

# *Kilka uwag o języku w polskim przekładzie „Ulissesa” Joyce’a (na podstawie VII epizodu)*

TADEUSZ SZCZERBOWSKI

(Kraków)

Powieść Jamesa Joyce’a *Ulisses* to godny uwagi przedmiot rozważań językoznawczych jako niezwykle obszerny korpus, swoista encyklopedia stylów (Goldman 1966: 96) oraz przejaw stosowania różnorodnych gier językowych. Autor bowiem użył blisko 30 000 słów, podczas gdy we wszystkich dziełach Szekspira występuje około 21 000 (Helsztyński 1971: 263). W każdym z 18 rozdziałów powieści dominuje inny styl. W jednym tylko rozdziale (siódmym) występuje prawie 100 różnorodnych figur retorycznych (Gilbert 1963, Kreutzer 1969, Gifford 1988: 635-643).

Te cechy powieści są nie lada wyzwaniem dla tłumacza (Senn 1970). O skali trudności może świadczyć chociażby fakt, iż przekład *Ulissesa* zajął Maciejowi Słomczyńskiemu 12 lat. Warto tu także przytoczyć fragment listu Junga do Joyce’a:

*Ulisses* okazał się nadzwyczaj twardym orzechem do zgryzienia, zmuszając mój umysł nie tylko do niezwykle wysiłków, lecz również do dość ekstrawaganckich (z punktu widzenia naukowego) peregrynacji. Pańska książka przysporzyła mi nie kończących się kłopotów i dopiero po czteroletnich rozmyślaniach zdołałem je zgłębić. Muszę jednak powiedzieć, że żywię głęboką wdzięczność zarówno dla Pana, jak dla Jego gigantycznego dzieła, gdyż bardzo wiele mnie ono nauczyło. Chyba nigdy nie zdołałem z pewnością stwierdzić, czy mi się ono podobało – zszarpało mi zbyt wiele nerwów i szarych komórek. Nie wiem również, czy Panu spodoba się to, co napisałem o *Ulissiesie* (Jung 1993: 488-518), nie mogłem bowiem ukryć przed światem, jak bardzo się nudziłem, sarkalem i podziwiałem. Końcowe nieprzerwane czterdzieści stron to pra-

wdziwy sznur psychologicznych klejnotów

(Ellmann 1984: 554).

Analiza językoznawcza polskiego wydania powieści musi przynieść godne uwagi spostrzeżenia, istotne dla dyskusji na temat teorii i praktyki przekładu (np. Reiss 1971, Snell-Hornby 1982, Reiss i Vermeer 1984, Szwiejcer 1988, Barańczak 1990).

W ramach funkcjonalnej teorii tłumaczenia Kathariny Reiss istotne jest ustalenie, opisanie i analiza rozwiązań translatorskich w tekście przekładu, w sposób uzasadniony i intersubiektywny (Reiss 1984, 1989).

Przy tłumaczeniu utworów literackich – jak podkreśla Mary Snell-Hornby (1982, 1989) – należy wyraźnie określić strategie i cele tłumaczenia.

Tekst (zarówno oryginału jak przekładu) traktuję tu jako dokument decyzji, selekcji i konstruowania. Podstawowym terminem jest strategia. Stosują go badacze różnych dyscyplin, m. in. matematycy (np. Luce i Raiffa 1964), językoznawcy (np. Dijk van i Kintsch 1983, Szczerbowski 1993 i 1994), literaturoznawcy (np. Jenny 1986 [1976], Balbus 1990) i teoretycy przekładu (np. Höning i Kussmaul 1982, Kielar 1988). Strategia dotyczy sposobów pokonywania przeszkód (stawianych między innymi przez określone konwencje kulturowe, językowe i literackie), a więc przede wszystkim przekraczania granic tabu i niewyraźności. Tworzenie tekstu staje się swoistą grą, igraniem z tradycją. W wypadku tłumacza strategia to mniej lub bardziej udany sposób rozwiązania dylematu nieprzekładalności, wynikającego głównie z odrębności kulturowej i językowej.

Nawet fragmentaryczna analiza polskiego tłumaczenia *Ulisses*a zdaje się potwierdzać słowa Zenona Klemensiewicza, który na pytanie, jaka jest rola czynności przekładu, odpowiedział: „ani odtwórcza, ani przetwórcza, ale współtwórcza” (Klemensiewicz 1955: 97). Szczegółowy opis zjawiska wymaga obszernej monografii i obszernej bibliografii, dlatego też ograniczę się tu do uwag o języku przekładu w siódmym epizodzie (rozdziale) powieści, który sam autor określił jako retoryczny (Joyce 1978).

Scenę stanowi redakcja „Tygodnika Wolnego Człowieka i Narodowej Prasy” oraz „Dziennika Człowieka Wolnego i Narodowej Prasy”. Wybór nie jest przypadkowy. Funkcję starożytnych retorów z całym bogactwem środków perswazji przejęli współcześni politycy i dziennikarze.

Retoryka ma dziś złą opinię: niemal na co dzień spotykamy w prasie i w radiu zdania, w których banał i beztreściwość oraz mniej lub bardziej ozdobne gadulstwo określa się mianem: „to tylko retoryka”.

(Ziomek 1990: 5).

W powieści Joyce’a krytyka języka mówców wyraża się na przykład w zdrobieniu o charakterze ekspresywnym *Daw*, powstałym z formy *Dawson*. Ten właśnie hipokorostikon (gr. ‘zdrobniały, pieszczośliwy’) wraz z poprzedzającym go określeniem stanowi wyzwanie dla tłumaczy VII epizodu *Ulissesa*.

– *Doughy Daw! he cried.*

(Joyce 1986a: 104, wers 336; Joyce 1992a: 160)

*All very fine to jeer at it now in cold print but it goes down like hot cake that stuff.  
He was in the bakery line too, wasn't he? Why they call him Doughy Daw.*

(Joyce 1986a: 104, wersy 338-340; Joyce 1992a: 160)

W oryginale występuje gra językowa polegająca na paronimii *doughy* ‘zakalcowaty’ i *doughty* ‘dzielny, pełen odwagi, determinacji’ (często żartobliwie).

– *Kawka Placuszek! zawołał.*

(Joyce 1969: 137, Joyce 1992b: 97)

Łatwo kpić z tego na zimno, teraz gdy jest wydrukowane, ale połyka się to jak świeży gorący placek. Pracował także w piekarnictwie, prawda? Dlatego nazywają go Kawka Placuszek.

(Joyce 1969: 137, Joyce 1992b: 97)

Dan Dawson to dubliński kupiec-piekarz i działacz polityczny, burmistrz Dublina w 1882 i 1883 r., w 1904 r. był w urzędzie podatkowym. Ned Lambert cytuje jego mowę, która jest przykładem popisowego oratorstwa *genus demonstrativum* (gr. *genos epideiktikon*).

Rodzaj ten obejmuje wypowiedzi o charakterze perswazyjnym dotyczące czasu teraźniejszego, zawierające pochwałę (łac. *laus*) albo naganę (łac. *vituperatio*) osób, rzeczy, problemów, wartości, itp. Pochwała i nagana mogły być wypowiedzane we własnym imieniu mówcy, choć najczęściej były wykładnikiem poglądów uznawanych przez środowisko społeczne. [...] *Genus demonstrativum* miał zastosowanie w popisowym oratorstwie okolicznościowym (mowy pogrzebowe, patriotyczne, rocznicowe, religijne itp.), które nie wymagało od słuchaczy konkretnych rozstrzygnięć czy wyborów (jak w sądzie czy zgromadzeniu ludowym). Pokazowy, „sztuczny” wykład zwany *epideiksis* prowadzili sofisci do szkół retorycznych, a przemówienia epideiktyczne, popisowe, były podstawowym ćwiczeniem oratorskim. Dla Arystotelesa przemówienie epideiktyczne było spektaklem, a rola słuchaczy polegała według niego nie na powzięciu decyzji, ale na ocenie talentu mówcy

(Korolko 1990: 48).

Na miejscu angielskiego *Doughy Daw* występuje w przekładzie rosyjskim *Sdobnyj Dou* (Joyce 1993: 97), podobnie jak w białoruskim *Zdobny Dou!* (Joyce 1993b: 132). Z kolei Georg Goyert przekłada jako *Teigiger Daw* (1927: 265). Niemiecki przymiotnik *teigig* zwykle tłumaczy się jako 'ciastowaty, niewypieczony, zakalcowaty'<sup>1</sup>. Natomiast Hans Wollschläger przekłada *Doughy Daw* jako *Klitschkopp Daw* (1980: 184). Wyraz *Klitschkopp* jest złożeniem z *Klitsch* 'zakalec' i *Kopp*, potocznej formy *Kopf* 'głowa', por. *Dummkopp* 'głupiec' i *Querkopp* 'dziwak, maniak, przekora'. Tłumacze zachowują więc formę *Daw*, angielski hipokorostikon nazwiska *Dawson*. Jednak dla wschodniosłowiańskiego czy niemieckiego czytelnika przekładu forma ta nie jest już zdrobnieniem, spieszczeniem.

Odmienną strategię translatorską stosuje Słomczyński, tłumaczy bowiem *Doughy Daw* jako *Kawka Placuszek*. Dzięki temu polski czytelnik ma w przekładzie hipokorostikon. Polski ekwiwalent nie jest pozbawiony żartobliwego charakteru, który wynika w oryginale z istnienia wyrazu *doughy* i jego paronimu *doughty*, używanego przeważnie dowcipnie.

Jednym z podstawowych środków retorycznych, będących jednak nie lada wyzwaniem dla tłumacza, jest homoioteleuton. Polega on na tym, iż człony okresów retorycznych mają podobne zakończenia (Sławiński 1988: 185 s.v. *homoioteleuton*).

But I old men, penitent, leadenfooted, underdarkneath the night: mouth south: tomb womb.

(Joyce 1986a: 114, wersy 722-724; Joyce 1992a: 175)

*Ale ja starcy, pokutnicy, łożnianostopi, przyciemnieni nocą: usta chusta: grób ślub.*

(Joyce 1969:149, Joyce 1992b: 106)

Zachowanie rymu *mouth south: tomb womb* (usta południe: grób łono) pociąga za sobą konieczność zignorowania treści. Tę samą strategię stosują inni tłumacze.

*Aber ich bin alt, voller Busse, bleifüßig, unterdunklender Nacht: Mund Hund: Erdmutter Gebärmutter.*

(Joyce 1927: 289)

(usta pies: matka-ziemia macica)

*Aber ich alte Männer, bleifüßig, büßend, dunkelgebückt unter Nacht: Mund Schlund: Schoßbloß: Schlufft Gruft.*

1 Piprek, Ippoldt 1990, t. II, s. 565 s.v. *teigig*.

(Joyce 1980: 201)

(usta gardło: łono tylko/nagie: wąż/padół grób)

No ja starik, kajuszczijšia, v nogach swinieć, pod czernotoju noczi: guby kluby: mogiła  
plenila

(Joyce 1993: 106)

(usta kluby/klęby: grób wzięła do niewoli/oczarowała)

Ale ja stary, jaki raskajwajecca, woława u nagach, pad cemrywam noczy: guby truby:  
skon łon

(Joyce 1993b: 144)

(usta kominy: zgon łon, Gen pl)

Spośród czterech wyrazów w oryginale zachowują semantykę dwóch: Słomczyński ('usta', 'grób'), Goyert ('usta', 'łono') oraz Chinkis i Choruzjy ('usta', 'grób'). Natomiast Wollschläger znajduje ekwiwalenty semantyczne trzech wyrazów ('usta', 'łono', 'grób'), dzięki temu, iż dwie pary rymów zwiększył o jedną. Z kolei Maksymiuk zachowuje semantykę dwóch wyrazów ('usta', 'łono') i przybliżył znaczenie trzeciego ('zgon' zamiast 'grób').

Przejawem kreatywności tłumaczy są także niektóre próby przekładu tautogramu (łac. *aequidicum*) polegającego na rozpoczynaniu wyrazów tą samą literą (Tuwim 1950: 152-156; Szczerbowski 1993: 167-170).

*DEAR DIRTY DUBLIN*

(Joyce 1986a: 119, wers 921; Joyce 1992a: 183)

*DROGI DRĘTWY DUBLIN*

(Joyce 1969: 156, Joyce 1992b: 111)

W polskim przekładzie wyraz *drętwy* nie jest ekwiwalentem treściowym wyrazu *dirty*, jego użycie motywuje jednak troska tłumacza o zachowanie gry językowej oryginału: tautogramu. Poza tym zarówno *drętwy* jak *dirty* ('brudny', 'nieprzyzwoity') odnosi się do cech negatywnych. Charakterystykę Dublinu bez ominięcia „brudów” miasta przedstawił już Joyce w tomie opowiadań *Dublińczycy*. Samego określenia *dear dirty Dublin* użyła wcześniej popularna swego czasu irlandzka powieściopisarka lady Morgan, która urodziła się w roku 1776 jako Sydney Owenson (zmarła w 1859 r.). Wyrażenie to zdaje się oddawać stosunek Joyce'a do miasta: z jednej strony pełen sympatii i nostalgii, z drugiej zaś krytyczny. W liście z 19 października 1927 roku do Georga Goyerta Joyce pisał z niezadowolaniem o niemieckim tłumaczeniu tytułu zbioru opowiadań, *Dublińczycy*:

I don't like at all the title *So sind Sie in Dublin*. It is not my point of view which would be, if at all, *So sind wir in Dublin*. But I like neither. If 'Dubliners' is impossible what about 'In Dublin Stadt' or 'Dublin an der Liffey'?

(Joyce 1975: 328)

Nie podoba mi się wcale tytuł „So sind Sie in Dublin”. Z punktu widzenia tego, o co mi chodziło, wołał bym już „So sind wir in Dublin”. Ale nie podoba mi się ani jeden, ani drugi. Skoro nie wchodzi w rachubę „Dublińcy” to może „In Dublin Stadt” albo „Dublin an der Liffey.”

(Joyce 1986b, t. II, 196-197)

Troskę o przełożenie tej gry językowej wykazują również między innymi tłumacze rosyjscy: *DOBRYJ DRIACHEŁYJ DUBLIN*. Wyraz *driachyłyj* oznacza 'zgrzybiały, zmurszały'. W białoruskim przekładzie występuje *DRAHI DRUŻY DUBLIN* (Joyce 1993b: 150); Wyraz *druży* oznacza między innymi 'otyły, nalany', zatem odnosi się również do cechy negatywnej.

Zachowanie tautogramu w przekładzie było istotne dla Joyce'a, który jako współautor francuskiego wydania *Ulisses*a zaakceptował następujący ekwiwalent:

*NOTRE DOUX, DÉGOÛTANT DUBLIN* (1984: 209)

Stolica Irlandii określona jest tu jako 'nasz słodki odrażający Dublin'. Wyraz *doux* oznacza również 'łagodny, delikatny', 'cichy, spokojny'.

Odminną strategię stosują tłumacze niemieccy, albowiem rezygnują z zachowania tautogramu w przekładzie. W tłumaczeniu Georga Goyerta występuje określenie *LIEBES, SCHMUZIGES DUBLIN* (Joyce 1927: 301), natomiast Hans Wollschläger używa określenia *LIEB DRECKIG DUBLIN* z formą predykatywną (niby „krótką”) *lieb* (Joyce 1980: 210), przybliżając grę tautogramatyczną oryginału (dwa wyrazy zamiast trzech rozpoczynają się literą *d*).

Polski tłumacz przekłada tautogramatycznie kolejne wyrazy, które w oryginale nie wszystkie rozpoczynają się literą *d*

Dubliners.

– Two Dublin vestals ...

(Joyce 1986a: 119, wersy 922-923; Joyce 1992a: 183)

Dublińcy.

– Dwie dublińskie dziewice ...

(Joyce 1969: 156, Joyce 1992b: 111)

Podobnie czynią rosyjscy tłumacze, decydując się jednak na pozostawienie ang. *vestals* (ros. *wiestalki*). Polski i rosyjski przekład w cytowanym fragmencie jest bardziej tautogramatyczny niż oryginał dzięki temu, że słowiańskie języki zachowały praindoeuropejskie nagłosowe *d*, które w angielskim przeszło w *t* jak np. w wyrazie *two* (Bednarczuk 1988: 667, 745). Ponadto polski tłumacz przekłada *vestals* jako *dziewice*, nie korzystają jednak z tej szansy Rosjanie, choć istnieje możliwość przekładu na *diwy*. Z kontekstu powieści wynika, że zapewne Joyce użył wyrazu *vestals*, aby wyrazić aluzję do staropanieństwa (*podstarzałe i pobożne przeżyły pięćdziesiąt i pięćdziesiąt trzy*). Strategia, którą tu stosuje Słomczyński jest w pełni uzasadniona.

Wyzwaniem dla tłumaczy *Ulissesa* jest również anagram (gr. *anagramma*, łac. *transpositio litterarum*). Powstaje on w rezultacie przestawienia liter. Przykładem jest żart Lenehana.

– Hush, Lenehan said. I hear feetstoops.

(Joyce 1986a: 106, wers 393; Joyce 1992a: 162)

(cf. *footsteps* ‘odgłos kroków’, *feetstoops* ‘garby stóp’)

– Cicho, powiedział Lenehan. Słyszę odstosy głup.”

(Joyce 1969: 139, Joyce 1992b: 99)

(cf. *odgłosy stóp*)

«Pst,» sagte Lenehan. «Ich höre Fisstrutte.»

(Joyce 1927: 269)

(cf. *Fußtritte*)

– Psst, sagte Lenehan. Ich höre Fiestrutte.

(Joyce 1980: 187)

– Tss, – proiznios Lenehan. – Słyszyszja czja-to pustop’.

(Joyce 1993: 99)

(cf. *postup* ‘krok’)

– Cyt, – skazau Lenechan. – Czujju wosthuk dupniau.

(Joyce 1993b: 133)

Para wyrazów *footsteps* vs. *feetstoops* tworząca w oryginale anagram znajduje odpowiedniki w przekładach *odgłosy stóp* vs. *odstosy głup*, *Fußtritte* vs. *Fisstrutte* lub *Fiestrutte*, *postup* vs. *pustop*, *wosthuk dupniau* vs. *wodhuk stupniau*.

Do anagramu podobny jest metagram. Różnica polega jedynie na tym, że modyfikacja formy obejmuje nie jeden wyraz, lecz dwa.

## Stylistyka IV

Metagram [...] rodzaj gry słów polegający na tworzeniu odpowiadających sobie układów słownych z wyrazów pomiędzy którymi dokonano wymiany początkowych liter lub sylab

(Sławiński 1988: 277 s.v. *metagram* ).

Przykładu metagramu dostarcza znowu Lenehan.

– Clamn dever, Lenehan said to Mr O'Madden Burke.

– Very smart, Mr O'Madden Burke said.”

(Joyce 1986a: 113, wersy 695-696; Joyce 1992a: 174)

W oryginale *clamn dever* jest metagramem powstałym z *damn clever* ('cholernie sprytne').

– *Chardzo bytre, powiedział Lenehan do pana O'Maddena Burke'a.*

– Bardzo zmyślne, powiedział pan O'Madden Burke.”

(Joyce 1969: 149, Joyce 1992b: 106).

W polskim przekładzie występuje *chardzo bytre* jako przekształcenie *bardzo chytre*.

Samego Lenehana, autora przytoczonego metagramu, przedstawia Joyce już w „Dublińczykach” w opowiadaniu „Dwaj rycerze”:

Język jego zmęczył się, gdyż obracał nim przez całe popołudnie w barze na Dorset Street. Większość ludzi uważała Lenehana za sutenera, ale mimo tej reputacji jego zręczność i elokwencja zawsze powstrzymywały przyjaciół od wszczęcia jakiejś ogólnej kampanii przeciw niemu. Śmiało podchodził do grona znajomych w barze i umiał się trzymać z brzegu, póki nie wezwano go do środka. Był to wesoły dziwak, zawsze mający w pogotowiu zapas anegdot, limeryków i zagadek i nieczuły na wszelkiego rodzaju impertynencje. Nikt nie wiedział dokładnie, w jaki sposób rozwiązuje ciężki problem utrzymania się przy życiu, ale nazwisko jego wiązano z wyścigami.

(Joyce 1991:43).

Jedna z zagadek Lenehana, którą poznaje czytelnik *Uliksesa* w epizodzie VII, oparta jest na paronomazji (gr. *paronomasia*, łac. *adnominatio*).

Jest to figura retoryczna polegająca na użyciu wyrazów o podobnym brzmieniu i zbliżonym znaczeniu lub podobnym brzmieniu a innym znaczeniu. Paronomazja, określana w niektórych podręcznikach retoryki terminem *figura etymologiczna*, służy uwypuklaniu ukrytych znaczeń i związków przyczynowych między przedstawianymi



zjawiskami

(Korolko 1990: 110-111, 4.3.4.3.1.6.).

Przykładem jest reinterpretacja etymologiczna<sup>2</sup> tytułu opery irlandzkiego kompozytora Michaela Williama Balfe'a (1808-1870) *Róża Kastylii* (1857).

Lenehan extended his hand in protest.

- But my riddle! he said. What opera is like a railway line?
- Opera? Mr O'Madden Burke's sphinx face reriddled. Lenehan announced gladely:
- The Rose of Castille<sup>3</sup>. See the wheeze? Rows of cast steel. Gee!

(Joyce 1986a: 110-111, wersy 587-591; Joyce 1992a: 170)

Grę tę, a właściwie jej mechanizm, stara się przełożyć na język polski Maciej Słomczyński, odchodząc jednak daleko od treści zagadki Lenehana<sup>4</sup>

Lenehan wyciągnął ręce protestując.

- A moja zagadka! powiedział. Jaka opera przypomina eunucha?
- Opera? Na podobnej do oblicza sfinksa twarzy pana O'Madden Burke zagadka odbiła się zagadkowo. Lenehan obwieścił wesoło:
- Róża Kast(r)ylii. Rozumiecie? Kastr-ylii. Ha!

(Joyce 1969: 145, Joyce 1992b: 103)

Strategia translatorska, którą stosuje tu Słomczyński, znalazłaby najprawdopodobniej akceptację Joyce'a, albowiem we francuskim przekładzie *Ulissesa*, którego współautorem jest sam Joyce, w analizowanym wypadku istotne wydaje się nie zachowanie treści, lecz elementu gry.

Lenehan protestait des deux mains.

- Et ma devinette! Quel est l'opéra qui ressemb'a une filature?
  - Une opéra? répétait M. O'Madden Burke dont le visage se faisait sursybillin.
- Lennehan triomphant annonça:

2 O strategiach reinterpretacji etymologicznej jako kreatywności językowej przejawiającej się w podważeniu związku między nazwą i desygnatem oraz korekcie samej nazwy pisałem w książce „O grach językowych w tekstach kabaretu polskiego i rosyjskiego lat osiemdziesiątych.

3 Forma *Castile* na miejscu dawniej *Castille* pojawia się dopiero w Gablerowskiej edycji *Ulissesa* (Joyce 1986a).

4 „Mr Słomczyński's version ([...], ironically, untranslatable!) is an attempt at translating the idea of the pun rather than the pun itself, which would be utterly impossible. Muskat-Tabakowska 1972: 149.

– *L'Étoile du Nord*. Vous yêtes? Les Toiles du Nord. Na!  
(Joyce 1984: 195)

We francuskim przekładzie na pytanie „Jaka opera jest podobna do śledzenia?” pada odpowiedź: „Gwiazda Północy”, albowiem jej nazwa (*L'Étoile du Nord*) zapisana jako *Les Toiles du Nord* oznacza ‘sieci północy’. Tłumacze nie troszczą się tu nawet o stosowanie reinterpretacji etymologicznej tytułu opery występującego woryginale angielskim.

Problem translatorski, który stwarza zagadka Lenehana, może też być rozwiązany w inny sposób. Przykładowo dostarcza niemiecki tłumacz.

Lenehan hob protestierend die Hände.  
«Aber mein Rätsel,» sagte er. «Welche Oper hat Ähnlichkeit mit einem Eisenbahngeleise?»  
«Oper?» rätselte O'Madden Burkes Sphinxgesicht.  
Lenehan verkündete lustig:  
«The Rose of Castille. Seht ihr den Witz? Rows of cast steal. He!»  
(Joyce 1927: 280-281)

Autor cytowanego przekładu nie współtworzy nowej zagadki, jak czyni to Słomczyński, lecz tłumaczy ją dosłownie, cytując na końcu angielskie rozwiązanie. Translator zdaje się zakładać, iż niemiecki czytelnik zna angielski, bądź też liczy na jego domyślność.

Podobną strategię tłumaczenia stosuje autor innego przekładu niemieckiego.

Lenehan breitete protestierend die Hande aus.  
– Aber mein Rätsel! sagte er. Welche Oper gleicht einer Eisenbahnlinie?  
– Oper? rückrätselte Mr. O'Madden Burkes Sphinksgesicht. Lenehan verkündete vergnügt:  
– Die Rose of Castille. Nicht kapiert? Rows of cast steel. Na?  
(Joyce 1980: 195)

Wydawca ułatwia jednak zadanie niemieckiemu czytelnikowi, podając w przypisie wyjaśnienie:

Rose of Castille – Rows of cast steel (engl.) phonet. Wortspiel: Rose von Kastilien – Reihen aus Gußstahl (Schiennen, Gleise)

Natomiast rosyjscy tłumacze stosują tę samą strategię translatorską, co Słomczyński.

Lenehan protiestujuszczce zamachał rukami.

- A kak że moja zagadka? – skazał on. Kakaja opiera stradajet chromotoj?
- Opiera? – sfinksopodobnoje lico mistiera O’Meddena Berka jeszczc boleje ozagadocziłos’.

Lenehan objawił torżestwujuszczce:

- *Roza Kastilii*. Ułowili sol’? Roża, kostyl’. Gy!

(Joyce 1993: 103)

Na pytanie „Która opera kuleje?” pada odpowiedź: „Róža Kastylli” (od ros. *roża* ‘gęba’, *kostyl* - ‘kula, szczudło’). Nieco inaczej postępuje białoruski tłumacz.

- Jakaja opera najpryhażej kulhaje?
- [...]
- „Ruża Kastilii”. Uciamili? Ruża, kastył. Hi!

(Joyce 1993b: 140)

W przekładzie białoruskim na pytanie „Jaka opera najbardziej podoba się kulawemu?” pada odpowiedź „Ruża Kastilii”, bo *ruża* to ‘róža’, a *kastył* – ‘kula, szczudło’.

W analizowanym wypadku autorzy przekładu rosyjskiego i białoruskiego podobnie jak tłumacz polski nastawieni są na gry językowe oryginału, traktują swoją rolę tłumacza jako współtwórcy. Natomiast Georg Goyert, autor przekładu na niemiecki z 1927 roku, występuje raczej w funkcji odtwórcy tekstu oryginału, skupia swą uwagę translatorską na treści, rezygnując w mniejszym lub większym stopniu z troski o formę.

Podobnie zróżnicowane podejście reprezentują tłumacze do palindromu (gr. *palindromos* ‘biegnący z powrotem’, łac. *versus recurrentes*).

To zdanie (może być również wyraz lub wiersz) dające się czytać od lewej do prawej i od prawej do lewej – znaczenie jego nie ulega przy tym zmianie. Palindromy ze względu na swój charakter stanowią też nie lada wyzwanie translatorskie.

Lenehan bowed to a shape of air, anouncing:

- Madam, I’m Adam. And Able was I ere I saw Elba.

(Joyce 1986a: 113, wersy 682-683; Joyce 1992a: 174)

Pisząc o palindromach Julian Tuwim stwierdził:

Nie trzeba dodawać, że to wszystko bezsens i brednia. Ale zdarzają się palindromy dowcipne – najlepszy z nich angielski Madam, I’m Adam – słowa, którymi rajski nasz

praojciec przedstawił się Ewie, i drugi, niby przez Napoleona ułożony: able was I ere  
I saw Elba

(Tuwim 1950: 98)<sup>5</sup>

Maciej Słomczyński angielskie palindromy zastąpił polskimi, które jednak są kombinacjami słów o odmiennych znaczeniach.

Lenehan skłonił się niewidzialnej powietrznej postaci, obwieszczając:

– Kobyła ma mały bok. Anna pana panna.”

(Joyce 1969: 148, Joyce 1992b: 106)

Angielskie *Madam, I'm Adam* można by oddać w polszczyźnie jako *Madam a jam Adam*. Dzięki temu zostałyby zachowane nie tylko forma, ale także treść i żartobliwy charakter, który w przekładzie powstaje w wyniku użycia dawnej formy *jam*.

Natomiast autor niemieckiego przekładu z roku 1927 dosłownie przetłumaczył zdania z oryginału, nie oddając ich palindromowego charakteru.

Lenehan verbeugte sich vor einer Luftgestalt und sagte: «Madam, ich bin Adam. Und Abel war ich, ehe ich Elba sah».

(Joyce 1927: 286)

Z kolei w przekładzie Hansa Wollschlägera niemiecki czytelnik spotka angielskie zdania bez ewentualnego przypisu.

Lenehan verbeugte sich vor einer Gestalt aus Luft und verkündete:

– Madam, I'm Adam. And Able was I ere I saw Elba.

(Joyce 1980: 199)

Białoruski tłumacz zachował pierwszy palindrom, drugi zaś – zastąpił analogiem.

– *Lenechan pakłanijsja ujaunaj pastaci j abwjaściu:*

– *Madam, a wo wam Adam. Awiel z rużaj, a żur źlewa.*

{w transliteracji: *Avel' z rużaj, a żur z'lewa*}

(Joyce 1993b: 143)

Autorzy rosyjskiego przekładu *Ulissesa* analizowane palindromy oddają tak:

5 Treść tego ostatniego palindromu można przetłumaczyć jako ‘zdolny byłem, zanim zobaczyłem Elbę.

Lenehan otwiesił pokłon woobrażajemj figurie i objawił:

– Madam, a tam Adam. A roza upała na łapu Azora.

(Joyce 1993: 105)

Pierwszy palindrom jest bliski oryginału. Zapewne zamiarem tłumaczy było zachowanie fomy *Adam* ze względu na odniesienie do Dicka Adamsa, irlandzkiego dziennikarza i prawnika z Corku, jednego z obrońców na procesie „Niezwycięzonych” (ur. w 1846 roku). Natomiast drugi palindrom został zamieniony analogiem (*A roza upała na łapu azora*), którego autorem jest rosyjski poeta Atanazy A. Fet (1820-1892).

Analiza przekładu jako dokumentu decyzji, selekcji i konstruowania skłania do odwoływania się do wielowiekowej tradycji badań nad tekstem, poczynając od retoryki. Współcześnie do tych korzeni sięga lingwistyka tekstu.

Istotnym elementem analizy przekładu jest badanie sposobów realizacji celu tłumaczenia, któremu podporządkowuje się dany tekst. Te sposoby nazywam strategiami.

VII epizod *Ulissesa* jest swoistą grą z tradycją retoryczną. Tak też właśnie interpretuje oryginał Maciej Słomczyński. Stąd również jego nastawienie na gry językowe. Staje się to celem, któremu podporządkowany jest polski przekład. Gdy nie można przetłumaczyć jakiejś figury czy tropu dosłownie, wtedy Słomczyński tworzy analog według mechanizmu gry oryginału (por. np. zagadkę Lenehana o operze). Powoduje to czasem odejście od dosłowności, lecz mimo to można uznać polski przekład za adekwatny w stosunku do wyznaczonego celu i ekwiwalentny ze względu na intencje Joyce'a.

Odmienny cel wyznaczył sobie Georg Goyert. W rezultacie przekład niemiecki jego autorstwa jest zbyt dosłowny. Miejscami zatracą się charakter tekstu Joyce'a jako swoistej gry językowej. Dlatego też autor *Ulissesa* nie był zadowolony z pracy Goyerta i natychmiast zaczęto planować nowe, poprawione wydanie (Ellmann 1984: 529-530).

## Literatura

Balbus S., 1990, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków.

Barańczak S., 1990, *Mały lecz maksymalistyczny Manifest Translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu...*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 7-66.

Bednarczuk L., 1988, red., *Języki indoeuropejskie*, Warszawa, t. II.

Dijk T. A. van, Kintsch W., 1983, *Strategies of Discourse Comprehension*, New York.

- Ellmann R., 1984, *James Joyce*, Kraków.
- Gifford D., Seidman R. J., 1988, „*Ulysses*” *Annotated*,. *Revised and enlarged edition*, Berkeley.
- Gilbert S., 1963, *James Joyce's Ulysses*, Bristol.
- Goldman A., 1966, *The Joyce Paradox*, London.
- Helsztyński S., 1971, *Hasło Joyce*. – *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa, s. 261-265.
- Hönig H. G., Kussmaul P., 1982, *Strategie und Übersetzung*. Tübingen.
- Jenny L., 1988, *Strategia formy*, „Pamiętnik Literacki” LXXIX, z. 1, s. 265-295.
- Joyce J., 1927, **przekład niemiecki** *Ulysses*, przełoż. **Georg Goyert**, Basel, t. 1.
- Joyce J., 1969, **przekład polski**, *Ulysses*, I wydanie, przełoż. **Maciej Słomczyński**, Warszawa.
- Joyce J., 1975, *Selected Letters of James Joyce edited by Richard Ellmann*, London.
- Joyce J., 1978, *Ulysses, Notes & 'Telemachus'-'Scylla and Charybdis', A Facsimile of Notes for the Book & Manuscripts & Typescripts for Episodes 1-9, prefaced & arranged by Michael Groden*, New York & London.
- Joyce J., 1980, **przekład niemiecki**, *Ulysses*, przełoż. **Hans Wollschläger**, Berlin, t. 1.
- Joyce J., 1986a, *Ulysses* (The Gabler Edition), New York.
- Joyce J., 1986b, *Listy*, przełoż. Michał Ronikier, Kraków.
- Joyce J., 1984, **przekład francuski**, *Ulysse*, traduction d'Auguste Morel revue par **Valéry Larboud, Stuart Gilbert et l'Auteur**, Paris, t. 1.
- Joyce J., 1991, *Dublińczycy*, przełoż. Kalina Wojciechowska, Warszawa.
- Joyce J., 1992a, *Ulysses*, London.
- Joyce J., 1992b, **przekład polski**, *Ulysses*, przełoż. **Maciej Słomczyński**, IV wydanie przejrzone i poprawione przez Tłumacza, Bydgoszcz.
- Joyce J., 1993, **przekład rosyjski**, *Uliss*, przełoż. **Wiktor A. Chinkis i Siergiej S. Chorużyj**, Moskwa.
- Joyce J., 1993b, **przekład białoruski**, *Uliss*, przełoż. **Jan Maksymiuk**. Białystok.
- Jung C. G., 1993, *Ulysses. Monolog. – Archetypy i symbole*, *Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa.
- Kielar B., 1988, *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*, Wrocław.
- Klemensiewicz Z., 1955, *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa. – O sztuce przekładu*, red M. Rusinek, Wrocław.
- Korolko M., 1990, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa.
- Kreutzer E., 1969, *Sprache und Spiel im Ulysses von James Joyce*, Bonn.
- Luce R. D., Raiffa H., 1964, *Gry i decyzje*, Warszawa.
- Muskat-Tabakowska E., 1973, *The Polish Translation of James Joyce's „Ulysses” and Some Underlying Problems*, „Prace Historycznoliterackie”, Kraków, z. XXIV, s. 141-156.
- Pipprek J., Ippoldt J., 1990, *Wielki słownik niemiecko-polski*, Warszawa.

- Reiss K., 1971, *Möglichkeiten und Grenzen der „Übersetzungskritik“*, München.
- Reiss K., 1984, *Adäquatheit und „Äquivalenz“*. – Wilss W., Thome G., 1984, red., *Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlusswert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik*, Tübingen, s. 80-89.
- Reiss K., 1989, *Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik*. – Königs F. G., red., *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht, Neue Beiträge zu einem alten Thema*, München, s. 71-93.
- Reiss K., Vermeer H. J., 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen.
- Senn F., 1970, „*Ulysses* in Translation. – Staley Th. F. i Benstock B., 1970, red., *Approaches to „Ulysses“*, Pittsburgs, 249-284.
- Stawiński J., 1988, red., *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
- Snell-Hornby M., 1982, *Translation Studies – An Integrated Approach*, Amsterdam.
- 1989, *Eine integrierte Übersetzungstheorie für die Praxis des Übersetzens*. – Königs F. G., red., *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht, Neue Beiträge zu einem alten Thema*, München, s. 15-48.
- Szczerbowski T., 1993, *Strategie formy fonicznej w tekstach kabaretu polskiego i rosyjskiego lat osiemdziesiątych*. – *Historia i teraźniejszość Rosji w świetle faktów językowych*, Kraków.
- Szczerbowski T., 1994, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków.
- Szwiejcer A. D., 1988, *Teorija pieriewoda: status, problemy, aspekty*, Moskwa.
- Tuwim J., 1950, *Pegaz dęba*, Warszawa.
- Ziomek J., 1990, *Retoryka opisowa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

### *Some Remarks on the Language in the Polish Translation of Joyce's „Ulysses” (Based on the Seventh Episode)*

It is commonly known that ‘Ulysses’ presents a challenge to translators (Senn 1972) and that the rhetoric episode ‘Aeolus’ abounds in different language games. Some of them, such as the hypocoristic *Doughy Daw* (cf. its paronym *Doughty Dawson*), the homoioteleuton *mouth south: tomb womb*, the tautogram *Dear Dirty Dublin*, the anagram *feetstoops*, the metagram *clamn dever*, the paronomasia *Rose of Castile*, and the palindromes *Madam, I’m Adam. And Able was I ere I saw Elba*, are analyzed in translation. The author considers not only Polish, but also German, French, Russian and Byelorussian versions of ‘Ulysses’. While Goyert’s translation is very literal, Słomczyński’s version is not literal. It is often an attempt at translating the idea of the language game rather than the language game itself, which would be utterly impossible.