

Ewa Kujawska-Lis

Dickensowskie anafory w polskim przekładzie

Prace Językoznawcze 11, 115-133

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Kujawska-Lis
Olsztyn

Dickensowskie anafory w polskim przekładzie

Dickensian Anaphoras in Polish Translation

Anaphora is understood dissimilarly by linguists and literary scholars. The former see it as a syntactic relation which allows to avoid unnecessary repetition, whereas the latter as a rhetorical device which is specifically based on repetition to achieve the effect of emphasis. For translators it is generally the rhetorical aspect of anaphora that is much more challenging, although in comparison to other literary devices anaphora may be regarded as relatively uncomplicated to translate. This article aims at analyzing various ways in which anaphoras are employed by Charles Dickens in his novels to highlight additional functions which may be attributed to them, apart from the major one of providing emphasis. Moreover, it examines selected parallel structures which appear in *Hard Times* and its two Polish versions to indicate these aspects of employing them which prove most problematic in interlingual translation.

Słowa kluczowe: anafora, paralelizm, przekład literacki, Dickens, *Ciężkie czasy*

Key words: anaphora, parallel structures, literary translation, Dickens, *Hard Times*

1. Wprowadzenie – anafora w językoznawstwie, literaturze i przekładoznawstwie

Anaforą w ujęciu językoznawczym określana jest relacja składniowa, która wiąże ze sobą dwa wyrażenia: anaforyzowane i anaforyczne. Występują one w tym samym zdaniu lub w różnych zdaniach należących do tego samego wypowiedzenia wielozdaniowego. Istotnym czynnikiem funkcjonowania anafory jest spójność tekstu, a więc jednostki zdaniowe stanowią muszą całość treściową. Według koncepcji substytucyjnej, wyrażenie anaforyczne nie ma własnego sensu i stanowi odsyłacz do uprzednio użytego wyrażenia anaforyzowanego, czyli do antecedensu relacji anaforycznej, dzięki któremu można odczytać komunikowany sens (Polański 1993, s. 40). Co za tym idzie, istotą anafory jest zastępowanie

określonych wyrażen innymi w celu uniknięcia niepożądanych stylistycznie powtórzeń, przy czym zachowana musi zostać identyczność referencji, aby nie zmienić sensu tekstu, a jednocześnie uzyskać jego spójność. Poprzednikiem wyrażenia anaforycznego nie musi być wyrażenie, do którego ono odsyła, lecz referencja nieobecna w domniemanym poprzedniku, np. poprzednikiem wyrażenia anaforycznego może być całe zdanie poprzedzające, a nie tylko suponowana część mowy (Polański 1993, s. 41). Zastosowanie w anaforyzacji znajdują zarówno środki leksykalne, jak i gramatyczne. W pierwszym przypadku są to wyrażenia, które przejmują część treści swoich poprzedników, po resztę odsyłając do swoich antecedensów. Do takich rozwiązań zaliczyć można: powtórzenie jednego ze składników poprzednika złożonego, zastąpienie danego składnika wyrazem, który pozostaje z nim w relacji inkluzji lub substytucji za pomocą wyrażenia stanowiącego dodatkową charakterystykę (Polański 1993, s. 42). Do środków gramatycznych stosowanych w anaforyzacji należą zaimki. Mogą one zastępować zarówno rzeczowniki, grupy nominalne, jak i inne kategorie gramatyczne i całe zdania. Istotą anafory w ujęciu językoznawczym jest więc usuwanie powtórzeń w tekście spójnym.

Zupełnie inaczej rozumiana jest anafora w ujęciu retorycznym. Nie chodzi tu bowiem o uniknięcie powtórzenia, lecz jego celowe wprowadzenie dla osiągnięcia konkretnych efektów, takich jak: podkreślenie określonego wyrażenia, nadanie mu wyjątkowego znaczenia, zwrócenie na niego uwagi czytelnika bądź zbudowanie symetrii tekstu. Najczęściej anafora retoryczna polega na powtórzeniu tego samego wyrażenia w kolejnych segmentach tekstu, które są zazwyczaj składniowo paralelne. Powtórzenie może mieć miejsce na początku kolejnych wersów lub strof w poezji, jak również zdań czy grup składniowych w prozie (Baldick 2001, s. 11). W literaturze anafora wykorzystywana jest jako środek umożliwiający uzyskanie emfazy, który jednocześnie wzmacnia funkcję autoteliczną tekstu. Wielokrotne paralelne zastosowanie tego samego wyrażenia lub jednostki składniowej burzy wrażenie odwzorowywania rzeczywistości pozatekstowej. Tekst jest wartością samą w sobie, a nie bezpośrednim zapisem rzeczywistości.

W przekładoznawstwie niewiele miejsca poświęca się anaforze. Z punktu widzenia językoznawczego relacja anaforyczna w przekładzie nie zmienia swojej istoty, choć może ulec pewnym modyfikacjom. Dużo większym wyzwaniem jest anafora w ujęciu retorycznym, która nie zawsze jest tłumaczona w tekście docelowym przez tę samą figurę (Tomaszkiewicz 2004, s. 24). Anafora stosowana w poezji na początku wersów czy strof zasadniczo przekładana jest analogicznie. Nie ma bowiem ograniczeń systemowych uniemożliwiających zastosowanie takiego rodzaju powtórzenia. W prozie często tłumacze rezygnują z przekładania struktur paralelnych przy pomocy analogicznych wyrażen. Niejednokrotnie uzyskanie naturalności i tzw. potoczności przekładu stanowi do-

minantę tłumaczeniową, co automatycznie przekłada się na rezygnację z figur retorycznych, mogących wpłynąć na ich zaburzenie. Wydaje się, że zazwyczaj czynnikiem decydującym o opuszczeniu anafory jest subiektywna ocena tłumacza, podyktowana przekonaniem, iż powtórzenia są niepożądane stylistycznie. Rozwiązania takie, o ile nie są uwarunkowane ograniczeniami systemowymi, budzić mogą wątpliwości, gdyż znacząco wpływają na nacechowanie stylistyczne tekstu przekładu, przesuwając ciężar funkcji językowej realizowanej w tekście z poetyckiej na referencyjną. Ponadto, zastępowanie figur retorycznych tekstu wyjściowego innymi lub ich usuwanie nie pozostaje obojętne dla indywidualnego stylu autora utworu literackiego, a więc zespołu określonych środków językowych i retorycznych regularnie przez niego stosowanych. Odwzorowanie idiolektu danego autora powinno być jednym z nadrzędnych zadań tłumacza tekstu artystycznego.

2. Anafory w prozie Charlesa Dickensa

Charles Dickens (1812–1870) był powieściopisarzem wykorzystującym wiele środków stylistycznych. Jednym z prominentnych chwytów retorycznych wszechobecnych w jego powieściach są anafory. Czytelnicy angielscy z łatwością rozpoznają styl tego pisarza po nagromadzeniu różnorodnych powtórzeń. Charakterystycznym dla jego prozy zabiegiem jest identyfikowanie postaci oraz ich zróżnicowanie poprzez powtarzanie powiedzonek typowych dla danego bohatera. Takie powtórzenia, o charakterze nieanaforycznym, wymuszone były konwencją powieści wiktoriańskiej oraz sposobem jej publikacji. Wczesna powieść XIX w. osiągała znaczne rozmiary (często około 500 stron). Nagromadzenie w niej dużej liczby postaci fikcyjnych było wynikiem przedstawiania różnorodnych środowisk społecznych. Ponadto, powieść wiktoriańska najczęściej publikowana była w odcinkach (niemal wszystkie powieści Dickensa ukazały się seryjnie, wydawane początkowo co tydzień, a następnie co miesiąc), co znacząco wpływało na ich strukturę, jak również sposób charakterystyki postaci. Powtórzenia opisów czy typowych powiedzonek miały na celu identyfikację określonych postaci, po dłuższej przerwie w czytaniu spowodowanej oczekiwaniem na kolejny odcinek powieści¹.

Jednakże oprócz struktur paralelnych niejako wymuszonych konwencją, w utworach Dickensa znaleźć można wiele anafor, których zastosowanie zaliczyć

¹ Konsekwencje publikacji seryjnej powieści Dickensa omawiają szczegółowo m.in. J. Butt i K. Tillotson w książce *Dickens at Work* (1957), analizując m.in. rękopisy ze szczegółowymi planami poszczególnych odcinków, oraz A. C. Coolidge w *Charles Dickens as Serial Novelist* (1967). W Polsce tematykę tę podjął A. Weseliński w artykule *Struktura powieści Karola Dickensa w świetle seryjnej formy publikacji* (1972).

można do językowej idiosynkracji tego pisarza. Dickensowskie struktury anaforyczne często są bardzo rozbudowane i opierają się na powtórzeniach zarówno leksykalnych, jak i składniowych. Funkcje nadawane takim anaforam, które często otwierają powieści, są bardzo różnorodne. Już w pierwszym jego utworze zauważyć można nadawanie anaforam dodatkowych funkcji, oprócz podkreślenia znaczenia powtarzanych wyrażen. *Klub Pickwicka* otwierają rzekome informacje zaczerpnięte z protokołów Klubu. Dickens wykorzystuje struktury anaforyczne do sparodiowania dyskursu prawniczego poprzez skonstrastowanie składni typowej dla tego żargonu z absurdalną tematyką badań prowadzonych w ramach działalności Klubu: „Badania spekulatywne stawów hampsteadzkich tudzież niektóre spostrzeżenia nad teorią skakania żab” (Dickens 1982, s. 7). Początkowe akapity powieści rozpoczyna dyskurs prawniczy, typowy dla umów, zarówno w warstwie składniowej, jak i leksykalnej. Powtórzenia zdań z wykorzystaniem zaimka *that* (że), na ogół stosowanych w rozporządzeniach bądź umowach, są szczególnie widoczne:

The following resolutions unanimously agreed to:
That this Association has heard read [...]
 and **that this Association** does hereby return its warmest thanks [...]
That while this Association is deeply sensible [...]
That, with the view just mentioned, **this Association** has taken [...]
That the said proposal has received [...]
That the Corresponding Society of the Pickwick Club [...]
That this Association cordially recognises [...]
That the members of the aforesaid Corresponding Society be [...]
 (Dickens 1836–7/ 1986, s. 67–68)

Całość wywołać ma efekt humorystyczny, taka więc jest główna funkcja anafory w tym fragmencie. Emfaza ma znaczenie drugorzędne. W przekładzie Włodzimierza Górskiego z 1870 roku, poprawionym przez Zofię i Wiktora Popławskich, efekt podobny uzyskany zostaje poprzez anaforyczne powtórzenie rzeczownika „Towarzystwo” w zdaniach rozpoczynających kolejne akapity² oraz leksykę charakterystyczną dla oficjalnych dokumentów. Powtórzenie struk-

² Postanowiono jednogłośnie:

„**Towarzystwo** z uczuciem niczym nie zmaconego zadowolenia i bezwzględnego uznania wysłuchało czytania dokumentów [...]

Towarzystwo wyraża swoje najszczerze podziękowanie rzeczonemu Samuelowi Pickwickowi [...]

Towarzystwo, uznając wielkie korzyści, jakie nauka odnieść powinna z wyżej przytoczonego dzieła [...]

Dlatego też **Towarzystwo** poddało gruntownej rozprawie wniosek wyżej wymienionego [...]

Po przyjęciu i zatwierdzeniu wzmiankowanego wniosku przez **Towarzystwo** [...]

Towarzystwo z wdzięcznością zatwierdza zasadę [...] (Dickens 1982, s. 7–8).

tury zdania zastąpione zostało powtórzeniem leksykalnym, którego natężenie w tekście przekładu jest jednak mniejsze niż w oryginale.

Częściowo podobną funkcję – efekt humorystyczny – spełnia pseudoanafora, tj. struktura, która nie jest anaforą idealną polegającą na identyczności powtarzanych elementów, lecz w której pewne elementy zostają wymienione na inne w celu ich skontrastowania. Tego typu zabieg stosuje Dickens na początku powieści *Dombey i Syn*:

Dombey was about eight-and-forty years of age. Son about eight-and-forty minutes. Dombey was rather bald, rather red [...]. Son was very bald, very red [...] (Dickens 1846–8/ 1982, s. 1)

Dickens, opisując ojca i dopiero narodzonego syna, wymienia podmiot w kolejnych zdaniach, tak aby odnosiły się do poszczególnych postaci, zachowując ich strukturę i zmieniając szczegóły:

Dombey miał około czterdziestu ośmiu lat. Syn czterdziestu ośmiu minut. Dombey był raczej łysy, raczej czerwony [...]. Syn był bardzo łysy, bardzo czerwony [tłum. E.K.-L.].

Dzięki temu autor uzyskuje efekt humorystyczny, w sposób oszczędny opisując postaci. Jednocześnie poprzez utożsamienie ojca i syna wywołane anaforycznymi strukturami składniowymi, podkreśla ciągłość rodu i rodzinnej firmy. Tak jak na poziomie leksykalnym identyczność zostaje zachwiana przez wymianę określonych elementów, tak następnie tożsamość rodziny i firmy zostanie zniszczona, gdy młody Paul Dombey umrze.

W powieści *Samotnia* anafora polegająca na wielokrotnym powtórzeniu słowa klucza w drugim akapicie spełnia jeszcze inną funkcję:

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows [...]; fog down the river, where it rolls [...]. Fog on the Essex Marhess, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out in the yards, and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners [...]; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper [...]; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little ‘prentice boy on deck.

(Dickens 1853/ 1992, s. 1)

W tym przypadku powtórzony rzeczownik *fog* (mgła) wzmocniony jest podwójnymi powtórzeniami następujących po nim struktur, odnoszących się do różnych kierunków i obiektów w przestrzeni: mgła w górze rzeki / mgła w dole rzeki, mgła na trzęsawiskach Essexu / mgła na wyżynach Kentu, mgła wkradająca

się do kambuza / mgła ścieląca się na podwórzach. Mgła spowija cały akapit od początku do ostatniego zdania i nabiera znaczenia symbolicznego. Jednym z głównych tematów powieści jest ciągnące się w nieskończoność postępowanie w Sądzie Kancelaryjskim. Motywy błota i mgły, które dominują w utworze, najczęściej związane są właśnie z tą instytucją. Krytycy podkreślają, że mgła funkcjonuje w tej powieści na co najmniej dwóch poziomach: jest to „realna” mgła spowijająca Londyn późną jesienią oraz symbol Sądu i jego działalności³. Mgła symbolizuje przytłoczenie jednostki przez instytucję i jej zagubienie w gąszczu przepisów. Jest to również mgła mentalna, w której funkcjonują urzędnicy Sądu, doprowadzająca do całkowitej stagnacji. Innym odczytaniem symboliki mgły i błota jest przedstawienie ich jako ocieężałych, mętnych sił, dławiących kreatywną energię ludzką (Johnson 1952, s. 762) oraz symptomów powrotu do pierwotnego szlamu i chaosu, w jakich pogrążony jest świat przedstawiony, który zbliża się do swego końca już na początku powieści (Miller 1958, s. 195). Początkowa anafora nie pozwala odczytać tych wszystkich znaczeń słowa klucza, jednak sygnalizuje, że nie jest to jedynie opis, w którym dominuje funkcja referencyjna, że nie jest to przedstawienie fizycznej mgły. Cała uwaga czytelnika skupia się na jednym, powtarzanym wyrazie, dzięki czemu wyeksponowana zostaje funkcja poetycka. Nabokov nazywa to upodobanie Dickensa do anafory rodzajem zaklinania, chwytem oratorskim, którym autor posługuje się, by uzyskać narastającą emfazę (Nabokov 1992, s. XVII). W tym przypadku jest to emfaza wszechogarniająca i ukierunkowująca czytelnika na poszukiwanie dodatkowych sensów zakodowanych w słowie kluczu.

Jeszcze inne funkcje spełnia anafora w powieści historycznej *Opowieść o dwóch miastach*. Utwór ten rozpoczyna wielokrotne powtórzenie tej samej struktury ‘it was’ (to był) w pierwszym zdaniu:

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair [...].

(Dickens 1859/ 1999, s. 3)

Pulsujący rytm nadaje zdaniu dodatkowe powtórzenie wyrażenia bezpośrednio po podmiocie i orzeczeniu. Są to albo dwukrotne powtórzenia tego samego rzeczownika, po których następują wyrażenia o przeciwnym znaczeniu (wiek mądrości / wiek głupoty, epoka wiary / epoka niedowierzania, czas Światła / / czas Ciemności) albo powtórzenia bezpośrednio opierające się na antonimii (najlepsze / najgorsze, wiosna / zima). Zasadniczą funkcją wprowadzenia anafory

³ Symbolika mgły w powieści *Samotnia* analizowana była przez wielu badaczy, m.in.: Churchill, Wilson, Lindsay, Kettle, Johnson, Butt, Davis i Nabokov wykazywali różne poziomy, na których funkcjonuje ten motyw przewodni utworu.

ry jest tutaj zbudowanie dystansu czasowego między czytelnikiem empirycznym a światem przedstawionym utworu. Opisywane wydarzenia mają mieć charakter historyczny, tak więc uzyskane musi zostać wrażenie diachronii. Dickens osiąga dystans czasowy poprzez wielokrotne powtórzenie wyrażenia odnoszących się do przeszłości: „były to czasy”, „był to wiek”, „była to epoka”, itd. Ponadto, anafora zbudowana w taki sposób przypomina relację słowną o dawnych czasach, a więc dodatkowo uzyskany zostaje efekt oralności tekstu, jak gdyby było to przytoczone opowiadanie naocznego świadka. Oparcie zdania o antonimie wyrażenia anaforycznych w parach jest zapowiedzią kontrastów cechujących opisywaną epokę, ale również strukturalnej budowy tekstu opartej na przeciwstawieniu wydarzeń w dwóch różnych miejscach: w Anglii i we Francji, tak więc na planie jednostki wypowiedzeniowej odwzorowana jest cała struktura tekstu.

W tłumaczeniu na język francuski i niemiecki większość anafor została zastąpiona innymi wyrażeniami, natomiast w przekładzie polskim chociaż nie zrezygnowano z powtórzeń, to jest ich mniej i nie zawsze powtarza się ten sam element, co w oryginale (Tomaszkiewicz 2004, s. 24). Domniemywać można, że przy rezygnacji z większości anafor osiągnięty efekt retoryczny jest znacząco uboższy niż w oryginale.

Ten pobieżny przegląd anafor otwierających wybrane powieści Dickensa daje wyobrażenie o skali wykorzystania tego środka stylistycznego przez pisarza, jak również różnorodności funkcji, jakie ma on spełniać, oprócz podkreślania znaczenia danego wyrażenia. Dickens stosuje anaforę kreatywnie. Traktuje ją nie tylko jako stylistyczny środek wzmacniający wypowiedzenie, lecz również do osiągnięcia innych efektów, które na ogół nie są z anaforą kojarzone, takich jak humor, dystans czasowy czy symbolika. Bez wątplenia jest to jedna z charakterystycznych cech języka tego pisarza, a co za tym idzie nie powinna zostać utracona w tłumaczeniu, jeśli nie ma ku temu wyraźnych powodów.

3. Struktury paralelne w *Hard Times* i polskich przekładach

Powieść *Ciężkie czasy*⁴, podobnie jak wiele innych utworów Dickensa, rozpoczynają struktury oparte na powtórzeniach. Są to zarówno epifory (powtórzenie

⁴ W celu uproszczenia zapisu, przykłady zostaną ponumerowane i podany będzie tylko numer odpowiedniej strony. Cytaty oryginalne pochodzą z: Ch. Dickens (1854): *Hard Times*. Penguin Classics. London 1999; przekład oznaczony literą „a” jest autorstwa Apolla Korzeniowskiego z roku 1866, który przedrukowany został w roku 1955 – Ch. Dickens: *Ciężkie czasy na te czasy*. Czytelnik. Warszawa 1955; przekład oznaczony literą „b” jest autorstwa Wandy Gojawiczyńskiej-Nadzinowej z roku 1950 – Ch. Dickens: *Ciężkie czasy*. Książka i Wiedza. Warszawa 1950. Wszelkie wyróżnienia i podkreślenia wprowadzone zostały na użytek analizy. Przykłady (1), (3), (6) w przekładzie Korzeniowskiego omówione zostały w skrócie w artykule *Charles Dickens's and Apollo Korzeniowski's. Hard Times* (2009)

danego wyrazu na końcu zdań), anadiplosis (użycie tego samego wyrazu na końcu zdania i na początku następnego), jak również anafory. Pierwszy akapit przytacza wypowiedź bohatera, w której środki retoryczne użyte są celowo dla nadania wyrazowi „Fakt” wyjątkowego znaczenia. Ponieważ tekst ma odwzorowywać wypowiedź ustną, zastosowane są typowo oratorskie środki stylistyczne:

(1) ‘Now, what I want is, **Facts**. Teach these boys and girls nothing but **Facts**. **Facts** alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon **Facts** [...]. Stick to **Facts**, sir!’ (9).

Zastosowanie epifory oraz anadiplosis potraktować można jako wariację typowej dla Dickensa anafory w jej podstawowej funkcji. W pierwszych trzech zdaniach szyk wyrazów wraz z jednoczesnym wzmocnieniem akcentu zdaniowego wywołuje efekt emfazy. Nacisk położony zostaje na końcu i początku zdań. Efekt ten wzmocniony jest jeszcze dodatkowo poprzez powtórzenie wyrazu na końcu kolejnych zdań akapitu oraz zastosowanie znaku wykrzyknikowego i kapitalizację powtarzanego wyrazu, co nadaje całości wypowiedzi charakter ekspresywny. Jednocześnie zaznaczenie graficzne zwraca uwagę czytelnika, a pospolity rzeczownik staje się słowem kluczem w ideologicznej płaszczyźnie utworu. Powieść ta obrazuje wpływ indoktrynacji na uczniów, gdzie szkoła faktów opiera się na założeniach filozoficznych utylitarystów.

W przykładach na język polski zachowana jest podstawowa funkcja powtórzeń:

(2a) – Obecnie potrzebuję jedynie **faktów**. Ucz tych chłopców i te dziewczęta tylko **faktów**. Nieodbitą koniecznością w życiu są **fakty**; szepić **fakty**, a wyrwać z korzeniami wszystko inne należy. Jedynie **faktami** można ukształcić umysł myślących zwierząt; [...] Trzymaj się **faktów**, mój panie! (13).

(2b) – A więc, chcę **Faktów**. Uczcie tych chłopców i dziewczęta wyłącznie **Faktów**. W życiu są potrzebne wyłącznie **Fakty**. Nie zaszczepiajcie niczego innego, wypleńcie wszystko inne. Umysły stworzeń myślących mogą być uformowane tylko na **Faktach**; [...] Proszę trzymać się **Faktów**, mój panie! (13).

W obu tłumaczeniach zrezygnowano z użycia anadiplosis na rzecz epifory, co uzasadnione jest bardziej naturalnym szykiem zdania trzeciego. Jednocześnie zachowana jest taka sama wartość emfazy, gdyż akcent zdaniowy położony jest w tym zdaniu na ostatnim wyrazie. Substytucja wyjściowego środka stylistycznego innym o zbliżonym charakterze i identycznej funkcji jest więc w pełni uzasadniona. W przykładzie Gojawiczyńskiej-Nadzinowej widać konsekwencję w zastosowaniu epifory oraz kapitalizację rzeczownika pospolitego podobnie jak

w oryginale. Funkcja wypowiedzi jest analogiczna do oryginalnej, jednak całość może wydawać się sztuczna ze względu na monotonię epifory. Korzeniowski zastosował nieco inne rozwiązanie. Przełamał epiforę, przesuując powtórzenie wyrazu „fakty” w kierunku początku zdania, co nadaje wypowiedzi bardziej naturalny charakter. Chociaż brak w przekładzie kapitalizacji⁵, jednocześnie osiągnięte zostało większe natężenie powtórzenia poprzez skonkretyzowanie rzeczownikiem wyrażenia o charakterze ogólnym (*plant nothing else* versus szczepić *fakty*). Chociaż oba przekłady są ekwiwalentne w stosunku do oryginału w zakresie stylistyczno-estetycznym, przekład Korzeniowskiego, w którym urozmaiczone zostają rodzaje powtórzeń wydaje się bliższy oryginałowi, gdzie Dickens tworzy wypowiedź emfaticzną, a jednocześnie naturalną, nie ograniczając się do jednego rodzaju paralelizmu.

Kolejny akapit utworu w całości zbudowany jest na strukturach opierających się na powtórzeniach leksykalnych i składniowych, z których najbardziej prominentna jest rozbudowana anafora *The emphasis was helped by the speaker's*:

(2) [...] **the speaker's square** forefinger **emphasized** his observations [...]. **The emphasis was helped by the speaker's square** wall of a forehead, which had his eyebrows for its base [...]. **The emphasis was helped by the speaker's mouth**, which was wide, thin, and hard set. **The emphasis was helped by the speaker's voice**, which was inflexible, dry, and dictatorial. **The emphasis was helped by the speaker's hair**, which bristled on the skirts of his bald head, [...]. **The speaker's** obstinate carriage, *square* coat, *square* legs, *square* shoulders, [...] – all **helped the emphasis**. (9)

W pierwszym zdaniu Dickens wprowadza trzy jednostki leksykalne: *speaker* (mówca, mówiący), *square* (kwadratowy), *emphasis* (nacisk, emfaza), które następnie wykorzystuje w całym akapicie do zbudowania charakterystyki bohatera oraz wywołania przerysowanego efektu wzmocnienia. Przymiotnik *square* wielokrotnie powtórzony w odniesieniu do poszczególnych części ciała i ubioru bohatera staje się jego immanentną cechą. Poprzez czterokrotne powtórzenie rozbudowanego wyrażenia, którego podmiotem jest rzeczownik *emphasis*, Dickens tworzy wypowiedzenie o funkcji autoreferencyjnej i charakterze hiperbolicznym. Zastosowanie anafory, której podstawową cechą jest emfaza, a której podstawowym elementem leksykalnym jest słowo „emfaza” łączy poziom leksykalny z retorycznym i tworzy coś w rodzaju gry słownej mającej wpływ na poziom ideologiczny. Użycie strony biernej w wyrażeniu anaforycznym również

5 Trudno zdecydować, czy Korzeniowski zrezygnował z kapitalizacji rzeczownika pospolitego, czy jest to wpływ redaktora przedruku tłumaczenia oraz korekty, dlatego kwestia ta jest pominięta w analizie.

skutkuje jego wzmocnieniem. Przedstawiony w taki sposób bohater uosabia jedną, dystynktywną cechę wyrażoną na wszystkich poziomach tekstu. Wywołanie takiego samego efektu, przerysowanej karykatury, staje się dominantą tłumaczeniową, jeżeli teksty oryginału i przekładu mają być ekwiwalentne na poziomie estetycznym.

Korzeniowski osiąga idealną ekwiwalencję ilościową, jeśli chodzi o przekład przymiotnika określającego bohatera. Stosuje również ekwiwalencję jedno-do-jednego w stosunku do pary *speaker* – ‘mówca’. Natomiast rozbudowana anafora wyjściowa zostaje zredukowana:

(2a) *Kwadratowy palec mówcy* wystukiwał **dobitność** wygłaszanych zdań [...]. **Dobitności** tej dopomagała *kwadratowa* ściana czoła *mówcy*, oparta na podstawie dwóch gęstych brwi, [...]. **Dobitności** posługiwały i usta *mówcy*, rozcięte szeroko, zarysowane ostro, osadzone twardo. **Dobitność** tę sam głos popierał; głos nieugięty, suchy, dyktatorski. **Dobitność** szczytnością się włosami *mówcy* sterczącymi z rzadka na krańcach głowy łysej [...]. Budowa ciała *mówcy* – uparta jakaś: *kwadratowy* surdut, *kwadratowe* nogi, *kwadratowe* barki [...] – wszystko, wszystko składało się na ową **dobitność**. (13)

Tłumacz opiera strukturę akapitu na anaforycznym powtórzeniu, wybierając synonim wyjściowego rzeczownika (dobitność) i dopasowując do niego czasowniki, pozostające ze sobą w relacji synonimicznej: „dopomagać”, „posługiwać” oraz „popierać”. W jednym przypadku Korzeniowski tworzy neologizm „szczytnością się”. Emfaza uzyskana jest ponadto poprzez zastosowanie szyku wyrazów („dobitność tę sam głos popierał” versus „dobitność tę popierał sam głos”), nacechowanej składni („dobitności posługiwały i usta” versus „dobitności posługiwały usta”) oraz zaimków wskazujących w funkcji wzmacniającej („dobitności tej dopomagała” versus „dobitności dopomagała”). Tłumacz wielokrotnie stosuje amplifikację (np. wprowadzenie imiesłowów opisujących usta), w niektórych przypadkach również opierającą się na powtórzeniach, np. *conduplicato* rzeczownika „głos” oraz *epizenxis* w ostatnim zdaniu, gdzie powtórzony został wyraz „wszystko” bez żadnych łączników. Zastosowane rozwiązania spełniają te same funkcje co anafora oryginalna. Chociaż Korzeniowski ogranicza ją do jednego wyrazu, rekompensuje to wprowadzeniem innych środków wzmacniających. Współczesny czytelnik przytłoczony może być tym opisem, co wynika z nagromadzenia różnorodnych środków stylistycznych oraz wyrażień, które są obecnie przestarzałe. Niemniej jednak efekt jest analogiczny do oryginalnego.

Gojawiczyńska-Nadzinowa odwzorowała w swoim przekładzie wyjściową anaforę, ograniczając jednocześnie częstotliwość występowania przymiotnika „kwadratowy” i stosując ekwiwalencję jeden-do-wielu w stosunku do rzeczownika *speaker*: ‘mówiący’, ‘mówca’:

(2b) [...] *kwadratowy* kciuk **mówiącego podkreślał** każde zdanie [...]. **Emfazę mówcy podkreślało** jeszcze jego *kwadratowe* czoło, którego podstawę stanowiły brwi [...]. **Emfazę tę podkreślały** usta **mówcy** – duże, wąskie i zaciskające się twardo. **Emfazę podkreślał** jego głos, twardy, suchy i dyktatorski. **Emfazę podkreślały** włosy **mówcy**, które sterczały wokół jego gołej czaszki [...]
 Dumna postawa **mówcy**, *kwadratowy* surdut, *kwadratowe* nogi i ramiona [...] – wszystko to **podkreślało** jego **emfazę**. (20)

Tłumaczka prawidłowo zdefiniowała dominantę przekładową i starała się uzyskać identyczną funkcję tekstu, co w oryginale. Niestety wybrane rozwiązanie nie jest efektywne z kilku powodów. Jeżeli potraktujemy rzeczownik „emfaza” jako odnoszący się do przesadnej emocjonalności wypowiedzi, patosu czy afektacji, wówczas znaczenie opisu jest przeciwne do zamierzonego w oryginale, ponieważ bohater, pan Gradgrind, pozbawiony jest jakichkolwiek emocji. Jego jestestwo sprowadza się do filozofii Faktów, a wypowiedzi mają charakter stanowczych oświadczeń. Drugim znaczeniem tego wyrazu jest nacisk położony na pewne zdania, wyrazy, sylaby uwydatniający ich znaczenie. Tylko to znaczenie uruchomione powinno zostać w tłumaczeniu. W przekładzie Gojawiczyńskiej-Nadzinowej możliwe jest hipotetyczne odczytanie obu sensów, co wprowadza niezamierzoną dwuznaczność. Ponadto kolokacja „podkreślić emfazę” ma charakter pleonazmu. Użycie rozbudowanej anafory z wyrażeniem pleonastycznym, którego elementem jest wyraz odnoszący się do funkcji tego środka stylistycznego byłoby parodią tego zabiegu retorycznego. Wydaje się więc, że pomimo odwzorowania oryginalnej struktury w przekładzie, użycie odpowiednika, który potraktować można w tym kontekście jako „falszywego przyjaciela”, przynajmniej częściowo wpływa na zmianę znaczenia tego akapitu. Jednym z odpowiedników rzeczownika *emphasis* jest kalka „emfaza”, jednak w tym konkretnym kontekście nie jest to ekwiwalent optymalny.

Dickens z upodobaniem wykorzystuje anaforę, charakteryzując również inne postaci:

(3) He was a rich **man**: banker, merchant, manufacturer, and what not. A big, loud **man**, with a stare and a metallic laugh. **A man** made out of coarse material [...]. **A man with** a great puffed head and forehead [...]. **A man with** a pervading appearance on him of being inflated like a balloon [...]. **A man who** could never sufficiently vaunt himself a self-made **man**. **A man who** was always proclaiming, [...] his old ignorance and his old poverty. **A man who** was a Bully of humility. (21)

W powyższym przypadku anafora opiera się na powtórzeniu jednego wyrazu oraz struktur eliptycznych pomijających podmiot i orzeczenie w zdaniach pojedynczych (*He was a man with* versus *A man with*) oraz w zdaniach nadrzędnych (*He was a man who* versus *A man who*). Tego typu kondensacja pozwala

na wyróżnienie rzeczownika *man* (człowiek), który dominuje w całym wypowiedzeniu. Dzięki nieokreśloności powtarzanego rzeczownika poprzedzonego dodatkowo przedimkiem nieokreślonym, Dickens osiąga efekt paradoksu: z jednej strony czytelnik otrzymuje konkretne informacje dotyczące wybranych aspektów postaci, z drugiej pan Bounderby, pozostaje bliżej niezdefiniowanym człowiekiem / mężczyzną, co nawiązuje do pierwszego zdania opisu: był wszystkim, i *de facto*, nikim.

Korzeniowski w swoim tłumaczeniu przełamuje anaforę:

(3a) **Człowiek** bogaty, bankier, kupiec, fabrykant – wszystko, co chcecie; wysoki, krzykliwy, z oczami wytrzeszczonymi, z metalicznym śmiechem; **człek** z grubego materiału [...]; **człek** ze wzdętą głową, z wypukłym czołem, z naprężonymi żyłami na skroniach i z naciągniętą skórą na twarzy [...]. *Charakterystycznym rysem jego postaci była nadętość: wydawał się balonem gotowym do lotu. Człek, który bez ustanku przechwalał się, iż wszystko sam sobie zawdzięcza. Człowiek, który zawsze głosił [...] o swojej dawnej ciemności i dawnej nędzy. Człek, który był bańką wzdętą – fałszywej pokory i samochwalstwa.* (28)

W połowie akapitu pojawia się zdanie, o zupełnie odmiennej składni od pozostałych, niejako rozdzielając dwa typy wyrażen określających bohatera: „człowiek z...” i „człowiek, który”. W tym konkretnym przypadku brak jest uzasadnienia dla takiego rozwiązania różnicami systemowymi. Tłumacz mógł kontynuować stosowanie struktur anaforycznych, żeby osiągnąć efekt tożsamy z oryginalnym. Ponadto, Korzeniowski używa dwóch wyrażen synonimicznych: ‘człek’ i ‘człowiek’, które jednak mają tę samą podstawę słowotwórczą. Użycie ekwiwalencji jeden-do-wielu nie zakłóca więc w tym przypadku zamierzonego efektu.

Gojawicyńska-Nadzinowa konsekwentnie odwzorowuje budowę oryginalnego akapitu:

(3b) Był to **człowiek** bogaty: bankier, kupiec, przemysławiec, wszystko co chcecie. Wielki, hałaśliwy mężczyzna, o groźnym spojrzeniu i metalicznym śmiechu. **Człowiek** zrobiony z szorstkiego materiału [...]. **Człowiek** o wielkiej rozdętej głowie i czole [...]. **Człowiek, który** sprawiał wrażenie, że jest napelnionym balonem [...]. **Człowiek, który** nigdy nie przestawał chełpić się tym, że wszystko zawdzięcza sobie. **Człowiek, który** [...] oznajmiał wszystkim o swojej dawnej biedzie i ciemności. **Człowiek, który** znęcał się nad pokorą. (33–34)

W jej przekładzie zachowana jest ekwiwalencja stylistyczna. Wszystkie zdania rozpoczynające się w oryginale od *A man* rozpoczynają w przekładzie rzeczownik „człowiek”. Dodatkowo tłumaczka stosuje prawie we wszystkich zdaniach tę samą składnię, co jeszcze bardziej wzmacnia efekt powtarzalności.

Zupełnie niepotrzebnie wprowadzony zostaje ekwiwalent o charakterze konkretyzującym „Mężczyzna”. Gdyby nie to rozwiązanie, osiągnięta zostałaby również idealna ekwiwalencja leksykalna.

Chociaż w obu przekładach uwaga czytelnika skupia się na powtarzanych strukturach, czyli osiągnięta jest podstawowa funkcja anafory, podkreślająca znaczenie danego wyrażenia, efekt paradoksu nie jest tak widoczny jak w oryginale. Język polski nie stosuje przedimków, co za tym idzie nieokreśloność pana Bounderby nie jest jego cechą immanentną, jak ma to miejsce w oryginale. W zasadzie w przekładach pan Bounderby jawi się jako człowiek konkretny. Ponadto utracona zostaje relacja wewnątrztekstowa, która łączy anaforę z wyrażeniem nie będącym jej częścią, jednak zawierającym element, który anaforę buduje: *A man versus a self made-man*. W języku polskim nie istnieje ekwiwalent bezpośredni tego wyrażenia, dlatego oboje tłumacze stosują ekwiwalent opisowy. Jest on prawidłowy pod względem semantycznym, jednak nie odzwierciedla aluzji wewnątrztekstowej. Ze względu na to, że wyraz stanowiący podstawę anafory jest składnikiem wyrażenia *self-made man* nabiera ono szczególnego znaczenia w obrębie danego akapitu. Według przytoczonego opisu, bohater, sam wielokrotnie podkreśla, że jest człowiekiem, który sam do wszystkiego doszedł, a podkreślenie to zobrazowane jest wizualnie anaforą. Również w obrębie całego utworu wyrażenie to nabiera dodatkowego znaczenia: tak jak anafora jest środkiem prowadzącym do przesadnego akcentowania danego elementu, tak w rzeczywistości świata przedstawionego twierdzenie, że Bounderby jest *self-made man* jest wielką przesadą. Wręcz przeciwnie – zawdzięcza swoją pozycję klasie społecznej, z której pochodzi. Hiperboliczne zastosowanie wzmacniającego środka stylistycznego nabiera dodatkowej funkcji: służy do podkreślenia, że wszystko, co wiąże się z tym bohaterem, jest przesadzone. Niestety te dodatkowe sensory zanikają w tłumaczeniach.

Już powyższy przykład ilustruje, że Dickens wykorzystuje anaforę, kreatywnie tworząc gry słowne w oparciu o jednostki leksykalne budujące struktury paralelne. Przykładem bardziej jaskrawym takiego zabiegu jest budowanie wypowiedzi w oparciu o powtarzające się człony wyrażień, choć nie mamy w tym przypadku do czynienia z anaforą sensu stricto, a raczej z zabiegiem analogicznym do tego z powieści *Dombey i Syn*. Opisując dwójkę dzieci: dziewczynkę i chłopca, Dickens kontrastuje ich w następujący sposób:

- (4) *the girl* was so **dark-eyed** and **dark-haired** that she seemed to receive a deeper and more lustrous colour from the sun [...] (11)
the boy was so **light-eyed** and **light-haired** (12)

Autor wykorzystuje łatwość języka angielskiego do tworzenia rzeczowników złożonych, podkreślając kontrast między obiema postaciami poprzez po-

wtórzenie współrzędnie połączonych imiesłowów o przeciwnych znaczeniach. Zabieg ten jest stosunkowo prosty do odtworzenia w przekładzie: ciemnooki / / jasnooki oraz ciemnowłosy / jasnowłosy. Jednakże żaden z tłumaczy nie wykorzystuje tej możliwości:

(4a) Lecz gdy **czarne oczy** i **włosy** dziewczeczki nabierały głębszej **czerni** i większego blasku od słońca (16)
to ten sam promień z **bladowłosego** i **bladookiego** Bitzera zdawał się wyciągać resztki koloru (17)

(4b) Ale ponieważ dziewczynka była **ciemnooka** i **ciemnowłosa**, padający na nią promień słońca zdawał się obdarzać ją jeszcze **ciemniejszymi** i silniejszymi kolorami,
podczas gdy chłopiec miał tak **jasne oczy** i **włosy**, że ten sam promień zdawał się pozbawiać go i tej odrobiny koloru, jaką kiedykolwiek posiadał. (22)

Tłumacze nie próbują stworzyć paralelnych opisów poprzez wykorzystanie dwóch współrzędnie połączonych przydawek o tych samych podstawach słowotwórczych. Korzeniowski rezygnuje z takiego zabiegu w odniesieniu do Cissy, a Gojawczyńska-Nadzinowa w stosunku do Bitzera. W obydwu przekładach brak jest efektu identycznego z oryginalnym, gdyż wyrażenia tracą pierwotną ikoniczność. Nie odzwierciedlają również paralelnej składni, w której wymieniony zostaje tylko podmiot. Ponadto Korzeniowski zamienia miejscami oczy i włosy we fragmencie opisującym chłopca, co dodatkowo burzy idealną symetrię oryginału. Połączenie odpowiednich fragmentów tych dwóch przekładów pozwoliłoby na częściowe odzwierciedlenie paralelizmu oryginału.

O ile w poprzednim przykładzie struktura wykorzystana przez Dickensa mogła zostać odtworzona w przekładzie, nie było bowiem ograniczeń systemowych, to w przypadku kolejnym nie jest to możliwe:

(5) whether she would be plaintive or abusive, **tearful** or **tearing**; whether she would **break her heart** or **break the looking-glass** (106)

Pierwsza para wyróżnionych przymiotników, zostaje ze sobą pozornie związana, ponieważ wizualnie rozpoczynają się one od tej samej sylaby. Są to jednak dwa niezależne wyrazy, które nie muszą być w stosunku do siebie antonimami, jakby się mogło wydawać z ich zestawienia. *Tearful* oznacza: ‘zapłakany’, ‘łzawy’, ‘smutny’, ‘smętny’; natomiast *tearing* ‘gwałtowny’, ‘niepohamowany’. Dickens tworzy rodzaj paronomazji, zestawiając dwa podobnie brzmiące wyrazy, dzięki czemu ujawnia ukryty związek między nimi: jeżeli potraktujemy *tearful* jako ‘apatyczny’, co wynika ze smutku, wówczas *tearing* będzie mógł funkcjonować jako antonim. Ten typ paralelizmu jest niemożliwy do odtworzenia

w przekładzie, brak bowiem w języku docelowym słów o podobnej budowie, lecz przeciwnym znaczeniu. Z kolei w drugiej parze wyróżnionych wyrażen Dickens wykorzystuje ten sam czasownik w dwóch różnych kolokacjach, przy czym w pierwszej mamy do czynienia z idiomem (*break one's heart* – ‘złamać serce’ versus *break the looking-glass* – ‘rozbić lustro’). W tym przypadku odtworzenie podobnej relacji jest możliwe, uzależnione jedynie od inwencji tłumacza.

(5a) czy będzie się żalić, czy złościć; czy łzami to obleje, czy wściekłością przywita; czy jej serce pryśnie w kawały od cierpienia, czy jakie zwierciadło rozleci się w drzazgi od pięści. (118)

Korzeniowski odtwarza współrzedną strukturę wyrażen opierających się na zestawieniu antonimów odnoszących się do emocji. Nie jest jednak w stanie odtworzyć optycznego paralelizmu *tearful / tearing*. Rekompensuje to jednak, wykorzystując podobieństwo poprzedzającej pary czasowników: żalić / złościć. Nie jest ono jednak tak oczywiste, jak w oryginale. W drugim przypadku tłumacz stosuje dwa zupełnie różne czasowniki. Co ciekawe, ignoruje oryginalny idiom i przekłada go wyrażeniem opisowym. Nie wykorzystuje natomiast możliwości zastosowania idiomu, który opierałby się na tym samym czasowniku, np. ‘prysnąć w drobny mak’, czy nawet tego czasownika w jego nieidiomatycznym znaczeniu. Tłumacz skupił się na odtworzeniu przeciwstawnych uczuć i zachowań, pomijając paralelizm leksykalny, jednocześnie znacznie amplifikując tekst. Mimo to udało mu się częściowo zachować dynamikę wypowiedzenia.

Inne rozwiązanie wybrała Gojawiczyńska-Nadzinowa:

(5b) czy będzie płakać, czy miotać obelgi; **czy będą ją szarpać** wątpliwości, **czy też ona będzie szarpać** znajdujące się wokół przedmioty; czy pęknie jej serce, czy też ona rozbije lustro. (132)

Tłumaczka starała się odtworzyć paralelizm zastosowany przez Dickensa, powtarzając ten sam czasownik „szarpać”. Niestety rozwiązanie to nie jest efektywne. Aby wykorzystać czasownik w kolokacji z przedmiotami, tłumaczka nadmiernie rozbudowała tekst, co zdecydowanie zaburzyło dynamikę zdania. Najprawdopodobniej tłumaczka popełniła tu błąd polegający na pomyleniu dwóch syntagm: forma imiesłowowa czasownika *tear* (podrzeć, rozedrzeć) jest identyczna z użytym przymiotnikiem *tearing*. Stąd rozbudowanie tekstu o dopełnienie, czyli coś, co bohaterka mogłaby zniszczyć, co zostało zinterpretowane jako „szarpać”, aby uzyskać powtórzenie czasownika z wcześniej użytego wyrażenia. Niestety, kolokacja „szarpać przedmioty” jest bardzo nienaturalna. Natomiast w kolejnej parze wyrażen tłumaczka zignorowała powtórzenie czasownika, ponieważ istotą wypowiedzenia są emocje i zachowanie kobiety, a pani Sparsit nie

może być agensem zdania z czasownikiem „pęknąć”. Zdanie: *‘czy też ona pęknie lustro’ byłoby niepoprawne.

Podsumowując: żadne z tłumaczeń nie odwzorowuje w sposób naturalny paralelnych struktur oryginału, których funkcją jest podkreślenie sprzecznych uczuć, jakie mogą miotać kobietą, jak również ich gwałtowności, co osiągnięte jest poprzez zwięzłość wypowiedzi. Semantycznie przekłady są ekwiwalentne – oba przedstawiają przeciwne emocje. Jednak stylistyczna ekwiwalencja nie została osiągnięta. W obu przypadkach nadmierna amplifikacja jest odwrotnie proporcjonalna do wyrażenia gwałtowności uczuć.

Jeszcze większe problemy napotykać tłumacze, kiedy struktury paralelne odnoszą się do kontekstu kulturowego i stanowią aluzję pozatekstową, jak w następującym przykładzie:

(6) Although Mr Gradgrind did not take after **Blue Beard**, his room was quite a **blue chamber** in its abundance of **blue books**. (98)

W tym zdaniu Dickens wykorzystuje dwa elementy kulturowe dla scharakteryzowania bohatera. Jednocześnie na poziomie stylistycznym stosuje conduplicatio, rozmieszczając przymiotnik *blue* w różnych miejscach zdania, dodatkowo wzmacniając go poprzez aliterację z rzeczownikami, dla których jest przydawką. *Blue Beard* to fikcyjny antroponim z bajki Charlesa Perraulta. Jej bohater był mordercą, który uśmiercał swoje kolejne żony, aż w końcu zginął z rąk braci swojej ostatniej, niedoszłej ofiary. Drugim elementem kulturowym jest odniesienie do *blue books*, czyli niebieskich książek. Były to głównie opracowania statystyczne wydawane przez rząd angielski, a ich nazwa pochodziła od koloru okładki. Zestawienie to pozwala Dickensowi na zabawę zarówno słowną, jak i na poziomie konceptualnym. Odniesienie do *Blue Beard* jest ironiczne, ponieważ co prawda pan Gradgrind nie był podobny do rzeczzonego mordercy, gdyż nie zamordował dosłownie swojej żony ani dzieci, jednak zniszczył zarówno ich życie, jak i swoje w sensie emocjonalnym. W przekładzie związek intertekstualny i intratekstualny zanika. Spowodowane jest to zarówno kontekstem kulturowym, jak i ekwiwalencją jeden-do-wielu w odniesieniu do przymiotnika *blue*: ‘siny’ oraz ‘niebieski’, ‘błękitny’. Ustalony ekwiwalent bohatera bajki to „Sinobrody”, w którym to zroście brakuje wyjściowego przymiotnika budującego woryginale strukturę paralelną:

(6a) Mimo iż pan Gradgrind nie był podobny do **Sinobrodego**, pokój jego na skutek obfitości **błękitnych** książek był prawie **błękitny**. (110)

(6b) Pomimo, że pan Gradgrind nie był podobny do **Sinobrodego**, pokój jego na skutek obfitości **błękitnych** książek był prawie **błękitny**. (123)

Choć tłumacze są wierni poziomowi ideologicznemu utworu, przetłumaczone zdanie nie jest wewnątrznie spójne. Czytelnikowi trudno jest znaleźć związek logiczny między wspomnianym bohaterem bajki, do którego porównany jest pan Gradgrind, a kolorem książek, i co za tym idzie, jego pokoju. W związku z tym całość wydaje się nielogiczna. Sam kolor książek może wydawać się nielogiczny, jeżeli zostanie potraktowany dosłownie. Ilustruje to trudność w przekładzie, gdy pisarz kreatywnie łączy poziom kulturowy odnoszący się do rzeczywistości pozatekstowej, z poziomem ideologicznym oraz językowym utworu.

Dla ułatwienia czytelnikowi zrozumienia części aluzji w tym zdaniu, przekład Korzeniowskiego opatrzony jest wyjaśnieniem w przypisie dolnym, dotyczącym znaczenia wyrażenia *blue books*. Co ciekawe, po raz pierwszy wyrażenie to pojawia się w powieści dużo wcześniej i wówczas opuszczone jest przez Korzeniowskiego i zastąpione „schematami” (70). Konwersja funkcjonalna ma w tym przypadku uzasadnienie, gdyż chodzi o uczenie się przedmiotów ścisłych i danych. Gojawiczyńska-Nadzinowa tłumaczy dosłownie, w związku z czym sens nie jest dla czytelnika zrozumiały: „wskazuje to na konieczność nieustannego przerabiania jej w młynie wiedzy, według systemu, rozkładu godzin, niebieskiej książki, raportów i tablic wykresów od A do Z” (79–80). Podobnie rzecz się ma z fragmentem, w którym pokój nabiera barwy od okładek książek. „Sinobrody” pozostawiony jest bez komentarza. Tłumacz najwyraźniej zakładał, że jest to postać na tyle znana w kulturze docelowej, że nie wymaga doprecyzowania.

4. Podsumowanie

Anafory uważane w ujęciu retorycznym za struktury o charakterze wzmacniającego wykorzystywane są przez Dickensa bardzo często. Pisarz niejednokrotnie rozpoczyna powieści od rozbudowanych anafor, aby uwagę czytelnika skierować od razu na określone koncepty. Często zabieg taki związany jest z wyróżnieniem elementów, które nabierają charakteru symbolicznego w kontekście całego utworu. Jednak ich znaczenie zaznaczone jest już na samym początku. Dickens nie ogranicza się do stosowania anafor wyłącznie dla emfazy. Środek ten pomaga mu wywołać efekt humorystyczny poprzez sparodiowanie określonego typu dyskursu lub efekt odwzorowywania wypowiedzi ustnej, zarówno w formie opowiadania, jak i monologu, w którym dominują cechy oratorskie. Dzięki temu uzyskać może niezbędny dystans czasowy między czytelnikiem a czasem akcji powieści, lub scharakteryzować pośrednio bohatera. Tego typu charakteryzacja uwidacznia się również w opisach postaci, gdzie wyrażenia stanowiące podstawę anafory nabierają dodatkowych sensów. Dickens posługuje się anaforą w sposób twórczy, i choć stanowi ona jeden z jego ulubionych zabiegów stylistycznych, nie jest wykorzystywana mechanicznie. Licznym ana-

forom w jego utworach towarzyszą inne rodzaje paralelizmu, często służące do zbudowania dynamiki opisu lub połączenia poziomu pozatekstowego z wewnątrztekstowym.

Przekład anafory wydaje się stosunkowo prosty ze względu na jej budowę. Na ogół nie ma ograniczeń systemowych, które nie pozwalałyby na rozpoczynanie wersów, zdań, czy innych fragmentów tekstu spójnego od tego samego wyrażenia. Jednak jak pokazuje praktyka, zdarza się, że tłumacze obawiają się nadmiernych powtórzeń, co skutkuje zmniejszeniem ich intensywności. Niemniej jednak tłumacze przeważnie prawidłowo oceniają wartość stylistyczną tego środka i starają się uzyskać efekt ekwiwalentny, nawet jeśli osiągnięte jest to innymi środkami. Niestety różnice między językami, np. brak określonych kategorii gramatycznych, uniemożliwiają wydobycie sensów dodatkowych uzyskanych dzięki użyciu anafory, nawet jeśli w przekładzie w analogicznych miejscach pojawia się ten sam środek stylistyczny. Najwięcej problemów sprawiają struktury paralelne wykorzystujące odniesienia pozatekstowe i wewnątrztekstowe. Wówczas odtworzenie analogicznej struktury nie musi skutkować zbudowaniem wypowiedzi o takim samym sensie. Często przetłumaczony tekst staje się nielogiczny, lub odtworzenie relacji między elementami wypowiedzi jest niemożliwe. Niewątpliwie anafora może być środkiem stylistycznym jedynie pozornie prostym w przekładzie. Wiele zależy od tego, jak różne funkcje dodatkowe ma spełniać. W przypadku pisarzy takich jak Dickens staje się często sporym wyzwaniem, z którym tłumacze sobie nie radzą, co znacząco wpływa na recepcję poziomu artystycznego jego powieści poza Anglią. Częstokroć wypowiedzi negatywne dotyczące tego aspektu jego twórczości mogą być skutkiem nieudolności tłumaczy.

Literatura

- Baldick C. (2001): *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Butt J., Tillotson K. (1957): *Dickens at Work*. London: Methuen & Co.
- Coolidge A.C. Jr. (1967): *Charles Dickens as Serial Novelist*. Ames, IA: Iowa State UP.
- Dickens Ch. (1950): *Ciężkie czasy*. Tłum. W. Gojawiczyńska-Nadzinowa. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Dickens Ch. (1955): *Ciężkie czasy na te czasy*. Tłum. [w 1866] A. Nałęcz Korzeniowski. Warszawa: Czytelnik.
- Dickens Ch. (1837–7) (1986): *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. London: Penguin Books.
- Dickens Ch. (1846–8) (1982): *Dombey and Son*. Oxford: World's Classics.
- Dickens Ch. (1853) (1992): *Bleak House*. New York. London: Bantam Books.
- Dickens Ch. (1854) (1999): *Hard Times*. London: Penguin Classics.
- Dickens Ch. (1857) (1999): *A Tale of Two Cities*. England: Wordsworth Classics.
- Dickens Ch. (1860–61) (1996): *Great Expectations*. England: Wordsworth Classics.

- Dickens K. (1982): *Klub Pickwicka*. Tłum. W. Górski. Uzupełnili Z. i W. Poplawscy. Warszawa: Czytelnik.
- Johnson E. (1952): *Charles Dickens – His Tragedy and Triumph*. London: Hamish Hamilton.
- Kujawska-Lis E. (2009): *Charles Dickens's and Apollo Korzeniowski's Hard Times*. „Dickens Quarterly”, vol. 26, nr 2, s. 86–107.
- Miller J. H. (1958): *Charles Dickens. The World of His Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nabokov V. (1992): *Wstęp* (fragmenty *Wykładów o literaturze*). [W:] *Bleak House*. New York, London: Bantam Books, s. IX–XXIII.
- Polański K. (red.) (1993): *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tomaszewicz T. (tłum., adaptacja) (2004): *Terminologia tłumaczenia*. Poznań: Wyd. Naukowe UAM.
- Weseliński A. (1972): *Struktura powieści Karola Dickensa w świetle seryjnej formy publikacji*. „Acta Philologica” 4, s. 59–87.

Summary

Dickensian anaphoras, being one of his favourite literary devices, are very prominent in his novels where they fulfill many more functions than simply providing emphasis. Frequently he opens his novels with anaphoras, which immediately draws the reader's attention to the concepts acquiring symbolic meanings. Often Dickens uses anaphoras for comic effects or to mirror the orality of discourse to achieve a diachronic distance between the empirical reader and the fictional events. Moreover, this device is used to characterize fictional characters, where lexis being the basis for the anaphoras acquires additional senses. Dickens uses anaphoras creatively, and although they are frequent in his works they are never employed mechanically. He often combines them with intertextual and extratextual references, which turns translating them into a challenge. Thus, although superficially simple to recreate in translation, anaphoras are most often reflected in their primary, emphatic function. However, frequently, additional functions and intratextual relations which are formed between the elements creating the anaphor and other segments of the text are lost in translation.