

INTERPRETACJA JAKO PRÓBA POSZUKIWANIA KONTEKSTU

Tadeusz Szczerbowski

Interpretacja wynika z odwiecznej potrzeby rozumienia otaczającego świata, innych ludzi, a także ich dzieł.

Stopień trudności gwałtownie rośnie, gdy mamy interpretować wypowiedź wyrwaną z kontekstu werbalnego czy sytuacyjnego. Wtedy każda interpretacja jest próbą poszukiwania kontekstu. Niepowodzenia dotyczą odmienności czy wręcz obcości oryginalnego kontekstu, jeśli zaś zostaje on zastąpiony innym, prowadzi to nierzadko do nadinterpretacji.

Pouczający może się okazać eksperyment, gdy przedmiotem interpretacji będzie jakiś tekst, np. literacki, którego autor i tytuł nie jest nam znany. Nie wiemy, czy to oryginał czy przekład, fragment czy całość, nie mamy nawet pewności, w jakim jest języku. Okaże się później jak bardzo kontekst (auto)biograficzny wpływa na strategie pisarskie autora, tłumacza i krytyka. Przykładem jest następujący tekst:

Kudri ne kudri ku-ku ne umri
Pudri ne pudri mu-mu ne mudri
Drovni dla drov li? — Durak durakom
Kto že tam s pribylju? On?
Om!

Urywek ten charakteryzuje się regularnością rytmiczną V — — V — — V — — V, co przedstawiam za pomocą symboli: „,—” (sylaba nie akcentowana) i „V” (sylaba akcentowana). Mimo przypisania poszczególnym słowom określonych znaczeń¹, cały tekst pozostaje jednak w dalszym ciągu niejasny. Szczególnie zagadkowe jest ostatnie słowo. Z pewnością *Om* nie jest tu na-

¹ Por. np. *kúdri* ‘kędziory, loki’, *ku-kú* ‘kuku’ (wyraz dźwiękonaśladowczy), *ne umrí* ‘nie umieraj’, *púdri* ‘pudruj’, *mu-mu*, *ne mudrí* ‘nie mądrzyj się’, *dróvni* ‘sanie’ (chłopskie), *dla dróv li* ‘czy dla drzewa na opał’, *durák durakóm* ‘dureń jest durniem’, *Któ že tam s pribylju?* ‘Któż tam z dochodem/korzyścią/zyskiem?’.

zwiskiem fizyka, ani też nazwą jednostki oporu elektrycznego. *Om* to raczej początek mantry. *Słownik teozoficzny* (Блаватская 1994: 327) charakteryzuje ową mistyczną sylabę jako najświętsze spośród wszystkich słów indyjskich, „ВЗЫВАНИЕ, БЛАГОСЛОВЛЕНИЕ, ЗАВЕРЕНИЕ И ОБЕЩАНИЕ” („wołanie, błogosławieństwo, zapewnienie i obietnica”), święte wśród braminów i buddystów.

Napis *Om mani padme hum* znajdował się na cennym kamieniu, który spadł z nieba w złotej szkatułce w 331 r. n.e. Król tybetański Thothori Nyan Tsan (IV w.) posiadał wiedzę, kiedy będzie można wykorzystać ów kamień dla dobra kraju (Блаватская 1994: 458–459). Formułę mistyczną *Om mani padme hum* ‘Om, klejnot, jest w kwiecie lotosu, amen’ stosuje się jak wezwanie pomocy, której ma udzielić Padmapani ‘nosiciel lotosu albo z lotosu zrodzony’ (s. 21).

Znajomość drugiej zwrotki nieco nam pomaga², lecz tekst nie przestaje być zagadkowy.

Lilas’ pod most a tam priliv
 Attabom, attabom, attabombum!
 Lilas’ i Finn i Ebba v proliv
 Attabom, attabom, attabombum!
 Nos v kabake da noč v bardake
 Vot čto ona nam dala!
 Ola-la!

Podążając tropem teozoficznym, można skojarzyć wyraz *Attabom* z palijskim *Attavada*, które tłumaczy się rosyjskim *грех личности* (Блаватская 1994: 69). Drugi element *bom* można traktować jako kontrakcję *Bona-Oma*, nazwy rzymskiej bogini, opiekunki wtajemniczonych kobiet i okultystek. W kulcie Bona-Omy uczestniczyły jedynie kobiety, mężczyznom nie wolno było nawet wymieniać jej imienia (Блаватская 1994: 91). Forma *Attabom* występuje w analizowanym fragmencie trzykrotnie, za trzecim jednak razem zostaje powiększona o morfem *bum*, który w rosyjskim może być wykrzyknikiem, ale także elementem składowym frazeologizmu *ни бум-бум* ‘ani be, ani me’ (nie wiedzieć, nie rozumieć).

W następnej linijce pojawiają się nazwy własne *Finn* i *Ebba*. Z kontekstu werbalnego wynika, że chodzi tu o rzeki.

Wers *Nos v kabake da noc v bardake* w pamięci Rosjanina przywołuje powiedzenia, które odnotowuje dziewiętnastowieczny leksykograf (Даль 1881: 69 s. v. *кабак*): *Сон да баба, кабак да баня — одна забава* (‘Sen i baba,

² Niektórym słowom można przypisać znaczenia bez większego zastanawiania się: *lilas’* ‘łała się, wlewała się’, *priliv* ‘przyływ’, *proliv* ‘cieśnina’, *v kabake* ‘w karczmie/w knajpie/ w chlewie’, *v bardake* ‘w burdelu’, *Vot čto ona nam dala!* ‘oto co ona nam dała’.

karczma i łaźnia — jedna zabawa’) i *Табачник к табаку, а пьяница к кабаку* (‘trafikan do tytoniu, a pijak do karczmy’).

Ola-la! funkcjonuje tu jako wykrzyknik. Zdaje się, że jest kontaminacją słów hiszpańskich: *ole* ‘brawo!’ i *ola* ‘fala’. Forma *ole* jako interiekcja występuje również w tekstach staro-cerkiewno-słowiańskich (Słoński 1952: 116).

Jeśli teraz dowiemy się, że tekst ukazał się drukiem w Rosji niespełna dwa lata temu i że jest to przekład, a właściwie *переложение*, którego dokonał Anri Wołochonskij³, to się okaże, że wszystkie te informacje o kontekście potwierdzają słuszność wyboru tropu teozoficznego przy interpretacji analizowanego tu rosyjskiego tekstu.

Jelena Pietrowna Bławatskaja (1831–1891), rosyjska spirytystka i teozofka, stała się ostatnio szczególnie popularna w Rosji dzięki wydawnictwu „Sfera” Rosyjskiego Towarzystwa Teozoficznego w Moskwie, które publikuje jej prace (zob. Блаватская 1994: 639). Z pewnością zapoznał się z nimi Anri Wołochonskij.

Wiedza o tym, że autorem oryginału jest sam James Joyce, nie wyklucza teozoficznego klucza interpretacyjnego. Pierwotne zainteresowanie Joyce’a poglądami Bławatskiej przedstawił we wspomnieniach brat pisarza Stanislaus.

Zaciekawienie nią [tj. teozofią — T. Sz.] zostało wzbudzone lekturą Yeatsa i Russella, a choć nigdy nie był członkiem Towarzystwa Hermetycznego, ani Teozoficznego, które istniały w Dublinie wówczas, a być może istnieją tam nadal, czytywał jednak poważnie i ze skupieniem książki objaśniające teozofię, a napisane przez Madame Bławatską, płk. Olcotta, Annie Besant i Leadbeatera, a ja brnąłem przez nie po nim ze wzrastającym szyderstwem. [...] Ogólnie rzecz biorąc sądzę, że jego poważne zainteresowanie teozofią opadło bardzo szybko i bawiło go moje pozbawione szacunku przekręcanie nazwisk najświetniejszych teozofów — pułkownik Old Cod (Stary Kanciarz), Madame Bluefatsky (Sinogęba) — nazwisko pasuje do jej obwisłej, pofałdowanej twarzy i oczu o opadających powiekach, które zdawały się przezierać przez dym tytoniowy, Anye Bee’s Aunt (Ciotka Wszystkich Pszczołek) i Mr. Wifebeaten (Pan Przezżonębity). (Joyce 1971: 132)

³ Zob. przedmowę tłumacza (Дж. Джойс 2000):

Нижеследующее предприятие было затеяно с единственной внешней целью: открыть для наших молодых сочинителей достигнутые на Западе возможности, далеко превосходящие все известное в России.

Работа длилась пять лет. Переложению подверглись около сорока страниц из имеющихся шестисот с лишним. Чувствительную помощь можно было получить из *Аннотаций к Финнеганову Уэйку* (Roland McHugh: *Annotations to Finnegans Wake*. The John Hopkins University Press 1991). В этих *Аннотациях* имеются ссылки на примерно шестьдесят языков и жаргонов, которые употреблял Джойс. Встал вопрос о путях передачи, и он был решен не одинаково в разных частях. Именно поэтому пришлось отказаться от обычного термина „перевод” и заменить его более широким „переложением”.

Wydaje się jednak, że intencja Wołochonskiego, aby rozpatrywać analizowany fragment w kontekście pism teozoficznych Bławatskiej rozmija się z intencją Joyce'a. Zdając sobie z tego sprawę, sam tłumacz nazywa swój tekst nie przekładem (*переводом*), lecz *переложением*, czyli czymś w rodzaju transpozycji.

Oryginał analizowanego tekstu (końcowy fragment rozdz. 4. księgi I *Finnegans Wake*) ma następującą postać (numery wersów — T. Sz.):

1. Sold him her lease of ninenineninettee,
2. Tresses undresses so dyedyedaintee,
3. Goo, the groot gudgeon, gulped it all.
4. Hoo was the C. O. D. ?
5. Bum !
6. At Island Bridge she met her tide.
7. Attabom, attabom, attabombomboom!
8. The Fin had a flux and his Ebba a ride.
9. Attabom, attabom, attabombomboom!
10. We're all up to the years in hues and cribies.
11. That's what she's done for wee!
12. Woe!

Aby zrozumieć ten tekst, trzeba dokonać jego interpretacji, czyli znaleźć kontekst (w najszerszym rozumieniu tego słowa), w którym byłby on bardziej zrozumiały. Istotnym elementem jest tu przypisanie znaczeń poszczególnym słowom i frazom. Wyrazy jednak, jak zauważył Bronisław Malinowski (2000: 18), nigdy nie są naczynkami, wewnątrz których umieszczone jest znaczenie. Znaczenia trzeba szukać nie w słowach, lecz w kontekstach ich użycia — werbalnych, sytuacyjnych i kulturowych. Samą interpretację, którą etnometodolodzy pojmują jako proces nadawania znaczenia (Dobrzański 1999), trzeba poprzedzić wskazówką, że analizowany tekst jest fragmentem *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a. Na podstawie wcześniejszych kontaktów z twórczością irlandzkiego pisarza (Szczerbowski 1996, 1998, 2000), interpretator nie może zapominać, że jednym z niezastąpionych źródeł informacji o kontekście werbalnym, sytuacyjnym i kulturowym jest tu *Słownik angielskiego slangu historycznego* (Partridge 1972), a samo dzieło Joyce'a ma charakter otwarty, czyli jest ono relatywnie maksymalnie wieloznaczne.

W pierwszym wersie *Sold him her lease* można oddać w polszczyźnie: 'sprzedała mu dzierżawę', ale wyraz *lease* może występować we frazeologizmie *to get a new lease of life* 'zacząć nowe życie, poczuć przypływ sił', 'być odnowionym po naprawie, remoncie', 'odnowić' (Kunin 1984: 442). Forma *ninenineninettee* składa się z *nine* 'dziewięć', *nine* 'dziewięć' i *ninettee* (zniekształcone *nineteen* 'dziewiętnaście'). Pojawia się więc trzykrotnie morfem *nine* 'dziewięć', który pozostaje w pamięci użytkowników języka angielskiego.

skiego w postaci powiedzeń: *dressed up to the ninety-nines* (Partridge 1972: 623), *dressed up to the nines* (Kunin 1984: 226) ‘ubran(y/a) jak z igły’, *to talk nineteen to the dozen* ‘gadać bez końca’, *ninety-nine out of a hundred* ‘prawie wszystko’ (Kunin 1984: 535). O tym, że chodzi tu o ubiór, przekonuje nas druga linijka analizowanego tekstu. Wyraz *tress* znaczy zarówno ‘warkocz’ i ‘lok’, *undress* to ‘strój domowy, negliż’, ale także w wojsku ‘mundur służbowy’. W formie *dyedyedaintee* można rozpoznać morfem *dye* ‘farba, barwnik’ oraz zniekształconą postać *dainty* ‘1. delikatny, zgrabny, filigranowy; 2. gustowny, wykwintny; 3. wybredny’.

W slangu amerykańskim *goo* oznacza coś lepkiego i słodkiego, można słowo to traktować jako skrócone *good*, ale bardziej przekonujące wydaje się tu odniesienie do slangowego określenia *goo-goo eyes* ‘loving glances’ (Partridge 1972: 388), *goo-goo* ‘such a glance’. Wyraz *goo* jest również żargonową nazwą głupca, a *groot* znaczy w niderlandzkim ‘wielki’ (McHugh 1991: 102). *Gudgeon* to ‘naiwniak’⁴, por. *to swallow a gudgeon* ‘dać się oszukać, przechytrzyć’ (Kunin 1984: 338), *gulped it all* ‘połknął go (ją) całą (całego).

Wers 4 ‘Kim był C. O. D.?’ byłby najbardziej zrozumiała, gdyby właśnie nie *C. O. D.* W angielszczyźnie skrót ten najczęściej oznacza *cash on delivery* ‘płatne gotówką przy odbiorze’. Nie jest przydatne tu inne rozszyfrowanie: *Concise Oxford Dictionary. Słownik slangu historycznego* (Partridge 1972: 197) przypisuje wyrazowi *cod* kilka znaczeń, np. moszna, jądra, dureń, pijak. Maciej Słomczyński (Joyce 1971: 132) oddaje *cod* jako kanciarz, nawiązując do znaczenia, które przypisywano temu słowu w XVIII wieku. W każdym razie słowo to występuje w kontekstach negatywnych jako obraźliwy epitet. Odpowiedzią na pytanie ‘Kim był C. O. D.? jest *Bum!*. W angielskim slangu *bum* (Partridge 1972: 128) może oznaczać tylną część ciała, być onomatopeją wybuchu, albo skróconą postacią *bum-bailiff*. W anglo-irlandzkim *bum* oznacza asystenta szeryfa, a wyrażenie *to be on the bum* znaczy ‘wałęsać się, włóczyć się bez celu’, ‘być nie w porządku, być niesprawnym, nieprzydatnym’ (Kunin 1984: 114). *Bum-bailiff* to pogardliwa nazwa urzędnika sądowego przeprowadzającego aresztowanie dłużników.

Druga zwrotka zaczyna się „Na Island Bridge spotkała...”. Wyraz *tide* może oznaczać przypływ lub odpływ, a figuratywnie także falę (np. uczuć czy entuzjazmu). Island Bridge jest rejonem Dublina, gdzie rzeka Liffey podnosi się i opada zależnie od przypływu i odpływu.

Dwukrotnie powtarzany wers *Attabom, attabom, attabombomboom!* nie jest zrozumiała, można go rozpatrywać w kontekście teozoficznym, jak to czyni A. Wołochonskij. *Attabom* kojarzy się badaczom Joyce’a z *Atterbom*,

⁴ *Gudgeon* jako nazwa ichtiologiczna odnosi się kielbka (łac. *Gobio*).

nazwiskiem szwedzkiej tłumaczki *Portretu Artysty*, która miała na imię *Ebba* (McHugh 1991: 103).

Wers *The Fin had a flux and his Ebba a ride* można interpretować: ‘Fin miał przyływ, a jego Ebba — przejażdżkę’. Znane jest wyrażenie *flux and reflux* ‘przyływ i odpływ’. Wyraz *Ebba* można również traktować jako staroangielską postać współczesnej formy *ebb*.

W następnej linijce *We're all up to the years in hues and cribbies* występuje frazeologizm *to be up to smth* ‘zamyślać coś złego’ (Kunin 1984: 785) oraz zniekształcone powiedzenie *hue and cry* ‘zgiełk pościgu lub napadu, nagonka na kogoś, pogoń, pościg (np. za zbrodniarzem)’. Zachodzi tu kontaminacja *cry*, *crib* i *Cribbeys*, por. *to crack a crib* ‘dokonać kradzieży z włamaniem’ (Kunin 185) i *Cribbeys* ‘blind alleys, hidden lanes, remote courts’ (Partridge 1972: 223). Ronald McHugh (1991: 103) wiąże *cribs* z *cries*. Po przedostatnim wersie *That's what she's done for wee!* następuje *Woe!*. Wyraz *woe* to poetycka nazwa nieszczęścia, niedoli. Nieprzejrzysta jest forma *wee*, którą można traktować jako skrócone *weep* ‘płacz’. Reduplikacja *Wee-Wee* służyłaby jako slangowe określenie Francuza (Partridge 1972: 1047). Z kolei *wee-wee* to ‘mocz, siusiu’ (Partridge 1972: 1033). Odniesienia do Francuza i moczu należy tu jednak wykluczyć. W angielszczyźnie *woe* występuje w wyrażeniu *weal and woe* ‘szczęście i nieszczęście’. Być może *wee* jest przywołaniem *weal*.

Wyrazy *woe* (w. 12) i *tide* (w. 6) da się powiązać w slangowe powiedzenie *Woe betide you* (him etc.) ‘you’ll be getting into trouble’ (Partridge 1972: 1052), znane i współcześnie: *Woe betide anyone who wakes the baby!* (LDCE 111 s. v. *betide*) ‘Biada temu, kto obudzi niemowlę’.

Druga zwrotka przywołuje w pamięci irlandzkiego czytelnika piosenkę:

At Trinity Church I met my Doom:
 She told me her age was five-&-twenty,
 Cash in the bank of course she'd plenty,
 I like a lamb believed it all,
 I was an M-U-G. (Drum)
 At Trinity Church I met my doom, (Orchestra)
 Now we live in a top back room, (Orchestra)
 Up to my eyes in debt for „renty”,
 That's what she done for me. (Drum)
 (Cyt. za: McHugh 1992: 103)

Dwie analizowane zwrotki oryginału w streszczeniu pierwszych komentatorów (Campbell & Robinson 1944: 95) mają postać:

She sold him her lease and he gulped it. Who was the C. O. D.?
 Bum!

At Island Bridge she met him. There were the soldiers. Up went a hue and cry!
Woe!⁵

Dotychczasowa próba interpretacji tak „przekładu”, jak i oryginału była w istocie próbą poszukiwania kontekstu. Dzieło Jamesa Joyce’a, głęboko tkwiące w kontekście kulturowym Dublina, jest jednak dziełem otwartym, dopuszczającym wielość interpretacji. Wynika to ze swoistego aposterioryzmu językowego utworu, który składa się na mowę „finnegańską”. Adaptacja oryginału w Rosji jest zdeterminowana przez biografię, doświadczenia intelektualne A. Wołochonskiego, przedstawiciela rosyjskiej bohemy artystycznej, której dobrze znana jest twórczość Jeleny Bławatskiej. To właśnie jej teozofia ma być w jego przekonaniu pomocna w poszukiwaniu kontekstu, a więc interpretacji *Finnegans Wake*, jeśli nie oryginału, to przynajmniej wersji rosyjskiej. Rosyjskiemu czytelnikowi pozostaje jednak coś z oryginału, być może nawet rzecz najważniejsza, swoisty klimat artystycznej i inteligentnej zabawy, trudnej, ale właśnie dzięki temu dostarczającej mu satysfakcji ze świadomości choćby częściowego czy pozornego złamania szyfru.

Tolerancja krytyka przekładu wobec tłumacza wynika tu z wyrozumiałości samego Joyce’a dla różnorodnych, wręcz nieprawdopodobnych prób interpretacji jego dzieła, które w założeniu miało być relatywnie maksymalnie wieloznaczne. Lektura *Finnegans Wake*, oryginału, przekładów, a także prac krytycznych pozwala poznawać biografię intelektualną ich autorów. Niejednokrotnie na międzynarodowych sympozjach poświęconych twórczości Jamesa Joyce’a można odnieść wrażenie, że w przedstawianych referatach bardziej widoczni od irlandzkiego pisarza są sami referenci, ujawniający fragmenty własnych (auto)biografii intelektualnych. Głowią się badacze już od kilkudziesięciu lat nad tym, co „autor chciał powiedzieć”. Być może i za kilkaset lat również stawiane będzie to samo pytanie. Takie jednak było założenie twórcze samego Joyce’a, taki właśnie był jego sposób zapewnienia sobie nieśmiertelności.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

J. Joyce: *Finnegans Wake*. London 1992.

Дж. Джойс: *Уэйк финнеганов (опыты отрывочного переложения российской азбукой)*. Перелож. Анри Волохонский. Тверь 2000.

⁵ Można to oddać w polszczyźnie: „Ona sprzedała mu swoją dzierzawę i on ją łyknął. Kim był C.O.D?”

Na Island Bridge ona go spotkała. Byli żołnierze. Do góry poszła pogoń. Biada!”

LITERATURA

- E. П. Блаватская: *Теософский словарь*. Москва 1994.
 H. P. Blavatsky: *The Theosophical Glossary*. London 1892.
 J. Cambell, H. M. Robinson: *A Skeleton Key to 'Finnegans Wake'*. New York 1944.
 В. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 2. С.-Петербург—Москва 1881.
 D. Dobrzański: *Interpretacja jako proces nadawania znaczenia. Studium z etnometodologii*. Poznań 1999.
 U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. Bieroń. Kraków 1996.
Hermeneutyka i interpretacja dzieła literackiego. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, 4.
 S. Joyce: *Stróż brata mego*. Przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1971.
 A. V. Kunin: *English-Russian Phraseological Dictionary*. London 1984.
 K. Loska: *Finnegans Wake: rozumienie i interpretacje*. Kraków 2000.
 B. Malinowski: *Problem znaczenia w językach pierwotnych*. W: *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego*. Red. K. Pisarkowa. Tłum. T. Szczerbowski. Kraków 2000, s. 5–48.
 R. McHugh: *Annotations to „Finnegans Wake”*. Baltimore—London 1991.
 E. Partridge: *The Penguin Dictionary of Historical Slang*. London 1972.
 P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa 1989.
 S. Słóński: *Wybór tekstów starosłowiańskich (starobułgarskich)*. Wyd. 2, poprawione i uzupełnione. Warszawa 1952.

TADEUSZ SZCZERBOWSKI

INTERPRETATION AS A SEARCH FOR CONTEXT

Summary

It is impossible to make any interpretation without context. The article scrutinizes the Russian transposition of James Joyce's *Finnegans Wake*. It shows that the process of writing, translating and criticizing the literary work is influenced by biographical context of authors, translators and critics.

ТАДЕУШ ЩЕРБОВСКИ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ПОИСКИ КОНТЕКСТА

Резюме

Невозможно сделать интерпретацию вне контекста. Статья тщательно изучает русское переложение *Finnegans Wake* Джеймса Джойса. Она показывает, что на процесс писания, перевода и критики произведения литературного искусства влияет биографический контекст.