

Anna Ginter <https://orcid.org/0000-0001-6735-6149>

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filologiczny

Instytut Rusycystyki

Zakład Przekładu i Dydaktyki

90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

anna.ginter@uni.lodz.pl

VLADIMIR NABOKOV JAKO TŁUMACZ: AUTORSKI PRZEKŁAD WYBRANYCH GIER SŁOWNYCH W POWIEŚCI *LOLITA*

Vladimir Nabokov as a Translator: the Author's Translation
of Selected Wordplays in the Novel *Lolita*

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest przedstawienie rezultatów obserwacji dotyczących strategii i metod translatorskich zastosowanych przez Vladimira Nabokova w procesie przekładu z języka angielskiego na rosyjski jego najbardziej znanej powieści zatytułowanej *Lolita*.

Rozważania prowadzone są w odniesieniu do przekładu gier słownych, które w tekście Nabokova stanowią element gry między autorem i czytelnikiem. Zadaniem dobrego czytelnika jest zdaniem pisarza podążanie za tokiem myślenia autora, odnajdywanie łamigłówek słownych i odszyfrowywanie ukrytych w nich informacji – nie zawsze istotnych dla fabuły. Jak dowodzą tego ukazane w artykule przykłady, w swoich kombinacjach słownych i brzmieniowych Nabokov wykorzystywał elementy związane z kręgiem kulturowym swojego odbiorcy. Przekład angielskich gier słownych na język rosyjski często wymagał więc od niego utworzenia nowych zestawień wyrazowych, by czytelnik rosyjskojęzyczny mógł doświadczyć tych samych wrażeń, których podczas czytania doświadcza odbiorca oryginału.

Rezultaty przeprowadzonej analizy pokazują decydującą rolę różnic kulturowych w mniej lub bardziej udanych próbach przekładu gier słownych w przypadku tłumacza, który podjął trud przetłumaczenia tekstu własnej powieści z języka dla siebie obcego, choć doskonale znanego, na język rodzimy, choć już nieco zapomniany.

Słowa kluczowe: Vladimir Nabokov, gra słów, przekład, *Lolita*.



Received: 21.10.2024. Verified: 18.11.2024. Accepted: 20.12.2024.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Summary

The main aim of this article is to present the results of observations concerning the translation strategies and methods employed by Vladimir Nabokov in the process of translating his most famous novel, *Lolita*, from English into Russian.

The discussion focuses on the translation of wordplay, which in Nabokov's text serves as an element of play between the author and the reader. According to the writer, a good reader's task is to follow the author's train of thought, uncover word puzzles, and decode the hidden information within them – information that is not always essential to the plot. As illustrated by the examples presented in the article, Nabokov uses elements characteristic of the cultural circle of his audience in his verbal and phonetic combinations. Therefore, translating English wordplay into Russian often required him to create new combinations of words so that the Russian-speaking reader could experience the same effects as the original audience.

The results of the analysis demonstrate the decisive role of cultural differences in the more or less successful attempts to translate wordplay in the case of a translator who took on the challenge of translating the text of his own novel from a language that was foreign to him, though well-known, into his native language, which was somewhat forgotten.

Keywords: Vladimir Nabokov, wordplay, translation, *Lolita*.

W słownikach terminów literackich gra słów definiowana jest najczęściej jako wykorzystanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatnienia ich wartości lub wielowartościowości semantycznej, wzajemnej obcości bądź spajających je więzów pokrewieństwa, analogii czy kontrastu (Cuddon, 1986; Morner, Rausch, 1994; Sławiński i in., 1994). Manipulacje głoskami, literami, sylabami i wyrazami prowadzą do powstawania nowych, często niejednoznacznych, kompozycji brzmieniowych. Zwykle jednak ukryte w ten sposób informacje i znaczenia mogą zostać odnalezione, odczytane i właściwie (tzn. zgodnie z zamysłem autora) zrozumiane tylko wtedy, gdy zostanie uwzględnione określone tło kulturowe. Jest to zresztą zgodne z koncepcją holistycznego traktowania znaczenia, według której stanowi ono rezultat interakcji zachodzących między realnym światem, ujmującym go umysłem, przestrzenią społeczną, w której przebiegają owe procesy oraz medium interpretacji, czyli językiem uwikłanym w różnorodne kulturowo zmienne systemy wartości (por.: Maciaszek, 2013).

Trudno jest zatem rozszyfrować grę słów, a jeszcze trudniej ponownie ją zakodować w tekście przekładu dzieła literackiego. Należy bowiem wziąć pod uwagę odmienne uwarunkowania, w których powstawało i w których jest ono odczytywane, tzn. relacje społeczne, rozwój i historię oraz indywidualne doświadczenie nadawcy i odbiorcy, a jednocześnie zachować wartość artystyczną tekstu i zamysł twórczy jego autora. Widać to doskonale na przykładzie translatorskich decyzji Vladimira Nabokova podejmowanych w procesie autorskiego przekładu jednej z najbardziej znanych jego powieści. Warto zatem w tym zakresie prześledzić problemy związane z różnicami kulturowymi i realioznawczymi dzielącymi Wschód i Zachód, z jakimi zetknął się pisarz, tłumacząc *Lolitę* z języka angielskiego na rosyjski.

FUNKCJA GIER SŁOWNYCH W TEKSTACH LITERACKICH NABOKOVA

Instrumentacja dźwiękowa i gra słów w powieściach Nabokova pełnią funkcję równorzędną, a niekiedy nawet nadrzędną wobec warstwy semantycznej (por.: Ginter, 2003, 33–70). Pisarz wykorzystuje wiele różnych odmian gier słownych w celu uzyskania efektów komicznych lub satyrycznych. Należą do nich między innymi metagram, kontaminacja, gry zbudowane na podstawie niejednoznaczności. Ulegając emocjom, bohaterowie powieści w sposób przez nich niezamierzony zestawiają wyrazy i tworzą gry półsłówki bądź wydobywają nowe znaczenia i ukryte lub nieoczywiste relacje z otaczającą rzeczywistością. Uzyskane w efekcie kombinacje brzmień i znaczeń dają humorystyczne rezultaty w odniesieniu do imion i nazwisk bohaterów. Tak powstały między innymi nazwiska nauczycielek w szkole dla dziewcząt w Beardsley (Nabokov, 1995, 195). Poddanie ich transformacji ma służyć przedstawieniu ironicznego opisu ich sylwetek, zachowania i stylu życia (patrz: Ginter, 2003, 203). Również sami bohaterowie Nabokova wykorzystują grę słów jako swoiste narzędzie walki. Wskazują na to na przykład kalambury ukryte w zapisach ksiąg gościnnych w hotelach, za pośrednictwem których Quilty w zaczepny sposób komunikował się z Humbertem, kpiąc z nieefektywności jego poszukiwań i starań.

Inne przykłady komicznych połączeń wyrazowych można znaleźć wśród gier słownych wykorzystujących wieloznaczność. Za ich pomocą Nabokov tworzy dwa równoległe poziomy semantyczne. Jeden z nich odnosi się do przedstawionego świata, drugi zaś ukazuje zwykle stan psychiczny bohaterów. Dwuznaczność przyczynia się do ujawnienia różnic między wiedzą autora i kreowanych przez niego postaci. Dzięki subtelnie zasugerowanym znaczeniom wyrazy ukazują czytelnikowi inny świat, ukryty pod warstwą słów danych bezpośrednio.

Warto też podkreślić, że zjawiska fonostylistyczne ułatwiają pisarzowi wciągnięcie do gry czytelnika. Rzeczywista akcja powieści rozgrywa się najczęściej między autorem i odbiorcą jego tekstu. Zadanie postawione przez Nabokova nie jest łatwe. Wymaga on od czytelnika swoich dzieł nieustannego podążania za swym tokiem myśli, co ma prowadzić do odnalezienia ukrytych informacji, kreowania nowych znaczeń i stopniowego odkrywania elementów rzeczywistego świata powieści. Zgodnie z założeniami autora, aktywny czytelnik ma czerpać radość z uczestniczenia w procesie odszyfrowywania kodu autora (patrz: Nabokov, 2016, 53).

Co więcej, bohaterowie powieści wykorzystują poszczególne odmiany instrumentacji głoskowej (aliteracje, konsonanse, onomatopeję sugestywną i in.) i gry słów, by złagodzić stan napięcia emocjonalnego lub ukryć zdziwienie. Wciąż powracające wspomnienia dawnych wydarzeń i dręczące myśli wywierają degenerujący wpływ na ich życie. Aby nie poddać się całkowitemu zniechęceniu i przygnę-

bieniu, swoją uwagę zajmują słowami. Zestawiają je w najróżniejsze kombinacje i uzyskują nadzwyczajne rezultaty brzmieniowe, a za ich pośrednictwem – również semantyczne. Te operacje wprawdzie dają niekiedy komiczne efekty, ale zawsze są środkiem do osiągnięcia dystansu do przeszłości i zaznania chwilowej ulgi.

Gra słów pełni zatem istotną i niezwykle złożoną funkcję nie tylko na płaszczyźnie struktury tekstu powieści. Stanowi ona również ważny element fabuły, odkrywając rzeczywisty przebieg wydarzeń, często nieznamy nawet samemu bohaterom, a także inicjuje nawiązanie relacji i swoistego współzawodnictwa między autorem i czytelnikiem. Wszystko to staje się jednak możliwe tylko wtedy, gdy i nadawca, i odbiorca pochodzą z tego samego kręgu kulturowego lub przynajmniej dysponują umiejętnością sprawnego poruszania się w danej rzeczywistości i istniejących w niej uwarunkowaniach.

NABOKOVOWSKIE KONCEPCJE PRZEKŁADU

W *Sztuce przekładu* (Nabokov, 2002), artykule obejmującym spostrzeżenia na temat tłumaczy i dokonywanych przez nich wyborów translatorskich, Nabokov wymienił trzy rodzaje „grzechów” (*mpy euda zpexoe*) popełnianych podczas przekładu (389–390):

1) błędy spowodowane brakiem wiedzy, umiejętności lub wynikające z niezrozumienia tekstu oryginału. Jak twierdził Nabokov, niewystarczająca znajomość języka obcego może przekształcić zwykłą frazę w tyradę, o jakiej autor nawet nie pomyślał. Do takich rezultatów dochodzi, gdy tłumacz upodoba sobie rzadsze znaczenie słowa i użyje go zamiast oczywistego i najbardziej znanego, lub gdy wykorzysta niewłaściwe znaczenie, które utrzymało się w jego pamięci. W ten sposób tłumacz nadaje nieoczekiwane lub wysublimowane znaczenie najbardziej niewinnemu wyrażeniu bądź prostej metaforze. Pojawienie się w przekładzie „grzechów” tej kategorii jest zdaniem Nabokova wybaczone, gdyż wynika ze zwykłych ludzkich słabości.

2) świadome pomijanie słów i wyrażeń, które mogłyby, w ocenie tłumacza, okazać się niezrozumiałe lub nieprzyzwoite dla czytelnika, bądź też nie zostały zrozumiane przez samego tłumacza, ponieważ nie zadał sobie trudu, by wniknąć w ich sens i zadowolili się ich powierzchownym znaczeniem.

3) „wypolerowanie” i „wygładzenie” arcydzieła przez jego upiększenie i dostosowanie w ten sposób do gustu czytelnika. Jest to według Nabokova najpoważniejsze przestępstwo, za które należy poddawać tłumaczy najokrutniejszym torturom, jakimi w średniowieczu karano za plagiat.

W związku z metodą dokonywania przekładu Nabokov wyróżnił trzy typy tłumaczy (Nabokov, 2002, 394–395). Są nimi: uczony mąż, pragnący zarazić

cały świat swoją miłością do zapomnianego lub nieznanego arcydzieła, rzetelny wyrobnik literacki i profesjonalny pisarz. Pierwszy z nich jest bardzo dokładny i pedantyczny. Przypisy podaje na tych samych stronach, co autor w oryginale, nie przenosi ich na koniec książki i nigdy nie uważa ich za wyczerpujące czy zbyt drobiazgowe. Jest jednak pozbawiony kreatywności i wyobraźni, których nie zastąpi ani wiedza, ani gorliwość.

Gdy za pióro chwyta utalentowany poeta, obdarzony inwencją twórczą, często nie zna on języka oryginału i beztrząsowo ufa przekładowi dosłownemu, dokonanemu przez kogoś lepiej wykształconego; bądź też niekiedy zna on język, ale obcy jest mu perfekcjonizm uczonego i brak mu doświadczenia profesjonalnego tłumacza. W takim wypadku im większy jest jego talent poetycki, tym silniej oddziałuje on na pierwotny tekst dzieła, co skutkuje licznymi zmianami i przekształceniami w tekście przekładu. Jak pisze Nabokov, zamiast przyoblec utwór w ubranie autora, tłumacz ubiera go we własną odzież (Nabokov, 2002, 395).

Aby odtworzyć oryginał, tłumacz powinien być tak utalentowany, jak wybrany przez niego autor, a ich talenty powinny być jednakowej natury. Ponadto oczywiście obowiązuje go doskonała znajomość obydwu języków (oryginału i przekładu), obydwu narodów i kultur, szczegółów stylu autorskiego, etymologii słów i zasad słowotwórstwa oraz umiejętność dostrzegania w tekście aluzji historycznych, społecznych, kulturowych i literackich. A co najważniejsze, powinien wykazywać zdolności mimetyczne i działać tak, jakby to on był prawdziwym autorem, oddając w tekście przekładu z możliwie największym prawdopodobieństwem jego manierę mówienia i zachowania, charakter i sposób myślenia.

AUTORSKI PRZEKŁAD GIER SŁOWNYCH

Nabokov jako tłumacz własnych utworów próbował sprostać wymaganiom, które stawiał autorom przekładów. Mimo jeszcze nieosiągniętej lub już utraconej (w jego opinii) nadzwyczajnej biegłości w posługiwaniu się jednym z języków (patrz: Nabokov, 2016, 28) obydwa znał doskonale. W procesie tłumaczenia dążył do odtworzenia aluzji, realizując swoje autorskie zamierzenia. Był tą osobą, która ze znaczeń proponowanych przez słowniki umiała wybrać to, które było najbardziej odpowiednie nie tylko pod względem semantycznym, ale i fonetycznym. Nie starał się nic „wygładzać”, pamiętając o celach, jakie kierowały jego procesem pisarskim.

Jak jednak postępował, gdy gra słów obejmowała elementy typowe dla określonego kręgu kulturowego, a w przypadku przekładu „Lolity” – do całkowicie obcej czytelnikowi rosyjskiemu kultury amerykańskiej? Metody translatorskie stosowane przez Nabokova w takich sytuacjach rozważymy na podstawie kilku przykładów.

Pewnym rozwiązaniem dość często wykorzystywanym przez tłumaczy podczas przekładu gry słów jest dosłowne przeniesienie zestawienia obecnego w oryginale, często kosztem utraty dodatkowych efektów semantycznych. Tak też niekiedy czynił Nabokov: przenosił do tekstu rosyjskiego efekty brzmieniowo-znaczeniowe w ich angielskiej postaci, tracąc tym samym aluzje mające swe źródło w wieloznaczności. W ocenie pisarza (z którą trudno się nie zgodzić) było to jedynym możliwym rozwiązaniem zwłaszcza wtedy, gdy w centrum gry słów znajdowała się nazwa własna związana z wydarzeniami historycznymi i rozwojem społeczno-kulturowym, jak ma to miejsce w następującym przykładzie:

I deplore the Mann Act as lending itself to a dreadful pun, the revenge that the Gods of Semantics take against tight-zipped Philistines (L¹ 150).

O ile czytelnik angielskojęzyczny bez trudu rozszyfruje podwójne znaczenie nazwy dokumentu wynikające z wieloznaczności tworzących go elementów słownych oraz zbliżenia brzmieniowego:

Mann Act – 1) ustawa z 1910 r. o tzw. handlu białymi niewolnikami, od nazwiska inicjatora – senatora Jamesa Roberta Manna; według niej przewożenie kobiet przez granicę Stanów w celach niemoralnych jest traktowane jako ciężkie przestępstwo (patrz: LP 371); 2) z ang. ‘akt męski’, ‘czyn męski’;

o tyle dla odbiorcy rosyjskiego kalambur ten, mimo iż jego obecność w tekście została przez autora ujawniona, pozostałby niejasny (zakładając oczywiście, że nie zna on w dostatecznym stopniu języka angielskiego i amerykańskich realiów historyczno-społecznych). Uświadamiając sobie te rozbieżności w odbiorze powieści przez czytelnika tekstu źródłowego i docelowego, związane z konotacją wykorzystanej nazwy, Nabokov wyjaśnił za pomocą informacji dodanej do przekładu mechanizm powstania gry słownej:

Я не хочу одобрить этот самый Mann Act, хотя бы потому, что он поддается скверному каламбуру, если принять имя почтенного члена конгресса за эпитет «мужской»: так мстят боги семантики мещанам с туго застегнутыми гильфиками (Л 173).

Przekładu gry słów zbudowanej wokół nazwy własnej dotyczy również kolejny przykład. Odczytanie angielskiego zestawienia słów: „a black Caddy Lack” (L 246) i jego ponowne zakodowanie w rosyjskiej wersji powieści tylko z pozoru nie wydaje się trudne. Można sądzić, że gra słów polega tu jedynie na połączeniu ciągu głosek i rozpoznaniu nazwy samochodu – „Cadillac” («Кадиллак»). Czytelnik od początku zdaje sobie sprawę z tego, że ma do czynienia z kalamburem prowadzącym go do znanej mu nazwy i nie bierze pod uwagę znaczeń poszczególnych jego elementów. Dopiero później zaczyna dostrzegać trzecią warstwę se-

¹ Skróty zostały wyjaśnione na końcu artykułu.

mantyczną zaszyfowaną w tym zestawieniu, dotyczącą sytuacji społeczno-ekonomicznej i uwarunkowań kulturowych w ówczesnym świecie, a przynajmniej w ówczesnej Ameryce. W czasie, gdy powstawała „Lolita”, Cadillac jako najbardziej luksusowy amerykański samochód uważany był za symbol określonej pozycji społecznej i świadczył o doskonałej sytuacji materialnej właściciela. Uważny odbiorca dostrzeże tu jednak jeszcze jedną płaszczyznę składającą się na grę słów. Okazuje się bowiem, że porównanie obydwu rozwiązań (znaczeń poszczególnych elementów i ich połączeń) wydobywa ironię. Przekręcenie nazwy umniejsza wartość pojazdu przez utworzenie potocznego zdrobnienia (Caddy) oraz oddzielenie wyrazu ‘lack’ oznaczającego ‘niedostatek’, ‘brak’.

Podobny zabieg rozdzielenia i zniekształcenia nazwy został przeprowadzony przez Nabokova w przekładzie: „на черном Кадили Яке” (Л 281). Czytelnik rosyjski na pewno również utożsami napotkaną w tekście nazwę auta z rzeczywistym samochodem amerykańskim. W jego umyśle powstaną jednak nieco inne skojarzenia wynikające z odmiennej sytuacji ekonomicznej i kulturowej w Rosji, a wcześniej w Związku Radzieckim. Cadillac będzie dla niego czymś więcej niż świadectwem posiadania majątku, ponieważ skojarzy go z szeroko pojmowaną kulturą Zachodu. Można natomiast mieć wątpliwości co do tego, czy rozdzielenie nazwy na dwa wyrazy potraktuje jako ironiczny stosunek autora do bohatera lub do panujących w Stanach Zjednoczonych relacji społecznych. Najprawdopodobniej utworzone w ten sposób zestawienie odczyta zgodnie z podstawowym znaczeniem jego elementów jako ‘kadzili (siedząc) na czarnym jaku’ i potraktuje jako zwykłą zabawę słowami.

Przedstawione dotąd przykłady dotyczą manipulacji semantycznych związanych z rzeczywistością istniejącymi w języku angielskim znanymi nazwami. Niekiedy jednak Nabokov stawał się bardziej wymagający wobec swego rywala – czytelnika i prowokował go do większego wysiłku intelektualnego, wykraczając poza posiadaną przez niego wiedzę. Sięgał wówczas do innych języków, jak na przykład w zestawieniu:

any good Freudian, with a German name and some interest in religious prostitution, should recognize at a glance the implication of “Dr. Kitzler, Eryx, Miss” (L 250).

Tajemniczy doctor Kitzler jest postacią wymyśloną dla potrzeb powieści, a ściślej – gry słów, a jego nazwisko w języku niemieckim oznacza łechtaczkę. Natomiast skrót stanu Missouri można odczytać jako ‘miss’ – ‘panna’. Połączenie tych elementów z wcześniejszą wzmianką o prostytutce pozwala znaleźć w rozwiązaniu gry słów zakodowaną informację o podłożu historycznym: ‘panienki (lekkich obyczajów) z Eryx’, gdzie Eryx oznacza świątynię Afrodyty na Sycylii. Jej kapłanki oddawały się prostytutce.

Biorąc pod uwagę konieczność znajomości języka niemieckiego oraz posiadania określonej wiedzy historycznej do odczytania komponentów zestawienia

wyrazowego, gra słów stanowi w równym stopniu wyzwanie dla czytelnika wersji angielskiej i rosyjskiej. Pewien problem mógłby się pojawić być może tylko w przypadku utożsamienia skrótu nazwy stanu i angielskiego wyrazu pospolitego. Nabokov jednak zdecydował się pozostawić oryginalną postać gry słów, dlatego tekst rosyjski przekazuje dane z książki hotelowej w sposób następujący:

всякий хороший фрейдист, с немецкой фамилией и некоторым знанием в области религиозной проституции, поймет немедленно намек в «Др. Китцлер, Эрикс, Мисс» (Л 286).

Nie zawsze w powieściach Nabokova znaczenie wyrazów jest tym elementem, który pełni najważniejszą funkcję. Niekiedy autor przekazuje treść za pośrednictwem specjalnie skonstruowanych połączeń brzmieniowych i związanych z nimi asocjacji. Dzięki temu powstaje druga płaszczyzna semantyczna, ukryta za słowami niewnoszącymi żadnej nowej treści do opisywanych sytuacji i wydarzeń. Nie mniej ważny dla czytelnika staje się wówczas sam fakt rozpoznania gry słów i odnalezienia wszelkich obecnych w niej treści. W takich wypadkach autor-tłumacz starał się dostosować w przekładzie grę słów do wiedzy czytelnika. W konsekwencji zmieniał sens poszczególnych jej komponentów, aby dostarczyć odbiorcy radości wynikającej z rozszyfrowywania zawartych w niej informacji. Wystarczy przyrzeć się, jak odmienne aluzje można odczytać z angielskiego kalambaru:

one hardy had to be a Coleridgean to appreciate the trite poke of: „A. Person, Porlock, England” (L 250).

i jego rosyjskiego odpowiednika:

П.О. Темкин, Одесса, Техас (Л 285).

Angielski poeta romantyczny Samuel Taylor Coleridge opowiadał o tym, jak przysnił mu się kompletny tekst poematu *Kubla Khan* i po przebudzeniu właśnie zaczął go zapisywać, gdy niespodziewanie przyszedł do niego „jakiś człowiek z Porlock” („a person of Porlock”). Po jego wyjściu Coleridge nie mógł sobie przypomnieć dalszego ciągu utworu i dlatego poemat pozostawił niedokończony (patrz: Nabokov, 1991, 279). Do tej anegdoty nawiązuje gra słów w angielskiej wersji *Lolity*. Natomiast w przekładzie Nabokov wykorzystał kinematograficzne skojarzenia, jakie mogą się nasunąć czytelnikowi rosyjskiemu po połączeniu pierwszych elementów zestawienia w nazwę «Потемкин, Одесса», związaną z filmem Siergieja Eisensteina *Pancernik Potiomkin*. Tłumacz przybliżył się tym samym do odbiorcy, jemu zaś przybliżył świat swojej powieści. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że dla przebiegu akcji i dla przedstawionej w powieści amerykańskiej rzeczywistości bliższe są wydarzenia związane z historią literatury angielskiej niż z rozwojem przemysłu filmowego w Związku Radzieckim. Nie to jednak było

istotne. Ważniejsze dla Nabokova okazało się zmniejszenie dystansu i obcości, jakie mógłby odczuć rosyjski czytelnik, a jakie spowodowane są różnicami między Wschodem i Zachodem.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Metody translatorskie Nabokova wyraźnie wskazują na znaczenie gry słów w odniesieniu do treści utworu oraz warstwy środków stylistycznych. Wbrew własnym poglądom, sformułowanym w dojrzałym okresie twórczości, zgodnie z którymi zadaniem tłumacza powinno być przede wszystkim odtworzenie semantyki oryginału (por.: Grayson, 1977, 14; Nabokov, 2016, 95), podczas przekładów autorskich starał się w równym stopniu zachować obydwa te elementy, to znaczy znaczenie i efekty (fono)stylistyczne. Nierzadko wiązało się to z dokonaniem pewnych przekształceń, na przykład zmianą rodzaju gry słów lub z wprowadzeniem dodatkowych informacji.

Oczywiście różnice między językiem angielskim i rosyjskim nie zawsze pozwoliły na odtworzenie efektów semantycznych i fonetycznych, co jest szczególnie widoczne w przypadku nazw własnych. Na przykład, tytułowa bohaterka zdominowała powieść, podporządkowując sobie nie tylko warstwę treści (jako główna bohaterka), ale też warstwę semantyczno-brzmieniową. Jej imię przybiera najróżniejsze formy (Lo, Lolita, Dolores, Dolly, Carmen i in.), pojawia się obok aliteracyjnie powiązanych z nim wyrazów, rozpoznawane jest w konsonantycznej budowie licznych fragmentów tekstu, a nawet jest pierwszym i ostatnim słowem powieści, tworząc jej klamrę. Nazwisko bohaterki (Haze – ‘mgła’) z kolei nakreśla tło całego i wprowadza do niego niepowtarzalny nastrój. Jego znaczenie przenika niemal wszystkie elementy przedstawionego świata, pozostawiając na nich ślady Lo (por.: Nabokov, 2016, 39). W mgłę wpisane są wydarzenia i przeżycia bohaterów, dzięki czemu powstają niezwykle efekty gry słów. Niestety Nabokovowi nie udało się tego osiągnąć w przekładzie. Dla czytelnika rosyjskiego tekstu nazwisko Геїз nie wyraża żadnych treści, a z pewnością nie kojarzy się z mgłą. Podobnie też niezwykle często spotykane w tekście synonimy mgły nie są przez niego utożsamiane z Lolitą. Pisarz oczywiście mógł jako nazwisko bohaterki wykorzystać rosyjski odpowiednik semantyczny wyrazu ‘haze’, ale zabieg ten spowodowałby zbyt daleko idące zmiany w treści całego utworu, być może nawet przeniesienie akcji powieści ze Stanów Zjednoczonych do Związku Radzieckiego (czego Nabokov dokonał w przekładzie *Alicji w Krainie Czarów*). Powieść uległaby wtedy całkowitemu zniekształceniu i oddaleniu od oryginału. Wobec takich konsekwencji decyzja Nabokova o pozostawieniu imion i nazwiska Lolity w wersji oryginalnej, a tym samym o rezygnacji z gier słownych utworzonych na ich podstawie, wydaje się w pełni uzasadniona.

WYJAŚNIENIE SKRÓTÓW

- L – Nabokov, V. (1995). *Lolita*. London: Penguin Books.
LP – Nabokov, V. (1991). *Lolita*, przekł. i posł. R. Stiller. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
Л – Набоков, В. (1989). *Лолита*. МП «АНИОН». (Nabokov, V. (1989). *Lolita*. МП „ANION”).

BIBLIOGRAFIA (REFERENCES)

- Cuddon, J.A. (1986). *A Dictionary of Literary Terms*. London: Penguin Books.
Ginter, A. (2003). *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
Grayson, J. (1977). *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English prose*. Oxford: Oxford University Press.
Maciaszek, J. (2013). *Holistyczna teoria znaczenia Kazimierza Ajdukiewicza. Próba krytycznej analizy*, Przegląd Filozoficzny, 4, 265–284, <https://doi.org/10.2478/pfns-2013-0092>, <http://www.czasopisma.pan.pl>, dostęp: 20.10.2024.
Morner, K., Rausch, R. (1994). *NTC's Dictionary of Literary Terms*. Lincolnwood, Illinois, USA: National Textbook Company.
Nabokov, V. (1991). *Lolita*, przekł. i posł. R. Stiller. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
Nabokov, V. (1995). *Lolita*. London: Penguin Books.
Nabokov, V. (2002). *Sztuka przekładu*. W: *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Muza SA, 393–402.
Nabokov, V. (2016). *Własnym zdaniem*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
Sławiński, J., Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A. (1994). *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Open.
Sławiński, J., Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A. (1988). *Słownik terminów literackich*. Wydawnictwo Ossolineum.