

# Jerzy Paszek

---

## Aluzje literackie w przekładzie "Ulissesa"

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 95-108

---

1973

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.

*Jerzy Paszek*

## **Aluzje literackie w przekładzie „Ulissesa”**

*„Lektura Joyce’a jest wymarzoną  
rozkoszą dla smakoszy literackich  
— tych, którzy czytają tekst jako  
aluzję do innego tekstu”.*

*A. Sandauer*

### **I**

W rozdziale „Scylla i Charybda”, najbardziej nasyconym aluzjami fragmencie *Ulissesa* (jest czterokrotnie krótszy od rozdziału „Kirke”, a jednak zawiera taką samą ilość aluzji — jak ta najdłuższa część powieści<sup>1</sup>), czytamy na jednej stronie między innymi takie odwołujące się do innych tekstów zdania<sup>2</sup>:

1. Nie masz już Jehowy — poborcy obrzezek.
2. Spotkałem go w muzeum, kiedy poszedłem pozdrowić z piany zrodzoną Afrodytę.
3. *O, życie życia, w wargach twoich płomień.*
4. Swe blade galilejskie oczy zwrócił ku rozcięciu jej pośladków.
5. *Bóg ścigający dziewczę skryte.*
6. Aż do tej chwili myśleliśmy o niej, jeśli w ogóle

Życie  
życia

<sup>1</sup> Por. W. Thornton: *Allusions in «Ulysses». An Annotated List.* Chapel Hill 1968, s. 150—220 oraz 358—428. Książkę Thorntona zawdzięczam większość informacji o aluzjach literackich w *Ulissesie*.

<sup>2</sup> J. Joyce: *Ulysses.* Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1969, s. 216; w dalszym ciągu artykułu, cytując ten przekład, stronie umieszczam bezpośrednio po przytoczeniach.

o niej myśleliśmy, jako o cierpliwej Gryzeldzie (...) 7. Sztuka jego, bardziej niż sztuka feudalna, jaką nazwał Walt Whitman, była sztuką przesytu.

Pierwsze dwa przytoczenia — to znane wszystkim aluzje do *Biblii* (*Gen.* 17; 10—14) i mitu greckiego o powstającej z morskich pian Afrodycie. Cytat ostatni jest czytelny dzięki przywołaniu nazwiska poety, który często wiązał sztukę Szekspira z feudalizmem (np. w *Notes on British Literature*).

Pozostałe cztery przykłady można podzielić na dwie grupy: do pierwszej należą te (3, 5), które wyodrębniono kursywą; do drugiej cytaty (4, 6), które są w zasadzie zupełnie niezauważalne poza erudycyjnym komentarzem. Cytaty wyróżnione kursywą pochodzą z *Prometeusza rozpętanego* Shelleya (3) oraz z *Atalanty w Kalydonie* Swinburne'a (5). Nie oznaczone cudzysłowem ni kursywą fragmenty to aluzja do *Hymnu do Prozerpiny* Swinburne'a (*O pale Galilean*) oraz do *Opowieści kanterberyjskich* Chaucera (6).

Rodzaje  
aluzji

Jak z powyższego wprowadzenia wynika, w *Ulissee* (z punktu widzenia polskiego czytelnika) znajdujemy aluzje, by tak rzec, *jasne* oraz *ciemne*. Do pierwszej kategorii zaliczają się te, które są łatwo rozszyfrowalne, zrozumiałe dla każdego czytelnika interesującego się literaturą. Do drugiej zaś te, co do których — nawet wiedząc, że są jakimś cytatem (kursywa, tok zdania, niejasne skojarzenie z czymś już znanym) — musimy upewnić się w komentarzu lub w literaturze specjalistycznej.

W kategorii aluzji jasnych mamy dwie podgrupy: do jednej należą te wszystkie zdania a nawet pojedyncze słowa, które są powszechnie znanymi powiedzeniami („skrzydlate słowa”) — mogą tu występować dokładne cytaty z różnych utworów literatury światowej i ich parafrazy, znane tytuły dzieł beletrystycznych, popularne postacie książkowe itp. Drugą podgrupę tworzą te zdania czy zestawienia kilku słów, do których Joyce dodał „etykietkę”

proweniencyjną — nazwisko autora czy też tytuł książki, powszechnie znany szczególnie (np. topograficzny w aluzji do *Hamleta* na s. 51: „kuszące fale przyływu Elsynoru”) wiążący się z jednym tylko utworem.

Zamierzam najpierw pokazać kilka przykładów aluzji jasnych, z których oddaniem w polszczyźnie tłumacz nie miał zasadniczo kłopotu, by następnie przejść do spraw trudniejszych — wątpliwości nasuwających się w trakcie konfrontacji przekładu z oryginałem. Oto przykłady „skrzydlatych słów”, które Joyce zacytował bez parodiowania i przekształcania:

1) aluzje do *Biblii*, np.: „i że niewiasta w bólach rodzić winna” (s. 418; *Gen.* 3; 16), „Piotr święty, opoka, na której Kościół Święty po wszystkie wieki wzniesiono” (s. 419; *Mat.* 16; 18 oraz *Jan* 1; 42), „sól ziemi” (s. 490; *Mat.* 5; 13 oraz *Łuk.* 14; 34), „Cesarzowi, co cesarskie, Bogu, co boskie” (s. 31; *Mat.* 22; 21 oraz *Mar.* 12; 17, *Łuk.* 20; 25); „Czy pragniecie być jako bogowie?” (s. 44; *Gen.* 3; 5), „Oto ciało moje” (s. 95; *Mat.* 26; 26 oraz *Mar.* 14; 22 i *Łuk.* 22; 19);

Cytaty  
z *Biblii*

2) aluzje do Homera, np.: „oinopa ponton, morze ciemne jak wino” (s. 55; epitet persewerujący w *Odysei* i *Ulissesie*, s. 9, 259), „Penelopa domowego ogniska” (s. 216), „wolooka bogini” (s. 345; mowa o Herze);

Aluzje  
do  
Homera...

3) aluzje do utworów pisarzy angielskich, np.: „Gdy Rutlandbaconsouthamptonshakespeare czy też inny poeta tego samego nazwiska w owej komedii omyłek napisał *Hamleta*” (s. 224; aluzja do tytułu dramatu Szekspira *Komedia omyłek*), „Dusza pełna wahań, występująca do boju przeciw morzu trosk” (s. 198; wyimek ze znanego monologu Hamleta „Być albo nie być”), „Houyhnhnm, koniochrapy” (s. 46; określenie z *Podróży Gulliwera* Swifta), „nieszczęsne jahusy” (s. 352, też z *Podróży Gulliwera*), „aby napisali *Raj utracony* pod pana dyktando” (s. 198;

...pisarzy  
angielskich...

aluzja do tytułu poematu Milтона), „Jak ów gruby chłopiec u Pickwicka, chce nam zmrozić krew w żyłach (s. 202; aluzja do utworu Dickensa).

Zauważalne i łatwe do odszyfrowania są także parafrazy różnorodnych jasnych aluzji. Najczęściej przekształca Joyce fragmenty *Biblii* i „skrzydlate słowa” z dramatów Szekspira;

... *Biblii*...

4) aluzje do *Biblii*, np.: „Małżonka i towarzyska Adama Kadmona: Heva, naga Ewa. Nie miała pepka. Spójrz. Brzuch bez skazy (...) biały bróg zboża” (s. 44; aluzje do *Genesis* oraz *Pieśni Salomona*), „Ewa. Nagi, pszenicznobrzechy grzech. Sploty węża otaczają ją, wbija żądło całując” (s. 214; aluzje do *Genesis* i *Pieśni Salomona*);

...i Hamleta

5) aluzje do *Hamleta*, np.: „Mąż metodysta. Jest metoda w jego szaleństwie” (s. 173), „Mieć albo nie mieć, oto jest pytanie (582), „Wejść albo nie wejść. Pukać albo nie pukać” (s. 696). „Słabości, na imię ci *Sceptre*” (s. 348), „Słabości, na imię ci małżeństwo” (s. 574).

Do wyjątków należy parafrazowanie znanych literackich nazwisk: „Sherlockholmesował go” (s. 658; bohater utworów A.C. Doyle’a).

„Naładuj kiesę” —  
mówi  
Szekspir

Na drugim biegunie aluzji jasnych leżą te, które zawierają „etykietkę” z nazwiskiem cytowanego pisarza. Najprostsze i bezproblemowe jest odczytanie tych przytoczeń, gdzie na cytowanie wskazuje bądź treść zdania, np. „gdy umysł — jak powiada Shelley, jest jak dogasająca głównia” (s. 209), bądź forma zapisu, np. „nieśmiertelne strofy Thomasa Osborne’a Davisa (...) *Stań się narodem raz jeszcze*” (s. 339), „co powiada Shakespeare? *Naładuj kiesę*” (s. 36; cytat z *Otella*, I, 3, w. 345). Trudniej wyłapać te reminiscencje, gdzie podano co prawda nazwisko autora, ale ani forma zapisu, ani sama treść wypowiedzi nie wskazuje bezpośrednio na przytaczanie w cudzysłowie danego wyimka. Przykładowo: „Ale wzrosli w dniach zła i ciemnoty. To piękny poemat: Ingram” (s. 258; jest to aluzja

do wiersza pt. *The Memory of the Dead* poety J. K. Ingrama, gdzie jedna ze zwrotek rozpoczyna się słowami: „*They rose in dark and evil days*”), „wzruszający wiersz Tommy Moore’a o Sarze Curran, a jest ona z dala od kraju” (s. 327; T. Moore napisał pieśń *She is far from the Land* o narzeczonej Roberta Emmeta — Sarah Curran).

Większość — czego się można było spodziewać — aluzji jasnych została po mistrzowsku przełożona przez tłumacza. Pojawia się jednakże kilka przeoczeń lub dyskusyjnych translacji. Dla uniknięcia nieporozumień przy następnych edycjach *Ulissesa* pozwolę je sobie tu wskazać czy zasygnalizować (to ostatnie dotyczy spraw dyskusyjnych).

Dyskusyjne  
tłumaczenia

1. Joyce kilkakrotnie parafrazuje w swojej powieści wyimki ze słynnego monologu Hamleta „Być albo nie być”. Tak jest także i na s. 665, gdzie doszło do zderzenia w jednym zdaniu aż dwu odwołań do wymienionego monologu: „czy jej kres taki byłby, czy nie, celem na tej ziemi najpożądanym” (po angielsku: „*pending that consummation devoutly to be or not to be wished for*”). Widać więc, że zachowując w całości mniej znany fragment monologu Hamleta (w przekładzie Paszkowskiego: „Kres taki byłby celem na tej ziemi // Najpożądanym”<sup>3</sup>), przechodzi do porządku nad najbardziej znanymi „skrzydlatymi słowy”: *być albo nie być*. Proponuję tu dać następującą wersję: „czy jej kres mógłby być albo nie być...”

2. W rozdziale pierwszym czytamy: „Wydrukowane przez siostry Parki w roku wielkiego wichru” (s. 17). „Siostry Parki” są odpowiednikiem aluzji do *Makbeta*, w którym występują „*weird sisters*” (I, 3, w. 32). Przekład Słomczyńskiego jest w pewnym stopniu uzasadniony, bo wyrażenie to rzeczywiście można przetransponować tak, jak to uczynił w polskiej wersji *Ulissesa*. Ale trafniej — bo nawiązując

<sup>3</sup> W. Szekspir: *Hamlet*. Przekład J. Paszkowskiego. W: *Dzieła dramatyczne*. T. VI. Warszawa 1963, s. 79.

„W rzeczy  
samej”  
lepiej

do słów przyjętego od lat przekładu J. Paszkowskiego oraz do aury emocjonalnej zdania: „wielki wicher”, stąd i „czarownice” — oddać to sformułowanie Joyce’a można by przez „siostry wiedźmy” czy „wraże wiedźmy”<sup>4</sup>.

3. Aluzję do słów Poloniusza „*Very like a while*”, które Paszkowski przetłumaczył jako: „W rzeczy samej, istny wielbłąd”<sup>5</sup>, stanowią słowa Stefana „*Ay, very like a whale*”, co Słomczyński oddał przez „W istocie, wielce jak wieloryb” (s. 47). Myślę, że lepiej byłoby skorzystać z „rozpędnika” starego tłumaczenia *Hamleta* („W rzeczy samej, istny...”), przez co uniknięto by niezręcznego „wielce jak”.

4. Joyce kilka razy nawiązuje w tekście swej powieści do tytułu słynnego poematu Coleridge’a *The Rime of the Ancient Mariner*, co przyjęto u nas oddawać przez *Pieśń o starym żeglarzu* bądź *Pieśń o sędziwym marynarzu*<sup>6</sup>. Słomczyński zaś daje albo „odwiecznego żeglarza” (s. 234, 686), albo „dawnego żeglarza” (s. 659). Wydaje się, że trafniej byłoby pozostać przy epitecie „stary” bądź przymiotniku „sędziwy”.

5. W fantasmagoryjnych scenach rozdziału „Kirke” pojawia się i Szekspir, który (w paralytycznej furii) krzyczy tu: „Szukokamy kokogo pierkowszego morkodokować!” (s. 593; w oryginale: „*Weda seca whokilla farst*”). Jest to aluzja do słów Królowej Aktorki z *Hamleta*, mówiącej: „Taka tylko drugiego

<sup>4</sup> W. Szekspir: *Makbet*. Przekład J. Paszkowskiego. W: *Dzieła dramatyczne*. T. V. Warszawa 1963, s. 816. Przekład francuski (J. Joyce: *Ulysse*. Przełożył A. Morel przy pomocy S. Gilberta, przejrzał V. Larbaud i autor. Paris 1958, wyd. 20) jest tu jeszcze mniej ścisły — brak rzeczownika „siostry”: „*Des presses des Parques*” (s. 16).

<sup>5</sup> Szekspir: *Hamlet*, s. 99.

<sup>6</sup> Por. np. *Poeci języka angielskiego*. T. II. Warszawa 1971, s. 224; M. Bodkin: *Studium o «Sędziwym marynarzu» i archetypie odrodzenia się*. Przekład M. Sprusińskiego. W: *Sztuka interpretacji*. T. I. Wybór i oprac. H. Markiewicza. Wrocław 1971.

może zostać żoną, // Co zabiła pierwszego<sup>7</sup> („*None weds the second but who killed the first*”). Przekład zbliżony mógłby brzmieć (bez zniekształceń ekspresyjnych): „Poślubi drugiego, która zabije pierwszego”. Tak mniej więcej aluzja ta oddana została w innym miejscu przekładu: „poślubiła swego drugiego, zabiwszy pierwszego” (s. 218).

„Poślubi drugiego, która zabije pierwszego”

6. Mam też pewne wątpliwości co do przetransponowania pojawiających się w księdze *Eol* palindromów. Proponowałbym przesunięcie słynnego polskiego palindromu o kobyle, co ma mały bok, na drugie miejsce, a wysunięcie na pierwsze wierniejszego zapisu angielskiego wyrażenia „*Madam, I'm Adam*”. Może: „*Madam, a jam Adam*”? Chodzi o to, że palindrom ten kojarzy się z poprzedzającym tekstem: „*Dick Adams*, najbardziej gołębiosercy pieprzony mieszkaniec Corku z wszystkich, w których kiedykolwiek Bóg tchnął życie, i ja” (podkr. *J.P.*) (s. 148)<sup>8</sup>.

7. Wydaje się, że można także przełożyć inną sztuczkę Joyce'a: „Dźwięki oszukują, powiedział Stefan po przeciągającej się pauzie. Jak imiona, Cyncero, Podmore, Napoleon, pan Goodbody, Jezus, pan Doyle” (s. 644). Chodzi tu o to, że wymienione na drugim miejscu popularne nazwiska angielskie są w zasadzie aluzjami czy „ukrytymi przekładami” tych wymienionych na pierwszym miejscu. „Cyncero” (czy „Cyceron”) pochodzi od łacińskiego „*cicera*” („groch włoski, ciecierzycy”) czyli odpowiada popularnemu polskiemu nazwisku „Groszkowski”. Na tej zasadzie „Doyle” można oddać przez „Oliwę” czy „Oliwskiego” a „Goodbody” przez „Dobrowolskiego” (bo „Dobrocielski” jest chyba nie spotykanym w Polsce nazwiskiem) lub podobnie.

Kto zna Dobrocielskich?

8. O błędnym oddaniu frazy „*Everyman or Noman*”

<sup>7</sup> Szekspir: *Hamlet*, s. 91.

<sup>8</sup> Cytowany przekład francuski stara się tu dać i Adama, i króciutki palindrom: „*C'est Adam, Madame, Adam du fait d'Evâch hâve*” (s. 135).



przez zdanie „Wszelkiczłek lub Nieczłek” — frazy aludującej do tytułu XV-wiecznego moralitetu oraz odpowiedzi udzielonej przez Ulissesa Polifemowi — zamiast „Każdy lub Nikt” pisał już Zbigniew Lewicki<sup>9</sup>.

Kłopoty  
z piosenką

Trudniejszym zadaniem dla tłumacza jest zauważenie i przekład tych aluzji literackich, które poprzednio nazwałem *ciemnymi*. Pozornie wymykają się spod tej kategorii wszelkie odwołania do irlandzkich i angielskich piosenek, które w dużej mierze zostały wyodrębnione kursywą i umiejscowieniem na osi stronicy. Ale tylko pozornie, gdyż Słomczyński napotyka tu przeszkodę nie do pokonania: nie da się bowiem przetransponować aury, emocjonalnych nastrojów i skojarzeń związanych nieoddzielnie z określoną piosenką w danym środowisku (tu kultura angielska, a jakże często jeszcze większe zawężenie — kultura irlandzka!). Każdy się zgodzi, że tłumacząc takie np. polskie piosenki, jak *Góralu czy ci nie żal, Szła dziewczeczka do laseczka* czy *Chryzantemy złociste* — w języku obcym najtrudniej wyjaśnić (bez, oczywiście, wszelkiego komentarza poza tekstem samej piosenki) swoisty charakter tych utworów, z których pierwszy notabene stał się z czasem prawie narodowym hymnem pijackim... Tak samo ma się sprawa z różnorodnymi piosenkami irlandzkimi, których pono w *Ulissesie* jest blisko 800. Aby przybliżyć ich wymowę emocjonalną, tłumacz niekiedy wyzyskuje aluzje do powszechnie znanych u nas piosenek. Na przykład gdy nakłada na angielski tekst piosenki *When the Bloom Is on the Rye* (słowa E. Fitzball, muzyka Sir H. Bishop)

*My pretty Jane! My pretty Jane!*  
*Ah, never, never look so shy,*  
*But meet me, meet me in the evening,*  
*While the bloom is on the rye*

<sup>9</sup> Z. Lewicki: *Jak czytać «Ulissesa»? Zamiast klucza. „Współczesność” 1970, nr 6.*

— tekst popularnej piosenki *Uciekła mi przepióreczka w proso*. Czytamy więc w przekładzie powieści Joyce'a:

Uciekł mi  
Bloom w  
proso

1. „*Leopoldo, czyli uciekł mi Bloom w proso, powiedział Lenehan*” (s. 250).

2. „*Blady Bloom w*” (s. 274; w oryg.: „*Blue Bloom in on the*”).

3. „*Bloom biedny w proso*” (s. 280).

4. „*Teczka Gouldinga, Collisa i Warda poprowadziła Blooma w proso między ukwiecone stoliki*”

5. „*Z prosa boso biedny. Bloom wstał*” (s. 307).

Jest to więc niewątpliwie wielki sukces tłumacza — zasugerowanie czytelnikowi narzucającego się motywu muzycznego związanego z postacią Blooma, ale jednocześnie przykład przymusowej interpretacji naddanej, wniesienie asocjacji obcych oryginałowi. Myślę, że niepotrzebnie natomiast nawiązał Słomczyński do tejże piosenki w rymie innego przerywnika muzycznego (s. 168):

Jutro w pogrzebie cię poniosą,  
Choć dzisiaj idziesz przez to proso.

— przekładu piosenki w oryginale brzmiącej:

*Your funeral's tomorrow  
While you're coming through the rye.*

W związku z tym, że mało znane aluzje (dodatkowo jeszcze nie wyróżnione kursywą, jak to jest w większości aluzji do utworów muzycznych) są w zasadzie niewykrywalne bez szczegółowych studiów (samodzielnego tłumacza oraz innych badaczy), translator może je niekiedy zupełnie pominąć. Oto dwa przykłady takich pominięć:

1. Zdanie „*Próżna na dnie serca*” (s. 112) w naszym nie przypomina aluzji do Szekspirowskiego „*im my heart of heart*” (*Hamlet* III, 2, w. 79), uwidocznionej w oryginale: „*In her heart of hearts*”. A można by tu przecież dać wyrazistą kalkę barokowej metafory Szekspira, gdyż jest precedens u Paszkowskiego: „*w sercu samegoż serca*”<sup>10</sup>.

Serce  
serca

<sup>10</sup> Szekspir: *Hamlet*, s. 86.

2. Nie jest też ścisłym przekładem oryginalnego „*He burst her tympanum*” zdanie Słomczyńskiego: „Przebił jej błonę” (s. 550), gdyż chodzi tu o aluzję do średniowiecznych wierzeń, iż Maria poczęła Jezusa przez ucho za pośrednictwem słowa bożego (tak m.in. twierdzili i św. Augustyn, i św. Bonawentura; aluzje do tego spotykamy w *Gargantui i Pantagruelu* oraz w *Kubusiu Fataliście*). Powinno tu raczej być: „Przebił jej bębenki”, przez analogię do wcześniejszego dialogu (s. 289):

„— Pewnie, rozwaliłbyś bębenki jej uszu, powiedział pan Dedalus, spowity aromatem dymu, takim organem jak twój.

Brodaty, bogaty śmiech Dollarda zatrząsł klawiaturą. Rozwaliłby.

— Nie mówiąc już o innej błonie, dodał ojciec Cowley”.

Pominięcie  
spolszczeń

Do innej kategorii pominięć — tu już wchodzi w grę sfera dowolnego wyboru tłumacza — należą te, gdy w przekładzie przechodzi się obok osadzonych już w naszej tradycji literackiej spolszczeń. Oto jeden z kilku przykładów: zdanie „A Ksenofont spoglądał ku Maratonowi, powiedział pan Dedalus, spoglądając ponownie na kominek i okno, a Maraton spoglądał ku morzu” (s. 135) — jest parafrazą dwóch wersów z *Don Juana* Byrona:

*The mountains look on Marathon —*

*And Marathon looks on the sea*

— co Edward Porębowicz oddał przez

Na Maratonu błoń patrzą skały,

Błoń Maratonu patrzy na wodę<sup>11</sup>.

Czy Słomczyński, chcąc zwrócić uwagę polskiego czytelnika na tę aluzję, powinien był wykorzystać tłumaczenie Porębowicza? Wydaje się, że można by to zrobić tylko wówczas, gdy wydanie *Ulissesa* będzie komentowane: wtedy pozostawiając przekład omawianego fragmentu bez zmian, dodano by w przypisie: „Aluzja do wersów *Don Juana* Byrona, które w przekładzie Porębowicza brzmią...”

<sup>11</sup> G. Byron: *Don Juan*. Przełożył E. Porębowicz. Warszawa 1954, s. 153.

## II

W pracach teoretycznych, dotyczących problematyki przekładu, często mówi się o trudnościach związanych z translacją warstwy brzmieniowej dzieła literackiego<sup>12</sup>. Edward Balcerzan w podstawowej na naszym terenie książce o metodologii i praktyce tłumaczeń podaje — za W. Koptiłowem — cztery czynniki główne, decydujące o poziomie i możliwości ścisłego przekładu poetyckiego, z których dwa można odnieść do trudności i skomplikowania pracy Słomczyńskiego. Myślę o punktach: „różnice systemowe języka przekładu i oryginału”, a także „swoiste elementy stylu autora i niezwykłość manieri indywidualnej”<sup>13</sup>. Do przeszkód związanych z punktem „różnice systemowe języka przekładu i oryginału” zaliczyłbym problematykę homonimiczności i struktury brzmieniowej wyrażen oryginału — tu rzeczywiście trzeba w większości przypadków rezygnować z adekwatności (transliteracji) przekładu lub też rekompensować nieprzekładalne gry wyrazów innymi środkami stylistycznymi. Dam dwa przykłady takiej dźwiękowej nieprzekładalności:

1. Na s. 430 *Ulissesa* znajduje się zdanie: „To ten sam *byk*, którego wysłał na naszą wyspę farmer Mikołaj” (podkr. J.P.), jako przekład oryginalnego: „*That same bull that was sent to our island by farmer Nicholas*” (podkr. J.P.). Po angielsku „*bull*” jest homonimem oznaczającym jednocześnie i „byka” i „bullę papieską”. Zdanie oryginału stanowi aluzję do bulli papieskiej, *Laudibiliter*, w której papież Hadrian IV (był papieżem w latach 1154—1159; jedyny papież narodowości angielskiej — jego właściwe nazwisko brzmiało: Nicholas Break-

Cztery  
główne  
czynniki

Jedyny  
angielski  
papież

<sup>12</sup> Por. np. *Aktualnyje problemy teorii chudożestwiennogo pieriewoda*. Moskwa 1967 (t. I, s. 347; t. II, s. 278—286).

<sup>13</sup> E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968, s. 38.

spear) darował Irlandię angielskiemu królowi Henrykowi II jako lenno papieskie. Jak widać, nie można tu — bez wyjaśnień przypisowych — zawrzeć jednocześnie aluzji do wymienionej bulli oraz utrzymać opis całego fragmentu rozdziału „Woły Heliosa” w stylizacji oryginału (perseweracja wyrazów „byk”, „krowa” itp.).

2. Nieprzekładalna jest też aluzja zawarta w zdaniu: „Pierwsze, ocalone z wód starego Nilu, pośród sitowia, łódeczko z wiklinowej plecionki: w końcu pieczara górską, tajemny grobowiec pośród głosów żbika i ptaka drapieżnego” (s. 423—424). „Ptak drapieżny” to w oryginale „*ossifrage*”, w którym, dzięki rozbiciu na łacińskie „*ossi*” i niemieckie „*Frage*”, ukryta jest pointa całego zdania: problem esencji człowieka, wiążący się z motywem obrazowym kości (*bones*)<sup>14</sup>.

Maniera  
indywidualna  
pisarza

Ale i do drugiego punktu — „niezwykłość manieri indywidualnej pisarza”, gdzie zaliczam także aluzyjność *Ulissesa* — odnosi się pojęcie nieprzekładalności: wiele z przeszkód związanych z aluzjami literackimi nie udało się i nie uda pokonać. Nie da się w szczególności pokonać tych przeszkód, które są nieodłącznie związane z tradycją literacką angielszczyzny oraz z kulturą irlandzką. Wydaje mi się bowiem, że dokładny komentarz do *Ulissesa* (np. na poziomie filologicznym wyjaśnień Stanisława Pigonia do *Pana Tadeusza* w serii Biblioteki Narodowej) liczyć by musiał co najmniej tyle stron, co oryginalna wersja powieści Joyce’a — i to jeszcze nie wiadomo, czy wyczerpano by w takim tomie wszystkie realia i różnorakie aluzje tej najbardziej szczegółowej epepei Dublina. Niech wy-

<sup>14</sup> Zob. H. Bonheim: *Joyce's Benefactions*. Berkeley, Los Angeles 1964, s. 31. Inne przykłady nieprzetłumaczalnych gier słów, aliteracji itp. przynosi artykuł E. Muskat-Tabakowskiej *The Polish Translation of James Joyce's «Ulysses» and Some Underlying Problems* („Prace Historycznoliterackie” z. 24. „Zeszyty Naukowe Uniwersyteitu Jagiellońskiego” CCXCIII. Kraków 1973).

starczą za przykład trudności wiążące się z transplantacją folkloru muzycznego Irlandii.

Z powyższych uwag o przekładaniu aluzji literackich chciałbym wysunąć jeden generalny wniosek: nie jest prawdą, że największe trudności napotyka tłumacz na najniższym poziomie struktury dzieła literackiego — w jego warstwie brzmieniowej. Nie mniej skomplikowane zadania czekają go na najwyższym pięttrze struktury utworu: w oddawaniu takiego drobnego w zasadzie i marginalnego szczegółu świata przedstawionego powieści, jakim jest aluzja literacka.

Aluzja literacka ma bowiem — z punktu widzenia tłumacza — co najmniej dwie strony. Jedną jej stronę stanowi aluzja, którą nazwałem tu jasną — aluzja do znanych powszechnie dzieł literatury światowej (*Biblia*, Homer, Szekspir, Swift), dzieł fundamentalnych w kręgu kultury śródziemnomorskiej.

Drugą jej stronę przedstawiają zaś odwołania do wszelkich mikrokosmosów literackich, do kultury ściśle związanej z określonym środowiskiem, odwołania nie dające się w przeważnej mierze przetransponować na język innej kultury (najdobitniejszym przykładem mogą tutaj być problemy nasuwające się przy przekładzie piosenek w *Ulissesie*). Świetny radziecki specjalista od problematyki przekładów poetyckich J.G. Etkind cały rozdział jednej ze swych książek poświęcił współzależności poziomu tłumaczenia i dociekań naukowych tłumacza. Kończy ten rozdział słowami: „Poeta zajmujący się przekładami wierszy, czyli swoistą, bardzo złożoną i odpowiedzialną sztuką, nie może się obejść bez *nauki filologicznej* — w najszerszym znaczeniu tego słowa, zawierającym w sobie lingwistykę, estetykę, historię społeczeństwa i literatury, poetykę”<sup>15</sup>.

Janusowe  
oblicze  
aluzji  
literackiej

<sup>15</sup> J. Etkind: *Poezija i pieriewod*. Moskwa — Leningrad 1963, s. 201.

Talent  
poetycki  
i filologiczna  
dociekliwość

Myszę, że Maciej Słomczyński w swojej racji nad przekładem powieści Joyce'a pokazał nie tylko wielki talent poetycki (bo nie ma prawie różnicy pomiędzy prozą *Ulissesa* a poezją), ale i dociekliwość i akrybię iście filologiczną. Kilka znalezionych w tak olbrzymim tekście uchybień literze oryginału nie może zmienić tej oceny. Dlatego też nie mogę się zgodzić z krytykiem, który umieszcza polski przekład *Ulissesa* na równi z niemieckim, a poniżej francuskiego: w tekście francuskim znalazłem sporo przeoczeń w translacji aluzji literackich<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> G. Sinko: *«Ulisses» jakim go mamy*. „Miesięcznik Literacki” 1970 nr 7, str. 60. Legendę o doskonałości przekładu francuskiego i niemieckiego rozwiewa i burzy esej Fritz Senna *«Ulysses» in Translation*. W: *Approaches to «Ulysses». Ten Essays*. Ed. T. F. Staley i B. Benstock. Pittsburgh 1970, s. 252 i n. Oto dobitny i ciekawy przekład. Przekład paronomazji oryginału: „*What opera is like a railway line? (...) «The Rose of Castille». See the wheeze? Rows of cast steel. Gee!*”, z którym nie uporały się tłumaczenia niemieckie, duńskie i szwedzkie (pozostawiając wersję angielską), a także francuskie („*Quel est l'opéra qui ressemble à une filature? «L'Étoile du Nord». Les Toiles du Nord*”), hiszpańskie („*Cuál es el país que tiene más hoteles? Suiza. La patria de Guillermo-hotel*”) i portugalskie („*Que opera é vegetal e mineral? «Palhaco. Palha e aco*”) najlepiej został oddany w wersji polskiej: „*Jaka opera przypomina eunucha? (...) — Róża Kast(r)ylili. Rozumiecie? Kastr-ylili. Ha!*” (s. 145; 459: „*Jaką operę by lubił? Róża Kastylii. Rusza Kastr*” i 488: „*Zna pan ten stary dowcip. Róża Kastylii. Kastylii. Bloom*”; a także na s. 522: „*Jaka opera przypomina aunuchów w Gibraltarze? Róża Kastylii. Róża Kastylii*”) oraz włoskiej: „*Quale opera assomiglia a una donna frigida? (...) «La Rosa di Castiglia». (...) La Rosa casti li ha*”.

Także w wielu innych fragmentach oryginału, które okazały się zbyt trudne dla tłumaczy zachodnioeuropejskich (jak widać z cytowanego eseju Senna, omawiającego wszystkie tłumaczenia *Ulissesa* do roku 1968 — w końcowym przypisie wspomniano tu także i o polskim przekładzie), polskie tłumaczenie wychodzi obronną ręką z opresji.