

# Pępek naszego snu. Pierwsze czytanie Joyce'a

Adam Leszkiewicz

„**K**to może się pochwalić, że przeczytał Joyce'a?” – pytał retorycznie i wyzywająco Jacques Derrida (Marciniak 2012: 93). A takie pytania prowokują do odpowiedzi i w jej charakterze można się postużyć słowami Vladimira Nabokova: „W końcu przeczytałem *Finnegans Wake*”. Na-

## *Jedną z największych porażek w dziejach literatury*

bokov był genialnym czytelnikiem; problem w tym, że *Finnegans wake* nie tylko przeczytał, ale i potępił, widząc w tej książce rzecz „wymizdrzoną, nierówną, małpiarską [...] jedną z największych porażek w dziejach literatury” (Nabokov 2005: 442). W innym miejscu mówił: „Nieszczęsne *Finnegans Wake* jest niczym więcej jak tylko bezforemną i nudną masą fałszywego folkloru, papierowym, zimnym budyniem, uporczywym chrapaniem w pokoju obok, które najbardziej rozjątrza bezsenny! [...] Wiem, że za to oświadczenie zostanie ekskomunikowany” (Appel 1967). Słowo „ekskomunikowany” jest tutaj jak najbardziej na miejscu, *Finnegans Wake* jest bowiem kultowe; jest mitem naszej, nowoczesnej i ponowoczesnej, kultury.

## Jak pisać o Joysie?

Te słowa sygnalizują problemy, na które natyka się każdy, kto ma zabrać głos na temat ostatniego dzieła Joyce'a: problematyczność samej możliwości przeczytania tej książki i zrozumienia jej, z czego wynika problem z jej ocenieniem, na koniec wreszcie – jej legenda. Co rozumiem przez legendę *Wake* najłatwiej można zrozumieć, przypatrując się temu, co działo się ostatnio po wydaniu pierwszego pełnego spolszczenia tego dzieła, dokonanego przez Krzysztofa Bartnickiego i zatytułowanego *Finneganów Tren* (Joyce 2012). Opublikowano wiele tekstów odnoszących się do tej publikacji, jakby powszechna była opinia, że rzecz ma taką rangę, iż nie może pozostać nieodnotowana – a jednocześnie większość tych tekstów można podzielić na dwie grupy: na te, które były nie na temat i zamiast na *Trenie* skupiały się na wszystkim innym (na samym wydarzeniu jego wydania, na biografii Joyce'a lub innych jego dziełach), oraz na te, które powtarzały jedynie obiegowe, sprawdzone i bezpieczne formułki dotyczące *Finnegans Wake*. Sam mechanizm zauważył zresztą Bartnicki (2012: 80): „Rozumiem, że tekst

łatwy wypiera trudniejszy, a więc że sylwetka Joyce'a wypiera książkę, rozmowa o tłumaczu wypiera rozmowę o przekładzie, że opis lektury wypiera samą lekturę”.

Oczywiście, głównym winnym jest tu sam Joyce, bowiem – żeby powtórzyć wspomniane obiegowe formułki – *Finnegans Wake* jest znana jako „najtrudniejsza książka świata”, jako „książka nie do przeczytania” (i oczywiście „nie do przetłumaczenia”), gdyż napisana została stworzonym przez Joyce'a jednorazowym językiem, amalgamatem rozlicznych języków. Dalej można przytoczyć słowa Joyce'a, że *Wake* jest „książką nocy” (tak jak *Ulysses* był „książką dnia”) i w związku z tym jest, jak pisze wydawca *Trenu*, „podróżą w głąb ludzkiej, zbiorowej czy kosmicznej, pogrążonej we śnie zbiorowej jaźni”. To zresztą przykład kolejnej ze strategii pisania-nie-o-Joysie używanej przez recenzentów: ucieczka w poezję.

Strategię jeszcze inną – świadomego wpadnięcia w pułapkę – przyjąłem w tym, co dotąd napisałem. Ale co dalej? Jak pisać o książce, z którą polski czytelnik ma możliwość zetknięcia się po raz pierwszy, podczas gdy od jej ukazania się minęły siedemdziesiąt trzy lata wypełnione mrówczą pracą egzegetów? O książce, której główną siłą jest właśnie siła odśrodkowa, która pcha czytelnika w kierunku skojarzeń wykraczających poza tekst i nieprzewidzianych przezeń, w kierunku pytań najogólniejszych: o samą naturę języka, proces lektury, rozumienie tekstu?

W pierwszej kolejności postaram się zbliżyć do *Finnegans Wake/Finneganów Trenu*, zestawiając wypowiedzi Zbigniewa Lewickiego (2012) – jedyne chyba kategorycznego krytyka spolszczenia książki – oraz Krzysztofa Bartnickiego (2012), czyli samego tłumacza, na temat sensowności tłumaczenia *Wake*; następnie wnioski z tego sporu zestawię z tezami tekstu Katarzyny

Bazarnik *Finnegansowe ABC* (2012) i połączę to wszystko z przemyśleniami z własnego spotkania z *Finnegans Wake*. Będzie więc to szkic wysoce niefachowy, raczej sprawozdanie z pierwszej lektury *Trenu* popartej głównie tymi tekstami, które publikacji tej książki towarzyszyły.

### Rebus czy maszyna potencji?

Z wybranych przeze mnie tekstów wyłaniają się dwie koncepcje rozumienia *Wake*: pierwsza, którą można nazwać „dośrodkową”, prezentowana przez Lewickiego, i druga – „odśrodkowa”, prezentowana przez Bartnickiego jako sposób obrony sensowności samego tłumaczenia. Zaczniemy od miejsca, w którym nie ma jeszcze sporu. Zbigniew Lewicki w taki sposób opisuje podstawowy – czy może: najbardziej zauważalny – chwyt zastosowany przez Joyce'a w *Wake*: „polega [on] na takim przekształcaniu słów lub ich zbitek, by składające się z nich głoski dawały się odczytać na różne sposoby w różnych językach”. Następnie pisze Lewicki o wielości i wielopoziomowości aluzji zakodowanych w książce: literackich, kulturowych, autobiograficznych czy odnoszących się do wiedzy ogólnej. I dodaje: „dopiero po odcyfrowaniu tych wielorakich nawiązań można się odwołać do, jak to wykladał Pound, zasady kompozycyjnej hieroglify, zgodnie z którą łącząc znak «żelazo» ze znakiem «czerwony», otrzymuje się znaczenie «rdza». Albowiem zasadą kompozycyjną *Finnegans Wake* jest, by wszystkie zawarte w danym fragmencie tekstu znaczenia mieć jednocześnie w świadomości i z nich stworzyć nową jakość”.

Są to wszystko, jak dotychczas, rzeczy elementarne i niekontrowersyjne, teraz jednak następuje wykładnia dzieła, która jest już przyczyną sporu. Píše bowiem

Lewicki, że Joyce znalazł sposób, by „przy wykorzystaniu tych samych liter czy głosek przekazać jednocześnie wiele różnych komunikatów. Jeśli złożymy je wszystkie razem, *jak chciał tego autor*, uzyskamy efekt odbioru doskonałego: jeśli czegoś nie dostrzeżemy, to jakbyśmy w orkiestrze nie słyszeli na przykład oboju, [...] jeśli dopowiemy sobie znaczenie, *które nie było intencją Joyce’a*, to uzyskamy chrząknięcie czy skrzypnięcie krzesła na koncercie” (tamże, podkreślenia moje – A. L.).

W świetle tej wypowiedzi *Finnegans Wake* jest więc jakimś arcyrebusem, który należy rozwiązać, a najwyższą instancją decydującą o poprawności rozwiązania byłaby intencja autora. Tę koncepcję nazwałbym właśnie „dośrodkową”: bo mówi ona o dziele Joyce’a jako o zagadce, której zakodowany sens leży w tekście i należy go po prostu odcyfrować (choć, nawiasem mówiąc, Lewicki przyznaje, że jest to sprawa beznadziejna). Pozornie przyjęcie koncepcji „dośrodkowej” byłoby idealną linią obrony dla tłumacza: wystarczy stwierdzić, że kolejne elementy rebusu-oryginału trzeba rozwikłać, a potem zakodować ponownie na gruncie przekładu – efektem będzie analogiczny „rebus”, tyle że w innym języku. Lewicki pisze jednak, że taka operacja jest niemożliwa ze względu na stopień zagęszczenia ukrytych znaczeń, komplikacji tekstu i wreszcie jego zaplanowanej unikalności: „Joyce skonstruował na bazie języka angielskiego autorski zestaw znaczeń i tropów ukrywanych w unikalnym zestawie liter i głosek” (tamże).

Bartnicki prezentuje natomiast takie podejście do *Wake*, które nazwałbym „koncepcją odśrodkową”. Tłumacz zgadza się wprawdzie z – oczywistą skądinąd – tezą o „rebusowości” tekstu, ale nie w niej upatruje jego głównej siły. Tłumacz mówi o mikro- i makroskali *Wake*: mikroskala to

właśnie owa „rebusowość” – i z niej tylko powinno się, według Bartnickiego, rozliczać tłumacza. Z tego, czy dobrze oddał językową grę, przetożył neologizm, zachował aliterację, aluzję – i tak dalej, a więc z tego wszystkiego, co wedle naszej wiedzy i uczo-

## W *Finnegans Wake* opisany został... zamach na Johna Lennona

nych komentarzy było lub mogło być objęte intencją Joyce’a. Natomiast istnieje jeszcze, mówi Bartnicki, makroskala: należą do niej wszelkie możliwe skojarzenia, jakie tekst oryginału lub tłumaczenia może wywołać – one nie były już objęte autorską intencją i z nich tłumacza rozliczać nie można. Po popisowym przytoczeniu mniej lub bardziej wolnych skojarzeń wywołanych przez frazy Joyce’a tłumacz mówi: „Nie wykazuję, co Joyce zawarł w dziele intencjonalnie, lecz co potencjalnie (dzięki intencjonalnie stworzonej maszynie tworzenia potencji). Tu raczej nie zaistnieje nadinterpretacja”.

Jak widać, zarówno Lewicki, jak i Bartnicki odwołują się ostatecznie do kategorii autorskiej intencji. Lewicki stoi na stanowisku, że Joyce projektując tekst, objął także swoim twórczym zamysłem wszelkie możliwe skojarzenia wywołane przez poszczególne słowa i znaki – że jest twórcą-prawodawcą i ostateczną instancją w kwestii sensu. Joyce Bartnickiego podobny jest bardziej do Boga deistów, który wprawia w ruch maszynę potencjalności, ale nie bierze za nią odpowiedzialności, nie panuje nawet nad jej możliwościami.

W pewnym sensie obaj mają rację. Bartnickiego teoria „odśrodkowa” legitymuje się choćby takim zawrotnym przykładem: otóż w *Finnegans Wake*, wydanym w 1939 roku, opisany został... zamach na Johna Lennona, mający miejsce w roku 1980. „Znalazł się bowiem (*hic sunt lennones!*) w linii pro-

stej jak strzelit mrugającego w lufę rewolweru...” (Joyce 2012: 179). Nie kwestionując potrzeby ani sensowności tłumaczenia – daje ono bowiem pojęcie o konstrukcji tekstu czy chwytach użytych przez Joyce’a i może być pomocą przy lekturze oryginału lub wstępem do niej, ale też raczej niczym więcej – trzeba jednak przychylić się ku tezie Zbigniewa Lewickiego, że tekst Joyce’a został zaprojektowany jako rzecz jednorazowa, unikalna. Symptomatyczne jednak, że zarówno Lewicki, jak i Bartnicki, odwołują się do – zdawałoby się – anachronicznej kategorii intencji autorskiej, jakby potrzebowali dla uprawomocnienia swoich sądów instancji pozatekstowych. Kolejny dowód, jak bardzo *Finnegans Wake* nie pozwala mówić bezpośrednio o sobie; wynika to z faktu, że jest nie tylko lub nie tyle tekstem, co rzeczą.

### Bibliofakt

*Finneganów Tren* został wydany w serii „Libetarura”. „Liberatura” to termin wprowadzony przez Zenona Fajfera, który oznacza „gatunek literacki, w którym tekst i materialna forma książki stanowią integralną całość. Wszystkie elementy tak pojętego dzieła są podporządkowane koncepcji autorskiej”. W liberackiej serii wydano więc na przykład utwór B. S. Johnsona *Nieszczęśni* – książkę, którą sam czytelnik musi poskładać z luźnych, niezszytych rozdziałów, w ten specyficzny sposób decydując o kształcie tekstu. Innym przykładem liberatury może być *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau – rzecz z pogranicza literatury i kombinatoryki, dzieśięć sonetów wydrukowanych na kartkach pociętych tak, że czytelnik może zestawiać ze sobą dowolne wersy z wierszy wyjściowych, tworząc swój własny sonet. Związek *Finnegans Wake* z liberaturą jest choćby

taki, że Joyce przykładał wagę nie tylko do tego, jak będzie wyglądać okładka jego książki, ale nadał też znaczenie na przykład liczbie stron (628 – czyli mniej więcej  $\pi$  pomnożone przez dwieście, liczba sugerująca „kolistość” tekstu). Ale wydaje się, że Joyce zaszedł w swoim nowatorstwie dalej, niż zrobili to różne późniejsze dzieła liberackie – często efektowne, ale zawsze dzielące się na to, co jest w nich tekstem, i to, co jest „rzeczą”. Wprawdzie w dziełach tych zarówno tekst, jak i aspekt materialny książki mają swoje znaczenie i w ten sposób się uzupełniają, ale Joyce’owi udało się uczynić rzecz niepowtarzalną: sam tekst uczynił materią, rzeczą.

Katarzyna Bazarnik pisze w *Finnegansowym ABC* o „cielesnym piśmie/pisaniu”, „piśmie-geście”, związku „materii języka” z „materialnością pisma” i wreszcie *explicito* o tożsamości znaków i postaci (ang. *characters*) w *Finnegans Wake*: „Ostatecznie, ponieważ ich [„bohaterów” *Finnegans Wake* – A. L.] jedyną pewną własnością pozostają inicjały, zostają zredukowani do liter HCE i ALP. Stają się w istocie nie do odróżnienia od graficznych znaków, które wskazują nie tylko na ich obecność, ale wręcz stapiają się w jedno z naszymi «bohaterami». [...] Oznaczenie stapia się tu więc z oznaczającym, znaki przestają wskazywać na coś, co znajduje się poza nimi, a zaczynają oznaczać same siebie. Po prostu są *obecne tu i teraz*, na stronie przed naszymi oczami” (Bazarnik 2012: 55).

Utożsamienie znaczącego i znaczonego w znakach to jedno, drugie to wzajemne powiązanie różnych znaków aż do ich utożsamienia. Przykładowo: tytułowy Finnegan może się więc pojawiać jako „Finał goń!” (s. 332), „Faunogon” (s. 337) czy „Flannagan” (s. 357), ale także „Fineal” (s. 345). Fineal zaś jest bliski Fingalowi (s. 329), czyli bohaterowi jednej z największych mistyfi-

kacji w dziejach literatury, *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona – i to dzieło także jest wspomniane w *Trenie*, jako „Osean MacPersony” (s. 124). Mamy więc Finnegana, który jest Fingalem, ale jest też być może „prototypem” „głównego bohatera” *Trenu*, czyli HCE, lub jest z nim tożsamy, gdyż zostaje nazwany „człowiekiem heraklitu, cementu i esówek” (s. 4) – odnajdujemy tutaj inicjały (a więc, jak zostało ustalone, manifestację obecności) protagonisty *Finneganów Trenu*. To tylko drobny przykład: właściwie w utożsamianiu ze sobą kolejnych finnegansowych postaci, znaków i motywów nie da się pójść za daleko – jak udowadnia Katarzyna Bazarnik, która dochodzi w swoim rozumowaniu do wszechogarniającego zrównania:

F (δίγῶμμα przypominająca „F” a wymawiana jak „W”) = FW = *Finnegans Wake* = □ = ALP's letter (list/litera ALP) = △ = ALP = a character (znak/postać) = a letter (litera/list) = E = L = Π = HCE.

Mamy tutaj sigła, którymi Joyce oznaczył swoich bohaterów (lub: które uczynił swoimi bohaterami), mamy inicjały, motywy, litery, znaki, a także tytuł dzieła. Dowolny element okazuje się tożsamy z dowolnym innym elementem, a przy tym, jak wcześniej zostało powiedziane, każdy znak oznacza sam siebie. Tak więc Joyce rzeczywiście stworzył pewnego rodzaju tekstowe *perpetuum mobile*: książkę-przedmiot, tekst-rzecz.

### Pępek snu

Myślę, że można opisać *Finnegans Wake* za pomocą freudowskiej metafory „pępka snu” – nie chodzi oczywiście o użycie psychoanalizy w interpretacji Joyce'a, ale o odniesienie tej metafory do uniwersum tekstów kultury. „Pępek snu” jest według

Freuda bezsensownym (a może tylko absolutnie niejasnym i niepoddającym się usensownieniu) miejscem we śnie, niepoddającym się rozwikłaniu, ale sensotwórczym. Nie wszystkie sny da się wyjaśnić, pisze Freud: „Często trzeba zostawić jakieś mroczne miejsce, ponieważ w trakcie wykładania zauważa się, że bierze tam począ-

### *Bierze tam początek kłęb myśli, który opiera się rozwikłaniu*

tek kłęb myśli, który opiera się rozwikłaniu, który jednak nie wniósł też żadnego dalszego wkładu do treści sennej. Jest to pępek snu, w którym dotyka on tego, co nieznanne. Myśli senne, na jakie natykamy się w trakcie objaśniania, muszą przecież pozostać całkiem ogólnie bez końca, w podobnym do siatki zawikłaniu wybiegając na wsze strony w świat naszych myśli. Z tego miejsca osnowy, gdzie myśli splecione są silniej, wyrasta potem życzenie senne niczym grzyb ze swojej grzybni” (Freud 2006). Na początku tego tekstu wspominałem o strategiach pisanania nie-o-Joysie. Metafora „pępka snu” wyjaśnia jej podstawy: *Finnegans Wake* jest bowiem niejasne i być może niewyjaśnialne, ale jednocześnie pozostaje punktem odniesienia, „wybiegając na wsze strony w świat naszych myśli”. *Finnegans Wake* to zatem coś więcej niż literacki mit czy legenda, jak pisałem na wstępie – to pępek snu literatury.

Im dłużej obcuje się z *Finnegans Wake*, tym jaśniejsze się staje, dlaczego wciąż jeszcze możliwe jest publikowanie na jego temat coraz to nowych rozpraw, podejmujących się rozwikłania kolejnych motywów, śledzenia wątków, poszukiwania nadal nieodkrytych aluzji czy odniesień do języków, których nie znaleziono w słowach, zdawałoby się, wywróconych już na nice. I tym jaśniejsze się staje, dlaczego niemożliwa jest synteza: przyrost interpretacji tyleż zbliża

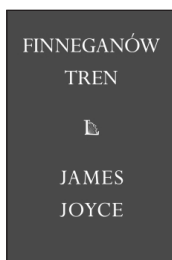
nas bowiem do ostatecznego celu, co oddała, samą swoją ilością uniemożliwiając scalenie odczytań tej książki. Krzysztof Bartnicki zauważa, że rozmowa o *Wake* wraca uparcie do pytania: po co tekst? Rzeczywiście, przy lekturze ostatniej książki Joyce'a to pytanie narzuca się z całą mocą; chyba właśnie dlatego, że pisarzowi udało się w

niej przemienić tekst w rzecz. Pokusiłbym się o stwierdzenie, że taką samą, jak młotek czy lodówka. Młotek jest do wbijania gwoździ, lodówka do chłodzenia, a tekst, jak na to wskazują niekończące się i nieprzynoszące nikomu żadnych wymiernych korzyści próby jego przeczytania – jest do czytania właśnie.

---

### Co dalej?

Ten sam autor recenzuje dla nas nowy tomik poezji Krzysztofa Koehlera w „Kompresjach”.



James Joyce, *Finneganów Tren*, przetł. Krzysztof Bartnicki, Kraków: Korporacja Ha!art 2012, s. 628, cena 100,00 zł, oprawa miękka.