

Rozdział pierwszy

TELEMACH

Wyjątkowo pieczołowicie rozplanowany w czasie i przestrzeni *Ulisses* na modłę dramatu antycznego zachowuje zasadę trzech jedności: czasu, miejsca i akcji, o ile w tej powieści w ogóle można mówić o akcji w tradycyjnym znaczeniu. Czytelnik na początku o tym nie wie, ale mamy czwartek, 16 czerwca 1904 roku. Godzina: ósma rano. Miejsce, w którym rozpoczyna się bieg wydarzeń: dość odległa od takich ikonicznych dublińskich atrakcji jak Grafton Street czy Stephen's Green wieża Martello w Sandycove – nie w Sandycove ani w leżącym bliżej centrum Dublina Sandymount, gdzie w lipcu 2007 roku pomyłkowo zabrnąłem w poszukiwaniu punktu wyjścia książki, a także śladów Stephena Dedalusa, współczesnego Telemacha sprzed stu lat... (choć nie byłem jeszcze wtedy pewien, czy zdecyduję się siwiec nad nowym polskim przekładem *Ulisses*). Pomieszały mi się podobne nazwy osiedli, a z mapy i pobieżnych informacji od tubylców wynikało, że do „Martello Tower” można z miasta spokojnie dojść piechotą. Była to zresztą prawda, bo w Sandymount też stoi wieża Martello, wokół Dublina jest ich jednak kilka, powinienem był więc zapytać po prostu o otwarte uroczyscie 16 czerwca 1962 roku, w Bloomsday, James Joyce Tower and Museum, mieszczące się o kilka mil dalej na południe w identycznej wieży obronnej. Pokonałem tę sporą odległość *per pedes* i także pieszo powróciłem do miasta, jak przystało na prawdziwego pielgrzyma, toteż kiedy już bardzo późnym popołudniem usiadłem umordowany w przytulnej włoskiej knajpcie – Bar Italia przy *nomen omen* Blooms Lane, kilka kroków od Bachelor's Walk – w moich czarnych półbutach, zupełnie nienadających się do dalekich wycieczek, bulgotała krew z poobcieranych stóp. Joyce dawał mi mocno w kość od samego początku znajomości, a raczej poufałości, jej bowiem w naszych bilateralnych stosunkach oczywiście jest o wiele więcej. Tę pierwszą nieudaną wyprawę do Martellowego muzeum pisarza popamiętałem zresztą tym boleśniej, że okazało się tamtego dnia nieczynne z powodu jakichś prac konserwatorskich, więc tydzień później chcąc obejrzeć na przykład pusty słój po Plumtree's Potted Meat, czyli w nowym polskim tłumaczeniu po „konserwie mięsnej firmy Plumtree”, która w powieści ma swój debiut w rozdziale piątym *Lotofagowie*, musiałem pokonać całą tę trasę ponownie, po szkodzie wybierając już jednak autobus.

Wieża Martello, czyli niewielkie, wysokie na zaledwie około 12 metrów, ale bardzo solidne forty obronne, budowano właściwie na terenie całego imperium brytyjskiego, głównie w okresie rewolucji francuskiej i na początku XIX wieku, w epoce wojen napoleońskich, z obawy przed inwazją sił odwiecznego wroga Anglii zza kanału La Manche. Nazwa Martello pochodzi od skonstruowanej przez Genuńczyków

dawnej korsykańskiej warowni, Torra di Mortella, której w 1794 roku nie zdołały zniszczyć okręty brytyjskie. Po dwóch dniach walk wieżę zdobyły dopiero siły lądowe, a Brytyjczycy docenili jej zalety militarne, zniekształcili nazwę – z Mortella na Martello – i zaczęli wznosić podobne do niej minifortece u siebie. Angielskie obawy co do inwazji Francuzów nie były całkiem nieuzasadnione, gdyż Napoleon przez pewien czas całkiem poważnie rozważał ponoć także zajęcie Irlandii, szpiedzy i zwiadowcy donieśli jednak cesarzowi, że wyspa jest skalista i uboga, a atak ze wszech miar nieopłacalny, tamtejsze wieże szybko utraciły więc znaczenie defensywne i z czasem zaczęto je wykorzystywać w innych celach, między innymi jako budynki mieszkalne. W Irlandii wzniesiono tego typu konstrukcji około pięćdziesięciu, w większości na wybrzeżu Zatoki Dublińskiej; miały okrągły kształt i były zwykle dwukondygnacyjne.

Joyce mieszkał w wieży Martello w Sandycove zaledwie sześć dni, od 9 do 14 września 1904 roku. Wynajął ją na mieszkanie, a także rzekomo z uszczypliwym zamiarem „hellenizacji”, czyli „ucywilizowania” Irlandii (a zauważmy, że w pewnym sensie jej „hellenizacji” dokonuje właśnie Joyce w *Ulissiesie*), jego ówczesny przyjaciel, student medycyny, późniejszy otolaryngolog, poeta, pisarz, polityk i sportowiec, Oliver St. John Gogarty (1878–1957), niezbyt życzliwie, chociaż i nie całkiem bez szacunku sportretowany w *Ulissiesie* jako Goguś Mulligan, podobno dosyć celnie (swoją drogą, wybór przydomka „Goguś” w nowym przekładzie wynikał – między innymi... – z jego brzmieniowego pokrewieństwa z nazwiskiem „Gogarty”). Przyjaciele poróżnili się jednak, a czarę goryczy przelał pewien niemiły nocny incydent z udziałem ich trzeciego współlokatora oraz wykorzystaniem niebezpiecznego narzędzia, jakim był nabity ostrymi nabojami rewolwer². W wyniku konfliktu Joyce postanowił opuścić Sandycove i na dobre rozstał się z Gogartym, w powieści zaś echem tego wydarzenia uczynił w rozdziale pierwszym „broń w futerale” Hainesa (trzeciego współlokatora), a także poczucie dosłownie fizycznego zagrożenia, jakie dokucza Stephenowi w wieży Martello.

Homerycki Telemach wyrusza na poszukiwanie zaginionego po wojnie trojańskiej ojca między innymi dlatego, że zalotnicy jego matki, Penelopy, literalnie oraz symbolicznie zajmują miejsce należne Odysuszowi/Ulissesowi, bezczelnie panosząc się w domu, w którym syn nie znajduje już dla siebie miejsca. Telemach – którego imię po grecku znaczy „walczący z daleka” – podejmuje jednak swoją podróż z intencją powrotu do Itaki, zwłaszcza o ile uda mu się osiągnąć wyznaczony cel, Stephen natomiast, który czuje się niechciany w Sandycove, w otoczeniu fałszywych, jak sądzi, przyjaciół, decyduje się porzucić wieżę Martello na zawsze, tak jak porzucił wcześniej dom swojego ojca, Simona Dedalusa.

Zgodnie ze schematem Stuarta Gilberta³ miejsce akcji to wieża (Martello w Sandycove), a jej czas: ósma rano. Dominującego organu cielesnego w tym rozdziale brak

2 Zob. np. Oliver St. John Gogarty, *Mourning Became Mrs. Spendlove*, New York 1948, s. 47–57.

3 Zawartość opisanych już we wstępie schematów Gilberta i Carla Linatięgo dla większej potoczności wywodu podaje, rezygnując z tabel, w których zostały pierwotnie rozpisane.

(podobnie jak w dwóch następnych, jako że Telemach, zdaniem Joyce'a, jeszcze nie w pełni rozwinął się cielesnie; schemat Linatiego dla pierwszych trzech epizodów ujmuje to cokolwiek humorystycznie w ten sposób, że ich główny bohater, młody Dedalus, po prostu nie odczuwa jeszcze dolegliwości fizycznych); głównymi kolorami mają być złocień i biel, główny symbol to dziedzic (spadkobierca), dominującą dziedziną sztuki okazuje się teologia, a podstawową techniką – „młodzieńcza” narracja. Schemat Linatiego jako czas podaje godzinę pomiędzy ósmą i dziewiątą rano (i dodatkowo, znacznie ogólniej, świt – nie poranek – który ma trwać aż do rozdziału czwartego), kolory i dziedzinę sztuki/nauki wymienia te same co Gilbert, dodaje jednak również najważniejsze osoby dramatu: Telemacha, Mentora (Pallas Atenę), Antinoosa, zalotników oraz Penelopę (Matkę), a dalej także sens/znaczenie rozdziału, zawarty w postaci wydziedziczonego syna walczącego o swoje przyrodzone prawa. W dziale „technika” Linati oprócz narracji (występującej u niego bez przydawki „młodzieńcza”) dodaje dialog na trzy i cztery osoby oraz monolog, do symboli zalicza zaś: Hamleta, Irlandię i Stephena. Odpowiednikiem Telemacha (jak również Hamleta), ma być Stephen, odpowiednikiem Antinoosa, najbardziej napastliwego i najzuchwalszego z zalotników Penelopy, który planuje nawet pozbawić życia Telemacha, staje się Mulligan (utożsamiany też tutaj z Shakespeare'owskim Klaudiuszem), rolę Mentora, przyjaciela Odysusza wyznaczonego na opiekuna Telemacha, całej posiadłości i niewolników w czasie nieobecności pana domu, odgrywa natomiast stara mleczarka.

W *Odysei* Telemach i Penelopa czekają na powrót Odysusza/Ulissesa dwadzieścia lat; Stephen w *Ulissesie* jest dwudziestodwulatkiem, co zgadza się mniej więcej z grecką legendą, Telemach był bowiem jeszcze niemowlęciem, kiedy jego ojciec wyprawił się pod Troję. Homer, po inwokacji do muzy, w pierwszej kolejności przedstawia naradę bogów na Olimpie, na której Zeus uznaje, że Odyszeusz powinien już wrócić do domu – dopiero potem przenosimy się do Itaki i poznajemy Telemacha. Do podróży w poszukiwaniu ojca nakłania młodzieńca Atena, opiekunka i patronka Odysusza, która objawia się jego synowi pod postacią Mentesa, później zaś Mentora. Telemach najpierw udaje się do Pylos, na dwór Nestora (którego imieniem nazwany został drugi rozdział *Ulissesa*), a później do Sparty Menelaosa i Heleny, gdzie dowiaduje się o dotyczącym losów ojca prorocztwie, które wygłosił Proteusz (tytułowy bohater trzeciego rozdziału powieści). Ze Sparty Telemach wraca bezpośrednio do Itaki i u starego świnopasa Eumajosa (tytułowej postaci rozdziału szesnastego) spotyka Odysusza, przemienionego za sprawą Ateny w żebraka lub może przebranego po prostu w żebracze łańchmany – streszczane w kolejnych rozdziałach opowieści mitologiczne, zawsze bardzo skrótowo, mają wiele mutacji i należy traktować je ostrożnie, wyłącznie w przybliżeniu. Wśród kilku wersji mitów o dalszych dziejach Telemacha do przytaczanych najczęściej należy ta, w której po śmierci ojca młodzieniec poślubia Kirke, czarodziejkę i kochankę Odysusza, tytułową bohaterkę rozdziału piętnastego, po czym płodzi z nią syna imieniem Latynus, a zatem praszczura Latynów zamieszkujących później Italię.

U Joyce'a Telemach/Stephen również nie jest pierwszą postacią eposu, jaką spotykamy. Oczom czytelnika ukazuje się najpierw Antinoos/Mulligan – ze względu na

swoje „końsko pociągłe oblicze” i włosy koloru „jasnej, słojuwatej dębiny” odlegle kojarzony nawet z samym koniem trojańskim (zbudowanym jednak ponoć z desek jodłowych) – który odgrywa błazeńską parodię mszy świętej, polegającą między innymi na zaserwowaniu „wiernym” ciała, duszy, krwi i ran boskich nie Chrystusa, lecz jego żeńskiej wersji, „Krystki”. Aluzje mszalne w tej pierwszej, komicznej, a zarazem bluźnierczej odsłonie powieści na tym się jednak nie kończą – znajdziemy ich kilka także w następującej po chwili scenie śniadania (w tym samym czasie „rzeczywistym” Bloom trzy epizody później przygotowuje poranny posiłek dla swojej śpiącej jeszcze małżonki Molly), które samozwańczy kapłan szykuje Stephenowi i Hainesowi. Samo śniadanie odwzorowuje komunię, za aluzyjne można uznać też więc promienie słońca, jakoby zastępujące świece na ołtarzu. Szyderca Mulligan zostaje przeciwstawiony w tym rozdziale starającemu się wybić na osobistą i światopoglądową niezawisłość młodemu pisarzowi *in spe*, przedstawionemu jako ponury intelektualista, charakter jezuicki z wykształcenia i natury, niegdyś żarliwy syn katolicyzmu, a dzisiaj zatwardziały apostata i/lub bezwyznaniowiec.

O Stephenie dowiadujemy się najpierw, że jest „naburmuszony i zaspany”, a jego pierwsze słowa – jak przystało na mitycznego syna próbującego zasięgnąć języka o losach swojego ojca – brzmią: „Powiedz mi”. Stephen jest zaniepokojony zachowaniem trzeciego powieściowego współlokatora wieży Martello, Hainesa, Anglika z Oksfordu, dysponującego bronią palną i podatnego na koszmarne sny, któremu w nocy przyśniła się czarna pantera (symbolizująca, jak z czasem wychodzi na jaw, między innymi głównego bohatera powieści, Leopolda Blooma) i który wpadł z tego powodu w niebezpieczny szal. Mulligan proponuje, że jeśli Haines nadal będzie sprawiał im kłopoty, to zafundują mu solidne lanie, a dokładniej mówiąc: „pochlastają łachy”, jak kiedyś w Oksfordzie niejakiemu Kempthorpe’owi, ale nieprzychylny wszelkim formom przemocy Stephen sprzeciwia się takiemu pomysłowi; woli sam odejść i opuścić współtowarzyszy. Nie tylko czuje się wśród nich obco i samotnie, ale jest także przygnębiony wyrzutami sumienia, ponieważ Mulligan przypomina mu, że nie chciał spełnić wypowiedzianego na łożu śmierci życzenia swojej matki i pomodlić się za spokój jej duszy. Stephen jest ponadto wściekły na Mulligana za to, że powiedział kiedyś o jego matce, że „zdechła jak zwierzę”, i czyni z niego po trosze kozła ofiarnego, w głębi duszy jednak za nieczułość, brak pokory i upór obwinia przede wszystkim siebie. Reminiscencja tego poniekąd lucyferycznego aktu nieposłuszeństwa w obliczu śmierci bardzo bliskiej osoby ciąży dążącemu do wolności od ortodoksji i konwensów Stephenowi gorzkim brzemieniem, na które nakłada się także makabryczny sen, jaki miał niedługo po śmierci matki, ukazujący ją jako powstałego z grobu upiora w stanie częściowego rozkładu. Obraz ten jest pierwszym z serii licznych skojarzeń łączących Stephena z Hamletem, który na murach elsynorskiego zamku spotyka ducha zamordowanego ojca – wspominając bowiem swój nocny koszmar na szczycie wieży Martello, Stephen identyfikuje Mulligana z uzurpatorem, czyli Klaudiuszem z *Hamleta* (u Homera uzurpatorem Telemach nazywa Antinoosa, obdarzając przy okazji tym mianem także pozostałych zalotników Penelopy).

Młody Dedalus, chociaż na razie wciąż pracuje jako nauczyciel, znajduje się w niestannych tarapatach finansowych. Mulligan-kusiciel, od początku wyposażony także w inne szatańskie atrybuty, proponuje, aby Stephen-Chrystus wyłudził od Hainesa trochę pieniędzy, ale gdy Stephen odmawia, mówiąc, że i tak dostanie przecież dziś wypłatę w szkole, diaboliczny Goguś wyraża cyniczną chęć upicia się na jego koszt w tawernie Ship. Stephen uważa, że Mulligan jest niewolnikiem konwencji; „Sługa służącego”, myśli sam o sobie z młodszych lat, pełniącym obowiązki ministranta w gimnazjum w Clongowes – sformułowanie to wskazuje jednak również, że tak jak Irlandia pozostaje sługą Anglii, tak Goguś Mulligan, ów Klaudiusz z Sandycove, jest służącym Irlandii, a zarazem jej kulturowego stereotypu.

Leciwa mleczarka, która przychodzi do wieży w czasie śniadania spożywanego przez trzech lokatorów, symbolizuje w wyobraźni Stephena jego ubogą, jałową i zniewoloną ojczyznę (stara nędzarka jest w ogóle tradycyjnym symbolem Irlandii – i tylko „prawdziwi patrioci” potrafia dostrzec w niej jednak młodą dziewczynę o królewskiej postawie). Mimo że starowina jest rdzenną Irlandką, nie zna swojego ojczystego języka, gaelickiego (kwestia restytucji języka irlandzkiego jako znaku tożsamości narodowej oraz liczne dość złośliwe przytyki pod adresem społeczno-kulturowego Celtic Revival, czyli „celtyckiego odrodzenia”, narodowego ruchu, któremu przewodził między innymi William Butler Yeats, powracają od tej pory w powieści wielokrotnie).

Po sutym śniadaniu Mulligan idzie popływać, co daje mu asumpt do drwin z hydrofobii Stephena, jedynie towarzyszącego współlokatorom nad morze. Podobnie jak inne akweny w *Ulissesie*, morze symbolizuje najczęściej kobiecość i płodność. Stephen wyrzekł się chrztu, zbuntował przeciwko matce i matce-Kościółowi, nie utrzymuje, o ile wiemy, stosunków z żadną kobietą, a jako pisarz/artysta na razie jest w gruncie rzeczy improduktywnym, by nie rzec: impotentem, choć stworzył już na przykład niezwykle interesującą interpretację *Hamleta*, którą przedstawi szczegółowo w rozdziale dziewiątym, *Scylli i Charybdzie*. Dotyka ona jednej z dominant tematycznych powieści, problemu relacji ojciec-syn i syn-ojciec, a także natury twórczości artystycznej. Tuż przed wyjściem bohaterów z wieży Martello w tekście po raz pierwszy pojawia się wieloznaczny i wielokrotnie przywoływany później symbol – klucz, który w tym momencie Stephen wkłada do kieszeni. Oswajamy się też powoli z jego jesionową laską, stopniowo stającą się odpowiednikiem krzyża tam, gdzie młody Dedalus przeistacza się w postać Chrystusopodobną – ale w tej części rozdziału, zapewne jeszcze wyraźniej niż przedtem w dialogach i zachowaniu Stephena, którego Haines szczerze podziwia za intelektualną błyskotliwość i talent, widać przede wszystkim analogie z księciem Hamletem. Rozmowa schodzi na chwilę na pełne wzajemnych resentymentów stosunki irlandzko-angielskie i tu ze strony Hainesa pada równie słynne, co trywialne i asekuranckie stwierdzenie mające usprawiedliwiać angielskie zbrodnie w Irlandii oraz lata panowania Anglików nad Hibernią: „Wygląda na to, że winę ponosi historia”.

Nad morzem odnajdujemy jeszcze jeden symboliczny motyw, o którym Joyce nie raz przypomni czytelnikowi w kolejnych rozdziałach, na przykład w *Proteuszu* – motyw anonimowego topielca, zaginionego gdzieś na morzu człowieka, którego ciało

powinien wreszcie tego dnia wyrzucić na brzeg przypyływ. Z kolei „fotodzieczyna”, o której znajomemu Mulliganu pisze z Westmeath student, niejaki Bannon, to nienazwana jeszcze Milly Bloom, córka pana Blooma, w ten pośredni sposób wprowadzonego właśnie na karty powieści, a także w rozpoczynający się długi dzień Stephen, który w tym momencie wie w sercu już z całą pewnością, że nie powróci dzisiaj ani do swojego rodzinnego domu, ani do wieży Martello. Umawia się jednak z Mulliganem na 12.30, czyli w czasie akcji rozdziału siódmego, *Eola*, na popijawę w Ship – tawernie mogącej równie dobrze reprezentować tak „łódź Ulissesa”, jak i statek, na którym po wizycie u Menelaosa powraca do Itaki Telemach⁴.

Bardzo wiele (a jak dziś się okazuje, nieomal wszystkie) postaci *Ulissesa* miało swoje bliższe lub dalsze odpowiedniki w świecie rzeczywistym, co zresztą przysparzało autorowi przykrości, gdyż łatwo się domyślić, że wiele osób będących pierwowzorami bohaterów Joyce’a obrażało się na niego za to, że odmalował je w powieści nie tak, jak mogłyby sobie tego życzyć. Tożsamość przeważającej większości tych osób została rozszyfrowana, można je znaleźć chociażby w nieocenionej książce Dona Gifforda⁵, a nieliczne brakujące nazwiska (lecz oczywiście nie wszystkie – wciąż nie wiadomo na przykład, kim w *Telemachu* był rzekomo prześladowany w Oksfordzie Clive Kempthorpe) w internetowych *James Joyce Online Notes* (dalej w niniejszym tekście strona ta występuje jako *JJON*), a zwłaszcza w ich podzbiorze nazwanym *Gifford Corrections*, nie ma zatem potrzeby wymieniaania wszystkich bohaterów wywodzących się z rzeczywistości. Dlatego w poszczególnych rozdziałach *Łodzi Ulissesa* obecność nowych postaci zostaje ograniczona do niezbędnego, z braku miejsca, minimum – czyli do osób z jakiegoś, niechby i nawet czysto anegdotycznego powodu, interesujących, przynajmniej z punktu widzenia jej autora. O Mulliganie/Gogartym już wspominaliśmy, warto może jednak na wszelki wypadek dodać, chociaż obecnie jest to już wiedza powszechna, że Stephen Dedalus to postać w znacznej mierze oparta na samym Joysie, a jego wcześniejsze dzieje, czyli dzieciństwo i młodość, pisarz opowiedział w niedokończonym *Stefanie bohaterze* oraz *Portrecie artysty w wieku młodzieńczym*⁶, kończącym się wyjazdem początkującego, zbuntowanego i ambitnego poety do Paryża w nadziei na zdobycie intelektualnego natchnienia, rozpoczęcie kariery literackiej i estetyczne (*sic!*) odkupienie win moralnych. W *Telemachu* widzimy go już po przyjeździe z nieudanego pomimo szumnych

4 Don Gifford, Robert J. Seidman, *Ulysses Annotated*, Berkeley–Los Angeles–London 2008, s. 27. *Ship* może znaczyć „statek”, „okręt”, „łódź”.

5 Don Gifford, *op. cit.* Oczywiście nie wszystkie postaci *Ulissesa* udało się amerykańskiemu uczonemu zidentyfikować.

6 James Joyce, *Stefan bohater*, przeł. Krzysztof Filip Rudolf, Poznań 1995; James Joyce, *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, przeł. Jerzy Jarniewicz, Stronie Śląskie–Wrocław 2016. Wszystkie odwołania do tej powieści (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) oraz pochodzące z niej cytaty w nowym polskim przekładzie *Ulissesa* pochodzą z tego tłumaczenia (lub też zostały nieznacznie zmodyfikowane na jego potrzeby). Maciej Słomczyński korzystał (bądź nie korzystał, bo czasem wyimki z tego utworu zastępował własnym tłumaczeniem) ze starszego i wielokrotnie wznawianego przekładu Zygmunta Allana, opublikowanego po raz pierwszy jeszcze przed drugą wojną światową, w 1931 roku, pod tytułem *Portret artysty z czasów młodości*.

zamiarów wypadu do Europy; Stephen jest rozczarowany, przygnębiony i zgorzkniały niczym stojący już nad grobem starzec, chociaż jego bogata wyobraźnia i bezcenna dla pisarza zdolność alegoryzacji działają najwidoczniej bez zarzutu: młody Dedalus nie był obecny w czasie dręczenia wspomnianego wyżej (studenta?) Kempthorpe'a i nie mógł uczestniczyć w owej okrutnej „zabawie”, lecz opis tego niesmacznego zdarzenia, przypominającego uczelniane fuksowanie, zostaje zwizualizowany w jego myślach tak, jak gdyby co najmniej widział je na własne oczy.

Trzecim bohaterem *Telemacha*, o którego autentycznym pochodzeniu należałoby zapewne wspomnieć kilka słów, wydaje się powracający jeszcze później na kartach powieści nieco złowieszczy, a zarazem kabotyński Haines. Wychowany i wykształcony w Anglii naprawdę nazywał się Samuel Chenevix Trench (Gogarty w *Mourning Became Mrs. Spendlove* przywołuje go pod tym nazwiskiem), pochodził ze starego, znakomitego rodu o anglo-irlandzkich korzeniach i rzeczywiście był gościem w wieży Martello w tym czasie, gdy mieszkał w niej Joyce. Haines/Trench dosyć krzykliwie demonstrował swoją hibernofilię, zmienił nawet w końcu imię Samuel na Dermot (zanglicyzowaną formę gaelickiego Diarmait lub Diarmuid) i był gorliwym zwolennikiem „irlandzkiego odrodzenia” (Irish Revival; nazwa ta często funkcjonowała i funkcjonuje zamiennie z Celtic Revival). Joyce podkpiwał sobie jawnie zarówno z tego ruchu, jak i z Hainesa/Trencha, którego podobno nie cierpiał między innymi właśnie za ostentacyjność proirlandzkich poglądów.

Prawdziwe osoby ukrywają się również za będącym cytatem z *Makbeta* (akt I, scena 3) określeniem *weird sisters* (dosłownie „dziwne” czy też „dziwaczne siostry”), którego trzy czarownice, przepowiadające przyszłość Makbetowi, używają u Shakespeare'a wobec samych siebie. W *Uliście* (s. 12 oryginału) stosuje je Mulligan, odnosząc się do żartobliwej rozmowy o folklorze, herbacie, moczu (*sic!*) i starej Groganowej (jest ona w pewnym sensie także postacią na poły „autentyczną”, pochodzi bowiem z ludowej pieśni irlandzkiej) i drwiąc też nieco z Hainesa, ponieważ Goguś poleca mu wspomnianą folklorystyczno-herbacianą wymianę zdań jako fragment do jego książki o irlandzkiej kulturze ludowej. *Weird sisters*, w przeciwieństwie do Mulligana i Hainesa, przysparzają już jednak pewnych problemów tłumaczeniowych, gdyż określenie to jest również synonimem Parek, rzymskich bogiń losu, utożsamianych z Mojrami, i najwyraźniej z tej przyczyny Słomczyński przekłada je jako „siostry Parki” (s. 13 pierwszego wydania polskiego)⁷. Nowy przekład wybiera w tym miejscu jednak „siostry przeznaczeń”, parafrazując przekład *Makbeta* pióra Leona Ulricha; wszędzie tam, gdzie tylko było to możliwe, cytaty z dramatów Shakespeare'a starałem się podawać w wersjach Leona Ulricha, Józefa Paszkowskiego i Stanisława Koźmiana – po trosze dlatego, że je najbardziej lubię, głównie jednak ze względu na ich tradycyjnie poetycki charakter i lekką patynę czasu, która w awangardowej, modernistycznej powieści pełnej najrozmaitszych odniesień historycznych wydaje się dobrze łączyć dziejowość

7 Wszystkie cytaty z *Uliśesą* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego pochodzą z wydania IV, uzupełnionego i poprawionego przez tłumacza, Bydgoszcz 1992.

ze współczesnością. W dalszej części zdania jest w nowym tłumaczeniu mowa także o „wielkiej wichurze”; Słomczyński w swoim przekładzie pisze „wielki wichur”, nie chodzi zatem tutaj o jakiegokolwiek różnicę przekładowe, ale o to, że jak niemal zawsze w *Ulissiesie*, prawie wszystko jest w tym passusie dwuznaczne. Otóż według Gifforda (który zauważa, że wielki wiatr pojawia się również w *Makbecie*, chociaż wspomina się o nim jednak nie w czwartej, jak czytamy w *Ulysses Annotated*, ale w trzeciej scenie drugiego aktu tej sztuki) dziewiętnastowieczni Irlandczycy mieli zwyczaj dzielić czas na to, co zdarzyło się przed strasznym huraganem, który spustoszył wyspę w 1839 roku, i na to, co było po nim; „wielka wichura” stała się więc z czasem w Irlandii frazą niejako przysłowiową. I chyba do tego właśnie określenia jako do swoistej „narodowej” kliszy językowej pije przede wszystkim Mulligan, który przy tym wie przecież doskonale, że tom poezji W.B. Yeatsa *W siódmym lesie*, wydany w 1903 roku przez Dun Emer Press, opatrzony został kolofonem informującym, że książkę ukończono 16 lipca „w roku wielkiej wichury, 1903” (chodziło więc oczywiście o inny huragan niż ów eponimiczny, chociaż użyto jego konwencjonalnej już wtedy nazwy poetyckiej). Wydawnictwo Dun Emer – od 1908 roku nazywające się Cuala Press – prowadziły natomiast autentyczne *weird sisters*, rodzone siostry Yeatsa – Elizabeth i Lily, a siedziba ich oficyny znajdowała się w miasteczku Dundrum pod Dublinem (znanym także z domu dla obłąkanych). Jeżeli dodamy, że *weird* może oznaczać również „niesamowity, cudaczny”, to ostrze szpilki Joyce’a nakłuwa jednocześnie hibernofilę, Hainesa, Yeatsa (wraz z częścią jego rodziny), „celtyckie odrodzenie” oraz irlandzkie upodobanie do kwiecistości („rok wielkiej wichury”). Wszystko to Joyce osiąga właściwie w dwóch zdaniach („Pięć linijek tekstu i dziesięć stron przypisów na temat mieszkańców Dundrum i jego rybich bóstw. Takie dzieło wydały siostry przeznaczeń w roku wielkiej wichury”, nowe tłumaczenie, s. 19)⁸ – przy czym powyższy komentarz wcale nie wyczerpuje ich znaczenia, bo należałoby też objaśnić owe „rybie bóstwa” (będące w gruncie rzeczy kolejnym folklorystycznym żartem pisarza, ponieważ raczej nie występowały one w tym Dundrum, w którym działało wydawnictwo Dun Emer, chociaż naturalnie rybi bożkowie mają swoje miejsce w irlandzkiej mitologii) i obowiązkowo wspomnieć, że znacznie ważniejsze kulturowo miasteczko o nazwie Dundrum, faktycznie blisko związane z dziejami dawnej Irlandii i rybimi bóstwami, leży o wiele dalej na północ od Dublina.

Pierwszą spośród nieprzebranych trudności przekładowych, jakimi najeżony jest *Ulisses*, napotykam, a jakże, znacznie wcześniej, bo na samym wstępie, już w pierwszym słowie pierwszego zdania pierwszego rozdziału: *Stately, plump Buck Mulligan...* Kłopot wynika stąd, że w tłumaczeniu zdanie to również należałoby rozpocząć od słowa zaczynającego się na „s” – dlatego, że komponując powieść z chirurgiczną, jak również logiczną precyzją, Joyce podobno (tak w każdym razie twierdzi przytłaczająca większość jego komentatorów) ułożył ją niejako na planie klasycznego sylogizmu Arystotelesa, a ściślej biorąc, na planie trzech podstawowych terminów sylogistycznych,

8 Jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty z *Ulissesa* w przekładzie Macieja Świerkockiego.

mocą konwencji oznaczanych literami: S (*terminus minor*, termin mniejszy), P (*terminus maior*, termin większy) i M (*terminus medius*, termin średni). Układ ten wygląda nieco dziwnie, ponieważ w klasycznej formie wnioskowania występuje najpierw przesłanka większa, zawierająca termin większy, czyli P. Dopiero potem (albo niżej, w zależności od przyjętej formy notacji) idzie przesłanka mniejsza, zawierająca termin mniejszy (S), termin średni (M) znajduje się natomiast w obu przesłankach, ale nie we wniosku. Na końcu rozdziału siedemnastego, *Itaki*, już w pierwszym wydaniu powieści pojawiła się też (niekiedy opuszczana potem w innych edycjach) duża, wyraźnie oddzielona od reszty tekstu czarna kropka, zastępująca tradycyjnie skrót q.e.d., *quod erat demonstrandum* („co było do udowodnienia”), wieńczący rozumowanie. Miałaby ona dowodzić, że syllogizm został przeprowadzony poprawnie i zakończony⁹. Nie wdając się tu w ciekawe, lecz dość zawiłe i nierozstrzygające definitywnie problemu rozważania z dziedziny logiki formalnej, powtórzmy tylko raz jeszcze, że w każdym z dwudziestu czterech klasycznych tak zwanych trybów słusznych, czyli poprawnych logicznie, na pierwszym miejscu powinna znajdować się przesłanka większa, zawierająca termin większy – P. Kończąca wnioskowanie kropka na końcu *Itaki* spychałaby więc jak gdyby *Penelopę* (rozdział osiemnasty) i Molly poza ramy logiki, co zresztą wydaje się zgodne z duchem i literą ostatniego rozdziału powieści, jak również wskazuje na to, że w rzeczywistości mamy do czynienia nie tyle z pełnym syllogizmem, ile z jego wnioskiem (SaP) wyprowadzonym na przykład w chyba najpowszechniej znanym trybie wnioskowania formalnego, „Barbara”: jeżeli każde M jest P, a każde S jest M, to każde S jest P. Termin średni (M; Molly?), jak powiedzieliśmy wyżej, we wniosku jest z zasady nieobecny, można więc zauważyć, że został wyproszony poza jego granice także i z tego powodu, chociaż we wnioskowaniu rzecz jasna uczestniczył.

S, M i P to oczywiście jednak nie tylko terminy logiczne, ale i inicjały imion trojga pierwszoplanowych bohaterów powieści, Stephena, Molly i Poldy’ego (Leopolda), które otwierają poszczególne części książki: „S” w słowie *Stately* inicjuje część pierwszą, czyli *Telemacha* i *Telemachiadę* (w nowym przekładzie *Ulissesa* na początku stoi słowo „Solennie”, u Słomczyńskiego widnieje przymiotnik „Stateczny”), „M” w słowie *Mr* znajduje się na początku części drugiej, *Odysei*, albo inaczej *Wędrówek Ulissesa* (w nowym przekładzie najpierw był tutaj „Mister”, potem pojawił się „Mistrz akwizytorski”, a w końcu zastąpił go niemal związek frazeologiczny „Mąż i ojciec”, który odchodzi wprawdzie nieco od oryginału, ale za to brzmi najnaturalniej i nie zawiera ani krztyny nieprawdy; Słomczyński zrezygnował w tym miejscu z wierności syllogizmowi, pisząc po prostu „Pan”) – natomiast litera „P” rozpoczyna część ostatnią, trzecią, *Nostos* albo *Powrót do domu* (w nowym tłumaczeniu występuje tutaj słowo „Przed”, tak jak u Słomczyńskiego). Kolejność S, M i P najczęściej wyjaśnia się w tych miejscach w taki sposób, że wymienione litery (inicjały) wskazują główne postaci w poszczególnych częściach; w *Telemachiadzie* pierwszoplanowym bohaterem jest zaabsorbowany samym sobą Stephen, w *Odysei* (*Wędrówkach Ulissesa*) najważniejszą

9 Don Gifford, *op. cit.*, s. 12, 737.

osobą byłaby rzekomo Molly Bloom (niebiorąca tu jednak bezpośrednio udziału w akcji), którą nieustannie zaabsorbowany jest jej mąż Leopold, i wreszcie w *Powrocie do domu* postacią numer jeden miałby być pan Bloom, którym z kolei zaabsorbowani są teraz Stephen i Molly¹⁰. Mimo że i ten zamysł oraz jego realizacja wydają się z kilku widocznych już powodów nieco wysilone, a nawet naciągane (powyższe wytłumaczenie zachowuje sens dzięki temu, że zamiast pełnej formy imienia Blooma przyjmujemy wersję spieszczoną, Poldy, której w dodatku używa wobec niego właściwie wyłącznie Molly), to nowy przekład starał się zachować przytoczony porządek „sylogizmu”. Jak jednak zauważamy, nie wszyscy tłumacze (a także wydawcy) uznawali i uznają, że gra jest warta świeczki, czyli że dla uratowania domniemanego lub też rzeczywistego logicznego fundamentu *Ulissesa* opłaca się mocno gimnastykować w przekładzie i rozpoczynać jego kolejne części od słów na „S”, „M” i „P”. Maciej Słomczyński zachował jedynie S i P, a w wielu tłumaczeniach na inne języki po sylogizmie Joyce’a nie ma ani śladu – żeby nie wylizać długo i nudno, gdzie sylogizm pozostał, a gdzie go zabrakło, powiedzmy tylko, że nie znajdziemy go w najnowszym przekładzie włoskim¹¹ (zaczynającym się od słowa *Imponente*) ani w drugim (pierwsze adiustował sam Joyce) tłumaczeniu francuskim¹², które otwiera fraza *En majesté*, zachował się jednak na przykład w nowej wersji szwedzkiej¹³. Jednym słowem, w zależności od języka przekładu oraz wydania, układ/sylogizm SMP pojawia się i znika, nie można więc o nim powiedzieć, że stał się integralną częścią wszystkich nieangielskich edycji *Ulissesa*. Po polsku jednak objawia się teraz w całości, mnie zaś jako autorowi drugiego polskiego przekładu wypada mieć tylko nadzieję, że tak „przetłumaczony” sylogizm nie nadużywa zbytnio gościnności polszczyzny i wpasowuje się w tekst w miarę swobodnie, nie ściągając na siebie nadmiernej uwagi.

Następnym wymagającym chwili uwagi zagadnieniem tłumaczeniowym jest dalszy ciąg pierwszego zdania powieści, w tym przypadku chodzi już jednak nie o znalezienie adekwatnego polskiego słowa na konkretną literę alfabetu, lecz o lokalizację jednego z bohaterów – a ściślej mówiąc, o odpowiedź na pytanie, gdzie dokładnie znajduje się Mulligan w pierwszej scenie *Telemacha*. Gdy w roku 2018 w numerze 11–12 „Literatury na Świecie” próbowałem dokonać tak zwanego rozpoznania walką i opublikowałem roboczą wersję pięciu początkowych rozdziałów nowego tłumaczenia *Ulissesa*, doszło do małej polemiki na ten temat pomiędzy mną i świetnym znawcą tej

10 Don Gifford, *op. cit.*, s. 12.

11 James Joyce, *Ulisse*, przeł. Gianni Celati, Torino 2013. Wszystkie cytaty z włoskiego wydania pochodzą z najnowszego, trzeciego przekładu powieści (nieco wcześniej, w roku 2012, ukazało się jej drugie tłumaczenie pióra Enrica Terrinoniego i Carla Bigazziego).

12 James Joyce, *Ulysse*, przeł. Jacques Aubert, Pascal Bataillard, Michel Cusin, Sylvie Doizelet, Patrick Drevet, Stuart Gilbert, Bernard Hoepfner, Valery Larbaud, Auguste Morel, Tiphaine Samoyault i Marie-Daniele Vors, Paris 2013. Wszystkie cytaty z francuskiego tłumaczenia pochodzą z tego wydania.

13 James Joyce, *Ulysses*, przeł. Erik Andersson, Stockholm 2012.