

Joanna Warmuzińska-Rogóż

Uniwersytet Śląski

joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl

Norma i proces przekładu a nowe wyzwania tłumaczeniowe, czyli o kanadyjskiej hybrydyczności literatury i możliwościach jej przekładu

Wydźmy od definicji słownikowej wyrazu „norma”: jak podaje *Słownik języka polskiego*, jest to przede wszystkim „ustalona, ogólnie przyjęta zasada” [„Norma”, on-line]. Jeśli przeniesiemy tę definicję na grunt praktyki tłumaczeniowej, to taką ogólnie przyjętą zasadą może być między innymi to, że przekładu dokonujemy z oryginału sformułowanego w języku A (języku wyjściowym), tworząc tłumaczenie w języku B (języku docelowym). Okazuje się jednak, że to, co uznajemy za normę, ową ogólną zasadę, nie jest już tak oczywiste. Przeformułowanie opisu procesu przekładu jawi się jako konieczność, jeśli weźmiemy pod uwagę szereg nowych zjawisk, które łączą często w zaskakujący sposób twórczość oryginalną i przekład, co powoduje zatarcie granic między tym, co właściwe dla kultury wyjściowej oraz kultury docelowej. Jednym z owych zjawisk jest tendencja charakterystyczna dla Kanady, którą Sherry Simon, tłumaczka i przekładoznawczyni, nazywa odbiegającą od normy praktyką tłumaczeniową (*pratique „déviate” de la traduction*). Jej zdaniem:

[...] będąc wynikiem przemian kulturowych właściwych dla kanadyjskiej historii, owe zjawiska wpisują się w ogólną tendencję zasadzającą się na hybrydyczności, charakterystycznej dla naszych czasów. Tendencję, która stawia na próbę samą ideę tłumaczenia, a także tendencję do dzielenia, która każe sprawiedliwie traktować różnice, która chce być gwarantem granic, brzegów rozdzielonych mostami, kultur identyfikowanych jednoznacznie poprzez języki, narodowych tożsamości chronionych w ich wyjątkowości [Simon, 2005: 111]¹.

¹ „[r]ésultats de dynamiques culturelles propres à l’histoire canadienne, ces pratiques n’en participent pas moins de la pulsion généralisée à l’hybridité caractéristique de notre époque. Pulsion qui met à l’épreuve l’idée même de la traduction,

Ostatnie dekady to czas, gdy następuje zmiana percepcji przekładu, który nie jest już postrzegany, tak jak w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, przez pryzmat funkcji transmisyjnej i mediacyjnej, realizowanej najczęściej jednostronnie między Quebeciem a anglojęzyczną Kanadą. Tłumaczenie staje się zatem narzędziem, dzięki któremu można wyrażać niepełną i niepewną przynależność językową i kulturową. Tym sposobem, co charakterystyczne dla kultury hybrydycznej, przekład umiejscawia się w samym sercu dzieła literackiego, między innymi poprzez to, że jest jednym ze sposobów tworzenia [Simon, 2005: 118]. Wielu jest pisarzy, będących nierzadko zarazem tłumaczami, którzy tworzą teksty niemożliwe do zakwalifikowania do jakiegś konkretnej kategorii, przekraczające bariery, także językowe i kulturowe [Simon, 2005: 115]. Przyjrzyjmy się bliżej owym różnorodnym tendencjom i zastanówmy się, czy przekład w tym wypadku jest możliwy, celowy, a jeśli tak, to jak dalece jest władny oddać ducha oryginału. Zastanówmy się także nad zasadnością istnienia tradycyjnego modelu przekładu rozumianego jako transfer tekstu oryginalnego do kultury docelowej. Niechaj niniejsza analiza będzie przyczynkiem do refleksji nad tym, czy traktowanie jako normę istnienia jednego oryginału sformułowanego w jednym języku ma nadal sens we współczesnym hybrydycznym świecie.

Prekursorem nowego postrzegania przekładu jest quebecki poeta Jacques Brault, autor antologii *Poèmes des quatre côtés* (Noroît, 1975), która zawiera wariacje przekładowe wierszy anglojęzycznych poetów z czterech części kontynentu północnoamerykańskiego (stąd tytuł zbioru: „Wiersze z czterech stron”). Brault pragnie przybliżyć francuskojęzycznym czytelnikom twórczość Johna Hainesa (północ), Gwendolyn MacEwen (wschód), Margaret Atwood (zachód) i Edwarda E. Cummingsa (południe), proponując jednocześnie formułę „nietłumaczenia” (*non-translation*), w której łączy różne rodzaje działań twórczych: przekład, rysunek, własne fragmenty prozą. Jego zdaniem „nietłumaczenie nie oznacza ani brania, ani pozwolenia na to, by dać się podebrać, to

celle d'une pratique de répartition qui gère équitablement la différence, qui se porte garante des frontières, des rives bien séparées par des ponts, des cultures bien identifiées par leurs langues, des identités nationales protégées dans leur unicité.” Wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa – J.W.-R.

układanie, targowanie, negocjowanie” [Brault, 1975: 16]². Zbiór staje się zatem także przyczynkiem do refleksji nad przekładem. Sam poeta o procesie transferu tekstu do innej kultury mówi między innymi: „nie zawłaszczając innego, stać się jego gościem. Jak? I za jaką cenę? Milknąć, udając się na spotkanie słowa uważanego za obce i znajdującego się w posiadaniu obcego” [Brault, 1975: 5]³. Zdaniem Simon, „podając jedynie skrócone dane bibliograficzne (tytuły zbiorów), Brault utrudnia poszukiwanie oryginałów, ogłasza tym samym bezużyteczność konfrontacji oryginału z wersją tłumaczoną” [Simon, 1994: 67]⁴. Jest to, jak się wydaje, pierwszy ważny sygnał świadczący o tym, że proste postrzeganie relacji obu tekstów nie jest wystarczające.

Cytowana wcześniej Simon zauważa, że nowa tendencja twórcza polegająca na eksploracji niedookreślonej przestrzeni między przekładem i pisarstwem ułatwia przemieszanie tożsamości, a na poziomie praktyki twórczej wspiera pojawianie się tekstów, które przekraczają granice, także granice języków [Simon, 2005: 115]. Na gruncie kanadyjskim, a ściślej w Quebecu, wiąże się z tą tendencją bez wątpienia zjawisko „nadświadomości językowej” (*surconscience linguistique*), które Lise Gauvin opisuje następująco:

[...] [jest to] świadomość języka jako uprzywilejowanego miejsca refleksji, jako wyobrazonego terytorium, jednocześnie otwartego i ograniczonego. Pisanie staje się zatem prawdziwym „aktem językowym”, jako że wybór tego czy innego języka pokazuje ważniejszy „proces” literacki niż procesy zastosowane w samym tekście. Nadświadomość odsyła także do odczucia języka, myśli o języku i wyobrażenia o nim [Gauvin, 1985: 76]⁵.

² „Non traduire, ce n’est ni prendre, ni laisser prendre, c’est composer, marchander, négocier.”

³ „Ne pas annexer l’autre, devenir son hôte. Comment ? Et à quel prix ? En se taisant, en se portant à la rencontre d’une parole tenue pour étrangère et par un étranger.”

⁴ „[...] en ne donnant que des indications bibliographiques sommaires (le titre des recueils), Brault rend très difficile la recherche des origines et déclare du même coup la non-pertinence d’une confrontation de l’original avec la version traduite.”

⁵ „[...] conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Écrire devient alors un véritable ‘acte de langage’, car le choix de telle ou telle langue d’écriture est révélateur d’un ‘procès’

Tym sposobem tekst literacki zawsze wpisuje się w podskórny dylemat wyboru języka⁶. Doskonale opisuje ów trudny wybór Nicole Brossard, quebecka pisarka i poetka:

[...] w stosunkach między Kanadyjczykami a Quebeczykami przekład ważny był dla pisarek, dla tłumaczy i dla wydawców, jako że odczuwaliśmy potrzebę zakwestionowania patriarchalnego aspektu języka. Język nas skolonizował, chcieliśmy zatem starannie go studiować, żeby znaleźć środki, które pozwolą na zbudowanie go na nowo w oparciu o naszą podmiotowość [Durand, on-line]⁷.

Przekład staje się zatem polem negocjacji międzyjęzykowej i międzykulturowej, choć sposób i zakres jego wpływu na proces twórczy oraz na efekt końcowy jest zróżnicowany. Po pierwsze, nierzadko stanowi główną oś tematyczną dzieła literackiego. Tak dzieje się na przykład w powieści *Le désert mauve* cytowanej wcześniej Nicole Brossard, gdzie przekład jawi się jako „międzykulturowe spotkanie”. Powieść, opublikowana najpierw w 1987 roku w wydawnictwie L’Hexagone, a następnie w 2009 roku w Typo, składa się z trzech części. Pierwsza część powieści Brossard, zatytułowana tak jak cała powieść, *Le désert mauve*, napisana została przez fikcyjną pisarkę Laure Angstelle, natomiast druga część, *mauve, l’horizon*, także autorstwa Laure Angstelle, przetłumaczona została przez fikcyjną tłumaczkę Maude Laures i stanowi w zamyśle Brossard tłumaczenie pierwszej części. Co ważne, obie części zredagowane zostały w języku francuskim, obie także opowiadają tę samą historię piętnastolatki Mélanie, przemierzającej pustynię w Arizonie. Styl, jakim posługuje się Brossard, zmienia się w drugiej

littéraire plus important que les procédés mis en jeu. La surconscience renvoie ainsi à un sentiment de la langue, une pensée de la langue et un imaginaire de la langue.”

⁶ Dość przypomnieć, że pisarze mają do wyboru między innymi języki: angielski, francuski zgodny z normą europejską, francuski usankcjonowany w Quebecu, a także cały wachlarz języków, które pojawiły się wraz z rozwojem nurtu pisarstwa migracyjnego, tworzonego przez pisarzy spoza Quebecu, którzy często na skutek zawirowań politycznych w kraju pochodzenia tę prowincję wybrali na nową ojczyznę.

⁷ „[...] entre les Canadiens et les Québécois, la traduction a été très importante pour les femmes écrivains, pour les traducteurs et les éditeurs parce que nous avions besoin de remettre en cause le côté patriarcal du langage. Le langage nous a colonisé, et nous avons ressenti le besoin de l’étudier avec soin pour trouver des moyens de le réinvestir avec notre propre subjectivité.”

części, mającej stanowić tłumaczenie, i staje się dużo bardziej liryczny. Część środkowa to opis procesu przekładu, ukazujący przede wszystkim etap interpretacji tekstu wyjściowego. Fournier-Guillemette widzi w *Le désert mauve* powieść postmodernistyczną, która ukazuje temat przekładu z feministycznego punktu widzenia: „Postmodernizm, feminizm i przekład przeplatają się i wzajemnie żywią w tym dziele niemożliwym do skategoryzowania” [Fournier-Guillemette, 2010: 98]⁸. Sama autorka mówi, iż książka powstała z jej fascynacji procesem przekładu i idącej za nim transformacji:

Przeglądałam się często, jak pracują moje tłumaczki, interesowały mnie akapity zaznaczone różnymi kolorami, zapiski na marginesie. Istnieje zatem przejście od jednego do drugiego języka, lecz także, niezależnie od naszych doświadczeń, okazuje się, że nasza tożsamość tworzy się przy pomocy języka. Wyzwaniem było dla mnie tłumaczenie siebie z francuskiego na... francuski. Miałam pewien margines, ale nieznaczący [Lapointe, 2010: on-line]⁹.

Zresztą doświadczenie transformacji stało się także udziałem samej pisarki:

W powieści *Le Désert mauve* fikcyjny tłumacz robi błędy po to, bym mogła wprowadzić pewne zmiany. Kiedy pisałam pierwszą część, byłam autorem, lecz kiedy pisałam trzecią część, miałam naprawdę wrażenie, że jestem tłumaczką. Czułam się odpowiedzialna. Mogłam robić błędy, ale czułam się odpowiedzialna wobec tekstu. Miałam wrażenie, że pracuję, a nie tworzę, a nawet jeśli tworzyłam, przypominało to pracę. Mówiłam sobie: „Musisz robić to dalej. Jeśli przestaniesz, nie odezwę się już do ciebie”. Musiałam się motywować, ponieważ tworzenie pociąga za sobą wielką ekscytację, natomiast tutaj, pracując nad przekładem, musiałam mieć inne podejście [Durand, on-line]¹⁰.

⁸ „Postmodernisme, féminisme et traduction s’entrecroisent et s’alimentent les uns les autres dans le cadre de cette oeuvre hors catégorie.”

⁹ „J’ai beaucoup regardé travailler mes traductrices, et j’étais intéressée par les paragraphes soulignés de différentes couleurs, les notes dans les marges. Il y a donc le passage d’une langue à l’autre, mais aussi le fait que notre identité se construit avec la langue, quelle que soit notre expérience. Le défi était de me traduire du français... au français. J’avais une marge de manoeuvre, mais elle était mince.”

¹⁰ „Dans *Le Désert mauve*, le traducteur fictif fait des fautes pour qu’ainsi je puisse procéder à quelques changements. Quand j’ai écrit la première partie, j’étais

Niecodzienny i oryginalny zamysł quebeckiej autorki, która umieszcza przekład w samym centrum powieści, choć nowatorski, nie powinien jednak stanowić znaczącej przeszkody w przypadku tłumaczenia na inny język, czego z pewnością nie można powiedzieć o kolejnym dziele opublikowanym nad Rzeką św. Wawrzyńca, zbioru poetyckim *Transfiguration* [Noróit, 1998] sygnowanym przez Jacques'a Braulta i E.D. Blodgetta, poetów-tłumaczy, którzy stosują procedurę polegającą na następującym koncepcie: Jacques Brault tworzy wiersz po francusku, następnie Blodgett proponuje jego angielskie tłumaczenie, po czym sam pisze wiersz po angielsku, inspirowany wcześniej tłumaczonym wierszem drugiego poety, który następnie zostaje przetłumaczony przez Braulta. Ważne jest to, że teksty angielskie i francuskie wchodzą ze sobą w dialog, ale dialog między równymi sobie, nie ma tutaj mowy o nadrzędności oryginału wobec przekładu [Simon, 2000: 78]. Tym samym oryginał staje się efektem tłumaczenia, a sam proces tłumaczenia – inherentną częścią dzieła. Zadanie tłumacza w tej sytuacji staje się, jeśli nie niemożliwe, to co najmniej problematyczne.

Przekład rozumiany jako sam sposób pisania [Simon, 2005: 118] jest charakterystyczny także dla Agnès Whitfield, anglojęzycznej Kanadyjki, tłumaczki i przekładoznawczyni, która jest autorką zbioru poetyckiego zatytułowanego *Ô cher Émile, je t'aime ou l'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille* [Poésie/Le Nordir, 1993], czyli – jak sama pisze – przekładu bez oryginału. Charakteryzuje się on tym, że zarówno temat, jak i styl zbioru są wynikiem pracy przekładowej, która pozwala na przeniesienie perspektywy anglofońskiej do języka francuskiego [Whitfield, 2007: 178]. W zbiorze autorka umieszcza przekład na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, na poziomie manieri twórczej, bardzo zbliżonej zresztą do procedury zastosowanej przez Braulta i Blodgetta: oto narratorka, anglofonka zakochana nieszczęśliwie we frankofonie, opisuje swe uczucia, dokonując uprzednio w swojej głowie

l'auteur, mais vraiment quand j'ai écrit la troisième partie j'ai vraiment eu l'impression d'être une traductrice. Je me sentais responsable. Je pouvais faire des fautes, mais j'avais quand même une responsabilité vis à vis du texte. J'avais l'impression que je travaillais, pas que je créais, et même si je créais, ça ressemblait à un travail. Je me disais : « tu dois continuer. Si tu abandonnes, je ne te parlerai plus jamais. » Je devais vraiment me motiver parce la création engendre une grande excitation, mais pour la traduction je devais adopter une attitude différente.”

przekładu własnych myśli na język francuski. Po drugie, poprzez wybór języka autorka umiejscawia przekład na planie tematycznym, rozwijając między innymi koncept mostu łączącego kultury. Jej projekt to ilustracja tendencji, którą sama określa jako *translature*, czyli „szerszy zbiór translacyjny, żyjąca materia utkana z wizerunków Innego, z relacji formalnych i nieformalnych, zbiór, w którym przekłady *sensu stricto* stanowią tylko jeden z elementów” [Whitfield, 2007: 180]¹¹.

Jeszcze innym zjawiskiem szeroko rozpowszechnionym w kontekście kanadyjskim jest autoprzekład, czyli tworzenie paralelnych wersji własnego dzieła. Najbardziej znaną przedstawicielką tego nurtu wśród pisarzy wywodzących się z Kanady jest bez wątpienia Nancy Huston, pisarka od lat mieszkająca w Paryżu, która odkryła pisarskie powołanie dzięki językowi adopcyjnemu, jak sama mówi, czyli językowi francuskiemu. Jako uznana autorka powróciła do języka ojczystego, języka angielskiego, i rozpoczęła proces twórczy, który sama nazywa „od-twórczością” (*re-creation*), a który polega na ponownym napisaniu własnego tekstu w innej wersji językowej. Stworzony w ten sposób tekst, już w punkcie wyjścia funkcjonujący w podwójnej wersji i budzący wątpliwości oraz polemiki co do relacji oryginał – tłumaczenie, w chwili przekładu *sensu stricto* na inny język zyskuje nową wersję, która w nieunikniony sposób musi zająć jakąś pozycję wobec owej podwójnej obecności oryginału. Możemy się o tym przekonać, o czym za chwilę, sięgając po jedyną do tej pory przetłumaczoną na język polski powieść Nancy Huston – *Lignes de faille* [Actes Sud, 2006], w wersji angielskiej: *Fault Lines* [Black Cat, 2008], która pod tytułem *Znamię* ukazała się w 2008 roku w Wydawnictwie Dwie Siostry¹². Jak żadna inna wpisuje się ona doskonale w Hustonowski projekt autoprzekładu, który uwidacznia się na wielu poziomach: tematyki tożsamościowej (poszukiwanie własnej tożsamości, kryzys tożsamości), uczucia podwójności i rozdarcia na dwie odrębne postacie oraz rozdwojenia językowego samej autorki. Jest to powieść o poszukiwaniu: korzeni, przeszłości, tożsamości jednostkowej i zbiorowej [Lepage, 2010: 92].

¹¹ „[...] assemblage translatif plus vaste, ce tissu vivant composé de représentations de l’Autre, d’échanges formels et informels et dont les traductions proprement dites ne forment qu’une composante.”

¹² O specyfice twórczości i „od-twórczości” Nancy Huston szerzej w: Warmuzińska-Rogóż, 2014.

Warto przypomnieć, że twórczość w obu językach przyniosła Huston uznanie wśród krytyków, o czym świadczy szereg nagród, między innymi: le Prix Contrepoint za *Les Variations Goldberg*, le Prix Louis Hémon za *La Virevolte*, le Prix Goncourt des lycéens za *Instruments des ténèbres*, le Prix Femina i le Prix des lecteurs Radio-Canada za *Lignes de faille*. W 1993 roku pisarka otrzymała prestiżową Nagrodę Gubernatora Generalnego Kanady za autoprzekład *Cantiques des plaines* w kategorii „Powieści i nowele”. Jako że najpierw powieść ujrzała światło dzienne w wersji angielskiej, a następnie Huston wydała jej francuską wersję, w Kanadzie rozgorzała zażarta polemika, nagrodę w tej kategorii przyznaje się bowiem tylko tekstom oryginalnym, nie zaś tłumaczeniom. Przeciwnicy, wśród nich pięciu montrealskich wydawców, zażądali odebrania pisarce nagrody ze względu na to, że tekst Huston – w ich opinii – jest jedynie przekładem. O Huston pisano, iż jest „dezerterką z Alberta”, „terytorialną anomalią”, „upartą anglofonką”. Sama autorka podkreślała, iż w jej przypadku nie chodzi o zwykły autoprzekład, lecz o proces ponownego pisania (*réécriture*) lub „od-twórczości” (*re-création*) [Wilhelm, 2009: on-line]. Huston z całą mocą podkreślała, że nie czyni rozróżnienia na oryginał i przekład, przekonując w swym eseju *Traduttore non è traditore*, że pisarz „pisze, by powiększać świat, by przesuwać granice. Pisze, by świat stał się podwojony, przestronny, oświetlony przez inny świat, i by można było w nim zamieszkać. W tym celu pisarz tłumaczy, co nigdy łatwe nie jest” [Huston, 2005: 153-154]¹³. Ostatecznie skandal ucichł, ale przyczynił się on niewątpliwie do rozreklamowania powieści wśród quebeckich czytelników, o których Huston nie myślała, pisząc swą książkę [Mossière, 2007: 92].

Sprawa Huston przyczyniła się także z czasem do rozpoczęcia dyskusji na temat definicji tłumaczonego dzieła oraz kwestii relacji między oryginałem a przekładem. Zdaniem Sherry Simon należy przede wszystkim rozważyć kwestię granic między twórczością w języku oryginału oraz tworzeniem drugiej wersji w języku przekładu. Badacze różnią się tutaj w opiniach. Zdaniem Jacques’a Allarda, „kiedy opowiada

¹³ „[...] écrit pour *agrandir* le monde, pour en repousser les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé par un *autre* monde, et qu’il en devienne habitable. Ce faisant, l’écrivain traduit. Ce n’est jamais chose facile. On fait ce qu’on *peut*.”

się tę samą historię, przechodząc z jednego języka na drugi, to jasne jest, niezależnie od tworzywa językowego (a powiedzieć trzeba, że *Cantique* jest pięknie napisanym tekstem), że opowiada się historię już opowiedzianą” [Allard, cyt. za: Simon, 1994: 48]¹⁴. Niemniej jednak praktyka pokazuje, że odpowiedź nie jest tak jednoznaczna, bo – jak pyta Simon – „skąd wiedzieć, gdzie jest przedtem i potem, który język jest pierwszy, a który drugi, która tożsamość jest prawdziwa, a która nabyta, który tekst to oryginał, a który przekład?” [Simon, 1994: 49]. Zresztą quebeccy i kanadyjscy pisarze, którzy niejednokrotnie sami przekładają własne dzieła, nie godzą się na stawianie znaku równości między drugą wersją utworu w innym języku a przekładem *sensu stricto*.

Rzecz jasna, autoprzekład nie jest specyfiką kanadyjską. Historia literatury zna wiele przypadków autorów, którzy samodzielnie się tłumaczą, często na skutek rozczarowania powstałymi tłumaczeniami lub nieufności wobec potencjalnych tłumaczy (choćaby Nabokov, Joyce, Beckett). Podobnie Huston, która tłumaczy własną powieść *Plainsong* [Harper Collins, 1993], czyli pierwszy tekst napisany po angielsku, z tych samych powodów: „Nie miałabym zaufania do nikogo, kto chciałby zrobić tłumaczenie, kiedy zatem pierwsza wersja została ukończona, napisałam ją następnie na nowo po francusku”¹⁵ [cyt. za: Richters, 2012: on-line]. Poza pisaniem najpierw w języku francuskim, a potem tworzeniem w języku angielskim tego samego tekstu, następnie poza operacją odwrotną (pierwsza wersja angielska, druga – francuska), Huston z czasem odnajduje niezwykłą przyjemność w pisaniu tekstów literackich częściowo po angielsku i częściowo po francusku, umieszczając na przykład w rękopisie *Instruments des ténèbres* dwie wersje obok siebie.

Wróćmy na koniec do polskiego przekładu dwutekstu Nancy Huston *Lignes de failles / Fault Lines*. *Znamię* ukazało się w 2008 roku w Wydawnictwie Dwie Siostry w przekładzie Jadwigi Jędryas. W korespondencji elektronicznej tłumaczka opisała szerzej swoją pracę nad przekładem niezwykłego, dwugłosowego utworu Nancy Huston i zgodziła się,

¹⁴ „[q]uand on raconte la même histoire, en passant d’une langue à une autre, il est évident que, quelle que soit la recreation langagière (et le *Cantique* est bellement écrit), l’on raconte une histoire déjà racontée.”

¹⁵ Klein-Lataud podkreśla, że w tym kontekście Huston zawsze używa pojęcia *réécriture*, nigdy zaś „przekład” [1996: 220].

bym uzyskane od niej informacje wykorzystała¹⁶. Ciekawie ustosunkowuje się ona do kwestii ewentualnej nadrzędności którejs z wersji. Jak sama przyznaje, najpierw poznała francuski oryginał, ale będąc świadomą specyfiki twórczości Kanadyjki i jej pisarstwa „między językami”, za naturalną uznała konieczność zaglądania do obu wersji w procesie przekładu. Dodatkowo agent pisarki zobowiązał tłumaczkę do wzięcia pod uwagę wszelkich zmian w tekście angielskim w stosunku do tekstu francuskiego. Analiza tekstów francuskiego i angielskiego wykazała, że chodzi nie tylko o pojedyncze słowa, ale także znaczne uzupełnienia i opuszczenia, które w ostatecznym oglądzie powodują, że tłumacz staje przed poważnym dylematem wyboru wersji wiodącej. Zdaniem polskiej tłumaczki angielska wersja powieści jest dużo bardziej zwarta, co po części wynika z charakteru języka angielskiego.

W kontekście tradycyjnego postrzegania procesu przekładu i konieczności jego przeformułowania zjawiska, takie jak podwójny oryginał czy też obecność dwóch paralelnych tekstów, które – zdaniem samego pisarza – są jednakowo ważne, każą wziąć pod uwagę niezwykłą odpowiedzialność tłumacza, który zostaje skonfrontowany z dwoma oryginałami i to na nim spoczywa odpowiedzialność wyboru. Nie jest on już zwykłym *go-between*, niewidzialnym przekąźnikiem między językami a kulturami. Musi stać się nie tylko bardziej widoczny, ale także bardziej twórczy. Podobnie rzecz się ma z pozostałymi, przedstawionymi wyżej, przykładami nowych praktyk twórczych i przekładowych. Proces tłumaczenia staje się w ich przypadku, jak stwierdza Simon, spotkaniem okruchów, fragmentów kultur, wzajemnie na siebie wpływających, dając efekt w postaci tekstu, który już w punkcie wyjścia jest niejednolity, niejednorodny, stanowi swoisty różnorodny zlepek będący tekstem hybrydycznym [Simon, 2005: 112].

W przypadku próby przekładu *sensu stricto* tak skonstruowanego tekstu owa hybrydyczność nabierze zupełnie nowego wymiaru, jak chce bowiem Danielle Risterucci-Roudnicky, każdy tekst przełożony jest tekstem hybrydycznym, „rozpiętym między strukturami języków, systemami literackimi i różnymi polami kulturowymi” [Risterucci-Roudnicky,

¹⁶ Korespondencja elektroniczna z dnia 1 listopada 2013 roku.

2008: 15]¹⁷. Jak przypomina Simon, posiłkując się łacińskim źródłosłowem francuskiego słowa *traduction* (przekład): „Tłumaczyć to znaczy zmieniać kierunek tekstu, kierować go w stronę nowego pola kulturowego” [Simon, 2005: 111-112]¹⁸. Nie bez znaczenia w tym wypadku będzie z pewnością także kultura przyjmująca i jej homo- lub heterogeniczny charakter. W kontekście polskim ewentualny przekład tekstu hybrydycznego miałby z pewnością pozytywny efekt, poszerzając horyzonty odbiorców wychowanych w dość jednorodnej kulturze.

Nie ulega wątpliwości, iż w przypadku wielu hybrydycznych tekstów proces przekładu może się okazać niezwykle trudny, jeśli nie niemożliwy. Tak z pewnością będzie z tymi, które już w obrębie samego oryginału zawierają komponent przekładowy stanowiący istotę samego procesu twórczego. Mamy w tym wypadku do czynienia jednocześnie z twórczością i przekładem wpisanymi w samo serce dzieła, które można postrzegać jako „struktury tekstowe, które pozwalają na spotkanie słów stąd i stamtąd” [Simon, 2005: 18]¹⁹.

Z punktu widzenia badań nad przekładem, opisując problem przekładu autorskiego²⁰, Heydel stwierdza, iż nie tyle chodzi o to, by opisywać zagadnienie wierności czy też ekwiwalencji obu tekstów autorskich, ile raczej należałoby się zastanowić nad okolicznościami, w jakich powstają, co z kolei może prowadzić do refleksji na temat szerszych procesów kulturowych, w tym „sfery między-kultury” [Heydel, 2012: 111]. Jak się wydaje, owa refleksja powinna dotyczyć nie tylko autoprzekładu, ale także opisanych wyżej różnych praktyk tłumaczeniowych tak szeroko rozpowszechnionych na przykład w Kanadzie.

¹⁷ „[...] tendu entre des structures de langues, des systèmes littéraires et des champs culturels différents.”

¹⁸ „Traduire veut dire changer la direction du texte, le ré-orienter vers un nouvel air culturel.”

¹⁹ „[...] des structures textuelles qui donnent forme à la rencontre des paroles d’ailleurs et d’ici.”

²⁰ Taki termin na określenie autoprzekładu proponuje Edward Balcerzan [1998: 81-91].

Bibliografia

- Balcerzan, E. (1998), *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice.
- Brault, J. (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Éditions du Noroît, Saint-Lambert.
- Durand, M., „Entretien avec Nicole Brossard. De la traduction et d’autres sujets pertinents par Marcella Durand”, [on-line] <http://www.doublechange.com/issue2/brossardfr.htm> – 15.09.2015.
- Fournier-Guillemette, R. (2010), „Postmodernisme et traduction dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard”, *Postures*, Dossier « Post- », 12, [on-line] <http://revuepostures.com/fr/articles/fournier-guillemette-12> – 15.09.2015.
- Gauvin, L. (1985), „Le Québec malgré tout. De l’autre à soi”, [w:] Gauvin, L., Klinkenberg, J.-M. (ed.) (1985), *Trajectoires*, Éditions Labor, Bruxelles.
- Heydel, M. (2012), „La figure du traducteur dans les recherches traductologiques”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, *Romanica Wratislaviensia*, 59.
- Huston, N. (2006), *Lignes de faille*, Actes Sud, Paris.
- Huston, N. (2008), *Fault lines*, Black Cat, New York.
- Huston, N. (2008), „Traduttore non è traditore”, w: Rouaud, J., Le Bris, M. (ed.), (2008), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Paris.
- Huston, N. (2008), *Znamię*, przeł. J. Jędryas, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa.
- Klein-Lataud, C. (1996), „Les Voix parallèles de Nancy Huston”, *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 9, 1, s. 212-231.
- Lapointe, J. (2010), „Nicole Brossard en sept questions”, *La Presse*, 18.11.2010, [on-line] <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201011/18/01-4343837-nicole-brossard-en-sept-questions.php> – 15.09.2015.
- Lepage, E., (2010), „Nancy Huston, empreintes et failles d’une mémoire sans frontières”, *Francophonies d’Amérique*, 29, s. 79-95.
- Mossière, G. (2007), „Lecture(s): exclusion et altérité dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston”, *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest*, 19, 1, s. 91-103.
- „Norma”, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, [on-line] <http://sjp.pwn.pl/slowniki/norma.html> – 15.09.2015.
- Richters, M.A. (2012), *Nancy Huston: The Ways of Self-Translation*, Universidad de León, [on-line] https://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/.../tesis_22d9b0.PDF – 12.09.2013.

- Risterucci-Roudnicky, D. (2008), *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*, Armand Colin, Paris.
- Simon, S. (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Boréal, Montréal.
- Simon, S. (2000), „The Paris Arcades, the Ponte Vecchio and the Comma of translation”, *Meta. Journal des traducteurs / Meta. Translators' Journal*, 45, 1, s. 73-79.
- Simon, S., (2005), „Interférences créatrices : poétiques du transculturel”, *Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)*, 10, s. 111-119.
- Warmużińska-Rogóż, J. (2014), „Les enjeux de la réécriture et de la traduction face à l'« entre-deux-langues » de Nancy Huston”, w: Czarnowus, A., Warmużińska-Rogóż, J. (ed.), *Traverser les frontières. Mélanges offerts au Professeur Krzysztof Jarosz*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Whitfield, A., (2007), „Le syndrome des Plaines d'Abraham : traduction et translature”, Jolicœur, L. (ed.), *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*, PUL, Ottawa.
- Wilhelm, J.E., (2009), „Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston”, *Palimpsestes*, 22, [on-line] <http://palimpsestes.revues.org/207> – 24.09.2013.

STRESZCZENIE

Niniejsza analiza jest przyczynkiem do refleksji nad tym, czy norma w przekładzie definiowana jako jeden oryginał sformułowany w jednym języku i jego przekład ma nadal sens we współczesnym hybrydycznym świecie. Charakteryzuje się on przecież zacieraniem granic i powstawaniem tekstów literackich, w których przekład staje się nierzadko inherentną częścią procesu twórczego. Za ilustrację tego zjawiska posłużyły przykłady zaczerpnięte z literatury kanadyjskiej, w której przekład stanowi często nie tylko główną oś tematyczną dzieła, ale wręcz element warunkujący jego powstanie.

Słowa kluczowe: proces przekładu, norma, autoprzekład, hybrydyczność

SUMMARY**Norm, process of translation and new translation challenges, or on Canadian hybridity of literature and translation possibilities**

The analysis contributes to the reflection on whether the norm in the translation defined as one original formulated in one language and its translation still makes sense in the modern hybrid world. That one is characterized by obliterating borders and by emerging of literary texts in which translation often becomes an inherent part of the creative process. An illustration of this phenomenon comes from Canadian literature, in which the translation is often not only the main axis of thematic aspect, but also an element determining its creation.

Key words: process of translation, norm, self-translation, hybridity