



DYSERTACJE
WYDZIAŁU
NEOFILOLOGII
UAM
W POZNANIU
(NOWA SERIA)

1

JĘZYKOZNAWSTWO

KONRAD
RACHUT

PODMIOTY
AKTYWNOŚCI
DISKURSYWNEJ
WOBEK TWORZENIA
I TŁUMACZENIA
ONIMÓW
LITERACKICH.
ANALIZA
KONCEPTUALNA
POLSKIEGO
I ROSYJSKIEGO
PRZEKŁADU SAGI
O HARRYM POTTERZE

PODMIOTY AKTYWNOŚCI DYSKURSYWNEJ
WOBEC TWORZENIA I TŁUMACZENIA
ONIMÓW LITERACKICH.
ANALIZA KONCEPTUALNA
POLSKIEGO I ROSYJSKIEGO PRZEKŁADU
SAGI O HARRYM POTTERZE

DYSERTACJE
WYDZIAŁU NEOFILOLOGII
UAM W POZNANIU
(NOWA SERIA)

1
JĘZYKOZNAWSTWO

KONRAD RACHUT

PODMIOTY AKTYWNOŚCI DYSKURSYWNEJ
WOBEC TWORZENIA I TŁUMACZENIA
ONIMÓW LITERACKICH.
ANALIZA KONCEPTUALNA
POLSKIEGO I ROSYJSKIEGO PRZEKŁADU
SAGI O HARRYM POTTERZE



POZNAŃ 2020

Projekt okładki:
Wydawnictwo Rys

Na okładce:
Fragment fasady Biblioteki
Wydziału Neofilologii UAM w Poznaniu

Recenzja wydawnicza:
dr hab. Michał Sarnowski
em. prof. Uniwersytetu Wrocławskiego

Copyright by:
Konrad Rachut

Copyright by:
Wydawnictwo Rys

Redakcja Naukowa
Dysertacji Wydziału Neofilologii UAM:

Przewodniczący: prof. UAM dr hab. Dominika Skrzypek, prodziekan ds. nauki
Wice-przewodniczący: prof. UAM dr hab. Marta Woźnicka

Członkowie:
prof. UAM dr hab. Sylwia Adamczak-Krzysztofowicz
prof. UAM dr hab. Barbara Łuczak
prof. zw. dr hab. Piotr Muchowski
prof. UAM dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki
prof. UAM dr hab. Krzysztof Stroński
prof. UAM dr hab. Janusz Taborek
prof. UAM dr hab. Władysław Zabrocki

Wydanie I, Poznań 2020

ISBN 978-83-65483-96-6

DOI
10.48226/dwnuam.978-83-65483-96-6_2020.1

Wydanie:



Wydawnictwo Rys
ul. Kolejowa 41
62-070 Dąbrówka
tel. 600 44 55 80
e-mail: tomasz.paluszynski@wydawnictworys.com
www.wydawnictworys.com

Spis treści

Wprowadzenie	9
---------------------------	---

Rozdział 1

Aktywność dyskursywna podmiotu a tekst literacki	23
1.1. Wieloznaczność terminu dyskurs	23
1.2. Proces komunikacji literackiej	31
1.2.1. Role podmiotów procesu komunikacji literackiej.....	34
1.2.2. Relacje osobowe w procesie tłumaczenia	41
1.3. Podmioty literackiej aktywności dyskursywnej	43
1.4. Literacka aktywność dyskursywna a konceptosfera tekstu literackiego	49
1.5. Aktywność dyskursywna pisarza: J. K. Rowling i saga o Harrym Potterze.....	53
1.5.1. Proces twórczy J. K. Rowling – założenia, inspiracje i skala.....	55
1.5.2. Publikacje poboczne J. K. Rowling.....	62
1.5.3. J. K. Rowling a onimy literackie	69

Rozdział 2

Onimy literackie a koncepty onomastycznoliterackie	73
2.1. Rodzaje znaczenia nazw własnych.....	73
2.2. Funkcje i kategorie onimów literackich	79
2.3. Dyskursywność onimów literackich.....	85
2.3.1. Charakterystyka konceptu literackiego.....	87
2.3.2. Definicja onimu literackiego i konceptu onomastycznoliterackiego	92
2.3.3. Struktura konceptu onomastycznoliterackiego.....	97
2.3.4. Metafora kognitywna jako podstawa konstruowania onimów literackich	101
2.4. Schemat procesu komunikacji literackiej poprzez onimy literackie	108

Rozdział 3

Dyskursywność procesu tłumaczenia tekstu literackiego na tle onimów literackich.....	113
3.1. Dyskursywność procesu tłumaczenia.....	113
3.2. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej w tłumaczeniu..	122
3.3. Strategie i techniki tłumaczenia onimów literackich.....	124
3.4. Metafora kognitywna w procesie tłumaczenia onimów literackich	132

Rozdział 4

Metoda analizy materiału empirycznego.....	135
---	------------

Rozdział 5

Antroponimy literackie.....	141
5.1. Harry James Potter – Harry James Potter – Гарри Джеймс Поттер	141
5.2. Ronald Bilius Weasley – Ronald Bilius Weasley – Рональд Вреднейс Уизли	157
5.3. Hermione Jean Granger – Hermiona Jean Granger – Гермиона Джин Грейнджер.....	171
5.4. Albus Percival Wulfrik Brian Dumbledore – Albus Percival Wulfryk Brian Dumbledore – Альбус Персиваль Вульфрик Брайан Думбльдор	182
5.5. Tom Marvolo Riddle – Tom Marvolo Riddle – Том Ярволо Реддль	196

Rozdział 6

Zoonimy literackie	221
6.1. Dobby – Zgredek – Добби	221
6.2. Buckbeak – Hardodziob – Конькур	231
6.3. Hedwig – Hedwiga – Хедвига	240
6.4. Fawkes – Fawkes – Янгус.....	250
6.5. Fluffy – Puszek – Пушок	262

Rozdział 7

Chrematonimy literackie	273
7.1. the Mirror of Erised – Zwierciadło Ain Eingarp – Зеркало Джедан.....	273
7.2. Pensieve – myślodsiewnia – дубльдум.....	281
7.3. the Deathly Hallows – Insignia Śmierci – Дары Смерти	289
7.4. Put-Outer (Deluminator) – wygaszacz – мракёр	298
7.5. the Marauder’s Map – Mapa Huncwotów – Карта Каверзника.....	307

Rozdział 8

Toponimy literackie	317
8.1. Diagon Alley – ulica Pokątna – Диагон-аллея	317
8.2. Knockturn Alley – ulica Śmiertelnego Nokturnu – Дрянналлея	325
8.3. Shrieking Shack – Wrzeszcząca Chata – Шумной Шалман ...	334
8.4. Azkaban – Azkaban – Азкабан	342
8.5. Gringotts – Gringotts – Гринготтс	350

Podsumowanie	359
---------------------------	-----

Bibliografia	367
---------------------------	-----

Bibliografia podmiotu	367
W języku angielskim	367
W języku polskim	367
W języku rosyjskim	368
Bibliografia przedmiotu	368
W języku polskim	368
W języku angielskim	372
W języku rosyjskim	373

Wykaz skrótów.....	375
--------------------	-----

Tomy sagi o Harrym Potterze	375
W języku angielskim	375
W języku polskim	375
W języku rosyjskim	376

Strony internetowe dotyczące sagi o Harrym Potterze	376
---	-----

Wprowadzenie

Koncepty onomastycznoliterackie stanowią immanentny fundament konceptualny każdego dzieła literackiego, natomiast przypisane do nich onimy literackie są integralnymi częściami składowymi struktury tekstu literackiego. Dzięki użyciu konglomeratów onimy literackie – koncepty onomastycznoliterackie pisarz stwarza elementy świata przedstawionego i wyznacza ich granice, a za pośrednictwem tekstu napęłnia je treścią. Z tego wynika aspekt lingwistyczny i kulturowy onimów literackich, nad którym zdaje się jednak górować aspekt kognitywny. Temu ostatniemu nie poświęcono dotychczas wystarczającej uwagi w badaniach onomastyki literackiej, co może dziwić w obliczu nieustannie umacniającej się pozycji perspektywy antropocentrycznej i paradygmatu kognitywnego w językoznawstwie.

Komentując badania dotyczące onomastyki literackiej należy stwierdzić, że w literaturze przedmiotu poświęconej tej problematyce dominuje perspektywa funkcjonalna reprezentowana przez większość badaczy [Wilkoń 1970, Sarnowska-Giefling 1984, Kosyl 1992, Szewczyk 1993, Głowacki 1999, Raszewska-Klimas 2002, Domaciuk 2003, Sarnowska-Giefling 2003, Szelewski 2003], a w jej tle lokuje się ujęcie tekstologiczne, inaczej nazywane genologicznym, [Bertills 2003, Wiczorek 2010, Rutkiewicz-Hanczewska 2013, Hryniewicz-Adamskich 2016] i ontologiczne [Kripke 2011]. Takie rdzennie językoznawcze perspektywy badawcze problematyki onimów literackich częściowo kontrastują z badaniami literaturoznawczymi, którym przyświeca podejście postmodernistyczne [Cyzman 2009, Graf 2011, 2015]. Niemniej jednak, w obrębie zarówno językoznawczej, jak i literaturoznawczej grupy perspektyw badawczych onomastyki literackiej nie zwraca się wystarczającej uwagi na aspekt kognitywny tak istotny dla tekstów literackich, a więc kluczową rolę pełnią przez złożone procesy słowno-myślone podmiotów komunikacji literackiej, które zbiorczo określam jako *dyskurs* lub *aktywność dyskursywna*. Jest to mentalna przestrzeń, pod wpływem funkcjonowania której tekst literacki powstaje lub w ramach której poddawany jest interpretacji.

Mając na względzie powyższe uwagi w ramach tej monografii staram się wskazać i opisać przesłanki do przeniesienia akcentu stawianego

w metodologiach analizy onimów literackich z płaszczyzny tekstu literackiego na dyskursywną przestrzeń konceptosfery literackiej znajdującą się poza nim, która jest zakotwiczona w umysłach podmiotów procesu komunikacji literackiej. To może pozwolić zacząć pojmować onimy literackie nie tylko jako struktury językowe, lecz przede wszystkim jako struktury mentalne, co umiejscawia w centrum uwagi pierwiastek antropocentryczny komunikacji literackiej, dlatego że to właśnie umysł człowieka stanowi środowisko generowania *konceptów onomastycznoliterackich*. Dlatego można zauważyć, że, z jednej strony, z punktu widzenia pisarza tekst literacki jest fragmentaryczną werbalizacją całokształtu jego umysłowej i językowej aktywności dotyczącej elementów świata przedstawionego w tekście literackim. Z drugiej zaś strony, biorąc pod uwagę perspektywę czytelnika i tłumacza, dla tych instancji procesu komunikacji literackiej tekst literacki jest bodźcem werbalnym, w wyniku interakcji z którym jest uruchamiany proces kształtowania subiektywnego obrazu literackiego świata przedstawionego, który może nie być ekwiwalentny temu autorskiemu. Co nie mniej istotne, tłumacz zajmuje w niniejszym układzie wyjątkowe miejsce, gdyż równocześnie pełni złożoną rolę czytelnika oryginału i autora przekładu. Pozwala to domniemywać, że zakres ujęć teoretycznych istoty onomastyki literackiej i praktycznych metod prowadzenia jej analiz powinien nabrać charakteru interdyscyplinarnego. Innymi słowy, należy dążyć do zjednoczenia postulatów paradygmatu funkcjonalnego, tekstologicznego i ontologicznego, jak również kognitywno-pragmatycznego, dzięki czemu stanie się możliwe osiągnięcie pełniejszych rezultatów badań nazewnictwa literackiego.

Przed przejściem do przedstawienia swoich kluczowych postulatów za niezbędne uznaję zebranie tych terminów i ich definicji, które są istotne dla prowadzonych tu rozważań. Dzięki temu ustanowię porządek interpretacyjny, a także zarysuję perspektywę oglądu poruszanych problemów. Niektóre terminy są obciążone znacznym bagażem definicyjnym, występują na przestrzeni całego tekstu i stanowią jego słowa kluczowe – jest to mianowicie *dyskurs*, *aktywność dyskursywna*, *onim literacki*, a także *koncept onomastycznoliteracki*. Chociaż pozostałe należy interpretować jako tło pojęciowe, to ich precyzyjne zdefiniowanie jest również niezbędne dla zachowania spójności tekstu. Są to następujące terminy: *podmiot procesu komunikacji literackiej*, *proces komunikacji literackiej* i *znaczenie kognitywne onimów literackich*.

DYSKURS – całokształt procesów myślowych i językowych, pod wpływem których zarówno pisarz i czytelnik, jak również tłumacz konstruuje i rozumie tekst literacki.

AKTYWNOŚĆ DYSKURSYWNA – związek wyrazowy służący podkreśleniu procesualności i indywidualności dyskursu pisarza, czytelnika i tłumacza tekstu literackiego.

ONIM LITERACKI – jednostka języka stanowiąca werbalną reprezentację rozbudowanego konceptu onomastycznoliterackiego (mentalnego obrazu jej desygnatu), która w strukturze tekstu literackiego staje się słowem kluczowym.

Jeśli mówić o definicji konceptu onomastycznoliterackiego, to w toku rozważań wypracowuję jego dwie definicje. Wynika to z faktu, że stanowi on centralny punkt monografii, a jego złożoność powoduje konieczność rozbicia definicji na wariant podstawowy i rozbudowany. Pierwszy brzmi następująco:

KONCEPT ONOMASTYCZNOLITERACKI (1) – dyskursywny obraz desygnatu, czyli wyobrażenie podmiotu procesu komunikacji literackiej o konkretnym elemencie świata przedstawionego, którego granice wyznaczają słowa tekstu literackiego (a w tym onimy literackie).

Drugi służy zaś doprecyzowaniu i rozbudowaniu pierwszego:

KONCEPT ONOMASTYCZNOLITERACKI (2) – całokształt środków językowych, jak również wyobrażeń, skojarzeń i emocji związanych z desygnatem konkretnego onimu literackiego, który został skonstruowany na potrzeby utworzenia tekstu literackiego lub w trakcie jego lektury w oparciu o indywidualne i społeczne aspekty aktywności dyskursywnej podmiotu procesu komunikacji literackiej.

Po uściśleniu definicji czterech terminów zasadniczych dla struktury całej monografii, których pożądaný sposób interpretacji mógłby zostać uznany za niejasny, pragnę również przytoczyć definicje trzech innych terminów, które stają się tłem koniecznym dla prowadzonych tu rozważań.

PODMIOT PROCESU KOMUNIKACJI LITERACKIEJ –

uczestnik procesu komunikacji literackiej reprezentujący jedną z trzech instancji podmiotowych, czyli pisarską, czytelnicką lub tłumaczeniową, którego interakcje z tekstem literackim są warunkowane przez subiektywną aktywność dyskursywną.

PROCES KOMUNIKACJI LITERACKIEJ – złożony proces, w wyniku którego konceptosfera literacka albo zostaje opisana w strukturze tekstu literackiego (oryginału lub przekładu), albo jest generowana pod wpływem interakcji z tekstem literackim. Sam tekst literacki jest w tym układzie bytem materialnym, który albo odzwierciedla, albo uruchamia aktywność dyskursywną uczestników procesu. Dlatego warunkiem koniecznym jego zaistnienia jest udział człowieka, którego aktywność dyskursywna staje się środowiskiem generowania konceptosfery literackiej.

ZNACZENIE KOGNITYWNE ONIMÓW LITERACKICH

– zdolność onimów literackich do wytwarzania złożonych myśli związanych z ich desygnatami w umysłach uczestników procesu komunikacji literackiej, jak również przywoływania tych desygnatów w wyobraźni czytelników za każdym razem, gdy onimy literackie im przypisane pojawiają się w tekście literackim

Zwarta prezentacja najważniejszych terminów monografii może uzmysłwić, że istota perspektywy dyskursywnej w badaniach onomastyki literackiej nie została dotychczas satysfakcjonująco opisana pod względem teoretycznym i zbadana pod względem empirycznym. To sprawia, że rzetelne przeanalizowanie funkcjonowania onimów literackich i konceptów onomastycznoliterackich koegzystujących z nimi staje się konieczne. W tym przypadku staram się to zrealizować w oparciu o materiał empiryczny w trzech wariantach językowych (w oryginalnym angielskim, a także polskim i rosyjskim przekładzie) wyekscerpowany z sagi o Harrym Potterze napisanej przez Joanne Kathleen Rowling. Cytując fragmenty każdej z trzech wersji językowych sagi używam skrótów tytułów każdego z jej tomów – wykaz tych skrótów jest zamieszczony na końcu monografii.

W tym miejscu uznaję za niezbędne przytoczenie krótkiego przekładu obrazującego algorytm analizy konceptualnej tekstu literackiego, który przyjmuję i stosuję w procesie badania materiału empirycznego.

Koncept onomastycznoliteracki przyporządkowany antroponimowi literackiemu *Harry Potter* jest dyskursywnie konstruowany w oparciu o deskrypcje jednostkowe jego desygnatu eksplicytnie zawarte w tekście literackim, jak również o wiedzę lingwistyczną, kulturową i encyklopedyczną czytelników implicytnie wymaganą do jego interpretacji. Można dostrzec, że imię *Harry* odzwierciedla nie tylko szlachetne cechy charakteru protagonisty sagi – co ma związek z tym, że nosiło je wielu królów brytyjskich – lecz również jego pospolitość, która jest aktualizowana w wypowiedziach bohaterów sagi:

- Harry. Obrzydliwe, pospolite imię.
- Och, tak. . . – mruknął pan Dursley, a serce w nim zamarło.
- Tak, zgadzam się z tobą całkowicie [HPKF: 12].

Na dodatek należy zauważyć, że imię *Harry* jest ulubionym imieniem męskim autorki, na co ona sama zwraca uwagę w jednym z wywiadów [Lydon 1999]. Z kolei nazwisko *Potter*, które wywodzi się od angielskiego apelatywu *potter* (oznaczającego rzeczownik „garniarz” i czasownik „włóczyć się”), służy wyrażeniu zwyczaju głównego bohatera do podróżowania po zakamarkach świata przedstawionego i zacieklej walki o swój los, którą można metaforycznie zobrazować jako „formowanie naczynia własnego życia”. Oprócz tego, nazwisko to świadczy o typowości protagonisty sagi, która sprowadza się do jego roli „everymana” – angielskie nazwisko *Potter* można uznawać za ekwiwalent funkcjonalny polskiego nazwiska *Kowalski*. Zgodnie ze słowami autorki, J. K. Rowling,

when he first arrives at school he's totally unsure. He has the feelings we all have – as adults as well – when you enter a new place and you don't know what's going on. But greatly exaggerated obviously by the fact that he is set apart even there by his fame and his ancestry, and this curious quirk that meant that he survived this what should have been a fatal attack. *He's every boy... but with a twist!* (w tym i kolejnych cytatach podkreślenie moje – K. R.) [BBC 2001].

¹ Kiedy on [Harry Potter] po raz pierwszy zjawia się w szkole, jest całkowicie zdezorientowany. Targają nim takie same emocje, które targają nami wszystkimi – również dorosłymi – gdy trafiamy do nieznanego nam miejsca i nie mamy

Zaprezentowałem skróconą analizę konceptu onomastycznoliterackiego HARRY POTTER, której pełną wersję zamieszczam w części empirycznej monografii. Przy pomocy takiej analizy dążę do wykazania, że mentalny obraz – a inaczej mówiąc *koncept onomastycznoliteracki* – protagonisty wykreowany w głowie J. K. Rowling [YouTube 2013] został zwerbalizowany przez nią w tekście. To może doprowadzić do jego odtworzenia w wyobraźni czytelników w procesie lektury sagi, czyli do ukształtowania takiej struktury mentalnej, która jest analogiczna do autorskiego pierwowzoru. Nie jest to jednak gwarantowane, gdyż subiektywny sposób funkcjonowania aparatu wytwórczego każdego z czytelników może przyczynić się do wygenerowania odmiennie ukształtowanej struktury mentalnej.

Pragnę zauważyć, że anglojęzycznym odbiorcom tekstu oryginalnego znane są wymienione aspekty językowe, kulturowe i encyklopedyczne imienia i nazwiska głównego bohatera sagi. Odbiorcom polskiego i rosyjskiego przekładu nie zostały one jednak przybliżone, gdyż tłumacze poddali wyjściowy onim literacki zabiegowi, odpowiednio, translokacji oraz transliteracji. Prowadzi to do powstania zaburzeń nie w formie i treści onimów literackich, lecz w konstruktach mentalnych generowanych na podstawie całości tekstu literackiego przyporządkowanych onimom literackim, które nazywam konceptami onomastycznoliterackimi. W badaniach porównawczych, w ramach których zestawia się techniki konstruowania i rekonstruowania architektоники onimów literackich w oryginale i przekładach, subiektywność procesów dyskursywnych, którymi tłumacze się kierują, zdaje się wychodzić na plan pierwszy. Zwraca na to uwagę I. Sarnowska-Gieffing podkreślając konieczność zbadania problemu „tzw. wyborów translatorskich w zależności od przyjętych strategii tłumaczenia i dominant translatorycznych” [Sarnowska-Gieffing 2003: 30]. Dotyczy to procesu wyboru najistotniejszej cechy desygnatu onimu literackiego w celu odzwierciedlenia jej w przekładzie z puli rozmaitych cech, które ku-

pojęcia, co się dzieje. Jego emocje są jednak, co oczywiste, niezwykle wyolbrzymione, bo nawet tam [w świecie magicznym] chłopiec wyróżnia się nie tylko ze względu na jego sławę i dziedzictwo, lecz również ze względu na przedziwny zbieg okoliczności – fakt przeżycia tego, co miało być śmiertelnym atakiem. *Jest on zwykłym chłopcem, ale z „czymś więcej”* (przy cytatach obcojęzycznych przekład mój – K. R.).

mulują się w tekście oryginalnym. Ma to swoje źródło w obserwacji, iż każdy proces tłumaczenia i wybory wpisane w jego naturę są zależne nie tylko od stopnia podobieństwa pomiędzy lingwokulturą źródłową i docelową, lecz również od indywidualności subiekty podejmującego te wybory, czyli od jego aktywności dyskursywnej.

Dzięki olbrzymiej popularności, którą zdobyła saga o Harrym Potterze, dostępne są znaczne ilości materiałów dodatkowych – to umożliwia obiektywne wyeksplikowanie aktywności dyskursywnej autorki². Co istotne, dostępność wspomnianych danych pozwala na odejście od rozpowszechnionej postawy literaturoznawczej, do której odnosi się M. Graf. Poznańska badaczka nazewnictwa literackiego zauważa, że:

[...] współczesna pozycja autora pojmowana jest w ograniczonym zakresie, najczęściej w kategorii tzw. śladu: autor pozostawia ślad swojej obecności, który my – w subiektywnym akcie lektury – wypełniamy własnym doświadczeniem, odnajdując kogoś, kto w tym dziele jest już nieobecny. Warto – jak sądzę – przywołać w tym miejscu tezę Tzvetana Todorova, mówiącego, że „tekst jest tylko piknikiem, na który autor przynosi słowa, a czytelnik przynosi sens” [Graf 2011: 68].

Przytoczona uwaga M. Graf ma odniesienie do sytuacji, w której tekst literacki nie został opatrzony komentarzem ze strony jego autora. Stan rzeczy ulega diametralnej zmianie na tle eksplozji popularności sagi o Harrym Potterze, pod wpływem której J. K. Rowling udzieliła i nadal udziela wielu wywiadów i pozostaje w stałym kontakcie z fanami serii – potteromaniakami – za pośrednictwem mediów społecznościowych i strony internetowej *pottermore.com*, która 1 października 2019 roku została przekształcona w odświeżoną i poszerzoną wersję – *wizardingworld.com*. Warto podkreślić, że w wyniku rozpoczęcia pracy nad serią filmów *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, w ramach której jest ukazywana historia sprzed narodzin Harry’ego Pottera, J. K. Rowling zdradza kolejne szczegóły dotyczące stworzonego przez nią uniwersum. Została ona uznana za na tyle istotną dla

² W przeważającej mierze materiały te dostępne są w języku angielskim, ze względu na co w przypadku ich cytowania zamieszczam w przypisach autorski przekład na język polski. Ta sama zasada dotyczy cytatów zaczerpniętych z publikacji naukowych w języku rosyjskim.

całości uniwersum Harry’ego Pottera, że na stronie *wizardingworld.com* poświęcono jej odrębną sekcję, a dodatkowo artykuły dotyczące postaci i innych elementów świata przedstawionego sagi poszerzono o informacje, które się pojawiły w filmach. Dzięki tym wszystkim mediom pisarka nie tylko przybliży zainteresowanym swój proces twórczy poprzez określenie kluczowych założeń przyświecających jej pracy i wskazanie źródeł inspiracji, na podstawie których utworzyła i opisała elementy świata przedstawionego w sadze. Pisarka zdradza również niuanse fabuły i relacji pomiędzy postaciami, które nie zostały ujęte w tekście sagi. Istnienie tego rodzaju obiektywnych informacji, które nie są rezultatem domniemań, pozwala na zminimalizowanie aspektu subiektywnego analizy empirycznej. Umożliwia to opisanie, porównanie i ocenienie konceptów nie tylko onomastycznoliterackich, lecz również apelatywnych, które zostały zwerbalizowane w tekście oryginalnym z tymi, które kształtują się w umyśle czytelnika w procesie interakcji z przekładem.

Mając na względzie nakreśloną problematykę za pośrednictwem tytułu tej monografii pragnę zasugerować, że onimy literackie służą pisarzowi i tłumaczowi jako podstawowe narzędzia wyrażania aktywności dyskursywnej. Oznacza to, że onimy literackie pojawiające się w ramach płaszczyzny tekstu oryginału i przekładu są werbalizacją autorskich i tłumaczeniowych konceptów onomastycznoliterackich – konstruktów, które stanowią mentalny ekwiwalent elementów świata przedstawionego, a zatem pojęcia stricte literaturoznawczego. Te „haczyki do wieszania cech” [Tabakowska 2001: 103] uwarunkowane przez przestrzeń dyskursu autora i tłumacza tekstu literackiego i zrodzone w niej – nierozzerwalnie powiązane z kryjącymi się pod ich powierzchnią konceptami onomastycznoliterackimi – w procesie tłumaczenia są poddawane dekonstrukcji i rekonstrukcji. Przyczyny tego można doszukać się w fakcie, że podmioty procesu komunikacji literackiej filtrują formę językową i treść konceptualną dzieła literackiego przez pryzmat własnej jaźni. Na tle tak zarysowanej problematyki dwa terminy stają się dla mnie zasadnicze, to jest: *dyskurs (aktywność dyskursywna)* i *onimy literackie*.

Ze względu na to pierwsza teza, którą stawiam w monografii, brzmi następująco: indywidualna aktywność dyskursywna podmiotów komunikacji literackiej ma bezpośrednie przełożenie na sposób

tworzenia, tłumaczenia, jak również rozumienia onimów literackich. Druga teza jest stwierdzeniem, zgodnie z którym onimy literackie są nazwami konceptów onomastycznoliterackich przez nie generowanych i odsyłają do najistotniejszych właściwości ich desygnatów w oparciu o treść dzieła literackiego. W związku z powyższym głównym celem niniejszej monografii jest określenie specyfiki dyskursywnej procesu tworzenia i tłumaczenia onimów literackich, jak również technik osiągania ekwiwalencji pomiędzy onimami literackimi zawartymi w anglojęzycznym tekście oryginalnym sagi o Harrym Potterze autorstwa J. K. Rowling i w polskim i rosyjskim przekładzie autorstwa, odpowiednio, Andrzeja Polkowskiego i Marii Spivak. Z tego wynikają następujące cele szczegółowe:

1. Zdefiniowanie terminu dyskurs, koncept i konceptosfera na tle specyfiki kognitywnej tekstu literackiego.
2. Zdefiniowanie terminu onim literacki i koncept onomastycznoliteracki wraz z określeniem ich kluczowych właściwości.
3. Wykazanie zależności pomiędzy aktywnością dyskursywną, konceptosferą literacką i onimami literackimi w tekście literackim. Prezentacja ich kluczowych aspektów przy pomocy schematów.
4. Zbadanie sposobów tworzenia i tłumaczenia onimów literackich z uwzględnieniem aktywności dyskursywnej podmiotów procesu komunikacji literackiej w oparciu o zjawisko metafory kognitywnej na przykładzie angielskiej, polskiej i rosyjskiej wersji językowej sagi o Harrym Potterze.

Powyższe cele mogą być osiągnięte dzięki realizacji następujących zadań:

1. Opracowanie teoretycznej i metodologicznej podstawy do zbadania właściwości przestrzeni onomastycznej w tekście oryginalnym i przekładach.
2. Wykazanie aspektów językowych, kulturowych i dyskursywnych onimów literackich w tekście oryginalnym i przekładach.
3. Eksplikacja potencjału dyskursywnego zawartego w onimach literackich, który pozwala na wygenerowanie pola interpretacyjnego dla całości dzieła literackiego.
4. Określenie faktów pozajęzykowych, które mają wpływ na sposób tworzenia pierwotnych onimów literackich i dobierania ich odpo-

wiedników przekładowych za pośrednictwem zjawiska metafory kognitywnej.

5. Ocena technik wybranych przez tłumaczy dla przekładu onimów literackich w sadze o Harrym Potterze w polskiej i rosyjskiej wersji językowej.

Zaprezentowane cele i zadania, które stawiam w monografii, pozwalają na określenie jej jako próbę wypełnienia luki, która istnieje w dotychczasowych badaniach z zakresu onomastyki literackiej i tłumaczenia nazewnictwa literackiego. Wiąże się to ze skorelowaniem podejścia dyskursywnego do tworzenia i rozumienia tekstu literackiego z tworzeniem i tłumaczeniem onimów literackich. Przydatność tej monografii w zakresie rozważań teoretycznych sprowadza się do zbudowania podstawy do dalszych badań w ramach teorii i praktyki tłumaczenia tekstu literackiego i nazewnictwa literackiego, co w przyszłości może przyczynić się do wykazania potrzeby wyodrębnienia dziedziny zajmującej się aspektem kognitywnym onomastyki literackiej. Wartość praktyczną monografii dostrzegam w tym, że jest w niej opisana i użyta metodologia dyskursywna analizy onimów literackich w tekście oryginalnym i przekładach, która może być stosowana w ramach literackich badań porównawczych. Jednocześnie pragnę zaznaczyć, że zastosowana metodologia badawcza wymaga dalszego rozwijania, dopracowania i weryfikacji w ramach innych tekstów.

W dalszej kolejności pragnę przystąpić do prezentacji pogładowej struktury formalnej i merytorycznej monografii. Składa się ona z wprowadzenia, trzech rozdziałów teoretycznych, jednego rozdziału teoretyczno-empirycznego dotyczącego metodologii analizy materiału empirycznego, czterech rozdziałów empirycznych, podsumowania, jak również wykazu skrótów, a także bibliografii podmiotu i przedmiotu.

W rozdziale pierwszym poświęconym problemowi aktywności dyskursywnej na tle tekstu literackiego skupiam się na ujęciu komunikacji literackiej jako procesu, który oparty jest na trzech instancjach podmiotowych: pisarzu, czytelniku i tłumaczu. Każdy z nich dysponuje indywidualną aktywnością dyskursywną, która warunkuje ich interakcje z otaczającym światem wraz z tekstem literackim. Dla wprowadzenia tego problemu jest niezbędne uściślenie definicji dyskursu, na której opieram się w rozważaniach, ponieważ można wyodrębnić trzy podstawowe kategorie jego znaczenia: kognitywno-pragmatyczne,

językoznawcze i filozoficzne. Uznając to pierwsze za najbardziej odpowiednie dla celów monografii wydzielam trzy kategorie dyskursu: pisarski, czytelniczy i tłumaczeniowy, na które składają się ich aspekty indywidualne i społeczne. Umożliwia mi to wypracowanie schematu procesu interakcji dyskursywnej z tekstem literackim zachodzącego pomiędzy jego trzema instancjami. Następnie odnoszę koncepty literackie i ich konstelację – konceptosferę literacką – wygenerowane w wyniku działania aktywności dyskursywnej podmiotu do płaszczyzny tekstu literackiego, postrzegając przy tym tekst literacki jako częściową werbalizację aktywności dyskursywnej pisarza. Na koniec wykazuję cechy szczególne konceptu literackiego i wydzielam w jego ramach cztery pola: werbalne, informacyjne, zmysłowe i emocjonalne. Kończę rozdział pierwszy przytaczając fakty obiektywne dotyczące aktywności dyskursywnej J. K. Rowling, która się stała fundamentem konceptualnym jej pracy nad sagą o Harrym Potterze.

W rozdziale drugim koncentruję się na onimach literackich z uwzględnieniem mentalnej przestrzeni ich kształtowania. Krótko charakteryzuję trzy bazowe kategorie znaczenia nazw własnych: językowe, encyklopedyczne i kognitywne, zwracając uwagę na fakt niewystarczającego opracowania tego ostatniego w literaturze przedmiotu. Jest to odzwierciedlone w funkcjach przypisywanych onimom literackim, czyli funkcjach językoznawczych i literaturoznawczych, które kładą nacisk, odpowiednio, na aspekt materialny tekstu literackiego lub wymiar filozoficzny istnienia świata literackiego. Z powodu braku odpowiedniego terminu proponuję nazwę trzeciej kategorii funkcji onimów literackich, czyli *funkcję dyskursywną*. Służy ona zwróceniu uwagi na aspekt kognitywny onimów literackich, który można zdefiniować jako potencjał do generowania, aktywizowania i rozbudowywania konceptów onomastycznoliterackich przypisanych do onimów literackich. Dlatego należy postulować, że w płaszczyźnie tekstu literackiego pisarz i tłumacz zamieszcza bodźce werbalne, które kształtują każde z pól składających się na koncept onomastycznoliteracki funkcjonujący w wyobraźni czytelnika.

Tak wyraźna relacja występująca pomiędzy onimami literackimi i konceptami onomastycznoliterackimi wywołuje potrzebę zastanowienia się nad tym, przy wykorzystaniu jakich technik dochodzi do dopasowania jednych do drugich. W toku rozważań dochodzę do

wniosku, że ten proces jest oparty na metaforze kognitywnej, w której domeną wejściową jest cecha elementu świata przedstawionego, a domeną wyjściową – przypisany onim literacki. W praktyce pisarze i tłumacze osiągają wspomniany efekt przy wykorzystaniu zjawiska antonomazji deonimizacyjnej, okazjonalnej lub mieszanej. W rezultacie konieczne staje się ukazanie zależności pomiędzy onimami literackimi, konceptami onomastycznoliterackimi i przestrzeniami dyskursywnymi podmiotów procesu komunikacji literackiej na schemacie, przy pomocy którego podkreślam ich subiektywny charakter.

Rozdział trzeci poświęcam nadrzędnej właściwości procesu tłumaczenia, a mianowicie dyskursywności, którą prezentuję w zestawieniu z głównym problemem monografii – onimami literackimi i konceptami onomastycznoliterackimi. Ze względu na to niezbędne staje się doprecyzowanie istoty procesu tłumaczenia. Uwzględniając dwie kluczowe koncepcje tłumaczenia, w ramach których badacze uznają je albo za akt rekonstrukcji treści zawartych w tekście oryginalnym za pośrednictwem przekładu, albo za akt ich współkonstrukcji zachodzący we współpracy pomiędzy pisarzem i tłumaczem, dochodzę do wniosku, że druga perspektywa wykazuje właściwości zbieżne z postulatami paradygmatu dyskursywnego. Należy interpretować to następująco: zarówno pisarz, jak i tłumacz mają równoważny wpływ na strukturę tekstu literackiego i przestrzeń jego konceptosfery. De facto tłumacz wyraża konceptosferę wygenerowaną pod wpływem interakcji z tekstem wyjściowym w strukturze języka przekładu. Warto zaznaczyć, że prześledzenie ewolucji formy i treści od wariantów oryginalnych do przekładowych uzmysławia, że tłumaczenie należy interpretować jako proces subiektywnego podejmowania decyzji. Można uzasadnić to tym, że spośród wachlarza rozwiązań dostępnych w języku przekładu tłumacz wybiera to najodpowiedniejsze według własnego uznania. Proces ten prezentuję na schemacie podkreślając opozycję występującą pomiędzy mentalną i formalną stroną tekstu oryginalnego i przekładu. Wybory tłumaczeniowe w odniesieniu do onimów literackich oparte są na konkretnych strategiach i technikach, ze względu na co poświęcam uwagę ich typologii, problematyce i konsekwencjom wynikającym z zastosowania każdej z nich. Wysnuwam w rezultacie wniosek, że zjawisko metafory kognitywnej funkcjonuje jako fundament nie tylko tworzenia, lecz także tłumaczenia onimów

literackich, co prowadzi do odmiennego profilowania wyjściowego i przekładowego konceptu onomastycznoliterackiego ze względu na przekroczenie granicy języka i kultury.

Tak zarysowaną problematykę części teoretycznej monografii syntezuję w rozdziale czwartym, dodatkowo przypominając założenia i tezy, którymi się kieruję. W celu ich zweryfikowania na materiale empirycznym wybieram *metodę analizy konceptualnej tekstu literackiego* opracowaną przez L. Babienko, którą modyfikuję w celu dopasowania jej do specyfiki dyskursywnej przestrzeni onomastycznej w literaturze [Бабиенко 2005]. Zaznaczam, że onimy literackie i fragmenty tekstów dobieram do analizy uwzględniając hierarchię wpływu ich desygnatów na rozwój fabuły sagi o Harrym Potterze.

Każdy z czterech rozdziałów empirycznych monografii poświęcam jednej z czterech głównych kategorii onimów literackich: antroponimom literackim, zoonimom literackim, chrematonimom literackim i toponimom literackim. W ich obrębie chcę prześledzić zależności występujące pomiędzy wyjściowym onimem literackim i użytą strategią oraz techniką tłumaczeniową a statusem konceptualnym onimu literackiego w przekładzie, bazując na dyskursywności podmiotów uczestniczących w procesie komunikacji literackiej. Przyjmując taką metodologię badania mam na celu zweryfikowanie, w jaki sposób właściwości składające się na koncept onomastycznoliteracki przekładają się na kategorię antonomazji zastosowaną do utworzenia onimów literackich przez J. K. Rowling, A. Polkowskiego i M. Spivak. Analizę prowadzę na tle onimów literackich, wybranych deskrypcji jednostkowych desygnatów onimów literackich, jak również komentarzy autorki sagi i polskiego tłumacza (tylko A. Polkowski zdecydował się na opatrzenie przekładu komentarzem), które nie są zawarte w tekście sagi o Harrym Potterze, co ma na celu wykazanie powiązań między nimi. Dzięki wybranej metodzie analizy konceptualnej tekstu literackiego autorstwa L. Babienko mogę podjąć próbę konfrontacji płaszczyzny werbalnej i mentalnej analizowanych konceptów onomastycznoliterackich. Prowadzi to do uzyskania trzech empirycznych rezultatów badania:

1. wyeksplikowania faktów językowych, kulturowych i dyskursywnych niezbędnych do zrozumienia onimów literackich w tekście oryginalnym i w przekładach,

2. wydobywania słów, które stanowią reprezentację kluczowych właściwości konceptów onomastycznoliterackich we wszystkich trzech wersjach językowych sagi,
3. wyekscerpowania z tekstu sagi takich fragmentów, w których powyższe właściwości są werbalizowane.

Umożliwia mi to porównanie relacji onim literacki – koncept onomastycznoliteracki pomiędzy angielskim, polskim i rosyjskim wariantem tekstu sagi o Harrym Potterze z uwzględnieniem mechanizmu metafory kognitywnej wykorzystanym do tego celu zarówno przez J. K. Rowling, jak i A. Polkowskiego i M. Spivak. Chciałbym zwrócić uwagę, że poświęcenie każdego z rozdziałów empirycznych innej kategorii onimów literackich umożliwia wskazanie konkretnych fundamentów językowych, kulturowych i dyskursywnych onimów literackich zawartych w oryginale z jednoczesnym skonfrontowaniem ich z wariantami przekładowymi. W ostateczności prowadzi to do zweryfikowania efektywności strategii i technik tłumaczeniowych wykorzystanych przez polskiego tłumacza i rosyjską tłumaczkę.

Rozdział 1

Aktywność dyskursywna podmiotu a tekst literacki

1.1. Wieloznaczność terminu dyskurs

Proces komunikacji literackiej opiera się na czynnikach językowych i pozajęzykowych, które można objąć terminem *dyskurs* w ramach jednej z jego definicji wypracowanej z punktu widzenia perspektywy kognitywno-pragmatycznej w językoznawstwie [Алефиренко 2014: 16]. Co istotne, takie rozumienie dyskursu odbiega od tego najbardziej rozpowszechnionego w środowisku naukowym, które sprowadza się do interpretowania go jako dyskusji prowadzonej na różnych płaszczyznach i zanurzonej w określonym kontekście ideologicznym, co w szczególności dotyczy środków masowego przekazu. Jest to przykład jednej z wielu istniejących definicji dyskursu, na co zwrócił uwagę J. Szacki:

słowo dyskurs zrobiło we współczesnej humanistyce oszałamiającą karierę i coraz trudniej o pewność, czy w ogóle jeszcze cokolwiek znaczy, używa się go bowiem na wiele różnych sposobów, a całkiem nierzadko po prostu jako uczonego określenia dowolnej dłuższej wypowiedzi lub dowolnego tekstu [Szacki 2005: 905].

Warto zauważyć, iż A. Rejter w monografii pt. *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu* również podkreśla problem wieloznaczności terminu dyskurs. Co za tym idzie, dyskurs może zostać użyty w tekstach naukowych z obszaru humanistyki, które dotyczą bardzo szerokiego spektrum tematycznego. B. Witosz użyła sformułowania „definicyjna nieuchwytność” [2009: 58] w celu oddania właśnie takiej znaczeniowej elastyczności dyskursu. W ramach rozważań dotyczących powiązania nazw własnych z dyskursem A. Rejter powołuje się na następującą klasyfikację autorstwa B. Witosz, z której wynikają interpretacje dyskursu na płaszczyźnie:

- a) konkretnej wypowiedzi (por. na łamach wczorajszego »Dziennika« X i Y prowadzili interesujący dyskurs na temat lustracji);
- b) stylu indywidualnego (por. Zbigniewa Herberta dyskurs o sztuce);
- c) gatunku tekstu (dyskurs fotografii, dyskurs powieściowy, dyskurs reklamy);
- d) rodziny różnogatunkowych wypowiedzi połączonych wspólną tematyką (dyskurs tańca, dyskurs miłości, dyskurs o miłości, dyskurs podróżniczy, dyskurs o modzie);
- e) rodziny wypowiedzi wyróżnionej ze względu na ich wspólne nacechowanie ideologiczne (dyskurs feministyczny, dyskurs radiomaryjny, dyskurs populistyczny, dyskurs ekologiczny);
- f) rodziny wypowiedzi wyodrębnionych ze względu na przynależność instytucjonalną ich podmiotów (dyskurs lekarski, dyskurs pedagogiczny, dyskurs szkolny, dyskurs naukowy);
- g) rodziny wypowiedzi wyodrębnionych ze względu na ich przynależność do określonej formacji kulturowej (dyskurs modernistyczny, dyskurs postmodernistyczny, dyskurs śródnowieczy) [Witosz 2009: 58 za: Rejter 2016: 123].

Autor monografii pt. *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu* nawiązuje także do kilku szerszych perspektyw oglądu dyskursu [Rejter 2016: 122], co bez wątpienia może uzmysławiać, że definicje tego terminu są wpisywane w ramy stricte językowe, kulturowe lub socjologiczne, lecz również komunikacyjne i psychologiczne. Są to następujące nurty pojmowania terminu dyskurs:

jako swoistego zbioru wyznaczników szeroko rozumianego kontekstu komunikatu (van Dijk, red. 2001), jako odpowiednika tekstu, konkretnego komunikatu (Żydek-Bednarczuk 2005), ustabilizowanej konwencji społeczno-kulturowo-komunikacyjnej (Grzmil-Tylutki 2007), normy i strategii użytej w procesie tworzenia tekstu i wypowiedzi (Labocha 2008), nadrzędnego wobec stylu, gatunku i tekstu wzorca zdarzenia komunikacyjnego i sposobu jego realizacji (Wojtak 2011) czy wreszcie – jako modelu kształtowania tekstu niebędącego w relacji hierarchicznej wobec modelu gatunkowego (Witosz 2009) [Rejter 2016: 122-123].

Widać więc, że zakres znaczeniowy terminu dyskurs można uznać za naprawdę szeroki. Może on się odnosić do działań komunikacyjnych bliskich indywidualności konkretnej jednostki poprzez wyizolowaną partię tekstu aż po rezultat działań komunikacyjnych zawieszony w szerszym kontekście kultury, społeczeństwa, a także ideologii i mediów.

Na potrzeby niniejszej monografii opiszę pokrótce trzy kategorie znaczenia dyskursu będące najbardziej istotnymi w środowisku naukowym, a mianowicie:

1. znaczenie kognitywno-pragmatyczne związane z N. F. Aliefirienko, które stanowi podstawę moich rozważań,
2. znaczenie językoznawcze opracowane przez T. van Dijką będące klasyczną definicją dyskursu,
3. znaczenie filozoficzne rozpropagowane przez M. Foucaulta, który powiązał je z problemem komunikacji za pośrednictwem środków masowego przekazu.

W tej monografii za fundament teoretyczny uznaję to najbardziej spersonalizowane znaczenie dyskursu, a więc *kognitywno-pragmatyczne*, które zostało spopularyzowane w rosyjskim środowisku naukowym i związane z teorią tekstu literackiego przez N. F. Aliefirienko. Nie ulega wątpliwości, że jest ono osadzone na językoznawczym znaczeniu dyskursu, który T. van Dijk definiuje jako zdarzenie komunikacyjne – przyjmuje ono jednak umysły uczestników komunikacji literackiej za centralny punkt. Dzięki temu zjawisko dyskursu staje się indywidualną aktywnością mentalną jednostki, a zatem właściwością antropocentryczną. N. F. Aliefirienko podkreśla przy tym, że ogólne rozumienie zjawiska dyskursu zaczyna nabierać cech wspólnych z paradygmatem komunikacyjno-kognitywnym:

всё более устойчивым становится определение дискурса как сложного коммуникативно-когнитивного явления, в состав которого входит не только сам текст, но и различные экстралингвистические факторы (знание мира, мнения, ценностные установки), играющие важную роль для понимания и восприятия информации (Ю.Н. Караулов, В.В. Петров)³ [Алефиренко 2013: 15].

³ coraz bardziej utrwalone staje się rozumienie dyskursu jako złożonego zjawiska komunikacyjno-kognitywnego, w skład którego wchodzi nie tylko sam tekst, lecz

Ponieważ przytoczona wypowiedź odnosi się do komunikacji w znaczeniu ogólnym, to warto przywołać inną publikację N. F. Alefrienko. Badacz proponuje definicję dyskursu powiązaną z tekstem literackim w ramach założonej przez niego szkoły lingwopoetyki kognitywnej:

В когнитивной лингвопоэтике дискурс понимается как речемыслительное образование событийного характера, природа которого обуславливается совокупностью коммуникативно-прагматических, социокультурных, психологических, паралингвистических и других факторов⁴ [Алефиренко 2011: 5-6].

Na podstawie definicji wypracowanej przez językoznawcę będę interpretować dyskurs jako całokształt procesów myślowych i językowych, pod wpływem których zarówno pisarz i czytelnik, jak również tłumacz konstruuje i rozumie tekst literacki.

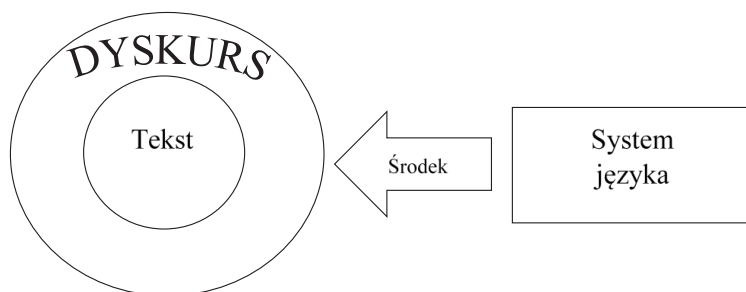
Dyskurs jest więc przestrzenią nie tylko doświadczeń życiowych, postaw światopoglądowych i intencji komunikacyjnych konkretnego podmiotu procesu komunikacji literackiej. Dodatkowo obejmuje on rezultaty działania wyobraźni pisarza, czytelnika i tłumacza (wygenerowaną konceptosferę tekstu literackiego składającą się z pojedynczych konceptów), dynamiczną relację pomiędzy strukturą tekstu literackiego i przestrzenią dyskursu, jak również ogół ich indywidualnego bagażu kognitywnego, pragmatycznego i emocjonalnego. Istnienie subiektywnej postaci poszczególnych warstw aktywności dyskursywnej sprawia, że każdy człowiek dysponuje swoją własną, pod wpływem której wchodzi w różnorodne interakcje z otaczającym go światem.

W takim rozumieniu płaszczyzna tekstu literackiego jest, z jednej strony, linearną formą werbalizacji wielowymiarowej przestrzeni dyskursywnej aktywności pisarza, natomiast, z drugiej strony, werbalnym bodźcem uruchamiającym aktywność dyskursywną czytelnika [Алефиренко 2011: 6]. W przypadku tłumacza mamy do czynienia z współlist-

i różnorodne czynniki pozajęzykowe (wiedza o świecie, opinie, wartości) odgrywające istotną rolę w rozumieniu i odbiorze informacji.

⁴ W lingwopoetyce kognitywnej dyskurs rozumiany jest jako byt słowno-myślowy o naturze sytuacyjnej, którego specyfika zależna jest od całokształtu czynników komunikacyjno-pragmatycznych, socjokulturowych, psychologicznych, paralingwistycznych i innych.

nieniem dwóch rodzajów dyskursu, czyli czytelniczego i pisarskiego. Oparta na tym, kluczowa dla monografii, relacja pomiędzy tekstem i dyskursem została przedstawiona poniżej na schemacie zainspirowanym tym, który zaproponował N. F. Aliefirienko [Алефиренко 2011: 16]. Dzięki niemu można zaobserwować, że aktywność dyskursywna stanowi środowisko, proces i warunek utworzenia tekstu przez pisarza. System języka jest z kolei podstawowym źródłem znaków, za pośrednictwem których aktywność dyskursywna pisarza jest werbalizowana.



Rys. 1. Tekst w dyskursie i system języka

Z tego względu ewidentne jest, że w ramach znaczenia kognitywno-pragmatycznego dyskursu na plan pierwszy wysuwa się spojrzenie antropocentryczne na proces komunikacji literackiej – warunkiem koniecznym „ożycia” tekstu literackiego jest przecież człowiek. Innymi słowy, dopóki tekst literacki nie zostanie przez niego przeczytany, pozostaje on wyłącznie strukturą znaków językowych zestawionych ze sobą. W trakcie lektury treść tekstu literackiego pobudza ludzką wyobraźnię do działania, powodując wytworzenie obrazu świata przedstawionego. Biorąc to pod uwagę można zauważyć, iż w paradygmacie kognitywno-pragmatycznym zasadnicze jest pojmowanie tekstu literackiego zarówno jako wspólnoty jego postaci strukturalnej i semantycznej, jak również, a nawet przede wszystkim, jako rezultatu współdziałania implicytnych mechanizmów słowno-myślowych pisarza, czytelnika i tłumacza wywołanych przez ich interakcje z tekstem literackim. Jak bowiem zauważa N. F. Aliefirienko,

для когнитивно-прагматической лингвистики в центре внимания оказывается не только язык в неразрывном сопряжении его формы и субстанции, но и более высокое единство – деятельностное единство языка, речевого общения и человека⁵ [Алефиренко 2011: 27].

Drugą perspektywą rozumienia terminu dyskurs jest natomiast *znaczenie językoznawcze*, które w środowisku naukowym można uznać za najbardziej typowe. Wiąże się ono z T. van Dijkem, wybitnym holenderskim językoznawcą, który jest założycielem szkoły prowadzącej badania nad dyskursem – nazywa się ją *krytyczną analizą dyskursu* lub *badaniami dyskursywnymi*. Istotny jest fakt, że sam T. van Dijk zwraca uwagę na problem rozmycia definicji terminu dyskurs, w czym upatruje analogię do faktu braku sprecyzowanej definicji języka, komunikacji, społeczeństwa i ideologii [van Dijk 1998: 193].

Mimo to T. van Dijk wyróżnia dwie podstawowe interpretacje dyskursu funkcjonujące w ramach znaczenia językoznawczego propagowanego przez niego. Pierwszym z nich jest znaczenie *szerokie*, które wyznaje sam badacz – z tej perspektywy dyskurs jest pojmowany jako złożone zdarzenie komunikacyjne, w skład którego wchodzi następujące elementy:

1. tekst (wypowiedź),
2. uczestnicy,
3. kontekst,
4. ko-tekst,
5. ko-sytuacja.

Wymienione części składowe dyskursu w jego szerokim znaczeniu stanowią fundamenty rozumienia wypowiedzi zarówno mówionych, jak i pisanych, przy czym są równoważne pod względem stopnia wpływu na ich interpretację i rozbieżności pojawiające się w jej ramach [van Dijk 1998: 193]. Jednocześnie, co istotne, natura dyskursu ma w tym ujęciu charakter procesualny, co oznacza, że opisuje całokształt komunikacji, w trakcie której zachodzą złożone interakcje pomiędzy

⁵ dla lingwistyki kognitywno-pragmatycznej w centrum uwagi znajduje się nie tylko język jako niepodzielne połączenie jego formy i treści, ale również byt wyższego rzędu – jedność języka, komunikacji i człowieka, która realizuje się w działaniu.

pięcioma powyższymi elementami. Proces ten jest realizowany nie tylko na płaszczyźnie werbalnej, gdyż za jej pośrednictwem wyrażane są wyłącznie takie informacje, które są niezbędne dla wzajemnego zrozumienia – pozostałe nie zostają uwewnętrzzone, co jednak nie oznacza, że nie mają wpływu na efektywność komunikacji.

Drugim sposobem interpretacji dyskursu, na którego istnienie zwraca uwagę T. van Dijk, jest jego *wąskie* znaczenie. Sprowadza się ono do definiowania dyskursu wyłącznie jako werbalnego produktu procesu komunikacji, czyli słów wypowiedzianych lub napisanych. Dyskurs należy więc tu rozumieć jako zbiór tekstów wygenerowanych na określony temat lub na określonej płaszczyźnie, dla przykładu dyskurs medialny, dyskurs polityczny lub dyskurs ideologiczny. Uwaga jest skupiana na płaszczyźnie werbalnej tekstów mówionych lub pisanych, ze względu na co zostaje zrównana do poziomu materialnego [van Dijk 1998: 193]. Zauważmy, że dochodzi tu do zignorowania nie tylko uczestników procesu komunikacji, lecz również jego pozostałych części składowych, w wyniku czego mamy do czynienia z jego zubożeniem – wyodrębnieniem poziomu znaków wyłącznie językowych.

Powyższe dwa sposoby rozumienia dyskursu korelują z dychotomią pomiędzy *langue* i *parole* [van Dijk 1998: 193] zaproponowaną przez F. de Saussure'a. Przyjęcie perspektywy szerokiego znaczenia dyskursu powoduje eksplikację aktu użycia języka (zarówno procesu produkcji komunikatu, jak i jego recepcji) w konkretnej sytuacji przez konkretną osobę, natomiast przyjęcie perspektywy wąskiego znaczenia dyskursu koncentruje uwagę na systemie języka wyrwanym z kontekstu. Innymi słowy, pierwszy konglomerat „parole – zdarzenie komunikacyjne” znajduje się w polu zainteresowania pragmatyki i kognitywistyki, zaś drugi konglomerat „langue – produkt werbalny” – strukturalizmu.

Moim zdaniem znacznie bardziej produktywną definicją dyskursu jest ta szeroka, która może być scharakteryzowana jako podstawa paradygmatu pragmatyczno-kognitywnego. Jeśli zatem definiuje się dyskurs jako zdarzenie komunikacyjne, to za fundament umożliwiający porozumienie pomiędzy jego uczestnikami będzie się uznawać *modele mentalne*. Komunikacja będzie mogła zająć tylko wówczas, gdy rozmówcy zaczną współdzielić wizję tego, co, jak i kiedy mogą sobie nawzajem przekazać [van Dijk 2006: 172]. Zmusza to uczestni-

ków procesu komunikacji do nieprzerwanego balansowania pomiędzy przyjmowaniem perspektywy indywidualnej i społecznej, czego poziom wynika z charakteru sytuacji, w której się znajdują – przede wszystkim dotyczy to stopnia jej sformalizowania i oficjalności relacji występujących pomiędzy uczestnikami.

Można doszukać się tu podobieństwa do maksym konwersacyjnych P. Grice’a, czyli *maksymy ilości, jakości, odniesienia i sposobu* [Grice 1975]. Zasady te nie są skodyfikowane, lecz niezależnie od tego tylko ich przestrzeganie pozwala interlokutorom osiągnąć zamierzony efekt w procesie komunikacji. Istnienie takich modeli mentalnych i powiązanie ich z dyskursem pozwala zakładać, że słowa wypowiedane lub pisane są jedynie wierzchołkiem „góry lodowej” procesów myślowych i językowych zachodzących w umysłach jednostek. Zrozumienie komunikatu zgodnie z intencją nadawcy jest z kolei warunkowane przez uwzględnienie wszystkich płaszczyzn, które składają się na jego znaczenie. Godnym podkreślenia jest to, że w polskiej literaturze naukowej J. Bartmiński i W. Chlebda uznają takie pojmowanie dyskursu za słuszne:

Cały tok przeprowadzonego przez nas wywodu wskazuje jednak, że najbliższe jest nam nawiązujące do koncepcji Theuna van Dijka rozumienie dyskursu jako zdarzenia komunikacyjnego, które dokonuje się (zachodzi) w określonej wspólnotcie, w określonej sytuacji, wedle określonego scenariusza (strategii, zespołu reguł) i w określonym celu, realizując się poprzez utrwalone konwencje gatunkowe, stylowe i *stricte* językowe (werbalne, w szerszym ujęciu – znakowe) [Bartmiński, Chlebda 2013: 91].

W oparciu o spostrzeżenie J. Bartmińskiego i W. Chlebdy możemy zauważyć, że proces komunikacji i jego rezultat, a więc komunikat, jest oparty na wiedzy uczestników zdarzenia komunikacyjnego, która wynika z jego wszystkich części składowych. Należy podkreślić, że w tym rozumieniu wiedza nie jest nacechowana ideologicznie, co ma się wprost przeciwnie w obrębie perspektywy znaczenia filozoficznego dyskursu, które pokrótce przedstawię jako jego ostatnią kategorię.

Znaczenie filozoficzne dyskursu, które zostało rozpowszechnione przez M. Foucaulta, wiąże się z koncepcją języka jako środka, za pomocą którego podmiot będący u władzy konstruuje rzeczywistość jego użytkowników. Zauważmy w tym miejscu, że znajduje się to w opozycji do

hipotezy Sapira-Whorfa [Sapir 1929] zakładającej narzucanie sposobu klasyfikowania rzeczywistości poprzez system języka, gdyż „dyskurs został przekształcony w kategorię *par excellence* epistemologiczną, służącą analizie nie tyle języka, co systemów wiedzy” [Szacki 2005: 905]. Jes to konsekwencją faktu, że M. Foucault definiuje dyskurs jako:

zbiór wszystkich rzeczywistych wypowiedzi (zarówno mówionych, jak i pisanych), w ich zdarzeniowym rozproszeniu i jednostkowym zjawianiu się, które jest im właściwe [Foucault 1977: 50-51].

Ze zbioru powiązanych ze sobą komunikatów wyłania się obraz rzeczywistości pozajęzykowej narzucany odbiorcom dyskursu w określonym celu. Poprzez dyskurs sprawowana jest władza, gdyż umożliwia on konkretnemu podmiotowi narzucenie odbiorcom przekazu medialnego takich ram, które określają granice przeciwnych kategorii, dla przykładu, dobra i zła [Szacki 2005: 907]. Konkluzją M. Foucaulta jest stwierdzenie, że władza poprzez dyskurs „produkuje realność, dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy. Jednostka i wiedza, jaką może o niej zdobyć, zależą od tej produkcji” [Foucault 1998: 189]. Refleksja ta pozwala zauważyć, iż w sensie filozoficznym odbiorca dyskursu, najczęściej medialnego, jest zdany na łaskę nadawcy, jako że w większości przypadków stanowi on jego jedyne źródło informacji o rzeczywistości. Ponieważ monografia nie jest poświęcona problemowi powiązania dyskursu i władzy, pozwalam sobie na ograniczenie się tylko do uwag zaprezentowanych powyżej. W kolejnych podrozdziałach przejdę do rozważań związanych ze stricte kognitywno-pragmatycznym znaczeniem dyskursu, co pozwoli rozłożyć na czynniki pierwsze podstawy mentalne podmiotów procesu komunikacji literackiej.

1.2. Proces komunikacji literackiej

Rozważania dotyczące definicji dyskursu, którą tu przyjmuję, a także jego roli w procesie komunikacji literackiej uzasadniają przekonanie, że istnienie dzieła literackiego jest uzależnione od podmiotów tego procesu, ponieważ oparte jest na interakcji językowej i mentalnej za-

chodzącej pomiędzy człowiekiem i tekstem literackim. W rzeczy samej, to właśnie obecność pisarza, czytelnika i tłumacza sprawia, że tekst literacki „ożywa” – bez uruchomienia ich aktywności dyskursywnej pozostałby on tylko ciągiem znaków językowych wydrukowanych na papierze. Takie antropocentryczne spojrzenie na literaturę, a więc kognitywne i pragmatyczne, staje się w ostatnim czasie coraz bardziej rozpowszechnione, co należy interpretować jako wyznacznik stopniowej zmiany perspektywy przyjmowanej w analizach literaturoznawczych ze strukturalistycznej na pragmatyczną i kognitywną. Fakt zainteresowania literaturą ze strony przedstawicieli dziedzin językoznawstwa, które były dotychczas z nią niezwiązane, pozwala zakładać, że proces komunikacji literackiej jest wyraźnie uzależniony od aktywnego udziału jego podmiotów. Zwraca na to uwagę P. Stockwell w monografii *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, dlatego że obrazuje istotę wspomnianej tendencji przy pomocy terminu *ucieleśnienie*:

Poetyka kognitywna opiera się oczywiście w głównej mierze na językoznawstwie kognitywnym i psychologii poznawczej, które wspólnie stanowią duży obszar kognitywizmu. Trzeba uzmysłwić sobie zasadnicze założenie tych nowatorskich dyscyplin: wszystkie środki wyrazu i formy świadomej percepcji wiążą się – ściślej niż sądzono poprzednio – z naszymi uwarunkowaniami biologicznymi. Ujmując rzecz najkrócej: myślimy tak, jak myślimy, i mówimy tak, jak mówimy, bo każdy z nas jest pojemnikiem o ludzkich wymiarach, który zawiera powietrze i płyn, z głównymi receptorami umieszczonymi w górnej partii ciała. Nasz umysł jest „ucieleśniony” – dosłownie i w przenośni, co wreszcie znosi popularne w filozofii rozróżnienie pomiędzy umysłem a ciałem, wyrażone w najbardziej znany sposób przez Kartezjusza [Stockwell 2006: 6].

W tym podrozdziale skupię się na roli każdego z trzech podmiotów najbardziej złożonej odmiany procesu komunikacji literackiej, a mianowicie dialogu pomiędzy pisarzem i czytelnikami, którego pośrednikiem jest tłumacz. Poruszenie problemu specyfiki tego trójstronnego układu jest niezbędne, gdyż przyjmuję, że pomiędzy podmiotami procesu komunikacji literackiej dochodzi do pragmatycznej negocjacji znaczeń zawartych lub potencjalnie obecnych w tekście literackim, które wyni-

kają ze złożonych współzależności występujących pomiędzy językiem, kulturą i każdym człowiekiem. Na pragmatyczny aspekt komunikacji literackiej zwraca uwagę B. Kaniewska i A. Legeżyńska:

Teoria komunikacyjna należy do najbardziej rozpowszechnionych koncepcji łączących problemy języka i literatury. Traktuje ona utwór literacki jako szczególnego rodzaju wypowiedź. Tworzywem wypowiedzi literackiej jest język, czyli system znaków. Znak językowy spełnia jednocześnie trzy funkcje: semantyczną [...], syntaktyczną [...] i pragmatyczną (wskazuje na nadawcę i odbiorcę). Aspekt pragmatyczny komunikacji językowej w literaturze obejmuje więc kategorie autora i czytelnika [Kaniewska, Legeżyńska 2005: 52].

Nawiązanie do zaproponowanego powyżej i dalej kultywowanego trójpodziału dyskursywnych instancji w procesie komunikacji literackiej można odnaleźć w publikacji M. Rutkiewicz-Hanczewskiej. W monografii *Genologia onimiczna. Nazwa własna w płaszczyźnie motywacyjno-komunikatywnej* poznańska badaczka wyodrębnia w odniesieniu do kategorii nazw własnych dwa elementy układu onimicznego, dzięki którym sygnalizowane jest istnienie ich nadawcy i odbiorcy. I. Sarnowska-Giefing zwraca na to uwagę w recenzji tej monografii:

Rozdział drugi pt. *Podstawy genologii onimicznej* przynosi ustalenia co do rozumienia kluczowego pojęcia „gatunku onimicznego” (ujęcie nazwy jako gatunku stanowi *novum* na gruncie onomastyki). Ustalone zostają elementy łączące wszystkie nazwy własne: 1) „substancja” tekstu onimicznego, materia; 2) „nadawca”, kreator nazwy; 3) „odbiorca”, użytkownik nazwy; 4) „obiekt”, denotat (referent) nazwy [Sarnowska-Giefing 2014: 214].

Zważywszy na to uznaję, że warto podjąć próbę zbudowania podstaw do wprowadzenia terminu dyskurs w obszar zainteresowań badaczy literatury, którzy dostrzegli jego związek z onomastyką literacką. Pionierską publikacją na gruncie polskim, w ramach której analizowany jest związek pomiędzy nazwami własnymi i dyskursem, jest wspomniana już monografia A. Rejtera pt. *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu* [Rejter 2016]. Co istotne, polski onomasta literacki korzy-

sta z odmiennego rozumienia terminu dyskurs, gdyż traktuje go jako zbiór tekstów literackich reprezentujących określony gatunek literacki i poruszających tę samą tematykę. W toku analiz z pogranicza językoznawstwa, kulturoznawstwa i kognitywistyki badacz wykazuje funkcje onimów literackich, które realizowane są w ramach różnych dyskursów literackich, a także prezentuje ich realizacje na materiale cytowanym z polskich fraszek miłosnych, erotycznych i metafizycznych.

W kontekście uzależnienia onimów literackich od aktywności dyskursywnej podmiotów procesu komunikacji literackiej należy definiować dyskurs jako przestrzeń mentalną, w ramach której wyobrażenie autora o świecie przedstawionym w dziele literackim jego autorstwa jest kształtowane, na czele z konceptami onomastycznoliterackimi przypisanymi do desygnatów onimów literackich, jak również realizuje się jego indywidualne postrzeganie dzieła literackiego i świata przedstawionego.

1.2.1. Rola podmiotów procesu komunikacji literackiej

Interakcje podmiotów procesu komunikacji literackiej z tekstem literackim w przeważającej większości nie są widoczne, co utrudnia ich bezpośrednią analizę. Mimo to pewne jest, że aktywność dyskursywna człowieka jest osadzona na *idiolektcie*, *idiokulturze* i *idiowiedzy* – te trzy aspekty korespondują z kompetencją językową, kulturową i encyklopedyczną jednostki. Jak twierdzi J. Łompiś odwołując się do fundamentalnej teorii F. Gruczy [1983]:

Podstawowe konstatacje tej teorii odnoszą się m.in. do:

- ontologicznego statusu tego, do czego odnosi się wyrażenie „język ludzki”, gdyż faktycznie istniejącym i rzeczywistym językiem jest jedynie język konkretnego człowieka (idiolekt), który stanowi jego immanentną i konstytutywną właściwość (współczynnik) i pewien zasób jego konkretnej wiedzy, w odróżnieniu od konstruktów idealnych, określanых jako *języki narodowe*, takie jak np. język polski lub francuski;

- kultury i wiedzy jako właściwości przede wszystkim konkretnego człowieka (tzn. jego idioskultury oraz idiodiedzy), które fundują jego umiejętności językowe i pozajęzykowe [Łompiś 2011: 267].

Zastosowanie rdzenia *idio-* koncentruje uwagę na subiektywności trzech aspektów konstytuujących kognitywny „aparat wytwórczy człowieka” [Łompiś 2011: 268]. Konkretniej rzecz ujmując, idiolekt odnosi się do indywidualnego sposobu posługiwania się językiem i jego rozumienia przez jednostkę, idioskultura do skumulowanych w jej umyśle przyzwyczajęń kulturowych i związanej z nią kompetencji, zaś idiodiedza do wiedzy encyklopedycznej, którą jednostka nabyła w toku swojego rozwoju. Wolność człowieka w obrębie kulturowych i językowych granic jego świata wyraża się właśnie w idiolekcie i idioskulturze, czyli w języku osobniczym danej jednostki będącym wariantem języka ogólnego, a także w przefiltrowanej przez pryzmat jaźni jednostki kompetencji kulturowej. W akcie tworzenia komunikatu dokonuje się ujęzykowanie konkretnego człowieka, co należy rozumieć jako mniej lub bardziej uświadomioną możliwość dokonywania wyborów spośród dostępnego wachlarza rozwiązań. Ta językowa wolna wola realizuje się pod wpływem wielu czynników, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych, które w ostatecznym rozrachunku składają się na indywidualny sposób użytkowania i interpretacji systemu języka i kultury.

W konsekwencji taki tok rozumowania, w jego radykalnym ujęciu, prowadzi do odniesienia wspomnianych trzech aspektów aparatu wytwórczego człowieka do hipotezy Sapira-Whorfa [Sapir 1929]. Ci znani amerykańscy językoznawcy założyli, że każdy język jest środkiem ustanawiającym niezależną rzeczywistość, a co za tym idzie każdy użytkownik danego języka tworzy w obrębie danej przestrzeni językowej kolejną – indywidualną. Takie podejście do opisywanego zagadnienia zostało trafnie przedstawione przez F. de Saussure’a, według którego język ogólny jest bytem abstrakcyjnym, gdyż tak naprawdę można wyróżnić tyle języków indywidualnych, ilu jest użytkowników danego języka [Saussure 1961: 29]. Dlatego można uznawać, iż język ogólny jest systemem teoretycznym, a zatem modelem funkcjonującym w oderwaniu od aktów użycia języka. Jest on realizowany pod postacią jednostkowych komunikatów w aktach

mownych jego użytkowników, w ten sposób stanowiąc bank zasobów, z którego dobiera się dostępne schematy.

Kierując się tą analogią należy stwierdzić, że odrębny świat jest kształtowany nie tylko przez język i kulturę, ale również przez każdego z jego użytkowników, w wyniku czego tworzy się zarówno językowy, jak i percepcyjny obraz świata. Każda z powyższych trzech warstw indywidualności podmiotu w równej mierze warunkuje jego stosunek do rzeczywistości [Łompięś 2011: 268], a w tym do tekstu literackiego. To czyni z interakcji z tekstem literackim akt kreacyjno-interpretacyjny, który za każdym razem w przypadku każdego człowieka będzie przyjmował inną postać i prowadził do odmiennych rezultatów.

Mając na względzie uwagi dotyczące istoty indywidualności podmiotów procesu komunikacji można zawęzić optykę narracji i skupić się na problemie *stricte* procesu komunikacji literackiej. Punktem wyjścia będzie obserwacja, że mocą sprawczą w przypadku tekstu literackiego jest osoba pisarza, gdyż to działalność właśnie jego umysłu i „pióra” prowadzi do utworzenia tekstu literackiego, który jest linearną reprezentacją przestrzeni mentalnej zaangażowanej w jego pracę twórczą. Trzeba podkreślić, iż pisarz w procesie kreacji świata bytującego za tekstem literackim i dobierania słów do jego opisanie jest ograniczony przez język stanowiący filtr jego myśli. Zazwyczaj jeszcze przed przystąpieniem do pracy nad tekstem pisarz ma konkretną wizję tego, co będzie w jego ramach opisywał.

Dla przykładu, może to oznaczać, że opracowując początek powieści pisarz zna jej zakończenie, jednak wydarzenia i postaci prowadzące do niego mogą być podatne na zmiany. Oprócz tego pisarz może opracować rozbudowaną historię istotnych dla rozwoju fabuły bohaterów i miejsc po to, aby uprawdopodobnić opisywane sytuacje. Pisarz osiąga stan konkretyzacji świata przedstawionego dzięki różnego rodzaju czynnościom – aktywnemu myśleniu, rysowaniu, sporządzaniu notatek, prowadzeniu rozmów, lecz zawarta w nich ogromna ilość detali nie będzie w całości przedstawiona w dziele ze względu na jego ograniczenia formalne. Z tego względu tekst literacki nie może być interpretowany jako wierna eksplikacja koncepcji pisarza, a jedynie jej częściowe odzwierciedlenie. Warto również dodać, iż pisarz może świadomie nie zamieszczać w tekście literackim wszystkich faktów, które wypracował w toku rozważań nad zawartością dzieła. W ten sposób bezpośrednio

i świadomie angażuje czytelnika w proces rekonstrukcji autorskiego obrazu świata przedstawionego, gdyż zmusza go do samodzielnego generowania nieopisanych w tekście detali.

W oparciu o to spostrzeżenie można uznawać, iż tekst literacki stanowi dla pisarza materialną przestrzeń opisu świata przedstawionego, który egzystuje w jego umyśle. Takie oderwanie tekstu literackiego od jego autora interpretuje się w duchu postmodernistycznym jako tzw. „śmierć autora” – tę postawę zapoczątkował R. Barthes [1999]. Jest to paradygmat skrajny, wedle założeń którego „tekst czytany jest teraz tak, że autor, na wszystkich jego poziomach, zaczyna się unieobecniać” [Barthes 1999: 249]. Sprawia to, że znaczenia pierwotnie tchnięte w strukturę tekstu literackiego przez pisarza stają się niedostępne dla czytelnika z tego powodu, że jest on zawsze podmiotem zewnętrznym wobec wyjściowych ram interpretacyjnych.

Powyższe refleksje korespondują ze zjawiskiem zaobserwowanym przez polskiego teoretyka literatury, R. Ingardena, określonym przez niego mianem *miejsc niedookreślenia* [Ingarden 1936: 165]. Ich istnienie jest w prostej linii powiązane z postawą pisarza wobec tekstu literackiego i zaprogramowanych w nim czytelników. U. Eco mocno podkreśla uzależnienie momentu „zaistnienia” tekstu literackiego od faktycznego czytelnika wchodzącego z nim w interakcję, co określił mianem *aktualizacji*. Do tego odnosi się w poniższym fragmencie ważnego artykułu pt. *Czytelnik modelowy*:

Tekst różni się jednak od innych typów wyrażania swą większą złożonością. A podstawowym powodem jego złożoności jest właśnie fakt, iż jest on wypełniony tym, co n i e wypowiedziane (por. Ducrot, 1972). „Nie wypowiedziane” oznacza to, co nie pojawiło się na powierzchni, na poziomie wyrażania: lecz właśnie to nie wypowiedziane musi zostać zaktualizowane na poziomie aktualizacji treści. I pod tym względem tekst, w sposób bardziej zdecydowany niż wszelkie inne przekazy, wymaga aktywnych i świadomych posunięć w celu współdziałania ze strony czytelnika [Eco 1987: 288].

Wybitny filozof literatury wyraźnie sugeruje, iż czytelnik pełni rolę aktywnego uczestnika procesu komunikacji literackiej, więc bez jego czynnego udziału tekst literacki pozostanie wyłącznie materialną struk-

turą werbalną. U. Eco utrzymuje, iż „tekst postuluje własnego adresata jako niezbędny warunek nie tylko własnej konkretnej zdolności komunikacyjnej, lecz również własnej potencjalności znaczeniowej. Innymi słowy tekst zostaje nadany dla kogoś, kto go zaktualizuje, nawet jeśli nadawca nie ma nadziei (lub nie chce), aby ten ktoś konkretnie i historycznie istniał” [Eco 1987: 290]. W tym kontekście wyróżnił dwa skrajne punkty na continuum rodzajów tekstów, a mianowicie teksty *zamknięte* i *otwarte*, które wymagają istnienia dwóch odpowiednich kategorii czytelników: *modelowego* i *empirycznego* [Eco 1985: 235; 1987]. Zgodnie z jego opinią „Czytelnik Modelowy jest zbiorem warunków fortunności ustalonych tekstowo, które muszą zostać spełnione, aby tekst został w pełni zaktualizowany w swej potencjalnej treści” [Eco 1987: 299]. To sugeruje, iż pisarz w trakcie pracy nad tekstem literackim wychodzi z założenia, że będzie go czytała grupa osób, która posiada ściśle określone kompetencje. Taki czytelnik modelowy jest więc konstruktem idealnym, który nie jest pojedynczym podmiotem, a który wynika z płaszczyzny samego tekstu. Warto jednak zaznaczyć, że faktyczny czytelnik tekstu literackiego, a więc czytelnik empiryczny, w taki czy inny sposób różni się od czytelnika modelowego – podobnie może się mieć rzecz z punktu widzenia czytelnika, gdyż jego wyobrażenie autora modelowego może znacząco odbiegać od autora empirycznego.

Z perspektywy paradygmatu kognitywno-pragmatycznego spopularyzowanego przez N. F. Aliefirienko – na którego postulatach opieram podstawowe założenia monografii – zarówno proces wytwarzania obrazu świata literackiego, jak i proces jego opisywania w tekście literackim jest kształtowany przez aktywność dyskursywną pisarza [Алефиренко 2011]. W tym kontekście jest zatem niezbędne zaakcentowanie opozycji występującej pomiędzy płaszczyzną tekstu literackiego i przestrzenią myśli pisarza, które nie są wobec siebie ekwiwalentne.

Mając na uwadze ingardenowskie *miejsca niedookreślenia* można uznawać, że w procesie komunikacji literackiej czytelnik odgrywa rolę podmiotu, którego zadaniem jest wypełnienie luk występujących w świecie przedstawionym opisanym w tekście literackim. Nie ulega wątpliwości, iż tak w istocie jest, gdyż wyobrażenie opisywanej przez pisarza sytuacji i zaangażowanych w nią elementów wymaga posiadania wiedzy związanej ze znaczną liczbą detali. To założenie odnajduje swoje potwierdzenie w słowach U. Eco:

Tekst jest więc pełen białych plam, szczelin do wypełnienia, a ten, kto był jego nadawcą, przewidywał, że zostaną one wypełnione, i zostawił je puste z dwu powodów. Przede wszystkim dlatego, że tekst jest mechanizmem leniwym (lub też ekonomicznym), który żyje kosztem wartości dodatkowej sensu, jaki wprowadza weń odbiorca, i jedynie w przypadkach skrajnej pedanterii, skrajnej troski dydaktycznej lub skrajnej represyjności tekst komplikuje się o redundancje i dodatkowe wyjaśnienia – aż do granicy pogwałcenia normalnych reguł konwersacyjnych [Eco 1987: 289].

Wolność czytelników przekłada się na to, że akt wprowadzenia powyższej wartości dodatkowej sensu realizuje się inaczej w wykonaniu każdego z nich. Pojedynczy czytelnik dysponuje przecież personalną przestrzenią mentalną opartą na kompetencji językowej, kulturowej i encyklopedycznej. Właśnie na ich podstawie dochodzi do zrekonstruowania autorskiego obrazu świata literackiego, przy czym dotyczy to nie tylko wspomnianych miejsc niedookreślenia. Nawet miejsca ściśle określone przez pisarza za pośrednictwem tekstu poddawane są czytelniczej subiektywizacji, którą można porównać do tworzenia rysunku na podstawie przeczytanego opisu – każdy z uczestników takiego eksperymentu sporządziłby rysunek podobny do pozostałych, lecz nigdy identyczny. Ta metafora pozwala zauważyć, że rezultat aktu lektury jest niewerbalny, a konkretniej rzecz ujmując, mentalny.

Wiąże się to z entymematycznością percepcji [Lipiński 2000: 39] stanowiącą uniwersalną właściwość człowieka, która sprowadza się do dostrzegania niektórych elementów rzeczywistości z perspektywy idywuidualnej dla danego podmiotu. Sugeruje to, że każdy człowiek może skupić się na odmiennym aspekcie przestrzeni opisywanej za pomocą tekstu literackiego – tekst jest wyłącznie punktem odniesienia, na podstawie którego czytelnik buduje własną wersję świata przedstawionego. W konsekwencji okazuje się, iż czytelnik posiada moc kreacyjną porównywalną z tą należącą do pisarza, gdyż w jednostkowym akcie lektury przepuszcza tekst literacki przez filtr własnej jaźni. Na nią składa się wspomniany kognitywny aparat wytwórczy składający się z wiedzy językowej, kulturowej i encyklopedycznej połączony z entymematycznością postrzegania. Dlatego komunikacja zachodząca pomiędzy pisarzem i czytelnikiem może być porównana

do zaciętej dyskusji, w toku której każda ze stron mimowolnie stara się przeforsować swoje racje.

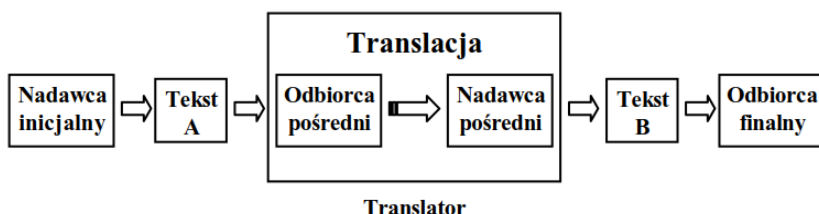
Tłumacz w układzie pisarz – tłumacz – czytelnik bez wątpienia pełni najbardziej złożoną rolę, co wynika z jej dwoistości. Mam tu na myśli fakt, iż w procesie komunikacji literackiej staje się on jednocześnie czytelnikiem i pisarzem. Nie można go określić jako „czystego” czytelnika lub pisarza, gdyż akt lektury realizowany przez niego jest nakierowany na odczytanie niuansów przekazywanych za pośrednictwem słów tekstu literackiego, a akt twórczy uzależniony jest, z jednej strony, od formy i treści wersji oryginalnej dzieła, a z drugiej strony od procesu prowadzącego do zaprojektowania odbiorcy przekładu. Na ten fakt zwraca uwagę R. Lewicki:

Polega ono na konstruowaniu profilu wirtualnego odbiorcy, przyjmowaniu założeń dotyczących trzech wskazanych grup jego cech, i następnie wychodzeniu z tych założeń jako podstaw do podejmowania decyzji podczas procesu tłumaczenia. Projektowanie adresata jest ważnym elementem pracy tłumacza, zanim jeszcze rozpocznie on właściwe czynności tłumaczenia [Lewicki 2017: 172].

Jak wspomniałem wcześniej, każdy akt lektury jest procesem subiektywnym, który prowadzi do wygenerowania indywidualnego obrazu świata literackiego. Nie inaczej jest w przypadku tłumacza, który w oparciu o własną wiedzę, doświadczenie i nawyki językowo-kulturowe odczytuje tekst literacki, interpretuje jego treść i wyobraża sobie zwerbalizowany w jego ramach świat przedstawiony. Właśnie ta odfiltrowana wersja autorskiego obrazu świata przedstawionego podlega wyrażeniu w języku innym niż oryginał – zależy ona od strategii obranej przez tłumacza, podjętych przez niego decyzji, jak i wynikających z nich zastosowanych technik tłumaczeniowych. Dotyczy to nie tylko płaszczyzny języka przekładu, lecz również dostosowania treści przekładu do przestrzeni kulturowej, w której funkcjonują jego odbiorcy. W rezulacie ewidentny staje się wpływ relacji pojedynczego tłumacza wobec rzeczywistości, a zatem czynnika antropocentrycznego, na ostateczną postać przekładu.

1.2.2. Relacje osobowe w procesie tłumaczenia

Nakreślone skomplikowane relacje, które występują pomiędzy podmiotami procesu komunikacji literackiej w tłumaczeniu, zostały przedstawione na schemacie zamieszczonym w monografii *Zarys translatoryki* autorstwa B. Kielar.



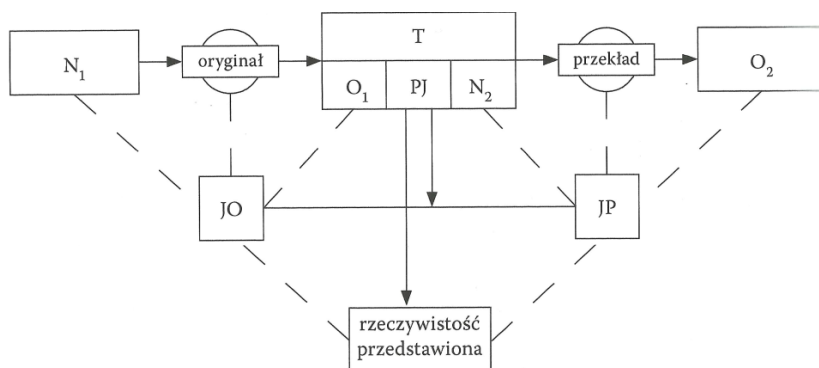
Rys. 2. Układ translacyjny [Kielar 2013: 7]

Jak widać na schemacie, analizując komunikację dwujęzyczną z udziałem pośrednika – tłumacza B. Kielar wyróżnia dwie odrębne fazy – fazę komunikacji pomiędzy nadawcą inicjalnym i tłumaczem, jak również fazę komunikacji pomiędzy tłumaczem i odbiorcą finalnym. W ten sposób B. Kielar sugeruje, że w powyższym procesie tłumacz zajmuje miejsce centralne, gdyż pełni rolę *quasi-adresata* i *quasi-nadawcy* [Kielar 2013: 23]. Wspomniane terminy należy interpretować jako formę zaakcentowania, że tłumacz, z jednej strony, jest bardziej uprzywilejowany od standardowego czytelnika, ponieważ jednocześnie pełni funkcję nadawcy przekładu, a, z drugiej strony, nie może być pojmowany jako pełnoprawny autor dzieła z powodu wtórności przekładu wobec tekstu oryginału.

Tłumacz jest więc *quasi-adresatem* dzięki posiadaniu zdecydowanie większej wiedzy językowej i kulturowej niż typowy czytelnik, co pozwala mu na pełniejsze zrozumienie oryginalnej wersji dzieła. Wynika to również z faktu, iż utworzenie dobrego przekładu wymaga od tłumacza przestudiowania życiorysu pisarza i fragmentu rzeczywistości, do którego odnosi się on w tekście, podczas gdy od czytelnika jednojęzycznego nie jest to wymagane. Nadanie tłumaczowi przydomku *quasi-nadawcy*

jest natomiast związane z faktem, że nie jest on niezależny w swojej pracy twórczej – w taki czy inny sposób musi opierać się na formie lub treści oryginalnego tekstu literackiego. Dodatkowo istotna jest w tej sytuacji transformacja językowa i kulturowa zmuszająca tłumacza do zmiany zawartości przekładu w porównaniu do oryginalnego tekstu literackiego, co spowodowane jest koniecznością dostosowania go do kompetencji czytelników przekładu. Jako centralny podmiot w układzie procesu komunikacji literackiej musi on być w stanie zidentyfikować takie aspekty tekstu literackiego, które nie będą zrozumiałe dla odbiorców przekładu, i odpowiednio je zmodyfikować.

Właśnie do tak skomplikowanej roli odgrywanej przez tłumacza w układzie translacyjnym odwołuje się R. Lewicki, który proponuje wariant rozbudowany schematu przedstawionego w monografii B. Kielar.



Rys. 3. Układ translacyjny autorstwa R. Lewickiego [Lewicki 2017: 72]

Oprócz przypisania tłumaczowi roli pierwszego odbiorcy tekstu oryginalnego (O_1) i wtórnego nadawcy przekładu (N_2) R. Lewicki nadaje mu miano pośrednika językowego (PJ). Jest to najbardziej charakterystyczna cecha tłumacza, która wynika z jednoczesnego bycia nadawcą i odbiorcą – B. Kielar nie zawarła tego w swojej wersji układu translacyjnego. Na dodatek, R. Lewicki odnosi tekst oryginału i przekładu do zasobów języka oryginału (JO) i języka przekładu (JP),

podkreślając w ten sposób fakt, że konkretne teksty są realizacjami abstrakcyjnego systemu dwóch różnych języków. Polski przekładoznawca uwypukla także istnienie tak istotnego z mojego punktu widzenia związku denotacyjnego pomiędzy tekstami, językami i podmiotami układu z rzeczywistością pozajęzykową, umożliwiając w ten sposób zastosowanie schematu w odniesieniu do zarówno rzeczywistości nieliterackiej, jak i literackiej.

Na tle powyższych uwag można dostrzec, iż w przypadku pośredniczonej komunikacji literackiej to właśnie od tłumacza zależy jej powodzenie. Gdyby nie istnienie tego centralnego podmiotu układu translacyjnego, to do porozumienia pomiędzy przedstawicielami odmiennych języków i kultur w ogóle nie mogłoby dojść. Pomimo tego należy zaznaczyć, jak ważną rolę pełni pisarz i czytelnik, których perspektywy tłumacz naprzemiennie przyjmuje. W związku z tym zaprezentowana złożoność relacji osobowych w tłumaczeniu może uświadamiać, iż każdy z trzech oddzielnych etapów procesu komunikacji literackiej, a mianowicie pisanie, lektura i tłumaczenie, osadzony jest w przestrzeni mentalnej człowieka i właśnie pod jej wpływem się kształtuje. Uzasadnione jest zwrócenie uwagi na fakt, że podstawową właściwością procesu komunikacji literackiej jest antropocentryczność, którą należy rozumieć jako uzależnienie sposobu, w jaki jednostka wchodzi w interakcję z tekstem literackim, od jej idiolektu, idiokultury i idiomiedzy.

1.3. Podmioty literackiej aktywności dyskursywnej

Każdy z podmiotów procesu komunikacji literackiej, czyli pisarz, czytelnik i tłumacz, dysponuje swoją indywidualną aktywnością dyskursywną. Niezależnie od tego, czy konkretna interakcja z tekstem literackim polega na jego tworzeniu, czy też na jego rozumieniu, dyskurs jednostki stanowi subiektywny fundament jej aktywności poznawczej. Inaczej mówiąc, istnienie indywidualnych i społecznych warstw przestrzeni dyskursywnej sprawia, że każdy akt pisania, lektury i tłumaczenia tekstu jest niepowtarzalny, nawet w czasie życia tego samego podmiotu w odniesieniu do tego samego tekstu. Wynika to z faktu, że doświadczenie i wiedza człowieka podlega ciągłej kumulacji

i ewolucji. Warto więc przeanalizować kategorie dyskursu literackiego i ustalić, jak są one powiązane z tekstem literackim. Ogólnym założeniem, istotnym dla rozważań w niniejszej monografii, jest to, że można wyodrębnić trzy kluczowe kategorie dyskursu podmiotów procesu komunikacji literackiej:

1. pisarską,
2. czytelniczą,
3. tłumaczeniową.

Interakcje z tekstem literackim, które wynikają z powyższych trzech kategorii dyskursu, są oddzielone od siebie wzajemnie w czasie i przestrzeni, co czyni z komunikacji literackiej proces szczególnie. Ma to związek z faktem, że w tradycyjnym rozumieniu komunikacji uznaje się, że wszyscy jej uczestnicy znajdują się w tej samej chwili w tym samym miejscu. Co więcej, najważniejszą właściwością wspomnianych kategorii dyskursu jest niezależność mentalna wynikająca ze specyfiki aktywności dyskursywnej, czyli subiektywności składających się na nią procesów.

Biorąc pod uwagę ogólną definicję dyskursu mogę stwierdzić, że aktywność dyskursywna pisarza sprowadza się do całokształtu indywidualnych procesów werbalnych i myślowych, które przyświecają jego pracy twórczej nad tekstem literackim. Ze względu na to linearna struktura jednostek języka odzwierciedla nieliniarną przestrzeń mentalną bytującą poza tekstem literackim i będącą środowiskiem powstania tekstu i świata przedstawionego. Należy przy tym podkreślić, że pojęcie dyskursu w tym rozumieniu wiąże się z terminem *koncept*. Nie mam tu jednak na myśli jego klasycznej definicji, gdyż w przypadku literatury koncept staje się ideą i energią uruchamiającą aktywność dyskursywną pisarza, a dyskurs staje się przestrzenią, w obrębie której konkretny koncept jest uaktywniany. Należy pamiętać, że koncept jest bytem zindywidualizowanym, który może zostać częściowo wyrażony za pośrednictwem tekstu literackiego. Co ciekawe, twórczo aktywny pisarz nierzadko rozbudowuje koncepty kluczowe dla dzieła do takiego stopnia, że stają się one dla niego ekwiwalentami osób żyjących. Dlatego też wchodzi tu w grę nie tylko płaszczyzny percepcji wizualnej i słuchowej, lecz również emocjonalnej i kinetycznej, ze względu na co tekst literacki stanowi werbalizację różnorodnych płaszczyzn wyobraźni pisarza.

Współzależność strony językowej i myślowej procesu twórczego pisarza uzmysławia, iż koncept w relacji do tekstu literackiego musi być pojmowany jako myślowy ekwiwalent elementu świata przedstawionego, który wyrażany jest poprzez środki językowe i za pośrednictwem których jest konstruowany w wyobraźni czytelnika. Nie należy jednak ignorować bardziej filozoficznego wymiaru konceptu, gdyż praca twórcza autora dzieła literackiego jest zawsze napędzana przez konkretny cel, który ten chce zrealizować. W perspektywie tekstu literackiego staje się to jego naczelnym przesłaniem, które jest różnorodnie ucieleśniane – zwykle za pomocą protagonisty. Natomiast, patrząc na to od strony rzeczywistości wykreowanej w tekście, główny bohater poprzez swoje działania uruchamia pozostałe elementy świata przedstawionego i stanowi moc sprawczą w odniesieniu do rozwoju fabuły dzieła literackiego.

Patrząc na proces komunikacji literackiej ze strony czytelnika można zakładać, że tekst literacki powinien doprowadzić do zrekonstruowania konceptosfery autorskiej w umyśle czytelnika. Co istotne, dzieje się to w oparciu tylko o tekst literacki, to jest o zubożoną i spłaszczoną postać wyjściowej wielowymiarowej struktury mentalnej, do której faktyczny dostęp miał jedynie pisarz w trakcie pracy nad tekstem. Tekst literacki nie jest więc dostarczany czytelnikowi wraz z fundamentalną dla niego sferą konceptów – jest rezultatem procesu transformacji ich mentalności w tekstowość.

Mamy tu do czynienia z sytuacją odwrotną niż w przypadku pisarza, dlatego że tekst literacki w trakcie lektury i rozmyślań nad zawartością dzieła staje się bodźcem do wygenerowania nowej konceptosfery w umyśle czytelnika. To pozwala uznawać, że czytelnik odgrywa tak samo ważną rolę w procesie komunikacji literackiej jak autor – jest przecież współtwórcą tekstu, czyli autorem własnej wersji tej rzeczywistości, która została opisana przez pisarza w tekście literackim. Należy przy tym wspomnieć, że najczęściej pomiędzy pisarską i czytelniczną stroną procesu komunikacji literackiej występuje nierówny rozkład sił – ten pierwszy jest zwykle jeden, natomiast czytelników jest zazwyczaj wielu. Dlatego kanoniczna wersja konceptosfery, która egzystuje w umyśle pisarza, najpierw podlega spłaszczeniu w trakcie jego pracy twórczej nad tekstem literackim, a następnie ulega wielokrotnemu wygenerowaniu w umysłach czytelników w trakcie lektury, która zależna jest od ich indywidualnej aktywności dyskursywnej.

Bazując na spostrzeżeniu B. Kielar dotyczącym tego, że tłumacz jest jednocześnie quasi-adresatem i quasi-nadawcą tekstu literackiego [Kielar 2013: 7] mogę zakładać, że w jego umyśle dochodzi do uruchomienia obu wspomnianych kategorii aktywności dyskursywnej. Dodatkowo istotne znaczenie ma przekroczenie bariery językowej i kulturowej, gdyż tłumacz jest adresatem w obrębie języka oryginału, ale nadawcą w obrębie języka przekładu. Konceptosfera ukształtowana pod wpływem jednego języka poprzez słowa napisane przez autora tekstu literackiego musi więc zostać przez niego zwerbalizowana w innym języku. Z tego wynika, że proces tłumaczenia składa się z etapu odbioru i pisania, w trakcie których naprzemienne przyjmowanie jednej i drugiej postawy dyskursywnej prowadzi do odfiltrowywania jakości zawartych w oryginalnym dziele literackim.

Idiolekt, idioskultura i idiowiedza tłumacza przyjmującego postawę czytelnika wpływają na indywidualne rozumienie oryginalnego tekstu literackiego i wytworzenie odpowiadającego mu obrazu świata przedstawionego. Z tego powodu nie można uznawać procesu tłumaczenia za akt substytucji partii tekstu oryginalnego odpowiednimi elementami przekładu, gdyż „uczestnikiem działania tłumacza staje się rzeczywistość przedstawiona w oryginale; może to być rzeczywistość realna lub fikcyjna, zawsze jednak zinterpretowana przez tłumacza” [Lewicki 2017: 72]. Konceptosfera budowana w wyniku interakcji z tekstem literackim jest przecież osadzona na niuansach językowych zawartych w pojedynczych słowach, jak również na wiedzy, do której autor odsyła za pośrednictwem bardziej rozbudowanych struktur językowych. Tłumacz powinien posiadać wysoką kompetencję językową, kulturową i encyklopedyczną w odniesieniu do lingwokultury wersji pierwotnej dzieła literackiego – to może sprawiać, że konceptosfera powstała w jego umyśle będzie pełniejsza w szczegóły od konceptosfery czytelnika jednojęzycznego. Mimo to nie będzie on w stanie osiągnąć takiego stopnia identyfikacji ze światem przedstawionym jak autor pierwotny, choć może opierać się na dodatkowych źródłach wiedzy – od wywiadów z autorem lub jego notatek aż po bezpośrednie konsultacje z nim. Warto pamiętać o tym, że dążenie do wypracowania najpełniejszej czytelniczej aktywności dyskursywnej jest dla tłumacza niezbędne w celu utworzenia dobrego przekładu.

Jeśli chodzi o przyjęcie postawy autora, to proces podejmowania decyzji tłumaczeniowych ponownie zależy od kompetencji wynikają-

cych z idiolektu, idiokultury i idiomowiedzy tłumacza, które tym razem są zawieszone w przestrzeni kręgu odbiorców przekładu. Kryterium doboru ogólnej strategii tłumaczenia, jak również wynikających z niej technik, jest stopień podobieństwa pomiędzy językiem i kulturą oryginału i przekładu. Jednostką, która może zauważyć, przegapić lub celowo pominąć miejsca problematyczne, jest tłumacz, który na nowo konstruuje płaszczyznę tekstu literackiego w przekładzie opisując konceptofere powstałą pod wpływem jego interakcji z tekstem oryginalnym. Znaczącą rolę odgrywa tu kompetencja zaprojektowanego odbiorcy przekładu, do której należy dostosować poziom złożoności relacji pomiędzy konceptosferą a tekstem literackim – odbiorca przekładu nie posiada wiedzy odbiorcy oryginalnego [Lewicki 2017: 159-162]. Z tego powodu nieuniknione jest skupienie się na najistotniejszych jakościach zarówno w strukturze tekstu literackiego, jak również konceptosfery utworzonej w procesie odbioru przekładu w wyobraźni czytelnika. Na dodatek, nie można tego uznawać za proces obiektywny, gdyż zawsze jest on uwarunkowany przez mniej lub bardziej uświadamiane preferencje tłumacza dotyczące języka, kultury i wiedzy encyklopedycznej. Z tego powodu w przypadku różnych tłumaczy subiektywność zarówno procesu odbioru oryginału, jak również tworzenia przekładu w rezultacie prowadzi do opracowania odmiennych formalnie i treściowo przekładów. Aktywność dyskursywna, na której etap odbioru oryginału i nadawania przekładu jest osadzony, stanowi zatem immanentną właściwość procesu tłumaczenia.

Z nakreślonej specyfiki aktywności dyskursywnej podmiotów biorących udział w procesie komunikacji literackiej wyłania się potrzeba wyeksplikowania jego kluczowych warstw. Dotychczasowe rozważania pozwalają na wyodrębnienie dwóch wzajemnie dopełniających się aspektów aktywności dyskursywnej należącej do każdego z trzech prototypowych podmiotów komunikacji literackiej, a mianowicie aspektu:

1. indywidualnego, na który składa się, z jednej strony, biografia, doświadczenie życiowe i światopogląd, jak również idiojęzyk, idiokultura i idiomowiedza człowieka, natomiast, z drugiej strony, działalność wyobraźni, które wspólnie przekładają się na entymematyczność percepcji jednostki,
2. społecznego, na który składa się kontekst czasu i przestrzeni, specyfika epoki, w której powstawało dzieło, jak również fakty językowe,

kulturowe i encyklopedyczne znane mieszkańcom danego obszaru [Алефиренко 2014: 24].

W obliczu wskazanej zależności pomiędzy aktywnością dyskursywną jednostki a rezultatami jej interakcji z tekstem literackim można przyjąć założenie, że wyodrębnienie istotnych aspektów indywidualnych i społecznych pozwala lepiej zrozumieć charakter procesu tworzenia, lektury i tłumaczenia tekstu literackiego. Do takiego poglądu na interakcję z tekstem literackim przychyła się P. Stockwell przekonując o przydatności teorii skryptów i schematów w poetyce kognitywnej, które pod względem swojego zakresu znaczeniowego pokrywają się ze wspomnianymi warstwami aktywności dyskursywnej:

Dobór słów w zdaniu, a także znaczenia derywowane ze zdań, zależą nie od słownikowych denotacji tych ciągów wyrazowych, lecz od zespołów idei i innych skojarzeń wywoływanych w umyśle mówiącego i słuchacza. Zdarza się często, że mówiący i słuchacz dobrze znają omawianą sytuację, nie muszą więc wyliczać każdego jej aspektu, aby ją zrozumieć. Podobnie, patrząc na zestaw wizualnych wzorów, obserwator łączy elementy albo dostrzega kształty i cechy, które wywodzi ze swoich wcześniejszych doświadczeń. Kontekst wprowadzany przez obserwatora do rozmaitych obiektów w polu widzenia nazywa się *ramą*. W polu językowym struktura pojęciowa zaczerpnięta z pamięci, aby pomagać w zrozumieniu wypowiedzi, jest schematem, który początkowo nazywano skryptem [Stockwell 2006: 111-112]

W oparciu o to widać wyraźnie, że to właśnie od wspomnianej „struktury pojęciowej zaczerpniętej z pamięci” zależy rozumienie każdej kategorii komunikatu, a w tym tekstu literackiego. To potwierdza P. Stockwell spostrzegając, że „schematy wykorzystywano także do wyjaśniania wiązek informacji i cech na każdym poziomie organizacji językowej, poczynając od znaczeń dostrzeganych w poszczególnych słowach, a na odczytaniach całych tekstów kończąc. Gatunki literackie, fikcyjne epizody, zmyślane postaci w sytuacjach narracyjnych – wszystko to można pojmować jako elementy posługiwania się uschematyzowaną wiedzą”. [Stockwell 2006: 114].

1.4. Literacka aktywność dyskursywna a konceptosfera tekstu literackiego

Elementy świata przedstawionego funkcjonują w obrębie aktywności dyskursywnej uczestników procesu komunikacji literackiej, a zatem ich istnienie ma wymiar mentalny. Należy jednak zauważyć, że dyskusja dotycząca sposobu istnienia desygnatów w świecie przedstawionym ma również wymiar filozoficzny. Wynika to z faktu, że brak im fizycznej uchwytności. A. Thomasson podkreśla w tym kontekście, że obiekty literackie nie posiadają czasowej i przestrzennej lokalizacji [Thomasson 2003: 138]. Innymi słowy, czytelnicy tekstu literackiego nie mają możliwości wejścia w interakcję poznawczą z elementami świata przedstawionego w rzeczywistości obiektywnej. Mimo to są w stanie rozmawiać na ich temat poza kontekstem literackim, inspirować się zachowaniem bohaterów literackich lub tworzyć, dla przykładu, muzea świata przedstawionego dzieła literackiego. Można to uzasadnić tym, że w ramach aktywności dyskursywnej pisarza rzeczywistość literacka jest konstruowana w tak spójny sposób, a następnie tak wiernie opisywana w płaszczyźnie tekstu literackiego, że wywołuje u czytelników wrażenie faktyczności jej istnienia.

Ta szczególna forma istnienia elementów świata przedstawionego została określona trafnym mianem przez A. Meinonga i jego uczniów jako *pseudoistnienie* [Livingston, Sauchelli 2011: 355]. Wynika to z uzależnienia funkcjonowania obiektów literackich od potencjału kreacyjnego wyobraźni człowieka, czyli od kategorii aktywności dyskursywnej podmiotów procesu komunikacji literackiej. Pseudoistnienie jest stanem pośrednim pomiędzy istnieniem rzeczywistym a istnieniem wirtualnym, gdyż podlega zawarciu niepisanej umowy pomiędzy nadawcą, jak i odbiorcami tekstu literackiego, która dotyczy postrzegania świata przedstawionego jako wyjątkowego świata obiektywnego. Głównym założeniem meinongińskiej teorii przedmiotów jest stwierdzenie, że niektóre z nich *są* – pseudoistnieją – a niektóre z nich *istnieją* [Livingston, Sauchelli 2011: 349]. Pierwsza forma istnienia jest uzależniona od wyobraźni człowieka, będąc subiektywną, a druga – od czasoprzestrzennej uchwytności, czyli będąc obiektywną [Livingston, Sauchelli 2011: 349].

Ze względu na to, że elementy świata przedstawionego w stanie pseudoistnienia są zawieszone w umysłach uczestników procesu komunikacji literackiej, to zarówno pisarz, jak i czytelnik oraz tłumacz muszą sobie uzmysłwić, że świat literacki nie istnieje obiektywnie, ale pomimo tego traktować go tak, jakby faktycznie istniał. Dzięki temu problem ontologii świata przedstawionego można powiązać z aktywnością dyskursywną jednostek biorących udział w jego konstrukcji i rekonstrukcji. W wyniku tego na potrzeby tej monografii nie będę uwzględniać dwóch pozostałych postaw wobec problemu ontologii obiektów literackich. Pierwsza z nich skupia się na zestawianiu problemu ich istnienia z płaszczyzną tekstu literackiego, natomiast druga – z rzeczywistością obiektywną. Przyjmuję więc założenie, zgodnie z którym elementy świata przedstawionego istnieją mentalnie w przestrzeni aktywności dyskursywnej każdego człowieka, który wchodzi w interakcję z tekstem literackim. Mając to na uwadze mogę uznać dotychczas wykorzystywane terminy *obiekt literacki* i *element świata przedstawionego* za niewystarczające, gdyż implikowany przez nie wymiar fizyczny istnienia desygnatów wyznaczanych przez tekst literacki jest sprzeczny z obserwacją o ich mentalnym pseudoistnieniu. Termin *koncept* należy określić jako bardziej trafny, dlatego też najpierw przytoczę jego klasyczną definicję w rozumieniu językoznawstwa kognitywnego i kulturowego, a następnie ulokuję koncept na tle tekstu literackiego.

Uwagi dotyczące mentalnego wymiaru istnienia świata przedstawionego mogą sugerować, że zawartość pojedynczego konceptu to zarówno fakty językowe i kulturowe, jak również dyskursywne. Co ważne, wszystkie trzy czynniki balansują na granicy pomiędzy subiektywnością a intersubiektywnością, a ich postać zależy od indywidualnych i społecznych warstw przestrzeni dyskursywnej jednostki. Jeśli więc chodzi o autora i, po części, tłumacza, w tym kontekście należy stwierdzić, że źródłem wygenerowania tekstu literackiego jest pojedynczy koncept lub zespół konceptów (konceptosfera), które powstają i kształtują się w przestrzeni dyskursywnej podmiotu tworzącego. Z kolei z perspektywy czytelnika, jak również tłumacza, należy zauważyć, że tekst literacki jest płaszczyzną językową przyczyniającą się do powstania konceptu i konceptosfery, które rozrastają się w trakcie procesu lektury w obrębie przestrzeni dyskursywnej jednostki.

W celu nakreślenia specyfiki terminu *koncept* przytoczę jego uznaną definicję, która została zaproponowana przez J. Bartmińskiego i W. Chlebde. Polscy językoznawcy traktują koncept jako mentalny korelat elementu rzeczywistości, na który składa się „szerszy zespół cech niż na „pojęcie”, tworzy go bowiem treść nie tylko poznawcza, lecz także emotywna i pragmatyczna, oparta na indywidualnym i społecznym doświadczeniu ludzi” [Bartmiński, Chlebda 2013: 71]. Jest to definicja ogólna dotycząca rzeczywistości nieliterackiej, dlatego też w odniesieniu do dzieła literackiego należy ją doprecyzować – w jego kontekście koncept staje się bytem znacznie bardziej rozbudowanym i zindywidualizowanym niż element świata przedstawionego.

Z tego względu proponuję następującą definicję wstępną *konceptu onomastycznoliterackiego*, która zostanie poszerzona w rozdziale drugim: *jest to dyskursywny obraz desygnatu, czyli wyobrażenie podmiotu procesu komunikacji literackiej o konkretnym elemencie świata przedstawionego, którego granice wyznaczają słowa tekstu literackiego (a w tym onimy literackie)*. Inaczej rzecz ujmując, koncept onomastycznoliteracki to mentalny konstrukt bytujący w umyśle pisarza, czytelnika i tłumacza, który jest odzwierciedleniem właściwości elementu świata przedstawionego opisanego w dziele literackim będąc poszerzonym o treść kognitywną, pragmatyczną i emotywną.

W tym sensie możliwe jest przyjęcie wcześniej zaproponowanego założenia, zgodnie z którym zarówno dla pisarza, jak i czytelników elementy świata przedstawionego są istniejącymi elementami rzeczywistości. Ponownie zwrócę uwagę na fakt, że ich istnienie jest rezultatem obopólnej zgody podmiotów komunikacji literackiej, co oznacza, iż traktują oni obiekty nieistniejące w świecie obiektywnym jak istniejące w sposób całkowicie świadomy. Świat kształtujący się w wyobraźni podmiotów procesu komunikacji literackiej, którego elementy wyznaczone są za pośrednictwem środków językowych użytych przez pisarza, z perspektywy językoznawstwa kognitywnego należy uznawać za *konceptosferę tekstu literackiego*. Odwołam się do jej definicji autorstwa D. S. Lichaczowa, który kładzie szczególny nacisk na wysoki stopień jej zindywidualizowania i wynikającą z tego naturę generowania składających się na nią konceptów:

В совокупности потенции, открываемые в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом, мы можем назвать концептосферами. Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации [...] отдельных вариантов концептосферы национального языка очень много, они по-разному группируются, по-разному себя проявляют. Каждый концепт в сущности может быть по-разному расшифрован в зависимости от сиюминутного контекста и культурного опыта, культурной индивидуальности концептоносителя⁶ [Лихачев 1993: 5].

Idąc tym tropem można przyjąć, że konceptosfera tekstu literackiego jest zbiorem konceptów, które wchodzą w relacje zarówno między sobą, jak i z podmiotami procesu komunikacji literackiej w obrębie ich przestrzeni dyskursywnej podczas każdorazowego aktu interakcji z tekstem literackim. Termin *świat przedstawiony* pozbawia tekst literacki kluczowego czynnika kognitywnego, ponieważ wywołuje skojarzenie z bytem materialnym. Istotą konceptu i, co za tym idzie, konceptosfery jest przecież ich mentalność – mogą one być częściowo zwerbalizowane, lecz nigdy nie zostaną w pełni wyrażone w strukturze tekstu. Muszę również zaznaczyć, iż sformułowanie *konceptosfera tekstu literackiego* jest uproszczeniem terminologicznym, jako że w rzeczywistości jest ona konstruktem mentalnym o naturze antropocentrycznej, który powstaje w przestrzeni dyskursywnej człowieka i w niej jest zakotwiczony. Tekst literacki sam w sobie jest de facto tylko pośrednikiem w procesie komunikacji literackiej, który albo odzwierciedla, albo generuje konceptosferę w umyśle podmiotu.

⁶ Концептосферами можем назвать потенции – rozumiane jako większa całość – zawarte в запасе словни́чества по́длинного челове́ка, как и язы́ка в о́бще. Концептосфера язы́ка наро́да есть тем богаче, им богаче́е есть его́ культура. [...] по́длинных ва́риантов концептосферы язы́ка наро́да есть ба́гато – можно́ их гру́повать на раз́ные спосо́бы, при́ чем о́не са́мы выра́жены на раз́ные спосо́бы. Так на́пра́вду, ка́ждый кон́цепт мо́жет бы́ть раз́но о́дчитан в за́висимо́сти от то́варыща́щего му кон́текста и ко́мпетен́ции ку́льту́ровой, о́собово́сти ку́льту́ровой но́сителя кон́цепта.

1.5. Aktywność dyskursywna pisarza: J. K. Rowling i saga o Harrym Potterze

Jak wykazałem w toku dotychczasowych rozważań, aktywność dyskursywna pisarza ma wyraźne przełożenie na wszystkie elementy tekstu literackiego. Specyfika korelacji występującej pomiędzy słowami tekstu literackiego a aktywnością dyskursywną pisarza ma także swoje odzwierciedlenie w kontekście procesu pracy twórczej J. K. Rowling nad sagą o Harrym Potterze. Wydaje się, że w tej części monografii warto byłoby przytoczyć istotne fakty związane z jej aktywnością dyskursywną, co pozwoli na zarysowanie jej ogólnej postawy wobec literatury, jak również na wskazanie konkretnych źródeł, skąd J. K. Rowling czerpała inspiracje. Dzięki temu będzie możliwe zarysowanie indywidualnej specyfiki aktywności dyskursywnej autorki sagi.

J. K. Rowling przed opublikowaniem pierwszego tomu sagi, czyli *Harry'ego Pottera i Kamienia Filozoficznego*, spędziła ponad 5 lat na opracowywaniu struktury świata przedstawionego stanowiącego podstawę tekstu sagi [BBC 2001]. Całość pracy autorki nad uniwersum Harry'ego Pottera trwała z kolei 18 lat. Już w 1992 roku pisarka miała pierwsze pomysły dotyczące sagi, w 1997 roku udało jej się wydać pierwszy tom powieści, a w 2010 roku światło dzienne ujrzał ostatni z filmów o Harrym Potterze, nad których produkcją pisarka również czynnie czuwała. Jej proces twórczy miał na tyle szeroką skalę, że w rezultacie powstały znaczne ilości rysunków, schematów, rozważań i rozmów przeprowadzonych przez autorkę, których ułamek został przelany na papier w postaci wydanej dla czytelników. Interesujące są rysunki wykonane przez J. K. Rowling – dzięki nim czytelnicy sagi mają możliwość przekonania się, jak autorka uniwersum Harry'ego Pottera wyobrażała sobie wygląd postaci, miejsc, stworzeń i przedmiotów powołanych przez nią do życia.



Rys. 4. Rysunek autorstwa J. K. Rowling przedstawiający głównych bohaterów sagi [Źródło: reddit.com]

Takie rysunki należy uznawać za kanoniczne, gdyż to właśnie J. K. Rowling jest ich autorką i przedstawia na nich rezultaty działania własnej wyobraźni, co nie jest często spotykane w przypadku literatury. Dzięki temu odbiorca tekstu literackiego może zweryfikować, jak w umyśle autorki kształtowała się struktura warstwy wizualnej świata przedstawionego, w tym wypadku w sadze o Harrym Potterze.

1.5.1. Proces twórczy J. K. Rowling – założenia, inspiracje i skala

W odniesieniu do konceptów kreowanych przy pomocy tekstu sagi należy zaznaczyć, że J. K. Rowling w rozmowie z Danielem Radcliffem – odtwórcą głównej roli w filmach będących ekranizacjami książek jej autorstwa – zwraca uwagę na to, że w czasie 18 lat pracy nad sagą bohaterowie „rozbudowali się” w jej umyśle do takiego stopnia, że się od niej uniezależnili i w pewnym sensie zaczęli działać samodzielnie [YouTube 2013]. Pisarka odnosi to przede wszystkim do postaci Albusa Dumbledore’a, czyje wypowiedzi, w odczuciu pisarki, powstawały samoczynnie – J. K. Rowling przyznaje, że niejednokrotnie „słyszała od niego” to, co chciałaby usłyszeć od osób, z którymi miała do czynienia na co dzień. Na dodatek pisarka używa sformułowania, że na przestrzeni tylu lat pracy nad sagą „poznawała swoje postaci”, dzięki czemu odkrywała nowe fakty z ich biografii, które mogły stać się istotne dla rozwoju akcji sagi i zostać w niej opisane. Nie miało to jednak miejsca w odniesieniu do wszystkich postaci, co J. K. Rowling obrazuje przywołując wątek postaci profesor Minervy McGonagall i jej romansu z człowiekiem niemagicznym. Wątek ten miał niebagatelny wpływ na jej zachowanie w powieści – bycie osobą oschłą i wymagającą, lecz mimo to nie został rozwinięty w ramach siedmiu tomów powieści.

Onimy literackie i połączone z nimi desygnaty pełnią dla pisarki wyjątkową rolę, ponieważ, jak sama J. K. Rowling podkreśla, postaci sagi o Harrym Potterze stały się dla niej tak samo realne i ważne, jak faktycznie istniejące osoby. Co więcej, zarówno pisarka, jak i D. Radcliffe, pomimo bycia niezwiązanym z jej procesem twórczym, zauważają, że o bohaterach sagi mówi się tak, jakby byli żyjącymi osobami [YouTube 2013]. Jest to konsekwencją tego, że przed wydaniem pierwszego tomu powieści pisarka spędziła 5 lat na opracowywaniu swojego wyobrażenia o świecie przedstawionym, jak również materiałów, w oparciu o które utworzyła tekst sagi. Od tego czasu aż do końca pracy nad wykreowanym przez siebie uniwersum J. K. Rowling żyła nim i, jak sama zaznacza, uciekała do niego borykając się z kryzysowymi sytuacjami życiowymi. Jak zaznacza we wspomnianej rozmowie z D. Radcliffem, po opublikowaniu ostatniego tomu sagi doznała szoku, ponieważ nagle została pozbawiona możliwości przenoszenia się do stworzonego przez nią świata [YouTube 2013].

Można zatem stwierdzić, że tak długi czas obcowania mentalnego ze światem przedstawionym sprawia, że dla twórcy staje się on w takim samym stopniu realny jak świat rzeczywisty. Na dodatek, zarówno moment powołania do życia, jak i „odwołania z życia” bohaterów sagi był dla J. K. Rowling angażujący emocjonalnie. Dla przykładu, postać Remusa Lupina, która pierwotnie przetrwała całość akcji powieści i znalazła się w pierwszej wersji jej epilogu, ostatecznie zginęła. J. K. Rowling uważa, że zabicie tej postaci było nieuniknione i stało się to samoczynnie, choć dla niej było to niesłychanie bolesne. Z tego wynika obserwacja, iż obfitujący w szczegóły concept elementu świata dzieła literackiego stanowi byt subiektywny i osobisty, do którego autor może się przywiązać.

Warto również wspomnieć o źródle, z którego J. K. Rowling czerpała inspiracje do budowania swojego uniwersum – w większości przypadków wywodziły się one z jej życia osobistego i ulegały rozbudowaniu w procesie twórczym. Jak mówi sama pisarka, Harry Potter stanowi dla niej „widmowego syna” [YouTube 2016], którego zobaczyła po raz pierwszy na ekranie swojego telewizora, gdy została poinformowana o tym, że producenci filmu wyłonili w drodze castingu odtwórcę roli głównego bohatera sagi i gdy przysłali jej jego próbne nagranie. Według pisarki Harry Potter jest „naczyniem”, a więc archetypem protagonisty, który z perspektywy obserwatora nieposiadającego informacji na temat świata magii poznaje stworzone przez nią uniwersum [YouTube 2016]. Hermiona Granger, przyjaciółka głównego bohatera sagi, jest w jej opinii odzwierciedleniem jej samej – postacią o mocnym charakterze, której naczelną wartością jest umysł. Przekłada się to na jej cechę charakterystyczną, którą jest kompulsywne dążenie do zdobywania nowej wiedzy, określona przez J. K. Rowling jako *geekiness* (w wolnym tłumaczeniu jest to „kujonowość”), z którą pisarka się identyfikuje. Jeśli chodzi o Rona Weasley’a, ostatniego z członków przewodniego trio sagi, to jego sposób bycia i wypowiedzania się został zainspirowany manierą najbliższego przyjaciela J. K. Rowling, Seana. Autorka sagi o Harrym Potterze zauważa, że Ron „ma seanowski sposób budowania zdań” [BBC 2001]. Mówiąc o inspiracjach, warto wspomnieć również o dementorach, czyli złowieszczych postaciach, z którymi spotkanie pozbawia człowieka pozytywnych emocji i wspomnień – ich zadaniem jest pilnowanie więzienia dla czarodziejów, Azkabanu, i karanie

skazańców poprzez wysysanie z nich dusz. Dementorzy pojawiają się w trzeciej części sagi, *Harrym Potterze i Więźniu Azkabanu*, nad którą pisarka pracowała w trakcie zmagania się z depresją wywołaną śmiercią jej matki. Jak sama J. K. Rowling zaznacza, dementorzy są uosobieniem wszystkich złych rzeczy, z którymi musiała się zmierzyć w życiu.

Z wywiadów z pisarką wynika, iż nie wszystkie szczegóły dotyczące biografii postaci sagi zostały opisane w tomach. J. K. Rowling przekonuje, iż wśród ogromu materiałów, które wygenerowała w trakcie pracy nad sagą, znajdują się takie, które nigdy nie ujrzą światła dziennego. Według jej filozofii czytelnik musi czuć, że autor tekstu literackiego wie wszystko o świecie w nim opisanym, lecz jednocześnie sam nie musi tej całej wiedzy posiadać [BBC 2001]. W rozmowie pomiędzy autorem scenariusza wszystkich filmów o Harrym Potterze, Stevenem Klovesem, i J. K. Rowling ten temat został podjęty [YouTube 2016]. Scenarzysta podaje przykład sytuacji, w której zapytał J. K. Rowling o historię wujka Rona Weasley'a, który w sadze został wspomniany tylko raz. Ku jego zaskoczeniu, po niedługim czasie otrzymał od pisarki aż pięć stron jego biografii. To samo dotyczy, dla przykładu, informacji dotyczących dziesięciu zastosowań smoczej krwi – S. Kloves postanowił rzucić pisarce wyzwanie i poprosić ją o podanie ich wszystkich, twierdząc, że większość autorów napisałaby to wyłącznie po to, żeby zrobić wrażenie na czytelniku [YouTube 2016]. Okazało się, że w przypadku pisarki wyglądało to inaczej, dlatego że była w stanie wyliczyć i opisać mu wszystkie zastosowania substancji. J. K. Rowling potwierdza istnienie ogromnej ilości detali swojego uniwersum we wcześniejszym wywiadzie:

JKR: It felt as though I was carving a book out of this mess of notes. And that's in effect what I did. It was a question of condensing, and editing, and sculpting a book out of this mass of stuff that I had on Harry. And I thought that if this got published, I really thought -- it's a book for obsessives. It's a book for the kind of people who enjoy every little tiny detail about a world. Because I have every little tiny detail about the world⁷ [BBC 2001].

⁷ Wydawało mi się, że rzeźbię książkę z tej całej masy notatek. I, tak naprawdę, właśnie to robiłam. Była to kwestia syntezy, redagowania i kształtowania

Takie wyznanie ze strony autorki potwierdza, że na kartach jej powieści żadne słowo nie jest przypadkowe, co jest zgodne z przekonaniem większości literaturoznawców dotyczącym relacji pomiędzy strukturą językową dzieła literackiego a intencjonalnym działaniem pisarza. Co istotne, J. K. Rowling niejednokrotnie podkreśla, że zdaje sobie sprawę, że saga o Harrym Potterze stała się tak popularna właśnie dzięki logice, na której całość historii została zbudowana. Zgodnie z jej słowami, działanie magii jest w zupełności wytłumaczalne, jakkolwiek dziwne się ono nie staje [YouTube 2013]. Tekst literacki jest więc w tym ujęciu jedynie materializacją strumienia świadomości autorki. Te informacje, które nie zostały ujawnione w tekście, są jej sposobem na zagwarantowanie sobie spójności i kompletności stworzonego uniwersum, lecz jednocześnie stanowią dla niej podstawę do generowania dalszych rozważań dotyczących jego części składowych.

Właśnie w tym należy szukać przyczyny założenia strony internetowej *pottermore.com*, na której łamach autorka publikuje teksty traktujące o różnych aspektach uniwersum Harry'ego Pottera. Świadczy to o fakcie, że J. K. Rowling jest nadal płodna twórczo, dzięki czemu wykreowany przez nią świat jest ciągle utrzymywany przy życiu. Co ciekawe, pisarka robi to nie tylko za pośrednictwem tekstu, lecz również poprzez infografiki, filmy i mapy, które konkretyzują uniwersum Harry'ego Pottera w oczach i wyobraźni czytelników sagi. Daje jej to możliwość rozwiewania ich wątpliwości dotyczących szczegółów wątków zawartych w powieści, jak również pozwala na doprecyzowanie historii postaci, miejsc, przedmiotów i stworzeń, które odegrały mniej lub bardziej istotną rolę w sadze. Stanowi to jawne potwierdzenie tezy postawionej przez pisarkę w 2001 roku, która sprowadzała się do myśli o tym, że ma ona dostęp do najdrobniejszych detali związanych z całym uniwersum Harry'ego Pottera.

Nie można nie wspomnieć o fakcie, że na fali eksplozji popularności książek i filmów o Harrym Potterze doszło do uprzedmiotowienia większości elementów świata literackiego w nich skonstruowanego, co można powiązać z komercjalizacją. Pasjonaci sagi o Harrym Potterze

książki z tej masy informacji, które miałam na temat Harry'ego. Dlatego uznałam, naprawdę uznałam, że jest to książka dla maniaków. Jest to książka dla ludzi, którzy cieszą się najdrobniejszymi szczegółami dotyczącymi świata przedstawionego. Bo ja właśnie znam każdy najdrobniejszy szczegół dotyczący tego świata.

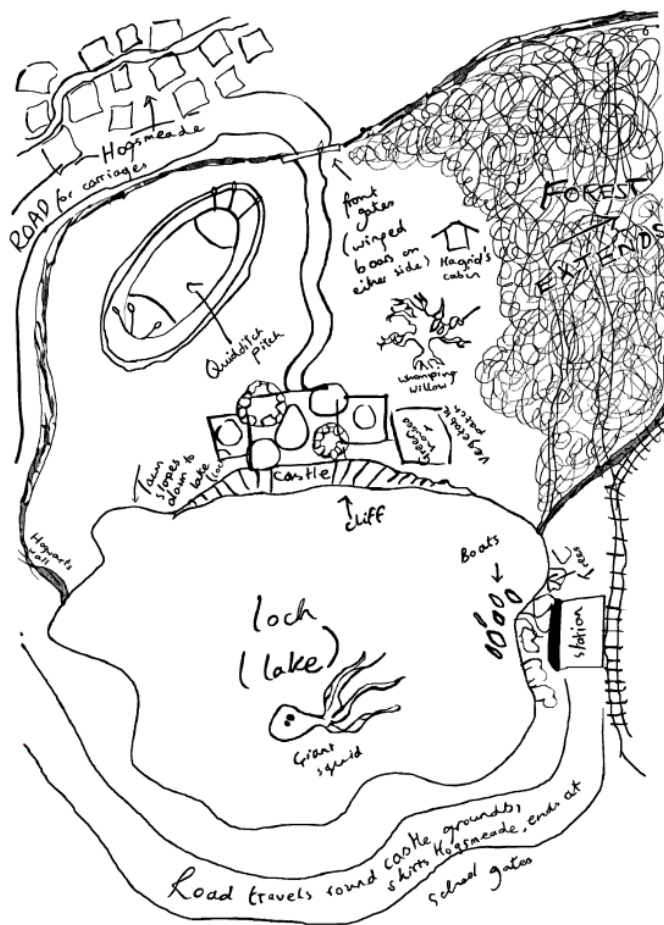
mają możliwość nabycia szerokiego wachlarza przedmiotów: poczynając od słodczy, przez tak kluczowe dla akcji różdżki i szaty, kończąc na miotłach, pucharach i naszyjnikach. Są to produkty sygnowane logo Harry'ego Pottera i nazwiskiem J. K. Rowling, co gwarantuje pieczołowitość wykonania i dużą dozę detali, co widać na przykładzie firmy Noble Collection i sprzedawanej przez nią serii różdżek należących do bohaterów sagi. Wszystko to sprawia, że fani sagi odbierają uniwersum Harry'ego Pottera jako świat jeszcze bardziej realny, a wręcz dosłownie uchwytany.



Rys. 5. Kolekcja różdżek z sagi o Harrym Potterze firmy Noble Collection [Źródło: noblecollection.com]

Choć może się wydawać, że ekranizacje książek nie mają wiele wspólnego z aktywnością dyskursywną przy tworzeniu uniwersum o Harrym Potterze, to w przypadku J. K. Rowling ma miejsce odwrotna sytuacja. Jak sama pisarka sygnalizuje, traktuje ona swoje dzieło jak dziecko, które zostało wzięte pod opiekę przez obcych ludzi (mowa

tu o ekipie zajmującej się produkcją filmów) – jednak w momencie, kiedy przekonała się o ich profesjonalizmie i zaangażowaniu w pracę, mogła odetchnąć z ulgą. Mimo to, co podkreśla nie tylko J. K. Rowling, ale również członkowie ekipy pracującej przy filmach, pisarka z zainteresowaniem czuwała nad przebiegiem procesu produkcyjnego, w szczególności na jego początku. Sam casting aktorów podlegał jej kontroli, a wszystkie decyzje dotyczące ostatecznego wyboru odtwórców ról były z nią konsultowane – co ciekawe, jej ultimatum było obsadzenie brytyjskiego aktora Robbiego Coltrane’a w roli Rubeusa Hagrida [YouTube 2013]. Jeśli chodzi o magiczne miejsca w sadze, jak sama J. K. Rowling mówi w rozmowie z D. Radcliffem, dążyła do tego, aby Wielka Sala i ulica Pokątna wyglądały w filmie dokładnie tak, jak sama je sobie wyobrażała [YouTube 2013]. Uzasadnia to nie tylko chęcią pofolgowania sobie, lecz zwłaszcza chęcią zaspokojenia oczekiwań czytelników, którzy zaczęli mieć obsesję na punkcie najdrobniejszych detali zawartych w filmach. Dotyczyło to również sytuacji, w których opis szczegółów związanych z elementami świata przedstawionego nie pojawił się w treści sagi – podczas prac nad filmem *Harry Potter i Kamień Filozoficzny* na prośbę scenografa J. K. Rowling narysowała mapę otoczenia zamku Hogwart [British Library 2018: 10], a w przypadku filmu *Harry Potter i Więzień Azkabanu* dostarczyła ekipie filmowej drzewo genealogiczne rodu Blacków wraz z herbem [Ревенсон 2016: 180].



Rys. 6. Mapa otoczenia zamku Hogwart autorstwa J. K. Rowling [Źródło: members.madasafish.com]

Ze względu na to uzasadnione jest traktowanie ekranizacji powieści o Harrym Potterze jako utwory kanoniczne, którymi można się posilkować nie tylko w celu uzyskania wizualizacji uniwersum J. K. Rowling, lecz również w celu poznania faktów niewystępujących w tekście sagi.

1.5.2. Publikacje poboczne J. K. Rowling

Siedem tomów sagi o Harrym Potterze to nie jedyne książki, które J. K. Rowling napisała na temat stworzonego przez nią uniwersum. Co ważne, pisarka nie opracowała encyklopedii dotyczącej tego świata (choć pierwotnie miała to w planach), pomimo posiadania tak znacznej ilości danych, które potencjalnie mogłaby w niej zawrzeć. Publikacjami autorskimi, które rozszerzają świat opisany w powieści, są podręczniki Hogwartu, które do 15 marca 2017 roku były niedostępne w języku polskim ze względu na niewielki nakład pierwszego wydania z 2002 roku. Do ich reedycji w języku angielskim, polskim i rosyjskim doszło na fali entuzjazmu związanej z pierwszym filmem z serii *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, którego scenariusz został napisany przez J. K. Rowling. Trzeba zaznaczyć, iż film ma swoje źródło właśnie w jednym z podręczników Hogwartu noszącym taki sam tytuł. Pozostałe dwa podręczniki Hogwartu to *Quidditch przez wieki* i *Baśnie barda Beedle'a*.

Ich zasadniczą wartością, która dla fanów sagi stanowi aspekt najbardziej przyciągający, jest to, iż w sadze podręczniki te naprawdę się pojawiają – z dwóch pierwszych bohaterowie korzystają w trakcie lekcji magii, a z trzeciej, będącej zbiorem magicznych przypowieści, wydobywają istotne dla rozwoju akcji informacje. Dotyczy to zwłaszcza Insygniów Śmierci – z jednej z opowieści pt. *Opowieść o trzech braciach* bohaterowie wydobywają cenne wskazówki odnośnie tych wyjątkowych artefaktów. Poprzez zastosowanie chwytu zmateriowania przedmiotów ze świata przedstawionego sagi autorka doprowadza zarówno do zwiększenia stopnia realności wykreowanego przez nią uniwersum, jak również daje sobie więcej przestrzeni na obszerniejsze przedstawienie związanych z nimi wątków. Ich czytelnik, w szczególności małoletni, może dzięki temu odnieść satysfakcjonujące wrażenie, że świat czarodziejów z uniwersum Harry'ego Pottera istnieje obok świata rzeczywistego, a jego przedstawiciele skutecznie się ukrywają przed osobami niemagicznymi.

Książka *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* jest encyklopedią magicznych stworzeń, z której można uzyskać informacje dotyczące ich wyglądu, zachowania, występowania i przydatności. Jej autorem jest Newt Scamander, którego rola ulega diametralnej metamorfozie.

Z postaci stanowiącej tło w siedmiu tomach sagi, czyli autora jednego z wielu podręczników wymaganych na lekcjach w Szkole Magii i Czarodziejstwa Hogwart, stał się protagonistą serii filmów *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*. Na stronach podręcznika J. K. Rowling, podając się za tego bohatera, opisuje nie tylko zwierzęta faktycznie pojawiające się w sadze, lecz także inne, które wcześniej były nieznane czytelnikom. Poniżej przytaczam przykład jednego z haseł zawartych w podręczniku *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*:

NIUCHACZ

[Niffler]

KLASYFIKACJA MM: XXX

Niuchacz jest zwierzęciem brytyjskim. Te puchate, czarne, długopyskie, drążące nory stworzonka mają szczególne upodobanie do wszystkiego, co się świeci. Gobliny często wykorzystują niuchacze do poszukiwania ukrytych pod ziemią skarbów. Chociaż niuchacz jest stworzeniem łagodnym, a nawet przymilnym, nie powinno się trzymać go w domu, ponieważ może niszczyć dobytek właściciela. Niuchacze mieszkają w norach wydrążonych nawet do dwudziestu stóp pod ziemią i rodzą od sześciu do ośmiu młodych w miocie [Rowling 2017: 92-93].

Z kolei w podręczniku *Quidditch przez wieki* autorka sagi opisuje ewolucję latającej miotły i jej przekształcenie w miotłę sportową, historię powstania dyscypliny quidditch, jak również historię wyposażenia używanego przez zawodników w trakcie gry. W poniższym przykładzie poruszana jest historia powstania złotego znicza będącego prawdopodobnie najbardziej enigmatycznym z przedmiotów wykorzystywanych podczas gry w quidditch:

Wynalezienie złotego znicza przypisuje się czarodziejowi Bowmanowi Wrightowi z Doliny Godryka. Podczas gdy wszystkie drużyny w całym kraju próbowały znaleźć innego ptaka, który by zastąpił znikacza, Wright, wytrawny zaklinacz metali, postawił sobie za zadanie stworzenie piłki naśladującej zachowanie i cechy znikacza. I udało mu się to, sądząc po stosie pergaminów odnalezionych po jego śmierci (obecnie są w posiadaniu pry-

watnego kolekcjonera), zawierających listy zamówień z całego kraju. Złoty snitch, jak nazwał Bowman swój wynalazek, był piłeczką wielkości orzecha włoskiego i ważył dokładnie tyle, ile znikacz. Jego srebrne skrzydełka poruszały się ruchem obrotowym, jak skrzydła znikacza, co pozwalało mu na błyskawiczną zmianę kierunku lotu z szybkością i precyzją jego żywego prototypu. W przeciwieństwie do znikacza został jednak tak zaczarowany, by zawsze pozostawał w obrębie pola gry. Można powiedzieć, że wynalezienie złotego znicza zakończyło proces, który rozpoczął się trzysta lat wcześniej na moczarach Queerditch. Narodziła się gra czarodziejów, którą dzisiaj znamy jako quidditch [Rowling 2017: 49-50].

Na dodatek J. K. Rowling rozszerza zasięg wymyślonej przez siebie dyscypliny poza Wielką Brytanię i Irlandię, a więc na Europę i pozostałe kontynenty, klasyfikując szereg drużyn aktywnie działających na tych terenach. Ważny jest fakt, że pisarka porusza problem relacji występującej pomiędzy czarodziejami i mugolami (czyli ludźmi nieposiadającymi magicznej mocy), co skutkuje różnorodnymi sposobami ukrywania się tych pierwszych przed tymi drugimi, ukazując go jednak na tle magicznego sportu. W istocie problem ten jest jednym z głównych motywów przewijających się przez wszystkie książki i filmy o Harrym Potterze.

W książce *Baśnie barda Beedle'a* J. K. Rowling proponuje fanom sagi lekturę fikcyjnych przypowieści, na których wychowują się i w których zaczytują się rzesze młodych czarodziejów i czarownic. W wykreowanym przez pisarkę uniwersum baśnie są fundamentem, na którym budowana jest moralność bohaterów. Z tymi przypowieściami czarodziejom kojarzy się dzieciństwo, dlatego że to właśnie one są czytane im na dobranoc przez rodziców. Należy przy okazji podkreślić, iż te baśnie, podobnie jak w rzeczywistości pozaliterackiej, mają wymiar zarówno dosłowny, jak i przenośny. Jednej z przypowieści ta obserwacja dotyczy w szczególności – chodzi tu o *Opowieść o trzech braciach*, w której trzej tytułowi bracia napotyka ją na swojej drodze spersonifikowaną śmierć, którą przechytają i która jako wyraz uznania tego wyczynu wręcza każdemu po jednym magicznym artefakcie. Poniżej przytaczam tę przypowieść ze względu na jej niebagatelne znaczenie dla rozwoju akcji sagi.

Było raz trzech braci, którzy wędrowali opustoszałą, krętą drogą o zmierzchu. Doszli w końcu do rzeki zbyt głębokiej, by przez nią przejść, i zbyt groźnej, by przez nią przepłynąć. Bracia znali się jednak na czarach, więc po prostu machnęli różdżkami i wyczarowali most nad zdradziecką tonią. Byli już w połowie mostu, gdy drogę zagrodziła im zakapturzona postać.

I Śmierć przemówiła do nich. Była zła, że tym trzem nowym ofiarom udało się ją przechytrzyć, bo zwykle wędrowcy tonęli w rzece. Nie dała jednak za wygraną. Postanowiła udawać, że podziwia czarodziejskie uzdolnienia trzech braci, i oznajmiła im, że każdemu należy się nagroda za przechytrzenie Śmierci. I tak najstarszy brat, który miał wojownicze usposobienie, poprosił o różdżkę, której magiczna moc przewyższałaby moc każdej z istniejących różdżek, za pomocą której zwyciężyłby w każdym pojedynku, różdżkę godną czarodzieja, który pokonał Śmierć! I Śmierć podeszła do najstarszego drzewa rosnącego nad brzegiem rzeki, wycięła z jego gałęzi różdżkę i dała najstarszemu bratu, mówiąc: „To różdżka z czarnego bzu, zwana Czarną Różdżką. Mając ją w ręku, zwyciężysz każdego”.

Drugi w kolejności starszeństwa brat, który miał złośliwe usposobienie, postanowił jeszcze bardziej upokorzyć Śmierć i poprosił o moc wzywania umarłych spoza grobu. I Śmierć podniosła gładki kamień z brzegu rzeki, dała mu go i powiedziała, że ów kamień ma moc sprowadzenia umarłego zza grobu.

Potem Śmierć zapytała najmłodszego brata, co by chciał od niej dostać. A był on z nich trzech najskromniejszy, a także najmądrzejszy, więc nie ufał Śmierci. Poprosił o coś, co pozwoliłoby mu odejść z tego miejsca, nie będąc ściganym przez Śmierć. I Śmierć, bardzo niechętnie, wręczyła mu swoją Pelerynę-Niewidkę.

Wówczas Śmierć odstąpiła na bok i pozwoliła trzem braciom przejść przez rzekę i powędrować dalej, co też uczynili, rozprawiając o przygodzie, która im się przytrafiła, i podziwiając dary Śmierci.

I zdarzyło się, że trzej bracia się rozstali, każdy poszedł własną drogą.

Pierwszy brat wędrował przez tydzień lub dwa, aż doszedł do pewnej dalekiej wioski i odszukał czarodzieja, z którym się kiedyś pokłócił. Mając Czarną Różdżkę w ręku, nie mógł przegrać pojedynku, który nastąpił. Zostawił ciało martwego przeciwnika

na podłódze, a sam udał się do gospody, gdzie przechwalał się głośno mocą swej różdżki, którą wydarł samej Śmierci i dzięki której stał się niezwyciężony.

Tej samej nocy do najstarszego brata, który leżał w łóżku odużony winem, podkraść się inny czarodziej. Zabrał mu różdżkę i na wszelki wypadek poderżnął mu gardło.

I tak Śmierć zabrała pierwszego brata.

Tymczasem drugi brat powędrował do własnego domu, w którym mieszkał samotnie. Zamknął się w izbie, wyjął Kamień, który miał moc sprowadzania zmarłych zza grobu, i obrócił go trzykrotnie w dłoni. Ku jego zdumieniu i radości, natychmiast pojawiła się przed nim postać dziewczyny, z którą kiedyś miał nadzieję się ożenić, zanim spotkała ją przedwczesna śmierć.

Była jednak smutna i zimna, oddzielona od niego jakby woalem. Choć wróciła zza grobu, nie należała prawdziwie do świata śmiertelników i bardzo cierpiała. W końcu ów drugi brat, doprowadzony do szaleństwa beznadziejną tęsknotą, zabił się, by naprawdę się z nią połączyć.

I tak Śmierć zabrała drugiego brata.

Choć Śmierć szukała trzeciego brata przez wiele lat, nigdzie nie mogła go znaleźć. Dopiero kiedy był w bardzo podeszłym wieku, zdjął z siebie Pelerynę-Niewidkę i dał ją swojemu synowi. A wówczas pozdrowił Śmierć jak starego przyjaciela i poszedł za nią z ochotą, i razem, jako równi sobie, odeszli z tego świata [Rowling 2008: 420-423; Rowling 2017: 113-122].

W ostatnim tomie sagi, noszącym tytuł *Harry Potter i Insygnia Śmierci*, nazwa tych trzech artefaktów, czyli Insygnia Śmierci, zostaje przywołana – ich wyjątkowy i niejednoznaczny charakter A. Polkowski zmyślnie oddał w polskim przekładzie. Wynika to z tego, że osoba, w której posiadaniu znajdzie się Czarna Różdżka, Kamień Wskrzeszenia oraz Peleryna-niewidka, staje się panem Śmierci. Ta ich właściwość jest wyrażona poprzez słowo *insygnia*, które kojarzy się z władzą dzięki powszechnej kolokacji, której częścią się staje, a mianowicie *insygnia władzy*.

Daje to do zrozumienia, iż świat przedstawiony w sadze o Harrym Potterze nie jest ograniczony tylko i wyłącznie do tego, co zostało opisane na kartach jej siedmiu tomów. Jest wręcz odwrotnie, jako że każda istota, każdy przedmiot i każde miejsce, które pojawia się na kartach

tomów sagi, ma swoją historię. Warto zauważyć, że w zdecydowanej większości przypadków znana jest ona tylko i wyłącznie J. K. Rowling, lecz za pośrednictwem trzech wymienionych publikacji pisarka dzieli się z czytelnikami niektórymi ze szczegółów dotyczącymi stworzonego przez nią świata przedstawionego. Świadczy to o tym, że saga o Harrym Potterze jest bytem trójwymiarowym posiadającym nie tylko szerokość i wysokość (to jest tekst), lecz również głębię rozumianą jako rozbudowane fundamenty konceptualne – aktywność dyskursywną J. K. Rowling. Ona sama zwraca na to uwagę: “It’s a book for the kind of people who enjoy every little tiny detail about a world. Because I have every little tiny detail about the world⁸” [BBC 2001]. Dalej J. K. Rowling utwierdza swoich czytelników w przekonaniu:

It was five years from the train journey, where I had the original idea, to finishing the book. And during those five years this massive material was generated -- some of which will never find its way into the book, will never need to be in the book. It’s just stuff I need to know for my own pleasure -- partly for my own pleasure and partly because, I like reading a book where I have the sense that the author knows everything. They might not be telling me everything, but you have that confidence that the author really knows everything⁹ [BBC 2001].

Naturalnym i nie mniej istotnym aspektem dodatkowych publikacji autorki jest ich komercyjność, choć trzeba podkreślić, że całość dochodów ze sprzedaży tych trzech książek przekazywana jest na poczet fundacji charytatywnych Lumos i Comic Relief [Rowling 2017: 149-151].

⁸ Jest to książka dla ludzi, którzy cieszą się najdrobniejszymi szczegółami dotyczącymi świata przedstawionego. Bo ja właśnie znam każdy najdrobniejszy szczegół dotyczący tego świata (sagi o Harrym Potterze).

⁹ Od momentu pamiętnej podróży pociągiem, w trakcie której wpadłam na ten pomysł, do ukończenia (pierwszego) tomu minęło pięć lat. I w ciągu tych pięciu lat została utworzona masa materiałów – niektóre z nich nigdy nie trafią do książek, nigdy nie będą w nich potrzebne. Są to informacje potrzebne tylko mi dla własnej przyjemności – częściowo dla własnej przyjemności i częściowo dlatego, że ja sama lubię czytać książki, w trakcie lektury których mam wrażenie, że autorzy wiedzą wszystko. Nie muszą mi wszystkiego zdradzać, lecz ja muszę mieć pewność, że oni faktycznie wszystko wiedzą.

Kolejnym potwierdzeniem znaczenia aktywności dyskursywnej J. K. Rowling w kontekście uniwersum Harry’ego Pottera jest film *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*. W nim zekranizowano perypetie autora wspomnianego podręcznika, które są datowane na trzydzieści lat przed narodzeniem Harry’ego Pottera, na dodatek mając miejsce w Stanach Zjednoczonych. Pozwala to czytelnikom zdać sobie sprawę z tego, że czarodzieje żyją nie tylko na terenie Wielkiej Brytanii i Irlandii, co J. K. Rowling kilkakrotnie sugeruje w ramach sagi. W filmie *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* mamy z tym do czynienia na szerszą skalę, ponieważ w Stanach Zjednoczonych istnieje odpowiednik brytyjskiego Ministerstwa Magii – MACUSA, obowiązują odmienne od brytyjskich zasady funkcjonowania osób magicznych w świecie nie-magów (ekwiwalent brytyjskiego mugola) i uprzedzony stosunek do Brytyjczyków-czarodziejów. Nakreśla to potencjał świata zbudowanego przez J. K. Rowling, fundamentem którego jest koloryt kulturowy przenikający wszystkie płaszczyzny życia czarodziejów. Dzięki temu pisarka akcentuje fakt, iż w każdym kraju możemy mieć do czynienia z magią odmienną pod względem kulturowym.

Z tego względu powyższy film świadczy nie tylko o potrzebie znaczącego rozszerzenia świata Harry’ego Pottera, lecz również o możliwości zmiany medium dostarczania informacji odbiorcom. W przypadku siedmiu części sagi filmy były ekranizacjami wersji książkowych, a w tej sytuacji film stanowi niezależną historię, która w tekście nie została opisana. Cały świat jest konstruowany przy pomocy technik zarezerwowanych dla kinematografii, co przekłada się najbardziej na głównych bohaterów – światy te łączy postać Newta Scamandera, lecz większość pozostałych postaci została wykreowana od zera na potrzeby historii opowiadanej w filmie. Spójność pomiędzy uniwersum Harry’ego Pottera i *Fantastycznych zwierząt i jak je znaleźć* jest mimo to zachowana, gdyż odwołania do wydarzeń i postaci z tego pierwszego stanowią tło akcji – w szczególności dotyczy to konfliktu zaistniałego pomiędzy Albussem Dumbledorem i Gellertem Grindelwaldem. Warto zauważyć, że film został na tyle ciepło przyjęty przez fanów sagi, że w 2018 roku wydano kolejny film z serii pt. *Fantastyczne zwierzęta: Zbrodnie Grindelwalda*, a także planowane są jej trzy kolejne części. Co ciekawe, do pracy nad scenariuszem trzeciej części serii J. K. Rowling zaprosiła S. Klovesa, z którym współpracowała wcześniej przy ekranizacjach sagi o Harrym Potterze.

1.5.3. J. K. Rowling a onimy literackie

Autorka sagi o Harrym Potterze wielokrotnie i z pełną świadomością podkreśla, że postaci literackie są dla niej kluczowe. W strukturze tekstu literackiego reprezentantem bohatera literackiego jest noszony przez niego onim literacki, gdyż to właśnie on – za każdym razem, gdy się pojawia – wywołuje w przestrzeni dyskursywnej odbiorcy mentalny obraz jego desygnatu. Ponieważ centralnym obiektem zainteresowania w tej monografii są onimy literackie, to kolejny rozdział, który będzie ich dotyczył, wprowadzę przy pomocy uwag praktycznych J. K. Rowling, aby unaocznić i zobiektywizować ich rolę. W poniższym cytacie z jednego z wywiadów pisarka podkreśla, na ile onimy literackie są dla niej istotne:

Lydon: These names are important, you know, Henry James' notebooks are full of names that he wanted to try out ...

JKR: Right! And I – I very much identify with that. Names are really crucial to me – as some of my characters has had eight or nine names before I – I, you know, hit the right one. And for some reason I just can't move on until I know I've called them the right thing – that's very fundamental to me¹⁰[Lydon 1999].

Postulat o świadomej wszechwiedzy autorki odnajduje swój wyraz również, a może nawet przede wszystkim, w przestrzeni onimów literackich w sadze o Harrym Potterze. Pisarka mówi w wywiadach o tym, że w swoich archiwach ma sterty notesów z nazwami własnymi, które mozolnie dopasowywała do elementów świata przedstawionego [BBC 2001]. Trzeba tu podkreślić, iż zawarte są w nich nie ostateczne rezultaty jej aktywności dyskursywnej, lecz całe ciągi nazewnicze – staje się to dowodem na to, jaki wysiłek J. K. Rowling włożyła w nadanie desygnatom takich onimów literackich, które są do nich możliwie

¹⁰ Lydon: Te nazwy własne są faktycznie bardzo ważne, bo wiesz, notesy Henry'ego Jamesa są pełne nazw własnych, które chciał wypróbować...

JKR: Dokładnie! A ja w pełni się z tym utożsamiam. Nazwy własne są naprawdę kluczowe dla mnie, dlatego właśnie niektóre z moich postaci miały po osiem albo dziewięć imion, zanim wpadłam na to właściwe. I z jakiegoś powodu nie jestem w stanie pracować dalej, dopóki nie nazwę ich w odpowiedni sposób – to jest dla mnie sprawa podstawowa.

najbardziej dopasowane. Uzmysławia to, jak bardzo zależało pisarce na zwerbalizowaniu za pośrednictwem onimów literackich wszelkich niuansów konceptów onomastycznoliterackich przypisanych do nich. J. K. Rowling kładzie ogromny nacisk na onimy literackie, które, w jej mniemaniu, są trzonem tekstu literackiego, a postaci – głównym elementem świata przedstawionego. Dopiero odnalezienie onimu literackiego pasującego do konceptu onomastycznoliterackiego umożliwiało pisarce kontynuowanie pracy związanej z dalszymi szczegółami dotyczącymi losów desygnatu w świecie przedstawionym. Interpretuję to jako wskaźnik wysokiego poziomu świadomości twórczej ze strony pisarki, dla której koncepty onomastycznoliterackie skorelowane z onimami literackimi są centralnymi punktami, wokół których rozwija się akcja sagi. Zgodnie z tym, ich pojawienie się w tekście literackim nie jest dziełem przypadku, tylko rezultatem mozolnej pracy umysłowej i językowej, której przyświeca konkretny cel:

Erm – As I – as I said, I collect names. I’ve always collected names, so I’ve got notebooks full of them, and I – I like inventing names; Quidditch I – the name ‘Quidditch’ I – I – it took me ages to find the right name for it – it took me about two days and – er – I’ve still got the notebook I did it in, and you can see ‘quidditch’ at the bottom of the last page of this notebook underlined about fifty times, **because when I – when I stumbled across it, I knew it was the right one**¹¹ [Lydon 1999].

To, że J. K. Rowling lubuje się w kolekcjonowaniu onimów literackich i że posiada zeszyty wypełnione nimi, jest faktem potencjalnie zaskakującym dla niezagłębiającego się w jej proces twórczy czytelnika. W odbiorze ma on do czynienia z gotowym tekstem, więc przeczytanie i przetworzenie pojedynczego onimu literackiego zajmuje mu kilka

¹¹ Tak jak już powiedziałam, mam w zwyczaju zbieranie nazw własnych. Od zawsze je zbierałam, więc mam notesy przepełnione nimi, a na dodatek lubię wymyślać nazwy własne. *Quidditch* – musiałam poświęcić bardzo wiele czasu, żeby dopasować nazwę do niego, bo zajęło mi to około dwóch dni. W dalszym ciągu mam notes, w którym to zrobiłam (rozpisałam cały proces – K. R.), i można w nim zobaczyć słowo „quidditch” na samym dole, które podkreśliłam jakieś pięćdziesiąt razy, **bo kiedy już trafiłam na tę właściwą nazwę własną, to wiedziałam, że to właśnie ona była idealna.**

sekund, a autorowi tekstu, jak możemy przeczytać w przywołanym cytacie, wygenerowanie go mogło zająć nawet dwa dni. Oprócz tego, pisarka nadmienia, że w sytuacji, kiedy trafia na onim literacki odpowiedni dla konceptu onomastycznoliterackie, natychmiast wie to i czuje. Odbieram to jako przykład zaangażowania emocjonalnego w skorelowanie strony formalnej onimu literackiego z jego fundamentami konceptualnymi. Z tego wynika, że stanowi on formę, do której koncept onomastycznoliteracki jest wtłaczany i w której zastyga.

Mając zbudowaną bazę teoretyczną dotyczącą relacji pomiędzy aktywnością dyskursywną a podmiotami procesu komunikacji literackiej, jak również mając określone podstawowe założenia praktyczne dotyczące aktywności dyskursywnej J. K. Rowling, mogę przejść do kolejnego rozdziału monografii. Skupię się w nim na problemie onimów literackich osadzonym na tle językoznawstwa kognitywnego, a konkretnie paradygmatu kognitywno-pragmatycznego.

Rozdział 2

Onimy literackie a koncepty onomastycznoliterackie

2.1. Rodzaje znaczenia nazw własnych

Odwołując się do słów J. K. Rowling dotyczących tego, że postaci literackie są dla niej podstawowymi elementami świata przedstawionego, można uznać za zasadne stwierdzenie, że koncepty onomastycznoliterackie wykreowane w umyśle autora stanowią fundament dzieła literackiego. Jak zaznaczyłem wcześniej, powstają one w obrębie przestrzeni dyskursywnej pisarza pod wpływem jej aspektów indywidualnych i społecznych, natomiast są wyrażane za pośrednictwem struktury tekstu literackiego. Kluczowymi częściami składowymi tekstu literackiego są więc onimy literackie, ponieważ to właśnie na nich są „zawieszone” (korzystając ze sformułowania E. Tabakowskiej [2001: 103]) koncepty onomastycznoliterackie powiązane z elementami świata przedstawionego. Dlatego wychodzę z założenia, że tekst literacki jest zbudowany na osi rozciągającej się od przestrzeni najbliższej pisarzowi, czyli jego aktywności dyskursywnej, poprzez koncept onomastycznoliteracki aż po płaszczyznę najbliższą tekstowi literackiemu, czyli onim literacki. Taki punkt widzenia zasugerował V. I. Kalinkin pisząc o autorskim dążeniu do osiągnięcia równowagi pomiędzy onimem literackim, a zatem znakową płaszczyzną dzieła literackiego, a mentalnym korelatem jego desygnatu, czyli przestrzenią dyskursywną autora:

Писатели, подбирая имена для персонажей своих произведений, обдумывают их характер и поведение, “планируют” поступки и стремятся к тому, чтобы каждой чертой персонаж соответствовал художественному замыслу. Это стремление сказывается и на мотивах выбора имен. Гармония имени и образа – основная цель поиска¹² [Калинкин 2002: 10].

¹² Pisarze, dobierając imiona do bohaterów swoich utworów, obmyślają ich charakter i zachowanie, „planują” ich działania i dążą do tego, by każdą cechą bohater

Ukraiński onomasta zwraca w swoich obserwacjach uwagę na aspekt antropocentryczny procesu twórczego autora tekstu literackiego. To właśnie osoba autora stanowi bezwzględny warunek zaistnienia procesu komunikacji literackiej, co wyraża się w tym, że dopracowuje on wszelkie właściwości każdego elementu świata przedstawionego mając w swoim umyśle określoną koncepcję dzieła. Ponadto uwzględnia on całokształt zachowań desygnatu onimu literackiego ze szczególnym uwzględnieniem tzw. „momentów przełomowych”, które są skierowane wobec pozostałych subiektów i obiektów rzeczywistości literackiej. Bez względu zatem na to, czy opisywany w tekście świat istnieje w rzeczywistości obiektywnej, czy jest wykreowany na potrzeby tekstu literackiego i za jego pośrednictwem, jego fundament stanowi autorski obraz mentalny danego świata, który zwyczajowo nazywany jest *artystycznym obrazem świata*.

Powyższe uwagi mogą uzmysławiać, że części składowe tekstu literackiego na czele z onimami literackimi są niepełnym odzwierciedleniem słowno-myślowej aktywności dyskursywnej jego autora. Należy zaznaczyć, że na ich podstawie możliwe jest zrekonstruowanie potencjalnej postaci konceptosfery literackiej funkcjonującej za nimi, co przekłada się na ustalenie intencji autora. Jest to więc droga do zrozumienia sensu dzieła, co może być uznane za możliwe pomimo istnienia rozpowszechnionej perspektywy postmodernistycznej w literaturoznawstwie, to jest przekonania o „śmierci autora” [Barthes 1999]. Zasadnicze w tej sytuacji jest posiadanie dostępu do eksplicytnego opisu założeń dyskursywnych autora konkretnego tekstu literackiego, czyli, dla przykładu, wywiadów z nim, jego notatek lub wszelkiego rodzaju tekstów pobocznych, które nie zawsze znajdują się w zasięgu czytelnika i tłumacza. Popularność, którą saga o Harrym Potterze zyskała, sprawiła, że tego rodzaju materiały są dostępne. Zanim jednak przejdę do wskazania i opisanie właściwości dyskursywnych onimów literackich i przypisanych do nich konceptów onomastycznoliterackich pragnę przypomnieć klasyczne ujęcia problemu semantyki nazw własnych i wydobyć z nich postulaty wskazujące na istnienie ich płaszczyzny mentalnej.

odpowiadał wizji artystycznej. Dążenia te przekładają się również na przyczyny doboru imienia. Osiągnięcie harmonii pomiędzy imieniem i konceptem jest głównym celem poszukiwań.

Należy zauważyć, że kluczowym problemem, który stanowi punkt wyjścia w rozważaniach onomastycznych, jest ustalenie, czy nazwy własne posiadają znaczenie, czy go nie posiadają. Ojcem postulatu, zgodnie z którym nazwy własne są pozbawione znaczenia, jest J. S. Mill. Istotne jest, że językoznawca wiązał to założenie wyłącznie z nazwami własnymi w użyciu pozaliterackim, jak również, że jest to, ogólnie rzecz biorąc, duże uproszczenie. Mimo tego, nawet w pracach onomastycznoliterackich można trafić na odniesienia do millowskiego pojmowania znaczenia onimów. Z tego względu konieczne jest przybliżenie centralnego problemu semantyki nazw własnych poprzez położenie nacisku na fakt, iż mogą one posiadać (i zazwyczaj posiadają) różne *kategorie znaczenia*.

J. S. Mill w swoich rozważaniach odnosił się do *znaczenia językowego* nazw własnych, które w codziennej komunikacji językowej jest rzeczywiście bliskie zeru. Zgodnie z jego przekonaniem prymarną funkcją nazw własnych jest denotowanie ich nosicieli – oznacza to, że według J. S. Milla nazwy własne służą do odsyłania do elementów rzeczywistości pozajęzykowej, które są im przypisane. Badacz twierdzi, że:

[p]roper names are not connotative: they denote the individuals who are called by them; but they do not indicate or imply any attributes as belonging to those individuals. When we name a child by the name *Paul*, or a dog by the name *Cæsar*, these names are simply marks used to enable those individuals to be made subjects of discourse. It may be said, indeed, that we must have had some reason for giving them those names rather than any others; and this is true; but the name, once given, *is* independent of the reason¹³ [Mill 1974: 33].

W tym kontekście jedynym językowym składnikiem znaczenia onimów jest gramatyczna kategoria rodzaju. Za dodatkowy językowy aspekt

¹³ Nazwy własne nie konotują: one denotują jednostki, które nazywają, lecz nie wskazują ani nie implikują żadnych właściwości posiadanych przez te jednostki. Kiedy nazywamy dziecko imieniem *Paul* lub psa imieniem *Cezar*, to te imiona są jedynie znakami, dzięki którym określone przy ich pomocy jednostki mogą się stać tematem rozmowy. Bez wątpienia można powiedzieć, że musieliśmy mieć jakiś powód, dla którego nadaliśmy im takie a nie inne imiona, i jest to prawda, lecz imię, gdy zostanie już nadane, niezależnia się od tego powodu.

znaczenia onimów można uznać powiązanie danego imienia lub nazwiska z narodowością ich nosiciela, co wymaga jednak posiłkowania się odpowiednią wiedzą kulturową i encyklopedyczną. Oprócz tego, każdy onim posiada swoją etymologię, a to oznacza, że został utworzony w oparciu o nazwę ogólną – w użyciu codziennym fakt ten schodzi na plan dalszy, jest natomiast istotny w przypadku analiz językoznawczych. W wyniku tego można twierdzić, że nazwy własne nie dysponują semantyką językową ze względu na to, że pełnią pragmatyczną funkcję odsyłania do ich desygnatów. Mimo to, jeśli uznaje się nazwy własne za znaki, to pozbawianie ich znaczenia wypacza logiczny tok rozumowania – każdy znak posiada przecież mniej lub bardziej eksplicytne znaczenie.

Następnie należy odwołać się do drugiej kategorii znaczenia onimów, czyli do *znaczenia encyklopedycznego*. Podwaliny pod tę kategorię znaczenia nazw własnych zostały zbudowane przez J. Searle’a, amerykańskiego filozofa i językoznawcę, który za rdzeń swoich rozważań przyjął termin *klaster deskrypcji*, który stanowi zbiór cech szczególnych danego subiektu lub obiektu [Searle 1958: 171]. Człowiek używając konkretnego onimu w swojej wypowiedzi lub w tekście przywołuje desygnat wraz z jego właściwościami indywidualnymi, dlatego też w celu poprawnego użycia lub zrozumienia nazwy własnej niezbędne jest zidentyfikowanie jej posiadacza. Osiąga się to za pomocą przywiązania do desygnatu wiązki takich deskrypcji jednostkowych, które odróżniają go od pozostałych reprezentantów kategorii ogólnej, do której należy, a więc denotatów. Dzięki temu nawet w sytuacji, w której użytkownik nazwy własnej nie zna wszystkich faktów dotyczących desygnatu, to przypisane mu cechy szczególne mimo to pozwalają na osiągnięcie porozumienia w procesie komunikacji. Warto zaznaczyć, że J. Searle wyklucza możliwość implikowania cech desygnatu przez jego nazwę własną, ponieważ twierdzi, że:

We can now resolve our paradox: does a proper name have a sense? If this asks whether or not proper names are used to describe or specify characteristics of objects, the answer is “no”. But if it asks whether or not proper names are logically connected with characteristics of the object to which they refer, the answer is “yes, in a loose sort of way”¹⁴ [Searle 1958: 173].

¹⁴ Możemy więc rozwiązać nasz paradoks: czy nazwa własna ma sens? Jeśli chodzi w tym pytaniu o to, czy nazwy własne są używane do opisywania lub określa-

Waga kategorii znaczenia encyklopedycznego w odniesieniu do nazw własnych podkreślana jest również w pracach E. Grodzińskiego [Grodziński 1973]. Ma to związek z faktem, że to właśnie znaczenie encyklopedyczne stanowi rdzeń semantyczny nazw własnych zarówno w komunikacji codziennej, jak również i w literackiej. Znaczenie to sprowadza się do różnorodnych informacji (biograficzno-historycznych, subiektywno-emocjonalnych, konotacji językowych i kulturowych) dotyczących desygnatu nazwy własnej, co pozwala uznawać, że znaczenie nie jest zawarte w samym onimie, tylko wywoływane jest przez jego realny desygnat.

Kontekst wielowymiarowości semantyki nazw własnych wymaga przywołania pragmatycznego rozgraniczenia pomiędzy *znaczeniem* i *sensem* słowa, w myśl którego, z jednej strony, związana jest z nim wiedza zastana posiadana i funkcjonująca w umyśle każdego przedstawiciela lingwokultury, a, z drugiej strony, wiedza i odczucia wynikające z indywidualnej perspektywy każdego z poszczególnych użytkowników onimów. Dlatego E. Grodziński proponuje wyodrębnienie dwóch podkategorii znaczenia encyklopedycznego nazwy własnej: znaczenie *indywidualne* stanowiące jednostkowe wyobrażenie użytkownika nazwy własnej o jego desygnacie, jak również znaczenie *standardowe*, czyli opis desygnatu nazwy własnej, który można znaleźć na łamach encyklopedii lub publikacji naukowych [Grodziński 1973: 106]. To sprawia, iż nazwy własne z obiektów zainteresowania językoznawstwa strukturalnego powinny się stać obiektami zainteresowania językoznawstwa kulturowego, ponieważ fakty kulturowe dotyczące desygnatów onimów podlegają za ich pośrednictwem ujęzykowieniu. Współgra to ze spostrzeżeniem R. Barthesa dotyczącym natury nazw własnych:

Jako znak Nazwa własna poddaje się zgłębianiu i interpretacji [...] jest to znak wielowymiarowy, gęsty, brzemienisty w sens, znak, którego żadne użycie nie ograniczy [...]. Każda nazwa zawiera więc w sobie wachlarz znaczeń zmieniający się w czasie w zależności od postępowania czytelnika, który to dorzuca

nia cech obiektów, czy też nie, to odpowiedzią jest „nie”. Natomiast jeśli chodzi w tym pytaniu o to, czy nazwy własne są logicznie powiązane z cechami obiektów, do których się odnoszą, czy też nie, to odpowiedzią jest „tak, w luźny sposób”.

jakiś element, to usuwa, podobnie jak dzieje się to w wypadku rozwoju języka [Barthes 2001: 47-49 za Graf 2011: 73].

Biorąc to pod uwagę należy uwzględnić zarówno przestrzeń mentalną, jak i werbalną, które są związane z nazwą własną. Wynika z tego między innymi istotny fakt, do którego odniosłem się wcześniej, iż onimy literackie są najistotniejszymi środkami, przy pomocy których pisarz buduje świat przedstawiony w umyśle swoim i czytelników.

W odniesieniu do zarysowanego w rozdziale pierwszym zjawiska dyskursu na tle tekstu literackiego dwie powyższe kategorie znaczenia nazw własnych należą uznać za niewystarczające, gdyż nie akcentują one wagi udziału sfery mentalnej uczestników procesu komunikacji literackiej. Znaczenie językowe i encyklopedyczne zawarte bezpośrednio w płaszczyźnie tekstu literackiego lub za jego pośrednictwem wywoływane stanowi podstawę rozumienia występujących w nim onimów literackich – wspólnie powodują one wytworzenie *znaczenia kognitywnego* w umysłach uczestników komunikacji literackiej. Bez wątpienia ma to związek z problemem konstrukcji konceptu literackiego, który stanowi rezultat interakcji poznawczej człowieka z tekstem literackim. Warto w tym miejscu podkreślić, że Cz. Kosyl w swojej pracy *Forma i funkcja nazw własnych* wskazuje na istnienie *sfery pojęciowej* u onimów literackich, jednocześnie uznając je za szczególną kategorię nazw własnych:

Dosyć powszechna jest opinia, że /w przeciwieństwie do wyrazów pospolitych/ nazwa własna odnosi się do swojego denotatu bez udziału pojęcia. Według A. W. Supieranskiej /1967/ stosunek ten możemy przedstawić za pomocą linii słowo – przedmiot, która może być przyłączona do trójkąta symbolizującego pełną strukturę semantyczną /wyraz pospolity/. W niektórych nazwach własnych /kategorie przejściowe, onomastyka literacka/ daje się jednak stwierdzić, w większym lub mniejszym stopniu, obecność sfery pojęciowej [Kosyl 1983: 13].

Ze względu na to wymiar kognitywny onimów literackich, które stanowią ekwiwalent elementów świata literackiego przypisanych do nich, staje się ich integralną częścią. Wydaje się, że niezbędne jest wprowadzenie w obręb terminologii onomastyki literackiej pojęcia

konceptu, lecz należy zaznaczyć, że jest to szczególna kategoria konceptu – *koncept onomastycznoliteracki*.

Wspomniany wymiar mentalny onimów literackich nie został dotychczas w satysfakcjonującym stopniu zbadany. Istniejące prace naukowe W. Włoskowicza [2015], O. Karpenko [2016] i D. Lech-Kirstein [2015] jedynie zarysowują powyższy problem, przede wszystkim koncentrując się na płaszczyźnie pozajęzykowej onimów. Pozwala to domniemywać, że odpowiadające onimom literackim koncepty onomastycznoliterackie składają się z pól o zawartości zarówno werbalnej, jak i niewerbalnej. Dlatego w dalszej części monografii będę starał się wykazać, że fakt posiadania znaczenia kognitywnego przez onimy literackie należy interpretować jako ich zdolność do wytwarzania w umysłach uczestników procesu komunikacji literackiej złożonych myśli związanych z desygnatami, jak również do przywoływania tych desygnatów w wyobraźni czytelników za każdym razem, gdy ich onimy literackie pojawiają się w tekście literackim. Taka właściwość onimów literackich koreluje ze zjawiskiem dyskursu i jego immanentną antropocentrycznością, co zwraca uwagę na potrzebę zespolenia paradygmatu językoznawstwa kognitywnego z onomastyką literacką.

2.2. Funkcje i kategorie onimów literackich

W celu zobrazowania statusu onimów literackich w tekście literackim należy przytoczyć funkcje, które dotychczas przypisywano im w badaniach onomastycznoliterackich. Z perspektywy tradycyjnej onomastyki literackiej pełnią one w ramach tekstu literackiego rozmaite *funkcje klasyczne*, takie jak:

1. lokalizacyjną, która polega na umiejscowieniu akcji dzieła literackiego w określonym miejscu lub czasie,
2. socjologiczną, która polega na wskazywaniu przynależności społecznej, środowiskowej, narodowej postaci,
3. aluzyjną, która polega na użyciu nazw jako mniej lub bardziej jednoznacznych aluzji do konkretnych osób i miejsc,
4. treściową, która polega na charakteryzowaniu postaci i miejsca akcji zgodnie ze znaczeniem metaforycznym lub dosłownym nazwy,

5. ekspresywną, która polega na użyciu nazw jako znaków wyrażających nastawienie emocjonalne autora i bohaterów do ich desygnatów oraz współtworzących klimat uczuciowy utworu czy jego fragmentów [Wilkoń 1970: 83].

Co istotne, powyższa lista była wielokrotnie rozbudowywana w toku rozwoju badań nad onomastyką literacką i została poszerzona o następujące funkcje: *werystyczną, informacyjną, dydaktyczną, poetycką, wartościującą, intertekstualną i kamuflażową* [Sarnowska-Gieffing 2003: 34]. Świadczy to nie tylko o znacznym potencjale semantycznym onimów literackich, lecz również o tym, że ich funkcje są zależne od gatunku tekstu literackiego, w którym się pojawiają, jego autora, jak również od podmiotu analizującego konkretny tekst. Należy przy tym podkreślić, że niektóre z powyższych funkcji można odnieść do płaszczyzny wewnątrztekstowej dzieła literackiego, a niektóre – do zewnątrztekstowej, co wskazuje na jego wielowarstwowość, lecz jednocześnie sprawia, że analiza empiryczna staje się problematyczna. Przedstawienie istoty funkcjonowania onimów literackich z powodu istnienia takiej mnogości funkcji wydaje się niemożliwe, tym bardziej, że onimy literackie nie mogą być rozpatrywane bez uwzględnienia pełnego kontekstu dzieła literackiego, jak również języka i kultury. Tylko całościowa analiza onomastykonu konkretnego dzieła literackiego może wykazać, które z powyższych funkcji są w jego obrębie realizowane. Dlatego konieczne wydaje się wzięcie pod uwagę wszystkich dotychczas wyodrębnionych funkcji onimów literackich i wypracowanie na ich podstawie tych uniwersalnych analogicznie realizujących swój potencjał niezależnie od kontekstu i ko-tekstu użycia w literaturze.

Mając na względzie istnienie *funkcji klasycznych* onimów literackich uznaję za niezbędne odwołanie się również do ich *funkcji literaturoznawczych*, a zatem do *funkcji ontologicznej i mimetycznej*, która odnosi onimy literackie, odpowiednio, do rzeczywistości literackiej i rzeczywistości wobec niej zewnętrznej, to jest obiektywnej. Funkcja *ontologiczna* polega na powoływaniu do życia desygnatów onimów literackich w świecie przedstawionym tekstu literackiego. Należy zauważyć, iż całokształt niuansów semantycznych zawartych w onimie literackim ma przełożenie na właściwości jego desygnatu – w tworzenie elementów świata przedstawionego wpisane jest ich jednoczesne kształtowanie poprzez nadawanie im cech. M. Cyzman uważa, że oni-

my literackie są w pełni dopasowane do uposażenia przedmiotu ich odniesienia, przy czym istotny jest fakt, że autor posiada całościowe wyobrażenie o elementach świata przedstawionego jeszcze przed aktem nadania im nazw [Cyzman 2009: 89]. Istnienie takiej funkcji u onimów literackich akcentuje również P. Stockwell w toku rozważań dotyczących – co warto zaznaczyć – wyraźnego związku pomiędzy literaturą a językoznawstwem kognitywnym. Badacz stwierdza, że:

Na przykład, postaci literackie są zwykle figurami na tle scenarii. Mają granice wytyczone przez swoje imiona („Beowulf”, „Hamlet”, „Kubuś Puchatek”) i wykazują lub wykształcają w sobie konkretne cechy [Stockwell 2006: 20].

Sugeruje to występowanie korelacji pomiędzy spójnością semantyczną dzieła i onimami literackimi, która obowiązuje od początku do końca albo całego tekstu, albo czasu trwania wcielenia desygnatu. Esencją niniejszej funkcji jest uzależnienie od niepisanej umowy pomiędzy autorem tekstu literackiego i czytelnikami, jako że takie powołanie desygnatu onimu literackiego do życia jest pozorne – czytelnik wierzy w istnienie świata przedstawionego, chociaż doskonale zdaje sobie sprawę z jego faktycznego nieistnienia.

Funkcja *mimetyczna* onimów literackich współgra z ich funkcją ontologiczną, co wynika z jej istoty – symulowania istnienia świata przedstawionego w dziele literackim [Graf 2015: 45]. Determinowane jest to założeniem zgodnym z filozofią postmodernistyczną tekstu literackiego:

[...] nie istnieje rzeczywistość zewnętrzna wobec tekstu, który mógłby dać jej lustrzane odbicie; ten bowiem nie odzwierciedla mimetycznie konkretnej rzeczywistości, ale ją, niezależnie od swego pierwowzoru, konstruuje, w grze symulacji [Graf 2011: 70].

Fingowana rzeczywistość staje się wyraźnie zarysowana i namacalna właśnie dzięki onimom literackim, co prowadzi do wywołania wrażenia jej „faktyczności” u czytelników. Dzięki temu czytelnicy traktują tekst dzieła literackiego jak opis realnie istniejącego świata – co tyczy się fikcji literackiej – a nie jak opis rezultatu działań twórczych jego autora. Tym niemniej dwie powyższe funkcje onimów literackich skierowane

są w stronę przestrzeni opisywanej w tekście literackim i funkcjonującej za nim. Sytuują się więc one po stronie analiz literaturoznawczych, jednak w duchu interdyscyplinarności rodzi się potrzeba wypracowania takiej funkcji onimów literackich, która łączyłaby perspektywę językoznawczą i literaturoznawczą.

Mając na uwadze kluczową rolę pełnioną przez ludzi w procesie komunikacji literackiej widzę konieczność wyodrębnienia takiej kategorii funkcji i odpowiadającej jej kategorii znaczenia, które wiążą tekst literacki na czele z onimami literackimi z umysłem pisarza, czytelnika i tłumacza. Określę ją mianem *funkcja dyskursywna onimów literackich* dotychczas niespotykanym w literaturze przemiodu – z niej wynika trzecia kategoria znaczenia onimów, to jest *znaczenie kognitywne*. Ich konglomerat można interpretować jako formę pomostu łączącego dwa obszary nauk humanistycznych: onomastykę literacką oraz subparadygmat kognitywno-pragmatyczny.

Umieszczenie w centrum uwagi kognitywnej specyfiki onimów literackich, czyli werbalnego reprezentowania konceptosfery dzieła literackiego powstałej w umyśle uczestników procesu komunikacji literackiej, może wywołać potrzebę zastanowienia się nad uformowaniem nowego nurtu badań onomastyczno-literackich, który można byłoby określić jako *literacką onomastykę kognitywną*. Jak dotąd nie wypracowano wystarczającej bazy teoretycznej i metodologicznej, na której można byłoby go osadzić, dlatego też jest to perspektywa, która może zostać wcielona w życie w przyszłości. Gdyby badania w tym kierunku zaczęły się rozwijać, to za ich naczelny postulat należałoby uznać założenie, zgodnie z którym aktywność dyskursywna autora, z jednej strony, prowadzi do ukształtowania konceptów egzystujących za słowami tekstu literackiego, a, z drugiej strony, do wyboru i dopasowania onimów literackich do konceptów oraz kontekstów językowo-kulturowych, na podstawie których zachodzi proces tworzenia tekstu literackiego. Nie należy mimo to zapominać o równie istotnych instancjach procesu komunikacji literackiej, czyli o czytelniku i tłumaczu. P. Stockwell w związku z próbą wprowadzenia problematyki kognitywnej na grunt rozważań nad literaturą komentuje to następująco:

Pojęcie tekstury uwypukla pierwszeństwo czytelnika w badaniach literackich. Poetyka kognitywna, jeśli chce pozostać

sobą, musi zawsze zważać na czytelnika i proces czytania. Kiedy koncentrujemy się na tekście jako obiekcie, uprawiamy językoznawstwo. Kiedy koncentrujemy się tylko na czytelniku, uprawiamy psychologię. Żadna z tych dyscyplin sama w sobie nie mówi niczego o czytaniu literatury. Poetyka kognitywna jest zatem nauką stosowaną, którą interesuje naturalny proces lektury dzieł literackich [Stockwell 2006: 238].

Choć w przytoczonym cytacie mamy do czynienia ze skupieniem się na czytelniczej instancji procesu komunikacji literackiej, to z perspektywy poetyki kognitywnej bierze się pod uwagę także pozostałe instancje. Badacz podkreśla wyjątkowość poetyki kognitywnej wynikającą z korzystania z osiągnięć zarówno językoznawstwa, jak i psychologii, co wpisuje się w zdefiniowaną w poprzednim rozdziale monografii perspektywę dyskursywną. Poetyka kognitywna koncentruje się przecież na napięciu generowanym pomiędzy tekstem literackim wraz z jego częściami składowymi a podmiotami wchodzącymi w interakcję z nim.

Powyższy przegląd funkcji onimów literackich uzmysławia, w jaki sposób odmienne perspektywy badawcze przekładają się na pojmowanie statusu jednostek onimicznych w tekście literackim. Z podobną sytuacją, jednak mniej złożoną, mamy do czynienia w przypadku kategorii, które wyodrębnia się w przestrzeni onimów literackich. Najczęściej spotykana klasyfikacja onimów literackich sprowadza się do określenia dwóch właściwości:

1. kategorii stricte onimów literackich,
2. kategorii desygnatów onimów literackich.

Po przeanalizowaniu nazewnictwa w utworach Stefana Żeromskiego A. Wilkoń wyodrębnił dwie podstawowe kategorie onimów literackich: nazwy własne *autentyczne* i nazwy własne *nieautentyczne* [Wilkoń 1970: 112-113]. Przy klasyfikacji onimów literackich w tym ujęciu bierze się pod uwagę ich pochodzenie, tym samym koncentrując się na tym, skąd pisarz zaczerpnął inspirację do użycia nazw własnych. Stało się to fundamentem, w oparciu o który przeprowadzono przeważającą większość analiz onomastycznoliterackich w Polsce [Wilkoń 1970, Sarnowska-Giefling 1984, Kosyl 1992, Szewczyk 1993, Głowacki 1999, Raszevska-Klimas 2002, Domaciuk 2003, Sarnowska-Giefling

2003, Szelewski 2003]. Jednakże w perspektywie proponowanego znaczenia kognitywnego onimów literackich należy stwierdzić, iż ta klasyfikacja usuwa w cień charakterystykę desygnatów, przez co pozwala tylko na ich zestawienie ze standardowym onomastykonem danego języka. Chciałbym więc zasugerować konieczność przeniesienia uwagi z kategorii samego onimu literackiego na kategorię jego desygnatu, dzięki czemu będzie możliwe określenie natury konceptu generowanego za jego pośrednictwem. Co ważne, w odniesieniu do strategii, przy wykorzystaniu których pisarz tworzy onimy literackie w tekście literackim, warto wziąć pod uwagę ich pochodzenie, gdyż pozwala to na rozszerzenie analizy konglomeratu onim literacki – koncept onomastycznoliteracki na wszystkie trzy pola: językowe, kulturowe i dyskursywne.

Nazwy własne autentyczne charakteryzują się tym, że zostały zaczerpnięte ze zbioru nazw, które rzeczywiście są używane w życiu codziennym przez nosicieli języka. A. Wilkoń wyodrębnił dwie podgrupy w ramach kategorii nazw autentycznych:

1. „nazwy odnoszące się do tych samych, co poza tekstem literackim desygnatów” [Wilkoń 1970: 112],
2. „nazwy oznaczające fikcyjne postaci i miejsca” [Wilkoń 1970: 112].

Nazwy własne nieautentyczne są określane przez A. Wilkonia jako te, które „tworzą neologizmy nazewnicze” [Wilkoń 1970: 113]. W obrębie niniejszej kategorii nazw własnych mamy również do czynienia z dwiema podgrupami:

1. nazwami realistycznymi, które zostały „utworzone na wzór tych czy innych typów znaczeniowo-formalnych nazewnictwa nieliterackiego [Wilkoń 1970: 113],
2. nazwami sztucznymi, które są niezgodne z typologią określonego nazewnictwa.

Kategorią onimów literackich, która jest dla mnie znacznie bardziej interesująca w perspektywie aktywności dyskursywnej uczestników procesu komunikacji literackiej, jest ta związana z rodzajem przedmiotu przedstawionego. Kładzie ona nacisk na desygnat ewokowany w umyśle podmiotu komunikacji literackiej za pośrednictwem onimu literackiego, dzięki czemu podkreślana jest rola konceptosfery tekstu literackiego. Można więc wyodrębnić cztery podstawowe kategorie onimów literac-

kich z uwzględnieniem natury ich desygnatów: antroponimy literackie, zoonimy literackie, chrematonimy literackie i toponimy literackie.

Antroponimy literackie służą do nazywania istot żywych będących ludźmi, stanowiąc kluczowy rodzaj onimów literackich. Ma to związek z tym, że właśnie na ludziach (lub na postaciach o naturze ludzkiej) oparty jest rozwój akcji w dziele literackim – nie dotyczy to oczywiście światów literackich, w których rasa ludzka nie istnieje. W strukturze tekstu literackiego postaci mogą być nazywane za pomocą imienia, jego wariantów, nazwiska, przydomku albo przezwiska.

Z kolei zadaniem *zoonimów literackich* jest nazywanie stworzeń, w szczególności tych, które noszą cechy analogiczne do ludzkich. Oznacza to, że w literaturze stworzenia są często w stanie myśleć, mówić i działać w taki sam sposób, jak robią to ludzie. Podkreślę, że stworzenia w świecie literackim są zwykle określane tylko za pomocą imienia. W ten sposób pisarze zwracają uwagę na ich formalną podległość ludziom, choć w rzeczywistości nierzadko są obdarzone mocami porównywalnymi z tymi posiadanymi przez przedstawicieli rasy ludzkiej lub nawet przewyższającymi je. Co istotne, termin *zoonim literacki* nie jest rozpowszechniony w literaturze przedmiotu, ze względu na co stworzenia występujące w dziełach literackich zdają się być pomijane z naukowego punktu widzenia.

Zadaniem *chrematonimów literackich* jest nazywanie przedmiotów występujących w świecie literackim. W literaturze autor nadaje nazwy tym przedmiotom, które są istotne dla rozwoju akcji dzieła – w ten sposób koncentruje na nich uwagę czytelnika.

Toponimy literackie służą do nazywania miejsc w świecie literackim. W monografii używam niniejszego terminu w szerokim zakresie znaczeniowym odnosząc go do każdego rodzaju miejsc – miast, ulic, budynków i instytucji.

2.3. Dyskursywność onimów literackich

Wprowadzenie paradygmatu kognitywno-pragmatycznego na grunt onomastyki literackiej lokuje rozważania o funkcji dyskursywnej onimów literackich na ścieżce od tekstu dzieła literackiego i jego elementów (także onimów literackich) do procesów dyskursywnych

uczestników komunikacji literackiej i konceptosfery zbudowanej w wyniku działania tych procesów. Dlatego możliwe jest zrekonstruowanie prawdopodobnej postaci przestrzeni mentalnej autora i tłumacza dzieła literackiego, co stanowi klucz do jego poprawnej interpretacji. Taka analiza staje się analizą onomazjologiczną odbywającą się w oparciu o *onomazjologiczną ścieżkę wymiany słów* [Kardela 1992: 45] i towarzyszące jej deskrypcje jednostkowe desygnatów onimów literackich. Nie da się ukryć, że jedynym będącym w zasięgu czytelników środkiem dostępu do konceptosfery literackiej pisarza jest tekst literacki, gdyż to właśnie z nim wchodzi on w interakcję poznawczą. Trzeba przy tym pamiętać, że żaden tekst literacki nie może być interpretowany jako płaszczyzna linearna – operacje przeprowadzane przez autora tekstu na jednostkach językowych stanowią bezpośrednią konsekwencję operacji myślowych.

Meinongowskie pseudoistnienie nabiera w literaturze wyjątkowego znaczenia, gdyż szczegółowość opisu świata literackiego sprawia, że czytelnicy odnoszą się do niego tak, jakby był to świat rzeczywisty. Zaistnienie procesu komunikacji literackiej pomiędzy pisarzem i czytelnikiem prowadzi do tego, że w odniesieniu do, dla przykładu, postaci literackich w ich umysłach powstają koncepty onomastycznoliterackie. Oznacza to, że generują oni w swojej świadomości koncepty o statusie analogicznym do tych, które odnoszą się do realnie istniejących osób. Niezbędne jest przy tym rozróżnienie wspomnianych dwóch kategorii konceptów, które dotyczą rzeczywistości pozaliterackiej i literackiej. Z tego względu używam terminu *koncept onomastycznoliteracki*, w którego strukturze zawarty jest przymiotnik *onomastycznoliteracki* powszechnie używany w literaturze przedmiotu.

Struktura zdań składających się na tekst literacki jest naturalnie oparta na dwóch podstawowych kategoriach słów: nazwach ogólnych i nazwach własnych. W kontekście dyskursywności onimów literackich wypada zaakcentować, że to te pierwsze stanowią podstawę do generowania konceptów nazywanych przez te drugie. Dlatego można uznawać, że onimy literackie są językową podstawą tekstu literackiego, ponieważ wchłaniają w siebie nazwy pospolite, przy pomocy których pisarz opisuje przyporządkowane im desygnaty. Mamy także do czynienia z procesem odwrotnym, który polega na tym, iż kluczowe dla dzieła literackiego idee przekazywane za pomocą nazw pospolitych

w toku rozwoju fabuły zaczynają konotować z desygnatami onimów literackich.

Przy założeniu, że to obiekty literackie stanowią fundament rozwoju akcji w ramach świata przedstawionego, należy wysunąć postulat, zgodnie z którym to właśnie onimy literackie są *słowami kluczowymi* tekstu literackiego. Dzieje się tak dlatego, że przy każdym pojawieniu się w tekście literackim uruchamiają one koncept przyporządkowany im w umyśle czytelnika, który jest nieustannie rozbudowywany. Mając na uwadze to, jak istotne dla procesu komunikacji literackiej są onimy literackie i sprzężone z nimi koncepty onomastycznoliterackie, warto skupić uwagę na specyfice ich dyskursywności, wynikającej z niej strukturze onimów literackich i sposobach, przy wykorzystaniu których pisarz osiąga korelację pomiędzy nazwami konceptów i samymi konceptami w dziele literackim.

2.3.1. Charakterystyka konceptu literackiego

W celu zogniskowania uwagi na aspekcie kognitywnym onimów literackich niezbędne jest wcześniejsze opisanie istoty konceptu literackiego w rozumieniu ogólnym, czyli w wariancie zarówno apelatywnym, jak i onimicznym. Zarysowana w rozdziale pierwszym monografii specyfika procesu komunikacji literackiej posłużyła jako narzędzie podkreślenia tego, na ile złożoną strukturą jest tekst literacki. Zwrócił na to uwagę I. Galpierin, który w obrębie tekstu literackiego wyznaczył trzy warstwy:

1. содержательно-фактуальную (СФИ) – treściowo-informacyjną,
2. содержательно-концептуальную (СКИ) – treściowo-konceptualną,
3. содержательно-подтекстовую (СПИ) – treściowo-podtekstową [Гальперин 2007: 27].

Dlatego okazuje się, że już w latach 80. XX wieku (pierwsze wydanie cytowanej monografii ukazało się w 1981 roku) uświadamiano sobie, że tekst, a w szczególności tekst literacki, składa się nie tylko ze znaków językowych. I. Galpierin definiuje drugą kategorię warstwy tekstu literackiego jako taką płaszczyznę, za pomocą której autor przekazuje czytelnikowi swoją indywidualną interpretację zjawisk, związków

przyczynowo-skutkowych występujących pomiędzy nimi, jak również ich znaczenie w świecie pozaliterackim [Гальперин 2007: 28]. Istotne jest to, że zjawiska wyrażone są za pośrednictwem pierwszej warstwy tekstu literackiego (СФИ), to jest czystych faktów, a ich interpretacja – właśnie za pośrednictwem СКИ. Choć takie ujęcie problematyki tekstu literackiego nie jest na tyle rozbudowane, co paradygmat kognitywno-pragmatyczny dyskursywności podmiotów procesu komunikacji literackiej, to akcentuje kreacyjną moc jednostki biorącej udział w jego tworzeniu i lekturze.

Na tle dzieła literackiego koncept nabiera szczególnego znaczenia, gdyż staje się podstawą kreacji i stopniowego formowania pseudoistniejącego świata przedstawionego. Jest on więc bytem mentalnym osadzonym w umyśle jednostki, który znajduje się w bezpośredniej zależności od tekstu literackiego, a nie od rzeczywistości pozajęzykowej, jak ma to miejsce w przypadku konceptu klasycznego. Dlatego uznaję antropocentryczność za naczelną właściwość konceptu literackiego, która w obliczu pseudoistnienia świata literackiego nabiera jaskrawości. Wynika to z faktu, że wyobrażenie o każdej z jego części składowych, poczynając od pojedynczych cech desygnatu, a kończąc na ich zespole, zależy od indywidualnej perspektywy, którą podmiot procesu komunikacji literackiej przyjmuje.

Teraz postaram się przybliżyć, w jaki sposób zachodzi proces konstruowania konceptu literackiego, który realizowany jest przez autora dzieła literackiego. Analizując proces obcowania czytelnika z dziełem literackim R. Ingarden wyodrębnił jego cztery warstwy, które są zasadnicze w perspektywie moich rozważań. Zgodnie z jego opinią niezbędną jest rozróżnienie:

1. warstwy brzmień słownych,
2. warstwy znaczeniowej,
3. warstwy uschematyzowanych wyglądów,
4. warstwy przedmiotów przedstawionych [Ingarden 1936: 165].

Jeśli zastanowić się nad kolejnością powyższych warstw, to można zauważyć, że R. Ingarden zaproponował procedurę zagłębiania się w dzieło literackie od jego aspektu najbardziej obiektywnego do najbardziej subiektywnego. Z tego powodu warstwa pierwsza odnosi się do płaszczyzny znaków stricte językowych, z zestawienia których wynika warstwa druga, czyli sensy zdań, z których tekst dzieła literackiego

się składa. Jako że język w dziele literackim służy do konstruowania przestrzeni świata literackiego, to z niego wynika powstanie warstwy trzeciej, a mianowicie aspektu wizualnego – można to porównać do powstawania w umyśle czytelników wizji sytuacji, o których mowa jest w tekście. Na koniec mamy do czynienia z osiągnięciem stanu względnej namacalności obiektów występujących w dziele literackim, do których odnosi się warstwa czwarta. Biorąc pod uwagę fakt, że warstwa trzecia odnosi się do zmysłu wzroku, to można się zastanawiać, dlaczego brakuje w tym zestawieniu odwołania do pozostałych czterech zmysłów, czyli do słuchu, węchu, smaku i dotyku. Choć w literaturze podstawowe znaczenie ma warstwa wizualna przedmiotów przedstawionych, to w ich opisach nie brakuje odniesień do postrzegania ich za pomocą pozostałych zmysłów. Dlatego uważam, że powinny one dopełnić trzecią warstwę dzieła literackiego.

R. Ingarden doskonale zdaje sobie sprawę z subiektywności rezultatów obcowania z dziełem literackim, co uwzględnia w ramach zakresu znaczeniowego terminu *konkretyzacja* [Ingarden 1936: 165-166]. Jak twierdzi, „w konkretyzacjach dzieła literackiego dokonuje się „wypełnienie” miejsc niedookreślenia, jednak nie wszystkich i nie zawsze w jednaki sposób. Konkretyzacja dzieła literackiego jest więc także tworem schematycznym, lecz w mniejszym stopniu, niż samo dzieło” [Ingarden 1936: 165-166].

Niniejsze spostrzeżenia R. Ingardena zostały rozbudowane przez H. Markiewicza, który zajmował się problemem technik budowania postaci literackiej [Markiewicz 1981]. Pomimo tego, że jego rozważania dotyczą elementów świata przedstawionego o naturze ludzkiej, uważam, iż można je z powodzeniem odnieść do ich pozostałych kategorii: stworzeń, przedmiotów i miejsc, dokonując jedynie niezbędnych korekt w opisach każdej z wyodrębnionych wiązek cech. Odnosząc się do perspektywy przyjmowanej przez autora dzieła literackiego w trakcie opisywania postaci literackich H. Markiewicz proponuje dwa rodzaje postaciowania: bezpośrednie i pośrednie. Polski literaturoznawca twierdzi, że:

Postaciowanie bezpośrednie to nazywanie wprost właściwości postaci narracyjnej. Postaciowanie pośrednie to podawanie informacji, z których te właściwości można wywnioskować.

Postaciowanie bezpośrednio może pochodzić od narratora autorytatywnego i wówczas jest – na gruncie samego dzieła literackiego – niepodważalne. Jeśli pochodzi od narratora innego lub postaci charakteryzującej bądź to samą siebie, bądź to inne postacie, może okazać się fałszywe w konfrontacji z postaciowaniem pośrednim lub wypowiedziami narratora autorytatywnego [Markiewicz 1981: 155].

W odniesieniu do konceptu literackiego budowanie i wynikające z tego opisywanie elementu świata przedstawionego z różnych perspektyw oznacza, że niektóre z informacji mogą podlegać swoobodniejszej interpretacji niż pozostałe. Postaciowanie bezpośrednio oznacza, że autor może narzucić obiektowi literackiemu konkretne cechy z perspektywy narratora autorytatywnego, tym samym wypracowując jego charakterystykę jako zbiór niepodważalnych dekrypcji jednostkowych. Z kolei pozostałe techniki konstruowania świata przedstawionego przekładają się na to, że czytelnik może mieć do czynienia z wieloma opisami tej samej sytuacji naraz, co, z jednej strony, daje mu szerszy ogłód sytuacji, lecz, z drugiej strony, może utrudnić zbudowanie jednoznacznego obrazu desygnatu. Koncept literacki jest w tym ujęciu konstruktem subiektywnym nie tylko w związku z różnymi konkretyzacjami dzieła literackiego w przestrzeni dyskursywnej podmiotów komunikacji literackiej, lecz również z tego powodu, że pisarz ma do dyspozycji różnorodne techniki prezentacji obiektów literackich.

Technika bezpośrednia i pośrednia budowania elementu świata przedstawionego służy ukazaniu jego struktury, która stanowi centrum konceptu literackiego. Jest ona odzwierciedleniem wieloaspektowości obiektów rzeczywistych, ze względu na co H. Markiewicz wylicza aż 14 wiązek cech wchodzących w jej skład:

- 1) charakter bytowy postaci wyznaczony w utworze, rzeczywisty lub fikcyjny, a w obrębie obu tych kategorii – psychofizyczny lub nadprzyrodzony. (Dla wyjaśnienia tych rozróżnień: na gruncie np. światopoglądu religijnego niektórym postaciom nadprzyrodzonym twór może przypisywać byt rzeczywisty). Wśród postaci fikcyjnych – obok psychofizycznych i nadprzyrodzonych trzeba nadto

- wyodrębnić postacie fantastyczne nie fingujące bytów nadprzyrodzonych;
- 2) dobór, zawartość i proporcja aspektów, w których postać się przejawia (wyglądy, czynności i stany zewnętrzne, wypowiedzi, treści psychiczne);
 - 3) dobór, zawartość i hierarchizacja cech fizycznych;
 - 4) dobór, zawartość i hierarchizacja poszczególnych kategorii cech osobowościowych (cechy temperamentalne, sensualne, efektywne, wolicjonalne, intelektualne, postawy interpersonalne i intrapersonalne, potrzeby, motywacje i uznawanie wartości);
 - 5) przy wyraźnej hierarchizacji kategorii cech osobowościowych – wybór dominanty osobowościowej;
 - 6) relacje między cechami fizycznymi a osobowościowymi;
 - 7) w obrębie postaciowania pośredniego: stopień aktualizacji, wyrazistość i częstotliwość przejawów poszczególnych cech osobowościowych (jednowymiarowość lub hiperbolizacja określana bywa czasem nazwą „typ”, wielowymiarowość powodująca indywidualizację i umiarkowana intensywność – nazwą „charakter”);
 - 8) synchroniczna jednolitość lub występowanie sprzeczności i konfliktów w obrębie poszczególnych kategorii cech osobowościowych;
 - 9) diachroniczna statyka lub zmienność w obrębie poszczególnych kategorii cech osobowościowych;
 - 10) w wypadku zmienności – jej względna ciągłość lub skokowość, a w związku z tym stopień przewidywalności postępowania postaci;
 - 11) miara zrozumiałości postępowania postaci w świetle motywacji znajdujących się w samym utworze, wiedzy oczekiwanej u projektowanego odbiorcy, przy uwzględnieniu konwencji właściwych danemu gatunkowi literackiemu;
 - 12) aksjologiczna zgodność bądź niezgodność cech postaci w obrębie jednej lub różnych kategorii cech osobowościowych;
 - 13) zgodność lub niezgodność danych postaciowania bezpośredniego i pośredniego;
 - 14) sfera niedookreślenia postaci; tu rozróżnić można niedookreślenia: wynikiłe z zewnętrznych ograniczeń czy interwencji; nakazane przez obowiązujące konwencje dla uniknięcia

ujemnych skutków artystycznych; wprowadzone dla uzyskania pozytywnych celów artystycznych; niezgodne z panującą konwencją gatunkową, a odbierane jako luki informacyjne; nie regulowane konwencją gatunkową [Markiewicz 1981: 157-158].

W obliczu takiej liczby potencjalnie obecnych cech elementów świata przedstawionego można spostrzec, że mogą one być w podobnym stopniu złożone, jak ich prototypy w rzeczywistości pozaliterackiej. Nie dotyczy to wszystkich obiektów literackich w identycznym stopniu – wynika to z ich hierarchizacji, której pisarz dokonuje świadomie. Inaczej mówiąc, odwołuję się do rozróżnienia pomiędzy bohaterami pierwszoplanowymi, drugoplanowymi i epizodycznymi, przy czym niniejsze rozróżnienie dotyczy również pozostałych kategorii obiektów literackich. Miejsce zajmowane w hierarchii obiektów literackich będzie zatem przekładało się na stopień rozbudowania opisu, a więc i konceptu literackiego, gdyż nie wszystkie są tak samo istotne dla rozwoju akcji. Z tego względu ewidentne staje się, że protagoniści dzieła literackiego posiadają wszystkie 14 wspomnianych wiązek właściwości, które są w znacznym stopniu rozbudowane, lecz u postaci drugoplanowych i epizodycznych niektórych z nich może nawet brakować. Odpowiadające im koncepty literackie są również w odmiennym stopniu wypełnione informacjami z tekstu, dlatego że podmiotom biorącym udział w procesie komunikacji literackiej brakuje wymaganych do tego danych.

2.3.2. Definicja onimu literackiego i konceptu onomastycznoliterackiego

Powracając do refleksji na temat natury kognitywnej onimów literackich zauważam, że definicja samego terminu wymaga aktualizacji. Tradycyjny wariant definicji terminu *onim literacki*, który w rosyjskim środowisku naukowym określany jest mianem *onimu poetyckiego*, został zaczerpnięty z pierwszego rosyjskiego słownika terminologii onomastycznej autorstwa N. W. Podolskiej i brzmi następująco:

антропоним поэтический – антропоним художественного произведения, который несет, кроме номинативной функции, стилистическую; может иметь социальную и идеологическую нагрузку, обычно служит характеристикой героя произведения¹⁵ [Подольская 1978: 31].

Dla porównania warto przytoczyć również i polską definicję onimu literackiego. W *Słowniku terminów literackich* S. Sierotwińskiego występuje ona pod hasłem *nazwiska znaczące*, co należy uznać za formę uznania posiadania przez nich potencjału semantycznego.

NAZWISKA ZNACZĄCE. Takie nazwiska nadawane postaciom literackim, które przez skojarzenie z jakąś ich cechą zawierają równocześnie charakterystykę. Chwył ten, stosowany w dawniejszej literaturze, służył zwłaszcza komedii, a obecnie bywa częsty w utworach dla dzieci (np. *Słoń Trąbalski*) [Sierotwiński 1970: 195].

Biorąc pod uwagę ścisłą zależność występującą pomiędzy dyskursem autorskim, czytelnickým i tłumaczeniowym, konceptosferą powstałą w jej wyniku i wygenerowanym na ich podstawie lub czytany tekście literackim (wraz z onimami literackimi), proponuję następującą podstawową definicję onimu literackiego: *jest to jednostka języka stanowiąca werbalną reprezentację rozbudowanego konceptu onomastycznoliterackiego (mentalnego obrazu jej desygnatu), która w strukturze tekstu literackiego staje się słowem kluczowym*.

Definicja ta ma za zadanie zwrócenie uwagi na aspekt mentalny komunikacji literackiej. Całościowy obraz desygnatu onimu literackiego – wykreowany w umyśle nadawcy lub odbiorcy tekstu literackiego w związku z deskrypcjami jednostkowymi elementu świata przedstawionego – należy uznać za „zawieszony” na znaku językowym. Właśnie tutaj należy upatrywać źródłosłowo metaforycznej frazy sugerującej, że onimy literackie są „haczykami do wieszania cech” [Tabakowska 2001: 103]. Można je zatem określić jako słowa kluczowe tekstu literackiego – to właśnie one służą do otwarcia bram świata przedstawionego

¹⁵ antroponim poetycki – antroponim w dziele literackim, który pełni, oprócz funkcji nominatywnej, funkcję stylistyczną; może posiadać konotację socjologiczną lub ideologiczną, zwykle pełni funkcję charakterystyki postaci.

i fabuły dzieła literackiego, rozwijającej się dzięki bezpośredniej lub pośredniej interakcji pomiędzy jego elementami – ludźmi, stworzeniami, przedmiotami i miejscami. Inaczej mówiąc, desygnaty onimów literackich stają się fundamentami, w oparciu o które akcja dzieła literackiego może się rozwijać.

Znaczenia są zawieszone na onimach literackich, ponieważ ich każdorazowe użycie w tekście literackim przywołuje u czytelnika dotychczas ukonstytuowane wyobrażenie o ich desygnacie, równolegle wzbogacając je o nowe detale. Z perspektywy tekstologicznej można byłoby uznać, że każde użycie onimu literackiego w tekście literackim przywołuje dotychczasowe opisy konkretnego obiektu literackiego. M. Rutkiewicz-Hanczewska opisuje to zjawisko jako zrównanie się onimu literackiego i odpowiadającej mu superstruktury – konglomeratu deskrypcji jednostkowych desygnatu onimu literackiego, konotacji z nich wynikających, a także całościowego wyobrażenia o nim [Rutkiewicz-Hanczewska 2013]. Współgra to z moim założeniem, zgodnie z którym elementy świata przedstawionego tworzone i wyznaczane przez onimy literackie istnieją nie w tekście literackim, tylko w umysłach jego nadawców i odbiorców. W trakcie lektury tekstu literackiego w rezultacie działania aktywności dyskursywnej świat przedstawiony jest powoływany do mentalnego życia, który w dziele literackim został przez pisarza „zamrożony”. Onimy literackie, w zależności od przyjętej perspektywy, zrównują się z ich desygnatami, a desygnaty – z onimami literackimi (w duchu paradygmatu literaturoznawczego) lub stają się imionami conceptów onomastycznoliterackich im przyporządkowanych (w duchu paradygmatu kognitywno-pragmatycznego).

Nieprzypadkowa jest fraza często cytowana w rosyjskiej literaturze onomastycznej dotycząca „mówiących nazw własnych”, której autorem jest J. N. Tynjanow:

В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни. „Иван Петрович Иванов” вовсе не бесцветная фамилия для

героя, потому что бесцветность – отрицательный признак только для быта, а в конструкции она сразу становится положительным признаком¹⁶ [Тынянов 1977].

J. N. Tynjanow podkreśla specyfikę znaczenia onimów literackich na tle tekstu literackiego – w jego kontekście nie można mówić o istnieniu nazw niemówiących, dlatego że to właśnie onimy literackie wchłaniają całokształt językowego, kulturowego i dyskursywnego wyobrażenia o ich desygnatach. Na ten fakt zwraca uwagę inny ukraiński językoznawca, V. M. Kalinkin – propagator poddyscypliny naukowej o nazwie *poetonimologia* – traktując o kontekstualnym sposobie konstruowania znaczeń onimów literackich:

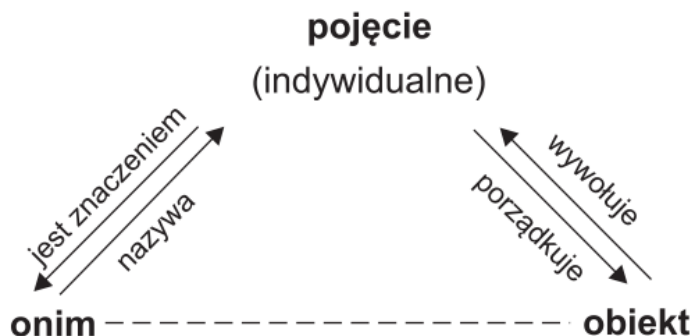
являясь знаком фиктивного существования описываемого в художественном произведении предмета, собственное имя получает свою полноценную значимость не только в контексте других знаков художественного произведения, но в контексте, понимаемом как широчайший принцип¹⁷ [Калинкин 1999: 115].

Odwołując się do związku pomiędzy konceptem onomastycznoliterackim, desygnatem onimu literackiego a samym onimem literackim, przywołam klasyczny trójkąt semiotyczny Odgena-Richardsa [Odgen, Richards 1923: 11]. Choć ukazane na nim powiązanie pomiędzy znakiem, konceptem i desygnatem dotyczy rzeczywistości nieliterackiej, to ma przełożenie także i na dzieło literackie. Temat ten podejmuje W. Włoskowicz sugerując, że onimy – wbrew panującemu przekonaniu – posiadają znaczenie, które w ich wypadku należy określić mianem

¹⁶ W dziele literackim nie ma imion nieznaných. Wszystkie imiona „mówią”. Każde imię, pojawiające się w dziele, jest już znaczące, mieniąc się wszystkimi kolorami, które jest w stanie wygenerować. Imię w maksymalnym stopniu aktywizuje odcienie znaczenia, których nie zauważamy w życiu codziennym. „Iwan Pietrowicz Iwanow” wcale nie jest bezbarwnym imieniem postaci, ponieważ bezbarwność to cecha negatywna tylko dla bytu, lecz w ramach struktury od razu staje się cechą pozytywną.

¹⁷ Będąc znakiem istnienia fikcyjnego przedmiotu opisywanego w dziele literackim, nazwa własna nabiera pełnego znaczenia nie tylko w kontekście pozostałych znaków dzieła literackiego, lecz również w kontekście rozumianym jako większa całość.

pojęcia indywidualnego [Włoskowicz 2015: 63]. Z tego względu proponuje zaktualizowany wariant trójkąta semiotycznego Odgena-Richardsa nazywając go *trójelementowym modelem znaczenia onimicznego*, który prezentuje się następująco:



Rys. 7. Trójelementowy model znaczenia onimicznego autorstwa W. Włoskowicza [Włoskowicz 2015: 63]

W. Włoskowicz komentuje ten model stwierdzając, że:

onim (znak, nazwa własna, proprium) nazywa *pojęcie indywidualne*, które jest jednocześnie *znaczeniem onimu*. Pojęcie indywidualne porządkuje *obiekt indywidualny* (organizuje mentalnie wiedzę o nim), obiekt zaś może wywoływać powstanie pojęcia. Obiekty wyobrażone (Utopia, postacie literackie) istnieją wyłącznie jako pojęcia tworzone na drodze kreacji mentalnej, a następnie przekazywane są w komunikacji [Włoskowicz 2015: 63].

Skomentowanie powyższych trafnych uwag wymaga odwołania się do problemu pseudoistnienia desygnatów onimów literackich, gdyż w przypadku tekstu literackiego właśnie on jest aspektem odróżniającym fikcję od literatury faktu, jak również od użycia onimów w rzeczywistości pozaliterackiej. Dzięki temu staje się jasne, że świat literacki stanowi wytwór wyobraźni pisarza, czytelnika i tłumacza,

a świat nieliteracki – sił wyższych i, częściowo, człowieka. Zasadniczo w płaszczyźnie opisu literackiego rzeczywista i fikcyjna forma istnienia stają się równoważne, tym samym nie będąc szczególnie istotnymi dla czytelnika. Dlatego należy wysnuć wniosek, że w przypadku fikcji literackiej trzy elementy składające się na klasyczny trójkąt semiotyczny pozostają na swoim miejscu. Istotną cechą charakterystyczną jest forma mentalna istnienia desygnatu onimu literackiego, co jest rezultatem niepisanej umowy zawartej pomiędzy instancjami procesu komunikacji literackiej.

Mając to na uwadze w kontekście literatury można mówić o onimach literackich, które posiadają znaczenie zrównane z pojęciem indywidualnym określanym tu mianem *konceptu onomastycznoliterackiego*. Wyznaczają one granice swojego desygnatu istniejącego w ramach przestrzeni dyskursywnej podmiotów wchodzących w interakcję z tekstem literackim. Wszystkie dotychczasowe spostrzeżenia i jego definicja podstawowa sformułowana w rozdziale pierwszym wspólnie pozwalają na wypracowanie definicji rozbudowanej konceptu onomastycznoliterackiego: *jest to całokształt środków językowych, jak również wyobrażeń, skojarzeń i emocji związanych z desygnatem konkretnego onimu literackiego, który został skonstruowany na potrzeby utworzenia tekstu literackiego lub w trakcie jego lektury w oparciu o indywidualne i społeczne aspekty aktywności dyskursywnej podmiotu procesu komunikacji literackiej*.

2.3.3. Struktura konceptu onomastycznoliterackiego

Istnienie konceptu onomastycznoliterackiego stanowiącego mentalny ekwiwalent desygnatu onimu literackiego powoduje konieczność zestawienia jego struktury z tekstem literackim i warstwami, z których się on składa. Byt tekstowy i byt mentalny znajdują się w opozycji wobec siebie, choć w przypadku literatury ten pierwszy jest źródłem powstania tego drugiego. Można oprócz tego założyć, że – zgodnie z podstawowymi postulatami językoznawstwa kognitywnego – zarówno koncept w rozumieniu klasycznym, jak i koncept onomastycznoliteracki składają się z pól. Są to pola, które posiadają umowne granice wypracowane na potrzeby stworzenia modelu konceptu.

W rzeczywistości w umysłach uczestników procesu komunikacji literackiej pola konceptu onomastycznoliterackiego współwystępują, ostatecznie składając się na całościowy obraz przedmiotu przedstawionego, do którego się odnoszą. Podkreślę, że w ramach pól problematyczne byłoby wskazanie hierarchii, co oznacza, że żadne z nich nie powinno być uznawane za domenę danego konceptu onomastycznoliterackiego. Pole werbalne konceptu – a więc tekst literacki – stanowi inicjalny bodziec do rozbudowywania jego pozostałych pól, jednak ostatecznie staje się integralną częścią konceptu. Dodatkowo należy zauważyć, że czytelnik nie ma zwykle tendencji do kategoryzowania pól składających się na koncept onomastycznoliteracki. Płaszczyzną, która ma potencjał do nadawania im formy, staje się tekst literacki – za jego pośrednictwem pisarz może wskazywać na pole, do którego należy zaszeregować cechy desygnatu.

Przejdę teraz do klasyfikacji pól konceptu onomastycznoliterackiego, jednak w celu pełniejszego zaprezentowania tego problemu najpierw przedstawię strukturę konceptu klasycznego autorstwa J. A. Sternina. To pozwoli wykazać, że w rozumieniu klasycznym konceptowi można przypisać naturę zarówno apelatywną, jak i onomastyczną (lub onomastycznoliteracką). Co więcej, takie zestawienie pozwoli wyeksplikować podobieństwa i różnice pomiędzy obiema kategoriami konceptów.

J. A. Sternin wyszczególnia trzy kategorie części składowych klasycznego konceptu apelatywnego [Стернин, Попова 2007: 108]:

1. obraz stanowiący wizualną część konceptu, do powstania którego dochodzi w wyniku działania percepcji człowieka, jak również procesów metaforycznego postrzegania świata,
2. zawartość informacyjną będącą, jak zauważa O. Karpenko, ekwiwalentem definicji słownikowej jednostki leksykalnej [Karpenko 2016: 70],
3. pole interpretacyjne, które składa się z trzech podkategorii:
 - a) pola oceniającego zawierającego w sobie aksjologię w odniesieniu do rzeczywistości pozajęzykowej, jak również pierwiastek estetyczny, emocjonalny i intelektualny,
 - b) pola encyklopedycznego, które sprowadza się do doświadczenia i wiedzy konkretnego człowieka,
 - c) pola socjokulturowego wyznaczającego powiązania z tradycjami kulturowymi danego obszaru.

Taka struktura konceptu uzmysławia, że w jego ramach można wyróżnić trzy aspekty: językowy, zmysłowy, jak również informacyjny. Ma to odniesienie zarówno do interakcji z rzeczywistością pozaliteracką, jak i literacką, gdyż w każdym przypadku to język jest medium, poprzez pryzmat którego w umyśle jednostki powstaje odbicie jej otoczenia. Co ważne, językowa część konceptu jest tą jedyną dostępną do analizy empirycznej – wynika to z faktu, że wypowiedzi stanowią realizację procesów mentalnych, które mają miejsce w umysłach ludzi. Wcześniej zwróciłem uwagę, że w rzeczywistości pozajęzykowej niebagatelne znaczenie ma wymiar fizyczny desygnatów nazw ogólnych i własnych, ponieważ możliwość obcowania z nim stanowi zasadnicze źródło informacji dla ich użytkowników. Rzecz ma się inaczej w przypadku fikcji literackiej, gdyż tylko i wyłącznie tekst dzieła literackiego stanowi podstawę do wytworzenia konceptu związanego z umownie istniejącym desygnatem onimu literackiego. Zważając na przedstawione informacje przejdę do wskazania i scharakteryzowania pól konceptu onomastycznoliterackiego.

Pole werbalne konceptu onomastycznoliterackiego stanowi jego najbardziej zobiektywizowaną sferę [Karpenko 2016: 71], co wynika z faktu, że każdy czytelnik wchodzi w interakcję z fizycznie tym samym tekstem literackim. Dlatego na pole werbalne poszczególnego konceptu onomastycznoliterackiego składają się struktury językowe, które dotyczą odpowiadającego mu przedmiotu przedstawionego. Korzystając z terminologii zaproponowanej przez H. Markiewicza zauważę, że dotyczy to zarówno bezpośredniego, jak i pośredniego sposobu konstruowania obiektu literackiego. Warto jednocześnie zaznaczyć, że struktury językowe egzystują częściowo w umyśle jednostki – rzadko mamy do czynienia z sytuacją, w której czytelnik byłby w stanie wyrecytować fragmenty tekstu literackiego związane z określonymi desygnatami onimów literackich. Najczęściej jest zaś tak, że czytelnik przepuszcza tekst literacki przez pryzmat własnej jaźni, generując w umyśle skondensowaną postać jego treści językowej.

Odfiltrowywanie tekstu literackiego prowadzi do powstania w ramach przestrzeni dyskursywnej czytelnika spersonalizowanej metryczki desygnatu onimu literackiego – *pola informacyjnego*. Można ją określić jako esencję istotnych danych wydobytą z tekstu literackiego, która została oderwana od kontekstu werbalnego [Karpenko 2016: 71].

Pod wpływem aspektów indywidualnych przestrzeni dyskursywnej jednostka niektóre z jego cech wysuwa na plan pierwszy, w ten sposób sprowadzając pozostałe na plan dalszy. Wywołuje to skojarzenie ze zjawiskiem profilowania, na które zwróciła uwagę E. Tabakowska w monografii *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, odnosząc je do perspektywy, z której są konstruowane poszczególne sceny w tekście literackim [Tabakowska 2001: 54]. W płaszczyźnie językowej wyraża się to w dominującej pozycji w zdaniu, która zajmowana jest przez właściwości świata literackiego rzucające się w oczy fizycznemu obserwatorowi sytuacji jako pierwsze. Z analogicznym procesem mamy do czynienia w przypadku lektury dzieła literackiego, gdyż całokształt informacji związanych z desygnatem onimu literackiego funkcjonuje w podświadomości czytelnika. Istotne fakty mogą zostać z niej wydobyte, jeśli konkretna scena tego wymaga.

Wielowymiarowe wyobrażenie powstałe w oparciu o płaszczyznę werbalną tekstu literackiego i wydobyte z niej informacje określe mianem *pola zmysłowego* korzystając z angielskiego terminu zaproponowanego przez O. Karpenko, a mianowicie *sensory field* [Karpenko 2016: 71]. Świat literacki jest przecież opisywany nie tylko jako przestrzeń, którą postaci mogą postrzegać za pomocą zmysłu wzroku, lecz również jako przestrzeń, którą mogą dotykać, wąchać, słyszeć i smakować. Konstruując świat literacki na tak wielu płaszczyznach pisarz osiąga efekt namacalności opisywanej przestrzeni, w wyniku czego czytelnik może odnieść wrażenie, jakby faktycznie się w niej znajdował. Upstrzony szczegółami opis wyglądu zmęczonej twarzy postaci, faktury jej ubioru, zapachu miejsca, w którym żyje, głosów dobiegających z ulicy, jak również smaku potraw jest formą wyeksplikowania tego, co w życiu codziennym zwykle jest uznawane za naturalne. Literatura ma na celu sfingowanie istnienia świata przedstawionego, dlatego też tak istotne jest dostarczenie czytelnikowi podstaw do wygenerowania konceptosfery literackiej. Nie zawsze jest jednak tak, że pisarz w wyczerpujący sposób opisuje desygnat onimu literackiego – w tej sytuacji uruchamiana jest indywidualność czytelnika, który na swój sposób wypełnia wskazane wcześniej miejsca niedookreślenia.

Najbardziej spersonalizowanym z pól konceptu onomastycznoliterackiego jest to, które obejmuje indywidualny stosunek czytelnika do desygnatu onimu literackiego – jest to *pole emocjonalne*. Nierzadko

zdarza się tak, że sam pisarz mniej lub bardziej wyraźnie sugeruje interpretację postępowania bohaterów literackich, co może prowadzić do wywołania zaprogramowanej reakcji emocjonalnej u czytelnika. Specyfika przestrzeni dyskursywnej jednostki, w ramach której świat literacki jest przetwarzany, może jednak doprowadzić do sytuacji, w której stosunek do bohaterów dzieła literackiego stanie się sprzeczny z tym kanonicznie zakładanym przez pisarza. Sprowadza się to często do utożsamiania się z określonymi cechami bohaterów, ich zachowaniami, elementami ich życiorysów, a stwierdzeniem oczywistym jest, że każdy człowiek może mieć własne preferencje w tym zakresie. Pozwala to zauważyć, że emocje, które czytelnik wiąże z desygnatami onimów literackich, sprawiają, że jedne stają się przez niego lubiane, a inne – znienawidzone. To przekłada się na skupienie uwagi na tych faworyzowanych, a także na większą otwartość na nieprzerwane napełnianie szczegółami przypisanych do nich konceptów onomastycznoliterackich.

2.3.4. Metafora kognitywna jako podstawa konstruowania onimów literackich

Przeprowadzone rozważania pozwalają sądzić, że za pośrednictwem aspektu formalnego onimu literackiego pisarz może wyrazić ograniczony zakres właściwości desygnatu onimu literackiego składających się na przypisany mu koncept onomastycznoliteracki. Dlatego proces dobierania onimu literackiego do jego desygnatu można zobrazować jako ścieżkę składającą się z trzech etapów:

1. wyjście od cechy lub cech desygnatu, na których pisarz chce się skupić,
2. dobór nazw ogólnych nawiązujących do danej cechy lub zespołu cech albo nazw własnych ludzi i obiektów z rzeczywistości pozaliterackiej kojarzących się z tymi cechami,
3. ostateczny dobór onimu literackiego lub jego utworzenie, co umożliwia albo eksplicytne, albo implicytne wywołanie skojarzenia z pożądaną cechą.

H. Kardela nazywa opisany proces *onomazjologiczną ścieżką konstruowania znaczeń*, która stanowi szczególną odmianę metafory ko-

gnitywnej. Polega ona na połączeniu domeny wejściowej zawierającej wybrane własności desygnatu onimu literackiego z domeną wyjściową, którą stanowi onim literacki i aluzje dyskursywne zakodowane w jego ramach [Kardela 1992: 46]. Dlatego też na tle rozbudowanego konceptu onomastycznoliterackiego onim literacki należy interpretować jako strukturę językową, która profiluje zbiór właściwości składających się na nazywany za jego pomocą desygnat. Zjawisko profilowania wiąże z entymematycznością postrzegania rzeczywistości zarówno obiektywnej, jak i fikcyjnej. Powoduje ono powstanie opisu przestrzeni fizycznej lub niefizycznej, który realizowany jest z konkretnej perspektywy, przez co uwypukla jej pewne właściwości kosztem innych [Tabakowska 2001: 67]. Mając to na uwadze należy się zastanowić, przy pomocy jakiego zjawiska pisarz jest w stanie profilować cechy desygnatu onimu literackiego.

Koncept onomastycznoliteracki ze względu na ograniczenia formalne wpisane w onimy literackie – imię, patronimik, nazwisko lub przydomek – musi być zwerbalizowany fragmentarycznie, co zwykle dzieje się, jak nadmienilem wcześniej, poprzez odwołanie do nadrzędnych cech desygnatu onimu literackiego. W tych dociekaniach warto uwzględnić dwie podstawowe kategorie onimów literackich, czyli nazwy własne autentyczne i nieautentyczne. Zdaniem P. Cavilla właśnie to rozróżnienie jest kluczowe w kontekście wykazania, czym tak naprawdę są onimy literackie [Cavill 2016: 356]. Biorąc pod uwagę stanowisko tego badacza proponuję założenie, że przy użyciu nazw własnych autentycznych i nieautentycznych można dostrzec analogię do zjawiska *metonimii*, gdyż w obu sytuacjach dochodzi do opisanego elementu świata przedstawionego przy pomocy jego części (materialnej lub niematerialnej), a nie całości.

Spośród przedstawicieli kategorii nazw własnych autentycznych można wyróżnić nie tylko nazwy własne zaczerpnięte ze zbioru słownictwa onomastycznego typowego dla danego kręgu kulturowego. Mogą to być również *konotonimy* wymagające od czytelnika posiadania wiedzy encyklopedycznej dotyczącej rzeczywistego nosiciela źródłowej nazwy własnej [Отин 2004: 5-14]. Jego ekwiwalentem jest termin *nazwy topiczne*, który został wprowadzony na grunt polskiej literatury onomastycznej przez I. Sarnowską-Giefing. M. Graf komentuje ten termin następująco:

W nowszych pracach obserwacje tego rodzaju wiążą się z wyzyskaniem stosowanego w onomastyce niemieckiej terminu toposy onimiczne/nazwy topiczne, czyli nazwy związane z tradycją literacką, występujące zazwyczaj w literaturze dawnej oraz w tekstach podejmujących onimiczny dialog z tradycją (Sarnowska-Gieffing, 2010, s. 345–346) [Graf 2018: 20].

Taką kategorię nazw własnych należy zatem uznawać za „eksponenty określonych wartości w polisystemie kultury [...] uruchamiające kompetencję kulturową i pragmatyczną odbiorcy tekstu” [Sarnowska-Gieffing 2003: 32–33]. Z tego wynika, iż tylko w sytuacji uruchomienia niezbędnych pokładów wiedzy czytelnik będzie w stanie zrozumieć odniesienia do właściwości realnie istniejącego desygnatu onimu, które zawarte są w opisach jego odpowiednika literackiego. Autor wyłuskuje kluczową cechę tego drugiego i podkreśla punkty wspólne występujące pomiędzy elementem świata przedstawionego i realnym nosicielem onimu. W tego typu sytuacjach dochodzi do ujęzykowania semantyki kulturowej użytych onimów [Ратникова 2003: 200–201].

Można zauważyć, że w literaturze onimy autentyczne stają się nośnikami faktów kulturowych, których uaktywnienie zależy od przestrzeni dyskursywnej czytelnika, a konkretnie od posiadanej przez niego wiedzy i kompetencji językowo-kulturowej. Innymi słowy, konglomerat idiolektu, idiokultury i idiomów odbiorcy tekstu literackiego przekłada się na to, czy będzie on w stanie dostrzec i zrozumieć odwołania do faktów językowych i pozajęzykowych. Często jednak autor używa takich onimów autentycznych, które eksplicytnie wyrażają koncepty onomastycznoliterackie przynależące do elementów świata przedstawionego w tekście literackim. Wówczas całokształt faktów związanych z ich etymologią zostaje zaktualizowany, dlatego że w użyciu codziennym zjawiskiem typowym jest zatarcie etymologii onimów, natomiast w literackim aktywne wykorzystanie etymologii onimu należy uznawać za jeden z najważniejszych zabiegów pisarza.

Z kolei nazwy własne nieautentyczne są w głównej mierze odsyłaczami do płaszczyzny językowej, ponieważ ich formalne części składowe opisują nazywane przy ich pomocy elementy świata przedstawionego, współpracując z deskrypcjami jednostkowymi pojawiającymi się w tekście dzieła literackiego. Z punktu widzenia czytelnika

oryginału dzielą się one na *realistyczne* i *sztuczne* – te pierwsze są prawdopodobne pod względem gramatyki i ortografii konkretnego języka, a te drugie wyróżniają się formalnojęzykową nietuzinkowością [Wilkoń 1970: 113].

W przypadku obu kategorii onimów literackich pisarz wykorzystuje mechanizmy metonimiczne, w rezultacie czego doprowadza do powstania *stopów pojęciowych*, które inaczej określa się mianem amalgamatów [Rutkowski 2007: 59-62, Ginter 2009: 44]. Dzieje się to na dwa sposoby:

1. w przypadku onimów autentycznych cecha lub cechy łączące desygnat fikcyjny i realny są implicytne, gdyż nie są wyrażone w formie onimu literackiego,
2. w onimach nieautentycznych jest to natomiast eksplicytne, gdyż autor przyporządkowując onim literacki (często go wymyślając) za pośrednictwem jego formy werbalizuje nadrzędne cechy desygna-tu.

Efektywność tego zabiegu zależy od przestrzeni dyskursywnej czytelnika, a więc od jego intelektualnego i poznawczego przygotowania do zrekonstruowania utworzonego przez pisarza stopu pojęciowego. W tej obserwacji dostrzegam zbieżność z poglądami rosyjskiego onomasty, M. V. Karpenko, który wyodrębnił dwa sposoby charakteryzowania desygnatów przez onimy literackie. Możemy mieć do czynienia z onimami literackimi:

„charakteryzującymi bezpośrednio”, tj. takimi, których wyrazy motywujące są wyraziste, jak i „charakteryzującymi pośrednio”, w których aktualizacja znaczenia wyrazu motywującego wymaga szeroko rozumianego kontekstu [Карпенко 1970 za Munia 2013: 19].

Wspomniane procesy stanowią zjawisko metonimiczne, któremu w rosyjskiej onomastyce literackiej nadano rzadko spotykany termin *antonomazja*. Polega ona na powiązaniu różnorodnych faktów językowych i kulturowych objętych przez dyskursywną aktywność pisarza z elementami struktury onimu literackiego. S. J. Kapkova definiuje antonomazję (notabene w kontekście tłumaczenia onimów literackich występujących w sadze o Harrym Potterze) jako:

самостоятельный стилистический прием, основанный на одновременной реализации двух значений имени собственного – основного и контекстуального, предметно-логического и назывного, и одной из разновидностей антонимии и являются “говорящие” имена и фамилии¹⁸ [Капкова 2004: 76].

W kontekście takiego rozumienia zjawiska antonomazji warto przytoczyć jego definicję, która występuje w *Słowniku terminów literackich* S. Sierotwińskiego [Sierotwiński 1970]. Prezentuje ona inne pojmowanie antonomazji od tego, które przyjmuję w monografii. Jest ono bliższe tradycyjnej definicji zjawiska deonimizacji, choć mimo to autor słownika zauważa podobieństwo antonomazji do metonimii.

ANTONOMAZJA g (pronominatio). Trop podobny do metonimii, w którym imię własne użyte jest zamiast pospolitego albo na odwrót (np. *Zoil* – zamiast: *złośliwy krytyk*; *Korsykanin* – zamiast: *Napoleon* itp.) [Sierotwiński 1970: 32-33].

Zależnie od tego, czy antonomazja dotyczy onimów autentycznych, czy nieautentycznych, ma miejsce, odpowiednio, *antonomazja deonimizacyjna, okazjonalna* lub, w wypadku połączenia obu technik, *mieszana*. Postać tych zjawisk jest bezpośrednio uzależniona od aktywności dyskursywnej pisarza, gdyż trzy kategorie antonomazji służą wyrażeniu jego konceptu onomastycznoliterackiego – pierwszy typ antonomazji polega na czerpaniu z kultury poprzez oderwanie nazwy od desygnatu pierwotnego ze względu na jego konkretną cechę i przeniesienie nazwy wraz z cechą na desygnat wtórny. Przykładem takiej antonomazji może być analizowany w części empirycznej monografii feniks Fawkes, poprzez imię którego J. K. Rowling odwołuje się do inicjatora Spisku Prochowego, Guy’a Fawkesa, lub sowa Hedwiga, poprzez imię której pisarka odwołuje się do św. Jadwigi Śląskiej, polskiej patronki sierot. Drugi typ antonomazji polega na eksplicytnym wykorzystaniu etymologii onimu, czego przykładem może być imię dyrektora Szkoły Magii

¹⁸ Samodzielnym zabiegiem stylistycznym opartym na jednoczesnej realizacji dwóch znaczeń nazwy własnej – ogólnego i kontekstualnego, przedmiotowo-logicznego i nominatywnego, jak również jednym z rodzajów antonomazji, są właśnie imiona i nazwiska „mówiące”.

i Czarodziejstwa Hogwart, Albus, osadzone na łacińskim apelatywie *albus* oznaczającym „dobroć”, „świętość” i „białość”.

Z tego względu pojmuję antonomazję jako zabieg, dzięki któremu powstaje połączenie między onimem literackim w tekście literackim a konceptem onomastycznoliterackim bytującym w umyśle pisarza, czytelnika i tłumacza. Z perspektywy pisarza antonomazja w odniesieniu do onimów literackich jest techniką wykorzystywaną świadomie, której rezultat jest niejednokrotnie mozolnie wypracowywany – wynika to z wywiadów przeprowadzonych z J. K. Rowling. Ponadto, bez względu na kategorię, do której przynależą onimy literackie, służą one profilowaniu kluczowych właściwości swoich desygnatów właśnie dzięki celowemu działaniu ze strony pisarza. Dostrzegam tu analogię do jednego z podstawowych założeń gramatyki kognitywnej R. Langackera, czyli do profilowania w konstruowaniu sceny – onim literacki staje się profilem, poprzez który wydobywane są określone cechy desygnatu, a przyporządkowany onimowi literackiemu koncept onomastycznoliteracki staje się bazą [Tabakowska 2001: 54].

Deonimizację w antonomazji należy interpretować nie jako proces przeciwny proprializacji, lecz jako mechanizm oparty na metaforze kognitywnej, który polega na skorelowaniu wybranej cechy desygnatu pierwotnego onimu z analogiczną cechą desygnatu onimu literackiego. Jest to niewątpliwie proces subiektywny, gdyż to właśnie pisarz podejmuje decyzję dotyczącą tego, która z cech realnego nosiciela onimu jest dla niego charakterystyczna. Jak zauważa M. Rutkowski:

przy deonimizacji najistotniejsze jest zniesienie związku denotacyjnego (Kosyl 1983) czy też sztywnej desygnacji w rozumieniu Kirkego – co oznacza, że jednostka występująca w funkcji nazwy własnej przestaje być odnoszona wyłącznie do swego prymarnego denotatu [Rutkowski 2007: 30].

Antonomazja okazjonalna polega na zamierzonym użyciu realnie istniejącego onimu z eksplicytnym wykorzystaniem jego podstaw słowotwórczych, w wyniku czego zachodzi werbalizacja istotnych cech desygnatu onimu literackiego. Jeśli zaś pisarz tworzy nową jednostkę proprialną, to wówczas w obręb jej struktury wchodzić słowa, które bezpośrednio lub pośrednio do takich cech odsyłają.

Można również napotkać przypadki antonomazji mieszanej, w których, dla przykładu, na deonimizacji oparte jest imię bohatera literackiego, a na antonomazji okazjonalnej – jego nazwisko (przykładem tego typu antonomazji może być nieanalizowany w monografii onim literacki *Gilderoy Lockhart*, za pośrednictwem którego J. K. Rowling odsyła czytelnika do tendencji do przechwalania się, z której słynęła znana przez pisarkę osoba o imieniu *Gilderoy*, natomiast do bycia narcyzem i piękniśm przez etymologię nazwiska *Lockhart*). W wypadku wszystkich rodzajów antonomazji onimy literackie zaczynają przypominać ikony, które poprzez skondensowaną strukturę ukazują kryjące się za nimi rozbudowane koncepty onomastycznoliterackie.

W tym należy właśnie upatrywać, z jednej strony, zasadności nadawania onimom literackim miana „mówiących” nazw własnych – dzieje się to właśnie dlatego, że ich potencjał semantyczny bliski jest przymiotnikom. Z drugiej strony, onimy literackie w porównaniu z apelatywami odsyłają do wielowymiarowych konceptów, ponieważ skorelowane są z pojedynczymi desygnatami – liczba szczegółów w odniesieniu do konkretnego obiektu literackiego nazywanego przez onim literacki (desygnatu) ze zrozumiałych względów jest większa niż u prototypowego przedstawiciela kategorii apelatywnej (denotatu). Zachodzi wobec tego zjawisko synergii pomiędzy strukturą tekstu literackiego i przestrzenią konceptosfery powstałą w umyśle autora i, w konsekwencji, zrekonstruowaną w umysłach czytelników i tłumaczy.

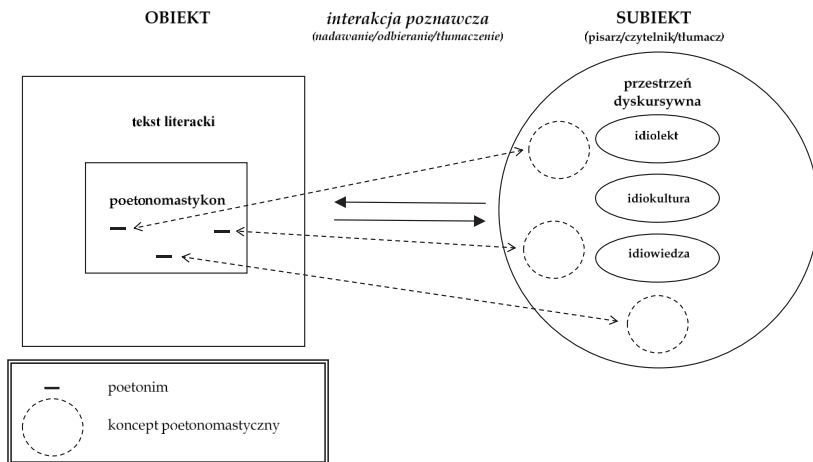
Na tle zjawiska antonomazji specyfika semantyki onimów literackich zasadza się na tym, iż ich znaczenie oparte jest na formalnych częściach składowych (słowach, od których się wywodzą) lub na konceptach onomastycznych przypisanych do nazw własnych używanych w rzeczywistości pozaliterackiej, które są aktywizowane dzięki interakcji podmiotów procesu komunikacji literackiej z tekstem dzieła literackiego. Z tego względu należy uznać, że onimy literackie wyrwane z kontekstu dzieła literackiego nie mogą posiadać pełnego znaczenia. Mogą one być interpretowane tylko i wyłącznie w oparciu o cytaty z tekstu literackiego – opisy ich nosicieli i wszelkich sytuacji, w które zostali oni uwikłani przez autora. Stanowi to jeden z trzech wymiarów semantyki onimów literackich, czyli znaczenie językowe, które jest uzależnione od znaczenia kulturowego i dyskursywnego.

W perspektywie aktywności dyskursywnej podmiotów uczestniczących w procesie komunikacji literackiej zauważalna staje się relacja pomiędzy częściami składowymi tekstu literackiego i skorelowanymi z nimi konceptami onomastycznoliterackimi. Mając to na względzie dostrzegam, że działanie aktywności dyskursywnej wszystkich podmiotów tej kategorii komunikacji prowadzi do sytuacji, w której procesy mentalne autora stojące za onimami literackimi nie muszą odpowiadać procesom mentalnym uaktywnianym za ich pośrednictwem w umysłach odbiorców tekstu. W szczególności dotyczy to indywidualnego aspektu przestrzeni dyskursywnej, a zatem tego, jak idiolekt, idiokultura i idiomiedza człowieka wpływa na funkcjonowanie jego „aparatu wytwórczego” [Łompięś 2011: 268]. Nierzadko możemy spotkać się z sytuacją, w której niuanse językowe, kulturowe i dyskursywne zadowolone przez pisarza w onimach literackich danego dzieła literackiego są zauważalne tylko przez niego samego – ma to zwykle miejsce wtedy, kiedy nie opatrzy ich stosownym komentarzem. Wówczas to odbiorca dzieła staje się kreatorem interpretacji onimów literackich, a więc samodzielnie uzasadnia ich dobór w oparciu o wiedzę wydobytą z tekstu literackiego. Bez wątpienia, zarówno dobór, jak i interpretacja onimów literackich znajduje swoje uzasadnienie w przestrzeni dyskursywnej konkretnej jednostki, czyniąc z komunikacji literackiej proces wyjątkowo antropocentryczny.

2.4. Schemat procesu komunikacji literackiej poprzez onimy literackie

Dla uporządkowania rozważań zawartych w tym rozdziale za niezbędną uznaję opracowanie schematu. Jego zadaniem jest pokazanie współzależności występujących pomiędzy przestrzeniami dyskursywnymi autora tekstu literackiego i jego czytelników, zastosowanymi w tekście onimami literackimi i nazwanymi przy ich pomocy konceptami onomastycznoliterackimi. Został on oparty na trzech podobnych schematach, w których specyfika onimów literackich ujmowana jest z różnych perspektyw na tle dyskursu i konceptosfery tekstu literackiego [Алефиренко 2011: 16, Rutkiewicz-Hanczewska 2013: 43, 62].

Przedstawione na schemacie relacje pomiędzy przestrzeniami dyskursywnymi uczestników komunikacji literackiej i tekstem literackim wraz z występującymi w nim onimami literackimi niewątpliwie wymagają stosownego komentarza, który przytaczam dalej.



Rys. 8. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej za pośrednictwem onimów literackich. Opracowanie własne

W pierwszej kolejności należy podkreślić, iż graficzna reprezentacja onimów literackich jako linii i odpowiadających im konceptów onomastycznoliterackich jako kół składających się z linii przerywanych ma na celu ukazanie ich cech charakterystycznych. Onimy literackie są skompresowanymi i, co istotne, linearnymi pod względem formalnym znakami językowymi, w ramach których można znaleźć niewiele przestrzeni dla aktywności poznawczej subiekta. Są one częściami składowymi struktury tekstu literackiego, które pod względem procentowym mają w nim niewielki udział w porównaniu do apelatywów, chociaż mimo to zajmują w nim centralną pozycję. Na dodatek, onimy literackie wchodzą w relacje zarówno z tekstem literackim, jak i pomiędzy sobą w obrębie onomastykonu dzieła literackiego [Graf 2009]. Natomiast

koncepty onomastycznoliterackie przyporządkowane do konkretnych onimów literackich są wielowymiarowymi konstruktami mentalnymi, których granice są rozmyte – „niedookreśloność” elementów świata przedstawionego jest naturalna dla dzieła literackiego [Ingarden 2001, Graf 2011]. Istotny jest także fakt, że koncepty onomastycznoliterackie są odrębnymi wytworami umysłów każdego z podmiotów biorących udział w procesie komunikacji literackiej. W analogiczny sposób przedstawiam na schemacie całokształt tekstu i przestrzeni dyskursywnej, odpowiednio, przy wykorzystaniu kwadratu i koła, aby uwypuklić ich naturę materialną i mentalną

Po drugie, tekst literacki jest bytem odrębnym od subiektów uczestniczących w procesie komunikacji z nim związanym. Oznacza to, że zarówno dla autora, jak i czytelnika, tekst literacki jest strukturą językową autonomiczną pod względem fizycznym, zaś całkowicie od nich zależną pod względem mentalnym. Relacja nadawania i odbioru jest na schemacie ukazana poprzez, odpowiednio, strzałkę skierowaną od subiekta do obiektu lub odwrotnie. W celach zachowania ekonomii terminologicznej nadawanie, odbieranie, a w szczególności tłumaczenie, które cechuje się naturą dwuwektorową, opisuję je przy pomocy pojemniejszego terminu *interakcja poznawcza*. Jest on istotny, gdyż pozwala na wykorzystanie go w odniesieniu zarówno do jednostronnych działań pisarzy i czytelników, jak również do podwójnej roli tłumacza w zaprezentowanym układzie.

Po trzecie, powyższy schemat daje mi możliwość zaakcentowania faktu, że koncepty onomastycznoliterackie powstają w obrębie przestrzeni dyskursywnej jednostek pod wpływem onimów literackich i całości tekstu literackiego. Nie są one w żadnym wypadku konstruktami statycznym – jest wręcz przeciwnie, gdyż ulegają ciągłemu rozwojowi, który jest podporządkowany językowi, kulturze i psychice danego podmiotu procesu komunikacji literackiej. Z subiektywności działania psychiki ludzkiej wynika entymematyczność postrzegania świata zewnętrznego, a w tej sytuacji tekstu literackiego, co jest warunkowane przez zgromadzone doświadczenie życiowe jednostki, specyfikę jej składu osobowościowego i emocjonalność.

Na koniec spostrzeżeń dotyczących przedstawionego schematu dyskursywnej komunikacji literackiej należy wyraźnie podkreślić, iż wszystkie elementy zarówno tekstu literackiego, czyli obiektu, jak

również warstwy przestrzeni dyskursywnej subiekta, obustronnie pozostają w płynnej i ciągłej relacji. Z jednej strony, onimy literackie nieustannie wchłaniają opisy aspektów przypisanych im elementów świata przedstawionego, przy czym w odrębnych partiach tekstu literackiego mogą aktywizować w umysłach czytelników różne fragmenty ich realizacji tekstowych. Z drugiej strony, w obrębie przestrzeni dyskursywnej czytelników koncepty onomastycznoliterackie, a więc mentalne reprezentacje desygnatów onimów literackich, wchodzą ze sobą w interakcje. Mogą one być kontrolowane przez tekst dzieła literackiego, jednak nie jest to obligatoryjne ze względu na wspomniane wcześniej miejsca niedookreślenia. Dzieje się to na tle wzajemnych relacji pomiędzy językiem, kulturą i wiedzą danej jednostki, co dodatkowo jest kształtowane przez specyfikę jej psychiki i całokształtu doświadczeń życiowych.

Ważną cechą procesu dyskursywnej komunikacji literackiej jest wysoki stopień świadomości pisarza w odniesieniu do tworzonego tekstu literackiego. Znajduje to swój wyraz w fakcie, że w trakcie procesu twórczego dokonuje on zmian w przyjmowanej perspektywie oglądu tekstu – z pisarza przeistacza się w czytelnika i odwrotnie. Oznacza to, iż pierwotnie utworzony fragment powieści może być poddawany wielokrotnym zmianom, co prowadzi do powstania jego wielu wersji. J. K. Rowling zauważa to mówiąc o wersjach pierwszego rozdziału pierwszego tomu sagi o Harrym Potterze:

Discarded first chapters of book one: I reckon I must've got through fifteen different alternative chapters of book one. The reason for which I discarded each of them were: They all gave too much away. And in fact if you put all those discarded first chapters together, almost the whole plot is explained¹⁹ [BBC 2001].

Uświadamia w ten sposób, jak konkretne intencje towarzyszyły jej w trakcie pracy nad powieścią – J. K. Rowling dążyła do dostarczenia

¹⁹ Są to odrzucone pierwsze rozdziały pierwszego tomu [sagi] – musiałam przebrnąć przez około piętnaście ich alternatywnych wersji. Powód, dla którego odrzucałam wszystkie, był następujący: one zdradzały zbyt wiele. Tak naprawdę, gdyby złożyć odrzucone wersje pierwszego rozdziału w całość, to fabuła sagi zostałaby całkowicie wyjaśniona.

czytelnikom dokładne takiej ilości informacji, jaka na danym etapie była im niezbędna. Miała na celu, z jednej strony, szczegółowe opisanie sytuacji, lecz, z drugiej strony, zaintrygowanie czytelnika w takim stopniu, by ten odczuwał potrzebę przyswojenia kolejnych informacji, tym samym czytając dalej.

Oprócz tego, akt opisanie konceptosfery świata przedstawionego w pierwszych wersjach tekstu może doprowadzić do bardziej wyrazistego zwizualizowania akcji i elementów w niej uczestniczących, co w konsekwencji może skłonić pisarza do zmiany decyzji względem losów postaci. J. K. Rowling zwraca na to uwagę w wywiadach, ponieważ w toku prac na tekstem sagi „uśmierciła” ona niektóre z postaci pomimo tego, że pierwotnie nie miała tego w planach. Dla przykładu, zgodnie ze słowami pisarki, epilog zamieszczony na końcu ostatniego tomu sagi został przez nią napisany jeszcze przed wydaniem pierwszego tomu [BBC 2001]. Chociaż miała ona wówczas w swoim umyśle zarys losów, z którymi przyjdzie się zmierzyć bohaterom uniwersum Harry’ego Pottera, to w ostatecznej wersji epilogu nie umieściła wszystkich postaci, które znalazły się w nim w wersji pierwotnej.

Takie zarysowanie relacji występujących pomiędzy aktywnością dyskursywną autora tekstu literackiego a onimami literackimi, jak również dyskursywnej specyfiki onimów literackich, pozwala mi przejść do zastanowienia się nad problemem dyskursywności w procesie tłumaczenia tekstu literackiego w rozdziale trzecim monografii. Ma on posłużyć jako forma uzmysłowienia, iż indywidualna aktywność dyskursywna tłumacza w istotny i zauważalny sposób jest wyrażana w przekładzie jego autorstwa.

Rozdział 3

Dyskursywność procesu tłumaczenia tekstu literackiego na tle animów literackich

3.1. Dyskursywność procesu tłumaczenia

W celu satysfakcjonującego opisanie współzależności pomiędzy dyskursywnością procesu tłumaczenia i konceptami onomastycznoliterackimi należy ustalić definicję procesu tłumaczenia. Jako że rozważania dotyczące teorii i praktyki tłumaczenia, w tym tekstu literackiego, mają historię sięgającą czasów antycznych, to ulegały one niejednokrotnym przeobrażeniom. Można je przypisać zarówno do stanowisk strukturalistycznych, lingwokulturowych, jak również pragmatycznych i kognitywnych. W ramach prowadzonych badań starano się rozwiązać problemy dotyczące statusu przekładu w odniesieniu do oryginału, pozycji zajmowanej przez osobę tłumacza, jak również najskuteczniejszych strategii i technik tłumaczeniowych, które powinny doprowadzić do wywołania takiego wrażenia na odbiorcach przekładu, które jest ekwiwalentne wrażeniu odbiorców tekstu oryginalnego.

Ze względu na ograniczenia formalne monografii odniosę się do dwóch zasadniczych postaw wobec tłumaczenia i z nich wyprowadzę wspólny pierwiastek, pozycjonując go wobec dyskursywności procesu komunikacji literackiej i uwikłanej w nią konceptosfery onomastycznoliterackiej tekstu literackiego. Wspomniane dwa stanowiska sprowadzają się do następującego sposobu interpretowania procesu tłumaczenia:

1. jako rekonstrukcji formy i treści tekstu oryginalnego,
2. jako współkonstrukcji przekładu przez tłumacza i pisarza.

Najczęściej spotykaną definicją tłumaczenia jest ta, w ramach której rozumie się je jako odtwarzanie formy i treści tekstu oryginalnego pod postacią odrębnego tekstu w języku innym niż pierwotny. Oznacza to zrównywanie procesu tłumaczenia do rekonstrukcji jakości tekstu

wyjściowego. Referując spostrzeżenia W. Komissarova, R. Lewicki przytacza taką definicję tłumaczenia:

To rodzaj pośrednictwa językowego, przy którym w innym języku formułuje się tekst, przeznaczony do pełnoprawnej zamiany oryginału jako tekst komunikacyjnie równoważący [Komissarov 2011: 58 za Lewicki 2017: 25].

Jest to trafne ujęcie problemu, gdyż podkreśla, z jednej strony, fakt, że tekst źródłowy i przekład stanowią oddzielne byty językowe, lecz, z drugiej strony, że przekład jest zależny od oryginału. Istnienie tłumacza, który pełni rolę pośrednika i ambasadora przynajmniej dwóch różnych języków i kultur, jest zatem wpisane w ten proces. Sam przekład stanowi most pomiędzy różnymi światami, który pozwala na przekroczenie barier komunikacyjnych wymagając od tłumacza konkretnych dostosowań językowych i kulturowych. Skupia to uwagę na tłumaczu, którego rola w niniejszym układzie komunikacyjnym może być porównana do filtra – to on decyduje o tym, które aspekty tekstu oryginalnego należy w przekładzie odtworzyć, które można pominąć, a które należy dodać. Aktywność dyskursywna uczestników procesu komunikacji literackiej porównywalnie odciska swoje piętno zarówno na tekście oryginału, jak i przekładu, przy czym ma to miejsce na każdym z etapów komunikacji. Oznacza to, iż nie należy oddawać tłumaczowi pełni władzy nad przekładem, jako że jest on w przeważającej mierze uzależniony od tekstu oryginału.

Z tego powodu dochodzę do wniosku, że interpretacją tłumaczenia bardziej odpowiednią dla potrzeb niniejszej monografii jest taka, zgodnie z którą uznaje się je za proces współkonstrukcji przekładu, który zachodzi dzięki bezpośredniej lub – co zdecydowanie częściej ma miejsce – pośredniej współpracy pomiędzy autorem i tłumaczem w oparciu o tekst oryginalny. Zazwyczaj nie jest to współpraca w znaczeniu dosłownym, gdyż tłumacze rzadko zwracają się do pisarzy z prośbą o wyjaśnienie nurtujących ich kwestii. Pamiętając jednak o tym, że tekst literacki stanowi częściowe odwzorowanie aktywności dyskursywnej pisarza stwierdzenie, że tłumacz świadomie lub podświadomie odtwarza autorską conceptsferę, wydaje się trafne. Jest to proces subiektywny, lecz oparty na czynniku obiektywnym – tekście oryginalnym, który

często wywołuje podobne wrażenia u jego odbiorców. Można w tym układzie dostrzec paralełę do klasycznie rozumianego inwarianu znaczenia, czyli trzonu formy i treści dzieła literackiego. Dlatego w procesie tłumaczenia dochodzi do współkonstrukcji przekładu pomiędzy pisarzem i tłumaczem, gdyż ten drugi dodaje jakości subiektywne do kluczowych jakości obiektywnych zawartych w tekście oryginalnym przez tego pierwszego lub usuwa niektóre z nich. Wyprowadzam to z ogólnego założenia, że tekst przekładu jest werbalizacją tylko niektórych faktów dyskursywnych towarzyszących pisarzowi w procesie pracy nad tekstem oryginalnym.

Specyfika relacji dyskursu i tekstu literackiego, którą postarałem się przedstawić w rozdziale pierwszym, daje możliwość uzmysłowienia sobie, iż każde słowo użyte przez pisarza jest dobierane przez niego z rozmysłem. Takie spostrzeżenie można umiejscowić w obrębie rozpowszechnionego poglądu, iż żadne słowo w literaturze nie jest przypadkowe. Ponieważ odnosi się to do całej struktury tekstu literackiego, to dotyczy także onimów literackich. Powoduje to konieczność skupienia się właśnie na nich, jako że to one – a w szczególności konglomeraty antroponimy literackie – postaci literackie – są uznawane za motory napędowe akcji dzieła literackiego.

Zwraca na to uwagę A. Kulawik podkreślając, że „w wymiarze świata przedstawionego utworu postać literacka jest czynnikiem organizującym w tym sensie, że na ogół procesy zachodzące w świecie przedstawionym utworu dzieją się ze względu na nią właśnie” [Kulawik 1990: 315 za Józwiak 2013: 182]. Oznacza to, że w porównaniu z pozostałymi elementami werbalnymi tekstu literackiego onimy literackie są najbardziej nasycone pod względem przypisanej im treści konceptualnej, jak również roli ich desygnatów w kontekście całości fabuły. Każdy onim literacki służy pisarzowi jako furтка do konceptu bytującego w jego umyśle, która w konsekwencji uruchamia aktywność dyskursywną jednostek zaangażowanych w proces komunikacji literackiej. Dzieje się to dlatego, że na znaczenie onimu literackiego składają się jego trzy wskazane wcześniej kategorie: językowe, encyklopedyczne i kognitywne.

Tak interpretowane powiązanie onimów literackich z dyskursem wskazuje na wysoki stopień ich subiektywności. Jako że aktywność dyskursywna jest cechą immanentną dla człowieka, to wszystkie instancje

procesu komunikacji literackiej posiadają taką zdolność. Można przy tym uznawać, że w przypadku instancji tłumaczeniowej staje się ona najistotniejsza – wynika to z natury interpretacyjnej i dwuetapowości wpisanej w proces tłumaczenia: odbierania tekstu i jego nadawania. Obie fazy osadzone są w przestrzeni indywidualnej aktywności dyskursywnej tłumaczy, ze względu na co i sposób rozumienia oryginału, i konstruowania przekładu będzie odmiennie przebiegał i zostanie wyrażony w innej postaci w przypadku każdego z nich. Wybór perspektywy, z której zostanie odtworzony oryginalny onim literacki w przekładzie, jest decydujący w perspektywie odbioru konceptosfery opisywanej w tekście przez czytelników:

Tłumaczenie imion oraz nazw własnych należy do najtrudniejszych zadań podczas przekładu tekstu pisanego. Z imionami może być bowiem związana wartość opisowa, jak na przykład Ryszard Lwie Serce, i w takim przypadku powinny być tłumaczone. Zdarza się także, że imiona mają istotne znaczenie dla wydźwięku powieści i percepcji świata przedstawionego utworu, jak na przykład w cyklu J.R.R. Tolkiena, na którego potrzeby autor utworzył imponującą bazę imion oraz nazw własnych miejsc wchodzących w skład Śródziemia. Tłumacz powinien zawsze mieć na uwadze wolę autora i jego oczekiwania związane z tłumaczeniem danego utworu, a dopiero jeżeli nie są mu one znane, sam może podejmować kluczowe decyzje [Salmeri 2016: 115].

Z przytoczonego cytatu wynika, iż tłumacz w trakcie pracy powinien uwzględniać intencje autora tekstu oryginalnego, co można wcielić w życie przy wykorzystaniu szerokiego zakresu działań poczynając od badania źródeł zewnętrznych wobec tekstu literackiego, a skończywszy na konsultowaniu podejmowanych decyzji z samym autorem. Ostatnia sytuacja jest bez wątpienia idealna, gdyż wówczas autor odgrywa rolę decydującą nie tylko wobec tekstu oryginalnego, lecz również wobec jego przekładu, w ten sposób minimalizując działania interpretacyjne tłumacza. Mimo to ta sytuacja jest rzadka, co najczęściej wynika z braku logistycznych możliwości jej zrealizowania, prowadząc do tego, że tłumacz pozostaje „sam na placu boju”. Dlatego jest on zdany na własną aktywność dyskursywną, w ramach której subiektywnie przetwarza

sensy zawarte w tekście literackim i generowane na ich podstawie koncepty, co z kolei prowadzi do podejmowania decyzji dotyczących formy przekładu i zawartej w nim treści.

Pamiętając o tym można wnioskować, że w proces tłumaczenia animów literackich będących haczykami, na których został zawieszony znaczny bagaż formalny, semantyczny i konceptualny, wpisane jest dyskursywne podejmowanie decyzji, które różnorako zmieniają strukturę formalną i treściową wyjściowych animów literackich. W artykule *Przekład jako proces podejmowania decyzji* F. Levy zauważa, w jak znaczącym stopniu tłumacz uświadamia sobie konsekwencje własnych działań:

Z punktu widzenia sytuacji roboczej tłumacza w jakimkolwiek momencie jego pracy (tj. z pragmatycznego punktu widzenia) przekład jest procesem podejmowania decyzji: serią składającą się z pewnej liczby następujących kolejno po sobie sytuacji – ruchów, jak w grze – sytuacji nakładających na tłumacza konieczność dokonania wyboru spośród pewnej (bardzo często dającej się ściśle określić) liczby możliwości [Levy 2009: 72].

W kontekście tłumaczenia animów literackich sytuację tę można zobrazować następująco: tłumacz tworzy listę potencjalnych ekwiwalentów wyjściowego animu literackiego na skali od tych najbliższych mu pod względem formy do najbliższych pod względem treści konceptualnej. W taki sposób odzwierciedla autorski proces poszukiwania animu dla konceptu onomastycznoliterackiego, to jest onomazjologiczną ścieżkę znaczeń, prowadzącą w rezultacie do zastosowania zabiegu antonomazji deonimizacyjnej, okazjonalnej lub mieszanej. Wyłuskując z zawartości leksykalnej, kulturowej i konceptualnej wszelkie niuanse, „tłumacz musi dokonać wyboru [...] z różnych koncepcji bohatera” [Levy 2009: 73]. Istotne jest, że w kontekście tej monografii stwierdzenie F. Levy’ego odnosi się nie tylko do bohaterów literackich, lecz także do pozostałych kategorii desygnatów animów literackich. Każda decyzja tłumacza ma więc podłoże kognitywne, gdyż wymaga zaangażowania kompetencji tłumaczeniowych, jak i czytelniczej siły wyobraźni w proces powtórnej konstrukcji animów literackich. Z tego wynikają dostrzegalne konsekwencje zarówno w projektowaniu formy

onimu literackiego na koncept onomastycznoliteracki, jak również w ukierunkowaniu interpretacji i obrazowania całego świata przedstawionego w dziele literackim w umysłach odbiorców przekładu. Innymi słowy, jak twierdzi F. Levy:

Skoro tłumacz zdecyduje się już na jedną z możliwości, przesądza tym samym o swym wyborze w wielu kolejnych posunięciach – z góry określa swoje decyzje dotyczące takich spraw natury technicznej, jak formy gramatyczne, czy natury „filozoficznej”, jak w naszym wypadku interpretacja „bohatera” sztuki i cały sposób jej wystawienia, tzn. stwarza kontekst dla pewnej liczby dalszych decyzji, jako że proces tłumaczenia ma postać gry z pełną informacją – gry, w której na każdy kolejny ruch wpływa znajomość poprzednich decyzji oraz wynika z nich sytuacja (jak na przykład w szachach, ale już nie w grze w karty). Wybierając albo pierwszą, albo drugą możliwość, tłumacz decyduje się na jedną z dwóch możliwych gier [Levy 2009: 73].

Idąc powyższym tropem należy stwierdzić, że pojedyncza decyzja podjęta przez tłumacza prowadzi do wytworzenia całej konstelacji kolejnych. Tłumacz w komunikacji literackiej pełni przecież podwójną rolę, będąc najpierw odbiorcą, a następnie nadawcą tekstu, ze względu na co w odniesieniu do tekstu źródłowego staje się „autorem wtórnym”. Jako podmiot komunikacji literackiej dysponuje indywidualną przestrzenią dyskursywną, która kształtuje sposób filtrowania przyjmowanych i produkowanych treści. W obliczu złożonej przestrzeni konceptów onomastycznoliterackich tłumacz jest zmuszony do wskazania najistotniejszej właściwości elementu świata przedstawionego i wyrażenia jej w wariacie przekładowym onimu literackiego [Cieślakowa 1996: 319]. W rezultacie tego pod wpływem ingerencji tłumacza w formę onimu literackiego może dojść do zmiany struktury przypisanego do niego konstruktu mentalnego. Wierne zrekonstruowanie pierwotnie wygenerowanego tekstu i autorskiej konceptosfery jest więc utrudnione ze względu na przekroczenie granic językowych, kulturowych, jak również, a może nawet przede wszystkim, dyskursywnych.

Na tle opisywanego procesu i rezultatu tłumaczenia obrazowanie jest pojęciem fundamentalnym, gdyż konkretny *obraz* w jego ramach „stano-

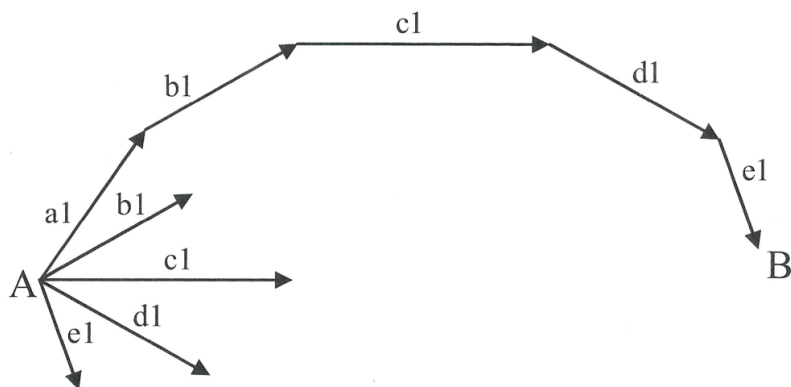
wi pojedynczą scenę widzianą przez jednego konceptualizatora w jakimś jednym momencie, natomiast cały tekst mógłby być postrzegany jako logiczna i spójna sieć takich scen. Konstrukcja sceny to rezultat połączenia się czynnika subiektywnego z obiektywnym” [Józwiak 2016: 189]. Nie można zatem utrzymywać, iż interpretacja tekstu literackiego zarówno w przypadku czytelnika, jak również tłumacza jest albo całkowicie subiektywna, albo tym bardziej całkowicie obiektywna. Uzasadnienia tego spostrzeżenia można szukać w opinii E. Tabakowskiej: „Każdy indywidualny, niepowtarzalny akt przekładu poprzedzony jest indywidualnym, niepowtarzalnym aktem recepcji i interpretacji, lecz równocześnie oba stadia tego procesu ograniczone są przez konwencje językowe, społeczne, historyczne” [Tabakowska 2001: 99]. Te czynniki subiektywne i obiektywne w całości pokrywają się ze składnikami przestrzeni dyskursywnej, to jest aspektami indywidualnymi i społecznymi. W wyniku tego termin *przestrzeń dyskursywna* można uznać za odpowiedni również w odniesieniu do procesu tłumaczenia, gdyż E. Tabakowska odwołuje się do właśnie takiego zakresu znaczeniowego, nazywając go jednak inaczej.

Wybór perspektywy, z której poszczególne sceny i kompleks scen zostaną zrekonstruowane, podyktowany jest, jak zauważa J. Józwiak w monografii *Konteksty, decyzje, konsekwencje: Problemy przekładu, oceną tłumacza*:

Na podstawie stopnia zakotwiczenia tekstu w kontekście recepcyjnym języka wyjściowego i uwarunkowań języka docelowego „tłumacz określa, co należałoby wyjaśnić, oraz decyduje, co wyjaśnione lub przekazane być musi”, a ściślej: „co, mimo potrzeby wyjaśniania, można pozostawić bez komentarza”, jeśli pewne wyjaśnienie pojawia się w dalszych partiach tekstu, lub „kiedy wyjaśnienie można uznać za «zbędne», jako że dana informacja (konotacja) w hierarchii wartości, które należy zachować w przekładzie, zajmuje miejsce podrzędne” [Koller 2009: 154 za Józwiak 2016: 15].

J. Józwiak trafnie opisała złożoność i wieloetapowość procesu decyzyjnego w tłumaczeniu poprzez odwołanie do „właściwości wektora jako wielkości matematyczno-fizycznej” [Józwiak 2016: 196], które w opracowanych przez badaczkę schematach ukazane są jako układ – sieć wzajemnych powiązań [Józwiak 2016: 197, 199]. Układ ten jest oparty

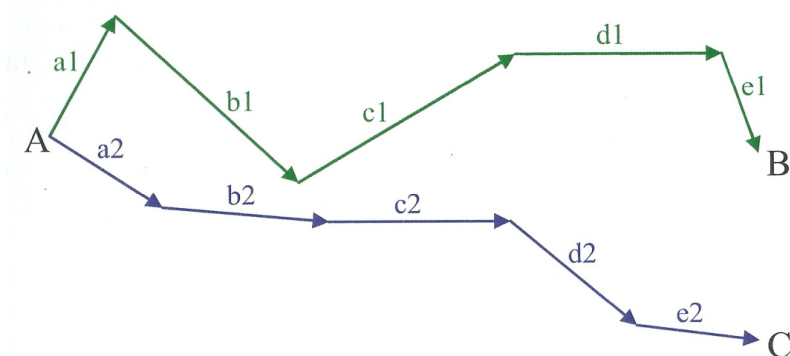
na podstawowej właściwości wektora, czyli jego kierunku – metaforycznie odzwierciedla to wykorzystanie wachlarza możliwości przetłumaczenia danej jednostki tłumaczenia, co jest konsekwencją jej interpretacji i wynikających z niej decyzji. Dodatkowo na kierunek wektora, to jest w danym kontekście określoną decyzję tłumacza, składają się różne siły. Należy je pojmować jako konglomerat kontekstu z jego wszystkimi płaszczyznami, a także bazy kognitywnej tłumacza i jego kompetencji. Szczególnie ważny wydaje się zwrot wektora decyzji prowadzącego do dobrania ekwiwalentu do wyjściowej jednostki tłumaczenia, ponieważ odzwierciedla, po pierwsze, wielość możliwych ciągów decyzji tłumaczeniowych, a, po drugie, wielość możliwych ekwiwalentów.



Rys. 9. Proces dochodzenia do odpowiednika przekładowego (B) w wyniku podejmowania przez tłumacza kolejnych decyzji [Józwiak 2016: 197]

Na schemacie J. Józwiak wskazuje, że tłumacz ma do dyspozycji kilka możliwości (a1, b1, c1, d1, e1), jednak decydując się na którąś z nich pozbawia się jednocześnie potencjału, który mogłyby posiadać inne. W momencie podjęcia decyzji a1 tłumacz otwiera sobie drogę do kolejnych decyzji, które wynikają z poprzedniej. Istotny jest jednak fakt, że prawdopodobne ścieżki decyzyjne nie są wobec siebie równoważne, gdyż każda z decyzji, które się na nie składają, wywołuje kilka kolejnych. Dlatego w przypadku podjęcia każdej decyzji tłumacz wkracza

na nową ścieżkę wektorów decyzyjnych, stopniowo zawężając ich pulę, co ostatecznie prowadzi do dobrania jednego ekwiwalentu.

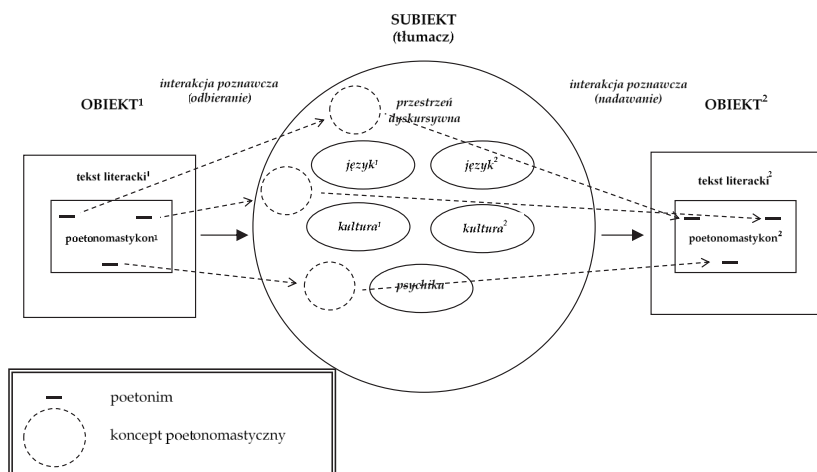


Rys. 10. Proces dochodzenia do znacznie różniącego się odpowiednika przekładowego (C) przy dużych różnicach w procesie decyzyjnym [Jóźwiak 2016: 199]

W celu ujęcia istoty problemu braku występowania równowagi pomiędzy odrębnymi ścieżkami decyzyjnymi odwołując się do innego schematu autorstwa J. Jóźwiak. Powyżej zostały zobrazowane dwie paralelne ścieżki tłumaczeniowe, które prowadzą od identycznego punktu wejścia do dobrania odmiennych odpowiedników przekładowych. Na uwagę zasługuje wielokierunkowość podejmowanych decyzji, co oznacza, iż te same treści pod wpływem zróżnicowanego sposobu ich przetwarzania w ramach przestrzeni dyskursywnej prowadzą do innego odzwierciedlenia w przekładach. Jak zauważa J. Jóźwiak, fakt przetłumaczenia tego samego tekstu na różne sposoby nie powinien być interpretowany jako wyznacznik tego, iż któryś z przekładów będzie właściwszy. Dysponując takim samym arsenałem technik i strategii tłumacze w wyniku swojej kreatywności poznawczej dążą do wyrażenia w przekładzie najbardziej odpowiednich pierwiastków znaczenia z własnego punktu widzenia. Tym samym spośród wielu płaszczyzn jakości zawartych w tekście oryginalnym koncentrują się na konkretnych aspektach i to właśnie je oddają w swoich przekładach.

3.2. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej w tłumaczeniu

Skomplikowany układ relacji w procesie komunikacji literackiej pośredniczonej przez tłumacza należy odzwierciedlić na schemacie. Jego zadaniem jest podkreślenie podwójnej roli tłumacza w tym układzie, ze względu na co pomijam moment utworzenia tekstu oryginalnego przez autora i odbioru tekstu przekładu przez czytelników docelowych. To zostało zaprezentowane na schemacie w rozdziale pierwszym monografii.



Rys. 11. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej w tłumaczeniu. Opracowanie własne

Kluczowym problemem ukazany na schemacie jest to, że w obrębie przestrzeni dyskursywnej tłumacza powstaje koncept onomastyczny-literacki powiązany z onimem literackim w tekście źródłowym (tekst literacki¹). Ten koncept staje się fundamentem, na podstawie którego tłumacz dobiera wariant przekładowy onimu literackiego umiejscowiony w przekładzie (tekst literacki²). Podyktowane jest to specyfiką

zarówno lingwokultury źródłowej i docelowej, jak i indywidualnością (idiolektem, idiokulturą i idyowiedzą) samego tłumacza. Na końcową postać onimu literackiego przyporządkowanego do określonego konceptu onomastycznoliterackiego składają się więc postulaty koncepcji Sapira-Whorfa [Sapir 1929] i indywidualnego sposobu rekonstrukcji pierwotnego konceptu autorskiego. Innymi słowy, pragnę zasugerować, że tłumacz może wyobrazić sobie konkretny element świata przedstawionego inaczej niż autor tekstu źródłowego – profilując odmienne właściwości desygnatu onimu literackiego lub zupełnie inaczej zarysowując jego materialne i niematerialne aspekty. Spostrzeżenie to jest zgodne ze słowami A. Legeżyńskiej:

Postać, a także pozostałe tzw. duże figury semantyczne w tłumaczeniu są znakami tego modelu świata, który projektuje oryginał. Istnieją jednak i objawiają się poprzez język – przekładu, który z kolei odbija rzeczywistość pozajęzykową tłumacza, a nie autora. Toteż bohater (także narrator) bytuje na granicy dwóch światów przedstawionych („pomyślanym” w oryginale i „wysłowionym” w przekładzie), a także na granicy dwóch świadomości twórczych, autora i tłumacza [Legeżyńska 2013: 244-245].

W opinii polskiej literaturoznawczyni dostrzegam wyraźne ukie-runkowanie kognitywne, na co wskazuje użycie terminu *duże figury semantyczne*, którego zakres znaczeniowy pokrywa się z terminem *koncept onomastycznoliteracki*. Dodatkowo, charakter mentalny świata przedstawionego w dziele literackim A. Legeżyńska trafnie odzwierciedla poprzez sformułowanie „świat pomyślany” w oryginale, co skonstrastowała ze „światem wysłowionym” w przekładzie. Bycie pomyślanym nie pozbawia świata przedstawionego w tekście oryginalnym aspektu werbalnego, gdyż czytelnicy odbierają go właśnie za pośrednictwem słów. Uwagę zwraca również założenie, że świat przedstawiony w tekście literackim bytuje na granicy świadomości twórczej zarówno autora, jak i tłumacza – to uświadamia, iż problem rozbieżności interpretacji tekstu literackiego badaczka wiąże z psychiką podmiotów procesu komunikacji literackiej.

Warto zaznaczyć, iż pomiędzy płaszczyzną werbalną i przestrzenią mentalną tekstu literackiego nie można postawić znaku równości – tekst jest częściową materializacją opisywanej i konstruowanej za jego

pośrednictwem rzeczywistości literackiej. To samo dotyczy przekładu, gdyż akt wysłowienia świata przedstawionego nie może być traktowany jako automatyczny, dzięki czemu nie pozbawia się tłumacza tak istotnej w kontekście jego interpretacji i podejmowanych decyzji aktywności dyskursywnej. Postawienie tekstu oryginalnego i przekładu w opozycji ma na celu zwrócenie uwagi na pierwotność pierwszego i wtórność drugiego. Być może rola tłumacza jest w tym wypadku traktowana zbyt surowo, choć to pisarz jest autonomicznym twórcą tekstu oryginalnego. Przy wykorzystaniu przywołanych sformułowań A. Legeżyńska zwraca zatem uwagę na wtórność tłumaczeniowej kreacji przekładu i na naturę wpisanych w ten proces strat.

Warto również uwypuklić dynamikę interakcji, w które wchodzi języki i kultury oryginału i przekładu. Tłumacz musi pamiętać, iż czytelnik zaprojektowany w tekście oryginalnym posiada inną kompetencję lingwokulturową niż czytelnik przekładu [Lewicki 2017: 171]. Praca jego umysłu jest oparta na standardowych sposobach kategoryzacji i konceptualizacji rzeczywistości, które są wbudowane w jego język ojczysty wraz ze współpracującą z nim kulturą. Dlatego też wybory podejmowane przez tłumacza i ich potencjalne konsekwencje powinny doprowadzić do dobrania takiej struktury werbalnej, która będzie w stanie wywołać u odbiorcy docelowego wyraźną reakcję, a nie pozostanie przez niego niezauważona. Mimo to onomazjologiczna ścieżka znaczeń, po której kroczy tłumacz w toku własnych rozważań, może obrać odmienny wektor niż ma to miejsce u autora tekstu oryginalnego.

3.3. Strategie i techniki tłumaczenia animów literackich

Opisana problematyka dyskursywna wyborów tłumaczeniowych nie została jeszcze szczegółowo zbadana w literaturze naukowej, w związku z czym jestem zmuszony zatrzymać się na analizie form ich werbalizacji, czyli płaszczyzny tekstu literackiego. Badacze interpretujący kwestię strategii tłumaczeniowych z perspektywy lingwokulturowej proponują dwie standardowe postawy wobec tego procesu, to znaczy

wyobcowienie lub *udomowienie* [Munday 2001: 146)]. Do tego odnosi się C. Salmeri analizując problem tłumaczenia nazw własnych bohaterów fikcji literackiej:

Praktyka tłumaczeniowa polega na dokonywaniu wyborów, które ściśle odpowiadają określonym strategiom. [...] Ogólnie mówiąc, techniki te można umiejscowić w przestrzeni zawartej pomiędzy dwiema skrajnościami, które odzwierciedlają odpowiednio podejście ukierunkowane na tekst docelowy i podejście ukierunkowane na tekst źródłowy [Salmeri 2016: 113].

Strategie wyobcowienia i udomowienia sprowadzają się do obrania perspektywy dyskursywnej czytelników, którzy bytują w sferze, odpowiednio, albo odbiorców oryginału, albo odbiorców przekładu, ponieważ to właśnie do nich przekład jest adresowany i musi być dostosowany. Oznacza to, iż obie strategie zakładają rekonstrukcję scen składających się na dzieło literackie z określonej perspektywy, po przyjęciu której tłumacz obiera cel zachowania obcości oryginału lub zbudowania powiązań z kulturą i językiem czytelników przekładu. E. Tabakowska ma niewątpliwie rację podkreślając, iż dla tłumacza nieoceniona jest „zdolność zauważania, w jaki sposób poszczególne wymiary niczym poszczególne pociągnięcia malarskiego pędzla współistnieją i współpracują ze sobą w tworzeniu spójnego i harmonijnego obrazu” [Tabakowska 2001: 98]. Dlatego dążenie do osiągnięcia wysokiego poziomu ekwiwalencji pomiędzy tekstem oryginału i przekładu sprowadzają się do ustawienia odbiorcy przekładu „w takim punkcie obserwacyjnym, z którego będzie mógł widzieć obraz maksymalnie podobny do tego, jaki na użytek czytelnika oryginału stworzył autor” [Tabakowska 2009: 48]. Zdając sobie z tego sprawę przejdę do krótkiego opisu wachlarza technik dostępnych dla tłumacza, które sytuują się w obrębie dwóch wspomnianych strategii tłumaczenia.

Przyjęcie strategii wyobcowienia przez tłumacza zakłada pozostawienie w przekładzie onimu literackiego w postaci niezmienionej, czyli zastosowanie techniki *translokacji*, przez co z lingwokulturowego punktu widzenia staje się on niezrozumiały dla odbiorców przekładu. Prowadzi to do pozbawienia onimów literackich znaczenia tak kluczowego w kontekście struktury dzieła literackiego, dlatego też translokację

należy uznać za najmniej korzystną dla czytelnika. Może być efektywna wyłącznie w sytuacji, kiedy odbiorca przekładu zna język i kulturę oryginału lub kiedy jest w takim stopniu zainteresowany zdekodowaniem znaczenia przetranslokowanych onimów literackich, że korzysta ze słowników i encyklopedii w celu przybliżenia sobie niuansów, do których te odsyłają. Podjęcie decyzji o wyobcowieniu onimu literackiego sprawia, że cecha lub wiązka cech, które składają się na koncept onomastycznoliteracki i są aktywizowane poprzez strukturę pierwotnego onimu literackiego, przestają być zrozumiałe dla odbiorcy przekładu.

Gdy tłumacz podejmuje decyzję o obraniu strategii udomowienia, to wówczas stara się przybliżyć znaczenie onimu literackiego czytelnikowi przekładu. Odbywa się to zwykle w zawężonym zakresie ze względu na nieprzystawalność kodów językowych, kulturowych i mentalnych funkcjonujących w obszarach odbiorców tekstu źródłowego i docelowego. Tłumacz podejmuje wybór podyktowany jego aktywnością dyskursywną dotyczący tego, na którym z aspektów desygnatu onimu literackiego się skupić, narzucając w ten sposób czytelnikowi przekładu jego interpretację. Ma to związek z tym, że słowa, z których onim literacki się składa, nie są równoważne ich odpowiednikom w tekście przekładu lub takich odpowiedników w ogóle nie posiadają, co w szczególności dotyczy językowej i kulturowej polisemii. Zastosowanie *transpozycji* oraz *translacji*, które są technikami w obrębie drugiej kategorii strategii tłumaczenia onimów literackich, prowadzi do uzyskania ekwiwalentów stopniowalnych pod względem poziomu udomowienia. Warto zauważyć, że są to wewnątrztekstowe strategie tłumaczenia, które cechują się ingerencją tłumacza w strukturę przekładu dzieła literackiego.

Z jednej strony, *transpozycja* sprowadza się do ortograficznej lub gramatycznej adaptacji formy onimu literackiego do konwencji systemu językowego odbiorców przekładu, przez co z natury obce jednostki onimiczne sprawiają wrażenie pochodzenia z języka odbiorców. W ramach transpozycji można wyróżnić dwie subtechniki – *transkrypcję* oraz *transliterację*, które stosowane są w zależności od tego, czy alfabety języka oryginału i przekładu są identyczne, czy różne.

Translacja prowadzi natomiast do odejścia od formy wyjściowego onimu literackiego i wyrażenia wybranego składnika jego treści pod postacią środków znanych odbiorcom przekładu. W jej obrębie można wskazać trzy subtechniki wyodrębnione przez K. Hejwowskiego:

1. zastąpienie obcego imienia własnego uznanym ekwiwalentem języka docelowego,
2. zastąpienie obcego imienia własnego ekwiwalentem wymyślonym przez tłumacza,
3. zastąpienie obcego imienia własnego jednostką języka docelowego, która nie jest imieniem własnym (hiperonimem lub omówieniem) [Hejwowski 2006: 93].

Pierwsza subtechnika może być zastosowana, gdy tłumacz ma do czynienia z autentycznym onimem literackim. Często wymaga ona zamieszczenia objaśnienia w formie przypisu, co dotyczy odniesień do postaci historycznych, czyli zjawiska deonimizacji. Druga subtechnika jest przydatna przy tłumaczeniu nieautentycznych onimów literackich wymyślonych przez autora tekstu oryginalnego, których podstawą słowotwórczą są apelatywy. Głównym zadaniem takich eksplicytnie „mówiących” onimów literackich jest charakteryzowanie swojego nosiciela poprzez profilowanie jego najważniejszej, według pisarza, właściwości lub ich wiązki, dlatego też tłumacz powinien podjąć starania odnalezienia możliwie najwierniejszego sposobu odzwierciedlenia pierwotnego profilowania w ekwiwalencie przekładowym. Zastosowanie trzeciego rozwiązania może świadczyć o fiasku tłumacza, jako że zastąpienie onimu nazwą ogólną lub deskrypcją jednostkową powoduje pozbawienie desygnatu zarówno jego miana, jak i cech, które ono profiluje.

Oprócz wymienionych technik wewnątrztekstowych tłumaczenia onimów literackich tłumacz ma do dyspozycji techniki zewnątrztekstowe, które są szczególnie relewantne w kontekście polskiego przekładu sagi o Harrym Potterze. Jak zauważa C. Salmeri:

Z imionami pozostawionymi w oryginale i wyjaśnionymi dopiero na końcu książki czytelnik spotyka się na przykład w polskiej wersji językowej serii o Harrym Potterze, napisanej przez J.K. Rowling i przetłumaczonej przez Andrzeja Polkowskiego. Tłumacz w krótkim słowniczku zamieścił imiona, nazwiska i nazwy miejsc, których nie przełożył, wraz z wyjaśnieniem ich znaczenia, a także imiona własne, dla których znalazł bądź utworzył ekwiwalenty, ale chciał zaznaczyć, że można było przetłumaczyć je inaczej z uwagi na większą liczbę ich znaczeń i brak pasującego odpowiednika w języku polskim [Salmeri 2016: 116].

Zastosowanie techniki nazywanej *objaśnieniem pozatekstowym* ma miejsce, gdy określony onim literacki posiada wiele warstw znaczenia językowego lub kulturowego, a zatem – z punktu widzenia tłumacza i czytelnika – może być problematyczny pod względem rozumienia i interpretacji. Wówczas tłumacz ucieka się do opisanego specyfiki danego onimu literackiego poprzez wskazanie jego kluczowych znaczeń i uzmysłowienie czytelnikowi tego, w jaki sposób autor zaktualizował je na tle noszącego go elementu świata przedstawionego. Objasnienia pozatekstowe mogą zostać zamieszczone w przypisach, na końcu tekstu pod postacią słownika lub w ramach oddzielnej publikacji. Z drugą i trzecią możliwością mamy do czynienia w odniesieniu do polskiego przekładu sagi o Harrym Potterze. W pierwszym wydaniu tomów sagi A. Polkowski zamieścił sekcję pt. *Kilka słów od tłumacza, czyli krótki poradnik dla dociekliwych*, w której porusza problematykę znaczenia i procesu tłumaczenia wybranych nazw ogólnych i onimów literackich – w kolejnych polskich wydaniach sagi wspomniany słowniczek niestety już się nie pojawia. Dzięki takiemu zwartemu kompendium wiedzy A. Polkowski eksplicytnie przybliżył polskim czytelnikom sagi swoją aktywność dyskursywną związaną z tłumaczeniem jednostek apelatywnych i onimicznych, co sprawiło, że umożliwił im pogłębienie zrozumienia tekstu i kryjącej się za nim konceptosfery literackiej.

Oprócz tego, A. Polkowski wspólnie z Joanną Lipińską opracował dwa *Tezaurusy* [Polkowski, Lipińska 2006, 2008], na łamach których objaśnia nie tylko onimy literackie należące do elementów świata przedstawionego wykreowanego przez J. K. Rowling, lecz również opisuje, jak wyglądały jego rozważania związane z ich interpretacją i uzasadnia podjęte decyzje tłumaczeniowe. Pierwszy *Tezaurus* został wydany w roku 2004 i obejmuje tomy sagi od I do IV, natomiast drugi – w roku 2008, który obejmuje wszystkie tomy sagi, to jest od I do VII. Artykuł hasłowy w *Tezaurusach* składa się z następujących elementów: wymowa onimu literackiego, opis elementu świata przedstawionego, etymologia onimu literackiego i wykazanie związków pomiędzy pierwotną formą onimu literackiego a jego przekładem (jeśli onim literacki został przetłumaczony). Oto przykładowe hasło z *Tezaurusa. Harry Potter I-VII*:

Bagman Ludovic („Ludo”) – [czyt. *Begmen Ludowik*] dyrektor Departamentu Czarodziejskich Gier i Sportów, były pałkarz drużyny Os z Wimbourn i reprezentacji Anglii, komentator finału mistrzostw świata w quidditchu, sędzia podczas Turnieju Trójmagicznego. Zwykle dziwacznie ubrany, „sprawiał wrażenie potężnie zbudowanego mężczyzny, który nieco przytył... nos miał złamany... ale okrągłe niebieskie oczy, krótkie jasne włosy i różowa cera nadawały mu wygląd wyjątkowo wyrośniętego ucznia” (CO 96). Niegdyś oskarżony o przekazywanie informacji zwolennikom Voldemorta, został jednak uniewinniony dzięki swojej popularności. Miał słabość do hazardu, stąd kłopoty z goblinami, którym był winny pieniądze.

Et. szk. *Ludo* – zdrobniła forma imienia Ludovic (Lewis), pol. Ludwik, ale łac. *ludo* – „bawię się”, „oszukuję w hazardzie”; ang. *bagman* – „domokrążca”, am. „rekieter”, człowiek zdobywający pieniądze w nielegalny sposób [Polkowski, Lipińska 2008: 27-28].

Cytat prezentuje artykuł hasłowy z kategorii bardziej obszernych, choć należy zaznaczyć, że niemało pojawia się w *Tezaurusach* takich, które składają się z jednego zdania – z przykładem jednego z nich można się zapoznać poniżej. Ma to związek z hierarchią elementów świata przedstawionego w tekście literackim, co wyraża się w odpowiadającym jej stopniowi rozbudowania towarzyszących konceptów onomastycznoliterackich.

Weasley Rose – [czyt. *Łesli Rouz*] córka Rona Weasleya i Hermiony Granger [Polkowski, Lipińska 2008: 358].

W drugim tomie *Tezaurusu* pojawiają się artykuły hasłowe, które nie znalazły się w pierwszym – wynika to z rozwoju fabuły sagi, uruchomienia nowych postaci, miejsc i pozostałych elementów świata przedstawionego. Interesujące jest jednak to, że w wypadku pojawienia się tego samego hasła tak w pierwszym, jak i w drugim *Tezaurusie* można zaobserwować zwiększenie objętości artykułu hasłowego, co ma związek ze stopniowym rozwojem desygnatów onimów literackich. W przypadku J. K. Rowling wchodzi jeszcze w grę jej koncepcja dotycząca sposobu prezentowania historii Harry’ego Pottera, który odkrywa

ją etapami. Dlatego też niektóre informacje pojawiają się dopiero w końcowych tomach powieści, a zatem wiązka cech desygnatów onimów literackich ulega dalszemu rozbudowaniu. Przykładem tej tendencji jest postać Severusa Snape’a, co można zauważyć w poniższych dwóch wersjach opisu jego postaci (w cytacie wyróżniłem przez podkreślenie informacje dodane w drugim wydaniu *Tezaurusu*). Nieprzypadkowo przywołuję właśnie tę postać, gdyż jest to jedyny bohater dynamiczny w serii powieści autorstwa J. K. Rowling – z pozoru czarny charakter okazuje się być dobrym człowiekiem, a złożone powody, dla których, z jednej strony, prześladuje Harry’ego Pottera, a, z drugiej, staje za nim murem, są wyjawione nie tylko czytelnikowi, lecz także bohaterom sagi w jej ostatnim tomie. Ponownie potwierdza to, na jak przemyślanych fundamentach dyskursywnych zbudowana jest struktura świata przedstawionego w uniwersum J. K. Rowling.

Snape, Severus – [czyt. *Sewerus Snejp*] nauczyciel eliksirów* w Hogwarcie, opiekun Slytherinu*, czarodziej „o tłustych czarnych włosach, haczykowatym nosie i ziemistej cerze” (KF 135) i „czarnych oczach, zimnych i pustych, przywodzących na myśl ciemne tunele” (KF 145), który „zna się na czarnej magii” (KF 135). Był uczniem Hogwartu w tym samym czasie, co James Potter*, Syriusz Black* i Remus Lupin*. Były śmierciożerca*, który przeszedł na stronę przeciwników Voldemorta i został ich szpiegiem, ryzykując życie (CO 615). Snape jest od samego początku wrogiem Harry’ego i stara się go poniżyć na oczach całej klasy. Ma gabinet w lochach Hogwartu.

Et. łac. *severus* to „surowy”, „srogi”, „poważny”, imię często spotykane w starożytnym Rzymie; ang. *snap* – „powiedzieć coś zgryźliwie”, „warknąć”, *snappy* – „zgryźliwy”. *Snape* to również wioska w Anglii, opodal której jest zamek Snape [Polkowski, Lipińska 2004: 263].

Snape Severus – [czyt. *Snejp Sewerus*] (9 stycznia 1958 lub 1959-98) absolwent Hogwartu (ok. 1969-76, Slytherin), później nauczyciel eliksirów (ok. 1980-96) i obrony przed czarną magią (1996/97), opiekun Slytherinu, czarodziej „o tłustych czarnych włosach, haczykowatym nosie i ziemistej cerze” (KF 135), „czarnych oczach, zimnych i pustych, przywodzących

na myśl ciemne tunele” (KF 145), który „zna się na czarnej magii” (KF 135). Jego rodzinny dom znajduje się w Spinner’s End, robotniczej osadzie niedaleko Doliny Godryka. Syn czarownicy Eileen Prince i mugola Tobiasza Snape’a. Był uczniem Hogwartu w tym samym czasie co James Potter, Syriusz Black i Remus Lupin. W ZF uczy w Hogwarcie od 14 lat (ZF 17). Miał gabinet w lochach Hogwartu. Były śmierciożerca, który przeszedł na stronę przeciwników Voldemorta i został ich szpiegiem, ryzykując życie (CO 30). Jego prawdziwe motywy działania ujawniają się dopiero pod koniec IS. Członek Zakonu Feniksa. Patronus: łania.

Et. łac. *severus* to „surowy”, „srogi”, „poważny”, imię często spotykane w starożytnym Rzymie; ang. *snap* – „powiedzieć coś zgryźliwie”, „warknąć”, *snappy* – „zgryźliwy”. *Snape* to również wioska w Anglii (Yorkshire), opodal której jest zamek Snape [Polkowski, Lipińska 2008: 309].

Fakt opublikowania przez A. Polkowskiego i J. Lipińską *Tezaurusów* jest ogromnym ukłonem wobec polskojęzycznych odbiorców przekładu, szczególnie tych nieznających języka angielskiego, jako że ukazuje językową, kulturową i konceptualną głębię onimów literackich sagi, na co nie ma miejsca w jej tekście. Jednocześnie stanowi to formę dostarczenia odbiorcom przekładu dodatkowego obciążenia kognitywnego, co niektórych może zniechęcić. Na dodatek *Tezaurusy* są trudno dostępne na polskim rynku i drogie, ze względu na co spora część polskich czytelników może nie tylko nie móc do nich dotrzeć, lecz nawet nie wiedzieć o ich istnieniu. Niemniej jednak, fani sagi o Harrym Potterze w przeważającej mierze są żądni jak największej ilości szczegółów dotyczących uniwersum skonstruowanego na jej potrzeby, ze względu na co nie powinno to stanowić dla nich wyzwania. Sam fakt istnienia takiego kompendium wiedzy uzmysławia, że bezprecedensowa popularność sagi skłoniła nie tylko autorkę, lecz również i polskiego tłumacza, A. Polkowskiego, do wyjawienia szczegółów dotyczących ich aktywności dyskursywnej. Twórczo aktywne podmioty komunikacji literackiej zdają sobie sprawę z istnienia strony mentalnej procesu pracy nad tekstem i jej znaczenia dla czytelników. Co więcej, mają one świadomość tego, że ich przybliżenie ułatwi czytelnikom odbiór

tekstów i pogłębi iluzję faktyczności istnienia opisywanego świata przedstawionego.

3.4. Metafora kognitywna w procesie tłumaczenia onimów literackich

Jeśli tłumacz zdecyduje się na użycie technik z puli strategii udomowienia, to jego zadaniem staje się odwzorowanie tej onomazjologicznej ścieżki znaczeń, która towarzyszyła pisarzowi w trakcie pracy nad tekstem oryginalnym. Należy na tej podstawie stwierdzić, że zarówno tłumacz, jak i pisarz opierają proces dobierania onimów literackich do ich desygnatów na zjawisku antonomazji.

Podstawowy problem sprowadza się do tego, że w oryginalnych onimach literackich każdy z odcieni znaczenia słów wchodzących w ich skład jest tak samo istotny – pisarz korzysta z polisemii wszystkich rdzeni słowotwórczych. Jako że polisemia, którą charakteryzują się ekwiwalenty wyjściowych nazw ogólnych lub własnych, odznacza się swoją specyfiką, to tłumacz jest zmuszony do wyrażenia cechy desygnatu uznawanej przez siebie za najistotniejszą. Proces ten upodabnia się do zjawiska metafory kognitywnej, gdyż konkretna cecha desygnatu staje się domeną wejściową. Jest ona punktem odniesienia w poszukiwaniu nazw ogólnych lub nazw własnych przynależących do postaci historycznych lub fikcyjnych funkcjonujących w ramach obszaru językowego i kulturowego odbiorców przekładu. Po zdecydowaniu się na którąś z nazw ogólnych tłumacz szuka nazwy własnej pochodzącej z onomastykonu danego języka lub wymyśla neologizm onimiczny, który tę nazwę ogólną zawiera, tworząc dzięki temu stop pojęciowy cechy desygnatu z formą i treścią onimu literackiego. W przypadku odwołania do fikcyjnie lub faktycznie istniejących postaci z puli cech kojarzonych z nimi tłumacz dobiera tę, która odpowiada elementowi świata przedstawionego – dzięki temu tworzy amalgamat oparty na deonimizacji.

Przy ocenie jakości tłumaczenia onimów literackich zbudowanych na metaforze kognitywnej można koncentrować się zarówno na jego efektywności, jak i na odwzorowaniu pierwotnej onomazjologicznej ścieżki znaczeń. Z jednej strony, w takim rodzaju tłumaczenia chodzi

o to, aby zachować wyraźną spójność pomiędzy onimem literackim i nazywanym przy jego pomocy konceptem onomastycznoliterackim. Wybór tłumacza dotyczący formalnej strony onimu literackiego powinien doprowadzić do wywołania pożądanych skojarzeń w umyśle czytelnika przekładu – jego części składowe muszą odwoływać się do właściwości desygnatu. Z drugiej strony, tłumacz powinien dążyć do tego, aby w możliwie najwierniejszy sposób odzwierciedlić metaforę kognitywną, która stała się fundamentem doboru onimów literackich do desygnatów w oryginale. Może to się stać sporym wyzwaniem ze względu na znaczne różnice często występujące pomiędzy systemami lingwokultur tekstu oryginalnego i przekładu. Tłumacz ma wówczas do dyspozycji techniki wspomagające rozumienie przekładu, to jest objaśnienia wewnątrztekstowe i zewnątrztekstowe.

Będąc postawionym przed tak szerokim wachlarzem rozwiązań translatorskich tłumacz przeistacza się w zasadzie w drugiego autora tłumaczonego przez siebie tekstu. Każda decyzja, którą podejmie, w ostatecznym rozrachunku wywoła u odbiorcy przekładu reakcje, przez pryzmat których będzie on postrzegał świat przedstawiony w dziele literackim. Mając na uwadze to, że czytelnik przekładu zazwyczaj nie posiada wiedzy odbiorców pierwotnych tekstu i nie porównuje oryginału z jego przekładem, tłumacz powinien być konsekwentny w korzystaniu ze strategii albo wyobcowienia, albo udomowienia. Kluczowe jest zachowanie spójności semantycznej w obrębie przekładu, co rozumiem jako wykazywanie zależności pomiędzy opisami i konceptami onomastycznoliterackimi desygnatów tworzonych i wyznaczanych przez onimy literackie a samymi onimami literackimi.

Na tej podstawie można wysnuć wniosek, że wyobcowienie (translokacja) prowadzi do zerwania korelacji semantycznej pomiędzy onimem literackim a tekstem literackim – dla odbiorców przekładu treść tekstu nie odnajduje ujścia w obcojęzycznym onimie literackim. Z kolei udomowienie (transpozycja i translacja) pozbawia świat przedstawiony jego wyjściowego kolorytu, a także zawęża semantykę językową i kulturową onimów literackich. Ponadto koniecznie trzeba zaznaczyć, że systemowa klasyfikacja strategii i technik tłumaczeniowych może nie mieć przełożenia na praktykę – tłumacze często łączą kilka technik w ramach tego samego onimu literackiego. Niemniej jednak, bez względu na zastosowaną przez tłumacza technikę, w porównaniu z tekstem

oryginalnym i bytującymi w umyśle autora konceptami onomastyczno-literackimi przekład zawsze będzie bytem wtórnym. Pamiętając o tym, tłumacz powinien dążyć do przybliżenia czytelnikom kluczowych warstw przestrzeni dyskursywnej autora poza tekstem literackim, co, dla przykładu, można uczynić poprzez udostępnienie im tezaurusa onimów literackich, wywiadów z autorem lub jego notatek. W ten sposób tłumacz może dać czytelnikom przekładu szansę na nadrobienie braków w wiedzy językowej, kulturowej i dyskursywnej w porównaniu do kompetencji posiadanej przez czytelników oryginału.

Na tak zbudowanej podstawie widać, że decyzje podejmowane przez tłumacza mogą doprowadzić do zmiany perspektywy, z której opisywany jest świat przedstawiony w dziele literackim, jak również do jej zniekształcenia. Biorąc to pod uwagę przejdę do części empirycznej monografii, w której postaram się wykazać zasadność zaprezentowanych uwag teoretycznych.

Rozdział 4

Metoda analizy materiału empirycznego

Przed przejściem do analizy materiału empirycznego pragnę przypomnieć tezy, które weryfikuję w jej ramach. Zakładam, że „aktywność dyskursywna człowieka ma bezpośredni związek z tworzeniem, tłumaczeniem, jak również rozumieniem całości tekstu literackiego, a w szczególności onimów literackich”. W kontekście tematu monografii należy doprecyzować to założenie następująco: specyfika aktywności dyskursywnej jednostki ma wpływ na interpretację związku pomiędzy formą onimów literackich a konceptami onomastycznoliterackimi przypisanymi im przez tłumaczy i na decyzje podejmowane przez nich w celu jego odwzorowania. Oprócz tego uznaję, że „onimy literackie są imionami konceptów onomastycznoliterackich przez nie generowanych i odsyłają do najistotniejszych właściwości ich desygnatów w oparciu o treść dzieła literackiego”. W rezultacie odmienny sposób rozumienia tekstu przez tłumacza, który wynika z posiadania indywidualnej aktywności dyskursywnej, na co nakładają się ograniczenia systemu języka i kultury przekładu, może sprawić, że relacja pomiędzy onimami literackimi a konceptami onomastycznoliterackimi zostanie w istotny sposób zmieniona lub nawet utracona w przekładzie.

Przedstawione tezy weryfikuję przy wykorzystaniu algorytmu analizy konceptualnej tekstu literackiego L. Babienko [2004]. Rosyjska badaczka wypracowała podstawowe założenie dotyczące opozycji tekst literacki – konceptosfera literacka, zgodnie z którym cechy konceptów literackich ulegają werbalizacji za pośrednictwem elementów tekstu literackiego zawartych w ramach tego samego pola semantycznego, co umożliwia zachowanie spójności konceptosfery i tekstu [Babienko 2004: 58]. L. Babienko zaznacza, że ta analiza ma na celu określenie słów kluczowych tekstu literackiego, wykazanie podstawowych konceptów tekstu literackiego, jak również opisanie przestrzeni konceptualnej kreowanej przy ich pomocy [Babienko 2004: 59]. Mając na uwadze spostrzeżenie, zgodnie z którym onimy literackie są słowami kluczowymi tekstu literac-

kiego, uznaję, że algorytm analizy konceptualnej zaproponowany przez L. Babienko jest dopasowany do ich specyfiki. Koncepty onomastycz-noliterackie wyekscerpowane w toku analizy pozwolą na porównanie związku zachodzącego pomiędzy nimi a onimami literackimi w tekście oryginalnym z ich odpowiednikami w przekładach.

Poniżej przedstawiam pierwotny algorytm L. Babienko, który następnie modyfikuję w celu uzyskania możliwie najprecyzyjniejszych rezultatów analizy:

- 1) выделение предтекстовых пресуппозиций, важных для формирования концептуального пространства текста: время его создания, имя автора, несущее определённую информацию о нём; роль эпиграфа (если имеется) и пр.;
- 2) анализ семантики заглавия и его семантического радиуса в тексте;
- 3) проведение психолингвистического эксперимента с целью выявления набора ключевых слов текста;
- 4) выявление повторяющихся слов, сопряжённых парадигматически и синтагматически с ключевыми словами. Определение ключевого слова текста – лексического репрезента текстового концепта;
- 5) анализ лексического состава текста с целью выявления слов одной тематической области с разной степенью экспрессивности;
- 6) описание концептосферы текста, предусматривающее обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова – носители концептуального смысла, с целью установления характерных свойств концепта: его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе об-разных.
- 7) моделирование структуры концептосферы, т. е. выде-ление ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры), приядерной зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшей периферии (номинативно совмещённых и ассоциативно-образных репрезентаций) и дальнейшей периферии (субъектно-модальных смыс-лов) [Babienko 2004: 57]²⁰.

²⁰ 1) wykazanie presupozycji przedtekstowych, które są istotne dla kształtowania konceptosfery tekstu literackiego: czas jego powstania, imię autora, które dostar-cza informacji o nim; rolę epigrafu (jeśli taki się pojawia) itd.;

Biorąc pod uwagę formalne ograniczenia monografii, jak również rozległość materiału empirycznego (każda wersja językowa sagi o Harrym Potterze to około 3500 stron, na które składa się po 7 tomów), postanowiłem przeanalizować takie onimy literackie i koncepty onomastycznoliterackie, które można uznać za najistotniejsze dla fabuły sagi. Z tego samego powodu nie jest możliwe wzięcie pod uwagę wszystkich kontekstów leksykalnych, w których pojawiają się onimy literackie lub które się do nich odnoszą. W związku z tym w badaniu uwzględniam takie konteksty werbalne, które w sposób wyraźny oddają specyfikę konceptów onomastycznoliterackich przypisanych do onimów literackich. Co więcej, nie korzystam z etapów algorytmu analizy konceptualnej, które wykraczają poza zakres zainteresowania badania lub nie są możliwe do zrealizowania ze względów materialnych, logistycznych lub merytorycznych – jest to etap 2, 3 i 5 w algorytmie L. Babienko.

Ze względu na to algorytm, w oparciu o który prowadzę analizę onimów literackich i konceptów onomastycznoliterackich z sagi o Harrym Potterze w wersji oryginalnej, jak również w polskim i rosyjskim przekładzie, wygląda następująco:

- I. wykazanie presupozycji przedtekstowych z zakresu języka, kultury i aktywności dyskursywnej autorki sagi o Harrym Potterze i tłumaczy sagi na język polski i rosyjski, które są związane z wybranymi

-
- 2) analiza semantyki tytułu i jego wektora semantycznego w tekście;
 - 3) przeprowadzenie eksperymentu psycholingwistycznego w celu wykazania słów kluczowych tekstu;
 - 4) wykazanie powtarzających się słów, które są skorelowane pragmatycznie i syntagmatycznie ze słowami kluczowymi. Określenie słowa kluczowego tekstu – leksykalnego reprezentanta konceptu tekstowego;
 - 5) analiza struktury leksykalnej tekstu w celu wykazania słów należących do jednego pola tematycznego mających różny stopień ekspresywności;
 - 6) opisanie konceptosfery tekstu zakładające wyszczególnienie wszystkich kontekstów, w których pojawiają się słowa kluczowe – nosiciele sensu konceptualnego w celu ustalenia charakterystycznych właściwości konceptu: jego atrybutów, predykatów, asocjacji, w tym tych metaforycznych;
 - 7) modelowanie struktury konceptosfery – wyznaczenie centrum (podstawowej struktury kognitywno-predykatywnej), pola okołocentrowego (istotnych eksploikacji werbalnych), bliższych peryferiów (eksploikacji nominatywnie zestawionych i asocjacyjno-metaforycznych) i dalszych peryferiów (sensów subiektywno-mo-dalnych).

onimami literackimi – opieram to na uwagach autorki i tłumaczy, a dodatkowo na ogólnej wiedzy językowej i kulturowej oraz własnych refleksjach,

- II. skonstruowanie definicji kognitywnej każdego z członów analizowanego onimu literackiego – wydobywanie jakości, które są profilowane przez fakty językowe, kulturowe i dyskursywne z jednoczesnym określeniem, do której z kategorii antonomazji (okazjonalnej, demonimizacyjnej lub mieszanej) dane metafory kognitywne należą – za N. Dobric [2010] nazywam ten konstrukt *strukturą konceptualną*; wykazanie słów o największym ładunku semantycznym i emocjonalnym, które występują w pobliżu analizowanego onimu literackiego i odnoszą się do reprezentowanego konceptu onomastycznoliterackiego, co pozwala na zestawienie struktur konceptualnych elementów onimu literackiego z ich ekwiwalentami w przekładach i porównanie w wypadku każdego z wariantów językowych sagi spójności semantycznej zachodzącej (lub nie) pomiędzy onimem literackim a konceptem i tekstem,
- III. opisanie konceptów onomastycznoliterackich zakładające wyszczególnienie kontekstów, w których pojawiają się onimy literackie, co ma na celu ustalenie charakterystycznych właściwości konceptu – jako że konteksty, w których występują onimy literackie, przytaczam równolegle w trzech wersjach językowych (w stałej kolejności: język angielski, język polski, język rosyjski), to opatruję je komentarzami wynikającymi z własnej analizy krytycznej, które wskazują istotne składniki odpowiadających im konceptów.
- IV. modelowanie struktury konceptów onomastycznoliterackich – wyznaczenie centrum (jest ono zawarte w nazwie każdego z podrozdziałów części empirycznej w trzech wersjach językowych), pola okołocentrowego (werbalnych eksplikacji wyrażających specyfikę konceptów), jak również peryferiów (eksplikacji asocjacyjno-metaforycznych i sensów subiektywno-modalnych).
- V. przedstawienie obserwacji związanych z konfrontacją oryginalnych i wariantów przekładowych przeanalizowanych onimów literackich ze szczególnym uwzględnieniem strategii i technik zastosowanych przez tłumaczy w celu ich rekonstrukcji.

Dla zachowania porządku w prezentacji materiału empirycznego i jego analizy, w ramach części empirycznej każdy z poszczególnych

etapów algorytmu opatruję tą samą cyfrą rzymską, która na powyższej liście została przypisana do danego etapu.

Zestawienie konceptów onomastycznoliterackich wydobytych przy użyciu takiej metodologii pomiędzy wersją angielską a polskim i rosyjskim przekładem pozwala na określenie zarówno podobieństw, jak i różnic występujących w relacji onimy literackie – koncepty onomastycznoliterackie. Dzięki temu jestem w stanie ocenić, które ze strategii i technik tłumaczeniowych użytych przez tłumaczy w odniesieniu do przeanalizowanych onimów literackich najskuteczniej oddają wyjściową specyfikę konglomeratów onimy literackie – koncepty onomastycznoliterackie i najbardziej przybliżają aktywność dyskursywną pisarki odbiorcom przekładów.

W odniesieniu do metody doboru materiału należy zwrócić uwagę, że ze względu na wspomniane ograniczenia formalne monografii i rozległość wersji językowych sagi o Harrym Potterze do analizy wybieram po pięć onimów literackich z każdej spośród ich czterech podstawowych kategorii: antroponimów literackich, zoonimów literackich, toponimów literackich i chrematonimów literackich. Pragnę przypomnieć, że dobieram je w oparciu o kryterium istotności wpływu na rozwój akcji powieści. Są to następujące onimy literackie:

1. antroponimy literackie:

Harry James Potter – Harry James Potter – Гарри Джеймс Поттер,
Ronald Bilius Weasley – Ronald Bilius Weasley – Рональд Вреднейс Уизли,
Hermione Jean Granger – Hermiona Jean Granger – Гермиона Джин Грейнджер,
Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore – Albus Percival Wulfrick Brian Dumbledore – Альбус Персиваль Вульффрик Брайан Думбльдор,
Tom Marvolo Riddle – Tom Marvolo Riddle – Том Ярволо Реддль.

2. zoonimy literackie:

Dobby – Zgredek – Добби,
Buckbeak – Hardodziob – Конькур,
Fluffy – Puszek – Пушок,
Hedwig – Hedwiga – Хедвига,
Fawkes – Fawkes – Янгус.

3. chrematonimy literackie:

the Mirror of Erised – Zwierciadło Ain Eingarp – Зеркало Джедан,
Pensieve – myślodsiewnia – дубльддум,
Put-Outer (Deluminator) – wygaszacz – мракёр,
the Deathly Hallows – Insygnia Śmierci – Дары Смерти,
the Marauder's Map – Mapa Huncwotów – Карта Каверзника.

4. toponimy literackie:

Diagon Alley – Ulica Pokątna – Диагон-аллея,
Knockturn Alley – Ulica Śmiertelnego Nokturnu – Дрянналлея,
Shrieking Shack – Wrzeszcząca Chata – Шумной Шалман,
Azkaban – Azkaban – Азкабан,
Gringotts – Gringotts – Гринготтс.

Chcę zaznaczyć, że ze względu na zróżnicowaną objętość opisów konceptów onomastycznoliterackich wybranych do analizy uznaję za uzasadnione wybranie po pięć kontekstów werbalnych, za pośrednictwem których każdy z nich jest wyrażany. W ten sposób chcę uniknąć skupienia się w toku analizy na reprezentantach jednej kategorii onimów literackich kosztem innych. Dotyczy to ich wszystkich za wyjątkiem antroponimów literackich – koncepty onomastycznoliterackie im przypisane są znacznie bardziej rozbudowane od pozostałych, co współgra z credo J. K. Rowling o naczelnej roli postaci w literaturze. Z tego względu przy analizie każdego z wybranych antroponimów literackich opieram się na ośmiu kontekstach werbalnych.

Rozdział 5

Antroponimy literackie

5.1. Harry James Potter – Harry James Potter – Гарри Джеймс Поттер

- I. Imiona i nazwisko protagonisty sagi niosą багаż znaczenia nie tylko językowego i kulturowego, lecz również dyskursywnego. Wynika to faktu, że semantyka każdego z członów antroponimu literackiego *Harry James Potter* realizuje się na wielu płaszczyznach w odniesieniu do jego desygnatu. Przeanalizujemy najpierw imię *Harry*, które, z jednej strony, profiluje następujące cechy, jak możemy przeczytać na stronie *pottermore.com*:

The name Harry is the Middle English form of the name ‘Henry’, a name which was favoured by many an English king. Leadership runs deep in Harry’s name, as well as the motif of war – which Harry is sadly very familiar with. Harry is also related to the Old High German word ‘Heri’ which means ‘army’. As one of the founders of Dumbledore’s Army, this seems apt²¹ [PM].

Mamy więc do czynienia z mieszanką faktów językowych i kulturowych, które odgrywają znaczącą rolę w profilowaniu naczelnych właściwości konceptu – szlachetności, wierności i etyczności postępowania. Z drugiej strony należy zauważyć, że imię *Harry* jest niezwykle popularne w Wielkiej Brytanii. Dodatkowo warto uwzględnić nie mniej istotne fakty dyskursywne, które J. K. Rowling zdradziła w jednym z wywiadów:

²¹ Imię *Harry* jest średnioangielską formą imienia *Henry*, które nosiło i faworyzowało wielu królów brytyjskich. Przywództwo leży więc głęboko w naturze imienia *Harry’ego*, podobnie jak motyw wojny, której smak *Harry*, niestety, zna bardzo dobrze. Imię *Harry* jest również powiązane ze staroniemieckim słowem *Heri*, które oznacza „armię”. Bez wątpienia pasuje ono do bohatera sagi, skoro jest jednym z założycieli Armii Dumbledore’a.

‘Harry’ has always been my favourite boy’s name, so if my daughter had been a son, he would have been Harry Rowling. Then I would have had to choose a different name for „Harry” in the books, because it would have been too cruel to name him after my own son²² [Scholastic 2000].

Można więc interpretować postać Harry’ego Pottera jako literacką wizualizację syna, którego J. K. Rowling nie miała w trakcie prac nad sagą. Potwierdzenie tego spostrzeżenia znajdujemy na stronie brytyjskiej gazety *The Telegraph* w artykule, zgodnie z którym:

Radcliffe did a screen test which astounded Rowling. “I found it incredibly moving,” she said. “At that point, I didn’t have a son. And I phoned David up, and I said, ‘he’s great, he’s fantastic.’ I did say to David, ‘it’s like watching my son on screen’. Because after all Harry feels like this ghostly son that I’ve had²³ [Vincent 2016].

W odniesieniu do drugiego imienia Harry’ego Pottera – *James* – należy przytoczyć następujące fakty językowe i kulturowe:

James is derived from the same Hebrew name as Jacob, meaning “holds the heel” (in the Genesis narrative, Jacob was born grasping Esau’s heel and later bought his birthright). The name came into English language from the French variation of the Late Latin name Iacomus, a dialect variant of Iacobus, from the New Testament Greek Ἰακώβος (Iakōbos), from Hebrew word יַעֲקֹב (Ya’aqov)²⁴ [HPW].

²² *Harry* zawsze był moim ulubionym imieniem męskim, więc jeśli moja córka byłaby synem, to byłby to Harry Rowling. Wtedy musiałabym jednak wybrać inne imię dla Harry’ego w książkach, ponieważ okrutnym byłoby nazwanie go po moim synu.

²³ Radcliffe wziął udział w zdjęciach próbnych, które zachwyciły Rowling. „Było to dla mnie niezwykle poruszające przeżycie”, stwierdziła pisarka. „W tamtym czasie nie miałam syna. Zadzwoeniłam więc do Davida [Heymana – producenta filmów o Harrym Potterze] i powiedziałam, że jest świetny, wspaniały. Powiedziałam mu również, że „było to jak oglądanie mojego syna na ekranie”. Wynikało to z tego, że Harry jest dla mnie widmowym synem.

²⁴ *James* wywodzi się od tego samego hebrajskiego imienia, co *Jakub*, oznaczającego „trzymającego za piętę” (w biblijnej przypowieści o stworzeniu świata Jakub

Warto podkreślić, że Harry Potter otrzymał imię *James* po swoim ojcu. Poprzez etymologię tego imienia J. K. Rowling w luźny sposób nawiązuje do mitycznego Achillesa, który został umoczony w rzece Styks przez swoją matkę, Tetydę – dzięki temu bohater był odporny na wszelkie zranienia. Jego jedynym słabym punktem była pięta, za którą matka go trzymała. Wspomniana „bariera ochronna”, którą Achilles został obdarzony dzięki staraniom matki, ma niebagatelne znaczenie w odniesieniu do Harry’ego Pottera. Matka bohatera sagi, Lilly Potter, oddała za niego życie, w związku z czym uruchomiła starodawną magię – uodporniła go na mordercze zaklęcie *Avada kedavra*. To właśnie ta właściwość protagonisty jest iskrą zapalną, dzięki której fabuła sagi się rozwija, ponieważ Lord Voldemort za wszelką cenę dąży do przełamania matczynej bariery ochronnej i ostatecznego zgładzenia Harry’ego Pottera.

W przypadku nazwiska protagonisty – *Potter* – ponownie mamy do czynienia z mieszkanką faktów językowych i kulturowych, uzupełnionych przez fakty dyskursywne wynikające z postawy J. K. Rowling.

Potter is a very common surname of English origin. It traditionally refers to the occupation of making pottery. Beatrix Potter was a well-known English children’s author. Potter’s Field is the name for a burial ground for the unknown or unclaimed dead, particularly soldiers and orphans; the Potter family had many members that fit that description. The Potter Box is a model for making ethical decisions developed at Harvard University²⁵ [HPW].

urodził się, trzymając Ezawa za piętę, później nabywając prawa rodzicielskie do niego). Imię trafiło do języka angielskiego poprzez francuską wariację późnołacińskiego imienia *Iacomus*, dialektalnej formy imienia *Iacobus*, pochodzącej od greckiej wersji w Nowym Testamencie brzmiącej *Ἰακώβος* (*Iakōbos*) pochodzącej od hebrajskiego słowa *יָעֻב* (*Ya’aqov*).

²⁵ *Potter* jest bardzo popularnym nazwiskiem o pochodzeniu brytyjskim, które zgodnie z tradycją nawiązuje do zawodu garncarza. Beatrix Potter była znaną brytyjską autorką powieści dla dzieci. Pole Garncarza jest nazwą cmentarza, na którym chowano nieznanych lub niechcianych zmarłych, w szczególności żołnierzy i sieroty – rodzina Potterów miała wielu członków, którzy pasują do tego opisu. Pudełko Pottera jest z kolei modelem podejmowania etycznych decyzji opracowanym na Uniwersytecie Harvard.

W odniesieniu do protagonisty sagi i jego cech charakteru szczególnie ważne są dwa z powyższych faktów. Po pierwsze, jest to popularność nazwiska *Potter* w Wielkiej Brytanii, co przekłada się na wyeksponowanie „zwykłości” głównego bohatera. Po drugie, jest to odniesienie do Pola Garncarza pojawiającego się w Ewangelii według św. Mateusza.

And after they had consulted together, they bought with them the potter's field, to be a burying place for strangers. For this the field was called Haceldama, that is, the field of blood, even to this day.

Po odbyciu narady kupili za nie Pole Garncarza, na grzebanie cudzoziemców. Dlatego pole to aż po dziś dzień nosi nazwę Pole Krwi.

W powyższej formie pojęcie to nie jest rozpoznawalne w kulturze polskiej, lecz za jego naturalny ekwiwalent można uznać termin „grób nieznanego żołnierza”. To bez wątpienia eksponuje fakt przypisania Harry’emu Potterowi cech osoby nieznanej lub niewartej uwagi. Taką naturę bohatera potwierdza J. K. Rowling zauważając, że jest on zwykłym chłopcem, tylko że z dodatkiem czegoś niezwykłego. Co ciekawe, pisarka odniosła się do tej cechy Harry’ego Pottera w rozmowie ze S. Klovesem, w której zauważyła, że protagonista pełni w sadze rolę niezapisanej karty, a więc pasywnego obserwatora wydarzeń, który nie posiada wiedzy o sposobie funkcjonowania świata czarodziejów [YouTube 2016]. Pisarka wskazuje także dokładne źródło, z którego zaczerpnęła nazwisko protagonisty sagi:

„Potter” was the surname of a family who used to live near me when I was seven years old and I always liked the name, so I borrowed it²⁶ [Scholastic 2000].

Należy zwrócić uwagę na kolejny aspekt semantyczny nazwiska *Potter*, który stanowi drugie znaczenie apelatytu *potter* w języku angielskim – jest to czasownik oznaczający „włóczenie się”, „szlajanie

²⁶ *Potter* było nazwiskiem rodziny, która mieszkała niedaleko mnie, kiedy miałam siedem lat – ono zawsze mi się podobało i dlatego go użyłam.

się”. Również i to przekłada się na egzystencję protagonisty w świecie sagi, gdyż magiczne artefakty posiadane przez niego, jak również jego niezaspokojona ciekawość sprawiają, że nierzadko udaje się on na zakazane przechadzki po zamku Hogwart i po innych miejscach w świecie przedstawionym.

Uogólniając powyższe fakty należy stwierdzić, że wszystkie człony antroponimu literackiego *Harry James Potter* służą wyrażeniu sprzecznej natury głównego bohatera sagi. Wynika to z faktów językowych i kulturowych, które wskazują na jego zwykłość, typowość, a nawet anonimowość, co można potraktować jako zabieg artystyczny autorki umożliwiający każdemu czytelnikowi zidentyfikowanie się z nim. Niemniej jednak jego imiona i nazwisko uwypuklają jego królewską, a zatem szlachezną postawę. Ponadto, przedstawione fakty dyskursywne pozwalają uznawać protagonistę za wizualizację dziecka J. K. Rowling wykreowaną w ramach tekstu sagi.

Jeśli chodzi o tłumaczenie antroponimu literackiego *Harry James Potter*, to w wypadku polskiego przekładu tłumacz uciekł się do zabiegu transpozycji, a w wypadku rosyjskiego przekładu tłumaczka zastosowała technikę transliteracji. W wyniku tego doszło do utracenia tak znacznego potencjału semantycznego, który został wyżej opisany. Jednak A. Polkowski krótko skomentował niektóre aspekty znaczenia zawartego w imieniu *Harry* i nazwisku *Potter* na łamach *Tezaurusu*:

Et. ang. *potter* – „garncarz”, nazwisko bardzo popularne w Anglii; *Harry* to zdrobnienie od strang. *Harald*, *Harold* lub germ. *Henry* – „wódz”, „bohater” [Polkowski, Lipińska 2008: 261].

Dodatkowo odniósł się do językowej i kulturowej semantyki drugiego imienia protagonisty sagi, jednak zamieścił ten komentarz w haśle *Potter James* poświęconym ojcu Harry’ego Pottera.

Et. ang. *James* – Jakub, hebr. – „trzymający za piętę”, od biblijnego Jakuba, syna Izaaka, brata bliźniaka Ezawa [Polkowski, Lipińska 2008: 262].

Dzięki temu czytelnicy polskiego przekładu mają możliwość nakreślenia niektórych powiązań między analizowanym onimem literackim

a związanym z nim konceptem. Jeśli chodzi o rosyjską tłumaczkę sagi, M. Spivak, to nie przybliżyła ona czytelnikom rosyjskiego przekładu tak istotnych powiązań pomiędzy imionami i nazwiskiem protagonisty a jego konceptem onomastycznoliterackim.

II.

HARRY – 1. „królewski, szlachetny”, 2. „zwykły”, 3. „ulubione dziecko” (częściowo antonomazja deonimizacyjna, częściowo okazjonalna)

JAMES – „otoczony ochroną” (antonomazja deonimizacyjna)

POTTER – 1. „zwykły, anonimowy”, 2. „kształtujący swój los”, 3. „włączający się” (antonomazja okazjonalna)

HARRY JAMES POTTER – brak struktury konceptualnej

ГАРРИ ДЖЕЙМС ПОТТЕР – brak struktury konceptualnej

*common, choice, both, wander, trouble, vanquish, choose,
pospolity, wybór, razem, wałęsać się, kłopot, pokonać, wybrać
простонародный, выбор, вместе, бродить, неприятность,
одолеть, избрать*

III. Wspomniana powszechność imienia i nazwiska Harry’ego Pottera jest aktualizowana w wypowiedziach jego wujostwa, które zostało zobowiązane do opiekowania się chłopcem do czasu, kiedy ten osiągnie pełnoletniość. Poniżej możemy zauważyć, jak potwierdzają te fakty kulturowe, kiedy mówią o „obrzydlivości i pospolitości” imienia *Harry*.

Mrs Dursley sipped her tea through pursed lips. Mr Dursley wondered whether he dared tell her he’d heard the name ‘Potter’. He decided he didn’t dare. Instead he said, as casually as he could, ‘Their son – he’d be about Dudley’s age now, wouldn’t he?’ ‘I suppose so,’ said Mrs Dursley stiffly. ‘What’s his name again? Howard, isn’t it?’ ‘Harry. Nasty, common name, if you ask me.’ ‘Oh, yes,’ said Mr Dursley, his heart sinking horribly. ‘Yes, I quite agree.’ [HPPS: 11]

Pani Dursley wessała łyk herbaty przez zaciśnięte wargi. Pan Dursley zastanawiał się, czy powiedzieć jej, że słyszał nazwisko „Potter”. Uznał, że byłoby to zbyt śmiałe posunięcie. Zamiast tego powiedział, siląc się na obojętność:

- Ich syn... musi być teraz w wieku Dudleya, prawda?
- Tak przypuszczam – odpowiedziała sucho pani Dursley.
- Zaraz, jak on ma na imię? Howard, tak?
- Harry. Obrzydliwe, pospolite imię [HPKF: 11-12].

Миссис Дурслей, поджав губы, тянула из чашки чай. Мистер Дурслей колебался: говорить или нет, что сегодня на улице он слышал имя Поттеров? Нет, пожалуй, он не осмелится. И он спросил как можно равнодушнее:

- А их сын... Он ведь по возрасту примерно как наш Дудли?
- Вроде бы, – процедила миссис Дурслей.
- А как там его? Говард?
- Гарри. Отвратное, простонародное имя! [ГПФК: 16]

Zupełnie inne zdanie na temat Harry’ego Pottera mają postaci, które opowiadają się po jego stronie w sadze. Jego szlachetność, uczuciowość i przywiązanie do przyjaciół, a więc skojarzenie z królewskim zachowaniem, podkreślone jest w wypowiedzi Hermiony Granger.

‘Harry – you’re a great wizard, you know.’

‘I’m not as good as you,’ said Harry, very embarrassed, as she let go of him.

‘Me!’ said Hermione. ‘Books! And cleverness! There are more important things – friendship and bravery and – oh Harry – be careful!’ [HPPS: 208]

- Harry... wiesz, jesteś naprawdę wielkim czarodziejem.
- Ty jesteś o wiele lepsza – powiedział Harry, bardzo zmieszany, kiedy go puściła.
- Ja! Książki! I trochę inteligencji! Są ważniejsze rzeczy... przyjaźń i męstwo... i... och, Harry... bądź ostrożny! [HPKF: 296]
- Гарри, ты великий колдун!
- С тобой не сравниться, – смущенно пробормотал Гарри, когда она его наконец отпустила.

- Я – что! – воскликнула Гермиона. – Книжки! И знания! Есть вещи поважнее – верность, и отвага, и... Ох, Гарри, пожалуйста, осторожней! [ГПФК: 399]

Harry Potter posiada pewne cechy i umiejętności które kojarzą się z czarną magią – o tym w kolejnym fragmencie sagi mówi Albus Dumbledore. Mimo to wykazuje się on postawą, która nie jest charakterystyczna dla postaci opowiadających się po stronie zła w sadze. Aktualizuje to więc ponownie królewski charakter protagonisty.

‘So I *should* be in Slytherin,’ Harry said, looking desperately into Dumbledore’s face. ‘The Sorting Hat could see Slytherin’s power in me, and it –’

‘Put you in Gryffindor,’ said Dumbledore calmly. ‘Listen to me, Harry. You happen to have many qualities Salazar Slytherin prized in his hand-picked students. His own very rare gift, Parseltongue ... resourcefulness ... determination ... a certain disregard for rules,’ he added, his moustache quivering again. ‘Yet the Sorting Hat placed you in Gryffindor. You know why that was. Think.’

‘It only put me in Gryffindor,’ said Harry in a defeated voice, ‘because I asked not to go in Slytherin ...’

‘*Exactly*,’ said Dumbledore, beaming once more. ‘Which makes you very *different* from Tom Riddle. It is our choices, Harry, that show what we truly are, far more than our abilities.’ Harry sat motionless in his chair, stunned. ‘If you want proof, Harry, that you belong in Gryffindor, I suggest you look more closely at this.’ [HPCS: 245]

- Więc rzeczywiście powinienem być w Slytherinie – powiedział Harry, patrząc z rozpaczą na Dumbledore’a.
- Tiara Przydziału dostrzegła we mnie moc Slytherina i...
- I przydzieliła cię do Gryffindoru – przerwał mu spokojnie Dumbledore. – Posłuchaj mnie, Harry. Tak się zdarzyło, że masz wiele cech, które Salazar Slytherin cenił u swoich wybranych uczniów. Jego własny rzadki dar, mowę wężów... zaradność... zdecydowanie... pewien... hm... brak szacunku dla wszelkich reguł... – dodał, a wąsy znowu mu się zatrzęsły.
- A jednak Tiara Przydziału umieściła cię w Gryffindorze. Wiesz, dlaczego tak się stało? Pomyśl.

- Umieściła mnie w Gryffindorze tylko dlatego – powiedział Harry zrezygnowanym tonem – bo ją poprosiłem, żeby mnie nie umieszczala w Slytherinie...
- Właśnie – przerwał mu rozradowany Dumbledore. – A to bardzo cię różni od Toma Riddle’a. Bo widzisz, Harry, to nasze wybory ukazują, kim naprawdę jesteśmy, o wiele bardziej niż nasze zdolności. – Harry siedział nieruchomo, słuchając tego ze zdumieniem. – Jeśli chcesz dowodu, Harry, że naprawdę należysz do Gryffindoru, to przyjrzyj się temu [HPKT: 347-348].

- Значит, я должен учиться в «Слизерине», – сказал Гарри убитым голосом и заглянул в лицо Думбльдору.
- Шляпа-Распределница увидела во мне задатки слизеринца и...
- Поместила тебя в «Гриффиндор», – невозмутимо закончил за него Думбльдор. – Послушай, Гарри. Так уж вышло, что у тебя есть многие качества, которые Салазар Слизерин, тщательно отбиравший себе учеников, высоко в них ценил. Его собственный редкостный дар – змеюсость, находчивость, решительность, некоторое пренебрежение к установленным порядкам, – добавил Думбльдор, вновь дернув усами. – И все же Шляпа-Распределница направила тебя в «Гриффиндор». И ты знаешь почему. Подумай.
- Она направила меня в «Гриффиндор», – сказал Гарри, сдаваясь, – потому что я попросил ее не отправлять меня в «Слизерин»...
- Совершенно верно, – подхватил Думбльдор и засиял. – И этим ты очень сильно отличаешься от Тома Реддла. Не наши способности, но наш выбор отражает нашу истинную сущность. – Гарри сидел без движения, потрясенный. – А если тебе нужны доказательства, что ты и в самом деле гриффиндорец, взгляни повнимательнее на это [ГПТК: 465-466].

Dodatkowo Harry Potter niejednokrotnie podejmuje wyjątkowo etyczne i sprawiedliwe decyzje, na które nie stać pozostałych bohaterów sagi. Dla przykładu, widać to w sytuacji, kiedy w *Harrym Potterze i Czarze Ognia* pod koniec trzeciego zadania Turnieju Trójmagicznego

protagonista postanawia rozdzielić wygraną na pół z Cedrikiem Digorym, choć ten eksplicytnie uznaje jego zwycięstwo.

Harry looked from Cedric to the Cup. For one shining moment, he saw himself emerging from the maze, holding it. He saw himself holding the Triwizard Cup aloft, heard the roar of the crowd, saw Cho's face shining with admiration, more clearly than he had ever seen it before ... and then the picture faded, and he found himself staring at Cedric's shadowy, stubborn face.

'Both of us,' Harry said.

'What?'

'We'll take it at the same time. It's still a Hogwarts victory. We'll tie for it.'

Cedric stared at Harry. He unfolded his arms. 'You – you sure?'

'Yeah,' said Harry. 'Yeah ... we've helped each other out, haven't we? We both got here. Let's just take it together.'

For a moment, Cedric looked as though he couldn't believe his ears; then his face split in a grin.

'You're on,' he said. 'Come here [HPGF: 550-551].'

Harry zerknął na puchar. Przez chwilę błysnęła mu w wyobraźni świetlista wizja: oto wynurza się z labiryntu, trzymając złocisty puchar. Podnosi go wysoko, słyszy ryk tłumu, widzi twarz Cho płonąca podziwem i uwielbieniem... Zobaczył to wszystko wyraźniej niż kiedykolwiek przedtem... A potem wizja zbladła... patrzył w ponurą, upartą twarz Cedrika.

– Razem – powiedział.

– Co?

– Chwycimy go jednocześnie. Tak czy owak to zwycięstwo Hogwartu. Dostaniemy tyle samo punktów.

Cedrik wytrzeszczył na niego oczy. Opuścił ramiona.

– Jesteś... jesteś pewny... że tego chcesz?

– Tak – odrzekł Harry. – Tak... Pomogliśmy sobie nawzajem, prawda? Obaj tu dotarliśmy. Więc po prostu weźmy go razem.

Przez chwilę Cedrik sprawiał wrażenie, jakby nie dowierzał własnym uszom. Potem wyszczerzył zęby.

– Dobra – powiedział. – No to chodź [HPCO: 660].

Гарри перевел взгляд с Седрика на Приз. На единственный лучезарный миг он представил, как появляется из лабиринта с этим Призом, как поднимает его над головой. Услышал восторженный рев толпы, увидел восхищенное лицо Чо, разглядел его яснее ясного... потом прекрасная картина исчезла, и он снова посмотрел в затененное упрямое лицо Седрика.

– Вместе, – сказал Гарри.

– Что?

– Возьмем его одновременно. Все равно это будет победа «Хогварца». Победим вместе. Седрик поглядел на Гарри. Расцепил руки.

– Ты... уверен?

– Да, – ответил Гарри. – Абсолютно... Мы же помогли друг другу? И оба добрались сюда. Возьмем его вместе.

Седрик смотрел так, будто не верил своим ушам. А затем расплылся в улыбке.

– Идет, – согласился он. – Давай сюда [ГПКО: 607].

Tak szlachetne cechy charakteru i sposób postępowania głównego bohatera sagi są kontrastowane przez właściwości profilowane przez znaczenie leksykalne nazwiska *Potter*. Odsyła ono do apelatywu *potter*, który jako rzeczownik oznacza „garncarza”, lecz, co szczególnie ważne, jako czasownik oznacza „włóczenie się” lub „szlajanie się”. Nie tylko wrodzona ciekawość i nieustający niedosyt wiedzy Harry’ego Pottera wynikający z tego, że został wychowany w niemagicznej rodzinie, jak również posiadane przez niego magiczne artefakty (analizowane w rozdziale „Chrematonimy literackie” Mapa Huncwotów i Pelerynarniewidka), umożliwiają mu zgłębianie zakamarków uniwersum wykreowanego przez J. K. Rowling. W kolejnym cytacie z sagi Rubeus Hagrid zwraca uwagę na niebezpieczną tendencję protagonisty do zwiedzania świata przedstawionego.

‘WHAT D’YEH THINK YOU’RE DOIN’, EH?’ he roared, so suddenly that they jumped a foot in the air. ‘YEH’RE NOT TO GO WANDERIN’ AROUND AFTER DARK, HARRY! AN’ YOU TWO! LETTIN’ HIM!’

Hagrid strode over to Harry, grabbed his arm and pulled him to the door.

‘C’mon!’ Hagrid said angrily. ‘I’m takin’ yer all back up ter school, an’ don’ let me catch yeh walkin’ down ter see me after dark again. I’m not worth that!’ [HPPA: 93]

– CO TY SOBIE WYOBRAŻASZ?! – ryknął nagle, tak że podskoczyli o stopę nad podłogę. – TOBIE NIE WOLNO WAŁĘSAĆ SIĘ PO ZMROKU, HARRY! A WY DWOJE POZWALACIE MU NA TO!

Podszedł do Harry’ego, złapał go za ramię i pociągnął do drzwi.

– Idziemy! – krzyknął ze złością. – Zaraz was wszystkich zaprowadzę do zamku i żebyście mi tu więcej nie przyłazili po zmierzchu. Nie zasługuję na to! [HPWA: 131]

– ВЫ ЧЁ ТВОРИТЕ, А?! – загрохотал он, и от неожиданности ребята подскочили. – ГАРРИ, ТЕ НЕЛЬЗЯ ПО ТЕМНОТЕ БРОДИТЬ! А ВЫ ОБА ДВА КУДА СМОТРЕЛИ? ПОЗВОЛЯЕТЕ ЕМУ! Огрид схватил Гарри за руку и поволок к двери.

– П’шли! – сердито проворчал великан. – Отведу вас в школу. И нечего ко мне в ночи шастать, ясно? Я того не стою! [ГПУА: 152]

Z tym powiązana jest niejednoznaczna przypadłość Harry’ego Pottera, czyli to, że „kłopoty znajdują” go. Jest ona tylko pozornie negatywna, gdyż bohater zawsze – jak gdyby niechcący, przez przypadek – wychodzi z nich obronną ręką. Jest to w pełni wytłumaczalne, ponieważ chroni go miłość, która w znaczeniu dosłownym pochodzi od zamordowanej przez Lorda Voldemorta matki, a w znaczeniu przenośnym od przyjaciół i mentorów (Rona Weasley’a, Hermiony Granger, Rubeusa Hagrida i Albusa Dumbledore’a). W poniższym fragmencie bohater oddaje się refleksji związanej z tym faktem.

‘Sirius Black escaped to come after you? Oh, Harry ... you’ll have to be really, really careful. Don’t go looking for trouble, Harry ...’
‘I don’t go looking for trouble,’ said Harry, nettled. ‘Trouble usually finds me.’

‘How thick would Harry have to be, to go looking for a nutter who wants to kill him?’ said Ron shakily [HPPA: 60].

- Syriusz Black uciekł, aby dopaść *ciebie*? Och, Harry... musisz być naprawdę, naprawdę bardzo ostrożny! Unikaj wszelkich kłopotów, Harry...
- Ja nie szukam żadnych kłopotów – odpowiedział Harry rozdrażnionym głosem. – To kłopoty zwykle znajdują *mnie*.
- Musiałby być ostatnim tumanem, gdyby szukał czubka, który chce go zabić – powiedział Ron roztrzęsionym głosem [HPWA: 84].
- Сириус Блэк сбежал, чтобы найти *тебя*? Ой, Гарри... пожалуйста, будь очень, очень осторожен. Не нарывайся на неприятности...
- Я не нарываюсь на неприятности, – раздраженно ответил Гарри, – это неприятности обычно нарываются *на меня*.
- Что они себе думают, ты совсем дурак – разыскивать психопата, который хочет тебя убить? – дрожащим голосом пролепетал Рон [ГПУА: 96-97].

Choć wyjątkowość protagonisty sagi nie jest ewidentna, jeśli weźmie się pod uwagę skojarzenia wynikające z przypisanego mu antroponimu literackiego, to w treści sagi staje się to wyraźnie wyeksponowane. Realizuje się to na dwóch głównych płaszczyznach, pierwszą z których jest fakt, że – zgodnie z poniższą przepowiednią – Harry Potter jest predestynowany do walki z Lordem Voldemortem będącym antagonistą sagi i najczarniejszym z charakterów. Co istotne, treść przepowiedni nie wskazuje bezpośrednio na protagonistę sagi, gdyż, jak się okazuje, do podanej w niej charakterystyki pasuje jeszcze jedna postać – Neville Longbottom. Z tego powodu to właśnie Harry Potter staje się Wybrańcem wskutek subiektywnej decyzji Lorda Voldemorta.

‘The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches ... born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies ... and the Dark Lord will mark him as his equal, but he will have power the Dark Lord knows not ... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives ... the one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies ...’ [HPOP: 741]

- OTO NADCHODZI TEN, KTÓRY MA MOC POKONANIA CZARNEGO PANA... ZRODZONY Z TYCH, KTÓRZY TRZYKROTNIE MU SIĘ OPARLI, A NARODZI SIĘ, GDY SIÓDMY MIESIĄC DOBIEGNIE KOŃCA... A CHOĆ CZARNY PAN NAZNACZY GO JAKO RÓWNEGO SOBIE, BĘDZIE ON MIAŁ MOC, JAKIEJ CZARNY PAN NIE ZNA... I JEDEN Z NICH MUSI ZGINĄĆ Z RĘKI DRUGIEGO, BO ŻADEN NIE MOŻE ŻYĆ, GDY DRUGI PRZEŻYJE... TEN, KTÓRY MA MOC POKONANIA CZARNEGO PANA, NARODZI SIĘ, GDY SIÓDMY MIESIĄC DOBIEGNIE KOŃCA... [HPZF: 918]
- Грядет тот, кто одолеет Черного Лорда... рожденный на исходе седьмого месяца трижды бросавшими ему вызов... Черный Лорд отметит его равным себе... однако ему дарована сила, коя неведома Черному Лорду... и один умрет от руки другого, ибо выжить суждено лишь одному... тот, кто одолеет Черного Лорда, родится на исходе седьмого месяца... [ГПЮФ: 865]

Moc, którą posiada Harry Potter, a której pozbawiony jest Lord Voldemort, to miłość. Wynika to z aktu poświęcenia jego matki, do którego odniosłem się wcześniej. Dlatego postaci występujące w sadze nazywają protagonistę Chłopcem, Który Przeżył, a to stanowi drugą z płaszczyzn jego wyjątkowości. To podkreśla Albus Dumbledore, przewidując powody, dla których Horacy Slughorn, jeden z nauczycieli w szkole Hogwart, będzie chciał dodać go do swojej „kolekcji” osobistości.

‘Horace,’ said Dumbledore, relieving Harry of the responsibility to say any of this, ‘likes his comfort. He also likes the company of the famous, the successful and the powerful. He enjoys the feeling that he influences these people. He has never wanted to occupy the throne himself; he prefers the back seat – more room to spread out, you see. He used to handpick favourites at Hogwarts, sometimes for their ambition or their brains, sometimes for their charm or their talent, and he had an uncanny knack for choosing those who would go on to become outstanding in their various fields. Horace formed a kind of club of his favourites

with himself at the centre, making introductions, forging useful contacts between members, and always reaping some kind of benefit in return, whether a free box of his favourite crystallised pineapple or the chance to recommend the next junior member of the Goblin Liaison Office.'

[...]

He will undoubtedly try to collect you, Harry. You would be the jewel of his collection: the Boy Who Lived ... or, as they call you these days, the Chosen One.' [HPHBP: 75-76]

- Horacy – powiedział Dumbledore, uwalniając go od konieczności wyrażenia swojej opinii – lubi wygodę. Lubi też towarzystwo ludzi słynnych, odnoszących sukcesy i mających władzę. Cieszy go poczucie, że ma wpływ na tych ludzi. Sam nigdy by nie chciał rządzić, woli pozostawać w cieniu... ma tam większą swobodę. W Hogwarcie miał zawsze ulubieńców, czasem ze względu na ich ambicje lub inteligencję, innym razem ze względu na ich urok lub zdolności, i jakoś mu się udawało wybrać takich, którzy później porobili kariery w różnych dziedzinach. Stworzył coś w rodzaju klubu swoich ulubieńców, ze sobą pośrodku oczywiście, co mu pozwala na poznawanie różnych ludzi ze sobą, ułatwia nawiązywanie pożytecznych kontaktów między członkami, a on zawsze coś na tym zyskuje; raz jest to pudło jego ulubionych kandyzowanych ananasów, a kiedy indziej szansa zarekomendowania nowego pracownika Urzędu Łączności z Goblinami.

[...]

Na pewno będzie chciał cię mieć w swojej kolekcji, Harry. Byłbyś jej klejnotem: Chłopiec, Który Przeżył... albo, jak cię dzisiaj nazywają, Wybraniec [HPKP: 85-86].

- Гораций, – заговорил он, – очень любит спокойную жизнь. А также общество знаменитых, успешных и облеченных властью людей. Ему приятно сознавать, что он оказывает на них влияние. Сам он на трон никогда не стремился; с его точки зрения, удобней сидеть сзади – можно, образно выражаясь, вытянуть ноги. В «Хогварце» он непременно выбирал себе любимчиков – за целеустремленность, ум, обаяние или талант, при-

чем обладал прямо-taki сверхъестественным чутьем na budujących gwiazd. Goraćij sozdał nećto wrode kłuba faworitow i pomagał zawaźywać poleźnyie znakołstwa, obaźatelnio s wygođođ dla sebia, ne waźno kaķođ, buđ to becpłatna korobka łubimych ananasoowych ćukatow ili wozmoźność porekołnođowať swoego ćelowoćka w oťdel po swaźaź s ģobłinałi.

[...]

On, beź sołnoźnia, popoťwaťeć wključić tebia w swoję kołłekcję. Ty stałeś ģławnođ ego ģraģoćnoćnośću: pođumaťe, sam małćyć, koťorođy ośtał się ģiw... ili, kaķ tebia ãyłneć welićať, Izbrannyj [ĢPĢP: 82-83].

IV. Maģać na uwaođe analizę kołceptu wyszczęģłniał:

1. pole okołocentrowe kołceptu:

Tak się zaođziłło, że maś wile ćeć, koťre Salazar Slytherin ćenił u swoich wybranych ućniów. Jego własny rzaođki ģar, mowę węźów... zarađność... zģeođođanie... pewien... hm... brak szaoćunku dla wszelkich reģuł...

Na pewno bęģie ćiał ćię mieć w swojej kołłekcji, Harry. Byłbyś jej kłejnotem: Ģłopoć, Koťory Przeżył... albo, ģak ćię ģisiaj nazywaģą, Wybranieć.

– Ģa ãie szukał żaođnych kłopotów – oģwoģieģiał Harry roz-
ģraźniołym ģłosem. – To kłopoty zwykłe znaođuģ ģnie.

2. peryferia kołceptu:

Harry James Potter (nazywany również Ģłopćem, Koťory Przeżył lub Wybrańćem) jest protagoniśtą saģi. Ģećuje ģo, z ģeģnej strony, szłaoćełność, racjołalność, talenť i ućzuciowość, leć, z ģruģej strony, skłoność do popaoģania w tarapoťy, poźorne niewyróżniałnie się z tłumu i braki w wiedzy oģoćcaćej świa-
ta maģii.

V. Przeģowaģoģa analiza poźwala stwierģģić, że relaćja pomięģzy onimem literackim i kołceptem onomastycznoliterackim w polskim

i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Zarówno polski tłumacz, jak i rosyjska tłumaczka zastosowali strategię, w wyniku których utracili semantykę językową, kulturową i dyskursywną pierwowzoru. A. Polkowski w *Tezaurusie* opatrzył imię i nazwisko głównego bohatera krótkim komentarzem etymologicznym, dzięki czemu wykazał spójność z przypisanym im konceptem, jednak słaba dostępność tej pozycji sprawia, że niewielu polskich czytelników może się z nim zapoznać.

5.2. Ronald Bilius Weasley – Ronald Bilius Weasley – Рональд Вреднейс Уизли

- I. Ronald Bilius Weasley (nazywany w sadze Ronem) jest najbliższym przyjacielem Harry’ego Pottera – warto zauważyć, że jego główną rolą w ich relacji jest udzielanie rad protagoniście i humorystyczne rozładowywanie powstających napięć. Tego typu więź odzwierciedlona jest w etymologii imienia bohatera, o czym możemy przekonać się w poniższej analizie. Z pochodzenia jego imienia wynika, że rdzenie *ragn* i *vald* zawarte w staronordyjskim pierwowzorze imienia bezpośrednio aktualizują się w postawie Rona Weasley’a wobec Harry’ego Pottera.

Ronald is the Scottish form of the Scandinavian name Ragnvald, which was derived from the Old Norse Ragnvaldr, composed of the elements ragn, „advice”, and valdr, „ruler”. It is a cognate of the name Reginald, which is derived from the Germanic form of the name, Reginwald, meaning „the prince’s counsellor”. All these names carry the meaning of a person who acts as a trusted advisor to a person in power, much as Ron acted as a friend and confidant to Harry Potter²⁷ [HPW].

²⁷ *Ronald* jest szkocką formą skandynawskiego imienia *Ragnvald*, które zostało utworzone na podstawie staronordyjskiego *Ragnvaldr*, składającego się z elementu *ragn*, czyli „rada”, i *valdr*, czyli „władca”. Jest wyrazem pokrewnym imienia *Reginald*, które pochodzi od germańskiej formy imienia – *Reginwald* – oznaczającego „doradcę księcia”. Wszystkie te imiona mają znaczenie osoby, która pełni funkcję zaufanego doradcy osoby będącej u władzy, co odzwierciedla fakt, że Ron był przyjacielem i powiernikiem Harry’ego Pottera.

Drugie imię przyjaciela protagonisty – *Bilius* – ma na celu wyeksponowanie frustracji, którą bohater wykazuje ze względu na fakt, że jest najmłodszy w męskiej linii braci Weasley’ów, jak również przez to, że nie jest obdarzony wyróżniającymi się talentami i pozostaje w cieniu Harry’ego Pottera. Wynika to z etymologicznego związku imienia *Bilius* z rzeczownikiem *bile* oznaczającym „żółć”, która ma w języku polskim analogiczne konotacje i najpełniej się realizuje w związku wyrazowym „żółć kogoś zalewa”.

Bilius comes from the word „bile”, as one of the four humours discussed by Ancient Greek philosophers. Yellow bile was connected to the element of fire, which is the element of Gryffindor house, and someone with an excess of it was believed to be bad-tempered, as Ron is. The English adjective „bilious” also applies to those who have an irritable temper ²⁸ [HPW].

O nazwisku bohatera i zawartych w nim niuansach semantycznych wypowiedziała się z kolei sama J. K. Rowling.

‘Weasley’ meaning: Does Weasley mean „like a weasel?” JKR: „In Britain and Ireland the weasel has a bad reputation as an unfortunate, even malevolent, animal. However, since childhood I have had a great fondness for the Family Mustelidae; not so much malignant as maligned, in my opinion”²⁹ [HPL].

Pisarka podkreśla swój pozytywny stosunek do rodziny łasicowatych – nadanie takiego nazwiska bohaterowi odzwierciedla emocjonalną relację, którą J. K. Rowling nawiązała z postacią. Nie jest to przypadek,

²⁸ *Bilius* pochodzi od słowa *bile* („żółć”) będąc jednym z humorów (płynów w ciele człowieka), do których odnosili się filozofowie Antycznej Grecji. Żółć powiązana była z ogniem, który jest jednym z symboli domu Gryffindor, a dodatkowo osoba, którą żółć zalała, uznawana jest za wybuchową, tak jak ma to miejsce w przypadku Rona. Angielski przymiotnik „bilious” również odnosi się do osób, które mają wybuchowy charakter.

²⁹ Znaczenie nazwiska *Weasley*: Czy *Weasley* oznacza „taki, jak łasica”? JKR: „W Wielkiej Brytanii i Irlandii łasica ma złą reputację zwierzęcia pechowego, a nawet nieprzyjaznego. Jednak ja od dziecka zawsze darzyłam ciepłym uczuciem rodzinę łasicowatych, uważając, że nie są one szkodliwe, tylko że to właśnie im się szkodzi.

ponieważ w filmie *Harry Potter and me* pisarka opowiada, że postać Rona Weasleya inspirowana jest jej prawdziwym przyjacielem o imieniu Sean [BBC 2001]. Dodatkowo warto podkreślić, że łąsica posiada czerwono-brązowe ubarwienie, a naczelną wizualną cechą bohatera jest to, że ma on „płomiennie rude włosy”.

W odniesieniu do wariantów przekładowych analizowanego onimu literackiego należy stwierdzić, że A. Polkowski wybrał technikę transpozycji imion i nazwiska bohatera, w wyniku czego utracił potencjał semantyczny zawarty w wersji oryginalnej. Natomiast M. Spivak częściowo uciekła się do techniki transliteracji, której poddała imię *Ronald* i nazwisko *Weasley*. Drugie imię bohatera poddała technice translacji, gdyż zawarte w wyjściowym imieniu odniesienie do żółci zrekonstruowała poprzez użycie przymiotnika *вредный*, co na język polski tłumaczymy jako „wredny”. W ten sposób skoncentrowała się na rezultacie powodowanym przez bycie zalanym żółcią, co oznacza, że zawężyła pierwotną semantykę imienia *Bilius*.

II.

RONALD – “powiernik, doradca króla” (antonomazja okazjonalna)

BILIUS – „sfrustrowany, wybuchowy” (antonomazja okazjonalna)

WEASLEY – 1. „lubiany” (antonomazja okazjonalna), 2. “rudy” (antonomazja deonimizacyjna)

RONALD BILIUS WEASLEY – brak struktury konceptualnej

РОНАЛД УИЗЛИ – brak struktury konceptualnej

ВРЕДНЕЙС – „wredny, złośliwy” (antonomazja okazjonalna)

red, warn, check, should

rudy, uprzedzić, upewniać się, musieć

рыжий, предупредить, уточнять, надо

III. W pierwszym cytowanym fragmencie cała rodzina Weasley’ów zostaje wprowadzona do sagi. Narrator na plan pierwszy wysuwa fakt, że jej członkowie mają rude włosy. Widać tu również, że matka

braci Weasley'ów wykazuje postawę opiekunki-doradcy Harry'ego Pottera, co przekłada się na późniejszy stosunek pozostałych członków rodziny do protagonisty.

Harry swung round. The speaker was a plump woman who was talking to four boys, all with flaming red hair. Each of them was pushing a trunk like Harry's in front of him – and they had an owl.

[...]

'Hullo, dear,' she said. 'First time at Hogwarts? Ron's new, too.'

She pointed at the last and youngest of her sons. He was tall, thin and gangling, with freckles, big hands and feet and a long nose [HPPS: 69-70].

Harry obrócił się błyskawicznie. Te słowa wypowiedziała jakaś pulchna kobieta, której towarzyszyło czterech chłopców. Wszyscy mieli płomiennie rude włosy i każdy pchał przed sobą kufer bardzo podobny do tego, który stał przed Harrym. I mieli sowę.

[...]

– Dzień dobry, kochanie – odpowiedziała. – Pierwszy raz do Hogwartu? Ron też jest nowy – wskazała na najmłodszego ze swoich synów. Był to wysoki, przeraźliwie chudy chłopiec z wielkimi, piegawatymi rękami i długim nosem [HPKF: 100-101].

Гарри резко обернулся. Полная женщина говорила с четырьмя ярко-рыжими мальчиками. Каждый толкал перед собой такой же, как у Гарри, сундук, – и у них была сова.

[...]

– Здравствуй, милый, – радушно откликнулась та, – первый раз в «Хогварц»? Рон тоже новичок.

Она показала на последнего, младшего, сына. Тот был худой, высокий, нескладный, веснушчатый, с большими руками и ногами и длинным носом [ГПФК: 133-135].

Następnie przechodzimy do sytuacji, w której Ron Weasley i Harry Potter trafiają do tego samego przedziału w pociągu jadącym

do szkoły Hogwart. Zachowanie Rona Weasley'a w odniesieniu do protagonisty sagi natychmiast sugeruje odgrywanie roli doradcy, co wynika z faktu, że Harry Potter nie posiada wiedzy o świecie czarodziejów ze względu na to, że był wcześniej od niego odcięty. Z kolei Ron Weasley jest czarodziejem czystej krwi wychowanym w rodzinie magicznej, więc stanowi dla głównego bohatera nieocznione źródło wiedzy.

'You want to be careful with those,' Ron warned Harry. 'When they say every flavour, they mean every flavour – you know, you get all the ordinary ones like chocolate and peppermint and marmalade, but then you can get spinach and liver and tripe. George reckons he had a bogey-flavoured one once.'
[HPPS: 78]

- Musisz uważać – ostrzegł go Ron. – Jak piszą „wszystkich smaków”, to naprawdę mają to na myśli... No wiesz, możesz trafić na zwykłe smaki, czekoladowy, marmoladkowy lub miętowy, ale możesz też trafić na szpinakowy, wątrobiany i flaczkowy. George przysięga, że kiedyś natrafił na goblinowy [HPKF: 112].
- С этим осторожней, – предупредил Рон. – Это не шутка, у них правда все вкусы. То есть, понимаешь, бывают обычные, ну, там, шоколадные, мятные, мармеладные, но можно наткнуться и на шпинат, и на печенку, и на требуху. Джордж клянется, что однажды съел орех со вкусом соплей [ГПФК: 149].

Warto jednak zwrócić uwagę na to, że rady dawane Harry'emu Potterowi przez Rona Weasleya nie zawsze mają wartość praktyczną, co widać w poniższej sytuacji.

'They have,' said Ron. 'Harry, just go down to the lake tomorrow, right, stick your head in, yell at the merpeople to give back whatever they've nicked and see if they chuck it out. Best you can do, mate.' [HPGF: 422]

- Ale to zrobili – rzekł Ron. – Harry, po prostu wleź do tego jeziora, wsadź głowę pod wodę, ryknij na te trytony, żeby ci oddały to, co zwędziły, i czekaj. To najlepsze, co możesz zrobić, stary [HPCO: 508].
- Ну вот поставили, – сказал Рон. – Гарри, в общем, так. Завтра пойдешь к озеру, сунешь голову под воду, наорешь на русалидов, чтоб отдавали, чего сперли, и посмотришь, что будет дальше. Единственный вариант [ГПКО: 470].

Rady Rona Weasley’a nierzadko należy interpretować jako mieszankę faktów i humoru, dzięki czemu można traktować tego bohatera jako źródło komizmu sytuacyjnego.

‘So am I,’ admitted Harry. ‘Forget expelled, I thought I was going to be arrested.’ He looked at Ron. ‘Your dad doesn’t know why Fudge let me off, does he?’
 ‘Probably ’cause it’s you, isn’t it?’ shrugged Ron, still chuckling. ‘Famous Harry Potter and all that. I’d hate to see what the Ministry’d do to me if I blew up an aunt [HPPA: 47].

- Ja też – wyznał Harry. – Mniejsza o szkołę, ale byłem pewny, że mnie aresztują. – Spojrzał na Rona. – A twój ojciec nie wie przypadkiem, dlaczego Knot puścił mnie wolno?
- Prawdopodobnie dlatego, że to byłeś ty. – Ron wzruszył ramionami, wciąż chichocząc. – Ten słynny Harry Potter itede. Wolę nie myśleć, co by Ministerstwo Magii zrobiło ze mną, gdybym to ja nadmuchał swoją ciotkę. W każdym razie najpierw musieliby mnie odkopać, bo mama na pewno by mnie zabiła [HPWA: 63-64].
- Я сам поражен, – признался Гарри. – Да что там исключили – я думал, меня вообще арестуют. – Он посмотрел на Рона. – Твой папа не сказал, почему Фудж меня отпустил, нет?
- Может, потому, что ты – это ты? – пожал плечами Рон, продолжая хихикать. – Знаменитый Гарри Поттер и тэ дэ и тэ пэ. А представь, что бы министерство сделало

со мной, если б я надул тетю. Правда, им пришлось бы меня сначала откопать, потому что мама убила бы меня первая [ГПИА: 73].

Komizm sytuacyjny powodowany przez wypowiedzi i zachowanie Rona Weasley'a widać też w kolejnym przykładzie.

‘Well, we were always going to fail that one,’ said Ron gloomily as they ascended the marble staircase. He had just made Harry feel rather better by telling him how he had told the examiner in detail about the ugly man with a wart on his nose in his crystal ball, only to look up and realise he had been describing his examiner’s reflection [HPOP: 633].

- No wiesz, w końcu z tym zawsze mieliśmy kłopoty – powiedział ponuro Ron, kiedy wchodzili po marmurowych schodach.

Przed chwilą trochę pocieszył Harry’ego opowieścią o swoim przypadku: powiedział egzaminatorowi, że w kryształowej kuli zobaczył brzydkiego faceta z brodawką na nosie, a kiedy spojrzał na egzaminatora, zorientował się, że to jego właśnie tak dokładnie opisał [HPZF: 788].

- А нам ничего хорошего и не светило, – угрюмо пробурчал Рон уже на мраморной лестнице. Он только что немало утешил Гарри, признавшись, как долго и подробно рассказывал об уродливом мужике с бородавкой на носу, которого видит в хрустальном шаре, а потом поднял голову и понял, что описывает отражение экзаменатора [ГПОФ: 744].

Choć wymiany zdań pomiędzy przyjaciółmi mają zwykle odcień humorystyczny, to mogą one także dotyczyć spraw poważnych i prowadzić do konkretnych ustaleń. Harry Potter przyjmuje wówczas postawę poszukującego odpowiedzi na nurtujące go pytania, a Ron Weasley dąży do rozwiania wątpliwości swojego przyjaciela.

‘So Snape was offering to help him? He was definitely offering to help him?’

‘If you ask that once more,’ said Harry, ‘I’m going to stick this sprout –’

‘I’m only checking!’ said Ron. They were standing alone at The Burrow’s kitchen sink, peeling a mountain of sprouts for Mrs Weasley. Snow was drifting past the window in front of them.

‘Yes, Snape was offering to help him!’ said Harry. ‘He said he’d promised Malfoy’s mother to protect him, that he’d made an Unbreakable Oath or something –’

‘An Unbreakable Vow?’ said Ron, looking stunned. ‘Nah, he can’t have ... are you sure?’

‘Yes, I’m sure,’ said Harry. ‘Why, what does it mean?’

‘Well, you can’t break an Unbreakable Vow ...’

‘I’d worked that much out for myself, funnily enough. What happens if you break it, then?’

‘You die,’ said Ron simply. ‘Fred and George tried to get me to make one when I was about five. I nearly did, too, I was holding hands with Fred and everything when Dad found us. He went mental,’ said Ron, with a reminiscent gleam in his eyes. ‘Only time I’ve ever seen Dad as angry as Mum. Fred reckons his left buttock has never been the same since.’ [HPHBP: 305]

– Więc Snape oferował mu pomoc? Naprawdę OFEROWAŁ MU POMOC?

– Jeśli zapytasz mnie o to jeszcze raz – odrzekł Harry – wepchnę ci ten kiełek w...

– Ja się tylko upewniam!

Stali przy zlewie kuchennym, obierając stertę kiełków dla pani Weasley. Za oknem naprzeciw sypał gęsty śnieg.

– TAK, SNAPE OFEROWAŁ MU POMOC! Powiedział, że obiecał to matce Malfoya, że złożył jej Przysięgę Wieczystą czy coś w tym rodzaju...

– Przysięgę Wieczystą? – powtórzył Ron z niedowierzaniem.

– Nie, to niemożliwe... Jesteś pewny?

– Tak, jestem pewny. A co to znaczy?

– No, nie można złamać Przysięgi Wieczystej...

– Wyobraź sobie, że sam zdołałem się tego domyślić. Ale co się dzieje, gdy ktoś ją złamie?

– Po prostu się umiera. Fred i George próbowali mnie namówić, żebym ją złożył, jak miałem z pięć lat. Prawie im się to udało, trzymałem już rękę Freda i w ogóle, kiedy nakrył nas

ojciec. Dostał szalu. To był ten jeden jedyny raz, kiedy tata wściekł się tak jak mama. Fred twierdzi, że od tego czasu ma trochę zmieniony lewy pośladek [HPKP: 352-353].

- Так Злей предлагал ему помощь? Прямо-таки предлагал?
 - Еще раз спросишь, – процедил Гарри, – и я засуну этот кочан...
 - Я только уточняю! – вскричал Рон.
- Они стояли над кухонной раковиной и чистили брюссельскую капусту для миссис Уизли. Перед ними за окном «Гнезда» падал снег.
- Да, Злей предлагал ему свою помощь! – отчеканил Гарри.
 - Он, видите ли, обещал его мамаше, дал Нерушимое обещание, что ли...
 - Нерушимую клятву? – поразился Рон. – Не может быть... ты уверен?
 - Да, уверен, – сказал Гарри. – А что?
 - Ну, Нерушимую клятву нельзя нарушить...
 - Ты будешь смеяться, я и сам догадался. А что будет, если нарушишь?
 - Сразу умрешь, – просто ответил Рон. – Когда мне было лет пять, Фред с Джорджем попытались взять с меня Нерушимую клятву. Кстати, я чуть не дал, мы с Фредом уже держались за руки, но тут нас застукал папа. Он жутко взбесился, – глаза Рона подернулись дымкой ностальгии, – почти как мама! Я его таким больше никогда не видел. Фред говорит, его левая ягодица с тех пор изменилась навеки [ГППП: 337-338].

Warto podkreślić, że w sadze niejednokrotnie mamy do czynienia z realizacją motywu niedowartościowania Rona Weasley'a jako najmłodszego z braci, co profilowane jest przez jego drugie imię, *Bilius*. Autorytet i zachowanie starszych braci Weasley'ów wywołuje w nim zazdrość, lecz bohater wzoruje się na nich i stara się wyciągać stosowne wnioski. W kolejnej sytuacji jest to zauważalne – dwaj główni bohaterowie borykają się z problemem znalezienia partnerek na bal organizowany z okazji Turnieju Trójmagicznego. Fred Weasley przychodzi im z pomocą i prezentuje, jak powinno się proponować

dziewczyźnie wspólne pójście na bal, czyniąc to w sposób wyjątkowo nonszalancki.

‘What?’ she called back.

‘Want to come to the ball with me?’

Angelina gave Fred an appraising sort of look.

‘All right, then,’ she said, and she turned back to Alicia and carried on chatting, with a bit of a grin on her face.

‘There you go,’ said Fred to Harry and Ron, ‘piece of cake.’

[...]

They left. Ron stopped feeling his eyebrows and looked across the smouldering wreck of his card castle at Harry.

‘We should get a move on, you know ... ask someone. He’s right. We don’t want to end up with a pair of trolls.’

Hermione let out a splutter of indignation. ‘A pair of ... what, excuse me?’

‘Well – you know,’ said Ron, shrugging, ‘I’d rather go alone than with – with Eloise Midgen, say.’

‘Her acne’s loads better lately – and she’s really nice!’

‘Her nose is off-centre,’ said Ron.

‘Oh, I see,’ Hermione said, bristling. ‘So basically, you’re going to take the best-looking girl who’ll have you, even if she’s completely horrible?’

‘Er – yeah, that sounds about right,’ said Ron [HPGF: 343-344].

– Co? – zawołała.

– Chcesz iść ze mną na bal?

Angelina zmierzyła go taksującym spojrzeniem.

– No dobra – powiedziała i wróciła do plotkowania, tyle że teraz miała na twarzy lekki uśmiech.

– Tak się to robi – oświadczył spokojnie Fred Harry’emu i Ronowi. – Pestka.

[...]

I wyszli. Ron przestał sobie obmacywać brwi i spojrzał ponad dymiącymi zgłiszczami na Harry’ego.

– Musimy to zrobić... musimy kogoś zaprosić. On ma rację. Bo w końcu zostanie nam para jakichś trolli.

Hermiona prychnęła z oburzeniem.

– Para czego?

- Sama rozumiesz – odpowiedział Ron, wzruszając ramionami – że wolałbym pójść sam niż... na przykład, z Eloise Midgen.
- Trądzik już jej prawie zniknął... i jest naprawdę miła!
- Ma scentrowany nos.
- Och, teraz rozumiem – powiedziała Hermiona, mierząc go pogardliwym spojrzeniem. – A więc zamierzasz iść z jakąś superlaską, choćby nawet była najokropniejszą jędzą?
- Tak, to chyba brzmi rozsądnie – rzekł Ron [HPCO: 412-413].

- Что?! – крикнула она в ответ.
- Пойдешь со мной на бал?

Ангелина оценивающе его оглядела.

- Ну давай, – согласилась она, повернулась к Алисии и продолжила беседу, слегка улыбаясь.
 - Вот так, – сказал Фред Гарри и Рону, – дело в шляпе.
- [...]

Близнецы отбыли. Рон перестал щупать брови и поверх дымящихся останков карточного домика поглядел на Гарри.

- Надо бы нам поторопиться... пригласить кого-нибудь. Фред прав. Мы же не хотим остаться с парочкой троллих.

Гермиона от возмущения чуть не подавилась.

- Простите, с парочкой... кого?
- Ну, сама понимаешь, – пожал плечами Рон, – лучше в одиночестве, чем с... ну, скажем, с Элоизой Мошкар.
- Между прочим, прыщи у нее уже проходят – и потом, она очень милая!
- У нее нос набок, – отрезал Рон.
- Ах вот как! – взвилась Гермиона. – Понимаю! То есть лучше пригласить самую sympatyczną из тех, кто się zgodzi, даже если она kliniczna idiotka?
- Ммнэ-э... примерно так, – ответил Рон [ГПКО: 381-382].

Postawa doradcza Rona Weasley'a momentami przeradza się w postawę strofującą – wynika to z uczucia kielkującego między Hermioną Granger i przyjacielem Harry'ego Pottera. Ten w celu zrobienia wraże-

nia na dziewczynie stara się naśladować zachowanie charakterystyczne dla niej.

‘Harry!’ wailed Hermione. ‘How could you?’

‘It was easy,’ said Harry. He stood up; he could feel a lump swelling where his head had hit the wall. He was still so full of anger he was shaking.

‘Don’t look at me like that!’ he snapped at Hermione.

‘Don’t you start on her!’ snarled Ron.

‘No – no – we mustn’t fight!’ said Hermione, launching herself between them.

‘You shouldn’t have said that stuff to Lupin,’ Ron told Harry.

‘He had it coming to him,’ said Harry. Broken images were racing each other through his mind: Sirius falling through the Veil; Dumbledore suspended, broken, in mid-air; a flash of green light and his mother’s voice, begging for mercy ...

‘Parents,’ said Harry, ‘shouldn’t leave their kids unless – unless they’ve got to.’ [HPDH: 177]

– Harry ! – jęknęła Hermiona. – Jak mogłeś!

– To wcale nie było trudne – odparł Harry. Wstał, czując, jak nabrzmiewa mu siniak na głowie.

Wciąż był tak rozwścieczony, że cały dygotał.

– Nie patrz tak na mnie! – burknął do Hermiony.

– Nie zaczynaj z nią! – warknął Ron.

– Nie... nie... nie będziemy ze sobą walczyć! – powiedziała Hermiona, stając między nimi.

– Nie powinienes mówić Lupinowi takich rzeczy – powiedział Ron.

– Sam się o to prosił – odparł Harry.

Przez głowę przemykały mu strzępy wizji: Syriusz wpadający za Zasłonę, Dumbledore zawieszony w powietrzu, błysk zielonego światła i głos matki błagającej o litość...

– Rodzice – powiedział – nie powinni porzucać swoich dzieci, chyba że... chyba że są do tego zmuszeni [HPIŚ: 224-225].

– Гарри! – простонала Гермiona. – Как ты мог?

– Легко, – ответил Гарри. Он встал; на голове уже росла шишка. Его до сих пор трясло от ярости. – Не смотри на меня так! – рявкнул он на Гермиону.

- Не кричи на нее! – рыкнул Рон.
- Нет, нет, мы не должны ссориться! – Гермиона встала между ними.
- Зря ты так с Люпином, – укорил Рон.
- Сам напросился, – бросил Гарри. Разрозненные картинки мелькали у него в голове:

Сириус, падающий в арку; поверженный, переломанный Думбльдор в воздухе; зеленая вспышка и голос матери, молящий о пощаде... – Родители, – сказал Гарри, – не должны бросать детей. Разве что... когда совсем нет выбора [ГПДС: 203].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

- Musisz uważać – ostrzegł go Ron. – Jak piszą „wszystkich smaków”, to naprawdę mają to na myśli...
- Musimy to zrobić... musimy kogoś zaprosić. On ma rację. Bo w końcu zostanie nam para jakichś trolli.
- Nie powinienes mówić Lupinowi takich rzeczy – powiedział Ron.

2. peryferia konceptu:

Ron Bilius Weasley to najbliższy przyjaciel Harry’ego Pottera. Jego relacja wobec protagonisty sagi sprowadza się do odgrywania roli doradcy, który dostarcza sporej dawki humoru i ironii. Jest on również sfrustrowany odstawaniem od swoich starszych braci w płaszczyźnie osiągnięć.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w polskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Polski tłumacz zastosował technikę transpozycji, a w wyniku tego zawarte w imieniu i nazwisku bohatera znaczenie nie jest aktualizowane w ramach przekładu. Jednak w przypadku przekładu rosyjskiego mamy do czynienia zarówno z techniką transliteracji (w odniesie-

niu do imienia *Ronald* i nazwiska *Weasley*), jak również z techniką translacji, dlatego że odwołanie do żółci zawarte w imieniu *Bilius* tłumaczka rekonstruuje przy użyciu przymiotnika oznaczającego „wredny”.

5.3. Hermione Jean Granger – Hermiona Jean Granger – Гермiona Джин Грейнджер

I. Hermiona Jean Granger jest najbliższą przyjaciółką Harry’ego Pottera – w trio protagonistów pełni funkcję „mózgu” i osoby dbającej o przestrzeganie zasad. Charakteryzuje się nadzwyczajnym czytaniem i inteligencją, ze względu na co niektóre z postaci nazywają ją kujonem. Istotne jest również to, że w ostatnim tomie powieści bohaterka zmuszona jest do porzucenia swoich rodziców i wyczyszczenia im pamięci, by ci nie pamiętali o tym, że mają córkę. Wszystkie te niuanse odzwierciedlane są w antroponimie literackim, który J. K. Rowling nadała bohaterce, co potwierdza etymologia jej imienia i nazwiska:

Rowling took Hermione’s name from William Shakespeare’s *The Winter’s Tale*, saying that she wanted it to be unusual, since if fewer girls shared her name, fewer girls would get teased for it. Rowling’s knowledge and interest in Greek mythology may have also influenced her choice in regards to Hermione’s name. In 1988, Rowling wrote a short essay about her time studying Classics entitled “What was the Name of that Nymph Again? or Greek and Roman Studies Recalled”; it was published by the University of Exeter’s journal *Pegasus*. The name “Hermione” is derived from “Hermes”, who was the messenger of the Greek gods, as well as the god of wit, eloquence and quick thinking³⁰[HPW].

³⁰ Rowling zapożyczyła imię *Hermiona* z „Zimowej opowieści” Williama Szekspira, twierdząc, że chciała, by było niezwykle – im mniej dziewcząt nosiłoby jej imię, tym mniej byłoby prześladowanych. Wiedza i zainteresowanie Rowling odnoszące się do mitologii greckiej również mogły wpłynąć na wybór tego imienia. W 1988 roku Rowling napisała krótki esej o czasach, kiedy studiowała filologię klasyczną, który zatytułowała „Jak ta nimfa miała na imię?, czyli hellenistyka i romanistyka w skrócie” – został on wydany przez czasopismo „Pegasus” na Uni-

Granger is another word for farmer; specifically, it was the title of a farm bailiff, who oversaw the collection of rent and taxes from the barns of a feudal lord³¹ [HPW].

W ten sposób widzimy, że imię postaci sugeruje jej erudycję i inteligencję poprzez związek etymologiczny z imieniem posłańca bogów, Hermesa, a nazwisko – poprzez funkcję pełnioną w trio głównych bohaterów sagi. Co ciekawe, imię Hermiony może odsyłać do innej greckiej bogini – Hermiony Spartańskiej, która była jedyną córką króla Menelaosa i Heleny Trojańskiej. Zgodnie z mitologią, Hermiona była zmuszona do porzucenia swoich rodziców na rzecz mężczyzny, któremu była obiecana jej ręka [HPW]. Warto także wspomnieć, że według samej J. K. Rowling postać Hermiony Granger jest odzwierciedleniem jej samej – odnosi się do tego w rozmowie z D. Radcliffem, kiedy podaje cechę wspólną dla niej i bohaterki, a mianowicie „bycie kujonką” [YouTube 2013].

Bohaterka ma również drugie imię, *Jean*, poprzez które J. K. Rowling odwołuje się do bożej łaski. Należy zaznaczyć, że pierwotnie drugie imię Hermiony brzmiało inaczej, a mianowicie *Jane*.

In the will of Albus Dumbledore, Hermione's middle name was listed as „Jean;” however, in previous interviews, Rowling had stated that her middle name was „Jane.” Rowling cleared this up in a later interview by stating that she had decided that she did not want Hermione to share a middle name with Professor Umbridge, and thus changed it to Jean, which is a female variant of the name John, meaning „God is gracious” [HPW]³².

Zakodowaną w imieniu *Jean* semantykę „łaskawości Boga” można zinterpretować jako to, że pojawienie się Hermiony Granger w życiu

wersytecie w Exeter. Imię *Hermiona* jest formą imienia *Hermes*, który był posłańcem bogów, jak również bogiem sprytu, elokwencji i błyskotliwego myślenia.

³¹ *Granger* to inne określenie farmera, a konkretnie określenie rządcy, który nadzorował zbieranie daniny i podatków z ziem podległych lordowi feudalnemu.

³² W testamencie Albusa Dumbledore’a drugie imię Hermiony to *Jean*, jednak we wcześniejszych wywiadach Rowling twierdziła, że jej drugie imię to *Jane*. Rowling wyjaśniła to później w jednym z wywiadów, twierdząc, że zdecydowała, że nie chce, by Hermiona współdzieliła swoje drugie imię z Profesorem Umbridge, ze względu na co zmieniła je na *Jean*, które jest żeńskim wariantem imienia *John* oznaczającego „Bóg jest łaskawy”.

Harry'ego Pottera i Ronalda Weasley'a stało się wynikiem działania sił wyższych, a więc porównać je do zbawiennej manny z nieba. Ma to swoje uzasadnienie, gdyż to właśnie Hermiona Granger niejednokrotnie pomaga bohaterom wyjść z opresji, a jest to możliwe dzięki jej ogromnej wiedzy. Strofująca postawa, którą wykazuje się wobec chłopców, mimo bycia awersyjną przynosi więcej korzyści niż strat.

Polski tłumacz poddaje analizowany onim literacki zabiegowi transpozycji, a rosyjska tłumaczka – transliteracji. Warto jednak zaznaczyć, że A. Polkowski odnosi się do jednego z opisanych wyżej aspektów znaczenia kulturowego imienia *Hermiona*, gdyż w *Tezaurusie* zamieszcza następujące spostrzeżenie:

Et. w mitologii greckiej Hermiona była córką Menelaosa i Heleny; występuje też w *Opowieści zimowej* i *Śnie nocy letniej* (jako Hermia) Szekspira [Polkowski, Lipińska 2008: 133].

II.

HERMIONE – 1. „mądra”, 2. „porzucająca rodziców” (antonimazja deonimizacyjna)

JEAN – „boża łaska” (antonimazja okazjonalna)

GRANGER – „nadzorca” (antonimazja okazjonalna)

HERMIONA JEAN GRANGER – brak struktury konceptualnej

ГЕРМИОНА ДЖИН ГРЕЙНДЖЕР – brak struktury konceptualnej

learn, wrong, library, know, best, modify

uczyć się, źle, biblioteka, znać, najlepszy, modyfikować

выучить, неправильно, библиотека, знать, лучший, модифицировать

III. W pierwszym fragmencie postać Hermiony Granger zostaje wprowadzona do sagi. Na początku zostaje wyeksponowany jej niepohamowany pociąg do wiedzy, jak również tendencja do pouczenia innych – występuje tu pewna sprzeczności, gdyż bohaterka nie jest czarownicą czystej krwi, ze względu na co jest prześladowana przez niektóre z postaci.

‘Are you sure that’s a real spell?’ said the girl. ‘Well, it’s not very good, is it? I’ve tried a few simple spells just for practice and it’s all worked for me. Nobody in my family’s magic at all, it was ever such a surprise when I got my letter, but I was ever so pleased, of course, I mean, it’s the very best school of witchcraft there is, I’ve heard – I’ve learnt all our set books off by heart, of course, I just hope it will be enough – I’m Hermione Granger, by the way, who are you? [HPPS: 79]

– Jesteś pewny, że to prawdziwe zaklęcie? – zapytała dziewczynka. – No, nawet jeśli tak, to chyba nie najlepsze, prawda? Próbowала kilku prostych zaklęć, tak dla wprawy, i wszystkie podziałały. W mojej rodzinie nikt nie jest magiczny, byłam kompletnie zaskoczona, jak dostałam list, ale oczywiście ogromnie się ucieszyłam, słyszałam, że to najlepsza szkoła dla czarownic... oczywiście nauczyłam się wszystkich podręczników na pamięć, chyba wystarczy, co? Aha, przy okazji, jestem Hermiona Granger, a wy? [HPKF: 114]

– Ты уверен, что это настоящее заклинание? – спросила девочка. – Все равно тогда не очень хорошее. Я пробовала несколько простых заклинаний для тренировки, и у меня всегда получалось. В моей семье магией никто не владеет, и когда пришло письмо, это был необыкновенный сюрприз – я была так счастлива, не передать, ну, сами понимаете, это же лучшая школа ведьминских искусств, мне так говорили, и я уже все учебники выучила наизусть, надеюсь, конечно же на первое время хватит. Меня зовут Гермиона Грейнджер, между прочим, а вас как? [ГПФК: 152]

Taka postawa staje się cechą typową dla Hermiony Granger, która odnajduje swój wyraz w wielu sytuacjach. Poniżej przytaczam dwa przykładowe konteksty, w których jej przesadnie szczere komentarze o pouczającym charakterze wprawiają postaci w zakłopotanie, a nawet je oburzają.

Ron, at the next table, wasn’t having much more luck. ‘Wingardium Leviosa!’ he shouted, waving his long arms like a windmill.

‘You’re saying it wrong,’ Harry heard Hermione snap. ‘It’s Winggar- dium Levi-o-sa, make the “gar” nice and long.’
‘You do it, then, if you’re so clever,’ Ron snarled. Hermione rolled up the sleeves of her gown, flicked her wand and said, ‘Wingardium Leviosa!’
Their feather rose off the desk and hovered about four feet above their heads [HPPS: 127].

Ronowi, przy sąsiednim stole, też nic nie wychodziło.

- Wingardium Leviosa! – krzyczał raz po raz, wymachując ramionami jak wiatrak.
- Żle to wypowiadasz – prychnęła Hermiona. – Wing-gar-dium Levi-o-sa.

„Gar” musi być melodyjne i długie.

- To zrób to sama, jak jesteś taka mądra – warknął Ron.

Hermiona podwinęła rękawy szaty, smagneła różdżką i powiedziała:

- Wingardium Leviosa!

Piórko uniosło się i zawisło jakieś cztery stopy nad ich głowami [HPKF: 180].

Рон за соседним столом тоже не добился особых успехов.

- Вингардиум Левиоза! – отчаянно вопил он, как мельница размахивая длинными руками.
- Ты неправильно произносишь, – отчитала его Гермiona. – Надо говорить «Вин-гар диум Леви-о-за». «Гар» длинное и раскатистое.
- Раз такая умная, сама и говори, – обозлился Рон.

Гермиона засучила длинные рукава, взмахнула палочкой и сказала:

- Вингардиум Левиоза!

Перышко поднялось над столом и затрепетало футах в четырех над головами [ГПФК: 242].

‘One person can’t feel all that at once, they’d explode.’

‘Just because you’ve got the emotional range of a teaspoon doesn’t mean we all have,’ said Hermione nastily, picking up her quill again [HPOP: 406].

- Jedna osoba nie może czuć tego wszystkiego naraz, boby eksplodowała.
- To, że twoja wrażliwość uczuciowa mieści się w łyżeczce od herbaty, nie świadczy o tym, że wszyscy są tak upośledzeni – powiedziała złośliwie Hermiona i znowu chwyciła za pióro [HPZF: 509].
- Один человек не может столько всего чувствовать, он взорвется.
- Если у тебя полторы эмоции, это еще не значит, что и у остальных тоже, – съязвила Гермиона и снова взялась за перо [ГПОФ: 481].

W kolejnym cytacie z sagi narrator profiluje fakt, w jak znacznym stopniu Hermiona Granger pokładała swoje nadzieje w książkach. Zostaje to zestawione z jedyną sytuacją, w której bohaterce nie udało się odnaleźć w bibliotece odpowiedzi na pytanie, które ją nurtowało – dotyczy ono horkruksów, które staną się istotne przy analizie antropomimii literackiego *Tom Marvolo Riddle*.

Meanwhile, the Hogwarts library had failed Hermione for the first time in living memory. She was so shocked, she even forgot that she was annoyed at Harry for his trick with the bezoar. ‘I haven’t found one single explanation of what Horcruxes do!’ she told him. ‘Not a single one! I’ve been right through the restricted section and even in the most horrible books, where they tell you how to brew the most gruesome potions – nothing! All I could find was this, in the introduction to *Magick Moste Evile* – listen – “of the Horcrux, wickedest of magical inventions, we shall not speak nor give direction” ... I mean, why mention it, then?’ she said impatiently, slamming the old book shut; it let out a ghostly wail. ‘Oh, shut up,’ she snapped, stuffing it back into her bag [HPHBP: 357].

Tymczasem biblioteka Hogwartu po raz pierwszy sprawiła Herminie zawód. Była tym tak wstrząśnięta, że nawet zapomniała o swojej złości na Harry’ego.

- Nie znalazłam ani jednego wyjaśnienia, co robią te horkruksy! Ani jednego! Szukałam w Dziale Książ Zakaza-

nych, nawet w tych najokropniejszych księgach, gdzie można przeczytać, jak uwarzyć najstraszniejsze eliksiry... i nic! Znalazłam tylko jedną wzmiankę, we wstępie do *Najczarniejszych czarów*... posłuchaj... „o horkruksach, najbardziej niegodziwych spośród magicznych wynalazków, nie będziemy tu mówić i nie udzielimy żadnych dalszych wskazówek”... Więc po co w ogóle ta wzmianka? – zapytała niecierpliwie, zatrzasnąwszy starą książkę, która jęknęła przeraźliwie. – Och, zamknij się – warknęła, wpychając ją z powrotem do torby [HPKP: 412-413].

Между тем библиотека «Хогварца» впервые в жизни подвела Гермиону. Это ее так потрясло, что она забыла о своей обиде на Гарри.

– Я не нашла ни единого упоминания о том, для чего нужны твои окаянты! – возмущалась она. – Ни единого! Я прочесала весь Закрытый отдел! И представляешь, даже в самых кошмарных книгах про самые чудовищные зелья – ничего! Нашла только вот... в предисловии к «Магии самонаизлечившейся»... слушай: «Об окантах, злокозненнейшем из всех чаровских измышлений, мы ни говорить, ни даже намекать не станем»... Спрашивается, зачем вообще писали?! – досадливо воскликнула она и захлопнула старинную книгу; та взвыла, как привидение. – Ой, да заткнись ты ради всего святого! – прикрикнула Гермиона и сунула книгу в рюкзак [ГППП: 395].

Nieprzerwane uczenie się sprawia, że Hermiona Granger jest w stanie odpowiedzieć na każde pytanie, które nauczyciele zadają w trakcie zajęć. Bohaterka ma również tendencję do korzystania ze swojej wiedzy w rozmowach poza zajęciami, czym irytuje większość postaci – z tego powodu nazywana jest przez nie, w tym przez Ronalda Weasley’a, „królową mędrków”. Wyraża to przywołaną wcześniej deklarację J. K. Rowling o tym, że postać Hermiony Granger została zainspirowana jej własnym charakterem i reakcjami na jej postawę ze strony otoczenia. Z analogicznymi reakcjami postać Hermiony Granger musi się mierzyć w sadze.

‘Silence!’ snarled Snape. ‘Well, well, well, I never thought I’d meet a third-year class who wouldn’t even recognise a werewolf when they saw one. I shall make a point of informing Professor Dumbledore how very behind you all are ...’

‘Please, sir,’ said Hermione, whose hand was still in the air, ‘the werewolf differs from the true wolf in several small ways. The snout of the werewolf –’

‘That is the second time you have spoken out of turn, Miss Granger,’ said Snape coolly. ‘Five more points from Gryffindor for being an insufferable know-it-all.’

Hermione went very red, put down her hand and stared at the floor with her eyes full of tears. It was a mark of how much the class loathed Snape that they were all glaring at him, because every one of them had called Hermione a know-it-all at least once, and Ron, who told Hermione she was a know-it-all at least twice a week, said loudly, ‘You asked us a question and she knows the answer! Why ask if you don’t want to be told?’ [HPPA: 129].

– Cisz! – warknął Snape. – No, no, no, nigdy bym nie przypuszczał, że zobaczę trzecią klasę, która nie potrafi nawet rozpoznać wilkołaka. Muszę poinformować profesora Dumbledore’a, jak bardzo jesteście wszyscy opóźnieni...

– Panie profesorze – powiedziała Hermiona, wciąż trzymając podniesioną rękę – wilkołak różni się od prawdziwego wilka kilkoma drobnymi cechami. Pysk wilkołaka...

– Już po raz drugi odzywasz się nie pytana, Granger – przerwał jej chłodno Snape. – Twoje niecznośne zarozumiałstwo pozbawiło właśnie Gryffindor kolejnych pięciu punktów.

Hermiona zaczerwieniła się jak burak, opuściła rękę i wlepiła pełne łez oczy w podłogę. Choć każdy przynajmniej raz wytknął Hermionie zarozumiałstwo, teraz wszyscy patrzyli na Snape’a spode łba, zgrzytając zębami. Ron, który nazywał Hermionę królową mędrków przynajmniej dwa razy w tygodniu, nie wytrzymał i powiedział na głos:

– Zadał pan pytanie, a ona zna odpowiedź! Po co pytać, jak się nie chce uzyskać odpowiedzi? [HPWA: 182-183]

– Тихо! – прикрикнул Злей. – Так-так-так, не думал я, что встречу третьеклассников,

неспособных распознать оборотня. Не забыть бы уведомить профессора Думбльдора о вашем отставании...

- Пожалуйста, сэр, – не выдержала Гермиона, не опуская руки, – оборотни отличаются от настоящих волков по нескольким неприметным признакам. У оборотня нос...
- Вы второй раз заговорили без разрешения, мисс Грейнджер, – ледяным тоном произнес

Злей. – Пять баллов с «Гриффиндора» за то, что вы такая выскочка и всезнайка.

Гермиона густо покраснела, опустила руку и полными слез глазами уставилась в пол. Вдруг стало ясно, до чего здесь ненавидят Злея, – его гневно сверлил взглядами весь класс, хотя каждый когда-нибудь и сам обзывал Гермиону всезнайкой, а Рон, обзывавший ее всезнайкой минимум два раза в неделю, громко сказал:

- Вы задали вопрос, а Гермиона знала ответ! Зачем спрашивать, если не хотите, чтоб вам отвечали? [ГПУА: 213]

Pomimo tego, za jak irytującą Hermiona Granger jest uznawana, niejednokrotnie nadaje się jej miano najbardziej uzdolnionej czarownicy, co dodatkowo jest uwypuklane przez fakt, że nie posiada ona magicznego pochodzenia.

‘An’ they haven’t invented a spell our Hermione can’t do,’ said Hagrid proudly, making Hermione go a brilliant shade of magenta [HPCS: 89].

- I jeszcze nie wynaleźli takiego zaklęcia, któremu by nie dała rady Hermiona – powiedział z dumą Hagrid, na co twarz Hermiony powlekła się delikatnym odcieniem karmazynu [НРКТ: 124].
- И не изобрели еще такого заклинания, которое не по силам нашей Гермионе, – гордо добавил Огрид. Щеки у девочки сделались цвета фуксии [ГПТК: 163].

Na genealogię bohaterki szczególną uwagę zwraca Horacy Slughorn, który znany jest z „kolekcjonowania” osób utalentowanych lub wpły-

wowych. Hermiona Granger, pomimo nieznacznego uprzedzenia, które nauczyciel wykazuje wobec osób niemagicznych, zostaje zaproszona do prowadzonego przez niego „Klubu Ślimaka”.

‘Your mother was Muggle-born, of course. Couldn’t believe it when I found out. Thought she must have been pure-blood, she was so good.’

‘One of my best friends is Muggle-born,’ said Harry, ‘and she’s the best in our year.’

‘Funny how that sometimes happens, isn’t it?’ said Slughorn.

‘Not really,’ said Harry coldly [HPHBP: 71].

- Twoja matka urodziła się w mugolskiej rodzinie, na pewno o tym wiesz. Nie mogłem w to uwierzyć, jak się dowiedziałem. Myślałem, że jest czystej krwi, taka była dobra.
- Wśród moich najbliższych przyjaciół jest dziewczyna, która też się urodziła w mugolskiej rodzinie – powiedział Harry – i jest najlepsza w klasie.
- To zabawne, że tak się czasami zdarza, prawda?
- Nie sędzę – odparł chłodno Harry [HPKP: 81].
- Конечно, твоя матушка муглорожденная... Я, когда узнал, не поверил. Был уверен, что она чистокровка, с ее-то способностями.
- Моя лучшая подруга тоже муглорожденная, – сказал Гарри, – и притом лучшая ученица в нашей параллели.
- Бывает же... Правда, странно? – проговорил Дивангард.
- Не особенно, – сухо ответил Гарри [ГППП: 78-79].

W sadze zostaje również zaktualizowane powiązanie Hermiony Granger z losami Hermiony Spartańskiej. Bohaterka zmuszona jest do zerwania więzi ze swoimi niemagicznymi rodzicami w obliczu poszukiwania horkruksów przez troje głównych bohaterów w ostatniej części sagi – *Harrym Potterze i Insygniach Śmierci*. Chce ona uniknąć sytuacji, w której Lord Voldemort mógłby przesłuchać jej rodziców i wydobyć od nich informacje ułatwiające mu dotarcie do bohaterów, dlatego modyfikuje im pamięć.

‘I’ve also modified my parents’ memories so that they’re convinced they’re really called Wendell and Monica Wilkins, and that their life’s ambition is to move to Australia, which they have now done. That’s to make it more difficult for Voldemort to track them down and interrogate them about me – or you, because unfortunately, I’ve told them quite a bit about you.

‘Assuming I survive our hunt for the Horcruxes, I’ll find Mum and Dad and lift the enchantment. If I don’t – well, I think I’ve cast a good enough charm to keep them safe and happy.

Wendell and Monica Wilkins don’t know that they’ve got a daughter, you see.’

Hermione’s eyes were swimming with tears again. Ron got back off the bed, put his arm around her once more and frowned at Harry as though reproaching him for lack of tact. Harry could not think of anything to say, not least because it was highly unusual for Ron to be teaching anyone else tact [HPDH: 84].

Zmodyfikowałam też pamięć moich rodziców, więc są teraz przekonani, że nazywają się Wendell i Monika Wilkinsowie, a ich życiową ambicją jest przeniesienie się do Australii, co też właśnie uczynili. Mam nadzieję, że w ten sposób Voldemortowi trudniej będzie ich wysledzić i wypytać o mnie... albo o ciebie, bo, niestety, zdążyłam im trochę o tobie opowiedzieć. Jeśli przeżyję nasze polowanie na horkruksy, odnajdę mamę i tatę i cofnę zaklęcie. Jeśli nie... no cóż, moje zaklęcie jest na tyle dobre, że na pewno będą bezpieczni i szczęśliwi. Bo, widzisz, Wendell i Monika nie wiedzą, że mają córkę.

Z oczu Hermiony znowu popłynęły łzy. Ron zerwał się z łóżka, ponownie otoczył ją ramieniem i spojrzał na Harry’ego spode łba, jakby go oskarżał o brak taktu. Harry’ego trochę zamurowało, zwłaszcza że Ron udzielający komuś lekcji taktu był na pewno niezwykłym zjawiskiem [HPIŚ: 102-103].

А еще я модифицировала память родителей, и они теперь считают себя Уэнделлом и Моникой Уилкинс, которые давно мечтали перебраться в Австралию, что благополучно и сделали. Это чтобы Волдеморту труднее было их разыскать и допросить обо мне... или о тебе – к сожалению, я им немало о тебе рассказывала. Если останусь жива – найду маму с папой и сниму чары. Если же нет... надеюсь, моего

колдовства хватит до конца их дней. Пусть живут счастливо и беззаботно. Уэнделл и Моника, видишь ли, не знают, что у них есть дочь...

Глаза Гермионы вновь наполнились слезами. Рон опять встал и обнял ее, поглядев на Гарри с упреком: поймем, мол, совесть. Гарри не нашелся, что сказать: кому-кому, но не Рону учить людей тактичности [ГПДС: 96].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

W mojej rodzinie nikt nie jest magiczny, byłam kompletnie zaskoczona, jak dostałam list, ale oczywiście ogromnie się ucieszyłam, słyszałam, że to najlepsza szkoła dla czarownic... oczywiście nauczyłam się wszystkich podręczników na pamięć, chyba wystarczy, co?

- I jeszcze nie wynaleźli takiego zaklęcia, któremu by nie dała rady Hermiona – powiedział z dumą Hagrid, na co twarz Hermiony powlekła się delikatnym odcieniem karmazynu.

Choć każdy przynajmniej raz wytknął Hermionie zarozumiałstwo, teraz wszyscy patrzyli na Snape'a spode łba, zgrzytając zębami. Ron, który nazywał Hermionę królową mędrków przynajmniej dwa razy w tygodniu, nie wytrzymał i powiedział na głos.

2. peryferia konceptu:

Hermiona Jean Granger jest najbliższą przyjaciółką Harry'ego Pottera. Stanowi intelektualną podporę trojga głównych bohaterów sagi i słynie z ciągłego pouczenia pozostałych, przez co nadano jej przydomek „królowej mędrków”. Ze względu na rozległą wiedzę posiadaną przez nią jej pojawienie się w życiu Harry'ego Pottera i Rona Weasley'a należy uznać za dar od Boga.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w polskim i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Rosyjska tłumaczka zastosowała strategię transliteracji antroponimu literackiego, w wyniku czego utraciła wielopłaszczyznową semantykę językową, kulturową i dyskursywną oryginału. Polski tłumacz poddał antroponim literacki zabiegowi transpozycji, przy czym dostosował pierwsze imię bohaterki do zasad języka polskiego – dodał do jej imienia końcówkę *-a*. A. Polkowski w *Tezaurusie* opatrzył imię bohaterki krótkim komentarzem etymologicznym, dzięki czemu wykazał spójność z przypisanym mu konceptem, lecz mimo to nie wyjaśnił, w jaki sposób przekłada się to na jej charakter.

5.4. Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore – Albus Percival Wulfryk Brian Dumbledore – Альбус Персиваль Вульфрик Брайан Думбльдор

I. Przejdę do analizy antroponimu literackiego nadanego dyrektorowi szkoły Hogwart, który jest mentorem protagonisty sagi – posiada on najbardziej rozbudowany antroponim literacki spośród wszystkich postaci wykreowanych przez J. K. Rowling. Pisarka zauważa w wywiadach, że postać Albusa Dumbledore’a była dla niej źródłem głosu zdrowego rozsądku, którego potrzebowała w chwilach słabości. Zauważa, że był jednym z tych bohaterów, którego wypowiedzi wpływały z niej w sposób automatyczny. Nakreślmy więc, jakie jakości konceptu profilowane są przez każdy z członów tego antroponimu literackiego.

Albus may be the masculine form of „Alba”, the Gaelic name for Scotland or an Italian word meaning „sunrise”, possibly alluding to the rebirth symbols associated with him (see Phoenix). It is also a Latin word for white, and thus could be meant to invoke Good as traditionally associated with white, or merely to refer to his long white hair and beard³³ [HPW].

³³ *Albus* może być męską formą galickiego imienia *Alba*, pochodzącego od szkockiego i włoskiego słowa oznaczającego „wschód słońca”, najprawdopodobniej nawiązując do symboli odrodzenia związanych z nim (dla przykładu feniks). Jest

Dumbledore was given the white for asceticism, “a spiritual theoretician, brilliant, idealised, and somewhat detached”³⁴[PM].

Można zauważyć, że semantyka imienia *Albus* aktualizuje się w odniesieniu do bohatera na trzech płaszczyznach: jako „oświecenie” może odwoływać się do jego mądrości, a jako „białość” – w sposób metaforyczny do opowiadania się po stronie dobra lub w sposób dosłowny do jego wieku.

Percival is a legendary Arthurian knight from Wales involved in the Grail quest. In *Le morte d'Arthur* by Thomas Mallory, Percival is both hero of the quest for the Grail and narrator of the tale, as is the case for Dumbledore in parts of the story. It is a name which presumably comes from his father³⁵[HPW].

Biorąc pod uwagę losy arturiańskiego rycerza Percivala można dostrzec analogię z postawą Albusa Dumbledore’a, który poszukiwał swojego „Świętego Graala” – są nim horkruksy, których zniszczenie prowadzi wprost do zgładzenia Lorda Voldemorta.

Wulfric is an Anglo-Saxon name found in the Anglo-Saxon Chronicle and could be representative of England. Wulfric translates literally as „wolf-power”, and is reminiscent of another similar name, Beowulf, which means „powerful wolf-bear”. The legendary hero Beowulf slew the monster Grendel as a youth, a name similar to Gellert Grindelwald, the dark wizard Dumbledore defeated in his own youth. Beowulf was fatally wounded by a dragon in a sea cave, and the only one who would help

to również łacińskie słowo oznaczające „biały”, w związku z czym może odsyłać do dobra, które jest tradycyjnie kojarzone z kolorem białym, lub po prostu nawiązywać do długich białych włosów i brody bohatera.

³⁴ Dumbledore’owi nadano imię nawiązujące do „białego” ze względu na jego ascetyczność, która sprowadzała się do bycia „duchowym teoretykiem, wspaniałym, wyidealizowanym i nieco wyalienowanym”.

³⁵ Percival jest legendarnym arturiańskim rycerzem pochodzącym z Walii, który był zaangażowany w poszukiwania Świętego Graala. W „*Le morte d'Arthur*” [Śmierci Artura] autorstwa Thomasa Malory’ego Percival jest jednocześnie uczestnikiem poszukiwań Świętego Graala i narratorem romansu, co ma miejsce w odniesieniu do Dumbledore’a w niektórych fragmentach sagi. Jest to imię pochodzące najprawdopodobniej od ojca Albusa Dumbledore’a.

him was his squire, an orphaned son of some loyal followers. Dumbledore was also severely wounded by the potion in The Cave and the orphaned follower is obviously Harry³⁶ [HPW].

Powyższy fakt, zgodnie z którym postać Beowulfa – którego imię kojarzy się z *Wulfrykiem* – zostaje śmiertelnie zraniona przez smoka w nadmorskiej jaskini i jest wspomagana przez osieroconego pomocnika, znajduje jawne uzewnętrznienie we wspólnych losach Harry’ego Pottera i Albusa Dumbledore’a. Dalej przywołuję fragment sagi, w którym dana sytuacja ma miejsce.

Brian is the name of the legendary Irish high-king and hero Brian Boru who defeated the Vikings at the Battle of Clontarf near Dublin. Dumbledore himself was a veteran of many wizarding battles against Dark wizards. However, this name was probably chosen because of its comic mundanity compared to his other four names³⁷ [HPW].

Imię *Brian* ma z kolei za zadanie odzwierciedlić fakt, że Albus Dumbledore odbył wiele czarodziejskich walk – jest on uznawany za najpotężniejszego czarodzieja w uniwersum Harry’ego Pottera.

Dumbledore is an old 18th century English word for ‘bumblebee’. It is still used in Newfoundland, Canada, to refer to

³⁶ *Wulfic* jest anglosaksońskim imieniem odnalezionym w anglosaksońskiej kronice, które może reprezentować Anglię. *Wulfic* w dosłownym tłumaczeniu to „wilcza siła” i kojarzy się z innym podobnym imieniem, *Beowulf*, które oznacza „potężnego wilka-niedźwiedzia”. Legendarna postać Beowulfa zgładziła w młodości potwora, Grendela – imię to przypomina o postaci Gellerta Grindelwalda, który był czarnoksiężnikiem pokonanym przez Dumbledore’a w młodości. Beowulf został śmiertelnie zraniony przez smoka w nadmorskiej jaskini, a jedyną osobą, która mogła mu pomóc, był jego giermek, który został osierocony przez lojalnych wyznawców rycerza. Dumbledore również poważnie ucierpiał od mikstury w jaskini, a wsparcia udzielał mu osierocony pomocnik, którym był oczywiście Harry.

³⁷ *Brian* jest imieniem legendarnego irlandzkiego króla i bohatera Briana Boru, który pokonał wikingów w bitwie o Clontarf w pobliżu Dublinu. Sam Dumbledore był również weteranem wielu bitew z czarnoksiężnikami. Jednak imię to zostało mu nadane najprawdopodobniej ze względu na komiczną przyzierność w porównaniu do jego pozostałych imion.

a bumblebee. Rowling stated she imagined him flitting about the castle humming to himself³⁸[HPW] .

Z kolei nazwisko postaci pochodzi od apelatywu *dumbledore* oznaczającego „trzmieła”. Skojarzenie z zachowaniem Albusa Dumbledore’a wynika z charakterystycznego buczenia, które ten owad emituje. Sama J. K. Rowling zwraca uwagę, że powiązanie dyrektora szkoły Hogwart z trzmielom realizuje się w sadze za pośrednictwem jego mówienia do siebie i nucenia.

Polski tłumacz komentuje w *Tezaurusie* znaczenie pierwszego imienia i nazwiska bohatera, zauważając dodatkowy potencjał semantyczny generowany przez francuską zbitkę *d’or*. Ma to związek z postawą dyrektora szkoły Hogwart, która odznacza się przywiązaniem do najwyższych wartości w relacjach międzyludzkich i autorytetem, którym cieszy się w świecie czarodziejów. Ten fakt jest akcentowany przez A. Polkowskiego w *Tezaurusie*, o czym polski tłumacz pisze w komentarzu etymologicznym do nazwiska bohatera.

Et. ang. *dumbledore* – „trzmieć”, fr. *d’or* – „ze złota”; łac. *albus* – „biały”, „siwy”, „jasny”, „pomyślny”. Dumbledor występuje u Tolkiena jako owad w poemacie napisanym przez pewnego hobbita [Polkowski, Lipińska 2008: 94].

Złożoność warstwy semantycznej wszystkich członów tego antroponimu literackiego w większości nie odnajduje odzwierciedlenia w wariantach przekładowych, co spowodowane jest ponownym wykorzystaniem przez polskiego tłumacza techniki transpozycji, a przez rosyjską tłumaczkę – transliteracji. W przypadku polskiego przekładu mamy do czynienia z jednym wyjątkiem, gdyż A. Polkowski spolszczył imię *Wulfrie* rekonstruując je jako *Wulfryk*. Należy również zauważyć, że bardziej wnikliwym czytelnikom pierwsze imię bohatera, czyli *Albus*, może skojarzyć się z komunijną albą, co wyprofilowałoby wówczas dobroć lub świętość bohatera. W przypadku rosyjskiego przedkładu ma

³⁸ *Dumbledore* jest angielskim osiemnastowiecznym słowem oznaczającym „trzmieć”. Używa się do nadal w Nowofundlandii i Kanadzie w odniesieniu do wspomnianego owada. Rowling stwierdziła, że wyobrażała go sobie przechadzającego się po zamku i nucącego pod nosem.

miejsce sytuacja, w której wszystkie imiona zostały przetransliterowane z utratą zawartości semantycznej, lecz nazwisko bohatera – *Думбльдор* – z użyciem rdzenia *дум* kojarzącego się z myśleniem. Choć nawiązanie do mądrości bohatera w wariancie oryginalnym ma miejsce w ramach jego pierwszego imienia, to ten zabieg rosyjskiej tłumaczki należy uznać za próbę częściowej kompensacji utraty wartości semantycznych zawartych w pozostałych członach antroponimu literackiego.

II.

ALBUS – 1. „stary”, 2. „mądry”, 3. „dobry” (antonomazja okazjonalna)

PERCIVAL – „poszukujący rozwiązania problemu” (antonomazja deonimizacyjna)

WULFRIC – 1. „zraniony w jaskini”, 2. „wspierany przez sierotę” (antonomazja deonimizacyjna)

BRIAN – „weteran pola bitwy” (antonomazja deonimizacyjna)

DUMBLEDORE – 1. „nucący pod nosem”, 2. „niefrasobliwy” (antonomazja okazjonalna)

ALBUS – „kojarzący się z alba, czyli ze świętością” (antonomazja okazjonalna)

PERCIVAL WULFRYK BRIAN DUMBLEDORE – brak struktury konceptualnej

АЛБУС ПЕРСИВАЛЬ ВУЛЬФРИК БРАЙАН – **brak struktury konceptualnej**

ДУМБЛЬДОР – „myślący, mędrzec” (antonomazja okazjonalna)

old, greatest, hum, good

stary, największy, nucić, dobro

старый, величайший, напевать, благо

III. Semantyka imienia *Albus* realizuje się na płaszczyźnie kilku warstw konceptu. W poniższym fragmencie mamy do czynienia z aktualizacją dosłownej interpretacji apelatywu *albus*, czyli z odwołaniem do wieku postaci.

Nothing like this man had ever been seen in Privet Drive. He was tall, thin and very old, judging by the silver of his hair and

beard, which were both long enough to tuck into his belt. He was wearing long robes, a purple cloak which swept the ground and high-heeled, buckled boots. His blue eyes were light, bright and sparkling behind half-moon spectacles and his nose was very long and crooked, as though it had been broken at least twice. This man's name was Albus Dumbledore [HPSS: 12].

Jeszcze nigdy ktoś taki nie pojawił się na Privet Drive. Był to wysoki, chudy mężczyzna, bardzo stary, sądząc po brodzie i srebrnych włosach, które opadały mu aż do pasa. Miał na sobie sięgający ziemi purpurowy płaszcz i długie buty na wysokim obcasie. Zza połówek okularów błyskały jasne, niebieskie oczy, a bardzo długi i zakrzywiony nos sprawiał wrażenie, jakby był złamany w przynajmniej dwóch miejscach. Nazywał się Albus Dumbledore [HPKF: 13].

Подобного человека Бирючинная улица еще не видывала. Он был высок, худ и очень стар, судя по серебристым волосам и бороде, до того длинным, что хоть затыкай за пояс. Одет он был в длинную мантию и ниспадавший до земли пурпурный плащ, а обут в башмаки с пряжками и на высоких каблуках. Голубые глаза ярко искрились под очками со стеклами-полумесяцами, а длинный нос был до того крючковат, будто его минимум дважды ломали. Звали этого человека Альбус Думбльдор [ГПФК: 18].

Następne dwa fragmenty realizują znaczenie metaforyczne apela tywu *albus* – powiązanie go z dobrocią i mądrością. Co istotne, wypowiedzi i zachowanie Albusa Dumbledore’a nieustannie reprezentują obie cechy, co sprawia, że stają się one jego typowymi właściwościami. W szczególności jest to widoczne w związku z jego relacją z Harrym Potterem, ponieważ Albus Dumbledore jest dla protagonisty mentorem, podobnie jak miało to miejsce pomiędzy Merlinem a Królem Arturem. Dodatkowo Merlin i Albus Dumbledore są do siebie podobni zarówno pod względem charakteru i postawy wobec swoich podopiecznych, a także wyglądu.

There are all kinds of courage,’ said Dumbledore, smiling. ‘It takes a great deal of bravery to stand up to our enemies, but just

as much to stand up to our friends. I therefore award ten points to Mr Neville Longbottom.’ [HPPS: 221]

- Są różne rodzaje męstwa – powiedział z uśmiechem. – Trzeba być bardzo dzielnym, by stawić czoło wrogom, ale tyle samo męstwa wymaga wierność przyjaciołom. Dlatego nagradzam dziesięcioma punktami pana Neville’a Longbottoma [HPKF: 315].
- Храбрость бывает разная, – улыбнулся Думбльдор. – Нужна невероятная отвага, чтобы встать на борьбу с врагами, но не меньше силы нужно, чтобы выступить против друзей. Поэтому я присуждаю десять баллов мистеру Невиллу Лонгботтому [ГПФК: 425].

‘Do not pity the dead, Harry. Pity the living, and, above all, those who live without love. By returning, you may ensure that fewer souls are maimed, fewer families are torn apart. If that seems to you a worthy goal, then we say goodbye for the present [HPDH: 578].

- Nie żałuj umarłych, Harry. Żałuj żywych, a przede wszystkim tych, którzy żyją bez miłości. Wracając, możesz sprawić, by mniej dusz zostało okaleczonych, mniej rodzin rozdartych. Jeśli uważasz, że jest to powód, dla którego warto wrócić, musimy się na razie pożegnać [HPIŚ: 741].
- Не жалей мертвых, Гарри. Жалей живых и прежде всего тех, кто лишен любви. Если ты вернешься, возможно, меньше будет искалеченных душ и семей, разделенных смертью. Если ты считаешь, что это достойная цель, мы можем пока попрощаться [ГПДС: 669].

Użycie przez J. K. Rowling imienia *Percival* profiluje dążenie do osiągnięcia celu, dzięki któremu świat zostanie pozbawiony najgroźniejszego źródła zła. Zgodnie z legendą rycerz Percival poszukiwał Świętego Graala, natomiast w sadze o Harrym Potterze Albus Dumbledore dąży do unicestwienia Lorda Voldemorta. W kolejnym fragmencie zobowiązuje on Harry’ego Pottera do wydobycia od Horacego

Slughorna wspomnienia, które ukazuje moment, gdy Lord Voldemort poznaje sposób na stanie się nieśmiertelnym.

‘As you might have noticed,’ said Dumbledore, reseating himself behind his desk, ‘that memory has been tampered with.’

‘Tampered with?’ repeated Harry, sitting back down too.

‘Certainly,’ said Dumbledore, ‘Professor Slughorn has meddled with his own recollections.’

‘But why would he do that?’

‘Because, I think, he is ashamed of what he remembers,’ said Dumbledore. ‘He has tried to rework the memory to show himself in a better light, obliterating those parts which he does not wish me to see. It is, as you will have noticed, very crudely done, and that is all to the good, for it shows that the true memory is still there beneath the alterations.’

‘And so, for the first time, I am giving you homework, Harry. It will be your job to persuade Professor Slughorn to divulge the real memory, which will undoubtedly be our most crucial piece of information of all.’ [HPHBP: 347-348]

- Jak mogłeś zauważyć – powiedział Dumbledore, ponownie zasiadając za biurkiem – przy tym wspomnieniu ktoś majstrował.
- Ktoś majstrował? – powtórzył Harry, siadając z powrotem.
- Z całą pewnością. A zrobił to sam profesor Slughorn.
- Ale dlaczego?
- Bo, jak myślę, wstydzi się własnych wspomnień. Próbował zmienić własną pamięć, żeby ukazać się w lepszym świetle, zacierając niektóre części wspomnienia, bo nie chciał, żebym ja je oglądał. Jak zauważyłeś, zostało to wykonane dość topornie, i bardzo dobrze, bo to wskazuje, że pod spodem jest wciąż nienaruszone całe wspomnienie. A teraz, Harry, po raz pierwszy zadaję ci pracę domową. Twoim zadaniem będzie nakłonienie profesora Slughorna, żeby ujawnił to prawdziwe wspomnienie, które bez wątpienia dostarczy nam kluczowej dla nas informacji [HPKP: 402].
- Ты, возможно, заметил, – сказал Думбльдор, усаживаясь за стол, – что над этим воспоминанием слегка поработали.

- Поработали? – переспросил Гарри и тоже сел.
- Определенно, – кивнул Думбльдор. – Профессор Дивангард замутил свои воспоминания.
- Но зачем?
- Затем, полагаю, что он их стыдится, – ответил Думбльдор. – Он хотел представить себя в лучшем свете и уничтожил те фрагменты, которые не хотел мне показывать. Работа, как ты сам видел, топорная, но оно и к лучшему: значит, под измененной записью по-прежнему находится настоящая... Поэтому, Гарри, я впервые даю тебе домашнее задание. Убеди профессора Дивангарда отдать тебе истинное воспоминание – без сомнения, самое для нас существенное [ГППП: 384-385].

W kontekście trzeciego imienia dyrektora szkoły Hogwart, *Wulfryk*, J. K. Rowling odsyła czytelnika do faktów kulturowych związanych z losami legendarnej postaci fikcyjnej – Beowulfa. Dlatego zamieszczam cytaty z sagi, w którym opisywana jest sytuacja skrajnego poświęcenia Albusa Dumbledore’a w celu zdobycia jednego z horkraksów. Doprowadziło to do znacznego pogorszenia stanu psychicznego i fizycznego bohatera, dlatego też Harry Potter zostaje przez niego poproszony o pomoc i zobowiązany do bezwzględnego wykonywania jego poleceń.

‘You think the Horcrux is in there, sir?’

‘Oh, yes.’ Dumbledore peered more closely into the basin. Harry saw his face reflected, upside-down, in the smooth surface of the green potion. ‘But how to reach it? This potion cannot be penetrated by hand, Vanished, parted, scooped up or siphoned away, nor can it be Transfigured, Charmed or otherwise made to change its nature.’

Almost absent-mindedly, Dumbledore raised his wand again, twirled it once in midair and then caught the crystal goblet that he had conjured out of nowhere.

‘I can only conclude that this potion is supposed to be drunk.’

[...]

‘Undoubtedly,’ he said finally, ‘this potion must act in a way that will prevent me taking the Horcrux. It might paralyse me, cause me to forget what I am here for, create so much pain I am

distracted, or render me incapable in some other way. This being the case, Harry, it will be your job to make sure I keep drinking, even if you have to tip the potion into my protesting mouth. You understand?’ [HPHBP: 531-532]

- Myśli pan, że tam jest ten horkruks, panie profesorze?
- Och, tak. – Dumbledore pochylił się i przyjrzał uważniej zawartości misy, a Harry zobaczył jego odbicie na gładkiej powierzchni płynu. – Tylko jak go osiągnąć? Tego eliksiru nie przeniknie ręka, nie można go unicestwić, wybrać, wypompować, transmutować, zaczarować ani w żaden inny sposób zmienić jego natury.

Prawie bez zastanowienia uniósł różdżkę, zakręcił nią raz w powietrzu i chwycił kryształowy puchar, który wyczarował.

- Dochodzę do jednego tylko wniosku: ten eliksir trzeba wypić.

[...]

- Nie ulega wątpliwości – rzekł w końcu – że ten eliksir musi działać w sposób udaremniający mi zabranie horkruksa. Może mnie sparaliżuje, spowoduje, że zapomnę, po co tu jestem, wywoła tak silny ból, że nie będę zdolny do niczego, albo uczyni mnie niezdolnym do działania w jakiś inny sposób. Jeśli tak się stanie, Harry, twoim zadaniem będzie przypilnowanie, żebym pił dalej, nawet gdybyś musiał wlewać mi go siłą przez zaciśnięte usta. Rozumiesz? [HPKP: 610-611]

- Вы думаете, окаянт внутри, сэр?
- О да. – Думблдор всмотрелся в глубь чаши. Гарри увидел на гладкой зеленой поверхности его перевернутое лицо. – Только как до него добраться? В зелье не удастся погрузить руку, его нельзя испарить, заставить расступить, собрать, втянуть в палочку, а также зачаровать, превратить или иным образом изменить его природу.

Думблдор почти бездумно крутанул палочкой и поймал хрустальный кубок, который создал из воздуха.

- Могу лишь заключить, что зелье надо выпить.

[...]

- Без сомнения, зелье должно помешать мне взять окаянт. Оно может парализовать меня, заставить забыть, для

чего я здесь, вызвать такую боль, что мне станет не до чаши, либо еще как-то воспрепятствовать моим намерениям. Если так, Гарри, твоя задача – проследить, чтобы я выпил все, даже если придется заставлять меня вопреки моим протестам. Ты понял? [ГППП: 586-588]

Imię *Brian* ponownie wywołuje asocjacje z faktami kulturowymi, które sprowadzają się do ogromnego doświadczenia na polu bitwy posiadane przez irlandzkiego bohatera – Briana Boru. Albus Dumbledore jest uznawany w sadze za najpotężniejszego z magów, który pokonał największego czarnoksiężnika swoich czasów, Gellerta Grindelwalda. Ze względu na swoje osiągnięcia trafił do pocztu najznamienitszych czarodziejów i znalazł się na jednej z kart z czekoladowych żab – wyrobu cukierniczego wykreowanego na potrzeby sagi przez J. K. Rowling.

Albus Dumbledore, currently Headmaster of Hogwarts. Considered by many the greatest wizard of modern times, Professor Dumbledore is particularly famous for his defeat of the dark wizard Grindelwald in 1945, for the discovery of the twelve uses of dragon's blood and his work on alchemy with his partner, Nicolas Flamel. Professor Dumbledore enjoys chamber music and tenpin bowling [HPPS: 77].

ALBUS DUMBLEDORE OBECNY DYREKTOR HOGWARTU

Przez wielu uważany za największego czarodzieja współczesności, Dumbledore znany jest szczególnie ze zwycięstwa nad czarnoksiężnikiem Grindelwaldem (1945), z odkrycia dwunastu sposobów wykorzystania smoczej krwi i ze swoich dzieł alchemicznych, napisanych wspólnie z Nicolasem Flamelem. Profesor Dumbledore lubi muzykę kameralną i kręgle [HPKF: 111].

АЛЬБУС ДУМБЛЬДОР В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ДИРЕКТОР ШКОЛЫ «ХОГВАРЦ»

Признанный многими величайшим чародеем современного мира, профессор Думбльдор особенно прославился своей

победой над злым колдуном Гриндельвальдом в 1945 году, изобретением двенадцати способов использования драконьей крови, а также совместной с Николя Фламелем работой в области алхимии. Профессор Думбльдор увлекается камерной музыкой и игрой на автоматическом кегельбане [ГПФК: 148].

Jeśli chodzi natomiast o nazwisko bohatera, to jest ono etymologicznie związane z apelatywem oznaczającym „trzmiela”. Buczenie wydawane przez tego owada wyraża się w zwyczaju Albusa Dumbledore’a polegającym na nuceniu pod nosem. Co ważne, dyrektor szkoły Hogwart zachowuje się tak nie tylko w samotności, lecz również w sytuacjach publicznych, co świadczy o jego niefrasobliwości.

Nobody was talking. Dumbledore was humming quietly, apparently quite at his ease, but the atmosphere was thicker than cold custard and Harry did not dare look at the Dursleys as he said, ‘Professor – I’m ready now.’ [HPHBP: 56]

W salonie panowało milczenie. Dumbledore, najwyraźniej w dobrym nastroju, nucił coś pod nosem, ale atmosfera była gęsta jak mrożona czekolada i Harry nie śmiał spojrzeć na Dursleyów, kiedy powiedział:

– Panie profesorze... jestem już gotowy [HPKP: 63-64].

Там все молчали. Думбльдор тихонько напевал и явно чувствовал себя вполне комфортно, но в целом атмосфера густотой напоминала застывший заварной крем. Гарри, не осмеливаясь взглянуть на родственников, сказал:

– Профессор, я готов [ГППП: 61-62].

Ostatecznie Albus Dumbledore ginie – poświęca się w imię swojego życiowego celu, czyli zniszczenia Lorda Voldemorta, które Harry'emu Potterowi udaje się wcielić w życie po długotrwałych i wycieńczających poszukiwaniach. Z tego względu w sadze przywoływane są opinie o jego osobie pochodzące od różnych czarodziejów. Poniżej przytaczam opinię Elfiasa Dodge’a, w której podsumowane są wskazane cechy bohatera.

Albus Dumbledore was never proud or vain; he could find something to value in anyone, however apparently insignificant or wretched, and I believe that his early losses endowed him with great humanity and sympathy. I shall miss his friendship more than I can say, but my loss is as nothing compared to the wizarding world's. That he was the most inspiring and the best loved of all Hogwarts headmasters cannot be in question. He died as he lived: working always for the greater good and, to his last hour, as willing to stretch out a hand to a small boy with dragon pox as he was on the day that I met him [HPDH: 24].

Albus Dumbledore nie był człowiekiem zarozumiałym i próżnym. Potrafił w każdym znaleźć coś wartościowego, choćby to była osoba mało znacząca lub niegodziwa. Do wszystkich odnosił się z wielką życzliwością, wszystkim okazywał współczucie. Myślę, że na ukształtowanie się takiej postawy miały wpływ bolesne przeżycia z młodości. Trudno mi wyrazić, jak bardzo będzie mi brak jego przyjaźni, ale moje osobiste odczucia są niczym w porównaniu ze stratą, jakiej doznał cały świat czarodziejów. Był najmądrzejszym, najbardziej inspirującym i najbardziej uwielbianym przez uczniów dyrektorem Hogwartu. Umarł tak, jak żył: zawsze w imię większego dobra. Do ostatniej godziny gotów był wyciągnąć rękę do małego chłopca obsypanego krostami po smoczey ospie, tak jak w dniu, w którym go poznałem [HPIŚ: 27].

Альбус Думбльдору чужды были чванство и тщеславие; любой человек, по видимости самый незначительный и убогий, становился бесконечно интересен ему и ценен. Я склонен считать, что именно потери, пережитые в юности, наделили его столь глубокой человечностью и сострадательностью. Не могу передать словами, как мне будет не хватать его дружбы, однако мое личное горе – ничто в сравнении с утратой, которую понес весь магический мир. Вне сомнений, Альбус был самым талантливым, заботливым и любимым из директоров «Хогварца». И умер он, как жил: во имя высшего блага, таким, каким был всегда, – неизменно готовым протянуть руку дружбы мальчику, только-только переболевшему драконьей ospой [ГПДС: 26-27].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Przez wielu uważany za największego czarodzieja współczesności, Dumbledore znany jest szczególnie ze zwycięstwa nad czarnoksiężnikiem Grindelwaldem (1945), z odkrycia dwunastu sposobów wykorzystania smoczej krwi i ze swoich dzieł alchemicznych, napisanych wspólnie z Nicolasem Flamelem.

Był najmądrzejszym, najbardziej inspirującym i najbardziej uwielbianym przez uczniów dyrektorem Hogwartu. Umarł tak, jak żył: zawsze w imię większego dobra.

W salonie panowało milczenie. Dumbledore, najwyraźniej w dobrym nastroju, nucił coś pod nosem...

2. peryferia konceptu:

Albus Dumbledore jest dyrektorem szkoły Hogwart i najpotężniejszym z czarodziejów w uniwersum Harry'ego Pottera. Charakteryzuje się niebywałą mądrością, skłonnością do poświęceń dla wyższego dobra, pogonią za oczyszczeniem świata od zła, wieloma dokonaniem na polu bitwy, jak również swoistą niefrasobliwością.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w polskim i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Polski tłumacz zastosował technikę transpozycji w odniesieniu do wszystkich imion i nazwiska bohatera za wyjątkiem jego trzeciego imienia – w oryginale ma ono postać *Wulfric*, natomiast w polskim przekładzie – *Wulfryk*. W tym wypadku mamy do czynienia z adaptacją ortograficzną pierwowzoru do norm języka polskiego. Rosyjska tłumaczka zastosowała technikę transliteracji w wypadku wszystkich imion bohatera, jednak jego nazwisko poddała modyfikacji. Gdyby poddała je transliteracji, to przyjęłoby ono postać *Дамбльдор* – w przekładzie rekonstruuje zaś nazwisko bohatera jako *Думбльдор*, w ten sposób nawiązując do czasownika

думать („myśleć”). Dzięki temu odwzorowuje aluzję do jednej z właściwości Albusa Dumbledore’a, czyli mądrości. Mając to na uwadze należy stwierdzić, że zarówno A. Polkowski, jak i M. Spivak tracą w swoich wariantach analizowanego antroponimu literackiego zakodowane aluzje do faktów językowych i kulturowych, mimo to podejmując próbę częściowej kompensacji strat powstałych w wyniku zastosowanych technik .

5.5. Tom Marvolo Riddle – Tom Marvolo Riddle – Том Ярволо Реддль

I. Naczelnym antagonistą w sadze jest Tom Marvolo Riddle, częściej nazywany Lordem Voldemortem. Prawdziwe imiona i nazwisko bohatera są nierozzerwalnie powiązane z jego pseudonimem, gdyż są jego anagramem. Po przestawieniu liter w antroponimie literackim *Tom Marvolo Riddle* otrzymujemy zdanie „I am Lord Voldemort”, co przysporzyło tłumaczom problemów. Mimo to najpierw dokonam analizy semantyki każdego z członów antroponimu literackiego tego bohatera. Na początek przywołam następujący komentarz ze strony *pottermore.com*:

We already know that Tom Marvolo Riddle’s name is soaked in a lot of personal meanings for the character. Tom was always aggrieved to use his ‘filthy Muggle father’s name’ as he put it, so devised a new name for his future self, ‘Lord Voldemort’ [PM] ³⁹.

To pozwala zauważyć, że zmiana imienia oznacza przemianę zachodzącą w umyśle i charakterze postaci, gdyż poprzez nadanie sobie nowego przydomku chce ona zerwać więź z przeszłością i „normalnością”. Nic w tym dziwnego, ponieważ angielskie imię *Tom*, podobnie zresztą jak *Harry*, konotuje z typowością.

³⁹ Wiemy już, że imię Toma Marvolo Riddle’a jest przesiąknięte wieloma znaczeniami osobistymi dla tej postaci. Tom zawsze używał z odrazą „imienia jego brudnego mugolskiego ojca”, jak to sam ujmował, więc wymyślił nowe imię dla swojego przyszłego „ja”, *Lord Voldemort*.

The name that Tom avoided so much has been around since the 1700s, and is one of the most popular names in history. Incidentally, both his and Harry's name of course feature in the phrase 'Every Tom, Dick or Harry'. Tom usually is defined to mean the male version of something – such as 'tom cat'⁴⁰ [PM].

Choć z jednej strony imię *Tom* ma za zadanie sugerować jego zwykłość, to z drugiej strony implikuje ono jego maniakalne dążenia do stania się nieśmiertelnym.

Tom is diminutive of Thomas (Θωμάς), loaned from Aramaic תאומא (taʔuma), meaning „twin”; cognate with Hebrew תאומ (taʔōm). This choice can be explained by the fact that, to gain immortality, Tom Riddle divided, twinned in a way, his soul into different pieces so as to survive. Also, τόμος (tomos) is Ancient Greek for „slice” or „piece”, which could link his name to the Horcruxes. A further evidence for that connection is Rowling's comparison of the making of a Horcrux to the splitting of the atom in terms of significance. The word „atom” derives from the same Ancient Greek word with an added negative prefix, ἄτομος (átomos), meaning inseparable⁴¹ [HPW].

W kontekście języka polskiego związek imienia *Tom* z dzieleniem bytu na części, co w wypadku sagi o Harrym Potterze dotyczy duszy, staje się zauważalne w zestawieniu z rzeczownikiem *atom*.

⁴⁰ Imię, którego Tom tak bardzo unikał, używane było już od siedemnastego stulecia i jest jednym z najbardziej popularnych w historii. Tak się składa, że zarówno jego imię, jak i Harry'ego występuje w przysłowiu „Każdy Tom, Dick i Harry”. Imię *Tom* jest również często definiowane jako oznaczające męską wersję czegoś, na przykład „tom cat”.

⁴¹ *Tom* jest zdrobnieniem od *Thomas*, zapożyczonym z aramejskiego *taʔuma* oznaczającego „bliźniaka”, będącego pochodną hebrajskiego *taʔōm*. Wybór ten może być uzasadniony faktem, że, aby stać się nieśmiertelnym, Tom Riddle podzielił – a więc utworzył jej bliźniacze kopie – swoją duszę na różne części w celach przetrwania. Ponadto, *τόμος* w języku starogreckim oznacza kawałek lub część, co może wiązać jego imię z horkruksami. Dodatkowym dowodem na to powiązanie jest stwierdzenie, w którym Rowling porównuje tworzenie horkruksa do rozpadu atomu na mniejsze części. Słowo *atom* pochodzi od tego samego starogreckiego słowa, tylko że został do niego dodany prefiks przeczący, *ἄτομος*, oznaczający nierozdzielny.

Swoje drugie imię, *Marvolo*, bohater odziedziczył po dziadku – czarodzieju czystej krwi. Sugeruje ono szaleńczą pogoń postaci za doskonałością, której osiągnięcie ma umożliwić osiągnięcie stanu nieśmiertelności.

His maternal grandfather's name Marvolo suggests marvelous, from Latin mirabilis: consisting of from mirari „to wonder at”, from root adjective mirus „wonderful” and suffix -bilis, denoting capacity. The name also contains the Latin root volo meaning „I wish, want, will, ordain, suppose, maintain that, be willing, to mean, signify, or denote.” Another homophone, volo also means „I fly, speed, or move rapidly.” Marvolo Gaunt & his grandson Tom can be seen as characters who want to achieve greatness very quickly⁴² [HPW].

Nazwisko antagonisty sagi, *Riddle*, wywodzi się od angielskiego rzeczownika *riddle* oznaczającego w nowożytnym języku angielskim „zagadkę”, „układankę”. Jednak słowo to ma również znaczenie archaiczne, co podkreślono we wpisie na stronie *pottermore.com*:

back in the 1800s was a Middle English term to mean ‘perforated with many holes’ – much like when Harry stabbed his diary in Chamber of Secrets, you might say...⁴³ [PM]

Zarówno obecne, jak i pierwotne znaczenie słowa *riddle* nawiązuje do tego, że Tom Marvolo Riddle podzielił swoją duszę na części. W ten sposób, z jednej strony, sam z siebie uczynił układankę, natomiast z drugiej strony pozostawił po częściach swojej duszy puste miejsca.

⁴² Imię jego dziadka od strony matki *Marvolo* oznacza „wspaniałego”, z języka łacińskiego – *mirabilis*: składa się z rdzenia *mirari* „podziwiać coś” powiązanego z przymiotnikiem *mirus* „wspaniały i sufiksu *-bilis*, oznaczającego „zdolność do czegoś”. Imię to zawiera również łaciński rdzeń *volo*, oznaczający „życzyć sobie, pożądać, chcieć, narzucać, domniemywać, utrzymywać, że, być skłonny, oznaczać, wskazywać, denotować”. Istnieje homofon słowa *volo*, oznaczający „lecieć, pędzić, poruszać się szybko”. W odniesieniu do tego Marvolo Gaunt i jego wnuk, Tom, mogą być uznawani za postaci, które chcą osiągnąć doskonałość w bardzo krótkim czasie.

⁴³ W osiemnastym stuleciu w języku średnioangielskim słowo to oznaczało „pokrytego wieloma dziurami” – można powiedzieć, że podobnie jak wtedy, gdy Harry dźgał jego dziennik w Komnacie Tajemnic.

Widać więc, że każdy człon antroponimu literackiego *Tom Marvolo Riddle* nawiązuje do jego pogoni za nieśmiertelnością i doskonałością. Natomiast jego przydomek, *Lord Voldemort*, dosłownie na to wskazuje. Etymologia jego przydomku przyjęta w środowisku fanów sagi o Harrym Potterze jest następująca:

Yet, the most accurate etymology of Voldemort would be the French sentence „Vol de mort” which literally means „Flight of death” (accurate considering the murder waves he committed and his invention of a spell to achieve unsupported flight).

[...]

„Vol de mort” can also literally means „Theft of death” in French which can also be accurate since Lord Voldemort’s search for immortality (which would mean he would have to steal his life from Death)⁴⁴ [HPW].

Na tej podstawie można spostrzec, że nie tylko prawdziwe imiona i nazwisko antagonisty, lecz również jego pseudonim, wyrażają upartą pogon za wspaniałością i życiem wiecznym. Konteksty, które dalej przytaczam, pozwalają zdać sobie sprawę z tego, że wspomniane dwa cele wyrażają paranoję i pożądanie Lorda Voldemorta. Porywając się na tę pogon bohater wyzbywa się prawdziwie ludzkich cech.

Jeśli chodzi o polski przekład, to w nim A. Polkowski podjął decyzję o transpozycji oryginalnego antroponimu literackiego. W ten sposób zerwał spójność semantyczną pomiędzy onimem literackim i konceptem, lecz odniósł się do najważniejszych aspektów semantycznych członów antroponimu literackiego w *Tezaurusie*:

Et. ang. *riddle* – “zagadka”, “postać zagadkowa” [Polkowski, Lipińska 2008: 286].

⁴⁴ Tak czy inaczej, najdokładniejszą etymologią przydomku *Voldemort* jest francuskie zdanie „Vol de mort”, które w dosłownym tłumaczeniu oznacza „lot śmierci” (precyzyjnie wyrażające fale zbrodni, które popełnił, i jego wynalezienie czaru umożliwiającego samodzielny lot).

[...]

„Vol de mort” może również oznaczać „kradzież śmierci”, co trafnie podsumowuje to, że Voldemort szukał sposobu na stanie się nieśmiertelnym (co oznaczałoby, że musiałby on ukraść własne życie Śmierci).

Et. fr. *vol* – „ucieczka”, *de* – „z”, „od”, *mort* – „śmierć”, a więc „uciekający od śmierci”, ale także: łac. *volo* – „chcę”, „pragnę”, wówczas byłoby „Pragnący (Cudzej) Śmierci” – po łacinie: *volat de morte* [Polkowski, Lipińska 2008: 349-350].

Należy przy tym zaznaczyć, że transpozycja angielskiego onimu literackiego sprawiła, że zdanie, którego anagramem jest onim literacki *Tom Marvolo Riddle*, musiało być pozostawione w polskim przekładzie w języku angielskim. Dlatego napotykamy tu sytuację, w której tłumacz postanowił zachować w przekładzie wyjściową grę słowną, łamiąc w ten sposób konsekwencję tłumaczeniową dotyczącą zachowania języka przekładu.

W rosyjskim przekładzie mamy do czynienia z sytuacją, w której obserwujemy zabieg wyjątkowego rodzaju transliteracji – M. Spivak oddała w swoim wariancie wszystkie litery składające się na angielski onim literacki (*Tom Marvolo Riddle* – *Том Ярволо Реддль*) za wyjątkiem zbitki głoskowej *ma* rozpoczynającej imię *Marvolo*. Zamiast niej w rosyjskiej wersji onimu literackiego pojawia się samogłoska jotowana *я*, co jest podyktowane tym, że tłumaczka przełożyła wyjściowe zdanie „I am Lord Voldemort” – ukryte w onimie literackim *Tom Marvolo Riddle* – na język rosyjski.

II.

TOM – 1. „zwykły”, 2. „powielony” (antonomazja okazjonalna)

MARVOLO – „wspaniały” (antonomazja okazjonalna)

RIDDLE – „złożony z kilku części” (antonomazja okazjonalna)

LORD VOLDEMORT – 1. „władca, szlachcic”, 2. „uciekający przed śmiercią” (antonomazja okazjonalna)

TOM MARVOLO RIDDLE – brak struktury konceptualnej

LORD VOLDEMORT – 1. „władca, szlachcic” (antonomazja okazjonalna), 2. brak struktury konceptualnej

ТОМ ЯРВОЛО РЕДДЛЬ – brak struktury konceptualnej

ЛОРД ВОЛЬДЕМОРТ – 1. „władca, szlachcic” (antonomazja okazjonalna), 2. brak struktury konceptualnej

death, split your soul, command, immortality, power, evil
śmierć, rozszepić duszę, rozkazywać, nieśmiertelność, moc,
zło
смерть, расщепить душу, командовать, бессмертие, сила,
зло

III. W pierwszym kontekście antroponimu literackiego *Tom Marvolo Riddle* zostaje on zestawiony z wariantem *Lord Voldemort*, co eksponuje fakt, że jest to anagram. Świadczy to nie tylko o przemyślanym doborze prawdziwych imion i nazwiska do bohatera, lecz również jego pseudonimu. Dla fabuły sagi ma to niebagatelne znaczenie, gdyż zmiana imienia eksponuje zmianę tożsamości postaci. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że postaci opowiadające się po stronie dobra w sadze boją się wymawiać pseudonim antagonisty, zastępując go następującymi frazami: *Ten-Którego-Imienia-Nie-Wolno-Wymawiać* lub *Sam-Wiesz-Kto*. Pełnią one funkcję ekwiwalentu antroponimu literackiego i eksplicitnie wyrażają strach wywoływany przez tę postać. Z kolei czarne charaktery w ramach oddawania hołdu Lordowi Voldemortowi nazywają go *Czarnym Panem*, co współgra z członem *Lord* występującym w jego przydomku i faktem, że stanowił on uosobienie najczystszej zła w sadze.

He pulled Harry's wand from his pocket and began to trace it through the air, writing three shimmering words:

TOM MARVOLO RIDDLE

Then he waved the wand once, and the letters of his name rearranged themselves:

I AM LORD VOLDEMORT [HPCS: 231]

Wyciągnął z kieszeni różdżkę Harry'ego i zaczął nią wywijać w powietrzu, wypisując świetliste litery:

TOM MARVOLO RIDDLE

Potem ponownie machnął różdżką, a litery pozmieniały miejsca:

I AM LORD VOLDEMORT [HPKT: 328]

Он вытащил из кармана волшебную палочку Гарри и вывел её в воздухе светящиеся слова:

ТОМ ЯРВОЛО РЕДДЛЬ

Затем взмахнул палочкой, и буквы перетасовались:

Я ЛОРД ВОЛЬДЕМОРТ [ГПТК: 439-440]

Jako drugi wykorzystam kontekst, w którym dochodzi do walki na śmierć i życie pomiędzy Albusem Dumbledorem i Lordem Voldemortem. W wymianie zdań pomiędzy bohaterami zostaje wyeksponowana największa fobia Lorda Voldemorta – śmierć. To właśnie strach przed nią jest motywacją do niesłabnących poszukiwań sposobu na stanie się nieśmiertelnym. Poniższy fragment służy wyraźnemu zaznaczeniu opozycji występującej pomiędzy postaciami i wzajemnego niezrozumienia pomimo właściwości, która ich łączy. Chodzi o to, że obaj są najpotężniejszymi magami swoich czasów, z tym że ten pierwszy opowiada się po stronie dobra, a ten drugi – po stronie zła. Warto również zaznaczyć, że Albus Dumbledore ignoruje przydomek, który Tom Marvolo Riddle sobie nadał, i że zwraca się do niego po imieniu.

‘You do not seek to kill me, Dumbledore?’ called Voldemort, his scarlet eyes narrowed over the top of the shield. ‘Above such brutality, are you?’

‘We both know that there are other ways of destroying a man, Tom,’ Dumbledore said calmly, continuing to walk towards Voldemort as though he had not a fear in the world, as though nothing had happened to interrupt his stroll up the hall. ‘Merely taking your life would not satisfy me, I admit –’

‘There is nothing worse than death, Dumbledore!’ snarled Voldemort.

‘You are quite wrong,’ said Dumbledore, still closing in upon Voldemort and speaking as lightly as though they were discussing the matter over drinks. Harry felt scared to see him walking along, undefended, shieldless; he wanted to cry out a warning, but his headless guard kept shunting him backwards towards the wall, blocking his every attempt to get out from behind it. ‘Indeed, your failure to understand that there are things much worse than death has always been your greatest weakness –’ [HPOP: 718].

- Chyba nie chcesz mnie zabić, Dumbledore? – zawołał Voldemort, a jego szkarłatne oczy zapłonęły ponad tarczą. – Gardzisz brutalnością, prawda?

- Obaj wiemy, Tom, że są inne sposoby zniszczenia człowieka – odrzekł spokojnie Dumbledore, nadal idąc ku niemu, jakby nie bał się niczego, jakby nic nie mogło go powstrzymać. – Odebrać ci życie? Nie, to dla mnie za mało!
- Nie ma nic gorszego od śmierci, Dumbledore! – warknął Voldemort.
- Mylisz się – powiedział Dumbledore, zbliżając się do niego. Przemawiał tak niefrasobliwym tonem, jakby dyskutowali przy piwie. Harry poczuł strach, gdy ujrzał, jak kroczy ku Voldemortowi bezbronny, bez tarczy, chciał krzyknąć, by go ostrzec, ale jego bezgłowy strażnik spychał go wciąż w stronę ścian i nie pozwalał mu się wychylić spoza siebie. – Ale twoja niezdolność zrozumienia, że są rzeczy o wiele gorsze od śmierci, zawsze była twoją największą słabością... [HPZF: 889]
- Не хочешь меня убивать, Думбльдор? – крикнул Вольдемор, щуя багровые глаза поверх щита. – Ты выше этого, не так ли?
- Мы оба знаем, Том, что есть масса способов уничтожить человека, – невозмутимо ответил Думбльдор. Он шел на Вольдеморта неотвратимо как рок, словно ничего на свете не боялся и ничто не могло ему помешать. – Должен признаться, просто отнять у тебя жизнь мне будет недостаточно.
- Нет ничего хуже смерти, Думбльдор! – рявкнул Вольдемор.
- Ты сильно ошибаешься, – продолжая надвигаться на Вольдеморта, непринужденно отвечивал Думбльдор, будто они вели светскую беседу за чашкой чая. Гарри смотрел на Думбльдора, как тот идет, ничем не защищенный, и ему было очень страшно; хотелось крикнуть, предостеречь, но безголовый страж теснил Гарри к стене, не давая выйти. – Впрочем, неспособность понять, что на свете есть вещи много хуже смерти, всегда была твоим слабым местом... [ГПОФ: 838]

W desperackich poszukiwaniach sposobu na stanie się nieśmiertelnym Tom Marvolo Riddle natrafia na jeden z najmroczniejszych aspektów czarnej magii – horkruksy. Jako że dostęp do informacji

o nich jest zakazany, antagonistą zwraca się do jednego z nauczycieli w szkole Hogwart, Horacego Slughorna. Wykorzystując swój urok i dar przekonywania, młody adept czarnej magii wydobywa od nauczyciela informacje, których potrzebuje. Istotnym faktem jest, że Horacy Slughorn – po zdaniu sobie sprawy z tego, że przyczynił się do powstania postaci Lorda Voldemorta – odczuwa ogromny wstyd i w celu zatuszowania tej sytuacji modyfikuje własne wspomnienie z nią związane. Przy pomocy eliksiru szczęścia o nazwie *Felix Felicis* Harry’emu Potterowi udaje się wydobyć to wspomnienie od nauczyciela, które następnie przegląda wraz z Albussem Dumbledorem w myślołdziejni (nazwę tego przedmiotu analizuję w rozdziale „Chrematonimy literackie”).

‘Yes, sir,’ said Riddle. ‘What I don’t understand, though – just out of curiosity – I mean, would one Horcrux be much use? Can you only split your soul once? Wouldn’t it be better, make you stronger, to have your soul in more pieces? I mean, for instance, isn’t seven the most powerfully magical number, wouldn’t seven –?’

‘Merlin’s beard, Tom!’ yelped Slughorn. ‘Seven! Isn’t it bad enough to think of killing one person? And in any case ... bad enough to divide the soul ... but to rip it into seven pieces ... [HPHBP: 465-466]

- Tak, panie profesorze. Nie rozumiem tylko... pytam z czystej ciekawości... jeden horkruks wystarczy? To znaczy... czy duszę można rozszczepić tylko raz? Czy nie lepiej rozszczepić duszę na kilka części? Wiadomo, że siódemka jest najpotężniejszą magiczną liczbą, to może na siedem...
- Na brodę Merlina, Tom! – zawołał Slughorn. – Siedem! Czyż to nie straszne pomyśleć o zamordowaniu choćby jednego człowieka? A zresztą straszne jest już samo podzielenie duszy... ale żeby rozdzierać ją na siedem części... [HPKP: 536]
- Да, сэр, – согласился Реддль. – Но я все равно не понимаю... просто любопытно... какой прок от одного окаянта? Душу можно расщепить только раз? Не лучше ли, не надежней умножить число фрагментов? Напри-

мер, семь – самое могущественное волшебное число, не будет ли семь?..

- Мерлинова борода, Том! – взвизгнул Дивангард. – Семь! Одно убийство – и то плохо! И вообще... разорвать душу – уже преступление... но на семь частей... [ГППП: 514]

Po uzyskaniu powyższych informacji Tom Marvolo Riddle porzuca szkołę Hogwart i pogrąża się w mrocznym procesie tworzenia horkruksów. Dodatkowo postanawia stać się najpotężniejszym czar-noksiężnikiem w historii, do czego był powołany ze względu na pochodzenie – związek z Salazarem Slytherinem. Nie pozostaje w tym osamotniony, gdyż zbiera grupę swoich wyznawców, nadając im miano śmierciożerców.

‘And what will become of those whom you command? What will happen to those who call themselves – or so rumour has it – the Death Eaters?’

Harry could tell that Voldemort had not expected Dumbledore to know this name; he saw Voldemort’s eyes flash red again and the slitlike nostrils flare.

‘My friends,’ he said, after a moment’s pause, ‘will carry on without me, I am sure.’

‘I am glad to hear that you consider them friends,’ said Dumbledore. ‘I was under the impression that they are more in the order of servants.’

‘You are mistaken,’ said Voldemort.

‘Then if I were to go to the Hog’s Head tonight, I would not find a group of them – Nott, Rosier, Mulciber, Dolohov – awaiting your return? Devoted friends indeed, to travel this far with you on a snowy night, merely to wish you luck as you attempted to secure a teaching post.’

There could be no doubt that Dumbledore’s detailed knowledge of those with whom he was travelling was even less welcome to Voldemort; however, he rallied almost at once [HPHBP: 416].

- A co się stanie z tymi, którym TY rozkazujesz? Co się stanie z tymi, którzy nazywają siebie... w każdym razie tak głoszą plotki... śmierciożercami?

Voldemort najwyraźniej nie spodziewał się, że Dumbledore'owi znane jest to określenie. W jego oczach znowu pojawiły się czerwone błyski, a wąskie nozdrza zadrgały.

- Jestem pewny, że moi przyjaciele – powiedział po chwili – dadzą sobie radę beze mnie.
- Rad jestem, że uważasz ich za swych przyjaciół. Odnosiłem wrażenie, że są raczej twoimi sługami.
- Mylił się pan.
- Więc gdybym jeszcze tej nocy odwiedził gospodę Pod Świńskim Łbem, to nie spotkałbym tam ich... Notta, Rosiera, Mulcibera, Dołohowa... czekających na twój powrót? Oddanych masz, zaiste, przyjaciół, skoro wędrują z tobą z tak daleka w śnieżną noc tylko po to, by życzyć ci powodzenia w próbie otrzymania posady nauczyciela.

Nie ulegało wątpliwości, że szczegółowa wiedza Dumbledore'a na temat tego, kto mu towarzyszy, jeszcze bardziej zaskoczyła Voldemorta. Opanował się jednak natychmiast [HPKP: 478].

- А как же те, кем командуешь ты? Те, кто, по слухам, именуют себя Упивающимися Смертью?

Гарри видел: Вольдемор не ожидал, что Думбльдору известно это название; глаза бывшего Тома Реддля снова полыхнули красным, узкие прорезы ноздрей раздулись.

- Я уверен, мои друзья, – после минутного размышления процедил он, – превосходно проживут без меня.
- Рад слышать, что ты считаешь их друзьями, – сказал Думбльдор. – У меня создалось впечатление, что они скорее слуги.
- Вы ошиблись, – только и ответил Вольдемор.
- Значит, сегодня вечером оказавшись в «Башке борова», я не найду там Нотта, Розье, Мультибера, Долохова, ожидающих твоего возвращения? И правда, только истинные друзья способны пропутешествовать за компанию в столь снежную ночь затем только, чтобы пожелать удачи приятелю, который добивается места преподавателя.

Подобная осведомленность явно ошеломила Вольдеморта; тем не менее он почти сразу взял себя в руки [ГППП: 459-460].

W kolejnym fragmencie sagi Albus Dumbledore i Harry Potter analizują wszystkie fakty, które poznali w relutacie zapoznania się ze wspomnieniem Horacego Slughorna. Odkrywają największą tajemnicę Lorda Voldemorta, czyli sposób, w jaki stał się nieśmiertelny – stworzył horkruksy, a więc rozszedził swoją duszę na siedem części i ukrył je w różnych magicznych przedmiotach. Protagonista sagi dowiaduje się o tym późno, gdyż dopiero w szóstym tomie sagi – *Harrym Potterze i Księżu Półkrwi*. Jest to dla niego kluczowa informacja stanowiąca punkt kulminacyjny sagi, gdyż pozwala mu stanąć do bezpośredniej walki z antagonistą. Wyrusza on w podróż po magicznym świecie w poszukiwaniu horkruksów, gdyż wyłącznie zniszczenie ich wszystkich gwarantuje możliwość zglądzenia samego Lorda Voldemorta, a mianowicie szczątków duszy, które w nim pozostały. Albus Dumbledore zdradza poniżej szczegóły związane z procesem tworzenia horkruksów, zwracając uwagę na następujące słowa Lorda Voldemorta: „Ja, który zaszedłem dalej niż ktokolwiek inny na drodze do nieśmiertelności”.

‘Quite correct,’ said Dumbledore, nodding. ‘But don’t you see, Harry, that if he intended the diary to be passed to, or planted on, some future Hogwarts student, he was being remarkably blasé about that precious fragment of his soul concealed within it. The point of a Horcrux is, as Professor Slughorn explained, to keep part of the self hidden and safe, not to fling it into somebody else’s path and run the risk that they might destroy it – as indeed happened: that particular fragment of soul is no more; you saw to that.

‘The careless way in which Voldemort regarded this Horcrux seemed most ominous to me. It suggested that he must have made – or been planning to make – more Horcruxes, so that the loss of his first would not be so detrimental. I did not wish to believe it, but nothing else seemed to make sense.

‘Then you told me, two years later, that on the night that Voldemort returned to his body, he made a most illuminating and alarming statement to his Death Eaters. “I, who have gone further than anybody along the path that leads to immortality.” That was what you told me he said. “Further than anybody.” And I thought I knew what that meant, though the Death Eaters did not. He was referring to his Horcruxes, Horcruxes in the plural, Harry, which I do not believe any other wizard has ever had. Yet it fit-

ted: Lord Voldemort had seemed to grow less human with the passing years, and the transformation he had undergone seemed to me to be only explicable if his soul was mutilated beyond the realms of what we might call usual evil ...’

‘So he’s made himself impossible to kill by murdering other people?’ said Harry. ‘Why couldn’t he make a Philosopher’s Stone, or steal one, if he was so interested in immortality?’

‘Well, we know that he tried to do just that, five years ago,’ said Dumbledore. ‘But there are several reasons why, I think, a Philosopher’s Stone would appeal less than Horcruxes to Lord Voldemort.

‘While the Elixir of Life does indeed extend life, it must be drunk regularly, for all eternity, if the drinker is to maintain his immortality. Therefore, Voldemort would be entirely dependent on the Elixir, and if it ran out, or was contaminated, or if the Stone was stolen, he would die just like any other man. Voldemort likes to operate alone, remember. I believe that he would have found the thought of being dependent, even on the Elixir, intolerable. Of course he was prepared to drink it if it would take him out of the horrible part-life to which he was condemned after attacking you, but only to regain a body. Thereafter, I am convinced, he intended to continue to rely on his Horcruxes: he would need nothing more, if only he could regain a human form. He was already immortal, you see ... or as close to immortal as any man can be.

‘But now, Harry, armed with this information, the crucial memory you have succeeded in procuring for us, we are closer to the secret of finishing Lord Voldemort than anyone has ever been before. You heard him, Harry: “Wouldn’t it be better, make you stronger, to have your soul in more pieces ... isn’t seven the most powerfully magical number ...” Isn’t seven the most powerfully magical number. Yes, I think the idea of a seven-part soul would greatly appeal to Lord Voldemort.’

‘He made seven Horcruxes?’ said Harry, horror-struck, while several of the portraits on the walls made similar noises of shock and outrage. ‘But they could be anywhere in the world – hidden – buried or invisible –’ [HPHBP: 468-470].

- Służnie – rzekł Dumbledore, kiwając głową. – Ale zauważ, Harry, skoro chciał, żeby ten dziennik trafił w przyszłości

w ręce jakiegoś ucznia Hogwartu, to tym samym narażał ukrytą w nim część swojej duszy. Horkruksa tworzy się po to, jak ci to wyjaśnił profesor Slughorn, żeby ukryta w nim część duszy była bezpieczna, a nie po to, żeby podrzucać go komuś, narażając ją na ryzyko zniszczenia, co rzeczywiście się stało, bo ta właśnie część jego duszy już nie istnieje, o co ty się postarałeś. Beztroska, z jaką Voldemort potraktował swojego horkruksa, wydała mi się złowieszcza. To mogło oznaczać, że stworzył, albo zamierzał stworzyć, więcej horkruksów, tak żeby strata pierwszego nie była zbyt bolesna. Nie chciałem w to wierzyć, ale tylko takie wytłumaczenie wydało mi się sensowne. A potem, dwa lata temu, powiedziałeś mi, że tej nocy, kiedy Voldemort odzyskał ciało, oświadczył swoim śmierciożercom coś, co jest bardzo wymowne, a jednocześnie bardzo niepokojące. „Ja, który zaszedłem dalej niż ktokolwiek inny na drodze do nieśmiertelności”. Tak mi wtedy powiedziałeś, powtarzając jego słowa. „Dalej niż ktokolwiek”. I pomyślałem, że wiem, co znaczą te słowa, choć śmierciożercy tego nie wiedzieli. On mówił o swoich horkruksach, Harry, o horkruksach w liczbie mnogiej. Tego chyba nie dokonał nigdy żaden inny czarodziej. Ale to wszystko pasuje do mojej hipotezy: z upływem lat Lord Voldemort stawał się coraz mniej ludzki, a przemianę, której podległ, mogłem sobie wytłumaczyć tylko tym, że jego dusza uległa straszliwemu okaleczeniu, a więc że przekroczył granice tego, co zwykle nazywamy złem...

- Więc stał się nieśmiertelny, mordując innych ludzi? – przerwał mu Harry. – Dlaczego nie stworzył sobie albo nie ukradł Kamienia Filozoficznego, skoro tak bardzo chciał być nieśmiertelny?
- Wiemy, że pięć lat temu próbował to zrobić – odrzekł Dumbledore. – Ale jest kilka przyczyn, dla których Kamień Filozoficzny nie był dla Lorda Voldemorta tak atrakcyjny jak horkruksy. Przede wszystkim, żeby eliksir życia rzeczywiście przedłużał życie, trzeba go pić regularnie, a jeśli ktoś pragnie być nieśmiertelny, musi go pić przez całą wieczność. Voldemort byłby więc całkowicie uzależniony od eliksiru, a gdyby mu go zabrakło, gdyby został skażony albo gdyby ktoś ukradł Kamień, umarłby jak każdy śmiertelnik. Pa-

miętaj, że Voldemort lubi działać samotnie. Myślę, że nie mógł się pogodzić z uzależnieniem od kogokolwiek i od czegokolwiek, nawet od eliksiru. Oczywiście gotów był go wypić, by wydobyć się z otchłani owego półżycia, w jakiej się pogrążył po zaatakowaniu ciebie, ale tylko po to, by odzyskać ciało. Dlatego jestem przekonany, że postanowił dalej polegać przede wszystkim na swoich horkruksach: po odzyskaniu ciała nie potrzeba mu było niczego więcej. Był już nieśmiertelny... albo tak bliski nieśmiertelności, jak nikt dotąd. Ale teraz, Harry, uzbrojeni w tę informację, to rozstrzygające wspomnienie, które udało ci się uzyskać, jesteśmy bliżej niż kiedykolwiek odkrycia tajemnicy Lorda Voldemorta. Słyszałeś, jak powiedział: „Czy nie lepiej rozszczępić duszę na kilka części? Wiadomo, że SIÓDEMKĄ jest najpotężniejszą magiczną liczbą”. Tak, sądzę, że ta właśnie idea, idea duszy w siedmiu częściach, najbardziej pociągała Lorda Voldemorta.

- Stworzył SIEDEM horkruksów? – zapytał przerażony Harry, a kilka portretów na ścianach również wydało okrzyki przerażenia i oburzenia. – Przecież one mogą być ukryte wszędzie, po całym świecie... zakopane albo niewidzialne... [HPKP: 539-541]

- Совершенно верно, – кивнул Думбльдор. – Но ты пойми, Гарри: Вольдеморт специально предназначал свой дневник для некоего будущего ученика «Хогварца», а значит, с замечательным равнодушием относился к драгоценной частичке своей души, спрятанной в том блокноте. Ведь профессор Дивангард объяснил: окаянт нужен, чтобы тайно сохранить фрагмент души в безопасности. Нельзя его бросать где попало, его могут уничтожить – что в результате и произошло: благодаря тебе не стало одного фрагмента души Вольдеморта... И его небрежное отношение к окаянту показалось мне крайне зловещим. Это означало, что он создал – или хотел создать – несколько окаянтов, тогда потеря первого уже не столь губительна. Я не хотел в это верить, но иначе картина теряла смысл... Затем, два года спустя, ты сообщил мне, что в ночь, когда Вольдеморт вернул себе тело, он сказал приспешникам нечто крайне существенное и страшное:

«Я, кто дальше других ушел по дороге, ведущей к бессмертию». Так ты передал его слова. «Дальше других». Мне показалось, что я, в отличие от Упивающихся Смертью, понимаю, о чем он говорил. Он имел в виду окаянты, во множественном числе, Гарри, чем, по моим сведениям, не мог похвастаться ни один колдун до него. Тем не менее это вписывалось в мою теорию: с годами лорд Вольдеморт все больше терял человеческий облик, и подобная метаморфоза могла объясняться только тем, что он исковеркал свою душу сверх пределов, условно говоря, обыкновенного зла...

- То есть, убивая других, он стал неуязвим? – спросил Гарри. – А почему, раз уж он так стремился к бессмертию, нельзя было создать или украсть философский камень?
- Именно это, как мы знаем, он и пытался сделать пять лет назад, – ответил Думбльдор. – Полагаю, однако, что по ряду причин философский камень привлекал лорда Вольдеморта куда менее, нежели окаянты... Эликсир Жизни действительно продлевает существование, но пить его надо регулярно; вечно, если добиваешься бессмертия. Следовательно, Вольдеморт всецело зависел бы от Эликсира, и если б тот кончился, или его отравили, или украли философский камень, Вольдеморт умер бы, как умирают все люди. Не забывай, он – одиночка. Мне думается, любая зависимость, пусть даже от Эликсира, для него невыносима. Разумеется, чтобы вырваться из того кошмарного полусуществования, на которое он обрек себя, попытавшись тебя убить, Вольдеморт готов был пить что угодно, но только ради возвращения своего тела. Я убежден, что после этого он возлагал надежду на окаянты: ему требовалось лишь обрести человеческий облик. Понимаешь, он ведь уже был бессмертен... или близок к бессмертию, насколько это вообще возможно для человека... Но сейчас, когда ты раздобыл нам это принципиально важное воспоминание, мы сделали еще шаг к разгадке неуязвимости лорда Вольдеморта – никому еще не удавалось подойти к ней так близко. Ты слышал его слова: «Не лучше ли, не надежней умножить число фрагментов? Например, семь – самое

могущественное волшебное число...» Семь – самое могущественное волшебное число. Да, полагаю, идея семигранной души очень привлекала Вольдеморта.

- Он создал семь окаянтов? – потрясенно проговорил Гарри. Некоторые портреты ахнули от ужаса и негодования вместе с ним. – Но ведь они могут быть спрятаны по всему свету... зарыты... невидимы... [ГППП: 517-519]

Równie kluczowa dla fabuły sagi jest wyjątkowa więź łącząca Harry'ego Pottera i Lorda Voldemorta, co wynika z przepowiedni przywołanej w trakcie analizy antroponimu literackiego protagonisty. Harry Potter został wybrany na jedyną osobę, która będzie w stanie unicestwić Lorda Voldemorta, ze względu na co ten drugi postanawia zabić protagonistę zaraz po jego narodzinach. Okazuje się to niemożliwe, gdyż matka Harry'ego Pottera nałożyła na niego obronną tarczę miłości – oddała za niego życie. W kolejnym fragmencie Lord Voldemort przyznaje, że przeoczył ten fakt, lecz równolegle chwali się, że znalazł rozwiązanie sytuacji – odbudowanie swojego ciała w oparciu o kość ojca, ciało sługi i krew największego wroga.

‘You know, of course, that they have called this boy my downfall?’ Voldemort said softly, his red eyes upon Harry, whose scar began to burn so fiercely that he almost screamed in agony. ‘You all know that on the night I lost my powers and my body, I tried to kill him. His mother died in the attempt to save him – and unwittingly provided him with a protection I admit I had not foreseen ... I could not touch the boy.’

Voldemort raised one of his long white fingers, and put it very close to Harry’s cheek. ‘His mother left upon him the traces of her sacrifice ... this is old magic, I should have remembered it, I was foolish to overlook it ... but no matter. I can touch him now.’

Harry felt the cold tip of the long white finger touch him, and thought his head would burst with the pain [HPGF: 566].

- Wiecie oczywiście, że tego chłopca nazywają moją klęską? – Voldemort utkwiał czerwone oczy w Harrym, którego czoło przeszył tak ostry ból, że ledwo się powstrzymał od wrzasku. – Wszyscy wiecie, że tej nocy, kiedy utraciłem swą moc i ciało, próbowałem go zabić. Jego matka oddała życie,

osłaniając go własnym ciałem, i nieświadomie zapewniła mu ochronę, której, przyznaję, nie przewidziałem... W każdym razie nie mogłem go tknąć.

Podniósł rękę i prawie przyłożył długi biały palec do policzka Harry'ego.

– Jego matka pozostawiła na nim ślad swojej ofiary. To bardzo stara magia, powinienem o niej pamiętać, a głupio to przeczyłem... Ale nie straconego. Teraz już mogę go dotknąć.

Harry poczuł na policzku zimny koniuszek palca i wydało mu się, że za chwilę głowa pęknie mu z bólu [HPCO: 677-678].

– Вы, разумеется, знаете, что этого мальчишку называют причиной моего падения? – тихо начал Вольдеморт, уставив красные глаза на Гарри, которому от невыносимой боли в лбу хотелось кричать. – Вы все знаете, что, попытавшись убить его, я потерял и свою силу, и свое тело? Его мать умерла ради его спасения – и невольно дала ему защиту, которой я, признаться, не предвидел... я не мог даже прикоснуться к нему.

Вольдеморт поднес длинный белый palec очень близко к щеке Гарри.

– Его хранила принесенная ею жертва... старый магический трюк, глупо было о нем забыть... но не важно. Теперь я могу к нему прикоснуться.

Гарри почувствовал холодное прикосновение и испугался, что от боли голова сейчас взорвется [ГПКО: 624].

Więź, która powstała pomiędzy bohaterami, wyraża się w tym, że jeden odczuwa przebłytki emocji drugiego i widzi jego poczynania. Harry Potter niejednokrotnie korzysta z takiego połączenia, jednak w pewnym momencie staje się to zagrożeniem – Lord Voldemort zdaje sobie z niego sprawę, przez co uzyskuje możliwość wykorzystania go do sterowania poczynaniami protagonisty. W następnym fragmencie odwołuję się do sytuacji, w której Severus Snape podejmuje próbę nauczania Harry'ego Pottera sztuki oklumencji polegającej na odpieraniu prób wtargnięcia innych osób do własnego umysłu.

‘You seem to have visited the snake’s mind because that was where the Dark Lord was at that particular moment,’
snarled Snape.

‘He was possessing the snake at the time and so you dreamed you were inside it, too.’

‘And Vol— he – realised I was there?’

‘It seems so,’ said Snape coolly.

‘How do you know?’ said Harry urgently. ‘Is this just Professor Dumbledore guessing, or –?’

‘I told you,’ said Snape, rigid in his chair, his eyes slits, ‘to call me “sir”.’

‘Yes, sir,’ said Harry impatiently, ‘but how do you know –?’

‘It is enough that we know,’ said Snape repressively. ‘The important point is that the Dark Lord is now aware that you are gaining access to his thoughts and feelings. He has also deduced that the process is likely to work in reverse; that is to say, he has realized that he might be able to access your thoughts and feelings in return –’ [HPOP: 470-471]

– Wydaje się, że odwiedziłeś świadomość węża, bo tam właśnie znajdował się wówczas Czarny Pan. W tym czasie opętał tego węża, więc śniłeś, że i ty jesteś wężem...

– A Vol... on... wiedział, że ja tam jestem?

– Na to wygląda – odrzekł chłodno Snape.

– Skąd ta pewność? To są przecież tylko przypuszczenia profesora Dumbledore’a albo...

– Powiedziałem ci – przerwał mu Snape, sztywniejąc i mrużąc oczy – żebyś używał formy „panie profesorze”.

– Tak, panie profesorze – powiedział niecierpliwie Harry – ale skąd pan wie...

– Wiem i tyle – przerwał mu ponownie Snape. – Ważne jest, że Czarny Pan już wie. Wie, że masz dostęp do jego myśli i uczuć. Wywnioskował też, że ów proces można odwrócić, to znaczy zdał sobie sprawę, że on z kolei mógłby mieć dostęp do twoich myśli i uczuć... [HPZF: 590-591]

– В сознание змеи ты проник по той причине, что там находился Черный Лорд, проворчал Злей. – Он был там, и ты попал туда же.

– А Воль... он понял, что я там?

– Похоже на то, – холодно ответил Злей.

– Откуда вы знаете? – не отступал Гарри. – Это просто догадка Думбльдора или...

- Я же сказал, – Злей весь напрягся, и его глаза превратились в щелочки, – называй меня «сэр».
- Да, сэр, – нетерпеливо кивнул Гарри, – но все-таки откуда вы знаете...
- Довольно того, что мы знаем, – отрезал Злей. – Важно, что теперь Черному Лорду известно: у тебя есть доступ к его мыслям и чувствам. Также он догадался, что эта связь обоюдная; то есть понял, что и сам может проникать в твое сознание... [ГПОФ: 558]

Ostatecznie okazuje się, że poczynania Lorda Voldemorta od samego początku były skazane na klęskę. Po pierwsze, po próbie zabicia Harry'ego Pottera udaremnionej przez ochronną tarczę matczynej miłości śmiertelne zaklęcie odbiło się od chłopca i ugodziło samego Lorda Voldemorta – wówczas protagonista sagi stał się niechcianym horkruksem antagonisty. Po drugie, Lord Voldemort popełnił błąd, czyniąc z krwi Harry'ego Pottera podstawę do odbudowania swojego ciała. W ten sposób nieumyślnie wzmocnił więź występującą pomiędzy jednym i drugim. Dlatego też w ostatecznym starciu w tomie siódmym sagi, gdy przywołuje Harry'ego Pottera do siebie w celu jego unicestwienia, niszczy omyłkowo stworzony przez siebie horkruks, osłabiając siebie zamiast zabijając chłopca.

But if Voldemort used the Killing Curse,' Harry started again, 'and nobody died for me this time – how can I be alive?' 'I think you know,' said Dumbledore. 'Think back. Remember what he did, in his ignorance, in his greed and his cruelty.' Harry thought. He let his gaze drift over his surroundings. If it was indeed a palace in which they sat, it was an odd one, with chairs set in little rows and bits of railing here and there, and still, h and Dumbledore and the stunted creature under the chair were the only beings there. Then the answer rose to his lips easily, without effort. 'He took my blood,' said Harry. 'Precisely!' said Dumbledore. 'He took your blood and rebuilt his living body with it! Your blood in his veins, Harry, Lily's protection inside both of you! He tethered you to life while he lives!'

‘I live ... while he lives? But I thought ... I thought it was the other way round! I thought we both had to die? Or is it the same thing?’

He was distracted by the whimpering and thumping of the agonised creature behind them and glanced back at it yet again.

‘Are you sure we can’t do anything?’

‘There is no help possible.’

‘Then explain ... more,’ said Harry, and Dumbledore smiled.

‘You were the seventh Horcrux, Harry, the Horcrux he never meant to make. He had rendered his soul so unstable that it broke apart when he committed those acts of unspeakable evil, the murder of your parents, the attempted killing of a child. But what escaped from that room was even less than he knew. He left more than his body behind. He left part of himself latched to you, the would-be victim who had survived.

‘And his knowledge remained woefully incomplete, Harry! That which Voldemort does not value, he takes no trouble to comprehend. Of house-elves and children’s tales, of love, loyalty and innocence, Voldemort knows and understands nothing. Nothing. That they all have a power beyond his own, a power beyond the reach of any magic, is a truth he has never grasped.

‘He took your blood believing it would strengthen him. He took into his body a tiny part of the enchantment your mother laid upon you when she died for you. His body keeps her sacrifice alive, and while that enchantment survives, so do you and so does Voldemort’s one last hope for himself.’ [HPDH: 567-568]

– Ale skoro Voldemort użył Morderczego Zaklęcia, a tym razem nikt za mnie nie umarł... to w jaki sposób mogę wciąż być żywy?

– Myślę, że wiesz. Sięgnij myślą wstecz. Pamiętasz, co on kiedyś zrobił w swojej żalosnej ignorancji, w swojej zachłanności i okrucieństwie?

Harry zastanowił się, błędząc wzrokiem po otoczeniu. Jak na pałac, było to dziwne miejsce, z tymi krzesłami ustawionymi w niewielkich rzędach i biegnącymi tu i ówdzie barierkami, zwłaszcza że prócz niego, Dumbledore’a i tego okaleczonego stworzenia pod krzesłem nie było tu nikogo. I odpowiedź sama spłynęła z jego ust, bez wysiłku.

– Użył mojej krwi.

- Właśnie! Użył twojej krwi do odbudowy swojego ciała! Twoja krew płynie w jego żyłach, Harry, ochrona, jakiej tobie udzieliła Lily, działa w was obu! Musisz żyć, jeśli on żyje!
- Ja żyję... jeśli on żyje? Ale myślałem, że... myślałem, że jest na odwrót! Myślałem, że obaj musimy umrzeć! Chyba że to jedno i to samo...

Znowu zerknął przez ramię na szamocące się na podłodze stworzenie, bo jego ciche łkanie nie dawało mu spokoju.

- I naprawdę nic nie można zrobić?
- Jemu już nic nie pomoże.
- To niech mi pan wyjaśni... więcej – poprosił Harry, a Dumbledore uśmiechnął się.
- Byłeś siódmym horkruksem, Harry, horkruksem, którego wcale nie zamierzał stworzyć. Rozszczepiając swoją duszę, uczynił ją tak kruchą i nietrwałą, że rozpękla się, kiedy dokonał tego wołającego o pomstę do nieba aktu zła, mordując twoich rodziców i próbując zabić niemowlę. Lecz to, co uciekło z tamtego pokoju, było jeszcze bardziej okaleczone, niż sądził.

Pozostawił za sobą nie tylko swoje ciało. Pozostawił maleńką cząstkę samego siebie wszczepioną w ciebie, jego niedoszłą ofiarę, która przeżyła. Jakże żalosna była jego niewiedza, Harry! Nie zaprzął sobie głowy tym, czego nie cenił. Nic nie wiedział o domowych skrzatach i o bajkach dla dzieci, o miłości i niewinności. Nic. Nigdy nie pojął, że to wszystko obdarzone jest mocą większą od jego mocy, że to wszystko jest potężniejsze od wszelkiej magii. Użył twojej krwi, wierząc, że go wzmocni. Wprowadził do swojego ciała maleńką cząstkę czaru, którym obdarzyła cię twoja matka, oddając za ciebie życie. W jego ciele wciąż żyje ofiara, którą z siebie złożyła, a dopóki ów czar istnieje, istniejesz i ty... i ostatnia nadzieja Voldemorta [HPIŚ: 726-728].

- Но если Вольдеморт использовал убийственное проклятие, – снова начал Гарри, – и никто за меня не умер... почему я жив?
- Думаю, ты сам понимаешь, – сказал Думблдор. – Вернись мысленно назад. Вспомни, что он сделал в своем невежестве, жадности, жестокости.

Гарри задумался, обвел взглядом зал. Если это и дворец, то весьма странный. Кресла короткими рядами, тут и там рельсы – и никого, только Гарри, Думбльдор и убогое существо без кожи. Ответ пришел легко, без усилий:

- Он взял мою кровь.
- Точно! Взял твою кровь и воссоздал из нее свое тело! Твоя кровь в его жилах, Гарри! Защита Лили в вас обоих! Он обрек тебя жить, пока жив он сам!
- Я жив... пока он жив? Но я думал... все как раз наоборот! Я думал, мы оба умрем! Или это одно и то же?

Его отвлекли всхлипы бьющегося в агонии существа; Гарри обернулся.

- Вы уверены, что ничего нельзя сделать?
- Решительно ничего.
- Тогда объясните... подробнее, – попросил Гарри. Думбльдор улыбнулся.
- Ты был седьмым окаянтом, Гарри, окаянтом, который он создавать не собирался. Он искалечил свою душу настолько, что от немыслимого зла – убийства твоих родителей, покушения на ребенка – она развалилась на части. Но то, что выбралось из комнаты, было даже меньше, чем он думал. В комнате осталось не только его тело. Он запер часть себя в тебе, в своей несостоявшейся жертве... Его знания были постыдно неполны, Гарри! То, чего он не признавал, он не хотел и понять. Вольдеморт знать не желал о домовых эльфах и детских сказках, о любви, верности, чистоте. Он ничего в этом не понимал. Ничего. Ему не дано было постичь, что это сильнее его и сильнее любой магии... Он взял твою кровь в надежде, что она его укрепит. Он принял в свое тело крошечную частицу чар твоей матери, которые она передала тебе, умирая. Его тело хранит ее жертву, и пока эти чары живы, живы и ты, и последняя надежда Вольдеморта [ГПДС: 656-657].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

„Ja, który zaszedłem dalej niż ktokolwiek inny na drodze do nieśmiertelności”

- Nie ma nic gorszego od śmierci, Dumbledore! – warknął Voldemort.

To znaczy... czy duszę można rozszczępić tylko raz? Czy nie lepiej rozszczępić duszę na kilka części? Wiadomo, że siódemka jest najpotężniejszą magiczną liczbą, to może na siedem...

2. peryferia konceptu:

Tom Marvolo Riddle (nadał sobie pseudonim *Lord Voldemort*, jego wyznawcy nazywają go *Czarnym Panem*, przeciwnicy – *Tym-Którego-Imienia-Nie-Wolno-Wymawiać* lub *Sam-Wiesz-Kim*) jest antagonistą sagi o Harrym Potterze. Będąc uosobieniem czystego zła, podjął się zadania stania się nieśmiertelnym i zawładnięcia całym magicznym światem. Wskutek przepowiedni na drodze stanął mu Harry Potter, z którym złączyła go szczególna więź.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w polskim i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Polski tłumacz przetransponował wyjściowy onim literacki, z kolei rosyjska tłumaczka przetransliterowała go w całości za wyjątkiem zbitki głoskowej *ma*. Było to podyktowane faktem, że jego prawdziwe imiona i nazwisko są anagramem zdania stanowiącego o przybraniu sobie przydomku przez postać. Warto zauważyć, że A. Polkowski postanowił skomentować niektóre z aspektów semantycznych nazwiska i przydomku antagonisty sagi, które wyrażają sposób jego postępowania.

Rozdział 6

Zoonimy literackie

6.1. Dobby – Zgredek – Добби

- I. Zgredek jest skrzatem domowym, który w *Harrym Potterze i Komnacie Tajemnic* odgrywa rolę wiernego sługi rodziny Malfoy'ów, jednak później zostaje uwolniony od tego nieprzyjemnego obowiązku wskutek podstępu Harry'ego Pottera. Należy podkreślić, że angielski zoonim literacki *Dobby* eksplicytnie profiluje gatunek stworzenia i jego funkcję pełnioną w sadze. Wynika to z następującej definicji apelatywu *dobby* pochodzącej z *Oxford English Dictionary*:

‘Dobby’ is also used in parts of Yorkshire and Lancashire to mean a Brownie (a benevolent goblin or elf) [OED]⁴⁵.

Istotna jest uwaga, która rozszerza przytoczoną oficjalną definicję słowa, którą można znaleźć w etymologii imienia skrzata dostępnej na stronie *hp-lexicon.org*:

[They] would perform household tasks secretly in the night, like the elves in tales of the elves and the shoemaker. However, just as those elves disappeared when the shoemaker made them shoes, so the dobbies were said to disappear when offered clothing⁴⁶ [HPL].

Wspomniana zależność pomiędzy obecnością skrzatów a dawaniem im ubrania ma przełożenie na treść sagi o Harrym Potterze, gdyż

⁴⁵ Słowo *dobby* jest również używane w częściach regionów Yorkshire i Lancashire do nazywania *Brownie* (dobrego i posłusznego goblina lub skrzata).

⁴⁶ Stworzenia te wykonują swoją pracę pod osłoną nocy w ukryciu, tak jak robiły to skrzaty z cyklu baśni o skrzatach i szewcu. Jednak skrzaty te zniknęły, kiedy szewc zrobił dla nich buty, więc uważa się, że *dobby* znikają, kiedy daje się im ubranie.

J. K. Rowling zaadaptowała tę zasadę – w jej uniwersum obdarowanie skrzata domowego ubraniem przez jego właściciela sprawia, że ten staje się wolny. Tym samym pisarka przetworzyła tradycję ukształtowaną na gruncie brytyjskim na swój sposób, co widzimy w odniesieniu do wspomnianej baśni o skrzatach i szewcu, którą A. i E. Kronzek zestawiają z losami postaci Zgredka:

Skrzaty wszystkich narodowości specjalizują się w wykorzystywaniu swych nadprzyrodzonych mocy, by ingerować w ludzkie życie. Choć nigdy nie słyszeliśmy o skrzatach w rodzaju Zgredka i jego przyjaciół, zmuszonych służyć ludziom i karać się za nieposłuszeństwo, wiele chętnie angażuje się w pomoc w pracach domowych. Na przykład w bajce *Szewc i skrzaty* dwa skrzaty pomagają biednemu, głodnemu szewcowi, co noc wyrabiając doskonałe buty ze skóry, którą szewc wyklada przed pójściem spać. Kiedy jednak szewc i jego żona z wdzięcznością darują im ubranka, skrzaty, piszcząc z zachwytu, wdziewiają nowiutkie stroje i pośpiesznie odchodzą, by nigdy już nie powrócić [A. Kronzek, E. Kronzek 2008: 229-230].

A. Polkowski w pełni zdaje sobie sprawę z powyższych faktów kulturowych i zwraca na nie uwagę w definicji słowa *dobby* w *Tezaurusie*. Jak zauważa:

Et. ang. *dobby* – „zdziecinniały staruszek”, stare ang. imię domowych skrzatów [Polkowski, Lipińska 2008: 388].

Pomimo tego, że tłumacz nie podaje w niej wszystkich szczegółów związanych z naturą baśniowych skrzatów, to przybliży polskim czytelnikom ich funkcję w kulturze brytyjskiej. Zaproponowany przez niego polski wariant, *Zgredek*, wysuwa na plan pierwszy wiek skrzata poprzez odwołanie do znaczenia słowa *zgred*, co jest jednak kontrolowane poprzez wykorzystanie sufiksu deminutywnego *-ek* – należy zinterpretować to jako wyrażenie dobroduszości stworzenia. Dlatego stwierdzam, że w obliczu braku ekwiwalentu kulturowego pojęcia, do którego oryginalny zoonim literacki odsyła, polski tłumacz postanowił zastosować technikę częściowej translacji wydobywając inną właściwość konceptu, niż miało to miejsce w oryginalnym wariancie. Z kolei

M. Spivak wykorzystała technikę transliteracji, w wyniku czego nie zrekonstruowała spójnej relacji pomiędzy wyjściowym zoonimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim.

II.

DOBBY – 1. „skrzat domowy”, 2. „sługa”, 3. „uwalniany przy pomocy ubrań” (antonomazja deonimizacyjna)

ZGREDEK – 1. „starzec”, 2. „dobroduszny” (antonomazja okazjonalna)

ДОББИ – brak struktury konceptualnej

*house-elf, punish himself, serve one family, own
domowy skrzat, ukarać się, służyć na wieki jednemu domowi,
mieć*

*домовый эльф, наказать себя, состоять в услужении,
есть*

III. Zilustruję teraz, w jaki sposób J. K. Rowling oraz tłumacze konstruują koncept zoonimu literackiego *Zgredek*. W poniższym fragmencie prezentuję sytuację, w której postać Zgredka zostaje wprowadzona do powieści – co ważne, zaznaczona jest tu uniżona pozycja społeczna skrzata, która wyraża się nie tylko w jego zachowaniu i słowach, lecz również w wyglądzie.

Harry managed not to shout out, but it was a close thing. The little creature on the bed had large, bat-like ears and bulging green eyes the size of tennis balls. Harry knew instantly that this was what had been watching him out of the garden hedge that morning.

As they stared at each other, Harry heard Dudley's voice from the hall.

‘May I take your coats, Mr and Mrs Mason?’

The creature slipped off the bed and bowed so low that the end of its long thin nose touched the carpet. Harry noticed that it was wearing what looked like an old pillowcase, with rips for arm and leg holes.

‘Er – hello,’ said Harry nervously.

‘Harry Potter!’ said the creature, in a high-pitched voice Harry was sure would carry down the stairs. ‘So long has Dobby wanted to meet you, sir ... Such an honour it is ...’
 ‘Th-thank you,’ said Harry, edging along the wall and sinking into his desk chair, next to Hedwig, who was asleep in her large cage. He wanted to ask, ‘What are you?’ but thought it would sound too rude, so instead he said, ‘Who are you?’
 ‘Dobby, sir. Just Dobby. Dobby the house-elf,’ said the creature [HPCS: 15].

Harry’emu udało się nie krzyknąć, ale niewiele brakowało. Mały stwór siedzący na jego łóżku miał wielkie uszy nietoperza i wylupiaście zielone oczy wielkości piłek tenisowych. Harry natychmiast poznał te oczy: to one wpatrywały się w niego z żywopłotu. Z dołu dobiegł głos Dudleya:

- Państwo pozwolą, że wezmę ich płaszcz.
- Stwór ześliznął się z łóżka i skłonił tak nisko, że koniec jego długiego, cienkiego nosa dotknął dywanu. Harry zauważył, że stwór ma na sobie coś, co przypominało starą poszewkę na poduszkę, z dziurami na ręce i nogi.
- Eee... cześć – powiedział niepewnie Harry.
- Harry Potter! – zapiszczał stwór tak przenikliwym głosem, iż Harry był pewny, że słyszą go na dole. – Ach, sir, Zgredek od tak dawna pragnął pana zobaczyć... Cóż za zaszczyt...
- Dż-dziękuję – wyjąkał Harry, przemykając się pod ścianą i siadając przy biurku, tuż obok Hedwigi, która jak zwykle spała w swojej klatce. Chciał zapytać: „Czym jesteś?”, ale pomyślał, że zabrzmiałoby to zbyt obcesowo, więc zapytał:
- Kim jesteś?
- Jestem Zgredek, łaskawy panie – odpowiedział stwór. – Po prostu Zgredek. Domowy skrzat [HPKT: 18-19].

Гарри лишь чудом удержался и не вскрикнул. У крохотного создания, сидевшего на кровати, были большие уши, как у летучей мыши, и зеленые глаза навывкате размером с теннисный мяч. Гарри их тотчас узнал: они-то и глядели на него утром из садовой изгороди. Гарри и визитер молча уставились друг на друга, а в это время снизу донесся голос Дудли:

- Позвольте ваши плащи, мистер и миссис Мейсон?
Создание соскользнуло с кровати и отвесило поклон, такой глубокий, что кончиком длинного тонкого носа ткнулось в ковер. Гарри только сейчас заметил, что непрошенный гость одет в нечто вроде старой наволочки с неаккуратно пропранными дырками для рук и ног.
- Э-э-э... здравствуйте, – нерешительно сказал Гарри.
- Гарри Поттер! – воскликнуло существо. Его пронзительный голос наверняка долетал до первого этажа. – Столько лет Добби мечтал о знакомстве с вами... Такая великая честь...
- Спа... спасибо, – сказал Гарри. Он по стеночке пробрался к письменному столу и растерянно опустился на стул. Рядом, в клетке, непробудно спала Хедвига. Хотелось спросить: «Вы что за существо?», но Гарри подумал, что это будет невежливо, и ограничился неопределенным: – Кто вы?
- Добби, сэр. Просто Добби. Добби – домовый эльф, – ответил гость [ПТК: 21-22].

Niskie kłanianie się skrzata, sposób zwracania się do Harry'ego Pottera, jak również fakt, że Zgredek ubrany jest w „starą poszewkę na poduszkę”, korelują ze specyfiką kulturową *dobby*. Uniżoność eksplikowana jest w każdym jego zachowaniu na przestrzeni drugiego tomu sagi aż do momentu, kiedy nie zostaje uwolniony. Bez wątplenia istotna jest płaszczyzna gramatyczna wypowiedzi Zgredka, gdyż mówi on o sobie w trzeciej osobie liczby pojedynczej – w ten sposób wyraża wymuszony dystans wobec siebie i podkreśla zależność od innych. W następnym fragmencie możemy zaobserwować, jak bardzo skrzat jest zaskoczony uprzejmym stosunkiem Harry'ego Pottera do niego.

‘Sit down,’ said Harry politely, pointing at the bed.
To his horror, the elf burst into tears – very noisy tears.
‘S-sit down!’ he wailed. ‘Never ... never ever ...’
Harry thought he heard the voices downstairs falter.
‘I’m sorry,’ he whispered, ‘I didn’t mean to offend you or anything.’
‘Offend Dobby!’ choked the elf. ‘Dobby has never been asked to sit down by a wizard – like an equal –’ [HPCS: 16]

- Usiądź. – Harry wskazał łóżko. Ku jego przerażeniu, skrzat wybuchnął płaczem, a robił to bardzo hałaśliwie.
- U-usiądź! – zaszlochał. – Jeszcze nigdy, nigdy... Harry’emu wydało się, że głosy na dole jakby przycichły.
- Bardzo przepraszam – wyszeptał. – Nie chciałem cię urazić, naprawdę.
- Urazić?! – zaskrzeczał przenikliwie skrzat. – Jeszcze nigdy żaden czarodziej nie zaprosił Zgredka, żeby usiadł... jak równy z równym... [HPKT: 19]

– Да вы садитесь, – любезно предложил Гарри, указывая на кровать.

К его величайшему ужасу, эльф разразился рыданиями – и очень громко.

– С-с-сади-и-итесь... – завывал он, – никогда... никогда в жизни...

Голоса внизу на миг притихли.

- Извините, – прошептал Гарри. – Я совсем не хотел вас обидеть, и вообще...
- Обидеть Добби! – захлебнулся эльф. – Добби еще никогда не предлагали сесть... ни один колдун... как равному... [ППТК: 23]

Można zauważyć, że istnienie bariery pomiędzy czarodziejami a ich stworzeniami-sługami jest niezwykle mocno akcentowane w sadze. Niepohamowana eksplozja emocji ze strony skrzata jest świadectwem tego, że stworzenie nigdy nie miało styczności z szacunkiem i że wprawia je to w zakłopotanie. Dodatkowo uzewnętrznia jego zły stan psychiczny, który, jak zaobserwujemy w kolejnym fragmencie, wynika nie tylko z przemocy psychicznej, lecz również fizycznej, której skrzat doświadcza służąc swoim właścicielom.

‘Dobby had to punish himself, sir,’ said the elf, who had gone slightly cross-eyed. ‘Dobby almost spoke ill of his family, sir ...’

‘Your family?’

‘The wizard family Dobby serves, sir ... Dobby is a house-elf – bound to serve one house and one family for ever...’ [HPCS: 16]

- Zgredek musi się sam ukarać – oznajmił duszek mający już lekkiego zeza. – Zgredek o mały włos nie wyraziłby się źle o swojej rodzinie...
- O swojej rodzinie?
- O rodzinie czarodziejów, której Zgredek służy, sir... Zgredek jest domowym skrzatem... zobowiązanym służyć na wieki jednemu domowi i jednej rodzinie... [HPKT: 20]
- Добби должен наказать себя, сэр, – объяснил эльф. Глаза у него слегка съехали к переносице. – Добби едва не сказал плохого о своей семье, сэр...
- О... семье?
- О колдовской семье, сэр, у которой Добби состоит в услужении... Добби – домовый эльф... он обязан служить одному дому веки вечные... [ППТК: 24]

W ten sposób J. K. Rowling brutalnie podkreśla uniżoną pozycję, którą skrzaty domowe zajmują w świecie czarodziejów. Można posunąć się do stwierdzenia, że poruszanie tematu kar cielesnych nie współgra z tradycyjną koncepcją literatury dziecięcomłodzieżowej. Cechą charakterystyczną sagi o Harrym Potterze jest zaś to, że przedstawia ona w równej mierze wartości jak dobra, tak i zła. Warto więc poświęcić uwagę fragmentowi, w którym czarodzieje wypowiadają się na temat funkcji, do pełnienia której skrzaty domowe są zobowiązane. Pozwala to świadomemu czytelnikowi na przeanalizowanie sytuacji z obu perspektyw.

‘I don’t know whether the Malfoys own a house-elf ...’ said Harry.
 ‘Well, whoever owns him will be an old wizarding family, and they’ll be rich,’ said Fred.
 ‘Yeah, Mum’s always wishing we had a house-elf to do the ironing,’ said George. ‘But all we’ve got is a lousy old ghoul in the attic and gnomes all over the garden. House-elves come with big old manors and castles and places like that, you wouldn’t catch one in our house ...’ [HPCS: 27]

- Przecież nie wiemy, czy Malfoyowie mają domowego skrzata... – powiedział.

- To jest możliwe. Takie skrzaty służą zwykle w bogatych domach starych czarodziejskich rodzin – zauważył Fred.
- Tak, mama zawsze marzyła o tym, żeby mieć skrzata... żeby za nią prasował – dodał George. – Ale mamy tylko parszywego ghula na strychu i pełno gnomów w ogrodzie. Domowe skrzaty bywają zwykle w wielkich starych dworach i zamkach, u nas się takiego nie spotka... [HPKT: 36]
- Не знаю, есть ли у Малфоев домовый эльф... – задумчиво протянул Гарри.
- Чей бы он ни был, это старинный колдовской род, к тому же богатый, – сказал Фред.
- Ага. Мама тут обмолвилась, что не отказалась бы от домового эльфа – гладить белье, – добавил Джордж. – А у нас только паршивый старикашка упырь на чердаке да гномы в саду. Домовые эльфы живут в особняках, замках, во всяких, знаешь, таких местах; у нас их не встретишь... [ГПТК: 44]

Pozwala to wysnuć wniosek, zgodnie z którym służalcza postawa skrzatów domowych jest nie tylko akceptowana przez czarodziejów, ale również uznawana za normę. Harry Potter, będąc wychowankiem rodziny niemagicznej, który dodatkowo doświadcza ciągłego poniżania od niej, nie jest w stanie zaakceptować pozycji, w której znalazł się Zgredek. Kierując się tym podejmuje próbę uratowania skrzata z opresji – za pośrednictwem podstępnie zmusza właściciela skrzata do obdarowania go ubraniem. Wkłada on mianowicie swoją skarpetę do dziennika, oddając go następnie Lucjuszowi Malfoyowi, który odruchowo przekazuje go swojemu słudze.

‘Come, Dobby. I said, Come!’

But Dobby didn’t move. He was holding up Harry’s disgusting, slimy sock, and looking at it as though it were a priceless treasure.

‘Master has given Dobby a sock,’ said the elf in wonderment.

‘Master gave it to Dobby.’

‘What’s that?’ spat Mr Malfoy. ‘What did you say?’

‘Dobby has got a sock,’ said Dobby in disbelief. ‘Master threw it, and Dobby caught it, and Dobby – Dobby is free.’

Lucius Malfoy stood frozen, staring at the elf. Then he lunged at Harry.

‘You’ve lost me my servant, boy!’

But Dobby shouted, ‘You shall not harm Harry Potter!’ [HPCS: 248]

– Zgredek! Idziemy! Powiedziałem, idziemy!

Ale Zgredek nie ruszył się z miejsca. Trzymał w ręku obrzydliwą, mokrą skarpetkę Harry’ego i wpatrywał się w nią, jakby była bezcennym skarbem.

– Mój pan dał Zgredkowi skarpetkę – powiedział zdumionym tonem. – Pan dał ją Zgredkowi.

– Co znowu? – warknął pan Malfoy. – Co powiedziałeś?

– Zgredek dostał skarpetkę – powtórzył skrzat z niedowierzaniem. – Mój pan ją rzucił, a Zgredek ją złapał. Zgredek jest... wolny.

Lucjusz Malfoy zamarł, wpatrując się w skrzata, po czym rzucił się na Harry’ego.

– Przez ciebie straciłem służę, głupi chłopaku! Ale Zgredek wrzasnął:

– Nie zrobisz krzywdy Harry’emu Potterowi! [HPKT: 352]

– Пошли, Добби! Я сказал, пошли.

Но Добби не шевелился. Он держал отвратительный носок, будто бесценное сокровище.

– Хозяин дал носок, – в недоуменном восторге сказал он.

– Хозяин дал его Добби.

– Что еще за чушь? – рявкнул мистер Малфой. – Что ты несешь?

– Получил носок, – не веря сам себе, проговорил Добби.

– Хозяин выкинул, а Добби поймал, и теперь – Добби свободен.

Люциус Малфой замер, уставившись на эльфа. А потом бросился на Гарри:

– Из-за тебя я лишился слуги, паскудник!

Но Добби закричал:

– Вы не смеете обижать Гарри Поттера! [ГПТК: 472-473]

Dzięki temu możemy stwierdzić, że J. K. Rowling stosuje się do wytycznych, które zostały wyznaczone przez brytyjską kulturę – nie tylko obrazuje skrzaty domowe jako służących czarodziejów, gdyż dodatkowo obrazuje obdarowanie ich ubraniem jako akt uwolnienia. Uświadamia to, że wiedza kulturowa dotycząca kulturowemu *dobby* jest niezbędna do pełnego zrozumienia sytuacji, w której skrzat domowy, Zgredek, znalazł się w sadze o Harrym Potterze.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Stwór ześliznął się z łóżka i skłonił tak nisko, że koniec jego długiego, cienkiego nosa dotknął dywanu. Harry zauważył, że stwór ma na sobie coś, co przypominało starą poszewkę na poduszkę, z dziurami na ręce i nogi.

- Jeszcze nigdy żaden czarodziej nie zaprosił Zgredka, żeby usiadł... jak równy z równym...
- Zgredek musi się sam ukarać – oznajmił duszek mający już lekkiego zeza. – Zgredek o mały włos nie wyraziłby się źle o swojej rodzinie...

2. peryferia konceptu:

Zgredek jest skrzatem domowym, który zgodnie z brytyjską tradycją kulturową pełni funkcję służącego ludzi. Istotne jest to, że można go uwolnić od tego obowiązku poprzez obdarowanie ubraniem.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w każdej wersji językowej sagi jest odmienna. W przypadku tekstu oryginalnego onim literacki służy wyprofilowaniu kluczowych dla sagi o Harrym Potterze faktów kulturowych związanych z kulturowym *dobby*. Mają one przełożenie na podstawowe właściwości konceptu ZGREDEK, czyli jego bycie służącym, uniżoność wobec czarodziejów, jak i przede wszystkim to, że jest skrzatem domowym.

W polskiej wersji onimu literackiego tłumacz za pomocą techniki translacji częściowej wyraża zawężony zakres cech stworzenia, które są pośrednio związane z tymi kluczowymi – jest to jego wiek i dobroduszny charakter. W przypadku wersji rosyjskiej tłumaczka zdecydowała się na przetransliterowanie oryginalnej postaci onimu literackiego, przez co relacja spójności pomiędzy konceptem i onimem literackim została zerwana. Należy zwrócić uwagę na fakt, że w odniesieniu do konceptu ZGREDEK nieodzowna jest przywołana wiedza kulturowa – ponieważ odbiorcy przekładów takiej wiedzy nie posiadają, to należy ją im w skuteczny sposób przybliżyć. Jak zobaczyliśmy, jedynie A. Polkowski uciekł się do takiego zabiegu w *Tezaurusie*, przy czym nie ujął wszystkich istotnych informacji wymaganych do pełnego zrozumienia tego zoonimu literackiego.

6.2. Buckbeak – Hardodziob – Конькыр

I. Dla odpowiedniego zrozumienia zoonimu literackiego *Buckbeak* jest wymagane posiadanie wiedzy czysto językowej, która sprowadza się do uwag przytoczonych przez A. Polkowskiego w *Tezaurusie*. Brzmiały one następująco:

Et. ang. *buck* – „brykać, buńczuszyć się, pysznić”, *beak* – „dziób” [Polkowski, Lipińska 2008: 144].

Semantyka części składowych onimu literackiego, czyli *buck* i *beak*, jest wyraźnie powiązana z cechami charakterystycznymi hipogryfa, który został w ten sposób nazwany w sadze. Ma to związek z tym, że, z jednej strony, jest to stworzenie szlachetne, które nie jest w stanie zaakceptować zniewagi płynącej od człowieka (semantyka czasownika *buck*), natomiast z drugiej strony jest to stworzenie, które z wyglądu przypomina hybrydę konia i orła (semantyka rzeczownika *beak*). Taki stan rzeczy nie jest przypadkowy, gdyż po raz kolejny J. K. Rowling odwołała się do hipogryfów z legend, inspirować się nimi pod względem wyglądu i zachowania.

Ani Harry, ani Hermiona nie mieli najmniejszego pojęcia, do jak bardzo szlachetnej tradycji się wpisali, dosiadając Hardodzioba,

ulubionego hipogryfa Hagrida. Hipogryf, owoc niezwykłego związku gryfa (który jest pół orłem, pół lwem) i klaczy, miał być ulubionym rumakiem rycerzy Karola Wielkiego, wojowników z ósmego i dziewiątego wieku, których przygody opiewali – dodając zresztą sporo od siebie – późniejsi autorzy.

[...]

Chociaż hipogryf lubi płatać figle tym, którzy chcą go złapać, i zrywa się do lotu dokładnie w momencie, kiedy ktoś ma pochwytać go za uzdę, gdy wreszcie pozwoli się dosiąść, okazuje się lojalnym i chętnym do współdziałania kompanem [A. Kronzek, E. Kronzek 2008: 88-90].

Polski tłumacz zdecydował się na zastosowanie techniki translacji dokładniej, co wyraziło się w przekalkowaniu struktury i znaczenia części składowych onimu literackiego. Jeśli chodzi o rdzeń *dziob*, to jest on pełnym ekwiwalentem odpowiednika w wyjściowym zoonimie literackim, natomiast rdzeń *hard* rekonstruuje wyjściowy dynamiczny sposób zachowania jako statyczną cechę stworzenia. Rosyjska tłumaczka postąpiła inaczej, gdyż zarówno w pierwszym rdzeniu *конь*, jak i drugim rdzeniu *кyp* swojego wariantu wyraziła wygląd zewnętrzny stworzenia. W ten sposób nie oddała w zoonimie literackim specyfiki zachowania stworzenia, które ma niebagatelne znaczenie dla fabuły sagi. Dodatkowo należy zaznaczyć, że rzeczownik *кypa*, którego tłumaczka użyła w celu oddania faktu, że stworzenie posiada dziób, klóci się z jego opisem w tekście sagi – jest ono porównywane do orła, a nie kury.

II.

BUCKBEAK – 1. „dumny”, 2. „posiadający dziób” (antonomazja okazjonalna)

HARDODZIOB – 1. „dumny”, 2. „posiadający dziób” (antonomazja okazjonalna)

КОНЫКYP – 1. „przypominający konia”, 2. przypominający kurę” (antonomazja okazjonalna)

half-horse, halfbird, proud, imperiously

pół koń, pół ptak, honorny, władczy

гибрида лошади с птицей, гордый, важный

III. Poniższy fragment służy jako wprowadzenie Hardodzioba do sagi, w którym czytelnik ma okazję zapoznać się zarówno z jego nietypowym wyglądem zewnętrznym, jak i specyficzną osobowością.

Harry could sort of see what Hagrid meant. Once you had got over the first shock of seeing something that was half-horse, halfbird, you started to appreciate the Hippogriffs' gleaming coats, changing smoothly from feather to hair, each of them a different colour: stormy grey, bronze, a pinkish roan, gleaming chestnut and inky black.

'Now, firs' thing yeh gotta know abou' Hippogriffs is they're proud,' said Hagrid. 'Easily offended, Hippogriffs are. Don't never insult one, 'cause it might be the last thing yeh do.'

'Easy, now, Harry,' said Hagrid quietly. 'Yeh've got eye contact, now try not ter blink – Hippogriffs don' trust yeh if yeh blink too much ...'

Harry's eyes immediately began to water, but he didn't shut them. Buckbeak had turned his great, sharp head, and was staring at Harry with one fierce orange eye.

'Tha's it,' said Hagrid. 'Tha's it, Harry ... now, bow ...'

Harry didn't feel much like exposing the back of his neck to Buckbeak, but he did as he was told. He gave a short bow and then looked up.

The Hippogriff was still staring haughtily at him. It didn't move.

'Ah,' said Hagrid, sounding worried. 'Right – back away, now, Harry, easy does it –'

But then, to Harry's enormous surprise, the Hippogriff suddenly bent his scaly front knees, and sank into what was an unmistakeable bow.

'Well done, Harry!' said Hagrid, ecstatic. 'Right – yeh can touch him! Pat his beak, go on!' [HPPA: 88-89]

Harry przyjrzał się im uważnie i zrozumiał, co Hagrid miał na myśli. Kiedy już przeżyło się pierwszy wstrząs na widok czegoś, co było pół koniem, a pół ptakiem, zaczynało się doceniać lśniąca futra hipogryfów, przechodzące łagodnie od piór

do sierści, a każdy miał inne ubarwienie: ciemnoszare, brązowe, różowawe, kasztanowe i kruczo-czarne.

– No więc tak... Pierwsze, co powinniście wiedzieć o hipogryfach, to to, że są strasznie honorne. Łatwo je obrazić, to fakt. Nigdy nie obrażajcie hipogryfa, bo może to być ostatnia rzecz, jaką zrobicie w życiu.

– Teraz spokojnie, Harry – powiedział cicho Hagrid. – Popatrz mu w oczy i staraj się nie mrugać... Hipogryfy nie mają zaufania do kogoś, kto za bardzo mruga...

Harry’emu natychmiast łzy napłynęły do oczu, ale ich nie zamknął.

Hardodziob odwrócił swoją wielką głowę i patrzył na niego groźnie jednym pomarańczowym okiem.

– Dobra, Harry – powiedział Hagrid. – Dobra... a teraz się uklon...

Harry nie miał wielkiej ochoty nadstawiać karku, ale zrobił, jak mu powiedziano. Uklonił się krótko i podniósł głowę.

Hipogryf wciąż patrzył na niego wyniośle. Nie poruszał się.

– Cholibka – mruknął Hagrid, jakby trochę zaniepokojony. – No... to się cofnij, Harry... tylko spokój nie...

Ale w tym momencie, ku zdumieniu Harry’ego, hipogryf nagle ugiął przed nim pokryte łuską kolana. Trudno było wątpić, że to uklon.

– Dobra robota, Harry! – pochwalił go Hagrid, zachwycony. – Dobra... a teraz możesz go dotknąć! Poklep go po dziobie, śmiało! [HPWA: 123-125]

Гарри в общем-то понимал восторг Огрида. После первого шока при виде гибрида лошади с птицей глаз вдруг различал красоту перьев, незаметно переходящих в шкуру, и разный окрас – серо-грозовой, бронзовый, розовато-чалый, блестящий гнедой, чернильно-вороной...

– Теперь, это... первое дело, чего надо знать про гиппогрифов, – они гордые, – поведал

Огрид. – Очень обидчивые, гиппогрифы... Никогда их не обижайте, потому как это может оказаться последнее, что вы сделаете в жизни.

- Тихо, Гарри, осторожно, – вполголоса инструктировал Огрид. – Смотри ему в глаза и старайся не моргать... Гиппогриф не доверяет, ежели слишком часто моргаешь...

Глаза у Гарри немедленно заслезились, но он не моргнул. Конькур склонил набок большую остроклювую голову и уставился на незваного гостя свирепым оранжевым глазом.

- Ооот так, – ворковал Огрид, – ооот так... теперь кланяйся...

Гарри не хотелось подставлять беззащитный затылок Конькуру, но он сделал, как ему велели, – коротко поклонился и взглянул на животное.

Гиппогриф взирал надменно. И не шевелился.

- А, – сказал Огрид обеспокоенно. – Так, отходи, давай Гарри, полегоньку...

Но тут, к величайшему удивлению Гарри, гиппогриф внезапно преклонил чешуйчатые колени в глубоком поклоне.

- Отлично, Гарри! – в экстазе вскричал Огрид. – Давай, можешь погладить! Похлопай по клюву, давай! [ГПУА: 143-145]

Gajowy i klucznik szkoły Hogwart, Rubeus Hagrid, podkreśla wyraźnie, że hipogryfy są zwierzętami „honorowymi”, co wymaga okazania im szacunku poprzez oddanie pokłonu. Dopiero wtedy, kiedy zaakceptują człowieka, dają mu możliwość zbliżenia się i dosięgania ich. Hagrid zaznacza, że konsekwencje obrażenia hipogryfa mogą być niezwykle surowe. W poniższym cytacie dowiadujemy się w praktyce, co może się stać, gdy człowiek nie zachowa się stosownie wobec nich.

Malfoy, Crabbe and Goyle had taken over Buckbeak. He had bowed to Malfoy, who was now patting his beak, looking disdainful.

‘This is very easy,’ Malfoy drawled, loud enough for Harry to hear him. ‘I knew it must have been, if Potter could do it ... I bet you’re not dangerous at all, are you?’ he said to the Hippogriff. ‘Are you, you ugly great brute?’

It happened in a flash of steely talons; Malfoy let out a high-pitched scream and next moment, Hagrid was wrestling Buck-

beak back into his collar as he strained to get at Malfoy, who lay curled in the grass, blood blossoming over his robes. 'I'm dying!' Malfoy yelled, as the class panicked. 'I'm dying, look at me! It's killed me!' [HPPA: 90].

Malfoy, Crabbe i Goyle stanęli przed Hardodziobem. Hipogryf ukląkł przed Malfoyem, który poklepał go po dziobie z lekceważącą miną.

- To bardzo łatwe – wycedził, na tyle głośno, by Harry go usłyszał. – Wiedziałem, że musi być łatwe, skoro udało się Potterowi... Założę się, że tak naprawdę jesteś łagodny jak baranek, prawda? – zwrócił się do hipogryfa. – Jesteś wielkie, potulne i bardzo brzydkie bydlę, prawda?

To stało się w ułamku sekundy. Błysnęły stalowe szpony, rozległ się piskliwy wrzask Malfoya i w następnej chwili Hagrid mocował się z rozwścieczonym hipogryfem, usiłując ponownie założyć mu obrożę i odciągnąć od Malfoya, który leżał skulony w trawie, z szatą poplamioną krwią.

- Umieram! – wrzeszczał Malfoy, a cała klasa wpadła w prawdziwą panikę. – Ja umieram! Ta bestia mnie zabiła! [HPWA: 127]

Малфой, Краббе и Гойл выбрали Конькура. Гиппогриф поклонился Малфою, и тот, презрительно кривясь, водил рукой по клюву.

- Ну и ничего сложного, – цедил Малфой так, чтобы Гарри расслышал. – Оно и понятно.

Если уж Поттер справился... Не такой уж ты страшный, а? – обратился он к гиппогрифу. – Не страшный, говорю, ты, уродина?

Сверкнули стальные когти – Малфой пронзительно завопил. Спустя мгновение Огрид уже впихивал Конькура в ошейник и оттаскивал от Малфоя, а тот скорчился на траве. Пятно крови расцветало на его мантии.

- Умираю! – закричал Малфой. Все испугались. – Смотрите, я умираю! Он меня убил! [ГПВА: 147]

W tekście sagi nie znajdujemy odpowiedzi na pytanie, czy Hardodziob rozumie słowa wypowiedane do niego przez ludzi, lecz z pewnością jest w stanie zinterpretować ich postawę wobec niego. Okazuje się,

że na brak szacunku odpowiada agresją, korzystając przy tym z orlego aspektu swojej budowy zewnętrznej – szponów. Jest to ewidentne wyrażenie jego naczelnej cechy, czyli hardości. Charakter Hardodzioba potwierdza się zawsze, gdy ten pojawia się w sadze, ponieważ mimo tego, że zna głównych bohaterów i wcześniej zaakceptował ich ukłony, to wymaga tego za każdym razem.

Tethered at the end of it, one end of his rope around a large rock, was Buckbeak the Hippogriff. Half-grey horse, half-giant eagle, Buckbeak's fierce orange eye flashed at the sight of them. All three of them bowed low to him, and after regarding them imperiously for a moment, Buckbeak bent his scaly front knees, and allowed Hermione to rush forward and stroke his feathery neck [HPGF: 452].

W głębi stał przywiązany do wielkiego głazu hipogryf Hardodziob – w połowie szary koń, a w połowie olbrzymi orzeł. Pomarańczowe oczy rozbłysły mu na ich widok. Pokłonili mu się nisko, a on obrzucił ich władczyim spojrzeniem, po czym ugiął przednie kolana i pozwolił Hermionie podejść i pogładzić się po upierzonej szyi [HPCO: 543].

У дальней стены стоял гиппогриф Конькур, веревкой привязанный к валуну. Гибрид серой лошади и гигантского орла, Конькур сверкнул на гостей свирепым оранжевым глазом. Все трое склонились перед ним в низком поклоне. Конькур некоторое время важно глядел на них, а потом опустился на чешуйчатые колени и позволил Гермионе подбежать и погладить его оперенную шею [ГПКО : 501-502].

Choć Hardodziob może pozornie wyglądać na potwora, to w rzeczywistości ma łagodne usposobienie, o ile nie zostanie sprowokowany. Hagrid, który lubuje się w potencjalnie groźnych stworzeniach, traktuje go tak, jakby był to pies – trzyma go w swojej chatce, wyznaczył dla niego legowisko i karmi go z miski.

The first thing they saw on entering Hagrid's cabin was Buckbeak, who was stretched out on top of Hagrid's patchwork quilt, his enormous wings folded tight to his body, enjoying a large

plate of dead ferrets. Averting his eyes from this unpleasant sight, Harry saw a gigantic, hairy brown suit and a very horrible yellow and orange tie hanging from the top of Hagrid's wardrobe door [HPPA: 201].

Pierwszą rzeczą, jaką zobaczyli po wejściu do chatki Hagrida, był Hardodziob, rozciągnięty wygodnie na kolorowej kółdrze. Skrzydła miał stulone tuż przy bokach, a przed nim stał wielki półmisek pełen martwych fretek. Odwróciwszy spojrzenie od tego niezbyt przyjemnego widoku, Harry ujrzał na drzwiach szafy olbrzymi, włochaty, brązowy garnitur i wyjątkowo okropny żółtopomarańczowy krawat [HPWA: 286-287].

В хижине они первым делом увидели Конькура – тот растянулся на кровати поверх лоскутного одеяла, плотно прижав к телу огромные крылья. Гиппогриф угощался дохлыми хорьками из большой миски. Гарри отвел взгляд от этого малоприятного зрелища и заметил на дверце шкафа невообразимого размера коричневый ворсистый костюм и чудовищный желто-оранжевый галстук [ГПВА: 336].

W poniższym fragmencie troje głównych bohaterów dosłownie wyraża swoją opinię na temat Hardodzioba. Co ciekawe, zgodnie z ich opinią, hipogryfa można interpretować jako „milutkie stworzenie”, przynajmniej w porównaniu do innych potworów, którymi Rubeus Hagrid był dotychczas zafascynowany.

Harry, Ron and Hermione looked at each other. They had never seen eye to eye with Hagrid about what he called 'interesting creatures' and other people called 'terrifying monsters'. On the other hand, there didn't seem to be any particular harm in Buckbeak. In fact, by Hagrid's usual standards, he was positively cute [HPPA: 162].

Harry, Ron i Hermiona spojrzeli po sobie. Wiedzieli już, czym dla Hagrida są „niezwykłe stworzenia”; inni nazywali je po prostu „przerażającymi potworami”. Z drugiej strony Hardodziob wyglądał całkiem niewinnie, w każdym razie w porównaniu ze smokami i olbrzymimi trójgłowymi psami. Biorąc pod uwagę

zwykłe upodobania Hagrida, można go było nawet uznać za miłutkie stworzenie [HPWA: 231].

Гарри, Рон и Гермиона переглянулись. Они никогда не одобряли увлечения Огрида теми, кого он называл «интересными зверьками» (а прочие – «жуткими монстрами»). Правда, лично Конькур особых опасений не вызывал. Наоборот, если вспомнить другие привязанности Огрида, Конькур был прямо-таки милашка [ГПВА: 269].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Pierwsze, co powinniście wiedzieć o hipogryfach, to to, że są strasznie honorne. Łatwo je obrazić, to fakt. Nigdy nie obrażajcie hipogryfa, bo może to być ostatnia rzecz, jaką zrobicie w życiu.

W głębi stał przywiązany do wielkiego głazu hipogryf Hardodziob – w połowie szary koń, a w połowie olbrzymi orzeł. Pomarańczowe oczy rozbłyły mu na ich widok.

Z drugiej strony Hardodziob wyglądał całkiem niewinnie, w każdym razie w porównaniu ze smokami i olbrzymimi trójgłowymi psami.

2. peryferia konceptu:

Hardodziob jest hipogryfem, który stanowi połączenie wielkiego konia i orła. Jego charakterystyczną cechą jest władczość i szlachetność wyrażające się w tym, że wymaga on szacunku i kłaniania się za każdym razem, gdy człowiek chce się do niego zbliżyć.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastyczno-literackim jest analogiczna w przypadku porównania oryginalnej wersji sagi i polskiego przekładu, lecz jest tylko połowicznie oddana w rosyjskim przekładzie. A. Polkowski skonstruował zoonim literacki ekwiwalentny

pod względem formalnym i semantycznym wobec wariantu oryginalnego, dzięki czemu współgra on z konceptem onomastycznoliterackim mu przypisanym. M. Spivak zdecydowała się zaś wyrazić obie właściwości wizualne Hardodzioba w zoonimie literackim, czyli bycie półkoniem i półorłem. Należy podkreślić, że użyła rzeczownika *купа* w celu zobrazowania faktu posiadania dzioba przez hipogryfa, lecz nie odnajduje to odzwierciedlenia w deskrypcjach jednostkowych stworzenia.

6.3. Hedwig – Hedwiga – Хедвига

I. W kontekście zoonimu literackiego *Hedwiga* ważne są fakty kulturowe, które mogą być nieznane nie tylko odbiorcom polskiego i rosyjskiego przekładu, lecz również odbiorcom tekstu oryginalnego. Co ciekawe, mają one związek z polską historią – J. K. Rowling poprzez użycie imienia *Hedwig* (jest to angielski ekwiwalent polskiego imienia *Jadwiga*) odwołuje się do św. Jadwigi Śląskiej, która w kulturze brytyjskiej funkcjonuje jako *Saint Hedwig of Silesia* lub *Saint Hedwig of Andechs*, będącej patronką między innymi sierot. Jest to podkreślone w etymologii imienia sowy śnieżnej, której właścicielem w pierwszym tomie sagi stał się Harry Potter:

Hedwig's name was taken from St. Hedwig, who was a Medieval saint (offsite JKR). This was probably St. Hedwig of Andechs (1174-1243) who was a Polish duchess and is the patron saint of brides, death of children, difficult marriages and widows (offsite Catholic Encyclopedia)⁴⁷ [HPL].

Szczególnie istotne są informacje dotyczące działalności charytatywnej św. Jadwigi. Na stronie internetowej parafii św. Jadwigi w Chorzowie czytamy, że:

⁴⁷ Imię Hedwigi zostało zapożyczone od św. Jadwigi, która była średniowieczną świętą (ze strony JKR). Była to najprawdopodobniej św. Jadwiga z Andechs (1174-1243), która była polską księżną i która jest patronką pań młodych, zmarłych dzieci, problematycznych małżeństw i wdów (ze strony Encyklopedii Katolickiej).

Kult św. Jadwigi znalazł swoje odbicie nie tylko w rzeźbie, malarstwie, w poezji i muzyce, ale postać patronki Śląska inspirowała wielu do zakładania bractw i stowarzyszeń naśladowujących jej działalność charytatywną. Założone we Wrocławiu w 1848 r. przez księdza Roberta Spiskego Stowarzyszenie Świętej Jadwigi, zrzeszające katolickie kobiety i dziewczęta w celu zajęcia się sierotami, biednymi i ludźmi starymi, kilka lat później – w 1859 r. – przekształciło się w zgromadzenie zakonne Sióstr Świętej Jadwigi, którego statuty zostały oparte na regule św. Augustyna [Patronka św. Jadwiga].

Dowiadujemy się, że Stowarzyszenie powstałe na cześć św. Jadwigi koncentruje się na pomaganiu sierotom, ludziom biednym i starym, a to jest inspirowane postawą św. Jadwigi. Na wspomnianej stronie parafii św. Jadwigi możemy odnaleźć modlitwę, zgodnie z którą „święta Jadwiga usilnie zabiegała o pokój i pełniła dzieła miłosierdzia”. W odniesieniu do Harry’ego Pottera ma to kluczowe znaczenie, gdyż protagonista sagi rzeczywiście jest sierotą, a sowa śnieżna, nazwana przez J. K. Rowling Hedwigą, pełni rolę jego opiekunki i towarzysza – to niewątpliwie wyraża inspirację polską świętą. Dodatkowo ma to związek z ogólną symboliką przypisywaną sowom, która sprowadza się do następującego spostrzeżenia:

Zdolność Hedwigi do porozumiewania się z Harrym i wykonywania jego poleceń da się wywieść od starogreckiego przekonania o inteligencji sów. Atena, grecka bogini mądrości, często była przedstawiana z sową na ramieniu. Niektórzy powiadali, że sama była zdolna przedzierać się w sowę, by pod tą postacią sprawować pieczę nad swymi posiadłościami i poznawać tajemnice i bolączki swych poddanych [A. Kronzek, E. Kronzek 2008: 238].

Na tej podstawie można twierdzić, że w ramach konceptu HEDWIGA J. K. Rowling zmyślnie łączy cechy świętej Jadwigi Śląskiej z cechami kojarzonymi z sowami, co ma przełożenie na opisy towarzyszki Harry’ego Pottera.

Polski tłumacz, A. Polkowski, pomimo wyraźnego odniesienia do polskiej kultury i historii w tekście oryginalnym, nie zdecydował się ani na zrekonstruowanie zoonimu literackiego przy

pomocy polskiego ekwiwalentu naturalnego, ani na uwzględnienie go w sekcji pt. *Kilka słów od tłumacza, czyli krótki poradnik dla dociekliwych* zamieszczonych na końcu każdego z tomów lub w *Tezaurusie*. Zastosował zabieg adaptacji ortograficznej wyjściowego zoonimu literackiego, ponieważ dodał do niego polską końcówkę rodzajową –a. W definicji z *Tezaurusa* skupił się wyłącznie na faktach językowych:

Et. germ. *Hedwig* – „osoba waleczna”, szw. *hedwig* – „ktoś, komu można zaufać”, pol. Jadwiga [Polkowski, Lipińska 2008: 145].

Przywołane przez tłumacza informacje pozwalają na lepsze zrozumienie zoonimu literackiego i konceptu przypisanego do niego, mimo to w dalszym ciągu nie są satysfakcjonujące z perspektywy kulturowej. W ten sposób jedno z niewielu odwołań do kwestii polskiej występujące w sadze o Harrym Potterze, dodatkowo związane z tak istotnym dla fabuły stworzeniem, nie zostało przybliżone odbiorcom polskiego przekładu.

Rosyjska tłumaczka, M. Spivak, postanowiła ponownie poddać wyjściowy zoonim literacki zabiegowi transliteracji – *Хедвига* – wskutek czego pozbawiła go znaczącego bagażu semantyki kulturowej. We wcześniejszych wersjach redakcyjnych przekładu autorstwa M. Spivak Hedwiga funkcjonowała pod zoonimem literackim *Букля* (w tłumaczeniu na polski są to „pukle barokowej peruki”), co częściowo oddaje szlachetność wyrażoną w imieniu sowy śnieżnej Harry’ego Pottera, choć jedynie na płaszczyźnie językowej. W mojej opinii pierwotny wariant był zdecydowanie bardziej korzystny dla lepszego zrozumienia tekstu przekładu i konceptu onomastycznoliterackiego niż ostateczny.

II.

HEDWIG – „opiekunka sierot” (antonimizacja deonimizacyjna)

HEDWIGA – „kobieta”

ХЕДВИГА – brak struktury konceptualnej

company, companion, link

towarzystwo, towarzysza, więź

с кем?, товарищ, связь

III. W poniższym fragmencie postać Hedwigi zostaje wprowadzona do sagi, przy czym komentarz o źródle, z którego Harry Potter zaczerpnął imię, należy uznać za godny uwagi. Dodatkowo można zauważyć, że sowa od samego początku nie odstępuje protagonisty sagi na krok, będąc dla niego swoistym przyjacielem.

Harry kept to his room, with his new owl for company. He had decided to call her Hedwig, a name he had found in *A History of Magic*. His school books were very interesting. He lay on his bed reading late into the night, Hedwig swooping in and out of the open window as she pleased. It was lucky that Aunt Petunia didn't come in to Hoover any more, because Hedwig kept bringing back dead mice. Every night before he went to sleep, Harry ticked off another day on the piece of paper he had pinned to the wall, counting down to September the first [HPPS: 67].

Harry przesiadywał więc w swoim pokoju w towarzystwie śnieżnej sowy. Nazwał ją Hedwigą; imię to znalazł w *Historii magii*. Nowe podręczniki okazały się bardzo interesujące. Czytał je w łóżku do późnej nocy, a Hedwigą wlatywała i wylatywała przez otwarte okno, kiedy jej się podobało. Na szczęście ciocia Petunia nie przychodziła już, aby odkurzyć pokój, bo Hedwigą ciągle zносиła martwe myszy. Co wieczór, przed zaśnięciem, Harry odhaczał kolejny dzień na kartce papieru, którą przybił do ściany, odliczając dni do pierwszego września [HPKF: 96-97].

Гарри почти безвылазно торчал у себя в комнате со своей новой совой. Он решил назвать ее Хедвигой – это имя попало ему в «Истории магии». Школьные учебники оказались невероятно интересными. Гарри подолгу читал вечерами в постели, а Хедвига летала туда-сюда через открытое окно. Хорошо, что тетя Петунья перестала пылесосить комнату: Хедвига отовсюду притаскивала дохлых мышей. Перед сном Гарри вычеркивал еще один день из оставшихся до первого сентября в самодельном календарике, который приколол к стенке [ГПФК: 128-129].

Nie bez znaczenia jest również gatunek zwierzęcia, które Harry Potter wybrał na swojego towarzysza. Sowa jest źródłem psychologicznego wsparcia, lecz jednocześnie tradycyjnym posłańcem – służy protagoniście do wysyłania i odbierania listów lub paczek.

Hedwig hadn't brought Harry anything so far. She sometimes flew in to nibble his ear and have a bit of toast before going off to sleep in the owlery with the other school owls. This morning, however, she fluttered down between the marmalade and the sugar bowl and dropped a note on to Harry's plate. Harry tore it open at once.

*Dear Harry, (it said, in a very untidy scrawl)
I know you get Friday afternoons off, so would you like to come and have a cup of tea with me around three? I want to hear all about your first week. Send us an answer back with Hedwig.
Hagrid*

Harry borrowed Ron's quill, scribbled 'Yes, please, see you later' on the back of the note and sent Hedwig off again [HPPS: 101].

Jak dotąd Hedwiga niczego jeszcze Harry'emu nie przyniosła. Czasami podlatywała i szczypała go w ucho, a wtedy dostawała kawałek tostu i leciała do sowiarni na drzemkę. Tego ranka wylądowała jednak na stole, między marmoladą a cukiernicą, i rzuciła Harry'emu na talerz zwitek papieru. Rozwinął go z niecierpliwością i zobaczył parę zdań, napisanych bardzo koślawym pismem:

*Drogi Harry,
Wiem, że w piątek po południu masz wolne, więc może byś wpadł do mnie na kubek herbaty około trzeciej? Opowiesz mi o swoim pierwszym tygodniu.
Wyślij odpowiedź przez Hedwigę.
Hagrid*

Harry pożyczył pióro od Rona, napisał: „Tak, chętnie, do zobaczenia” na odwrocie listu i oddał go Hedwidze [HPKF: 144-145].

До сих пор Хедвига ничего не приносила – лишь иногда подлетала и пощипывала Гарри за уши или клевала гренки, а затем улетала спать в совяльню с остальными птицами. Нынче же она уселась между вазочкой с джемом и сахарницей и бросила записку Гарри на тарелку. Тот немедленно вскрыл послание. Очень кривыми каракулями там было написано:

Дорогой Гарри,

Знаю, что в пятницу после обеда ты свободен, не желаешь ли попить со мной чайку, часика в три? Расскажешь про первую неделю в школе. Шли ответ с Хедвигой.

Огрид

Гарри одолжил у Рона перо, нацарапал «Конечно, хочу, увидимся» на обороте листка и отослал Хедвигу [ГПФК: 194].

W powyższym fragmencie ewidentna staje się przydatność sowy jako pośrednika w wysyłaniu i przyjmowaniu listów. Oprócz tego uwypuklona jest relacja pomiędzy Harrym Potterem a Hedwigą, gdyż sowa ma w zwyczaju podlatywać do chłopca i szczypać go w ucho, a ten w zamian częstuje ją swoim jedzeniem. Co ważne, główny bohater niejednokrotnie jest karany w trakcie letnich wakacji, które spędza u swoich niemagicznych krewnych, poprzez odcięcie go od świata czarodziejów – wówczas jego jedynym ratunkiem staje się Hedwiga, co jest pokazane w kolejnym fragmencie.

Countless times, Harry had been on the point of unlocking Hedwig's cage by magic and sending her to Ron and Hermione with a letter, but it wasn't worth the risk. Underage wizards weren't allowed to use magic outside school. Harry hadn't told the Dursleys this; he knew it was only their terror that he might turn them all into dung beetles that stopped them locking him in the cupboard under the stairs with his wand and broomstick. For the first couple of weeks back, Harry had enjoyed muttering nonsense words under his breath and watching Dudley tearing out of the room as fast as his fat legs would carry him. But the long silence from Ron and Hermione had made Harry feel so cut off from the magical world that even taunting Dudley had

lost its appeal – and now Ron and Hermione had forgotten his birthday [HPCS: 11].

Już niezliczoną ilość razy Harry był bliski otworzenia zaklęciem klatki Hedwigi i wysłania jej do Rona i Hermiony z listem, ale zawsze w końcu dochodził do wniosku, że nie warto ryzykować. Uczniom Hogwartu nie wolno było używać czarów poza szkołą. Harry nie powiedział o tym Dursleyom; wiedział, że tylko dlatego nie zamknęli go w komórce pod schodami, bo bali się, że zamieni ich w żuki gnojowniki. W pierwszych tygodniach po powrocie do domu często zabawiał się w ten sposób, że mruzczał coś pod nosem, na co Dudley uciekał z pokoju tak szybko, jak mu na to pozwalały jego krótkie tłuste nóżki. Jednak brak wiadomości od Rona i Hermiony sprawiał, że Harry czuł się kompletnie odcięty od świata czarodziejów i nawet straszenie Dudleya przestało go bawić. A teraz okazało się, że Ron i Hermioną zapomnieli o jego urodzinach [HPKT: 14].

Уже миллион раз Гарри хотел призвать на помощь колдовство, отпереть клетку и послать Хедвигу к Рону и Гермионе, но всякий раз останавливался. Не стоило рисковать: несовершеннолетним запрещалось колдовать вне школы. Дурслеям Гарри об этом не сказал: если б не их страх превратиться в навозных жуков, его бы и самого заперли под лестницей вместе с метлой и волшебной палочкой. Первую пару недель по возвращении домой Гарри с удовольствием бормотал вполголоса всякую ерунду и смотрел, как Дудли в панике выкатывается из комнаты, топоча жирными ножищами. Но теперь... От Рона и Гермионы ни словечка, колдовской мир бесконечно далек, издевки над Дудли потеряли свою прелесть – а сегодня друзья даже не поздравили его с днем рождения [ГПТК: 16].

Postawa Harry'ego Pottera sugeruje, że traktuje on sowę jako wybawienie z tego rodzaju opresji, tym bardziej, że w uniwersum stworzonym przez J. K. Rowling sowa poczta jest jednym z niewielu dostępnych środków komunikacji. Z tego względu wspomniany „brak wiadomości od Rona i Hermiony” był uzależniony właśnie od wykorzystania sów.

Hedwiga jest opiekunką Harry'ego Pottera na przestrzeni wszystkich tomów powieści, aż do siódmego tomu, czyli *Harry'ego Pottera i Insygniów Śmierci*. To właśnie wtedy J. K. Rowling postanawia uśmiercić sowę, co, zgodnie z jej słowami, ma symbolizować wkroczenie protagonisty w dorosłość [YouTube 2013]. Jest to dowód na to, że sowa pełni funkcję jego opiekunki, gdyż pozbawienie chłopca zwierzęcia świadczy o usamodzielnieniu.

Screams, a blaze of green light on every side: Hagrid gave a yell and the motorbike rolled over. Harry lost any sense of where they were: street lights above him, yells around him, he was clinging to the sidecar for dear life. Hedwig's cage, the Firebolt and his rucksack slipped from beneath his knees –

'No – HEDWIG!'

The broomstick spun to earth, but he just managed to seize the strap of his rucksack and the top of the cage as the motorbike swung the right way up again. A second's relief, and then another

burst of green light. The owl screeched and fell to the floor of the cage.

'No – NO!'

The motorbike zoomed forwards; Harry glimpsed hooded Death Eaters scattering as Hagrid blasted through their circle.

'Hedwig – Hedwig –'

But the owl lay motionless and pathetic as a toy on the floor of her cage. He could not take it in, and his terror for the others was paramount. He glanced over his shoulder and saw a mass of people moving, flares of green light, two pairs of people on brooms soaring off into the distance, but he could not tell who they were – [HPDH: 52]

Wrzaski, błyski zielonego światła ze wszystkich stron... Hagrid ryknął, a motocykl przewalił się na bok. Harry'emu wszystko podjechało do gardła, zobaczył światła ulicznych latarni nad sobą, słyszał krzyki wokół siebie, zaciskał kurczowo palce na krawędziach przyczepy... klatka z Hedwigą, Błyskawica i plecak wyśliznęły się spod jego kolan...

– Nie... HEDWIIIGOOO!

Miotła poszybowała ku ziemi, ale w ostatniej chwili zdążył złapać pasek plecaka i jeden z prętów klatki, gdy motocykl z powrotem się obrócił. Chwila ulgi, a potem jeszcze jeden rozbłysk zielonego światła. Sowa zaskrzeczała i upadła na podłogę klatki.

– Nie... NIEEEE!

Motocykl gwałtownie przyspieszył i Harry zobaczył zakapturowanych śmierciożerców pierzchających na boki, gdy Hagrid przedarł się przez ich krąg.

– Hedwigo... Hedwigo...

Ale sowa leżała nieruchomo na dnie klatki jak porzucona zabawka. Nie mógł znieść tego widoku, a jednocześnie ogarnęła go fala lęku o innych, zerknął przez ramię i zobaczył mnóstwo miotających się w powietrzu postaci i błyski zielonego światła... dwie pary na miotłach odlatywały w dal... [HPIŚ: 62]

Крики, зеленые вспышки со всех сторон: Огрид заорал, и мотоцикл перевернулся. Гарри сразу перестал понимать, где они и что происходит. Уличные фонари над головой, отовсюду вопли. Он из последних сил вцепился в коляску. Клетка, «Всполох», рюкзак выскользнули...

– Нет!.. ХЕДВИГА!

Метла штопором полетела вниз, но клетку за кольцо и рюкзак за лямку Гарри успел ухватить – и тут мотоцикл перевернулся как надо. Секунда радости – и новая зеленая вспышка. Сова, пронзительно вскрикнув, упала на дно клетки.

– Нет... НЕТ!

Мотоцикл рванул вперед. Огрид пробил оцепление Упивающихся Смертью – Гарри краем глаза видел, как их раскидало.

– Хедвига... Хедвига...

Сова, жалкая, неподвижная, как игрушка, лежала на полу клетки. Сознание Гарри отказывалось принять ее гибель, ему было смертельно страшно за остальных. Он обернулся. Толчея в воздухе; мелькание зеленых вспышек, две пары людей, улетающих прочь на метлах, – непонятно, кто именно... [ГПДС: 58]

Powyższy fragment pokazuje, że śmierć sowy jest zupełnym przypadkiem, a jednocześnie prezentuje reakcję głównego bohatera sagi

na to tragiczne wydarzenie. Dalej możemy przeczytać, jak Harry Potter w sposób eksplicytny mówi za pośrednictwem narratora o więzi, która powstała pomiędzy nim a sową.

‘Wait a moment,’ said Hagrid, looking around. ‘Harry, where’s Hedwig?’

‘She ... she got hit,’ said Harry.

The realisation crashed over him: he felt ashamed of himself as the tears stung his eyes. The owl had been his companion, his one great link with the magical world whenever he had been forced to return to the Dursleys [HPDH: 61].

– Czekaj, Harry – powiedział Hagrid, rozglądając się po sypialni. – A gdzie jest Hedwiga?

– Ona... ona dostała – wyjąkał Harry.

Nagle zdał sobie z tego sprawę i poczuł wstyd, kiedy łzy zapiekły go pod powiekami. Ta sowa była jego wierną towarzyszką, najpewniejszą więzią między nim a światem czarodziejów, ilekroć był zmuszony wrócić do Dursleyów [HPIŚ: 72-73].

– Погоди, – остановил его Огрид, озираясь. – А где Хедвига?

– Ее... убили, – едва сумел выговорить Гарри.

На него вдруг обрушилось осознание ее гибели, и глаза, к его стыду, наполнились слезами. Хедвига была верным товарищем и единственной связью с колдовским миром, когда приходилось возвращаться к Дурслеям [ГПДС: 68].

Pisarka opisuje tu cechy charakterystyczne relacji pomiędzy Harrym Potterem i Hedwigą, które wyrażone są w sytuacjach przywołanych wcześniej. Jest to potwierdzenie związku pomiędzy św. Jadwigą Śląską a postacią Hedwigi w sadze.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Jak dotąd Hedwiga niczego jeszcze Harry’emu nie przyniosła. Czasami podlatywała i szczypała go w ucho, a wtedy dostawała kawałek tostu i leciała do sowiarni na drzemkę.

Już niezliczoną ilość razy Harry był bliski otworzenia zaklęciem klatki Hedwigi i wysłania jej do Rona i Hermiony z listem, ale zawsze w końcu dochodził do wniosku, że nie warto ryzykować.

Ta sowa była jego wierną towarzyszką, najpewniejszą więzią między nim a światem czarodziejów, ilekroć był zmuszony wrócić do Dursleyów.

2. peryferia konceptu:

Hedwiga jest sową śnieżną, która jest dla Harry'ego Pottera najwierniejszą towarzyszką i pośrednikiem, dzięki któremu utrzymuje on kontakt listowny z innymi czarodziejami.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w przypadku każdej wersji językowej sagi jest odmienna. W tekście oryginalnym J. K. Rowling dopasowała do konceptu onomastycznoliterackiego HEDWIGA taki zoonim literacki, który eksponuje specyfikę relacji pomiędzy protagonistą a jego sową. Odwołuje się przy tym do faktów związanych z polską przestrzenią kulturową – osobą św. Jadwigi Śląskiej. W polskim przekładzie tłumacz nie zdecydował się na odzwierciedlenie tego zabiegu, gdyż zastosował technikę transpozycji wraz z adaptacją do norm gramatycznych języka polskiego – końcówką *-a* występującą w imionach żeńskich (oryginalne *Hedwig* a polskie *Hedwiga*). Natomiast w rosyjskim przekładzie tłumaczka zastosowała technikę transliteracji, tym samym nie rekonstruując zależności występującej pomiędzy pierwotnym zoonimem literackim i przyporządkowanym mu konceptem.

6.4. Fawkes – Fawkes – Янгус

I. Zoonim literacki *Fawkes* również został osadzony na faktach kulturowych, tym razem pochodzących z brytyjskiej przestrzeni kulturowej. A. Polkowski zwraca na to uwagę przytaczając opis osoby,

której nazwisko zostało użyte przez J. K. Rowling w tym zoonimie literackim:

Et. Guy Fawkes (1570-1606) to słynny organizator tzw. Spisku Prochowego, którego celem było wysadzenie w powietrze gmachu Parlamentu w odwecie za prześladowanie katolików przez króla Jakuba I. Spiskowcy zgromadzili w podziemiach Parlamentu 36 beczek z prochem, ale ktoś ich wydał i Fawkesa stracono. W Anglii obchodzi się do dziś Dzień Fawkesa (5 listopada), w którym strzela się z petard i organizuje pokazy sztucznych ogni [Polkowski, Lipińska 2008: 114].

Nie mniej istotny jest kontekst mitologiczny, gdyż Fawkes jest feniksem – w *Księdze wiedzy czarodziejskiej* fakt ten jest komentowany następująco:

Jak Harry dowiaduje się z pierwszej ręki, czekając w gabinecie Albusa Dumbledore’a, najbardziej zdumiewające w feniksie jest to, że od czasu do czasu – mniej więcej co pięćset lat – ten legendarny ptak staje w płomieniach, spala się na popiół i z tego popiołu odradza na nowo.

[...]

Feniks żywił się kadzidłem, cynamonem i mirrą, a kiedy wyczuwał, że zbliża się jego koniec, gromadził drewno i korę tych aromatycznych roślin i na szczycie palmy albo dębu budował z nich gniazdo, przez niektórych zwane stosem ciałopalnym. Tam zaczynał energicznie poruszać skrzydłami, dopóki cały nie stanął w płomieniach, i płonął, póki nie zamienił się w kupkę popiołu, z którego zaraz powstawał nowy, świeżo opierzony feniks [A. Kronzek, E. Kronzek 2008: 79-80].

Z tego właśnie względu powiązanie z legendarnym Guy’em Fawkesem wydaje się być w pełni zrozumiałe. W szczególności wyraża się to w związku znaczeniowym pomiędzy rzeczownikami *proch* (istotnym w kontekście Spisku Prochowego Guy’a Fawkesa) i *popiół* (związanym ze specyfiką feniksów). Należy zaznaczyć, że zarówno w kulturze brytyjskiej, jak polskiej i rosyjskiej używany jest frazeologizm „odradzać się jak feniks z popiołów”. Polski tłumacz nie podjął decyzji o zaadaptowaniu onimu literackiego na grunt polski, lecz zdając sobie

sprawę z tego, że polski odbiorca może nie znać postaci, do której się on odwołuje, przytoczył jej opis w *Tezaurusie*. Z kolei rosyjska tłumaczka zdecydowała się na odnalezienie ekwiwalentu kulturowego konceptu GUY FAWKES, który jest bliższy odbiorcom rosyjskim – jest to zabieg pożądaný w odniesieniu do tłumaczenia literackiego, a szczególnie w kontekście sagi o Harrym Potterze. Poprzez swój wariant, Янзус, M. Spivak odsyła odbiorców przekładu do postaci Jana Husa, którą *Encyklopedia PWN* definiuje następująco:

Hus JAN, ur. ok. 1370, Husinec k. Czeskich Budziejowic, zm. 6 VII 1415, Konstancja, czeski myśliciel, kaznodzieja i reformator religijny, twórca i przywódca husytyzmu [Encyklopedia PWN].

W odniesieniu do sagi o Harrym Potterze kluczowe są okoliczności jego śmierci opisane w *Encyklopedii PWN* w poniższy sposób:

na soborze powołano specjalną komisję prowadzącą proces przeciw Husowi; nakazano mu potępienie 30 tez z jego traktatu *De ecclesia* uznanych za heretyckie (za Husem wstawiało się poselstwo polskie z Pawłem Włodkowicem na czele); odmowa Husa sprawiła, że sobór uznał go za zwolennika potępionych poglądów Wiktora i skazał na śmierć na stosie; wyrok wykonano 6 VII 1415 w Konstancji [Encyklopedia PWN].

Fakt, że Jan Hus został spalony na stosie, poprzez związek z ogniem (i w domyśle z popiołem) łączy się z faktami dotyczącymi działalności Guy’a Fawkesa. I choć nie ma pewności, czy wszyscy odbiorcy przekładu rosyjskiego posiadają wymaganą wiedzę o Janie Husie, to dzięki zabiegowi odnalezienia ekwiwalentu funkcjonalnego pierwowzoru zoonimu literackiego M. Spivak przybliży swój wariant do rosyjskiej przestrzeni kulturowej.

II.

FAWKES – 1. „związany z prochem”, 2. „ogień” (antonomazja deonimizacyjna)

FAWKES – brak struktury konceptualnej

ЯНГҮС – „związany ze spalaniem” (antonomazja deonimizacyjna)

flames, fire, burst into flame, ashes
plómiénie, ogień, spalić się, popiół
огненный, загореться, пепел

III. Ponizej przytaczam fragment, w którym feniks Fawkes zostaje wprowadzony do sagi. Harry Potter spotyka go w specyficznym dla feniksów momencie, czyli przed aktem spalania się. Protagonista zostaje przez to zupełnie zaskoczony, rozpaczliwie szukając sposobu na ugaszenie płonącego ptaka, lecz Albus Dumbledore ponownie dostarcza mu cennych informacji.

He wasn't alone after all. Standing on a golden perch behind the door was a decrepit-looking bird which resembled a half-plucked turkey. Harry stared at it and the bird looked balefully back, making its gagging noise again. Harry thought it looked very ill. Its eyes were dull and, even as Harry watched, a couple more feathers fell out of its tail.

Harry was just thinking that all he needed was for Dumbledore's pet bird to die while he was alone in the office with it, when the bird burst into flames.

Harry yelled in shock and backed away into the desk. He looked feverishly around in case there was a glass of water somewhere, but couldn't see one. The bird, meanwhile, had become a fireball; it gave one loud shriek and next second there was nothing but a smouldering pile of ash on the floor.

The office door opened. Dumbledore came in, looking very sombre.

'Professor,' Harry gasped, 'your bird – I couldn't do anything – he just caught fire –'

To Harry's astonishment, Dumbledore smiled.

'About time, too,' he said. 'He's been looking dreadful for days, I've been telling him to get a move on.'

He chuckled at the stunned look on Harry's face.

'Fawkes is a phoenix, Harry. Phoenixes burst into flame when it is time for them to die and are reborn from the ashes. Watch him ...'

Harry looked down in time to see a tiny, wrinkled, new-born bird poke its head out of the ashes. It was quite as ugly as the old one [HPCS: 155].

A jednak nie był sam w gabinecie. Na złotej żerdzi obok drzwi siedział jakiś wyliniały ptak, przypominający niedokładnie oskubanego indyka. Harry wpatrywał się w niego z ciekawością, a ptak najwyraźniej odwzajemniał to zainteresowanie, bo utkwiał w Harrym smętne spojrzenie i znowu zagęgał. Wyglądał na bardzo chorego. Oczy miał mętne, a kiedy tak patrzył żałośnie, z ogona wypadło mu kilka piór.

Harry właśnie pomyślał, że jeszcze tego tylko brakuje, żeby ulubiony ptak Dumbledore'a wyzionął ducha, będąc z nim sam na sam w gabinecie, kiedy ptak nagle stanął w płomieniach.

Harry krzyknął ze strachu i cofnął się gwałtownie, wpadając na biurko. Rozejrzał się gorączkowo w poszukiwaniu jakiegoś dzbanka z wodą lub wazonu, ale nic takiego nie spostrzegł. Tymczasem ptak zamienił się w kulę ognia, zaskrzeczał przeraźliwie i po chwili zniknął z żerdzi, a na podłodze pojawiła się kupka popiołu.

Drzwi gabinetu otworzyły się. Wkroczył Dumbledore, a minę miał niezbyt wesołą.

- Panie profesorze – wyjąkał Harry – pana ptak... nie mogłem nic na to poradzić... on się właśnie spalił... Ku jego zdumieniu Dumbledore uśmiechnął się.
- Najwyższy czas – powiedział. – Już od wielu dni wyglądał okropnie, powtarzałem mu, żeby coś ze sobą zrobił.

Na widok miny Harry'ego zachichotał.

- Fawkes jest feniksem. Kiedy nadchodzi czas ich śmierci, feniksy spalają się i odradzają z własnych popiołów.

Popatrz...

Harry spojrzał na podłogę i zobaczył maleńką, pomarszczoną główkę wyłaniającą się z kupki popiołu. Była równie brzydka, jak ta poprzednia [HPKT: 218-219].

Оказывается, он был не один. На золотом шесте у двери восседала дряхлая птица – какая-то недощипанная индейка. Гарри уставился на нее; она ответила неподвижным мрачным взглядом и вновь кашлянула. Похоже, птица сильно

болела. У нее были скучные глаза, и прямо сейчас из хвоста выпало еще несколько перьев.

Гарри посетила неприятная мысль: не хватало только, чтобы птица Думбльдора умерла, пока он тут с ней один. Стоило ему об этом подумать, как птица загорелась.

От ужаса Гарри закричал и отпрянул к столу. Он отчаянно озирался: нет ли рядом, к примеру, стакана воды, но ничего не нашлось; птица тем временем превратилась в огненный шар, испустила громкий вопль – и спустя миг от нее не осталось ничего, кроме горстки пепла на полу.

Открылась дверь. Вошел очень удрученный Думблдор.

– Профессор, – залепетал Гарри, – ваша птица... я ничего не мог поделать – она взяла и загорелась...

К вящему изумлению Гарри, Думблдор улыбнулся:

– И самое время, надо сказать. Он давным-давно плохо выглядел. Я уж намекал ему, чтобы поторапливался.

Думблдор хохотнул, глядя в ошарашенное лицо мальчика.

– Янгус – феникс, Гарри. Фениксы, когда им приходит пора умереть, загораются, а потом возрождаются из пепла. Смотри...

Гарри посмотрел как раз вовремя – крошечный, сморщенный, новорожденный птенец высовывал головку из кучки пепла. На вид, правда, он был ничем не краше, если не гаже, сгоревшей птицы [ГПТК: 290-291].

Mityczne pochodzenie feniksa niejednokrotnie zostaje wyrażone w powieści za pośrednictwem właściwości, które Fawkes posiada. W następującym cytacie możemy zaobserwować, że ptak jest zdolny zarówno do teleportacji, jak i śpiewania w niezwykły sposób. Z Fawkesem nieustannie współwystępują dwie jakości – ogień i królewskie barwy, czyli szkarłat i złoto.

Music was coming from somewhere. Riddle whirled around to stare down the empty chamber. The music was growing louder. It was eerie, spine-tingling, unearthly; it lifted the hair on Harry's scalp and made his heart feel as though it was swelling to twice its normal size. Then, as the music reached such a pitch that Harry felt it vibrating inside his own ribs, flames erupted at the top of the nearest pillar.

A crimson bird the size of a swan had appeared, piping its weird music to the vaulted ceiling. It had a glittering golden tail as long as a peacock's and gleaming golden talons, which were gripping a ragged bundle.

A second later, the bird was flying straight at Harry. It dropped the ragged thing it was carrying at his feet, then landed heavily on his shoulder. As it folded its great wings, Harry looked up and saw it had a long, sharp golden beak and beady black eyes.

The bird stopped singing. It sat still and warm next to Harry's cheek, gazing steadily at Riddle.

'That's a phoenix ...' said Riddle, staring shrewdly back at it.

'Fawkes?' Harry breathed, and he felt the bird's golden claws squeeze his shoulder gently.

'And that –' said Riddle, now eyeing the ragged thing that Fawkes had dropped, 'that's the old school Sorting Hat.' [HPCS: 232]

Skądś napłynęła muzyka. Riddle obrócił się błyskawicznie, by spojrzeć na pustą komnatę. Muzyka rozbrzmiewała coraz głośniej. Była to dziwna, budząca dreszcze, nieziemska muzyka; Harry'emu włosy zjeżyły się na głowie, serce mu nabrzmiało, tłukąc się w piersi. I kiedy muzyka osiągnęła taką moc, że czuł ją pod żebrami, na szczycie najbliższego filaru buchnęły płomienie.

Pojawił się szkarłatny ptak wielkości łabędzia – to on wyśpiewywał tę dziwną melodię ku pogrążonemu w mroku sklepieniu. Miał połyskujący złoty ogon, długi jak ogon pawia, i złote szpony, w których trzymał jakiś łachman. W chwilę później ptak poszybował prosto ku Harry'emu. Upuścił szmatę u jego stóp, a potem usiadł ciężko na jego ramieniu. Kiedy złożył swoje wielkie skrzydła, Harry zerknął w górę i zobaczył, że ptak ma długie, ostre, złote dziób i oczy jak czarne paciorki.

Ptak przestał śpiewać. Siedział cicho, wpatrując się w Riddle'a. Harry czuł jego ciepło na policzku.

- To jest feniks... – powiedział Riddle, przyglądając mu się bystro.
- Fawkes? – szepnął Harry i poczuł, jak złote pazury ptaka zaciskają się delikatnie na jego ramieniu.
- A to... – rzekł Riddle, patrząc teraz na szmatę, którą Fawkes upuścił – to jest stara szkolna Tiara Przydziału [HPKT: 329-330].

Откуда-то полилась музыка. Реддль круто обернулся и вперил взор в пустоту Комнаты. Музыка становилась громче. От таинственных, неземных звуков мороз подирал по коже; у Гарри волосы встали дыбом, а сердце словно расширилось вдвое. Затем, когда тон достиг невыносимой высоты и завибрировал в грудной клетке, из вершины ближайшей колонны вырвались языки пламени.

Прямо из воздуха под сводчатым потолком возникла малиновая птица размером с лебедя. Она старательно выводила странную мелодию. Ее роскошный хвост, длинный, как у павлина, отливал золотом, а в сверкающих золотых когтях был зажат драный сверток.

Птица устремилась прямо к Гарри, уронила сверток к его ногам, тяжело опустилась ему на плечо и сложила огромные крылья. Гарри покосился на нее и увидел длинный острый клюв и круглый черный глаз.

Птица замолчала. Она сидела очень тихо, грея Гарри щеку, и в упор смотрела на Реддля.

- Это феникс... – заметил Реддль, пристально вглядываясь в птицу.
- Янгус? – выдохнул Гарри, и золотые когти дружески пожали ему плечо.
- А это... – продолжал Реддль, рассматривая драную вещь на полу, – старая школьная Шляпа-Распределница... [ГПТК: 441-442]

Feniks może być jednak przywołany tylko dzięki okazaniu lojalności jego właścicielowi, a należy on do Albusa Dumbledore’a. Ponieważ Harry Potter w potyczce z ucieleśnionym wspomnieniem Lorda Voldemorta i bazyliszkiem broni honoru i cześci Albusa Dumbledore’a, to feniks przybywa mu na ratunek do Komnaty Tajemnic.

‘First of all, Harry, I want to thank you,’ said Dumbledore, eyes twinkling again. ‘You must have shown me real loyalty down in the Chamber. Nothing but that could have called Fawkes to you.’ [HPCS: 244]

- Przede wszystkim, Harry, chciałem ci podziękować – rzekł Dumbledore, mrugając oczami. – Musiałeś okazać mi praw-

dziwą wierność... tam, w Komnacie Tajemnic. Bo tylko to mogło przywołać do ciebie Fawkesa [HPKT: 346].

- Прежде всего я хотел бы тебя поблагодарить, – продолжил Думблдор, и в его глазах вновь сверкнул огонек. – Судя по всему, в Тайной комнате ты проявил истинную преданность мне. Ничто другое не могло призвать к тебе Янгуса [ГПТК: 464].

Dodatkową cechą Fawkesa jest to, że jego łzy mają działanie uzdrawiające. Gdyby feniks nie przybył do Komnaty Tajemnic, to nie byłby w stanie uleczyć śmiertelnej rany zadanej Harry’emu Potterowi po ukąszeniu przez bazyliżka.

But was this dying? Instead of going black, the Chamber seemed to be coming back into focus. Harry gave his head a little shake and there was Fawkes, still resting his head on Harry’s arm. A pearly patch of tears was shining all around the wound – except that there was *no* wound.

‘Get away, bird,’ said Riddle’s voice suddenly. ‘Get away from him. I said, get away!’

Harry raised his head. Riddle was pointing Harry’s wand at Fawkes; there was a bang like a gun and Fawkes took flight again in a whirl of gold and scarlet.

‘Phoenix tears ...’ said Riddle quietly, staring at Harry’s arm. ‘Of course ... healing powers ... I forgot ...’ [HPCS: 236-237]

Ale czy to była śmierć? Komnata wcale nie rozplynęła się w czerni, przeciwnie, widział ją coraz wyraźniej. Potrząsnął lekko głową i zobaczył Fawkesa, wciąż tulącego głowę do jego ramienia. Wokół rany jaśniała plama perłowych łez... tyle że... nie było żadnej rany...

- Uciekaj, ptaku! – rozległ się nagle głos Riddle’a. – Zostaw go! Powiedziałem, uciekaj!

Harry podniósł głowę. Riddle celował różdżką w Fawkesa; huknęło, jakby ktoś wystrzelił, i feniks wzleciał w powietrze jak złoto-szkarłatny wir.

- Łzy feniksa... – powiedział cicho Riddle, wpatrując się w ramię Harry’ego. – Oczywiście... uzdrawiająca moc... zapomniałem... [HPKT: 336]

Однако смерть ли это? Вместо того чтобы исчезнуть в черноте, Комната вновь обретала четкие контуры. Гарри осторожно потряс головой и увидел Янгуса – тот лежал головой на раненой руке. Сияющие жемчужины слез покрывали рану – только никакой раны не было...

- Уйди отсюда, птица! – неожиданно взорвался Реддль. – Уйди от него! Что я говорю – кыш...

Гарри поднял голову. Реддль целился волшебной палочкой Гарри в феникса; раздался выстрел, словно из ружья, и Янгус взвился в вихре золотого и малинового.

- Слезы феникса... – тихо произнес Реддль, глядя на руку Гарри. – Ну конечно... целительная сила... как я мог забыть... [ГПТК: 450-451]

Na tej podstawie można twierdzić, że gdyby feniks Fawkes nie został przywołany do Komnaty Tajemnic przez wierność Harry’ego Pottera wobec Albusa Dumbledore’a, to chłopiec nie przeżyłby starcia z Lordem Voldemortem. To sprawia, że rola Fawkesa jest zasadnicza. W poniższym, już ostatnim cytacie dotyczącym konceptu onomastycznoliterackiego FAWKES, czytelnik poznaje kolejną właściwość feniksa – umiejętność dźwigania ciężarów, którym ptak pozornie nie jest w stanie sprostać. Pod wpływem dotyku jego piór będących nadspodziewanie gorącymi dochodzi do rozprzestrzenienia magicznej siły na pozostałe osoby.

Ron shook his head, but Fawkes the phoenix had swooped past Harry and was now fluttering in front of him, his beady eyes bright in the dark. He was waving his long golden tail feathers. Harry looked uncertainly at him.

‘He looks like he wants you to grab hold ...’ said Ron, looking perplexed. ‘But you’re much too heavy for a bird to pull up there.’

‘Fawkes,’ said Harry, ‘isn’t an ordinary bird.’ He turned quickly to the others. ‘We’ve got to hold on to each other. Ginny, grab Ron’s hand. Professor Lockhart —’

‘He means you,’ said Ron sharply to Lockhart.

‘You hold Ginny’s other hand.’

Harry tucked the sword and the Sorting Hat into his belt, Ron took hold of the back of Harry’s robes, and Harry reached out and took hold of Fawkes’s strangely hot tail feathers.

An extraordinary lightness seemed to spread through his whole body, and next second, with a whoosh, they were flying upwards through the pipe [HPCS: 239].

Ron pokręcił głową, ale feniks Fawkes przemknął obok Harry’ego i unosił się teraz przed nimi; jego paciorkowate oczy migotały w ciemności. Nastroszył długie złote pióra w ogonie. Harry przyglądał mu się niepewnie.

- Sprawia wrażenie, jakby chciał, żebyś go schwycił za ogon... – powiedział Ron z zakłopotaną miną. – Ale przecież jesteś za ciężki, żeby taki ptak cię uciągnął.
- Fawkes – rzekł Harry – nie jest zwykłym ptakiem. – Odwrócił się szybko do pozostałych. – Każdy niech złapie mocno drugiego. Ginny, złap Rona za rękę. Profesorze Lockhart...
- Mówi do ciebie – powiedział ostro Ron do Lockharta.
- Proszę chwycić drugą rękę Ginny.

Harry włożył za pas miecz i Tiarę Przydziału, Ron uchwycił się jego szaty na plecach, a Harry wyciągnął rękę i zaciśnął dłoń na dziwnie gorących piórach tworzących ogon feniksa.

Nagle poczuł się dziwnie lekki, a w następnej sekundzie świsnęło i wszyscy czworo pomknęli w górę czarnym tunelem rury [HPKT: 339-340].

Рон покачал головой. Но тут феникс Янгус вылетел вперед и затрепетал крыльями перед Гарри, ярко блестя круглыми глазами в темноте. Он зазывно размахивал длинным хвостом.

Гарри слегка растерялся.

- По-моему, он хочет, чтобы ты схватился за хвост... – озадаченно проговорил Рон. – Но ты ведь тяжелый, птица тебя не вытащит...
- Янгус, – сказал Гарри, – не простая птица. – Он обернулся к остальным. – Держимся друг за друга. Джинни, возьми Рона за руку. Профессор Чаруальд...

- Это вы, – рявкнул Рон Чаруальду.
 - Возьмите Джинни за другую руку...
- Гарри заткнул меч и Шляпу-Распределницу за пояс, Рон ухватился за полу его мантии, и Гарри взялся за странно горячий птичий хвост. Невероятная легкость распространилась по телу, и спустя миг в громком шорохе крыльев вся процессия уже летела вверх по трубе [ГПТК: 455].

Przytoczone w tym podrozdziale fragmenty pokazują, że mityczne pochodzenie feniksów zostało przez J. K. Rowling przeniesione na wszelkie przejawy działań Fawkesa. Jest to kolejny wyraz tego, w jak znaczącym stopniu, z jednej strony, saga o Harrym Potterze jest osadzona na legendach pochodzących z różnych kręgów kulturowych, a z drugiej strony tego, jak przemyślane są odwołania do nich za pośrednictwem użytych onimów literackich.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

- Fawkes jest feniksem. Kiedy nadchodzi czas ich śmierci, feniksy spalają się i odradzają z własnych popiołów.

I kiedy muzyka osiągnęła taką moc, że czuł ją pod żebrami, na szczycie najbliższego filaru buchnęły płomienie.

Pojawił się szkarłatny ptak wielkości łabędzia – to on wyśpiewywał tę dziwną melodię ku pogrążonemu w mroku sklepieniu. Miał połyskujący złoty ogon, długi jak ogon pawia, i złote szpony, w których trzymał jakiś łachman.

- Łzy feniksa... – powiedział cicho Riddle, wpatrując się w ramię Harry'ego. – Oczywiście... uzdrawiająca moc... zapomniałem...

2. peryferia konceptu:

Fawkes jest feniksem, który zgodnie z mitologią spala się i odradza się z popiołów – jest więc ptakiem nieśmiertelnym.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w wersji oryginalnej i rosyjskiej jest zbliżona wskutek adaptacji kulturowej zastosowanej przez rosyjską tłumaczkę, natomiast jest potencjalnie zerwana w polskim przekładzie. M. Spivak w obliczu założenia, że rosyjski czytelnik przekładu nie posiada wiedzy encyklopedycznej dotyczącej Guy’a Fawkesa i jego znaczenia dla brytyjskiej historii, postanowiła odwołać się w swoim zoonimie literackim do postaci Jana Husa. Tworzy tu amalgamat pojęciowy, gdyż zarówno Guy Fawkes, jak i Jan Hus mają związek z ogniem i popiołem, tyle tylko, że z innej perspektywy. A. Polkowski postanowił z kolei zastosować technikę transpozycji angielskiego zoonimu literackiego, przez co zmniejsza prawdopodobieństwo jego zrozumienia i odnalezienia powiązań pomiędzy konceptem onomastycznoliterackim FAWKES w sadze o Harrym Potterze i konceptem kulturowym GUY FAWKES. Warto mimo wszystko zaznaczyć, że niektórym odbiorcom polskiego przekładu postać ta może być znana – Guy Fawkes i jego perypetie stały się podstawą do stworzenia komiksu i nakręcenia filmu pt. *V jak Vendetta*. To przyczyniło się do powstania grupy internetowych aktywistów o nazwie *Anonymous* – jej symbolem jest maska Guy’a Fawkesa.

6.5. Fluffy – Puszek – Пышок

I. J. K. Rowling za pośrednictwem swoich zoonimów literackich odwołuje się nie tylko do historii i kultury brytyjskiej (jak ma to miejsce w przypadku Zgredka lub Fawkesa) lub do polskiej (w przypadku Hedwigi), lecz również do kultury antycznej. Puszek, monstrualny trójgłowy pies strzegący Kamienia Filozoficznego, jest nawiązaniem do Cerbera – potwora pochodzącego z mitologii greckiej. Zwraca na to uwagę A. Polkowski, który komentuje, że:

Uwaga, że Hagrid kupił go “od pewnego Greka” prowadzi do pierwotnego: mitycznego psa Cerbera strzegącego wrót do Hadesu, czyli podziemnego państwa śmierci. Orfeusz, który wyprowadził go z Hadesu, by uwolnić z niego swą ukochaną

Eurydykę, obłaskawił Cerbera grą na lirze, stąd nie jest niespodzianką, że i Puszek można było uśpić grą na harfie (Quirrel) czy na flecie (Harry i Hermiona) [Polkowski, Lipińska 2008: 276-277].

A. i E. Kronzek w *Księdze wiedzy czarodziejskiej* następująco opisują fakty związane z mitologicznym kontekstem postaci Puszka:

Puszek – olbrzymi trójgłowy pies, który strzeże Kamienia Filozoficznego w Hogwarcie – cieszy się mitologiczną spuścizną niemal trzech tysięcy lat. Jego najbardziej szacowny przodek to Cerber – dzika bestia z legend greckich i rzymskich, stojąca na straży wejścia do zaświatów.

[...]

Zadanie Cerbera jako stróża zaświatów polegało na tym, by nie wymknął się nikt, kto raz wszedł do podziemi. Zrodzony z dwóch przerażających potworów (jego ojciec był ziejącym ogniem olbrzymem pokrytym węzami, a jego matką pół kobieta, pół węzem, która pożerała ludzi żywcem), Cerber nie musiał się specjalnie wysilać, żeby siać trwogę wśród ludzi. Jeśli nie wystarczał sam jego widok, mógł zrobić użytek z ostrych zębów swych psich łbów i kolców na ogonie.

[...]

Tylko kilku mitycznym postaciom udało się zwieść Cerbera i wrócić do żywych. [...] Muzyk Orfeusz, który zstąpił w zaświaty w poszukiwaniu swj zmarłej żony Eurydyki, grał na lirze tak cydownie, że Cerber z zachwytyu przymknął powieki (Puszek podobnie reaguje na muzykę) [A. Kronzek, E. Kronzek 2008: 253-254].

Występuje tu znacząca rozbieżność pomiędzy konceptem onomastycznoliterackim a zoonimem literackim, który został mu nadany przez pisarkę. Mamy do czynienia z sytuacją, w której zoonim literacki służy nie tyle profilowaniu właściwości przypisanego mu konceptu, co wywołaniu uśmiechu na twarzy czytelnika, gdyż pozornie do niego nie pasuje. Dodatkowo fakt, że Rubeus Hagrid nadaje imię *Puszek* stworzeniu inspirowanemu mitycznym Cerberem wyraża jego fascynację i miłość do potworów. Taką uwagę możemy odnaleźć na stronie *hp-lexicon.org*:

The name “Fluffy” is humorous because it is usually thought of as fitting for tame, lap-sized pets. And this Fluffy is certainly neither of those things. It highlights Hagrid’s love for and tenderness towards large, dangerous beasts, and contrasts with Hagrid’s own gentle nature despite his size and intimidating appearance. Additionally, this mismatch of name and characteristics complements the same in Hagrid’s other dog, Fang, who is gentle, friendly, and a bit timid ⁴⁸ [HPL].

Uzmysławia to, że w wypadku tego zoonimu literackiego autorka chciała wyprofilować cechy konceptu przeciwne do stanu faktycznego, a dodatkowo wyrazić intencje postaci nadającej go stworzeniu. Zarówno w polskim, jak i rosyjskim przekładzie ten zoonim literacki został przetłumaczony przy wykorzystaniu techniki translacji, która doprowadziła do pełnego ujęzykowania semantyki oryginału. Wynika to z tego, że nie jest ona skomplikowana:

Et. ang. *fluff* – „puszek” [Polkowski, Lipińska 2008: 276-277].

II.

FLUFFY – 1. „drobny, puszysty”, 2. „określenie pieszczotliwe”
(antonomazja okazjonalna)

PUSZEK – 1. „drobny, puszysty”, 2. „określenie pieszczotliwe”
(antonomazja okazjonalna)

ПУШОК – 1. „drobny, puszysty”, 2. „określenie pieszczotliwe”
(antonomazja okazjonalna)

dog, three heads, monstrous, three-headed
pies, trzy głowy, monstrualny, o trzech głowach
нѣс, три головы, чудовищный, трехглавый

⁴⁸ Imię *Puszek* jest żartobliwe, ponieważ zwykle uważa się, że pasuje do ujarzmionych, małych zwierząt domowych. Ten Puszek zdecydowanie nie jest żadnym z nich. Jego imię służy podkreśleniu miłości i słabości Hagrida do wielkich, niebezpiecznych bestii, jak również kontrastuje z wrażliwą naturą Hagrida pomimo jego rozmiarów i onieśmielającego wyglądu. Dodatkowo, to niedopasowanie pomiędzy imieniem i cechami zachodzi również w przypadku innego psa Hagrida, Kłā, który jest wrażliwy, przyjaźliwski i nieco nieśmiały.

III. W poniższym fragmencie sagi troje głównych bohaterów napotyka Puszka po raz pierwszy, choć nie znają oni jeszcze jego imienia. Wyrazisty opis wyglądu potwora może wywoływać skojarzenie z mitycznym Cerberem, wymagając od czytelnika znajomości mitologii.

They were looking straight into the eyes of a monstrous dog, a dog which filled the whole space between ceiling and floor. It had three heads. Three pairs of rolling, mad eyes; three noses, twitching and quivering in their direction; three drooling mouths, saliva hanging in slippery ropes from yellowish fangs [HPPS: 119].

Patrzyli prosto w ślepie monstualnego psa – psa, który wypełniał całą przestrzeń między sufitem a podłogą. Pies miał trzy głowy. Trzy pary wytrzeszczonych, wściekłych oczu, trzy nosy, dygocące i marszczące się w ich stronę, trzy potworne pyski o żółtych kłach, z których wisiały strąki śliny [HPKF: 169-170].

Они смотрели в глаза чудовищному псу – громадине от пола до потолка. И у пса было три головы. Три пары вытаращенных, бешеных глаз, три пары раздувшихся ноздрей, три разинутых пасти, и с пожелтевших клыков скользкими веревками свисали слюни [ГПФК: 228].

W następnym cytacie opisana jest sytuacja, w której troje głównych bohaterów poznaje imię trójgłowego psa, na którego wcześniej natrafili. Jednocześnie Rubeus Hagrid określa jego pochodzenie, przez co powiązanie Puszka z mitologią grecką staje się ewidentne.

‘I found out something about him,’ he told Hagrid. ‘He tried to get past that three-headed dog at Hallowe’en. It bit him. We think he was trying to steal whatever it’s guarding.’ Hagrid dropped the teapot.

‘How do you know about Fluffy?’ he said.

‘Fluffy?’

‘Yeah – he’s mine – bought him off a Greek chappie I met in the pub las’ year – I lent him to Dumbledore to guard the –’

‘Yes?’ said Harry eagerly.

‘Now, don’t ask me any more,’ said Hagrid gruffly. ‘That’s top secret, that is.’

‘But Snape’s trying to steal it.’

‘Rubbish,’ said Hagrid again. ‘Snape’s a Hogwarts teacher, he’d do nothin’ of the sort.’ [HPPS: 141]

– Czegoś się o nim dowiedziałem – powiedział. – W Noc Duchów próbował przejść koło psa o trzech głowach. Potwór go ugryzł. Sądźmy, że chciał ukraść to, czego strzeże pies.

Hagrid wypuścił z rąk dzbanek.

– Skąd wiecie o Puszkach? – zapytał.

– O Puszkach?

– No tak... to mój pies... kupiłem go od jednego Greka... w pubie, w zeszłym roku... pożyczyłem go Dumbledore’owi, żeby pilnował...

– Czego? – zapytał Harry.

– No... co to, to nie, więcej wam nic nie powiem, nawet nie pytajcie – odburknął Hagrid. – To ściśle tajne, ot co.

– Ale Snape próbował to wykraść.

– Bzdura – powtórzył Hagrid. – Snape jest nauczycielem w Hogwarcie, nigdy by czegoś takiego nie zrobił [HPKF: 201].

– Я кое-что знаю, – объяснил он. – В Хэллоуин Злей хотел пробраться мимо трехглавого пса. Тот его укусил. Нам кажется, Злей хочет украсть то, что пес охраняет.

Огрид выронил чайник.

– Как вы узнали про Пушка?

– Пушка?

– Ну да... Это мой пес... Прикупил у одного грека, в пабе познакомились в том году... А сейчас одолжил Думблдорду сторожить...

– Что сторожить? – нетерпеливо спросил Гарри.

– И не спрашивай, – сурово замотал головой Огрид. – Сверхсекретно. Вот оно как.

– Но Злей же хочет это украсть.

– Чепуха, – повторил Огрид. – Еще не хватало. Злей тут учитель [ГПФК: 270-271].

Zarówno w poprzednim, jak i kolejnym kontekście, czytelnik dowiadyuje się, że Puszek został pożyczony Albusowi Dumbledore'owi w celu pilnowania pewnego przedmiotu – chodzi o Kamień Filozoficzny. Jest to ponowna analogia do mitycznego pierwowzoru trójgłowego psa, gdyż Cerber strzegł wejścia do Zaświatów.

‘Well, I don’ s’pose it could hurt ter tell yeh that ... let’s see ... he borrowed Fluffy from me ... then some o’ the teachers did enchantments ... Professor Sprout – Professor Flitwick – Professor McGonagall –’ he ticked them off on his fingers, ‘Professor Quirrell – an’ Dumbledore himself did somethin’, o’ course. Hang on, I’ve forgotten someone. Oh yeah, Professor Snape.’ [HPPS: 169-170]

– No cóż... chyba nie zaszkodzi, jak wam powiem, że... no... zaraz... no więc on pożyczył ode mnie Puszka... a potem niektórzy z profesorów rzucili zaklęcia... Profesor Sprout... Profesor Flitwick... Profesor McGonagall... – wyliczał na palcach – Profesor Quirrell... no i sam Dumbledore też coś od siebie dorzucił. A niech to, o kimś zapomniałem... No tak, profesor Snape [HPKF: 241].

– Ну, это... Небось не страшно, ежели я скажу... Дайте-ка вспомнить... У меня Пушка взял... Потом учителя заклятия наложили... Профессор Спарж... профессор Флитвик... профессор Макгонаголл... – Огрид загибал пальцы, – профессор Страунс... Ну и сам Думблдор тоже, яс’дело, руку приложил. Погодь, кого-то запомнятовал... Ах да, профессор Злей [ГПФК: 326].

W kolejnym kontekście występuje ponowne nawiązanie do Cerbera, dlatego że jedyną możliwością przejścia obok niego jest zagranie na instrumencie – muzyka działa na potwora usypiająco. Nie inaczej jest w sadze o Harrym Potterze, co możemy zaobserwować poniżej.

‘And did he – did he seem interested in Fluffy?’ Harry asked, trying to keep his voice calm.

‘Well – yeah – how many three-headed dogs d’yeh meet, even around Hogwarts? So I told him, Fluffy’s a piece o’ cake if yeh

know how to calm him down, jus' play him a bit o' music an' he'll go straight off ter sleep –'

Hagrid suddenly looked horrified.

'I shouldn'ta told yeh that!' he blurted out. 'Forget I said it! Hey – where're yeh goin'?' [HPPS: 194]

– A on... on się zainteresował Puszkiem? – zapytał Harry, starając się zachować spokój.

– No... taaa... pytał się, czy dużo takich trójgłowych piesków biega sobie wokół Hogwartu, więc mu powiedziałem, że Puszek to pestka, jeśli tylko wie się, jak go uspokoić... no... trzeba tylko mu na czymś zagrać, a robi się łagodny jak baranek i zasypia...

Nagle zrobił przerażoną minę.

– Cholibka! Nie powinienem tego mówić! – wybełkotał. – Zapomnijcie o tym! Hej... dokąd lećcie? [HPKF: 275]

– А он... он заинтересовался Пушком? – спросил Гарри, стараясь говорить спокойно.

– Ну... да. А чего, много встретишь трехголовых псов, хоть и в «Хогварце»? Я и говорю ему: да Пушок – просто лапочка, если знаешь подход. Сыграй ему какой музычки, он и заснет... Зря я сказал! – вдруг всполошился Огрид. – Забудьте! Эй, вы куда? [ГПФК: 372]

Wiedza, w której posiadanie weszła trójka protagonistów, zostaje wykorzystana przez nich w praktyce w ostatnim fragmencie werbalizującym koncept PUSZEK. Zgodnie z mitologią, Orfeusz poskromił potwora przy pomocy swojego śpiewu i gry na lirze, co J. K. Rowling odwzorowuje w odniesieniu do Puszka dzięki temu, że profesor Quirrel usypia go grając na harfie, a Harry Potter – na flecie.

'Well, there you are,' Harry said quietly. 'Snape's already got past Fluffy.'

Seeing the open door somehow seemed to impress upon all three of them what was facing them. Underneath the Cloak, Harry turned to the other two.

'If you want to go back, I won't blame you,' he said. 'You can take the Cloak, I won't need it now.'

‘Don’t be stupid,’ said Ron.

‘We’re coming,’ said Hermione.

Harry pushed the door open.

As the door creaked, low, rumbling growls met their ears. All three of the dog’s noses sniffed madly in their direction, even though it couldn’t see them.

‘What’s that at its feet?’ Hermione whispered.

‘Looks like a harp,’ said Ron. ‘Snape must have left it there.’

‘It must wake up the moment you stop playing,’ said Harry.

‘Well, here goes ...’

He put Hagrid’s flute to his lips and blew. It wasn’t really a tune, but from the first note the beast’s eyes began to droop. Harry hardly drew breath. Slowly, the dog’s growls ceased – it tottered on its paws and fell to its knees, then it slumped to the ground, fast asleep.

‘Keep playing,’ Ron warned Harry as they slipped out of the Cloak and crept towards the trapdoor. They could feel the dog’s hot, smelly breath as they approached the giant heads [HPPS: 200].

– No i stało się – powiedział cicho Harry. – Snape już przeszedł obok Puszka.

Widok tych otwartych drzwi uprzytomnił im w pełni, co zamierzają zrobić. Stali, milcząc i kuląc się pod peleryną.

– Jeśli chcecie wracać – szepnął Harry – nie będę miał do was pretensji. Możecie wziąć pelerynę, nie będzie mi już potrzebna.

– Nie bądź głupi – powiedział Ron.

– Idziemy – oświadczyła Hermiona.

Harry pchnął uchylone drzwi. Zaskrzypiały okropnie, a potem rozległo się dudniące warczenie. Wszystkie trzy nosy psa zwróciły się w ich kierunku, marszcząc się i wężąc.

– Co tam leży przy jego łapach? – zapytała szeptem Hermiona.

– Wygląda jak harfa – powiedział Ron. – Pewno Snape ją zostawił.

– Bestia musiała się obudzić, gdy tylko przestał grać – rzekł Harry. – No, to spróbujemy...

Przyłożył flet Hagrida do ust i zaczął dmuchać. Nie przypominało to żadnej melodii, ale już po pierwszych tonach pies przymknął wszystkie trzy pary oczu. Harry ostrożnie nabrał

powietrza i grał dalej. Powoli ucichło warczenie – potwór zachwiał się lekko, a potem osunął na kolana i w końcu padł na podłogę, pogrążony w głębokim śnie.

– Nie przestawaj grać – ostrzegł Harry’ego Ron, kiedy wysłiznęli się spod peleryny i zaczęli skradać ku kłapie w podłodze. Kiedy zbliżyli się do trzech olbrzymich głów, poczułi gorący, cuchnący oddech [HPKF: 284-285].

– Ну вот, – тихо сказал Гарри. – Злей обошел Пушка.

Увидев открытую дверь, они словно впервые осознали, что их ждет. Гарри под плащом повернулся к спутникам.

– Если хотите вернуться, я пойму, – сказал он. – Можете взять плащ, мне он больше не нужен.

– Не дури, – сказал Рон.

– Мы с тобой, – добавила Гермиона.

Гарри толкнул дверь. Она распахнулась со скрипом – и тут же раздалось низкое, глухое ворчание. Три носа усиленно принюхались, хотя пес никого не видел.

– Что это у него под ногами? – шепотом спросила Гермиона.

– Вроде арфа, – ответил Рон. – Злей оставил.

– Пес, видимо, просыпается, как только перестаешь играть, – сказал Гарри. – Ну что же, начнем...

Он поднес флейту Огрида к губам и подул. Эти звуки трудно было назвать мелодией, но после первой же ноты глаза у зверо стали слипаться. Гарри почти не переводил дыхания.

Постепенно собака перестала рычать, зашаталась, лапы у нее подогнулись, и она свалилась набок в глубоком сне.

– Не забывай играть, – предупредил Рон.

Они осторожно выскользнули из-под плаща и подкрались к люку в полу. Чем ближе к трем гигантским спящим головам, тем сильнее их обдавало горячим, зловонным собачьим дыханием [ГПФК: 383-384].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołowcentrowe konceptu:

Pies miał trzy głowy. Trzy pary wytrzeszczonych, wściekłych oczu, trzy nosy, dygocące i marszczące się w ich stronę, trzy potworne pyski o żółtych kłach, z których wisiały strąki śliny.

- No tak... to mój pies... kupiłem go od jednego Greka... w pubie, w zeszłym roku... pożyczyłem go Dumbledore'owi, żeby pilnował...
- No... taaa... pytał się, czy dużo takich trójgłowych piesków biega sobie wokół Hogwartu, więc mu powiedziałem, że Puszek to pestka, jeśli tylko wie się, jak go uspokoić... no... trzeba tylko mu na czymś zagrać, a robi się łagodny jak baranek i zasypia...

2. peryferia konceptu:

Puszek jest ekwiwalentem Cerbera – mitycznego trójgłowego psa, który strzegł wrót do Hadesu. Jego rolą w sadze o Harrym Potterze jest ochranianie wejścia do Komnaty Tajemnic, w której ukryty jest Kamień Filozoficzny. Potwora można uśpić przy pomocy muzyki.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w wersji oryginalnej a polskim i rosyjskim przekładzie jest analogiczna. Ze względu na nieskomplikowaną formę i semantykę wyjściowego zoonimu literackiego tłumacze mogli zastosować zabieg translacji dokładnej uzyskując ekwiwalentne warianty. Efekt komiczny, który ma wywoływać zestawienie zoonimu literackiego z konceptem mu przypisanym, jest możliwy wyłącznie w wypadku, gdy czytelnicy posiadają wiedzę na temat mitycznego pierwowzoru Puszka. Dlatego warto zauważyć, że przybliżenie im tej wiedzy przez tłumaczy jest zabiegiem pożądanym – do tego uciekł się w *Tezaurusie* A. Polkowski.

Rozdział 7

Chrematonimy literackie

7.1. the Mirror of Erised – Zwierciadło Ain Eingarp – Зеркало Джедан

- I. Jeśli chodzi o wiedzę przedtekstową, która jest związana ze Zwierciadłem Ain Eingarp, to odwołam się do następujących uwag A. Polkowskiego związanych z warstwą językową tego chrematonimu literackiego:

Ain Eingarp – [ERISED, czytane wstecz Desire – “pragnienie”] nazwa od napisu, który należało czytać od końca AIN EINGARP ACRESO GEWTEL AZ RAWTA WTE IN MAJ IBDO, czyli ODBIJAM NIE TWĄ TWARZ ALE TWEGO SERCA PRAGNIENIA [Polkowski, Lipińska 2008: 15-16].

Tłumacz zwraca uwagę na pozycję inicjalną nazwy zwierciadła w inskrypcji na nim zawartej, która definiuje cel, dla którego zostało ono stworzone. W wersji angielskiej, jak i polskiej oraz rosyjskiej nazwa zwierciadła została zapisana od tyłu. Zarówno polska, jak i rosyjska wersja chrematonimu literackiego oddaje semantykę oryginału, dodatkowo odzwierciedlając jego aspekt gramatyczny – tłumacze rekonstruują strukturę *of something* wyrażającą dzierżawczość przy użyciu dopełniacza. Warto jednak zaznaczyć, że A. Polkowski używa liczby pojedynczej rzeczownika *pragnienie*, a M. Spivak – mnogiej. Oznacza to, że tłumacze zdawali sobie sprawę z zamiarów pisarki, która w wyniku tego zabiegu sprawiła, że ten chrematonim literacki wywołuje skojarzenie z archaicznym językiem obcym, potencjalnie łacińskim. Warto przywołać refleksje autorki, w których opisuje ona dyskursywny kontekst umieszczenia zwierciadła w sadze.

Albus Dumbledore's words of caution to Harry when discussing the Mirror of Erised express my own views. The advice to 'hold on to your dreams' is all well and good, but there comes a point when holding on to your dreams becomes unhelpful and even unhealthy. Dumbledore knows that life can pass you by while you are clinging on to a wish that can never be – or ought never to be – fulfilled. Harry's deepest yearning is for something impossible: the return of his parents. Desperately sad though it is that he has been deprived of his family, Dumbledore knows that to sit gazing on a vision of what he can never have, will only damage Harry. The mirror is bewitching and tantalising, but it does not necessarily bring happiness⁴⁹ [PM].

Powyższy komentarz J. K. Rowling pozwala uznać, że główną funkcją Z zwierciadła Ain Eingarp jest przestrzeżenie Harry'ego Pottera przed dążeniem do urzeczywistnienia nierealnych pragnień. Ma to miejsce na samym początku jego przygody w magicznym uniwersum, a mianowicie w pierwszym tomie sagi, *Harrym Potterze i Kamieniu Filozoficznym*, w rezultacie czego jest on w stanie zachować zimną krew w trakcie swoich dalszych przygód.

II.

THE MIRROR OF ERISED – “lustro pokazujące pragnienia”
(antonomazja okazjonalna)

ZWIERCIADŁO AIN EINGARP – “zwierciadło pokazujące pragnienia” (antonomazja okazjonalna)

ЗЕРКАЛО ДЖЕДАН – “lustro pokazujące nadzieje” (antonomazja okazjonalna)

⁴⁹ Słowa przestrogi Albusa Dumbledore'a, które skierował do Harry'ego w odniesieniu do Z zwierciadła Ain Eingarp, wyrażają moją własną opinię. Rada, by „dążyć do realizacji swoich marzeń” jest świetna, jednak może to doprowadzić do sytuacji, w której taka postawa stanie się niepomocna lub nawet niezdrowa. Dumbledore zdaje sobie sprawę z tego, że życie może przelecieć człowiekowi obok nosa, gdy ten wierzy w marzenia, które nie mogą lub nie powinny być zrealizowane. Największym marzeniem Harry'ego jest przecież coś niemożliwego – powrót jego rodziców. Tragicznym faktem jest tu to, że został on ich pozbawiony, w związku z czym Dumbledore wie, że dążenie do zrealizowania takiego marzenia może Harry'ego zniszczyć. Z zwierciadło bez wątpienia oczarowuje i intryguje, ale niekoniecznie daje radość.

deep, desperate, desire
głęboki, utęskniony, pragnienie
сокровенный, желание

III. Zwierciadło Ain Eingarp zostaje wprowadzone do sagi bez kontekstu nazwy, gdyż główny bohater odkrywa je przez przypadek, nie posiadając wiedzy na jego temat. Należy zwrócić uwagę, że w wersji oryginalnej pierwszym słowem inskrypcji jest nazwa zwierciadła, co A. Polkowski oddał w polskim przekładzie. W przypadku rosyjskiego przekładu sytuacja ta nie ma miejsca.

It was a magnificent mirror, as high as the ceiling, with an ornate gold frame, standing on two clawed feet. There was an inscription carved around the top: *Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi* [HPPS: 152].

Było to piękne lustro, oparte o ścianę, sięgające aż do sufitu, w bogato zdobionej złotej ramie. Na szczycie ramy widniał napis: AIN EINGARP ACRESO GEWTEL AZ RAWTA WTE IN MAJ IBDO [HPKF: 216].

Великолепное зеркало — до потолка, в резной золоченой раме, на двух когтистых лапах.
Поверху резная надпись: «Иов тьян евор косон килен» [ГПФК: 292].

Ponownie Zwierciadło Ain Eingarp przywołane jest w związku z rozmową pomiędzy Albussem Dumbledorem i Harrym Potterem – czarodziej przyłapuje chłopca na wpatrywaniu się w Zwierciadło i podejmuje próbę uzmysłowienia mu, do czego ono służy.

So,’ said Dumbledore, slipping off the desk to sit on the floor with Harry, ‘you, like hundreds before you, have discovered the delights of the Mirror of Erised.’
‘I didn’t know it was called that, sir.’
‘But I expect you’ve realised by now what it does?’
‘It – well – it shows me my family –’
‘And it showed your friend Ron himself as Head Boy.’
‘How did you know –?’

‘I don’t need a cloak to become invisible,’ said Dumbledore gently.

‘Now, can you think what the Mirror of Erised shows us all?’

Harry shook his head.

‘Let me explain. The happiest man on earth would be able to use the Mirror of Erised like a normal mirror, that is, he would look into it and see himself exactly as he is. Does that help?’ [HPPS: 156]

- Tak więc i ty – dodał, zsuwając się ze stolika i siadając na podłodze obok Harry’ego – jak setki innych przed tobą, odkryłeś rozkosze Zwierciadła Ain Eingarp.
- Nie wiedziałem, że ono tak się nazywa, panie profesorze.
- Ale chyba już wiesz, co ono potrafi?
- No... pokazuje mi moją rodzinę...
- I twojego przyjaciela Rona jako prymusa.
- Skąd pan wie?...
- Nie muszę mieć płaszcza, żeby stać się niewidzialnym – powiedział łagodnie Dumbledore. – No dobrze, ale czy już wiesz, co pokazuje nam wszystkim Zwierciadło Ain Eingarp?

Harry potrząsnął głową.

- Zaraz ci to wyjaśnię. Tylko najszczęśliwszy człowiek na świecie mógłby używać Zwierciadła Ain Eingarp jak zwykłego lustra, to znaczy, że mógłby patrzeć w nie i widzieć swoje normalne odbicie. Teraz już rozumiesz? [HPKF: 221-222]

- Итак, – продолжал Думблдор, легко соскользнув с парты и усаживаясь на пол возле Гарри, – ты, как и сотни других до тебя, открыл чудеса Зеркала Джедан.
- Я не знал, что оно так называется, сэр.
- Но, я полагаю, ты уже понял, что оно делает?
- Оно... ну... оно показывает мне мою семью...
- А твоему другу Рону показало, что он старший староста.
- Откуда...
- Мне плащ не нужен, чтобы стать невидимым, – мягко сказал Думблдор. – Ну, так ты догадался, что показывает нам Зеркало Джедан?

Гарри покачал головой.

- Позволь объяснить. Счастливейший человек на земле мог бы смотреться в него, как в самое обыкновенное зеркало, – смотрел бы и видел себя таким, каков есть. Понимаешь? [ГПФК: 299-300]

Podczas lektury rozmowy o nietypowej użyteczności Zwierciadła Ain Eingarp czytelnik może uświadomić sobie relację uczeń-mistrz pomiędzy bohaterami, jak również wysoki stopień braku orientacji Harry'ego Pottera w magicznym uniwersum. Jedna pozornie prosta cecha wpisana w koncept związany z tym chrematonimem literackim pozwala pokazać charaktery postaci literackich kluczowych dla sagi. Dzieje się to na jej początku, kiedy to J. K. Rowling rzuca swojemu protagoniście wyzwanie – zderza chłopca niewiedzącego nic o świecie magii z tym, z czym dotąd nie miał do czynienia.

‘It shows us nothing more or less than the deepest, most desperate desire of our hearts. You, who have never known your family, see them standing around you. Ronald Weasley, who has always been overshadowed by his brothers, sees himself standing alone, the best of all of them. However, this mirror will give us neither knowledge or truth. Men have wasted away before it, entranced by what they have seen, or been driven mad, not knowing if what it shows is real or even possible [HPPS: 157].

- Pokazuje nam ni mniej, ni więcej, tylko najgłębsze, najbardziej utęsknione pragnienie naszego serca. Ty, który nigdy nie znałeś swojej rodziny, widzisz ją całą, stojącą wokół ciebie. Ronald Weasley, który zawsze był w cieniu swoich braci, widzi tylko siebie, ale jako najlepszego z nich wszystkich. To lustro nie dostarcza nam jednak ani wiedzy, ani prawdy. Ludzie tracą przed nim czas, oczarowani tym, co widzą, albo nawet wpadają w szaleństwo, nie wiedząc, czy to, co widzą w zwierciadle, jest prawdziwe lub choćby możliwe [HPKF: 222].
- Оно показывает наши самые сокровенные желания. Не больше и не меньше. Ты не знал семьи – и увидел себя в окружении родственников. Рональд Уизли, которого

всегда затмевали старшие братья, увидел себя в одиночестве лучшим из лучших. Однако Зеркало Джедан не дает нам ни знания, ни истины. Многие люди прошляпили свое будущее, стоя перед этим зеркалом, замороженные тем, что видят, – а то и сошли с ума, гадая, верно ли, возможно ли то, что им показано... [ГПФК: 300]

W powyższym fragmencie Zwierciadło Ain Eingarp po raz ostatni pojawia się jako przedmiot przestrzegający Harry'ego Pottera przed ślepym brnięciem w swoje marzenia. Zamieszczając w powieści tę wypowiedź Albusa Dumbledore'a J. K. Rowling przytacza czytelnikom swoją opinię dotyczącą funkcji tego magicznego artefaktu, która została przez nią poszerzona we wcześniej zacytowanej wypowiedzi w serwisie *pottermore.com*.

Przytoczony dalej fragment odnoszący się do Zwierciadła Ain Eingarp służy jako podpowiedź, że choć jego funkcją prymarną jest pokazywanie ludziom ich marzeń, to w kontakcie z Harrym Potterem nabywa ono dodatkową funkcję. Warto przy tej okazji zauważyć, że większość przedmiotów w sadze pod wpływem protagonisty zaczyna zachowywać się inaczej niż w kontakcie z pozostałymi postaciami – dotyczy to, dla przykładu, jego różdżki, Tiary Przydziału, a także Złotego Znicza. Służy to zaakcentowaniu centralnego miejsca, które Harry Potter zajmuje w uniwersum J. K. Rowling, co dotyczy również analizowanego chrematonimu literackiego i konceptu z nim związanego.

Quirrell moved close behind him. Harry breathed in the funny smell that seemed to come from Quirrell's turban. He closed his eyes, stepped in front of the Mirror and opened them again. He saw his reflection, pale and scared-looking at first. But a moment later, the reflection smiled at him. It put its hand into its pocket and pulled out a blood-red stone. It winked and put the Stone back in its pocket – and as it did so, Harry felt something heavy drop into his real pocket. Somehow – incredibly – he'd got the Stone [HPPS: 212].

Quirrell stanął tuż za nim. Harry poczuł dziwny zapach, który zdawał się wydobywać z jego turbana. Zamknął oczy, zrobił jeszcze dwa kroki w kierunku lustra i otworzył oczy.

Najpierw ujrzał swoje odbicie, blade i przerażone. Jednak w chwilę później odbicie uśmiechnęło się do niego, włożyło rękę do kieszeni i wyjęło czerwony kamień. Potem wyraźnie mrugnęło i włożyło kamień z powrotem do kieszeni, a kiedy to zrobiło, Harry poczuł, że coś ciężkiego wpadło do jego prawdziwej kieszeni. Trudno mu było w to uwierzyć, ale w jakiś sposób zdobył *Kamień Filozoficzny* [HPKF: 301].

Страунс шагнул ближе. От его тюрбана очень странно пахло. Гарри зажмурился, встал перед зеркалом и снова открыл глаза.

Сначала он увидел только свое отражение, бледное и испуганное. Но мгновение спустя оно улыбнулось. Запустило руку в карман и вытащило кроваво-красный камень. Затем подмигнуло и спрятало камень обратно в карман – и в тот же миг в настоящий карман Гарри упало что-то тяжелое. Как-то – невероятно! – *камень оказался у него* [ГПФК: 406-407].

W tej sytuacji zachowanie Zwierciadła Ain Eingarp staje w sprzeczności z dotychczasowym konceptem onomastycznoliterackim konstruowanym poprzez wypowiedzi Albusa Dumbledore’a. Pozwala to zauważyć, że, po pierwsze, przedmioty w sadze nabierają cech ludzkich, a po drugie, że Harry Potter w wyjątkowy sposób wpływa na obiekty wykreowane przez J. K. Rowling.

Pod koniec sagi dowiadujemy się, że Albus Dumbledore również mógł potrzebować wpatrywania się w Zwierciadło Ain Eingarp – w pojedynku pomiędzy nim a Gellertem Grindelwaldem, poprzednikiem i źródłem inspiracji dla Lorda Voldemorta, wskutek nieszczęśliwego wypadku zginęła siostra dyrektora szkoły Hogwart, Ariana. W rozmowie z Harrym Potterem mag przyznaje, że boi się poznania prawdy, czyli dowiedzenia się, czyje śmiertelne zaklęcie trafiło dziewczynę. W poniższym fragmencie główny bohater zdaje sobie z tego sprawę i odkrywa, dlaczego starzec był wcześniej tak wyrozumiały dla jego własnej fascynacji Zwierciadłem.

Another silence. Harry did not ask whether Dumbledore had ever found out who struck Ariana dead. He did not want to know, and even less did he want Dumbledore to have to tell

him. At last he knew what Dumbledore would have seen when he looked in the Mirror of Erised, and why Dumbledore had been so understanding of the fascination it had exercised over Harry [HPDH: 576].

Znowu zapadła cisza. Harry nie zapytał, czy Dumbledore kiedykolwiek odkrył, kto trafił Arianę zaklęciem, które ją zabiło. Sam nie chciał tego wiedzieć, a jeszcze bardziej nie chciał zmuszać Dumbledore'a, by to powiedział. W każdym razie dowiedział się, co Dumbledore mógł zobaczyć w Z zwierciadle Ain Eingarp i dlaczego tak dobrze rozumiał wrażenie, jakie zrobiło ono na Harrym [HPIŚ: 737].

Повисло молчание. Гарри не спрашивал, удалось ли Думбльдору выяснить, кто на самом деле убил Ариану. Он не желал этого знать, а вынуждать Думбльдора откровеничать – и того меньше. Но теперь стало ясно, что видел Думблдор в Зеркале Джедан и почему так хорошо понимал, чем оно заворожило Гарри [ГПДС: 665].

Z zwierciadło Ain Eingarp pełni w sadze funkcję nie tylko przestrogi przed potencjalnie zgubnymi marzeniami, lecz również stanowi wyraz rozliczenia z błędami przeszłości. Ponadto, daje ono możliwość prywatnego skonfrontowania się z własnymi pragnieniami, co może ukształtować psychikę postaci, gdyż tylko dana osoba jest w stanie zobaczyć, co Z zwierciadło mu pokazuje.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

AIN EINGARP ACRESO GEWTEL AZ RAWTA WTE IN
MAJ IBDO

Tylko najszcześniejszy człowiek na świecie mógłby używać Z zwierciadła Ain Eingarp jak zwykłego lustra, to znaczy, że mógłby patrzeć w nie i widzieć swoje normalne odbicie.

Pokazuje nam ni mniej, ni więcej, tylko najgłębsze, najbardziej utęsknione pragnienie naszego serca.

2. peryferia konceptu:

Zwierciadło Ain Eingarp jest lustrem, które w swym odbiciu ukazuje najskrytsze marzenia człowieka – ma ono być metaforą przestrogi przed ślepym zapatrywaniem się w marzenia.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim we wszystkich wersjach językowych jest ekwiwalentna. Zarówno A. Polkowski, jak i M. Spivak zastosowali zabieg translacji dokładnej w płaszczyźnie zarówno semantycznej, jak i gramatycznej. Pod względem eksplikacji werbalnej konceptu onomastycznoliterackiego w przypadku wersji rosyjskiej tłumaczka pominęła jednak zabieg J. K. Rowling, który polega na umieszczeniu onimu literackiego na początku inskrypcji stanowiącej dewizę Zwierciadła Ain Eingarp.

7.2. Pensieve – myślodsiewnia – дубльдум

- I. Kolejnym chrematonimem literackim poddawany analizie jest myślodsiewnia. Na istotne informacje przedtekstowe jej dotyczące autorka sagi zwraca uwagę w serwisie *pottermore.com* zauważając, że:

The name ‘Pensieve’ is a homonym of ‘pensive’, meaning deeply, seriously thoughtful; but it also a pun, the ‘sieve’ part of the word alluding to the object’s function of sorting meanings from a mass of thoughts or memories⁵⁰ [PM].

Warto zaznaczyć, że A. Polkowski przybliży polskim odbiorcom przekładu te fakty w *Tezaurusie*:

Et. ang. *pensive* – “zamyślony”; **łac.** *penso* – “rozmyślać”, “rozwagać”, **ang.** *sieve* – „sito” [Polkowski, Lipińska 2008: 226].

⁵⁰ Nazwa *Pensieve* jest homonimem słowa *pensive*, które oznacza „głęboko, poważnie zamyślonego”; ale jednocześnie jest grą słów, jako że część nazwy – *sieve* – jest aluzją do funkcji obiektu, która sprowadza się do wydobywania znaczeń spośród masy myśli i wspomnień.

Dzięki temu polski czytelnik sagi jest w stanie rozszyfrować znaczenie oryginalnego onimu literackiego, jak również uzasadnić postać polskiego wariantu. Tłumacz zastosował technikę translacji dokładnej – kalki, gdyż odzwierciedlił wyjściowe połączenie słów *pensive* i *sieve* za pośrednictwem interfiks *o*, który pojawia się pomiędzy dwoma rdzeniami w polskim wariancie. To sprawia, że funkcja przedmiotu została wyrażona w jego nazwie bez odniesienia do osoby, która jest jego aktualnym właścicielem. Z taką sytuacją mamy do czynienia w rosyjskim wariancie tego chrematonimu literackiego, ponieważ M. Spivak zdecydowała się na zastąpienie rdzenia nawiązującego do „sita, odsiewania” rdzeniem odsyłającym do osoby, która jest obecnie w jego posiadaniu – Albusa Dumbledore’a. Służy temu element *Дубль*, który stanowi skrótową i zniekształconą formę nazwiska postaci. Jeśli chodzi o drugi element chrematonimu literackiego nawiązujący do myśli, to jest on obecny w rosyjskim wariancie – poprzez użycie rdzenia *дум* M. Spivak odnosi czytelnika do czasownika *думать* („myśleć”). W odniesieniu do zarówno polskiego, jak i rosyjskiego wariantu kluczowe jest jednak to, że zostały one poddane przez tłumaczy zabiegowi apelatywizacji, choć w tekście oryginalnym *Pensieve* jest onimem literackim. Przez to przedmiot nazywany przy pomocy tego słowa przechodzi do kategorii obiektów pospolitych, co kłóci się z jego wyjątkowością podkreślaną w tekście sagi.

II.

PENSIEVE – „przesiewający myśli” (antonomazja okazjonalna)

MYŚŁODSIEWNIA – „przesiewający myśli” (antonomazja okazjonalna)

ДУБЛЬДУМ – „związany z myślami Albusa Dumbledore’a” (antonomazja okazjonalna)

thoughts, memories, mind, siphon,
myśli, wspomnienia, głowa, odsiewać,
мысль, воспоминания, голова, выцеживать

III. Podobnie jak w przypadku Zwierciadła Ain Eingarp, Harry Potter po raz pierwszy natrafia na myślodsiewnię nie posiadając wiedzy

dotyczącej jej nazwy lub przeznaczenia. Widać to wyraźnie w poniższym fragmencie z czwartego tomu sagi – *Harry’ego Pottera i Czary Ognia*.

A shallow stone basin lay there, with odd carvings around the edge; runes and symbols that Harry did not recognise. The silvery light was coming from the basin’s contents, which were like nothing Harry had ever seen before. He could not tell whether the substance was liquid or gas. It was a bright, whitish silver, and it was moving ceaselessly; the surface of it became ruffled like water beneath wind, and then, like clouds, separated and swirled smoothly. It looked like light made liquid – or like wind made solid – Harry couldn’t make up his mind [HPGF: 506-507].

Zobaczył płytką, kamienną misę z dziwnymi rzeźbieniami wokół krawędzi: jakimiś runami i symbolami, które nic mu nie mówiły. Wypełniona była osobliwą substancją – ni to płynem, ni gazem – z której promieniował srebrzysty blask. Ta świetlista, białosrebrna substancja poruszała się nieustannie: powierzchnia marszczyła się jak woda pod wpływem wiatru, a potem rozdzielała się i kłębiła jak obłoki. Przywodziła na myśl płynne światło – albo wiatr, który zmateriałizował się w przedziwny sposób [HPCO: 608].

Внутри обнаружилась неглубокая каменная чаша с диковинной резьбой по краям – руническими письменами, которых Гарри не мог прочитать. Светилось содержимое чаши – очень странное, Гарри никогда в жизни не видел ничего похожего. Не поймешь, что это за субстанция, жидкость или газ. Яркое, белесое, текучее серебро; оно то и дело рябило, как вода на ветру, но затем воздушно распадалось и клубилось облаками. Больше всего это походило на жидкий свет – или отвердевший ветер, Гарри так и не решил, что точнее [ГПКО: 560].

Źródłem informacji dla protagonisty sagi znów staje się Albus Dumbledore, który najpierw nazywa przemiot, który wzbudził zainteresowanie Harry’ego Pottera, i lakonicznie wskazuje jego przydatność, w ten sposób wzbudzając jego ciekawość.

‘This? It is called a Pensieve,’ said Dumbledore. ‘I sometimes find, and I am sure you know the feeling, that I simply have too many thoughts and memories crammed into my mind [HPGF: 518-519].

- To jest myślodsiewnia – odpowiedział Dumbledore. – Czasami czuję, a sądzę, że i ty znasz to uczucie, że kłębi mi się w głowie za dużo myśli i wspomnień [HPCO: 622].
- Это? Это называется дубльдум, – ответил Думбльдор. – Иногда у меня возникает ощущение – которое, я уверен, знакомо и тебе, – что от переизбытка мыслей и воспоминаний у меня лопанется голова [ГПКО: 572-573].

Choć Albus Dumbledore przekazał Harry’emu Potterowi szczątkowe informacje na temat myślodsiewni, to później zaprezentował mu jej działanie w praktyce zwracając uwagę na to, że służy ona nie tylko do pozbywania się zbędnych myśli z umysłu, lecz również do ich późniejszego przeglądania i analizowania. W kolejnych tomach powieści ta funkcja myślodsiewni staje się kluczowa dla rozwoju fabuły.

‘At these times,’ said Dumbledore, indicating the stone basin, ‘I use the Pensieve. One simply siphons the excess thoughts from one’s mind, pours them into the basin, and examines them at one’s leisure. It becomes easier to spot patterns and links, you understand, when they are in this form.’

‘You mean ... that stuff’s your thoughts?’ Harry said, staring at the swirling white substance in the basin.

‘Certainly,’ said Dumbledore. ‘Let me show you.’

Dumbledore drew his wand out of the inside of his robes, and placed the tip into his own silvery hair, near his temple. When he took the wand away, hair seemed to be clinging to it – but then Harry saw that it was in fact a glistening strand of the same strange, silvery white substance that filled the Pensieve. Dumbledore added this fresh thought to the basin, and Harry, astonished, saw his own face swimming around the surface of the bowl.

Dumbledore placed his long hands on either side of the Pensieve and swirled it, rather as a gold prospector would swirl for frag-

ments of gold ... and Harry saw his own face change smoothly into Snape's, who opened his mouth, and spoke to the ceiling... [HPGF: 519]

- I wtedy – ciągnął Dumbledore, wskazując na kamienny zbiornik – używam myśłodsiewni. Odsiewa się po prostu nadmiar myśli z umysłu, strząsa do tego zbiornika i bada je w wolnym czasie. Łatwiej jest dostrzec ich ukryty sens i powiązania, kiedy są w takiej postaci.
- To znaczy... że to coś... to są pana myśli? – zapytał Harry, wpatrując się w kłębiącą się białą substancję wewnątrz zbiornika.
- Oczywiście. Pokażę ci.

Dumbledore wyciągnął zza pazuchy różdżkę i przytknął jej koniec do swojej głowy powyżej skroni. Kiedy odjął różdżkę, Harry'emu wydawało się przez chwilę, że przywarły do niej srebrne włosy, ale po chwili dostrzegł, że było to pasemko tej samej dziwnej, srebrzystej substancji, która wypełniała myśłodsiewnię. Dumbledore strząsnął świeże myśli do zbiornika, a Harry ze zdumieniem zobaczył swoją własną twarz kołyszącą się na powierzchni substancji.

Dumbledore uchwycił zbiornik swoimi długimi dłońmi i potrząsnął nim, zupełnie tak, jak poszukiwacz złota potrząsa sitem, by odsiać grudki złota, a Harry zobaczył, że jego własna twarz zamienia się w twarz Snape'a, który otworzył usta i przemówił do sufitu [HPCO: 622-623].

- В подобные моменты, – продолжал Думблдор, указывая на чашу, – мне на помощь приходит дубльдум. Просто выплываешь мысли из головы, переливаешь в чашу и возвращаешься к ним в свободное время. В такой форме легче прослеживаются связи, общий узор.
- То есть... эта штука – это ваши мысли? – Гарри недоверчиво уставился на бурлящее белое вещество.
- Разумеется, – подтвердил Думблдор. – Позволь, я тебе покажу.

Он достал из-под мантии волшебную палочку и кончиком прикоснулся к седому виску.

Когда он отстранил палочку, Гарри показалось, что на нее налипли волосы, – но потом он разглядел, что на самом

деле это блестящая ниточка того же странного серебристо-белого вещества. Думбльдор добавил новую мысль к уже имеющимся, и Гарри с изумлением увидел, как в чаше закружилось его собственное лицо.

Думбльдор обеими руками приподнял дубльдум, взболтал, точно золотоискатель, промывающий песок... и лицо Гарри плавно превратилось в лицо Злея – оно открыло рот и гулко промолвило в потолок [ГПКО: 573].

W trakcie zaznajamiania się z powyższym fragmentem sagi w umyśle czytelnika dochodzi do aktualizacji konceptu związanego z chremonimem literackim, który pierwotnie był skonstruowany na bazie danych werbalnych, lecz w wyniku opisu wydobywania myśli z umysłu Albusa Dumbledore’a i ukazania się ich w myślodsiewni nabiera on wrażenia interakcji wizualnej. Świadczy to o skrupulatnie zaplanowanym sposobie konstruowania konceptu, którego objętość zwiększa się wraz z rozwojem fabuły.

W kolejnym fragmencie można zaobserwować, jak istnienie i sporadyczne korzystanie z myślodsiewni wpłynęło na percepcję magicznego świata przez Harry’ego Pottera. Odwołuje się on do osób i sytuacji, które napotkał w trakcie przeglądania myśli przy pomocy tego przedmiotu, w taki sposób, jakby miało to miejsce w rzeczywistości.

Then Harry remembered. He had seen Bellatrix Lestrange inside Dumbledore’s Pensieve, the strange device in which thoughts and memories could be stored: a tall dark woman with heavy-lidded eyes, who had stood at her trial and proclaimed her continuing allegiance to Lord Voldemort, her pride that she had tried to find him after his downfall and her conviction that she would one day be rewarded for her loyalty [HPOP: 106].

Harry sobie przypominał: widział Bellatriks Lestrange w myślodsiewni Dumbledore’a, w tym dziwacznym urządzeniu, w którym można było zmagazynować myśli i wspomnienia. Tak, to ta wysoka, ciemnowłosa kobieta z ociężałymi powiekami, która stanęła przed sądem i oświadczyła, że od dawna służy Voldemortowi, że jest dumna z tego, że próbowała go odszukać po jego upadku, że nadal jest pewna nagrody za swą wierność [HPZF: 131-132].

И Гарри вдруг вспомнил. Он видел Беллатрикс Лестранж в Думбльдоровом дубльдуме, занятом приборе, где хранят мысли и воспоминания. Беллатрикс – та высокая черно-волосая женщина с тяжелыми веками, которая на суде во всеуслышание объявила, что непоколебимо верна лорду Вольдеморту, гордится тем, что уже после падения своего господина пыталась его разыскать, и убеждена, что в один прекрасный день он вознаградит ее за преданность [ГПОФ: 123].

Poniżej prezentuję ostatni fragment, który dotyczy wyjątkowo istotnego momentu dla akcji sagi – to w nim Harry Potter i Albus Dumbledore wspólnie poznają prawdę odnośnie tego, jak przyszedł Lord Voldemort wydobywa od Horacego Slughorna informacje o hor-kruksach. Ponieważ historia zawarta w myśli stanowi cały rozdział powieści, przytaczam tylko cytaty, w którym podkreślono fakt, że to właśnie dzięki myślodsiewni poznanie jej było możliwe.

‘And now,’ said Dumbledore, placing the stone basin upon his desk and emptying the contents of the bottle into it, ‘now, at last, we shall see. Harry, quickly ...’

Harry bowed obediently over the Pensieve and felt his feet leave the office floor ... once again he fell through darkness and landed in Horace Slughorn’s office many years before [HPHBP: 462].

– A teraz – rzekł, stawiając kamienną misę i opróżniając do niej zawartość buteleczki – teraz w końcu zobaczymy. Harry, szybko...

Harry pochylił się posłusznie nad myślodsiewnią i poczuł, że stopy odrywają mu się od podłogi... Jeszcze raz zanurzył się w ciemność i wylądował w gabinecie Horacego Slughorna wiele lat wcześniej [HPKP: 531].

– А сейчас, – сказал Думбльдор, поставив каменную чашу на стол и вылив туда содержимое флакона, – мы наконец увидим... Гарри, скорей...

Гарри послушно склонился над дубльдумом и ощутил, что ноги отрываются от пола... он вновь пролетел сквозь

тѣму и перенесся на много лет раньше, в кабинет Горация
Дивангарда [ГППП: 510].

Można zaobserwować, jak bardzo Albusowi Dumbledoreowi zależało na zapoznaniu się z tą myślą. Nie było to przypadkowe, gdyż czarodziej był wcześniej w posiadaniu jej zmodyfikowanej wersji, w której właściciel, Horacy Slughorn, zataił istotną część. Tutaj czytelnik ma do czynienia z sytuacją, kiedy Harry Potter wskutek podstępu wydobyl prawdziwą wersję myśli od Horacego Slughorna, która zawiera zasadnicze informacje wpływające na dalsze poczynania głównego bohatera. Ujawnia on w niej, że lata wcześniej zdradził młodemu Lordowi Voldemortowi sposób na stanie się nieśmiertelnym – podzielenie swojej duszy na części i umieszczenie ich w rozmaitych przedmiotach nazywanych horkruksami. Od tego momentu Harry Potter i jego towarzysze dowiadują się, że tylko zniszczenie wszystkich horkruksów umożliwi zabicie Lorda Voldemorta.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Zobaczył płytką, kamienną misę z dziwnymi rzeźbieniami wokół krawędzi: jakimiś runami i symbolami, które nic mu nie mówiły. Wypełniona była osobliwą substancją – ni to płynem, ni gazem – z której promieniował srebrzysty blask.

- I wtedy – ciągnął Dumbledore, wskazując na kamienny zbiornik – używam myślodsiewni. Odsiewa się po prostu nadmiar myśli z umysłu, strząsa do tego zbiornika i bada je w wolnym czasie.

2. peryferia konceptu:

Myślodsiewnia jest magiczną misą, która zawiera w sobie niezwykłą ciecz – ludzkie myśli. W przedmiocie tym można je magazynować i przeglądać, przy czym dotyczy to nie tylko właściciela myślodsiewni, lecz również innych osób.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim jest ekwiwalentna w wersji oryginalnej i polskim przekładzie. Wynika to z faktu, że A. Polkowski zastosował technikę kalki dokładnej – odzwierciedlił wyjściowe złożenie rdzeni odwołujących się do myśli i procesu ich odsiewania. Rosyjski wariant onimu literackiego, czyli *дубльдум*, sugeruje, że przedmiot związany jest z myślami tylko jej obecnego właściciela, Albusa Dumbledore’a. Natomiast w przytoczonych fragmentach sagi wyraźnie widać, że myślodsiewnia pozwala także na przeglądanie myśli należących do innych osób. Ponadto należy podkreślić, że polski i rosyjski wariant pierwotnego chrematonimu literackiego *Pensieve* należy do kategorii nazw pospolitych – został poddany apelatywizacji, co w diametralny sposób zmienia status konceptu, do którego te słowa odsyłają.

7.3. the Deathly Hallows – Insignia Śmierci – Дары Смерти

I. Insignia Śmierci są w sadze o Harrym Potterze centralnym dla fabuły przedmiotem, ponieważ w jej ostatnim tomie pomiędzy protagonistą i antagonistą toczy się walka o przejęcie kontroli nad nimi. J. K. Rowling nie opisuje swoich przemyśleń związanych z Insigniami Śmierci poza powieścią, więc skorzystam z uwag polskiego tłumacza dotyczących warstwy językowej chrematonimu literackiego i jego decyzji związanych z przekładem. Jak zauważa A. Polkowski:

Et. łac. *insigne* – „odznaka”, „godło”, „nagroda”, „pamiątka”, „klejnot”, „znak cudowny”. Ang. *hallows* to „święte osoby, miejsca i przedmioty” (por. Halloween, czyli Dzień Wszystkich Świętych, por. też niem. *heilig* – „święte”). Brak odpowiedników tego słowa w innych językach (prócz niemieckiego) spowodował, iż zostało ono różnie przełożone w różnych tłumaczeniach (Dary, Insignia, Regalia, Relikwie, Skarby, Talizmany). Polskie tłumaczenie nawiązuje do merytorycznego znaczenia owych trzech magicznych przedmiotów [Polkowski, Lipińska 2008: 158].

W tych uwagach A. Polkowski wykazał się wysoką świadomością tłumaczeniową związaną z polisemią słowa *hallows*, która może być przyczyną problemów w kontekście jego przekładu. Dowodzi tego poprzez podanie przykładów ekwiwalentów przekładowych w innych językach, w tym w języku rosyjskim – są to Dary Śmierci. A. Polkowski uzasadnia podjęty wybór, czyli przetłumaczenie wyjściowego *hallows* jako *insygnia* – jego komentarz o znaczeniu merytorycznym tych „trzech magicznych przedmiotów” należy jednak wyjaśnić. Tłumacz ma na myśli fakt, że w sadze o Harrym Potterze wejście w jednocześnie posiadanie ich wszystkich czyni z człowieka władcę śmierci. Swoją wariant chrematonimu literackiego opiera na wysoce frekwencyjnej kolokacji słowa *insygnia* w języku polskim, a mianowicie na frazie *insygnia władzy* – stosuje zabieg translacji niedokładnej zmieniając perspektywę semantyczną poprzez przeniesienie akcentu ze świętości przedmiotów na władzę, którą można dzięki nim osiąść.

Dodatkowo w *Kilku słowach od tłumacza, czyli krótkim poradniku dla dociekliwych* A. Polkowski przybliży czytelnikom problematyczne znaczenie przymiotnika *deathly* i uzasadnia decyzję podjętą w trakcie jego tłumaczenia.

Deathly to nie tyle „śmiertelne” (bo to znaczenie ma słowo *deadly*), ile „grobowe”, „trupie” albo ostatecznie „należące do śmierci”.

[...]

Po zapoznaniu się z treścią książki łatwo było uznać, że *Deathly* oznacza „należące do śmierci”, jako że owe *Deathly Hallows* to z jednej strony trzy magiczne przedmioty подарowane przez Śmierć trzem braciom, a z drugiej trzy przedmioty o niezwyklej magicznej mocy, których posiadanie, według legendy, czyni właściciela panem śmierci [HPIS: 776].

W rosyjskim przekładzie mamy do czynienia ze sformułowaniem *Дары Смерти*, co odzwierciedla fakt, że zgodnie z przypowieścią przytaczaną w sadze spersonifikowana śmierć podarowała te przedmioty trzem śmiałkom, którym udało się ją przechytryć. Jest to więc ponowny przykład zmiany perspektywy semantycznej wyrażanej za pośrednictwem chrematonimu literackiego – pierwotna świętość, z którą przedmioty są kojarzone, zostaje zastąpiona podkreśleniem

aktu przekazania ich trzem braciom przez śmierć, co zawarte jest w wariancie M. Spivak.

II.

THE DEATHLY HALLOWS – “święte przedmioty należące do śmierci” (antonomazja okazjonalna)

INSYGNIA ŚMIERCI – “przedmioty oznaczające posiadanie władzy nad śmiercią” (antonomazja okazjonalna)

ДАРЫ СМЕРТИ – “przedmioty podarowane przez śmierć” (antonomazja okazjonalna)

*master of Death, believe, powerful, triumph, safe,
pan Śmierci, wierzyć, silny, zwyciężyć, bezpieczny
хозяин Смерти, верить, сильный, победить, неуязвимый*

III. W poniższym fragmencie koncept INSYGNIA ŚMIERCI zostaje wprowadzony do sagi, przy czym dochodzi tu do nazwania przedmiotów składających się na nie i skomentowania faktu, że historia ich powstania pochodzi z bajki dla czarodziejskich dzieci pt. *Opowieść o Trzech Braciach*, którą przytoczyłem w rozdziale pierwszym.

‘Those are the Deathly Hallows,’ said Xenophilus.

He picked up a quill from a packed table at his elbow, and pulled a torn piece of parchment from between more books.

‘The Elder Wand,’ he said, and he drew a straight vertical line upon the parchment. ‘The Resurrection Stone,’ he said, and he added a circle on top of the line. ‘The Cloak of Invisibility,’ he finished, enclosing both line and circle in a triangle, to make the symbol that so intrigued Hermione. ‘Together,’ he said, ‘the Deathly Hallows.’

‘But there’s no mention of the words “Deathly Hallows” in the story,’ said Hermione.

‘Well, of course not,’ said Xenophilus, maddeningly smug.

‘That is a children’s tale, told to amuse rather than to instruct. Those of us who understand these matters, however, recognise that the ancient story refers to three objects, or Hallows, which, if united, will make the possessor master of Death.’ [HPDH: 332-333]

- To są Insignia Śmierci.
Wziął pióro ze stolika przy swoim łokciu i wyciągnął kawałek pergaminu spomiędzy sterty książek.
- Czarna Różdżka – powiedział i nakreślił pionową linię na pergaminie. – Kamień Wskrzeszenia – oznajmił i dodał kółko na szczycie linii. – Peleryna-niewidka – stwierdził, otaczając linię i kółko trójkątem, tworząc symbol, który tak intrygował Hermionę. – Razem tworzą symbol Insigniów Śmierci.
- Ale w tej bajce nie padły słowa „Insignia Śmierci” – zauważyła Hermiona.
- Oczywiście, że nie – odrzekł Ksenofilus, szalenie z siebie zadowolony. – To bajka, jej celem jest zabawienie dzieci, a nie pouczenie. Ale ci, którzy rozumieją te sprawy, wiedzą, że ta stara opowieść odnosi się do trzech przedmiotów, albo Insigniów, które razem zgromadzone uczynią z ich właściciela pana Śmierci [HPIŚ: 423-424].

- Это и есть Дары Смерти, – сказал Ксенофил.
Со стола, заваленного хламом, он взял перо и вытянул из какой-то книги клочок пергамента.
- Бузинная палочка. – Ксенофил нарисовал на пергаменте вертикальную линию. – Камень воскрешения. – Он добавил поверх линии круг. – Плащ-невидимка. – (Линия и круг оказались заключены в треугольник, образовав символ, который так занимал Гермину.) – А вместе, – объяснил Ксенофил, – Дары Смерти.
- Но в сказке это выражение не упоминается, – возразила Гермину.
- Естественно, – с возмутительной самоуверенностью отозвался Ксенофил. – Это же детская сказка! Ее рассказывают для развлечения, а не для наставления. И все же мы – те, кто в курсе, – понимаем, что древнее сказание отсылает нас к трем предметам, или Дарам, которые, будучи собраны вместе, делают своего владельца хозяином Смерти [ГПДС: 380].

Warto zaznaczyć, że każde ze wspomnianych Insigniów Śmierci cechuje się swoją specyfiką, pozwalając właścicielowi na pokonywanie śmierci na odmiennych płaszczyznach. Czarna Różdżka jest najpotęż-

niejszą różdżką w uniwersum J. K. Rowling, Kamień Wskrzeszenia pozwala na przywołanie zmarłych z zaświatów, a Peleryna-niewidka – na stawanie się niewidzialnym.

W obliczu obsesji Lorda Voldemorta na punkcie nieśmiertelności okazuje się, że wejście w ich posiadanie mogłoby pozbawić go konieczności stwarzania horkruksów. Lord Voldemort wie jednak o istnieniu tylko Czarnej Różdżki, którą ostatecznie zdobywa. Z innego Insygnium Śmierci, a mianowicie Kamienia Wskrzeszenia, uczynił swojego horkruksa. Harry Potter po dowiedzeniu się o istnieniu wspomnianych przedmiotów oddaje się refleksji na ten temat w poniższym fragmencie sagi.

Voldemort had been raised in a Muggle orphanage. Nobody could have told him *The Tales of Beedle the Bard* when he was a child, any more than Harry had heard them. Hardly any wizards believed in the Deathly Hallows. Was it likely that Voldemort knew about them?

Harry gazed into the darkness ... if Voldemort had known about the Deathly Hallows, surely he would have sought them, done anything to possess them: three objects that made the possessor master of Death? If he had known about the Deathly Hallows, he might not have needed Horcruxes in the first place. Didn't the simple fact that he had taken a Hallow, and turned it into a Horcrux, demonstrate that he did not know this last great wizarding secret? [HPDH: 350]

Voldemort wychował się w mugolskim sierocińcu. Nikt nie mógł mu czytać *Baśni barda Beedle'a*, kiedy był dzieckiem, podobnie jak nikt nie czytał ich Harry'emu w domu Dursleyów. Niewiele czarodziejów wierzy w Insygnia Śmierci. Czy Voldemort rzeczywiście mógł o nich wiedzieć?

Patrzył w ciemność. Gdyby Voldemort wiedział o Insygniach Śmierci, na pewno by ich szukał, zrobiłby wszystko, by je mieć... Trzy przedmioty, które czynią właściciela panem Śmierci... Gdyby wiedział o istnieniu Insygniów Śmierci, nie byłyby mu potrzebne horkruksy. Zresztą, czy już sam fakt, że miał w ręku jedno z Insygniów i zamienił je w horkruksa, nie świadczy o tym, iż nie znalazł tej ostatniej wielkiej tajemnicy świata czarodziejów? [HPIŚ: 446]

Вольдеморт вырос в приюте для муглов-сирот. Ему, как и Гарри, никто не читал в детстве «Сказок барда Бидля». Мало кто из колдунов верит в Дары Смерти. Возможно ли, чтобы Вольдеморт о них знал?

Гарри смотрел в черноту... если бы Вольдеморт знал о Дарах, он, разумеется, искал бы их. Сделал бы все, лишь бы завладеть ими и стать хозяином Смерти. Зная о Дарах, он, может, и не создавал бы окаянты. А раз он сделал окаянт из Дара, значит, не ведал этой последней великой колдовской тайны... [ГПДС: 400]

Harry Potter, będąc pod stałą opieką swoich mentorów, zostaje wyposażony w toku rozwoju historii, a mianowicie w tomie pierwszym i siódmym, w dwa z trzech Insygniów Śmierci – pierwszym jest Peleryna-niewidka, która wcześniej należała do jego ojca, a drugim – Kamień Wskrzeszenia, który Albus Dumbledore zapisuje mu w testamencie. Protagonista sagi nie jest tego świadom do momentu, kiedy wysłuchuje opowieści Ksenofiliusa Lovegooda. Zaznaczę tu, w jak przemyślany sposób J. K. Rowling skonstruowała fabułę sagi – choć pierwsze z Insygniów pojawia się już w *Harrym Potterze i Kamieniu Filozoficznym*, to dopiero w *Harrym Potterze i Insygniach Śmierci* czytelnik poznaje pozostałe elementy układanki całej historii. Poniżej możemy się zapoznać z cytatem, w którym Harry Potter zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że Insygnia Śmierci są w jego posiadaniu.

This is it,' Harry said, trying to bring them inside the glow of his own astonished certainty. 'This explains everything. The Deathly Hallows are real, and I've got one – maybe two –'

He held up the Snitch.

'– and You-Know-Who's chasing the third, but he doesn't realise ... he just thinks it's a powerful wand –' [HPDH: 351]

- To jest to – powiedział, próbując ich wciągnąć w krąg blasku swojej własnej, zdumiewającej pewności. – To wyjaśnia wszystko. Insygnia Śmierci naprawdę istnieją. Mam jedno... może dwa... – uniósł rękę ze zniczem – a Sami-Wiecie-Kto poluje na trzecie, ale nie zdaje sobie sprawy... myśli, że to po prostu różdżka o bardzo silnej mocy... [HPIŚ: 447]

- Ну? – Гарри хотелось поделиться с ними сиянием своей ошеломленной уверенности.
- Это все объясняет. Дары Смерти существуют, и один у меня уже есть... может, и два, – он показал им Проныру, – а Сами-Знаете-Кто ищет третий, только он не знает... думает, это просто очень сильная волшебная палочка... [ГПДС: 401]

W wyniku uzmysłowienia sobie sytuacji, w której się znalazł, Harry Potter daje się porwać marzeniu, co miało miejsce w przypadku przeanalizowanego wcześniej Zwierciadła Ain Eingarp. Jego bezkompromisowe dążenia do zwalczenia przeciwnika, Lorda Voldemorta, zostałyby znacznie ułatwione, gdyby stał się właścicielem wszystkich trzech Insigniów Śmierci. Widać to w następującym fragmencie sagi:

But Harry's imagination was racing ahead, far beyond Ron and Hermione's ...

Three objects, or Hallows, which, if united, will make the possessor master of Death ... master... conqueror ... vanquisher ... the last enemy that shall be destroyed is death ...

And he saw himself, possessor of the Hallows, facing Voldemort, whose Horcruxes were no match ... *neither can live while the other survives* ... was this the answer? Hallows versus Horcruxes? Was there a way, after all, to ensure that he was the one who triumphed? If he were the master of the Deathly Hallows, would he be safe? [HPDH: 348]

Ale wyobraźnia Harry'ego pędziła już jak szalona, wyprzedzając daleko wyobraźnię Rona i Hermiony...

Trzy przedmioty, albo Insignia, które razem zgromadzone uczynią z właściciela pana Śmierci... pana... mistrza... zdobywcę... pogromcę. .. Śmierć będzie ostatnim wrogiem, który zostanie zniszczony...

I ujrzał siebie, właściciela Insigniów Śmierci, stojącego przed Voldemortem, którego horkruksy już się nie liczyły... *żaden nie może żyć, gdy drugi przeżyje...* czyżby to była odpowiedź? Insignia przeciwko horkruksom? Czy to miał być sposób na uzyskanie pewności, że to on będzie tym, który zwycięży? Czy gdyby został panem Insigniów Śmierci, to byłby całkowicie bezpieczny? [HPIŚ: 444]

Но воображение Гарри унесло его далеко-далеко.

Три предмета, или Дара, будучи собраны вместе, делают своего владельца хозяином Смерти... Хозяином... Властелином... Победителем... Последний же враг истребится – смерть...

И Гарри увидел, как он, обладатель Даров, выходит на битву против Вольдеморта с его жалкими окаянтами... *Выжить суждено лишь одному...* Это ли не ответ? Дары против окаянтов? Это ли не его шанс победить? Обладая Дарами, он станет неуязвим? [ГПДС: 398]

Mimo tego, iż w ostatnim tomie sagi Harry Potter brutalnie mierzy się z przepowiednią, zgodnie z którą tylko jeden z pary bohaterów – on lub Lord Voldemort – przeżyje w ostatecznym rozrachunku, decyduje się na pozbycie się trzeciego z Insygniów Śmierci, czyli Czarnej Różdżki. Stosuje się on do przestrogi udzielonej przez Albusa Dumbledore’a, której protagonista wysłuchał w związku ze Zwierciadłem Ain Eingarp. Co ciekawe, Harry Potter konsultuje to z wówczas nieżyjącym mentorem, którego „żyjący” obraz wisi w gabinecie dyrektora szkoły.

‘I’m putting the Elder Wand,’ he told Dumbledore, who was watching him with enormous affection and admiration, ‘back where it came from. It can stay there. If I die a natural death like Ignotus, its power will be broken, won’t it? The previous master will never have been defeated. That’ll be the end of it.’

Dumbledore nodded. They smiled at each other [HPDH: 600].

- Odłożę Czarną Różdżkę – powiedział Dumbledore’owi, który patrzył na niego ze wzruszeniem i wielkim podziwem – z powrotem tam, skąd ją zabrano. Może tam zostać. Jeśli umrę śmiercią naturalną, tak jak Ignotus, utraci swą moc, prawda? Jej poprzedni właściciel nie zostanie pokonany. To będzie jej koniec.

Dumbledore pokiwał głową. Uśmiechnęli się do siebie [HPIŚ: 767].

- Я верну бузинную палочку туда, откуда ее взяли. – Гарри обращался к Думбльдору. Тот смотрел на него с великой любовью и восхищением. – Пусть там и лежит.

Если я умру естественной смертью, как Игнотус, ее сила исчезнет, так? Потому что прежний владелец не был побежден. И на этом ее путь закончится. Думблдор кивнул. Они улыбнулись друг другу [ГПДС: 693-694].

Takie zachowanie świadczy o dojrzałości protagonisty sagi, który pod wpływem doświadczeń na przestrzeni siedmiu tomów rozwinął i umocnił swój charakter. Po raz kolejny potwierdza to, że przedmioty pojawiające się w sadze pozwalają bohaterom na wykazanie się cechami charakteru.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Ale ci, którzy rozumieją te sprawy, wiedzą, że ta stara opowieść odnosi się do trzech przedmiotów, albo Insygniów, które razem zgromadzone uczynią z ich właściciela pana Śmierci.

I ujrzał siebie, właściciela Insygniów Śmierci, stojącego przed Voldemortem, którego horkruksy już się nie liczyły... *żaden nie może żyć, gdy drugi przeżyje...* czyżby to była odpowiedź?

2. peryferia konceptu:

Insygnia Śmierci, czyli Czarna Różdżka, Kamień Wskrzeszenia i Peleryna-niewidka, są magicznymi artefaktami, które czynią z ich właściciela pana śmierci.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w każdej wersji językowej sagi w odmienny sposób profiluje właściwości konceptu INSYGNIUM ŚMIERCI. Oryginalny chrematonim literacki koncentruje uwagę czytelnika na świętości, czyli ich nadzwyczajnym działaniu, w polskiej wersji tłumacz skupił się na tym, że ich właściciel staje się człowiekiem nieśmiertelnym, a w rosyjskiej wersji tłumaczka oddała to, że te przedmioty zostały подарowane ludziom przez spersonifikowaną śmierć. Mamy tu do czynienia z sytuacją,

w której polisemia wyjściowej jednostki onimicznej i rozbudowanie konceptu onomastycznoliterackiego do niej przypisanego zmusiła polskiego tłumacza i rosyjską tłumaczkę do wyprofilowania tylko jednej z cech Insygniów Śmierci. Sytuacja ta sprawia, że koncept onomastycznoliteracki skonstruowany w umysłach czytelników pod wpływem interakcji z przekładami częściowo współgra z przypisanymi im chrematonimami literackimi.

7.4. Put-Outer (Deluminator) – wygaszacz – мпакëп

- I. Wygaszacz jest magicznym przedmiotem, który pod wpływem kontaktu z jednym z głównych bohaterów sagi wykazuje dodatkowe działanie. Zarówno autorka sagi, jak i tłumacze nie komentują nazwy tego przedmiotu i jego samego, więc posłużę się własnymi spostrzeżeniami na temat warstwy językowej chrematonimu literackiego *wygaszacz*. W oryginalnej wersji językowej ten sam koncept onomastycznoliteracki występuje pod dwiema nazwami – od pierwszego do czwartego tomu powieści jako *Put-Outer*, a w kolejnych jako *Deluminator*. Pod względem semantycznym oba te chrematonimy literackie są analogiczne, gdyż oznaczają „pozbawianie czegoś światła”, lecz pod względem formalnym w pierwszym wariancie J. K. Rowling używa języka angielskiego, natomiast w drugim – łacińskiego. Wariant *Put-Outer* jest pisany przez łącznik, co jest typowe dla języka angielskiego w przypadku tworzenia rzeczowników odczasownikowych. Z kolei wariant *Deluminator* oparty jest na łacińskim słowie *lumen*, które oznacza „światło”, ale metaforycznie również „dzień” i „życie”. Taka wieloznaczność słowa *lumen* okazuje się istotna w kontekście tego, że wygaszacz staje się drogowskazem dla Rona Weasley’a w sytuacji, kiedy bohater postanowił porzucić dwójkę swoich przyjaciół.

Odnosnie do wariantu polskiego i rosyjskiego pragnę zauważyć, że tłumacze zdecydowali się poddać wyjściowy chrematonim literacki zabiegowi apelatywizacji, przez co przedmiot traci status unikatowości, który bezwzględnie posiada. Jeśli chodzi o semantykę wariantów przekładowych, to polski *wygaszacz* jest bliski obu wariantom oryginalnym, gdyż służy opisaniu czynności pozbywania

się światła, jednak rosyjski *мракёр* odzwierciedla proces odwrotny – wypełnianie mrokiem.

II.

PUT-OUTER (DELUMINATOR) – 1. “pozbawiający światła”,

2. „oświetlający drogę” (antonomazja okazjonalna)

WYGASZACZ – „pozbawiający światła” (antonomazja okazjonalna)

МРАКЁР – „wypełniający mrokiem” (antonomazja okazjonalna)

flicker into darkness, light, flash,

zgasnąć, światło, migać,

потухнуть, свет, мигать

III. Pierwsza wzmianka o wygaszaczu pojawia się w pierwszym rozdziale pierwszego tomu sagi, kiedy Albus Dumbledore przybywa na ulicę, którą zamieszkują jedyni żyjący krewni protagonisty. Jako że w uniwersum J. K. Rowling czarodzieje żyją w ukryciu przed ludźmi niemagicznymi, to Albus Dumbledore korzysta z wygaszacza dokładnie w taki sposób, jaki sugeruje jego nazwa.

It seemed to be a silver cigarette lighter. He flicked it open, held it up in the air and clicked it. The nearest street lamp went out with a little pop. He clicked it again – the next lamp flickered into darkness. Twelve times he clicked the Put-Outer, until the only lights left in the whole street were two tiny pinpricks in the distance, which were the eyes of the cat watching him [HPPS: 12].

Wyglądało jak srebrna zapalniczka. Otworzył to, uniósł i pstryknął. Najbliższa latarnia zgasła z lekkim trzaskiem. Pstryknął znowu – następna latarnia mrugnęła i zgasła. Pstrykał wygaszaczem dwanaście razy, aż jedynymi światłami na ulicy pozostały dwa małe punkciki – oczy obserwującego go kota [HPKF: 13].

Он нашел во внутреннем кармане то, что искал: нечто вроде серебряной зажигалки. Открыл, поднял, щелкнул. Ближайший уличный фонарь, тихо чпокнув, потух. Думбльдор снова щелкнул – и следующий фонарь, поморгав, погас. Двенадцать раз щелкал мракёр, и наконец на всей улице осталось лишь два далеких огонька – кошкины глаза, свевившиеся в темноте [ГПФК: 18-19].

Choć na początku może się wydawać, że przedmiot służy jedynie do „wygaszania” światła, to innym razem okazuje się, że ma on również działanie odwrotne.

On the corner he stopped and took out the silver Put-Outer. He clicked it once and twelve balls of light sped back to their street lamps so that Privet Drive glowed suddenly orange and he could make out a tabby cat slinking around the corner at the other end of the street [HPPS: 17-18].

Na rogu przystanął i wyjął wygaszacz. Tym razem pstryknął nim tylko raz i natychmiast dwanaście świetlistych rac pomknęło ku swoim latarniom, tak że na Privet Drive zrobiło się nagle pomarańczowo [HPKF: 21].

На углу он остановился и вытащил серебристый мракёр. Щелкнул всего раз, и двенадцать световых шаров мгновенно вкатились в уличные фонари [ГПФК: 29].

Podobne użycie wygaszacza ma miejsce w przypadku Alastora Moody’ego, co świadczy o tym, że Albus Dumbledore pożyczał go niektórym bohaterom sagi – był on posiadaczem jedynego egzemplarza i jednocześnie jego twórcą.

Moody was standing on the top step releasing the balls of light the Put-Outer had stolen from the streetlamps; they flew back to their bulbs and the square glowed momentarily with orange light before Moody limped inside and closed the front door, so that the darkness in the hall became complete [HPOP: 59].

Moody stał na zewnątrz, zapalając z powrotem latarnie; skradzione uprzednio kule światła śmigły do żarówek i zanim Moody wszedł do środka i zamknął za sobą drzwi, tak że w przedpokoju zrobiło się zupełnie ciemno, placyk załala pomarańczowa poświata [HPZF: 72].

Хмури стоял на верхней ступени крыльца и выпускал на волю световые шары, стремительно улетающие к колбам уличных фонарей. Площадь снова озарилась оранжевым; Хмури прохромал в дом и закрыл за собой дверь. В холле стало совершенно темно [ГПОФ: 69].

Dla potwierdzenia spostrzeżenia, że wygaszacz Albusa Dumbledore’a był jedynym istniejącym przedmiotem tego typu, przywołam treść jego testamentu, w którym zapisał on swój wynalazek najbliższemu przyjacielowi Harry’ego Pottera – Ronaldowi Weasley’owi.

“The Last Will and Testament of Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore” ... yes, here we are ... “to Ronald Bilius Weasley, I leave my Deluminator, in the hope that he will remember me when he uses it.” ’

Scrimgeour took from the bag an object that Harry had seen before: it looked something like a silver cigarette lighter but it had, he knew, the power to suck all light from a place, and restore it, with a simple click. Scrimgeour leaned forward and passed the Deluminator to Ron, who took it and turned it over in his fingers, looking stunned.

‘That is a valuable object,’ said Scrimgeour, watching Ron. ‘It may even be unique. Certainly it is of Dumbledore’s own design. Why would he have left you an item so rare?’

Ron shook his head, looking bewildered.

‘Dumbledore must have taught thousands of students,’ Scrimgeour persevered. ‘Yet the only ones he remembered in his will are you three. Why is that? To what use did he think you would put his Deluminator, Mr Weasley?’

‘Put out lights, I s’pose,’ mumbled Ron. ‘What else could I do with it?’ [HPDH: 106]

- Ostatnia wola i testament Albusa Persiwala Wulfrika Briana Dumbledore’a... tak, tutaj to mamy... Ronaldowi Biliusowi Weasleyowi pozostawiam mój wygaszacz, w nadziei, że wspomni mnie, gdy go użyje.

Z tego samego woreczka wyjął przedmiot, który Harry już kiedyś widział: przypominał srebrną zapalniczkę, ale, jak wiedział, można nim było wygasić wszystkie światła w okolicy i zapalać ponownie jednym pstryknięciem. Scrimgeour wychylił się i wręczył wygaszacz Ronowi, który z ogłupiałą miną zaczął obracać go w palcach.

- To bardzo wartościowa rzecz – rzekł Scrimgeour, obserwując Rona. – Może nawet unikatowa. To z pewnością wynalazek samego Dumbledore’a. Jak pan myśli, dlaczego zapisał panu tak rzadki i cenny przedmiot?

Ron tylko potrząsnął głową.

- Dumbledore miał przecież tysiące uczniów, ale w swoim testamentcie wymienił tylko was troje. Dlaczego? Do czego miałyby panu być potrzebny ten wygaszacz, panie Weasley?
- Przypuszczam, że do gaszenia światel – wymamrotał Ron.
- Co innego mógłbym z nim zrobić? [HPIS: 131-132]

- «Завещание Альбуса Персиваля Вульфрика Брайана Думбльдора...» Так, вот здесь... «Рональду Вреднейсу Уизли оставляю свой мракёр и надеюсь, что, пользуясь им, он будет вспоминать меня...»

Скримджер извлек из кисета предмет, который Гарри уже видел раньше: нечто вроде серебряной зажигалки, которая по одному щелчку вбирала в себя весь свет в зоне действия и затем, тоже по щелчку, отдавала его обратно. Скримджер чуть подался вперед и передал мракёр Рону. Тот в полном ошеломлении взял мракёр и повертел в руках.

- Очень ценная вещь, – сказал Скримджер, пристально наблюдая за Роном. – Не исключено, что единственная в своем роде. Личное изобретение Думбльдора, естественно. Почему он оставил вам такую редкость?

Рон недоуменно помотал головой.

- У Думбльдора были тысячи учеников, – упорно гнул свое Скримджер. – А в завещании он упомянул лишь вас троих. Почему? Для чего, по его мнению, вам пригодится мракёр, а, мистер Уизли?

- Выключать свет? – недоуменно предположил Рон. – Что еще с ним делать-то? [ГПДС: 122]

Rufus Scrimgeour potwierdza unikatowość wygaszacza i fakt, że jest to wynalazek Albusa Dumbledore’a, domyślając się przy tym, że przedmiot może posiadać dodatkową funkcję. Choć troje głównych bohaterów sagi nie wie nic na temat wygaszacza, to podejrzenia Rufusa Scrimgeoura okazują się słuszne. Sam Ron Weasley przywiązuje się do wygaszacza i przewiduje, że przyda mu się on podobnie jak ma to miejsce w przypadku przedmiotów zapisanych przez Albusa Dumbledore’a Harry’emu Potterowi i Hermionie Granger.

Restless and irritable, Ron had developed an annoying habit of playing with the Deluminator in his pocket: this particularly infuriated Hermione, who was whiling away the wait for Kreacher by studying *The Tales of Beedle the Bard* and did not appreciate the way the lights kept flashing on and off.

‘Will you stop it!’ she cried on the third evening of Kreacher’s absence, as all light was sucked from the drawing room yet again.

‘Sorry, sorry!’ said Ron, clicking the Deluminator and restoring the lights. ‘I don’t know I’m doing it!’

‘Well, can’t you find something useful to occupy yourself?’

‘What, like reading kids’ stories?’

‘Dumbledore left me this book, Ron –’

‘– and he left me the Deluminator, maybe I’m supposed to use it!’ [HPDH: 167]

Ron, niespokojny i rozdrażniony, nabrał głupiego zwyczaju bawienia się wygaszaczem w kieszeni, co doprowadzało do szału Hermionę, która dla skrócenia sobie czasu oczekiwania na Stworka studiowała Baśnie barda Beedle’a, a ustawiczne miganie światła wcale jej w tym nie pomagało.

- Czy mógłbyś wreszcie przestać?! – krzyknęła trzeciego wieczoru, gdy światło w salonie ponownie zgasło.
- Przepraszam, przepraszam! – powiedział Ron, pstrykając wygaszaczem i zapalając światło. – Robię to machinalnie!
- A nie możesz sobie znaleźć jakiegoś pożytecznego zajęcia?

- Na przykład czytania książek dla dzieci?
- Ron, tę książkę zostawił mi Dumbledore...
- A mnie zostawił wygaszacz, może się spodziewał, że będę go używać! [HPIŚ: 212]

Рон не находил себе места и сделался раздражительным; у него появилась дурная привычка щелкать в кармане мракёром, что особенно злило Гермиону: в ожидании Шкверчка она коротала время, изучая «Сказки барда Бидля», и постоянно мигавший свет ей мешал.

- Прекрати! – закричала она на третий вечер, когда в гостиной в очередной раз воцарилась тьма.
- Извини, извини! – Рон поспешно щелкнул мракёром. – Я не нарочно!
- А нельзя заняться чем-нибудь полезным?
- К примеру, детскими сказочками?
- Рон, эту книгу мне оставил Думбльдор...
- ...а мне он оставил мракёр! Может, мне и надо им щелкать! [ГПДС: 192]

Dochodzi do tego w sytuacji, kiedy Harry Potter wyrusza na poszukiwania horkruksów. W związku z długim przebywaniem w tej samej przestrzeni i rozbieżnościami w poglądach bohaterów Ron Weasley buntuje się i opuszcza dwoje przyjaciół. Wtedy właśnie wygaszacz wykazuje dodatkowe działanie, które realizuje przywołane wcześniej znaczenia łacińskiego słowa *lumen*.

‘How exactly did you find us tonight? That’s important. Once we know, we’ll be able to make sure we’re not visited by anyone else we don’t want to see.’
Ron glared at her, then pulled a small silver object from his jeans pocket.
‘This.’

She had to look at Ron to see what he was showing them.
‘The Deluminator?’ she asked, so surprised she forgot to look cold and fierce.

‘It doesn’t just turn the lights on and off,’ said Ron. ‘I don’t know how it works or why it happened then and not any other time, because I’ve been wanting to come back ever since I left. But

I was listening to the radio, really early on Christmas morning, and I heard ... I heard you.'

He was looking at Hermione.

'You heard me on the radio?' she asked incredulously.

'No, I heard you coming out of my pocket. Your voice,' he held up the Deluminator again, 'came out of this.'

'And what exactly did I say?' asked Hermione, her tone somewhere between scepticism and curiosity.

'My name. "Ron." And you said ... something about a wand ...' [HPDH: 312]

– Jedno tylko chciałabym wiedzieć – powiedziała, utkwivszy wzrok w płótnie namiotu nad głową Rona. – W jaki sposób udało ci się nas w końcu znaleźć? To bardzo ważne. Bo jak już się dowiemy, będziemy mogli zapobiec kolejnym niechcianym odwiedzinom.

Ron popatrzył na nią ze złością, a potem wyciągnął z kieszeni coś srebrnego.

– Dzięki temu.

Musiała na niego spojrzeć, żeby zobaczyć, co im pokazuje.

– Wygaszacz? – zapytała tak zaskoczona, że na chwilę zapomniała o pogardliwej minie.

– On nie tylko zapala i gasi światło – powiedział Ron. – Nie wiem, jak to działa i dlaczego stało się to akurat wtedy, a nie kiedy indziej, bo przecież od samego początku chciałem do was wrócić. Ale słuchałem radia, bardzo wczesnym rankiem w dzień Bożego Narodzenia, i usłyszałem... usłyszałem ciebie.

Patrzył na Hermionę.

– Usłyszałeś mnie przez radio? – zapytała zdumionym tonem.

– Nie, usłyszałem twój głos z mojej kieszeni. Twój głos – ponownie uniósł wyżej wygaszacz – wydobywał się z tego.

– I co takiego powiedziałam? – zapytała Hermiona tonem, w którym niedowierzenie mieszało się z ciekawością.

– Wypowiedziałas moje imię. Powiedziałaś coś... coś o różdżce [HPIŚ: 396].

– Одно я хотела бы знать, – ее глаза будто сверлили дыру в воздухе над головой Рона, – как ты нас нашел? Это

важно. Чтобы обезопасить себя от других нежелательных визитов.

Рон ожег ее взглядом и достал из кармана джинсов маленький серебряный предмет.

– Вот.

Что поделаешь, Гермионе пришлось скользнуть по нему глазами.

– Мракёр? – изумилась она, на секунду забыв свой гнев.

– Он не просто включает и выключает свет, – объяснил Рон, – а еще и... Я не знаю, как это устроено и почему сработало только сейчас, а не раньше, я ведь с самого начала хотел вернуться... Но факт тот, что рано утром в Рождество я включил радио и услышал... услышал... тебя.

Он смотрел на Гермиону.

– Меня по радио? – недоверчиво переспросила она.

– Нет, из кармана. Твой голос, – Рон еще раз показал мракёр, – из этой вот штуки.

– И что же я говорила? – поинтересовалась Гермиона. Непонятно, чего было больше в ее тоне: скепсиса или любопытства.

– Ты позвала меня: «Рон». А еще... что-то про волшебную палочку... [ППДС: 356]

Okazuje się, że wygaszacz jest w stanie nie tylko gasić i przywracać światła, ale również metaforycznie „oświeć drogę” w ważnej sytuacji. Ron Weasley przypuszcza, że Albus Dumbledore wiedział, że chłopak kiedyś postanowi porzucić swoich przyjaciół, co naprawdę się stało. Uzasadnia to podjęcie decyzji o zmianie nazwy przedmiotu z *Put-Outer* na *Deluminator* w wersji oryginalnej. Autorka prawdopodobnie postanowiła dodać wcześniej niezaplanowany wątek porzucenia przyjaciół przez Rona Weasleya i wyrazić w nowym chrematonimie literackim *Deluminator* zadanie przewidziane dla niego.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Pstrykał wygaszaczem dwanaście razy, aż jedynymi światłami na ulicy pozostały dwa maleńkie punkciki – oczy obserwującego go kota.

- Nie, usłyszałem twój głos z mojej kieszeni. Twój głos – po-
nownie uniósł wyżej wygaszacz – wydobywał się z tego.

2. peryferia konceptu:

Wygaszacz jest przedmiotem, który służy do pozbywania się światła z pomieszczeń i przywracania go do nich. Jego dodatkową funkcją jest wskazywanie drogi osobom potrzebującym pomocy w ważnych sytuacjach.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w oryginalnej i polskiej wersji językowej została zachowana, natomiast w wersji rosyjskiej została zniekształcona. Ma to związek z faktem, że angielskie chrematonimy literackie *Put-Outer* i *Deluminator*, jak również polski *wygaszacz*, nawiązują do pozbawiania przestrzeni światła. Z kolei rosyjski wariant *мракёр* implikuje związek z mrokiem, co wyraża pierwotną funkcję tego przedmiotu, jednak nie profiluje jego dodatkowej funkcji – wskazywania drogi. Trzeba także zwrócić uwagę na to, że A. Polkowski i M. Spivak zdecydowali się poddać oryginalny onim literacki apelatyzacji w swoich przekładach, co pozbawiło przedmiot wyjątkowości, która jest niejednokrotnie podkreślana lub prezentowana w działaniu w ramach jego deskrypcji jednostkowych.

7.5. the Marauder's Map – Mapa Huncwotów – Карта Каверзника

I. Mapa Huncwotów jest ostatnim z analizowanych magicznych przedmiotów, który przyczynił się do odkrycia istotnego faktu w sadze – tym razem chodzi o ujawnienie, że osoba, która w ogólnej opinii została zamordowana, tak naprawdę żyła, tylko że w ukryciu pod postacią zwierzęcia. A. Polkowski w *Tezaurusie* komentuje nazwę tego przedmiotu i uzasadnia swój wybór dotyczący jej polskiej wersji:

Et. ang. *marauder* – „maruder”, „rabuś”, „włóczęga”, „ciemny typ” pochodzi z fr. *maraudeur* (od generała z wojny trzydzie-

stoletniej, księcia Merode, którego oddziały słynęły z braku dyscypliny); użyte w przekładzie słowo *huncwot* pochodzi z niem. *Hundsfoot* i oznacza hultaja, niecnotę, urwisa [Polkowski, Lipińska 2008: 207].

Tłumacz rozszyfrowuje w ten sposób znaczenie rzeczownika *huncwot*, który jest rzadziej spotykany w języku polskim niż jego synonimy *łobuz*, *urwis* lub *nicpoń*. Jeśli chodzi o rosyjski wariant tego chrematonimu literackiego, to rzeczownik *каверзник* ma identyczne znaczenie co słowo *huncwot*. Należy tu przytoczyć refleksje J. K. Rowling dotyczące specyfiki Mapy Huncwotów i choć nie porusza ona problemu nazwy nadanej przedmiotowi, to wyjaśnia, dlaczego mapę można kojarzyć z osobą o naturze huncwota.

The Marauder's Map is lasting testimony to the advanced magical ability of the four friends who included Harry Potter's father, godfather and favourite teacher. The map they created during their time at Hogwarts appears to be a blank piece of parchment unless activated by the phrase: I solemnly swear that I am up to no good, a phrase that, in the case of three of the four makers, should be understood as a joke. The 'no good' of which they wrote never denoted Dark magic, but school rule-breaking; similar bravado is evinced by their use of their own nicknames on the map ('Messrs Moony, Wormtail, Padfoot and Prongs')⁵¹ [PM].

Zdanie, w którym J. K. Rowling tłumaczy znaczenie części składowej zaklęcia uruchamiającego mapę, czyli frazy „coś niedobrego”, jako łamanie szkolnych zasad, sugeruje czytelnikowi, czym wyrażone w tym chrematonimie literackim huncwoctwo w rzeczywistości jest.

⁵¹ Mapa Huncwotów jest trwałym świadectwem magicznych zdolności czwórki przyjaciół, która składała się z ojca, ojca chrzestnego i ulubionego nauczyciela Harry'ego Pottera. Mapa, którą utworzyli oni w trakcie nauki w Hogwarcie, wydaje się być pustym kawałkiem pergaminu dopóki nie zostanie uaktywniona przez frazę: „Przysięgam uroczyście, że knuję coś niedobrego”. Jest to fraza, która w odniesieniu do trójki z czwórki jej twórców powinna być rozumiana jako żart. „Coś niedobrego” zawarte we frazie nigdy nie oznaczało Czarnej Magii, lecz łamanie szkolnych zasad – podobna brawura wynika również z faktu, że podpisali mapę swoimi przezwiskami („Panowie Lunatyk, Glizdogon, Łapa i Rogacz”).

Świadczy to o wyraźnym profilowaniu określonej cechy konceptu onomastycznoliterackiego przez związaną z nim jednostkę onimiczną w tekście sagi.

II.

THE MARAUDER'S MAP – 1. „mapa stworzona przez nicponiów” , 2. “mapa należąca do nicponiów” (antonomazja okazjonalna)

MAPA HUNCWOTÓW – “mapa należąca do nicponiów” (antonomazja okazjonalna)

КАРТА КАБЕРЗНИКА – „mapa należąca do nicponiów (antonomazja okazjonalna)

*show, detail, watch, reveal,
ukazywać, szczegół, obejrzeć,
подробность, глядеть, появляться*

III. W poniższym fragmencie Harry Potter trafia na Mapę Huncwotów – czytelnik zapoznaje się z zaklęciem, które wprowadza mapę w stan aktywności, pseudonimami jej autorów i wyjątkowymi właściwościami.

He took out his wand, touched the parchment lightly and said,
'I solemnly swear that I am up to no good.'
And at once, thin ink lines began to spread like a spider's web
from the point that George's wand had touched. They joined each
other, they criss-crossed, they fanned into every corner of the
parchment; then words began to blossom across the top, great,
curly green words, that proclaimed:

Messrs Moony, Wormtail, Padfoot and Prongs
Purveyors of Aids to Magical Mischief-Makers
are proud to present
THE MARAUDER'S MAP

It was a map showing every detail of the Hogwarts castle and
grounds. But the truly remarkable thing was the tiny ink dots
moving around it, each labelled with a name in minuscule writ-

ing. Astounded, Harry bent over it. A labelled dot in the top left corner showed that Professor Dumbledore was pacing his study; the caretaker's cat, Mrs Norris, was prowling the second floor, and Peeves the poltergeist was currently bouncing around the trophy room. And as Harry's eyes travelled up and down the familiar corridors, he noticed something else [HPPA: 143-144].

- Tak myślisz? – zapytał George. Wyjął różdżkę, dotknął nią lekko pergaminu i powiedział:
 - Przysięgam uroczyście, że knuję coś niedobrego.
- I natychmiast na pergaminie zaczęły się pojawiać czarne linie, łącząc się, krzyżując, zbiegając wachlarzowato w każdym rogu, a potem, na samym szczycie, wyskoczyły zielone, ozdobne litery układające się w następujące słowa:

Panowie Lunatyk, Glizdogon, Łapa i Rogacz,
zawsze uczynni doradcy czarodziejskich psotników,
mają zaszczyt przedstawić
MAPĘ HUNCWOTÓW

Była to mapa ukazująca wszystkie szczegóły zamku Hogwart i przylegających do niego terenów szkolnych. Najbardziej zadziwiające były jednak maleńkie plamki poruszające się po mapie, każda opatrzona wypisanym drobnymi literami imieniem czy nazwiskiem. Harry, zdumiony, pochylił się nad mapą. Kropka w lewym górnym rogu pokazywała profesora Dumbledore'a przechadzającego się po swoim gabinecie; po korytarzu na drugim piętrze skradała się kotka woźnego, Pani Norris, a poltergeist Irytek akurat grasował w sali trofeów. A kiedy Harry wędrował spojrzeniem po znajomych korytarzach, zauważył jeszcze coś innego [HPWA: 203-204].

- Думаешь? – спросил Джордж.
- Он вытащил волшебную палочку, легонько коснулся пергамента и произнес:
- *Торжественно клянусь, что не затеваю ничего хорошего.*

И в тот же миг от палочки по пергаменту побежали тонкие чернильные линии. Они переплетались, пересекались, за-

ползали в каждый уголок; затем вверх расцвели большие
витые зеленые буквы, сложившиеся в слова:

Господа Лунат, Червехвост,
Мягколап и Рогалис,
основатели Общества вспомоществования
колдунам-смутьянам,
с гордостью представляют
Карту Каверзника

Карта Каверзника оказалась подробнейшим планом замка и прилегающей территории. Но что замечательнее всего, по ней двигались крохотные чернильные точки, и каждая была помечена микроскопической надписью. Потрясенный Гарри склонился над картой. Меченая точка в левом верхнем углу показывала, что профессор Думбльдор меряет шагами свой кабинет; кошка смотрителя, миссис Норрис, крадется по второму этажу; полтергейст Дрюэг болтается в трофейной. Гарри рассматривал знакомые коридоры, и его глазам открылось кое-что интересное [ГПУА: 237-238].

W cytacie wyraźnie podkreślone jest zdumienie Harry'ego Pottera, które bohater okazuje pod wpływem poczynionych obserwacji. To, że Mapa Huncwotów pozwala na śledzenie mieszkańców szkoły Hogwart, jak również na zbadanie jej zakamarków przekłada się na powstanie wielu możliwości do postępowania typowego dla huncwota. Nie tylko umożliwia przewidzenie, kiedy i jaka osoba może nadejść, lecz także daje możliwość znalezienia najlepszej drogi do wyznaczonego celu.

Lektura następnego fragmentu sagi pozwala czytelnikowi wspólnie z protagonistą zdać sobie sprawę z tego, że ma on styczność z jednym z autorów Mapy Huncwotów. To właśnie jej Remus Lupin zawdzięczał wiedzę o obecności tytułowego Więźnia Azkabanu, czyli Syriusza Blacka, na terenie szkoły Hogwart. Umożliwiło to jego późniejsze uwolnienie od dementorów, strażników więzienia dla czarodziejów o nazwie Azkaban, i ucieczką.

‘If you haven’t been helping him,’ he said, with a furious glance at Black, ‘how did you know he was here?’

‘The map,’ said Lupin. ‘The Marauder’s Map. I was in my office examining it –’

‘You know how to work it?’ Harry said suspiciously.

‘Of course I know how to work it,’ said Lupin, waving his hand impatiently. ‘I helped write it. I’m Moony – that was my friends’ nickname for me at school.’

‘You wrote –?’

‘The important thing is, I was watching it carefully this evening, because I had an idea that you, Ron and Hermione might try and sneak out of the castle to visit Hagrid before his Hippogriff was executed. And I was right, wasn’t I?’ [HPPA: 254]

- Jeśli mu nie pomagałeś – powiedział, rzucając wściekle spojrzenie na Blacka – to skąd wiedziałeś, że jest tutaj?
- Mapa – odrzekł Lupin. – Mapa Huncwotów. Przyjrzałem się jej w moim gabinecie i...
- Wiesz, jak ona działa? – zapytał podejrzliwie Harry.
- Oczywiście – odpowiedział Lupin, machając niecierpliwie ręką. – Pomagałem ją narysować. To ja jestem Lunatyk... tak mnie w szkole nazywali moi przyjaciele.
- Ty ją narysowałeś?!
- Najważniejsze jest to, że dziś wieczorem obejrzałem ją sobie dokładnie, ponieważ domyślałem się, że ty, Ron i Hermiona możecie wymknąć się z zamku, żeby odwiedzić Hagrida przed egzekucją Hardodzioba. I miałem rację, prawda? [HPWA: 361-362]

- Если вы ему не помогали, – он гневно покосился на Блэка, – как вы тогда узнали, что он здесь?
- По карте, – ответил Люпин. – Карте Каверзника. Я рассматривал ее у себя в кабинете...
- Вы знаете, как с ней обращаться? – подозрительно спросил Гарри.
- Конечно, я знаю, как с ней обращаться, – нетерпеливо отмахнулся Люпин. – Я помогал ее рисовать. Я – Лунат, это моя школьная кличка.
- Вы помогали?..

- Важно другое: я сегодня смотрел на нее очень внимательно. Подозревал, что вы трое перед казнью гиппогрифа тайком проберетесь к Огриду. И я не ошибся, да? [ГПУА: 422]

Mapa Huncwotów pozwala zdemaskować czwartego z jej twórców, Petera Pettigrew, który zdradził swoich przyjaciół i został przez nich wyklęty. W strachu przed ich zemstą upozorował swoją makabryczną śmierć, gdyż pozostawił po sobie tylko palec, a w rzeczywistości odciął go i stał się animagiem – osobą, która posiada zdolność zmieniania się w zwierzę, którym w jego przypadku był szczur. Dzięki temu, że Mapa Huncwotów pokazuje wszystkie istoty żyjące obecne w zamku Hogwart, Harry Potter, a następnie Remus Lupin, mogą na niej zobaczyć, że Peter Pettigrew żyje.

‘Everyone thought Sirius killed Peter,’ said Lupin, nodding. ‘I believed it myself – until I saw the map tonight. Because the Marauder’s Map never lies ... Peter’s alive. Ron’s holding him, Harry.’ [HPPA: 257]

- Wszyscy myśleli, że Syriusz zabił Petera – rzekł Lupin, kiwając głową. – Sam w to wierzyłem... dopóki dziś wieczorem nie spojrzałem na tę mapę. Bo Mapa Huncwotów nigdy nie kłamie... Peter żyje. Ron trzyma go w rękach, Harry [HPWA: 366].

- Все думали, что Сириус убил Питера, – кивнул Люпин. – Я и сам так думал... пока не увидел сегодня карту. Карта Каверзника никогда не врет... Питер жив. Он у Рона в руках, Гарри [ГПУА: 427].

Czarny charakter, Peter Pettigrew, doprowadził do tego, że stał się pupilem najbliższego przyjaciela Harry’ego Pottera – Rona Weasleya. Jako że ściśle współpracował z Lordem Voldemortem, to mógł dzięki temu bezkarnie śledzić protagonistę z ukrycia i przekazywać cenne wiadomości swojemu zwierzchnikowi.

Dotychczas ukazałem Mapę Huncwotów w mrocznym kontekście, warto więc przywołać także te fragmenty sagi, w których występuje ona w sytuacjach związanych z działaniami o charakterze łobuzerskim.

W zamieszczonym dalej fragmencie czytelnik ma do czynienia z opisem sytuacji, w której Mapa Huncwotów pokazuje Harry’emu Potterowi nie tylko tajemne przejście do miejsca, do którego chce się dostać, lecz również sposób, w jaki można z niego skorzystać.

He pulled out the map again and saw, to his astonishment, that a new ink figure had appeared upon it, labelled ‘Harry Potter’. This figure was standing exactly where the real Harry was standing, about halfway down the third-floor corridor. Harry watched carefully. His little ink self appeared to be tapping the witch with his minute wand. Harry quickly took out his real wand and tapped the statue. Nothing happened. He looked back at the map. The tiniest speech bubble had appeared next to his figure. The word inside said ‘Dissendium’.

‘Dissendium!’ Harry whispered, tapping the stone witch again. At once, the statue’s hump opened wide enough to admit a fairly thin person. Harry glanced quickly up and down the corridor, then tucked the map away again, hoisted himself into the hole headfirst, and pushed himself forwards [HPPA: 145].

Znowu wyciągnął mapę i ku swemu zdumieniu zobaczył nową plamkę z napisem: „Harry Potter” – dokładnie w tym miejscu, w którym teraz stał, w połowie korytarza na trzecim piętrze. Patrzył uważnie. Jego maleńka postać na mapie zdawała się stukać różdżką w posąg. Szybko wyciągnął różdżkę i stuknął w figurę. Nic się nie stało. Znowu zerknął na mapę. Obok jego postaci wyrósł maleńki dymek ze słowem: Dissendium.

– Dissendium! – wyszeptał Harry, ponownie stukając różdżką w posąg.

Kamienny garb otworzył się na tyle, by mogła zmieścić się w nim dość szczupła osoba. Harry szybko rzucił okiem w jedną i drugą stronę korytarza, schował mapę, podciągnął się, wsunął w dziurę głową naprzód, a potem przepchnął się dalej [HPWA: 206].

Он снова достал карту и, к своему изумлению, увидел, что на ней появилась новая чернильная фигурка, помеченная «Гарри Поттер». Она стояла точно там, где и настоящий Гарри, посреди коридора на третьем этаже. Гарри вгляделся. Его маленькое чернильное «я» постучало по статуе

микроскопической волшебной палочкой. Гарри послушно достал палочку и постучал по статуе. Ничего не произошло. Он снова посмотрел на карту. Из рта чернильного Гарри Поттера вылетел крошечный пузырек. Внутри появилось слово: «Диссендиум».

– Диссендиум! – прошептал Гарри, вновь постучав по ведьме.

Горб статуи открылся – в дыру мог проскользнуть только очень худой человек. Гарри быстро огляделся, спрятал карту под одежду, сунул в проход голову, а затем пролез целиком [ГПУА: 240-241].

Na koniec posłużę się jeszcze jednym fragmentem, w którym narrator sagi eksplicytnie opisuje myśli Harry’ego Pottera związane z Mapą Huncwotów.

The Invisibility Cloak would, of course, be essential, and as an added precaution, Harry thought he would take the Marauder’s Map, which, next to the Cloak, was the most useful aid to rule-breaking Harry owned. The map showed the whole of Hogwarts, including its many shortcuts and secret passageways and, most importantly of all, it revealed the people inside the castle as minuscule, labelled dots, moving around the corridors, so that Harry would be forewarned if somebody was approaching the bathroom [HPGF: 398].

Postanowił, rzecz jasna, użyć peleryny-niewidki i zabrać ze sobą Mapę Huncwotów, drugą po pelerynie nieocenioną pomoc przy naruszaniu szkolnego regulaminu. Mapa ukazywała cały Hogwart, w tym wszystkie przejścia na skróty i tajne korytarze, a przede wszystkim ludzi w postaci małych, opatrzonych napisami kropek, poruszających się po planie zamku, więc byłby w porę ostrzeżony, gdyby ktoś zbliżał się do łazienki [HPCO: 479].

Главная надежда, конечно, на плащ-невидимку, а для верности он возьмет еще Карту Каверзника – тоже очень ценный предмет, когда предстоит нарушать школьные правила. Карта показывала весь замок, со всеми секретными переходами и короткими путями, а главное, на ней появлялись

крошечные поименованные точки, которые показывали, кто где находится; если кто-то соберется в ванную, Гарри узнает заранее [ГПКО: 443].

Na podstawie przytoczonych cytatów można uznać, że autorka sagi zestawia Mapę Huncwotów z problemem naruszania szkolnego regulaminu, co służy ukazaniu jej huncwockiego charakteru.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Była to mapa ukazująca wszystkie szczegóły zamku Hogwart i przylegających do niego terenów szkolnych. Najbardziej zaskakujące były jednak maleńkie plamki poruszające się po mapie, każda opatrzona wypisanym drobnymi literami imieniem czy nazwiskiem.

Postanowił, rzecz jasna, użyć peleryny-niewidki i zabrać ze sobą Mapę Huncwotów, drugą po pelerynie nieocenioną pomoc przy naruszaniu szkolnego regulaminu.

2. peryferia konceptu:

Mapa Huncwotów ukazuje topografię szkoły Hogwart i przyległych do niej terenów, jak również istoty żywe znajdujące się w tej przestrzeni. Dzięki temu osoby korzystające z niej mogą bezkarnie łamać szkolny regulamin.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim we wszystkich wersjach sagi jest analogiczna. Tłumacze osiągnęli ten stan ekwiwalencji dzięki oddaniu w swoich wariantach przekładowych nie tylko struktury oryginalnego chrematonimu literackiego, jak również jego semantyki, dzięki czemu „łobuzerskie” przeznaczenie przedmiotu zostało zauważalnie wyprofilowane.

Rozdział 8

Toponimy literackie

8.1. Diagon Alley – ulica Pokątna – Диагон-аллея

- I. Ulica Pokątna jest uznawana za najważniejszą ulicę w uniwersum czarodziejów stworzonym przez J. K. Rowling – to właśnie na niej znajdują się sklepy, w których można kupić wszystko, czego osoba związana z magią potrzebuje. Podstawą angielskiego wariantu – *Diagon Alley* – jest przysłówek *diagonally* będący ekwiwalentem polskiego wyrażenia przyimkowego „po przekątnej” lub „pod kątem”. J. K. Rowling korzysta z brzmienia i znaczenia słowa *diagonally* tworząc w oparciu o nie dwuczłonową nazwę ulicy, która ma charakter neologizmu – człon *Diagon* nie stanowi w języku angielskim niezależnej jednostki leksykalnej. Na to zwrócono uwagę w komentarzu etymologicznym dotyczącym analizowanego toponimu literackiego zamieszczonym na stronie internetowej *hp-lexicon.org*:

diagonally, adv – going in a diagonal, angled or oblique direction (Jo’s editor hadn’t realised that this was the name origin for „Diagon Alley” until a lunch on train from King’s Cross for the launch of Harry Potter and the Goblet of Fire, 8 July 2000 – as reported by those present)⁵² [HPL].

Chcę podkreślić ten element definicji, w którym pojawia się przyimownik *oblique* – w języku angielskim ma on znaczenie dosłowne „skośny, pochyły”, jak również przenośne „złowieszczy”. Na ostatnim

⁵² *diagonally*, przysłówek – „ustawiony po przekątnej, pod kątem lub pod skosem” (redaktor J. K. Rowling nie zdawał sobie sprawy, że było to źródłosłowem *Diagon Alley* aż do obiadu w pociągu jadącym ze stacji King’s Cross na premierę *Harry’ego Pottera i Czary Ognia*, która odbyła się 8 lipca 2000 roku – o tym świadczą relacje obecnych na wspomnianym obiedzie).

z nich koncentruje się A. Polkowski, zaznaczając to w poniższym cytacie z *Tezaurusu*, oprócz tego rekonstruując formalnojęzykową nietypowość wyjściowego toponimu literackiego:

Et. gr. *diagonis* – „przekątna”; pol. *Pokątna* oddaje tajność ulicy oraz anomalię nazwy angielskiej (Diagon zamiast Diagonal) [Polkowski, Lipińska 2008: 257].

Polski tłumacz zachowuje odwołanie toponimu literackiego do kąta, lecz jednocześnie wykorzystuje znaczenie przymiotnika *pokątny* rozumianego zarówno jako „niezgodny z obowiązującymi przepisami”, jak również „zajmujący się nielegalnymi czynnościami” [SJP PWN]. Obie definicje współgrają ze statusem czarodziejów w świecie niemagicznym wykreowanym przez J. K. Rowling, a także z tym, że ulica Pokątna została ukryta za tajemnym przejściem znajdującym się w barze o nazwie *Dziurawy Kocioł*. Rosyjska tłumaczka zdecydowała się na przetransliterowanie wyjściowego członu *Diagon* oraz przetłumaczenie słowa *Alley*, zamieszczając w wariantcie *Диагон-аллея* łącznik pomiędzy obiema częściami składowymi. Ze względu na to rosyjski toponim literacki zostaje pozbawiony semantyki zawartej w angielskiej wersji nazwy ulicy, która w sadze jest aktualizowana.

II.

DIAGON ALLEY – „ulica nietypowa” (antonomazja okazjonalna)

ULICA POKĄTNA – „ulica ukryta” (antonomazja okazjonalna)

ДИАГОН-АЛЛЕЯ – „ulica” (antonomazja okazjonalna)

amazement, fascinating, colourful

zdumienie, fascynujący, kolorowy

изумление, удивительный, красочный

III. W poniższym fragmencie ulica Pokątna jest wprowadzana do sagi.

Harry’emu Potterowi rzuca się w oczy niezwykłość tego miejsca, która związana jest nie tylko z jego magiczną naturą, lecz również z przedmiotami, które można w tamtejszych sklepach kupić. Zdzi-

wienie i zachwyt protagonisty sagi jest akcentowane przez zdanie: „Harry marzył, żeby mieć dodatkowe cztery pary oczu”.

‘Welcome,’ said Hagrid, ‘to Diagon Alley.’

He grinned at Harry’s amazement. They stepped through the archway. Harry looked quickly over his shoulder and saw the archway shrink instantly back into solid wall.

The sun shone brightly on a stack of cauldrons outside the nearest shop. Cauldrons – All Sizes – Copper, Brass, Pewter, Silver – Self-Stirring – Collapsible said a sign hanging over them.

‘Yeah, you’ll be needin’ one,’ said Hagrid, ‘but we gotta get yer money first.’

Harry wished he had about eight more eyes. He turned his head in every direction as they walked up the street, trying to look at everything at once: the shops, the things outside them, the people doing their shopping. A plump woman outside an apothecary’s was shaking her head as they passed, saying, ‘Dragon liver, sixteen Sickles an ounce, they’re mad ...’

A low, soft hooting came from a dark shop with a sign saying Eeylops Owl Emporium – Tawny, Screech, Barn, Brown and Snowy. Several boys of about Harry’s age had their noses pressed against a window with broomsticks in it. ‘Look,’ Harry heard one of them say, ‘the new Nimbus Two Thousand – fastest ever –’ There were shops selling robes, shops selling telescopes and strange silver instruments Harry had never seen before, windows stacked with barrels of bat spleens and eels’ eyes, tottering piles of spell books, quills and rolls of parchment, potion bottles, globes of the moon ... [HPPS: 56]

– Witaj – rzekł Hagrid – na ulicy Pokątnej.

Uśmiechnął się, widząc zdumienie na twarzy Harry’ego. Przeszli pod kamiennym łukiem. Harry obejrzał się przez ramię i zobaczył za sobą ceglany mur. Wejście znikło.

Słońce połyskiwało w stosie kotłów przed najbliższym sklepem. KOTŁY – WSZYSTKIE ROZMIARY – MIEDZIANE, MOSIĘŻNE, CYNOWE, SREBRNE – SAMOMIESZALNE – SKŁADANE – głosił szyld nad sklepem.

– Taaa... kociołek będzie ci potrzebny – rzekł Hagrid – ale najpierw musimy dostać twoją forszę.

Harry marzył, żeby mieć dodatkowe cztery pary oczu. Obracał głowę we wszystkie strony, starając się zobaczyć wszystko: sklepy, wystawione przed nimi towary, ludzi robiących zakupy. Przed apteką jakaś pulchna kobieta kręciła głową, mrucząc do siebie:

– Siedemnaście syklów za smoczą wątrobę, oni chyba powariowali...

Ciche pohukiwanie dobiegało z ciemnego sklepu z szyldem, na którym było napisane: CENTRUM HANDLOWE EEEYLOPA – SOWY – PUCHACZE, SYCZKI, WŁOCHATKI, USZATKI ŚNIEŻNE. Kilku chłopców w wieku Harry’ego przyciskało nosy do witryny z miotłami.

– Zobaczcie – usłyszał Harry jednego z nich – nowe Nimbusy Dwa Tysiące... są najszybsze...

Były też sklepy z szatami, sklepy z teleskopami i dziwnymi srebrnymi instrumentami, które Harry widział po raz pierwszy w życiu, witryny pełne beczulek ze śledzionami nietoperzy i oczkami węgorki, stosy książ z zaklęciami, pióra, zwoje pergaminu, butelki z magicznymi napojami, globusy księżyc... [HPKF: 78-79]

– Добро пожаловать, – сказал Огрид, – на Диагоналлею.

И ухмыльнулся изумлению Гарри. Они прошли в арку, Гарри быстро оглянулся и увидел, как проем вновь превращается в твердь стены.

Солнце ярко сверкало на стенках котлов, выставленных у ближайшего магазина. «Котлы – Все размеры – Латунные, медные, оловянные, серебряные – Самомесы – Складные», – гласила вывеска.

– Ага, это тебе нужно, – проговорил Огрид, – но сперва – за деньгами.

Гарри жалел, что у него не десять пар глаз. Они шли по улице, и он вертел головой, стараясь увидеть все сразу: лавки, товары перед ними, покупателей. У аптеки он услышал, как полная дама говорит, покачивая головой:

– Печень дракона по семнадцать сиклей за унцию! С ума они посходили...

Из недр темного магазина под вывеской «Совиные Эмпирей Лупоглаза – совы неясны, сипухи, бурые иглоногие,

полярные» несло глухое низкое уханье. Несколько мальчишек, сверстники Гарри, стояли, прижав носы к витрине с метлами. Один говорил:

– Гляньте! «Нимбус-2000» – последняя модель, самая скоростная...

На Диагон-аллее торговали мантиями и плащами, телескопами и странными серебряными инструментами, каких Гарри никогда раньше не видел, в витринах стояли бочки с селезенкой летучей мыши и глазами угря, виселись шаткие башни книг с заклинаниями, лежали гусиные перья, пергаментные свитки, виднелись склянки снадобий, лунные глобусы... [ГПФК: 104-105]

Kolejny kontekst eksplicytnie obrazuje, iż niezwykła jest nie tylko ulica Pokątna, lecz również osoby, które ją odwiedzają, wyglądają nie-standardowo. Ma to związek z tym, że przedmioty zakupione w sklepach z ulicy Pokątnej nie są postrzegane jako normalne przez przedstawicieli świata niemagicznego.

The late-afternoon sun hung low in the sky as Harry and Hagrid made their way back down Diagon Alley, back through the wall, back through the Leaky Cauldron, now empty. Harry didn't speak at all as they walked down the road; he didn't even notice how much people were gawping at them on the Underground, laden as they were with all their funny-shaped packages, with the sleeping snowy owl on Harry's lap. Up another escalator, out into Paddington station; Harry only realised where they were when Hagrid tapped him on the shoulder [HPPS: 65-66].

Słońce wisiało już dość nisko na niebie, kiedy Harry i Hagrid wrócili ulicą Pokątną na ciemne podwórko i przeszli przez mur do Dziurawego Kotła, teraz już opustoszałego. Harry nie odzywał się, kiedy szli ulicą, nie zauważał też, że ludzie gapią się na nich w metrze, bo rzeczywiście wyglądali dość dziwacznie z tymi różnymi pakunkami o niespotykanych kształtach i białą sową śpiącą sobie w klatce na kolanach chłopca. Wjechali na górę, na stację Paddington, a Harry zorientował się, gdzie są, dopiero wtedy, gdy Hagrid poklepał go po ramieniu [HPKF: 94].

Предвечернее солнце висело низко над горизонтом, когда Гарри и Огрид возвращались по Диагон-аллее, снова сквозь стену, снова через «Дырявый котел», уже опустевший. На обратном пути Гарри молчал, пока они шли пешком, и даже не замечал, как разевает рты народ в подземке, дивясь их многочисленным странным сверткам и клетке с полярной совой у него на коленях.

Вверх по еще одному эскалатору, выход к вокзалу Паддингтон... Лишь когда Огри похлопал его по плечу, Гарри вспомнился [ГПФК: 125].

Następnie możemy zapoznać się z fragmentem pokazującym sytuację, w której Harry Potter przypadkowo trafia do sklepu, który znajduje się na ulicy Śmiertelnego Nokturnu. Jej jawnie mroczny charakter nie współgra z ciepłą wizją ulicy Pokątnej skonstruowaną w umyśle protagonisty sagi, co jest podkreślone w ostatnim zdaniu cytatu.

A glass case nearby held a withered hand on a cushion, a blood-stained pack of cards and a staring glass eye. Evil-looking masks leered down from the walls, an assortment of human bones lay upon the counter and rusty, spiked instruments hung from the ceiling. Even worse, the dark, narrow street Harry could see through the dusty shop window was definitely not Diagon Alley [HPCS: 42].

W pobliżu stała gablotka z wyschlą ludzką ręką spoczywającą na poduszce, a obok leżała poplamiona krwią talia kart i wytrzeszczone szklane oko. Ze ścian lypały wykrzywione złośliwie maski, na ladzie rozłożone były najróżniejsze ludzkie kości, a z sufitu zwieszały się jakieś szpikulce. Co gorzej, mroczna, wąska uliczka, którą Harry zobaczył przez zakurzone okno, na pewno nie była ulicą Pokątną [HPKT: 56-57].

Неподалеку в стеклянной витрине на подушках лежали морщинистая рука, окровавленная колода карт и вытаращенный стеклянный глаз. Со стен взирали злобного вида маски, на прилавке располагалась внушительная коллекция человеческих костей, а с потолка свисали ржавые инструменты с острыми зубьями. И что хуже всего, мрачная улочка за пыльным окном определенно не была Диагон-аллеей [ГПТК: 71].

W kolejnym cytacie z sagi o Harrym Potterze eksponowany jest zachwyty protagonisty wzbudzany przez ulicę Pokątną. Ponadto pokazano tu, że uznaje się ją za wyraźną granicę pomiędzy światem czarodziejów i światem osób niemagicznych. Kalejdoskop miejsc, które znajdują się na ulicy Pokątnej, sprawia, że główny bohater sagi nie odczuwa potrzeby jej opuszczania.

It took Harry several days to get used to his strange new freedom. Never before had he been able to get up whenever he wanted or eat whatever he fancied. He could even go wherever he liked, as long as it was in Diagon Alley, and as this long cobbled street was packed with the most fascinating wizarding shops in the world, Harry felt no desire to break his word to Fudge and stray back into the Muggle world [HPPA: 42].

Dopiero po kilku dniach Harry przyzwyczał się do swojej nowej wolności. Po raz pierwszy w życiu wstawał, kiedy chciał, i jadł to, na co miał ochotę. Mógł nawet pójść, dokąd mu się podobało, oczywiście w obrębie ulicy Pokątnej, a ponieważ przy tej długiej, brukowanej ulicy pełno było fascynujących sklepów dla czarodziejów, nie odczuwał pokusy złamania danego Knotowi słowa i trzymał się z dala od świata mugoli [HPWA: 56].

Несколько дней Гарри привыкал к новой, нереальной свободе. Никогда раньше он не мог вставать когда захочется и есть что вздумается. И даже ходить куда угодно, пусть только в пределах Диагон-аллеи. Но на этой извилистой улице было полно самых удивительных волшебных магазинов – у Гарри не возникало желания нарушить данное Фуджу слово и отправиться гулять по мугловому миру [ГПВА: 64].

Ostatni kontekst, w którym występuje ulica Pokątna, pozwala zaobserwować kontrast, który powstał pomiędzy skojarzeniami związanymi z ulicą w czasach jej świetności a jej stanem z przedostatniego tomu sagi. Pod wpływem znaczących zmian politycznych i nadejścia epoki dominacji sił zła w uniwersum J. K. Rowling ulica Pokątna zauważalnie zmienia swój charakter.

Diagon Alley had changed. The colourful, glittering window displays of spellbooks, potion ingredients and cauldrons were lost to view, hidden behind the large Ministry of Magic posters that had been pasted over them. Most of these somber purple posters carried blown-up versions of the security advice on the Ministry pamphlets that had been sent out over the summer, but others bore moving black-and-white photographs of Death Eaters known to be on the loose [HPHBP: 108].

Ulica Pokątna wyraźnie się zmieniła. Kolorowe, błyszczące witryny pełne ksiąg z zaklęciami, kociołków i ingrediencji do eliksirów znikły za wielkimi afiszami Ministerstwa Magii. Na większości z nich widniały powiększone wersje zasad bezpieczeństwa z ulotek, które ministerstwo rozesłało na początku lata, ale z innych wyzierały ruchome czarno-białe fotografie poszukiwanych śmierciożerców [HPKP: 123].

Диагон-аллея сильно изменилась. Красочные витрины с книгами заклинаний, ингредиентами для зелий и котлами заклеены большими плакатами мрачного фиолетового цвета. В основном – сильно увеличенные копии министерской листовки по мерам безопасности, которую рассылали летом, но местами – черно-белые фотографии беглых Упивающихся Смертью [ГППП: 119].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Harry marzył, żeby mieć dodatkowe cztery pary oczu. Obracał głowę we wszystkie strony, starając się zobaczyć wszystko: sklepy, wystawione przed nimi towary, ludzi robiących zakupy.

Ulica Pokątna wyraźnie się zmieniła. Kolorowe, błyszczące witryny pełne ksiąg z zaklęciami, kociołków i ingrediencji do eliksirów znikły za wielkimi afiszami Ministerstwa Magii.

2. peryferia konceptu:

Ulica Pokątna jest jednym z niewielu miejsc w uniwersum J. K. Rowling, gdzie można kupić magiczny ekwipunek, który jest czarodziejom niezbędny.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w oryginalnej wersji sagi i w polskim przekładzie jest równoważna. W odniesieniu do płaszczyzny semantycznej i brzmieniowej toponimu literackiego *Diagon Alley* A. Polkowski poprzez wariant *ulica Pokątna* zrekonstruował nie tylko skojarzenie z „kątem” i charakter neologiczny nazwy, lecz również wyraził to, że została ona ukryta przed osobami niemagicznymi. Jeśli chodzi o rosyjski przekład, to M. Spivak postanowiła zastosować technikę transliteracji członu *Diagon* i translacji członu *Alley*, przez co utraciła korelację pomiędzy tym toponimem literackim i konceptem mu przypisanym.

8.2. Knockturn Alley – ulica Śmiertelnego Nokturnu – Дрянналлея

I. Wspomniana w poprzednim podrozdziale ulica Śmiertelnego Nokturnu jest odnogą ulicy Pokątnej – stanowi jej najmroczniejszą część, dlatego że to na niej można spotkać czarnoksiężników i kupić przedmioty związane z czarną magią. Angielski toponim literacki *Knockturn Alley* jest grą słów na płaszczyźnie fonetycznej i semantycznej ze względu na to, że:

The name „Knockturn Alley” is a play on „nocturnally”, just as „Diagon Alley” is a play on „diagonally”. „Nocturnally” has to do with the night and darkness, hinting at its dark nature⁵³ [HPW].

⁵³ Nazwa *Knockturn Alley* jest grą ze słowem *nocturnally*, tak samo jak *Diagon Alley* jest grą ze słowem *diagonally*. Słowo *nocturnally* jest związane z nocą i ciemnością, co nawiązuje do mrocznego charakteru ulicy.

W przywołanej analizie etymologii toponimu literackiego uwaga jest koncentrowana na asocjacji *Knockturn Alley* z pojęciem nokturnu. A. Polkowski w *Tezaurusie* również dostrzega ten związek, choć poszerza zakres przypisanych jej cech o nową:

Et. ang. *Knockturn* to zręczne połączenie *knock* – „zdzielić”, „powalić” z *nocturne* – „nokturn”, czyli smętną melodią; całość budzi posępne skojarzenia [Polkowski, Lipińska 2008: 324].

Na tej podstawie możemy zauważyć, że – podobnie jak w przypadku *Diagon Alley* – J. K. Rowling w toponimie literackim *Knockturn Alley* wykorzystuje płaszczyznę fonetyczną i semantyczną słów. Polski tłumacz oddaje te odcienie znaczeniowe poprzez rozbudowanie struktury polskiego wariantu, wskutek czego każdy z jego dwóch członów (*Śmiertelnego* i *Nokturnu*) służy wyrażeniu jednej z dwóch cech, które w oryginale zawarte są w jednym słowie *Knockturn*. W przypadku rosyjskiego przekładu mamy do czynienia z sytuacją, w której tłumaczka użyła struktury wcześniej przeanalizowanego toponimu literackiego *Диагон-аллея* – dochodzi tu jednak do usunięcia łącznika. Pod względem semantycznym M. Spivak dąży do odzwierciedlenia pierwotnego toponimu literackiego, ponieważ używa rzeczownika *дрянь* (w języku polskim są to rzeczowniki „łachudra” lub „badziewie”) jako podstawy słowotwórczej ekwiwalentu nazwy ulicy. W ten sposób odzwierciedla w swoim wariacie pierwotne negatywne skojarzenia związane z tym miejscem, mimo to pomijając istotne odwołanie do nokturnu.

II.

KNOCKTURN ALLEY – „ulica przepelniona złem i mrokiem” (antonomazja okazjonalna)

ULICA ŚMIERTELNEGO NOKTURNU – „ulica kojarząca się ze śmiercią i mrokiem” (antonomazja okazjonalna)

ДРЯННАЛЛЕЯ – „ulica kojarząca się negatywnie” (antonomazja okazjonalna)

*dingy, Dark Arts, shabbylooking, jumpy, dodgy,
obskurny, czarna magia, podejrzliwy, niepokojący, parszywy,*

подозрительный, черная магия, сомнительный, вздрагивать, озираться, сомнительный

III. W poniższym fragmencie ulica Śmiertelnego Nokturnu zostaje wprowadzona do sagi, choć jej nazwa pojawia się po kilku zdaniach opisu, który zapoznaje czytelnika z jej mrocznością i przygotowuje do pojawienia się toponimu literackiego. Koncept onomastyczno-literacki jest budowany przed podaniem jego nazwy, co sprawia, że jedno do drugiego zostaje lepiej dopasowane. Każde zdanie poniższego opisu służy pogłębieniu wrażenia mroczności i wywołaniu coraz bardziej negatywnych skojarzeń w umyśle odbiorcy. Można to zawdzięczać sposobie charakteryzowania nie tylko samego miejsca i przedmiotów, lecz również osób, które się tam znajdują.

Clutching his broken glasses to his face he stared around. He had emerged into a dingy alleyway that seemed to be made up entirely of shops devoted to the Dark Arts. The one he'd just left, Borgin and Burkes, looked like the largest, but opposite was a nasty window display of shrunken heads, and two doors down, a large cage was alive with gigantic black spiders. Two shabbylooking wizards were watching him from the shadow of a doorway, muttering to each other. Feeling jumpy, Harry set off, trying to hold his glasses on straight and hoping against hope he'd be able to find a way out of there.

An old wooden street sign hanging over a shop selling poisonous candles told him he was in Knockturn Alley. This didn't help, as Harry had never heard of such a place. He supposed he hadn't spoken clearly enough through his mouthful of ashes back in the Weasleys' fire. Trying to stay calm, he wondered what to do. 'Not lost are you, my dear?' said a voice in his ear, making him jump.

An aged witch stood in front of him, holding a tray of what looked horribly like whole human fingernails. She leered at him, showing mossy teeth. Harry backed away.

'I'm fine, thanks,' he said. 'I'm just –'

'HARRY! What d'yeh think yer doin' down there?' [HPCS: 45]

Rozejrzał się, przytrzymując połamane okulary. Znajdował się w jakimś obskurnym zaułku ponurych sklepów, które mogły przyciągać jedynie adeptów czarnej magii. Ten, który właśnie opuścił, Borgin i Burkes, wyglądał na największy, ale naprzeciwnie zobaczył brudną wystawę z wysuszonymi, skurczonymi głowami, a nieco dalej olbrzymią klatkę pełną wielkich czarnych pajaków. W ciemnej bramie stało dwóch czarodziejów w wyświechtanych szatach, którzy przyglądali mu się podejrzliwie, szepcząc coś do siebie. Harry, czując się bardzo niepewnie, ruszył przed siebie z nadzieją, że jakoś się wydostanie.

Ze starej drewnianej tabliczki wiszącej nad sklepem sprzedającym zatrute świece dowiedział się, że znajduje się na ulicy Śmiertelnego Nokturnu, ale niewiele mu to powiedziało, bo nigdy o takim miejscu nie słyszał. Podejrzewał, że w kominku Weasleyów nie wymówił adresu dość wyraźnie, mając usta pełne popiołu. Starając się zachować spokój, zastanawiał się, co robić dalej.

– Chyba się nie zgubiłeś, kochasiu? – rozległ się tuż przy jego uchu głos, który sprawił, że aż podskoczył.

Stała przed nim sędziwa wiedźma trzymająca tacę pełną czegoś, co przypominało ludzkie paznokcie. Łypnęła na niego, ukazując omszałe zęby.

Harry cofnął się.

– Dziękuję, wszystko w porządku – wyjąkał. – Ja tylko...

– HARRY! Cholibka, a co ty tutaj robisz? [HPKT: 61]

Прижимая к лицу разбитые очки, Гарри осмотрелся. Он очутился на какой-то подозрительной улице, которая, похоже, целиком состояла из мелких лавчонок, торгующих предметами черной магии. Та, откуда он вышел, «Боргин и Д'Авилло», видимо, была одной из самых больших. Напротив за грязным стеклом были выставлены сушеные человеческие головы в тесном – через две двери – соседстве с клеткой, кишевшей огромными черными пауками. Двое колдунов крайне сомнительной наружности, нехорошо бормоча, следили за Гарри с порога одного из заведений. Вздрагивая, озираясь, Гарри зашагал по улице. Он старался держать очки ровно и изо всех сил надеялся, что вскоре выберется отсюда.

Над магазином ядовитых свечей он увидел старую деревянную вывеску «Дрянналля». Что это? Гарри никогда раньше

o такой не слышал. Судя по всему, наглотавшись дыма, он не сумел внятно произнести название улицы, куда хотел по-пасть. Гарри старался сохранять спокойствие и раздумывал, как же теперь быть.

– Потерялся, дорогуша? – раздался голос над самым его ухом, и Гарри вздрогнул.

Перед ним стояла древняя ведьма с подносом, заваленным чем-то до отвращения похожим на человеческие ногти.

Она разинула пасть в ухмылке, показав мшистые зубы.

Гарри отпрянул.

– Нет-нет, – сказал он, – я просто...

– ГАРРИ! Чего это ты тут ошиваешься? [ГПТК: 77-78]

W poniższym fragmencie Rubeus Hagrid eksplicytnie mówi o opinii, którą ciągnie się za ulicą Śmiertelnego Nokturnu w świecie czarodziejów, tym samym potwierdzając adekwatność jej nazwy.

‘Yer a mess!’ said Hagrid gruffly, brushing soot off Harry so forcefully he nearly knocked him into a barrel of dragon dung outside an apothecary’s. ‘Skulkin’ around Knockturn Alley, I dunno – dodgy place, Harry – don’ want no one ter see yeh down there –’ [HPCS: 45]

– Wyglądasz jak łachmyta! – gderał Hagrid, otrzepując Harry’ego z sadzy tak gwałtownie, że mało brakowało, a wepchnąłby go do beczki ze smoczym łajnem, stojącej przed jakąś apteką. – Włóczyć się samemu po Nokturnie... daj spokój, Harry, przecież to parszywe miejsce... Cholibka, jakby cię tak ktoś zobaczył... [HPKT: 62]

– На кого ты похож! – сердито пропыхтел Огрид, отряхивая мальчика от золы с такой силой, что тот чуть не свалился в бочку драконьего навоза, выставленную перед аптекой. – Слоняешься по Дрянналлее как прям вот не знаю кто... сомнительное место... хорошо, никто тебя не видал... [ГПТК: 78-79]

Kolejny fragment sagi służy zaktualizowaniu toponimu literackiego *ulica Śmiertelnego Nokturnu* w wypowiedzi braci Weasley’ów, których

intryguje perspektywa spotkania z czarną magią, choć nie mają oni z nią związku. Z ich reakcją kontrastuje postawa matki, Molly Weasley, którą przeraża myśl o tym, że Harry Potter znalazł się na tej ulicy.

‘Where did you come out?’ Ron asked.

‘Knockturn Alley,’ said Hagrid grimly.

‘Brilliant!’ said Fred and George together.

‘We’ve never been allowed in,’ said Ron enviously.

‘I should ruddy well think not,’ growled Hagrid.

Mrs Weasley now came galloping into view, her handbag swinging wildly in one hand, Ginny just clinging onto the other.

‘Oh, Harry – oh, my dear – you could have been anywhere –’

Gasping for breath she pulled a large clothes brush out of her bag and began sweeping off the soot Hagrid hadn’t managed to beat away. Mr Weasley took Harry’s glasses, gave them a tap of his wand and returned them, good as new.

‘Well, gotta be off,’ said Hagrid, who was having his hand wrung by Mrs Weasley (‘Knockturn Alley! If you hadn’t found him, Hagrid!’). ‘See yer at Hogwarts!’ And he strode away, head and shoulders taller than anyone else in the packed street [HPCS: 46].

– Gdzie wylądowałeś? – zapytał Ron.

– Na Nokturnie – odpowiedział za Harry’ego Hagrid.

– Fantastycznie! – zawołali razem Fred i George.

– Nam nigdy na to nie pozwolono – powiedział z zazdrością Ron.

– Ja myślę – zahuczał Hagrid. Nadbiegła pani Weasley. Torebka dyndała jej w jednej ręce, drugą ciągnęła za sobą Ginny.

– Och, Harry... kochanie... mogłeś się zgubić...

Łapiąc z trudem oddech, wyciągnęła z torby wielką szczotkę do ubrań i zabrała się do tych miejsc na ubraniu Harry’ego, których nie zdołał oczyścić z sadzy Hagrid. Pan Weasley wziął okulary Harry’ego, stuknął w nie swoją różdżką i kiedy mu je oddał, były jak nowe.

– No, na mnie już czas – oznajmił Hagrid, którego pani Weasley wciąż trzymała za rękę („Nokturn! Gdybyś go nie spotkał, Hagridzie!”). – Do zobaczenia w Hogwarcie! [HPKT: 63-64]

- Где ты вышел? – спросил Рон.
- На Дрянналлее, – хмуро ответил Гарри.
- Во повезло! – заорали близнецы хором.
- Нас туда не пускают, – с завистью протянул Рон.
- Ишь чего захотели, – проворчал Огрид.

Показалась миссис Уизли: она неслась галопом, в одной руке болталась сумка, за другую изо всех сил цеплялась Джинни.

- Ой, Гарри... ох, батюшки, – ты же мог очутиться неизвестно где...

Ловя ртом воздух, она вытащила из сумки большую платяную щетку и принялась отчищать то, что не отчистил Огрид. Мистер Уизли взял у Гарри очки, легонько тронул их волшебной палочкой, и они стали как новенькие.

- Ну, мне пора, – сказал Огрид. Благодарная миссис Уизли так жала ему руку, что чуть не оторвала («Дрянналлея! Подумать только, а если бы ты не нашел его, Огрид!»). – Свидимся в «Хогварце»! – Он пошел прочь, и его голова и плечи еще долго виднелись над толпой [ПТК: 80-81].

Ulica Śmiertelnego Nokturnu pojawia się w sadze o Harrym Potterze jeszcze jeden raz – w tomie szóstym jako tło misji Dracona Malfoya, która polega na doprowadzeniu do użyteczności znikającej szafy znajdującej się w szkole Hogwart. Jej bliźniacza siostra znajduje się w posiadaniu właściciela sklepu Borgina i Burkesa, a pomiędzy nimi występuje więź – stanowią one portal. Trio bohaterów sagi dostrzega w poniższej sytuacji wspomnianą postać, która jest ich zniechęconym współlucznikiem, i postanawia ją śledzić. Charakter ulicy zostaje ponownie dosłownie wyrażony, tym razem poprzez trafne sformułowanie „na której pieniała się czarna magia”.

But Knockturn Alley, the side street devoted to the Dark Arts, looked completely deserted. They peered into windows as they passed, but none of the shops seemed to have any customers at all. Harry supposed it was a bit of a giveaway in these dangerous and suspicious times to buy Dark artefacts – or at least, to be seen buying them [HPHBP: 120].

Ale ulica Śmiertelnego Nokturnu, boczna uliczka, na której pieniała się czarna magia, wyglądała na zupełnie opustoszałą. Zaglądali przez okna obskurnych sklepików, ale klientów w nich nie było. Harry przypuszczał, że w tych niebezpiecznych czasach kupowanie czegoś na tej ulicy mogło się wydawać zbyt podejrzane, a w każdym razie nikt nie chciał, by go tu widziano [HPKP: 138].

Дрянналлея, прибежище сил зла, словно вымерла. Гарри, Рон и Гермиона на ходу вглядывались в окна, но в магазинах не было ни души. Оно и понятно, подумал Гарри, – в такое тревожное время крайне не осмотрительно иметь дело с черной магией – во всяком случае, открыто [ГППП: 133].

Złowieszcza natura ulicy zdaje się przenikać na wskroś wszystkie sklepy, położone wzdłuż niej, jak również sprzedawane tam przedmioty. Można to wyraźnie dostrzec w ostatnim kontekście.

They had drawn level with the only shop in Knockturn Alley that Harry had ever visited: Borgin and Burkes, which sold a wide variety of sinister objects. There in the midst of the cases full of skulls and old bottles stood Draco Malfoy with his back to them, just visible beyond the very same large black cabinet in which Harry had once hidden to avoid Malfoy and his father [HPHBP: 120].

Mijali jedyny sklep na Śmiertelnym Nokturnie, w którym Harry kiedyś był: ponury sklep Borgina i Burkesa. Pośród skrzynek pełnych czaszek i omszałych butli stał tam odwrócony do nich plecami Draco Malfoy, tuż za dużą, czarną szafą, w której Harry ukrył się kiedyś przed nim i przed jego ojcem [HPKP: 138].

Они поравнялись с «Боргином и Д'Авилло», единственным магазином на Дрянналее, где Гарри однажды бывал; продавалась там всякая жуть. Между витрин с черепами и старинными фиалами спиной к улице стоял Драко Малфой. Его почти не было видно за огромным черным шкафом, тем самым, где Гарри когда-то пришлось прятаться от Малфоя и его отца [ГППП: 133].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Znajdował się w jakimś obskurnym zaułku ponurych sklepów, które mogły przyciągać jedynie adeptów czarnej magii.

Włóczyć się samemu po Nokturnie... daj spokój, Harry, przecież to parszywe miejsce...

Ale ulica Śmiertelnego Nokturnu, boczna uliczka, na której pieniała się czarna magia, wyglądała na zupełnie opustoszałą.

2. peryferia konceptu:

Ulica Śmiertelnego Nokturnu jest odnogą ulicy Pokątnej, na której można kupić przedmioty i spotkać osoby związane z czarną magią.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w oryginalnej wersji sagi i w polskim przekładzie jest bardziej ekwiwalentna niż w przypadku rosyjskiego przekładu. Wynika to z faktu, że A. Polkowski zdecydował się użyć sktruktury dwuwyrazowej *Śmiertelnego Nokturnu* w celu zwerbalizowania dwóch kluczowych sensów, które w oryginale są zawarte w jednym słowie. Mamy więc do czynienia z hybrydą techniki translacji-kalki i tłumaczenia opisowego. W przypadku rosyjskiego przekładu poprzez wariant *Дрянналлея* M. Spivak skupiła się na konotacji, którą posiada wyjściowy toponim literacki – odzwierciedliła ją przy pomocy rzeczownika *дрянь*, w ten sposób zawężając spójność zachodzącą pomiędzy toponimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim.

8.3. Shrieking Shack – Wrzeszcząca Chata – Шумной Шалман

- I. Kolejne miejsce w sadze o Harrym Potterze nazwane przez J. K. Rowling *Shrieking Shack* jest chatą posądzaną o bycie nawiedzoną przez duchy. Nawiązanie do tego jest wyrażane za pośrednictwem przymiotnika *shrieking*, który jest słowotwórczo powiązany z rzeczownikiem *shriek* oznaczającym „krzyk” lub „wrzask”. Rzeczownik *shack* stanowiący drugi człon tego toponimu literackiego należy przetłumaczyć jako „chatę”, „budę” lub „barak”. Tym samym możemy zaobserwować, że wyjściowy toponim literacki sugeruje związek prowizorycznej budowli z hałasami potencjalnie wydawanymi przez nawiedzające ją duchy.

W polskim wariancie toponimu literackiego dostrzegamy analogiczną strukturę formalną – A. Polkowski zrekonstruował jego znaczenie wyjściowe za pośrednictwem imiesłowu przymiotnikowego *wrzeszczący* i rzeczownika *chata*. Są one satysfakcjonujące pod względem zawartości semantycznej i współgrają z przypisanym konceptem onomastycznoliterackim. Natomiast w rosyjskim wariancie obserwujemy przesunięcie semantyczne zarówno w przypadku członu odsyłającego czytelnika do wrzasków, jak również do chaty. Przymiotnik *шумной* użyty przez M. Spivak jest hiperonimem w odniesieniu do imiesłowu przymiotnikowego *wrzeszczący*, ponieważ należy go przetłumaczyć na język polski jako „hałaśliwy” lub „szumny”. Z kolei rzeczownik *шалман* jest hiponimem rzeczownika *chata*, co wynika z tego, że odsyła do konkretnej kategorii budynku – jego polskim ekwiwalentem byłaby „karczma”. Pojęcie *шалман* kojarzy się z szaleństwem związanym ze spędzaniem czasu w towarzystwie, co jest wzbogacane używkami, a to częściowo przekłada się na skojarzenia zawarte w wyjściowym toponimie literackim.

II.

SHRIEKING SHACK – 1. „chata wypełniona wrzaskami”, 2. „chata nawiedzona” (antonomazja okazjonalna)
WRZESZCZĄCA CHATA – „chata wypełniona wrzaskami” (antonomazja okazjonalna)

ШУМНОЙ ШАЛМАН – „hałaśliwy lokal” (antonomazja okazjonalna)

*haunted, creepy,
nawiedzony, posepny,
привидение, жуткий*

III. W poniższym fragmencie sagi Wrzeszcząca Chata zostaje wprowadzona do fabuły, co tym razem zachodzi w oparciu o informacje zawarte w jednym z podręczników, z których korzystają bohaterowie. Fakt, że toponim literacki profiluje właściwość przypisanego do niego konceptu jest ewidentny, gdyż miejsce tak nazwane „jest podobno najbardziej nawiedzanym przez duchy domem w całej Anglii”. Narzuca to więc zarówno postaciom, jak i czytelnikom negatywny stosunek do budowli.

‘In Sites of *Historical Sorcery* it says the inn was the headquarters for the 1612 goblin rebellion, and the Shrieking Shack’s supposed to be the most severely haunted building in Britain –’ [HPPA: 61]

– W *Historycznych miejscowościach magicznych* piszą, że tamtejsza gospoda była kwaterą główną w powstaniu goblinów w 1612 roku, a Wrzeszcząca Chata jest podobno najbardziej nawiedzanym przez duchy domem w całej Anglii... [HPWA: 86]

– В книжке «По местам колдовской славы» сказано, что местная гостиница в 1612 году, во время восстания гоблинов, была штаб-квартирой, а в Шумном Шалмане, говорят, больше привидений, чем в любом другом строении Британии... [ГПУА: 98-99]

W sytuacji opisywanej w poniższym kontekście bohaterowie sagi weryfikują wcześniej zdobytą wiedzę o Wrzeszczącej Chacie. Odwiedzają miejscowość Hogsmeade, na obrzeżach której wspomniane miejsce się znajduje i udają się w jego okolice, w ten sposób uzupełniając informacje o charakterze chaty opisem wyglądu i swoimi emocjami.

The day was fine and breezy, and neither of them felt like staying indoors, so they walked past the Three Broomsticks and climbed a slope to visit the Shrieking Shack, the most haunted dwelling in Britain. It stood a little way above the rest of the village, and even in daylight was slightly creepy, with its boarded windows and dank overgrown garden [HPPA: 205].

Dzień był słoneczny, wiał lekki wiaterek i przyjemnie było się powłóczyć, więc minęli Trzy Miotły i wspięli się na wzgórze, by zobaczyć Wrzeszczącą Chatę, najbardziej nawiedzany przez duchy dom w Wielkiej Brytanii. Stała samotnie ponad wioską i nawet w świetle dziennym wyglądała dość pośepnie, z oknami zabitymi deskami i zarośniętym ogrodem [HPWA: 292-293].

День был приятный, дул ветерок, и сидеть в четырех стенах не хотелось. Ребята прошли мимо «Трех метел» и взобрались по склону к Шумному Шалману – столько привидений, как здесь, не было по всей Британии. Шалман стоял в стороне от деревни и даже днем выглядел жутковато: окна заколочены, дикий сад буйно разросся [ГПУА: 343].

W końcowych rozdziałach tomu trzeciego sagi, czyli *Harry'ego Pottera i Więźnia Azkabanu*, troje protagonistów natrafia na okoliczności pozwalające obalić mit, zgodnie z którym Wrzeszcząca Chata jest nawiedzona przez duchy. W wyniku splotu niesprzyjających wydarzeń trafiają do niej, gdyż nieświadomie korzystają z tajemnego przejścia wiodącego od wierzby bijącej do Wrzeszczącej Chaty. Harry Potter spostrzega wewnątrz niej zniszczenia, które – zgodnie z jego przekonaniem – nie mogą być dziełem duchów. Dalej bohaterowie i czytelnicy przekonują się, że jego spostrzeżenie jest zgodne ze stanem faktycznym.

‘Harry,’ she whispered. ‘I think we’re in the Shrieking Shack.’ Harry looked around. His eyes fell on a wooden chair near them. Large chunks had been torn out of it; one of the legs had been ripped off entirely. ‘Ghosts didn’t do that,’ he said slowly [HPPA: 247-248].

- Harry – szepnęła – chyba jesteśmy we Wrzeszczącej Cha-cie...

Harry rozejrzał się. Jego spojrzenie padło na stojące blisko nich drewniane krzesło. Wyglądało, jakby ktoś tłukł nim o ścianę; jedna noga była wyłamana.

- Duchy tego nie zrobiły – powiedział powoli [HPWA: 352].

- Гарри, – прошептала она, – мне кажется, мы в Шумном Шалмане.

Гарри огляделся. Заметил деревянный стул – планки вырваны, ножка отломана.

- Это не привидения сделали, – заметил он [ГПУА: 411-412].

Trzeci kontekst, z którego korzystam w celu przeanalizowania toponimu literackiego *Wrzeszcząca Chata*, ujawnia rzeczywistą przyczynę jej zbudowania, źródło dobiegających z chaty hałasów, jak również uzasadnia fakt powstania tajemnego przejścia i związane z nią zaszalenie wierzby bijącej.

‘This place is haunted!’ said Ron.

‘It’s not,’ said Lupin, still looking at the door in a puzzled way.

‘The Shrieking Shack was never haunted ... the screams and howls the villagers used to hear were made by me.’

He pushed his greying hair out of his eyes, thought for a moment, then said, ‘That’s where all of this starts – with my becoming a werewolf. None of this could have happened if I hadn’t been bitten ... and if I hadn’t been so foolhardy ...’

He looked sober and tired. Ron started to interrupt, but Hermione said, ‘Shh!’ She was watching Lupin very intently.

‘I was a very small boy when I received the bite. My parents tried everything, but in those days there was no cure. The Potion that Professor Snape has been making for me is a very recent discovery. It makes me safe, you see. As long as I take it in the week preceding the full moon, I keep my mind when I transform ... I am able to curl up in my office, a harmless wolf, and wait for the moon to wane again.’

‘Before the Wolfsbane Potion was discovered, however, I became a fully fledged monster once a month. It seemed impossible that I would be able to come to Hogwarts. Other parents weren’t likely to want their children exposed to me.

‘But then Dumbledore became Headmaster, and he was sympathetic. He said that, as long as we took certain precautions, there was no reason I shouldn’t come to school ...’ Lupin sighed, and looked directly at Harry. ‘I told you, months ago, that the Whomping Willow was planted the year I came to Hogwarts. The truth is that it was planted because I had come to Hogwarts. This house –’ Lupin looked miserably around the room, ‘– the tunnel that leads to it – they were built for my use. Once a month, I was smuggled out of the castle, into this place, to transform. The tree was placed at the tunnel mouth to stop anyone coming across me while I was dangerous.’ [HPPA: 258-259]

– Tutaj straszy! – powiedział Ron.

– Nie, nic tu nie straszy – rzekł Lupin, wciąż wpatrując się w otwarte drzwi i marszcząc czoło. – Wrzeszczącej Chaty nigdy nie nawiedzały duchy... Te wrzaski i jęki, które słyszeli mieszkańcy wioski, to moja robota.

Odgarnął siwiejące włosy z czoła, pomyślał przez chwilę, po czym powiedział:

– Wszystko zaczęło się od tego... od tego, że stałem się wilkołakiem. Nie wydarzyłoby się to wszystko, gdybym nie został pogryziony... i gdybym nie był tak uparty...

Sprawiał teraz wrażenie człowieka rozżalonego i zmęczonego. Harry chciał mu przerwać, ale Hermiona przyłożyła palec do ust. Wpatrywała się w Lupina z napięciem.

– Byłem bardzo małym chłopcem, kiedy zostałem ugryziony. Moi rodzice próbowali wszystkiego, ale w tamtych czasach nie było na to lekarstwa. Elik sir, który przyrządza mi profesor Snape, to bardzo świeży wynalazek. Dzięki niemu jestem niegroźny. Zażywając go w ciągu tygodnia poprzedzającego pełnię księżyca, zachowuję pełną świadomość, kiedy podlegam przemianie... Mogę ukryć się w swoim gabinecie... zwinąć się w kłębek jak nieszkodliwy wilk i czekać, aż księżyc znowu zacznie ubywać. Ale kiedyś, zanim wynaleziono wywar tojadowy, raz na miesiąc stawałem się groźnym potworem. Wydawało się niemożliwe, żebym

могł uczyć się w Hogwarcie. Inni rodzice z pewnością nie zgodziliby się na to, aby ich dzieci narażone były na moje towarzystwo. Ale dyrektorem szkoły został Dumbledore. Chciał mi pomóc. Powiedział, że jeśli zachowamy właściwe środki bezpieczeństwa, nie ma powodu, by wzbraniać mi pobytu w Hogwarcie...

Westchnął i spojrzał na Harry'ego.

- Powiedziałem ci parę miesięcy temu, że wierzba bijąca została zasadzona w tym roku, w którym pojawiłem się w szkole. Ale nie powiedziałem ci wszystkiego. Właśnie dlatego została zasadzona... Ten dom... – rozejrzał się ponuro po pokoju – ...tunel, który do niego prowadzi... to wszystko zostało zbudowane dla mnie. Raz w miesiącu przenoszono mnie tutaj, żebym w spokoju przeszedł transformację. A to drzewo posadzono przy wejściu do tunelu, żeby nikt nie dostał się do miejsca, w którym na parę dni stawałem się groźnym wilkołakiem [HPWA: 367-368].

– Привидение! – крикнул Рон.

- Ничего подобного, – отозвался Люпин, озадаченно глядя за дверь. – В Шумном Шалмане никогда не было привидений... Выл и вопил здесь я.

Он отбросил со лба седые волосы, помолчал и приступил:

- Пожалуй, с этого все и начинается – с того, что я стал оборотнем. Ничего бы не случилось, если бы меня не покусали... и если бы не мое безрассудство...

Он был серьезен и явно очень устал. Рон хотел было его перебить, но Гермиона шикнула.

Она пристально глядела на Люпина.

- Когда меня укусили, я был совсем маленьким. Родители перепробовали все средства, но в те времена это не лечилось. Зелье, которое готовит мне профессор Злей, изобрели совсем недавно. С этим зельем я безопасен. Принимаю его неделю до полнолуния и сохраняю способность мыслить... сворачиваюсь клубком у себя в кабинете и жду, пока луна пойдет на убыль. Этаким безобидный волк... А вот до изобретения аконитного зелья я раз в месяц становился настоящим чудовищем. Об учебе в «Хогварце» нечего было и мечтать. Никто из родителей не согласился бы подвергать своих детей та-

кой угрозе... Но как раз тогда директором стал Думбльдор, и он мне посочувствовал. Сказал, что не возражает против моего обучения, если мы будем соблюдать меры предосторожности... – Люпин вздохнул и посмотрел Гарри в глаза: – Я тебе как-то говорил, что Дракучую иву посадили в год моего поступления в «Хогварц». На самом же деле ее посадили из-за того, что я поступил в «Хогварц». Этот дом, – Люпин тоскливо обвел глазами комнату, – и тоннель построили для меня. Раз в месяц меня тайком переводили из замка сюда. Здесь я превращался. А Дракучая ива никого не подпускала ко мне, пока я был опасен [ГПУА: 428-430].

Wrzeszcząca Chata była wcześniej kryjówką Remusa Lupina, jednego z przyjaciół ojca Harry'ego Pottera i jednego z autorów przeanalizowanej Mapy Huncwotów. Remus Lupin jest wilkołakiem, który ulega bolesnej i niebezpiecznej w skutkach transformacji podczas pełni księżyca. Albus Dumbledore w celu odseparowania Remusa Lupina na czas, kiedy ten stawał się wilkołakiem, oddał Wrzeszczącą Chatę do jego dyspozycji i zlecił zbudowanie ukrytego korytarza wiodącego do niej ze szkoły Hogwart. Fałszywe przekonanie o tym, że Wrzeszcząca Chata jest nawiedzona, było rozprzestrzeniane właśnie dlatego, by uchronić Remusa Lupina przed osobami niepowołanymi, tym samym zapobiegając jego zdemaskowaniu i napiętnowaniu.

Ostatni fragment sagi służy jako podsumowanie przygód związanych z przemianami Remusa Lupina we Wrzeszczącej Chacie, jak również jako wyjaśnienie przyczyn, dla których trójka jego przyjaciół stała się animagami – czarodziejami zdolnymi do przemieniania się w zwierzęta – i dla których stworzyli oni Mapę Huncwotów.

'I'm getting there, Sirius, I'm getting there ... well, highly exciting possibilities were open to us now we could all transform. Soon we were leaving the Shrieking Shack and roaming the school grounds and the village by night. Sirius and James transformed into such large animals, they were able to keep a werewolf in check. I doubt whether any Hogwarts students ever found out more about the Hogwarts grounds and Hogsmeade than we did ... And that's how we came to write the Marauder's

Map, and sign it with our nicknames. Sirius is Padfoot. Peter is Wormtail. James was Prongs.' [HPPA: 260]

- Robię, co w mojej mocy, Syriuszu... Zmierzam do końca... No więc w ten sposób otworzyły się przed nami niesamowite możliwości. Wkrótce zaczęliśmy opuszczać Wrzeszczącą Chatę i nocami włóczyć się po wiosce i po szkolnych błoniach. Syriusz i James przemieniali się w wielkie zwierzęta, więc mogli panować nad wilkołakiem. Wątpię, czy kiedykolwiek jakiś uczeń Hogwartu tak dobrze poznał tereny szkoły i Hogsmeade jak my... Pozwoliło to nam opracować Mapę Huncwotów i opatrzyć ją naszymi przydomkami. Syriusz to Łapa. Peter to Glizdogon. James był Rogaczem [HPWA: 370].

- Я подхожу к делу, Сириус, уже скоро... Итак, перед нами открылись необыкновенные возможности. Вскоре мы стали покидать Шумной Шалман, бродили ночами по окрестностям, по деревне. Сириус и Джеймс превращались в крупных зверей и справились бы с оборотнем, если надо. Вряд ли кто-нибудь еще в «Хогварце» лучше нас знал территорию школы и Хогсмед... Так мы нарисовали Карту Каверзника и подписали ее нашими прозвищами. Сириус – это Мягколап. Питер – Червехвост. Джеймс – Рогалис [ГПУА: 432].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

[...] Wrzeszcząca Chata jest podobno najbardziej nawiedzany przez duchy domem w całej Anglii...

[...] wspięli się na wzgórze, by zobaczyć Wrzeszczącą Chatę, najbardziej nawiedzany przez duchy dom w Wielkiej Brytanii. Stała samotnie ponad wioską i nawet w świetle dziennym wyglądała dość pośepnie, z oknami zabitymi deskami i zarośniętym ogrodem.

Wrzeszczącej Chaty nigdy nie nawiedzały duchy... Te wrzaski i jęki, które słyszeli mieszkańcy wioski, to moja robota.

2. peryferia konceptu:

Wrzeszcząca Chata jest, zgodnie z legendą, najbardziej nawiedzanym przez duchy domem w Wielkiej Brytanii. W rzeczywistości jednak jest ona kryjówką Remusa Lupina, który przemienia się w niej w wilkołaka.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim w oryginalnej wersji sagi i w polskim przekładzie jest bardziej ekwiwalentna niż w przypadku rosyjskiego przekładu. Wynika to z faktu, że A. Polkowski zastosował technikę translacji dokładnej – kalki – dzięki której użyte w jego wariancie słowa służą zachowaniu spójności z przypisanym konceptem. M. Spivak postanowiła skorzystać z techniki translacji niedokładnej, koncentrując się na zachowaniu emocji wywoływanych przez toponim literacki kosztem dokładności tłumaczenia. W ten sposób dodała do onimu literackiego nowe jakości, szczególnie ze względu na użycie rzeczownika *шалман*, lecz mimo to jego całościowa relacja względem tekstu przekładu i konceptu onomastycznoliterackiego WRZESZCZĄCA CHATA została zachowana.

8.4. Azkaban – Azkaban – Азкабан

I. Azkaban jest w sadze o Harrym Potterze więzieniem dla czarodziejów. Choć nie została w niej opisana jego historia, to stało się to na łamach serwisu *pottermore.com* – wraz z nią J. K. Rowling opisała również własne refleksje dotyczące etymologii tego toponimu literackiego. Jak autorka sagi zaznacza:

The name ‘Azkaban’ derives from a mixture of the prison ‘Alcatraz’, which is its closest Muggle equivalent, being set on an island, and ‘Abaddon’, which is a Hebrew word meaning ‘place of destruction’ or ‘depths of hell’⁵⁴ [PM].

⁵⁴ *Azkaban* wywodzi się z połączenia nazwy więzienia *Alcatraz*, będącego jego najbliższym mugolskim (niemagicznym) ekwiwalentem wybudowanym na wyspie,

Na tej podstawie widzimy, że pisarka w toponimie literackim *Azkaban* odwołuje się zarówno z wiedzy kulturowej, jak i językowej czytelników. Co istotne, odniesienie do faktycznie istniejącego więzienia i do „otchłani piekieł” realizuje się w przestrzeni właściwości, które przypisała konceptowi AZKABAN w sadze.

Jeśli chodzi natomiast o polski i rosyjski przekład, to zarówno A. Polkowski, jak i M. Spivak postanowili wykorzystać technikę transliteracji, tym samym zrywając eksplicytną więź pomiędzy toponimem literackim a konceptem.

II.

AZKABAN – 1. „więzienie Alcatraz”, 2. „otchłan piekieł” (antonimazja deonimizacyjna, antonomazja okazjonalna)

AZKABAN – brak struktury konceptualnej

A3KABAH – brak struktury konceptualnej

prison, fearful, terror, terrible, trapped

więzienie, strach, przerażenie, straszny, uwięziony

тюрьма, испуганный, перепугаться, невыносимый, запертый

III. Po raz pierwszy wzmianka o Azkabanie pojawia się w drugim tomie sagi, *Harrym Potterze i Komnacie Tajemnic*, gdzie koncept zostaje lakonicznie scharakteryzowany jako „więzienie czarodziejów”. Pisarka nie przypisuje mu negatywnych konotacji w sposób eksplicytny, lecz zaznacza poprzez wypowiedź Dracona Malfoya, że więzienie służy do karania ludzi, którzy popełnili najcięższe przestępstwa. Można je zatem zdefiniować jako więzienie dla czarodziejów o zaostrzonym rygorze.

Ron was clenching Crabbe's gigantic fists. Feeling that it would be a bit of a give-away if Ron punched Malfoy, Harry shot him a warning look and said, 'D'you know if the person who opened the Chamber last time was caught?'

i słowa *Abbadon*, które w języku hebrajskim oznaczają „miejsce zniszczenia” i „otchłanie piekieł”.

‘Oh, yeah ... whoever it was was expelled,’ said Malfoy. ‘They’re probably still in Azkaban.’

‘Azkaban?’ said Harry, puzzled.

‘Azkaban – the wizard prison, Goyle,’ said Malfoy, looking at him in disbelief. ‘Honestly, if you were any slower, you’d be going backwards.’ [HPCS: 167]

Ron zaciskał wielkie pięści Crabbe’a. Gdyby rąbnął Malfoya, mogłoby to pokrzyżować ich plany, więc Harry rzucił mu ostrzegawcze spojrzenie i zapytał:

- A złapano tego, kto otworzył Komnatę?
- No pewnie... Nie wiem, kto to był, ale go wywalono ze szkoły – odpowiedział Malfoy. – Pewnie nadal jest w Azkabanie.
- W Azkabanie? – powtórzył Harry.
- W Azkabanie, Goyle... w więzieniu dla czarodziejów – powiedział Malfoy, patrząc na niego z politowaniem.
- Wiesz co, gdybyś jeszcze trochę wolniej myślał, to zacząłbyś się cofać [HPKT: 236].

Краббе-Рон сжал огромные кулаки. Если Рон стукнет Малфоя, это, пожалуй, их выдаст...

Гарри многозначительно покосился на Рона и спросил:

- А ты случайно не знаешь, поймали того, кто открыл Комнату в прошлый раз?
- Да, конечно... кто он там был, не знаю, но его исключили, – ответил Малфой. – Наверно, до сих пор в Азкабане.
- Азкабане? – не понял Гарри.
- Да, в Азкабане – в колдовской тюрьме, – ответил Малфой, уставившись на него в изумлении. – В самом деле, Гойл, если и дальше будешь так тормозить, скоро поедешь назад. – Он раздраженно поерзал в кресле [ППТК: 314-315].

W trzecim tomie sagi, *Harrym Potterze i Więźniu Azkabanu*, w którym więzienie zaczyna odgrywać rolę pierwszoplanową, zostaje odsłonięta mroczna natura tego miejsca. W wypowiedziach obsługi Błędnego Rycerza – magicznego autobusu czarodziejów – prezentowany jest postrach, który Azkaban sieje. Dotyczy to nie tylko budynku

i konsekwencji przebywania w nim, lecz również jego strażników, czyli dementorów. Są to najbardziej przerażające stworzenia wykreowane przez J. K. Rowling, stanowiące, zgodnie z jej słowami, formę ucieleśnienia depresji, w którą pisarka popadła w trakcie pracy nad tym tomem [BBC 2001].

‘Laughed,’ said Stan. ‘Jus’ stood there an’ laughed. An’ when reinforcements from the Ministry of Magic got there, ’e went wiv ’em quiet as anyfink, still laughing ’is ’ead off. ’Cos ’e’s mad, inee, Ern? Inee mad?’

‘If he weren’t when he went to Azkaban, he will be now,’ said Ern in his slow voice. ‘I’d blow meself up before I set foot in that place. Serves him right, mind ... after what he did ...’

‘They ’ad a job coverin’ it up, din’ they, Ern?’ Stan said. ‘‘Ole street blown up an’ all them Muggles dead. What was it they said ’ad ’appened, Ern?’

‘Gas explosion,’ grunted Ernie.

‘An’ now ’e’s out,’ said Stan, examining the newspaper picture of Black’s gaunt face again. ‘Never been a breakout from Azkaban before, ’as there, Ern? Beats me ’ow ’e did it. Frightenin’, eh? Mind, I don’t fancy ’is chances against them Azkaban guards, eh, Ern?’

Ernie suddenly shivered.

‘Talk about summat else, Stan, there’s a good lad. Them Azkaban guards give me the collywobbles.’ [HPPA: 35]

- Roześmiał się. Po prostu stał sobie na środku ulicy i ryczał ze śmiechu. Ministerstwo podesłało posiłki, no to się poddał, ale wciąż rechotał jak dziki. To czubek, no nie, Ern? Kompletny świr, no nie?
- Nawet gdyby nie był, jak go zamknęli w Azkabanie, to teraz na pewno jest – powiedział powoli Ernie. – Ja bym się wysadził w powietrze, gdyby mieli mnie tam zapuszkować. A już jego nieźle tam obsłużyli... po tym numerze, co odwalił...
- Aż się skęcali, żeby to jakoś zatuszować, no nie, Ern? – ciągnął Stan. – Zrąbało z pół ulicy, wszędzie trupy mugoli... Jaki to oni kit wstawili, Ern? Że niby co się stało?
- Wybuch gazu – mruknął Ernie.
- No, a teraz ptaszek im wyfrunął – rzekł Stan, przyglądając się ponownie wychudzonej twarzy Blacka. – Dotąd jeszcze

nikt nie nawiał z Azkabanu, no nie, Ern? Niech ja skonam, jak on to zrobił? Tam mają takich goryli, że największy twardziel by wymiękł, no nie, Ern?

Ernie wzdygnął się.

– Zmień temat, Stan, dobra? Jak słyszę o tych azkabańskich klawiszach, to mi się coś wywraca w brzuchu [HPWA: 46-47].

– Заржал, – сказал Стэн. – От так вот стоял и ржал, приставляшь? А када подоспело подкрепление с м’стерства, он с ими пошел тихо, как овечка, тока ржал как псих. Эт’тому он псих и есть, скажи, Эрн?

– Если и не был, то, как отправился в Азкабан, точно уж псих, – медленно проговорил Эрн. – Я блучше взорвался, а туда ни ногой! Ну, да так ему и надо... после того, чего он натворил...

– Оот была забота, за им подчищать, скажи, Эрн? – перебил Стэн. – Вся улица на воздух, муглы в куски. Чё там, грили, случилось?

– Взрыв газа, – буркнул Эрн.

– Оот, а терь он улег. – Стэн разглядывал изможденное лицо Блэка на фотографии. – Раньше из Азкабана не бегали, скажи, Эрн? Я ваще не пойму, как ета он? Убегта? Жуть, скажи? Правда, навряд у его хоть какой шанс есть, против азкабанских-та стражников, а, Эрн?

Эрн внезапно содрогнулся.

– Давай-ка про чёнь-ть другое, Стэн, будь другом. У меня от этих азкабанских стражников мурашки [ГПУА: 53].

Więzienie Azkaban staje się istotne w odniesieniu do Syriusza Blacka, będącego jedynym czarodziejem, któremu udało się z niego uciec. Jak się później okazuje, jest on ojcem chrzestnym Harry’ego Pottera i to właśnie dla niego porywa się na ten pozornie niemożliwy czyn – czarodziej osiąga sukces dzięki temu, że jest animagiem. Zanim dochodzi do konfrontacji pomiędzy jednym i drugim bohaterem, koncept AZKABAN wraz z konceptem SYRIUSZ BLACK jest rozwijany i wypełniany coraz to mroczniejszymi informacjami. Harry Potter popada ze względu na to w obsesję, porównując charakter swoich działań z tym u innych czarodziejów (w tym Rubeusa

Hagrida) i zastanawiając się, czy nie kwalifikują go one do trafenia do Azkabanu.

He, Harry, had broken wizard law just like Sirius Black. Was inflating Aunt Marge bad enough to land him in Azkaban? Harry didn't know anything about the wizard prison, though everyone he'd ever heard speak of it did so in the same fearful tone. Hagrid the Hogwarts gamekeeper had spent two months there only last year. Harry wouldn't soon forget the look of terror on Hagrid's face when he had been told where he was going, and Hagrid was one of the bravest people Harry knew [HPWA: 35].

On, Harry, złamał prawo czarodziejów, był takim samym przestępcą jak Syriusz Black. Czy za nadmuchanie ciotki Marge mogą go zamknąć w Azkabanie? Nie wiedział nic o tym więzieniu dla czarodziejów, ale wszyscy wspominali o nim ze strachem. Hagrid, gajowy Hogwartu, spędził tam niedawno dwa miesiące. Harry wiedział, że nigdy nie zapomni wyrazu przerażenia na jego twarzy, kiedy mu powiedziano, dokąd go zabierają, a przecież Hagrid był jednym z najdzielniejszych ludzi, jakich znał [HPWA: 47].

Он, Гарри, как и Сириус Блэк, нарушил колдовской закон. Интересно, за то, что он надул тетю Марджи, его посадят в Азкабан? Гарри ничего не знал про колдовскую тюрьму, но все упоминали о ней испуганным шепотом. Огрид, лесник и хранитель ключей «Хогварца», в прошлом году провел там целых два месяца. Вряд ли Гарри удастся забыть, как смертельно перепугался Огрид, узнав, куда его отправляют, а ведь он один из храбрейших людей на свете [ГПУА: 54].

W szczególności akcentowany jest związek pomiędzy przebywaniem w więzieniu a popadaniem w szaleństwo – wynika to z obecności dementorów, którzy wysysają z ludzi wszelkie szczęśliwe myśli i wspomnienia.

'Azkaban must be terrible,' Harry muttered. Lupin nodded grimly.
'The fortress is set on a tiny island, way out to sea, but they don't need walls and water to keep the prisoners in, not when they're

all trapped inside their own heads, incapable of a single cheerful thought. Most of them go mad within weeks.' [HPPA: 140]

- Azkaban musi być strasznym miejscem – mruknął Harry, a Lupin ponuro pokiwał głową.
- Twierdza jest na maleńkiej wysepce z dala od lądu, ale i tak nie trzeba murów ani wody, żeby udaremnić więźniom ucieczkę, bo uwięzieni są we własnych głowach, niezdolni do żadnej myśli rodzącej otuchę. Większość popada w szaleństwo po paru tygodniach [HPWA: 199].

- В Азкабане, наверное, невыносимо, – пробормотал Гарри.

Люпин мрачно кивнул:

- Крепость на крошечном островке посреди моря, но, чтобы удержать преступников, не нужны ни стены, ни вода – все они и так заперты у себя в головах, и ни одной радостной мысли у них нет. Большинство сходит с ума в первые же недели [ГПУА: 232].

Zostaje to podsumowane w poniższym kontekście, gdzie narrator streszcza zawartość konceptu AZKABAN, a dementorów eksponuje na jego tle.

There was a simple reason for Sirius' complete absence from Harry's life until then – Sirius had been in Azkaban, the terrifying wizard gaol guarded by creatures called Dementors, sightless, soul-sucking fiends who had come to search for Sirius at Hogwarts when he had escaped [HPGF: 26].

Przyczyna, dla której ojciec chrzestny Harry'ego uprzednio zniknął z jego życia, była prosta – Syriusz przez wiele lat przebywał w Azkabanie, przerażającym więzieniu dla czarodziejów, strzeżonym przez istoty zwane dementorami, ślepe demony, wysysające z ludzi dusze. Kiedy w końcu udało mu się uciec, podążyły za nim do Hogwartu, by go schwycić [HPCO: 30].

До этого Сириус отсутствовал в жизни крестника по вполне объяснимой причине: сидел в Азкабане, страшной колдов-

ской тюрьме, охраняемой жуткими существами – дементорами. После побега Сириуса эти незрячие душесосущие демоны явились за ним в «Хогварц» [ГПКО: 27].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Azkaban musi być strasznym miejscem. [...] Twierdza jest na maleńkiej wysepce z dala od lądu, ale i tak nie trzeba murów ani wody, żeby udaremnić więźniom ucieczkę, bo uwięzieni są we własnych głowach, niezdolni do żadnej myśli rodzącej otuchę. Większość popada w szaleństwo po paru tygodniach.

Syriusz przez wiele lat przebywał w Azkabanie, przerażającym więzieniu dla czarodziejów, strzeżonym przez istoty zwane dementorami, ślepe demony, wysysające z ludzi dusze.

2. peryferia konceptu:

Azkaban jest najstraszniejszym z więzień czarodziejów, którego strzegą dementorzy – istoty wysysające z ludzi szczęście i dusze.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że wyjściowa relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim nie została zachowana ani w polskim, ani w rosyjskim przekładzie sagi. Wynika to z faktu, że A. Polkowski i M. Spivak zastosowali technikę transliteracji, w wyniku czego semantyka językowa i kulturowa angielskiego toponimu literackiego *Azkaban* nie została odzwierciedlona. Skojarzenie z więzieniem Alcatraz może się pojawić u czytelników przekładu tylko w wypadku wykazania się wyjątkową kreatywnością i kompetencją językową i encyklopedyczną, gdyż bez informacji płynących bezpośrednio od J. K. Rowling nie byłoby ono oczywiste. Natomiast znajomość hebrajskiego słowa *Abbadon* i jego semantyki jest mało prawdopodobna.

8.5. Gringotts – Gringotts – Гринготтс

I. Gringotts jest jedynym bankiem czarodziejów w uniwersum Harry'ego Pottera. J. K. Rowling w trakcie jednego z wywiadów opisała okoliczności utworzenia tego toponimu literackiego, zwracając uwagę na skojarzenia semantyczne i fonetyczne, które zrodziły się w jej umyśle:

Gringotts, really, I think, came from Ingots. You know, you get ingots of gold, those bars? So I just liked the sound of it, so to me it sounded, 'gr' words can sound quite aggressive or quite or even sinister. So I really combined Gringotts. I just thought it sounded that little bit intimidating, but it had that allusion to gold in it ⁵⁵ [HPL].

Możemy więc zauważyć, że w tym toponimie literackim J. K. Rowling dokonuje fuzji płaszczyzny semantycznej i fonetycznej wyrazów, dzięki czemu nadaje mu potencjał do niesienia większego bagażu sensów. Jako że angielski rzeczownik *ignot* tłumaczy się na język polski jako „sztabkę”, to powiązanie nazwy z bankiem staje się wyraźne. Warto zwrócić uwagę, że w tym toponimie literackim mamy do czynienia z zamianą miejscami litery *g* z *n* w porównaniu do apelatywu źródłowego, jak również podwojeniem litery *t*. Jednocześnie pisarka dodaje na początku onimu literackiego zbitkę spółgłoskową *gr*, która w jej mniemaniu brzmi groźnie. Nie jest to przypadkowe, gdyż bank Gringotts rzeczywiście budzi niepokój wśród społeczności czarodziejów. Wynika to z tego, że zarządzają nim gobliny, a oprócz tego bank jest obwarowany niezwykleymi zabezpieczeniami – poczynając od zaklęć demaskujących przebierańców, a kończąc na smokach strzegących wejścia do skrytek.

Jeśli chodzi o polski i rosyjski przekład, to zarówno A. Polkowski, jak i M. Spivak postanowili wykorzystać technikę transliteracji, zrywając w ten sposób więź pomiędzy toponimem literackim i konceptem.

⁵⁵ Tak naprawdę, Gringotts, jak sądzę, pochodzi od słowa *ignots*. Mam tu na myśli sztabki złota. Dodatkowo zbitka *gr* na początku słowa brzmiała według mnie całkiem agresywnie, a nawet złowieszczo. Dlatego też połączyłam jedno z drugim i powstało słowo *Gringotts*. Według mnie brzmiało całkiem onieśmiałająco, a na dodatek zawierało tę aluzję do złota.

II.

GRINGOTTS – 1. „złowieszczy”, 2. „złoto” (antonomazja okazjonalna)

GRINGOTTS – brak struktury konceptualnej

ГРИНГОТТС – brak struktury konceptualnej

safe, hide, guard, defence

bezpieczny, ukryć, strzec, system ochronny

надежный, прятать, охранять, взлом

III. W poniższym fragmencie bank Gringotts zostaje wprowadzony do sagi, a jego opis profiluje fakt, że jest to jedno z najbezpieczniejszych miejsc w świecie wykreowanym przez J. K. Rowling.

‘They didn’ keep their gold in the house, boy! Nah, first stop fer us is Gringotts. Wizards’ bank. Have a sausage, they’re not bad cold – an’ I wouldn’ say no teh a bit o’ yer birthday cake, neither.’

‘Wizards have banks?’

‘Just the one. Gringotts. Run by goblins.’

Harry dropped the bit of sausage he was holding.

‘Goblins?’

‘Yeah – so yeh’d be mad ter try an’ rob it, I’ll tell yeh that. Never mess with goblins, Harry. Gringotts is the safest place in the world fer anything yeh want ter keep safe – ’cept maybe Hogwarts. As a matter o’ fact, I gotta visit Gringotts anyway. Fer Dumbledore. Hogwarts business.’ Hagrid drew himself up proudly. ‘He usually gets me ter do important stuff fer him. Fetchin’ you – gettin’ things from Gringotts – knows he can trust me, see [HPPS: 50].

- Przecież nie trzymali złota w domu, chłopie! No więc najpierw do Gringotta. To bank czarodziejów. Zjedz kiełbaskę, wcale nie są takie złe na zimno... a ja nie odmówiłbym też kawałka twojego urodzinowego tortu.
- Czarodzieje mają banki!
- Tylko jeden. Gringotta. Należy do goblinów. Harry upuścił kawałek kiełbasy.
- Goblinów!

- Тааа... więc tylko wariat próbowałby go obrabować, no nie? Nigdy nie zadzieraj z goblinami, Harry. Bank Gringotta to najbezpieczniejsze miejsce pod słońcem, jeśli masz coś cennego... oczywiście z wyjątkiem Hogwartu. Teraz mi się przypomniało, że i tak muszę odwiedzić Gringotta. Dumbledore mi kazał. No wiesz, sprawy szkoły. – Wypiął dumnie pierś. – Zwykle daje mi do załatwienia różne ważne sprawy. Sprowadzenie ciebie... zabranie czegoś u Gringotta... wie, że na mnie może polegać. No, mamy już wszystko? To idziemy [HPKF: 70].

- А золото они, по-твоему, в чулке держали? Как бы не так. Короче, первым делом – в «Гринготтс». Колдовской банк. Съешь сардельку, они и холодные ничего... А я, пожалуй, и от твоего торта не откажусь.
- У колдунов бывают банки?
- Только один. «Гринготтс». Им гоблины управляют. Гарри уронил сардельку.
- Гоблины?
- Ага – и, доложу тебе, нет на свете полоумных, которые решились бы этот банк грабить. С гоблинами шутки плохи, Гарри. Ежели чего прятать, «Гринготтс» – самое надежное место на земле... ну и, может, еще «Хогварц». Мне, между прочим, в «Гринготтс» так и так надо было. Думбльдор поручил. По школьным делам. – Огрид приосанился. – По важным поводам он обычно меня посылает. Тебя вот привезти... или чего другое из «Гринготтса»... Доверяет, ясно?.. Ну, собрался? Тогда потопали [ГПФК: 92-93].

Następnie zostaje wyeksponowana liczba zabezpieczeń, która ma za zadanie zniechęcić potencjalnego złodzieja.

‘Why would you be mad to try and rob Gringotts?’ Harry asked.
 ‘Spells – enchantments,’ said Hagrid, unfolding his newspaper as he spoke. ‘They say there’s dragons guardin’ the high-security vaults. And then yeh gotta find yer way – Gringotts is hundreds of miles under London, see. Deep under the Underground. Yeh’d

die of hunger tryin' ter get out, even if yeh did manage ter get yer hands on summat.' [HPPS: 51]

- Dlaczego tylko wariat chciałby obrabować bank Gringotta?
– zapytał Harry.
- Zaklęcia... czary – odrzekł Hagrid, rozkładając gazetę. – Mówią, że skarbca strzegą tam smoki. No i musiałby znać drogę, a to nie takie proste. Gringott leży setki mil pod Londynem, głęboko pod ziemią. Zdechłbyś z głodu, próbując tam się dostać, zanim byś coś stamtąd zwędził [HPKF: 71].
- А почему только полоумный решится ограбить «Гринготтс»? – спросил Гарри.
- Чары. Заклятья, – кратко пояснил Огрид, разворачивая газету. – Говорят, на страже сейфов повышенной секретности стоят драконы. Да и дороги не найдешь – «Гринготтс» глубоко-глубоко под Лондоном, на сотни миль, понимаешь? Много глубже подземки. И утащишь чего, так потом все одно помрешь под землей с голоду [ГПФК: 94].

W kolejnym kontekście zostaje podkreślona jedna z kluczowych właściwości konceptu, a mianowicie fakt, że bank „to najbezpieczniejsze miejsce na świecie”.

But Hermione had given Harry something else to think about as he climbed back into bed. The dog was guarding something ... What had Hagrid said? Gringotts was the safest place in the world for something you wanted to hide – except perhaps Hogwarts [HPPS: 120].

Ale słowa Hermiony nie dawały Harry’emu spokoju nawet, kiedy położył się do łóżka. Pies czegoś strzegł... Co to mówił Hagrid? Gringott to najbezpieczniejsze miejsce na świecie, jeśli chce się coś ukryć... może tylko Hogwart jest bezpieczniejszy... [HPKF: 171]

Однако слова Гермiony заставили Гарри задуматься. Укладываясь в постель, он размышлял: пес что-то охраняет...

Как там говорил Огрид? Ежели чего прятать, «Гринготтс» – самое надежное место на земле... ну и, может, еще «Хог-варц» [ГПФК: 230]

W ostatnim tomie sagi, *Harrym Potterze i Insigniach Śmierci*, protagonista staje przed ogromnym wyzwaniem – włamaniem się do banku Gringotts, co, jak wielokrotnie dowiadywał się w toku rozwoju fabuły, jest niemożliwe. Jest to niezbędne, gdyż jeden z horkruksów – części duszy Lorda Voldemorta – znajduje się w krypcie należącej do Bellatrix Lestrange. W tym celu potrzebuje pomocy jednego z goblinów, którzy pracują w banku. Choć goblin Gryfek pierwotnie reaguje z odrazą na prośbę o pomoc i się opiera, to ostatecznie protagoniście udaje się go przekonać.

‘I need to break into a Gringotts vault.’

Harry had not meant to say it so baldly; the words were forced from him as pain shot through his lightning scar and he saw, again, the outline of Hogwarts. He closed his mind firmly. He needed to deal with Griphook first. Ron and Hermione were staring at Harry as though he had gone mad.

‘Harry –’ said Hermione, but she was cut off by Griphook.

‘Break into a Gringotts vault?’ repeated the goblin, wincing a little as he shifted his position upon the bed. ‘It is impossible.’

‘No, it isn’t,’ Ron contradicted him. ‘It’s been done.’

‘Yeah,’ said Harry. ‘The same day I first met you, Griphook. My birthday, seven years ago.’

‘The vault in question was empty at the time,’ snapped the goblin, and Harry understood that even though Griphook had left Gringotts, he was offended at the idea of its defences being breached. ‘Its protection was minimal.’ [HPDH: 394]

– Muszę włamać się do jednego ze skarbów w Banku Gringotta.

Harry wcale nie zamierzał wyrazić tego tak obcesowo, ale te słowa same wyszły mu z ust, gdy czoło znowu przeszył ból i ujrzał zarysy Hogwartu. Stanowczo odrzucił od siebie tę wizję. Najpierw musiał załatwić sprawę z Gryfkiem. Ron i Hermiona patrzyli na niego, jakby oszalał.

– Harry... – zaczęła Hermiona, ale przerwał jej Gryfek.

- Włamać się do skarbcza w Banku Gringotta? – powtórzył, krzywiąc się lekko i zmieniając pozycję na łóżku. – To nie-możliwe.
 - Możliwe – wtrącił szybko Ron. – Już to zrobiono.
 - Tak – powiedział Harry. – Tego samego dnia, gdy po raz pierwszy się spotkaliśmy, Gryfku. W dzień moich urodzin, siedem lat temu.
 - Skarbiec, o którym mowa, był w tym czasie pusty – warknął goblin, a Harry zrozumiał, że choć Gryfek porzucił Bank Gringotta, uraziła go sama wzmianka o przełamaniu systemu ochronnego. – Ochrona była minimalna [HPIŚ: 502].
- Мне нужно попасть в хранилище «Гринготтса». Гарри не собирался рубить с плеча: слова выскочили сами, из-за боли. Шрам ожгло, и перед глазами опять промелькну-ли очертания «Хогварца». Гарри наглухо закрыл сознание. Сначала Цапкрюк. Рон и Гермиона таращились на Гарри, будто он спятил.
- Гарри... – начала Гермиона, но Цапкрюк ее перебил.
 - В хранилище «Гринготтса»? – повторил он и, морщась, поерзал на кровати. – Невозможно!
 - Нет, возможно, – возразил Рон. – И кое-кому удава-лось.
 - Да, – сказал Гарри. – В день нашего знакомства, Цап-крюк. В мой день рождения семь лет назад.
 - Сейф, о котором идет речь, тогда был пуст, – отрезал гoblin. Гарри понял, что, хоть Цапкрюк и покинул «Гринготтс», самая мысль о взломе банка его оскорбляет. – Его и не охраняли толком [ГПДС: 450].

W poniższym, ostatnim fragmencie dotyczącym banku Gringotts, zapoznajemy się z opisem sytuacji, w której główni bohaterowie sagi na własnej skórze przekonują się, że niektóre ze skrytek faktycznie strzeżone są przez smoka. Dotychczas taka informacja była teoretyczna, lecz tu bohaterowie wraz z czytelnikami mają możliwość weryfikacji tego, że tak rzeczywiście jest.

And they turned a corner and saw the thing for which Harry had been prepared, but which still brought all of them to a halt.

A gigantic dragon was tethered to the ground in front of them, barring access to four or five of the deepest vaults in the place. The beast's scales had turned pale and flaky during its long incarceration under the ground; its eyes were milkily pink: both rear legs bore heavy cuffs from which chains led to enormous pegs driven deep into the rocky floor. Its great, spiked wings, folded close to its body, would have filled the chamber if it spread them, and when it turned its ugly head towards them, it roared with a noise that made the rock tremble, opened its mouth and spat a jet of fire that sent them running back up the passageway [HPDH: 432].

Minęli zakręt i ujrzeli przed sobą coś, na co Harry był przygotowany, ale i tak wszyscy zatrzymali się przerażeni. Do skały przykuty był łańcuchami olbrzymi smok, zagrażający dostęp do czterech czy pięciu najgłębiej położonych skarbców. Łuski zbladły i powypadały w wielu miejscach, oczy miał mlecznoróżowe, obie tylne nogi przykute łańcuchami do potężnych kołków wbitych głęboko w skałę. Wielkie, ostro zakończone skrzydła, ciasno złożone przy bokach wypełniłyby całą podziemną komorę, gdyby je rozwinął, a kiedy zwrócił ku nim obrzydliwy łeb, zaryczał tak, że zadygotały kamienne ściany, i rzygnął w ich stronę strumieniem ognia. Odbiegli w głąb korytarza [HPIŚ: 551-552].

Они свернули за угол, и Гарри увидел то, к чему был готов, — и однако оно их остановило.

Перед входом в самые глубокие сейфы банка был прикован исполинский дракон. Он так долго сидел под землей, что чешуя его побледнела и расслоилась; глаза затянuty молочно-розовой пленкой, задние лапы опутаны цепями, которые тянулись к огромным крюкам, вмурованным в каменный пол. Гигантские шипастые крылья, плотно прижатые к телу, раскрывшись, заполнили бы весь подземный зал. Дракон повернул к неожиданным гостям уродливую голову и, открыв пасть, издал страшный рык. Стены содрогнулись. Дракон выпустил столб огня, и все кинулись бежать назад по проходу [ГПДС: 496].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniam:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Bank Gringotta to najbezpieczniejsze miejsce pod słońcem, jeśli masz coś cennego... oczywiście z wyjątkiem Hogwartu.

- Dlaczego tylko wariat chciałby obrabować bank Gringotta?
– zapytał Harry.
- Zaklęcia... czary – odrzekł Hagrid, rozkładając gazetę. – Mówią, że skarbca strzegą tam smoki.
- Włamać się do skarbcza w Banku Gringotta? – powtórzył, krzywiąc się lekko i zmieniając pozycję na łóżku. – To niemożliwe.

2. peryferia konceptu:

Gringotts to jedyny bank czarodziejów, który jest zabezpieczony wieloma warstwami zaklęć, jak również który jest strzeżony przez smoki.

- V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że wyjściowa relacja pomiędzy onimem literackim i konceptem onomastycznoliterackim nie została zachowana ani w polskim, ani w rosyjskim przekładzie sagi. Wynika to z faktu, że A. Polkowski i M. Spivak użyli techniki transliteracji, w wyniku czego warstwa semantyczna i brzmieniowa angielskiego toponimu literackiego *Gringotts* nie została wyrażona. Związek ze złotem oddawany przez rdzeń *ignots*, w którym doszło do zamiany miejscami liter *g* i *n* oraz podwojenia litery *t*, jak również skojarzenie z posępnoscią za pomocą zbitki *gr*, pozostaje poza zasięgiem odbiorców przekładów.

Podsumowanie

W celu zgłębienia poruszonego w tej monografii tematu podjąłem próbę określenia specyfiki związku występującego pomiędzy aktywnością dyskursywną podmiotów procesu komunikacji literackiej a wyjątkowym statusem onimów literackich w tekście literackim, który staje się zauważalny na tle procesu tłumaczenia onimów literackich. Należy stwierdzić, że tezy postawione w części teoretycznej monografii znajdują odzwierciedlenie w obserwacjach wynikających z analizy materiału empirycznego, czyli onimów literackich i opisów ich desygnatów w tekście oryginalnym, a także polskim i rosyjskim przekładzie sagi o Harrym Potterze.

Pierwsza teza, którą poddałem weryfikacji w toku rozważań, sprowadza się do stwierdzenia, że „aktywność dyskursywna człowieka ma bezpośredni związek z tworzeniem, tłumaczeniem, jak również rozumieniem całości tekstu literackiego, a w szczególności onimów literackich”. Przeprowadzona analiza dała mi możliwość potwierdzenia tej tezy, o czym świadczą przytoczone fakty językowe, kulturowe, a zwłaszcza dyskursywne, które są niezbędne do poprawnego zrozumienia angielskich wariantów wybranych onimów literackich. Sugerują one wyrażnie, że aktywność dyskursywna J. K. Rowling stanowi konieczny fundament mentalny tekstu sagi i towarzyszącej mu konceptosfery onomastycznoliterackiej. Dotyczy to w przeważającej mierze antroponimów literackich obdarzonych najbardziej złożoną strukturą i wielowarstwową semantyką w porównaniu do pozostałych kategorii przeanalizowanych onimów literackich.

J. K. Rowling przybliży czytelnikom sagi swoją aktywność dyskursywną za pośrednictwem rozmaitych środków przekazu: w wywiadach, poprzez stronę internetową *pottermore.com* i *wizardingworld.com*, a także poprzez publikacje poboczne, dzięki czemu moje obserwacje mogły zostać obiektywnie potwierdzone. Podobnie ma się rzecz w przypadku polskiego przekładu autorstwa A. Polkowskiego, dlatego że jego aktywność dyskursywna zauważalnie wpłynęła na formę i treść wariantów przekładowych pierwotnych onimów literackich. Wysnucie

takiego wniosku było możliwe dzięki temu, że polski tłumacz wyeksplikował swoją postawę wobec procesu tłumaczenia tekstu sagi na łamach dwóch niezależnych publikacji książkowych: *Tezaurusów* [Polkowski, Lipińska 2004, 2008], jak również w słownikach zamieszczonych na końcu tomów pierwszego polskiego wydania sagi pt. *Kilka słów od tłumacza, czyli krótki poradnik dla dociekliwych*. Przedstawił on w nich etymologię onimów literackich w tekście angielskim, swój tok rozumowania w odniesieniu do ich interpretacji i niejednokrotnie uzasadnił podjęcie określonego wyboru tłumaczeniowego z wachlarza potencjalnych ekwiwalentów onimów literackich. Jeśli chodzi o rosyjski przekład autorstwa M. Spivak, to materiały eksplikujące jej aktywność dyskursywną nie są dostępne, ze względu na co w trakcie jego analizy musiałem się ograniczyć do własnych rozważań podpartych faktami językowymi i kulturowymi.

Druga teza, której potwierdzenie również starałem się wykazać, brzmi następująco: „onimy literackie są imionami konceptów onomastycznoliterackich przez nie generowanych i odsyłają do najistotniejszych właściwości ich desygnatów w oparciu o treść dzieła literackiego”. Prześledzenie tego, w jaki sposób onimy literackie profilują właściwości swoich desygnatów, było możliwe dzięki zastosowaniu zmodyfikowanego algorytmu analizy konceptualnej tekstu literackiego zaproponowanego przez L. Babienko. To pozwoliło mi zogniskować uwagę na zjawisku metafory kognitywnej, które w onimach literackich realizuje się dzięki zastosowaniu trzech kategorii chwytów literackich: antonomazji okazjonalnej, deonimizacyjnej, a także mieszanej. Sprawiają one, że zarówno autorka tekstu oryginalnego, jak również tłumacze ze zbioru cech desygnatu wybierają te, ich zdaniem, najistotniejsze i eksplikują je za pośrednictwem struktury formalnej i semantycznej onimu literackiego. Przyjęta metodologia analizy materiału empirycznego umożliwiła mi wyekscerpowanie takich struktur językowych z tekstu sagi, które korelują z przywołanymi faktami językowymi, kulturowymi i dyskursywnymi, pozwalając na ich potwierdzenie i wykazanie możliwie najpełniejszego zakresu ich znaczenia. Warto zaznaczyć, że w większości przypadków tłumacze nie odwzorowali całej skali zastosowanych przez J. K. Rowling technik antonomazji, ze względu na co albo utracili pierwotny związek pomiędzy onimami literackimi, konceptami onomastycznoliterackimi i desygnatami, albo doprowadzili do jego znacznego zawężenia.

Jeśli chodzi o antroponimy literackie, to najczęstszą techniką tłumaczeniową stosowaną przez polskiego tłumacza była transpozycja, a przez rosyjską tłumaczkę – transliteracja. Sprawilo to, że żadna z płaszczyzn znaczenia onimów literackich nie została odwzorowana w przekładach, choć należy podkreślić, że A. Polkowski zrekompensował te straty przy wykorzystaniu wyjaśnień pozatekstowych. Sytuacja ta nie ma miejsca w odniesieniu do rosyjskiego przekładu, ze względu na co M. Spivak pozbawiła jego czytelników wskazówek dotyczących onimów literackich. W odniesieniu do pozostałych kategorii onimów literackich tłumacze najczęściej stosowali technikę translacji, przy czym polisemia apelatywów stanowiących podstawę słowotwórczą wyjściowych onimów literackich stała się problematyczna. Z tego powodu byli oni zmuszeni do wybrania któregoś z sensów zawartych w oryginalnych onimach literackich i odwzorowania tylko jego w przekładzie. Co ważne, koncepty onomastycznoliterackie przypisane do onimów literackich zostały wiernie zrekonstruowane przez tłumaczy, co możliwe było dzięki temu, że tekst literacki nie jest tak ograniczony pod względem formy i treści jak onimy literackie.

Dyskursywną specyfikę tworzenia i tłumaczenia onimów literackich należy więc opisać tak, że każdy onim literacki stanowi werbalną reprezentację mentalnego ekwiwalentu jego desygnatu, czyli konceptu onomastycznoliterackiego. W rezultacie aspekt antropocentryczny podejmowanego problemu staje się najbardziej istotny, ponieważ onim literacki jest strukturą językową, a odpowiadający mu koncept onomastycznoliteracki – mentalną. Dlatego też każdy koncept onomastycznoliteracki jest prześiąknięty indywidualnością podmiotu biorącego udział w procesie komunikacji literackiej, a więc uzależniony od jego aktywności dyskursywnej. Dotyczy to zwłaszcza autora tekstu literackiego, który ma w wyobraźni kanoniczną wizję desygnatów każdego z wykreowanych onimów literackich i który wyraża ich właściwości poprzez struktury językowe zawarte w tekście literackim, na czele z onimami literackimi. Z kolei tłumacz – będąc jednocześnie odbiorcą oryginału i nadawcą przekładu – najpierw poddaje interpretacji tekst oryginalny i rekonstruuje jego konceptosferę, a następnie werbalizuje ją za pośrednictwem struktur innego języka. Kluczową uwagą jest to, że bazą dla jego działań tłumaczeniowych jest konceptosfera powstała pod wpływem interakcji z tekstem oryginalnym, pomimo odmiennos-

ści języka oryginału i przekładu. Należy rozumieć to tak, że tłumacz nie generuje specjalnej wersji konceptosfery literackiej nakierowanej na utworzenie przekładu. To konieczność odzwierciedlenia pierwotnych onimów literackich w przekładzie zmusza tłumacza do podjęcia decyzji prowadzącej się do tego, czy i w jakim stopniu powinien podążyć tropem autora pod względem zastosowanych zabiegów antonomazji. Jest to uzależnione zarówno od jego indywidualnej aktywności dyskursywnej, jak i od relacji występujących pomiędzy konkretnym językiem i kulturą oryginału i przekładu.

W odniesieniu do sposobów osiągnięcia ekwiwalencji pomiędzy oryginalnymi onimami literackimi i ich wariantami przekładowymi należy uznać, że w przypadku wszystkich przeanalizowanych antroponimów literackich i połowy zoonimów literackich występuje ona na poziomie struktury. Ma to związek z technikami transpozycji i transliteracji, które tłumacze wobec nich zastosowali. W konsekwencji dane onimy literackie w żaden sposób nie profilują właściwości powiązanych z nimi konceptów onomastycznoliterackich, gdyż w wyniku zastosowanych technik tracą potencjał generowania struktur konceptualnych. Można to uzasadnić nieporównywalnie bardziej złożoną semantyką imion i nazwisk, która zwykle jest zakorzeniona w faktach kulturowych nieznanymi czytelnikom przekładów. Inaczej ma się sytuacja w przypadku chrematonimów literackich i toponimów literackich, ponieważ w tekście oryginalnym ich potencjał semantyczny jest uzależniony od faktów językowych. Dlatego tłumacze zdecydowali się na zastosowanie techniki translacji, która, z jednej strony, przybliża czytelnikom przekładów znaczenie językowe tych dwóch kategorii onimów literackich, lecz, z drugiej strony, sprawia, że perspektywa, z której dochodzi do profilowania konceptów przez onimy literackie, ulega zmianie w porównaniu z tekstem oryginalnym. Powoduje to, że w procesie recepcji przekładu w wyobraźni czytelników wytwarzają się takie koncepty onomastycznoliterackie, w których wyprofilowane są inne właściwości desygnatów z nimi skorelowanych, niż miało to miejsce u czytelników oryginału.

Wskutek przeprowadzonej analizy materiału empirycznego w przypadku każdego z 60 wybranych onimów literackich (20 oryginalnych wariantów wraz z ich odpowiednikami w polskim i rosyjskim przekładzie) wydobyta została struktura konceptualna. Jest to zbiór takich

właściwości desygnatów onimów literackich, które są przywoływane za pośrednictwem onimów literackich w wyniku zastosowania którejś z trzech kategorii antonomazji. Z analizy wynika, że tłumacze często nie decydowali się na odzwierciedlenie antonomazji, którą zbudowała J. K. Rowling w oryginalnych wariantach onimów literackich. Miało to miejsce w dwóch spośród pięciu zestawień wariantów toponimów literackich (*Azkaban* i *Gringotts*), częściowo w trzech z pięciu zestawień wariantów zoonimów literackich (*Fawkes* w wersji polskiej, a *Hedwig* i *Dobby* w wersji rosyjskiej), jak również we wszystkich z pięciu zestawień antroponimów literackich (za wyjątkiem imienia *Albus* w wersji polskiej i wariantu imienia *Bilius* w wersji rosyjskiej). Sytuacja wyglądała odwrotnie w każdym z przeanalizowanych zestawień chrematonimów literackich, dlatego że w ich ramach można wykazać użycie techniki translacji.

Na tej podstawie należy stwierdzić, że antroponimy literackie stanowią największe wyzwanie w zakresie rekonstrukcji ich struktury konceptualnej w przekładach, ze względu na co tłumacze postanowili poddać je zabiegowi transpozycji i transliteracji. Można uzasadnić to faktem, iż antroponimy literackie w sadze o Harrym Potterze oparte są na zjawisku antonomazji deonimizacyjnej, która związana jest z wiedzą kulturową nieposiadaną przez odbiorców przekładu, lub antonomazji okazjonalnej, która oparta jest na etymologii imion i nazwisk wchodzących w ich skład. Najprawdopodobniej dlatego tłumacze nie podjęli decyzji o wyrażeniu ich w wariantach przekładowych, pozbawiając w ten sposób czytelników możliwości dostrzeżenia tego, jak bezpośrednio antroponimy literackie profilują właściwości swoich desygnatów.

Jeśli chodzi natomiast o pozostałe kategorie przeanalizowanych onimów literackich, czyli zoonimy literackie, chrematonimy literackie i toponimy literackie, to w stosunku do nich tłumacze mieli łatwiejsze zadanie. Zostały one zbudowane w oparciu o antonomazję okazjonalną, w ramach której autorka czerpała ze znaczeń słownikowych użytych apelatywów lub wywoływanych przez nie skojarzeń. Warto jednocześnie zaznaczyć, że w wariantach przekładowych wyjściowa struktura konceptualna onimu literackiego została oddana przez tłumaczy w zakresie zawężonym (za wyjątkiem zoonimu literackiego *Fluffy* – *Пушок* – *Пышок*). Jak wynika z przeprowadzonej analizy, ma to związek zarówno z rozbieżnościami pomiędzy językami oryginału i przekła-

du, jak również z indywidualnymi decyzjami tłumaczy, a zwłaszcza A. Polkowskiego, który częściowo uzasadnił je w objaśnieniach poza-tekstowych. Co istotne, postawa polskiego tłumacza wobec problematycznych onimów literackich jest godna naśladowania. *Kilka słów od tłumacza, czyli krótki poradnik dla dociekliwych* i *Tezaurusy* stanowią najefektywniejszy sposób sprostania wyzwaniu wynikającemu z problematyczności dążenia do zrekonstruowania wyjściowych konceptów onomastycznoliterackich. Jest tak pomimo tego, że objaśnienia poza-tekstowe stanowią znaczne obciążenie kognitywne dla czytelników, jak również są pracochłonne dla tłumaczy. Należy je uznać za de facto jedyny sposób na zrekompensovanie strat wpisanych w naturę tłumaczenia relacji pomiędzy oryginalnymi onimami literackimi i przypisanymi im konceptami onomastycznoliterackimi.

Na podstawie części teoretycznej i empirycznej tej monografii mogę wysnuć wniosek, że nie należy zrównywać onimów literackich wyłącznie do płaszczyzny znaczenia językowego. Każdemu onimowi literackiemu towarzyszy koncept onomastycznoliteracki, który jest konstruowany w wyniku działania aktywności dyskursywnej każdego z uczestników procesu komunikacji literackiej pod wpływem interakcji z tekstem literackim. Warto przy tym zauważyć, że koncept onomastycznoliteracki jest tym bardziej rozbudowany, im desygnat onimu literackiego jest istotniejszy dla rozwoju akcji dzieła literackiego. Relację występującą pomiędzy onimami literackimi i konceptami onomastycznoliterackimi w tekście oryginalnym można porównać do działania lupy, która skupia uwagę odbiorcy na części z całości konceptu onomastycznoliterackiego. Zjawisko to zostało zdefiniowane jako profilowanie, które jest możliwe dzięki użyciu technik antonomazji okazjonalnej, deonimizacyjnej i mieszanej. Oddanie takiego nierozzerwalnego związku staje się ogromnym wyzwaniem dla tłumacza, który powinien posłkować się jak najszerszym wachlarzem danych w celu ustalenia hierarchii właściwości, do których odsyła dany onim literacki.

W obliczu wspomnianej złożonej relacji onim literacki – koncept onomastycznoliteracki tłumacz ma możliwość jej częściowego odzwierciedlenia w przekładzie. Jej pełne oddanie można uznać za osiągalne tylko w przypadku, gdy struktura konceptualna wyjściowego onimu literackiego jest prosta. W sytuacji użycia przez autora tekstu oryginalnego antonomazji okazjonalnej tłumacz ma możliwość częściowego

oddania znaczenia językowego onimów literackich, korzystając z relacji odpowiedniości występującej pomiędzy apelatywami języka oryginału i przekładu. W pozostałych konfiguracjach, a zwłaszcza w odniesieniu do antroponimów literackich i używanej w ich ramach antonomazji deonimizacyjnej, tłumacz ma jedno wyjście – przekonwertowanie formalnej struktury oryginalnego onimu literackiego na alfabet języka przekładu, czyli wykorzystanie techniki transliteracji, lub transpozycji, która polega na przeniesieniu formy oryginalnego onimu literackiego do przekładu w postaci niezmienionej. Wówczas zalecane jest zrekompenzowanie strat wynikających z zerwania związku pomiędzy onimami literackimi i konceptami onomastycznoliterackimi pod postacią objaśnień pozatekstowych tłumacza. Uzmysławia to, w jak dużym stopniu problematyka onimów literackich zazębia się z poetyką kognitywną. Dzięki temu na plan pierwszy wysuwa się aktywność dyskursywna instancji podmiotowych procesu komunikacji literackiej, przede wszystkim odnosząc się do osoby tłumacza, który w trakcie podejmowania decyzji o przetłumaczeniu onimów literackich w taki a nie inny sposób opiera swoje działania nie tylko na języku i kulturze, ale również na swojej indywidualności.

Zaakcentowany aspekt kognitywny onimów literackich wydaje się otwierać obiecujące perspektywy badawcze. Zaadaptowany przeze mnie algorytm analizy konceptualnej tekstu literackiego pozwala na wydobywanie konceptów onomastycznoliterackich zarówno z tekstów oryginalnych, jak i z ich przekładów, co nie było dotychczas obiektem wzmożonego zainteresowania badaczy onomastyki literackiej. Jest to jednak uzależnione od dostępności dodatkowych danych wykraczających poza ramy dzieła literackiego, pochodzących od jego autorów i tłumaczy, gdyż wspomniane relacje pomiędzy onimami literackimi, ich desygnatami i konceptami onomastycznoliterackimi, a także sposoby ich aktywowania w wyobraźni podmiotów procesu komunikacji literackiej muszą zostać zobiektywizowane. Taka analiza konceptualna tekstów literackich daje możliwość wyeksplikowania i zbadania tego, co nie jest zauważalne na pierwszy rzut oka, lecz jest kluczowe dla pełniejszego zrozumienia literatury na czele z onimami literackimi.

Bibliografia

Bibliografia podmiotu

W języku angielskim

- Rowling, Joanne K. 2004. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- Rowling, Joanne K. 2004. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- Rowling, Joanne K. 2004. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- Rowling, Joanne K. 2004. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- Rowling, Joanne K. 2003. *Harry Potter and the Order of Phoenix*. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- Rowling, Joanne K. 2005. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- Rowling, Joanne K. 2007. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.

W języku polskim

- Rowling, Joanne K. 2000. *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*. Media Rodzina: Poznań.
- Rowling, Joanne K. 2000. *Harry Potter i Komnata Tajemnic*. Media Rodzina: Poznań.
- Rowling, Joanne K. 2001. *Harry Potter i Więzień Azkabanu*. Media Rodzina: Poznań.
- Rowling, Joanne K. 2001. *Harry Potter i Czara Ognia*. Media Rodzina: Poznań.
- Rowling, Joanne K. 2004. *Harry Potter i Zakon Feniksa*. Media Rodzina: Poznań.
- Rowling, Joanne K. 2005. *Harry Potter i Księżę Półkrwi*. Media Rodzina: Poznań.
- Rowling, Joanne K. 2007. *Harry Potter i Insignia Śmierci*. Media Rodzina: Poznań.

W języku rosyjskim

- Роулинг, Джоанн К. 2017. *Гарри Поттер и философский камень*. Махаон: Москва.
- Роулинг, Джоанн К. 2017. *Гарри Поттер и тайная комната*. Махаон: Москва.
- Роулинг, Джоанн К. 2017. *Гарри Поттер и узник Азкабана*. Махаон: Москва.
- Роулинг, Джоанн К. 2017. *Гарри Поттер и кубок огня*. Махаон: Москва.
- Роулинг, Джоанн К. 2017. *Гарри Поттер и орден феникса*. Махаон: Москва.
- Роулинг, Джоанн К. 2017. *Гарри Поттер и принц-полукровка*. Махаон: Москва.
- Роулинг, Джоанн К. 2016. *Гарри Поттер и Дары Смерти*. Махаон: Москва.

Bibliografia przedmiotu

W języku polskim

- „Patronka św. Jadwiga”. Dostęp 06.06.2018. <http://www.jadwiga.info/informacje-o-parafii/patronka-sw-jadwiga/>.
- Barthes, Roland. 1999. „Śmierć autora”, *Teksty drugie*, 1-2: 247-251.
- Barthes, Roland. 2001. *Lektury*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bartmiński, Jerzy, Chlebda, Wojciech. 2013. „Problem konceptu bazowego i jego profilowania – na przykładzie polskiego stereotypu Europy”, *Etnolingwistyka* 25: 69-95.
- British Library. 2018. *Harry Potter. Podróż przez historię magii*. Poznań: Media Rodzina.
- Cieślikowa, Aleksandra. 1996. „Jak „ocalić w tłumaczeniu” nazwy własne?”, w: *Między oryginałem a przekładem, t. II: Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, red. M. Filipowicz-Rudek i J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków: Universitas.
- Cyzman, Marzenna. 2009. *Osobowe nazwy własne w dziele literackim z perspektywy jego ontologii*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- de Saussure, Ferdinand. 1961. *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Domaciuk, Izabela. 2003. *Nazwy własne w prozie Stanisława Lema*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Eco, Umberto. 1987. „Czytelnik modelowy”, *Pamiętnik Literacki* 78/2: 287-305.
- Encyklopedia PWN. „Hasło: Hus Jan”. Dostęp 06.06.2018. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Hus-Jan;3913343.html>.
- Foucault, Michel. 1977. *Archeologia wiedzy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Foucault, Michel. 1998. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Ginter, Anna. 2009. „O teorii amalgamatów na przykładzie metafory kampanii wyborczej: Być kierowanym z tylnego siedzenia”, *Acta Universitas Lodzensis* 5: 43-53.
- Głowacki, Jerzy. 1999. *Nazewnictwo literackie w utworach Edmunda Niziuskiego*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe.
- Graf, Magdalena, Graf, Paweł. 2018. „Nazwa w butonierce – wokół onimii tekstu poetyckiego (na przykładzie poezji Brunona Jasińskiego)”, *Onomastica* LXII: 15-31.
- Graf, Magdalena. 2011. „Współczesne badania onomastycznoliterackie – problemy i perspektywy”, [w:] *Poznańskie Spotkania Językoznawcze, t. XXII, Studia onomastyczne i dialektologiczne*, red. A. Pihan-Kijasowa, I. Sarnowska-Giefling. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Graf, Magdalena. 2015. *Literackie nie-nazywanie. Onomastykon polskiej prozy współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Grodziński, Eugeniusz. 1973. *Zarys ogólnej teorii imion własnych*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Grucza, Franciszek. 1983. *Zagadnienia metalingwistyki. Lingwistyka – jej przedmiot, lingwistyka stosowana*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hejwowski, Krzysztof. 2006. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hirsh, Edward. 1977. „Interpretacja obiektywna”, *Pamiętnik Literacki*, 68, 3: 289-320.
- Ingarden, Roman. 1936. „Formy poznawania dzieła literackiego”, *Pamiętnik Literacki* 33: 163-192.
- Ingarden, Roman. 1988. *O dziele literackim*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jóźwiak, Jolanta. 2013. „Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich”, *Acta Polono-Ruthenica* 18: 175-183.

- Józwiak, Jolanta. 2016. *Konteksty. Decyzje. Konsekwencje. Problemy przekładu*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW.
- Kaniewska, Bogumiła, Legeżyńska, Anna. 2005. *Teoria literatury*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Kardela, Henryk. 1992. „Onomazjologiczny aspekt semantyki kognitywnej”, [w:] *Język a kultura, t. 8: Podstawy metodologiczne semantyki współczesnej*, red. I. Nowakowska-Kempna. Wrocław: Wiedza o kulturze.
- Kielar, Barbara. 2013. *Zarys translatoryki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe IKL@ UW.
- Koller, Werner. 2009. „Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa”, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Znak.
- Kosyl, Czesław. 1983. *Forma i funkcja nazw własnych*., Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1983.
- Kulawik, Adam. 1990. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Warszawa: Antykwa.
- Lech-Kirstein, Danuta. 2015. „Zwrot kulturowy w badaniach onomastycznych”, *Poznańskie Spotkania Językoznawcze* 30: 85-95.
- Legeżyńska, Anna. 2013. „Tłumacz jako drugi autor”, w: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Levy, Jiri. 2009. „Przekład jako proces podejmowania decyzji”, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Znak.
- Lewicki, Roman. 2017. *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Lipiński, Krzysztof. 2000. *Vademecum tłumacza*. Kraków: Wydawnictwo IDEA.
- Łompiś, Jan. 2011. „Antropocentryczne spojrzenie na niektóre aspekty komunikacji międzyludzkiej”, *Lingwistyka Stosowana* 4: 267-278.
- Markiewicz, Henryk. 1981. „Postać literacka i jej badanie”, *Pamiętnik Literacki* 7, 2: 147-162.
- Munia, Henryka. 2013. *Nazwy własne w utworach rosyjskiej prozy wiejskiej XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Polkowski, Andrzej, Lipińska, Joanna. 2004. *Tezaurus. Harry Potter*. Warszawa: W. Cejrowski Ltd.
- Polkowski, Andrzej, Lipińska, Joanna. 2008. *Tezaurus. Harry Potter I-VII*. Warszawa: W. Cejrowski Ltd.
- Raszewska-Klimas, Agnieszka. 2002. *Funkcja nazw własnych w twórczości Marii Dąbrowskiej*. Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie.

- Rejter, Artur. 2016. *Nazwa własna wobec gatunku i dyskursu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Rowling, Joanne K. 2017. *Baśnie Barda Beedle'a*. Poznań: Media Rodzina.
- Rowling, Joanne K. 2017. *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*. Poznań: Media Rodzina.
- Rowling, Joanne K. 2017. *Quidditch przez wieki*. Poznań: Media Rodzina.
- Rutkiewicz-Hanczewska, Małgorzata. 2013. *Genologia onimiczna. Nazwa własna w płaszczyźnie motywacyjno-komunikacyjnej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Rutkowski, Mariusz. 2007. *Nazwy własne w strukturze metafory i metonimii. Proces deonimizacji*. Olsztyn: Wydawnictwo UWM.
- Salmeri, Claudio. 2016. „Trudności z przekładem nazw własnych. Dylematy tłumaczy na wybranych przykładach fikcji literackiej w języku angielskim”, *Rocznik Przekładoznawczy* 11: 109-121.
- Sarnowska-Gieffing, Irena. 1984. *Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sarnowska-Gieffing, Irena. 2003. *Od onimu do gatunku tekstu. Nazewnictwo w satyrze polskiej do 1820 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sarnowska-Gieffing, Irena. 2010. „Toposy i tematy imienne w perspektywie onomastyki literackiej”, [w:] *W świecie nazw. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Czesławowi Kosyłowi*, red. H. Pelcowa. Lublin: Wyd. UMCS.
- Sarnowska-Gieffing, Irena. 2014. „Małgorzata Rutkiewicz-Hanczewska, Genologia onimiczna. Nazwa własna w płaszczyźnie motywacyjno-komunikatywnej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, ss. 419” [Recenzja], *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 21, z. 2: 213-217.
- Sierotwiński, Stanisław. 1970. *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Wydawnictwo PAN.
- Stockwell, Peter. 2006. *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków: Universitas.
- Szacki, Jerzy. 2005. *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szelewski, Maciej. 2003. *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Szewczyk, Łucja M. 1993. *Nazewnictwo literackie w twórczości Adama Mickiewicza*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Tabakowska, Elżbieta. 2001. *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków: Universitas.

- Tabakowska, Elżbieta. 2013. „Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu”, w: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Wieczorek, Izabela. 2010. *Nazwa w tekście i tekst w nazwie. Antroponimy w polskich przysłowiach i związkach frazeologicznych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Wilkoń, Aleksander. 1970. *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Witosz Bożena. 2009. *Dyskurs i stylistyka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Włoskiewicz, Wojciech. 2015. „Trójelementowy model znaczenia onimicznego i pojęciowy model onomastykonu”, *Onomastica* LIX: 57-76.

W języku angielskim

- “A Conversation between JK Rowling and Daniel Radcliffe”. 2013. W: HarryPotterAdmirer. (film YouTube, 22.09.2013). Dostęp: 14.11.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=7BdVHWz1DPU>.
- “Conversation between JK Rowling and Steve Kloves”. 2016. W: misshef. (film YouTube, 15.11.2016). Dostęp: 14.11.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Me3SbSWhICg>.
- Alefirenko, Nikolay F., Rachut, Konrad. 2017. „The cognitive-pragmatic subparadigm of modern linguistics”, *Austria-science* 7: 38-46.
- BBC. „Harry Potter and Me”. Dostęp 02.05.2017. <http://www.accio-quote.org/articles/2002/1102-aebiography.htm>.
- Bertills, Yvonne. 2003. *Beyond identification: Proper names in children's literature*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Cavill, Paul. 2016. “Language-based approaches to names in literature”, w: *The Oxford Handbook of Names and Naming*, red. C. Hough. Oxford: Oxford University Press.
- Grice, Herbert P. 1975. “Logic and conversation”, w: *Syntax and Semantics, Volume 3: Speech Acts*, red. P. Cole, J. L. Morgan. Nowy Jork: Academic Pr.
- Karpenko, Olena. 2016. “Cognitive onomastics”, [w:] *Names and their environment. Proceedings of the 25th International congress of onomastic sciences, Glasgow, 25-29 August 2014. Vol. 4. Theory and methodology. Socio-onomastics*, red. C. Hough and D. Izdebska. Glasgow: University of Glasgow.
- Kripke, Saul A. 2011. “Vacuous names and fictional entities”, [w:] *Philosophical Troubles. Collected Papers Vol I*. Oxford: Oxford University Press, 52-74.

- Livingston, Paisley, Sauchelli, Andrea. 2011. "Philosophical Perspectives on Fictional Characters", *New Literary History* 42, 2: 337-360.
- Lydon, Christopher. 1999. "The connection". Dostęp 02.05.2017. <http://www.accio-quote.org/articles/1999/1099-connectiontransc2.htm>.
- Mill, John S. 1974. "Of Names", w: *Collected Works of John Stuart Mill. Volume VII*, ed. J.M. Robson. Toronto: University of Toronto Press.
- Munday, Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London: Routledge.
- Odgen, Charles K., Richards, Ivor A. 1923. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Cambridge: University of Cambridge.
- Sapir, Edward. 1929. "The status of linguistics as a science", *Language*, 4: 207-214.
- Scholastic. 2000. "About the Books: transcript of J.K. Rowling's live interview on Scholastic.com". Dostęp 06.06.2018. <http://www.accio-quote.org/articles/2000/1000-scholastic-chat.htm>.
- Searle, John R. 1958. „Proper Names”. *Mind* 67, 266: 166-173.
- Thomasson, Amie L. 2003. "Fictional Characters and Literary Practices", *British Journal of Aesthetics* 43, 2: 138-157.
- van Dijk, Teun. 1998. *Ideology. A multidisciplinary approach*. London: Sage Publications Ltd.
- van Dijk, Teun. 2006. "Discourse, context, cognition", *Discourse studies* 8, 1: 159-177.
- Vincent, Alice. 2016. "13 things you didn't know about Harry Potter and the Philosopher's Stone". Dostęp 06.06.2018. <https://www.telegraph.co.uk/films/0/things-you-didnt-know-about-harry-potter-and-the-philosophers-st/>.

W języku rosyjskim

- Hryniewicz-Adamskich, Bożena. 2016. „О некоторых аспектах проприальной интертекстуализации в свете новейших исследований”, *Studia Rossica Posnaniensia* 41: 289-303.
- Алефиренко, Николай Ф. 2011. „Имплицитность художественного слова как когнитивно-дискурсивная категория”, *Серия Гуманитарные науки* 12, 10: 5-6.
- Алефиренко, Николай Ф. 2014. “Когнитивно-прагматическая субпарадигма науки о языке”, w: *Когнитивно-прагматические векторы современного языкознания*, red. Е. Г. Озерова, И. Г. Паршина. Moskwa: Флинта.

- Алефиренко, Николай Ф., Марина А. Голованева, Елена Г. Озерова, Ирина И. Чумак-Жунь. 2013. *Текст и дискурс*. Москва: Флинта.
- Бабенко, Людмила Г., Казарин, Ю. В. 2005. *Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика*. Москва: Флинта.
- Гальперин, Илья Р. 1981. *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва: Наука.
- Калинкин, Валерий М. 1999. *Поэтика онима*. Донецк: Юго-восток.
- Калинкин, Валерий М. 2002. *Литературная ономастика, или поэтика онима*. Донецк.
- Калинкин, Валерий М. 2016. “Знакомьтесь: Поэтонимология”, *Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология* 4: 18-27.
- Капкова, С. Ю.. 2004. “Перевод личных имен и реалий в произведении Дж. Ролинг “Гарри Поттер и Тайная комната””, *Вестник ВГУ, Серия “Лингвистика и межкультурная коммуникация*, 1: 75-78.
- Карпенко, М. В. 1970. *Русская антропонимика. Конспект лекций спецкурса*. Одесса.
- Комиссаров, Вилен М. 2011. *Современное переводоведение*, red. Д. И. Ермолович. Москва: ЭТС.
- Липихина, Елена Л. 2003. *Структура и функции поэтонимов в художественных текстах для детей: На материале произведений А. М. Волкова, Н. Н. Носова, С. Я. Маршака, К. И. Чуковского*. Тюмень. Dostep 06.06.2018. <http://www.dissercat.com/content/struktura-i-funksii-poetonimov-v-khudozhestvennykh-tekstakh-dlya-detei-na-materiale-proizve>.
- Лихачев, Дмитрий С. 1993. „Концептосфера русского языка”, *Известия РАН. Серия литературы и языка* 52, 1.
- Отин, Евгений С. 2004. *Словарь коннотативных собственных имен*. Донецк: Юго-Восток.
- Подольская, Наталья В. 1978. *Словарь русской ономастической терминологии*. Москва: Наука.
- Ратникова, Ирина Э. 2003. *Имя собственное: от культурной семантики к языковой*. Минск: БГУ.
- Ревенсон, Джоди. 2017. *Harry Potter. Волшебный мир. Путеводитель*. Москва: Росмэн.
- Стернин, Иосиф А., Попова, Зинаида Д. 2007. *Когнитивная лингвистика*. Москва: АСТ.
- Тынянов, Юрий Н. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука. Dostep 06.06.2018. <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/tynyanov-pilk.htm>.

Wykaz skrótów

Tomy sagi o Harrym Potterze

W języku angielskim

- HPPS – Rowling, Joanne K. 2004. Harry Potter and the Philosopher's Stone. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- HPCS – Rowling, Joanne K. 2004. Harry Potter and the Chamber of Secrets. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- HPPA – Rowling, Joanne K. 2004. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- HPGF – Rowling, Joanne K. 2004. Harry Potter and the Goblet of Fire. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- HPOP – Rowling, Joanne K. 2003. Harry Potter and the Order of Phoenix. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- HPHBP – Rowling, Joanne K. 2005. Harry Potter and the Half-Blood Prince. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.
- HPDH – Rowling, Joanne K. 2007. Harry Potter and the Deathly Hallows. Bloomsbury Publishing Plc: Londyn.

W języku polskim

- HPK – Rowling, Joanne K. 2000. Harry Potter i Kamień Filozoficzny. Media Rodzina: Poznań.
- HPKT – Rowling, Joanne K. 2000. Harry Potter i Komnata Tajemnic. Media Rodzina: Poznań.
- HPWA – Rowling, Joanne K. 2001. Harry Potter i Więzień Azkabanu. Media Rodzina: Poznań.
- HPCO – Rowling, Joanne K. 2001. Harry Potter i Czara Ognia. Media Rodzina: Poznań.
- HPZF – Rowling, Joanne K. 2004. Harry Potter i Zakon Feniksa. Media Rodzina: Poznań.
- HPKP – Rowling, Joanne K. 2005. Harry Potter i Księżę Półkrwi. Media Rodzina: Poznań.
- HPIŚ – Rowling, Joanne K. 2007. Harry Potter i Insygnia Śmierci. Media Rodzina: Poznań.

W języku rosyjskim

- ГПФК – Роулинг, Джоанн К. 2017. Гарри Поттер и философский камень. Махаон: Москва.
- ГПТК – Роулинг, Джоанн К. 2017. Гарри Поттер и тайная комната. Махаон: Москва.
- ГПУА – Роулинг, Джоанн К. 2017. Гарри Поттер и узник Азкабана. Махаон: Москва.
- ГПКО – Роулинг, Джоанн К. 2017. Гарри Поттер и кубок огня. Махаон: Москва.
- ГПОФ – Роулинг, Джоанн К. 2017. Гарри Поттер и орден феникса. Махаон: Москва.
- ГППП – Роулинг, Джоанн К. 2017. Гарри Поттер и принц-полукровка. Махаон: Москва.
- ГПДС – Роулинг, Джоанн К. 2016. Гарри Поттер и Дары Смерти. Махаон: Москва.

Strony internetowe dotyczące sagi o Harrym Potterze

- PM – pottermore.com*
- HPL – hp-lexicon.org*
- HPW – harrypotter.wikia.com*
- * – o ile nie zaznaczono inaczej w przypisie, to odwołanie prowadzi do hasła związanego z desygнатem analizowanego onimu literackiego.



Konrad Rachut – adiunkt w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i sekretarz czasopisma naukowego *Studia Rossica Posnaniensia*. 5 grudnia 2018 roku obronił swoją pracę doktorską pt. *Postaci dyskursu w perspektywie tworzenia i tłumaczenia „poetonimów”*. Na podstawie polskiego i rosyjskiego przekładu sagi o Harym Potterze. Jego zainteresowania badawcze sprowadzają się do problematyki kognitywnej tłumaczenia tekstów literackich, a w tym onimów literackich, a także roli komunikacji niewerbalnej w tłumaczeniu ustnym.

Niekwestionowaną zaletą recenzowanej monografii jest to, że włącza się ona w nurt badań dialogu międzykulturowego w zakresie literackiego przekładu artystycznego oraz roli i miejsca tłumacza w poczynaniach translatorskich takiego typu. Dobrze się więc stało, że niektóre aspekty tych specyficznych kontaktów międzykulturowych znalazły się w polu naukowej refleksji, opisu i interpretacji. Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że opiniowana monografia stanowi precyzyjnie przeprowadzoną wprawdzie zaplecza konceptualnego różnych tekstów (oryginał i jego przekłady na języki obce), przez co rzuca interesujące światło na warsztat twórczy, jak to ujmuje Autor, „podmiotów aktywności dyskursywnej”. Naświetla problemy w sposób kompleksowy, ale, co należy podkreślić, w sposób jasny i przystępny.

Tezy wyjściowe Autora postawione są wyraźnie, a następnie należycie rozwinięte w treści opracowania. Rozprawa napisana jest poprawną i wzorcową polszczyzną naukową. W mojej opinii Autor dojrzałe i samodzielnie przeanalizował temat, Jego monografia ma charakter badawczy, twórczy i interpretacyjny, w którym ujawnił się sprawny warsztat analityczny młodego badacza.

(Z recenzji dr hab. Michała Sarnowskiego
em. prof. Uniwersytetu Wrocławskiego)

ISBN 978-83-65483-96-6

DOI 10.48226/dwnuam.978-83-65483-96-6_2020.1