



MELUZYNA

ISSN 2449-7339

2 (19) (2023) | Rocznik X

DOI: 10.26485/me.2023.2-04

KONTEKSTY I NAWIĄZANIA

Agnieszka Górna\*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6776-4174>

## „...padł na mnie błąd strach i siedziałem jak trusia” O frazeologizmach w polskim przekładzie *Draculi* Magdaleny Moltzan-Małkowskiej

Tradycja powieści gotyckiej zajmuje specyficzne miejsce we współczesnej kulturze popularnej. Mimo ostentacyjnie emocjonalnych bohaterów, powtarzalnych motywów i archaicznego języka, często charakteryzujących gotyckie utwory grozy, znajdują one dziś swoich odbiorców. Wiele z nich zyskało bardzo rozpoznawalny charakter w obrębie popkultury i stanowi podstawę dla licznych intertekstualnych nawiązań<sup>1</sup>. Do tekstów tych należy z pewnością *Dracula* Brama Stokera (1897), jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla późniejszych powieści wampirycznych. O jej niezwykłym oddziaływaniu i popularności świadczą liczne ekranizacje, adaptacje i filmowe retellingi, by wymienić tylko *Draculę* w reżyserii Francisa Forda Coppoli (1992), film *Dracula: Historia nieznaną* Gary’ego Shore’a (2014), miniserial *Dracula* Marka Gatissa i Stevena Moffata (2020), dostępny na platformie Netflix, czy animację dla dzieci *Hotel Transylwania* w reżyserii Genndy’ego Tartakovsky’ego, zapożyczającą postać słynnego wampira. Dzisiejsze media eksploatują właściwe utworowi Stokera bogactwo motywów, wyrazistą estetykę i typy postaci<sup>2</sup>.

\* e-mail autorki: [agngor6@amu.edu.pl](mailto:agngor6@amu.edu.pl)

<sup>1</sup> Powieść gotycka od samego początku swojego rozwoju balansowała na granicy kultury „wysokiej” i „niskiej”, łącząc cechy obydwu (Hogle, 2002).

<sup>2</sup> Więcej o współczesnych odsłonach gotyku pisali m.in. Steven Bruhm i Fred Botting (Bruhm, 2002, Botting, 2002).

Równie liczne jak wersje opowieści o Draculi są też jej przekłady. W Polsce doczekała się co najmniej sześciu<sup>3</sup>. Artykuł poświęcony jest jednemu z najnowszych tłumaczeń – autorstwa Magdaleny Moltzan-Małkowskiej, opublikowanemu przez wydawnictwo Vesper w 2011 roku.

Wybrałam to tłumaczenie jako przedmiot analizy ze względu na szczególną cechę języka – w przekładzie tym zwraca uwagę duże nasycenie frazeologizmami. Jako należące do niższych rejestrów języka, frazeologizmy te stanowią istotny i zauważalny element stylistyki tekstu docelowego. Charakterystyczne dla języka potocznego połączenia występują wielokrotnie, czasem w obrębie względnie niedużych partii tekstu. Przedstawione w artykule analizy stylistyczne wybranych przykładów mają na celu, po pierwsze, wskazać (w obrębie fragmentów lub całości utworu) konsekwencje wprowadzenia do przekładu licznych wyrazistych stylistycznie frazeologizmów, a po drugie, rozważyć możliwe motywacje omawianych rozwiązań translatorskich.

Rozumienie frazeologizmu jako nieciągłego połączenia wyrazowego przyjmuję za Andrzejem Lewickim (1976), przy czym dla prezentowanych analiz istotna okazała się nie tylko motywacja semantyczna całości połączenia, ale też znaczenia poszczególnych komponentów (Lewicki, Pajdzińska, 2001). Rozpatrując konsekwencje wprowadzenia frazeologizmu do tekstu, uwzględniam nie tylko jego przynależność do potocznego rejestru języka, ale również znaczenie i konotacje komponentów (do jakiegoś stopnia uruchamiane w odbiorze czytelniczym), które składają się na ostateczny efekt stylistyczny. Istotnym punktem odniesienia są dla mnie rozważania Elżbiety Tabakowskiej o ekwiwalencji stylistycznej – w swoich pracach wykazuje ona, że o ekwiwalencji tej można myśleć jako o ekwiwalencji obrazowania (Tabakowska, 2001). Ujęcie to pozwala szczegółowo rozpatrzyć konsekwencje zastosowania poszczególnych przykładów w konkretnych miejscach tekstu<sup>4</sup>.

Zebrany materiał obejmuje około 470 połączeń wyrazowych z całości przekładu Magdaleny Moltzan-Małkowskiej. Do analizy wybrałam kilka reprezentatywnych przykładów o znaczącym efekcie stylistycznym. Utworzenie kompletnej listy frazeologizmów występujących w omawianym przekładzie byłoby problematyczne, choćby ze względu na dyskusyjny charakter niektórych z nich. Wytypowałam najbardziej obrazowe przykłady notowane przez słowniki frazeologiczne. Ilustrują one między innymi zmiany w obrębie rejestru stylistycznego, obrazowania, czasem też ładunku emocjonalnego w tekście przekładu. Zestawiam je w tabelach z odpowiadającymi im fragmentami oryginału, odnotowując wszystkie wystąpienia

<sup>3</sup> Powieść Stokera tłumaczyli: Grzegorz Kula (1991), Marek Wydmuch i Łukasz Nicpan (1993), Marek Król (2005), Agnieszka Myśliwy (2011), Magdalena Moltzan-Małkowska (2011), Dorota Konowrocka-Sawa (2024). Ostatni przekład ukazał się w trakcie powstawania niniejszego artykułu.

<sup>4</sup> Na potrzeby niniejszego artykułu analizuję pojedyncze frazeologizmy, a także niewielkie fragmenty tekstu angielskiego i polskiego. Pełniejszy obraz różnicy stylistycznej między oryginałem a tłumaczeniem dałoby oczywiście całościowe zestawienie oraz porównanie różnorodnych cech stylistycznych w języku tekstu wyjściowego i docelowego. Takie porównanie jest jednak bardzo trudne z metodologicznego punktu widzenia – choćby z powodu stosowania przez tłumaczy różnych strategii kompensacyjnych. Zabiegi translatorskie w obrębie stylu trudno porównywać jednostkowo z konkretnymi miejscami oryginału. Wykorzystane środki zwykle składają się na ogólny efekt stylistyczny, nie zawsze pokrywając się dokładnie z miejscem wystąpienia czy charakterem oryginalnych odpowiedników. Trudnościom metodologicznym związanym z próbą takiego całościowego badania należałoby poświęcić osobny artykuł. Przedstawiona analiza ukazuje wybraną cechę stylistyczną na podstawie wybranych fragmentów i przykładów, których obecność w tekście niesie mimo wszystko bardzo konkretne konsekwencje dla stylu i odbioru całości, znaczące i warte omówienia.

danego frazeologizmu w tekście przekładu. Zamieszczam też informację, która z postaci je wypowiada lub zapisuje w dzienniku czy liście. Jest to pomocne przy ocenie, czy posługiwanie się wyrazistymi stylistycznie frazeologizmami to cecha idiolektu konkretnych bohaterów. Podaję też numery stron, by zwrócić uwagę na kilkakrotne wystąpienie tego samego frazeologizmu w bliskim sąsiedztwie.

## Analiza wybranych przykładów

### 1) *Spać jak kamień/suseł/zabity*

Tłumaczenie (Stoker, 2011)	Oryginał (Stoker, 2012*)	Postać
spałem [...] jak suseł (s. 10)	have been sleeping soundly (s. 2)	Jonathan
śpi jak suseł (s. 108)	sleeps well (s. 111)	Mina o Lucy
śpię jak suseł (s. 120)	sleep well (s. 123)	Lucy
spała jak suseł (s. 148)	sleeping soundly (s. 155)	matka Lucy o Lucy
spałem jak kamień (s. 95)	slept soundly (s. 97)	kapitan „Demeter” w dzienniku pokładowym
śpi jak kamień (s. 105)	sleeping soundly (s. 107)	Mina o Lucy
spać jak kamień (s. 182)	slept long and soundly (s. 193)	doktor Seward
spać jak kamień (s. 279)	slept soundly (s. 302)	Mina
spała jak zabita (s. 388)	still sleep and sleep (s. 425)	van Helsing o Minie

\* Jest to wznowienie wydania z 2003 roku.

Wszystkie trzy zwroty *spać jak kamień/suseł/zabity* notowane są w słowniku frazeologicznym w znaczeniu ‘spać głęboko, twardo’<sup>5</sup>. W przypadku ponad połowy wystąpień w tekście docelowym pojawiają się one w miejsce form *to sleep soundly*<sup>6</sup> [‘spać spokojnie, głęboko’]. Jest to silna kolokacja<sup>8</sup> – być może stąd wynika zastosowanie w polskim tłumaczeniu stałych połączeń wyrazowych. Frazeologizmy te są jednak zdecydowanie bardziej ekspresywne niż oryginalne angielskie wyrażenia<sup>9</sup>, w niektórych wypadkach może nawet brzmiać żartobliwie, sugerując obrazy przerysowane (co uznaje się za częstą cechę związków frazeologicznych<sup>10</sup>). Zwraca to uwagę szczególnie w początkowych partiach dziennika Jonathana (Stoker, 2011, s. 10), które

<sup>5</sup> Wszystkie objaśnienia znaczeń frazeologizmów podaję za *Współczesnym słownikiem frazeologicznym* P. Flicin-skiego (2012), chyba że zaznaczono inaczej.

<sup>6</sup> ‘to enjoy deep, unbroken, or undisturbed sleep; to be in a profound sleep’ (*Oxford English Dictionary*); *sleep soundly* – ‘spać mocno’ (*Cambridge Dictionary*).

<sup>7</sup> Dosłowne tłumaczenia w nawiasach kwadratowych pochodzą ode mnie [A.G.]. Nie są propozycją przekładu i mają jedynie służyć wygodzie czytelnika.

<sup>8</sup> Kolokację rozumiem jako związek wyrazowy o znacznej łączliwości elementów (Józwiak-Dądela, 2006).

<sup>9</sup> Pod kątem ekspresywności bliższy polskiemu przykładom byłby idiom *to sleep like a log*.

<sup>10</sup> O tego rodzaju ekspresywnym i nierzadko humorystycznym przerysowaniu jako cesze charakterystycznej frazeologizmów piszą np. H. Kurkowska i S. Skorupka (1959).

w oryginale utrzymane są raczej w formalnym, a z pewnością nie potocznym stylu (co odpowiada wizerunkowi bohatera z pierwszych części powieści). Oprócz różnicy stylistycznej zauważalna jest też duża frekwencja omawianych wyrażen – zwrot z użyciem nazwy zwierzęcia (*spać jak suseł*) występuje trzy razy na przestrzeni około 40 stron. Można zastanawiać się, czy powracający często w tekście frazeologizm, potencjalnie wywołujący skojarzenia z konkretnym zwierzęciem, jest bardziej wyrazisty stylistycznie niż oryginalne *to sleep soundly* czy *to sleep well* [spać dobrze], na przykład pod względem ekspresji.

Jeśli chodzi o wprowadzanie zwierzęcych asocjacji, warto wskazać jeszcze jeden pojawiający się w tekście przekładu frazeologizm – również dotyczący snu, choć o przeciwnym znaczeniu. Opisując swój niespokojny półsen, Mina notuje w dzienniku: „śpię jak zając pod miedzą”<sup>11</sup> – „I am getting nervous and wakeful” [zaczynam się denerwować, budzę się w nocy]. Wprowadzony tu frazeologizm znacznie zmienia styl. Kolejne porównanie do zwierzęcia, zwłaszcza w połączeniu z sugerowanym obrazem wiejsko-polnym, wydaje się kontrastować z estetyką powieści oraz językiem jej bohaterów. Może też wywoływać efekt komiczny tam, gdzie w oryginale bohaterka opisuje, jak targa nią niepokój o lunatykującą, błąkającą się nocami przyjaciółkę (i gdzie komizm raczej nie był zamiarem autora). Choć trudno jednoznacznie wskazać cel takiego zabiegu, być może zastosowaniu tego typu wyrażen towarzyszy chęć zasygnalizowania osobistego charakteru dzienników. Do kwestii tej powrócę w dalszej części artykułu, rozważając możliwe motywacje obserwowanych rozwiązań przekładowych. Jak dowodzi całość zebranego materiału, modyfikacje tego typu dotyczą nie tylko dzienników.

W przypadku wyrażenia *spała jak zabita* (Stoker, 2012, s. 388) można doszukiwać się zamierzonej gry znaczeniem. Dotyczy to długiego, nienaturalnego snu bohaterki, która została zaatakowana przez Draculę i stopniowo przechodzi przemianę w „nieumarłą”. W pewnym sensie część jej ziemskiej istoty albo duszy została zabita.

Oprócz frazy *spać jak kamień* pojawia się też *kamienny sen*: „zapadłem w kamienny sen bez żadnych wizji” (Stoker, 2012, s. 42). W oryginale jest to po prostu: „[I] slept without dreaming” [spałem bez snów].

## 2) *Jak na komendę*

Tłumaczenie	Oryginał	Postać
przeżegnał się <b>jak na komendę</b> (s. 14)	<b>all</b> made the sign of the cross (s. 7)	Jonathan o tłumie miejscowych
<b>jak na komendę</b> czynili znak krzyża (s. 15)	<b>all</b> crossed themselves (s. 9)	Jonathan o współpasażerach (miejscowych)
<b>jak na komendę</b> zaczęły wyc (s. 21)	<b>all at once</b> began to howl (s. 15)	Jonathan o wilkach

<sup>11</sup> Rozwinięta postać frazeologizmu *spać jak zając pod miedzą* jest dziś na tyle rzadko spotykana, że nie odnotowuje jej jej *Współczesny słownik frazeologiczny*. W internetowym *Wielkim słowniku języka polskiego* pod red. P. Żmigrodzkiego podaje się znaczenie ‘ktoś śpi bardzo lekko i łatwo go zbudzić’, wspólne dla *ktoś śpi jak zając*, *ktoś śpi jak zając pod miedzą*, *ktoś śpi z otwartymi oczami*.

jak na komendę wybuchnęli śmiechem (s. 76)	<b>all</b> laughed (s. 77)	Mina o staruszkach z Whitby
odezwały się jak na komendę (s. 110)	<b>all howling at once</b> (s. 114)	Lucy o psach
jak na komendę wyszliśmy (s. 215)	<b>with one impulse</b> we took our way out (s. 230)	Seward o sobie i van Helsingu
cofnęli się jak na komendę (s. 270)	<b>with one accord</b> they shrank back (s. 290)	Jonathan o towarzyszach

*Jak na komendę* (‘jednocześnie, natychmiast’) należy uznać za frazeologizm często występujący w tekście docelowym. Pojawia się też w niewielkich odstępach, na przykład trzykrotnie na przestrzeni ośmiu stron. Wyrażenie jest na ogół wprowadzane w miejsce krótkiego *all* albo *all at once*, z dwoma wyjątkami (zob. dwa ostatnie wiersze tabeli). W większości wypadków stanowi więc znaczne wzmocnienie stylistyczne. Jeśli chodzi o przykłady dotyczące zwierząt (szczególnie wyjących wilków), rozwiązania te można uznać za pewną sugestię fabularną – nadludzkie zdolności Draculi dawały mu władzę nad zwierzętami. Jest to wątek wielokrotnie powracający na kartach powieści. Kontrolowane przez hrabiego wilki obserwują podróż Jonathana do zamku, nie czyniąc mu krzywdy. Sterowany jego wolą wilk z londyńskiego zoo przyczynia się bezpośrednio i pośrednio do serii tragicznych wydarzeń. Być może zastosowany frazeologizm ma sugerować tego właśnie rodzaju wpływ wampira na zwierzęta.

Wydaje się, że gdy zwrot „jak na komendę” odnoszony jest do ludzi, może przydawać powieściowym scenom (widzianym jedynie z perspektywy bohaterów i w całości przez nich opisywanym) komicznego albo ironicznego charakteru. Jonathana w czasie podróży przez obce kraje dziwi widok mijanych ludzi, którzy *jak na komendę* wykonują znak krzyża. Racjonalnie myślący prawnik postrzega ich, co prawda, jako ludzi zabobonnych i dziwacznych, można się jednakże zastanawiać, czy są dla niego postaciami aż tak komicznymi, jak sugeruje wyrażenie „jak na komendę”.

### 3) *Jak jeden mąż*

Tłumaczenie	Oryginał	Postać
zamarli jak jeden mąż (s. 91)	a great awe came on <b>all</b> (s. 91)	korespondent „The Dailygraph” o obserwatorach zajścia w Whitby
jak jeden mąż tańczą (s. 190)	<b>all</b> dance <b>together</b> (s. 203)	van Helsing, poetycka metafora
poczuliśmy jak jeden mąż (s. 227)	we felt <b>individually</b> (s. 243)	Seward o sobie i towarzyszach
spojrzeliśmy na niego jak jeden mąż (s. 272)	we <b>all</b> followed his movements with our eyes (s. 293)	Jonathan o towarzyszach

Frazeologizm *jak jeden mąż* (1. ‘wspólnie, razem, wspierając się’, 2. ‘jednocześnie; nagle’) również często zastępuje oryginalne *all*, użyte w różnych kontekstach. Wyjątkiem jest przykład trzeci, gdzie również mowa o każdym uczestniku danej sceny, ale „z osobna” („we felt individually”). Doktor Seward zwraca uwagę, że stosowane przez van Helsinga środki walki z nieumarłymi (hostia) zachwiały sceptycyzmem jego towarzyszy, przy czym proces ten

u każdego z milczących bohaterów mógł przebiegać nieco inaczej. Wyrażenie *jak jeden mąż*, sugerujące raczej pewną solidarność (drugie z notowanych przez słownik znaczeń), jest nie-spójne z oryginalnym *individually*.

Drugi przykład dotyczy rozbudowanej poetyckiej metafory van Helsinga o groteskowym śmiechu w obliczu tragedii<sup>12</sup>. Można uznać, że w tym fragmencie frazeologizm *jak jeden mąż* wpisuje się w stylistykę obraną przez van Helsinga (choć nie jest tożsamy znaczeniowo). Warto zwrócić uwagę na różnorodność kontekstów, w jakich ta fraza występuje (na przykład artykuł z gazety).

#### 4) *Zapięte na ostatni guzik*

Tłumaczenie	Oryginał	Postać
<b>dopięte na ostatni guzik</b> (s. 195)	<b>is done</b> (s. 207)	Mina o pracach domowych
wszystko gotowe i <b>zapięte na ostatni guzik</b> (s. 347)	<b>it is all done</b> ; [...] <b>and all complete</b> (s. 381)	Jonathan o sporządzeniu testamentu i porządkowaniu „spraw ziemskich”
<b>zapięte na ostatni guzik</b> (s. 355)	<b>pretty well fixed</b> [...], I think (s. 389)	Jonathan o przygotowaniach do konfrontacji z Draculą

Dla przytoczonych przykładów szczególnie istotny jest kontekst sytuacyjny, w którym pojawia się analizowany frazeologizm *zapiąć coś na ostatni guzik* – ‘doprowadzić organizację czegoś do końca; przygotować coś doskonale’. O ile w dzienniku Miny mowa o codziennych, prozaicznych czynnościach, pozostałe dwa opisy dotyczą poważnych, wręcz podniosłych momentów – konfrontacji i walki z wampirem oraz przygotowań na wypadek śmierci, z którą muszą się liczyć bohaterowie powieści. W miejsce dość oszczędnego, a może też podniosłego „it is all done” oraz „all complete” wprowadzony zostaje frazeologizm z nazwą prozaicznego przedmiotu codziennego użytku<sup>13</sup>. To zdaje się znacznie zmieniać ton wypowiedzi Jonathana, ujmuje jej ciężaru wynikającego z trudnego położenia bohatera.

#### 5) *(Coś) wisi na włosku*

Tłumaczenie	Oryginał	Postać
<b>wisiała na włosku</b> (s. 15)	really <b>at loading point</b> (s. 8)	Jonathan o wojnie
<b>wisi na włosku</b> (s. 157)	– (s. 164)	Seward o swojej wytrzymałości

<sup>12</sup> Po pogrzebie Lucy, w powozie, wbrew żalobnemu nastrojowi Van Helsing zaczyna się śmiać, co oburza Sewarda. Mentor opowiada mu wówczas o śmiechu, który pojawia się w reakcji na tragedię:

[...] Weźmy na przykład tę śliczną, młodą dziewczynę. Zamartwiam się o nią i oddaję jej krew, chociaż jestem stary i zmęczony [...]. A mimo to śmieję się nad jej mogiłą, kiedy ziemia na jej trumnę spada i mówi „łup, łup!” mojemu sercu, aż mi krew z twarzy całą odbiera. [...] Och, przyjacielu Johnie, dziwny jest ten świat i smutny, pełen zgrzyzoty, lęków i utrapienia, lecz i one tańczą jak im Król Śmiech zagra. Serca krwawiące, kości na cmentarzu i łzy, które palą, płynąc – wszystkie jak jeden mąż tańczą do jego muzyki (Stoker, 2011, s. 190).

<sup>13</sup> Guzik może też wywoływać silne (i raczej niepożądane) skojarzenia z potocznym rejestrem języka ze względu na wyrażenia takie jak *guzik z pętelką* albo *guzik cię to obchodzi*.

<b>wisi na włosku</b> (s. 222)	– (s. 238)	Seward o honorze Arthura
może czyjaś dusza <b>wisi na włosku</b> (s. 297)	it may be there <b>is a soul at stake</b> (s. 324)	van Helsing o duszy
<b>wisi na włosku</b> (s. 351)	<b>is at any rate at stake</b> (s. 384)	Mina o swoim losie

Przykłady wykorzystania frazeologizmu *coś wisi na włosku* (‘coś złego może się wydarzyć, coś jest niepewne, zagrożone’) również warto rozpatrzyć na tle kontekstu sytuacyjnego. Dwa ostatnie użycia dotyczą szlachetnej walki z Draculą o ludzkie dusze (w tym o duszę drogiej bohaterom Miny), którym przez demoniczny wpływ wampira grozi potępienie. W obliczu zagrożenia wiecznym pośmiertnym cierpieniem postaci tekstu docelowego używają wymienionej potocznej frazy również w odniesieniu do siebie samych. I choć u Stokera w oryginale pojawia się wyrażenie idiomatyczne, wątpliwe jest, czy należy ono do tego samego rejestru stylistycznego. Jeśli chodzi o drugi i trzeci przykład z tabeli, trudno wskazać konkretne miejsca w tekście, dla którego ekwiwalentem mają być wprowadzone frazeologizmy. Przytaczam fragmenty dla porównania: pierwszy pochodzi z zapisków doktora Sewarda, opiekującego się Lucy w czasie jej „choroby”, drugi to reakcja Arthura na pomysł wejścia do grobowca ukochanej:

Nie mogę pozwolić sobie na utratę krwi: ostatnio straciłem jej dość, aby nadwyrężyć siły fizyczne, a choroba Lucy i towarzyszące jej napięcie sprawiają, że moja wytrzymałość wisi na włosku. Jestem pobudzony i ledwo trzymam się na nogach, więc bardzo potrzebuję odpoczynku (Stoker, 2011, s. 157).

I cannot afford to lose blood just at present: I have lost too much of late for my physical good, and then the prolonged strain of Lucy's illness and its horrible phases is telling on me. I am over-excited and weary, and I need rest, rest, rest (Stoker, 2012, s. 164).

– Mówi pan poważnie, czy to jakiś makabryczny żart, profesorze? Zaraz, pan nie żartuje. – Ponownie zajął miejsce, lecz widziałem, że zrobił to sztywno i dumnie, jakby czuł, że jego honor wisi na włosku (Stoker, 2011, s. 222).

– Professor, are you in earnest; or is it some monstrous joke? Pardon me, I see that you are in earnest.’ He sat down again, but I could see that he sat firmly and proudly, as one who is on his dignity (Stoker, 2012, s. 238).

W wypadku obu tych rozwiązań można mówić o kolejnym wzmocnieniu stylistycznym. Wyrażenie, którym w tekście przekładu posługuje się doktor Seward, mówiąc o zrozumiałym poniekąd oburzeniu przyjaciela, może zostać zinterpretowane jako sygnał nie całkiem poważnego traktowania.

6) *Wyprowadzić kogoś w pole*

<b>Tłumaczenie</b>	<b>Oryginał</b>	<b>Postać</b>
wyprowadziłyby mnie w pole (s. 35)	would only deceive me (s. 31)	Jonathan o Draculi
wyprowadzić nas w pole (s. 360)	to escape us (s. 394)	van Helsing o Draculi
wyprowadził nas w pole (s. 363)	has escaped us (s. 398)	van Helsing o Draculi
wyprowadzić nas w pole (s. 373)	deceive us (s. 409)	Mina o Draculi

Frazą *wyprowadzić kogoś w pole* ('zmylić kogoś, sprytnie oszukać kogoś') tłumaczka zastąpiła wyrażenia z czasownikiem *escape* oraz *deceive* – znów należy tu mówić o wzmocnieniu stylistycznym. Uwagę zwraca częstość wystąpień w obrębie niewielkiej partii tekstu – frazeologizm pojawia się aż trzykrotnie na przestrzeni czternastu stron. Tego typu frazy z pewnością są bardziej zauważalne dla czytelnika niż mniej nacechowane ekspresywnie czasowniki (zwłaszcza stosowane zamiennie). Częstotliwość ich wystąpień w połączeniu ze zbędną wyrazistością stylistyczną może wywołać u odbiorcy wrażenie, że ma do czynienia z idiolektem autora, z chętnie stosowanym przez niego połączeniem wyrazowym.

7) *mrozić krew w żyłach/mrożący krew w żyłach*

<b>Tłumaczenie</b>	<b>Oryginał</b>	<b>Postać</b>
mrożąca krew w żyłach (s. 54)	chilled me (s. 51)	Jonathan
mrożące krew w żyłach (s. 90)	were of immeasurable grandeur and of absorbing interest (s. 90)	korespondent „The Dailygraph”
zmroził mi krew w żyłach (s. 97)	made my blood run cold (s. 98)	kapitan „Demeter”
mrożą [...] krew w żyłach (s. 115)	awful (s. 119)	Seward
mroziły krew w żyłach (s. 128)	really appalling (s. 134)	Seward
zmroziły mi krew w żyłach (s. 217)	turned my blood cold (s. 233)	Seward
zmroziły mi krew w żyłach (s. 301)	appalled me (s. 328)	Seward
niemal zmroził nam krew w żyłach (s. 315)	almost froze our hearts (s. 345)	Jonathan

Częsta obecność fraz *mrozić krew w żyłach/mrożący krew w żyłach* nie jest zaskakująca w powieści grozy; warto jednak zwrócić uwagę, że tłumaczka zastąpiła nimi kilka różnych wyrażen oryginalnych. Część z nich, tak samo jak w przekładzie, dotyczy chłodu kojarzonego z uczuciem strachu („made my blood run cold”, „froze our hearts” itd.). W innych miejscach frazeologizm zastępuje pojedyncze przymiotniki („awful”, „appalling”). Uwagę zwraca też przykład drugi, pochodzący z gazetowej relacji o przebiegu sztormu i rozbicia się statku w Whitby. Oryginalny stylistycznie opis rozpościerającego się przed obserwatorami widoku szalejącego morza (być może celowo „nadbudowany” ekspresywnie przez korespondenta „The Dailygraph” dla przykucia uwagi czytelników) został w tłumaczeniu zastąpiony utartym połączeniem „mrożące krew w żyłach”, jak już wspomniano, typowym dla stylu powieści grozy. Oprócz znacznego uproszczenia oryginalnej frazy, wydaje się też, że rozwiązanie to



modyfikuje ładunek emocjonalny. Morze w przytaczanym fragmencie jest niebezpiecznym ogromem, ale budzi też zainteresowanie, może nawet zachwyt, w przekładzie zaś – tylko lęk. Jest to pojedynczy przykład, w dalszej części artykułu poświęcę uwagę innym rozwiązaniom, które w różnym stopniu wpływają na emocjonalną intensywność lub zabarwienie wypowiedzi bohaterów. W tabeli przedstawiam wybrane przypadki takich zabiegów:

<b>Tłumaczenie</b>	<b>Oryginał</b>	<b>Postać</b>
serce ścisnęło mi się w piersi (s. 78)	that made me just a little heart-sick (s. 79)	Mina
odchodziłam od zmysłów (s. 82)	[I] was very concerned (s. 84)	Mina
umieram ze strachu (s. 83)	I am getting quite uneasy (s. 84)	Mina

W przytoczonych przykładach łatwo zauważyć znaczną zmianę w obrębie natężenia emocjonalnego – w przekładzie lęk Myny, wywołany brakiem wiadomości od ukochanego, jest silniejszy. Frazy takie jak „odchodziłam od zmysłów” czy „umieram ze strachu” sygnalizują o wiele intensywniejsze odczucie strachu (wręcz panikę) niż oryginalne „quite uneasy”<sup>14</sup> czy „very concerned”<sup>15</sup>. Jeśli chodzi o pierwszy przykład z tabeli, angielskie wyrażenie jest złagodzone („just a little”), w przeciwieństwie do odpowiadającej mu frazy polskiej „serce ścisnęło mi się w piersi”. Wszystkie powyższe fragmenty dotyczą Myny i jej niepokoju o Jonathana – przy czym w tym momencie powieści niepokój wynikał jedynie z braku wiadomości od niego. Nie wiedziała wówczas, czy rzeczywiście spotkało go nieszczęście; przedłużający się okres niepewności stopniowo budował napięcie. Tymczasem pojedyncze rozwiązania translatorskie składają się na wrażenie, że bohaterka (która jest prezentowana czytelnikowi jako rozsądna i raczej trzeźwo myśląca) prawie od początku do końca powieści targają jednakowo silne, ekstremalne emocje.

Jeśli chodzi o zabiegi zwiększające ekspresywność, pojawiają się też wyrażenia właściwe językowi potocznemu. Przykładowo, biegnąc na pomoc przyjaciółce, Mina mówi o swoich stawach, że „zardzewiały na amen”: „Biegłam, ile sił w nogach, czując przy tym, jakby stopy ciążyły mi ołowiem, a wszystkie stawy w ciele zardzewiały na amen” (Stoker, 2011, s. 103). W oryginale: “I must have gone fast, and yet it seemed to me as if my feet were weighted with lead, and as though every joint in my body were rusty” (Stoker, 2012, s. 105).

Wprowadzane do tekstu frazeologizmy w niektórych wypadkach wpływają też na postrzegane przez czytelnika nastawienie poszczególnych bohaterów do innych postaci. Przytaczam kilka przykładów:

<b>Tłumaczenie</b>	<b>Oryginał</b>	<b>Postać</b>
pociągnąć za język (s. 74)	– (s. 75)	Mina o Swalesie
wbiła sobie do głowy (s. 83)	has got an idea (s. 84)	Mina o matce Lucy
brak mu piątej kleпки (s. 220)	his mind can have become in any way unhinged (s. 236)	Seward o van Helsingu
poczerwieniała jak burak (s. 142)	turned crimson (s. 150)	Seward o Lucy

<sup>14</sup> Jako synonimy *uneasy* w *Merriam-Webster Dictionary* wymienia się *apprehensive* i *worried*.

<sup>15</sup> Jako synonimy *concerned* w *Merriam-Webster Dictionary* wymienia się *anxious*, *worried*.

Pierwszy przykład pochodzi z fragmentu dziennika Miny, w którym opisuje swoją rozmowę ze staruszką z Whitby. „Pociągnąć za język” (‘wpłynąć na kogoś, żeby ktoś wyjawiał coś, wypytać kogoś o coś’) nie ma swojego bezpośredniego odpowiednika w oryginale. Dla porównania przytaczam oba zdania w całości: „Przyszło mi do głowy, że warto byłoby pociągnąć go trochę za język, toteż poprosiłam, aby opowiedział mi o dawnych polowaniach na wieloryby” (Stoker, 2011, s. 74–75); „I thought he would be a good person to learn interesting things from, so I asked him if he would mind telling me something about the whale-fishing in the old days” (Stoker, 2012, s. 75). Jakkolwiek pan Swales był dość zgryźliwym, trudnym w obcowaniu człowiekiem (Mina nazywa go w swoim dzienniku „funny old man”), bohaterka odnosi się do niego z należąca osobie starszej uprzejmością. Można przypuszczać, że jej pytanie istotnie wynika ze szczerzej chęci dowiedzenia się czegoś ciekawego („learn interesting things”) od doświadczonego staruszka. Wydaje się, że zwrot *ciągnąć kogoś za język* wprowadza nieco inne konotacje.

Kolejny przykład również dotyczy implikowanego przez frazeologizm stosunku Miny do osoby starszej – matki przyjaciółki:

[...] mimo dobrego jak dotąd samopoczucia Lucy powróciła ostatnio do swego dawnego zwyczaju lunatykowania. Jej matka rozmawiała ze mną o tym i ustaliłyśmy, że będę zamykać wieczorem nasz pokój na klucz. Pani Westenra **wbiła sobie do głowy** [podkr. moje – A.G.], że somnambulicy zawsze spacerują po dachach i nad przepaścią, po czym obudzeni nagle spadają z krzykiem, którego echo niesie się po całej okolicy. Biedaczka, naturalnie martwi się o Lucy [...] (Stoker, 2011, s. 83).

[...] Lucy, although she is so well, has lately taken to her old habit of walking in her sleep. Her mother has spoken to me about it, and we have decided that I am to lock the door of our room every night. Mrs Westenra **has got an idea** [podkr. moje – A.G.] that sleepwalkers always go out on roofs of houses and along the edges of cliffs, and then get suddenly wakened and fall over with a despairing cry that echoes all over the place. Poor dear, she is naturally anxious about Lucy [...] (Stoker, 2012, s. 84).

Przytoczony kontekstowo fragment dotyczy obawy o zdrowie lunatykującej Lucy. Choć przebiega z niego nieco sceptyczny stosunek Miny do wyobrażenia pani Westenra o lunatykach, dziewczyna nie jest jednak wobec tych niepokojów obojętna i nieczuła. Oryginalne „has got an idea” wydaje się tu zdecydowanie neutralniejsze niż ekspresywne i pejoratywnie nacechowane, czy nawet lekceważące „wbiła sobie do głowy” (co znaczy ‘upierać się przy jakiejś nieprawdziwej myśli, będąc przekonanym o jej prawdziwości’).

W przypadku dwu ostatnich przykładów szczególnie istotne jest, o kim mówi bohater i jaka relacja łączy go z daną postacią. Profesor van Helsing jest dawnym akademickim mentorem doktora Sewarda, szanowanym przez niego autorytetem. W pewnym momencie Seward zaczyna nabierać podejrzeń co do stanu umysłu i racjonalności myślenia dawnego nauczyciela. Mimo sceptycyzmu, wciąż żywi do niego szacunek, a zdradzając się w zapiskach (właściwie nagraniach) ze swoimi wątpliwościami, nie używa form uwłaczających. Wyraża się o profesorze z pewną dozą „medycznej” neutralności i ostrożności (chyba nawet mniej dosadnie niż w przypadku swoich pacjentów ze szpitala psychiatrycznego). Potoczny i raczej obraźliwy komentarz z użyciem zwrotu *brak komuś piątej klepki* (‘ktoś jest głupi, niespełna rozumu’) ze strony doktora Sewarda jest zaskakujący i nieprzystający do relacji z mentorem.

Równie zaskakujące jest porównanie w tłumaczeniu polskim rumieńców Lucy – w której Seward był zakochany i o której wyrażał się z wielkim szacunkiem – do buraka.

## Analiza fragmentów

Analizowane przykłady dotyczyły pojedynczych rozwiązań translatorskich, składających się na konkretne efekty stylistyczne. Przytaczam jeszcze kilka dłuższych fragmentów, by unocznnić, jaki efekt może wywołać omawiany rodzaj zabiegów przy lekturze większych partii tekstu. Pierwszy z nich opisuje podróż Jonathana do zamku Draculi, tuż po zjawieniu się wilków:

Kiedy mój wzrok przyzwyczał się do ciemności, stangret już wspinał się na kozioł, a wilki przepadły jak kamień w wodę. Było to tak dziwne i niesamowite, że znowu padł na mnie bładny strach i siedziałem jak trusia. Ponownie ruszyliśmy przed siebie w ciemności choć oko wykol i straciłem poczucie czasu (Stoker, 2011, s. 22).

When I could see again the driver was climbing into the calèche, and the wolves had disappeared. This was all so strange and uncanny that a dreadful fear came upon me, and I was afraid to speak or move. The time seemed interminable as we swept on our way, now in almost complete darkness, for the rolling clouds obscured the moon (Stoker, 2012, s. 15).

W polskim przekładzie zauważalna jest duża frekwencja frazeologizmów (cztery w obrębie trzech zdań). Uwagę zwraca szczególnie zwrot „siedziałem jak trusia”. Tłumaczka zdecydowała się wprowadzić do tekstu staropolski (a dziś wyłącznie potoczny) wyraz *trusia* (‘królik’). Zarówno ze względu na wywoływany przez frazeologizm obraz, jak i stylistyczne konotacje, jego użycie wywołuje efekt komiczny, podczas gdy scena ma przerażać (wieziony przez nieznanego, otoczony przez wilki i skaliste przepaście Jonathan obawia się o własne życie). Porównanie z oryginałem ujawnia intensyfikujący charakter rozwiązań tłumaczki (na przykład „had disappeared” – „przepadły jak kamień w wodę”), uważalny również w obrębie obrazowania („in almost complete darkness” – „w ciemności choć oko wykol”).

Kolejny fragment to notatki Jonathana, świadomego już groźących mu ze strony Draculi niebezpieczeństw:

Jednego jestem pewien: dzielenie się z hrabią moimi spostrzeżeniami jest z gruntu pozbawione sensu. Wie doskonale, że nie mogę się stąd ruszyć; to jego sprawka i zapewne kierują nim określone pobudki, toteż gdybym mu zawierzył, niewątpliwie wyprowadziłby mnie w pole. Wiem tylko, że muszę trzymać język za zębami, a oczy i uszy mieć szeroko otwarte. Czuję, że albo padłem ofiarą własnych lęków, albo jestem w poważnych tarapatach; w tym drugim wypadku niezbędne będzie zachowanie całkowitej trzeźwości umysłu, aby wyjść z tego cało (Stoker, 2011, s. 35).

Of one thing only am I certain: that it is no use making my ideas known to the Count. He knows well that I am imprisoned: and as he has done it himself, and has doubtless his own motives for it, he

would only deceive me if I trusted him fully with the facts. So far as I can see, my only plan will be to keep my knowledge and my fears to myself, and my eyes open. I am, I know, either being deceived, like a baby, by my own fears, or else I am in desperate straits; and if the latter be so, I need, and shall need, all my brains to get through (Stoker, 2012, s. 31).

Oprócz znacznej frekwencji frazeologicznych rozwiązań uwagę zwraca zdanie: „Wiem tylko, że muszę trzymać język za zębami, a oczy i uszy mieć szeroko otwarte”. Pojawia się w nim cały „anatomiczny” ciąg nazw różnych części ciała, podczas gdy oryginalne fraza ogranicza się tylko do oczu – „to keep [...] my eyes open”.

## Podsumowanie

Przegląd stosowanych w tekście przekładu rozwiązań i występujących w nim frazeologizmów pozwala dostrzec możliwe konsekwencje dla stylistyki, a więc i odbioru powieści Stokera. Pojawiające się w tłumaczeniu zajęcia, susły, trusie i guziki w połączeniu z gotycką estetyką utworu oraz opisami mających budzić grozę scen wywołują efekt komiczny. Poszczególne wyrażenia zdają się nie przystawać do powagi sytuacji. Z kolei duża frekwencja charakterystycznego frazeologizmu stwarza wrażenie, iż czytelnik ma do czynienia ze specyficzną cechą idiolektu samego autora. Jak pokazała część zaprezentowanego materiału, w pewnych sytuacjach użyte w tekście docelowym frazeologizmy wprowadzają różnice w obrębie nateżenia lub nacechowania emocjonalnego. Wpływa to między innymi na zakłócenie obrazu relacji między poszczególnymi bohaterami oraz odbiera intensywność przeżyć postaci. Wybrane przykłady tego typu modyfikacji dotyczyły przede wszystkim Miny. Jednocześnie jednak analizowany materiał pokazał, że posługiwanie się omawianym rodzajem nasyconego frazeologizmami języka nie jest cechą idiolektu ani tej, ani innych konkretnych, wybranych postaci powieści.

Jaka motywacja może stać za tego rodzaju rozwiązaniami, stosowanymi przez tłumaczkę konsekwentnie na przestrzeni całego przekładanego utworu, i jaki efekt miały one wywołać? Uwzględnić należy kilka możliwości. Biorąc pod uwagę formę powieści Stokera, która jest zbiorem dzienników, listów i zapisków, można przypuszczać, że potoczne, ekspresywne frazy mają przydać notatkom bohaterów osobistego, prywatnego charakteru. Byłaby to jednak ich uwspółcześniona odsłona, nieprzystająca do wiktoriańskiej tradycji starannego prowadzenia dzienników czy pisanie listów. Sama Mina zdradza w początkowych partiach powieści duże ambicje wobec swojego dziennika. Wyraża je we fragmencie:

I have been working very hard lately, because I want to keep up with Jonathan's studies, and I have been practising shorthand very assiduously. [...] He and I sometimes write letters in shorthand, and he is keeping a stenographic journal of his travel abroad. When I am with you I shall keep a diary in the same way. I don't mean one of those two-pages-to-the-week-with-Sunday-squeezed-in-a-corner diaries, but a sort of journal which I can write in whenever I feel inclined. [...] I shall try to do what I see lady journalists do: interviewing and writing descriptions and trying to remember conversations (Stoker, 2012, s. 62).

## W przekładzie Moltzan-Małkowskiej:

Ostatnio rzuciłam się w wir pracy, ponieważ chcę nadażyć za Jonathanem; pilnie uczyć się też steno-  
grafowania. [...] Jonathan i ja korespondujemy czasem w ten sposób; tą metodą prowadzi również  
dziennik z podróży. Zamierzam pójść za jego przykładem. I bynajmniej nie mam tu na myśli uzu-  
pełnianego pobieżnie pamiętniczka, tylko dziennik z prawdziwego zdarzenia, po który będę sięgać,  
ilekroć przyjdzie mi na to ochota. [...] Spróbuję stworzyć coś na wzór i podobieństwo dzienników  
innych pań: będę opisywać różne sytuacje, przytaczać rozmowy (Stoker, 2011, s. 63).

Z kolei nagrania fonograficzne doktora Sewarda w dużej części składają się z jego profe-  
sjonalnych obserwacji psychiatrycznych. Podobne zabiegi można zresztą odnaleźć również  
w tekstach nieosobistych, na przykład w artykułach „Dailygraph”.

Inną motywacją może być chęć oddania charakterystycznego idiolektu postaci. Nie jest  
to jednak przekonujące wyjaśnienie – jak wspomniano, nasycenie frazeologizmami doty-  
czy w zasadzie języka wszystkich głównych bohaterów, bez wyraźnego różnicowania. Na-  
leży zaznaczyć, że owszem, niektórzy z nich posługują się czasem slangiem (jak określa to  
Lucy Westenra) albo różnego rodzaju idiomami, kolokwializmami. Nie wydaje się to jed-  
nak stałą cechą języka głównych postaci<sup>16</sup>, które zwykle sygnalizują też metajęzykową re-  
fleksję. Lucy zauważa w swoim liście do Miny wpływy „współczesnego języka”: „That is  
slang again; but nevermind; Arthur says that everyday” (Stoker, 2012, s. 64), w przekła-  
dzie Moltzan-Małkowskiej: „No masz, znów mówię slangiem, ale co tam; Arthur bez prze-  
rwy mi to powtarza”<sup>17</sup> (Stoker, 2011, s. 65). Profesor van Helsing wyraźnie zaznacza, kiedy  
korzysta z angielskich idiomów czy powiedzeń: „all the rest may not make him kick the  
beam, as your peoples say” (s. 139); w przekładzie Moltzan-Małkowskiej: „może [...] po-  
bić inne na głowę, jak mawiacie w waszym pięknym kraju” (s. 133). Podobnie czyni Ar-  
thur Holmwood, stosując obce idiomy: „I don't quite like to «buy a pig in a poke», as they  
say in Scotland” (s. 237), w przekładzie Moltzan-Małkowskiej: „Nie lubię kupować kota  
w worku, jak mawiają w Szkocji” (s. 221).

Być może część obserwowanych zabiegów ma na celu wzmożenie ekspresywności utwo-  
ru (dotyczyłyby to szczególnie emocji bohaterów). Wydaje się jednak, że ekspresja wnoszona  
przez analizowane frazeologizmy odbiega od konwencji utworu (taki właśnie mógł być zamysł  
– do kwestii konwencji przejdę za chwilę), ponadto w wielu wypadkach niwelują one zróżni-  
cowanie natężenia emocjonalnego, tak istotnego dla poszczególnych momentów fabularnych.  
Przykładowo następowanie po sobie różnych skrajnych emocji albo stopniowe, powolne po-  
tęgowanie się uczucia lęku buduje w utworze napięcie, istotne dla gatunku. Składa się też na  
złożony obraz ludzkiej emocjonalności, która jest jednym z głównych tematów eksplorowa-  
nych przez powieść gotycką (Hogle, 2002).

<sup>16</sup> Wyraźne stylizacje językowe, np. na mowę potoczną czy konkretny socjolekt, dotyczą tylko wybranych postaci  
drugoplanowych i są uzasadnione ich pochodzeniem lub profesją (np. Swales, dozorca zoo); zauważalnie kontra-  
stują też z językiem pozostałych postaci.

<sup>17</sup> Można to rozumieć dwojako: Arthur powtarza Lucy, że mówi ona slangiem (jak sugeruje przekład Moltzan-Mał-  
kowskiej) lub że Artur sam używa slangowego określenia.

Jeśli zaś chodzi o gotycką konwencję, możliwe, że omawiana strategia dotycząca stylu ma właśnie ją przełamywać – łagodzić patos poszczególnych scen, ujmować ekstremalne przeżycia bohaterów za pomocą innych środków (choć należy też pamiętać o przykładach wyraźnej intensyfikacji emocjonalnej przekładu) czy niwelować archaiczność języka<sup>18</sup>. W tym miejscu należy przywołać wspomniany na wstępie kontekst popkulturowy. Biorąc pod uwagę, iż *Dracula* jest utworem żywo oddziałującym na dzisiejszą kulturę popularną, bardzo prawdopodobna wydaje się możliwość, że jako tekst tłumaczony został dostosowany do potrzeb wyobrazonego, może nawet stereotypowego odbiorcy takiej kultury. Narzuca się jednak pytanie, czy aby czytelnicy i czytelniczki powieści Stokera (lub w ogóle tekstów zakorzenionych w tradycji gotyckiej) nie oczekują właśnie tej charakterystycznej stylistyki? I czy specyficzny rodzaj ekspresji oraz pewna archaiczność tekstu nie są pożądaną cechą takiej literatury? Na te pytania trudno oczywiście udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Przeprowadzone analizy dotyczą tylko jednego przekładu, wydaje się jednak, że przypadek ten wskazuje na pewne zjawisko warte dalszego badania. Skłania do pytania o miejsce i sposoby funkcjonowania utworów gotyckich w dzisiejszej kulturze i popkulturze oraz możliwy kształt ich współczesnych przekładów. Przedmiotem dalszego badania może być na przykład kwestia obniżania rejestru języka w przekładach literatury gotyckiej; w tłumaczeniu Magdaleny Moltzan-Małkowskiej obniżenie to jest skutkiem wprowadzonych frazeologizmów pochodzenia potocznego.

Innym zagadnieniem wartym szerszych badań jest ekwiwalencja emocjonalna tychże przekładów, w szczególności porównanie natężenia uczucia lęku bohaterów, tak istotnego dla omawianej konwencji. Jak przedstawiono, niepokój postaci w tekście docelowym bywa zdecydowanie silniejszy niż w tekście wyjściowym (w tym konkretnym przekładzie zmiana ładunku emocjonalnego towarzyszy obecność ekspresywnych frazeologizmów). Porównanie wyników przedstawionych w artykule analiz tłumaczenia powieści *Dracula* z pozostałymi polskimi przekładami powieści Stokera, a także tłumaczeniami innych powieści utrzymanych w konwencji gotyckiej, pozwoliłoby uchwycić potencjalne szersze tendencje translatorskie. Umożliwiłoby też wskazanie charakterystycznych cech, jakich język utworów gotyckich nabiera w procesie translacji.

Oprócz zasugerowanych prawdopodobnych motywacji, należy oczywiście uwzględnić możliwość, że analizowane cechy przynależą do idiolektu tłumaczki; być może podobny język wprowadza ona do innych swoich przekładów. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymagałoby porównawczego badania na materiale jej dorobku translatorskiego, co wykracza poza granice niniejszego artykułu. Badanie takie również mogłoby wskazać, do jakiego stopnia tłumaczenie Moltzan-Małkowskiej różni się pod względem zastosowanych środków językowych od jej przekładów współczesnych tekstów utrzymanych w konwencji innej niż gotycka.

<sup>18</sup> Silne namiętności bohaterów gotyckich, ich egzaltowany i archaiczny język bywały często parodiowane, dotyczy to jednak przede wszystkim utworów z wcześniejszych faz rozwoju konwencji. Niemniej asocjacje towarzyszące stylowi tej odmiany powieści są istotne dla rozważań nad kształtem jej współczesnych przekładów.

## Bibliografia podmiotowa

Stoker, B. (2011) *Dracula*. Przekł.: M. Moltzan-Małkowska. Poznań: Vesper.

Stoker, B. (2012) *Dracula* Londyn: Penguin English Library.

## Bibliografia przedmiotowa

Botting, F. (2002). Aftergothic: consumption, machines, and black holes. W: J.E. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (s. 277–300). Cambridge: Cambridge University Press.

Bruhm, S. (2002). The contemporary Gothic: why we need it. W: J.E. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (s. 259–276). Cambridge: Cambridge University Press.

Cambridge University Press. *Cambridge Dictionary. Słownik angielsko-polski*. Pobrane z: <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english-polish> (2.06.24).

Fliciński, P. (2012). *Współczesny słownik frazeologiczny*. Poznań: Ibis.

Hogle, J.E. (2002). Introduction: the Gothic in western culture. W: J.E. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (s. 1–20). Cambridge: Cambridge University Press.

Jóźwiak-Dądela, A. (2006). Historia i wybrane aspekty badań nad frazeologią. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Studia neofilologiczne*, 5, s. 17–26.

Kurkowska, H., Skorupka, S. (1959). Frazeologia. W: H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys* (s. 151–181). Wyd. 3. Warszawa: PWN.

Lewicki, A.M. (1976). *Wprowadzenie do frazeologii syntaktycznej. Teoria zwrotu frazeologicznego*. Katowice: Uniwersytet Śląski.

Lewicki, A.M., Pajdzińska A. (2001). Frazeologia. W: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski* (s. 315–334). Lublin: UMCS.

Merriam-Webster. *Merriam-Webster Dictionary*. Pobrane z: <https://www.merriam-webster.com> (2.06.2024).

Oxford University Press. *Oxford English Dictionary*. Pobrane z: <https://www.oed.com> (2.06.2024).

Tabakowska, E. (2001). *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków: Universitas, s. 97–98.

Żmigrodzki, P. (red.). *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Pobrane z: <https://wsjp.pl> (2.06.2024).

## „...padł na mnie błąd strach i siedziałem jak trusia”. On phraseologisms in the Polish translation of “Dracula” by Magdalena Moltzan-Małkowska

### Summary

The article is devoted to the Polish language translation by Magdalena Moltzan-Małkowska of the novel Bram Stoker’s “Dracula”. A special feature of this translation published in 2011 is the high saturation of phraseologisms, the presence of which is a clear feature of the stylistic style of the translation into Polish. The aim of the presented analyses is to show the stylistic consequences of introducing such devices into the translated text (for example, greater

expressiveness, changes in emotional marking, and in relation to the creation of characters also modifications in the plane of emotional equivalence) and an attempt to indicate possible motivations for the discussed procedures. What is important for these considerations is the context of the convention of the Gothic novel and the ways in which texts using this convention function in contemporary culture and pop culture.

**Słowa kluczowe:** frazeologizm, powieść gotycka, stylistyka, stylistyka przekładu

**Keywords:** phraseology, gothic novel, stylistics, translation stylistics