

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej

Konrad Rachut

POSTACI DYSKURSU W PERSPEKTYWIE TWORZENIA I
TŁUMACZENIA „POETONIMÓW”. NA PODSTAWIE POLSKIEGO I
ROSYJSKIEGO PRZEKŁADU SAGI O HARRYM POTTERZE

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem naukowym
prof. UAM dra hab. Andrzeja Sitarskiego

Poznań 2018

SPIS TREŚCI

WYKAZ SKRÓTÓW	- 4 -
WPROWADZENIE	- 5 -
ROZDZIAŁ 1: DYSKURS A TEKST LITERACKI.....	- 15 -
1.1. Proces komunikacji literackiej.....	- 15 -
1.1.1. Role uczestników procesu komunikacji literackiej	- 16 -
1.1.2. Relacje osobowe w tłumaczeniu.....	- 19 -
1.2. Wieloznaczność terminu dyskurs	- 23 -
1.3. Postaci dyskursu literackiego	- 29 -
1.4. Schemat procesu dyskursywnej interakcji z tekstem literackim.....	- 34 -
1.5. Dyskurs literacki a koncept i konceptosfera tekstu literackiego	- 38 -
1.5.1. Charakterystyka konceptu literackiego	- 41 -
1.6. Przestrzeń dyskursywna pisarza: J. K. Rowling i saga o Harrym Potterze.....	- 45 -
1.6.1. Proces twórczy J. K. Rowling – założenia, inspiracje i skala.....	- 46 -
1.6.2. Publikacje poboczne J. K. Rowling.....	- 52 -
1.6.3. Poetonimy J. K. Rowling	- 56 -
ROZDZIAŁ 2: POETONIMY A KONCEPTY POETONOMASTYCZNE	- 59 -
2.1. Rodzaje znaczenia nazw własnych	- 59 -
2.2. Funkcje i kategorie poetonimów	- 63 -
2.3. Dyskursywność poetonimów.....	- 68 -
2.3.1. Definicja poetonimu i konceptu poetonomastycznego	- 70 -
2.3.2. Struktura konceptu poetonomastycznego	- 73 -
2.3.3. Metafora kognitywna – podstawa konstruowania poetonimów	- 77 -
2.3.4. Specyfika dyskursywnego znaczenia poetonimów.....	- 82 -
2.4. Schemat procesu komunikacji literackiej za pośrednictwem poetonimów	- 84 -
ROZDZIAŁ 3: DYSKURSYWNOŚĆ PROCESU TŁUMACZENIA TEKSTU LITERACKIEGO NA TLE POETONIMÓW	- 88 -
3.1. Dyskursywność procesu tłumaczenia	- 88 -
3.2. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej w tłumaczeniu	- 95 -
3.3. Strategie i techniki tłumaczenia poetonimów	- 98 -
3.4. Metafora kognitywna a funkcja kognitywna poetonimów w procesie tłumaczenia	- 104 -

ROZDZIAŁ 4: METODA ANALIZY MATERIAŁU EMPIRYCZNEGO	- 106 -
ROZDZIAŁ 5: ANTROPOPOETONIMY	- 111 -
5.1. Harry James Potter – Harry James Potter – Гарри Джеймс Поттер	- 111 -
5.2. Ronald Bilius Weasley – Ronald Bilius Weasley – Рональд Вреднейс Уизли	- 122 -
5.3. Hermione Jean Granger – Hermiona Jean Granger – Гермиона Джин Грейнджер	- 130 -
5.4. Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore – Albus Percival Wulfryk Brian Dumbledore – Альбус Персиваль Вульфрик Брайан Думбльдор	- 138 -
5.5. Tom Marvolo Riddle – Tom Marvolo Riddle – Том Ярволо Реддль	- 147 -
ROZDZIAŁ 6: ZOOPOETONIMY	- 161 -
6.1. Dobby – Zgredek – Добби	- 161 -
6.2. Buckbeak – Hardodziob – Конькур	- 168 -
6.3. Hedwig – Hedwiga – Хедвига	- 174 -
6.4. Fawkes – Fawkes – Янгус	- 181 -
6.5. Fluffy – Puszek – Пушок	- 189 -
ROZDZIAŁ 7: CHREMATOPOETONIMY	- 195 -
7.1. the Mirror of Erised – Zwierciadło Ain Eingarp – Зеркало Джедан	- 195 -
7.2. Pensieve – myślodsiewnia – дубльдум	- 201 -
7.3. the Deathly Hallows – Insygnia Śmierci – Дары Смерти	- 207 -
7.4. Put-Outer (Deluminator) – wygaszacz – мракёр	- 213 -
7.5. the Marauder’s Map – Mapa Huncwotów – Карта Каверзника	- 219 -
ROZDZIAŁ 8: TOPOPOETONIMY	- 225 -
8.1. Diagon Alley – ulica Pokątna – Диагон-аллея	- 225 -
8.2. Knockturn Alley – ulica Śmiertelnego Nokturnu – Дрянналлея	- 231 -
8.3. Shrieking Shack – Wrzeszcząca Chata – Шумной Шалман	- 237 -
8.4. Azkaban – Azkaban – Азкабан	- 243 -
8.5. Gringotts – Gringotts – Гринготтс	- 248 -
WNIOSKI KOŃCOWE	- 253 -
BIBLIOGRAFIA	- 259 -

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

HPKF – 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.

HPIS – Rowling, Joanne K. 2007. *Harry Potter i Insignia 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 denotatem analizowanego poetonimu

WPROWADZENIE

Onimy literackie, nazywane również poetonimami, stanowią niezbędny fundament konceptualny dzieła literackiego, jednocześnie będąc jego integralną częścią w płaszczyźnie tekstu. Dzięki użyciu poetonimów pisarz stwarza elementy świata przedstawionego i wyznacza ich granice, a za pośrednictwem tekstu napełnia je treścią językową. Wynikający z tego aspekt lingwistyczny i kulturowy dopełniany jest przez równie istotny aspekt dyskursywny poetonimów, któremu jednak nie poświęcono dotychczas wystarczającej uwagi w badaniach onomastyki literackiej.

Zwróćmy uwagę na fakt, że zarówno w polskim, jak i w angielskim środowisku naukowym termin *poetonim* nie funkcjonuje. Zapożyczyliśmy go z rosyjskiej literatury onomastycznej – jego pomysłodawcą i propagatorem jest rosyjski poetonimolog V. I. Kalinkin [Калинкин 1999, 2002, 2016]. W związku z tym należy podkreślić, że, po pierwsze, termin *poetonim* jest wygodny pod względem kompresji zawartej w nim treści (w porównaniu do polskiego terminu *literacka nazwa własna* lub *onim literacki* i angielskiego tradycyjnego *proper name* oraz filozoficznego *vacuous* lub *fictitious name*) i, na dodatek, jest naturalnie brzmiący w języku polskim pod względem formy. Po drugie, termin *poetonim* eksponuje specyfikę poetyki tekstu literackiego, czyli szczególny status ontologiczny literackiego świata przedstawionego, poprzez zawieranie w sobie rdzenia *poeto* (jego obecność w terminie może być mylnie interpretowana jako odnoszenie się do onimów występujących wyłącznie w poezji).

W kontekście badań dotyczących onomastyki literackiej należy stwierdzić, że w literaturze poświęconej tej problematyce dominuje perspektywa funkcjonalna [Wilkoń 1970, Sarnowska-Giefing 1984, Kosyl 1992, Szewczyk 1993, Głowacki 1999, Raszevska-Klimas 2002, Domaciuk 2003, Sarnowska-Giefing 2003, Szelewski 2003], za którą podąża ujęcie tekstologiczne (genologiczne) [Bertills 2003, Wieczorek 2010, Rutkiewicz-Hanczewska 2013, Hrynkiewicz-Adamskich 2016] i ontologiczne (metafizyczne) [Kripke 2011]. Te językoznawcze perspektywy badawcze problematyki poetonimów kontrowane są w pewnym stopniu przez badania literaturoznawcze w duchu postmodernistycznym [Cyzman 2009, Graf 2011, 2015]. Niemniej jednak, w ich obrębie nie zwraca się wystarczającej uwagi na tak istotny dla tekstów literackich aspekt kognitywny słowno-myślowej działalności ludzkiej. Dlatego też w ramach niniejszej pracy staramy się przenieść akcent metodologii analizy poetonimów z płaszczyzny tekstu literackiego na dyskursywną przestrzeń konceptosfery znajdującą się „za” nim, która jest zależna od podmiotów procesu komunikacji literackiej. Tym samym spojrzenie

na poetonimy z zewnątrz przeistacza się w badanie ich wewnętrznej struktury, a więc umiejscawia w centrum uwagi pierwiastek antropocentryczny dyskursywnej komunikacji literackiej, który stanowi środowisko generowania *konceptów poetonomastycznych*. Uzmysławia to, że tekst literacki z punktu widzenia pisarza jest wyłącznie fragmentaryczną werbalizacją całokształtu jego umysłowej i językowej działalności, która opiera się na synergii myśli i języka związanej z elementami świata przedstawionego. Właśnie tę mentalną i werbalną przestrzeń, w ramach której tekst literacki powstaje lub jest interpretowany, określamy terminem *dyskurs*. Dlatego okazuje się, że zakres teoretycznych ujęć istoty onomastyki literackiej i praktycznych metod prowadzenia jej analiz powinien stać się interdyscyplinarny. Innymi słowy, należy połączyć paradygmat funkcjonalny, tekstologiczny, ontologiczny, jak również kognitywno-pragmatyczny, w celu osiągnięcia pełniejszych rezultatów badań nazewnictwa literackiego.

Ponieważ istota perspektywy dyskursywnej w badaniach onomastyki literackiej może wydawać się niejasna, w niniejszej pracy obrazujemy funkcjonowanie poetonimów i konceptów poetonomastycznych powiązanych z nimi w oparciu o materiał empiryczny wyekscerpowany z sagi o Harrym Potterze Joanne Kathleen Rowling. Dla przykładu, koncept poetonomastyczny przyporządkowany antropopoetonimowi *Harry Potter* jest dyskursywnie konstruowany w oparciu o opisy jego nosiciela eksplicytnie zawarte w tekście literackim, jak również o wiedzę lingwistyczną i encyklopedyczną czytelników implicytnie wymaganą do jego interpretacji. Można dostrzec, że imię *Harry* odzwierciedla nie tylko „królewskie” cechy charakteru protagonisty sagi, lecz również jego pospolitość, która podkreślana jest w tekście 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 stwierdzić, że imię *Harry* jest ulubionym imieniem męskim autorki, na co ona sama zwraca uwagę w wywiadach [Lydon 1999]. Z kolei nazwisko *Potter*, pochodzące od angielskiego apelatywu *potter* (oznaczającego rzeczownik „garncarz” i czasownik „włóczyć się”), powiązane jest z zamiłowaniem bohatera do podróżowania po zakamarkach świata przedstawionego w sadze oraz walką o swój los, którą można metaforycznie zobrazować jako „formowanie naczynia swojego życia”. Oprócz tego, świadczy ono o jego typowości, byciu „everymanem” – nazwisko *Potter* jest bowiem funkcjonalnym ekwiwalentem polskiego nazwiska *Kowalski*. Zgodnie ze słowami autorki sagi, 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*¹ (w cytatach podkreślenie moje – K. R.) [BBC 2001].

Powyżej zaprezentowaliśmy skróconą analizę konceptu poetonomastycznego HARRY POTTER, którą rozwijamy w części empirycznej pracy. Ma to na celu wykazanie, że w ten sposób mentalny obraz protagonisty wykreowany w głowie J. K. Rowling [YouTube 2013] został zwerbalizowany w tekście, co może prowadzić do jego odtworzenia w głowach czytelników w procesie lektury sagi, czyli do wytworzenia takiego obrazu postaci, który jest analogiczny do autorskiego pierwowzoru. Dzięki olbrzymiej popularności, którą zdobyła saga o Harrym Potterze, dostępne są niezliczone ilości materiałów dodatkowych – to umożliwia uzyskanie najbardziej bezpośredniego z możliwych dostępu do przestrzeni dyskursywnej autorki. W przeważającej mierze materiały te dostępne są w języku angielskim, ze względu na co w przypadku ich cytowania umieszczamy w przypisach nasz autorski przekład na język polski. Dotyczy to również fragmentów zaczerpniętych z publikacji naukowych w języku rosyjskim.

Należy więc podkreślić, że dostęp do tego rodzaju danych pozwala na odejście od obecnie 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 sędzę – 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 przede wszystkim odniesienie do sytuacji, w której konkretny tekst literacki nie został opatrzony eksplicytnym komentarzem ze strony autora. Stan rzeczy ulega jednak diametralnej zmianie na tle eksplozji popularności sagi o Harrym Potterze, pod wpływem której J. K. Rowling udzieliła i w dalszym ciągu udziela wielu wywiadów i

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 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 obcojęzycznych cytatach tłumaczenie moje – K.R.).

pozostaje w stałym kontakcie z fanami serii – potteromaniakami – za pośrednictwem mediów społecznościowych i swojej strony internetowej *pottermore.com*. Warto w tym miejscu podkreślić, że w wyniku rozpoczęcia pracy nad serią filmów *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, w ramach których ukazywana jest historia sprzed narodzin Harry’ego Pottera, J. K. Rowling nadal zdradza szczegóły dotyczące stworzonego przez nią uniwersum. Dzięki tym mediom pisarka nie tylko opisuje swój proces twórczy, określając kluczowe założenia przyświecające jej pracy i wskazując źródła inspiracji, na podstawie których utworzyła elementy świata przedstawionego w sadze, lecz również zdradza niuanse fabuły i relacji pomiędzy postaciami, które nie zostały przez nią ujęte w tekście sagi. Istnienie tego rodzaju obiektywnych informacji, niebędących rezultatem czytelniczych domniemań, pozwala na zobiektywizowanie z natury subiektywnych analiz literaturoznawczych i podparcie ich faktami, gdyż przybliża uczestnikom procesu komunikacji literackiej działalność dyskursywną pisarki.

Zauważmy w tym kontekście, że dla anglojęzycznych obiorców tekstu oryginalnego wymienione wcześniej aspekty semantyczne i encyklopedyczne imienia i nazwiska głównego bohatera sagi są oczywiste, zaś odbiorcom polskiego i rosyjskiego przekładu nie zostały one przybliżone – wyjściowy poetonim został poddany zabiegowi, odpowiednio, translokacji oraz transliteracji. Prowadzi to w konsekwencji do powstania zaburzeń nie w formie i treści poetonimów, lecz w generowanych na podstawie całości tekstu literackiego konstruktach mentalnych przyporządkowanych poetonimom – konceptach poetonomastycznych. W badaniach porównawczych, zestawiających ze sobą sposoby konstruowania i rekonstruowania architektoniki poetonimów w oryginale oraz przekładach, subiektywność procesów dyskursywnych towarzyszących tłumaczom zdaje się wychodzić na plan pierwszy. Zwraca na to uwagę I. Sarnowska-Giefing, podkreślając konieczność zbadania problemu „*tw. wyborów translatorskich w zależności od przyjętych strategii tłumaczenia i dominant translatorycznych*” [Sarnowska-Giefing 2003: 30]. Dotyczy to wyboru najistotniejszej cechy denotatu poetonimu w celu odzwierciedlenia jej w przekładzie, a te, co istotne, kumulują się w tekście oryginalnym. Ma to swoje źródło w fakcie, iż każdy proces tłumaczenia i wpisane w jego naturę wybory są zakorzenione nie tylko w języku i kulturze docelowej, lecz również w indywidualności subiekta podejmującego je, czyli w jego przestrzeni dyskursywnej.

Mając na uwadze nakreśloną powyżej problematykę, za pośrednictwem tematu niniejszej pracy chcemy zasugerować, że poetonimy, czyli literackie nazwy własne, służą pisarzowi i tłumaczowi jako podstawowe narzędzia wyrażania ich dyskursu. Oznacza to, iż poetonimy pojawiające się w obrębie płaszczyzny tekstu oryginału i przekładu są werbalizacją autorskich i tłumaczeniowych konceptów poetonomastycznych – mentalnych konstruktów,

które stanowią ekwiwalent elementów świata przedstawionego (to jest pojęcia stricte literaturoznawczego). Te uwarunkowane przez i zrodzone w przestrzeni dyskursu autora tekstu literackiego „haczyki do wieszania cech” [Tabakowska 2001: 103] – nierozzerwalnie powiązane z kryjącymi się pod ich powierzchnią konceptami – są poddawane w procesie tłumaczenia dekonstrukcji i rekonstrukcji, która wynika z faktu, że podmioty za nim stojące dysponują własnymi postaciami przestrzeni dyskursywnej. Niewątpliwie, na tle tak zarysowanej problematyki pracy stają się widoczne dwa terminy, to jest *dyskurs* i *poetonimy*. Jako że oba te pojęcia, a w szczególności pierwsze z nich, mogą być niejasne pod względem ich definicji, należy precyzyjnie wyznaczyć ich zakres znaczeniowy.

Dlatego pierwsza teza, którą stawiamy w pracy, brzmi następująco: działalność dyskursywna człowieka ma bezpośredni związek z tworzeniem, tłumaczeniem, jak również rozumieniem poetonimów. Druga teza jest stwierdzeniem, zgodnie z którym poetonimy są imionami konceptów poetonomastycznych przez nie generowanych, odsyłając do najistotniejszych właściwości ich denotatów w oparciu o treść dzieła literackiego. W związku z powyższym głównym celem niniejszej pracy jest określenie dyskursywnej specyfiki tworzenia i tłumaczenia poetonimów, jak również sposobów osiągnięcia stanu ekwiwalencji pomiędzy poetonimami 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 tekstu literackiego.
2. Zdefiniowanie terminu *poetonim* i *koncept poetonomastyczny* wraz z określeniem ich kluczowych właściwości.
3. Wykazanie wzajemnych i nierozzerwalnych zależności pomiędzy dyskursem, konceptosferą i poetonimami w tekście literackim. Zwizualizowanie ich kluczowych aspektów przy pomocy schematów.
4. Zbadanie sposobów tworzenia i tłumaczenia poetonimów w perspektywie działalności dyskursywnej w oparciu o zjawisko metafory kognitywnej na przykładzie angielskiej, polskiej i rosyjskiej wersji językowej sagi o Harrym Potterze.

Powyższe cele mogą być osiągnięte poprzez próbę zrealizowania następujących zadań:

1. Opracowanie teoretyczno-metodologicznej podstawy w celu zbadania kluczowych właściwości przestrzeni onomastycznej w tekście oryginalnym i przekładach.
2. Wykazanie strukturalnych, semantycznych i dyskursywnych cech poetonimów w tekście oryginalnym i przekładach.
3. Eksplikację potencjału dyskursywnego implicytnie i eksplicytnie zawartego w poetonimach, który pozwala na wygenerowane pola interpretacyjnego dla całości dzieła literackiego.
4. Określenie faktów pozajęzykowych, które mają wpływ na sposób tworzenia oryginalnych poetonimów i ich tłumaczeniowych odpowiedników za pośrednictwem zjawiska metafory kognitywnej.
5. Ocenę technik wybranych przez tłumaczy dla przekładu poetonimów w sadze o Harrym Potterze w polskiej i rosyjskiej wersji językowej.

Zaprezentowane cele i zadania, które stawiamy w ramach pracy, pozwalają na określenie jej jako próby wypełnienia luki, która występowała w dotychczasowych badaniach z zakresu nazewnictwa literackiego i jego tłumaczenia. Wiąże się to ze skorelowaniem perspektywy dyskursywnej w tekście literackim z tworzeniem i tłumaczeniem poetonimów. Teoretyczne znaczenie pracy określamy jako zbudowanie podstawy do dalszych badań w ramach teorii i praktyki tłumaczenia tekstu literackiego i onomastyki literackiej, gdyż z tych rozważań wyłania się możliwość wyznaczenia nowej dyscypliny badawczej – *dyskursywnej onomastyki literackiej*. Jej podstawą są koncepty poetonomastyczne, profilowane przy pomocy poetonimów, które zarówno pisarze, jak i tłumacze tworzą w oparciu o metaforę kognitywną. Praktyczne znaczenie pracy możemy wykazać poprzez zaproponowanie dyskursywnej metodologii analizy poetonimów w tekście oryginalnym i przekładach, która może być stosowana w literackich badaniach porównawczych. Zaznaczmy w tym miejscu, że zastosowana metodologia wymaga dalszego dopracowania i weryfikacji w ramach innych tekstów literackich w celu jej obiektywizacji.

Praca składa się z wykazu stosowanych skrótów, trzech rozdziałów teoretycznych, jednego rozdziału dotyczącego metody prowadzenia analizy materiału empirycznego, czterech rozdziałów praktycznych, wniosków końcowych, jak również bibliografii podmiotu i przedmiotu.

W rozdziale 1 poświęconym problemowi dyskursu na tle tekstu literackiego koncentrujemy się na rozumieniu komunikacji literackiej jako procesu, który oparty jest na

trzech instancjach – na pisarzu, czytelniku i tłumaczu. Każdy z nich dysponuje swoją niezależną przestrzenią dyskursywną, która warunkuje ich interakcje z tekstem literackim. Należy jednak uściślić definicję dyskursu, z której będziemy korzystać w naszych rozważaniach, ponieważ wyodrębniamy jego trzy główne znaczenia: kognitywno-pragmatyczne, językoznawcze i filozoficzne. Uznając to pierwsze za najbardziej odpowiednie dla celów pracy, wydzielamy trzy odrębne rodzaje dyskursu: pisarski, czytelniczy i tłumaczeniowy, na które składają się aspekty indywidualne i pozaindywidualne. To pozwala nam wypracować schemat procesu interakcji dyskursywnej z tekstem literackim zachodzącej z powyższych trzech perspektyw. Następnie odnosimy wygenerowane za pośrednictwem działalności dyskursywnej jednostki koncepty i ich konstelację – konceptosferę – do tekstu literackiego, uznając tekst za częściową werbalizację myśli pisarza. W wyniku tego określamy specyfikę konceptu literackiego i wydzielamy w jego ramach pola: werbalne, informacyjne, zmysłowe i emocjonalne. Rozdział 1 kończymy rozważaniami praktycznymi dotyczącymi działalności dyskursywnej J. K. Rowling towarzyszącej jej w trakcie pracy nad sagą o Harrym Potterze.

W rozdziale 2 koncentrujemy się na poetonimach ze szczególnym uwzględnieniem mentalnej przestrzeni ich funkcjonowania. W tym celu wykazujemy trzy podstawowe znaczenia nazw własnych: językowe, encyklopedyczne i kognitywne, zwracając uwagę na niewystarczające opracowanie tego ostatniego w literaturze przedmiotu. Znajduje to odzwierciedlenie w funkcjach przypisywanych poetonimom, czyli językoznawczych i literaturoznawczych, które kładą nacisk, odpowiednio, na płaszczyznę tekstu lub filozoficzny wymiar istnienia świata literackiego. Z powodu braku odpowiedniego terminu proponujemy trzecią kategorię funkcji poetonimów, czyli *funkcję dyskursywną*. Prowadzi ona do skupienia się na kognitywnym aspekcie poetonimów, który można określić jako generowanie, aktywizowanie i rozbudowywanie konceptów poetonomastycznych przypisanych do poetonimów. Tym samym należy postulować, że w płaszczyźnie tekstu literackiego pisarz umieszcza bodźce werbalne, które rozbudowują każde pole składające się na koncept poetonomastyczny funkcjonujący w umyśle czytelnika. Taka bezpośrednia relacja występująca pomiędzy poetonimami i konceptami poetonomastycznymi wywołuje potrzebę zastanowienia się nad tym, w jaki sposób dochodzi do dopasowania tych pierwszych do tych drugich. W naszych rozważaniach dochodzimy do wniosku, że proces ten jest oparty na metaforze kognitywnej, w której domeną wejściową jest określona cecha obiektu przedstawionego, a wyjściową – przypisany do niego poetonim. W praktyce pisarze osiągną wspomniany efekt przy pomocy antonomazji deonimizacyjnej, okazjonalnej lub mieszanej. To powoduje konieczność zwizualizowania zależności pomiędzy poetonimami, konceptami

poetonomastycznymi i przestrzeniami dyskursywnymi uczestników procesu komunikacji literackiej przy pomocy schematu, na którym podkreślamy ich indywidualną naturę.

Rozdział 3 poświęcamy relacji immanentnej właściwości procesu tłumaczenia, czyli dyskursywności, wobec głównego problemu pracy – poetonimów i konceptów poetonomastycznych. Powoduje to, że niezbędne staje się sprecyzowanie istoty tłumaczenia. Spośród dwóch kluczowych koncepcji tłumaczenia uznających je albo za rekonstrukcję, albo za współkonstrukcję treści zawartych w tekście oryginalnym za pośrednictwem przekładu, uznajemy, że ta druga perspektywa lepiej wpisuje się w paradygmat dyskursywny. Należy interpretować to tak, że zarówno pisarz, jak i tłumacz mają analogiczny wpływ na strukturę tekstu literackiego i przestrzeń jego konceptosfery. W istocie tłumacz wyraża konceptosferę wygenerowaną pod wpływem tekstu wyjściowego za pośrednictwem językowej struktury przekładu. Prześledzenie ewolucji formy i treści od wariantów wyjściowych do tłumaczeniowych sprawia jednak, że tłumaczenie należy interpretować jako proces subiektywnego podejmowania decyzji, gdyż spośród wachlarza dostępnych rozwiązań w języku przekładu tłumacz wybiera według własnego uznania to najodpowiedniejsze. Ten proces wizualizujemy na schemacie, akcentując opozycję występującą pomiędzy mentalną i formalną stroną tekstu oryginalnego i przekładu. Wspomniane wybory w kontekście poetonimów sprowadzają się do zastosowania określonych strategii i technik, dlatego też poświęcamy uwagę ich specyfice i konsekwencjom wynikającym z każdej z nich. Dochodzimy do wniosku, że zjawisko metafory kognitywnej wpisane jest nie tylko w tworzenie, lecz również i w tłumaczenie poetonimów, w wyniku czego mamy do czynienia z odmiennym profilowaniem konceptu poetonomastycznego ze względu na zmianę języka i kultury.

Tak zarysowaną problematykę teoretycznej części pracy syntezujemy w rozdziale 4, dodatkowo przypominając stawiane tezy. W celu ich zweryfikowania na materiale empirycznym wybieramy metodę konceptualnej analizy tekstu literackiego wypracowaną przez L. Babienko, którą dopasowujemy do dyskursywnej specyfiki przestrzeni onomastycznej w literaturze [Бабенко 2005]. Zwracamy uwagę na fakt, że poetonimy i cytaty do analizy dobieramy w oparciu o ich znaczenie dla rozwoju fabuły sagi o Harrym Potterze. To pozwala nam przejść do części empirycznej niniejszej pracy.

W czterech rozdziałach empirycznych pracy, każdy z których poświęcony jest innej kategorii poetonimów (antropopoetonimy, zoopoetonimy, chrematopoetonimy i topopoetonimy), obserwujemy zależności występujące pomiędzy wyjściowym poetonimem oraz zastosowaną strategią i techniką tłumaczeniową a statusem konceptualnym poetonimu w przekładzie, bazując na dyskursywności subiektów uczestniczących w procesie komunikacji

literackiej. W ten sposób weryfikujemy, w jaki sposób właściwości konceptu poetonomastycznego przekładają się na typ antonomazji zastosowany do utworzenia poetonimów przez J. K. Rowling i tłumaczy sagi. Analizę tę prowadzimy na tle deskrypcji jednostkowych denotatów poetonimów, samych poetonimów, jak również komentarzy autorki i polskiego tłumacza (tylko A. Polkowski zdecydował się na opatrzenie polskiego przekładu własnym komentarzem) niezawartych bezpośrednio w tekście sagi o Harrym Potterze, aby wykazać wzajemne powiązania między nimi. Dzięki wybranej przez nas metodzie konceptualnej analizy tekstu literackiego autorstwa L. Babienko jesteśmy w stanie skonfrontować werbalną i pozawerbalną płaszczyznę analizowanych konceptów poetonomastycznych. Prowadzi to do wyeksplikowania istotnych faktów dyskursywnych, językowych i kulturowych niezbędnych do zrozumienia poetonimów w tekście oryginalnym i w przekładach, wydobycia słów, które stanowią reprezentację kluczowych właściwości konceptów poetonomastycznych we wszystkich trzech wersjach językowych sagi i wyekscerpowania z niej fragmentów, w których dane właściwości są werbalizowane. Tym samym jesteśmy w stanie porównać relację poetonim-koncept poetonomastyczny pomiędzy angielskim, polskim i rosyjskim tekstem 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.

Poświęcenie każdego z rozdziałów empirycznych innej kategorii poetonimów pozwala nam na wyeksplikowanie językowych, kulturowych i dyskursywnych fundamentów poetonimów zawartych w oryginale i jednoczesne skonfrontowanie ich z wariantami przekładowymi. W ostateczności prowadzi to do zweryfikowania efektywności strategii i technik wykorzystanych przez polskiego tłumacza i rosyjską tłumaczkę. Uznajemy, że taka struktura części empirycznej pracy daje nam możliwość zaprezentowania jej rezultatów w sposób możliwie najbardziej przejrzysty.

W tym ujęciu naszym kluczowym założeniem jest stwierdzenie, że poetonimy stanowią wierzchołek odpowiadających im konceptów poetonomastycznych, które powstają i kształtują się pod wpływem procesów dyskursywnych subiektów wchodzących w interakcję poznawczą z tekstem literackim. Szczególnie istotne jest to, że poetonimy jednocześnie nazywają swoje denotaty i nimi są, co w środowisku onomastów anglojęzycznych stało się przyczynkiem do dyskusji filozoficznej, w ramach której badacze starają się rozwiązać problem istnienia denotatów poetonimów. Dyskusja nad ontologiczną naturą denotatów poetonimów sprowadza się do przyjęcia stanowiska, zgodnie z którym one albo *istnieją*, albo *są*. Pierwszy postulat polega na badaniu stopnia zmaterializowania bytów wyznaczanych za pomocą poetonimów;

drugi polega na pojmowaniu ich egzystencji na płaszczyźnie mentalnej, gdyż w rzeczywistości obiektywnej nie są one poznawczo dostępne dla ludzi. Skłaniamy się ku drugiemu z tych poglądów, ze względu na to, że wydaje się, że dyskursywne podejście do poetonimów prezentowane w pracy ma potencjał do dalszego rozwijania i weryfikacji.

ROZDZIAŁ 1: DYSKURS A TEKST LITERACKI

1.1. Proces komunikacji literackiej

Dzieło literackie nie istnieje niezależnie od uczestników procesu komunikacji literackiej, ponieważ oparte jest na językowej i mentalnej interakcji zachodzącej pomiędzy człowiekiem i tekstem. W istocie to właśnie obecność pisarza, czytelnika i tłumacza sprawia, że tekst literacki „ożywa”. Takie antropocentryczne spojrzenie na literaturę staje się w ostatnim czasie coraz bardziej rozpowszechnione, co uzmysławia stopniową zmianę perspektywy w analizach literaturoznawczych z czysto strukturalistycznej na kognitywną i pragmatyczną. Sam fakt zainteresowania literaturą ze strony przedstawicieli tych dziedzin językoznawstwa, które były dotychczas niezwiązane z nią, pozwala zakładać, że proces komunikacji literackiej jest ze swej natury osadzony na czynniku ludzkim. Zwraca na to uwagę P. Stockwell w monografii *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, który obrazuje wspomniany problem 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 uzmysłowić 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 skupimy się na roli każdego z trzech podmiotów najbardziej złożonej odmiany procesu komunikacji literackiej, a mianowicie dialogu pomiędzy pisarzem i czytelnikiem, dla którego pośrednikiem jest tłumacz. Jest to niezbędne, gdyż uznajemy, że pomiędzy nimi dochodzi do pragmatycznej negocjacji znaczeń zawartych lub potencjalnie obecnych w tekście literackim, które wynikają ze złożonych relacji pomiędzy językiem, kulturą i 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].

Istotny jest fakt, że zaproponowany wyżej i dalej kultywowany trójpodział dyskursywnych instancji w procesie komunikacji literackiej można odnieść do publikacji M. Rutkiewicz-Hanczewskiej. W monografii *Genologia onimiczna. Nazwa własna w płaszczyźnie motywacyjno-komunikatywnej* poznańska badaczka wyodrębnia w kontekście kategorii nazw własnych dwa elementy układu onimicznego, które akcentują 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].

Mając to na uwadze warto zbudować odpowiednie podstawy do wprowadzenia terminu dyskurs w obszar zainteresowań badaczy literatury, którzy dostrzegli jego związek z onomastyką literacką. W tym kontekście należy go rozumieć jako przestrzeń mentalna, w ramach której realizuje się indywidualne postrzeganie dzieła literackiego przed jednostką.

1.1.1. Role uczestników procesu komunikacji literackiej

Mocą sprawczą w przypadku tekstu literackiego jest osoba pisarza. Działalność właśnie jego umysłu i „pióra” powoduje powstanie tekstu literackiego, który jest jedynie linearną reprezentacją przestrzeni mentalnej uaktywnionej w toku jego pracy twórczej. Należy podkreślić, iż pisarz w procesie kreacji świata bytującego za tekstem literackim i dobierania słów do jego opisanie jest ograniczony przez język stanowiący filtr myśli autora. Niesłuchanie istotne jest to, że pisarz przed przystąpieniem do pracy nad tekstem ma zwykle 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 są podatne na zmiany. Oprócz tego pisarz może wypracować rozbudowaną historię istotnych dla rozwoju fabuły bohaterów i miejsc po to, aby możliwie najbardziej uprawdopodobnić opisywane w dziele sytuacje. Pisarz osiąga stan konkretyzacji świata przedstawionego dzięki różnego rodzaju aktywnościom – myśleniu, rysowaniu, sporządzaniu notatek, prowadzeniu rozmów, lecz taka ilość detali nigdy nie będzie w całości przedstawiona w dziele ze względu

na jego formalne ograniczenia. Dlatego tekst literacki nie może być interpretowany jako wierna eksplikacja koncepcji pisarza, a jedynie jej częściowe odzwierciedlenie. Warto również zaznaczyć, iż pisarz może świadomie nie zamieszczać w tekście literackim wszystkich szczegółów związanych ze światem literackim, które ukształtowały się w toku jego rozważań nad zawartością dzieła. W ten sposób bezpośrednio angażuje czytelnika w proces rekonstrukcji pierwotnego obrazu świata literackiego, gdyż zmusza go do samodzielnego generowania jego „brakujących” części.

Tak czy inaczej, obie powyższe refleksje korespondują ze zjawiskiem zaobserwowanym przez wybitnego teoretyka literatury, R. Ingardena, nazwanym przez niego jako *miejsca niedookreślenia* [Ingarden 1936: 165]. Warto podkreślić, że ich istnienie jest w prostej linii powiązane z postawą pisarza wobec samego tekstu literackiego i zaprogramowanych w nim czytelników. W oparciu o to spostrzeżenie można twierdzić, iż tekst literacki stanowi dla pisarza jedynie platformę opisu świata literackiego, który egzystuje w jego umyśle. Niniejsze oderwanie tekstu literackiego od jego autora jest interpretowane w duchu postmodernistycznym jako tzw. „śmierć autora”, która została rozpowszechniona przez R. Barthesa [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 przez pisarza w strukturę tekstu literackiego stają się niedostępne dla czytelnika będącego podmiotem niezależnym od ram interpretacyjnych narzuconych przez pisarza.

Natomiast z perspektywy paradygmatu kognitywno-pragmatycznego spopularyzowanego przez N. F. Aliefirienko – na którego postulatach opieramy podstawowe założenia pracy – zarówno proces wytwarzania wizji świata literackiego, jak i proces jego opisywania w tekście literackim podlega określonym wpływom ze strony działalności dyskursywnej pisarza [Алефиренко 2011]. Niezbędne jest zaakcentowanie opozycji występującej pomiędzy płaszczyzną tekstu literackiego i przestrzenią myśli pisarza, które nie są wobec siebie równoważne.

Mając na uwadze ingardenowskie *miejsca niedookreślenia* można uznawać, że czytelnik w procesie komunikacji literackiej odgrywa rolę jednostki, która wypełnia luki występujące w świecie przedstawionym skonstruowanym w oparciu o tekst literacki. Nie ulega wątpliwości, iż tak w istocie jest, gdyż zwizualizowanie opisywanej przez pisarza sytuacji i zaangażowanych w nią elementów zakłada ich wyobrażenie ze znaczną ilością detali. Wolność czytelnika wynikająca z istnienia miejsc niedookreślenia przekłada się na to, że dookreślenie elementów świata literackiego wygląda inaczej w przypadku każdego człowieka. Ma to

związek z tym, że pojedynczy czytelnik dysponuje zarezerwowaną tylko dla siebie 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 odczytywanego przez kogoś opisu – każdy z uczestników takiego eksperymentu wyprodukowałby 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 postrzegania [Lipiński 2000: 39] będącą uniwersalną właściwością człowieka, która sprowadza się do dostrzegania tylko niektórych elementów rzeczywistości. Dlatego każdy człowiek może skupić się na odmiennym aspekcie przestrzeni opisywanej za pomocą tekstu literackiego, co uzmysławia, iż tekst jest wyłącznie punktem odniesienia, na podstawie którego czytelnik buduje własną wersję świata literackiego. Tym samym 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 konglomerat wiedzy językowej, kulturowej i encyklopedycznej połączony z entymematycznością postrzegania. Dlatego komunikacja zachodząca pomiędzy pisarzem i czytelnikiem może być porównana do dyskusji, w toku której każda ze stron próbuje przeforsować swoje racje.

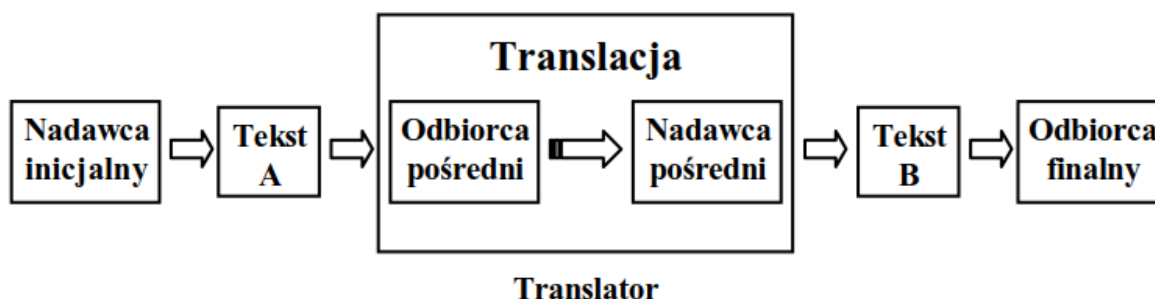
Tłumacz w układzie pisarz – tłumacz – czytelnik bez wątpienia pełni najbardziej złożoną rolę, co wynika z jej dwoistości. Mamy tu na myśli fakt, iż w procesie komunikacji literackiej jest on najpierw czytelnikiem, a następnie pisarzem. Niemniej jednak nie można go interpretować jako „czystego” czytelnika i pisarza, gdyż akt lektury realizowany przez niego jest nakierowany na odczytanie najdrobniejszych niuansów zawartych w słowach 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 adresata 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 wspomnieliśmy wcześniej, każdy akt lektury jest subiektywnym procesem, który prowadzi do wygenerowania indywidualnego obrazu świata literackiego. Nie inaczej jest w przypadku tłumacza, który w oparciu o własną wiedzę, doświadczenia i nawyki językowo-kulturowe odczytuje tekst literacki, interpretuje jego treść i wizualizuje opisany w jego ramach świat. 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. Podkreślny przy tym, że dotyczy to nie tylko płaszczyzny języka przekładu, lecz również dostosowania treści przekładu do przestrzeni kulturowej, w której funkcjonują czytelnicy docelowi. Tym samym oczywistym staje się wpływ relacji pojedynczego tłumacza do rzeczywistości, a zatem czynnika antropocentrycznego, na ostateczną postać przekładu.

1.1.2. Relacje osobowe w tłumaczeniu

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

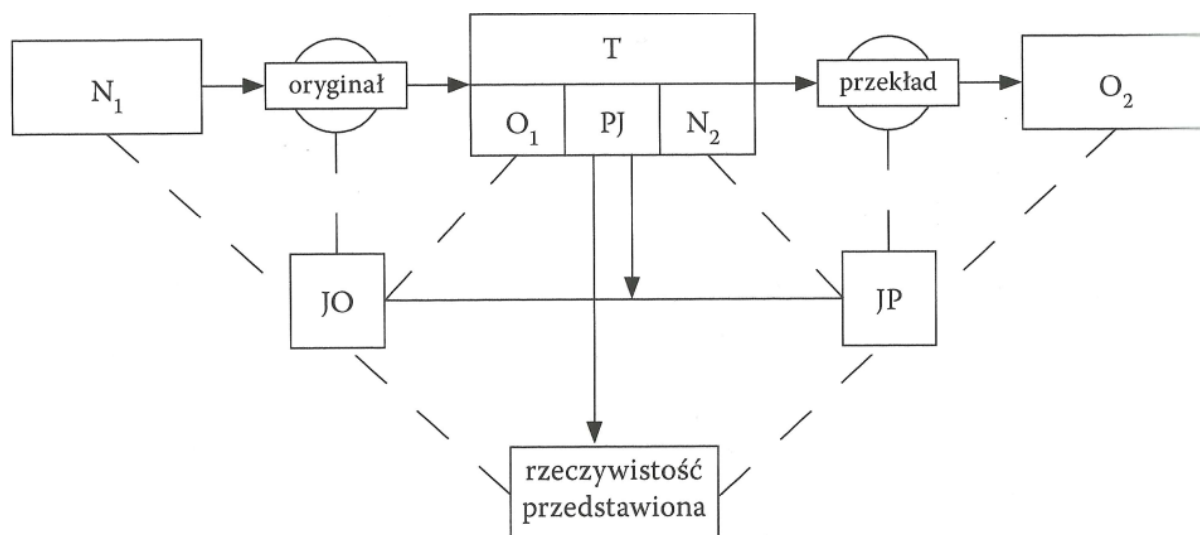


Rys. 1. Układ translacyjny [Kielar 2013: 7]

Jak widzimy na schemacie, B. Kielar wyszczególnia w ramach swoich rozważań dotyczących komunikacji dwujęzycznej z udziałem pośrednika dwie odrębne fazy – fazę komunikacji pomiędzy nadawcą inicjalnym i tłumaczem, jak również fazę komunikacji pomiędzy tłumaczem i odbiorcą finalnym. W ten sposób B. Kielar zaznacza, że tłumacz zajmuje w powyższym procesie miejsce centralne, pełniąc rolę *quasi-adresata* i *quasi-nadawcy* [Kielar 2013: 23].

Określenia te należy interpretować jako formę zwrócenia uwagi na to, że tłumacz, z jednej strony, jest bardziej uprzywilejowany od standardowego czytelnika, gdyż jednocześnie pełni funkcję nadawcy, a, z drugiej strony, nie może być pojmowany jako pełnoprawny autor dzieła. Ze względu na to tłumacz jest quasi-adresatem przez posiadanie zdecydowanie większej wiedzy językowej i kulturowej niż standardowy czytelnik, która pozwala mu na pełniejsze zrozumienie oryginalnej wersji dzieła. Wynika to również z faktu, iż utworzenie dobrego przekładu wymaga od tłumacza dokładnego przestudiowania życiorysu pisarza i fragmentu rzeczywistości, do którego odnosi się on w tekście, podczas gdy od standardowego 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 oryginalnym tekście literackim. Dodatkowo kluczowa 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 docelowych. Jako centralna postać w omawianym procesie komunikacji literackiej musi on być w stanie zidentyfikować przede wszystkim takie aspekty danego tekstu literackiego, które nie będą zrozumiałe dla odbiorców przekładu, i zmodyfikować je w odpowiedni sposób w przekładzie.

Właśnie na tak skomplikowanej roli odgrywanej przez tłumacza w przywołanym układzie translacyjnym skupia się R. Lewicki, który proponuje rozbudowaną wersję schematu analogicznego do tego przedstawionego w monografii B. Kielar.



Rys. 2. Układ translacyjny autorstwa R. Lewickiego [Lewicki 2017: 72]

R. Lewicki oprócz przypisania tłumaczowi roli pierwszego odbiorcy tekstu oryginalnego (O_1) i wtórnego nadawcy przekładu (N_2) 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 w powyższym układzie translacyjnym zestawia oryginał i przekład z językiem oryginału (JP) i językiem przekładu (JP), w ten sposób akcentując fakt, że teksty są realizacjami abstrakcyjnego systemu dwóch różnych języków. Oprócz tego, podkreśla istnienie tak istotnego z naszego punktu widzenia związku denotacyjnego pomiędzy tekstami, językami i jednostkami z rzeczywistością pozajęzykową, umożliwiając w ten sposób zastosowanie niniejszego układu w odniesieniu do zarówno rzeczywistości nieliterackiej, jak i literackiej.

Na tle powyższych uwag ewidentne staje się, iż w przypadku pośredniczonej komunikacji literackiej to właśnie od tłumacza zależy jej powodzenie. Gdyby nie jego istnienie, to do porozumienia pomiędzy przedstawicielami odmiennych języków i kultur w ogóle nie mogłoby dojść. Mając to na uwadze należy poddać analizie czynniki, które wpływają na interpretację tekstu literackiego i na wybory podejmowane przez osobę realizującą proces tłumaczenia. W kontekście tego procesu należy również podkreślić, jak znaczącą rolę pełni pisarz i czytelnik, których perspektywy tłumacz naprzemiennie przyjmuje. Dlatego należy poświęcić uwagę dyskursywnym podstawom ról, które odgrywają oni w procesie komunikacji literackiej.

Nakreślona złożoność relacji osobowych w tłumaczeniu uświadamia nam, iż każdy z trzech oddzielnych etapów procesu komunikacji literackiej, a mianowicie pisanie, lektura i tłumaczenie, osadzony jest w przestrzeni mentalnej pojedynczego człowieka i właśnie pod jej wpływem się kształtuje. Uzasadnione jest zwrócenie uwagi na fakt, że naczelną właściwością komunikacji literackiej jest antropocentryczność, którą rozumiemy jako uzależnienie sposobu, w jaki jednostka wchodzi w interakcję z tekstem literackim, od jej indywidualnej perspektywy na świat. W literaturze naukowej wypracowano termin *dyskurs* – to właśnie jedna z jego definicji pozwala zajrzeć w głąb umysłów uczestników komunikacji literackiej.

Interakcje jednostki z tekstem literackim w przeważającej większości nie są widoczne, co utrudnia ich bezpośrednią analizę. Mimo to pewne jest, że działalność dyskursywna człowieka jest osadzona na jego *idiolekcie*, *idiokulturze* i *idiowiedzy* – te trzy aspekty korespondują ze wspomnianą wcześniej kompetencją językową, kulturową i encyklopedyczną jednostki. Jak twierdzi J. Łompięś, 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, określanych jako *języki narodowe*, takie jak np. język polski lub francuski;
- kultury i wiedzy jako właściwości przede wszystkim konkretnego człowieka (tzn. jego idioskultury oraz idio wiedzy), które fundują jego umiejętności językowe i pozajęzykowe [Łompiś 2011: 267].

Zastosowanie rdzenia *idio-* koncentruje naszą uwagę na subiektywności wszystkich trzech aspektów konstytuujących kognitywny „aparatus 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 idio wiedza do wiedzy encyklopedycznej, którą jednostka nabyła w toku swojego rozwoju. Istotne jest, że indywidualność człowieka jest bezpośrednio związana z tymi pojęciami. Wolność człowieka w obrębie kulturowych i językowych granic jego świata wyraża się w idiolektie i idioskulturze, czyli w języku osobniczym danej jednostki będącym wariantem języka ogólnego narodu i przefiltrowanej przez pryzmat jednostki ogólnej kompetencji kulturowej. W akcie wypowiedzi zawiera się właśnie istota człowieczeństwa, czyli mniej lub bardziej uświadomiona 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 systemu języka i kultury.

Do tego dochodzi również fakt, że sposób użytkowania języka jest powiązany z kontekstem czasoprzestrzennym danego aktu wypowiedzi – jest on bytem dynamicznym ewoluującym w czasie życia jednostki. Można go z jednej strony postrzegać jako konkretne cechy wypowiedzi w danym punkcie czasu, jak również jako całokształt właściwości obejmujący całe życie człowieka. Kwestią zawierającą się w indywidualnej kompetencji nosiciela języka, będącą dopełnieniem aspektu dopiero co opisanego, jest *idiostyl*, który określa się jako typowe cechy konstruowania wypowiedzi i tekstów dla konkretnego użytkownika języka .

W konsekwencji taki tok rozumowania, w jego radykalnym ujęciu, prowadzi do odniesienia wspomnianych trzech wymiarów indywidualności człowieka do hipotezy Sapira-Whorfa [Sapir 1929]. Ponieważ teoria ta zakłada, iż każdy język stanowi niezależną rzeczywistość, to każdy użytkownik danego języka tworzy w obrębie danej przestrzeni językowej kolejną – swoją własną. To 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]. Konkluzją wypływającą z tego postulatu jest spostrzeżenie, iż język ogólny jest jedynie systemem teoretycznym funkcjonującym w oderwaniu od praktyki. Wciela się on w życie w formie jednostkowych urzeczywistnień w aktach mownych jego użytkowników, a więc jest on swoistym bankiem zasobów, z którego indywidualnie dobiera się dostępne wzorce.

Kierując się tą analogią należy stwierdzić, że odrębny świat jest kształtowany nie tylko przez język i kulturę, ale też przed każdego z jego użytkowników, przez co tworzy się zarówno językowy, jak i percepcyjny obraz świata. Każda z powyższych trzech warstw w równej mierze warunkuje stosunek jednostki do rzeczywistości [Łompiś 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 będzie prowadził do odmiennych rezultatów.

1.2. Wieloznaczność terminu dyskurs

Jak już zauważyliśmy wcześniej, proces komunikacji literackiej opiera się na różnorodnych czynnikach językowych i pozajęzykowych, które zostały objęte terminem *dyskurs* – ma on bezpośredni związek z perspektywą kognitywno-pragmatyczną w językoznawstwie [Алефиренко 2014: 16]. Takie rozumienie dyskursu odbiega od najbardziej rozpowszechnionego w środowisku naukowym, które polega na interpretowaniu go jako dyskusji prowadzonej na różnych płaszczyznach i zanurzonej w określonym kontekście ideologicznym, co w szczególności dotyczy środków masowego przekazu. Jest to jeden z przykładów 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].

Na potrzeby niniejszej pracy przytoczymy trzy znaczenia dyskursu będące najbardziej istotnymi w środowisku naukowym, a mianowicie:

1. znaczenie kognitywno-pragmatyczne związane z N. F. Aliefirienko i będące podstawą naszych rozważań,
2. znaczenie językoznawcze opracowane przez T. van Dijką stanowiące klasyczną definicję dyskursu,
3. znaczenie filozoficzne rozpropagowane przez M. Foucaulta powiązane z problemem komunikacji za pośrednictwem środków masowego przekazu.

W naszych rozważaniach odwołujemy się do *kognitywno-pragmatycznego* znaczenia dyskursu, zaproponowanego w rosyjskim środowisku naukowym i związanego z teorią tekstu literackiego przez N. F. Aliefirienko. Nie ulega wątpliwości, że jest ono osadzone na językoznawczym znaczeniu dyskursu definiowanym przez T. van Dijką jako zdarzenie komunikacyjne, skupia się ono jednak na umysłach uczestników komunikacji literackiej. Dzięki temu zjawisko dyskursu staje się indywidualną działalnością mentalną jednostki, a zatem właściwością bezwzględnie antropocentryczną. N. F. Aliefirienko podkreśla przy tym, że ogólne rozumienie zjawiska dyskursu ewoluuje w stronę paradygmatu komunikatywno-kognitywnego:

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)² [Алефиренко 2013: 15].

Ponieważ przytoczona wypowiedź odnosi się do komunikacji w znaczeniu ogólnym, warto przywołać inną publikację N. F. Aliefirienko. 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 факторов³ [Алефиренко 2011: 5-6].

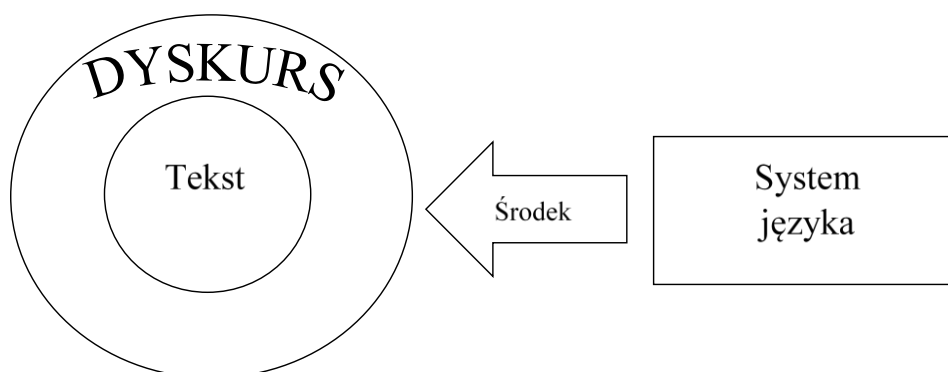
² coraz bardziej utrwalone staje się rozumienie dyskursu jako złożonego zjawiska komunikacyjno-kognitywnego, w skład którego wchodzi nie tylko sam tekst, lecz i różnorodne czynniki pozajęzykowe (wiedza o świecie, opinie, wartości) odgrywające istotną rolę w rozumieniu i odbiorze informacji.

³ W kognitywnej lingwopoetyce dyskurs rozumiany jest jako słowno-myślowy byt o naturze sytuacyjnej, którego specyfika zależna jest od całokształtu komunikatywno-pragmatycznych, socjokulturowych, psychologoczących, paralingwistycznych i innych czynników.

Na podstawie definicji wypracowanej przez językoznawcę będziemy 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. Dodatkowo obejmuje on do rezultaty działania wyobraźni pisarza, czytelnika i tłumacza (wygenerowaną konceptosferę składającą się z pojedynczych konceptów), dynamiczną relację pomiędzy strukturą tekstu i przestrzenią dyskursu, jak również ogół ich indywidualnego bagażu kognitywnego, pragmatycznego i emocjonalnego. Subiektywna postać wszystkich poszczególnych części składowych działalności dyskursywnej sprawia, że każdy człowiek dysponuje swoją własną, pod wpływem której wchodzi w różnorodne interakcje poznawcze z otaczającym go światem.

W tym rozumieniu płaszczyzna tekstu literackiego jest, z jednej strony, linearną formą wyrażenia wielowymiarowej przestrzeni działalności słowno-myślowej pisarza, natomiast, z drugiej strony, werbalnym bodźcem aktywizującym działalność dyskursywną czytelnika [Алефиренко 2011: 6]. W przypadku tłumacza mamy do czynienia z współistnieniem dwóch rodzajów dyskursu, czyli czytelniczego i pisarskiego. Oparta na tym, kluczowa dla naszej pracy, relacja pomiędzy tekstem i dyskursem została przedstawiona na poniższym schemacie zainspirowanym tym utworzonym przez N. F. Aliefirienko [Алефиренко 2011: 16]. Można na nim zaobserwować, że dyskurs stanowi środowisko, proces i warunek utworzenia tekstu przez pisarza. System języka jest z kolei głównym źródłem znaków, za pośrednictwem których działalność dyskursywna jest werbalizowana.



Rys. 3. Tekst w dyskursie i system języka

Z tego względu ewidentne jest, że w ramach kognitywno-pragmatycznego znaczenia dyskursu na plan pierwszy wysuwa się antropocentryczne spojrzenie na komunikację literacką – warunkiem koniecznym „ożycia” tekstu literackiego jest przecież człowiek. Innymi słowy, dopóki tekst literacki nie zostanie przeczytany przez człowieka, pozostaje on wyłącznie strukturą zestawionych ze sobą znaków. W trakcie lektury treść tekstu pobudza do działania ludzką wyobraźnię, powodując wytworzenie obrazu świata przedstawionego. Biorąc to pod uwagę można zauważyć, iż w paradygmacie kognitywno-pragmatycznym kluczowe jest pojmowanie tekstu literackiego zarówno jako wspólnoty jego postaci werbalnej 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 человека⁴ [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, które porównuje do braku sprecyzowania 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. Pierwsze jest znaczenie *szerokie*, które wyznaje sam badacz – z tej perspektywy dyskurs pojmuje się jako złożone zdarzenie komunikacyjne, w skład którego wchodzi następujące elementy:

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

⁴ dla lingwistyki kognitywno-pragmatycznej w centrum uwagi znajduje się nie tylko język jako nierozdzielna fuzja jego formy i treści, ale również byt wyższego szczebla – jedność języka, komunikacji i człowieka, która realizuje się w działaniu.

Wszystkie wymienione części składowe dyskursu stanowią fundamenty rozumienia wypowiedzi zarówno mówionych, jak i pisanych, przy czym są równoważne pod względem 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 obrębie której dochodzi do złożonych interakcji pomiędzy czterema wyżej wymienionymi częściami składowymi. Proces ten zachodzi nie tylko na płaszczyźnie werbalnej, gdyż za jej pośrednictwem wyrażane są takie informacje, które są niezbędne dla wzajemnego rozumienia – pozostałe nie zostają wypowiedziane, 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. Klasycznie rzecz ujmując, dyskurs należy rozumieć jako zbiór tekstów wygenerowanych na określony temat lub na określonej płaszczyźnie, dla przykładu dyskurs medialny, dyskurs polityczny lub dyskurs ideologiczny. Uwaga jest więc skupiana na płaszczyźnie werbalnej tekstów mówionych lub pisanych, ze względu na co jest zrównywana do poziomu materialnego [van Dijk 1998: 193]. Zauważmy, że dochodzi tu do zignorowania nie tylko uczestników procesu komunikacji, lecz również jego pozostałych części składowych, a zatem mamy do czynienia ze sprowadzeniem jego złożoności do poziomu znaków wyłącznie językowych.

Powyższe dwa sposoby rozumienia dyskursu znajdują się w bezpośredniej korelacji z dychotomią pomiędzy *langue* i *parole* [van Dijk 1998: 193] zaproponowaną przez F. de Saussure'a. Szerokie znaczenie dyskursu skupia się na akcie użycia języka (zarówno na produkowaniu tekstu, jak i jego rozumieniu) w konkretnej sytuacji przez konkretną osobę, natomiast jego wąskie znaczenie koncentruje uwagę na abstrakcyjnym systemie języka. Innymi słowy, pierwszy konglomerat „parole-zdarzenie komunikacyjne” znajduje się w polu zainteresowania pragmatyki i kognitywistyki, zaś drugi konglomerat „langue-produkt werbalny” – strukturalizmu.

Naszym zdaniem znacznie bardziej produktywną definicją dyskursu jest ta szeroka, która wpisuje się w scharakteryzowane wcześniej pragmatyczno-kognitywne rozumienie dyskursu. Jeśli zatem definiuje się dyskurs jako zdarzenie komunikacyjne, to za fundament umożliwiający porozumienie pomiędzy jego uczestnikami będzie się uznawać *modele mentalne*. Komunikacja będzie miała bowiem miejsce tylko wówczas, gdy rozmówcy będą współdzielić wizję tego, co, jak i kiedy mogą sobie nawzajem przekazać [van Dijk 2006: 172].

Prowadzi to do ciągłego balansowania pomiędzy subiektywnością i intersubiektywnością, których „stężenie” wynika bezpośrednio z charakteru sytuacji, w której uczestnicy procesu komunikacji się znajdują – przede wszystkim dotyczy to stopnia jej sformalizowania i oficjalności relacji występujących pomiędzy jej 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 wypowiedziane ani skodyfikowane, lecz bez względu na to tylko ich przestrzeganie pozwala interlokutorom osiągnąć zamierzony efekt w procesie komunikacji. Istnienie takich mentalnych modeli i powiązanie ich z dyskursem pozwala więc zakładać, że słowa wypowiedane lub pisane są jedynie wierzchołkiem „góry lodowej” procesów myślowych i językowych zachodzących w umysłach jednostek, a zrozumienie komunikatu zgodnie z intencją nadawcy warunkowane jest przez wzięcie pod uwagę 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 zasadniczo oparty na wiedzy uczestników zdarzenia komunikacyjnego, która bezpośrednio wynika z jego wszystkich części składowych. Należy jednak podkreślić, że w tym rozumieniu wiedza nie jest nacechowana ideologicznie, co ma się wprost przeciwnie w znaczeniu filozoficznym dyskursu, które pokrótce przedstawimy.

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 sam system języka, gdyż „dyskurs został przekształcony w kategorię *par excellence* epistemologiczną, służącą analizie nie tyle języka, co systemów wiedzy” [Szacki 2005: 905]. M. Foucault definiuje bowiem 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].

Z tego zbioru powiązanych ze sobą wypowiedzi wyłania się obraz rzeczywistości pozajęzykowej przemycany odbiorcom dyskursu w określonym celu. W taki sposób poprzez dyskurs sprawowana jest władza, gdyż umożliwia on konkretnemu podmiotowi narzucenie odbiorcom przekazu ram, które określają przeciwne kategorie, dla przykładu, dobra i zła [Szacki 2005: 907]. Ostateczną 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 wysnuć wniosek, iż w sensie filozoficznym odbiorca dyskursu, najczęściej medialnego, jest zdany na jego łaskę, jako że w większości przypadków stanowi on jego jedyne źródło informacji o rzeczywistości. Ponieważ praca doktorska nie jest poświęcona problemowi powiązania dyskursu i władzy, ograniczamy się tylko do zaprezentowanych powyżej uwag. W kolejnych podrozdziałach przejdziemy do rozważań związanych stricte ze znaczeniem kognitywno-pragmatycznym dyskursu, które pozwolą nam rozłożyć na czynniki pierwsze mentalne podstawy procesu komunikacji literackiej.

1.3. Postaci dyskursu literackiego

W obliczu opisanej natury dyskursu zauważamy, że każda z instancji procesu komunikacji literackiej, czyli pisarz, czytelnik i tłumacz, dysponuje swoją indywidualną działalnością dyskursywną. Tym samym, bez względu na to, czy konkretna interakcja z tekstem literackim polega na jego tworzeniu, czy też na rozumieniu, dyskurs jednostki stanowi subiektywny fundament jej poznawczej aktywności. Inaczej mówiąc, indywidualne i pozaindywidualne składniki przestrzeni dyskursywnej sprawiają, że każdy jednostkowy akt pisania, lektury i tłumaczenia tekstu jest niepowtarzalny, nawet w obrębie życia tego samego podmiotu w odniesieniu do tego samego tekstu. Wynika to z faktu, że doświadczenie i wiedza człowieka ulega nieustannej kumulacji i ewolucji. Przeanalizujmy zatem postaci dyskursu literackiego i ustalmy, w jakiej relacji znajdują się one wobec tekstu literackiego. Ogólnym założeniem, istotnym dla rozważań w niniejszej pracy, jest to, że można wyodrębnić trzy kluczowe postaci dyskursu uczestników procesu komunikacji literackiej:

1. pisarską,
2. czytelniczą,

3. tłumaczeniową.

Interakcje z tekstem literackim, które wynikają z powyższych trzech postaci dyskursu, są odrębne od siebie nawzajem w czasie i przestrzeni, co czyni z komunikacji literackiej proces szczególny. 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, kluczową właściwością wspomnianych postaci dyskursu jest niezależność mentalna wynikająca ze specyfiki działalności dyskursywnej, czyli subiektywności składających się na nią procesów.

Biorąc pod uwagę ogólną definicję dyskursu stwierdzamy, że działalność 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 wyrażen językowych odzwierciedla nielinearną przestrzeń mentalną stojącą za tekstem literackim i będącą środowiskiem powstania tekstu i świata w nim przedstawionego. Należy przy tym podkreślić, że pojęcie dyskursu w tym rozumieniu wiąże się bezpośrednio z terminem *koncept*. Nie mamy tu jednak na myśli jego klasycznej definicji, gdyż w przypadku literatury koncept staje się on ideą i energią aktywizującą działalność dyskursywną pisarza, a dyskurs staje się przestrzenią, w obrębie której konkretny koncept autorski poddawany jest konkretyzacji. Należy pamiętać o tym, że koncept jest bytem skrajnie zindywidualizowanym, który może być częściowo wyrażony za pośrednictwem tekstu literackiego. Aktywny twórczo pisarz nierzadko rozbudowuje kluczowe dla dzieła koncepty do takiego stopnia, że stają się one dla niego ekwiwalentami osób faktycznie żyjących. Wchodzą więc tu w grę nie tylko płaszczyzny percepcji wizualnej i słuchowej, lecz również emocjonalnej i kinetycznej, ze względu na co tekst literacki jest werbalizacją 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 przez pisarza dla czytelnika. Nie należy jednak ignorować bardziej filozoficznego wymiaru konceptu, gdyż praca twórcza autora dzieła literackiego jest zawsze napędzana przez konkretny cel, który chce on wcielić w życie. W perspektywie tekstu literackiego będzie to jego naczelne przesłanie, które jest tak czy inaczej ucieleśniane – zwykle za pomocą protagonisty. Natomiast, patrząc na to ze 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.

W kontekście procesu komunikacji literackiej pisarz jest podmiotem tworzącym, a czytelnik – odbierającym tekst (co jednak nie pozbawia tego drugiego możliwości subiektywnej interpretacji tekstu, czyli jego ponownego utworzenia – rekonstrukcji). Tym samym okazuje się, iż tekst literacki jest jedynie materialną reprezentacją zarówno procesów mentalnych zachodzących w umyśle pisarza w trakcie pracy twórczej, jak również rezultatów tych procesów, czyli wykreowanego świata przedstawionego. Działalność dyskursywna pisarza jest niewidzialna dla oka, jednak powoduje wygenerowanie i ukształtowanie konceptów (składających się na konceptosferę tekstu literackiego), które w ostatecznym rozrachunku stanowią mentalny fundament tekstu.

Patrząc na tę sytuację ze strony czytelnika możemy postulować, że tekst literacki powinien doprowadzić do zrekonstruowania w umyśle czytelnika pierwotnej konceptosfery autorskiej. Co istotne, dzieje się to w oparciu tylko o tekst, 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 wyłącznie rezultatem procesu transformacji ich mentalności w tekstowość.

Mamy tu przecież do czynienia z sytuacją odwrotną niż w przypadku pisarza, dlatego że tekst literacki w trakcie lektury i rozmyślań nad zawartością dzieła powoduje wygenerowanie nowej konceptosfery w umyśle czytelnika. To pozwala nam uznawać, że czytelnik odgrywa tak samo ważną rolę w procesie komunikacji literackiej jak autor – jest przecież współtwórcą tekstu, czyli autorem swojej własnej wersji rzeczywistości, która została opisana przez pisarza w tekście literackim. Należy przy tym wspomnieć, że mamy najczęściej do czynienia z nierównym rozkładem sił pomiędzy pisarzem i czytelnikiem – ten pierwszy jest zwykle jeden, a ten drugi jest zwielokrotniony. Dlatego kanoniczna wersja konceptosfery, która egzystuje w umyśle pisarza, podlega najpierw spłaszczeniu w trakcie jego pracy twórczej nad tekstem literackim, a następnie ulega wielorazowej odbudowie w trakcie lektury w umysłach czytelników, która zależna jest od ich własnej działalności dyskursywnej ukształtowanej przez ich niezależne od siebie wzajemnie życie.

Bazując na spostrzeżeniu B. Kielar dotyczącym tego, że tłumacz jest jednocześnie quasi-adresatem i quasi-nadawcą [Kielar 2013: 7] możemy zakładać, że w jego umyśle dochodzi do uaktywnienia dwóch typów działalności dyskursywnej. Dodatkowo wchodzi tu w grę przekroczenie krytycznej bariery językowej i kulturowej, gdyż tłumacz jest adresatem w

obrębie języka oryginału, ale nadawcą w obrębie języka przekładu. Tym samym konceptosfera ukształtowana pod wpływem jednego języka poprzez słowa napisane przez autora tekstu literackiego musi zostać zwerbalizowana przez tłumacza w innym języku. Z tego wynika, że proces tłumaczenia składa się z etapu odbioru i pisania, w których odrębne postaci działalności dyskursywnej prowadzą do stopniowego odfiltrowywania pierwotnych jakości zawartych w oryginalnym dziele literackim.

Wspomniane wcześniej idiolekt, idiokultura i idiomowiedza u tłumacza przyjmującego postawę czytelnika wpływają na indywidualne rozumienie oryginalnego tekstu literackiego i wytworzenie odpowiadającego mu obrazu świata przedstawionego. Z tego powodu nie można uznawać tłumaczenia za wyłącznie substytucję, 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]. Budowana w odniesieniu do tekstu literackiego konceptosfera 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 oryginalnej wersji dzieła, więc może to sprawiać, że konceptosfera powstała w jego umyśle będzie pełniejsza w szczegóły od konceptosfery standardowego czytelnika. Mimo to nie będzie on w stanie osiągnąć identycznego stopnia przesiąknięcia światem przedstawionym jak pierwotny autor, choć może opierać się na wszelkiego rodzaju dodatkowych źródłach wiedzy – od wywiadów z autorem, jego notatek aż po bezpośrednie konsultacje z nim. Należy więc w tym miejscu podkreślić, że wypracowanie najpełniejszej postaci czytelniczej działalności dyskursywnej jest dla tłumacza podstawą do utworzenia dobrego przekładu.

Jeśli chodzi o przyjęcie roli autora, to cały proces podejmowania decyzji tłumaczeniowych ponownie zależy od kompetencji wynikających z idiolektu, idiokultury i idiomowiedzy tłumacza, tym razem jednak zawieszonych w przestrzeni kręgu odbiorców przekładu. Kluczowym kryterium doboru ogólnej strategii tłumaczenia, jak również wynikających z niej technik, jest stopień odpowiedniości pomiędzy językiem i kulturą oryginału i przekładu. Jednostką, która może zauważyć, przegapić lub pominąć miejsca problematyczne, jest tłumacz na nowo konstruujący w przekładzie płaszczyznę tekstu literackiego opisującą konceptoferę powstałą pod wpływem jego interakcji z tekstem oryginalnym. W grę wchodzi tu jednak kompetencja odbiorcy przekładu, do którego należy dostosować poziom złożoności relacji pomiędzy konceptosferą a tekstem – nie posiada on wiedzy oryginalnego odbiorcy [Lewicki 2017: 159-162]. Z tego powodu nieuniknione jest

skupienie się na najistotniejszych jakościach zarówno w strukturze samego tekstu literackiego, jak również potencjalnie utworzonej konceptosfery w procesie odbioru przekładu. Na dodatek, nie można tego uznawać za proces obiektywny, gdyż zawsze jest on zbudowany na mniej lub bardziej uświadamianych przez tłumacza preferencjach dotyczących języka, kultury i wiedzy encyklopedycznej. Dlatego w przypadku różnych tłumaczy subiektywność zarówno procesu odbioru oryginału, jak również tworzenia przekładu prowadzi do odmiennych rezultatów. Dyskursywność, na której etap odbioru oryginału i nadawania przekładu jest osadzony, stanowi zatem immanentną właściwość procesu tłumaczenia.

Z nakreślonej specyfiki dyskursu podmiotów biorących udział w procesie komunikacji literackiej wyłania się potrzeba wyeksplikowania jego podstawowych elementów. W ostateczności powinno to doprowadzić do odtworzenia konceptosfery istniejącej w umyśle pisarza, czytelników i tłumacza. Dotychczasowe rozważania pozwalają na wyodrębnienie dwóch wzajemnie dopełniających się aspektów działalności dyskursywnej 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 idiomiedza człowieka, natomiast, z drugiej strony, działalność wyobraźni, które wzajemnie przekładają się na entymematyczność percepcji jednostki,
2. *pozaindywidualnego*, na który składa się kontekst czasu i przestrzeni, specyfika epoki, w której powstawało dzieło, jak również fakty językowe, kulturowe i encyklopedyczne znane wszystkim mieszkańcom danego obszaru [Алефиренко 2014: 24].

W obliczu wskazanej bezpośredniej zależności pomiędzy działalnością dyskursywną jednostki a rezultatami jej interakcji z tekstem literackim można postulować, że wyodrębnienie istotnych aspektów indywidualnych i pozaindywidualnych pozwala lepiej zrozumieć charakter procesu tworzenia, lektury i tłumaczenia tekstu literackiego. Do takiego poglądu na interakcję z tekstem literackim przychyliła się P. Stockwell, przekonując o przydatności teorii skryptów i schematów w poetyce kognitywnej:

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 skrytem [Stockwell 2006: 111-112]

Widać więc wyraźnie, że to właśnie od wspomnianej „struktury pojęciowej zaczerpniętej z pamięci” zależy rozumienie każdego rodzaju wypowiedzi, a w tym tekstu literackiego, co koreluje z indywidualnymi i pozaindywidualnymi aspektami przestrzeni dyskursywnej człowieka. To potwierdza P. Stockwell:

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, zmyślone postaci w sytuacjach narracyjnych – wszystko to można pojmować jako elementy posługiwania się uschematyzowaną wiedzą. Jedną z największych zalet teorii schematów jest uznawanie tych struktur wiedzy za dynamiczne i rozwijające się dzięki doświadczeniu [Stockwell 2006: 114].

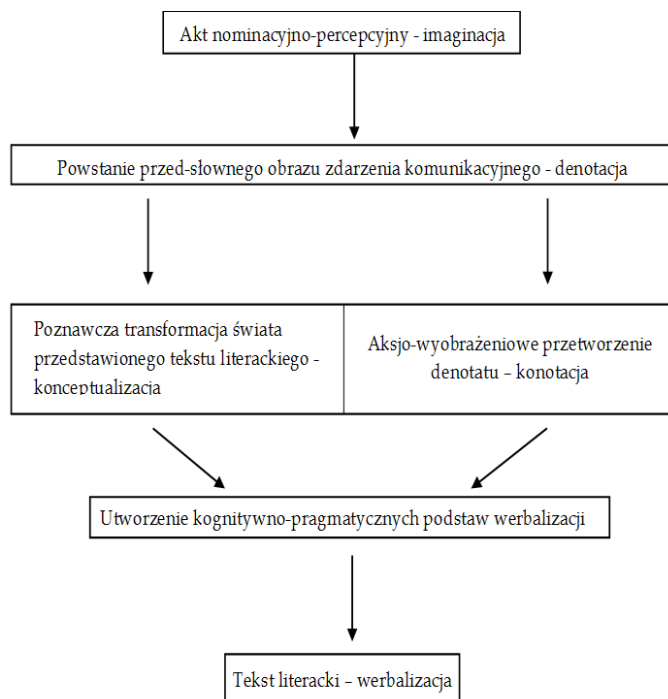
Biorąc pod uwagę dynamiczne i ciągle rozwijające się aspekty przestrzeni dyskursywnej, w następnym podrozdziale wyszczególnimy kolejne kroki każdego z trzech etapów interakcji z tekstem literackim, w szczególności kładąc nacisk na wpisaną w nie dyskursywność.

1.4. Schemat procesu dyskursywnej interakcji z tekstem literackim

Dotychczas opisane fundamenty procesu dyskursywnej interakcji pisarza, czytelnika i tłumacza z tekstem literackim wizualizuję na schemacie zaadaptowanym z tekstu *The cognitive-pragmatic subparadigm of modern linguistics*, który opracowałem we współpracy z Profesorem N. F. Aliefirienko [Aliefirienko, Rachut 2017]. Schemat ma na celu ukazanie złożoności procesu powstawania, recepcji i tłumaczenia tekstu literackiego.

Kluczowy jest fakt, że każdy z poniższych etapów i wszystkie wspólnie odbywają się w ramach przestrzeni dyskursywnej pisarza, czytelnika i tłumacza, przy czym tekst literacki jest wyłącznie ich częściowym uzewnętrznieniem lub bodźcem do ich aktywizacji. Ze względu na to są one sterowane przez wspomniane wyżej aspekty indywidualne i pozaindywidualne przestrzeni dyskursywnej, a zatem podlegają procesowi subiektywizacji na tle wiedzy ogólnie dostępnej. Inaczej mówiąc, proces dyskursywnej interakcji z tekstem literackim jest z natury indywidualny, podporządkowany postawie twórcy, czytelnika i tłumacza wobec samego tekstu i świata przedstawionego.

Rozważania opieramy na schemacie tworzenia tekstu literackiego, który następnie poddajemy odpowiednim modyfikacjom niezbędnym ze względu na zmianę perspektywy z tej należącej do pisarza na perspektywę czytelnika i tłumacza.



Rys. 4. Schemat procesu dyskursywnej interakcji z tekstem literackim - tworzenie

Pierwszym etapem procesu tworzenia tekstu literackiego jest imaginacja polegająca na wytworzeniu w umyśle pisarza wizji pojedynczych elementów świata przedstawionego. Są to najczęściej kluczowe dla rozwoju fabuły postaci i miejsca, które w procesie pracy twórczej nabierają kształtów. Inaczej rzecz ujmując, imaginacja sprowadza się do wytworzenia w wyobraźni jednostki fundamentów całości akcji, w oparciu o które główna idea dzieła literackiego będzie się rozwijała. Na tym etapie nie można mówić o wysokim stopniu konkretności powstałych elementów, gdyż chodzi w nim o nakreślenie zarysu zawartości dzieła literackiego, który pozwoli pisarzowi dalej pracować. Źródłem pomysłu na dzieło są bodźce zewnętrzne, które powodują skumulowanie wrażeń w umyśle pisarza – nierzadko określa się je jako natchnienie, które stanowi siłę napędową działalności dyskursywnej należącej do jednostki aktywnej twórczo.

Drugim etapem wynikającym z imaginacji jest wygenerowanie denotatów – mentalnego i subiektywnego obrazu zdarzenia komunikacyjnego, czyli całokształtu świata przedstawionego wraz z jego częściami składowymi (uczestnikami komunikacji, komponentami sytuacyjnymi i nie-sytuacyjnymi). W ten sposób dotychczas wygenerowane

pojedyncze elementy świata przedstawionego zaczynają wchodzić między sobą w relacje, powstają również nowe, które są niezbędne dla realizacji sprecyzowanych celów postawionych sobie przez autora. Ten etap pozwala zauważyć, że świat przedstawiony w dziele literackim do momentu zakończenia prac nad tekstem jest konstruktem płynnym. Ma to związek z faktem, że wyobrażenia pisarza – obejmująca całość wielowątkowych relacji pomiędzy ożywionymi i nieożywionymi elementami świata przedstawionego – powoduje ciągle napełnianie szczegółami istniejących jakości i powstawanie nowych.

Trzeci etap sprowadza się do konceptualizacji obrazu sytuacji, w które zostały uwikłane elementy świata przedstawionego, czyli do przekształcenia ich w koncepty literackie. Zauważmy w tym kontekście, na ile precyzyjne muszą być obrazy pojedynczych denotatów w umyśle pisarza – implikuje to fakt, że każda z cech przypisanych do pojedynczego denotatu jest uzasadniona w ramach jego przestrzeni dyskursywnej. Oznacza to, że elementy świata przedstawionego konstruowane są oddzielnie, jako byty o wyraźnych granicach i głębokich korzeniach mentalnych, które dopiero później wchodzi w interakcję między sobą. Na ów konkretny koncept składają się następujące elementy: jego stałe właściwości, subiektywne rezultaty jego interpretacji (odnoszące się zarówno do pisarza, jak i czytelnika i tłumacza) i wyobrażenie o zdarzeniu komunikacyjnym, którego część stanowi dany koncept.

Wytworzone koncepty literackie dające mentalne podstawy do rozbudowywania elementów świata przedstawionego zostają następnie skategoryzowane. W ten sposób dochodzi do wyodrębnienia podstawowych grup spośród wszystkich elementów świata przedstawionego. Dotyczy to przede wszystkim podziału na ludzi, stworzenia, obiekty i miejsca. Jednocześnie jednak są one zaszeregowywane do kategorii bardziej abstrakcyjnych, czego przykładem może być opozycja pomiędzy białymi i czarnymi charakterami.

Ostatni etap opisywanego procesu to werbalizacja, w ramach której mentalnie skonstruowana konceptosfera dzieła literackiego, przekładająca się na elementy świata w nim przedstawionego, poddawana jest językowej materializacji. Z jednej strony, staje się ona wówczas dostępna dla pozostałych uczestników procesu komunikacji literackiej, gdyż dotychczas egzystowała wyłącznie w umyśle autora i w jego ewentualnych wypowiedziach ustnych lub notatkach. Z drugiej strony, poddanie autorskiej konceptosfery werbalizacji sprawia, że byty wielowymiarowe ulegają spłaszczeniu. Współgra to z przekonaniem o tym, że literatura zakłada istnienie wspomnianych wcześniej miejsc niedookreślenia – pełne opisanie wyobrażonych przez autora elementów świata przedstawionego nigdy nie ma miejsca z racji nie tylko naturalnych ograniczeń języka, lecz również z woli samego pisarza [Ingarden 1988: 107]. Chce on dać czytelnikowi możliwość wykazania się swoją kreatywnością, nie podsuwając

mu na tacy wszystkich detali dotyczących opisywanego świata. Dlatego właśnie etap werbalizacji konceptosfery istniejącej w umyśle pisarza można określić jako „zło konieczne” literatury – bez werbalizacji nie mogłoby dojść do komunikacji pomiędzy instancjami pisarza, czytelnika i tłumacza, jednak zakłada ona nałożenie werbalnych ograniczeń na praktycznie nieograniczoną przestrzeń wyobraźni pisarza.

Jeśli chodzi o proces lektury, to należy stwierdzić, że konceptosfera, która powstaje w umyśle czytelnika, ma swoje źródło w tekście literackim, a nie, jak to ma miejsce w przypadku pisarza, w pozawerbalnym świecie zewnętrznym lub wewnętrznym dla niego. Dlatego w celu dostosowania schematu dyskursywnego tworzenia tekstu literackiego do perspektywy czytelnika niezbędne jest przeniesienie momentu werbalizacji na sam jego początek, przy jednoczesnej zmianie nazwy na dewerbalizację. Wynika to z oczywistego faktu, że czytelnik nie ma możliwości ingerowania w językową strukturę tekstu literackiego, gdyż jest on dla niego wyłącznie bodźcem uruchamiającym wyobraźnię. Pozostałe etapy czytelniczej interakcji z tekstem literackim pozostają takie same, jak w przypadku jego tworzenia, ponieważ czytelnik stopniowo poznaje świat opisywany w dziele – zaczyna od zarysu sytuacji, następnie poznając coraz to nowe szczegóły związane z jego istotnymi elementami, które pozwalają na wygenerowanie w jego umyśle rozbudowanych konceptów literackich na tle relacji pomiędzy nimi. Jako że konceptosfera dzieła literackiego jest rezultatem lektury, konceptualizacja z równoległą do niej kategoryzacją stanowi jej ostatnią fazę. Z tego powodu kolejność etapów dyskursywnej lektury tekstu literackiego wygląda następująco:

1. dewerbalizacja,
2. imaginacja,
3. denotacja,
4. konceptualizacja/kategoryzacja.

Zostało ustalone, że tłumacz na początku pracy z tekstem pełni rolę jego czytelnika. Pozostawiając na marginesie fakt znacznie szerszej kompetencji czytelniczej tłumacza, należy zauważyć, że w dalszym ciągu pokonuje on te same etapy dyskursywnej lektury, co czytelnik. Co istotne, podstawą do werbalizacji w języku przekładu jest ta konceptosfera, która została wygenerowana w umyśle tłumacza pod wpływem lektury oryginalnego tekstu literackiego. W ideale schemat dyskursywnej interakcji z tekstem literackim w przypadku procesu tłumaczenia powinien składać się z pięciu etapów:

1. dewerbalizacja,

2. imaginacja,
3. denotacja,
4. konceptualizacja/kategoryzacja,
5. werbalizacja.

W rzeczywistości jest to jednak proces o wiele bardziej złożony, co dotyczy przede wszystkim fazy denotacji – wynika to z faktu, że zakłada ona powiązanie, a wręcz wtłoczenie, całokształtu właściwości denotatu w przyporządkowaną mu nazwę (zarówno pospolitą, jak i własną).

Nakreślone w trzech przypadkach instancji procesu komunikacji literackiej schematy pozwalają unaocznić, jak zasadniczą rolę odgrywają w nim indywidualne koncepty i konstelacje konceptów, które wspólnie stanowią konceptosferę wygenerowaną w umysłach jednostek w ramach ich działalności dyskursywnej. Podkreślmy, że chodzi tu o koncepty szczególne, które są zależne od tekstu literackiego. Z tego względu kolejny podrozdział pracy poświęcimy określeniu specyfiki konceptów literackich i wykażemy ich miejsce w konceptosferze tekstu literackiego, zwracając przy tym uwagę na zarezerwowaną dla literatury formę istnienia zespolonych z nimi elementów świata przedstawionego.

1.5. Dyskurs literacki a koncept i konceptosfera tekstu literackiego

Z naszych dotychczasowych rozważań wynika, że elementy świata przedstawionego funkcjonują w obrębie dyskursu uczestników procesu komunikacji literackiej, a zatem ich istnienie ma wymiar mentalny. Należy jednak podkreślić, że dyskusja dotycząca formy istnienia denotatów tekstu literackiego ma również wymiar filozoficzny. Wynika to z faktu, że brak im fizycznej uchwytności. A. Thomasson zwraca uwagę na to, że obiekty literackie nie posiadają czasowej i przestrzennej lokalizacji [Thomasson 2003: 138]. Innymi słowy, czytelnicy tekstu literackiego nie mają możliwości natrafienia na elementy świata przedstawionego w obiektywnej rzeczywistości, lecz mimo to są w stanie rozmawiać na ich temat poza kontekstem literackim, inspirować się zachowaniem bohaterów literackich lub tworzyć, dla przykładu, muzea świata przedstawionego określonego dzieła literackiego. Można to wyjaśnić poprzez spostrzeżenie, że rzeczywistość literacka jest dyskursywnie konstruowana w umyśle pisarza w tak spójny sposób, a następnie tak wiernie opisywana w płaszczyźnie tekstu literackiego, że wywołuje u czytelnika wrażenie faktyczności jej istnienia.

Taka szczególna forma istnienia elementów świata przedstawionego została trafnie określona przez A. Meinonga i jego uczniów jako *pseudoistnienie* [Livingston, Sauchelli 2011: 355]. Wynika to z uzależnienia obiektów literackich od umysłu człowieka, czyli od postaci dyskursu instancji procesu komunikacji literackiej. Pseudoistnienie jest stanem pośrednim pomiędzy istnieniem rzeczywistym a istnieniem wirtualnym, gdyż zależy od udawania ze strony zarówno nadawcy, jak i odbiorcy tekstu literackiego. Dlatego głównym założeniem meinongańskiej teorii przedmiotów jest stwierdzenie, że niektóre z nich *są* – pseudoistnieją – a niektóre z nich *istnieją* [Livingston, Sauchelli 2011:]. Pierwsza forma istnienia jest zatem uzależniona od wyobraźni człowieka, będąc subiektywną, a druga – od czasoprzestrzennej uchwytności, czyli będąc obiektywną [Livingston, Sauchelli 2011: 349].

Ze względu na to, że pseudoistnienie elementów świata przedstawionego zawieszone jest w umysłach uczestników procesu komunikacji literackiej, to zarówno pisarz, jak i czytelnik oraz tłumacz muszą zdać sobie sprawę z tego, że świat literacki nie istnieje obiektywnie, ale traktować go tak, jakby faktycznie istniał. Dzięki temu jesteśmy w stanie powiązać problem ontologii świata przedstawionego z działalnością dyskursywną jednostek biorących udział w jego konstrukcji i rekonstrukcji. Dlatego na potrzeby niniejszej pracy nie będziemy brać pod uwagę pozostałych dwóch teorii ontologii obiektów literackich, które skupiają się na odnoszeniu ich istnienia do płaszczyzny tekstu literackiego lub rzeczywistości obiektywnej. Przyjmujemy natomiast postulat, zgodnie z którym elementy literackiego świata przedstawionego istnieją mentalnie w przestrzeni działalności dyskursywnej każdego człowieka, który wchodzi w interakcję z tekstem literackim. Z tego powodu uznajemy dotychczas wykorzystywane terminy *obiekt literacki* oraz *element świata przedstawionego* za niewystarczające, gdyż implikowany przez nie fizyczny wymiar istnienia denotatów wyznaczanych przez tekst literacki jest sprzeczny z właśnie wysnutym przez nas wnioskiem o ich mentalnym pseudoistnieniu. Od tej pory będziemy uznawać termin *koncept* za bardziej trafny, dlatego też najpierw określimy jego klasyczną definicję, następnie ulokujemy go na tle tekstu literackiego, a w kolejnym rozdziale odniesiemy go do sfery onomastyki literackiej.

Uwagi dotyczące mentalnego sposobu istnienia świata literackiego uzmysławiają, że zawartość pojedynczego konceptu sprowadza się do zarówno faktów językowych i kulturowych, jak również dyskursywnych. Co ważne, wszystkie te aspekty balansują pomiędzy subiektywnością a intersubiektywnością, dlatego że ich postać wynika z indywidualnych i pozaindywidualnych części składowych 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, które powstają i kształtują

się w przestrzeni dyskursywnej podmiotu tworzącego. Z kolei z perspektywy czytelnika i również tłumacza należy zauważyć, że tekst literacki jest płaszczyzną językową wywołującą powstanie konceptu i konceptosfery, które rozrastają się w trakcie procesu lektury w ramach przestrzeni dyskursywnej danej jednostki.

W celu nakreślenia specyfiki terminu *koncept* przytoczmy jego klasyczną definicję za J. Bartmińskim i W. Chlebda uznającymi go za 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]. Wobec dzieła literackiego powyższa definicja konceptu musi być doprecyzowana, gdyż w jego kontekście koncept staje się bytem znacznie pełniejszym niż element świata przedstawionego. Z tego względu proponujemy następującą definicję konceptu w tekście literackim, która pozwala nam zbudować podstawę do wprowadzenia definicji konceptu poetonomastycznego: jest to dyskursywny obraz denotatu, czyli wyobrażenie jednostki o konkretnym elemencie świata przedstawionego, którego granice wyznaczają słowa tekstu literackiego (a w tym nazwy własne).

Inaczej rzecz ujmując, koncept to mentalny konstrukt bytujący w umyśle pisarza, czytelnika i tłumacza, który jest odpowiednikiem wszystkich własności elementu świata przedstawionego opisanego w dziele literackim, okraszony treścią kognitywną, emocjonalną i pragmatyczną.

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 zwróćmy uwagę na fakt, że ich istnienie jest rezultatem obopólnej zgody uczestników komunikacji literackiej, co oznacza, iż całkowicie świadomie traktują oni obiekty nieistniejące w świecie obiektywnym jak istniejące. Taki istniejący w umysłach uczestników komunikacji literackiej świat, którego elementy wyznaczane są za pośrednictwem użytych przez pisarza środków językowych, z perspektywy dyskursywnej należy traktować jako *konceptosferę tekstu literackiego*. Odwołajmy się do jej ogólnej definicji autorstwa D. S. Lichaczowa, który kładzie szczególny nacisk na wysoki stopień jej zindywidualizowania i wynikający z tego subiektywny sposób 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 ситуационного контекста и культурного опыта, культурной индивидуальности концептоносителя⁵ [Лихачев 1993: 5].

Idąc tym tropem należy postulować, że *konceptosfera* tekstu literackiego jest zbiorem konceptów, które wchodzą w relacje i między sobą, i z instancjami procesu komunikacji literackiej w obrębie ich przestrzeni dyskursywnej podczas każdorazowego aktu interakcji z tekstem literackim. Jak już zauważyliśmy, termin *świat przedstawiony* pozbawia tekst literacki kluczowego czynnika kognitywnego, ponieważ konotuje z bytem materialnym. Istotą konceptu i, co oczywiste, *konceptosfery* jest przecież ich mentalność – mogą one być częściowo zwerbalizowane, lecz nigdy nie będą w wyrażeniach językowych zawarte w całości. Musimy również zaznaczyć, iż sformułowanie *konceptosfera tekstu literackiego* jest uproszeniem, 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 tylko pośrednikiem w procesie komunikacji literackiej, który albo odzwierciedla, albo generuje *konceptosferę* w umyśle jednostki.

1.5.1. Charakterystyka konceptu literackiego

Zarysowana przez nas specyfika procesu komunikacji literackiej uzmysławia, na ile złożonym tworem jest tekst literacki. Zwrócił na to uwagę I. Galpierin, który wyznaczył w obrębie tekstu literackiego trzy warstwy informacji:

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

W ten sposób można zauważyć, że już w latach 80-tych XX wieku (gdyż 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 drugi rodzaj informacji zawartych w tekście jako płaszczyznę tekstu literackiego, za pomocą

⁵ Konceptosferami możemy nazwać potencje – rozumiane jako całość – zawarte w zasobie słownictwa oddzielnego człowieka, jak i języka w ogóle. Konceptosfera języka narodu jest tym bogatsza, im bogatsza jest jego kultura. [...] pojedynczych wariantów *konceptosfery* języka narodu jest bardzo dużo – można je grupować na różne sposoby, przy czym one same wyrażają się na różne sposoby. Tak naprawdę, każdy koncept może być różnie odczytany w zależności od towarzyszącego mu kontekstu i kompetencji kulturowej, kulturowej osobowości nosiciela konceptu.

której autor przekazuje czytelnikowi swoją indywidualną interpretację zjawisk, związków przyczynowo-skutkowych, jak i ich znaczenie w świecie pozajęzykowym [Гальперин 2007: 28]. Istotne jest to, że same zjawiska wyrażone są za pośrednictwem pierwszego rodzaju informacji (СФИ), to jest czystych faktów, a ich rozumienie – właśnie za pośrednictwem СКИ. Choć takie ujęcie problematyki tekstu literackiego nie jest na tyle precyzyjne, co kognitywno-pragmatyczny paradygmat dyskursywności instancji procesu komunikacji literackiej, to podkreśla kreacyjną moc jednostki biorącej udział w jego tworzeniu i lekturze.

W kontekście dzieła literackiego koncept nabiera szczególnego znaczenia, gdyż staje się podstawą kreacji świata pseudoistniejącego. 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 uznajemy antropocentryczność za naczelną właściwość konceptu literackiego, która w obliczu pseudoistnienia świata literackiego nabiera wyjątkowej jaskrawości. Wynika to z faktu, że wyobrażenie o każdej z jego części składowych, poczynając od pojedynczych cech, a kończąc na całości, zależy od indywidualnej perspektywy, którą uczestnik procesu komunikacji literackiej przyjmuje. Skupmy się teraz na tym, w jaki sposób zachodzi proces konstruowania konceptu literackiego, patrząc na to z perspektywy pisarza.

Analizując proces obcowania czytelnika z dziełem literackim, R. Ingarden wyodrębnił jego cztery warstwy, które odgrywają kluczową rolę w perspektywie rozważań w pracy. Zgodnie z jego opinią, konieczne jest rozróżnienie:

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

Jeśli zastanowimy się nad kolejnością powyższych warstw, to zauważymy, że R. Ingarden zaproponował kolejność zagłębiania się w dzieło literackie od 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, to jest aspektu wizualnego – można to porównać do powstawania w umyśle czytelnika fotografii sytuacji, o których jest mowa 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 pozostałych czterech zmysłów, czyli słuchu, węchu, smaku i dotyku. Choć w literaturze podstawowe znaczenie ma warstwa wizualna przedmiotów przedstawionych, to w opisach nie brakuje odniesień do postrzegania ich za pomocą pozostałych zmysłów. Dlatego uważamy, że one również powinny być uwzględnione.

Podkreślmy w tym miejscu, że R. Ingarden doskonale zdaje sobie sprawę z subiektywności rezultatów obcowania z dziełem literackim, na którą zwraca uwagę używając 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 doprecyzowane przez H. Markiewicza w odniesieniu do sposobu budowania postaci literackiej [Markiewicz 1981]. Pomimo tego, że dotyczą one elementów świata przedstawionego o naturze ludzkiej, uważamy, iż można je odnieść do ich pozostałych kategorii: stworzeń, przedmiotów i miejsc, dokonując jedynie niezbędnych korekt w sposobie nazwania każdej z przedstawionych wiązek cech.

H. Markiewicz proponuje dwa rodzaje postaciowania: bezpośrednie i pośrednie. Literaturoznawca twierdzi, że:

Postaciowanie bezpośrednie to nazywanie wprost właściwości postaci narracyjnej. Postaciowanie pośrednie to podawanie informacji, z których te właściwości można wywnioskować. Postaciowanie bezpośrednie 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 perspektywie konceptu literackiego budowanie elementu świata przedstawionego z różnych perspektyw oznacza, że niektóre z informacji mogą podlegać znacznie bardziej dowolnej interpretacji niż pozostałe. Postaciowanie bezpośrednie oznacza, że autor może narzucić obiektowi literackiemu konkretne cechy z perspektywy narratora autorytatywnego, tym samym wypracowując jego charakterystykę w postaci zbioru niepodważalnych dekrypcji jednostkowych. Z kolei pozostałe sposoby konstruowania świata przedstawionego przekładają się na to, że czytelnik ma do czynienia z wieloma opisami tej samej sytuacji na raz, co, z jednej strony, daje mu szerszy ogląd sytuacji, lecz, z drugiej strony, może go zmylić. Koncept literacki

jest w tym ujęciu bytem subiektywnym nie tylko w związku z różnymi konkretyzacjami dzieła literackiego w przestrzeni dyskursywnej uczestników komunikacji literackiej, lecz również z tego powodu, że pisarz ma do dyspozycji różnorodne techniki prezentacji obiektów literackich.

Tak czy inaczej, bezpośrednie i pośrednie budowanie elementu świata przedstawionego służy ukazaniu jego struktury, która stanowi centrum konceptu literackiego. Jego struktura jest analogiczna do wielowarstwowości obiektów rzeczywistych, ze względu na co H. Markiewicz wylicza aż 14 wiązek takich właściwości:

- 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 uznawane 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: wynikłe 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 są one w takim samym stopniu złożone jak ich prototypy w rzeczywistości pozaliterackiej. Zaznaczmy w tym miejscu, że nie dotyczy to wszystkich obiektów literackich w takim samym stopniu – wynika to z ich hierarchizacji świadomie dokonywanej przez pisarza. Inaczej mówiąc, odnosimy się tutaj do rozróżnienia pomiędzy bohaterami pierwszoplanowymi,

drugoplanowymi i epizodycznymi, przy czym niniejsze rozróżnienie dotyczy również pozostałych kategorii obiektów literackich. Zajmowane miejsce w hierarchii obiektów literackich będzie przekładało się na stopień rozbudowania opisu, a więc i konceptu literackiego, gdyż nie wszystkie są tak samo istotne dla rozwoju akcji. Z tego względu zrozumiałe staje się stwierdzenie, że protagoniści dzieła literackiego posiadają wszystkie 14 wspomnianych wiązek cech, które są w znacznym stopniu rozbudowane, lecz u postaci drugoplanowych i pozostałych niektórych z nich może nawet brakować. Odpowiadające im koncepty literackie są również w odmiennym stopniu wypełnione informacjami z tekstu, dlatego że jednostkom biorącym udział w procesie komunikacji literackiej brakuje wymaganych do tego danych.

1.6. Przestrzeń dyskursywna pisarza: J. K. Rowling i saga o Harrym Potterze

Jak ustaliliśmy wcześniej, dyskurs pisarza ma bezpośrednie przełożenie na wszystkie płaszczyzny tekstu literackiego. Specyfika korelacji pomiędzy słowami tekstu literackiego a słowno-myślową działalnością pisarza, którą szczegółowo scharakteryzowaliśmy w poprzednich podrozdziałach, ma swoje odzwierciedlenie w kontekście pracy J. K. Rowling nad sagą o Harrym Potterze. Wydaje się, że w tej części pracy warto byłoby przytoczyć kilka faktów związanych z jej procesem twórczym, co pozwoli na zarysowanie jej ogólnej postawy wobec literatury, jak również ukazanie konkretnych źródeł, skąd J. K. Rowling czerpała inspirację. Dzięki temu będziemy w stanie zarysować specyfikę działalności dyskursywnej autorki sagi.

J. K. Rowling przed opublikowaniem pierwszego tomu sagi, czyli *Harry'ego Pottera i Kamienia Filozoficznego*, spędziła ponad 7 lat na opracowywaniu struktury znajdującego się za tekstem świata przedstawionego [BBC 2001]. Precyzując ramy czasowe jej dyskursywnego kształtowania świata literackiego należy powiedzieć, że działo się to w ciągu aż 20 lat. Już w 1990 roku u pisarki pojawiły się pierwsze pomysły dotyczące sagi, w 1997 roku udało jej się wydać pierwszy tom powieści, a w 2010 roku opublikowany został ostatni z filmów o Harrym Potterze, nad których produkcją pisarka również czynnie czuwała. Jej proces twórczy był na tyle szeroko zakrojony, że przerodził się w znaczne ilości rysunków, schematów, rozważań oraz rozmów przeprowadzonych przez autorkę, których jedynie ułamek został przelany na papier w postaci wydanej dla czytelników. Szczególnie interesujące są rysunki wykonane przez samą J. K. Rowling – dzięki nim mamy możliwość przekonania się, jak autorka uniwersum Harry'ego Pottera wyobrażała sobie wygląd powołanych przez nią do życia postaci, miejsc, stworzeń i przedmiotów.



Rys. 5. Rysunek autorstwa J. K. Rowling przedstawiający główne postaci sagi [Źródło: reddit.com]

Takie rysunki bez wątpienia należą do kanonicznych, gdyż to właśnie J. K. Rowling jest ich autorką i przedstawia na nich rezultaty działania własnej wyobraźni, co ma miejsce wyjątkowo rzadko w przypadku literatury. Dzięki temu odbiorca może nie mieć wątpliwości co do struktury warstwy wizualnej świata przedstawionego w sadze o Harrym Potterze.

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

W odniesieniu do kwestii konceptów kreowanych przy pomocy tekstu sagi należy zaznaczyć, że J. K. Rowling w rozmowie z Danielem Radcliffem – odtwórcą głównej roli w filmach opartych na jej książkach – zwraca uwagę na to, że w czasie 20 lat pracy nad sagą postaci zostały rozbudowane w jej umyśle na tyle, że się od niej uniezależniły i zaczęły w pewnym sensie działać samodzielnie [YouTube 2013]. Pisarka odnosi to przede wszystkim do postaci Albusa Dumbledore’a, którego wypowiedzi powstawały samoczynnie w jej głowie – J.

K. Rowling przyznaje, że niejednokrotnie „słyszała od niego” to, co chciałaby usłyszeć od realnie żyjących osób. Na dodatek pisarka używa sformułowania, że na przestrzeni tylu lat „poznawała swoje postaci”, dzięki czemu otrzymywała nowe informacje na temat ich biografii, które mogły stać się istotne dla rozwoju akcji sagi i w niej opisane. Nie miało to jednak miejsca w odniesieniu do nich wszystkich, co J. K. Rowling obrazuje poprzez odniesienie do 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 w ramach siedmiu tomów powieści poruszony.

Poetonymy i nierozzerwalnie połączone z nimi denotaty odgrywają tu szczególną rolę, ponieważ, jak sama J. K. Rowling podkreśla, postaci sagi o Harrym Potterze stały się dla niej tak samo realne i ważne, jak rzeczywiście 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 faktycznie istniejącymi osobami [YouTube 2013]. Wiąże się to z faktem, że przed wydaniem pierwszego tomu powieści pisarka poświęciła 7 lat na opracowywanie 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 w momentach kryzysowych. Jak zaznacza we wspomnianej rozmowie z D. Radcliffem, po opublikowaniu ostatniego tomu sagi doznała prawdziwego szoku, ponieważ odczuła brak możliwości przenoszenia się do stworzonego przez nią świata [YouTube 2013].

Można zatem stwierdzić, że tak długi czas mentalnego obcowania 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” określonych postaci był dla J. K. Rowling angażujący emocjonalnie. Dla przykładu, postać Remusa Lupina, która pierwotnie przetrwała całość akcji powieści i znalazła się w pierwszej wersji epilogu, ostatecznie jednak zginęła. J. K. Rowling uważa, że zabicie tej postaci było nieuniknione i doszło do tego w sposób samoczynny, choć dla niej niesłychanie bolesny. Z tego wynika obserwacja, iż obfitujący w szczegóły koncept elementu świata dzieła literackiego stanowi byt skrajnie subiektywny i osobisty, do którego autor może się przywiązać.

Warto również wspomnieć w tym miejscu o źródle, z którego J. K. Rowling czerpała inspiracje do budowania swojego uniwersum – w większości przypadków pochodziły one z jej życia i ulegały znacznemu rozwinięciu w procesie twórczym. Jak mówi sama pisarka, Harry Potter stanowi dla niej „widmowego syna” [YouTube 2016], którego zobaczyła na ekranie telewizora w swoim domu, gdy została poinformowana o tym, że producenci filmu znaleźli

odtwórcę roli głównego bohatera sagi i gdy przysłali jego próbne nagranie. Według niej Harry Potter jest „naczyniem”, archetypem protagonisty, który z pozycji obserwatora nieposiadającego żadnych informacji na temat świata magii poznaje stworzone przez nią uniwersum [YouTube 2016]. Hermione 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 przesadna dociekliwość, określona przez J. K. Rowling jako *geekiness* (w wolnym tłumaczeniu jest to „kujonowatość”), z którą sama pisarka również się identyfikuje. Jeśli chodzi o Rona Weasley’a, ostatniego z członków przewodniego trio sagi, to jego sposób bycia i wypowiedzania się został zainspirowany najlepszym przyjacielem J. K. Rowling, Seanem. Autorka sagi o Harrym Potterze zauważa, że Ron „ma seanowski sposób budowania zdań” [BBC 2001]. Mówiąc o inspiracjach, należy wspomnieć również o dementorach, czyli złowieszczych postaciach, których obecność pozbawia człowieka całego szczęścia i pozytywnych wspomnień – ich zadaniem jest pilnowanie więzienia dla czarodziejów, Azkabanu, oraz karanie skazańców poprzez wysysanie z nich dusz. Pojawiają się one w trzeciej części sagi, *Harrym Potterze i Więźniu Azkabanu*, nad którą pisarka pracowała w trakcie walki 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.

Mając to na względzie należy koniecznie zaznaczyć, że z wywiadów z pisarką wynika, iż nie wszystkie szczegóły dotyczące biografii postaci sagi zostały w tomach opisane. J. K. Rowling przekonuje, iż wśród ogromu materiałów, które zostały wygenerowane przez nią w trakcie pracy nad książkami, 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 całej tej wiedzy posiadać [BBC 2001]. W rozmowie pomiędzy autorem scenariusza do wszystkich filmów o Harrym Potterze, Stevenem Klovesem, i J. K. Rowling ten temat został podjęty [YouTube 2016]. Scenarzysta zauważa, że pewnego razu 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, użycia smoczej krwi na dziesięć różnych sposobów – 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]. Ona nie miała jednak z tym problemu i podała 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 world⁶ [BBC 2001].

Takie wyznanie ze strony autorki świadczy o tym, że na kartach jej powieści żadne słowo nie jest przypadkowe, co jest zgodne z przekonaniem większości literaturoznawców. Co istotne, J. K. Rowling niejednokrotnie podkreśla, że zdaje sobie sprawę z tego, 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 jest więc w tym ujęciu jedynie częścią strumienia myśli autorki. To, co nie zostało w tekście ujawnione, jest jej sposobem na zagwarantowanie sobie samej spójności i kompletności stworzonego przez nią uniwersum, lecz jednocześnie stanowi dla niej podstawę do generowania dalszych rozważań dotyczących jego części składowych.

Tu należy szukać przyczyny utworzenia strony internetowej *pottermore.com*, na której łamach autorka publikuje krótkie teksty traktujące o różnych aspektach świata Harry'ego Pottera. Świadczy to o fakcie, że J. K. Rowling jest nadal płodna twórczo, dzięki czemu jej uniwersum ciągle utrzymywane jest 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, czyniąc go dla czytelników bardziej namacalnym. Daje jej to możliwość rozwiewania wątpliwości czytelników 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 bezwzględne 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 niewątpliwie powiązać z komercjalizacją. Pasjonaci sagi o

⁶ Wydawało mi się, że rzeźbię książkę z tej całej masy notatek. I, tak naprawdę, właśnie to robiłam. Była to kwestia syntezy, redagowania i kształtowania 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.

Harrym Potterze mają możliwość kupienia szerokiego wachlarza przedmiotów: poczynając od słodyczy, 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 uchwytny.



Rys. 6. 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 procesem dyskusyjnego tworzenia uniwersum o Harrym Potterze, to w przypadku J. K. Rowling wygląda to inaczej. Jak sama pisarka sygnalizuje, traktuje swoje dzieło jak dziecko, które zostało wzięte pod opiekę przez obcych ludzi (mowa tu o ekipie zajmującej się produkcją filmów) – jednak w momencie, kiedy poznała ich, odetchnęła z ulgą. Mimo to, jak zaznacza nie tylko J. K. Rowling, ale również pozostali ludzie pracujący 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 Robbio 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 ona je sobie wyobrażała [YouTube 2013]. Uzasadnia to nie tylko chęcią popołgownia sobie samej, lecz przede wszystkim zaspokojeniem oczekiwań czytelników, którzy stali się obsesyjni na punkcie najdrobniejszych detali w filmach. Dotyczyło to również sytuacji, w których brakowało opisu szczegółów związanych z elementami świata przedstawionego – 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 całe drzewo genealogiczne rodu Blacków wraz z herbem, które w treści powieści nie były opisane [Ревенсон 2016: 180].



Rys. 7. 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 zdobycia niewystępujących w tekście sagi informacji.

1.6.2. Publikacje poboczne J. K. Rowling

Siedem tomów sagi o Harrym Potterze to nie jedyne książki, które J. K. Rowling napisała w odniesieniu do stworzonego przez nią uniwersum. Należy przy tym podkreślić, iż sama pisarka nigdy nie opracowała encyklopedii dotyczącej tego świata (choć pierwotnie miała to w planach), pomimo wspomnianego posiadania tak ogromnej ilości danych, które potencjalnie mogłaby w niej zawrzeć. Autorskimi publikacjami, 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 doszło na fali entuzjazmu związanego z filmem *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, którego scenariusz został napisany przez autorkę sagi o Harrym Potterze. Trzeba zaznaczyć, iż film ma swoje źródło właśnie w jednym z podręczników Hogwartu noszącym taki sam tytuł, co film. Pozostałe dwa podręczniki to *Quidditch przez wieki* oraz *Baśnie barda Beedle'a*.

Ich zasadniczą wartością, która dla fanów sagi stanowi aspekt najbardziej przyciągający, jest to, iż w sadze książki te faktycznie się pojawiają – z dwóch pierwszych bohaterowie korzystają w trakcie lekcji magii, a z trzeciej, będącej zbiorem magicznych przypowieści, wydobywają istotne dla rozwoju akcji informacje. W szczególności dotyczy to Insygniów Śmierci. Poprzez zastosowanie chwytu zmaterializowania przedmiotów ze świata przedstawionego sagi autorka zarówno doprowadza do zwiększenia stopnia realności wykreowanego przez nią uniwersum, jak również daje sobie więcej przestrzeni na wyraźniejsze zarysowanie związanych z nimi wątków. Tym samym ich czytelnik, w szczególności małoletni, może odnieść satysfakcjonujące wrażenie, że świat czarodziejów z uniwersum Harry'ego Pottera istnieje obok rzeczywistego świata, a jego przedstawiciele skutecznie się ukrywają.

Podręcznik *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* jest encyklopedią magicznych stworzeń, z której można uzyskać informacje dotyczące ich wyglądu, zachowania, występowania i przydatności. Jego autorem jest Newt Scamander, który uległ znaczącej 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 filmu *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*. Na stronach tego podręcznika J. K. Rowling, podając się za wspomnianego bohatera, opisuje nie tylko zwierzęta faktycznie pojawiające się w sadze, lecz także inne, które wcześniej były nieznanne czytelnikom. Poniżej podajemy 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. Choć 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 akcesoriów używanych w trakcie gry. W poniżej przytoczonym przykładzie poruszana jest historia powstania złotego znicza, będącego bodaj 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 prywatnego 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 na Europę i pozostałe kontynenty, klasyfikując szereg drużyn aktywnie działających na tych terenach. Ważnym jest fakt, że pisarka porusza problem relacji pomiędzy czarodziejami i mugolami (czyli ludźmi nieposiadającymi magicznej mocy), co sprowadza się do różnorodnych sposobów ukrywania się tych pierwszych przed tymi drugimi, stawiając go jednak w świetle 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 młodzieży kojarzy się dzieciństwo, dlatego że to właśnie one są czytane dzieciom na dobranoc przez ich rodziców.

Należy przy tym podkreślić, iż baśnie, tak samo zresztą jak w rzeczywistości obiektywnej, 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 napotykają na swojej drodze spersonifikowaną śmierć, którą przechytzają i od której dostają w nagrodę za ów wyczyn po jednym magicznym przedmiocie. Poniżej przytaczamy 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 zagroziła 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 z za 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 podłodze, 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 odurzony 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 z za 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 z za 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 2017: 113-122].

Jak się okazuje w ostatnim tomie sagi, noszącym tytuł *Harry Potter i Insygnia Śmierci*, wspomniane trzy artefakty są właśnie Insygniami Śmierci, których charakter został przez A. Polkowskiego zmyślnie oddany w polskim tłumaczeniu. 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 zatem wyrażona poprzez słowo *insygnia*, które przecież kojarzy się z władzą dzięki sformułowaniu *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 siedmiu tomów składających się na nią. Jest wręcz odwrotnie, jako że każda istota, każdy przedmiot i każde miejsce, które pojawia się na kartach tomów sagi, ma swoją historię. Odzwierciedla to więc sieć wzajemnych powiązań pomiędzy podmiotami i obiektami w rzeczywistości, która jednak przez większość czasu pozostaje niezauważona. 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 pozatekstowe – działalność 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 world⁷” [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 everything**⁸ [BBC 2001].

Naturalnym i nie mniej istotnym aspektem dodatkowych publikacji jest ich komercyjność, choć trzeba podkreślić, że całość dochodów ze sprzedaży tych trzech książek przekazywana jest na cele charytatywne.

Kolejnym potwierdzeniem znaczenia działalności dyskursywnej J. K. Rowling w kontekście uniwersum Harry’ego Pottera jest film *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*. W

⁷ 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).

⁸ 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**.

nim zostały zekranizowane perypetie autora wspomnianego podręcznika, które mają miejsce na trzydzieści lat przed narodzeniem Harry'ego Pottera, na dodatek będąc zlokalizowanymi 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* ma to miejsce na znacznie 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 charakterystyczny stosunek do Brytyjczyków-czarodziejów. Nakreśla to niesłychany potencjał świata zbudowanego przez J. K. Rowling, fundamentem którego jest narodowy i kulturowy koloryt przenikający wszystkie płaszczyzny życia czarodziejów. Dzięki temu pisarka akcentuje fakt, iż w każdym kraju możemy mieć do czynienia z „inną” magią.

Film ten jest więc nie tylko znaczącym rozszerzeniem świata Harry'ego Pottera, lecz również zmianą medium dostarczania informacji odbiorcom. W przypadku siedmiu części sagi filmy były ekranizacjami wersji książkowych, a w tej sytuacji film jest niezależną historią, 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 opowiedzianej 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 głównej akcji – w szczególności dotyczy to konfliktu pomiędzy Albusem Dumbledorem i Gellertem Grindelwaldem. Warto zauważyć, że film został na tyle ciepło przyjęty przez fanów sagi, że jest planowana publikacja jego czterech kolejnych części.

1.6.3. Poetonymy J. K. Rowling

Autorka sagi o Harrym Potterze wielokrotnie i z pełną świadomością podkreśla, że postaci są dla niej kluczowe. W strukturze tekstu literackiego ekwiwalentem bohatera literackiego jest noszony przez niego poetonim, gdyż to właśnie on – za każdym razem, gdy się pojawia – wywołuje w przestrzeni dyskursywnej odbiorcy mentalny obraz jego denotatu. Ponieważ centralnym obiektem zainteresowania w niniejszej pracy są poetonymy, to wprowadzimy je właśnie przy pomocy praktycznych uwag J. K. Rowling, aby unaocznić i

zobiektywizować ich istotę. W poniższym cytacie z jednego z wywiadów pisarka zauważa, na ile poetonimy 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 me⁹[Lydon 1999].

Jak zatem widać, postulat o świadomej wszechwiedzy autorki odnajduje swój wyraz również, a może nawet i przede wszystkim, w przestrzeni poetonimów w sadze o Harrym Potterze. Pisarka mówi w wywiadach o tym, że jest w posiadaniu stert notesów z nazwami własnymi, które dopasowywała do elementów stworzonego przez nią świata przedstawionego [BBC 2001]. Trzeba tu podkreślić, iż zawarte są w nich nie ostateczne rezultaty jej procesów dyskursywnych, lecz całe ciągi nazewnicze – staje się to dowodem na to, jaki wysiłek został włożony przez J. K. Rowling w nadanie denotatom pasujących poetonimów. Uzmysławia to, jak bardzo zależało pisarce na zwerbalizowaniu za pośrednictwem poetonimów wszelkich niuansów konceptów poetonomastycznych przypisanych do nich. J. K. Rowling kładzie przecież ogromny nacisk na poetonimy, które, w jej mniemaniu, są głównym elementem tekstu literackiego, a postaci – głównym elementem świata przedstawionego. Dopiero odnalezienie pasującego do konceptu poetonimu umożliwiło pisarce kontynuowanie pracy związanej ze szczegółami dotyczącymi egzystencji denotatu w świecie przedstawionym. Interpretujemy to jako ogromny poziom świadomości twórczej ze strony pisarki, dla której skorelowane z poetonimami koncepty są centralnymi punktami, wokół których rozwija się akcja sagi. Ich pojawienie się w tekście nie jest zatem dziełem przypadku, tylko rezultatem mozolnej pracy umysłowej i językowej, której przyświeca bardzo konkretna idea:

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**¹⁰ [Lydon 1999].

⁹ 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.

¹⁰ Tak jak już powiedziałam, mam w zwyczaju zbieranie nazw własnych. Od zawsze je zbierałam, więc mam notesy przepelnione nimi, a na dodatek lubię wymyślać nazwy własne. *Quidditch* – musiałam poświęcić bardzo

To, że J. K. Rowling lubuje się w kolekcjonowaniu nazw własnych i że posiada zeszyty wypełnione nimi, jest faktem uderzającym dla niezagłębiającego się w jej proces twórczy czytelnika. W odbiorze ma on do czynienia z gotowym tekstem, więc przeczytanie i przetworzenie pojedynczego poetonimu zajmuje mu zwykle kilka 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 odpowiedni dla konceptu poetonim, od razu to wie i czuje, co odbieramy jako przykład ogromnego zaangażowania emocjonalnego w skorelowanie formalnej strony poetonimu z jego konceptualnymi fundamentami. Jest on więc formą, w którą koncept literacki jest wlewany i w której zastyga.

Mając zbudowaną bazę teoretyczną dotyczącą relacji pomiędzy dyskursem a uczestnikami procesu komunikacji literackiej, jak również mając określone podstawowe założenia praktyczne dotyczące działalności dyskursywnej J. K. Rowling, możemy przejść do kolejnego rozdziału pracy, w którym skupimy się na problemie poetonimów osadzonym na tle paradygmatu kognitywno-pragmatycznego.

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 trafię na tę właściwą nazwę własną, to wiem, że to właśnie ona jest idealna.**

ROZDZIAŁ 2: POETONIMY A KONCEPTY POETONOMASTYCZNE

2.1. Rodzaje znaczenia nazw własnych

Korzystając ze słów samej J. K. Rowling dotyczących tego, że postaci literackie są dla niej podstawowymi elementami świata przedstawionego, uznajemy za zasadne stwierdzenie, że mentalnie wykreowane koncepty poetonomastyczne stanowią podstawę dzieła literackiego. Jak zaznaczyliśmy wcześniej, powstają one w obrębie przestrzeni dyskursywnej pisarza pod wpływem jej aspektów indywidualnych i pozaindywidualnych, lecz są odzwierciedlane za pośrednictwem tekstu literackiego. Kluczowymi składnikami struktury tekstu literackiego są więc poetonimy, ponieważ to właśnie na nich są „zawieszone” (korzystając tu ze sformułowania E. Tabakowskiej [2001: 103]) koncepty elementów świata przedstawionego. Dlatego uznajemy, że tekst literacki jest rzeczywiście zbudowany na osi rozciągającej się od przestrzeni najbliższej pisarzowi, czyli działalności dyskursywnej, poprzez koncept literacki, aż po płaszczyznę najbliższą tekstowi literackiemu, czyli poetonim. Spostrzeżenie to potwierdza V. I. Kalinkin, pisząc o autorskim dążeniu do osiągnięcia harmonii pomiędzy poetonimem, a zatem znakową stroną dzieła literackiego, a mentalnym korelatem jego denotatu, czyli stroną kognitywną literatury:

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 поиска¹¹ [Калинкин 2002: 10].

Poetonimolog zwraca w swoich obserwacjach uwagę na antropocentryczność procesu twórczego autora tekstu literackiego – mając w swoim umyśle określoną koncepcję związaną z elementem świata przedstawionego, pisarz dopracowuje jego właściwości materialne i niematerialne, jak również całość jego zachowań, ze szczególnym uwzględnieniem tzw. „momentów przełomowych”, skierowanych w stronę 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 określonego tekstu literackiego,

¹¹ Pisarze, dobierając imiona do bohaterów swoich utworów, obmyślają ich charakter i zachowanie, „planują” działania i dążą do tego, by każdą cechą bohater odpowiadał ich wizji artystycznej. Dążenia te przekładają się również i na powody doboru imienia. Osiągnięcie harmonii pomiędzy imieniem i konceptem jest głównym celem poszukiwań.

jego podstawę stanowi odautorski, mentalny obraz danego świata, który zwyczajowo nazywany jest artystycznym obrazem świata.

Uwagi te mogą uzmysławiać, że części składowe tekstu literackiego są niepełnym odzwierciedleniem bezkresu słowno-myślowej działalności dyskursywnej jego autora. Trzeba zaznaczyć, że na ich podstawie możliwe jest zrekonstruowanie prawdopodobnej postaci naświetlającej je konceptosfery, co tym samym przekłada się na uzewnętrznienie autorskich intencji. W istocie jest to bezpośrednia droga do zrozumienia sensu dzieła, które może być uznane za możliwe pomimo istnienia rozpowszechnionej perspektywy postmodernistycznej, to jest przekonania o „śmierci autora” [Barthes 1999]. Zasadniczym w tej sytuacji jest posiadanie dostępu do eksplicytnego opisu założeń dyskursywnych autora konkretnego tekstu, czyli, dla przykładu, wywiadów z nim, jego notatek lub wszelkiego rodzaju tekstów pobocznych, które nie zawsze są dostępne dla czytelnika i tłumacza. Popularność, którą saga o Harrym Potterze zyskała, sprawiła, że tego rodzaju materiały są dostępne. Zanim jednak przejdziemy do charakterystyki dyskursywnej natury poetonimów i przypisanych do nich konceptów poetonomastycznych, przypomnimy klasyczne ujęcia problemu semantyki nazw własnych i postaramy się wydobyć z nich spostrzeżenia sugerujące istnienie ich aspektu kognitywnego.

Należy zauważyć, że kluczowym problemem, który stanowi standardowy punkt wyjścia w rozważaniach onomastycznych, jest znaczenie nazw własnych. Ojcem postulatu, zgodnie z którym nazwy własne znaczenia nie posiadają, jest J. S. Mill. Istotne jest, że językoznawca wiązał to założenie tylko i 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 też względu konieczne jest wyjaśnienie centralnego problemu semantyki nazw własnych, czyli położenie nacisku na fakt, iż mogą one posiadać (i zazwyczaj posiadają) różne rodzaje znaczenia.

J. S. Mill w swych rozważaniach miał na myśli *znaczenie językowe* nazw własnych, które w użyciu codziennym jest rzeczywiście bliskie zeru. Zgodnie z jego założeniami, prymarną funkcją nazw własnych jest denotowanie ich nosicieli – oznacza to, że według J. S. Milla nazwy własne służą do odsyłania do elementów rzeczywistości, 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 reason¹² [Mill 1974: 33].

W tym kontekście jedynym typowo lingwistycznym składnikiem onimów jest ich rodzaj, który jest określany w języku polskim za pomocą końcówki. Dodatkowym językowym aspektem znaczenia onimów może być powiązanie danego imienia lub nazwiska z narodowością, co wymaga już posiłkowania się odpowiednią wiedzą kulturową i encyklopedyczną. Oprócz tego, każdy onim posiada swoją etymologię, czyli zbudowany jest na bazie nazwy ogólnej, lecz w użyciu codziennym fakt ten schodzi na plan dalszy. W wyniku tego można twierdzić, że nazwy własne nie dysponują semantyką typowo językową, pełniąc pragmatyczną funkcję odsyłania do denotatów. Mimo to, jeśli uznaje się nazwy własne za znaki, to pozbawianie ich znaczenia mija się z logiką – każdy znak posiada przecież mniej lub bardziej eksplicytnie znaczenie.

W tym momencie w grę wchodzi drugi rodzaj znaczenia onimów, czyli *znaczenie encyklopedyczne*. Podwaliny pod ten rodzaj znaczenia nazw własnych zostały zbudowane przez J. Searle'a, amerykańskiego filozofa i językoznawcę, który oparł swój pogląd na terminie *klastra deskrypcji* stanowiącym zbiór szczególnych cech danego subiekta lub obiektu [Searle 1958: 171]. Jednostka używająca konkretnego onimu łączy denotat z jego specyficznymi cechami, wykazując pomiędzy nimi zbieżność, dlatego też w celu poprawnego użycia nazwy własnej musi zidentyfikować jej nosiciela. Osiąga to za pomocą przywiązania do denotatu wiązki takich deskrypcji jednostkowych, które go odróżniają od pozostałych przedstawicieli kategorii, do której on należy. Dzięki temu nawet w sytuacji, w której użytkownik nazwy własnej posiada błędne informacje na temat jego denotatu, jego cechy szczególne w dalszym ciągu pozwalają na odniesienie się do niego. Co ciekawe, J. Searle wyklucza możliwość implikowania cech denotatu 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"¹³ [Searle 1958: 173].

¹² 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 wątplenia można powiedzieć, że musieliśmy mieć jakiś powód, dla którego nadaliśmy im te a nie inne imiona, i jest to prawda, lecz imię, gdy zostanie już nadane, staje się niezależne od tego powodu.

¹³ 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 określania 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”.

Waga znaczenia encyklopedycznego w odniesieniu do nazw własnych podkreślana jest 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 wszelkiego rodzaju informacji (biograficznych, subiektywno-emocjonalnych, konotacji) dotyczących nosiciela danej nazwy własnej, co pozwala postulować, że to nie sam onim znaczy, a jego realny denotat. Innymi słowy, niemożliwym będzie odpowiednie zinterpretowanie nazwy własnej bez bycia zaznajomionym z konkretnym denotatem, do którego ona należy.

Taki kontekst pozwala przywołać pragmatyczne rozgraniczenie pomiędzy *znaczeniem* i *sensem* słowa, w myśl którego, z jednej strony, związana jest z nim wiedza zastana, aktywizowana przy każdym jego użyciu, a, z drugiej strony, subiektywne wiedza i odczucia wynikające z perspektywy pojedynczego odbiorcy onimu. Dlatego E. Grodziński wypracował dwa typy znaczenia encyklopedycznego nazwy własnej: znaczenie *indywidualne* będące myślą użytkownika nazwy własnej na temat jej denotatu, jak również znaczenie *standardowe*, czyli oficjalną definicję konkretnego denotatu nazwy własnej, którą można znaleźć na łamach encyklopedii lub publikacji naukowych [Grodziński 1973: 106]. To sprawia, iż nazwy własne z obiektów zainteresowania strukturalizmu muszą stać się obiektami zainteresowania językoznawstwa kulturowego, ponieważ semantyka kulturowa onimów podlega ujętykowieniu. 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 jakiś element, to usuwa, podobnie jak dzieje się to w wypadku rozwoju języka [Barthes 2001: 47-49 za Graf 2011: 73].

Pozwala to na skoncentrowanie się na obszernej przestrzeni mentalnej i werbalnej, która jest w nazwie zawarta. Wynika z tego między innymi fakt – na który zwracaliśmy wcześniej uwagę – iż poetonimy są kluczowymi środkami, przy pomocy których pisarz buduje w umyśle swoim i czytelników świat przedstawiony.

W perspektywie zarysowanego w rozdziale 1 zjawiska dyskursu na tle tekstu literackiego dwa powyższe rodzaje znaczenia nazw własnych stają się niewystarczające, gdyż nie koncentrują swojej uwagi na mentalnej stronie komunikacji literackiej. I choć znaczenie językowe i encyklopedyczne, zawarte bezpośrednio w płaszczyźnie tekstu literackiego lub za jego pośrednictwem wywoływane, stanowi podstawę rozumienia występujących w nim

poetonimów, to prowadzą one do wytworzenia *znaczenia kognitywnego* w umysłach uczestników komunikacji literackiej. Bez wątplenia koresponduje to z problemem konceptu literackiego, który stanowi ostateczny rezultat interakcji poznawczej ludzi z tekstem. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że już Cz. Kosyl w swojej pracy *Forma i funkcja nazw własnych* przyznaje istnienie „sfery pojęciowej” u poetonimów, 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].

W tym ujęciu kognitywny wymiar poetonimów, które stanowią ekwiwalent elementów świata literackiego noszących je, staje się ich integralną częścią. Dlatego niezbędne jest wprowadzenie w obręb onomastyki literackiej pojęcia konceptu, lecz należy podkreślić, że jest to szczególny rodzaj konceptu – *koncept poetonomastyczny*.

Podkreślmy w tym miejscu, że wspomniany mentalny wymiar poetonimów nie został dotychczas satysfakcjonująco zbadany. Istniejące prace naukowe W. Włoskowicza [2015], O. Karpenko [2016] i D. Lech-Kirstein [2015] jedynie zarysowują powyższy problem, przede wszystkim koncentrując się na niejęzykowej płaszczyźnie nazw własnych. Pozwala to domniemywać, że odpowiadające onimom koncepty poetonomastyczne składają się z pól o naturze nie tylko werbalnej. Dlatego w dalszej części pracy skupimy się na tym, że znaczenie kognitywne nazw własnych należy interpretować jako ich zdolność do wytwarzania w umysłach uczestników procesu komunikacji literackiej złożonych myśli związanych z ich denotatami i ich przywoływania w wyobraźni czytelników za każdym razem, gdy pojawiają się w tekście literackim. Taka właściwość poetonimów koreluje ze zjawiskiem dyskursu i jego naczelną cechą antropocentryczności, co zwraca uwagę na konieczność zbliżenia paradygmatu językoznawstwa kognitywnego z onomastyką literacką.

2.2. Funkcje i kategorie poetonimów

W celu zobrazowania statusu poetonimów w tekście literackim należy przytoczyć funkcje, które dotychczas przypisywano im w badaniach onomastycznoliterackich. Z

perspektywy tradycyjnej onomastyki literackiej pełnią one w obrębie 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 z metaforycznym lub dosłownym znaczeniem nazwy,
5. *ekspresywną*, która polega na użyciu nazw jako znaków wyrażających nastawienie emocjonalne autora i bohaterów do ich denotatów oraz współtworzących klimat uczuciowy utworu czy jego fragmentów [Wilkoń 1970: 83].

Lista funkcji poetonimów była wielokrotnie rozbudowywana w toku rozwoju badań nad onomastyką literacką i została poszerzona o następujące funkcje: *werystyczną*, *informacyjną*, *dydaktyczną*, *poetycką*, *wartościującą*, *intertekstualną*, *aluzyjną* i *kamuflażową* [Sarnowska-Gieffing 2003: 34]. Świadczy to nie tylko o niesłychanym potencjale semantycznym poetonimów, 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, a niektóre – do zewnątrztekstowej, co akcentuje wielowarstwowość dzieła literackiego, lecz jednocześnie sprawia, że ich analiza staje się problematyczna. Z tego względu opisanie i zobrazowanie istoty funkcjonowania poetonimów przez pryzmat takiej mnogości funkcji wydaje się niemożliwe, tym bardziej, że poetonimy nie mogą być rozpatrywane bez odpowiednio szerokiego kontekstu. Tylko całościowa analiza płaszczyzny onomastycznej konkretnego dzieła może wykazać, które z powyższych funkcji są przez nią realizowane. W takiej sytuacji niezbędnym wydaje się wzięcie pod uwagę wszystkich dotychczas wyodrębnionych funkcji poetonimów i wypracowanie na ich podstawie takich, które realizują ich potencjał bez względu na kontekst i ko-tekst użycia literackiego.

Mając ten fakt na względzie zwróćmy uwagę na *funkcję ontologiczną* i *mimetyczną*, która odnosi poetonimy, odpowiednio, do rzeczywistości literackiej i rzeczywistości wobec niej zewnętrznej, to jest obiektywnej.

Funkcja *ontologiczna* polega na powoływaniu do życia denotatów poetonimów w obrębie świata przedstawionego w tekście. Należy zaznaczyć, iż całokształt nazwy własnej przekłada się na właściwości jej denotatu – w tworzenie elementów świata przedstawionego wpisane jest jednocześnie ich kształtowanie i nadawanie im cech. Zdaniem M. Cyzman, poetonimy są całkowicie dopasowane do uposażenia przedmiotu ich odniesienia, przy czym istotnym jest fakt, że autor posiada całościowe wyobrażenie o elementach świata przedstawionego jeszcze przed nadaniem im nazw [Cyzman 2009: 89]. Istnienie takiej funkcji u poetonimów akcentuje również P. Stockwell, analizując – co warto zaznaczyć – związek pomiędzy literaturą a językoznawstwem kognitywnym. Badacz stwierdza, że:

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

Występuje tu więc bezpośrednia korelacja pomiędzy spójnością semantyczną dzieła i występującymi w nim poetonimami, która obowiązuje od początku do końca albo całego tekstu, albo czasu trwania wcielenia danego denotatu. Esencją niniejszej funkcji jest osadzenie w niepisanej umowie pomiędzy autorem tekstu literackiego i czytelnikami, jako że owo powołanie denotatu poetonimu do życia jest jedynie umowne – czytelnik wierzy w istnienie świata przedstawionego, doskonale zdając sobie sprawę z jego faktycznego nieistnienia.

Funkcja *mimetyczna* onimów literackich współgra z ich funkcją ontologiczną, co wynika z jej celu – symulowania istnienia świata przedstawionego w dziele [Graf 2015: 45]. Determinowane jest to faktem, iż w myśl filozofii postmodernistycznej 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 więc dzięki poetonimom wyraźnie zarysowana i namacalna, co przekłada się na wrażenie jej „faktyczności”. Dzięki temu czytelnicy traktują tekst dzieła literackiego jak opis realnie istniejącego świata – co tyczy się fikcji – a nie jako opis rezultatu działań twórczych jego autora. Tym niemniej należy zaznaczyć, że dwie powyższe funkcje poetonimów skierowane są w stronę przestrzeni opisywanej w tekście i funkcjonującej za tekstem. Innymi słowy, sytuują się one po stronie analiz literaturoznawczych, a w duchu interdyscyplinarności pojawia się potrzeba wypracowania funkcji łączącej perspektywę językoznawczą i literaturoznawczą.

Mając na uwadze kluczową rolę odgrywaną przez ludzi w procesie komunikacji literackiej uznajemy za konieczne wyodrębnienie również funkcji dyskursywnej i odpowiadającego jej rodzaju znaczenia, które ustosunkowują tekst literacki, a w szczególności poetonimy, wobec pisarza, czytelnika i tłumacza. Będzie to wobec tego niespotykana dotychczas w literaturze przedmiotu *funkcja dyskursywna* poetonimów, z której wynika trzeci rodzaj znaczenia nazw własnych, to jest *znaczenie kognitywne*. Ich konglomerat można interpretować jako pomost pomiędzy dwoma obszarami nauk humanistycznych: onomastyką literacką oraz subparadygmatem kognitywno-pragmatycznym.

Umieszczenie w centrum uwagi nadrzędnego zadania poetonimów, czyli werbalnego reprezentowania koncepcosfery dzieła literackiego powstałej w umyśle uczestników procesu komunikacji literackiej, może prowadzić do utworzenia nowej poddyscypliny badawczej, którą określimy jako *literacką onomastykę kognitywną*. Należy ją osadzić na fundamentalnym założeniu, zgodnie z którym działalność dyskursywna autora, z jednej strony, prowadzi do ukształtowania konceptów egzystujących za słowami tekstu literackiego, a, z drugiej strony, do wyboru i dopasowania poetonimów do konceptów oraz językowo-myślowych kontekstów, na podstawie których zachodzi proces tworzenia tekstu literackiego. Nie należy jednak zapominać o równie istotnych instancjach procesu komunikacji literackiej, czyli o czytelniku i tłumaczu. P. Stockwell w związku z próbą wprowadzenia problematyki kognitywnej na grunt literacki komentuje to następująco:

Pojęcie tekstury wypukla 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 jego pozostałe instancje. Badacz podkreśla specyfikę poetyki kognitywnej związaną z korzystaniem z osiągnięć zarówno językoznawstwa, jak i psychologii, co wpisuje się wprost w zdefiniowaną wcześniej perspektywę dyskursywną. Warto zaznaczyć, że poetyka kognitywna koncentruje się na napięciu generowanym pomiędzy tekstem literackim wraz z jego składnikami a podmiotami wchodzącymi w interakcję z nim. Fakt ten koresponduje również z zasygnalizowaną potrzebą wypracowania poddyscypliny literackiej onomastyki kognitywnej.

Powyższy przegląd funkcji poetonimów 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, do których poetonimy są zaszeregowywane. Zwróćmy uwagę, że najczęściej spotykana klasyfikacja poetonimów sprowadza się do określenia pochodzenia samych onimów oraz kategorii ich denotatów.

Po przeanalizowaniu nazewnictwa w utworach Stefana Żeromskiego A. Wilkoń wyodrębnił dwie główne kategorie poetonimów: nazwy własne *autentyczne* i nazwy własne *nieautentyczne* [Wilkoń 1970: 112-113]. Ten sposób klasyfikacji poetonimów bierze pod uwagę ich pochodzenie, tym samym koncentrując się na tym, skąd pisarz zaczerpnął inspirację do wykorzystanych przez siebie nazw własnych. Stało się to fundamentem, w oparciu o który była prowadzona przeważająca większość analiz onomastycznoliterackich w Polsce [Wilkoń 1970, Sarnowska-Gieffing 1984, Kosyl 1992, Szewczyk 1993, Głowacki 1999, Raszewska-Klimas 2002, Domaciuk 2003, Sarnowska-Gieffing 2003, Szelewski 2003]. W perspektywie postulowanego przez nas kognitywnego znaczenia poetonimów należy jednak stwierdzić, iż niniejsza klasyfikacja usuwa w cień właściwości denotatów nazw, skupiając się na problemie ich istnienia lub nieistnienia. Mając na uwadze fuzję onomastyki literackiej i językoznawstwa kognitywnego stwierdzamy, że niezbędne jest skupienie się na kategorii przedmiotu przedstawionego noszącego nazwę, co pozwoli określić naturę generowanego za pośrednictwem poetonimu konceptu. Mimo to, w odniesieniu do strategii, przy wykorzystaniu których pisarz utworzył poetonimy w tekście literackim, warto wziąć pod uwagę ich pochodzenie.

Nazwy własne autentyczne charakteryzują się tym, że zostały zaczerpnięte ze zbioru nazw, które są faktycznie używane w życiu codziennym. A. Wilkoń wyodrębnił dwie grupy w obrębie 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 grupami:

1. nazwami *realistycznymi*, które zostały „utworzone na wzór tych czy innych typów znaczeniowo-formalnych nazewnictwa nieliterackiego”

2. nazwami *sztucznymi*, które są niezgodne z typologią określonego nazewnictwa.

Kategorią poetonimów, która znacznie bardziej interesuje nas w perspektywie działalności dyskursywnej uczestników procesu komunikacji literackiej, jest rodzaj przedmiotu przedstawionego noszącego daną nazwę własną. Wynika to z faktu, że kładzie ona nacisk na ewokowany za pośrednictwem nazwy denotat, w ten sposób kierując nas w stronę konceptosfery tworzonej przez tekst literacki. Należy tu wyodrębnić cztery podstawowe grupy poetonimów: antropopoetonimy, zoopoetonimy, chrematopoetonimy i topopoetonimy.

Antropopoetonimy służą do nazywania postaci literackich będących ludźmi, stanowiąc kluczowy rodzaj poetonimów. Ma to związek z tym, że to 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. Na przestrzeni tekstu literackiego postaci są nazywane najczęściej za pomocą imienia, jego wariantów, nazwiska lub przydomku.

Z kolei zadaniem *zoopoetonimów* jest nazywanie stworzeń, w szczególności funkcjonujących analogicznie do postaci literackich. Oznacza to, że w literaturze stworzenia są często w stanie myśleć, mówić i działać w taki sam sposób, jak robią to ludzie. Podkreślmy, że stworzenia w świecie literackim są zazwyczaj określane tylko za pomocą imienia. W ten sposób pisarze podkreślają ich formalną podległość ludziom, choć w rzeczywistości nierzadko są obdarzone mocami porównywalnymi lub nawet przewyższającymi te posiadane przez przedstawicieli rasy ludzkiej.

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

Topopoetonimy służą do nazywania miejsc w świecie literackim. W pracy używamy niniejszego terminu w sposób ogólny odnosząc go do każdego rodzaju miejsc – miast, budynków i instytucji.

2.3. Dyskursywność poetonimów

Wprowadzenie paradygmatu kognitywno-pragmatycznego do onomastyki literackiej prowadzi metodologię badania funkcji dyskursywnej poetonimów od tekstu dzieła literackiego i jego elementów (także poetonimów) do procesów dyskursywnych uczestników komunikacji literackiej i konceptosfery zbudowanej w wyniku działania tych procesów. Dlatego możliwe

jest zrekonstruowanie przestrzeni mentalnej, która stanowi klucz do poprawnej interpretacji dzieła literackiego. Taka analiza staje się analizą onomazjologiczną odbywającą się w oparciu o *onomazjologiczną ścieżkę wymiany słów* [Kardela 1992: 45] i towarzyszącym jej deskrypcjom jednostkowym denotatów poetonimów. Nie da się ukryć, że jedynym będącym w zasięgu czytelników środkiem dostępu do koncepcji pisarza jest tekst, gdyż to właśnie z nim wchodzi oni w interakcję poznawczą. Trzeba pamiętać, że żaden tekst literacki nie może być interpretowany jako linearna płaszczyzna – operacje przeprowadzane na jednostkach językowych zasadzają się na operacjach myślowych autora tekstu.

Jak zaznaczyliśmy wcześniej, meinongowskie pseudoistnienie ma w literaturze znaczenie wyjątkowe, gdyż szczegółowość opisu sprawia, że czytelnicy odnoszą się do świata literackiego tak, jakby był to świat rzeczywisty. Zawarcie swoistego paktu pomiędzy pisarzem i czytelnikiem prowadzi do tego, że w odniesieniu do, dla przykładu, postaci literackich w ich umysłach powstają koncepty poetonomastyczne. Oznacza to, że generują w swojej świadomości koncepty równoważne z tymi, które odnoszą się do realnie istniejących osób. W celach naukowych niezbędnym jest jednak rozróżnienie konceptów, które dotyczą rzeczywistości pozaliterackiej i literackiej. Z tego względu używamy terminu *koncept poetonomastyczny*, który korzysta ze sprzyjającego pod względem strukturalnym terminu *poetonim*. Użycie terminów *literacka nazwa własna* lub *onim literacki* w połączeniu z konceptem nie pozwoliłoby na utworzenie zgrabnie brzmiącego terminu dwuwyrazowego.

Oczywiste jest, że struktura zdań składających się na tekst literacki jest oparta na dwóch typach wyrazów: nazwach pospolitych i nazwach własnych. W kontekście dyskursywności poetonimów zwróćmy uwagę na fakt, że to te pierwsze stanowią podstawę do generowania konceptów nazywanych przez te drugie. Dlatego można twierdzić, że poetonimy są językową podstawą tekstu literackiego, ponieważ wchłaniają w siebie wszystkie nazwy pospolite, przy pomocy których pisarz opisuje przyporządkowane im denotaty. Nie można jednak nie zauważyć procesu odwrotnego, który polega na tym, iż kluczowe dla dzieła literackiego idee przekazywane za pomocą nazw pospolitych w toku rozwoju fabuły zaczynają się kojarzyć z konkretnymi denotatami poetonimów.

Tak czy inaczej, przy założeniu, że to obiekty literackie stanowią fundament rozwoju akcji w ramach świata przedstawionego, należy postulować, że to właśnie poetonimy są *słowami kluczowymi* tekstu literackiego. Dzieje się tak dlatego, że przy każdym pojawieniu się uruchamiają w umyśle czytelnika przyporządkowany im koncept, który jest nieustannie rozbudowywany. Mając na uwadze to, jak istotne są poetonimy i sprzężone z nimi koncepty poetonomastyczne, warto skupić uwagę na specyfice ich dyskursywności, wynikającej z niej

strukturze poetonimów i sposobach, przy wykorzystaniu których pisarz osiąga wysoki stopień korelacji pomiędzy nazwami konceptów i samymi konceptami w dziele literackim.

2.3.1. Definicja poetonimu i konceptu poetonomastycznego

Powyższe refleksje dotyczące kognitywnej natury poetonimów wymagają zaktualizowania ich definicji. Klasyczna definicja literackich nazw własnych, zaczerpnięta z pierwszego słownika terminologii onomastycznej autorstwa N. W. Podolskiej, brzmi następująco:

антропоним поэтический - антропоним художественного произведения, который несет, кроме номинативной функции, стилистическую; может иметь социальную и идеологическую нагрузку, обычно служит характеристикой героя произведения¹⁴ [Подольская 1978: 31].

Choć termin poetonim nie funkcjonuje w rodzimym środowisku naukowym, to warto przytoczyć polską definicję literackiej nazwy własnej. W *Słowniku terminów literackich* S. Sierotwińskiego znajduje się ona pod hasłem *nazwiska znaczące*, co może być interpretowane jako akcentowanie 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 korelację występującą pomiędzy dyskursem autorskim, czytelniczym i tłumaczeniowym, konceptosferą powstałą w jej wyniku i wygenerowanym na ich podstawie lub odczytywanym tekście literackim (wraz z poetonimami), proponowana przez nas definicja poetonimu brzmi następująco: *jest to jednostka języka stanowiąca werbalną reprezentację rozbudowanego konceptu poetonomastycznego (mentalnego obrazu jej denotatu), która w tekście literackim staje się słowem kluczowym.*

Zaprezentowana definicja poetonimów ma przede wszystkim na celu zwrócenie uwagi na mentalną naturę komunikacji literackiej. Całościowy obraz denotatu poetonimu – wykreowany w umyśle nadawcy lub odbiorcy tekstu literackiego w związku z opisami elementu świata przedstawionego – jest „zawieszony” na znaku językowym. Stąd bierze się

¹⁴ antroponim poetycki – antroponim w dziele literackim, który pełni, oprócz funkcji nominatywnej, funkcję stylistyczną; może posiadać konotację socjologiczną lub ideologiczną, zwykle służy jako charakterystyka postaci.

metaforyczne stwierdzenie, że poetonimy są „haczykami do wieszania cech” [Tabakowska 2001: 103]. Dlatego właśnie należy określić poetonimy jako słowa kluczowe – to właśnie one stają się kluczami do bram świata przedstawionego w dziele literackim i jego fabuły, rozwijającej się dzięki bezpośredniej lub pośredniej interakcji pomiędzy jego elementami będącymi ludźmi, stworzeniami, przedmiotami lub miejscami. Mówiąc inaczej, denotaty poetonimów stają się fundamentami, w oparciu o które akcja dzieła literackiego może się rozwijać.

Znaczenia są zawieszane na poetonimach ze względu na to, że każde ich pojawienie się w tekście literackim przywołuje dotychczas ukonstytuowane wyobrażenie czytelnika o ich denotacie, jednocześnie wzbogacając je o nowe detale. Z perspektywy tekstologicznej można byłoby stwierdzić, że każde użycie poetonimu w tekście literackim przywołuje wszystkie dotychczasowe opisy dotyczące konkretnego obiektu literackiego. M. Rutkiewicz-Hanczewska opisuje to zjawisko jako zrównanie się poetonimu i odpowiadającej mu superstruktury – konglomeratu wszelkich deskrypcji denotatu poetonimu, konotacji z nich wynikających, a także całościowego wyobrażenia o nim [Rutkiewicz-Hanczewska 2013]. Na tej podstawie można uznawać, że elementy świata przedstawionego, które są tworzone i wyznaczone przez poetonimy, istnieją nie w tekście literackim, a w umysłach jego nadawców i odbiorców. W trakcie lektury dzieła literackiego działalność dyskursywna czytelników powołuje bowiem do mentalnego życia świat przedstawiony, który w dziele literackim został przez pisarza „zamrożony”. Tym samym poetonimy, w zależności od przyjętej perspektywy, są ich denotatami, a denotaty – poetonimami (w duchu paradygmatu literaturoznawczego) lub są imionami konceptów im przyporządkowanych (w duchu paradygmatu kognitywno-pragmatycznego).

Nieprzypadkowym wobec tego jest popularne w rosyjskiej literaturze onomastycznej stwierdzenie dotyczące „mówiących nazw własnych” zaproponowane przez J. N. Tynjanowa:

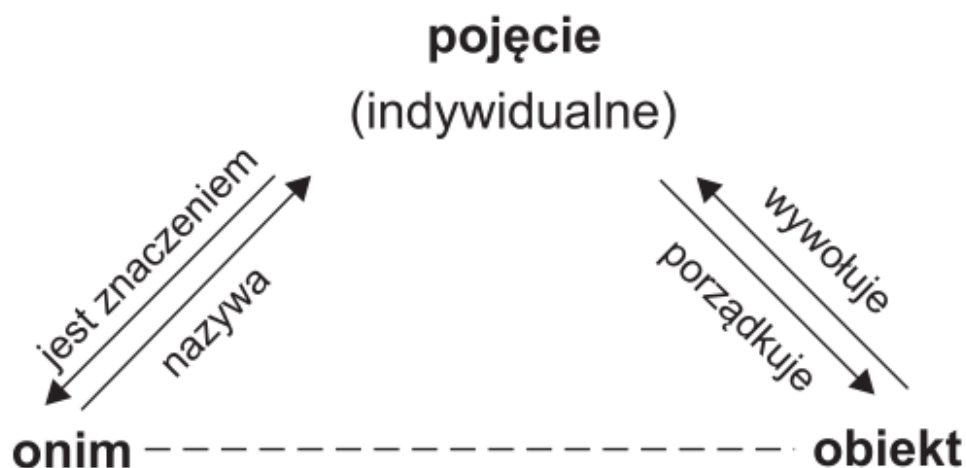
В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни. "Иван Петрович Иванов" вовсе не бесцветная фамилия для героя, потому что бесцветность - отрицательный признак только для быта, а в конструкции она сразу становится положительным признаком¹⁵ [Тынянов 1977].

¹⁵ W dziele literackim nie ma imion nieznanymi. 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.

J. N. Tynjanow zwraca uwagę na specyfikę znaczenia poetonimów na tle tekstu literackiego – w jego kontekście nie można mówić o istnieniu nazw niemówiących, dlatego że to właśnie poetonimy zawierają całokształt językowego, kulturowego i mentalnego wyobrażenia o ich denotatach. Na ten fakt zwraca również uwagę inny rosyjski językoznawca, V. M. Kalinkin – ojciec poetonimologii – traktując o kontekstowym sposobie konstruowania znaczeń poetonimów:

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 принцип¹⁶ [Калинкин 1999: 115].

Odnosząc się do relacji pomiędzy konceptem poetonomastycznym, denotatem poetonimu a samym poetonimem, musimy przywołać klasyczny trójkąt semiotyczny Odgena-Richardsa [Odgen, Richards 1923: 11]. Choć ukazane na nim powiązanie pomiędzy znakiem, konceptem i denotatem dotyczy rzeczywistości nieliterackiej, to ma również odniesienie do literatury. Temat ten podejmuje W. Włoskowicz postulując że również onimy – wbrew panującemu przekonaniu – posiadają znaczenie, które w ich wypadku należy określić mianem *pojęcia indywidualnego* [Włoskowicz 2015: 63]. Z tego względu proponuje wariant trójkąta Odgena-Richardsa nazywając go *trójelementowym modelem znaczenia onimicznego*, który prezentuje się następująco.



Rys. 8. Trójelementowy model znaczenia onimicznego autorstwa W. Włoskowicza [Włoskowicz 2015: 63]

¹⁶ Będąc znakiem fikcyjnego istnienia 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.

W. Włoskowicz komentuje powyższy 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].

W tym miejscu konieczne jest ponowne odwołanie się do problemu pseudoistnienia denotatów poetonimów, gdyż w przypadku tekstu literackiego właśnie on jest aspektem odróżniającym fikcję od literatury faktu, jak również od użycia onimów w rzeczywistości pozaliterackiej. W ten sposób ewidentnym staje się, że świat literacki stanowi wytwór wyobraźni pisarza i czytelnika, a świat nieliteracki – sił wyższych i, częściowo, człowieka. Zasadniczo w płaszczyźnie opisu literackiego obie formy istnienia stają się równoważne, tym samym schodząc na plan dalszy. Dlatego należy wysnuć wniosek, że w przypadku fikcji literackiej wszystkie elementy składające się na klasyczny trójkąt semiotyczny pozostają na swoim miejscu. Jedynym zastrzeżeniem jest mentalny tryb istnienia denotatu poetonimu, który jest rezultatem niepisanej umowy pomiędzy instancjami procesu komunikacji literackiej. Warto zaznaczyć, że do samego świata przedstawionego nie mają dostępu ani autorzy, ani czytelnicy, ani tłumacze tekstów literackich. Tak czy inaczej, w kontekście literatury można mówić o poetonimach, które posiadają znaczenie zrównane do pojęcia indywidualnego – w ramach naszej pracy określanego mianem *konceptu poetonomastycznego* – i które wyznaczają granice swojego denotatu istniejącego w ramach przestrzeni dyskursywnej podmiotów wchodzących w interakcję z tekstem literackim. Pozwala to na wypracowanie następującej definicji konceptu poetonomastycznego: *jest to całokształt wyobrażeń, skojarzeń i emocji związanych z denotatem konkretnego poetonimu, który został skonstruowany na potrzeby utworzenia tekstu literackiego lub w trakcie jego lektury w oparciu o indywidualne i pozaindywidualne aspekty przestrzeni dyskursywnej uczestnika procesu komunikacji literackiej.*

2.3.2. Struktura konceptu poetonomastycznego

Istnienie konceptu poetonomastycznego stanowiącego mentalny ekwiwalent denotatu poetonimu sprawia, że należy skonstruować jego strukturę z tekstem literackim i składającymi się nań warstwami. Byt tekstowy i byt mentalny znajdują się wobec siebie w opozycji, choć w przypadku literatury ten pierwszy jest źródłem powstania tego drugiego. Dlatego należy

stwierdzić, że – zgodnie z podstawowymi założeniami językoznawstwa kognitywnego – zarówno koncept w rozumieniu klasycznym, jak i koncept poetonomastyczny składają się z pól. Są to pola, które posiadają tylko umowne granice wypracowane na potrzeby stworzenia modelu konceptu.

W rzeczywistości w umysłach uczestników procesu komunikacji literackiej pola konceptu poetonomastycznego dopełniają się, ostatecznie składając się na całościowy obraz przedmiotu przedstawionego, do którego się odnoszą. Podkreślmy, że w ramach pól nie występuje hierarchia, co oznacza, że żadne z nich nie stanowi domeny danego konceptu poetonomastycznego. Jak zaznaczaliśmy wcześniej, pole werbalne – a więc tekst literacki – stanowi początkowy bodziec do rozbudowywania pozostałych pól, jednak w ostatecznym rozrachunku staje się integralną częścią konceptu. Dodatkowo umysł ludzki nie segreguje pól składających się na koncept poetonomastyczny, a jedyną płaszczyzną, która jest w stanie je eksplicytnie profilować, staje się tekst literacki. Za jego pośrednictwem pisarz może wskazywać na pole, do którego należy zaszeregować konkretne cechy denotatu.

Przejdźmy do klasyfikacji pól konceptu poetonomastycznego, jednak w celu pełniejszego ich zrozumienia pokrótce przedstawimy strukturę klasycznego konceptu autorstwa J. Sternina. To pozwoli nam wykazać, że w rozumieniu klasycznym koncept może być zarówno apelatywny, jak i onomastyczny (lub poetonomastyczny). Co więcej, takie zestawienie pozwoli nam wyeksplikować podobieństwa i różnice pomiędzy jednym i drugim rodzajem konceptów.

W swoich rozważaniach J. A. Sternin wyszczególnia trzy części składowe klasycznego konceptu [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 danej jednostki leksykalnej [Karpenko 2016: 70],
3. pole interpretacyjne, które składa się z trzech podtypów:
 - a) pola oceniającego zawierającego w sobie ogólną aksjologię rzeczywistości, jak również pierwiastek estetyczny, emocjonalny i intelektualny,
 - b) pola encyklopedycznego, które sprowadza się do doświadczenia i wiedzy danej jednostki,
 - c) pola socjokulturowego wyznaczającego powiązania z tradycjami kulturowymi danego obszaru.

Taka struktura konceptu uzmysławia, że można w jego ramach wyróżnić trzy aspekty: językowy, zmysłowy, jak również informacyjny. Ma to bez wątpienia odniesienie zarówno do interakcji z rzeczywistością pozaliteracką, jak i literacką, gdyż w każdym przypadku to język jest najczęstszym medium, poprzez pryzmat którego w umyśle jednostki powstaje odbicie otoczenia, w którym ona funkcjonuje. Podkreślmy w tym miejscu, że językowa część konceptu jest tą jedyną bezpośrednio dostępną do analizy – wynika to z faktu, że wypowiedzi ludzi zawsze są realizacjami procesów mentalnych, które mają miejsce w ich umysłach. Już wcześniej zwróciliśmy uwagę, że w rzeczywistości pozajęzykowej niebagatelne znaczenie ma fizyczny wymiar denotatów nazw ogólnych i własnych, ponieważ obcowanie z nim stanowi nieocenione źródło informacji. Rzecz ma się zdecydowanie inaczej w przypadku fikcji literackiej, jako że tylko i wyłącznie tekst dzieła jest podstawą do wytworzenia konceptu związanego z umownie istniejącym denotatem poetonimu. Z tego względu przystąpmy do nakreślenia specyfiki struktury konceptu poetonomastycznego.

Pole werbalne konceptu poetonomastycznego stanowi jego najbardziej zobiektywizowaną sferę [Karpenko 2016: 71], co wynika z faktu, że każdy czytelnik wchodzi w interakcję z tym samym tekstem literackim. Dlatego na jego pole werbalne składają się wszystkie struktury językowe, które dotyczą konkretnego przedmiotu przedstawionego. Korzystając tu z terminologii zaproponowanej przez H. Markiewicza zauważmy, że odnosi się to zarówno do bezpośredniego, jak i pośredniego sposobu konstruowania obiektu literackiego. Zaznaczmy przy tym, że wszystkie struktury językowe tylko częściowo egzystują w umyśle jednostki – rzadko mamy do czynienia z sytuacją, w której czytelnik byłby w stanie wyrecytować fragmenty tekstu literackiego dotyczące określonego denotatu poetonimu. Najczęściej jest zaś tak, że każdy czytelnik przetwarza tekst literacki po swojemu, generując w swoim umyśle streszczenie tego, co zostało w nim zawarte.

Odfiltrowywanie tekstu literackiego prowadzi do powstania w ramach przestrzeni dyskursywnej czytelnika spersonalizowanej metryczki denotatu poetonimu – *pola informacyjnego*. Można ją określić jako wydobytą ze struktur językowych tekstu literackiego esencję danych pozbawioną 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. Ma to bez wątpienia związek ze zjawiskiem profilowania, na które zwróciła uwagę E. Tabakowska w monografii *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, odnosząc je do perspektywy, z której dana scena jest konstruowana [Tabakowska 2001: 54]. W płaszczyźnie językowej wyraża się to w

dominującej pozycji w zdaniu zajmowanej przez te właściwości świata literackiego, które jako pierwsze „rzucają się narratorowi w oczy”. Z analogicznym procesem mamy do czynienia w przypadku lektury dzieła literackiego, gdyż całokształt informacji związanych z denotatem funkcjonuje jedynie w podświadomości czytelnika. Istotne fakty mogą zostać przywołane, jeśli konkretna sytuacja tego wymaga.

Wielowymiarowe wyobrażenie powstałe w oparciu o płaszczyznę werbalną tekstu literackiego i wydobyte z niej informacje nazwiemy w pracy *połem zmysłowym*, korzystając tu z terminu zaproponowanego przez O. Karpenko, a mianowicie *sensory field* [Karpenko 2016: 71]. Świat literacki jest bowiem opisywany nie tylko jako przestrzeń, którą narrator i postaci widzą, lecz również jako przestrzeń, którą mogą dotykać, wąchać, słyszeć i smakować. Konstruując świat literacki na tak wielu płaszczyznach pisarz osiąga efekt namacalności opisywanej przestrzeni, dzięki czemu czytelnik odnosi 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 wyeksplikowaniem tego, co w życiu codziennym najczęściej pozostaje przez nas niezauważone. Literatura ma na celu sfingowanie istnienia przedstawionego w niej świata, dlatego też tak znaczące jest dostarczenie czytelnikowi podstaw do wygenerowania rozbudowanego konceptu. Nie zawsze jest jednak tak, że pisarz w wyczerpujący sposób opisze denotat poetonimu – w tej sytuacji w grę wchodzi indywidualność czytelnika, który na swój sposób wypełnia wskazane przez nas wcześniej miejsca niedookreślenia.

Najbardziej spersonalizowanym z pól konceptu poetonomastycznego jest to, które zawiera emocje wiązane przez czytelnika z denotatem poetonimu – jest to *pole emocjonalne*. Nierzadko zdarza się tak, że sam pisarz mniej lub bardziej eksplicytnie sugeruje interpretację postępowania bohaterów literackich, co prowadzi do wywołania reakcji emocjonalnej w czytelniku. Specyfika przestrzeni dyskursywnej jednostki, w ramach której świat literacki jest przetwarzany, może jednak doprowadzić do sytuacji, w której stosunek do bohaterów dzieła literackiego może być 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 swoje indywidualne preferencje. W ten sposób stwierdzamy, że emocje, które czytelnik wiąże z denotatami poetonimów, sprawiają, że jedne stają się przez niego lubiane, a inne – znienawidzone. To przekłada się na skupienie się na tych faworyzowanych przez siebie i większą otwartość na ciągle napelnianie konceptów związanych z nimi.

2.3.3. Metafora kognitywna – podstawa konstruowania poetonimów

W wyniku przeprowadzonych rozważań dochodzimy do spostrzeżenia, zgodnie z którym do formalnej części poetonimu – imienia, patronimiku, nazwiska lub przydomku (w różnorodnych konfiguracjach) – pisarz wtłacza ograniczony zakres właściwości denotatu poetonimu składających się na przypisany mu koncept poetonomastyczny. Dlatego proces dobierania poetonimu do jego denotatu można zwizualizować sobie jako wyjście od cechy, na której pisarz chce się skupić, poprzez wybór nazw ogólnych nawiązujących do danej cechy lub nazw własnych obiektów i postaci z rzeczywistości pozaliterackiej, aż do ostatecznego dopasowania poetonimu, który albo eksplicytnie, albo implicytnie wywołuje skojarzenie z określoną cechą.

Opisany proces H. Kardela określa jako *onomazjologiczną ścieżkę konstruowania znaczeń*, która stanowi specyficzną odmianę metafory kognitywnej – połączenia domeny wejściowej, obejmującej kluczowe własności denotatu poetonimu, z domeną wyjściową, stanowiącą poetonim i zakodowane w jego ramach aluzje dyskursywne [Kardela 1992: 46]. Pozwala to zauważyć, że w kontekście całokształtu rozbudowanego konceptu poetonomastycznego poetonim należy interpretować jako strukturę językową, która profiluje nazywany za jego pomocą denotat. Profilowanie wiążemy w tym miejscu z entymematycznością postrzegania rzeczywistości zarówno obiektywnej, jak i fikcyjnej. W jego rezultacie mamy do czynienia z opisem przestrzeni fizycznej lub нефizycznej, który realizowany jest z konkretnej perspektywy, w ten sposób uwypuklając pewne właściwości na rzecz innych [Tabakowska 2001: 67]. Mając to na uwadze zastanówmy się nad tym, za pomocą jakiego zjawiska pisarz osiąga wspomniane kognitywne profilowanie cech denotatu poetonimu.

Koncept poetonomastyczny ze względu na formalne ograniczenia poetonimów – imię, patronimik, nazwisko lub przydomek – musi być zwerbalizowany fragmentarycznie, co zwykle dzieje się, jak już nadmieniliśmy, poprzez odwołanie się pisarza do nadrzędnych własności denotatu poetonimu. W dociekaniach tych warto wziąć pod uwagę dwa podstawowe rodzaje poetonimów, czyli wspomniane kategorie autentycznych i nieautentycznych nazw własnych. Zdaniem P. Cavilla właśnie to rozróżnienie jest kluczowe w kontekście określenia, czym tak naprawdę są poetonimy [Cavill 2016: 356]. Mając na uwadze stanowisko badacza stwierdzamy, że w sytuacji użycia nazw własnych autentycznych i nieautentycznych można dostrzec analogię do zjawiska *metonimii*, gdyż w obu sytuacjach opisuje się określony element świata przedstawionego przy pomocy jego części (materialnej lub niematerialnej), a nie całości.

Spośród kategorii nazw własnych autentycznych można wyróżnić nie tylko nazwy własne zaczerpnięte ze zbioru standardowego słownictwa onomastycznego z danego kręgu kulturowego, lecz również tak zwane *konotonimy* wymagające od czytelnika posiadania odpowiedniej wiedzy encyklopedycznej dotyczącej rzeczywistego nosiciela źródłowej nazwy własnej [Отин 2004: 5-14]. Należy je więc 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 wywołania odpowiedniej reakcji poznawczej czytelnik będzie w stanie zrozumieć odniesienia do właściwości realnie istniejącego denotatu onimu, które zawarte są w opisach jego literackiego odpowiednika. Autor wyłuskuje tak kluczową cechę tego drugiego i podkreśla punkty wspólne pomiędzy przedmiotem przedstawionym i realnym nosicielem onimu. W tego typu sytuacjach dochodzi do ujęzykowania semantyki kulturowej użytych onimów [Ратникова 2003: 200-201]. Można zauważyć, że onimy autentyczne stają się w literaturze nośnikami faktów kulturowych, których zaistnienie zależy od przestrzeni dyskursywnej czytelnika, a konkretnie od posiadanej przez niego wiedzy i kompetencji językowo-kulturowej. Innymi słowy, idiolekt, idioskultura i idiomowiedza odbiorcy tekstu literackiego przekłada się na to, czy będzie on w stanie zauważyć i zrozumieć odwołania do faktów językowych i pozajęzykowych. Często mamy jednak do czynienia z sytuacją, w której autor dobiera takie onimy autentyczne, które jednoznacznie wyrażają werbalizowane koncepty określonych elementów świata przedstawionego w tekście literackim. Wówczas całokształt faktów związanych z ich etymologią zostaje literacko zaktualizowany, dlatego że w użyciu codziennym zjawiskiem typowym jest zatarcie etymologii onimów, natomiast w literackim aktywne wykorzystanie etymologii onimu staje się podstawowym zabiegiem pisarza.

Z kolei nazwy własne nieautentyczne są w głównej mierze nakierowane na płaszczyznę językową, jako że ich formalne części składowe wyraźnie opisują nazywane przy ich pomocy elementy świata przedstawionego, współpracując z deskrypcjami pojawiającymi się w tekście dzieła literackiego. Z punktu widzenia odbiorcy oryginału dzielą się one na *realistyczne* i *sztuczne* – te pierwsze są prawdopodobne pod względem gramatycznym i ortograficznym, a te drugie wyróżniają się swoją formalnojęzykową nietuzinkowością [Wilkoń 1970: 113].

W obu sytuacjach mamy do czynienia z mechanizmami metonimicznymi, w rezultacie których powstają *stopy pojęciowe* – za pośrednictwem metafory kognitywnej dochodzi do utworzenia amalgamatów [Rutkowski 2007: 59-62, Ginter 2009: 44]. Dzieje się to na różne sposoby – w przypadku onimów autentycznych cecha lub cechy łączące denotat fikcyjny i realny są implicytne, bowiem nie są zawarte w poetonimie. W onimach nieautentycznych jest

to natomiast eksplicytne, gdyż autor przyporządkowując poetonim (często go wymyślając) bezpośrednio wyraża w nim nadrzędne cechy przedmiotu przedstawionego. Zależy to jednak od przestrzeni dyskursywnej czytelnika, czy będzie on w wystarczający sposób przygotowany do zrekonstruowania zaplanowanego przez pisarza amalgamatu. Dostrzegamy tu zbieżność z poglądami onomasty rosyjskiego, M. V. Karpenko, który wyodrębnił dwa sposoby charakteryzowania denotatów przez poetonimy. Mamy zatem do czynienia z takimi poetonimami:

„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].

Tak czy inaczej, jest to zjawisko metonimiczne określane w rosyjskiej onomastyce literackiej rzadko spotykanym terminem *antonomazja*. Polega ona na powiązaniu różnorodnych faktów językowych oraz kulturowych, objętych przez dyskursywną działalność pisarza, z formalnymi częściami składowymi poetonimu. S. J. Kapkova definiuje antonomazję (nota bene w kontekście tłumaczenia poetonimów pojawiających się 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 антономазии и являются “говорящие” имена и фамилии¹⁷ [Капкова 2004: 76].

W kontekście takiego rozumienia zjawiska antonomazji warto przytoczyć jego definicję, która pojawia się w *Słowniku terminów literackich* S. Sierotwińskiego [Sierotwiński 1970]. Zaznaczmy, że prezentuje ona odmienne pojmowanie antonomazji od tego, które przyjmujemy w pracy. Jest ono znacznie bliższe klasycznej definicji 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].

W zależności od tego, czy zjawisko to dotyczy onimów autentycznych, czy nieautentycznych, ma miejsce, odpowiednio, *antonomazja deonimizacyjna*, *okazjonalna* lub, w

¹⁷ 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”.

wypadku połączenia obu technik, *mieszana*. Zjawiska te z natury są przesiąknięte dyskursywnością, gdyż służą wyrażeniu autorskiego konceptu poetonomastycznego – pierwszy typ antonomazji polega na czerpaniu z kultury poprzez oderwanie nazwy od nosiciela pierwotnego ze względu na jego konkretną cechę i przeniesienie jej na wtórny. Przykładem takiej antonomazji może być analizowany w części empirycznej pracy 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, patronki sierot. Drugi typ antonomazji polega na eksplicytnym wykorzystaniu etymologii onimu, którego przykładem może być imię dyrektora szkoły Hogwart w sadze autorstwa J. K. Rowling, *Albus*, osadzone na łacińskim apelatywie *albus* oznaczającym „dobroć, świętość i białość”.

Z tego względu uznajemy antonomazję za zjawisko, dzięki któremu dochodzi do powstania połączenia między poetonimem w tekście literackim a konceptem poetonomastycznym powstałym w umyśle pisarza, czytelnika i tłumacza. Podkreślmy przy tym raz jeszcze, że z perspektywy pisarza antonomazja w odniesieniu do poetonimów jest techniką świadomą, której rezultat jest niejednokrotnie mozolnie wypracowywany – wynika to z wywiadów przeprowadzonych z J. K. Rowling. Ponadto, bez względu na kategorię, do której przynależą poetonimy, profilują one kluczowe właściwości swoich nosicieli. W tym miejscu dostrzegamy analogię do gramatyki kognitywnej R. Langackera, czyli do profilowania w konstruowaniu sceny – poetonim staje się profilem, poprzez który wyłuskiwane są określone własności denotatu, a przyporządkowany poetonimowi koncept onomastyczny staje się bazą [Tabakowska 2001: 54].

Deonimizacja w antonomazji jest rozumiana przez nas nie jako proces przeciwny proprializacji, lecz jako mechanizm oparty na metaforze kognitywnej, który sprowadza się do połączenia cechy typowej dla pierwotnego nosiciela onimu z analogiczną cechą denotatu poetonimu. Jak zauważa M. Rutkowski:

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

Jest to proces niezwykle subiektywny, gdyż to właśnie pisarz podejmuje decyzję dotyczącą tego, która z cech realnego nosiciela onimu jest dla niego charakterystyczna. Antonomazja okazjonalna polega zaś na świadomym użyciu realnie istniejącego onimu z wykorzystaniem jego podstaw słowotwórczych jako odzwierciedlenia charakterystycznych

cech denotatu. Z kolei, jeśli pisarz tworzy nową jednostkę proprialną, to wówczas jej rdzeniem/rdzeniami stają się 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 przez nas poetonim *Gilderoy Lockhart*, za pośrednictwem którego J. K. Rowling odwołuje się do tendencji do przechwalania się, z której słynęła znana przez nią osoba – *Gilderoy* – i do bycia narcyzem, piękniśm poprzez etymologię nazwiska *Lockhart*). We wszystkich rodzajach antonomazji poetonimy przypominają ikony, które poprzez niesłuchanie skompresowaną strukturę ukazują kryjące się za nimi rozbudowane koncepty.

Z tego wynika, z jednej strony, zasadność nadawania poetonimom miana „mówiących” nazw własnych – dzieje się to właśnie dlatego, że ich potencjał semantyczny bliski jest przymiotnikom. Z drugiej strony, poetonimy w porównaniu z apelatywami odsyłają do wielowymiarowych konceptów, ponieważ skorelowane są z pojedynczymi denotatami – ilość szczegółów w odniesieniu do konkretnego obiektu literackiego nazywanego przez poetonim z oczywistych względów musi być znacznie większa niż u prototypowego przedstawiciela kategorii apelatywnej. Zachodzi tu zatem zjawisko synergii pomiędzy strukturą tekstu literackiego i przestrzenią konceptosfery powstałą w umyśle autora i, w konsekwencji, zrekonstruowaną w umysłach czytelników i tłumaczy.

W kontekście zjawiska antonomazji specyfika semantyki poetonimów zasadza się na tym, iż ich znaczenie oparte jest na formalnych częściach składowych (słowach, od których się wywodzą) lub na konceptach onomastycznych przypisanych do używanych w rzeczywistości pozaliterackiej nazw własnych, które są aktywizowane poprzez tekst dzieła literackiego. Z tego względu należy stwierdzić, że poetonimy wyrwane z kontekstu danego dzieła literackiego nie są w stanie posiadać pełnoprawnego znaczenia. Poetonimy mogą być interpretowane tylko i wyłącznie w oparciu o cytaty z tekstu – opisy ich nosicieli i wszelkich sytuacji, w które zostają oni uwikłani przez autora. Jest to jeden z trzech wymiarów semantyki poetonimów, czyli znaczenie językowe, które jest nierozzerwalnie powiązane ze znaczeniem encyklopedycznym i dyskursywnym.

W perspektywie działalności dyskursywnej jednostek uczestniczących w procesie komunikacji literackiej ewidentna staje się relacja pomiędzy częściami składowymi tekstu literackiego i skorelowanymi z nimi konceptami. Mając to na względzie widzimy, że indywidualność działalności dyskursywnej wszystkich podmiotów prowadzi do sytuacji, w której procesy mentalne autora stojące za dobranymi poetonimami nie muszą się pokrywać z

procesami mentalnymi uaktywnionymi za ich pośrednictwem w umysłach odbiorców tekstu. W szczególności sprowadza się to do indywidualnego aspektu przestrzeni dyskursywnej, a zatem tego, jak idiolekt, idiokultura i idiomowiedza jednostki wpływa na jej „aparat wytwórczy” [Łompięś 2011: 268]. Nierzadko możemy spotkać się z sytuacją, w której niuanse językowe, kulturowe i dyskursywne zakodowane przez pisarza w poetonimach danego dzieła literackiego są zauważalne tylko i wyłącznie dla pisarza. Ma to przede wszystkim miejsce wtedy, kiedy nie opatrzy on stosownym komentarzem tekstu literackiego swojego autorstwa. Wówczas to odbiorca dzieła staje się kreatorem interpretacji poetonimów, który w oparciu o wiedzę wydobytą z tekstu na swój sposób uzasadnia ich dobór. Bez wątplenia, zarówno dobór, jak i interpretacja poetonimów znajduje swoje uzasadnienie w przestrzeni dyskursywnej określonej jednostki, czyniąc komunikację literacką procesem skrajnie antropocentrycznym.

Zarysowany w rozdziale 1 niniejszej pracy problem dyskursu w kontekście komunikacji literackiej można odnieść do płaszczyzny onomastyki literackiej. Zwróciliśmy już uwagę na fakt, iż dotychczas w ramach analiz onimów pojawiających się w literaturze skupiano się na ich formalnym aspekcie i funkcjach pełnionych w tekście literackim. Ze względu na to nie ma możliwości wykazania satysfakcjonujących badań, które łączyłyby dokonania językoznawstwa kognitywnego i onomastyki literackiej. Uznajemy, że postulaty wysunięte w ramach pracy mają potencjał do zapoczątkowania badań w ramach nowej dyscypliny – *poetonimologii kognitywnej*. Nie da się ukryć, że wymaga ona doprecyzowania podstawowych pojęć stanowiących jej bazę, jak również wypracowania modelu analizy tekstu literackiego w celu wydobycia kryjących się za nim konceptów. W ramach części empirycznej niniejszej pracy proponujemy taki model analizy opierając się na dokonaniach L. Babienko [Бабиенко 2005]. Choć spostrzeżenia dotyczące specyfiki klasycznych konceptów, jak również literackich nazw własnych, które pokrótce przedstawiliśmy w pracy, nie są innowacyjne, to do fuzji pomiędzy nimi dotychczas nie doszło. Z tego powodu można twierdzić, że dyscyplina poetonimologii kognitywnej jest godna dalszego rozwijania i popularyzacji.

2.3.4. Specyfika dyskursywnego znaczenia poetonimów

Można założyć, że wszystkie fragmenty tekstu literackiego odnoszące się do konkretnego nosiciela poetonimu są rozumiane jak jego definicja, jednakże stanowią one obraz niepełny. Chodzi mianowicie o to, że odzwierciedlane w tekście składniki formalne poetonimu oraz zawarte w nim odniesienia do wiedzy pozajęzykowej odbiorców zawieszane są w przestrzeni konceptu poetonomastycznego przyporządkowanego do poetonimu. Deskrypcje

jednostkowe są wyłącznie częściową reprezentacją wyobrażenia o danym elemencie świata przedstawionego. Z jednej strony chodzi o to, jak autor wizualizował denotat poetonimu w trakcie pracy nad tekstem literackim, lecz z drugiej strony wchodzi tu w grę wyobrażenia czytelników. Innymi słowy, określony koncept poetonomastyczny – obraz elementu świata przedstawionego – werbalizowany jest poprzez wszystkie słowa jego dotyczące, na czele z należącym do niego poetonimem, lecz słowa te po zebraniu w jednym miejscu nigdy nie będą równały się konceptowi. Język staje się więc jedynie odbiciem myśli, co oznacza, że słowa tekstu literackiego są wierzchołkami góry lodowej opisywanego w nim świata przedstawionego.

W tym miejscu należy rozgraniczyć dwa podstawowe sposoby, poprzez które poetonimy uzyskują znaczenie w płaszczyźnie tekstu literackiego i przestrzeni jego mentalnych fundamentów.

W ujęciu klasycznym poetonimy stają się znaczące na tle towarzyszącego im ko-tekstu i kontekstu, ponieważ tylko w oparciu o konkretne dzieło literackie mogą być interpretowane, a interpretacja ta zawsze będzie uwarunkowana przez środowisko kulturowe odbioru. Jeśli chodzi o ko-tekst, to na tle poetonimów stanowi on warstwę aktualizującą znaczenie ich części składowych lub odwołania do wiedzy encyklopedycznej. Istotnym jest jednak to, że ostatecznie poetonim nasiąka wszystkimi fragmentami tekstu odnoszącymi się do jego nosiciela, chociaż nie zawsze musi to być przez czytelnika uświadamiane. Innymi słowy, w miarę przesuwania się w tekście poetonim napęnia się coraz to nowymi znaczeniami, gdyż:

ИС, по мере продвижения в тексте, формирует собственную семантическую структуру. В её образовании большое значение играют вторичные номинации персонажа, которые выполняют в этом процессе роль семантических компонентов. В результате этого происходит целенаправленная семантизация имени изображаемого объекта¹⁸ [Липихина 2003].

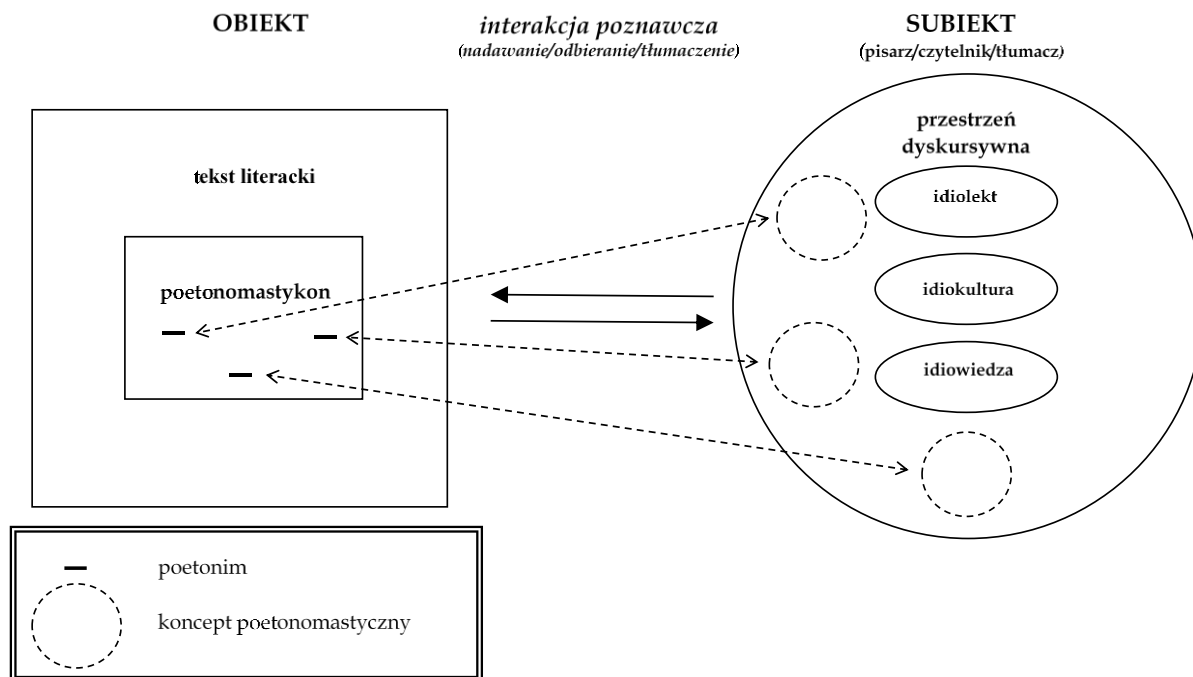
Na tle obszernego bagażu semantycznego poetonimu jego forma językowa staje się figurą – profiluje najbardziej charakterystyczne cechy elementu świata przedstawionego, nie wykluczając jednocześnie pozostałych. Należy przy tym podkreślić, iż w tym sensie kultura jest nie tylko kumulowanym na przestrzeni wieków światopoglądem i świadomością konkretnego etnosu, lecz również jej wersją indywidualną dla każdego członka społeczności.

¹⁸ Nazwa własna, wraz z przesuwaniem się w tekście, otrzymuje własną strukturą semantyczną. W jej kształtowaniu duże znaczenie mają wtórne określenia bohaterów, które w tym procesie odgrywają rolę komponentów semantycznych. W wyniku tego zachodzi zjawisko zamierzonej semantyzacji imienia opisywanego obiektu.

W ujęciu kognitywnym tekst literacki jest fragmentarycznym i spłaszczonym odzwierciedleniem wielowarstwowej przestrzeni dyskursywnej jego autora. Proces twórczy tekstu polega więc na działalności jego wyobraźni i jej myślowych rezultatach, czyli na ukształtowaniu skomplikowanej struktury świata przedstawionego w głowie pisarza, która dopiero potem „przelewana jest na papier”. To sprawia, że psychologiczność tekstu artystycznego staje się jego immanentną właściwością. Podstawowym zadaniem należącym do tekstu literackiego jest takie wpłynięcie na czytelnika, by w jego umyśle odtworzony został świat, który został wykreowany w umyśle pisarza, dlatego też sam tekst literacki staje się pośrednikiem pomiędzy przestrzeniami dyskursywnymi pisarzy, tłumaczy i czytelników. Tak ujęte kognitywne definiowanie specyfiki tekstu literackiego wskazuje na to, że jego podstawą zawsze są konkretne koncepty apelatywne i poetonomastyczne. Droga prowadząca do utworzenia lub dobrania poetonimu zwięźcającego mentalną strukturę jego denotatu wygląda wobec tego następująco: dyskurs – koncept poetonomastyczny – tekst – poetonim. Wynika to z tego, że, zgodnie ze słowami M. Cyzman, literacka nazwa własna jest dopasowana do całościowego uposażenia elementu świata przedstawionego w tekście [Cyzman 2009: 89], co wyraża się zarówno mentalnie, jak i językowo.

2.4. Schemat procesu komunikacji literackiej za pośrednictwem poetonimów

Dla uporządkowania postulatów opisanych w tym rozdziale za konieczne uznajemy opracowanie odpowiedniego schematu. Jego podstawowym zadaniem jest zwizualizowanie współzależności występujących pomiędzy przestrzeniami dyskursywnymi autora tekstu literackiego i jego czytelników, zastosowanymi w tekście poetonimami i nazywanymi przy ich pomocy konceptami poetonomastycznymi. Schemat oparty jest na trzech podobnych schematach, w których specyfika poetonimów w kontekście dyskursu i konceptosfery ujmowana jest z różnych perspektyw [Алефиренко 2011: 16, Rutkiewicz-Hanczewska 2013: 43, 62]. Zobrazowane na schemacie relacje pomiędzy przestrzeniami dyskursywnymi uczestników komunikacji literackiej i tekstem literackim wraz z występującymi w nim poetonimami niewątpliwie wymagają stosownego komentarza, który przytaczamy poniżej.



Rys. 9. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej za pośrednictwem poetonimów. Opracowanie własne

Po pierwsze, należy podkreślić, iż graficzna reprezentacja poetonimów jako krótkich linii i odpowiadających im konceptów poetonomastycznych jako niewypełnionych owali o przerywanych granicach ma na celu ukazanie ich cech charakterystycznych. Poetonimy są skompresowanymi i, co istotne, linearnymi pod względem formalnym znakami graficznymi, w obrębie których jest niewiele przestrzeni dla aktywności poznawczej subiekta. Są one częściami składowymi tekstu literackiego, które mają statystycznie niewielki udział w nim pod względem procentowym w porównaniu do apelatywów, mimo wszystko zajmując w nim centralną pozycję. Na dodatek, poetonimy wchodzą w bezpośrednie relacje zarówno z tekstem, jak i pomiędzy sobą w obrębie poetonomastykonu, czyli wszystkich poetonimów wykorzystanych w dziele literackim [Graf 2009]. Natomiast koncepty poetonomastyczne, będąc przyporządkowanymi do konkretnych poetonimów, są konstruktami mentalnymi, wielowymiarowymi, których granice są rozmyte – typowa dla dzieła literackiego jest „niedookreśloność” elementów jego świata przedstawionego, na którą zwróciliśmy wcześniej uwagę [Ingarden 2001, Graf 2011]. Istotny jest fakt, że koncepty poetonomastyczne są wytworami umysłów subiektów biorących udział w przedstawionej na schemacie komunikacji literackiej. Analogicznie, całość kształtu tekstu i przestrzeni dyskursywnej oddajemy na schemacie,

odpowiednio, przy wykorzystaniu kwadratu oraz owalu, aby podkreślić ich materialną i mentalną naturę.

Po drugie, tekst literacki istnieje „obok” subiektów uczestniczących w związanym z nim procesie komunikacji. Oznacza to, że zarówno dla autora, jak i czytelnika, tekst literacki stanowi byt autonomiczny pod względem fizycznym, zaś całkowicie od nich zależny pod względem mentalnym. Relacja nadawania i odbioru jest na schemacie ukazana poprzez, odpowiednio, strzałkę skierowaną od subiekta do obiektu lub odwrotnie. W celach ekonomii terminologicznej nadawanie, odbieranie i tłumaczenie, które cechuje się dwoistą naturą, wyrażamy przy pomocy pojemniejszego terminu *interakcja poznawcza*. Jest on tu istotny, gdyż implikuje podwójną rolę tłumacza w zaprezentowanym układzie.

Po trzecie, przy pomocy schematu podkreślamy fakt, że koncepty poetonomastyczne powstają w obrębie przestrzeni dyskursywnej subiekta pod wpływem poetonimów i całości tekstu literackiego. Nie są one w żadnym wypadku konstruktem statycznym – jest wręcz przeciwnie, dlatego że ulegają ciągłemu rozwojowi, który jest podporządkowany językowi, kulturze i psychice danego subiekta będącymi podstawowymi filarami przestrzeni dyskursywnej jednostki. Psychika człowieka przekłada się na entymematyczność postrzegania świata, a w tej sytuacji tekstu literackiego, które warunkowane jest przez dotychczas zgromadzone doświadczenie życiowe jednostki, specyfikę jej składu osobowościowego i emocjonalności.

Na koniec spostrzeżeń dotyczących przedstawionego schematu dyskursywnej komunikacji literackiej należy szczególnie podkreślić, iż wszystkie elementy zarówno tekstu literackiego, czyli obiektu, jak również części składowe przestrzeni dyskursywnej subiekta, pozostają w płynnej i ciągłej relacji między sobą. Z jednej strony, poetonimy nieustannie wchłaniają w siebie opisy wszelkich aspektów przypisanych im elementów świata przedstawionego, przy czym w różnych miejscach dzieła mogą aktywizować odmienne fragmenty ich tekstowej definicji. Z drugiej strony, w obrębie przestrzeni dyskursywnej czytelników koncepty poetonomastyczne, a więc mentalne reprezentacje denotatów poetonimów, wchodzą ze sobą w interakcje. Mogą one być kontrolowane przez tekst dzieła literackiego, jednak nie jest to obligatoryjne ze względu na wspomniane wcześniej obszary „niedookreśloności”. Dzieje się to na tle wzajemnych relacji pomiędzy językiem, kulturą i wiedzą danej jednostki, dodatkowo jeszcze będąc sterowanym przez specyfikę jej psychiki i całokształtu doświadczeń życiowych.

Ważnym aspektem procesu dyskursywnej komunikacji literackiej jest wysoki stopień świadomości pisarza względem generowanego przez niego tekstu literackiego. Znajduje to

swój wyraz w fakcie, że w trakcie procesu twórczego dokonuje on zamierzonych zmian perspektyw oglądu tekstu – z pisarza przeistacza się w czytelnika i odwrotnie. Po pierwsze, oznacza to, iż pierwotnie utworzony fragment powieści może niejednokrotnie ulegać zmianom, co prowadzi do powstania jego wielu wersji. J. K. Rowling podkreśla to mówiąc o wersjach pierwszego rozdziału pierwszego tomu sagi:

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].

Uzmysławia w ten sposób, na ile sprecyzowane intencje towarzyszyły jej w trakcie pracy nad powieścią – J. K. Rowling dążyła do dostarczenia czytelnikom dokładne takiej ilości informacji, jaką według niej musieli na danym etapie otrzymać. Miała na celu, z jednej strony, szczegółowe opisanie sytuacji, lecz, z drugiej strony, zaintrygowanie czytelnika w takim stopniu, by ten chciał dowiedzieć się więcej, tym samym czytając dalej.

Po drugie, fakt pierwotnego zwerbalizowania odautorskiej koncepcji świata przedstawionego może prowadzić do jeszcze bardziej wyrazistego zwizualizowania akcji i elementów w niej uczestniczących, co w konsekwencji może zmusić pisarza do zmiany decyzji względem losów postaci. J. K. Rowling zwraca na to uwagę w wywiadach, ponieważ w toku jej prac na tekstem sagi niektóre postaci zostały przez nią „uśmiercone” pomimo tego, że pierwotnie nie miała tego w planach. Dla przykładu, zgodnie ze słowami pisarki, epilog całej sagi zamieszczony na końcu ostatniego części 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, w ostatecznej wersji epilogu nie pojawiły się wszystkie postaci, które znalazły się w nim w wersji pierwotnej.

Po zarysowaniu relacji występującej pomiędzy działalnością dyskursywną autora tekstu literackiego a poetonimami, jak również dyskursywnej specyfiki poetonimów, w kolejnym rozdziale pracy przejdziemy do problemu dyskursywności w procesie tłumaczenia. Uzmysłowi to, iż działalność dyskursywna tłumacza w istotny i zauważalny sposób wyraża się w tekście przekładu.

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.

ROZDZIAŁ 3: DYSKURSYWNOŚĆ PROCESU TŁUMACZENIA TEKSTU LITERACKIEGO NA TLE POETONIMÓW

3.1. Dyskursywność procesu tłumaczenia

W celu satysfakcjonującego zobrazowania powiązania pomiędzy dyskursywnością tłumaczenia i konceptami poetonomastycznymi należy ustalić definicję samego procesu tłumaczenia. Jako że rozważania dotyczące teorii i praktyki tłumaczenia, w tym tekstu literackiego, mają historię sięgającą czasów starożytnych, to niejednokrotnie ewoluowały. Można je przypisać zarówno do stanowisk strukturalistycznych, lingwokulturowych, jak również pragmatycznych i kognitywnych. W ich ramach starano się rozwiązać problemy dotyczące statusu przekładu wobec 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 formalne ograniczenia pracy odniesiemy się do dwóch kluczowych postaw wobec tłumaczenia i z nich wyprowadzimy wspólny pierwiastek, pozycjonując go wobec dyskursywności procesu komunikacji literackiej i poetonomastycznej conceptsfery tekstu literackiego uwikłanej w nią. Wspomniane dwa stanowiska sprowadzają się do następującego 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 niniejszy proces jako odtwarzanie formy i treści tekstu oryginalnego w ramach odrębnego tekstu w innym niż pierwotny języku. Oznacza to pojmowanie procesu tłumaczenia jako rekonstrukcji. 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 równowartościowy [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 pomiędzy językami i kulturami, jest zatem wpisane w ten proces. Sam tekst przekładu stanowi most pomiędzy dwoma światami, który pozwala na przekroczenie barier komunikacyjnych, wymagając od tłumacza konkretnych dostosowań językowych i kulturowych. Skupia to uwagę na tłumaczu, którego funkcja w niniejszym układzie komunikacyjnym może być porównana do filtra – to on decyduje o tym, które aspekty tekstu oryginalnego należy w przekładzie odtworzyć, a które można zignorować. Zaznaczmy w tym miejscu, iż przestrzeń dyskursywna uczestników komunikacji literackiej w równym stopniu odciska swoje piętno zarówno na tekście oryginału, jak i przekładu na każdym z etapów komunikacji. Oznacza to, iż nie należy oddawać tłumaczowi pełni władzy nad tekstem przekładu, bowiem jest on powiązany z tekstem oryginału i w dużej mierze od niego uzależniony.

Z tego powodu uznajemy, że najodpowiedniejszą dla potrzeb niniejszej pracy definicją tłumaczenia jest pojmowanie go jako procesu współkonstrukcji tekstu przekładu, która zachodzi w bezpośredniej lub – co zdecydowanie częściej ma miejsce – pośredniej współpracy pomiędzy autorem i tłumaczem na podstawie tekstu oryginalnego. Nie jest to współpraca w znaczeniu dosłownym, gdyż tłumacze rzadko zwracają się do pisarzy z prośbą o wyklarowanie nurtujących ich kwestii. Pamiętając jednak o tym, że tekst literacki stanowi częściowe odwzorowanie działalności dyskursywnej pisarza uznajemy za stosowne stwierdzenie, że tłumacz świadomie lub podświadomie odtwarza jego autorską konceptosferę. Jest to proces subiektywny, lecz oparty na czynniku obiektywnym – tekście oryginalnym, który w większości przypadków wywołuje podobne wrażenia u jego odbiorców. Stanowi to klasycznie rozumiany inwariant znaczenia, czyli trzon treści dzieła literackiego, który generowany jest w umysłach odbiorców pod wpływem tekstu. To pozwala nam twierdzić, że w procesie tłumaczenia dochodzi do współkonstrukcji tekstu 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. Sprowadza się to do naszego wstępnego założenia, że przekład jest werbalizacją tylko niektórych aspektów dyskursywnych towarzyszących procesowi pracy pisarza nad tekstem oryginalnym.

Problem relacji dyskursu i tekstu literackiego, który zarysowaliśmy w rozdziale 1, pozwala zdać sobie sprawę z tego, iż każde słowo użyte przez pisarza dobierane jest z rozmysłem. Spostrzeżenie to można umiejscowić w obrębie rozpowszechnionego poglądu, iż żadne słowo w literaturze nie jest przypadkowe. Ponieważ odnosi się to do całokształtu

struktury tekstu literackiego, to dotyczy również poetonimów. Tym bardziej należy się skupić właśnie na nich, jako że to właśnie one – a w szczególności antropopoetonimy-bohaterowie – są motorami napędowymi akcji dzieła.

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 językowymi częściami składowymi tekstu literackiego poetonimy są najbardziej nasycone pod względem przypisanej im treści konceptualnej, jak również roli ich denotatów w kontekście całości fabuły. Każdy poetonim służy pisarzowi jako furtka do bytującego za nim konceptu, który uaktywnia działalność dyskursywną jednostek zaangażowanych w proces komunikacji literackiej. Dzieje się to dlatego, że na znaczenie poetonimu składają się jego wszystkie trzy rodzaje: językowe, encyklopedyczne i kognitywne.

Tak interpretowane powiązanie poetonimów z dyskursem wskazuje na wysoki stopień ich odautorskości. Jako że działalność dyskursywna jest cechą immanentną dla człowieka, to zarówno pisarze, czytelnicy, jak również tłumacze ją posiadają. Można przy tym uznawać, że w przypadku tych ostatnich staje się ona najistotniejsza – wynika to z interpretacyjnej natury i dwuetapowości typowej dla procesu tłumaczenia: odbierania tekstu i jego nadawania. Obie fazy osadzone są w przestrzeni indywidualnej działalności dyskursywnej, ze względu na co i sposób rozumienia oryginału, i konstruowania przekładu będzie odmiennie przebiegał i zostanie wyrażony w innej postaci przez każdego tłumacza. Wybór perspektywy, z której zostanie odtworzony oryginalny poetonim w przekładzie, jest decydujący w kwestii odbioru opisywanej w tekście conceptsfery 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 uwzględnić intencje autora tekstu oryginalnego, co można zrozumieć jako kontinuum działań poczynawszy od badania źródeł zewnętrznych wobec tekstu literackiego, a skończywszy na konsultowaniu z samym autorem podejmowanych decyzji. Ostatnia sytuacja jest niewątpliwie idealna, gdyż

wówczas autor odgrywa znaczącą rolę nie tylko wobec tekstu oryginalnego, lecz również wobec jego przekładu, minimalizując tym samym interpretacyjne działania tłumacza. Mimo to sytuacja ta jest rzadko spotykana, co wynika najczęściej z braku logistycznych możliwości jej zrealizowania, prowadząc do tego, że tłumacz jest pozostawiony „sam na placu boju”. Dlatego jednostka realizująca proces tłumaczenia zdana jest na własną działalność dyskursywną, w ramach której przetwarza na swój indywidualny sposób sensy zawarte w tekście literackim i generowane na ich podstawie koncepty, wymagając podejmowania konkretnych decyzji dotyczących formy tekstu przekładu i zawartej w niej treści.

Mając to na uwadze wychodzimy z założenia, że w proces tłumaczenia poetonimów będących haczykami, na których został zawieszony tak znaczny bagaż formalny, semantyczny i konceptualny, wpisane jest dyskursywne podejmowanie decyzji, które w taki czy inny sposób zmieniają strukturę treściową i formalną ekwiwalentów poetonimów oryginalnych. W swoim artykule *Przekład jako proces podejmowania decyzji* F. Levy podkreśla fakt, na ile świadome są wszystkie posunięcia ze strony tłumacza:

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 poetonimów sytuację tę można zwizualizować w następujący sposób: tłumacz wypisuje wszystkie potencjalne ekwiwalenty poetonimu oryginalnego na skali od tych najbliższych pod względem formy do najbliższych pod względem treści konceptualnej. Idąc dalej, tłumacz tworzy listę poetonimów dla konkretnego elementu świata przedstawionego i w toku rozważań nad nimi dopasowuje ten najbardziej odpowiedni. W taki sposób odzwierciedla on autorski proces poszukiwania nazwy dla konceptu poetonimistycznego, to jest wspomnianą przez nas wcześniej onomazjologiczną ścieżkę znaczeń, prowadzącą w rezultacie do antonomazji deonimizacyjnej, okazjonalnej lub mieszanej. Wyłuskując z zawartości leksykalnej, kulturowej i konceptualnej wszelkiego rodzaju niuanse, „tłumacz musi dokonać wyboru [...] z różnych koncepcji bohatera” [Levy 2009: 73]. Podkreślmy w tym miejscu, że w kontekście niniejszej pracy odnosimy stwierdzenie F. Levy’ego do wszystkich kategorii elementów świata przedstawionego. Każda decyzja ma zatem swoje podłoże kognitywne, gdyż wymaga zaangażowania kompetencji typowo tłumaczeniowych, jak i czytelniczej siły wyobraźni w proces powtórnej konstrukcji poetonimów. Co więcej, pociąga ona za sobą określone konsekwencje zarówno w projektowaniu formy poetonimu na koncept

poetonomastyczny, jak również ukierunkowuje interpretację i wizualizację całego świata przedstawionego w dziele 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 tym tropem należy stwierdzić, że pojedyncza decyzja podjęta przez tłumacza warunkuje całą konstelację kolejnych. W konsekwencji, pod wpływem tłumaczeniowej ingerencji w nazwę konceptu poetonomastycznego może dojść do zmiany struktury samego konceptu. Tłumacz w komunikacji literackiej pełni przecież podwójną rolę, będąc najpierw odbiorcą, a następnie nadawcą, czyli w odniesieniu do tekstu źródłowego staje się „autorem wtórnym”. Jako subiekt komunikacji literackiej dysponuje on indywidualną przestrzenią dyskursywną, która przekłada się na filtrowanie przyjmowanych i produkowanych treści. W obliczu tak wielowymiarowej przestrzeni konceptów poetonomastycznych tłumacz zmuszony jest do zidentyfikowania najistotniejszej właściwości dyskursywnej elementu świata przedstawionego i wyrażenia jej w wariacie tłumaczeniowym poetonimu [Cieślakowa 1996: 319]. Dlatego też wierne zrekonstruowanie pierwotnie wygenerowanego tekstu i odautorskiej konceptosfery staje się niemożliwe ze względu na przekroczenie granic językowych, kulturowych, jak również, a może nawet przede wszystkim, dyskursywnych.

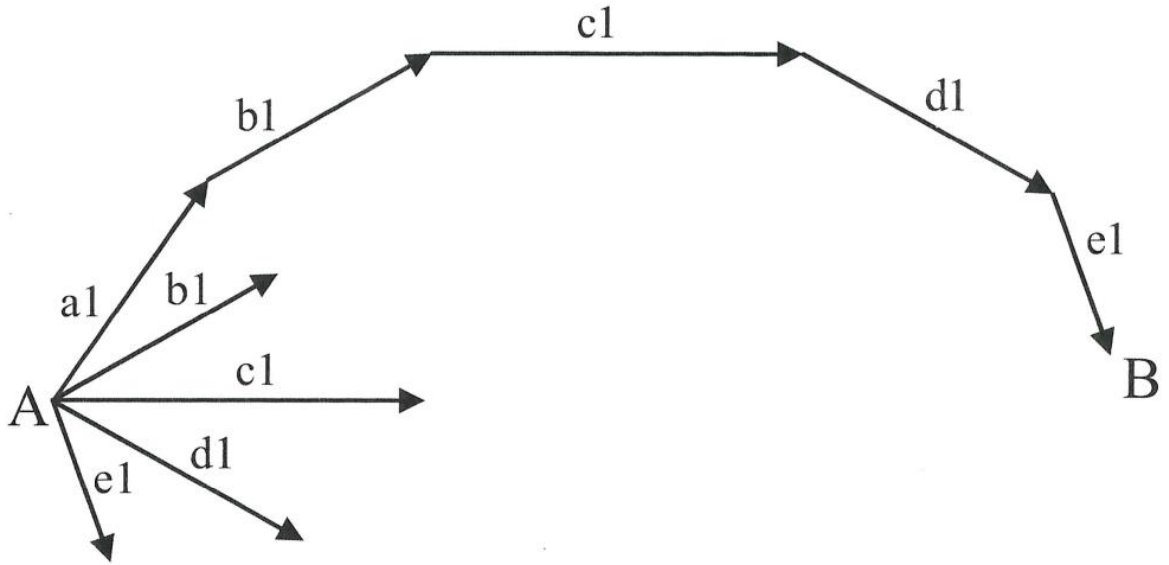
Zwróćmy uwagę na to, że w kontekście opisywanego procesu i rezultatu tłumaczenia obrazowanie jest pojęciem fundamentalnym, gdyż *obraz* w jego ramach „stanowi pojedynczą scenę widzianą przez jednego konceptualizatora w jakimś jednym momencie, natomiast cały tekst mógłby być postrzegany jako logiczna i spójna sieć takich scen. Konstrukcja sceny to rezultat połączenia się czynnika subiektywnego z obiektywnym” [Józwiak 2016: 189]. Nie można zatem utrzymywać, iż interpretacja zarówno w przypadku czytelnika, jak również tłumacza jest ani całkowicie subiektywna, ani tym bardziej całkowicie obiektywna. Wynika to z następującego spostrzeżenia 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” [2001: 99]. Nie można w tym miejscu nie zauważyć, iż wspomniane

czynniki subiektywne i obiektywne w całości pokrywają się z wymienionymi przez nas wcześniej składnikami przestrzeni dyskursywnej, to jest aspektami indywidualnymi i pozaindywidualnymi. Można wobec tego uznać termin *przestrzeń dyskursywna* za trafny również w ramach procesu tłumaczenia, gdyż do jego zawartości odnosi się E. Tabakowska, nie nazywając go jednak w ten sposób.

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

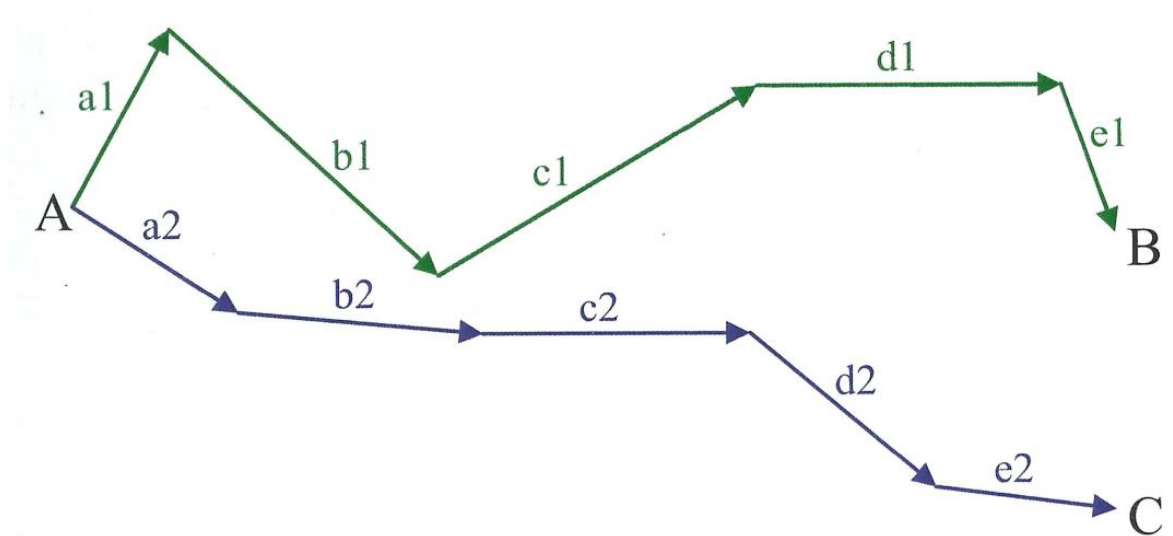
Na podstawie stopnia zakotwiczenia tekstu w kontekście recepcyjnym języka wyjściowego i uwarunkowań języka docelowego „tłumacz określa, co należałoby wyjaśnić, oraz decyduje, co wyjaśnione lub przekazane być musi”, a ściślej: „co, mimo potrzeby wyjaśniania, można pozostawić bez komentarza”, jeśli pewne 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].

Złożoność i wieloetapowość procesu decyzyjnego w tłumaczeniu została trafnie opisana i zwizualizowana przez cytowaną J. Józwiak przy pomocy „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 podstawowym aspekcie wektora, czyli jego kierunku – odzwierciedla to w sposób metaforyczny zwrócenie się tłumacza w stronę wachlarza możliwości przetłumaczenia danej jednostki tłumaczenia, co wynika z jego interpretacji i następującej po niej decyzji. Dodatkowo na kierunek wektora, to jest w danym kontekście określoną decyzję, składają się różne siły. Na potrzeby procesu tłumaczenia siły te rozumiane są jako konglomerat kontekstu z jego wszystkimi płaszczyznami, bazy kognitywnej tłumacza i jego kompetencji. Szczególnie istotnym wydaje się być zwrot wektora decyzji prowadzącego do dobrania ekwiwalentu, ponieważ odzwierciedla, po pierwsze, wielość możliwych ciągów decyzji tłumaczeniowych, a, po drugie, wielość możliwych ekwiwalentów.



Rys. 10. Proces dochodzenia do odpowiednika przekładowego (B) w wyniku podejmowania przez tłumacza kolejnych decyzji [Józwiak 2016: 197]

Na schemacie J. Józwiak wizualizuje to, że tłumacz ma do dyspozycji kilka możliwości (a1, b1, c1, d1, e1). Decydując się na wybranie którejś z nich, pozbawia się potencjału, który mogłyby mu dać inne. W momencie podjęcia decyzji a1 tłumacz otwiera sobie drogę do kolejnych decyzji, które wynikają z poprzedniej. Nie jest to jednak wówczas stosunek 1:1, gdyż każda decyzja potencjalnie wywołuje kilka kolejnych. Dlatego tłumacz w przypadku każdej decyzji wkracza na nową ścieżkę wektorów decyzyjnych, stopniowo zawężając ich pulę, co ostatecznie prowadzi do dobrania jednego ekwiwalentu.

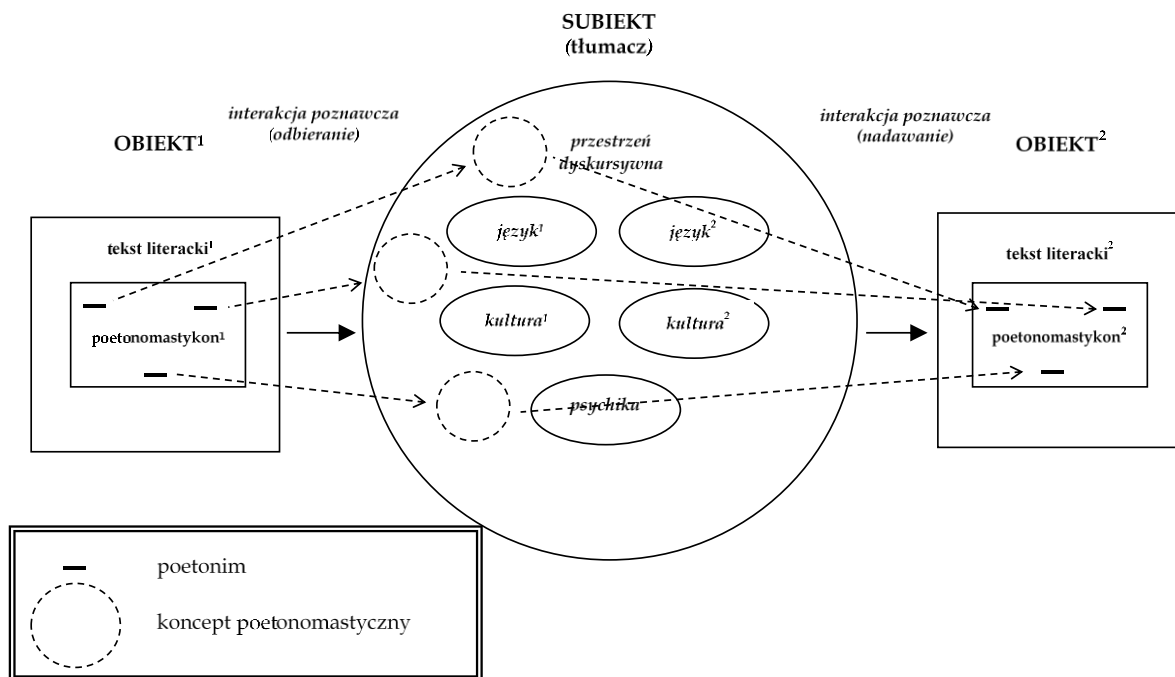


Rys. 11. Proces dochodzenia do znacznie różniącego się odpowiednika przekładowego (C) przy dużych różnicach w procesie decyzyjnym [Józwiak 2016: 199]

Powyżej zostały zobrazowane dwie paralelne ścieżki tłumaczeniowe, które prowadzą od identycznego punktu wejścia do dobrania znacząco różniących się między sobą odpowiedników tłumaczeniowych. Szczególną uwagę zwraca wielokierunkowość podejmowanych przez dwóch niezależnych tłumaczy decyzji, co oznacza, iż te same treści pod wpływem odmiennego sposobu ich przetwarzania w ramach przestrzeni dyskursywnej prowadzą do ich odmiennego odzwierciedlenia w przekładach. Jak zauważa J. Józwiak, przetłumaczenie tego samego tekstu w różny sposób nie może implikować, iż któreś z nich będzie bardziej właściwe od tego drugiego. Pomimo dysponowania takim samym arsenałem technik i strategii, tłumacze w wyniku swojej kreatywności poznawczej i decyzyjnej dążą do wyrażenia w przekładzie najbardziej odpowiednich według własnego uznania pierwiastków znaczenia. Tym samym spośród wielopłaszczyznowości zawartej w tekście oryginalnym wyróżniają konkretne aspekty i to właśnie na nich się skupiają.

3.2. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej w tłumaczeniu

Na tyle skomplikowany i wieloetapowy układ relacji w komunikacji literackiej pośredniczonej przez tłumacza należy odzwierciedlić na schemacie. Zauważmy, iż ma on na celu skupienie się na pozycji tłumacza i jego podwójnej roli w tym układzie, ze względu na co na proponowanym etapie pomijamy moment utworzenia tekstu oryginalnego przez autora i odbioru tekstu przekładu przez czytelników docelowych, które były zwizualizowane na schemacie w rozdziale 1 pracy.



Rys. 12. Schemat dyskursywnej komunikacji literackiej w tłumaczeniu. Opracowanie własne

Kluczowym aspektem wizualizowanym na schemacie jest to, że w przestrzeni dyskursywnej tłumacza dochodzi do powstania konceptu poetonomastycznego powiązanego z poetonimem w tekście źródłowym (tekst literacki¹). Ten sam koncept staje się fundamentem, w oparciu o który tłumacz dobiera wariant tłumaczeniowy poetonimu umiejscowiony już w tekście przekładu (tekst literacki²). Podyktowane jest to oczywiście specyfiką zarówno lingwokultury źródłowej i docelowej (idiolektu i idiokultury), jak i własnościami psychicznymi samego tłumacza wraz z jego idyowiedzą. Na ostateczną postać materialną poetonimu przyporządkowanego do określonego konceptu onomastycznego składają się więc konsekwencje wynikające z klasycznej hipotezy Sapira-Whorfa [Sapir 1929] i indywidualnego sposobu mentalnego zrekonstruowania pierwotnego konceptu autorskiego. Innymi słowy, chodzi o to, że tłumacz może wyobrazić sobie konkretny element świata przedstawionego inaczej niż autor tekstu źródłowego – skupiając się na odmiennych cechach denotatu poetonimu lub zupełnie inaczej zarysowując jego materialne i niematerialne części składowe. Spostrzeżenie to jest w pełni 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 „wysłownym” w przekładzie), a także na granicy dwóch świadomości twórczych, autora i tłumacza [Legeżyńska 2013: 244-245].

W słowach polskiej literaturoznawczynie dostrzegamy wyraźne ukierunkowanie kognitywne, na co wskazuje użycie terminu „duże figury semantyczne”, który w ramach pracy określany jest terminem koncept poetonomastyczny. Dodatkowo, charakter mentalny świata przedstawionego w dziele literackim trafnie odzwierciedla fraza „świat pomyślany” w oryginale skontrastowana ze „światem wysłowionym” w przekładzie. Zaznaczmy jednak, że bycie pomyślanym nie pozbawia świata przedstawionego w tekście oryginalnym aspektu werbalnego, gdyż czytelnicy odbierają go właśnie za pośrednictwem słów. Uwagę przykuwa również stwierdzenie dotyczące tego, że świat przedstawiony w tekście literackim bytuje na granicy świadomości twórczej zarówno autora, jak i tłumacza – to uświadamia, iż problem rozbieżności interpretacji tekstu literackiego jest wiązany przez A. Legeżyńską z psychiką jednostek zaangażowanych w proces komunikacji literackiej.

Należy skupić tu szczególną uwagę na fakcie, iż pomiędzy płaszczyzną werbalną i przestrzenią mentalną tekstu literackiego nie można postawić znaku równości – tekst jest przecież częściową materializacją opisywanej za jego pośrednictwem rzeczywistości. To samo dotyczy przekładu, gdyż fakt wysłowienia świata przedstawionego nie może być traktowany jako automatyczny, dzięki czemu nie pozbawia się tłumacza tak istotnej w kontekście jego interpretacji i decyzji działalności dyskursywnej. Postawienie tekstu oryginalnego i przekładu w opozycji ma tu raczej na celu zwrócenie uwagi na ich pierwotność i wtórność. Być może jednak rola tłumacza jest w tym wypadku traktowana zbyt surowo, choć sformułowanie to zwraca uwagę na fakt, iż to właśnie autor tekstu oryginalnego jest „stwórcą” przestrzeni tekstu literackiego. Tak czy inaczej, przy pomocy wspomnianych sformułowań A. Legeżyńska zwraca uwagę na wtórność procesu tłumaczeniowej kreacji tekstu przekładu i naturę wpisanych w niego strat.

Warto również podkreślić dynamikę interakcji, w które wchodzi języki i kultury oryginału i przekładu. Tłumacz musi pamiętać o fakcie, iż czytelnik zaprojektowany w tekście oryginalnym posiada zupełnie inną kompetencję lingwokulturową niż czytelnik przekładu [Lewicki 2017: 171]. Praca jego umysłu jest oparta na standardowych sposobach kategoryzacji i konceptualizacji rzeczywistości, które wpisane są w jego język ojczysty wraz ze współpracującą z nim kulturą. Tym samym wszystkie wybory podejmowane przez tłumacza i ich potencjalne konsekwencje muszą otrzymać taką postać, która będzie w stanie wywołać u odbiorcy docelowego wyraźną reakcję, a nie pozostanie niezauważona przez niego. W konsekwencji onomazjologiczna ścieżka znaczeń, po której kroczy tłumacz, może składać się z odmiennych elementów niż ta autorska.

3.3. Strategie i techniki tłumaczenia poetonimów

Ze względu na fakt, iż opisane kwestie dyskursywne wyborów tłumaczeniowych nie zostały jeszcze do tej pory szczegółowo zbadane w literaturze naukowej, zmuszeni jesteśmy zatrzymać się na analizie ich werbalizacji, czyli tekstu literackiego. Klasyczne lingwokulturowe wybory tłumaczeniowe podyktowane są dwiema kluczowymi postawami wobec tłumaczenia, to znaczy *wyobcowieniem* lub *udomowieniem* [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 więc do przyjęcia dyskursywnej perspektywy czytelników, którzy bytują w sferze, odpowiednio, albo odbiorców oryginału, albo odbiorców przekładu, ponieważ to właśnie do nich przekład jest adresowany i dostosowany. Oznacza to, iż obie strategie zakładają rekonstrukcję sceny z określonej perspektywy, która koncentruje się na zachowaniu obcości oryginału lub zbudowaniu 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 współlistnieją i współpracują ze sobą w tworzeniu spójnego i harmonijnego obrazu” [Tabakowska 2001: 98]. Dlatego dążenia do osiągnięcia wysokiego poziomu ekwiwalencji pomiędzy oryginałem i przekładem 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 przejdźmy do krótkiego opisu wachlarza poszczególnych technik dostępnych dla tłumacza, które sytuują się w obrębie dwóch ogólnych strategii: wyobcowienia i udomowienia.

Strategia wyobcowienia zakłada pozostawienie w przekładzie poetonimu w postaci niezmienionej, czyli zastosowanie techniki *translokacji*, przez co staje się on niezrozumiały dla odbiorców tłumaczenia. Prowadzi to do pozbawienia poetonimów płaszczyzny znaczenia językowego będącego niezmiernie istotnym z punktu widzenia struktury całości dzieła

literackiego, dlatego też translokacja jest najmniej korzystna dla czytelnika. Można ją uznać za efektywną wyłącznie w takiej sytuacji, kiedy odbiorca przekładu zna język i kulturę oryginału lub kiedy jest w takim stopniu zainteresowany rozwikłaniem zagadki znaczenia przetranslokowanych poetonimów, że korzysta ze słowników i encyklopedii. Tak czy inaczej, podjęcie decyzji o wyobcowieniu poetonimu sprawia, że cecha lub wiązka cech, które składają się na koncept poetonomastyczny i są aktywizowane przez strukturę poetonimu, przestają być natychmiastowo zrozumiałe dla odbiorcy przekładu

Strategia udomowienia przybliży znaczenie poetonimu czytelnikowi. Dzieje się to zwykle w zawężonym zakresie ze względu na nieprzystawalność kodów językowych, kulturowych i mentalnych funkcjonujących w obszarach odbiorców tekstu źródłowego i docelowego. Oznacza to, iż tłumacz podejmuje dyskursywny wybór odnośnie tego, na którym z aspektów przedmiotu odniesienia poetonimu się skupić, narzucając w ten sposób czytelnikowi jego interpretację. Ma to związek z tym, że zastosowane w oryginalnym poetonimie słowa lub pojęcia nie są równoważne ich odpowiednikom w tekście przekładu lub takich odpowiedników w ogóle nie posiadają, co w szczególności dotyczy językowej i kulturowej polisemii. *Transpozycja* oraz *translacja*, które składają się na tę drugą kategorię technik tłumaczenia poetonimów, prowadzą w rezultacie do uzyskania ekwiwalentów stopniowalnych pod względem udomowienia. Warto zauważyć, że są to techniki „wewnątrztekstowe”, które cechują się ingerencją w strukturę przekładu dzieła literackiego.

Z jednej strony, *transpozycja* sprowadza się do ortograficznej lub gramatycznej adaptacji do konwencji systemu językowego odbiorców tłumaczenia, przez co z natury obce poetonimy sprawiają wrażenie pochodzenia z języka odbiorców. W obrębie transpozycji można wyróżnić dwie strategie – *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 poetonimu i wyrażenia wybranego składnika jego treści przy pomocy znanych odbiorcom tłumaczenia środków. W jej obrębie można wyróżnić trzy następujące podgrupy:

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 strategia najczęściej może być zastosowana wówczas, gdy tłumacz ma do czynienia z poetonimem autentycznym. Wymaga ona często dodatkowego objaśnienia w formie przypisu, co w szczególności dotyczy odniesień do postaci historycznych, czyli zjawiska deonimizacji. Druga strategia jest przydatna w sytuacji tłumaczenia poetonimów nieautentycznych wymyślonych przez autora tekstu oryginalnego, których podstawą słowotwórczą są apelatywy. Głównym zadaniem takich eksplicytnie „mówiących” poetonimów jest charakteryzowanie swojego nosiciela poprzez profilowanie jego najważniejszej, według pisarza, właściwości lub ich wiązki, dlatego też tłumacz powinien dążyć do odnalezienia możliwie najdokładniejszego sposobu odzwierciedlenia profilowania w swoim ekwiwalencie. Trzecie rozwiązanie może świadczyć o fiasku tłumacza, jako że zastąpienie nazwy własnej nazwą ogólną lub deskrypcją jednostkową powoduje pozbawienie denotatu jego miana i profilowanych przez nie cech.

Oprócz wymienionych powyżej technik „wewnątrztekstowych”, 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 tej techniki, czyli *objaśnienia pozatekstowego*, ma miejsce wówczas, gdy określony poetonim jest językowo i kulturowo wielowarstwowy, a zatem – z punktu widzenia tłumacza i czytelnika – problematyczny pod względem rozumienia i interpretacji. W takiej sytuacji tłumacz ucieka się do określenia specyfiki poetonimu poprzez zdefiniowanie jego kluczowych znaczeń i opisanie tego, w jaki sposób autor je zaktualizował w przypadku noszącego go elementu świata przedstawionego. Objasnienia pozatekstowe mogą zostać umiejscowione w przypisach, na końcu tekstu, czyli pod postacią słowniczka, lub nawet w ramach oddzielnej publikacji. Z drugą i trzecią możliwością mamy do czynienia w kontekście polskiego przekładu sagi o Harrym Potterze. W pierwszym wydaniu wszystkich tomów sagi A. Polkowski zamieścił sekcję pt. *Kilka słów od tłumacza, czyli krótki poradnik dla dociekliwych*, w której odnosi się do znaczenia i procesu tłumaczenia wybranych pojęć i poetonimów – w kolejnych wydaniach słowniczek ten nie jest jednak obecny. W ten sposób A. Polkowski eksplicytnie przybliżył polskim czytelnikom sagi swoją działalność dyskursywną w odniesieniu

do jej tłumaczenia, dzięki czemu pogłębił ich zrozumienie tekstu i kryjącej się za nim konceptosfery.

Oprócz tego, A. Polkowski we współpracy z Joanną Lipińską opracował dwa *Tezaurusy* [Polkowski, Lipińska 2006, 2008], na łamach których objaśnia nie tylko poetonimy należące do elementów świata przedstawionego wykreowanego przez J. K. Rowling, lecz również to, jak wyglądały jego rozważania i decyzje tłumaczeniowe. Pierwszy *Tezaurus* został wydany w roku 2004 i obejmuje tomy sagi od I do IV, natomiast drugi – w roku 2008 i obejmuje wszystkie tomy sagi, to jest od I do VII. Definicja hasła w *Tezaurusach* składa się z następujących elementów: opis elementu świata przedstawionego, etymologia poetonimu oraz nakreślenie związków pomiędzy postacią oryginalną poetonimu a jego przekładem (jeśli poetonim 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 Wimbourne 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 definicję z kategorii bardziej obszernych, choć należy zaznaczyć, że nie mało jest w *Tezaurusach* definicji nawet jednozdaniowych – przykład jednej z nich przytaczamy poniżej. Ma to związek ze wspomnianą przez nas wcześniej hierarchią elementów świata przedstawionego w tekście literackim, co wiąże się z odpowiadającym jej stopniem rozbudowania towarzyszących im konceptów.

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

Oczywiste jest, że w drugim *Tezaurusie* pojawiają się takie hasła, których w pierwszym nie było – 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 zawartości definicji, co ma związek ze specyfiką dzieł literackich, gdyż postaci w nich opisywane rozwijają się stopniowo. W przypadku J. K. Rowling dodatkowo wchodzi w

grę jej koncepcja względem sposobu prezentowania historii Harry'ego Pottera, która jest odkrywana przez naczelnego protagonistę sagi powoli, wręcz etapami. Dlatego też niektóre informacje pojawiają się dopiero w końcowych tomach powieści, czyli całokształty opisów denotatów poetonimów ulegają konsekwentnemu rozbudowaniu. Przykładem tej tendencji jest postać Severusa Snape'a, co można zauważyć w poniższych dwóch wersjach opisu jego postaci (w cytacie podkreśliliśmy informacje dodane w drugim wydaniu *Tezaurususa*). Nie bez kozery przywołujemy właśnie tego bohatera, gdyż jest to jedyny bohater prawdziwie dynamiczny w serii powieści autorstwa J. K. Rowling – z pozoru czarny charakter okazuje się być tak naprawdę 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 też bohaterom sagi dopiero w ostatnim jej tomie. Świadczy to po raz kolejny o tym, na jak przemyślanych podstawach dyskursywnych zbudowana jest struktura świata przedstawionego w powieściach autorstwa 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”, „srog”, „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”, „srog”, „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].

Opublikowanie przez A. Polkowskiego i J. Lipińską *Tezaurusów* jest ogromnym ukłonem wobec polskojęzycznych odbiorców przekładu, szczególnie tych nieznających języka angielskiego, bowiem ukazuje językową, kulturową i konceptualną głębię poetonimów sagi, na

co nie ma miejsca w samym tekście sagi. Jednocześnie jest to dostarczenie odbiorcom przekładu sporego obciążenia kognitywnego, co niektórych może zniechęcić. Na dodatek *Tezaurusy* są trudno dostępne 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 liczby szczegółów dotyczących uniwersum skonstruowanego na jej potrzeby, ze względu na co nie powinno to stanowić dla nich wyzwania. Sam fakt istnienia takiego dodatkowego źródła wiedzy uzmysławia, że bezprecedensowa popularność sagi skłoniła nie tylko autorkę, lecz również i tłumacza do wyjawienia szczegółów dotyczących ich działalności dyskursywnej. Widać więc, iż twórczo aktywne subiekty komunikacji literackiej zdają sobie sprawę z istnienia mentalnej strony procesu pracy nad tekstem i jej znaczenia w kontekście odbioru dzieła przez czytelników. Co więcej, mają one świadomość tego, że ich przybliżenie ułatwi czytelnikom odbiór tekstów i pogłębi iluzję faktyczności istnienia świata przedstawionego.

3.4. Metafora kognitywna a funkcja kognitywna poetonimów w procesie tłumaczenia

W przypadku, gdy tłumacz zdecyduje się na użycie technik w ramach 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 poetonimów do ich denotatów na opisanym wcześniej zjawisku antonomazji.

Podstawowy problem polega na tym, że w oryginalnych poetonimach każdy z odcieni znaczenia słów konstruujących je jest w równym stopniu istotny – pisarz korzysta bowiem z polisemii każdego z rdzeni słowotwórczych. Jako że polisemia występująca u ekwiwalentów pojęć w różnych językach zwykle nie jest równoważna, to tłumacz jest zmuszony do skupienia się na wyrażeniu cechy uznawanej przez siebie za najistotniejszą. W wyniku tego mamy do czynienia z metaforą kognitywną, gdyż ta konkretna cecha denotatu staje się domeną wejściową, będącą podstawą do poszukiwań nazw ogólnych lub nazw własnych 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 w ten sposób stop pojęciowy cechy denotatu z formą i treścią poetonimu. W przypadku odwołania do fikcyjnie lub faktycznie istniejących postaci, tłumacz z puli cech kojarzonych z nimi dobiera tę, która odpowiada elementowi świata przedstawionego – dzięki temu tworzy amalgamat oparty na deonimizacji.

Ocena jakości tłumaczenia poetonimów zbudowanych na metaforze kognitywnej może sprowadzać się zarówno do jego efektywności, jak i do odwzorowania pierwotnej onomazjologicznej ścieżki znaczeń. Z jednej strony, w takim rodzaju tłumaczenia chodzi o to, aby zachować wyraźną spójność pomiędzy poetonimem i nazywanym przy jego pomocy konceptem poetonomastycznym. Oznacza to, że wybór tłumacza dotyczący formalnej strony poetonimu powinien prowadzić do wywołania skojarzeń w umyśle czytelnika przekładu – jego części składowe muszą wyraźnie odwoływać się do konkretnych właściwości denotatu. Z drugiej strony, tłumacz powinien dążyć do tego, by w możliwie najdokładniejszy sposób odzwierciedlić metaforę kognitywną, która była fundamentem doboru poetonimów do denotatów w oryginale. Nie da się jednak ukryć, że może to być sporym wyzwaniem ze względu na nierzadko znaczne różnice pomiędzy systemami języka i kultury tekstu oryginalnego i przekładu. Wówczas tłumacz ma do dyspozycji techniki wspomagające tłumaczenie, to jest objaśnienia wewnątrztekstowe i zewnątrztekstowe.

Tłumacz postawiony przed tak szerokim wachlarzem rozwiązań translatorskich staje się w zasadzie drugim autorem tłumaczonego tekstu. Każda podjęta przez niego decyzja w ostatecznym rozrachunku wywoła w umyśle odbiorcy przekładu reakcje mentalne, przez pryzmat których będzie on postrzegał świat przedstawiony w dziele. Mając na uwadze to, że czytelnik przekładu z reguły nie posiada wiedzy odbiorców pierwotnych tekstu i nie porównuje oryginału z jego tłumaczeniem, tłumacz powinien być konsekwentny w doborze albo strategii wyobcowienia, albo udomowienia. W takiej sytuacji zasadniczym staje się zachowanie spójności semantycznej w obrębie przekładu, co oznacza wyrażanie związku pomiędzy opisami i konceptami poetonomastycznymi denotatów tworzonych i wyznaczanych przez poetonimy oraz samymi poetonimami.

Wyobcowienie (translokacja) prowadzi do zerwania korelacji semantycznej pomiędzy poetonimem a tekstem – semantyka tekstu w języku docelowym nie odnajduje z perspektywy odbiorców przekładu żadnego ujścia w obcojęzycznym poetonimie. Z kolei udomowienie (transpozycja i translacja) pozbawia świat przedstawiony jego inicjalnego kolorytu narodowościowego oraz zawęża językową i kulturową semantykę poetonimów. Ponadto koniecznie trzeba zaznaczyć, że systemowe ujęcie technik tłumaczeniowych może nie mieć przełożenia na praktykę – tłumacze często łączą kilka technik w ramach konkretnego poetonimu. Niemniej jednak, bez względu na zastosowaną przez tłumacza technikę, w porównaniu z tekstem oryginalnym i bytującymi w umyśle autora konceptami poetonomastycznymi przekład będzie zawsze bytem wtórnym. Mając to na uwadze, tłumacz powinien przybliżyć czytelnikom kluczowe elementy przestrzeni dyskursywnej autora poza samym tekstem literackim, co, dla przykładu, można uczynić poprzez udostępnienie im tezaurusa poetonimów, wywiadów z autorem lub jego notatek. W ten sposób może on umożliwić czytelnikom przekładu „nadrobienie” braków w kwestii wiedzy językowej, kulturowej i dyskursywnej w stosunku do kompetencji posiadanej przez czytelników oryginału.

Na tej podstawie widzimy, że dyskursywne decyzje podejmowane przez tłumacza mogą doprowadzić do istotnej zmiany perspektywy, z której opisywany jest świat przedstawiony, jak również do jej zniekształcenia. Biorąc to pod uwagę przejdźmy do części empirycznej pracy, w której postaramy się wykazać słuszność zaproponowanych dotychczas uwag teoretycznych.

ROZDZIAŁ 4: METODA ANALIZY MATERIAŁU EMPIRYCZNEGO

Przed przejściem do analizy materiału empirycznego przypomnimy tezy, które weryfikujemy w jej ramach. Przede wszystkim zakładamy, że „działalność dyskursywna człowieka ma bezpośredni związek z tworzeniem, tłumaczeniem, jak również rozumieniem całości tekstu literackiego, a w szczególności poetonimów”. W kontekście tematu pracy należy doprecyzować to założenie następująco: specyfika działalności dyskursywnej jednostki ma wpływ na interpretację związku pomiędzy formą poetonimów a przypisanymi im konceptami poetonomastycznymi przez tłumaczy i na decyzje podejmowane przez nich w celu jego odwzorowania. Oprócz tego stawiamy tezę, zgodnie z którą „poetonimy są imionami konceptów poetonomastycznych przez nie generowanych, odsyłając do najistotniejszych właściwości ich denotatów w oparciu o treść dzieła literackiego”. Odmienny sposób rozumienia tekstu przez tłumacza wynikający z odrębnej działalności dyskursywnej wraz z ograniczeniami języka i kultury przekładu może wobec tego sprawić, że relacja pomiędzy poetonimami a konceptami poetonomastycznymi zostanie w istotny sposób zmieniona lub nawet utracona w przekładzie.

Przedstawione tezy weryfikujemy przy pomocy algorytmu konceptualnej analizy tekstu literackiego wypracowanego przez L. Babienko [2004]. Rosyjska badaczka wypracowała podstawowe założenie dotyczące opozycji tekst literacki – konceptosfera, zgodnie z którym cechy konceptów literackich ulegają werbalizacji za pośrednictwem elementów tekstu literackiego należących do tego samego pola semantycznego, co warunkuje spójność konceptosfery i tekstu [Babienko 2004: 58]. L. Babienko zaznacza, że analiza ta ma na celu określenie słów kluczowych tekstu literackiego, wykazanie podstawowych konceptów tekstu literackiego, jak również opisanie tworzonej przy ich pomocy przestrzeni konceptualnej [Babienko 2004: 59]. Mając na uwadze nasze wcześniejsze spostrzeżenie, zgodnie z którym poetonimy są słowami kluczowymi tekstu literackiego, uważamy, że algorytm analizy konceptualnej zaproponowany przez L. Babienko jest dopasowany do ich specyfiki. Wyzyskane w toku tej analizy koncepty poetonomastyczne pozwolą na porównanie związku zachodzącego pomiędzy nimi a poetonimami w tekście oryginalnym z ich odpowiednikami w przekładach.

Poniżej przedstawiamy oryginalny algorytm L. Babienko, który następnie modyfikujemy w celu uzyskania możliwie najprecyzyjniejszych rezultatów analizy.

- 1) wyделение предтекстовых presupпозиций, важных для формирования концептуального пространства текста: время его создания, имя автора, несущее определённую информацию о нем; 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, сопряженных 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 образных.
- 7) моделирование структуры концептосферы, т. е. выделение ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры), приядерной зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшей периферии (номинативно совмещенных и ассоциативно-образных репрезентаций) и дальнейшей периферии (субъектно-модальных смыслов) [Babienko 2004: 57]²⁰.

Biorąc pod uwagę formalne ograniczenia pracy doktorskiej, jak również rozległość materiału empirycznego (każda wersja językowa sagi o Harrym Potterze ma około 3500 stron, na które składa się po 7 tomów), analizujemy takie poetonimy i koncepty poetonomastyczne, które według naszego przekonania są najistotniejsze dla fabuły powieści. Z tego samego powodu nie jest możliwe wzięcie pod uwagę wszystkich kontekstów leksykalnych, w których pojawiają się poetonimy lub które się do nich odnoszą. W związku z tym badamy takie konteksty werbalne, które w sposób najbardziej wyraźny oddają specyfikę konceptów poetonomastycznych przypisanych do poetonimów. Ponadto nie korzystamy z etapów algorytmu analizy konceptualnej, które wykraczają poza zakres zainteresowania badania lub nie są możliwe do zrealizowania ze względów materialnych, logistycznych lub merytorycznych. Takie etapy to etap 2, 3 i 5 w algorytmie L. Babienko.

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

2) analiza semantyki tytułu i jego wektora semantycznego w tekście;

3) przeprowadzenie eksperymentu psychoлингwistycznego 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 tekстового konceptu;

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 metaforycznych;

7) modelowanie struktury konceptosfery – wyznaczenie centrum (podstawowej struktury kognitywno-predykatywnej), pola okołocentrowego (istotnych eksplikacji werbalnych), bliższych peryferii (nominatywnie zestawionych i eksplikacji asocjacyjno-metaforycznych) i dalszych peryferii (sensów subiektywno-modalnych).

Ze względu na to algorytm, w oparciu o który prowadzimy analizę poetonimów i konceptów poetonomastycznych z sagi o Harrym Potterze w wersji oryginalnej, jak również w polskim i rosyjskim przekładzie, wygląda następująco:

- I.** wykazanie przedtekstowych presupozyycji z zakresu języka, kultury i działalności dyskursywnej autorki sagi o Harrym Potterze i tłumaczy sagi na język polski i rosyjski, które są związane z danymi poetonimami – opieramy 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 poetonimu – wydobywanie jakości, które są profilowane przez fakty językowe, kulturowe i dyskursywne z jednoczesnym określeniem, do której z kategorii antonomazji (okazjonalnej, deonimizacyjnej lub mieszanej) dane metafory kognitywne należą – za N. Dobric [2010] nazywamy to strukturą konceptualną; wykazanie słów o największym ładunku semantycznym i emocjonalnym, które występują w obrębie analizowanego poetonimu i odnoszą się bezpośrednio do reprezentowanego konceptu poetonomastycznego, co pozwala na zestawienie wydobytych struktur konceptualnych członów poetonimu z tymi słowami w przekładach i porównanie istniejącej (lub nie) w każdym z wariantów językowych sagi spójności semantycznej pomiędzy poetonimem a konceptem i tekstem.
- III.** opisanie konceptów poetonomastycznych zakładające wyszczególnienie kontekstów, w których pojawiają się poetonimy, mające na celu ustalenie charakterystycznych właściwości konceptu – jako że konteksty, w których występują poetonimy, przytaczamy równolegle w trzech wersjach językowych (w stałej kolejności: język angielski, język polski, język rosyjski), to opatrujemy je stosownymi komentarzami wynikającymi z własnej analizy krytycznej, które wskazują na istotne składniki odpowiadających im konceptów.
- IV.** modelowanie struktury konceptów poetonomastycznych – wyznaczenie centrum (jest ono zawarte w nazwie każdego z podrozdziałów części empirycznej w trzech wersjach językowych), pola okołocentrowego (werbalnych eksplikacji najprecyzyjniej wyrażających specyfikę konceptów), jak również peryferii (eksplikacji asocjacyjno-metaforycznych i sensów subiektywno-modalnych).
- V.** przedstawienie ogólnych obserwacji związanych z konfrontacją oryginalnych i przekładowych wariantów przeanalizowanych poetonimów 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 opatrujemy każdy z poszczególnych etapów algorytmu tą samą cyfrą rzymską, która została powyżej przypisana do danego etapu.

Równoległe zestawienie wydobytych w powyższy sposób konceptów poetonomastycznych pomiędzy wersją angielską i przekładem polskim i rosyjskim pozwala na wskazanie zarówno podobieństw, jak i różnic występujących w relacji poetonimy-koncepty poetonomastyczne. Dzięki temu jesteśmy w stanie ocenić, które ze strategii i technik tłumaczeniowych użytych przez tłumaczy w odniesieniu do przeanalizowanych poetonimów najskuteczniej oddają wyjściową specyfikę konglomeratów poetonimy-koncepty poetonomastyczne i najbardziej przybliżają dyskurs pisarki odbiorcom przekładu.

Jeśli chodzi o metodę doboru materiału, to należy zwrócić uwagę, że ze względu na wspomniane ograniczenia formalne pracy i rozległość wersji językowych sagi o Harrym Potterze do analizy wybieramy po pięć poetonimów z każdej spośród czterech podstawowych kategorii: antropoetonimów, zoopoetonimów, topopoetonimów i chrematopoetonimów. Należy również przypomnieć, że dobieramy je w oparciu o kryterium istotności wpływu na rozwój akcji powieści. Są to następujące jednostki poetonimiczne:

1. antropoetonimy:

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 Wulfryk Brian Dumbledore –

Альбус Персиваль Вульфрик Брайан Думбльдор,

Tom Marvolo Riddle – Tom Marvolo Riddle – Том Ярволо Реддль.

2. zoopoetonimy:

Dobby – Zgredek – Добби,

Buckbeak – Hardodziob – Конькур,

Fluffy – Puszek – Пушок,

Hedwig – Hedwiga – Хедвига,

Fawkes – Fawkes – Янгус.

3. chrematopoetony:

the Mirror of Erised – Zwierciadło Ain Eingarp – Зеркало Джедан,

Pensieve – myślodsiewnia – дубльдум,

Put-Outer (Deluminator) – wygaszacz – мракёр,

the Deathly Hallows – Insignia Śmierci – Дары Смерти,

the Marauder's Map – Mapa Huncwotów – Карта Каверзника.

4. topopoetony:

Diagon Alley – Ulica Pokątna – Диагон-аллея,

Knockturn Alley – Ulica Śmiertelnego Nokturnu – Дрянналлея,

Shrieking Shack – Wrzeszcząca Chata – Шумной Шалман,

Azkaban – Azkaban – Азкабан,

Gringotts – Gringotts – Гринготтс.

Warto podkreślić, że ze względu na zróżnicowaną objętość opisów wybranych do analizy konceptów poetonomastycznych uznajemy za zasadne wybranie po pięć kontekstów werbalnych, za pośrednictwem których każdy z nich jest wyrażany. W ten sposób unikamy w analizie skupienia się na jednych poetonimach kosztem innych. Dotyczy to wszystkich spośród wyodrębnionych kategorii poetonimów za wyjątkiem antropopoetonimów – przypisane im koncepty poetonomastyczne 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 antropopoetonimów opieramy się na ośmiu kontekstach werbalnych.

ROZDZIAŁ 5: ANTROPOPOETONIMY

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

I. Imiona i nazwisko protagonisty sagi niosą na sobie bagaż znaczenia nie tylko językowego i kulturowego, lecz również dyskursywnego. Wynika to z tego, że semantyka każdego z członów antropopoetonimu *Harry James Potter* realizuje się na wielu płaszczyznach w odniesieniu do jego denotatu. Przeanalizujmy 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:

‘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.’”

²¹ Imię *Harry* jest średnioangielską formą imienia *Henry*, które nosiło i faworyzowało wielu brytyjskich królów. 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 wątplenia pasuje ono do bohatera sagi, skoro jest jednym z założycieli Armii Dumbledore’a.

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.

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].

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 działanie morderczego zaklęcia *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 tej bariery 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 University [HPW].²⁵

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. Zadzwoiłam 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 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 יַעֲקֹב (*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 –

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 powiązanie z Polem Garncarza pojawiającym 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 takiej postaci pojęcie to nie jest rozpoznawalne w kulturze polskiej, lecz za jego naturalny ekwiwalent należy uznać termin „grób nieznanego żołnierza”. To bez wątpienia dodatkowo eksponuje przypisanie Harry’emu Potterowi cech kogoś nieznanego lub niewartego uwagi. Taką naturę chłopca potwierdza J. K. Rowling zauważając, że jest 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, nieskażonego wiedzą obserwatora wydarzeń [YouTube 2016]. Pisarka precyzuje również 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 jeszcze jeden aspekt semantyczny nazwiska *Potter*, którym jest drugie znaczenie apelatywu *potter* w języku angielskim – jest to czasownik oznaczający „włóczenie się”, „szlajanie 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 pozostałych miejscach.

Uogólniając powyższe fakty należy stwierdzić, że wszystkie człony antropopoezonimu *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

rodzina Potterów miała wielu członków, którzy pasują do tego opisu. Pudełko Pottera jest z kolei modelem podejmowania etycznych decyzji opracowanym na Uniwersytecie Harvard.

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

anonimowość, co można potraktować jako zabieg artystyczny umożliwiający każdemu czytelnikowi zidentyfikowanie się z nim. Niemniej jednak jego imiona i nazwisko podkreślają jednocześnie jego królewską, a zatem szlachetną postawę. Ponadto, przedstawione fakty dyskursywne pozwalają uznawać protagonistę za wizualizację dziecka J. K. Rowling zrodzonego w jej wyobraźni.

Jeśli chodzi o tłumaczenie antropopoetionimu *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 pięć”, od biblijnego Jakuba, syna Izaaka, brata bliźniaka Ezawa [Polkowski, Lipińska 2008: 262].

Dzięki temu czytelnicy polskiego przekładu mają możliwość nakreślenia niektórych powiązań między analizowanym poetonimem a związanym z nim konceptem.

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. „włóczęga 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 nawiska Harry'ego Pottera jest aktualizowana w wypowiedziach jego wujostwa, które zostało zobowiązane do opieki nad chłopcem do czasu, kiedy ten nie osiągnie pełnoletniości. Poniżej możemy zauważyć, jak potwierdzają te fakty kulturowe, mówiąc o „obrzydliwości 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, siłąc 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 zachowaniem króla, 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]

Choć Harry Potter posiada kilka złowieszczych cech i umiejętności, o czym w kolejnym fragmencie mówi Albus Dumbledore, wykazuje się on taką postawą, która nie jest charakterystyczna dla postaci opowiadających się po stronie zła w sadze. Aktualizuje to więc po raz kolejny 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 węzów... 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 umieszczała 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 Думблдор. – Послушай, Гарри. Так уж вышло, что у тебя есть многие качества, которые Салазар Слизерин, тщательно отбиривший себе учеников, высоко в них ценил. Его собственный редкостный дар – змееустость, находчивость, решительность, некоторое пренебрежение к установленным порядкам, – добавил Думблдор, 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 Думблдор 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 [ППТК: 465-466].

Dodatkowo Harry Potter niejednokrotnie podejmuje wyjątkowo etyczne decyzje, na które nie stać pozostałych bohaterów sagi. Dla przykładu, widać to w sytuacji, kiedy w *Harrym Potterze i Czarze Ognia* na końcu trzeciego zadania Turnieju Trójmagicznego protagonista postanawia rozdzielić wygraną na pół z Cedrikiem Diggorym, choć ten uznaje jego przewagę.

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 один-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].

Na tyle szlachetne cechy i sposób postępowania głównego bohatera sagi są kontrastowane przez właściwości profilowane przez leksykalne znaczenie nazwiska *Potter*. Odsyła ono do apelatywu *potter*, który jako rzeczownik oznacza „garncarza”, lecz, co szczególnie ważne, jako czasownik oznacza „włóczenie się”, „szlajanie się”. Nie tylko

wrodzona ciekawość i nieustający niedosyt wiedzy Harry'ego Pottera wynikający z tego, że jest wychowywany w niemagicznej rodzinie, jak również posiadane przez niego przedmioty (analizowana w rozdziale „Chrematopoetonimy” Mapa Huncwotów i Peleryna-niewidka), niejako obligują go do zgłębiania zakamarków uniwersum wykreowanego przez J. K. Rowling. W kolejnym cytacie z sagi Rubeus Hagrid zwraca uwagę na 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 WAŁĘSAC 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?! – захохотал 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. Nie jest to przypadkowe, 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 z tym związanej.

‘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 нарываються *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 wyłącznie skojarzenia wynikające z przypisanego mu antropopoetonimu, to w treści sagi jest to już 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 naczelnym 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. Tym samym chłopiec 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... [ГПОФ: 865]

Moc, którą posiada Harry Potter, a której pozbawiony jest Lord Voldemort, to miłość. Wynika to z aktu poświęcenia ze strony jego matki, do którego odnieśliśmy się wcześniej. Dlatego protagonista jest nazywany Chłopcem, Który Przeżył, a to stanowi drugą z płaszczyzn jego wyjątkowości. Na ów fakt zwraca uwagę Albus Dumbledore, uzasadniając 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 wygody. 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, причем обладал прямо-таки сверхъестественным чутьем на будущих звезд. Гораций создал нечто вроде клуба фаворитов и помогал завязывать полезные знакомства, обзательство с выгодой для себя, не важно какой, будь то бесплатная коробка любимых ананасовых цукатов или возможность порекомендовать своего человечка в отдел по связям с гоблинами.

[...]

Он, без сомнения, попытается включить тебя в свою коллекцию. Ты станешь главной его драгоценностью: подумайте, сам мальчик, который остался жив... или, как тебя нынче величают, Избранный [ГППП: 82-83].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

1. pole okołocentrowe konceptu:

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...

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

- Ja nie szukam żadnych kłopotów - odpowiedział Harry rozdrażnionym głosem. - To kłopoty zwykle znajdują mnie.

2. peryferia konceptu:

Harry James Potter (nazywany również Chłopcem, Który Przeżył lub Wybrańcem) jest protagonistą sagi. Cechuje go, z jednej strony, szlachetność, racjonalność, talent i uczuciowość, lecz, z drugiej strony, skłonność do popadania w tarapaty, pozorne niewyróżnianie się z tłumu i braki w wiedzy dotyczącej świata magii.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym w polskim i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Zarówno polski tłumacz, jak i rosyjska tłumaczka zastosowali takie strategie, w wyniku których utracili semantykę językową, kulturową i dyskursywną oryginału. 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 przy tym podkreślić, że jego główną rolą w ich relacji jest udzielanie rad protagonistcie 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, Raginwald, 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].

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 szczególnymi 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 najlepiej 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 [HPW]²⁸.

Natomiast o nazwisku bohatera i zawartych w nim niuansach semantycznych wypowiedziała się sama J. K. Rowling.

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 – *Raginwald* – 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.

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.

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

W odniesieniu do wariantów przekładowych analizowanego poetonimu należy stwierdzić, że A. Polkowski wybrał technikę transpozycji, 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 jednak technice translacji, gdyż zawarte w wyjściowym imieniu odniesienie do żółci zrekonstruowała poprzez użycie przymiotnika *вредный* oznaczającego w języku polskim „wrednego”. W ten sposób skupiła się na skutku wywoływanym przez bycie zalanym żółcią, co oznacza, że zawęziła 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

РОНАЛЬД УИЗЛИ – brak struktury konceptualnej

ВРЕДНЕЙС – „wredny, złośliwy” (antonomazja okazjonalna)

red, warn, check, should

rudy, uprzedzić, upewniać się, musieć

рыжий, предупредить, уточнять, надо

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.

III. W pierwszym cytowanym przez nas fragmencie cała rodzina Weasley'ów zostaje wprowadzona do sagi. Narrator wyraźnie profiluje fakt, że jej przedstawiciele mają rude włosy. W poniższym cytacie widać również, że matka braci Weasley'ów wykazuje postawę pomocnika-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, piegowatymi 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 od razu sugeruje odgrywanie roli doradcy, co wynika z faktu, że Harry Potter nie posiada żadnej wiedzy o świecie czarodziejów ze względu na to, że był wcześniej odcięty od niego. Z kolei Ron Weasley jest czarodziejem czystej krwi wychowanym w rodzinie magicznej, więc stanowi dla głównego bohatera nieocenione 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 трюху. 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 są więc nierzadko mieszanką faktów i humoru, dzięki czemu należy 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 [ГПУА: 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 spojrział 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 mimo to mogą one dotyczyć spraw poważnych i prowadzić do konkretnych ustaleń. Harry Potter przyjmuje wówczas postawę poszukującego odpowiedzi na nurtujące go pytania, a Ron Weasley mu ich udziela.

'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 kielik w...

— Ja się tylko upewniam!

Stali przy zlewie kuchennym, obierając stertę kielków 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 szału. 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 просишь, — 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 przewija się motyw niedowartościowania Rona Weasley'a jako najmłodszego z braci, co profilowane jest przez jego drugie imię, *Bilius*. Autorytet i zachowanie starszych braci Weasley'ów jest powodem do zazdrości z jego strony, lecz bohater zwykle wzoruje się na nich i stara się wyciągać stosowne wnioski. W kolejnej sytuacji wyraźnie to widzimy – dwaj główni bohaterowie borykają się z problemem znalezienia partnerek na bal zorganizowany z okazji Turnieju Trójmagicznego. Fred Weasley pokazuje im, jak powinno się proponować dziewczynie wspólne pójście na bal, robiąc to wyjątkowo nonszalancko, jakby od niechcenia.

'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 spojrział ponad dymiącymi zgliszczami 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 симпатичную из тех, кто согласится, даже если она клиническая идиотка?
— Ммнэ-э... примерно так, – ответил Рон [ГПКО: 381-382].

Postawa doradcza Rona Weasley'a przeradza się momentami w postawę strofującą – wynika to z uczucia kielkującego między Hermioną Granger i przyjacielem Harry'ego Pottera. Ten w celu zrobienia wrażenia na dziewczynie stara się zachowywać podobnie do 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 powinieneś 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 [НПІС: 224-225].

- Гарри! – простонала Гермиона. – 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 wyszczególniamy:

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 powinieneś 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 charakteryzuje się dostarczaniem 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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 aktualizuje się w odniesieniu do tekstów przekładu. Jednak w przypadku przekładu rosyjskiego mamy do czynienia zarówno z techniką transliteracji (w odniesieniu do imienia *Ronald* i nazwiska *Weasley*), jak również z techniką translacji, dzięki czemu odwołanie do żółci zawarte w imieniu *Bilius* tłumaczka rekonstruuje poprzez użycie przymiotnika oznaczającego „wrednego”.

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 wiedzą, ze względu na co niektóre z postaci nazywają ją kujonem. Istotne jest w tym kontekście to, że w ostatnim tomie powieści bohaterka jest zmuszona do porzucenia swoich rodziców i wyczyszczenia im pamięci, by ci nie pamiętali o tym, że mają córkę. Wszystkie te niuanse odzwierciedlane są w antropopoetonimie, który J. K. Rowling nadała bohaterce, co potwierdza nam 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].

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 pochodzenie od imienia boga Hermesa, a nazwisko – funkcję pełnioną w trio głównych bohaterów sagi. Co ciekawe, imię Hermiony może odsyłać do innej bogini greckiej – 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 również 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 kujonowatość [YouTube 2013].

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 greckiej mitologii 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 Uniwersytecie 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.

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 interpretować jako to, że pojawienie się Hermiony Granger w życiu Harry’ego Pottera i Ronalda Weasley’a było wynikiem działania sił wyższych, a więc porównać to do zbawiennej manny z nieba. Ma to swoje uzasadnienie, gdyż to właśnie Hermiona Granger niejednokrotnie pomaga bohaterom wyjść z opresji, a dzieje się to dzięki jej ogromnej wiedzy. Jej strofująca postawa wobec chłopców, choć nieco awersyjna, przynosi więcej korzyści niż strat.

Polski tłumacz poddaje analizowany poetonim 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* czyni 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” (antonomazja deonimizacyjna)

JEAN – „boża łaska” (antonomazja okazjonalna)

GRANGER – „nadzorca” (antonomazja 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

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”.

III. W poniższym fragmencie postać Hermiony Granger zostaje wprowadzona do sagi. Od razu zostaje wyeksponowany jej niepoohamowany pociąg do wiedzy, jak również tendencja do pouczania innych – występuje tu pewna sprzeczności z tym, że 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? Próbowałam 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 Гермiona Рейнджер, между прочим, а вас как? [ГПФК: 152]

Taka postawa staje się cechą charakterystyczną Hermiony Granger, która realizuje się w wielu sytuacjach. Poniżej przytaczamy dwa przykładowe konteksty, w których jej nazbyt 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, smagnęła 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 Гермиона. – 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 [НРОР: 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 ponownie profiluje fakt, w jak dużym stopniu Hermiona Granger pokładała swoje nadzieje w książkach. Jest to kontrastowane z jedyną sytuacją, w której bohaterka nie odnalazła w bibliotece odpowiedzi na pytanie, które ją nurtowało – dotyczy ono horkruksów, do których odnieśmy się w analizie antropopoejonu *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 [НРНВР: 357].

Tymczasem biblioteka Hogwartu po raz pierwszy sprawiła Hermionie 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 Zakazanych, 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, zatraskując starą książkę, która jęknęła przeraźliwie. — Och, zamknij się — warknęła, wpychając ją z powrotem do torby [НРКР: 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 «Магике самонаижутчайшей»... слушай: «Об окаянтах, злокозненнойшем 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].

Fakt ciągłego uczenia 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, a w tym przez Rona Weasley'a, „królową mędrków”. Wyraża to przywołane wcześniej słowa J. K. Rowling o tym, że postać Hermiony Granger została zainspirowana charakterem samej pisarki i reakcjami na nią ze strony otoczenia. Z takimi samymi reakcjami postać musi się zmierzyć 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].

- Cisza! - 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 nieznośne 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, сэръ, – 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 określa się ją mianem najbardziej uzdolnionej czarownicy, co dodatkowo jest wzmacniane przez fakt, że nie ma 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 [HPKT: 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 wpływowych. Hermiona Granger, pomimo nieznacznego uprzedzenia, które nauczyciel wykazuje wobec osób niemagicznych, trafia 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 sądzę — 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 [HPIS: 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 Вольдеморту 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: поимей, мол, совесть. Гарри не нашелся, что сказать: кому-кому, но не Рону учить людей тактичности [ГПДС: 96].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

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 opokę trojga głównych bohaterów sagi i słynie z ciągłego pouczenia pozostałych, przez co

nadano jej przydomek „królowej mędrków”. Ze względu na jej rozległą wiedzę 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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym w polskim i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Rosyjska tłumaczka zastosowała strategię transliteracji antropopoetonimu, w wyniku czego utraciła wielopłaszczyznową semantykę językową, kulturową i dyskursywną oryginału. Polski tłumacz z kolei poddał antropopoetonim 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. Przejdźmy do analizy antropopoetonimu nadanemu dyrektorowi szkoły Hogwart, który jest jednocześnie mentorem protagonisty sagi – posiada on najbardziej rozbudowany poetonim spośród wszystkich postaci wykreowanych przez J. K. Rowling. Pisarka zauważa w wywiadach, że postać Albusa Dumbledore’a była dla niej głosem zdrowego rozsądku, którego potrzebowała w chwilach słabości. Zauważa, że był jednym z tych bohaterów, którego wypowiedzi wpływały z niej w sposób automatyczny. Nakreśliły więc teraz, jakie jakości konceptu profilowane są przez każdy z członów tego antropopoetonimu.

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].

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, a mianowicie 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].

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 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.

Biorąc pod uwagę losy arturiańskiego rycerza Percivala można odnaleźć analogię z postacią 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 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 odzwierciedlenie w losach Harry'ego Pottera i Albusa Dumbledore'a. Dalej przywołujemy 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 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 a bumblebee. Rowling stated she imagined him flitting about the castle humming to himself³⁸[HPW].

³⁶ *Wulfic* jest anglosaksońskim imieniem odnalezionym w anglosaksońskiej kronice, które może reprezentować Anglię. *Wulfric* 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.

³⁸ *Dumbledore* jest angielskim osiemnastowiecznym słowem oznaczającym „trzmieła”. 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.

Z kolei nazwisko postaci w prostej linii pochodzi od apelatywu *dumbledore* oznaczającego „trzmieła”. Skojarzenie z zachowaniem Albusa Dumbledore’a związane jest z charakterystycznym buczeniem, które ten owad emituje. Sama J. K. Rowling zwraca uwagę na to, że powiązanie dyrektora szkoły Hogwart z trzmielą 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 ogólną postawą dyrektora szkoły Hogwart, która odznacza się przywiązaniem do najwyższych wartości w relacjach międzyludzkich i autorytetem, którym cieszy się w świecie czarodziejów.

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 antropopoetymu w większości nie odnajduje odzwierciedlenia w wariantach przekładowych, co spowodowane jest ponownym użyciem 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 *Wulfric* rekonstruując je jako *Wulfryk*. Należy w tym miejscu również zauważyć, że bardziej wnikliwym czytelnikom pierwsze imię bohatera, czyli *Albus*, może skojarzyć się z komunijną albą, co wyprofilowałoby wówczas dobroć bohatera. Z kolei w przypadku rosyjskiego tłumaczenia ma miejsce sytuacja, w której wszystkie imiona zostały przetransliterowane z utratą zawartości semantycznej, lecz nazwisko bohatera – *Думбльдор* – z zachowaniem rdzenia *дум* kojarzącego się z myśleniem. Choć takie nawiązanie w wariantcie oryginalnym ma miejsce w ramach pierwszego imienia bohatera, to ten zabieg rosyjskiej tłumaczki należy uznać za próbę częściowej kompensacji utraty wartości semantycznych u pozostałych członów antropopoetymu.

II.

ALBUS – 1. „stary”, 2. „mądry”, 3. „dobry” (antonimizacja okazjonalna)

PERCIVAL – „poszukujący rozwiązania problemu” (antonimizacja deonimizacyjna)

WULFRIC – 1. „zraniony w jaskini”, 2. „wspierany przez sierotę” (antonimizacja deonimizacyjna)

BRIAN – „weteran pola bitwy” (antonomazja deonimizacyjna)

DUMBLEDORE – 1. „nucający pod nosem”, 2. „niefrasobliwy” (antonomazja okazjonalna)

ALBUS – „kojarzący się z alba, czyli ze świętością” (antonomazja okazjonalna)

PERCIVAL WULFRYK BRIAN DUMBLEDORE – brak struktury konceptualnej

АЛЬБУС 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*, jak już wspomnieliśmy, realizuje się na płaszczyźnie kilku warstw konceptu. W poniższym fragmencie mamy do czynienia z aktualizacją najbardziej dosłownej interpretacji apelatywu *albus*, czyli odwołania 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 [HPPS: 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 bardziej metaforyczne znaczenie apelatywu *albus* – powiązanie go z dobrem i mądrością. Co istotne, wypowiedzi i zachowanie Albusa Dumbledore'a niemal ciągle reprezentują obie te cechy, co czyni z nich jego charakterystyczne właściwości. W szczególności ma to znaczenie 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 obaj mędracy są do siebie podobni zarówno pod względem charakteru i postawy wobec swoich podopiecznych, jak również 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 потребно, 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 жалея 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 fakt dążenia 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 zdobycia 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 przywołujemy cytaty z sagi, w której opisywana jest sytuacja skrajnego poświęcenia ze strony Albusa Dumbledore’a w celu zdobycia horkruksa. Doprowadziła to do znacznego pogorszenia psychicznego i fizycznego stanu 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. — Думбльдор 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 расступиться, собрать, втянуть в палочку, а также зачаровать, превратить или иным образом изменить его природу.

Думбльдор 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 dotyczy faktów kulturowych, które tym razem sprowadzają się do dużego doświadczenia na polu bitwy posiadanego przez irlandzkiego bohatera – Briana Boru. Albus Dumbledore jest uznawany w sadze za najpotężniejszego z magów, który pokonał między innymi 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 Фламеlem 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 „trzmieła”. Buczenie wydawane przez 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 specyficznej 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 wycieńczających i długotrwałych poszukiwaniach. Z tego względu w sadze pojawiają się słowa komentarza na temat jego osoby pochodzące od różnych czarodziejów. Poniżej przytaczamy opinię Elfiasa Dodge’a, w której podsumowane są wspomniane przez nas 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 smoczej 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 wyszczególniamy:

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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym w polskim i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Polski tłumacz zastosował w tym przypadku 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. Z kolei rosyjska tłumaczka zastosowała technikę transliteracji do wszystkich imion bohatera, jednak jego nazwisko poddała zmyślnej 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 częściowo 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 antropoetonimu zakodowane aluzje do faktów językowych i kulturowych, podejmując jednak 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. Należy podkreślić, że jego prawdziwe imiona i nazwisko są nierozzerwalnie powiązane z jego pseudonimem, gdyż są jego anagramem. Po przestawieniu liter w poetonimie *Tom Marvolo Riddle* otrzymujemy zdanie „I am Lord Voldemort”, co przysporzyło tłumaczom problemów. Mimo to przejdźmy najpierw do analizy semantyki każdego z członów antropopoetonimu tego bohatera, w związku z czym na stronie *pottermore.com* możemy przeczytać następujący komentarz:

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 nam zauważyć, że zmiana imienia oznacza przemianę zachodzącą w 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*, najczęściej konotuje z typowością.

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 dążenie do bycia nieśmiertelnym.

Tom is diminutive of Thomas (Θωμάς), loaned from Aramaic תאומא (ta'uma), meaning "twin"; cognate with Hebrew תאום (ta'om). 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

³⁹ Wiemy już, że imię Toma Marvolo Riddle'a jest prześlaknięte wieloma znaczeniami osobistymi dla tej postaci. Tom zawsze używał z odrazą „imienia jego brudnego mugolskiego ojca”, jak to sam ujmował, więc wymyślił nowe imie dla swojego przyszłego „ja”, *Lord Voldemort*.

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”.

same Ancient Greek word with an added negative prefix, ἄτομος (átomos), meaning inseparable⁴¹ [HPW].

W kontekście języka polskiego związek imienia *Tom* z dzieleniem w znaczeniu ogólnym, co w wypadku sagi o Harrym Potterze dotyczy duszy, staje się najbardziej ewidentne w zestawieniu z rzeczownikiem *atom*.

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 dzisiejszych czasach „zagadkę”, „układankę”. Jednak słowo to ma również inne archaiczne znaczenie, czego możemy się dowiedzieć ze strony *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. Z jednej przeciw strony sam z siebie uczynił układankę, a z drugiej pozostawił po kawałkach swojej duszy puste miejsca.

Widzimy więc, że każdy człon antropoetonimu *Tom Marvolo Riddle* nawiązuje do jego pogoni za nieśmiertelnością i doskonałością. Natomiast jego przydomek, *Lord Voldemort*,

⁴¹ *Tom* jest zdrobnieniem od *Thomas*, zapożyczonym z aramejskiego *taʿuma* oznaczającego „bliźniaka”, będącego pochodną hebrajskiego *taʿōm*. 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*.

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.

jednoznacznie to wskazuje. Etymologia jego przydomku ogólnie 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 widzimy, że nie tylko prawdziwe imiona i nazwisko antagonisty, lecz również jego pseudonim, wyrażają upartą pogoń za wspaniałością i życiem wiecznym. Konteksty, które dalej przywołujemy, pozwalają zdać sobie sprawę z tego, że wspomniane dwa cele są jednocześnie paranoją i pożądaniem Lorda Voldemorta. Porywając się na tę pogoń bohater całkowicie pozbawia się cech prawdziwie ludzkich.

Jeśli chodzi o polski przekład, to w nim A. Polkowski podjął decyzję o transpozycji oryginalnego antropopoetonimu. W ten sposób utracił spójność semantyczną pomiędzy poetonimem i konceptem, lecz odniósł się do najważniejszych aspektów semantycznych członów antropopoetonimu w *Tezaurusie*:

Et. ang. *riddle* – „zagadka”, „postać zagadkowa” [Polkowski, Lipińska 2008: 286].

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 poetonimu sprawiła, że zdanie, którego anagramem jest poetonim *Tom Marvolo Riddle*, musiało być pozostawione w polskim przekładzie w języku angielskim. Dlatego mamy do czynienia z sytuacją, w której tłumacz postanowił pozostawić 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 poetonim (*Tom Marvolo Riddle* – *Том Ярволо Реддль*) za

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).

wyjątkiem zbitki głoskowej *ma* rozpoczynającej imię *Marvolo*. Zamiast niej w rosyjskiej wersji poetonimu pojawia się samogłoska jotowana *я*, co jest podyktowane tym, że tłumaczka przełożyła wyjściowe zdanie „I am Lord Voldemort” – ukryte w poetonimie *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

TOM 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 antropoetonimu *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 również niebagatelne znaczenie, gdyż zmiana imienia eksponuje zmianę tożsamości postaci. Warto w tym miejscu podkreślić, że wszystkie postaci opowiadające się po stronie dobra w sadze boją się wymawiać pseudonim antagonisty, zastępując go następującą frazą: *Ten-Którego-Imienia-Nie-Wolno-Wymawiać*. Pełni ona funkcję ekwiwalentu antropoetonimu i eksplicytnie wyraża 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 był on uosobieniem 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 ею в воздухе светящиеся слова:

ТОМ ЯРВОЛО РЕДДЛЬ

Затем взмахнул палочкой, и буквы перетасовались:

Я ЛОРД ВОЛЬДЕМОРТ [ГПТК: 439-440]

Jako drugi przywołamy kontekst, w którym dochodzi do bezpośredniej walki na śmierć i życie pomiędzy Albusem Dumbledorem i Lordem Voldemortem. W wymianie zdań pomiędzy bohaterami zostaje wyeksponowana największa fobia Lorda Voldemorta – śmierć. 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 czarodziejami 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 ściany 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 Вольдеморг, щуря 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 неотвратно 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 Вольдеморг.

– Ты сильно ошибаешься, – продолжая надвигаться на Вольдеморта, непринужденно отступовал 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 najczarniejszych rodzajów magii – horkruksy. Jako że dostęp do ich tajników jest zakazany, antagonista zwraca się do jednego z nauczycieli w szkole Hogwart, Horacego Slughorna. Wykorzystując swój urok i dar przekonywania, młody adept czarnej magii wydobywa od nauczyciela dokładnie te informacje, których potrzebuje. Istotnym faktem jest, że Horacy Slughorn – po zdaniu sobie sprawy z tego, że przyczynił się do powstania Lorda Voldemorta – wstydzi się niniejszej sytuacji i w celu jej zatuszowania modyfikuje własne wspomnienie z nią związane. Przy pomocy eliksiru szczęścia o nazwie *Felix Felicis* Harry'emu Potterowi udaje się zdobyć to wspomnienie od nauczyciela, które następnie przegląda wraz z Albusem Dumbledorem w myślodsiewni (przedmiot ten analizujemy w rozdziale „Chrematopooetonimy”).

‘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 rozszcześcić tylko raz? Czy nie lepiej rozszcześcić 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? Например, 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 tak istotnych informacji Tom Marvolo Riddle porzuca szkołę Hogwart i pogrąża się w mrocznym procesie tworzenia horkruksów. Dodatkowo postanawia stać się najpotężniejszym czarnoksiężnikiem w historii, do czego był predestynowany 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: Вольдеморт не ожидал, что Думбльдору известно это название; глаза бывшего Тома Реддла 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 Вольдеморт.

– Значит, сегодня вечером оказавшись в «Башке борова», я не найду там Нотта, Розье, Мульцибера, 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 informacje, które uzyskali w wyniku zapoznania się ze wspomnieniem Horacego Slughorna. Poznają w ten sposób największą tajemnicę Lorda Voldemorta, czyli sposób, w jaki stał się nieśmiertelny – stworzył horkruksy, a więc rozszczepił swoją duszę na siedem części i ukrył je w różnych magicznych przedmiotach. Protagonista sagi dowiaduje się o tym stosunkowo późno, gdyż dopiero w szóstym tomie – *Harrym Potterze i Księciu Półkrwi*. Jest to dla niego kluczowa informacja stanowiąca punkt kulminacyjny sagi, gdyż pozwala mu stanąć do bezpośredniej walki z antagonistą. W wyniku tego wyrusza w podróż po magicznym świecie w poszukiwaniu horkruksów, gdyż tylko zniszczenie ich wszystkich pozwala w konsekwencji na zabicie samego Lorda Voldemorta – 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 fitted: 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].

— Słusznie — 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. Beztraska, z jaką Voldemort potraktował swojego horkruksa, wydała mi się złowieszczą. 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 przedłużył 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. Pamiętaj, 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 półzycia, w jakiej się pogryził 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 potrzebował mu być 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 rozszyć duszę na kilka części? Wiadomo, że SIÓDEMKA 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 Думблдор. – Но ты пойми, Гарри: Вольдеморту 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 szczególnego rodzaju więź łącząca Harry'ego Pottera i Lorda Voldemorta, co wynika z przepowiedni przywołanej w trakcie analizy poetonimu protagonisty. Harry Potter został wybrany na jedyną osobę, która będzie w stanie unicestwić Lorda Voldemorta, ze względu na co antagonistą sagi postanawia zabić protagonistę zaraz po jego narodzinach. Okazuje się to niemożliwe, gdyż matka Harry'ego Pottera nałożyła na niego obronną tarczę miłości, to jest oddała za niego życie. W kolejnym fragmencie Lord Voldemort przyznaje, że przeoczył ten fakt, lecz równolegle chwali się, że znalazł rozwiązanie tej sytuacji – odbudowanie swojego ciała na podstawie kości ojca, ciała sługi i krwi 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 przeoczyłem... Ale nic 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 палец 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 przede wszystkim w tym, że jeden odczuwa przebłytki emocji tego drugiego i widzi jego poczynania. Harry Potter niejednokrotnie korzysta z niniejszego połączenia, jednak w pewnym momencie staje się to zagrożeniem – Lord Voldemort zdaje sobie z niego sprawę, przez co może wykorzystać je do sterowania poczynaniami protagonisty. W następnym fragmencie przywołujemy sytuację, w której Severus Snape podejmuje próbę nauczania Harry'ego Pottera sztuki oklumencji polegającej na opieraniu się wtargnięciu innych osób do umysłu człowieka.

'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 твоё 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 a drugim. Dlatego też w ostatecznym starciu w tomie siódmym, gdy przywołuje Harry'ego Pottera do siebie w celu jego unicestwienia, niszczy nieumyślnie stworzony przez siebie horkruks i osłabia siebie zamiast zabicia 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, he 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 rozpękła 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 zaprzętał 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 [HPIS: 726-728].

– Но если Вольдемо́рт 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, Думблдор и убогое существо без кожи. Ответ пришел легко, без усилий:

– Он взял мою кровь.

– Точно! Взят 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. Думблдор улыбнулся.

– Ты был седьмым окаянтом, Гарри, окаянтом, который он создавать не собирался. Он искалечил свою душу настолько, что от невысказанного 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. Вольдеморту 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 передалa тебе, умирая. Его тело хранит ее жертву, и пока эти чary живы, живы и ты, и последняя надежда Вольдеморта [ГПДС: 656-657].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

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 rozszcześcić tylko raz? Czy nie lepiej rozszcześcić duszę na kilka części? Wiadomo, że siódemka jest najpotężniejszą magiczną liczbą, to może na siedem...

2. peryferia konceptu:

Tom Marvolo Riddle (sam nadał sobie pseudonim *Lord Voldemort*, jego wyznawcy nazywają go *Czarnym Panem*, przeciwnicy – *Tym-Którego-Imienia-Nie-Wolno-Wymawiać*) 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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym w polskim i rosyjskim przekładzie jest nieekwiwalentna wobec tekstu oryginalnego. Polski tłumacz przetransponował wyjściowy poetonim, z kolei rosyjska tłumaczka przetransliterowała go w całości za wyjątkiem zbitki głoskowej *ma*. Było to podyktowane faktem, że prawdziwe imiona i nazwisko bohatera są anagramem zdania oznajmującego przybranie sobie przydomku. Warto zauważyć, że A. Polkowski postanowił skomentować niektóre z aspektów semantycznych nazwiska i przydomku antagonisty sagi, które przekładają się na jego postępowanie.

ROZDZIAŁ 6: ZOOPOETONIMY

6.1. Dobby – Zgredek – Добби

I. Zgredek jest skrzatem domowym, który w *Harrym Potterze i Komnacie Tajemnic* pozostaje wiernym sługą rodziny Malfoy'ów, jednak później zostaje uwolniony od tego nieprzyjemnego obowiązku wskutek podstępu Harry'ego Pottera. Należy podkreślić, że angielski zoopoetonim *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 J. K. Rowling zaadaptowała tę zasadę – w jej uniwersum obdarowanie skrzata domowego ubraniami przez jego właściciela sprawia, że ten staje się wolny. Warto zauważyć, że w ten sposób 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 doskonale buty ze skóry, którą szewc wyklada przed pójściem spać. Kiedy jednak szewc i jego żona z wdzięcznością darują im

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.

ubranka, skrzaty, piszcząc z zachwytu, wdziewają 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, jako że zwraca na nie uwagę w definicji słowa *dobby* w *Tezaurusie*. Jak zauważa:

Et. ang. *dobby* – „dziecinniały staruszek”, stare ang. imię domowych skrzatów [Polkowski, Lipińska 2008: 388].

Choć nie podaje w niej wszystkich szczegółów związanych z naturą baśniowych skrzatów, to przybliży polskim czytelnikom ich ogólną funkcję w kulturze brytyjskiej. Zapropionowany przez niego polski wariant, *Zgredek*, wysuwa na pierwszy plan wiek skrzata poprzez odwołanie do znaczenia słowa *zged*, co jest jednak kontrowane poprzez wykorzystanie deminutywnego sufiksu *-ek* – należy zinterpretować to jako wyrażenie dobroduszości stworzenia. Dlatego stwierdzamy, że w obliczu braku kulturowego ekwiwalentu pojęcia, do którego oryginalny poetonim odsyła, polski tłumacz postanowił zastosować technikę częściowej translacji wydobywając inną właściwość konceptu niż w oryginalnym wariacie. Z kolei M. Spivak wykorzystowała technikę transliteracji, w wyniku czego nie zrekonstruowała tak spójnej relacji pomiędzy wyjściowym poetonimem i konceptem poetonomastycznym.

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. Przejdźmy teraz do zilustrowania, w jaki sposób J. K. Rowling oraz tłumacze konstruują koncept zoopoetonimu *Zgredek*. W poniższym fragmencie przytaczamy sytuację, w której postać Zgredka zostaje wprowadzona do powieści – co ważne, już tutaj zaznaczona jest

uniżoność 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 płaszcze.

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 прорванными 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 [ГПТК: 21-22].

Widzimy, że niskie kłanianie się skrzata, sposób zwracania się do Harry'ego Pottera, jak również fakt, że Zgredk ubrany jest w „starą poszewkę na poduszkę”, korelują ze specyfiką kulturowemu *dobby*. Uniżoność eksplikowana jest w każdym jego zachowaniu na przestrzeni drugiego tomu sagi, do momentu, kiedy nie zostaje uwolniony. Bez wątplenia istotny jest aspekt gramatyczny wypowiedzi Zgredka, gdyż mówi on o sobie w trzeciej osobie liczby pojedynczej – w ten sposób dodatkowo 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... [ГПТК: 23]

Można zauważyć, jak bariera pomiędzy czarodziejami a ich stworzeniami-sługami jest akcentowana w sadze. Tak nieokiełznana eksplozja emocji ze strony skrzata wyraża, że ten nigdy nie miał styczności z szacunkiem i że wprawia go 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, сэп, – объяснил эльф. Глаза у него слегка съехали к переносице. – Добби едва не сказал плохого о своей семье, сэп...

– О... семье?

– О колдовской семье, сэп, у которой Добби состоит в услужении... Добби – домовый эльф... он обязан служить одному дому веки вечные... [ГПТК: 24]

W ten sposób J. K. Rowling brutalnie podkreśla unizoną pozycję, którą skrzaty domowe zajmują w świecie czarodziejów. Można posunąć się nawet do stwierdzenia, że poruszanie tematu kar cielesnych nie współgra z tradycyjną koncepcją literatury dziecięcomłodzieżowej. Cechą charakterystyczną sagi o Harrym Potterze jest jednak to, że operuje ona w równej mierze wartościami jak dobra, tak i zła. Warto więc poświęcić uwagę fragmentowi, w którym czarodzieje wypowiadają się na temat funkcji, do pełnienia której skrzaty domowe są zmuszone. Pozwala to 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 ...’ [HPKS: 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 od niej ciągłego poniżania, nie jest w stanie zaakceptować pozycji, w której znalazł się Zgredek. Kierując się tym wpada na pomysł, dzięki któremu zmusza właściciela skrzata do obdarowania go ubraniami

– wkłada swoją skarpetkę do dziennika, który oddaje Lucjuszowi Malfoyowi, a ten 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 rękę 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 sługę, 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 dokładnie stosuje się do wytycznych, które zostały wyznaczone przez brytyjską kulturę – nie tylko obrazuje skrzaty domowe jako służących czarodziejów, gdyż dodatkowo przedstawia 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 wyszczególniamy:

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 Zgredek, 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 zadania poprzez obdarowanie go ubraniami.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym w każdej wersji językowej sagi jest odmienna. W przypadku tekstu oryginalnego poetonim służy profilowaniu kluczowych dla sagi o Harrym Potterze faktów kulturowych związanych z kulturem *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 poetonimu tłumacz za pomocą techniki częściowej translacji wyraża zawężony zakres cech stworzenia, które są tylko pośrednio związane z tymi kluczowymi – jest to jego wiek i dobroduszny charakter. W przypadku wersji rosyjskiej tłumaczka zdecydowała się na przetransliterowanie oryginalnej postaci poetonimu, przez co relacja spójności pomiędzy konceptem i poetonimem została zerwana. Należy zwrócić uwagę na fakt, że w kontekście konceptu ZGREDEK nieodzowna jest przywołana wiedza kulturowa – ponieważ odbiorcy przekładów takiej wiedzy nie posiadają, to należy ją im w skuteczny sposób przybliżyć. Jak widzieliśmy, jedynie A. Polkowski uciekł się do takiego zabiegu w *Tezaurusie*, przy czym nie ujął wszystkich istotnych informacji wymaganych do pełnego zrozumienia poetonimu.

6.2. Buckbeak – Hardodziob – Конькур

I. Dla odpowiedniego zrozumienia poetonimu *Buckbeak* jest wymagane posiadanie informacji czysto językowych, które sprowadzają się do uwag przytoczonych przez A. Polkowskiego w *Tezaurusie*. Brzmia one następująco:

Et. ang. *buck* – „brykać, buńczuszyć się, pysznić”, *beak* – „dziób” [Polkowski, Lipińska 2008: 144]

Semantyka części składowych poetonimu, 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 niezwykle szlachetne, które nie jest w stanie zaakceptować zniewagi płynącej od człowieka (semantyka czasownika *buck*), natomiast z drugiej strony jest to stworzenie, które wygląda jak hybryda konia i orła (semantyka rzeczownika *beak*). Taki stan rzeczy nie jest przypadkiem, gdyż po raz kolejny J. K. Rowling odwołała się do hipogryfów z legend, inspirując 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 niezwyklego związku gryfa (który jest pół orłem, pół lwem) i kłaczy, 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 pochwycić 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 dokładniej translacji, co wyraziło się w przekalkowaniu struktury i znaczenia części składowych poetonimu. Jeśli chodzi o rdzeń *dziob*, to jest on pełnym ekwiwalentem odpowiednika w wyjściowym poetonimie, jednak rdzeń *hard* rekonstruuje cechę stworzenia w sposób statyczny. Rosyjska tłumaczka postąpiła inaczej, gdyż zarówno w pierwszym, jak i drugim rdzeniu swojego wariantu wyraziła wygląd zewnętrzny stworzenia. W ten sposób nie oddała w poetonimie specyfiki zachowania stworzenia, które ma niebagatelne znaczenie dla fabuły sagi. Dodatkowo należy zaznaczyć, że rzeczownik *кура*, którego tłumaczka użyła w celu oddania faktu, że stworzenie posiada dziób, klóci się z jego opisem w treści sagi – jest ono porównywane do orła, a nie kury.

II.

BUCKBEAK – 1. „dumny”, 2. „posiadający dziób” (antonimizacja okazjonalna)

HARDODZIOB – 1. „dumny”, 2. „posiadający dziób” (antonimizacja okazjonalna)

КОНЬКУР – 1. „przypominający konia”, 2. „przypominający kurę” (antonimizacja 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 lśniące futra hipogryfów, przechodzące łagodnie od piór do sierści, a każdy miał inne ubarwienie: ciemnoszare, brązowe, różowawe, kasztanowe i kruczoczarne.

- 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 nadstawić 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 spokojnie...

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 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 dosięścia ich. Hagrid wyraźnie przy tym zaznacza, że konsekwencje obrażenia hipogryfa mogą być niezwykle surowe. W poniższym cytacie dowiadujemy się w praktyce, co może się stać, gdy człowiek nie okaże im stosownego szacunku.

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 highpitched scream and next moment, Hagrid was wrestling Buckbeak 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 obrozę 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 Малfoя, а тот скорчился на траве. Пятно крови

расцветало на его мантии.

– Умираю! – закричал Малфой. Все испугались. – Смотрите, я умираю! Он меня убил! [ГПУА: 147]

W treści sagi nie znajdujemy odpowiedzi na pytanie, czy Hardodziob rozumie słowa wypowiedane do niego przez ludzi, lecz z pewnością jest w stanie zinterpretować ich stosunek do 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 bez względu na to, że zna głównych bohaterów i już wcześniej zaakceptował ich ukłony, 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 władczy spojrzeniem, po czym ugiął przednie kolana i pozwolił Hermionie podejść i pogłodzić 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 опустил 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. Rubeus 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 kódrze. 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 угощалсядохлыми 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 [ГПУА: 336].

W poniższym fragmencie troje głównych bohaterów eksplicytnie 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 „niezwykle 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 zwykle upodobania Hagrida, można go było nawet uznać za milutkie 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 [ГПУА: 269].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

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 rozbliły 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 jest połączeniem wielkiego konia i orła. Jego charakterystyczną cechą jest władczość i szlachetność wyrażająca 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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym jest analogiczna w wypadku porównania oryginalnej wersji sagi i polskiego przekładu, lecz jest tylko połowicznie oddana w rosyjskim przekładzie. A. Polkowski skonstruował poetonim ekwiwalentny pod względem formalnym i semantycznym wobec wariantu oryginalnego, dzięki czemu współgra on z konceptem poetonomastycznym mu przypisanym. M. Spivak zdecydowała się zaś wyrazić obie wizualne właściwości Hardodzioba w poetonimie, czyli jego bycie półkoniem i półorłem. Należy podkreślić, że użyła rzeczownika *кыпа* 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 poetonimu *Hedwiga* istotne są fakty kulturowe, które mogą być nieznanne 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:

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, biednym i ludziom starym, a to inspirowane jest postawą św. Jadwigi wobec takich ludzi. 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:

⁴⁷ Imię Hedwigi zostało zapożyczzone 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).

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 przedzierzgnąć 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 towarzyszkii Harry'ego Pottera.

Polski tłumacz, A. Polkowski, pomimo wyraźnego odniesienia do polskiej kultury i historii w tekście oryginalnym, nie zdecydował się ani na zrekonstruowanie poetonimu przy pomocy polskiego naturalnego ekwiwalentu, ani nawet na skomentowanie go w *Słowniczku dla dociekliwych* zamieszczonym na końcu każdego z tomów lub w *Tezaurusie*. Zastosował jedynie zabieg adaptacji ortograficznej wyjściowego poetonimu, ponieważ dodał do niego końcówkę rodzajową *-a*. W definicji z *Tezaurusu* skupił się wyłącznie na faktach językowych:

Et. germ. *Hedwig* – „osoba waleczna”, szw. *hedwig* – „ktoś, komu można zaufać”, pol. Jadwiga [Polkowski, Lipińska 2008: 145].

Choć przywołane przez tłumacza informacje pozwalają na lepsze zrozumienie poetonimu i konceptu przypisanego do niego, to w dalszym ciągu nie są wystarczające pod względem kulturowym. W ten sposób jedyne odwołanie do kwestii polskiej występujące w sadze o Harrym Potterze, dodatkowo związane z tak istotną dla fabuły postacią, nie zostało satysfakcjonująco przybliżone odbiorcom przekładu.

Rosyjska tłumaczka, M. Spivak, postanowiła po raz kolejny poddać wyjściowy poetonim zabiegowi transliteracji – *Хедвига* – wskutek czego pozbawiła go tak znaczącego bagażu semantyki kulturowej. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że we wcześniejszych wersjach redakcyjnych przekładu autorstwa M. Spivak Hedwiga funkcjonowała pod poetonimem *Буля* (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 naszej opinii ten wariant był zdecydowanie bardziej korzystny dla lepszego zrozumienia tekstu przekładu i konceptu poetonimastycznego niż oficjalny.

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 swego rodzaju 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 ciotka 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 прикнутил 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 klasycznym posłańcem – służy protagonistę 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 za to częstuje ją swoim jedzeniem. Należy podkreślić, że w sadze główny bohater niejednokrotnie jest karany poprzez odcięcie go od świata czarodziejów w trakcie letnich wakacji, które spędza u swoich niemagicznych krewnych – wówczas jego jedynym ratunkiem staje się Hedwiga, co widzimy 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 mruczał 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 бы 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 Insigniów 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 jednoznaczny dowód na to, że sowa pełni funkcję jego opiekunki, gdyż pozbawienie chłopca zwierzęcia świadczy o usamodzielnieniu lub o zmuszeniu do niego.

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 zakrzeczała i upadła na podłogę klatki.

- Nie... NIEEE!

Motocykl gwałtownie przyspieszył i Harry zobaczył zakapturzonych 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 obrazuje 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 sową i człowiekiem.

‘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 nazywa cechy charakterystyczne relacji pomiędzy Harrym Potterem i Hedwigą, które wyrażone są w sytuacjach przywołanych przez nas wcześniej. Jest to więc wyraźne potwierdzenie związku pomiędzy św. Jadwigą Śląską a postacią Hedwigi w sadze.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym w przypadku każdej wersji językowej sagi jest odmienna. W tekście oryginalnym J. K. Rowling dopasowała do konceptu poetonomastycznego HEDWIGA taki poetonim, 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 jedynie technikę transpozycji wraz z adaptacją do zasad 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 oryginalnym poetonimem i przyporządkowanym mu konceptem.

6.4. Fawkes – Fawkes – Янгус

I. Zoopoetonym *Fawkes* również został osadzony na faktach kulturowych, tym razem jednak pochodzących z przestrzeni brytyjskiej. A. Polkowski zwraca na to uwagę przytaczając opis osoby, której nazwisko zostało użyte przez J. K. Rowling w tym poetonimie:

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 następująco komentowany:

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 jest w pełni zrozumiałe. W szczególności wyraża się to w bliskim 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 używane jest przysłowie „odradzać się jak feniks z popiołów”. Polski tłumacz nie podjął decyzji o zaadaptowaniu poetonimu 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 kulturowego ekwiwalentu 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, Янгус, 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 Wiklifa 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) niewątpliwie łączy się z faktami dotyczącymi działalności Guy'a Fawkesa. I choć nie ma pewności, czy wszyscy odbiorcy przekładu rosyjskiego posiadają informacje o Janie Husie, to dzięki zabiegowi odnalezienia ekwiwalentu funkcjonalnego pierwowzoru poetonimu M. Spivak przybliżył swój wariant do rosyjskiej przestrzeni kulturowej.

II.

FAWKES – 1. „związany z prochem”, 2. „ogień” (antonimizacja deonimizacyjna)

FAWKES – brak struktury konceptualnej

ЯНГУС – „związany ze spalaniem” (antonimizacja deonimizacyjna)

flames, fire, burst into flame, ashes

płomienie, ogień, spalić się, popiół

огненный, загореться, пепел

III. Poniżej prezentujemy fragment, w którym feniks Fawkes zostaje wprowadzony do sagi. Harry Potter spotyka go w charakterystycznym dla feniksów momencie, czyli przed aktem spalania się. Protagonista zostaje przez to zupełnie zaskoczony, rozpaczliwie szukając sposobu na ugaszenie płonącego ptaka, lecz Albus Dumbledore po raz kolejny 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 zagegał. 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 spojrział na podłogę i zobaczył maleńką, pomarszczoną główkę wylaniającą 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 niezemski sposób. Nieustannie z samym Fawkesem 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, niezemska 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 długi, ostry, złoty 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 впери́л 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 немислимой 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-Распредельница... [ГПТК: 441-442]

Jak się później okazuje, feniks może być przywołany tylko dzięki okazaniu lojalności jego właścicielowi – Fawkes należy do Albusa Dumbledore’a. Ponieważ Harry Potter w potyczce z ucieleśnionym wspomnieniem Lorda Voldemorta i bazyliiszkiem broni honoru i cześci Albusa Dumbledore’a, feniks przybywa 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 prawdziwą wierność... tam, w Komnacie Tajemnic. Bo tylko to mogło przywołać do ciebie Fawkesa [HPKT: 346].

– Прежде всего я хотел бы тебя поблагодарить, – продолжил Думбльдор, 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 na ciele Harry’ego Pottera powstałej po ukąszeniu przez bazyliiszka.

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 możemy 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 poetonomastycznego FAWKES, czytelnik poznaje kolejną właściwość feniksa – umiejętność dźwigania ciężarów, którym ptak pozornie nie jest w stanie sprostać. Pod wpływem dotyku piór feniksa 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 zacisnął 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 dowodem na to, w jak znaczącym stopniu, z jednej strony, saga o Harrym Potterze jest osadzona na legendach pochodzących z różnych kręgów kulturowych, a z drugiej strony na to, jak przemyślane są odwołania do nich za pośrednictwem użytych poetonimów.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 poetonimie do postaci Jana Husa. Tym samym tworzy 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 poetonimu, przez co zmniejsza prawdopodobieństwo jego zrozumienia i odnalezienia powiązań pomiędzy konceptem poetonomastycznym 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 – wynika to z tego, że Guy Fawkes i jego perypetie stały się podstawą do utworzenia komiksu i nakręcenia filmu *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 poetonimów 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 pierwowzoru: mitycznego psa Cerbera strzegącego wrót do Hadesu, czyli podziemnego państwa śmierci. Orfeusz, który wyprawił się do Hadesu, by uwolnić z niego swą ukochaną Eurydykę, oblaskawił Cerbera grą na lirze, stąd nie jest niespodzianką, że i Puszek można było uspić 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 szczegóły 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 koleców 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 zachwytu przymknął powieki (Puszek podobnie reaguje na muzykę) [A. Kronzek, E. Kronzek 2008: 253-254].

Co istotne, dostrzegamy znaczącą rozbieżność pomiędzy konceptem poetonomastycznym a poetonimem, który został mu nadany przez pisarkę. Mamy do czynienia z sytuacją, w której poetonim 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 słabość 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 poetonimu autorka chciała wyprofilować cechy konceptu przeciwne do stanu faktycznego, a dodatkowo wyrazić intencje postaci nadającej go stworzeniu. Należy zauważyć, że zarówno w polskim, jak i rosyjskim przekładzie poetonim został przetłumaczony przy wykorzystaniu techniki translacji, która doprowadziła do pełnego wyrażenia językowej semantyki oryginału. Wynika to jednak 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

пёс, три головы, чудовищный, трехглавый

III. W poniższym fragmencie sagi troje głównych bohaterów napotyka Puszka po raz pierwszy, choć nie znają oni jeszcze jego imienia. Barwny opis wyglądu potwora może mimo wszystko 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,

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, Kła, który jest wrażliwy, przyjacielski i nieco nieśmiały.

twitching and quivering in their direction; three drooling mouths, saliva hanging in slippery ropes from yellowish fangs [HPPS: 119].

Patrzyli prosto w ślepią monstrualnego 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 wisały 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 Puszku? - zapytał.

- O Puszku?

- 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 Думбльдору 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 dowiaduje się, że Puszek został pożyczony Albusowi Dumbledore'owi w celu pilnowania pewnego przedmiotu – chodzi tu 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 Думбльдор тоже, яс'дело, руку приложил. Погодь, кого-то запомятовал... Ах да, профессор Злей [ГПФК: 326].

W kolejnym cytacie mamy do czynienia z ponownym nawiązaniem 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 Puszką? - 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 lecicie? [HPKF: 275]

- А он... он заинтересовался Пушкой? – 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 w praktyce w ostatnim fragmencie materiału empirycznego dotyczącego konceptu PUSZEK. Zgodnie z mitologią, Orfeusz poradził sobie z potworem 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 węsząc.
- 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 spróbujmy...
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 wysliznęli się spod peleryny i zaczęli skradać ku kłapie w podłodze. Kiedy zbliżyli się do trzech olbrzymich głów, poczuli 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 зверя 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 подкралась 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 wyszczególniamy:

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... ta... 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 analogiem Cerbera – mitycznego trójgłowego psa, który strzegł wrót do Hadesu. Można go uspić przy pomocy muzyki.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym w wersji oryginalnej a polskim i rosyjskim przekładzie jest analogiczna. Ze względu na nieskomplikowaną formę i semantykę wyjściowego poetonimu tłumacze mogli zastosować zabieg dokładnej translacji uzyskując w ten sposób ekwiwalentne warianty. Komiczny efekt, który ma wywoływać zestawienie poetonimu 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: CHREMATOPOETONIMY

7.1. the Mirror of Erised – Zwierciadło Ain Eingarp – Зеркало Джедан

I. Jeśli chodzi o przedtekstową wiedzę, która jest związana ze Zwierciadłem Ain Eingrap, to skorzystajmy z następujących uwag A. Polkowskiego związanych z warstwą językową poetonimu:

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 w ten sposób uwagę na inicjalną pozycję nazwy zwierciadła w inskrypcji na nim zawartej, która definiuje cel, dla którego zostało ono stworzone. Możemy zauważyć, że zarówno w wersji angielskiej, jak i polskiej oraz rosyjskiej sama nazwa zwierciadła została zapisana od tyłu. Zarówno polska, jak i rosyjska wersja poetonimu całkowicie oddaje semantykę oryginału, dodatkowo odzwierciedlając jego aspekt gramatyczny – tłumacze rekonstruują strukturę *of something* wyrażającą przynależność do czegoś przy pomocy użycia 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 poprzez ten zabieg sprawiła, że poetonim wywołuje skojarzenie z obcym językiem, potencjalnie łacińskim lub niemieckim. Warto w tym miejscu 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].

⁴⁹ Słowa przestrogi Albusa Dumbledore’a, które skierował do Harry’ego w odniesieniu do 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,

Powyższy komentarz J. K. Rowling pozwala stwierdzić, że główną funkcją Zwierciadła Ain Eingarp jest przestrzeżenie Harry’ego Pottera przed tym, by nie dążyć do urzeczywistnienia nierealnych pragnień. Ma to miejsce na samym początku jego przygody w magicznym uniwersum, gdyż w pierwszym tomie sagi, *Harrym Potterze i Kamieniu Filozoficznym*, jest on w stanie zachować zimną krew w trakcie swoich dalszych przygód.

II.

THE MIRROR OF ERISED – “pokazujący pragnienia” (antonomazja okazjonalna)

ZWIERCIADŁO AIN EINGARP – “pokazujący pragnienia” (antonomazja okazjonalna)

ЗЕРКАЛО ДЖЕДАН – “pokazujący nadzieje” (antonomazja okazjonalna)

deep, desperate, desire

głęboki, utęskniony, pragnienie

сокровенный, желание

III. W sadze Zwierciadło Ain Eingarp pojawia się po raz pierwszy bez kontekstu nazwy, gdyż główny bohater odkrywa je przez przypadek, nie posiadając wiedzy na jego temat. Należy zwrócić uwagę na fakt, że w wersji oryginalnej na początku inskrypcji pojawia się 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: «Йов тьян евор косон килен» [ГПФК: 292].

ze dążenie do zrealizowania takiego marzenia może Harry’ego zniszczyć. Zwierciadło bez wątpienia oczarowuje i intryguje, ale niekoniecznie daje radość.

Ponownie Zwierciadło Ain Eingarp przywołane jest w sadze w związku z rozmową pomiędzy Albussem Dumbledorem i Harrym Potterem – czarodziej przyłapuje chłopca na wpatrywaniu się w Zwierciadło i stara się uzmysłwić 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, сэръ.
– 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]

W kontekście rozmowy o użyteczności Zwierciadła czytelnik uświadamia sobie relację typu uczeń-mistrz pomiędzy bohaterami, jak również wysoki stopień braku orientacji Harry'ego Pottera w magicznym uniwersum. Można więc zauważyć, jak jedna pozornie prosta cecha konceptu związanego z tym poetonimem pozwala wyeksplikować charaktery kluczowych dla sagi postaci literackich. Dzieje się to na początku sagi, kiedy to J. K. Rowling

rzuca swojego protagonistę na głęboką wodę – zderza chłopca niewiedzącego nic o świecie magii z tym, z czym nigdy wcześniej 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 проглядели 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 Zwierciadła, która została przez nią dodatkowo opisana we wcześniej zacytowanej wypowiedzi w serwisie *pottermore.com*.

Przytoczony dalej fragment odnoszący się do Zwierciadła Ain Eingarp pokazuje, że choć jego prymarną funkcją jest pokazywanie ludziom ich marzeń, to w kontakcie z Harrym Potterem nabywa ono dodatkową funkcję. Warto przy tej okazji zauważyć, że zdecydowana 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 czy też Złotego Znicza. Służy to zaakcentowaniu specjalnego miejsca, które Harry Potter zajmuje w uniwersum J. K. Rowling, co dotyczy również analizowanego poetonimu 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 *zdołał 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 poetonomastycznym 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 miał powód, by wpatrywać 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 zaklęcie faktycznie trafiło dziewczynę. W poniższym fragmencie główny bohater zdaje sobie z tego sprawę i odkrywa, dlaczego starzec był wcześniej tak wyrozumiały dla chłopca, który zafascynował się 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 Arianą 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 Zwierciadle Ain Eingarp i dlaczego tak dobrze rozumiał wrażenie, jakie zrobiło ono na Harrym [HPIS: 737].

Повисло молчание. Гарри не спрашивал, удалось ли Думбльдору выяснить, кто на самом деле убил Ариану. Он не желал этого знать, а вынуждать Думбльдора откровенничать – и того меньше. Но теперь стало ясно, что видел Думбльдор в Зеркале Джедан и почему так хорошо понимал, чем оно заворожило Гарри [ГПДС: 665].

Można zatem twierdzić, że Zwierciadło Ain Eingarp pełni w sadze funkcję nie tylko przestrogi przed potencjalnie zgubnymi marzeniami, lecz również jest swego rodzaju rozliczeniem z błędami przeszłości. Ponadto, daje ono możliwość prywatnego skonfrontowania się z własnymi pragnieniami, co może wpływać na psychikę postaci, gdyż tylko dana osoba jest w stanie zobaczyć, co Zwierciadło mówi o nim.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

1. pole okołocentrowe konceptu:

AIN EINGARP ACRESO GEWTEL AZ RAWTA WTE IN MAJ IBDO

Tylko najszcześniejszy człowiek na świecie mógłby używać 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 być metaforą przestrogi przed ślepym zapatrywaniem się w marzenia.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 werbalnej eksplikacji konceptu poetonomastycznego w przypadku wersji rosyjskiej tłumaczka pominęła jednak zabieg J. K. Rowling, który polega na umieszczeniu poetonimu na początku inskrypcji opisującej przeznaczenie Zwierciadła Ain Eingarp.

7.2. Pensieve – myślodsiewnia – дубльдум

I. Na istotne informacje przedtekstowe dotyczące myślodsiewni 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.

Warto zaznaczyć, że A. Polkowski przybliżył polskim odbiorcom przekładu te fakty w *Tezaurusie*:

Et. ang. *pensive* – „zamyślony”; łac. *penso* – „rozmyślać”, „rozważać”, ang. *sieve* – „sito” [Polkowski, Lipińska 2008: 226].

Dzięki temu polski czytelnik sagi jest w stanie rozszyfrować znaczenie oryginalnego poetonimu, jak również uzasadnić postać polskiego wariantu. Tłumacz zastosował technikę translacji dokładnej – kalki, gdyż odzwierciedlił wyjściowe połączenie słów *pensive* i *sieve* za pośrednictwem interfiksów *o*, który pojawia się pomiędzy dwoma rdzeniami w polskim wariacie. To sprawia, że funkcja przedmiotu jest wyrażana w jego nazwie bez odniesienia do osoby, która z niego korzysta. Z taką sytuacją mamy do czynienia w rosyjskim wariacie poetonimu, ponieważ M. Spivak zdecydowała się na zastąpienie elementu nawiązującego do „sita, odsiewania” elementem odsyłającym do osoby, która jest właścicielem tego magicznego przedmiotu – Albusa Dumbledore’a. Służy temu element *Дубль*, który stanowi zniekształconą formę nazwiska postaci. Jeśli chodzi natomiast o drugi element poetonimu nawiązujący do myśli, to jest on obecny w rosyjskim wariacie – 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 poetonimem. Przez to obiekt nazywany przy pomocy tego słowa przechodzi do kategorii obiektów pospolitych, co kłóci się z jego wyjątkowością, która jest podkreślana w tekście powieści.

II.

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 konkretnych znaczeń spośród masy myśli i wspomnień.

PENSIEVE – „przesiewający myśli” (antonomazja okazjonalna)

MYŚLODSIEWNIA – „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 zmaterializował się w przedziwny sposób [HPCO: 608].

Внутри обнаружилась неглубокая каменная чаша с диковинной резьбой по краям – руническими письменами, которых Гарри не мог прочесть. 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 przedmiot, który wzbudził zainteresowanie Harry’ego Pottera, i lakonicznie określa jego przydatność, w ten sposób rzucając wyzwanie jego inteligencji.

‘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 Думблдор. — Иногда у меня возникает ощущение — которое, я уверен, знакомо и тебе, — что от переизбытка мыслей и воспоминаний у меня лопается голова [ГПКО: 572-573].

Choć Albus Dumbledore na początku 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 fragments 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 myślodsiewni. 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 myślodsiewnię. 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 выцеживаешь 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].

Podczas lektury powyższego fragmentu powieści w umyśle czytelnika dochodzi do aktualizacji konceptu związanego z poetonimem, 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 wrażeń wizualnej interakcji. Świadczy to o skrupulatnie zaplanowanym konstruowaniu konceptu, którego objętość zwiększa się równoległe 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 niezwyklego 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 przypomniał: widział Bellatriks Lestrange w myślodsiewni Dumbledore'a, w tym dziwnym 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 черноволосая 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 [ГПКОФ: 123].

Poniżej przytaczamy 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 horkruksach. Ponieważ historia zawarta w myśli stanowi cały rozdział powieści, przytaczamy wyłącznie cytaty, w którym podkreślono fakt, że to właśnie dzięki myślodsiewni zapoznanie się z nią 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 Думблдор, 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 тьму и перенесся на много лет раньше, в кабинет Горация Дивангарда [ГППП: 510].

Można zaobserwować, jak bardzo Albusowi Dumbledoreowi zależało na zapoznaniu się z zawartością tej myśli. Warto zaznaczyć, że nie było to przypadkowe, gdyż czarodziej posiadał wcześniej jej zmodyfikowaną wersję, w której właściciel, Horacy Slughorn, zataił istotną część. Tutaj czytelnik ma do czynienia z sytuacją, kiedy Harry Potter wskutek podstępny wydobyl prawdziwą wersję myśli od Horacego Slughorna, która zawiera zasadniczą informację wpływającą na dalsze poczynania głównego bohatera. Ujawnia on w niej, że lata wcześniej zdradził młodemu Lordowi Voldemortowi sposób na osiągnięcie stanu nieśmiertelności – podzielenie swojej duszy na części i umieszczenie ich w różnych 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 wyszczególniamy:

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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 odsiewania. Rosyjski wariant poetonimu, czyli *дыбльдым*, sugeruje, że przedmiot związany jest z myślami jej obecnego właściciela, Albusa Dumbledore'a. Natomiast w przytoczonych fragmentach sagi wyraźnie widać, że myślodsiewnia pozwala również na przeglądanie myśli innych osób. Ponadto należy podkreślić, że polski i rosyjski wariant wyjściowego poetonimu *Pensieve* należy do kategorii nazw pospolitych, 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 przemiotem, ponieważ w jej ostatnim tomie pomiędzy protagonistą i antagonistą toczy się walka o ich posiadanie. J. K. Rowling nie opisuje swoich przemyśleń związanych z Insigniami Śmierci poza powieścią, więc skorzystamy z uwag polskiego tłumacza dotyczących warstwy językowej poetonimu i jego działań w przekładzie. Jak zauważa A. Polkowski:

Et. lac. *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 uwagach tych A. Polkowski wykazał się wysoką świadomością tłumaczeniową związaną z polisemią słowa *hallows*, która stanowi ogromne wyzwanie dla tłumacza. Dowodzi tego poprzez podanie przykładów ekwiwalentów tłumaczeniowych w innych językach, w tym w języku rosyjskim – są to Dary Śmierci. Co istotne, A. Polkowski uzasadnia podjęty przez siebie wybór, czyli przetłumaczenie wyjściowego *hallows* jako *insygnia* – jego komentarz o merytorycznym znaczeniu tych „trzech magicznych przedmiotów” należy jednak wyjaśnić. Ma na myśli fakt, że w sadze o Harrym Potterze jednoczesne wejście w posiadanie ich wszystkich czyni z człowieka władcę śmierci. Tłumacz odnosi się w swoim wariantcie poetonimu do najbardziej frekwencyjnej kolokacji słowa *insygnia* w języku polskim, a mianowicie *insygnia władzy* – w ten sposób stosuje zabieg translacji niedokładnej zmieniając perspektywę ze świętości na władzę.

Dodatkowo w *Kilku słowach od tłumacza, czyli krótkim poradniku dla dociekliwych* A. Polkowski przybliży czytelnikom problematyczne znaczenie przymiotnika *deathly* i uzasadnia podjętą przez siebie decyzję.

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 podarowane przez Śmierć trzem braciom, a z drugiej trzy przedmioty o niezwykłej magicznej mocy, których posiadanie, według legendy, czyni właściciela panem śmierci [HPIS: 776].

Natomiast 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.

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 przytoczyliśmy w rozdziale 1 pracy.

‘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 Ksenofilius, 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 Insygniów, 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 Гермина.

– 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 Insygniów Śmierci cechuje się swoją specyfiką, pozwalając właścicielowi na pokonywanie śmierci na odmiennych płaszczyznach. Czarna Różdżka jest najpotężniejszą różdżką w uniwersum J. K. Rowling, Kamień Wskrzeszenia pozwala na przywołanie zmarłych z zaświatów, a Peleryna-niewidka – na stawanie się niewidzialnym po jej założeniu.

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, w posiadanie której ostatecznie wchodzi. Ponadto z innego Insygnium Śmierci, a mianowicie Kamienia Wskrzeszenia, uczynił swojego horkruksa. Harry Potter po dowiedzeniu się o istnieniu wspomnianych przedmiotów właśnie o tym rozmyśla.

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. Niewielu 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]

Вольдеморг 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 Вольдеморг 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 nie wysłuchuje opowieści Ksenofiliusa Lovegooda, którą przytoczyliśmy wcześniej. Warto w tym miejscu zaznaczyć, 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 jego historii. Poniżej przytaczamy fragment, 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... [HPIS: 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 Проньру, – а Сами-Знаете-Кто ищет третий, только он не знает... думает, это просто очень сильная волшебная палочка... [ГПДС: 401]

W wyniku uzmysłowania sobie sytuacji, w której się znalazł, Harry Potter ponownie daje się porwać marzeniu, co miało miejsce w przypadku przeanalizowanego wcześniej Zwierciadła Ain Eingarp. Jego bezkompromisowe dążenia do zwalczania swojego przeciwnika, Lorda Voldemorta, zostałyby znacznie ułatwione, gdyby stał się właścicielem wszystkich trzech Insygniów 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 wyobrażenia Harry'ego pędziła już jak szalona, wyprzedzając daleko wyobrażenie 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? [HPIS: 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...

I 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 Даром, он станет неуязвим? [ГПДС: 398]

Mimo faktu, że w ostatnim tomie sagi Harry Potter szczególnie 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 Insigniów Śmierci, czyli Czarnej Różdżki. Przemawia wówczas przez niego przestroga udzielona przez Albusa Dumbledore'a, którą zaobserwowaliśmy w kontekście Zwierciadła Ain Eingarp. Co ciekawe, Harry Potter konsultuje to z wówczas nieżyjącym już 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 [HPIS: 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.

Думбльдор 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

uzmysławia to, że przedmioty pojawiające się w sadze pozwalają bohaterom na wykazanie się swoimi cechami charakteru.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym w każdej wersji językowej sagi w odmienny sposób profiluje właściwości konceptu INSYGNIA ŚMIERCI. Poetonim oryginalny koncentruje uwagę czytelnika na ich świętości, czyli 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 przedmioty te zostały podarowane ludziom przez spersonifikowaną śmierć. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której polisemia wyjściowej jednostki nazewnicznej i rozbudowanie konceptu poetonomastycznego do niej przypisanego zmusiła polskiego tłumacza i rosyjską tłumaczkę do wyprofilowania tylko jednej z cech Insygniów Śmierci. Sytuacja ta sprawia, że koncept poetonomastyczny skonstruowany w umysłach czytelników pod wpływem interakcji z przekładami jest tylko częściowo spójny z przypisanymi im poetonimami.

7.4. Put-Outer (Deluminator) – wygaszacz – мракëп

I. Wygaszacz jest magicznym przedmiotem, który pod wpływem kontaktu z jednym z głównych bohaterów sagi wykazuje dodatkowe działanie. Przed przejściem do zilustrowania specyfiki konceptu WYGASZACZ należy jednak przywołać niezbędne presupozycje przedtekstowe wymagane do odpowiedniej interpretacji wariantu oryginalnego i przekładowego. Warto zaznaczyć, że zarówno autorka sagi, jak i tłumacze nie komentują nazwy tego przedmiotu i jego samego, więc posłużymy się własnymi spostrzeżeniami na temat warstwy językowej poetonimu *wygaszacz*. Co istotne, w oryginalnej wersji językowej ten sam koncept poetonomastyczny występuje pod dwiema nazwami – od pierwszego do czwartego tomu powieści jako *Put-Outer*, a w kolejnych jako *Deluminator*. Pod względem semantycznym oba te poetonimy są analogiczne, gdyż oznaczają „pozbawianie czegoś światła”, lecz pod względem formalnym w pierwszym wariantcie J. K. Rowling korzysta z języka angielskiego, natomiast w drugim – z łacińskiego. Zaznaczmy, że 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 *Deluminator* staje się drogowskazem dla Rona Weasley’a w sytuacji, kiedy bohater postanowił porzucić dwójkę swoich przyjaciół.

Odnośnie do wariantu polskiego i rosyjskiego zauważmy, że tłumacze ponownie zdecydowali się poddać wyjściowy poetonim 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 wyraża czynność pozbywania się światła, jednak rosyjski *мракëп* odzwierciedla proces odwrotny – wypełnianie mrokiem.

II.

PUT-OUTER (DELUMINATOR) – 1. „pozbawiający światła”, 2. „oświetlający drogę”
(antonomazja okazjonalna)

WYGASZACZ – „pozbawiający światła” (antonomazja okazjonalna)

MPAKËП – „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 to 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 maleńkie 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. Думблдор снова щелкнул – и следующий фонарь, поморгав, погас. Двенадцать раз щелкал мракёр, и наконец на всей улице осталось лишь два далеких огонька – кошкины глаза, светившиеся в темноте [ГПФК: 18-19].

Choć na początku może się wydawać, że przedmiot służy jedynie do „wygaszania” światła, to później 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 stwórcą.

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 załała 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, przywołamy treść jego testamentu, w którym zapisał on swój wynalazek najbliższemu przyjacielowi Harry'ego Pottera – Ronowi 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 Persiwała 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 pozapalać 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 testamencie wymienił tylko was troje. Dlaczego? Do czego miałby 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]

Możemy zauważyć, że Rufus Scrimgeour stwierdza 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 podejrzania 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 Гермiony: 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 шелкать! [ГПДС: 192]

Dzieje się to w sytuacji, kiedy Harry Potter wyrusza w poszukiwaniu horkruksów. W związku z długim przebywaniem w tej samej przestrzeni i rozbieżnościami w poglądach bohaterów Ron Weasley w buntuje się i opuszcza dwoje swoich przyjaciół. Wtedy właśnie wygaszacz wykazuje dodatkowe działanie, które ma sporo wspólnego z przywołanymi wcześniej znaczeniami 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.
- Wypowiedziałaś moje imię. Powiedziałaś coś... coś o różdżce [HPIS: 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, Гермione 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... [ГПДС: 356]

Okazuje się, że wygaszacz posiada funkcję nie tylko gaszenia i przywracania świateł, ale również metaforycznego „oświetlenia drogi” w ważnej sytuacji. W tym kontekście Ron Weasley przypuszcza, że Albus Dumbledore wiedział, że chłopak kiedyś postanowi porzucić swoich przyjaciół, co rzeczywiście ma miejsce. Uzasadnia to zmianę nazwy przedmiotu z *Put-Outer* na *Deluminator* w wersji oryginalnej. Autorka postanowiła najprawdopodobniej dodać do fabuły wcześniej niezaplanowany wątek ucieczki Rona Weasleya i wyrazić w nowym poetonimie *Deluminator* jego zaprojektowane zadanie.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Pstrykał wygaszaczem dwanaście razy, aż jedynymi światłami na ulicy pozostały dwa małe punkciki - oczy obserwującego go kota.

- Nie, usłyszałem twój głos z mojej kieszeni. Twój głos - ponownie uniósł wyżej wygaszacz - wydobywał się z tego.

2. peryferia konceptu:

Wygaszacz jest przedmiotem, który przede wszystkim 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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym w oryginalnej i polskiej wersji językowej została zachowana, natomiast w wersji rosyjskiej została zniekształcona. Ma to związek z faktem, że angielski poetonim *Put-Outer* i *Deluminator*, jak również polski *wygaszacz*, nawiązuje do pozbawiania jakiejś przestrzeni światła. Z kolei rosyjski wariant *мракёр* implikuje związek z mrokiem, co wyraża pierwotną funkcję konceptu WYGASZACZ, jednak nie profiluje jego dodatkowej funkcji – wskazywania drogi. Ponadto trzeba zwrócić uwagę na to, że A. Polkowski i M. Spivak zdecydowali się poddać oryginalny poetonim apelatywizacji w swoich przekładach, co pozbawiło przedmiot wyjątkowości, która jest niejednokrotnie podkreślana lub prezentowana w działaniu w ramach opisów związanego z nim konceptu poetonomastycznego.

7.5. the Marauder's Map – Mapa Huncwotów – Карта Каверзника

I. Mapa Huncwotów jest kolejnym magicznym przedmiotem, który przyczynił się do odkrycia istotnego faktu w sadze – tym razem chodzi o ujawnienie, że osoba, która w mniemaniu wszystkich nie żyła, jednak żyła, tylko że 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 trzydziestoletniej, 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].

Rozszyfrowuje w ten sposób rzeczownik *huncwot*, który jest spotykany rzadziej w języku polskim niż jego synonimy *lobuz*, *urwis* lub *nicpoń*. Jeśli chodzi o rosyjski wariant tego poetonimu, to rzeczownik *каверзник* ma analogiczne znaczenie do słowa *huncwot*. Należy tu przytoczyć refleksje J. K. Rowling dotyczące specyfiki Mapy Huncwotów i choć nie odnosi się ona bezpośrednio do nadanej przedmiotowi nazwy, to wyjaśnia, dlaczego mapę można kojarzyć właśnie 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].

Fragment, w którym J. K. Rowling tłumaczy fragment frazy „coś niedobrego” jako łamanie szkolnych zasad, wyjaśnia, czym wyrażone w poetonimie przedmiotu huncwoctwo w rzeczywistości jest. Stanowi to bez wątpienia o wyraźnym profilowaniu określonej cechy konceptu poetonomastycznego związanego z jednostką onimiczną w sadze.

II.

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”).

THE MARAUDER'S MAP – 1. „mapa stworzona przez nicponiów”, 2. „mapa należąca do nicponiów” (antonomazja okazjonalna)

МАРА HUNCWOTÓW – „mapa należąca do nicponiów” (antonomazja okazjonalna)

КАРТА КАВЕРЗНИКА – „mapa należąca do nicponiów (antonomazja okazjonalna)

show, detail, watch, reveal,

ukazywać, szczegół, obejrzyć,

подробность, глядеть, появляться

III. W poniższym fragmencie Harry Potter po raz pierwszy trafia na Mapę Huncwotów – czytelnik zapoznaje się z frazą, która uruchamia mapę, jej autorami oraz nietypowymi 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 writing. 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, заползали в каждый уголок; затем вверху 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 Думблдор меряет шагами свой кабинет; кошка смотрителя, миссис Норрис, крадется по второму этажу; полтергейст Друзг 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 zapoznania się z mapą. To, że Mapa Huncwotów pozwala na śledzenie wszystkich mieszkańców szkoły Hogwart, jak również na zbadanie wszystkich jej zakamarków uzmysławia, że jej posiadanie daje wiele możliwości do bycia huncwotem. Nie tylko umożliwia przewidzenie, kiedy i jaka osoba może nadejść, lecz również daje możliwość znalezienia najlepszej drogi do wyznaczonego celu.

Lektura następnego fragmentu sagi pozwala czytelnikowi, zresztą wraz z protagonistą, zdać sobie sprawę z tego, że ma on styczność z jednym z autorów Mapy Huncwotów. To właśnie dzięki niej Remus Lupin wiedział o obecności tytułowego Więźnia Azkabanu, czyli Syriusza Blacka, na terenie szkoły Hogwart. Co oczywiste, miało to związek z jego późniejszym całkowitym uwolnieniem 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 wściekłe 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]

Dodatkowo 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 drastyczną śmierć, gdyż zostawił po sobie tylko palec, a w rzeczywistości obciął go sobie i stał się animagiem – osobą, która posiada zdolność zmieniania się w zwierzę, w jego przypadku w szczura. Dzięki temu, że Mapa Huncwotów pokazuje wszystkie stworzenia obecne w zamku Hogwart, Harry Potter, a następnie Remus Lupin, mogą na niej zobaczyć, że Peter Pettigrew faktycznie 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 zwierzęciem najbliższego przyjaciela Harry’ego Pottera – Rona Weasleya. Jako że współpracował ściśle z Lordem Voldemortem, mógł dzięki temu bezkarnie śledzić protagonistę z ukrycia.

Dotychczas zaprezentowaliśmy 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 przytoczonym dalej fragmencie czytelnik zapoznaje

się z sytuacją, 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 je otworzyć.

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 взгляделся. 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].

Przywołajmy jeszcze jeden fragment, 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 maleńkich, 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 widać, że autorka sagi zestawia Mapę Huncwotów z „naruszeniem szkolnego regulaminu”, co jednoznacznie ukazuje funkcję przedmiotu.

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

1. pole okołocentrowe konceptu:

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.

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 całą topografię szkoły Hogwart i przyległych do niej terenów, jak również wszystkie stworzenia znajdujące się w tej przestrzeni. Dzięki temu osoby korzystające z niej mogą bezkarnie łamać szkolny regulamin.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym we wszystkich wersjach sagi jest analogiczna. Tłumacze osiągnęli ten stan ekwiwalencji dzięki oddaniu nie tylko struktury oryginalnego poetonimu, jak również jego semantyki w swoich wariantach przekładowych, dzięki czemu „łobuzerskie” przeznaczenie przedmiotu zostało w poetonimach wyprofilowane.

ROZDZIAŁ 8: TOPOPOETONIMY

8.1. Diagon Alley – ulica Pokątna – Диагон-аллея

I. Ulica Pokątna jest najważniejszą ulicą w świecie czarodziejów stworzonym przez J. K. Rowling – to właśnie na niej znajdują się sklepy, w których można kupić wszystko, czego osoba związana z magią potrzebuje. Angielski wariant – *Diagon Alley* – osadzony jest na przysłówku *diagonally* będącym ekwiwalentem polskiego związku wyrazowego „po przekątnej” lub „pod kątem”. J. K. Rowling korzysta z brzmienia i znaczenia słowa *diagonally* i tworzy na jego podstawie dwuczłonową nazwę ulicy, która ma charakter neologizmu – człon *Diagon* nie istnieje w języku angielskim jako niezależne słowo. Na to zwrócono uwagę w etymologii analizowanego topopoetonimu zamieszczonej na stronie *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].

Należy zwrócić uwagę na fragment definicji, w której pojawia się przymiotnik *oblique* – w języku angielskim ma on dosłowne znaczenie „skośny, pochyły”, jak również przenośne „złowieszczy”. Właśnie na tym ostatnim koncentruje się A. Polkowski, zaznaczając to w poniższym cytacie z *Tezaurusu*, dodatkowo rekonstruuje wspomnianą wcześniej cechę nietypowości wyjściowego poetonimu:

Et. gr. *diagonis* – „przekątna”; pol. *Pokątna* oddaje tajność ulicy oraz anomalię nazwy angielskiej (*Diagon* zamiast *Diagonal*) [Polkowski, Lipińska 2008: 257].

W ten sposób polski tłumacz zachowuje powiązanie poetonimu z kątem, lecz jednocześnie poprzez odwołanie się do znaczenia przymiotnika *pokątny* – rozumianego zarówno jako „niezgodny z obowiązującymi przepisami”, jak również „zajmujący się nielegalnymi czynnościami” [SJP PWN]. Obie definicje współgrają ze statusem osób związanych z magią w świecie niemagicznym, wykreowanym przez J. K. Rowling, oraz z tym, że ulica Pokątna została ukryta za tajemnym przejściem znajdującym się w barze o nazwie

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).

Dziurawy Kocioł. Rosyjska tłumaczka zdecydowała się natomiast na przetransliterowanie wyjściowego członu *Diagon* oraz przetłumaczenie słowa *Alley*, zamieszczając w swoim wariancie *Диагон-аллея* łącznik pomiędzy dwiema częściami składowymi. Ze względu na to rosyjski poetonim traci semantykę zawartą 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 od razu 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. Zdziwienie i zachwyty 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 - głośił szyld nad sklepem.

- Тааа... 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 EEYLOPA - 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 bezułek ze śledzionami nietoperzy i oczkami węgorzy, stosy ksiąg z zakłęciami, pióra, zwoje pergaminu, butelki z magicznymi napojami, globusy księżycyca... [HPKF: 78-79]

– Добро пожаловать, – сказал Огрид, – на Диагон-аллею.

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 деньжатами.

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, высились шаткие башни книг с заклинаниями, лежали гусиные перья, пергаментные свитки, виднелись склянки снадобий, лунные глобусы... [ГПФК: 104-105]

Kolejny kontekst eksplicytnie obrazuje, iż nie tylko ulica Pokątna jest niezwykła, ale nawet osoby, które ją odwiedzają, wyglądają dziwnie. Ma to oczywiście związek z tym, że przedmioty zakupione w sklepach z ulicy Pokątnej nie są normą w świecie niemagicznym.

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 dziwnie 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 опомнился [ГПФК: 125].

Następnie możemy zapoznać się z fragmentem opisującym sytuację, w której Harry Potter przez przypadek trafia do mrocznego sklepu, który znajduje się na ulicy Śmiertelnego Nokturnu. Jej ewidentnie mroczny charakter zdecydowanie nie współgra z pozytywną 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 wywoływany przez ulicę Pokątną, jak również to, że stanowi ona wyraźną granicę pomiędzy światem czarodziejów i światem osób niemagicznych. Szeroki wachlarz miejsc, które znajdują się na ulicy Pokątnej, sprawia, że główny bohater sagi nie odczuwa potrzeby uciekania z niej.

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 [ГПУА: 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 czasu 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 wyszczególniamy:

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 cały magiczny ekwipunek, który jest czarodziejom niezbędny.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym w oryginalnej wersji sagi i w polskim przekładzie jest równoważna. W odniesieniu do płaszczyzny semantycznej i brzmieniowej topoetonimu

Diagon Alley A. Polkowski poprzez wariant *ulica Pokątna* zrekonstruował nie tylko morfologiczny związek z „kątem” i neologiczny charakter nazwy, lecz również wyraził to, że była 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 wyraźny związek pomiędzy poetonimem i conceptem 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 topopoetonim *Knockturn Alley* jest grą słów na poziomie fonetycznym i semantycznym 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].

W przywołanej analizie etymologii topopoetonimu uwaga jest koncentrowana na relacji *Knockturn Alley* z pojęciem nokturnu. A. Polkowski w *Tezaurusie* również dostrzega ten związek, choć dodaje do niego dodatkową cechę:

Et. ang. *Knockturn* to zręczne połączenie *knock* – „zdzielić”, „powalić” z *nocturne* – „nokturn”, czyli smętną melodią; całość budzi pośpne skojarzenia [Polkowski, Lipińska 2008: 324].

Na tej podstawie możemy zauważyć, że – podobnie jak w przypadku *Diagon Alley* – J. K. Rowling w topopoetonimie *Knockturn Alley* korzysta z płaszczyzny fonetycznej i semantycznej 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 wspomnianych cech, choć w oryginale dzieje się to za pomocą słowa *Knockturn*. W przypadku rosyjskiego przekładu mamy do czynienia z sytuacją, w której tłumaczka użyła struktury wcześniej przeanalizowanego poetonimu *Диагоналлея* – dochodzi tu jednak do usunięcia łącznika. Pod względem semantycznym M. Spivak dąży do odzwierciedlenia pierwotnego topopoetonimu, ponieważ używa rzeczownika *дрянь* (w języku polskim jest to „łachudra”, „badziewie”) jako podstawy słotwórczej ekwiwalentu nazwy ulicy. W ten sposób odzwierciedla w swoim wariacie negatywne skojarzenia, mimo to pomijając istotne odwołanie do nokturnu.

II.

KNOCKTURN ALLEY – „ulica przepelniona złem i mrokiem” (antonomazja okazjonalna)

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.

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, niepewnie, parszywy,
подозрительный, черная магия, сомнительный, возраживать, озираться,
сомнительный*

III. W poniższym fragmencie ulica Śmiertelnego Nokturnu zostaje wprowadzona do sagi, choć jej nazwa pojawia się dopiero po kilku zdaniach opisu, który zapoznaje czytelnika z jej mrocznością i przygotowuje do pojawienia się topoetonomu. W ten sposób koncept poetonomastyczny jest budowany przed nadaniem mu imienia, 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. Co istotne, dzieje się to nie tylko za pośrednictwem charakterystyki 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 naprzeciwko 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.

- Czyba 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 о такой не слышал. Судя по всему, наглотавшись дыма, он не сумел внятно произнести название улицы, куда хотел попасть. 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 ma ulica Śmiertelnego Nokturnu w świecie czarodziejów, tym samym potwierdzając słuszność 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 topoetonomu *ulica Śmiertelnego Nokturnu* w wypowiedzi braci Weasley’ów, których intryguje perspektywa spotkania z czarną magią, choć nie mają oni z nią żadnego związku. Z ich reakcją kontrastuje postawa ich 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 [ГПТК: 80-81].

Ulica Śmiertelnego Nokturnu pojawia się w sadze o Harrym Potterze jeszcze jeden raz – w tomie szóstym w kontekście ponurej misji Dracona Malfoya, która polega na doprowadzeniu do użyteczności znikającej szafy znajdującej się w szkole Hogwart. Jej bliźniacza siostra jest w posiadaniu właściciela sklepu Borgina i Burkesa, a pomiędzy nimi występuje szczególna więź – stanowią one portal. Troje protagonistów sagi dostrzeża w poniższej sytuacji wspomnianą postać, która jest ich najbardziej nielubianym współuczniem, i postanawia go śledzić. Charakter ulicy jest ponownie wyraźnie akcentowany, tym razem poprzez trafne sformułowanie „na której pieniła 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 pienią 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 неосмотрительно иметь дело с черной магией – во всяком случае, открыто [ГППП: 133].

Złowieszcza natura samej ulicy zdaje się przenikać na wskroś wszystkie sklepy, położone wzdłuż niej, jak również sprzedawane tam przedmioty. Możemy to wyraźnie dostrzec w następującym 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 wyszczególniamy:

1. pole okołocentrowe konceptu:

Znajdował się w jakimś obskurnym zaułku ponurych sklepów, które mogły przyciągać jedynie adeptów czarnej magii.

Włączyć się samemu po Nokturnie... daj spokój, Harry, przecież to parszywe miejsce...

Ale ulica Śmiertelnego Nokturnu, boczna uliczka, na której pienią 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 poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 dwuwyrzowej *Śmiertelnego Nokturnu* w celu wyrażenia dwóch kluczowych sensów, które w oryginale są zawarte w jednym słowie. Mamy więc do czynienia z hybrydą techniki translacji-kalki i tłumaczenia opisowego. Z kolei w przypadku rosyjskiego przekładu *Дрянналлея* M. Spivak skupiła się na ogólnej konotacji, którą ma wyjściowy poetonim – odzwierciedliła ją przy pomocy rzeczownika *дрянь*, w ten sposób zawężając spójność zachodzącą pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym.

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 nawiedzaną przez duchy. Informacja ta wyrażana jest za pośrednictwem przymiotnika *shrieking*, które jest powiązane słowotwórczo z rzeczownikiem *shriek* oznaczającym „krzyk”, „wrzask”. Rzeczownik *shack* stanowiący drugi człon topopoetonimu należy przetłumaczyć jako „chatę”, „budę” lub „barak”. Tym samym możemy zaobserwować, że wyjściowy poetonim sugeruje związek budowli z hałasami, potencjalnie wydawanymi przez nawiedzające ją duchy.

W polskim wariacie topopoetonimu mamy do czynienia z analogiczną strukturą formalną – A. Polkowski zrekonstruował wyjściowe znaczenie przy pomocy imiesłowu przymiotnikowego *wrzeszczący* oraz rzeczownika *chata*. Są one satysfakcjonujące pod względem zawartości semantycznej i współgrają z przypisanym mu konceptem poetonomastycznym. Natomiast w przypadku rosyjskiego przekładu 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”, „szumny”. Z kolei rzeczownik *шалман* jest hiponimem rzeczownika *chata*, co wynika z tego, że odsyła do konkretnego rodzaju budynku – polskim ekwiwalentem byłaby „karczma”. Pojęcie *шалман* kojarzy się z szaleństwem związanym ze spędzaniem czasu w towarzystwie, wzbogacanego używkami, a to jedynie częściowo przekłada się na skojarzenia zawarte w wyjściowym poetonimie.

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 dzieje się w oparciu o informacje zawarte w jednym z podręczników, z których korzystają bohaterowie. Fakt, że topopoetonim 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 emocjonalny 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 posepnie, 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].

Pod koniec tomu trzeciego sagi, czyli *Harry’ego Pottera i Więźnia Azkabanu*, troje protagonistów ma okazję obalić mit, zgodnie z którym *Wrzeszcząca Chata* jest nawiedzana przez duchy. W wyniku splotu niesprzyjających okoliczności trafiają do niej, gdyż nieświadomie korzystają z tajemnego przejścia wiodącego od wierzby bijącej bezpośrednio 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 Chacie...
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 korzystamy w celu przeanalizowania topopoetionimu *Wrzeszcząca Chata*, ujawnia faktyczną przyczynę jej zbudowania, źródło dobiegających z chaty hałasów, jak również uzasadnia powstanie tajemnego przejścia i związane z nią zasadzenie 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. Elixir, który przyrządza mi profesor Snape, to bardzo świeży wynalazek. Dzięki niemu jestem niegroźny. Zazwyczaj 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 mógł 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. Этакий 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 такой 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 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 [ГПВА: 428-430].

Wrzeszcząca Chata była więc 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 w jego posiadanie Wrzeszczącą Chatę 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 zachowując jego sekret w tajemnicy.

Ostatni fragment sagi służy jako podsumowanie przygód związanych z przemianami Remusa Lupina we Wrzeszczącej Chacie, jak również podaje powody, dla których trójka jego przyjaciół stała się animagami – czarodziejami zdolnymi do przemieniania się w zwierzęta – i dla których utworzyli 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 wyszczególniamy:

1. pole okołocentrowe konceptu:

[...] Wrzeszcząca Chata jest podobno najbardziej nawiedzanym przez duchy domem w całej Anglii...

[...] wspięli się na wzgórze, by zobaczyć Wrzeszcząca Chatę, najbardziej nawiedzany przez duchy dom w Wielkiej Brytanii. Stała samotnie ponad wioską i nawet w świetle dziennym wyglądała dość posepnie, 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 była ona kryjówką Remusa Lupina, który przemieniał się w niej w wilkołaka.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 dokładnej translacji – kalki – dzięki której użyte w jego wariancie słowa zachowują spójność z przypisanym konceptem. M. Spivak postanowiła z kolei skorzystać z techniki translacji niedokładnej, koncentrując się na zrekonstruowaniu emocji wywoływanych przez topoetonim kosztem dokładności tłumaczenia. W ten sposób dodała do poetonimu nowe jakości, szczególnie ze względu na użycie rzeczownika *шалман*, lecz mimo to jego ogólna relacja względem tekstu przekładu i konceptu poetonomastycznego 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, miało to miejsce na łamach serwisu *pottermore.com* – wraz z nią J. K. Rowling opisała również swoje refleksje dotyczące etymologii topopoetonimu. 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].

Na tej podstawie widzimy, że pisarka w topopoetonimie *Azkaban* odwołuje się zarówno z wiedzy kulturowej, jak i językowej czytelników. Co istotne, odniesienie do faktycznego więzienia i do „otchłani piekieł” rzeczywiście 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 więź pomiędzy topopoetonimem a konceptem.

II.

AZKABAN – 1. „więzienie Alcatraz”, 2. „otchłań piekieł” (antonimizacja deonimizacyjna, antonomazja okazjonalna)

AZKABAN – brak struktury konceptualnej

АЗКАБАВ – 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 krótko scharakteryzowany jako „więzienie czarodziejów”. Pisarka nie przypisuje mu w eksplicytny sposób żadnych

⁵⁴ *Azkaban* wywodzi się z połączenia nazwy więzienia *Alcatraz*, będącego jego najbliższym mugolskim (niemagicznym) ekwiwalentem wybudowanym na wyspie, i słowa *Abaddon*, które w języku hebrajskim oznacza „miejsce zniszczenia” i „otchłanie piekieł”.

negatywnych konotacji, lecz zaznacza przez wypowiedź Dracona Malfoya, że więzienie to służy do karania ludzi, którzy popełnili najcięższe przestępstwa.

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?'
'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 Азкабанае.
- Азкабанае? - не понял Гарри.
- Да, в Азкабанае - 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 [ГПТК: 314-315].

Dopiero w trzecim tomie sagi, *Harrym Potterze i Więźniu Azkabanu*, w którym więzienie odgrywa pierwszoplanową rolę, odsłonięta zostaje 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, metaforę 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 podało 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 skręcali, 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 wzdrygnął 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, приставляешь? 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 б лучше 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 убег. – 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, co udaje mu się dzięki temu, że jest animagem. Zanim jednak 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, zestawiając swoje działania z działaniami innych czarodziejów (w tym Rubeusa Hagrida) i zastanawiając się czy on sam trafi do tego więzienia.

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 nadmuchiwanie 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 podkreślany jest związek pomiędzy przebywaniem w więzieniu a popadaniem w szaleństwo – wynika to z obecności dementorów, którzy wysysają z ludzi wszystkie 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 wysypce 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 Азкабানে, 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 pokrótce streszcza koncept AZKABAN, a dementorów eksponuje.

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 Азкабানে, страшной колдовской тюрьме, охраняемой жуткими существами – дementорами. После побега Сириуса эти незрячие душесосущие демоны явились за ним в «Хогварц» [ГПКО: 27].

IV. Mając na uwadze analizę konceptu wyszczególniamy:

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 – powtóry wysysające z ludzi szczęście i dusze.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że wyjściowa relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 językowa i kulturowa semantyka angielskiego topopoetonimu *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 tak oczywiste. Natomiast znajomość hebrajskiego słowa *Abbadon* 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 przedstawiła okoliczności utworzenia tego topopoetonimu, 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 [HPL]⁵⁵

Możemy więc zauważyć, że w tym poetonimie J. K. Rowling po raz kolejny stosuje połączenie płaszczyzny semantycznej i fonetycznej wyrazów, dzięki czemu jest on w stanie nieść większy banaż sensów. Jako że angielski rzeczownik *ignot* tłumaczymy na język polski jako „sztabkę”, to powiązanie z bankiem staje się wyraźne. Warto zwrócić uwagę, że w poetonimie mamy do czynienia z zamianą miejscami litery *g* z *n* w porównaniu do wyjściowego apelatyu, jak również podwojeniem litery *t*. Jednocześnie pisarka dodaje na początku poetonimu zbitkę spółgłoskową *gr*, która w jej mniemaniu brzmi groźnie. Nie jest to przypadkowe, gdyż bank Gringotts rzeczywiście wywołuje niepokój wśród społeczności czarodziejów. Wynika to z tego, że zarządzają nim gobliny, a oprócz tego bank jest obwarowany niezwykleymi zabezpieczeniami – poczynając od zakłęk demaskujących przebierańców, a kończąc na smokach strzegących wejścia do skrytek.

Jeśli chodzi natomiast o polski i rosyjski przekład, to zarówno A. Polkowski, jak i M. Spivak postanowili wykorzystać technikę transliteracji, zrywając w ten sposób więź pomiędzy topopoetonimem i konceptem.

II.

GRINGOTTS – 1. „złowieszczy”, 2. „złoto” (antonomazja okazjonalna)

GRINGOTTS – brak struktury konceptualnej

ГРИНГОТТС – brak struktury konceptualnej

safe, hide, guard, defence

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. Więc połączyłam jedno z drugim i powstało słowo *Gringotts*. Według mnie brzmiało całkiem onieśmialająco, a na dodatek zawierało w sobie aluzję do złota.

bezpieczny, ukryć, strzec, system ochronny
надежный, прятать, охранять, взлом

III. W poniższym fragmencie bank Gringotts zostaje wprowadzony do sagi, a jego opis eksponuje fakt, że jest to jedno z bezpieczniejszych 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 kiełbasę, 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 тортика 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. Думблдор 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 wyprofilowana zostaje ilość zabezpieczeń, które mają 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 skarbcza strzegą tam smoki. No i musiałyby 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 «Хогварц» [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 skarbców 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 niemożliwe.

- 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 [HPIS: 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 промелькнули очертания «Хогварца». Гарри наглухо закрыл сознание. Сначала Цапкрюк. Рон и Гермiona тарасились на Гарри, будто он спятил.

- Гарри... - начала Гермiona, но Цапкрюк ее перебил.

- В хранилище «Гринготтса»? - повторил он и, морщась, поерзал на кровати. - Невозможно!

- Нет, возможно, - возразил Рон. - И кое-кому удавалось.

- Да, - сказал Гарри. - В день нашего знакомства, Цапкрюк. 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, mamy do czynienia z sytuacją, w której główni bohaterowie sagi na własnej skórze przekonują się, że niektóre ze skrytek faktycznie strzeżone są przez smoka. Dotychczas informacja o tym była teoretyczna, lecz tu bohaterowie wraz z czytelnikami pierwszy i ostatni raz w sadze potwierdzają, że jest to prawda.

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 ujrzeni 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 [НПІС: 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 wyszczególniamy:

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.
- Zakłęcia... 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 zabezpieczony jest wieloma warstwami zaklęć, jak również który jest strzeżony przez smoki.

V. Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że wyjściowa relacja pomiędzy poetonimem i konceptem poetonomastycznym 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 i warstwa brzmieniowa angielskiego topopoetonimu *Gringotts* nie została odzwierciedlona. Związek ze złotem wyrażony przez rdzeń *ignots*, w którym doszło do zamiany liter *g* i *n* miejscami oraz podwojenia litery *t*, jak również skojarzenie z posępnością za pomocą zbitki *gr*, pozostaje poza zasięgiem odbiorców przekładów.

WNIOSKI KOŃCOWE

Na podstawie poruszonego w pracy doktorskiej tematu została podjęta próba określenia związku występującego pomiędzy działalnością dyskursywną uczestników procesu komunikacji literackiej a specyficznym statusem poetonimów w tekście literackim, który realizowany jest w trakcie tłumaczenia poetonimów. Należy stwierdzić, że zaprezentowana w części teoretycznej pracy metodologia badań znajduje odzwierciedlenie w obserwacjach wynikających z przeprowadzonej analizy materiału empirycznego, czyli poetonimów i opisów ich denotatów w tekście oryginalnym i polskim oraz rosyjskim przekładzie sagi o Harrym Potterze.

Pierwsza stawiana przez nas teza polega na stwierdzeniu, że „działalność dyskursywna człowieka ma bezpośredni związek z tworzeniem, tłumaczeniem, jak również rozumieniem całości tekstu literackiego, a w szczególności poetonimów”. W toku przeprowadzonej analizy została ona potwierdzona, o czym świadczą przytoczone fakty językowe, kulturowe, a przede wszystkim dyskursywne, niezbędne do poprawnego zrozumienia angielskich wariantów wybranych poetonimów. Sugerują one wyraźnie, że działalność dyskursywna J. K. Rowling jest fundamentem tekstu sagi i towarzyszącej mu conceptsfery poetonomastycznej. Przede wszystkim dotyczy to przeanalizowanych antropopoetonimów, obdarzonych najbardziej złożoną strukturą i wielowarstwową semantyką w porównaniu do pozostałych kategorii analizowanych poetonimów. J. K. Rowling przybliży czytelnikom sagi swoją działalność dyskursywną na wielu płaszczyznach: w wywiadach, poprzez stronę internetową *pottermore.com* i publikacje poboczne, dzięki czemu nasze obserwacje mogły zostać zobiektywizowane. Podobnie ma się rzecz w przypadku polskiego przekładu autorstwa A. Polkowskiego, dlatego że i w tym wypadku jego działalność dyskursywna wpłynęła na formę i treść wariantów przekładowych oryginalnych poetonimów. Potwierdzenie niniejszego spostrzeżenia możliwe było dzięki temu, że polski tłumacz wyeksplikował swoją postawę wobec procesu tłumaczenia tekstu sagi na łamach *Tezaurusów i Kilku słów od tłumacza, czyli krótkim poradniku dla dociekliwych*. Przedstawił on w nich etymologię oryginalnych poetonimów, swój tok rozumowania w kontekście ich interpretacji i niejednokrotnie uzasadnił podjęcie konkretnego wyboru z wachlarza potencjalnych ekwiwalentów poetonimów. Jeśli chodzi o rosyjski przekład autorstwa M. Spivak, to tego typu materiały nie są dostępne, ze względu na co musieliśmy się ograniczyć do własnych rozważań opartych na faktach językowych i kulturowych.

Z kolei druga teza stawiana przez nas w pracy polega na stwierdzeniu, że „poetonymy są imionami konceptów poetonomastycznych przez nie generowanych, odsyłającymi do najistotniejszych właściwości ich denotatów w oparciu o treść dzieła literackiego”. Prześledzenie tego, w jaki sposób poetonymy profilują właściwości swoich denotatów, było możliwe dzięki zastosowaniu zmodyfikowanego algorytmu konceptualnej analizy tekstu literackiego zaproponowanego przez L. Babienko. To umożliwiło nam skupienie uwagi na zjawisku metafory kognitywnej, które w poetonimach realizuje się za pośrednictwem antonomazji okazjonalnej, deonimizacyjnej i mieszanej. W ten sposób zarówno autorka tekstu oryginalnego, jak również i tłumacze ze zbioru wielu cech denotatu wybierają ich zdaniem najistotniejsze i eksplikują je za pośrednictwem struktury poetonimu. Przyjęta metodologia analizy umożliwiła wyekscerpowanie takich struktur językowych z tekstu sagi, które korelują z wcześniej przywołanymi faktami językowymi, kulturowymi i dyskursywnymi, stanowiąc tym samym ich potwierdzenie i wzmocnienie. Warto zaznaczyć, że w większości przypadków tłumacze nie odwzorowali pełnej skali zastosowanych przez J. K. Rowling zabiegów antonomazji, ze względu na co albo zupełnie utracili pierwotny związek pomiędzy poetonimami, ich konceptami i denotatami, albo znacząco go zawężili.

Jeśli chodzi o antropopoetonymy, to przeważającą techniką tłumaczeniową zastosowaną przez polskiego tłumacza była transpozycja, a przez rosyjską tłumaczkę – transliteracja. Sprawilo to, że żadna z płaszczyzn znaczenia poetonimów nie została odwzorowana w przekładach, choć należy podkreślić, że A. Polkowski zrekompensował te straty przy pomocy wyjaśnień pozatekstowych. Taka sytuacja nie ma miejsca w odniesieniu do rosyjskiego przekładu, przez co M. Spivak pozbawiła czytelników jakichkolwiek wskazówek dotyczących pożądanej interpretacji poetonimów. W odniesieniu do pozostałych kategorii poetonimów tłumacze najczęściej stosowali technikę translacji, przy czym polisemia apelatywów stanowiących podstawę wyjściowych poetonimów stała się dla nich problematyczna. Ze względu na to byli oni zmuszeni do wybrania któregoś z sensów zawartych w oryginalnych poetonimach i odwzorowania go w przekładzie. Istotną uwagą jest to, iż same koncepty przypisane do poetonimów zostały wiernie zrekonstruowane przez tłumaczy, co możliwe było dzięki temu, że tekst sagi nie ma takich formalnych ograniczeń jak poetonymy.

Należy zauważyć, że dyskursywna specyfika tworzenia i tłumaczenia poetonimów sprowadza się do tego, że każdy poetonim jest werbalną reprezentacją mentalnego ekwiwalentu jego denotatu, czyli konceptu poetonomastycznego. Ma to związek z aspektem antropocentrycznym podejmowanego problemu, ponieważ poetonim jest strukturą językową, a odpowiadający mu koncept – mentalną. Dlatego też każdy koncept poetonomastyczny jest

prześiąknięty indywidualnością podmiotu biorącego udział w procesie komunikacji literackiej, a więc uzależniony od jego przestrzeni dyskursywnej. Przede wszystkim dotyczy to autora tekstu literackiego, który posiada w swoim umyśle kanoniczną wizję denotatów każdego z wykreowanych przez niego poetonimów i który wyraża ich właściwości poprzez struktury językowe zawarte w tekście literackim, na czele z poetonimami. Z kolei tłumacz – będąc jednocześnie odbiorcą i nadawcą tekstu – najpierw poddaje interpretacji tekst oryginalny i rekonstruuje jego pierwotną konceptosferę, a następnie werbalizuje ją ze pośrednictwem innego języka. Istotne jest to, że, pomimo odmienności języka oryginału i przekładu, bazą do jego działań tłumaczeniowych jest konceptosfera powstała pod wpływem interakcji z tekstem oryginalnym. Oznacza to, że tłumacz nie tworzy specjalnej wersji konceptosfery tekstu literackiego będącej fundamentem utworzenia przekładu. Dopiero konieczność odzwierciedlenia oryginalnych poetonimów w przekładzie zmusza tłumacza do podjęcia decyzji odnośnie do tego, czy i w jakim stopniu powinien podążyć tropem autora w kwestii zastosowanych zabiegów antonomazji. Jest to uzależnione zarówno od jego indywidualnej działalności dyskursywnej, jak i od relacji pomiędzy językiem i kulturą oryginału i przekładu.

Oprócz tego, w odniesieniu do sposobów osiągnięcia stanu ekwiwalencji pomiędzy poetonimami oryginalnymi i ich wariantami przekładowymi wypada stwierdzić, że w przypadku wszystkich przeanalizowanych antropoetonimów i połowy zoopoetonimów występuje ona tylko na poziomie struktury. Ma to związek z technikami transpozycji i transliteracji, które tłumacze wobec nich zastosowali. W związku z tym mamy do czynienia z sytuacją, w której poetonimy w żaden sposób nie profilują właściwości powiązanych z nimi konceptów poetonomastycznych, gdyż w wyniku zastosowanych technik tracą potencjał generowania struktur konceptualnych. Można to uzasadnić nieporównywalnie bardziej złożoną semantyką imion i nazwisk, która przede wszystkim sprowadza się do faktów kulturowych nieznanymi czytelnikom przekładów. Inaczej ma się sytuacja w przypadku chrematopoetonimów i topopoetonimów, ponieważ w tekście oryginalnym ich potencjał kognitywny sprowadza się w większości do faktów językowych. Dlatego tłumacze zdecydowali się na zastosowanie techniki translacji, która, z jednej strony, przybliży czytelnikom przekładów językowe znaczenie poetonimów, lecz, z drugiej strony, sprawia, że perspektywa, z której dochodzi do profilowania konceptów przez poetonimy, ulega zmianie w porównaniu z tekstem oryginalnym. Powoduje to, że w akcie recepcji przekładu czytelnicy konstruują takie koncepty poetonomastyczne, w których wyprofilowane są inne płaszczyzny denotatów z nimi skorelowanych niż miało to miejsce w przypadku czytelników oryginału.

Wskutek przeprowadzonej analizy materiału empirycznego w przypadku każdego z 60 przeanalizowanych poetonimów (20 oryginalnych wariantów wraz z ich odpowiednikami w polskim i rosyjskim przekładzie) wydobyta została ich struktura konceptualna. Są to takie właściwości denotatów poetonimów, które przywoływane są za pośrednictwem poetonimów w wyniku zastosowania któregoś z trzech rodzajów antonomazji. Z analizy wynika, że tłumacze często nie odzwierciedlali antonomazji, która została użyta przez J. K. Rowling w oryginalnych wariantach poetonimów. Miało to miejsce w dwóch spośród pięciu zestawień wariantów topopoetonimów (*Azkaban* i *Gringotts*), częściowo w trzech z pięciu zestawień wariantów zoopoetonimów (*Fawkes* w wersji polskiej, a *Hedwig* i *Dobby* w wersji rosyjskiej), jak również we wszystkich z pięciu zestawień antropopoetonimów (za wyjątkiem imienia *Albus* w wersji polskiej i wariantu imienia *Bilius* w wersji rosyjskiej). Sytuacja wyglądała odwrotnie w każdym z przeanalizowanych zestawień chrematopoetonimów, dlatego że mieliśmy tu do czynienia z translacją. Na tej podstawie należy stwierdzić, że antropopoetonimy stanowią największe wyzwanie pod względem zrekonstruowania ich struktury konceptualnej w przekładach. W wyniku tego właśnie tłumacze postanowili poddać je zabiegowi transpozycji i transliteracji. Można uzasadnić to faktem, iż antropopoetonimy 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 wchodzących w ich skład imion i nazwisk. Najprawdopodobniej dlatego tłumacze nie podjęli decyzji o wyrażeniu ich w wariantach przekładowych, pozbawiając w ten sposób czytelników możliwości dostrzeżenia tego, jak bezpośrednio antropopoetonimy profilują właściwości ich denotatów.

Jeśli chodzi natomiast o pozostałe kategorie przeanalizowanych poetonimów, czyli zoopoetonimy, chrematopoetonimy i topopoetonimy, to w stosunku do nich tłumacze mieli łatwiejsze zadanie. Wynika to z faktu, że były one uzależnione od antonomazji okazjonalnej, w ramach której autorka czerpała ze znaczeń słownikowych apelatywów lub wywoływanych przez nie skojarzeń. Warto jednocześnie zaznaczyć, że w wariantach przekładowych wyjściowa struktura konceptualna poetonimu została oddana przez tłumaczy w zawężonym zakresie (za wyjątkiem zoopoetonimu *Fluffy* – *Puszek* – *Пыуок*). Jak wynika z przeprowadzonej analizy, ma to związek zarówno z rozbieżnościami pomiędzy językami oryginału i przekładu, jak również z indywidualnymi decyzjami tłumaczy, a w szczególności A. Polkowskiego, który je częściowo uzasadnił w ramach swoich komentarzy. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż postawa polskiego tłumacza wobec problematycznych poetonimów jest godna naśladowania. *Kilka słów od tłumacza, czyli krótki poradnik dla dociekliwych* i *Tezaurusy* stanowią

najefektywniejsze rozwiązanie wyzwania związanego ze zrekonstruowaniem wyjściowych konceptów poetonomastycznych, choć jednocześnie stanowią spore obciążenie kognitywne dla czytelników, jak również są pracochłonne dla tłumaczy. Można stwierdzić, że są one jedynym sposobem zrekomensowania strat wpisanych w naturę tłumaczenia relacji pomiędzy oryginalnymi poetonimami i przypisanymi im konceptami poetonomastycznymi.

Na podstawie części teoretycznej i praktycznej niniejszej rozprawy możemy wysnuć wniosek, że poetonimy nie sprowadzają się tylko i wyłącznie do płaszczyzny znaczenia językowego. Wynika to z faktu, że każdemu poetonimowi towarzyszy koncept poetonomastyczny, który jest konstruowany w przestrzeni dyskursywnej każdego z uczestników procesu komunikacji literackiej pod wpływem interakcji z tekstem literackim. Jednocześnie warto zauważyć, że koncept poetonomastyczny jest tym bardziej rozbudowany, im istotniejszy jest denotat poetonimu dla rozwoju akcji dzieła literackiego. Relację zachodzącą pomiędzy poetonimami i konceptami poetonomastycznymi w oryginalnym tekście można porównać do działania lupy, która skupia uwagę odbiorcy na części z całości konceptu poetonomastycznego. Zjawisko to zostało zdefiniowane jako profilowanie, które jest możliwe dzięki użyciu antonomazji okazjonalnej, deonimizacyjnej i mieszanej. Oddanie takiego nierozzerwalnego związku staje się ogromnym wyzwaniem dla tłumacza, który powinien posiłkować się jak najszerszym wachlarzem danych w celu ustalenia hierarchii jakości zawartych w poetonimach. Warto zwrócić uwagę, że w obliczu wspomnianej złożonej relacji poetonim-koncept poetonomastyczny, tłumacz ma możliwość częściowego jej odzwierciedlenia w przekładzie. Jej pełne oddanie jest możliwe tylko w przypadku, gdy wyjściowa struktura konceptualna poetonimu jest prosta. W sytuacji użycia przez autora tekstu oryginalnego antonomazji okazjonalnej tłumacz ma możliwość częściowego oddania językowego znaczenia poetonimów, korzystając z relacji odpowiedniości pomiędzy słowami i pojęciami języka oryginału i przekładu. W pozostałych konfiguracjach, a szczególnie w odniesieniu do antropopoeonimów i używanej w ich ramach antonomazji deonimizacyjnej, tłumacz ma tylko jedno wyjście – przekonwertowanie wyłącznie formalnej struktury oryginalnego poetonimu na alfabet języka przekładu, czyli użycie techniki transpozycji lub transliteracji. Wówczas zalecane jest zrekomensowanie strat wynikających z zerwania związku pomiędzy poetonimami i konceptami poetonomastycznymi w postaci komentarzy ze strony tłumacza. Uzmysławia to, jak istotny związek zachodzi pomiędzy problematyką poetonimów a poetyką kognitywną. Koncentruje to uwagę na dyskursywnej działalności instancji procesu komunikacji literackiej, przede wszystkim odnosząc się do osoby tłumacza,

który w trakcie podejmowania decyzji o przetłumaczeniu poetonimów w taki a nie inny sposób opiera swoje działania nie tylko na języku i kulturze, ale również na swojej indywidualności.

Zaakcentowany w tej pracy doktorskiej kognitywny aspekt poetonimów wydaje się otwierać interesujące perspektywy badawcze. Należy uzasadnić to tym, że zaadaptowany przez nas algorytm konceptualnej analizy tekstu literackiego pozwala na wydobywanie konceptów poetonomastycznych zarówno z tekstów oryginalnych, jak i z ich przekładów, które nie były dotychczas obiektem szczególnego zainteresowania badaczy onomastyki literackiej. Jest to jednak uzależnione od dostępności dodatkowych danych poza samym dziełem literackim, pochodzących od jego autorów i tłumaczy, gdyż wspomniane relacje pomiędzy poetonimami, ich denotatami i konceptami poetonomastycznymi oraz sposoby ich uruchamiania w umysłach instancji procesu komunikacji literackiej muszą być zobiektywizowane. Taka konceptualna analiza tekstów literackich daje możliwość wyeksplikowania i zbadania tego, co nie jest na pierwszy rzut oka zauważalne, lecz jest kluczowe dla pełnego zrozumienia literatury i tak istotnych dla niej poetonimów.

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.
- Cieślakowa, 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.
- 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 Lodziana* 5: 43-53.
- Głowacki, Jerzy. 1999. *Nazewnictwo literackie w utworach Edmunda Niziurskiego*. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe.
- 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-Giefing. 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.
- Józwiak, 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.
- Łompieś, 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.
- 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-Giefing, Irena. 1984. *Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sarnowska-Giefing, Irena. 2003. *Od onimu do gatunku tekstu. Nazewnictwo w satyrze polskiej do 1820 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sarnowska-Giefing, 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.
- Włoskowicz, 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>.
- Alefirienko, 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, ss.
- 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-Жуль. 2013. *Текст и дискурс*. Moskwa: 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. Dostęp 06.06.2018. [http://www.dissercat.com/content/struktura-i-funktsii-poetonimov-v-khudozhestvennykh-tekstakh-dlya-detei-na-materiale-proizve.](http://www.dissercat.com/content/struktura-i-funktsii-poetonimov-v-khudozhestvennykh-tekstakh-dlya-detei-na-materiale-proizvedeniy-a.-m.-volkova,-n.-n.-nosova,-s.-y.-marshaka,-k.-i.-chukovskogo)
- 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. Dostęp 06.06.2018. <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/tynyanov-pilk.htm>.