

Marta Wągrowska

STRATEGIE PRZEKŁADU A TEORIE POSTKOLONIALNE NA PRZYKŁADZIE TŁUMACZEŃ POWIEŚCI ALAINA MABANCKOU

The strategies of translation versus postcolonial theories on the example of novels' translation by Alain Mabanckou

Abstract

The translation of the postcolonial literature is a specific task. The translator needs to face challenges that arises from its particularity and finds himself involved in power relations, sociological and historical factors, questions of western cultural hegemony and national identity. It implicates also translator's responsibility as his work will inevitably affect the perception of a dominated culture by former colonizers. As a consequence, the translation may become an instrument of decolonization, but it may also encourage Western stereotypes of colonized subjects and confirm the unequal status of cultures. In the postcolonial context, the translator needs to be also extremely accurate when it comes to intertextual references. Polish and English translations of Alain Mabanckou's novel *Broken Glass* will serve us as an exemple to point out the challenges posed by postcolonial literature. We will analyze possible strategies of such translation and its consequences for the perception of the text.

Key words: Alain Mabanckou, *Broken Glass*, postcolonial translation, intertextuality, hybridity

Słowa kluczowe: Alain Mabanckou, *Kielonek*, postkolonialne teorie przekładu, intertekstualność, hybrydowość

W latach 80. i 90. XX wieku w obszarze badań przekładoznawczych pojawiły się nowe tendencje określane już powszechnie jako „zwrot kulturowy”¹. Ta zmiana orientacji cechuje się przede wszystkim odejściem od teorii językoznawczych, skupiających się głównie na samych tekstach oryginału i przekładu oraz wąsko rozumianych zagadnień językowych, a ukierunkowaniem na czynniki pozatekstowe. Zaczęto uwzględniać rolę, jaką w procesie przekładu odgrywają uwarunkowania kulturowe, społeczne czy historyczne, a samego tłumacza zaczęto postrzegać jako

¹ Zob. M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 21–33.

pośrednika między kulturami. Pojawienie się nowych kierunków analiz w przekładoznawstwie zbiegło się w czasie z rozwojem teorii postkolonialnych i powstaniem tekstów uznawanych za założycielskie dla tego nurtu², stanowiącego jedną z podstawowych tendencji badawczych we współczesnej humanistyce.

Pomimo swojego interdyscyplinarnego charakteru studia postkolonialne w przeważającej mierze koncentrują się na literaturze postkolonialnej. Jej uprzywilejowanie w refleksji naukowej opiera się na nowszej krytyce, która każe widzieć spotkanie kolonialne przede wszystkim w kategoriach zmagania tekstualnych, czy też, jak to określa Leela Gandhi, jako „walkę bibliograficzną”³. Tekst (a zatem także jego nośnik – język), w większej mierze niż jakikolwiek inny produkt społeczny i polityczny, jest najbardziej znaczącym inspiratorem i kreatorem zarówno władzy kolonialnej, jak też oporu (post)kolonialnego. Również tłumaczenie jest rodzajem dyskursu, poprzez który konstruowany jest obraz (byłej) kolonii, czy – szerzej – skolonizowanej kultury.

W tym kontekście warto przeanalizować problem przekładu szeroko rozumianej literatury postkolonialnej⁴, który staje się specyficznym wyzwaniem przede wszystkim za sprawą uwikłania języka, medium jakim posługuje się tłumacz, w kwestie takie, jak relacje władzy, uwarunkowania społeczno-historyczne, problematyka hegemonii kulturowej Zachodu, czy też tożsamość narodowa. Specyfika materiału literackiego, jakim jest literatura postkolonialna z jej postulatem oddania głosu tym, którzy jako zdominowani i uciśnieni (subalterni) do tej pory go nie posiadali, sprawia, że na jej tłumaczu ciąży szczególna odpowiedzialność: przekład jego autorstwa nieuchronnie wpłynie na sposób postrzegania i przedstawienia kultury zdominowanej w kulturze dominującej. W konsekwencji przekład ten może stać się narzędziem dekolonizacji⁵, pozwalając, aby głos dawniej zdominowanego Innego silnie zabrzmiał w języku docelowym, ale może również umocnić zachodnie stereotypy na temat skolonizowanych, ugruntować uwarunkowany historycznie nierówny status kultur i skazać subalterna na milczenie. W kontekście przekładu literatury postkolonialnej pojawia się też potrzeba szczególnego wyczulenia na odwołania intertekstualne,

² Ukazanie się *Orientalizmu* Edwarda Saida w 1978 r. powszechnie uznawane jest za główny katalizator i punkt odniesienia dla teorii postkolonialnej.

³ L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 127.

⁴ Na temat postkolonialnych teorii przekładu zob. S. Bassnett, H. Trivedi, *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Routledge, London–New York 1999; S. Bertacco, *Language and Translation in Postcolonial Literature. Multilingual Contexts, Translational Texts*, Routledge, London–New York 2014; D. Robinson, *Translation and Empire. Post-colonial Theories Explained*, St. Jerome, Manchester 1998.

⁵ Szerzej na temat roli przekładu jako narzędzia dekolonizacji zob. D. Robinson, *Translation and Empire...*, s. 31.

czego doskonałą egzemplifikacją jest powieść *Verre Cassé* Alaina Mabanckou. Na przykładzie polskiego i angielskiego tłumaczenia tego utworu (autorstwa Jacka Giszczaka – *Kielonek* i Helen Stevenson – *Broken Glass*) pokażę wyzwania, jakie stoją przed tłumaczem literatury postkolonialnej, przeanalizuję możliwe strategie przekładu oraz wynikające z nich konsekwencje.

Alain Mabanckou jest jednym z tych pisarzy, którzy do wyrażenia swojej hybrydowej tożsamości postkolonialnej używają (jako własnego) języka dawnej metropolii. Pochodzący z Konga pisarz pytany, czy ma problemy z językiem francuskim, odpowiada przewrotnie, że to język francuski ma problemy z nim⁶. Faktycznie, jego utwory słynące z kontrolowanej językowej dezynwoltury, składniowej anarchii i chropowatości, które sprawiają, że opowieści stają się bardziej mięsiste, wyróżniają się na tle dominującej współcześnie we francuskiej produkcji wygładzonej, czystej literatury, szanującej zasady Akademii Francuskiej. Tak jest również w przypadku omawianej przeze mnie powieści. Tytułowy *Kielonek* to bohater z marginesu, pijaczyna wiecznie przesiadujący nad butelką wina palmowego w barze *Śmierć kredytom*. Właściciel przybytku, szczerze wierzący w moc słowa pisanego, Uparty Ślimak, dostrzegając w *Kielonku* pisarski potencjał, prosi go o spisanie historii baru i jego stałych bywalców. Nasz bohater zadanie wykona, jednak nieco przekornie: zapełni podarowany mu zeszyt opowieściami spisanymi językiem mówionym, potocznym, czy wręcz wulgarnym i skatologicznym, nie używając ani wielkich liter, ani innych znaków przestankowych niż przecinek. Już sama forma tekstu staje się zatem dla tłumacza nie lada wyzwaniem. Jednak chciałabym skupić się na innym aspekcie przekładu powieści Mabanckou: otóż autor zawarł w niej ponad 300 aluzji do literatury, filmu, muzyki, kultury popularnej, czy też znanych politycznych przemówień, silnie obecnych w pamięci zbiorowej (np. słynne „Oskarżam” Zoli czy „Zrozumiałem was” de Gaulle’a). Blisko 240 z nich to sprytnie ukryte w tekście tytuły powieści, tomów poezji i dramatów autorów zarówno europejskich, jak i frankofońskich czy latynoamerykańskich. Tekst staje się w ten sposób niezwykle misterną konstrukcją, mozaiką bardziej lub mniej oczywistych intertekstualnych odniesień do utworów pochodzących z różnych kręgów kulturowych. Strategia przyjęta przez autora polega na tym, że czytelnik jest w stanie odnaleźć mniej oczywiste aluzje, po pierwsze, dzięki temu, że odniesienia bardziej uchwytnie niejako pobudzają jego czujność, przyzwyczajają go do zabiegu narratora oraz, po drugie, dlatego, że intertekstualne wtrącenia, mimo że syntaktycznie dostosowane, zaburzają linearność tekstu – czytelnik dostrzega pewien „zgrzyt” w konstrukcji zdania.

⁶ A. Pluszka, *Żywiół wartkiej mowy. Rozmowa z Jackiem Giszczakiem*, [w:] *Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk–Warszawa 2016, s. 256.

Jako przykład możemy przywołać fragment z początku powieści, w którym narrator opisuje kontrowersje towarzyszące otwarciu baru *Śmierć kredytom*:

puis il y a eu une action mystique des gardiens de la morale traditionnelle [...] avec leurs paroles de malédictions qu'ils adressaient au patron du *Crédit a voyage*, avec des *âmes mortes* qu'ils faisaient parler, et ils prophétisaient que le commerçant allait crever à petit feu, qu'ils allaient le pousser doucement à prendre lui-même *un ascenseur pour l'échafaud* [...] il y a eu enfin une *action directe* de [ceux] qui regrettaient la joie de mener *une vie de boy, une vie de vieux Nègre et la médaille* [...] et alors ces *gens de bonne réputation* ont tendu *un piège sans fin* au patron avec leurs casseurs cagoule qui sont venus au milieu de la nuit, *au cœur de ténèbres*, ils sont venus avec [...] des coupe-coupe hérités d'*une saison de machettes* au Rwanda⁷.

W tym krótkim cytacie autor zawarł aż dziesięć różnorodnych aluzji:

1) Nazwa baru *Le Crédit a voyage* nawiązuje do dwóch utworów Louisa-Ferdinanda Céline'a: *Voyage au bout de la nuit* (1932) i *Mort à crédit* (1936)⁸.

2) *Les Âmes mortes* – powieść Mikołaja Gogola z 1842 r. znana w polskim przekładzie jako *Martwe dusze*; tytuł został przełożony na język angielski jako *Dead Souls*.

3) *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) – film *Windą na szafot* (ang. *Elevator to the Gallows*) francuskiego reżysera filmowego, Luisa Malle'a, przedstawiciela Nowej Fali, nakręcony na podstawie powieści Nöela Calefa.

4) *Action directe* – pol. Akcja bezpośrednia, organizacja terrorystyczna utworzona w 1979 r., odpowiedzialna za ponad 80 zamachów bombowych.

5) *Une vie de boy* (1956) – powieść kameruńskiego pisarza Ferdinanda Oyono krytykująca moralność Francuzów (ang. *Houseboy*; nie została przełożona na język polski).

6) *Le Vieux Nègre et la médaille* (1956) – powieść Ferdinanda Oyono (ang. *The Old Man and the Medal*; nie została przełożona na język polski).

⁷ A. Mabankou, *Verre Cassé* [mobi], Éditions du Seuil, Paris 2005, loc. 56 [podkreślenia tutaj i w następnych cytatach: M.W.].

⁸ Warto zauważyć, że liczne nawiązania do twórczości Céline'a tworzą w tekście łańcuch znaczeniowy, będący jednym z kluczowych elementów literackiego manifestu Mabankou dotyczącego swoistości języka literatury frankofońskiej. Niszczenie takich ukrytych sieci znaczeniowych zaliczane jest przez Antoine'a Bermana do dwunastu tendencji deformujących tekst źródłowy (zob. A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 247–264). Szerzej na temat funkcji, jaką pełnią w omawianej powieści odniesienia do twórczości Céline'a zob. C. Gaetzi, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction. Verre Cassé d'Alain Mabankou*, vol. 20, Archipel Essais, Lausanne 2014, s. 68.

7) *La bonne réputation* (1926) – film Pierre’a Marodona (ang. *The Good Reputation*).

8) *Un piège sans fin* (1960) – powieść benińskiego pisarza Olympe Bhély-Quénem (ang. *Snares Without End*; nie została przełożona na język polski).

9) *Au cœur de ténèbres* – powieść Josepha Conrada z 1899 r. znana w polskim przekładzie jako *Jądro ciemności* (ang. *Heart of Darkness*).

10) *Une saison de machettes* (2003) – reportaż *Sezon maczet* (wyd. polskie 2012, tłum. J. Giszczak) to druga część trylogii belgijskiego pisarza Jeana Hatzfelda poświęconej ludobójstwu w Rwandzie (ang. *Machete Season*).

Wiele aluzji ginie w polskim tłumaczeniu, przede wszystkim te odnoszące się do utworów nietłumaczonych na nasz język, jak np. *Un piège sans fin* (choćby zatarciu ulega też aluzja do *Martwych dusz*, która mogłaby zostać zachowana):

przyszła kolej na akcje mistyczne stróżów moralności [...] miotali klątwy pod adresem właściciela baru, wzywali dusze zmarłych i przepowiadali, że pryncypał będzie się smażył na wolnym ogniu, że wkrótce pomogą mu pojechać winda na szafot, [...] wreszcie doszło do aktów terroru w wykonaniu band opłacanych przez paru starych durniów z dzielnicy, wspominających z żalem radosne życie boya, [...] dzięki tym powszechnie szanowanym ludziom pryncypał znalazł się w nie lada opalach, wysłali w środku nocy, w samym jądrze ciemności, oprychów w kominiarkach, którzy zjawili się dzierżąc [...] maczety używane podczas sezonu w Rwandzie⁹.

Angielskie tłumaczenie gubi właściwie wszystkie elementy intertekstualnej gry:

then there was some mystical action from the guardians of traditional moral values [...] casting curses at the boss of Credit Gone West, summoning up the voices of the dead, bringing forth prophecies, saying the barkeeper would die a slow and painful death, they would nudge him gently toward to his own scaffold [...] and finally there was direct action from a group of thugs who were paid by some old assholes from the district, nostalgic for the life of a houseboy, the life of a faithful negro with his service medal [...] and these paragons of respectability set snares without end for the boss, with their thugs in hoods who came at the dead of the night, at the darkest hour, armed with [...] machetes left over from a killing spree in Rwanda¹⁰.

Jedynie odniesienia do utworów *Houseboy* i *Snares without End* są możliwe do rozpoznania, gdyż sformułowania te odpowiadają tłumaczeniom tytułów powieści na język angielski. Jednakże bez bardziej oczywistych odniesień, jak

⁹ A. Mabanckou, *Kielonek*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2008, s. 14.

¹⁰ A. Mabanckou, *Broken Glass* [mobi], red. H. Stevenson, Soft Skull Press, Berkeley 2010, loc. 91.

choćby tego do *Jądra ciemności*, które z łatwością można było zachować w angielskim przekładzie, wydają się one zupełnie przypadkowe. Trudno oczekiwać od czytelnika ich rozpoznania, skoro jego czujność na tego typu odwołania nie została odpowiednio rozbudzona.

Możemy mnożyć przykłady pokazujące, że angielski przekład gubi niemalże wszystkie intertekstualne nawiązania, podczas gdy przekład polski stara się zachować je wszędzie tam, gdzie tylko jest to możliwe¹¹. Ilustruje to poniższa tabela:

Tekst oryginalny	Przekład polski	Przekład angielski
les gens oublient malheureusement qui en ont été les vrais auteurs et ne <u>rendent plus à Césaire ce qui est à Césaire</u> ^a	ludzie zapominają niestety o prawdziwych autorach i nie <u>oddają Césaire'owi</u> <u>co cesarskie</u>	people unfortunately forget who the true authors were, and fail to render unto Caesar what is Caesar's
quatre ans de <u>désert de l'amour</u> ^b	po czternastu latach <u>pustyni</u> <u>miłości</u>	fourteen years in the wilderness
venez écouter <u>l'histoire du fou</u> ^c	przyjdzie posłuchać <u>historii</u> <u>szaleńca</u>	come a listen to this one, look at the lunatic over there
les nègres du cabinet présidentiel ont travaillé la nuit entière, à <u>huis clos</u> ^d	negrzy z kancelarii harowali całą noc <u>przy drzwiach</u> <u>zamkniętych</u>	the negroes in the presidential cabinet worked all night, behind closed doors
je préférais laisser l'écriture [...] à ceux qui luttent, rêvent sans cesse	wolę zostawić pisanie [...], tym, którzy walczą i marzą o <u>poszerzeniu pola</u>	I would rather leave the job of whiting [...] to those who struggle, and who

¹¹ Niestety w obu przekładach niezwykle trudno było zachować odniesienia tworzące warstwę onomastyczną powieści, np. imię głównego bohatera (fr. Verre Cassé, pol. Kielonek, ang. Broken Glass) odsyła czytelnika do popularnej piosenki Simaro Lutumby, kongijskiego artysty śpiewającego w języku lingala. Jest to również aluzja do powieści *Le Cassé* quebejskiego pisarza Jacques'a Renauda, napisanej w joul, socjolekcie robotniczych warstw społecznych w prowincji Quebec. Z kolei imię właściciela baru (fr. Escargot Entêté, pol. Uparty Ślimak, ang. Stubborn Snail) nawiązuje wprost do powieści *Escargot Entêté* algierskiego pisarza Rachida Boudjedry. Utwory te nie są znane ani polsko-, ani anglojęzycznym czytelnikom. Mogą oni natomiast rozszyfrować zabawne i bardzo wymowne odniesienie do historycznej postaci Casimira Maistre'a, znanego francuskiego geografa, prowadzącego badania w Afryce – jednego z bohaterów opowieści narrator nazywa Kazimierzem Geografem i przedstawia nam go w nieco groteskowych okolicznościach, mianowicie podczas konkursu na oddawanie moczu, w czasie którego udało mu się „narysować” na podłodze baru mapę Francji.

à l' <u>extension du domaine de la lutte</u> ^e , à ceux qui fabriquent des <u>cérémonies</u> pour danser la <u>polka</u> ^f [...], à ceux qui pataugent dans la <u>disgrâce</u> ^g [...], à ceux qui inventent un <u>rêve utile</u> ^h [...], à ceux qui rappellent <u>que trop de soleil tue l'amour</u> ⁱ , à ceux qui prophétisent le <u>sanglot de l'homme blanc</u> ^j , l' <u>Afrique fantôme</u> , l'innocence de l' <u>enfant noir</u> ^k [...], à ceux qui peuvent bâtir <u>une ville avec des chiens</u> ^l	walki, tym, którzy tworzą obrzędy, żeby odtańczyć polkę [...] tym, którzy grzęzną w hańbie [...], tym, którzy wymyślają użyteczne marzenia [...], tym, którzy przypominają, że nadmiar słońca zabija uczucie, tym, którzy przepowiadają płacz białego człowieka, Afrykę widmo, niewinność czarnego dziecka, tym, którzy potrafią pokazać <u>miasto i psy</u>	dream without ceasing of the extension of the domain of the struggle, those who invent fancy ways of dancing the polka [...], those who wallow in <u>disgrace</u> [...], those who create a practical dream [...], to those who remind us that too much sun kills love, those who prophecy the sobbing of the white man, phantom Africa, the innocence of the black child [...], those who can construct a town inhabited by dogs
---	--	---

^a Wykorzystując paronimie między imieniem César ze słynnej maksymy oraz nazwiskiem Aimé Césaire^a, pisarza pochodzącego z Martyniki, autor czyni aluzję, która wydaje się szczególnie ważna w kontekście całej powieści: Césaire był współtwórcą polityczno-literackiego ruchu Négritude, uważanego za jedną z pierwszych zbiorowych manifestacji literatury nazywanej dziś postkolonialną.

^b Powieść François Mauriac z 1925 r. (pol. *Pustynia miłości*; ang. *The Desert of Love*).

^c Nietłumaczona na język polski powieść kameruńskiego pisarza tworzącego w języku francuskim, Mongo Betiego z 1994 r. (ang. *The Story of the Madman*).

^d Dramat Jeana-Paula Sartre'a z 1944 r. (pol. *Przy drzwiach zamkniętych*; ang. *No Exit*).

^e Powieść Michela Houellebecq z 1994 r. (pol. *Poszerzenie pola walki*; ang. *Whatever*).

^f *La Polka* (1998) i *La Fabrique de cérémonies* (2001) – powieści Kossiego Efooui, togijskiego pisarza tworzącego w języku francuskim; nietłumaczone ani na język polski, ani na angielski.

^g Powieść Johna Maxwella Coetzee wydana w języku angielskim w 1999 r. (pol. *Hańba*).

^h Powieść gwinejskiego pisarza Tierno Monénembo z 1991 r., nieprzetłumaczona ani na język angielski, ani na polski.

ⁱ Powieść Mongo Betiego nieprzetłumaczona ani na język angielski, ani na polski.

^j Esej Pascala Brucknera z 1983 r., przetłumaczony na język angielski jako *The Tears of the White Man*.

^k Pierwsza powieść gwinejskiego pisarza Camara Laye z 1953 r., uważana przez Mabankou za „jeden z tekstów założycielskich współczesnej literatury afrykańskiej”; na rynku anglojęzycznym funkcjonuje pod dwoma tytułami: *The African Child* i *The Dark Child*. Nie została przełożona na język polski.

^l Powieść *Miasto i psy* peruwiańskiego pisarza Mario Vargasa Llosy została przetłumaczona na język angielski jako *The Time of the Hero*.

Niektóre z literackich odniesień zginęły w angielskim tłumaczeniu, ponieważ tytuły utworów zostały przetłumaczone w sposób zbyt odbiegający od oryginału (choć można je było zachować, rezygnując po prostu z tłumaczenia dosłownego, które, w obliczu braku odniesienia intertekstualnego, traci sens). Inne natomiast niewiele mówią zarówno przeciętnie poinformowanemu polskiemu, jak i angielskiemu czytelnikowi, ponieważ utwory te nie zostały przetłumaczone na żaden z interesujących nas języków. Musimy jednak przyznać, iż polski tłumacz był tutaj w daleko gorszej sytuacji, na język polski przekłada się mniej niż na angielski, a jednak zdecydowanie więcej aluzji udało mu się zachować.

Trudno byłoby przyjąć założenie, że angielska tłumaczka Helen Stevenson pominęła wszystkie te odniesienia niejako przez przypadek, przez nierozpoznanie odwołania. Jest to świadomy wybór strategii tłumaczenia, którą zgodnie z terminologią Laurence'a Venutiego, jednego z głównych teoretyków zajmujących się problematyką spotkania przekładoznawstwa i postkolonializmu, nazwiemy „udomowieniem” (*domestication*). Za sprawą rezygnacji z intertekstualnych aluzji przekład dostosowuje tekst powieści do standardu języka angielskiego, wybór pada na sformułowania bardziej naturalne, a sam przekład staje się bardziej płynny, wygładzony, traci swoistą, wyraźnie widoczną we francuskim tekście źródłowym, chropowatość. Jacek Giszczak natomiast zachowuje obcość i egzotykę oryginału, wybierając strategię przeciwną, strategię „wyobcowania” (*foreignization*)¹².

Aby w pełni zrozumieć konsekwencje wyboru strategii przekładu, musimy najpierw zadać sobie pytanie o funkcję, jaką literackie i kulturowe aluzje pełnią w powieści Mabanckou. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na to, iż taka konstrukcja tekstu odzwierciedla hybrydowość doświadczenia postkolonialnego. Hybryda, zgodnie z terminologią Homiego Bhabhy, to przede wszystkim wieloskładowa i elastyczna tożsamość. Usytuowany na pozycji granicznej, znajdujący się „pomiędzy” podmiot neguje binarne podziały: nie jest ani jednym, ani drugim, ale czymś obok, kontrastującym terytoria, pomiędzy którymi się znajduje; staje się nową całością, efektem spotkania dwóch skonfliktowanych systemów wartości. Hybrydyczność jest podmiotem i przedmiotem „trzeciej przestrzeni wypowiedzi”, czyli nowej, granicznej przestrzeni kulturowej, która jest według Bhabhy jedyną pozycją, z której podrzędny podmiot może podjąć dialog z centrum, wypowiedzieć się we własnym imieniu i odzyskać odebrany mu głos¹³. Na poziomie tekstu powieści Mabanckou tożsamość hybrydyczna

¹² Strategie „udomowienia” i „wyobcowania” zostały omówione przez L. Venutiego w 1995 r. w książce *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York. Autor wraca do nich także w pracy z 1998 r.: *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London–New York.

¹³ Zob. H. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

wyraża się poprzez intertekstualną grę, a znakiem różnych systemów wartości stają się odniesienia literackie.

Praktyka intertekstualna pozwala narratorowi zdystansować się wobec powierzonej mu misji „dawania świadectwa”. Uparty Ślimak zleca mu jedynie spisanie historii baru i jego bywalców. Usianie tekstu aluzjami literackimi jest niejako przekornym żartem Kielonka i sprawia, że jego opowieść staje się nie tyle opowieścią o świecie, ale przede wszystkim o samej literaturze. Intertekstualność w powieści staje się zatem elementem literackiego manifestu jej autora, który jest zaliczany przez krytykę do ruchu nazywanego „MigrITUDE”¹⁴ (neologizm łączący Négritude i migrację) i zgodnie z jego duchem odmawia poddania się obowiązкови dawania świadectwa i oskarżania dawnych kolonizatorów, z którym poprzednie generacje pisarzy łączyły afrykańską literaturę. Mabanckou występuje również przeciwko dzieleniu literatury na „francuską” i „frankofońską”. Nie godzi się na pewne lekceważenie, z jakim literatura afrykańska (czy szerzej: literatura byłych kolonii) spotyka się w Europie. Zamieszczenie obok siebie tytułów literatury kanonicznej dla Europy z najważniejszymi dziełami autorów pochodzących z byłych kolonii ma na celu zrównanie ich statusu.

Widzimy zatem, iż strategia przekładu „udomawiającego” pociąga za sobą, w przypadku postkolonialnej powieści, jaką jest *Kielonek*, niezwykle daleko idące skutki. Nie tylko odbiera czytelnikowi znaczną część przyjemności lektury tekstu, płynącej z możliwości podjęcia intertekstualnej gry i zidentyfikowania literackich aluzji. Przekład ten przede wszystkim ponownie kolonizuje postkolonialny tekst, odbierając mu jego wywrotowy potencjał znaczeniowy. Nie służy on wymianie między kulturami, a jedynie swego rodzaju konsumpcji zdominowanej kultury i staje się tym samym formą przemocy stosowanej przez literaturę Zachodu. Polskie tłumaczenie powieści wybierające strategię „wyobcowania”, zachowujące większość intertekstualnych odniesień, a zatem także i swoistą „dziwność”, chropowatość, nielinearność tekstu pokazuje nam natomiast, że wizja przekładu jako narzędzia dekolonizacji jest realistyczna. Przekład staje się formą oporu wobec kolonialnej przemocy i dominacji jako proces odsłaniający prawdziwie i bez uprzedzeń oblicza skolonizowanej kultury. Jest to tłumaczenie zgodne z duchem postkolonialnej teorii przekładu, która postuluje oddanie głosu tym, którzy nie posiadają własnego języka, gwałtownym sprzeciwem wobec uniformizacji i uproszczeń, jakie może nieść za sobą przekład, i obroną tego, co specyficzne, unikatowe, marginalne oraz – w swej istocie – ostatecznie nieprzekładalne. Przekład postkolonialnego tekstu jest niewątpliwie niezwykle trudnym wyzwaniem, jednak do jego podjęcia skłania fakt, że jest on nie tylko wymianą kulturową, ale służyć może przede wszystkim przywróceniu równowagi między dawnymi hegemonami i zdominowanymi.

¹⁴ C. Gaetzi, *L'art de déjouer...*, s. 13.

Bibliografia

- Bassnett S., Trivedi H., *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Routledge, London–New York 1999.
- Berman A., *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 247–264.
- Bertacco S., *Language and Translation in Postcolonial Literature. Multilingual Contexts, Translational Texts*, Routledge, London–New York 2014.
- Bhabha H., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Gaetzi C., *L'art de déjouer le témoignage par la fiction. Verre Cassé d'Alain Mabanckou*, vol. 20, Archipel Essais, Lausanne 2014.
- Gandhi L., *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.
- Heydel M., *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 21–33.
- Linke M., *Narzędzie (de)kolonizacji – specyfika przekładu i rola tłumacza w kontekście postkolonialnym*, [w:] *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*, red. M. Buchholtz, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 300–310.
- Mabanckou A., *Broken Glass* [mobi], red. H. Stevenson, Soft Skull Press, Berkeley 2010.
- Mabanckou A., *Kielonek*, przeł. J. Giszczak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2008.
- Mabanckou A., *Verre Cassé* [mobi], Éditions du Seuil, Paris 2005.
- Pluszka A., *Żywioł wartkiej mowy. Rozmowa z Jackiem Giszczakiem*, [w:] *Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk–Warszawa 2016, s. 254–266.
- Robinson D., *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, St. Jerome, Manchester 1998.
- Spivak G., *Polityka przekładu*, przeł. D. Kołodziejczyk, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 403–427.
- Steemers V., *Broken Glass or Broken Text?: The Translatability of Alain Mabanckou's Verre Cassé (2005) into English*, „Research in African Literatures” 2014, vol. 45, no. 1, s. 107–124.
- Suchet M., *Outils pour une traduction postcoloniale*, Éditions des archives contemporaines, Paris 2009.
- Tymoczko M., *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, przeł. A. Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 429–447.
- Venuti L., *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London–New York 1998.
- Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London–New York 1995.