

# Grzegorz Grochowski

---

## Przekład w toku : wokół ostatniej stronicy "Finnepans Wake"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 91/4, 155-180

---

2000

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GRZEGORZ GROCHOWSKI

PRZEKŁAD W TOKU  
WOKÓŁ OSTATNIEJ STRONICY „FINNEGANS WAKE”\*

## 1

Polska wersja *Finnegans Wake* ukazuje się we fragmentach od mniej więcej ćwierćwiecza. Najpierw w 1972 roku wydano dwa urywki w tomie tekstów poetyckich. Potem Maciej Słomczyński opublikował epizod *Anna Livia Plurabelle*. W roku 1982 ukazało się sześć początkowych akapitów książki w przekładzie Tomasza Mirkowicza wraz z obszernymi przypisami. I w końcu w roku 1996 w piśmie „Studium” ukazało się zakończenie tej niby-powieści, niby-poematu<sup>1</sup>.

Co prawda, czasowe odstępstwa między kolejnymi publikowanymi fragmentami znacznie przekraczają standardowe normy, jednak w przypadku utworu tak złożonego dozowanie go w niewielkich dawkach może okazać się pożyteczne. Pozwala bowiem spokojniej obejrzeć, jak wiele może się wydarzyć nawet na niewielkiej powierzchni tekstu.

Ostatnim dziełem Joyce’a warto zająć się chociażby ze względu na kontrowersje, jakie wywoływało. Słomczyński komentując *Annę Livię* pisał przed laty:

*Finnegans Wake* jest wielką poezją dla jednych, a bełkotem szaleńca dla innych. Tym, którzy sądzą, że jest poezją, odsyłacze będą przeszkadzały. Tym, którzy dostrzegają w tekście nieartykułowany bełkot, odsyłacze są zbyteczne<sup>2</sup>.

Nie sądzę, byśmy mieli do czynienia z bełkotem, z drugiej jednak strony trudno przy tej książce nie poczuć się znużonym i przytłoczonym zagmatwaniem relacji, natłokiem różnorodnych znaczeń, języków, słownych kombinacji. Może więc powiedzmy, że *Finnegans Wake* poezją bywa. Aby usprawiedliwić zainteresowanie fragmentem przełożonym ostatnio przez Słomczyńskiego, dodajmy, że zwykle właśnie ostatnią stronicę uznaje się za jeden z fragmentów najpiękniejszych.

---

\* Za cenne wskazówki bibliograficzne i inspirujące uwagi chciałbym serdecznie podziękować dr Agnieszce Graff.

<sup>1</sup> J. Joyce: *Utwory poetyckie*. Przełożył M. Słomczyński. Kraków 1972; *Anna Livia Plurabelle* (fragm. *Finnegans Wake*). Przełożył M. Słomczyński. „Literatura na Świecie” 1973, nr 5; *Finnegans Wake* (sześć pierwszych akapitów). Przełożył T. Mirkowicz. Jw., 1982, nr 8; *Ostatnia strona „Finnegans Wake”*. Przełożył M. Słomczyński. „Studium. Pismo Literacko-Artystyczne” 1996, nr 4.

<sup>2</sup> M. Słomczyński, komentarz w: Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, s. 43.

Znany krytyk, William Y. Tindall, twierdził, iż jest to „stronica, której niewiele może się równać w dziełach Joyce’a”<sup>3</sup>.

Tyle że nie powinno to oznaczać konieczności zamilknięcia. Przyjmijmy więc jeszcze, że książka ta wielką poezją miejscami bywa i właśnie dlatego warta jest komentarza. Trzeba przede wszystkim dopowiedzieć kilka słów o tym, czego przełożyć się nie da. A jest tego dużo<sup>4</sup>.

Przy czym nie chodzi tu o wytykanie translatorskich potknięć, lecz raczej o pewne ujawniające się przy okazji zagadnienia ogólniejsze (z „biurokratycznej” sumienności odnotujmy tylko jedno dość poważne uchybienie zawinione przez tłumacza, za jakie można uznać opuszczenie kilku zdań, np.: „*They'll never see. Nor know. Nor miss me*” (627, 35–36)<sup>5</sup>).

Ostatnia książka Joyce’a jest dziełem wyjątkowo zagmatwanym, w którym wszakże można próbować wyodrębnić coś na kształt warstwy fabularnej. Przypomnijmy więc pokrótce, z jaką sytuacją mamy do czynienia. Jesteśmy o 6.00 rano na przedmieściu Dublina w Chapelizod – gospodzie Humphreya Chimpdena Earwickera. Minęło już sobotnie popołudnie wypełnione m.in. kłótnią synów oberżysty, perypetiami związanymi z tajemniczym zgubionym listem, gawędami gości w barze. Kończy się właśnie noc, nadchodzi nowy dzień, a Anna Livia, żona Earwickera, stopniowo i powoli budzi się ze snu. Przez jej głowę przepływają różne impulsy, skojarzenia, wspomnienia, marzenia. W miarę przytomnienia bohaterka uświadamia sobie swoje zmęczenie życiem i tęsknotę do uwolnienia od ziemskich trosk. Jednocześnie, podobnie jak w *Ulissesie*, konkretnym wydarzeniom z planu fabularnego są tu przyporządkowane pewne wyobrażenia ogólniejsze. W planie symbolicznym jest to zatem moment, w którym utożsamiana z bohaterką rzeka Liffey wpływa do morza<sup>6</sup>.

Skoro wiemy już, jakie miejsce zajmuje omawiany urywek w fabularnej strukturze całości, możemy zapytać się, w jaki sposób został opowiedziany i przetłumaczony. Zacznijmy od tego, co widać na pierwszy rzut oka.

## 2

Wiadomo, że *Finnegans Wake* jest w zasadzie książką nieprzetłumaczalną. Dzieło to stanowi, być może, najskrajniejszy przypadek dość popularnej w okresie międzywojennym tendencji do idiomatyzacji języka artystycznego. W dziełach wielu wybitnych twórców kultury dochodzi wówczas do głosu przekonanie

<sup>3</sup> W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to „Finnegans Wake”*. New York 1969, s. 328.

<sup>4</sup> J. Paszek (*Zabawa z Finneganem*. „Teksty” 1975, nr 6) słusznie wskazywał kiedyś, że w przypadku *Finnegans Wake* przekład jest z konieczności tylko arbitralnym wyborem pewnej wersji, stąd pożyteczna byłaby edycja dwujęzyczna.

<sup>5</sup> W ten sposób odsyłam do wyd.: J. Joyce, *Finnegans Wake*. London 1939 (numeracja strolic została w kolejnych wydaniach zachowana bez zmian). Pierwsza liczba wskazuje stronicę, liczby po przecinku – wersy. W analogiczny sposób lokalizują cytaty z przekładów fragmentów dzieła – wtedy liczby odnoszą się do publikacji wymienionych w przypisie 1. Podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

<sup>6</sup> Najbardziej znane omówienia fabuły można znaleźć w książkach: J. Campbell, H. M. Robinson, *A Skeleton Key to „Finnegans Wake”*. New York 1944. – Tindall, *op. cit.* Oparte na *Skeleton Key* polskie streszczenie przedstawił J. Strzetelski w pracy „*Finnegans Wake*” w *oczach krytyki* („Literatura na Świecie” 1975, nr 3).

o zużyciu dotychczasowych kodów komunikacyjnych, o potrzebie przezwyciężenia skostniałych konwencji językowych<sup>7</sup>. Remedium na tę martwość języka z reguły upatrywano w eksploataowaniu obszarów dotąd spychanych na margines bądź też w tworzeniu własnych parajęzyków. Różne były natomiast koncepcje, w oparciu o które tworzone owe idiolekty. Heidegger w swoich poetycko-filozoficznych dociekaniach etymologicznych szukał autentycznego, źródłowego sensu filozofii, dostępnego rzekomo pierwszym myślicielom greckim, a zagubionego w toku historii. Leśmianowskie neologizmy tłumaczono dążeniem do odtworzenia dynamiki stawania się Bergsonowskiego *élan vital*. W *Słopiewniach* Tuwima chodziło zaś o odtworzenie jakiejś rdzennej, wspólnej wszystkim językom słowiańskim warstwy fonetycznej.

Joyce natomiast strukturę swojego ostatniego dzieła oparł na koncepcjach XVIII-wiecznego filozofa, Giambattisty Vica. Nawiązania do historiozofii tego myśliciela można odnaleźć na kilku płaszczyznach – teoria ta stała się np. podstawą dla wpisanej w *Finnegans Wake* cyklicznej formuły czasu. Z naszego punktu widzenia ciekawszy jednak wydaje się fakt, że filozof ten ważne miejsce w swojej koncepcji przyznał kwestii poetyckości.

Vico był zwolennikiem stanowiska, iż mowę zrodziła ekspresja uczuć, a nie potrzeba komunikacji. Człowieka pierwotnego utożsamiał z człowiekiem emocjonalnym. Uważał też, że język rozwija się, przechodząc kolejne stadia od nieartykułowanego krzyku i gestu, przez różne odmiany tropów – onomatopeję i poetycką metaforę, by w końcu zastygnąć w postaci abstrakcyjnego pojęcia. Tyle że zamiast o rozwoju należałoby raczej mówić o degeneracji języka, gdyż Vico (podobnie jak Rousseau) wysoko cenił autentyczność pierwotnego sposobu doświadczania świata, a poetycką kreatywność uznawał za podstawową i najcenniejszą właściwość języka. Ów pierwotny, przedracjonalny język był według Vica śpiewem i baśnią, mową figuratywną, idiomatyczną i dlatego subtelniej wyrażającą drgnienia duszy, bardziej sprzyjającą wyzwalaniu twórczych mocy człowieka<sup>8</sup>.

W *Finnegans Wake* wyraźnie widać próby odtworzenia takiej pramowy, tłumaczenie powinno więc szczególnie eksponować te wszystkie fenomeny, które Vico przypisywał pierwotnej poetyckości: wykrzykniki, monosylaby, onomatopeje, zdrobnienia, antropomorfizacje, różne odstępstwa od reguł gramatycznych, zbitki liter bądź zdania urwane, zdefektowane, jednak budzące jakieś skojarzenia z bardziej konwencjonalnymi konstrukcjami. Nieprzekładalność tekstu bierze się zatem z nieustannego konfliktu między dążeniem do odtworzenia „historii”, tzn.

<sup>7</sup> Szersze omówienie tej problematyki można znaleźć w szkicu R. Nycza *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje* (w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997).

<sup>8</sup> G. Vico, *Nauka nowa*. Przełożył J. Jakubowicz. Opracował i wstępem opatrzył S. Krzemiń-Ojak. Warszawa 1966 (zwłaszcza księga 2). Na temat koncepcji Vica zob. M. R. Mayenowa, *Teoria języka i poezji na terenie romańskim (G. Vico i J. J. Rousseau)*. W zb.: *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku*. Wrocław 1970. O wpływie tego filozofa na Joyce'a zob. np.: S. Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*. W zb.: *Our Examination round His Factification for Incarnation of „Work in Progress”*. Paris 1929, s. 3–22. – J. Bishop, *Joyce's Book of the Dark. „Finnegans Wake”*. Wisconsin 1986, s. 174–215. Inspirujące uwagi na temat XVIII-wiecznych teorii języka zawdzięczam też doc. dr. hab. Zbigniewowi Kłochowi.

jakiegoś w miarę czytelnego kompleksu przedstawionych sytuacji, a próbą rekonstrukcji różnych aspektów owego jednorazowego, niepowtarzalnego języka.

Skoro jednak podjęte zostało ryzyko spolszczenia choćby fragmentów utworu, to wypada zapytać o dominantę wyborów tłumacza. Co zdecydował się zachować przede wszystkim? Z jakim Joyce'em będziemy mieć do czynienia? Gdybym miał określić główny kierunek odkształceń u Słomczyńskiego, to widziałbym go w swoistym racjonalizowaniu, „oswajaniu” stylistyki oryginału. Plan wyrażania wydaje się przegrywać tu z planem treści.

Przejdźmy jednak do konkretnych przypadków, w których okrojenie oryginału wydaje się nieuchronne. Nieprzekładalna jest np. fraza, w której Anna Livia podsumowuje swoje zbliżające się do kresu życie: „*I have been lived among them*” (627, 16) – „byłam wśród nich” (130, 9).

Bardziej oczywista wydawałaby się konstrukcja: „*I have lived among them*” albo „*I have been living among them*”. Co Joyce uzyskał poprzez taką kontaminację? Po pierwsze: w pewnym przybliżeniu można powiedzieć, że opozycja między angielskimi czasami gramatycznymi pełni podobną funkcję jak aspekt czasownika w języku polskim. Stąd wytworzenie się niepewności, z którą formą mamy do czynienia, daje jeszcze wrażenie nieokreśloności relacji. Chcąc osiągnąć taką symultaniczność znaczeń w języku polskim, trzeba by chyba napisać: „(prze)żyłam”, ale forma taka byłaby zbyt ekscentryczna i niekoniecznie czytelna. Po drugie, forma „*lived*” jest jednocześnie imiesłowem biernym, a zatem można by to zdanie rozumieć mniej więcej jako „byłam żyta” („byłam doświadczana przez los”). Mogłoby to być uświadomienie sobie życiowej klęski osoby, która bezwolnie przeszła przez życie pozwalając, by manipulowali nią inni. Albo odwrotnie – to samo zdanie dałoby się czytać jako spokojna rezygnacja, pogodzenie się z losem (choć takiej wersji zdają się przeczyć skargi Anny Livii okalające analizowany tu urywek).

Całej tej palety potencjalnych znaczeń właściwie nie da się odtworzyć w polszczyźnie ze względu na inny sposób sygnalizowania procesualności bądź zamknięcia i dużo słabszą pozycję strony biernej. Może więc jakimś pomysłem jest właśnie wprowadzone przez Słomczyńskiego (choć nie wiem, na ile świadomie) podstawienie „byłam” zamiast „żyłam”. Przede wszystkim dlatego, że „żyć” implikuje aktywność, jednoznacznie kojarzy się z ruchem, podczas gdy „bycie” jest czymś bardziej pierwotnym i neutralnym, dopiero otwierającym możliwość podziałów i strukturyzacji (bycie aktywnym vs bycie biernym, bycie żywym vs bycie martwym, bycie wciąż teraz vs bycie już skończonym).

Zamazywanie Joyce'owskiego idiomu chyba jeszcze wyraźniej widać w przypadku słynnych „słów-walizek”, znanych też z *Alicji w krainie czarów*, tzn. neologizmów, które przypominają jednocześnie dwa różne wyrazy<sup>9</sup>. Sięgnijmy po przykład: „*Loonely in me loneness*” (627, 34) – „Smętna w mej samotności” (130, 24).

<sup>9</sup> O kalamburach Joyce'a szerzej pisał A. Burgess w dwóch książkach: *Here Comes Everybody. An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*. London 1965, s. 185–193; *Joysprick. An Introduction to the Language of James Joyce*. London 1973, s. 135–161. Zob. też R. D. Sutherland, *Language and Lewis Carroll*. Hague 1970. Z kolei o nieprzekładalności u Joyce'a pisze m.in. M. P. Markowski – zob. szkic *Babeliada* w jego książce *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura* (Bydgoszcz 1997). Zob. też zbiór: *Wokół Jamesa Joyce'a. Szkice monograficzne*. Red. K. Bazarnik, F. Fordham. Kraków 1999 (zwłaszcza szkic K. Bazarzani o *polkich przekładach „Finnegans Wake”*).

Kontaminację angielskich wyrazów „*loony*” (‘pomyłona’, ‘wariatka’) i „*lonely*” (‘samotna’) Słomczyński zastąpił podobieństwem umieszczonych obok siebie słów: „smętna” i „samotność”. Ewentualnie można jeszcze w „smętnej” dostrzec „mętną” i uznać, że Słomczyńskiemu udało się tu ocalić to, co najważniejsze w danym wypadku, czyli swobodny przepływ asocjacji. Takie tłumaczenie ma jednak pewien podstawowy mankament – otóż określenia Joyce’a nie są wyrazami, jednostkami leksykalnymi, podczas gdy „smętna” i „samotność” figurują w każdym słowniku języka polskiego. „*Loonely*” daje sugestię związku między samotnością a obłądem, ale bardzo mglistą (czy już „jestem obłąkana z samotności”, czy wciąż tylko „czuję się tak samotna, że zaraz oszaleję?”). Brzmi jak skarga, ale skarga kogoś, kto nie umie zdystansować się wobec swego doświadczenia, nie umie odróżnić przyczyn od skutków.

Tymczasem „smętna” zamiast sugestii daje znaczenie, zamiast otwarcia na potencjalność – osąd, zamiast pulsującego prasensu – poczucie zadomowienia w kulturze. Myślę, że gdyby próbować oddać wrażenie przedjęzykowości tej frazy, można by powiedzieć np.: „Smotna w mej smotności” (mielibyśmy naraz „smutną”, „samotną”, efekt monotonnego zawodzenia i wrażenie zaledwie aluzyjnego przywoływania znaczeń).

Tu jednak pojawia się kolejna wątpliwość. Zwykle bowiem decydując się na lingwistyczne eksperymenty pisarz wykorzystuje zastane właściwości danego języka etnicznego. Tuwim mógł napisać *Słopiewnie*, bo w językach słowiańskich rzeczywiście wyraźnie dostrzegalne jest nagromadzenie spółgłosek miękkich i szczelinowych. Produktywność prefiksów w języku polskim gwarantuje czytelność neologizmów Leśmiana. Częstotliwość pojawiania się zrostów w języku niemieckim ułatwia rozumienie terminów Heideggera. I w końcu, w przypadku *Finnegans Wake*, przeprowadzana w tej książce potencjalizacja semantyki pozostaje w zgodzie ze specyfiką angielszczyzny, obfitującej w polisemie i homonimie. Trudno zaś zaprzeczyć, że zaproponowana przeze mnie mechaniczna rekonstrukcja Joyce’owskiego neologizmu ociera się o karykaturę.

Podobne dylematy pojawiają się przy zawołaniu: „*Save me from those terrible prongs!*” (628, 5) – „Ratuj mnie przed tymi p o t w o r n y m i dopływami!” (131, 2).

Wersja Słomczyńskiego reprodukuje wprawdzie informację, wydaje się jednak zubożona o pewien naddatek emocjonalny, dzięki któremu zniekształcone słowo „*terrible*” daje wrażenie swoistego warknięcia, złości przebijającej się przez powierzchnię układnych słów. Trudno mi jednak powiedzieć, jak by to miało wyglądać po polsku – może: „strrhasznymi”? Ale i tak gubimy wmontowane tu słówka: a) „*terra*” – ‘ziemia’, które też jest istotne, bo chodzi o moment, gdy rzeka w końcu uwalnia się z uścisku łądu; b) „*treble (prongs)*” – ‘potrójne (widły)’, oznaczające w takiej wersji trójząb Neptuna, a także trzy wymienione wcześniej rzeki: „*Nilunę*” (Nil), „*Amazję*” (Amazonkę) i „*Hang Ho!*” (Huang-Ho). Symbolizujący Neptuna trójząb jest o tyle istotny, że stanowi formę odwołania się do myślenia mityczno-magicznego. Zgodnie zaś z poglądami przytaczanego już Vica pomiędzy niemym gestem wskazania morza a abstrakcyjną nazwą pojawia się właśnie pośredni etap antropomorfizowania, mówienia o zjawisku natury jako o boskiej istocie<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Zob. Vico, *op. cit.*, s. 184–187.

Zbyt wielowarstwowe okazało się także określenie „*Humbly dumbly*” (628, 11). Słomczyński zaproponował tu „sługa struga”, zachowując dwa wymiary Joyce’owskiego idiomu: zbieżność wyglądu i wyraz uniżenia. Odpadła jednak aluzja do Humpty’ego Dumpty’ego – jajka z dziecięcej bajki, a przy tym jednego z głównych bohaterów *Finnegans Wake*. Jakie zubożenia powoduje taka redukcja? Wypunktujmy: a) znika jajko, które ma tu zapewne funkcjonować jako symbol życia<sup>11</sup>; b) znika skojarzenie z bajką, które wraz z powracającymi wspomnieniami z dzieciństwa współtworzy sielsko-nostalgiczną atmosferę zakończenia; c) znika znaczące imię (może najbliższym znanym w polszczyźnie odpowiednikiem byłby tu „wańka-wstańka” budzący przy okazji skojarzenia z rytmicznym kołysaniem). Można by wprawdzie zachować wszystkie znaczenia, tłumacząc je po kolei i ustawiając w szeregu, ale wtedy: d) znika wrażenie przepychania się sensów, z których żaden nie może ostatecznie przebić się na powierzchnię słowa.

Można więc powiedzieć, że, z jednej strony, mówiąc to wszystko naraz udało się Joyce’owi przechytryć dyscyplinę języka, który na każdym kroku każe wybierać. Ale z drugiej strony, wygrana ta została drogo okupiona, gdyż tak utworzone wyrażenie w żadnym innym języku nie daje się odtworzyć. Takiego supła znaczeń tłumacz po prostu nie może przełożyć.

Z bardziej złożoną sytuacją mamy do czynienia w przypadku kilku miejsc, które można by uznać za odstępstwa od oryginału. Odstępstwa te mają zresztą różną wagę. Stosunkowo niewinną modyfikacją jest zmiana zapisu formuły „*allanivvia pulchrabelled*” (627, 27–28), przetłumaczonego jako: „*allaluvia pulchra-bella*” (130, 19). W przypadku pierwszego wyrazu może o tyle lepiej byłoby zostawić „n”, że mamy do czynienia z anagramem imion Anna Livia. Anagram ten jednak ma mniejszy sens w przekładzie, po angielsku może on też kojarzyć się z „*all new*”, a taka asocjacja ginie w wersji polskiej. Natomiast imiesłów bierny sygnalizowany przez końcówkę „*ed*” można by wprawdzie oddać przez „*bell-ona*” albo „*bello-viona*”, tyle że znowu unieważniona by została migotliwość słowa, gdyż nie dość, że „*pulchrabelled*” znaczy mniej więcej „upiększona”, to jeszcze Joyce wplótł tu słówko „*belled*”, a więc „rozdzwoniona”. Nie da się ukryć, że nawet na skutek drobnych odstępstw rozedrgane słowa Joyce’a nagle nieruchomieją.

Swoją drogą, tłumaczenie imion wymaga tu szczególnej ostrożności, gdyż w *Finnegans Wake* obowiązuje *tabu* imion własnych, które powracają pod postacią najróżniejszych permutacji, inicjałów bądź form aluzyjnych, nie zastygając nigdy w żadnej formie kanonicznej i uniemożliwiając tym samym ustalenie ostatecznej tożsamości bohaterów, wpisanie ich w jakąkolwiek definitywną klasyfikację. Ów „zakaz” dawania jednej nazwy niewątpliwie kojarzy się z tradycją imion sekretnych i wiarą, że poznanie czyjegoś prawdziwego imienia daje władzę nad jego duszą, pomyślnością, życiem (wiarą znaną np. ze starożytnego Egiptu; warto też wspomnieć o hebrajskim nakazie pseudonimowania Imienia Bożego). Znów trzeba jednak pamiętać, że zapis taki polskiemu czytelnikowi może wydać się pewną ekstrawagancją, gdy tymczasem ochrona intymności przez zastępowanie imienia inicjałem wciąż funkcjonuje w kulturze angielskiej.

Można wskazać jeszcze dwa momenty, w których celowość – drobnych, co prawda – zmian można poddawać pod dyskusję. Zwróćmy uwagę na następujące

<sup>11</sup> Zob. Bishop, *op. cit.*, s. 375.

zdanie: „*Onetwo moremens more*” (628, 5–6) – „Jedendwu mermanów mniej” (131, 3). Podstawowy problem polega na tym, że możemy przeczytać to zdanie na różne sposoby. Pierwsza wersja to: „*One two mermans more*”, czyli: „Jeden dwóch trytonów więcej”. Jako że mamy do czynienia z rzeką wpadającą do morza i znamy upodobania Joyce’a do motywów mitologicznych, pojawienie się w tym momencie świty Neptuna jest tu całkiem na miejscu (mam nadzieję, że czytelnik raczy jeszcze pamiętać „trójzab”). Co więcej, morze jest coraz bliżej, naturalne zatem, że panów-syren przybywa.

Można więc postawić dwa pytania. Po pierwsze: dlaczego Słomczyński zastąpił „więcej” przez antonim „mniej”? I po drugie: dlaczego w tłumaczeniu posłużył się angielską formą „*mermans*”, gdy istnieje odpowiednik polski? Otóż w wyrażeniu „*moremens more*” można odkryć figurę dźwiękową (fałszywą etymologię), czego przybliżonym odpowiednikiem miałyby być podobieństwo dźwiękowe „mermanów mniej”. Wy tłumaczeniem może tu być też chęć odtworzenia wrażenia mruczenia śpiącej Anny Livii (temu samemu celowi byłoby też podporządkowane łączne pisanie słów, rozmycie segmentacji). Tymczasem „mermanów” można odczytać jako neologizm oznaczający „morskich mężczyzn”, a utworzony na wzór „supermanów”, „showmanów” albo „biznesmanów”<sup>12</sup>.

Zabiegowi temu można przypisać pewną wartość kompensacyjną. Podczas gdy w większości Joyce’owskich wyrazów niemożliwe było odtworzenie ich wewnętrznej wielojęzyczności, tutaj pojawia się szansa na wyrównanie tego braku i stworzenie słowa zrozumiałego, a nie mieszczącego się całkiem w granicach jednego języka etnicznego.

Dzięki temu udało się też Słomczyńskiemu wypracować pewien kompromis między wymaganiami semantyki i fonii. Wypada jednak zauważyć, że kompromis ten został osiągnięty za cenę anachronizmu. Często w krytyce przekładu kwestionowano wartość tłumaczeń archaizujących. Przypadek modernizacji wydaje się wszakże o tyle trudniejszy, że translacja ze swej istoty jest odtwarzaniem znaczeń danego tekstu w systemie znaków naszej kultury. Problem z „mermanami” polega na tym, że propozycja Słomczyńskiego odwołuje się do wzorca językowego silnie nacechowanego, obciążonego wyrazistymi, dość ściśle określonymi konotacjami. Co prawda, stosunkowo szeroka znajomość języka angielskiego i popularność zaczerpniętych zeń wyrażen w różnych formach komunikacji pozwalają ocenić neologizm tłumacza jako czytelny i nośny semantycznie.

Zarazem jednak występowanie konstrukcji typu „superman” ma ograniczony zasięg, właściwie sprowadzający się do obszaru kultury popularnej, ekonomii i ewentualnie techniki. Ponadto użycie podobnych form da się ująć w pewnych wypadkach jako oznaka socjokulturowa sygnalizująca generacyjną i środowiskową przynależność osoby mówiącej. Stąd użycie „mermanów” w interesującym nas utworze wprowadza swoisty dystans między tym sformułowaniem a jego kontekstem i powoduje drobny „zgrzyt” stylistyczny. Tutaj widać może szczególnie dobitnie, że tłumaczenie jest nie tylko prostym przenoszeniem znaczenia, ale też zmaganiem się z potencjalną sferą języka, z całym natłokiem kulturowych konotacji, w które uwikłane są słowa.

<sup>12</sup> Spostrzeżenia te zawdzięczam prof. Teresie Dobrzyńskiej.



Trzeba też postawić bardziej zasadnicze pytanie: dlaczego sam Joyce zamiast „*mermans*” napisał „*moremens*”? Otóż całe to zdanie wydaje mi się stosunkowo jasne, jeśli odczytamy je jako sfingowane przejęzyczenie freudowskie, symptom nienasyconego kobiecego pragnienia: „*One two more men(s) more*” – „Jeden dwu więcej mężczyzn więcej”. Połączenie, zlewanie się wyrazów sygnalizowałoby zaś podniecenie, intensywność pulsującego *libido*.

Bardzo podobny problem pojawia się już bliżej końca, w okrzyku: „*meme-mormee!*” (628, 14) oddanym przez Słomczyńskiego jako „Mememormnie!” (131, 12). Zaczniemy od oryginału. Według niektórych badaczy jest to zaszyfrowana kwestia „*Remember me*” z finałowej arii w *Dydonie i Eneaszu* Purcella (choć wyraz ten chyba jeszcze bardziej przypomina brzmieniem „*memory*”, a więc ‘pamięć’, ‘wspomnienie’)<sup>13</sup>. Niezależnie jednak od tego, czy zlokalizujemy źródło cytatu, tak zinterpretowany fragment okazuje się zakamuflowanym, czułym zwrotem pożegnalnym autora do czytelnika.

Ten sam neologizm interpretowano też np. jako imitację trochę czułego, trochę sennego mruczenia (dlatego też warto chyba zostawić końcówkę „*ee*”). Ale jednocześnie można go rozbić na części znaczące i odczytać jako „mimiwięcejmi” albo „mniemniwięcejmnie”. Przypomnijmy, że Anna Livia jest uosobieniem „wiecznej kobiecości”, symbolem ślepych instynktów i sił witalnych natury, działającej z nadmiaru energii, nie zważającej na cel i sens. Jednocześnie jest rzeką, w tym także heraklitejską rzeką ciągłego stawania się wielości (świadczą o tym choćby jej przydomki: „*the Everliving, the Bringer of Pluralities*” – „Wieżnie Żyjąca, Dawczyni wielorakości” (104, 1–2), albo „*Plurabelle*” – „Wielopiękna” (215, 24)). Jeśli weźmiemy to pod uwagę, we wspomnianym okrzyku da się dostrzec ekspresja autoafirmacji, swoistego pomnażania samej siebie.

Możemy natomiast za ważniejsze uznać miejsce tego niby-słowa w linearnym szeregu ewokującym pewną realistyczną sytuację: „*Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee!*” (628, 14) – „Finn, znów. Bierz. Miękkocię. Mememormnie!” (131, 12). W takiej lekturze będzie chodziło o erotyczne przyzwolenie lub nawet zachętę (trochę niezdarnie można by to uporządkować jako „Finn, bierz mnie znów, bierz więcej mnie, ale bądź delikatny” („*be softly thee*”). Nie trzeba dodawać, że w starciu z takim przeciwnikiem tłumacz właściwie nie ma szans. Co pozostaje? Można tu zrobić dwie rzeczy – albo zacytować słowo bez zmian, albo szukać jakiegoś odpowiednika. Słomczyński spróbował znaleźć wyjście pośrednie: zostawił początek i przetłumaczył koniec, dzięki czemu ocalił podobieństwo zapisu i choć odrobinę sensu.

Wypada jeszcze skomplementować Słomczyńskiego za wybrnięcie z trudności związanych z tyleż uroczym co kłopotliwym „*Bussoftlhee*”, w którym pobrzmiwa „*be soft thee*” („bądź delikatny, czuły”), „*but softly*” („ale miękko, cicho, spokojnie”), „*buss of thee*” („twój pocałunek”) i szereg skojarzeń rozsnuwających się w przestrzeni między tymi słowami. Tu udało się tłumaczowi odtworzyć zintensyfikowaną pieśczołliwość, która wydaje mi się sednem pomysłu Joyce’a. „Miękkocię” to: a) „miękko cię” (dzięki elipsie czasownika *wzbogacone* o niedopowie-

<sup>13</sup> Zob. C. Hart, *Structure and Motif in „Finnegans Wake*”. London 1962, s. 231. Podobną interpretację podaje Burgess (*Joysprick*, s. 176).

dzenie), b) „kocię” (zdrobienie, a zarazem nazwa mruczącego, leniwego zwierza), c) idiomatyczne nie-słowo, jednorazowy neologizm.

Trzeba jednak pamiętać, że tłumacz ostatniego dzieła Joyce’a często musi porać się ze słowem, które jednocześnie zwraca uwagę brzmieniem, jest wplecione w konstrukcję fabularną i ma wymiar symboliczny, a każda z tych funkcji wymaga innego odpowiednika. Do tego dochodzi wszakże jeszcze jeden stopień komplikacji – aluzyjność. Nie wszystkie znaczenia omawianego tekstu są bowiem dostrzegalne „gołym okiem”.

## 3

W książce *Structure and Motif in „Finnegans Wake”* Clive Hart stawia tezę, że finał ostatniego dzieła Joyce’a jest autoparafrazą, gdyż aluzyjnie nawiązuje do zakończenia *Eweliny*, jednego z opowiadań umieszczonych w *Dublińczykach*<sup>14</sup>. Proponuję na moment zatrzymać się przy tym utworze. Jest to dość krótki opis jednego dnia w życiu dziewczyny, która postanawia odejść z domu, uwolnić się od swojego monotonna, beznadziejnego życia i wraz z kochankiem, marynarzem Frankiem, odpłynąć do Buenos Aires. Jednak w ostatniej chwili, już w porcie, Ewelina rezygnuje i zostaje na brzegu, „pozwała, by miłość przegrała z lękiem przed nieznanym”<sup>15</sup>.

Hart wskazuje szereg analogicznych motywów występujących w finałowej scenie *Eweliny* oraz w monologu Anny Livii. Uświadomienie sobie owej analogii jest o tyle pożyteczne, że pozwala wskazać na pochodzenie kilku fragmentów (rzecz jasna, o ile uwierzymy w tę koncepcję). Tak więc np. tajemnicze słowo „*Avelaval*” (628, 6) badacz interpretuje jako echo ostatniego krzyku odpływającego Franka: „*Eveline! Evvy!*” (41, 12) – „*Ewelino! Evvy!*” (53, 17)<sup>16</sup>. Z kolei „*Lps.*” (628, 15) – „*Wrg.*” (131, 13) to odpowiednik zdania w *Dublińczykach*: „*she kept moving her lips in silent fervent prayer*” (41, 2–3) – „w a r g i wciąż poruszały się w niemej, gorącej modlitwie” (53, 4–5).

Trzymanie się takiej wykładni znacznie jednak utrudniłoby pracę tłumacza i wymagałoby jakichś korekt. Tak więc np. w pewnym miejscu pojawia się zagadkowa „*Amazia*” (627, 28) – „*Amazja*” (130, 19). Jeśli sięgniemy po *Dublińczyków* (i Clive’a Harta), to okaże się, że owo egzotyczne imię znaczy po prostu ‘zamęt’, ‘chaos’, ewentualnie ‘udręka’, bo zdanie „z głębi udręczonej duszy błagała Boga” (52, 23–24) brzmi w oryginał: „*out of a maze of distress, she prayed*” (40, 29). Po polsku „*Udręcza*” albo „*Zamętja*” brzmiałyby jednak dziwacznie, więc chyba lepiej było poświęcić autocytat dla egzotycznego brzmienia.

Przy podjęciu takiej decyzji należy oczywiście brać pod uwagę funkcjonalność poszczególnych elementów tekstu. Można więc spytać o motywację autocy-

<sup>14</sup> Hart, *op. cit.*, s. 53–55. – R. Ellmann (*James Joyce*. Przełożyła E. Krasińska. Kraków 1984, s. 623) wskazuje ponadto, że finał *Finnegans Wake* jest rekapitulacją zakończeń wcześniejszych dzieł Joyce’a – np. apostrofa do duchowego ojca to motyw zamykający *Portret artysty z czasów młodości*.

<sup>15</sup> Hart, *op. cit.*, s. 53.

<sup>16</sup> Tu, gdzie mowa o *Dublińczykach*, lokalizacje odnoszą się do wyd.: J. Joyce, *Dubliners*. New York 1966, s. 40–41. Polskie tłumaczenie: *Dublińczycy*. Przełożyła K. Wojciechowska. Warszawa 1958 (s. 52–53).

tatu, aluzji. Być może, mamy do czynienia z podważeniem artystycznej wartości konwencji realistycznej. W myśl takiej argumentacji chodziłoby o pokazanie, że przyjęty w *Dublińczykach* sposób pisania (opierający się na dwóch głównych zasadach – spójności postaci i linearnego czasu) pozwala tylko ślizgać się po powierzchni zjawisk. *Finnegans Wake* byłoby w takiej perspektywie polemiką z iluzją, że da się po prostu opowiedzieć, co się stało. Można bowiem przyjąć założenie, że to, co dzieje się między Ewelina a Frankiem, to tylko symptom prawdziwszej rzeczywistości, rezultat oddziaływania podskórnych sił, że na to wydarzenie pracują wieloletnie nawyki, przyswojone systemy wartości, stłumione popędy, echa zapomnianych wydarzeń, słowem – splot zjawisk, których nie da się w pełni oddać językiem dyskursywnym<sup>17</sup>.

Niezależnie od tego, jak ryzykowne wyda się nam takie łączenie omawianego urywka z ideologią literackiego modernizmu, można chyba zgodzić się, że w tekst zostały wplecione różne – co prawda, ledwo zauważalne – sygnały, dające potencjalnie możliwość takiego konceptualnego rozwinięcia. Ich pominięcie grozi więc jakimś zubożeniem sensu.

Teraz zajmijmy się dźwiękiem. W *Ewelinie* mamy zdanie: „*The boat blew a long mournful whistle into the mist*” (40, 30–31) – „Długi, żałobny gwizd syreny okrętowej przedarł się przez mgłę” (52, 26–27). Hart jako ślad odgłosu syreny interpretuje onomatopeję: „*Whish!*” (628, 13). W polskiej wersji pojawia się w tym miejscu „S z u m” (131, 11). Gdyby rekonstruować w przekładzie odniesienia do *Eweliny*, trzeba by zamienić to słowo na „Gwizd!” Tutaj jednak miałbym więcej wątpliwości wobec decyzji Słomczyńskiego niż w poprzednich wypadkach. Zarówno bowiem proponowany tu „gwizd” jak i „szum” tłumacza to przede wszystkim nazwy, podczas gdy „*whish!*” to zdecydowanie onomatopeja.

Różnica ta, mimo że na pozór drobna, wydaje mi się jednak dość istotna. Przede wszystkim dlatego, że imitowanie na wszystkie sposoby pozajęzykowych zjawisk akustycznych, rozmaitych szumów, warknięć, dzwonów itd., stanowi bardzo charakterystyczną cechę stylu Joyce’a. Nie tylko wykorzystywał on istniejące onomatopeje, ale też sam wykazywał niezwykłą inwencję w tym zakresie. Pisał o tym m.in. monografista Joyce’owskiego języka, Anthony Burgess, wskazując niezliczone wynalazki w rodzaju: „*Steeeeeeeeph*”, „*Kraahraark!*”, „*Rtststr!*”, „*Rmm Rmm Rmm Rrrrrmmmm*” lub „*Jiiiiiaaaaaach!*”<sup>18</sup>.

Co więcej, nie był to tylko ekstrawagancki manieryzm, ale sądzę, że kryła się za tym pewna koncepcja artystyczna, cała „filozofia onomatopei”. Zauważmy, że istnieją onomatopeje dwóch rodzajów. Niektóre (np. „zgrzyt”, „chlupot”, „pisk”) zawierają aluzję do brzmienia dźwięków nieartykułowanych, ale podlegają takim samym prawdom gramatycznym jak inne wyrazy (np. „słyszałem zgrzyt” i „nie słyszałem zgrzytu” albo „woda chlupocze” i „chlupotała”). Tymczasem onomatopeje drugiego rodzaju, tzw. onomatopeje właściwe (np. „psstst”, „miau”, „bul bul”, „piii”), pozostają nieodmierne i w większości mogą funkcjonować w obrębie języka tylko na prawach cytatu. Chodzi mi o to, że mówić może tylko człowiek,

<sup>17</sup> Przedstawione tu pomysły w dość luźny sposób nawiązują do stosunkowo popularnych ostatnio koncepcji kryzysu reprezentacji. Zob. np. B. B a n a s i a k, *Destrukcja przedstawienia w literaturze współczesnej. (Mallarmé – Roussel)*. „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 7.

<sup>18</sup> Burgess, *Joysprick*, s. 23–24.

żaden zaś człowiek nie powie „ćwir ćwir” ani „dzyń dzyń”, jeśli celowo nie imituje nieartykułowanych odgłosów.

Charakterystyczne, że w obrębie wypowiedzi przypisywanej postaci literackiej używa się onomatopei z reguły w momentach, gdy chce się zasygnalizować utratę samokontroli – onomatopeja jest wtedy sposobem przedstawienia emocji: bólu (au!), obrzydzenia (brrrr!), wesołości (ha ha!).

Onomatopeje są wprawdzie w pewnej mierze konwencjonalne (dlatego każdy język ma ich odrębny, swoisty repertuar), równocześnie jednak zachowują zmysłowe podobieństwo do naśladowanych dźwięków. A przypomnijmy, że np. Hegel uważał umożliwiającą przez system fonetyczny arbitralność znaków za warunek niezależności ducha od natury. Onomatopeja byłaby zatem tym środkiem stylistycznym, poprzez który próbuje się reaktywować swoistą „zwierzęcość”, arefleksyjność języka.

Owe kombinacje dźwięków nie są też nazwami, nie można bowiem powiedzieć „Z daleka słychać było hau hau psów”. Taka onomatopeja nie jest narzędziem tematyzacji, ale tylko przedrzeźnianiem natury, chaosu. Derrida przekonywał, że tematyzacja, obdarzanie nazwą to forma przemocy i jednocześnie samo-stwarzania się podmiotu:

Orzekanie jest pierwszą przemocą. [...] nie ma frazy, która nie określa, czyli nie przechodzi przez przemoc pojęcia. Przemoc zjawia się wraz z artykulacją<sup>19</sup>.

Możemy też przypomnieć, że Adam stawał się człowiekiem – panem świata, nazywając wszelkie stworzenia i w ten sposób oddzielając się od natury. Co z tego wszystkiego wynika zaś dla naszej lektury?

Jeśli chodzi o konkretny przykład, od którego zaczęliśmy (tzn. o słówko „Whish!”), to w tłumaczeniu można chyba zaproponować wprowadzenie w tym miejscu jakiejś niewerbalnej sekwencji dźwięków. Jakiej? Pytanie to pojawia się zwykle w przypadku formy nie mającej dokładnego rodzimego odpowiednika. Istnieje wówczas kilka możliwych rozwiązań.

Tłumacz może np. opierając się na własnej inwencji zaproponować pewną zbitkę głosek, która ma funkcjonalnie zastępować wersję oryginalną. Niebezpieczeństwem związanym z takim wyborem jest brak konwencji gwarantującej czytelność neologizmu. Jednorazowa onomatopeja jest więc w dużym stopniu wystawiona na ryzyko niezrozumienia. W odniesieniu do Joyce’a sprawa zyskuje dodatkowy wymiar, gdyż pisarz ten – jak już wspominałem – sam chętnie tworzył nowe formy dźwiękonaśladowcze. Kreatywność tłumacza może zatem dawać czytelnikowi jakieś wyobrażenie o idiomatyczności stylu wykorzystanego w oryginale.

Druga możliwość to dosłowne powtórzenie w przekładzie onomatopei oryginalnej. Tym razem problemem okazuje się konwencjonalna forma onomatopei. W każdym języku nieustrukturyzowane zjawisko akustyczne zostaje rozłożone na różne kombinacje znaków. Jak kiedyś zauważyła Lucylla Pszczołowska:

<sup>19</sup> J. Derrida, *Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Lévinasa*. Przełożyli K. Matuszewski i P. Piątek. W: *Pismo filozofii*. Kraków 1993, s. 252–253. Również wspomniana tabuizacja imienia własnego daje się odczytywać zgodnie z Derridowską filozofią nazywania jako przemocy języka.

polska mucha bzyka inaczej niż francuska, angielski kot mruczy inaczej niż polski, a Litwin rąbiąc drzewo słyszy inny dźwięk (*čvankst!*) niż Polak (ciach!)<sup>20</sup>.

Dlatego też mechanicznie reprodukując obcojęzyczną formę ryzykuje się, że zamiast iluzji naturalnego dźwięku otrzymamy konotacje kulturowej obcości. Ponadto zapis onomatopei jest dostosowany do określonych reguł fonetycznych, stąd po przeniesieniu do innego systemu językowego podlega zupełnie innemu odczytaniu. Dlatego „*Whish!*” po polsku w ogóle by nie „zabrzmiało”. Warto więc jeszcze szukać – o ile to możliwe – odpowiedników przybliżonych i podejście to wydaje mi się całkiem rozsądne. Gdyby zdecydować się na takie rozwiązanie, trzeba by wówczas użyć „szt!” albo „sza!”, za których pomocą zwykle oddaje się podobne „*whist*”, skonwencjonalizowane w angielszczyźnie.

Z pewnością można mi tu zarzucić przesadę i wyolbrzymianie drugorzędnych drobiazgów. Upierałbym się jednak przy swoim zdaniu o tyle, że chodzi mi o pewną ogólną tendencję. Wspomniana już przeze mnie tendencja Słomczyńskiego do „prozaizowania” Joyce’a, nieszkodliwa w przypadku „*Whish!*”, prowadzi jednak do większych przeoczeń. Chodzi o „l”.

Jerzy Paszek analizując kiedyś przekład *Anny Livii* zauważył: „W całym urywku zdecydowanie góruje najbardziej »płynna« spółgłoska – »l« (pojawiająca się też w słowach-kluczach: »*Livia*«, »*Liffey*«)”<sup>21</sup>. Ten sam chwyt występuje w zakończeniu książki. Na obszarze fragmentu przełożonego przez Słomczyńskiego 14 razy powtarza się słowo „*all*”. Ta sama sylaba pojawia się też w kolejnych wyrazach: „*fall*”, „*small*”, „*always*”, „*bold*”, „*old*”, „*cold*”, „*call*”. Przykładów z samym „l” bądź „ll” jest zbyt wiele, by wszystkie cytować.

Natępna powtarzalność kilku dźwięków pozwala przypuszczać, że o wprowadzeniu tych słów decydował przede wszystkim wzgląd na brzmieniową fakturę tekstu. Dlatego zastąpienie onomatopeicznego wrażenia czegoś wilgotnego przez semantyczne odpowiedniki: „całe”, „umieramy”, „małe”, „zawsze”, „zuchwał”, „stare”, „zimne”, „śpiew” – trzeba uznać za poważne okaleczenie Joyce’owskiej poetyki.

Można by wprawdzie twierdzić, że podstawowym zadaniem tłumacza jest wierne odtworzenie dosłownych znaczeń i dlatego czasem trzeba poświęcić ozdobne świecidełka. Jednak przypadek Joyce’a szczególnie wyraźnie unaocznia złudność takiego rozumowania<sup>22</sup>. Poetyckość tekstu Joyce’a w bardzo dużej mierze polega właśnie na tym, że zamiast opisywać rzekę, pisarz próbuje ją naśladować, próbuje „zainscenizować” ruch jej fal. W tym celu rozluźnia związki gramatyczne, układając słowa według własnych reguł i uruchamiając przedwerbalne poziomy języka. Oprócz wymienionych onomatopei i paronomazji warto tu jeszcze wskazać rytmizacje i powtórzenia. Niektóre z tych operacji można bardziej uwiidocznić rozbijając tekst na wersy. Np. następujące wersy wyraźnie rządzą się logiką rytmu, na margines spychając znaczenie:

<sup>20</sup> L. P s z c z o ł o w s k a, *Jak się przekłada onomatopeje*. „Teksty” 1975, nr 6, s. 95.

<sup>21</sup> J. P a s z e k, *Zabawa z Anną Livią*. „Teksty” 1977, nr 1, s. 168.

<sup>22</sup> O napięciu między znaczeniami dosłownymi a poetyckimi w przekładzie pisał m.in. S. B a r a ń c z a k – zob. jego *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny* („Teksty Drugie” 1990, nr 3).



bezsensownych sylab u Joyce'a"<sup>24</sup>. Choć nie zaszkodzi pamiętać, że faktycznie poruszamy się tu na granicy wielkości i śmieszności.

Jak już wspominałem, w ramach potocznie przyjętych konwencji porozumiewania się obydwie słowa właściwie nic nie znaczą, nie są w ogóle słowami, jednostkami leksykalnymi. Ich znaczenie stało się czytelne, gdy umieściliśmy je w kontekście parafrazowanego przez Joyce'a innego tekstu. Obydwie zbitki liter były w takiej perspektywie aluzjami do pewnych motywów zaczerpniętych z tamtych opisów.

Ale te same niby-słowa można włączyć w obręb innych konfiguracji. „*Avelaval*” jest jednocześnie jednym z leitmotiwów powracających w *Finnegans Wake*. Wiadomo, że Joyce nawiązywał do koncepcji Wagnera i w tkanę swojego ostatniego dzieła wszczepił szereg wyrazów powracających co jakiś czas w nieco zmienionej formie. Clive Hart wymienia szereg sekwencji mających kojarzyć się ze sobą<sup>25</sup>. Mamy tu: odwołujący się do łaciny zwrot „*Aves Selvae Acquae Valles!*” (147, 6–7), glosolalię – „*Allalivial, allaluvial!*” (213, 32) oraz kontaminację liturgicznego „*alleluja, alleluja*” i imion głównej bohaterki, Anny Livii.

Kolejna wariacja na temat tego motywu to „*avalunch*” (240, 32) – tym razem kontaminacja „Awalonu” (mitycznej krainy z legend arturiańskich) i „*lunch*’u” (czyli obiadu), a jednocześnie paragram słowa „*avalanche*” (‘lawina’). Pobrzmiewa tu też powracający często czasownik „*to lave*” (‘płynąć’), który odnosi się do pełniącej ważną rolę w powieści rzeki Liffey (kojarzonej – przypomnijmy – z Anną Livią). Najczęściej zaś interesujący nas motyw powraca pod postacią łacińskiego powitania i pożegnania: „*ave*”–„*vale*” (np. 305, 27–28).

Czemu miałyby służyć takie rearanżacje literek układających się w coraz to nowe kombinacje? Chyba przede wszystkim chodzi tu o uwolnienie się od dosłowności języka. W obrębie szeroko rozumianego modernizmu popularna była idea dzieła sztuki zupełnie wyrwanego z degradujących kontekstów codzienności. Gide marzył o napisaniu powieści bez tematu i intrygi, Witkacy tworzył teorię „Czystej Formy”, ideałem zaś wszelkiej sztuki była muzyka jako sfera twórczości całkowicie uwolniona od zobowiązań poznawczych, ideologicznych i dydaktycznych.

Można więc czytać *Finnegans Wake* jako – może najbardziej radykalną – próbę stworzenia takiej powieści „czystej”. Timothy Martin pisze nawet: „*Ulisses* pożyczka z muzyki, *Finnegans Wake* aspiruje do tego, by być muzyką”<sup>26</sup>.

Pisano na ten temat tak wiele, że ograniczę się do paru stwierdzeń. Gdyby rzeczywiście Joyce marzył, że czytanie jego dzieła dostarczy odbiorcom podobnych wrażeń jak słuchanie koncertu, to można by uznać *Finnegans Wake* za porażkę (choć – przyznajmy – byłaby to jedna z najbardziej spektakularnych porażek w historii kultury). Całe przedsięwzięcie nabiera jednak pewnego sensu, jeśli przyjąć odpowiednio rozszerzone pojęcie muzyki. Pasowałoby tu takie rozumienie „muzyki”, jakie proponował Hugo Friedrich omawiając lirykę Mallarmégo,

<sup>24</sup> Campbell, Robinson, *op. cit.*, s. 360.

<sup>25</sup> Hart, *op. cit.*, s. 231 (indeks motywów).

<sup>26</sup> T. Martin, *Joyce and Wagner. A Study of Influence*. Cambridge University Press 1991, s. 162.

a jakie oznacza „wibrację również intelektualnych zawartości poezji i jej napięć abstrakcyjnych”<sup>27</sup>.

Joyce’owskie leitmotywy niczego nie stwierdzają, ale jedynie podsuwają cień znaczenia, delikatne sugestie semantyczne i w tym mogą przypominać muzyczne sekwencje, które nieraz pojawiają się w otocze bardzo mglistych asocjacji. Częstym chwytem – na co już nieraz wskazywano – jest tu łączenie w jednym słowie trywialności i sublimacji (np. *avalunch*). Taki spłot pozwala utworzonemu słowu wymknąć się sterującym kulturą klasyfikacjom. We wszystkich tych wypadkach zostaje tylko zasygnalizowane istnienie jakichś relacji, a nie wyjaśnia się logicznego podłoża tychże zależności.

Czy taka „muzykalizacja” języka ma jakieś konsekwencje semantyczne? Najogólniej powiedziałbym, że da się ona zinterpretować podobnie jak omówione już onomatopeje, tj. jako próba przezwyciężenia konwencjonalnej, zdroworozsądkowej, „przedstawieniowej” postaci języka.

Kłopotliwość sytuacji tłumacza polega na tym, że nieuchronnie musi on wybrać jedną z ewentualności kosztem innych, że nie może jednocześnie zachować linearnego porządku logiczno-składniowego i zrekonstruować łańcuchów dźwiękowo-graficznych asocjacji, musi odebrać słowom ich ambiwalencję, wyrwać je ze strefy „nieskończonej potencjalności”<sup>28</sup> i pozbawić ich niepokojącego uroku.

Oprócz muzycznej interpretacji Joyce’owskich kalamburów, eufonii i hominimii możliwa jest jeszcze inna ich wykładnia. Już truizmem stało się stwierdzenie, że – po próbie przedstawienia monologu wewnętrznego w *Ulyssesie* – w swoim ostatnim dziele Joyce podjął wysiłek odsłonięcia świata snu. Interpretacja taka wydaje się zresztą niesprzeczna z wykładnią odwołującą się do koncepcji Vica. Powszechnie uważa się przecież, że właśnie w marzeniach sennych dochodzi do głosu stłumiona emocjonalność, że w formie symbolicznej uaktywniają się wówczas pierwotne pokłady ludzkiej psychiki.

Należy natomiast dodać, iż spośród różnych ksiązek stworzonych z podobnym zamiarem *Finnegans Wake* jest chyba próbą najbardziej radykalną i konsekwentną. Sen można bowiem opowiedzieć. Trzeba jednak pamiętać, że opowieść pozostaje deformującym przekładem *sub specie* „dziennego” rozsądku i zawsze musi jakoś okroić nieuchwytność sennego marzenia.

Krok dalej poszedł Lewis Carroll, referując wędrowki Alicji wśród śnionych postaci i usuwając z narracji odniesienia do świata jawy. Właśnie zderzenie swojej naiwności narratora przyjmującego z dobrą wiarą przygody swej bohaterki oraz absurdalności wydarzeń daje wrażenie niepowtarzalnej dziwności. Ale i u Carrolla pojawiają się interwencje rozumu. Alicja potrząsnęła Czerwoną Królową i wtedy „naprawdę okazało się, że jest to kotek”<sup>29</sup>. Presję logiki języka widać też np. w przemianie niemowlaka w prosiaka. Carroll mówi nam o metamorfozie, ale nie może jej pokazać, przedstawić.

<sup>27</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przełożyła i wstępem opatrzyła E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 190.

<sup>28</sup> Termin pożyczam od Friedricha (*op. cit.*, s. 147)

<sup>29</sup> L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1972, s. 148.



Tymczasem Joyce spróbował stworzyć słowny ekwiwalent snu. Dzięki nakładaniu jednych na drugie rozmaitych ciągów motywacyjnych, nadawaniu słowom egzotycznego wyglądu, rozbijaniu imion na różne podobne sekwencje udało mu się rozpuścić porządkujące świat kategorie. W *Finnegans Wake* postać jest jednocześnie sobą i kimś innym – ten sam gest może należeć do kilku bohaterów, wpisywać się w odmienne ciągi zdarzeń. Brak słów wprowadzających, meta-tekstowych wtrąceń hierarchizujących poziomy komunikacji sprawia, że to samo zdanie może wejść w dialog z różnymi wypowiedziami i za każdym razem znaczyć coś zupełnie innego. Nawet imię własne, które odróżnia zwykle bohatera od tłą i umożliwia integrację atomów składających się na postać, traci tu swoją tożsamość, rozpada się na inicjały, przejęzyczenia, asocjacje i powraca w seriach powracających wariacji. Nobilitacja myślenia przez analogie unieważnia chronologię. Rozmywają się granice między podmiotem a światem – ostatnia stronica utworu to jednocześnie monolog bohaterki i rozplywanie się rzeki w otwartym morzu. Sensy nie pojawiają się wprost, ale tylko aluzyjnie, w grze między powiedzianym a przemilczanym.

Przejdźmy teraz do drugiego słówka. „Lps.” za Hartem odczytaliśmy jako aluzję do „lips” i tym samym nawiązanie do *Dublińczyków*. Z takiego punktu widzenia zaproponowane przez Słomczyńskiego jako ekwiwalent „Wrg.” okazało się strzałem w dziesiątkę. Tylko że i „słówko” „Lps.” oprócz znaczenia ma swoje brzmienie. Może być np. interpretowane jako kolejna onomatopeja, naśladowująca plusk wody, a „Wrg.” z pewnością skojarzeń takich nie wywołuje. A dodajmy, że podobnie brzmiących słów mamy w finałowym monologu więcej.

W ostatnim zdaniu kolejne słowa zaczynają się na „l”. Wcześniej bohaterka wydaje z siebie odgłos „Lff!” (628, 7 – Słomczyński pozostawił to bez zmian, tracąc jednak podobieństwo do „liścia” („leaf”), a można by wprowadzić np. „Lśść”, gdyby nie fakt, że wówczas nasze „słówko” przestanie przypominać nazwę rzeki Liffey). Na samym początku monologu pojawia się charakterystyczny fragment:

*Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! [...] Lispn! No wind no word.  
Only a leaf, just a leaf and then leaves.* [619, 20–23]

Po czym przez kilka stronic co jakiś czas występują utworzone przez pisarza zbitki liter: „So oft.” (620, 15), „Sft!” (621, 8), „Lst!” (621, 17), „Mrkrk?” (621, 20), „Lss.” (624, 6), „Sm!” (624, 25), „Snf?” (625, 17), „Mch?” (625, 19). Pojawiają się też całe zdania zdominowane przez echolalię, np.:

*Let me lean, just a lea, if you le [...].* [626, 2–3]  
*Lo, lo, lives love! Eve takes fall. La, la, laugh leaves alass!* [293, 21–22]

Takie nagromadzenie eufonii nie może być przypadkowe. Tym bardziej że jeśli zestawimy obok siebie np. „lsp”, „lps”, „lpf”, „lff” i „lispn”, to w cień odchodzą wszelkie inne skojarzenia, a zostaje wrażenie kilku prób imitacji tego samego dźwięku. Ponadto rzeka, nad której brzegiem rozgrywają się przedstawione zdarzenia i która staje się symbolem kobiecości, nazywa się Liffey („leaf”, „leafy”, „leaves” – ‘rzeka liściasta’?).

Myślę, że – podobnie jak w przypadku „all” – można podać tu kilka wyjaśnień. Pierwsze, „estetyzujące”: mamy do czynienia z ornamentem, pełniącym funkcję substytutu czystości linii muzycznej. Drugie, „naturalistyczne”: powta-

rzane co jakiś czas zbitki liter są imitacją chrapania albo różnych sapnięć, ziewnięć i mruknięć przewracającej się w łóżku Anny Livii. Trzecie, „kaligraficzne”: finałowy monolog to jednocześnie odtworzenie biegu rzeki zbliżającej się do swego ujścia. A zatem owe porzrzucane między długimi zdaniami króciutkie „*lsp*” i „*lff*” mają (podobnie jak omawiane już „*all*”) kinetycznie odwzorowywać przetaczające się miarowo grzbiety fal. Czwarte, „semiotyczne”: gierki ze słowami „*Liffey*” (rzeka) – „*leaf*” (‘liść’) i onomatopejami służąc mają zatarciu granicy między nazwą a szumem, doprowadzić czytelnika do stanu niepewności, czy jeszcze rozumie, czy już tylko słucha. I w końcu piąte, „mystyczno-symboliczne”: wiadomo, że Joyce’owi bliska była wywodząca się od Baudelaire’a i Rimbauda idea syntezy i symbolizmu dźwiękowego<sup>30</sup>.

W koncepcji takiej zakładano, iż literom i dźwiękom odpowiadają ukryte znaczenia, potencje duchowe, emocjonalne bądź jakości zmysłowe. Joyce’owskie powtórzenia sugerują zatem jakiś irracjonalny związek między kobiecością, żywiołem wody a głoską „l”. Joyce bawi się też podobieństwem tych ciągów dźwiękowych ze słowami „*live*” (‘żyć’) i „*love*” (‘kochać’), jakby sugerując, że w nazwach tych przechował się ślad zasadniczego pokrewieństwa oznaczanych przez nie zjawisk.

Tak czy inaczej, wybierając twarde „Wrg.” zamiast miękiego „*Lps.*” wybieramy przejrzystość znaczenia i opowiadamy się po stronie Logosu, a nie pieszczących ucho szmerów. Od tego momentu trudno już poddać się urokowi Joyce’owskiej melodii.

Ale na tym nie koniec. Nieoceniony Clive Hart podaje za Fritzem Sennem jeszcze jeden pomysł na „*Lps.*” W myśl jego hipotezy te trzy litery to – faktycznie istniejący w angielszczyźnie – skrót „*L.P.S.*” od tytułu „*Lord Privy Seal*”, co po polsku tłumaczy się jako „Lord Tajnej Pieczęci”<sup>31</sup>. Czy ta informacja może nam się na coś przydać? Hart jest zwolennikiem pomysłu, że taki skrót to zakamufłowane *obscenum*. Co może skłaniać do takiej lektury? Rzeczywiście, „*private parts*” to „genitalia”, ale równie dobrze słowa te zamiast erotyki mogą ewokować skatologię. Hart odnosi jednak ten urywek do różnych wcześniejszych fragmentów o bardziej oczywistej wymowie. Argumentuje też, że „*The keys to*” (628, 15) „Klucze” (131, 13) – to klucze do dziewictwa Anny Livii (odczytanie takie jest oczywiście sensowne tylko jako reminiscencja niegdysiejszych wydarzeń, jako że Anna Livia ma już trójkę dzieci). Wtrąciłbym tu, że jeśli już iść tym tropem, to sam tekst o stronicę wcześniej podsuwa bardziej romantyczną wykładnię: „*How you said how you’d give me the keys of me heart*” (626, 30–31). A więc chodzi tu raczej o klucze do serca bohaterki (trudno nie dostrzec w tej sekwencji echa oświadczyn z monologu Molly).

Wróćmy jednak do pomysłu Harta. Jego interpretacja jest o tyle sugestywna, że faktycznie Anna Livia i jej mąż leżą w łóżku. Nie wiemy właściwie, co tam się dzieje, możemy tylko domyślać się na podstawie tego, co Joyce przedstawia jako chaotyczny monolog kobiety. Rzeczywiście, mamy tu kilka enigmatycznych słów, które wmontowane w kontekst sytuacji erotycznej nabierałyby jakiegoś sensu. Np. „Finn znów. Bierz. Miękkocię. Memememormnie! [mówiliśmy już o tym słówku]

<sup>30</sup> Zob. np. Hart, *op. cit.*, s. 145–153.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 205.

Potyśnięcie” (131, 12–13). Co więcej, im bardziej zbliżamy się do końca, tym krótsze, w większym stopniu zdefektowane stają się zdania. O ile na początku stronicy mamy zdania z podmiotem, orzeczeniem i dopełnieniem, o tyle dalej tekst jakby się „urywał”, pojawiają się równoważniki zdań albo nawet pojedyncze sylaby. Potem następuje ostatnie zdanie o strukturze: „A [...] a [...] a [...] a [...] a [...]”, jakby rozplywające się w błogiej ciszy. Czy to nie wygląda jak narastanie napięcia, orgazm i w końcu odprężenie? Może zatem Hart miał rację? (Argumentem „za” może być też fakt, że podobnie odczytywano czasem finał *Ulissesa*.)<sup>32</sup>

Podejrzewam jednak, że na poczekaniu można sklecić *ad hoc* kilka niemal równie sugestywnych wersji konkurencyjnych. Pomyślmy. „Lord Tajnej Pieczęci”? Gdzie jeszcze były pieczęcie? *Finnegans Wake* ma być książką o Wszystkim. Koniec takiej książki winien stanowić kres Wszystkiego („Kres tu” (131, 11) – na razie się zgadza). Powinien objawiać prawdę ostateczną. Prawdę *Apokalipsy*. Ależ tak! „A gdy [Baranek] otworzył p i e c z ę ć siódmą, zapanowała w niebie cisza jakby na pół godziny”<sup>33</sup>. I dlatego książka kończy się w pół zdania, kończy się ciszą. „*The keys to. Given*” – „Klucze. Dane” to oczywiście dżerzone przez świętego Piotra klucze do raju<sup>34</sup>. „*Allanuvia*” to dziękczynne *Alleluja* tłumy w niebie, „*Arkangels*” to białoskrzydłe („*whitespread wings*”) archanioły, a „*thousandsthee*” to tysiące zbawionych. A pamiętajmy, że książka zaczyna się od Ewy i Adama (oznaczających także Annę i Earwickera), czyli od *Księgi Genesis*.

Takie odczytanie pozostawia jednak pewien niedosyt. Dlaczego? Czyżby nie możliwe wydawało się splecenie miłosnego aktu z objawieniem wyroków Boskich? Wręcz przeciwnie – doskonale wiadomo, że takie zestawienie należy do ulubionych chwytów Joyce’a. Jeden z badaczy, Darcy O’Brien, uznał nawet nieustanny konflikt popędów seksualnych i religijnych restrykcji za punkt ciężkości całego dzieła<sup>35</sup>. Taka stereoskopia na zakończenie byłaby więc całkiem na miejscu. Może więc drażni niekonkluzywność takiego zestawienia? Nie wiadomo właściwie, jakie wnioski miałyby płynąć z nałożenia wizji apokaliptycznej św. Jana na opis kopulacji małżonków. W akcie miłosnym odsłania się autentyczny sens bytu? Koniec świata – jak u Miłosza – „staje się już”? Prawdy cokolwiek banalne. Taki zarzut można jednak dość łatwo oddalić. Wiadomo, że opowieść to nie uczona rozprawa i nie musi (ba! czasem nawet mówi się, że nie powinna) wyrażać żadnej jednoznacznej tezy. Wystarczy, jeśli np. Joyce w nowatorski sposób pokazał jednoczesne uwikłanie człowieka w różne porządki (metafizyczny, psychologiczny, biograficzny, biologiczny, tekstualny, itd., itd.)<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Sam Joyce (*Listy*. Wybrał i przełożył M. Ronikier. Kraków 1986. T. 2, s. 315) pisał o zakończeniu utworu jako o „omdleniu Anny Livii”.

<sup>33</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Opracował zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, poprawione. Poznań–Warszawa 1980, s. 1403.

<sup>34</sup> Skoro mowa o kluczach, to jednak lepiej w przekładzie byłoby zostawić „Klucze do”. Chodzi o drobiazg, ale wnoszący pewną różnicę. „Klucze” to po prostu nazwa, dodanie przyimka tworzy zaś konstrukcję urwaną, domagającą się uzupełnienia, a zatem zwracającą uwagę na to, co przemilczane (serce Anny Livii lub wrota raju). W efekcie tworzy się subtelny, niemal niezauważalny efekt stłumienia wzruszenia, jakby to, co najważniejsze, nie mogło być wypowiedziane, nazwane.

<sup>35</sup> D. O’Brien, *The Conscience of James Joyce*. Princeton 1968.

<sup>36</sup> Spekulacje takie przypominają trwające od lat debaty nad sensem *Samogłosek* Rimbauda,

W czym więc tkwi problem? Po prostu, im więcej czytelnik tu odkrywa, tym mniej może być pewien, czy jeszcze cokolwiek odkrywa, czy też już fantazjuje. Trudno rozsądzić, gdzie kończy się bogactwo sensu, a zaczyna obłąd interpretacyjny. Jeszcze chwila, a – jak pisał Descombes – „byle jaki znak stanie się dla nas objawieniem czegośkolwiek”<sup>37</sup>.

Trudno nawet rozstrzygnąć, czy przedstawione tu próby interpretacji są ożywieniem ukrytej w tekście intencji, czy też zwykłym nadużyciem (gdybym już musiał się określić, to powiedziałbym, że cały pomysł Harta z „Lordem Tajnej Pieczęci” wydaje mi się raczej trochę naciągany)<sup>38</sup>. Ale nawet jeśli uznać tę zamiataną aluzyjność za zamierzoną, to chciałoby się zapytać: czy takie mnożenie skojarzeń i znaczeń niesie jakkolwiek wartość estetyczną albo chociaż poznawczą? Gdyby *poesis docta* była receptą na Wielką Sztukę, to zamiast wierszy czy dramatów czytalibyśmy encyklopedie, słowniki, leksykony. Sprawa ma się zatem inaczej. Erudycja oddziałuje tylko wtedy, kiedy zostanie wkomponowana w ogólniejszą sieć relacji, a konteksty poszczególnych nawiązań będą się w jakiś sposób ząbnić. Czytelnik powinien więc odnaleźć jakieś punkty orientacyjne, pozwalające hierarchizować i scalać kolejne cytaty, aluzje, skojarzenia.

Czy Joyce’owskie gry intertekstualne można wyjaśnić w podobny sposób? I tak, i nie. Od czasu do czasu w owym gąszczu pozornie nie zhierarchizowanych sylab, wyrazów, konstrukcji pojawiają się sygnały, które zależnie od swej wrażliwości, dobrej woli lub erudycji czytelnik może uznać za choćby lokalne punkty zaczepienia i podstawę do szukania bardziej globalnych znaczeń. Postawienie przez czytelnika pewnej hipotezy interpretacyjnej pozwala już łączyć oderwane urywki w sensowne bloki. Nieuchronnie jednak uprzywilejowuje się wtedy jedne połączenia, inne spychając na margines, uznając za przypadkowe i nieistotne. Tymczasem ledwie znajdziemy jakąś nić łączącą rozsypane znaki, a już słowa – dopiero co układające się w zarysy czytelnej sytuacji – przekomponowują się w zupełnie inną konstelację. Na podstawie tych samych zdań domyślamy się innego sensu. Te same słowa stają się innymi słowami.

Z jednej strony, wydaje się zatem, że mamy do czynienia z niesamowicie precyzyjnym i skomplikowanym systemem, w którym zewsząd osaczają nas wielorakie sploty znaczenia, ale ich odcyfrowanie przerasta ludzkie siły. Jednocześnie zaczyna się wydawać, że równie dobrze można na chybił trafił dobierać dowolne elementy i poddawać się niekontrolowanemu strumieniowi skojarzeń, w którym równie możliwe jest każde połączenie. Wszechobecny sens staje się wszechocnym szumem. „Chaososem” (118, 21)<sup>39</sup>.

---

które bywały odczytywane np. jako swobodna fantazja, zakamuflowany erotyk bądź jako ezoteryczny traktat filozoficzny.

<sup>37</sup> V. Descombes, *Umykanie sensu*. Przełożyła M. Kowalska. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8/9, s. 332.

<sup>38</sup> J. Paszek (*Aluzje literackie w przekładzie „Ulissesza”*. „Teksty” 1973, nr 5) dzielił kiedyś Joyce’owskie aluzje na „jasne” i „ciemne”. Ta należy chyba do najmroczniejszych. W związku z tą problematyką zob. też J. S. Atherton, *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce’s „Finnegans Wake”*. London 1959. – R. M. C. Hugh, *Annotations to „Finnegans Wake”*. Baltimore and London 1991.

<sup>39</sup> Zob. U. Eco, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*. Transl. E. Srock. Cambridge 1989.

Dla pełniejszego obrazu wielości możliwych kombinacji wspomnijmy jeszcze jedną propozycję ułożenia motywów pojawiających się na interesującej nas stronie. Autorzy jednego z przewodników po *Finnegans Wake*, Michael H. Begnal i Fritz Senn, twierdzą, że zasadą organizującą tekst jest tu szereg kontrastów, np.: przyziemny handel – duchowość (reprezentowane przez „kiermasz zabawek” (131, 6–7) – „Arkanielsk” (131, 8)); dalekość – bliskość („Tam mam” (131, 10) – „Kres tu” (131, 11)); cisza – krzyk („bezglósna” (131, 10) – „śpiew” (131, 11)); początek – koniec („Najpierw” (131, 10) – „ostatnia” (131, 13)); aktywność i nadmiar – bierność i brak („Bierz” (131, 12) – „Dane!” (131, 13))<sup>40</sup>.

Jak zwykle, pojawia się pytanie, czy przypadkiem nie mamy do czynienia z przerostem inwencji interpretatora. Na pewno jest tu coś na rzeczy, ale jednocześnie symetria nie jest u Joyce’a tak widoczna i oczywista jak np. w *Krzyżu Wojaczka* („Ja jestem pozioma / Ty jesteś pionowy / Ty jesteś góra / Ja jestem dolina” itd.)<sup>41</sup>. Podobne sekwencje antonimów mają zwykle oznaczać mniej więcej tyle, że ostatecznie świat daje się zredukować do serii opozycji, do jakiegoś repertuaru części elementarnych. Tyle że takie rewelacje niebezpiecznie blisko sąsiadują z banałem, prostota objawienia zaś szybko rozmywa się w dewaluacji znaczeń<sup>42</sup>.

Być może, dzieje się tak dlatego, że same opozycje nie wystarczą, by uruchomić wydarzenie się sensu. Trzeba pamiętać, że te opozycje grają, wchodzą ze sobą w różne relacje. Sam słownik to za mało, by mówić. Do komunikacji potrzeba jeszcze składni.

Gdyby jednak przyjąć, że w przypadku nagromadzenia opozycji mamy do czynienia z celową operacją, a nie ze zbiegiem okoliczności, trzeba wówczas podkreślić oryginalność Joyce’a. Najpierw dlatego, że wzmacnia on znaczenie tych opozycji formą ich wprowadzenia (można uznać, że np. nie przypadkiem dla ukazania przeciwieństwa aktywności i bierności użyty zostaje tryb rozkazujący: „Bierz” i strona bierna: „Dane!”). Poza tym owe podstawowe dawki sensu są tu wtopione w normalną wypowiedź, objawienie zatem nie występuje w stanie czystym, lecz do końca zachowuje na sobie nalot ziemskiego brudu. Być może, chodziło tu właśnie o wywołanie niepewności, czy bohaterka doświadcza iluminacji, czy też na siłę próbujemy usensownić zwykły bezkształtny słowotok. I wreszcie jest istotne, że omawiany fragment zamyka się urwanym zdaniem (dokończonym gdzie indziej, ale o tym za chwilę), a więc mnożenie przeciwieństw ma ostatecznie prowadzić do milczącej intuicji, do zniesienia różnic i roztopienia form w niewystawialnym Byciu. Jednak zakończenie przedstawia bardziej złożony problem, dlatego zajmiemy się nim oddzielnie.

<sup>40</sup> M. H. Begnal, F. Senn, *A Conceptual Guide to „Finnegans Wake”*. The Pennsylvania State University Press 1974, s. 233. Warto może jeszcze dodać, że według Ellmanna (*op. cit.*, s. 623): „Zdanie »Ponieś mnie, tato, jak niosłeś wtedy przez ten kiermasz zabawek!« zrodziło się ze wspomnienia jarmarku zabawek w Trieście, kiedy to [Joyce] nie mogąc kupić Giorgiowi konia na biegunach, dla osłody wziął go na ręce i nosił”. A zatem prawda tego tekstu rozgrywa się także pomiędzy całą maszyną sensu a zwyczajnym pragnieniem zwierzenia się z osobistego smutku.

<sup>41</sup> R. Wojaczek, *Krzyż*. W: *Utwory zebrane*. Opracował B. Kierc. Wstępem opatrzył T. Karpowicz. Wrocław 1976, s. 182.

<sup>42</sup> Podobnie dzieje się w malarstwie. Od mistycznego minimalizmu Pieta Mondriana do fabrycznej dekoracyjności droga nie tak znów daleka.

## 5

Na pozór ostatnie zdanie *Finnegans Wake* nie wydaje się skomplikowane. Przedstawmy od razu obie jego wersje: „*A way a lone a last a loved a long the*” (628, 15–16) – „O stąd o sama ostatnia o słodka o senna” (131, 13).

Po angielsku ma ono strukturę zwykłego bezspójnikowego wyliczenia rzeczowników i przymiotników. Gdyby bez namysłu mechanicznie przetłumaczyć dosłowne znaczenia, otrzymalibyśmy szereg: „Droga samotny ostatni ukochany długi”. Jednak nawet taki przekład nie jest całkiem „niewinny”. Przede wszystkim dlatego, że przymiotniki po angielsku nie odmieniają się przez rodzaje, stąd „*last*” może się odnosić tak do mężczyzny, jak do kobiety lub jakiegokolwiek przedmiotu. Do kogo zatem odnoszą się kolejne określenia? Mówi Anna Livia, kobieta. Możemy więc przypuszczać, że to np. żona mówi do męża. Wtedy „samotny” i „kochany” (albo lepiej „ukochany”) ładnie by nam zagrało. Ale mąż „długi”? Tu już mamy zgrzyt.

Dlatego też bardziej przekonujący wydaje mi się inny pomysł. Można by uznać, że nie jest to wyliczenie współrzędne, ale konstrukcja określana jako zeugma, polegająca na tym, że jeden człon łączy szereg innych współrzędnych wobec siebie. Wtedy kolejne przymiotniki byłyby charakterystykami jakiejś drogi. Musielibyśmy zatem zmienić naszą wersję na: „Droga samotna ostatnia ukochana długa”.

Ale w takiej wersji ginie jedna literka, powtarzające się przed każdym wyrazem „*a*”. Problem polega na tym, że „*a*” nie ma polskiego odpowiednika. „*A*” to po prostu przedimek nieokreślony stawiany przed rzeczownikami, z punktu widzenia semantyki można go więc zwyczajnie opuścić. Tak też zwykle w przekładach się robi. Zanika przy tym pewien dość subtelny odcień, gdyż „*a*” można też oddać przez „jakiś”. Wtedy zyskujemy sygnał nieokreśloności. Tę możliwość jednak chyba łatwo przyjdzie nam wykluczyć. Cóż to za koniec książki: „Jakaś droga jakaś samotna jakaś ukochana jakaś długa”?

Ale „*a*” jest nie tylko przedimkiem nieokreślonym, nie tylko porcją znaczenia. Jest też samogłoską. Wiadomo zaś, że tekst poetycki (a chyba jest oczywiste, że z takim właśnie mamy do czynienia) nad znaczeniami zaczerpniętymi z języka potocznego nadbudowuje własny, idiomatyczny kompleks analogii, porównań, opozycji. Stosowanie aliteracji służy zaś zwykle właśnie uwydatnianiu związków znaczeniowych między poprzedzonymi członami i podkreślaniu celowości organizacji dźwiękowej.

Jeśli pominiemy tę samogłoskę, to, po pierwsze, tracimy zaszyfrowane inicjały głównej bohaterki („*a lone a last a loved a long*” – A. L. ⟨Anna Livia⟩; a dodajmy, że ginie też wówczas podobieństwo do słowa „*all*”). To jednak gotów byłbym uznać za niewielką szkodę. Gorzej natomiast, że gubimy też anaforę, a co za tym idzie – efekt monotonii. Tym bardziej że to małe „*a*” na swój sposób wpływa na całość zdania. Burzy mianowicie przedstawioną powyżej koncepcję zeugmy. Wracamy więc do punktu wyjścia: jeśli przed każdym słowem pojawia się to samo „*a*”, to znaczy, że wszystkim przypisuje się tę samą rangę. Czyżby więc to nie droga była samotna, ostatnia, ukochana, długa?

Można, co prawda, przypomnieć kontekst, w jakim się te słowa pojawiają. To przecież poranne, nie skoordynowane pomyślenia jeszcze nie w pełni rozbudowane.

dzonej kobiety, łańcuch wolnych skojarzeń. Taka formuła pozwala właściwie wszystko usprawiedliwić. Po prostu po głowie niezbyt rozgarniętej Anny Livii snują się różne nie powiązane słowa.

Tyle że właśnie regularność powracania tego małego „a” w tym akurat miejscu, w takim zagęszczeniu przypomina nam, że mamy do czynienia nie po prostu z *quasi*-naturalistyczną symulacją chaosu przeżyć, ale z językiem artystycznie ukształtowanym. Monolog Anny Livii to nie zapis automatyczny. Podobnie było przecież w monologu Molly Bloom. Jego urok w dużym stopniu polegał też na refrenicznym, i to coraz częstszym powracaniu afirmującego „tak”.

Przypomnijmy, że zmyślność tamtego zakończenia polega m.in. na tym, że owo „tak” zostało po raz pierwszy wypowiedziane w momencie oświadczył Blooma, a – jak wynika z tekstu – były to oświadczenia bardzo żywiołowe („objęłam go ramionami tak i przyciągnęłam w dół ku sobie tak, że mógł uczuć moje piersi pachnące tak, a serce biło mu jak szalone”<sup>43</sup>). Stąd coraz częstsze powracanie tego „tak” otwiera narastające podniecenie kochanków. Jednocześnie trzeba pamiętać, że scena oświadczył rozgrywa się tylko we wspomnieniach Molly, stąd gwałtowne emocje oglądamy przez delikatną zasłonę nostalgii.

Trudno zatem uwierzyć, że koniec ostatniego dzieła został potraktowany bardziej niedbale. Chyba więc chodzi o wszystko naraz, o spotęgowaną wieloznaczność. A zatem jednocześnie mamy w tym samym zdaniu współrzędne wyliczenie różnych rzeczy przychodzących do głowy rozspanej kobiecie, opis drogi i czułe wyznanie miłości do męża.

Chcielibyśmy więc „ocalić” naszą samogłoskę. Ale nie da się ukryć, że gdybyśmy przeczytali: „A droga a samotna a ostatnia a ukochana a długa”, niewiele by to miało wspólnego z poezją. Tutaj świetnie widać kunszt Joyce’a. To właśnie powszechność stosowania i semantyczna niezauważalność „a” pozwoliły uczynić z tej litery mikroskopijny refren, połączyć rytm z płynnością. Wrażenie tym silniejsze, że są w tym szeregu dwa wyrazy podobnie brzmiące: „a lone” i „a long”. Co więcej, brzmią one identycznie jak pokrewne im wyrazy pisane łącznie z „a”: „alone” (‘sam, jeden’) i „along” (‘wzdłuż’). Podobnie dzieje się z „a way”, które czytane jako „away” znaczy ‘stąd’.

Z kolei skoro w trzech wypadkach możemy połączyć słowa z przyimkami, to naturalnym odruchem będzie, jeśli spróbujemy to samo zrobić w pozostałych dwóch. Sytuacja nie jest tu tak oczywista, ale w „a last” można dostrzec zdefektowany zapis „at last” (‘w końcu’), „a loved” zaś może skojarzyć się z „unloved” (‘niekochana’). Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że słuchamy narzekań starzejącej się kobiety, to kombinacja „samotna, niekochana w końcu [odchodzę] stąd” brzmi całkiem dorzecznie.

Płynię z tego wniosku dość ważny dla tłumacza: przekład optymalny (termin pożyczam z tekstu Jerzego Ziomka, zgadzając się, że „przekład adekwatny” bądź „idealny” właściwie nie jest możliwy<sup>44</sup>) powinien w zakończeniu przede wszyst-

<sup>43</sup> J. Joyce, *Ulisses*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1981, s. 824.

<sup>44</sup> J. Ziomek, *Kto mówi?* „Teksty” 1975, nr 5, s. 47. Choć trzeba zauważyć, że *Finnegans Wake* uświadamia nam szczególnie wyraźnie, jak trudno jest wskazać jakieś określone kryteria owej „optymalności”.

kim odtworzyć układ słów, które można wkomponowywać w różne kombinacje, otwierający drogi w najróżniejsze strony, dający mglisty kontur sensu, otwarty na wielość potencjalnych wypełnień.

Pora, by przejść do wersji polskiej. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pomysłowość Słomczyńskiego. Wprawdzie polskie „o” nie jest aż tak naturalne jak angielskie „a”, ale też będąc poprzednikiem wołacza ma chyba jako jedyna samogłoska szansę pojawienia się w tym miejscu bez narażenia całości na sztuczność.

Z dwóch znaczeń „a way” tłumacz wybrał formę deiktyczną „ukochaną” zastąpił „słodką”, „długą” zaś – „senną”. Co dzięki temu osiągnął? Powtarzalność pierwszej litery – u Joyce’a jest to „l”, w wersji polskiej „s”. W pewnym sensie udało mu się nawet „prześcignąć” oryginał, w którym jakby coś nie wyszło, skoro „a way” wyłamuje się z reguły „wszystko na l”. Tyle że u Joyce’a nie dzieje się to przypadkowo. I tu pojawiają się problemy.

Przed wszystkim zapytajmy o konsekwencje wprowadzenia wołacza. Niewątpliwie wersja: „O stąd o sama o ostatnia o słodka o senna” sprawia wrażenie magicznej inkantacji albo formy hymnicznej. Wydaje się bliska temu, co Derrida nazywa „językiem czystego wezwania, czystej adoracji, wypowiadającym tylko imiona własne, by przywołać innego z oddali”<sup>45</sup>. Niewątpliwie w porównaniu z oryginałem brzmi to bardziej emocjonalnie, mniej powściągliwie i, co ważniejsze, mniej „sennie”.

Niezależnie jednak od tego, jak bardzo oczarowałby nas urok inwokacji Słomczyńskiego, pojawia się tu jeszcze pewna trudność, z której każdy tłumacz musiałby jakoś wybrnąć. Jak wiadomo, kompozycja *Finnegans Wake* oparta jest na zasadzie pętli. Ostatnie zdanie książki urywa się w połowie, ale też ta książka zaczyna się w połowie tego właśnie zdania. Niepełność zakończenia w oryginale jest jeszcze podkreślona słówkiem „the”, które wyraźnie domaga się jakiejś kontynuacji. Pozostając w ramach zaproponowanych przez tłumacza, może należałoby chociaż dodać jeszcze jedno „o” na samym końcu<sup>46</sup>.

Brak sygnałów zespolenia granic książki wydaje mi się następnym słabym punktem tłumaczenia. Podobnie jak wskazane poprzednio odejścia od artyzmu oryginału – tzn. upraszczanie neologizmów oraz rezygnacja z eufonii – zdaje się wpisywać w ogólniejszą koncepcję przekładu, którą określałem jako dążenie Słomczyńskiego do „oswojenia”, swoistego uładzenia Joyce’a.

Zostawmy jednak na razie na boku rozważania nad estetycznymi walorami takiego chwytu i przyjrzyjmy się samemu zdaniu. Jeżeli „zszyjemy” koniec (książki) z początkiem (książki), a tym samym początek (zdania) z końcem (zdania), otrzymamy w wersji oryginalnej, co następuje:

<sup>45</sup> Derrida, *op. cit.*, s. 252.

<sup>46</sup> O ważności ostatniego słowa książki również sam Joyce wypowiedział się bezpośrednio. Mówił: „W *Ulyssesie* dla oddania paplaniny zasypiającej kobiety szukałem na zakończenie najmniej dynamicznego słowa, jakie tylko mogłem znaleźć. Znalazłem słowo »yes«, którego prawie się nie wymawia, które oznacza przyzwolenie, rezygnację z siebie, odprężenie i zaniechanie wszelkiego oporu. W *Work in Progress* starałem się, gdyby to było możliwe, osiągnąć jeszcze więcej. Tym razem znalazłem słowo nie będące właściwie słowem, które prawie nie dźwięczy między zębami, tchnienie, nic – rodzajnik »the«” (cyt. za: E l l m a n n, *op. cit.*, s. 624).



*A way a lone a last a loved a long the riverrun past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.* [628, 15–16; 3, 1–3]

Mimo wszystkich ubocznych komplikacji ze zdania tego daje się bez większych trudności wyłuskać czytelny sens. Jeśli zapomnimy na moment o poetyckich walorach tłumaczenia, możemy oddać go mniej więcej tak:

Droga samotna ostatnia ukochana wzdłuż biegu rzeki, obok Ewy i Adama, od zbrocza brzegu do zakrętu zatoki, prowadzi nas przez *commodius vicus* recyrkulacji z powrotem do Howth Castle i Okolic.

Co prawda, pojawiają się tu różne dziwne słowa, ale „struktura głęboka” zdania wydaje się całkiem logiczna.

Spróbujmy teraz to samo zrobić z wersją polską. Jak wspominałem, istnieje już polskie tłumaczenie początku książki, tyle że dokonane przez Tomasza Mirkowicza:

rzekirzyg, obok Ewy i Adama, od wcięcia wybrzeża do zakola zatoki, prowadzi nas przez *commodius vicus* recorsolacji na powrót do Howth Castle i Edyficjów. [352, 1–4]

Nie wszystko jest w tym tłumaczeniu jasne. Nie do końca rozumiem np., dlaczego Mirkowicz zdecydował się na formę „rzekirzyg”, skoro tekst angielski akurat w tym miejscu nie zawiera szczególnych ekstrawagancji<sup>47</sup>. Z kolei „*Environs*” oznacza po prostu „okolicę”, „sąsiedztwo”. Mirkowicz ma tu rację o tyle, że w jego wersji udaje się zachować litery H, C, E – inicjały głównej postaci. Powraca więc stały dylemat – grafia, fonia czy semantyka? Dla wygody pozostaną więc przy swoim, bardziej dosłownym tłumaczeniu początku, łącząc go z zakończeniem Słomczyńskiego:

O stąd o sama o ostatnia o słodka o senna rzeka obok Ewy i Adama, od zbrocza brzegu do zakrętu zatoki, prowadzi nas przez *commodius vicus* recyrkulacji z powrotem do Howth Castle i Okolic.

Czy to nadal jest zdanie? Fakt, że dla wprowadzenia słowa „*way*” Joyce zrezygnował z dokładnej identyczności kolejnych początków, byłbym skłonny uznać za istotny sygnał ważności tego słowa, które okazuje się gramatycznym podmiotem zdania. Dlatego przy całej dwuznaczności tego wyrazu sens ‘droga’ wydaje się ważniejszy niż ‘stąd’. Tym bardziej że w Dublinie faktycznie istnieje droga Vico Road – jak wiadomo, Joyce bardzo dbał o zakorzenienie świata swych tekstów w autentycznych realiach. Wtedy może się nam też rozjaśnić „*commodius*” jako zniekształcony przymiotnik „*commodious*” (‘przestronny, szeroki, wygodny’). Również ze względu na czytelność wpisanych tu wskazówek topograficznych częśćkę „*a long the*”, umożliwiającą gładkie zestawienie obu połówek zdania, czytałbym przede wszystkim jako „*along the*” (‘wzdłuż’).

<sup>47</sup> Przypuszczam, że Mirkowicz kierował się tu raczej pewną interpretacją tekstu Joyce’a. Campbell i Robinson (*op. cit.*, s. 24) sugestywnie opisują początek książki jako wulkan, który eksploduje i wyrzuca z siebie strumienie narracyjnej lawy, rozplywającej się następnie i zastygającej na powierzchni stronicy. Nie jestem jednak pewien, czy „poprawiając” oryginał nie tworzy się Joyce’a bardziej Joyce’owskiego niż prawdziwy. Poza tym przy takim tłumaczeniu problem sklejenia krańców staje się jeszcze trudniejszy.

Kwestia rodzaju spoiw gramatycznych pozostaje do przemyślenia, natomiast nie ulega wątpliwości, że obydwie połówki muszą się jakoś zazębiać. Zastosowana przez Joyce'a „przerzutnia” zbyt mocno bowiem jest powiązana z całościową koncepcją dzieła, by można było ją zbagatelizować.

Pisarz wygrywa tu nietożsamość zdania jako jednostki zarazem gramatycznej i tekstowej. Dzięki temu zabiegowi czytelnik zostaje bowiem wplątany w konflikt między dwoma porządkami: kompozycyjnym i składniowym. Zgodnie z najbardziej elementarną logiką lektury musi podjąć decyzję: skończyć czytanie tam, gdzie umieszczono ostatnią stronicę woluminu, czy też podążać za biegiem słów i wrócić do początku, by sprawdzić, jak się kończy przerwane zdanie.

Przy tym każda decyzja pociąga za sobą inne konsekwencje. Zależnie od tego, w którym miejscu przerwiemy lekturę, przeczytamy różne książki. Jeśli zatrzymamy się na ostatniej stronicy, to możemy dostrzec w monologu Anny Livii bardzo wysublimowaną symbolikę. Nie byłoby to szczególnie dziwne – pamiętamy przecież, że *Ulisses* kończy się pogodną afirmacją, „najbardziej pozytywnym słowem”: „tak” Molly Bloom, będącej jednocześnie personifikacją Natury. W *Finnegans Wake* zamiast ostatniego słowa na końcu pojawia się cisza.

Cisza ta wydaje się o tyle wymowniejsza, że jej pojawienie się zostało przygotowane. Po pierwsze, przez wspomnianą serię opozycji, które zdają się prowadzić do jakiejś kulminacji. Po drugie, monolog Anny Livii w ostatnich wersach wyraźnie cichnie, wygasa. Zdania stają się coraz bardziej rozchwiane, pozbawione podmiotów bądź orzeczeń. Zwraca uwagę krótkość kolejnych całości, pojawiają się zdefektowane konstrukcje, półzdania, słowa urwane lub tylko wymamrotane. Wszystko to zdaje się prowadzić do iluminacji, rezygnacji z prób przedstawiania i do wymknięcia się w sferę niewytłumaczalności, do ostatecznego otwarcia na enigmatyczną transcendencję. Joyce okazałaby się w takim wypadku apologetą ciszy przekraczającej wszystkie języki, *Finnegans Wake* zaś książką o Tajemnicy.

Ale możliwa jest zupełnie inna lektura. Jeśli za decydujący uznamy fakt, że finał prowadzi nas z powrotem do początku, to wyszydzona zostanie nasza potrzeba spełnienia. *Finnegans Wake* tym razem głosiłoby, że nie ma żadnej Wielkiej Tajemnicy, istnieją tylko cząsteczki, które można bez końca przetasowywać i układać w coraz to nowe kombinacje. Nie ma objawienia u kresu, będzie tylko to, co było, jedyne zaś, co nas czeka, to ten sam zgiełk tych samych języków, który jednak można po nietzscheańsku afirmować.

Decyzja i wybór zostają wymuszone klasyczną logiką, która nie pozwala, by coś jednocześnie było i nie było. Sam Joyce jednak perfidnie zaciera ślady jednoznacznego podporządkowania (pisanie Dzieła bądź Dzieła pisaniu) zmuszając czytelnika do samodzielnego wyboru, na różne sposoby utrudniając mu to zadanie i odsłaniając przy okazji problematyczność każdego wyboru.

Harmonijna cisza, którą chcielibyśmy kontemplować, okazuje się tylko chwilowym sflumieniem przekrzykujących się głosów, przerwaniem czyjegoś mówienia w pół zdania. Nie jest ciszą krystalicznie czystą, lecz wypełnioną echem wszystkich zapamiętanych słów, nieuchronnie od nowa rozszczepiającą się na szereg kolejnych języków.

Jeśli zaś zdecydujemy się na powrót do tego samego tekstu, tego samego świata, to i tak nie będzie on tym samym światem. Choćby dlatego, że już mamy za sobą

jakąś lekturę. To, co teraz napotkamy, nie będzie więc osadzać się na dziewiczym gruncie, ale na podkładzie słów już przeczytanych. Poprzednie objawienia okażą się drogowskazami donikąd, a znaki wcześniej lekceważone tym razem wydadzą się nam znajome.

Joyce napisał więc dzieło, które wyslizgując się ze swych granic bezustannie zdradza samo siebie, a zarazem trwa unieruchomione w nieskończonych powtórzeniach tego samego gestu. Być może, udało mu się stworzyć świat, w którym „nic dwa razy się nie zdarza”, a jednocześnie wszystko jest tylko monotonnym powtórzeniem.

## 6

A jeśli jednak pomieszało mu się w głowie? Tak po prostu?