

Jerzy Paszek

Zabawa z Anną Liwią

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (31), 164-171

1977

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

rodową powinien stanowczo przeczytać *Procesy narodotwórcze*, choć z góry musi założyć, że się nad tą książką pomęczy.

A że tekst mój jest niesprawiedliwy..?

Po pierwsze, nigdy nie reklamowałem się jako Radamantes.

Po drugie, mam nadzieję, że niesprawiedliwość ta przyda się czytelnikowi, i bardzo byłbym rad, gdyby skorzystał na niej autor.

Że jestem świadomie niesprawiedliwy..?

No, przecie nie mam się za głupca, który nie wie, co pisze.

Roman Zimand

Zabawa z Anną Livią

James Joyce jeszcze w roku 1928 (czyli na jedenaście lat przed opublikowaniem *Finnegans Wake*) ogłosił tekst pod tytułem *Anna Livia Plurabelle*, stanowiący samodzielną całość w ramach ostatniej powieści pisarza (*FW*¹, s. 196—216). Pomimo późniejszych przekształceń owego tekstu² — jest to jedna z łatwiejszych do zrozumienia części *Finnegans Wake*³. Oczywiście, możliwość zrozumienia nie jest tu równoważna z przekładalnością! (Stale twierdzą, że omawiane dzieło Joyce'a nie da się przetłumaczyć na jakikolwiek język — nawet na angielski...).

W czym tkwi zasadnicza trudność, przed jaką staje translator? Odwołując się do tekstu *Anny Livii Plurabelli*, można powiedzieć, iż przynajmniej trzy rafa wchodzi tu w grę: 1) tajemniczość warstwy fabularnej (czyli: „O co właściwie chodzi w opowieści?”), 2) eskalacja kalamburów związanych z królestwem wodnym (m. in. ok. 500 nazw rzek zostało wtopionych w słownictwo jednoarkusowego tekstu!), 3) efekty onomatopieczne, które w zamiarze autorskim (i w recytacji tekstu nagranej na płytę przez samego Joyce'a) miały sugerować przepływ wody wśród zapadających ciemności.

Ukazały się u nas dwie próby spolszczenia *Anny Livii Plurabelli*: przekład Jerzego Strzetelskiego oraz przekład Macieja Słomczyńskiego. Pierwsze tłumaczenie wyróżnia się tym, że jego autor kładzie akcent na zrozumiałość fabuły opowieści snutej przez praczki nad wodą (praczki okazują się w końcu głazem i drzewem), drugie zaś tym, że jego autor starał się oddać w polskim tekście jak największą ilość kalamburów oryginału. Odmienność koncepcji translatorskich najlepiej będzie prześledzić na zestawieniu wybranych fragmentów obu tłumaczeń:

¹ J. Joyce: *Finnegans Wake*. New York 1973.

² Zob. A. W. Litz: *The Art of James Joyce — Method and Design in «Ulysses» and «Finnegans Wake»*. London 1961, s. 76—120 (rozdz. pt. „The Evolution of *Anna Livia Plurabelle*”).

³ J. Strzetelski: *Słowiecnie James Joyce'a*. „Twórczość” 1959 nr 12, s. 61.

Strzetelski

○

mów mi wszystko

o Annie Livii! Chcę słyszeć wszystko o Annie Livii. Cóż, znasz Annę Livię? Tak, pewnie, wszyscy znamy Annę Livię. Mów mi wszystko. Mów mi teraz. Umrzesz, gdy usłyszysz. Otóż, wiesz, jak stary drab poszedł po to i uczynił co wiesz. Tak, wiem, mów dalej. No, bierz się do prania i nie chlap. Podkasz rękawy i rozpuść więzy gadania. A nie trącaj mnie głową — hej tam — kiedy się schylasz. A cokolwiek było, o czym chcieli się dowiedzieć, czy on troił dwoje w szatańskim parku. On jest straszny stary płaz. Patrz na koszulę z niego! Patrz na brud z niej! Cała czarna woda z niej na mnie. A przecież cały zeszyły tydzień odmakala i parzyła się. Ileż to razy, myślę, ja ją prałam?! Pamiętam dobrze kąty, gdzie on zawsze plami, brudny diabeł! Zdziera moje ręce i głodzi mnie nędzą, żeby jego brudy prać publicznie. Tłucz ją dobrze kijanką i czyść. Moje garście są grdzawe od tarcia pleśnich plam, i wżercia wilgoci i gangry grzechu w niej! Co on uczynił u samego schyłku Galowej Niedzieli? A jak długo był pod kluczem? Podali do gazet, że zrobił różności, ładności. Król morzem i ogniem widzi Humphreya z iluzjissesem w oparach, wyczynami i wszystkim. Kury będą na grzędzie. Znam go dobrze. Stwórz nieoswojony nie będzie przysyczał na żadnego człowieka. Jak sobie skoczysz, tak się zwrócisz. O stare, gburowate płazisko. Niweczące małżeństwa i uciekające⁴.

⁴ Strzetelski: *op. cit.*, s. 62.

⁵ J. Joyce: *Finnegans Wake* (fragmenty). Przeł. M. Słomczyński. „Literatura na Świecie” 1973 nr 5, s. 44.

Słomczyński

○

mów mi wszystko

o Annie Livii! Chcę słyszeć wszystko o Annie Livii. No cóż, znasz Annę Livię? Tak, oczywiście, wszyscy znamy Annę Livię. Wszystko mów. Zaraz mów. Skonasz usłyszawszy. No cóż, wiesz, kiedy ten stary kiep futtknął się i zrobił to, co wiesz. Tak, wiem, jazda. Pierz, nie chlap i nie marudź. Zawini rękawy i odkręć kran jadaczki. I nie bódź mnie — zdziro! — pochylając się. Mów o czym po padło, co im się troiło z tego, co wtroił tym dwóm w Pieklix parku. To straszny stary dren. Spójrz na smród tego! Spójrz na brud tego! Całą ci mam czarną wodę. A mozele się, żeby to popradé przez cały tydzień. Ileż razy już splukałam to, ciekawam? Znam na pamięć miejsca, które zbruczył ten prutny diabeł. Rękę se zedre i strawę ominę publicząc jego prywatną bieliznę. Wall ją tłukiem i trzyj. Zmarszczki i drdza w garście mi weszły od wełtawania plam po jego stochodach. Dnieprę to i wyciskam gangresy grzechu z tego! A w ogonle, to co on zrobił, że rzekł nie dzielny Animie Sen daj? I jak długo był w lochu u nich? Stało w Adygazecie, co zrobił, na różne modły podły Król złogniewomor Humphrey, o ullizusie distilusie, wyskokach i wszystkim. Lecz tomcie bodą cię. Tempo bez tamy nie zna co to pany. Jak se poźródliš tak se wodogrzmotniesz. O, ho, ruski stary rappcio! Krwiopilica malażeński co pryska z loofy⁵.

Wyraźnie widać, iż przekład Strzetelskiego jest bardziej nakierowany na adresata, który nie będzie porównywał tekstu polskiego z oryginałem — stąd pewna samodzielność i „samowytłumaczalność” fragmentu dłuższego. Tekst Słomczyńskiego jest natomiast tak mocno i blisko powiązany z oryginałem, iż można byłoby nazwać go tłumaczeniem *syjamskim*. Oznacza to, że niektóre wyrażenia w przekładzie Słomczyńskiego wprost naśladują formę i brzmienie oryginału. Wymieniam kilka takich bliźniaczych sformułowań:

<i>Joyce</i>	<i>Słomczyński</i>
old cheb went FUTT	stary kiep FUTTknał się
and STARVing my faMINE	i STRAWę oMINĘ
WALLop it	WALL 'ją
ANIMAl SENDAI	nie dzielny ANIMie SEN DAJ
TOMs will till	TOMcie bodą cię
O, the RoUghty old RAPPe	O, ho, RUSki stary RAPPcio
making LOOF	pryska z LOOFy

Niektóre z tych bliźniaczych wyrażen mają podobną formę i sens (np. „starving” — „głodować”, „strawę ominę”), ale najczęściej po polsku takie syjamskie formuły prowadzą na manowce (por. „Animal Sendai” z tajemniczym „Animie Sen daj”). Pragnienie oddania w tłumaczeniu całej skomplikowanej siatki „kursyw” dźwiękowych i kalamburów prowadzi — jak się wydaje — do własnej twórczości poetyckiej translatora (np. aliteracyjna zasada w określeniu „roughly old rappe” jest „rozgrzeszeniem” dla nieoczekiwanego przymiotnika „ruski” i rzeczownika „rappcio”). Ba, wychwytyjąc takie syjamskie paralele oryginału i przekładu, nie należy zapominać o trzecim pokładzie utrudnień — onomatopeicznych efektach oryginału. Jeśli dla języka francuskiego onomatopeiczne środki sugerowania i przybliżania przedmiotów płynnych i wilgotnych są przede wszystkim zgrupowane wokół spółgłosek „płynnych” („l”, „m”, „r”, „j”, „n”) oraz frykatywnych (szczelinowych: „s”, „f”, „v”, „sz”, „ż”), to i w angielskim, i w polskim oczekiwać można byłoby podobnej zasady. W polszczyźnie szczególnie głoski „płynne” oraz nosówki nadają się do sugerowania ruchów wody (przykładowo podają dwa zdania z Żeromskiego: „Granatowe fale lelejały się cudnie i melodyjnie chlupając tańczyły dokoła badyłów suchych trzciny”; „Brnęli woje brzegiem strumienia Czarnej Nidy, urodziwymi wadoły, wśród olch i świerków, po smugach mokrawiny, kędy się żywa woda w wysokich trawach kręgiem-kręgiem, wstęgą-wstęgą wije”⁶).

Nie wiadomo, czy dla języka angielskiego można podać tak dokładne listy współzależności między budową głoskową słowa a jego ekspresyjnością symboliczną, jak to czyni się dla języka francuskiego

⁶ S. Żeromski: *Popioły*. Warszawa. 1964, s. 535; S. Żeromski: *Powieść o Udałym Walgierzu*. W: *Duma o Hetmanie i inne opowiadania*. Warszawa 1957, s. 76.

(np. „przepływ substancji płynnych” charakteryzują tu następujące słowa: „couLer, couLuRe, couLée, S'écouLer; RuiSSeLer, RuiSSeau, RuiSSeLet, VeRSer; FLuer, FLotter, FiLer, FLuidiFier, FLot, FLux, paSSer, paSSaGe, Sourdre, SouRCe; écLabouSSer, GicLer; diStiller, gLiSSer” itd.⁷), ale z pewnością i spółgłoski szczelinowe, i „płynne” mają znaczny udział w wytwarzaniu sugestii onomatopei ruchu wód. Tak w każdym razie można sądzić po fragmentach *Anny Livii Plurabelli*, np.: „Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem?” (*FW*, s. 215). Tak to wygląda także w świetle znanego zdania „okalającego” cały tekst powieści: „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” (*FW*, s. 628, 3). Wydaje się także, iż w początkowym fragmencie *Anny Livii Plurabelli* głoski „płynne” i szczelinowe są dobrane zgodnie z dźwiękonaśladowczą zasadą (cytowany urywek pokrywa się z przytaczanymi poprzednio polskimi tłumaczeniami):

O

tell me all about

Anna Livia! I want to hear all

about Anna Livia. Well, you know Anna Livia? Yes, of course, we all know Anna Livia. Tell me all. Tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on. Wash quit and don't be dabbling. Tuck up your sleeves and loosen your talktapes. And don't butt me — hike! — when you bend. Or whatever it was they threed to make out he thried to two in the Fiendish park. He's an awful old reppe. Look at the shirt of him! Look at the dirt of it! He has all my water black on me. And it steeping and stuping since this time last wik. How many goes is it I wonder I washed it? I know by heart the places he likes to saale, duddurty devil! Scorching my hand and starving my famine to make his private linen public. Wallop it well with your battle and clean it. My wrists are wrusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and the gangres of sin in it! What was it he did a tail at all on Animal Sendai? And how long was he under loch and neagh? It was put in the newses what he did, nicies and priers, the King fierceas Humphrey, with illysus distilling, exploits and all. But toms will till. I know he well. Temp untamed will hist for no man. As you spring so shall you neap. O, the roughty old rappe! Minxing marrage and making loof (*FW*, s. 196).

Widoczne jest tu takie ukształtowanie całych zdań, by w każdym słowie pojawiała się bądź spółgłoska frykatywne, bądź „płynna”.

⁷ H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1975, s. 264.

W całym zaś urywku zdecydowanie góruje najbardziej „płynna” spółgłoska — „l” (pojawiająca się też w słowach-kluczach: „Livia”, „Liffey”). Tej dominacji spółgłoski „l” nie można oddać w tekście polskiego przekładu (odmienne głoskowo odpowiedniki dla „tell”, „all”, „will”, „well”, „shall”). Stąd właśnie wypływa moje przekonanie o nieprzekładalności *Finnegans Wake*: nie można bowiem oddać jednocześnie w polskim odpowiedniku i śladów fabularnych wydarzeń, i komplikacji kalamburowych, i wzorców aliteracyjno-onomatopeicznych. Wbrew tym przekonaniom wszakże — *Anna Livia Plurabella* objawiła się nam „matkonaga” na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu⁸. Przedstawienie to świadczy, że tłumacz i autor sztuki — M. Słomczyński — w dalszym ciągu podtrzymuje swój zamiar przełożenia całości *Finnegans Wake*, gdyż do znanych już z różnych wcześniejszych publikacji urywków tłumaczenia⁹ dorzuca jeszcze kilka nowych prób: *FW*, s. 147, 206—207, 215, 225, 226, 239, 593. Próby te świadczą o zdumiewającej inwencji słowotwórczej tłumacza, co widać szczególnie w urywku dotyczącym strojenia się Anny Livii (zestawiam znów ze znanym wcześniej tłumaczeniem Strzetelskiego):

Strzetelski

Naprzód rozpluła włosy i w dół spłynęły one do jej stóp w jedwabich zwijających zwojach. Potem Ewionaga szampała się gładką wodą i pachnącą pistacjową mułą, górą i dołem, od stóp do głów (..)
i ruszyła dokoła śliwych wysepek i wyniosłych wzgórków, pięciomienna, zwoląc sobie na małą radość. Obrane złoto z wosków jej meduziego brzuszka i swe ziarna kadzila wiązane go brązu. Potem uplotła girlandę na swe włosy. Wiła ją i wiola ją. Z łąkich traw i rzecznych rostów, z rokićiny i wodnozielsk, z opadłych żalów płacziwej wierzby. Potem zrobiła bransoletki i naramienniki. i napęcinniki, i agatowy amulet naszyjnik z klekoczących kla-

Słomczyński

Najpierw włosom swym dała wodospaść faliście w krętych splotach do stóp. Później, matkonaga, szama-poniła się galawodą i wonnym mułem pistacjowym od dziury do gołu, od głów do stóp. Następnie nagłuściła parówek kilu, bruzdawki i łechtuszki, falluchron i swędkę antywonną ciągutką i torfenpłyną i setpentymem. A kompostem powiodła wokół krągłych wysepek prunelli i eśliskich diun pięćpicz-krotnie po całej swej małej marci. Złuskała złotą woskołuskę ze swego chełbrzucha, a jej ziarnka kadzidla węgorzo-brunatne. A potem plotła wieniec na włosy swe. Plotła go. Z łąkotrawy i rzekoraku, z sitowia i wodorostów i z

⁸ M. Słomczyński (na podstawie dzieł Jamesa Joyce'a): *Anna Livia*. Teatr Współczesny we Wrocławiu. Reżyseria: K. Braun; scenografia: Z. de Inez-Lewczuk; muzyka: Z. Karnecki; choreografia: W. Fogieli. Obsada: Anna Livia — T. Sawicka, Praczk — M. Milwii i B. Sokołowska, Mąż — P. Nowisz. Syn — Z. Górski. Premiera: 17 czerwca 1976 r.

⁹ Por. przyp. 5 oraz J. Joyce: *Utwory poetyckie*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 1972, s. 54—58 (*FW*, s. 44—47, 398—399).

myczyków, i grzechoczących gźwirków, i irlandzkich porfirów, i marmuszli, i złupanych złupków. To uczyniwszy, kroplę sadzy do swych wietrznych ocz, Annuszka Livianowicz Puchowa i liliiany krem do swych wargusiek, i wybór z palety dla swych jabłoczków od czerwieni poziomek do ultra fioletów (...) ¹⁰.

opadłych smutków wierzby płaczącej. Później uczyniła sobie bransolety i naramiennice i nagościenice z klekotliwych i zgrzytliwych ziarenek i rupieci z ruin, przewielorybnych i najrzadszych z irlandzkich runoerynoskał i muszłomarmuru. To uczyniwszy i dawkę sadzy na swe przestworoko dawszy, Annuszka Lutecjawicz Puwłowa, i lilizakowego kremu na swe liliowargi i po trochu z palety na swe ponetty, od truskawicznej czerwieni do extra violatu, posensiała dwie pokojowe do Jego Rozlewności, Cilliegia Grande i Kirschie Real, dwie drzewczyzny z szaczólnem od jego missy spławnej i spływnej, z prośbą, aby mogła odbić od niego na minnikin ¹¹.

By ocenić pomysłowość tłumaczy, trzeba powyższe teksty porównać z oryginalnym opisem toalety Anny Livii:

First she let her hair fal and down it flussed to her feet its teviots winding coils. Then, mothernaked, she sampood herself with galawater and fraguant pistania mud, wupper and lauar, from crown to sole. Next she greesed the groove of her keel, warthes and wears and mole and itcher, with antifouling butterscatch and turfentide and serpentyme and with leafmould she ushered round prunella isles and eslats dun, quincecunct, allover her little mary. Peeld gold of waxwork her jellybelly and her grains of incense anguille bronze. And after that she wove a garland for her hair. She pleated it. She plaited it. Of meadowgrass and riverflags, the bulrush and waterweed, and of fallen griefs of weeping willow. Then she made her bracelets and her anklets and her armlets and a jetty amulet for necklace of clicking cobbles and pattering pebbles and rumbledown rubble, richmond and rehr, of Irish rhunerhinerstones and shellmarble bangles. That done, a dawck of smut to her airy ey, Annushka Lutetiavitch Pufflovah, and the lollipop cream to her lippeleens and the pick of the paintbox for her pommettes, from strawbirry reds to extra violates, and she sendred her boudeloire maids to His Affluence, Cilliegia Grande and Kirschie Real, the two chirsines, with respecks from his missus, seepy and sewery, and a request might she passe of him for a minnikin (FW, s. 206—207).

Zacytowany urywek *Finnegans Wake* jest prawdopodobnie jedynym odcinkiem tekstu tej powieści-poematu, który dzięki swojemu za-

¹⁰ Strzetelski: *op. cit.*, s. 62—63.

¹¹ Według zapisu magnetofonowego z przedstawienia. Pozostałe cytacje z *Anny Livii* także z tegoż zapisu.

kotwiczeniu życiowemu (prostota sceny ubierania się) nie jest zaciemniony w odbiorze przez czynniki fonostylistyczne (kalambury i aliteracje). Ale całość sztuki Słomczyńskiego (*Anny Livii*) nie mogła się opierać li tylko na takich samozrozumiałych urywkach z *Finnegans Wake* (i innych dzieł Joyce'a). Przywoływany poprzednio początkowy fragment *Anny Livii Plurabelli*, jej incipit, z trudem daje się przetransponować na deski sceniczne: dramaturgia tej części opowieści — pozornie najbliższa wymogom scenicznym dzięki swej dialogowej strukturze — wiele traci poprzez niedomówienia i niedookreślenia tematyczno-fabularne (o kogo chodzi właściwie w rozmowie praczek?, co się rzeczywiście wydarzyło?). Czyli to, co nie raz w powieściowych słopiewniach (tu wystarczają pozory akcji i faktów), na scenie nabiera cech zamierzonej ciemności i niekomunikatywności. *Centon* (bo tym jest w zasadzie antologia wyrwanych cytacji Słomczyńskiego z całej twórczości Joyce'a) przekształca się w *misterium*.

Jeśli można mieć uzasadnione wątpliwości co do przetłumaczalności *Finnegans Wake*, to w wypadku przeniesienia tejże powieści na scenę sprawa nie jest „przegrana”: atrakcyjna scenografia (grota Wenus z fallicznymi wyobrażeniami), muzyka (do słów piosenek z *Ulisessa* dodano podkład w modnych rytmach „retro”), pomysły inscenizacyjne (zwisające pionowo łóżko Bloomów; dominacja symbolicznej triady kolorystycznej w ubiorach postaci — czerń, biel i czerwień) i odwaga aktorek (postacie „Ewionagie”) składają się na panoramę misteryjno-orgiastyczną, w której sensowność wypowiedzi nie jest czymś koniecznym. To modlitewno-ekstazyjne mówienie (kalambury nabierają tu sensu religijnego!) poświęcone jest bóstwu kobiecemu o podwójnym obliczu: bogini życia i śmierci, radosnej Afrodycie (wynurzającej się na scenie z pian!) i ponurej Asztarte (z obrzędami ku jej czci związane były samobójstwa). *Anna Livia*, przesiąknięta symboliką wodną, napełnia się ambiwalentną opalizacją semantyczną tego łagodno-potężnego żywiołu — pochwała wody, tworząca litanią kodę drugiej części widowiska, obejmuje i „jej gwałtowność w trzęsieniach morza”, i „jej uległość przy pracy w kołach młyńskich”¹². Na scenie wyeksponowane są łóżka (spływające z pozycji pionowej do poziomej) i trumna — „Niecko. Koniec”. *Anna Livia* jako bogini życia i śmierci („*Anna* była, *Livia* jest, *Plurabelle* będzie” — „*Anna* was, *Livia*, is, *Plurabelle's* to be”, *FW*, s.215) zapewnia wszystkim „rezuerekcję”:

Wschodzień! Wschodzień! Wschodzień!

Wzywa wkryptych w dole! Wzywa wkryptych w świt! Zbiórka! Twychwstanie! Rezuerekcja dla całego pierdośpionego świata! O ranek! O ranek! O ranek! Pęd po ranek! Taka jaka ptaka porcja życia być może.

Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!

Calling all downs. Calling all downs to dayne. Array! Surrection! Eire-

¹² Por. J. Joyce: *Uliszes*. Przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1969, s. 700—701.

weaker to the wohld bludyn world. O rally, O rally, O rally! Phlenxty, O rally! To what lifelike thyne of the bird can be (*FW*, s. 593).

Dla widowiska-misterium tekst *Finnegans Wake*, zdominowany przez mity i archetypy, jest świetnym i „świętym” przekazem. Ta szansa została we Wrocławiu wygrana nieza-wodnie. Puszczanie się wszakże na pełne wody *Finnegans Wake* poza teatrem (z jego atrakcyjnymi środkami dookreślania rzeczywistości przedstawionej dzieła) uważam w dalszym ciągu za za-wodne i u-topijne!

Jerzy Paszek