


Małgorzata Gaszyńska-Magiera 
Uniwersytet Warszawski
m.gaszynska-ma@uw.edu.pl

Miłość w cieniu traumy w powieści *Le mort qu'il faut* Jorgego Semprúna i w jej przekładach na hiszpański i polski

Napisane po francusku powieści Jorgego Semprúna, nawiązujące do jego przeżyć z obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie, zyskały status klasyki prozy obozowej i zostały przetłumaczone na wiele języków¹. Może zatem dziwić, że na język polski przełożono tylko trzy jego powieści: *Wielką podróż* (1964), *Omdlenie* (1969)² i *Odpowiedniego trupa* (2001)³,

¹ M.in. na angielski, niemiecki, grecki, węgierski, francuski, serbski, szwedzki, kataloński, włoski, portugalski, holenderski, japoński, czeski, hebrajski, turecki, chorwacki, norweski (dane za https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/semprun_jorge.htm, dostęp: 28 grudnia 2021). Nie są to jednak informacje w pełni wiarygodne, na podanej stronie nie wspomina się np. przekładów na język polski.

² Akcja tej powieści rozgrywa się tuż po wojnie i nie nawiązuje wprost do doświadczeń obozowych.

³ Dwie pierwsze ukazały się w przekładzie Krystyny Dolatowskiej, trzecia – Maryny Ochab. Dla ścisłości warto wspomnieć, że większość dzieł tego dwujęzycznego pisarza powstała w języku francuskim, w tym – wszystkie zaliczane do prozy obozowej, czyli wspomniane już powieści: *Wielka podróż* i *Odpowiedni trup* oraz *Quel beau dimanche!* [1980], a także wspomnienia *L'écriture ou la vie* [1994].

a znajomość jego twórczości w naszym kraju nie dorównuje popularności takich pisarzy, jak Primo Levi czy Imre Kertész.

Obozowe powieści Semprúna łączą cechy świadectwa byłego więźnia Buchenwaldu z elementami fikcjonalnymi. Jakkolwiek autor przywołuje w nich autentyczne przeżycia i postaci (jak np. niektórych współwięźniów), wpisuje je w ramę powieściową. Wydarzenia układają się w sprawnie opowiedzianą historię, a obok bohaterów historycznych pojawiają się postaci fikcyjne. Same utwory zaś odznaczają się wyrafinowaną konstrukcją: mistrzowskie opanowanie technik, takich jak *flashback* i *flashforward*, pozwala prowadzić narrację na kilku planach czasowych, umożliwiając powiązanie świadectwa przeżytego horroru z pogłębioną refleksją historyzoficzną. Wysokie walory artystyczne przejawiają się również na innych poziomach organizacji tekstu: fonicznym (aliteracje, rymy) i rytmiczno-składniowym (anafory, paralelizmy składniowe). Wszystkie te środki mają służyć przekazaniu prawdy doświadczenia obozowego, zdaniem Semprúna, możliwej do wyrażenia tylko językiem literackim. Według pisarza jedynie literatura dysponuje środkami pozwalającymi oddać prawdę uczuć i przeżyć, w przeciwieństwie do wspomnień i opracowań historycznych, które zazwyczaj skupiają się na katalogowaniu okropności [Semprún 1994: 239]. Poszukiwanie języka adekwatnego do wyrażenia traumatycznych doświadczeń, przejawiające się w „obsesyjnej literackości” [Hénaff 2011], jest dla pisarza równoznaczne z pracą pamięci. Dzięki niej możliwa jest, z jednej strony, próba zmierzenia się z własnymi przeżyciami i wyrażenia skrajnych afektów⁴. Z drugiej strony, unieśmiertelniając na kartach swych książek współwięźniów, którzy nie dożyli wyzwolenia, autor spłaca wobec nich emocjonalny dług.

Bibliografia obejmująca opracowania naukowe i krytyczne dzieł Semprúna jest bardzo obszerna. Mimo to niektóre aspekty jego twórczości, np. nawiązania intertekstualne, zagadnienia seksualności, perspektywa

⁴ Różne szkoły psychologiczne przyjmują różne definicje i podziały uczuć. W związku z tym takie określenia jak uczucie, emocja, afekt mają status terminów naukowych i jako takie są definiowane precyzyjnie, ale – w zależności od podejścia – w różny sposób. Przegląd stanowisk badawczych można znaleźć w pracy Anity Magowskiej *Afekty, uczucia i emocje w różnych perspektywach*. O różnicach w określeniach stanów emocjonalnych w języku potocznym i naukowym pisała m.in. Jadwiga Puzynina [2000]. W niniejszym artykule nie odwołuję się do żadnej konkretnej teorii emocji, traktuję zatem wyrazy „uczucie”, „emocja” i „afekt” jako bliskoznaczne, zgodnie z polszczyzną standardową. Posługuję się tylko powszechnie przyjętym podziałem na uczucia niższe i wyższe.

świadka Zagłady Żydów wciąż oczekują na dogłębne zbadanie [Ferrán, Herrmann 2014: 26]. Lista opracowań poświęconych przekładom prozy Semprúna na inne języki, w tym przede wszystkim na hiszpański, czyli rodzimy język autora, jest stosunkowo krótka. A to problematyka i ważna, i interesująca ze względu na dwujęzyczność i dwukulturowość pisarza, który, choć był silnie zakorzeniony w kulturze francuskiej i uznawał język francuski za prawdziwą ojczyznę [Semprún 2002: 65], nigdy nie zerwał formalnych i emocjonalnych więzów z krajem rodzinnym⁵.

Podobnie afektywne aspekty twórczości Semprúna zostały zbadane w niewielkim stopniu. W obszernym tomie o charakterze przekrojowym poświęconym jego życiu i dziełu, *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After*, pominięto owo zagadnienie. Co więcej, sposoby wyrażania emocji we wspomnieniach i świadectwach ofiar nazizmu rzadko bywają przedmiotem refleksji naukowej [Schwarz-Friesel 2015: 290]. Zaskakujące może się wydać to, że szczegółowych opracowań doczekał się język sprawców⁶, podczas gdy prac o języku ofiar jest niewiele, a przeważają wśród nich studia przypadków. Tę lukę należy wypełnić, ponieważ dzięki badaniu językowych wykładników emocji możemy istotnie poszerzyć naszą wiedzę o ofiarach, ich sytuacji, sposobie jej przeżywania, strategiach przetrwania itd. Ponadto trzeba wziąć pod uwagę etyczny wymiar takich analiz: jesteśmy winni ofiarom nie tylko pamięć o nich, ale także próbę zrozumienia [Schwarz-Friesel 2015: 290, 292].

Trauma „jak zakryta plama” pozostawia po sobie emocjonalną bliznę, która wpływa na późniejsze zachowania. Może sprawić, że „dotknięty nią człowiek reaguje przesadnie na aktualne wydarzenia z powodu zranienia w przeszłości” [Margalit 2015: 79]. Dlatego w badaniach nad aspektem afektywnym traumatycznych wspomnień nie powinno się pomijać relacji spisanych po latach, ponieważ stwarzają one możliwość prześledzenia emocjonalnego rozwoju ofiar, zmienności ich uczuć wobec dramatycznych przeżyć oraz różnic w wyrażaniu uczuć doświadczanych bezpośrednio i po upływie czasu [Schwarz-Friesel 2015: 300]. Do takich świadectw

⁵ Ze względu na szczupłość miejsca nie będę przytaczała szczegółów bibliografii Semprúna; zainteresowanych odsyłam do pierwszej części tomu *A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After* [2014].

⁶ Przykładem jest tom *LTI: notatnik filologa* Victora Klemperera (tłum. J. Zycho-wicz), wydany w 1983 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego.

należy proza Jorgego Semprúna, który potrzebował kilkunastu lat, by po raz pierwszy ująć w literackiej formie swoje przeżycia z Buchenwaldu⁷.

Badana materia w dość naturalny sposób kieruje uwagę badaczy przede wszystkim na uczucia wywołane przeżytą traumą, takie jak rozpacz, strach, lęk [Schwarz-Friesel 2015]. Warto jednak zastanowić się, czy redukowanie emocji obozowych do przeżywania koszmaru rzeczywiście pozwala w pełni oddać gamę afektów doświadczanych w obozie. Trzeba zatem postawić pytanie, czy było w nim miejsce na inne uczucia, tzw. wyższe (złożone), właściwe tylko ludziom, czy też rzeczywiście dochodziły do głosu wyłącznie tzw. uczucia niższe, dostępne również zwierzętom, takie jak głód, przerażenie, gniew? Innymi słowy, badając literaturę obozową, nie powinno się ulegać temu, co Semprún [1994: 84] nazwał „stereotypem horroru” i co nieraz powstrzymywało go przed mówieniem o swoich przeżyciach. Z jego doświadczeń wynikało bowiem, że wśród ludzi, którzy nie poznali obozu, wykształciła się pewna jego wizja, zgodnie z którą nie było w nim miejsca na nic poza pasmem dramatów i upokorzeń. Takich historii oczekiwali słuchacze, reagując z niedowierzaniem na opowieści o czytaniu dzieł z klasyki literatury, w które były zaopatrzone obozowe biblioteki, organizowanych przez więźniów przedstawieniach teatralnych i koncertach, niezwykłych znajomościach i zawieranych przyjaźniach⁸.

Siłą rzeczy w prozie obozowej znajdują wyraz również uczucia inne niż te wywołane koszmarnymi przeżyciami, nawet takie jak przyjaźń i miłość. Dochodzą one do głosu w świadectwach i wspomnieniach, literackich i nieliterackich, a ukochana kobieta bywa w nich sygnałem świata za drutami, jego metonimią. Jej obraz, nierzadko idealizowany, przywołuje utraconą, nieosiągalną rzeczywistość, tzw. normalne życie. Czasem staje się tym, co daje motywację i siłę do przeżycia w nieludzkim świecie, ułatwiając przetrwanie⁹.

Jednym z większych wyzwań, przed jakimi staje tłumacz, jest oddanie w tekście docelowym ładunku emocjonalnego utworu literackiego. Uczucia wyższe – czyli niezwiązane z zaspokajaniem potrzeb biologicznych – nie mają charakteru uniwersalnego, lecz bywają warunkowane

⁷ Jego pierwsza powieść z tej serii, *Wielka podróż*, ukazała się w roku 1963.

⁸ Opowieści o różnych aspektach życia w obozach koncentracyjnych znajdziemy we wspomnieniach wielu byłych więźniów, zob. np. E. Polak [1968], *Morituri*, A. Dąbrowska [2019], *Wiem jak wygląda piekło*.

⁹ Pisał Eugeniusz Polak [1968: 262]: „[...] dziękuję Ci, Basiu, że stałaś się dla mnie ucieczką przed samym sobą, stałaś się dla mnie symbolem życia [...]”.

kulturowo; innymi słowy, to normy kulturowe danej społeczności dyktują jej członkom, co w danych okolicznościach powinni odczuwać [Carbough 1990: 28; Wierzbicka 1999: 138]. Nawet dla nazw uczuć trudno znaleźć dokładne ekwiwalenty w obcych językach, ich zakresy znaczeniowe na ogół nie pokrywają się w pełni [Wierzbicka 1999: 140]. Ponadto konotacje leksemów nazywających uczucia są różne w różnych kulturach. Również konceptualizacje uczuć w różnych językach mają odmienny charakter [Wierzbicka 1990].

Istnieje wiele sposobów wyrażania uczuć w tekście literackim, a ich realizacja zależy od kreatywności autora i wybranych przez niego strategii narracyjnych. Najbardziej oczywistym z nich jest bezpośrednie nazywanie, czyli skorzystanie ze skonwencjonalizowanych zasobów leksykalnych języka. Drugą możliwość można nazwać podejściem behawioralnym, ponieważ chodzi tu o wyrażenie emocji przez opis reakcji podmiotu doznającego, wyrażającej się w jego gestach, mimice, mowie ciała lub zachowaniu. Ekspresja uczuć może dokonać się również przez „opisy sytuacji, obrazy, metafory” [Tokarz 2015: 388]. Specyfiką tekstu artystycznego jest ponadto ściśle powiązanie doświadczenia emocjonalnego z estetycznym. W konsekwencji emocjonalność może być przekazywana nie tylko na poziomie znaczeń, „lecz m.in. w brzmieniu, rytmie, składni, stylu i kompozycji, czyli w elementach struktury pozornie nie-znaczeniowoczej” [Tokarz 2017: 11].

Problematyczność reekspresji fragmentów o znacznym ładunku emocjonalnym nie wynika wyłącznie z różnic między podsystemami gramatycznymi i leksykalnymi języka oryginału i przekładu, ani nawet z odmienności zasobów języków artystycznych i konwencji, jakie się w ich ramach wykształciły. Sposoby wyrażania uczuć są bowiem uzależnione „od przyjętej w kulturze normy intymności, z którą zмага się tłumacz, konfrontując się z innością” [Tokarz 2015: 388]. Przekroczenie takich barier kulturowych może wywołać u czytelnika przekładu reakcje niepożądane, stojące w sprzeczności z aspektem perlokucyjnym tekstu wyjściowego. Innymi słowy, nierespektowanie niepisanych norm w tym zakresie może doprowadzić do tego, że niekontrowersyjny z punktu widzenia czytelnika oryginału fragment w sposób niezamierzony wzbudzi niechęć lub obrzydzenie odbiorcy przekładu albo wywoła nieoczekiwany efekt komiczny.

Przekład prozy obozowej jest z tej perspektywy przypadkiem szczególnym ze względu na wyjątkowo delikatną materię, z jaką pracuje tłumacz. We wspomnieniach ocalałych emocje ujawniają się niekoniecznie wprost,

czasem trzeba ich szukać między wierszami pozornie obiektywnych opisów zdarzeń i zachowań więźniów. Tłumacz nie powinien przy tym ulegać pokusie wpisywania konkretnych relacji obozowych w mniej lub bardziej stereotypową wizję miejsc masowej zagłady, ukształtowaną przez rodzime przekazy szkolne i propagandowe¹⁰.

Powieść *Odpowiedni trup* relacjonuje krótki epizod z życia głównego bohatera. Jej akcja zawiązuje się, gdy tajna komórka działającej na terenie obozu Komunistycznej Partii Hiszpanii otrzymuje informację, że bohater niespodziewanie stał się obiektem zainteresowania gestapo. Zaniepokojeni towarzysze, zrzeszeni w komórce konspiracyjnej Partii, postanawiają przygotować dla niego plan ratunkowy na wypadek, gdyby miało to przynieść groźne konsekwencje. Polega on na zamianie jego tożsamości z jakimś umierającym więźniem. Dzięki temu człowiek poszukiwany przez gestapo formalnie przestałby istnieć.

Historia ta jest pretekstem do przedstawienia różnych aspektów życia w obozie koncentracyjnym z perspektywy bohatera, *alter ego* pisarza. Pierwszoosobowa narracja poprowadzona jest *ex post*. Nie została podporządkowana chronologii, ale raczej ciągom skojarzeń. Nakładające się plany czasowe obejmują przedwojenną przeszłość, okres obozowy i wydarzenia, które miały miejsce po wojnie. Dystans czasowy pozwala stawiać zasadnicze pytania o to, jak głęboko doświadczenie więźnia obozu kształtuje jego osobowość i tożsamość, i w jak wielkim stopniu determinuje jego późniejsze wybory życiowe, o przypadkowość losów ludzkich, o role ofiar, sprawców i świadków.

W analizie biorę pod uwagę fragmenty powieści, w których dochodzi do głosu uczucie do kobiety, oraz ich przekłady na język hiszpański i polski. Jej zasadniczym celem jest opis technik, jakie tłumacze stosują, by oddać ładunek emocjonalny tych scen, oraz próba oceny ich efektywności.

¹⁰ Joanna Nazimek zauważa [2015: 61]: „Kiedy pamięć o hitlerowskich zbrodniach była jeszcze świeża, sprawdzały się wzorce i stereotypy. To zaś było zrozumiałą reakcją na zaobserwowane i doświadczone zło. Ale sprawiło też, że w pisaniu czy w ogóle w myśleniu o rzeczywistości koncentracyjnej utrwaliły się skróty, symbole, które z czasem utraciły swoją moc oddziaływania na czytelnika, uległy konwencjonalizacji. Przykładem może być stereotyp bestialskiego oprawcy, ofiary-męczennika, obraz obozu-piekła, gdzie język konwencjonalny ujawnia się najsilniej, symboliczna wymowa stosu trupów, zaświadczonego o rozmiarze zbrodni, oraz dymiący komin krematorium – skrót Zagłady”.

Opisywany przez Semprúna obóz to świat bardzo męski, nie ma w nim miejsca dla realnych kobiet. W powieści *Odpowiedni trup* pisarz nie ukazuje związków emocjonalnych między więźniarkami i więźniami, ani o charakterze homo-, ani heteroseksualnym. Ważne dla narratora kobiety występują przede wszystkim we wspomnieniach sprzed aresztowania. I tak przywołuje on postać młodej paryżanki, Jacqueline B., której obraz, podobnie jak w przypadku cytowanych już przykładów prozy wspomnieniowej, odsyła do świata za drutami. W powieści jest ona wzmiankowana tylko trzykrotnie, zawsze jednak w momentach istotnych z punktu widzenia treści. Po raz pierwszy jej imię pojawia się, gdy bohater wraca myślami do zdarzenia, które zaważyło na jego późniejszych wyborach artystycznych: przypadkiem spotkana w paryskiej kafejce młoda dziewczyna podsunęła mu powieść Faulknera *Sartoris*, a jej lektura zmieniła jego myślenie o literaturze i potencjalnej karierze pisarskiej.

W *Odpowiednim trupie* refleksja nad innym dziełem Faulknera, *Absalomie, Absalomie...*, w dość niecodziennych okolicznościach, jest jednym z elementów spajających pozornie nieuporządkowaną opowieść. Bohater, którego zatrudniono w biurze Arbeitsstatistik, miał bowiem podczas nocnych zmian wiele czasu na czytanie książek pożyczanych z obozowej biblioteki. Lektura *Absalomie, Absalomie...* w niemieckim przekładzie okazała się wstrząsającym doświadczeniem: dostrzegł w niej metaforę totalitaryzmu. Jednocześnie ponowne zetknięcie z prozą Faulknera kazało mu wrócić myślami do pierwszego spotkania z Jacqueline B.:

(1a) Deux ans auparavant – toute une vie: plusieurs mots auparavant une jeune fille m'avait donné à lire un roman de William Faulkner, *Sartoris*.

Ma vie en avait été changée. Je veux dire, ma vie rêvée, encore bien improbable, d'écrivain.

Une très jeune femme m'avait fait découvrir William Faulkner.

C'était dans le Paris austère et fraternel de l'Occupation, dans un café de Saint-Germain-des-Près. Il m'est déjà arrivé d'évoquer le fantôme de cette jeune femme aux yeux bleus... (Soudain, je regrette de ne pouvoir ici changer de langue, pour parler d'elle en espagnole: ce serait tellement mieux de pouvoir l'évoquer en espagnol, ou de mêler au moins les deux langues, sans pour autant dérouter le lecteur!)

[...]

Bref, si je pouvais évoquer en espagnol le souvenir de cette jeune femme, je dirais qu'elle « avait du fantôme », que *tenía duende*, qu'elle « avait de

l'ange », *tenía angel*. Quelle autre langue connaissez-vous où, pour parler du charme d'une femme, on dise qu'elle a de l'ange ou du fantôme?) [...] Ailleurs, dans d'autres récits, j'ai parfois donné à cette jeune femme son vrai prénom, parfois je l'ai masqué sous des prénoms romanesque: tout était valable, tout était bon, sincérité, ruse narrative, prétexte ou caprice d'écriture, pourvu qu'elle apparût entre les lignes de la mémoire, dans le battement du sang bouleversé. [JS, wydanie elektroniczne]¹¹.

To fragment znamienny, bo w nim autor po raz pierwszy wprost przyznał, że wolałby posłużyć się językiem rodzimym. Nawet gdy wspominał, jak w Buchenwaldzie, wśród hiszpańskich współwięźniów odzyskiwał swoje korzenie, z premedytacją zepchnięte w podświadomość, nie rezygnował z języka francuskiego¹². Poczucie niewystarczalności francuszczyzny, gdy trzeba mówić o wielkich uczuciach, i dość nieoczekiwane u Semprúna zastosowanie w tym celu zwrotów hiszpańskich świadczy, jak trudno było nawet jemu werbalizować tego rodzaju emocje, i że w takim przypadku wyrażenia języka pierwszego wydały mu się najbardziej adekwatne.

Semprún jest powściągliwy w okazywaniu jakichkolwiek uczuć. Dystrans czasowy i filtr literacki pozwalają mu na przetworzenie doświadczeń, wspomnień i emocji, i na próbę dostrzeżenia w nich ukrytych znaczeń, a nawet zracjonalizowania.

W przywołanym fragmencie uczucia nie zostały nazwane wprost. Dowiadujemy się raczej, jak poważne konsekwencje miało dla bohatera spotkanie z Jacqueline: *Ma vie en avait été changée*. Dowiadujemy się także, że wspomnienie Jacqueline nie zaciera się z czasem, że jest ono przywoływane w różnych sytuacjach i kontekstach, pod byle pretekstem. Wagę spotkania z nią podkreślają anafory, jeden z częściej stosowanych przez Semprúna środków artystycznych. Trzykrotnie powtórzony czasownik *évoquer* konotuje brak i tęsknotę. Również trzy razy został powtórzony rzeczownik *fantôme*, wskazujący jak bardzo nierzeczywista wydawała mu się Jacqueline. Użyte w tekście hiszpańskie zwroty (*tenía duende*, *tenía angel*) mówią o wrażeniu, jakie wywierała: miała w sobie czar, była anielska. W omawianym fragmencie autor posłużył się tylko jedną metaforą:

¹¹ Cytując fragmenty powieści, w przypadku oryginału posługuję się inicjałami autora, w przypadku przekładów – inicjałami tłumaczy.

¹² Szerzej na ten temat pisałam w artykule *Tożsamość w obozie koncentracyjnym* [2019].

pourvu qu'elle apparût entre les lignes de la mémoire, dans le battement du sang bouleversé. Jest to metafora skonwencjonalizowana, odwołująca się do reakcji fizjologicznej (przyspieszony rytm serca), jaką budzi wspomnienie dziewczyny.

Lektura tego fragmentu nie pozostawia wątpliwości, że Jacqueline była kimś ważnym dla bohatera, a myśl o niej budziła silne emocje nawet wiele lat po spotkaniu. Co więcej, autor przyznaje, że jej wspomnienie było celowo pielęgnowane i przywoływane właśnie po to, by sprowokować doznania także w postaci reakcji fizjologicznych, takich jak odczucie ciepła czy przyspieszone tętno.

W sumie, mimo że pisarz unika nazywania uczuć wprost, lektura analizowanego fragmentu nie pozostawia wątpliwości co do jego zabarwienia uczuciowego. Czy zatem tłumaczom udało się zachować w przekładzie podobną temperaturę emocjonalną?

Zacznijmy od wersji hiszpańskiej:

(1b) Dos años antes —toda una vida: varias muertes antes—, una joven me hizo leer una novela de William Faulkner, *Sartoris*.

Me cambió la vida. Quiero decir mi vida soñada, aún muy improbable, de escritor.

Una mujer muy joven me había hecho descubrir a William Faulkner.

Era en el París austero y fraternal de la Ocupación, en un café de Saint-Germain-des-Prés. Ya en otra ocasión he evocado el fantasma de aquella joven de ojos azules... (de pronto, lamento no poder cambiar aquí de lengua para hablar de ella en español: cómo me gustaría poder evocarla en español, o al menos mezclar las dos lenguas, sin que eso desconcertara al lector...).

[...]

En resumen, si pudiera evocar en español el recuerdo de aquella joven diría que «tenía duende», que «tenía ángel». (¿En qué otra lengua, para hablar del encanto de una mujer, se dice que tiene ángel o duende?). [...] En otros lugares, en otras narraciones, a veces he dado a esa muchacha su verdadero nombre, otras la he enmascarado con nombres novelescos: todo valía, todo servía, sinceridad, astucia narrativa, pretexto o capricho del escritor, con tal de que apareciese entre las líneas de la memoria, en el latido de la sangre emocionada. [CP, wydanie elektroniczne]

Zasadniczą różnicą w stosunku do wersji oryginalnej jest – zrozumiały – brak napięcia między językiem francuskim a rodzimym językiem autora. Ponadto nie powtarza się słowo *fantasma*, ponieważ nie ma potrzeby

wyjaśniania znaczenia hiszpańskich zwrotów czytelnikowi tekstu docelowego. Tłumacz kompensuje to jednak wprowadzeniem innej anafory, nieobecnej w oryginale. Zastępując francuski przysłówek *ailleurs* wyrażeniem *en otros lugares*, wprowadza powtórzenie nieistniejące w tekście wyjściowym (*Ailleures, dans d'autres récits* vs. *En otros lugares, en otras narraciones*). W przekładzie zachowuje się trzykrotne powtórzenie czasownika *evocar*, który ma podobne konotacje jak jego hiszpański ekwiwalent. Na ogół więc tłumacz dość wiernie podąża za literą oryginału. Warto zwrócić uwagę na jedną, na pozór drobną, modyfikację. Odpowiednikiem francuskiego zdania *Ma vie en avait été changée* jest zdanie o nieco zmienionej budowie *Me cambió la vida*, w którym „życie” z pozycji podmiotu przeszło na pozycję dopełnienia. Domyślnym podmiotem przełożonego zdania stała się młoda kobieta, przez co została dobitnie podkreślona rola, jaką nieświadomie odegrała w życiu bohatera.

W polskiej wersji znajdziemy więcej przekształceń:

(1c) Dwa lata wcześniej – całe życie wcześniej, wiele śmierci wcześniej – pewna dziewczyna dała mi do czytania *Sartoris* Williama Faulknera.

Ta książka zmieniła moje życie. Mam na myśli moje wymarzone, jeszcze bardzo niepewne przyszłe życie pisarza.

Dzięki młodzistkiej kobiecie poznałem Williama Faulknera.

To było w Paryżu, w smutnym i braterskim Paryżu lat okupacji, w kawiarni na Saint-Germain-des-Prés. Zdarzało mi się już wywoływać ducha tej młodej kobiety o niebieskich oczach...

(Żałuję, że nie mogę teraz zmienić języka i mówić o niej po hiszpańsku albo przynajmniej w obu językach naraz, ale tak, aby czytelnik się nie pogubił!)

[...]

Krótko mówiąc, gdybym miał przywołać wspomnienie tej kobiety po hiszpańsku, powiedziałbym, że „miała w sobie coś z ducha”, *tenía duende*, że miała coś z anioła, *tenía angel*. Czy znacie jakiś inny język, w którym mówi się o kobiecym czarze, używając takich określeń?) [...] Gdzie indziej, w innych moich książkach, ta kobieta występuje czasem pod swoim prawdziwym imieniem, czasem pod przybranymi, powieściowymi. Każdy sposób jest dobry: i szczerłość, i przebiegłość narratora, dowolny pretekst i kaprys pióra, byleby pojawiła się między liniami pamięci, burząc mi krew i rozgrzewając serce. [MO, 62]

Jeśli chodzi o zastosowane w tekście hiszpańskim anafory, czasownik *evocar* znalazł w tekście docelowym aż trzy ekwiwalenty: *wywoływać*, *mówić*, *przywołać*, które mają inne konotacje niż słowo użyte w oryginale. Dwukrotnie powtórzono wyraz *duch*, jako odpowiednik *fantôme*. Budzi jednak wątpliwość posłużenie się frazeologizmem *wywoływać ducha*, który przywodzi na myśl seans spirytystyczny, podczas gdy wyrażenie oryginalne nie nasuwa takich skojarzeń.

Warto zwrócić uwagę na dwa zdania, które w wersji francuskiej cechują się równoległą konstrukcją podmiot–orzeczenie–dopełnienie i mają ten sam podmiot: *une jeune fille/femme*:

(1a) [...] une jeune fille m'avait donné à lire un roman de William Faulkner, *Sartoris* [...]

Une très jeune femme m'avait fait découvrir William Faulkner.

W polskim przekładzie zachowano tylko budowę pierwszego zdania:

(1c) [...] pewna dziewczyna dała mi do czytania *Sartoris* Williama Faulknera [...]

Dzięki młodzietkiej kobiecie poznałem Williama Faulknera.

Podmiotem drugiego zdania jest natomiast bohater opowiadający historię; doszło więc do zmiany perspektywy: młoda kobieta nie występuje już w roli agensa, podczas gdy wersja francuska podkreśla jej sprawczość.

Podobnej transformacji tłumaczka dokonała, przekładając poniższy fragment:

(1a) [...] dans d'autres récits, j'ai parfois donné à cette jeune femme son vrai prénom, parfois je l'ai masqué sous des prénoms romanesque [...]

(1c) [...] ta kobieta występuje czasem pod swoim prawdziwym imieniem, czasem pod przybranymi, powieściowymi [...]

Tekst wyjściowy wskazuje, że to bohater w swoich późniejszych utworach nadawał kobiecie jej rzeczywiste imię lub ukrywał je pod fikcyjnymi, co podkreśla manipulację, jakich świadomie dokonywał na swoim wspomnieniu. Tymczasem w tekście docelowym to kobieta występuje pod prawdziwym bądź zmyślnym imieniem, a ewentualne ingerencje bohatera-przyszłego pisarza pozostawione są domyślności odbiorcy.

W wyniku serii przekształceń dokonanych przez polską tłumaczkę tekst docelowy stał się bardziej skondensowany i bliższy standardowej polszczyźnie. Redukcja środków artystycznych, takich jak anafory i paralelizmy

składniowe, spowodowała, że jest on mniej naznaczony literackością, co zbliża go do neutralnej relacji. Z przekładu zniknęły niektóre elementy tekstu, które w oryginale decydowały o jego temperaturze emocjonalnej. Tłumaczka zdaje się tego świadoma, ponieważ na końcu omawianego akapitu dodała, obok metafory „burząc krew”, będącej ekwiwalentem *dans le battement du sang bouleversé*, kolejną: „rozgrzewając serce”, której nie ma w oryginale.

Postać Jacqueline B. pojawia się ponownie pod koniec powieści, gdy bohater, czuwając przy konającym więźniu, wspomina toczoną z nim dyskusję o literaturze. Podobnie jak wcześniej, impulsem, który wywołuje wspomnienie paryżanki, jest twórczość amerykańskiego pisarza. Bohater dzieli się z czytelnikiem swoimi podejrzeniami: „Otóż nie jest wykluczone, że François znał Jacqueline B., dziewczynę, która dała mi do czytania Faulknera”, w zawołany sposób przyznając się do dręczącej go, choć najprawdopodobniej nieuzasadnionej, zazdrości.

(2a) Jamais je n'ai demandé à François le nom de la jeune fille qui vaguait dans ses récits. J'avais trop peur qu'il me confirme que c'était bien Jacqueline, Jacqueline B. Une fois, au détour d'un commentaire, il laissa supposer qu'il avait eu, comme on dit, une aventure avec elle, avec cette inconnue, inconnue du moins, innommable pour moi. C'est ce que j'avais cru comprendre. Et l'idée que François avait pu tenir dans ses bras Jacqueline B., cette idée m'était insupportable.

Je préférerais l'incertitude. [JS, wydanie elektroniczne]

(2b) Nunca pregunté a François cómo se llamaba aquella joven que vagaba por su relato. Tenía demasiado miedo de que me confirmase que en efecto era Jacqueline, Jacqueline B. Una vez, en medio de un comentario, dio a entender que había tenido lo que suele llamarse una aventura con ella; con aquella desconocida innombrable, como poco innombrable para mí. Al menos fue lo que creí entender. Y la idea de que François hubiera podido tener en sus brazos a Jacqueline B, que hubiese podido acariciarla, separarle las piernas, poseerla, cerrarle los ojos en el grito ahogado del placer, esta idea me era insoporable.

Preferí la incertidumbre. [CP, wydanie elektroniczne]

(2d) Nigdy nie spytałem François, jak miała na imię pojawiająca się w jego wspomnieniach dziewczyna. Za bardzo się bałem, że to będzie Jacqueline, Jacqueline B. Zasugerował mimochodem, że miał romans z tą nieznajomą,

nienazwaną dziewczyną, o której nie śmiałem marzyć. Tak mi dał do zrozumienia. A dla mnie myśl, że François mógł trzymać w ramionach Jacqueline B., była nie do zniesienia.

Wolałem już niepewność. [MO, 127]

W przytoczonym fragmencie autor znów sięgnął do anafory. Oboje tłumacze zachowali powtórzenie imienia: Jacqueline, które w tym dość krótkim urywku występuje aż trzykrotnie. Natomiast ekwiwalent *idée* (*myśl*) nie został powtórzony w polskim przekładzie. Kolejnym środkiem zastosowanym w oryginale jest aliteracja: *inconnuée, innommée, innommable*. Jest to seria trzech określeń opartych na tych samych głoskach, rozpoczynających się od morfemu oznaczającego zaprzeczenie. Taki zabieg pozwala podmiotowi mówiącemu, z jednej strony, podkreślić, jak wyjątkowa była dla niego znajomość z Jacqueline B., a z drugiej – jak trudno mu nazwać to, co do niej czuł. Hiszpański tłumacz zrezygnował z aliteracji, w zamian powtarzając drugi epitet: *innombrable*. W polskim tekście dwa kolejne epitety rozpoczynają się od *nie-*. Trzeci zniknął, ale tłumaczka dodała zdanie względne, rekompensując ten brak. Jest to jednak raczej próba opisowego przekazania intencji oryginału.

Ciekawego zabiegu dokonał tłumacz hiszpański w końcowej części omawianego akapitu. Dodał dość długi fragment o jawnie erotycznym charakterze: *que hubiese podido acariciarla, separarle las piernas, poseerla, cerrarle los ojos en el grito ahogado del placer* (dosł.: że mógł jej dotykać, rozchylić jej nogi, pojąć ją, zamknąć jej oczy w zduszonym krzyku rozkoszy). Nie pozostawił tym samym wątpliwości co do tego, że bohater odczuwał zazdrość. Być może, przekładając ten urywek, kierował się inną niż w przypadku kultury francuskiej normą intymności i, w imię zachowania efektu perlokucyjnego oryginału, zdecydował się dopowiedzieć to, co w tekście wyjściowym zostało jedynie zasugerowane.

Po raz ostatni Jacqueline B. pojawia się pod koniec powieści, w epizodzie, który miał miejsce po wojnie, już nie jako zjawia, lecz rzeczywista postać. To młoda kobieta zainicjowała odnowienie przedwojennej znajomości, w konsekwencji dawni przyjaciele znów zaczęli się spotykać. Wkrótce okazało się jednak, że ten związek nie ma przyszłości: Jacqueline, do której bohater wracał myślami jako więzień Buchenwaldu, w nowych okolicznościach nie przestawała kojarzyć się z obozem koncentracyjnym, przywołując na myśl agonię François, domniemanego rywala do jej względów. Widok jej postaci w deszczu natychmiast przypomniał mu prysznic

w obozowej łaźni. Związek byłego więźnia ze znajomą sprzed wojny nie mógł skończyć się happy endem; przeżyta trauma położyła się na nim cieniem i definitywnie uniemożliwiła rozwinięcie relacji uczuciowej. Z perspektywy obozu Jacqueline wydawała się nierealna, ale – mimo że uczucie, jakie do niej żywił bohater, nie wygasło – także po wojnie musiała pozostać nieosiągalną zjawą. Widmo Buchenwaldu zbyt mocno zaciążyło na jej wspomnieniu.

Siła tego uczucia przejawia się w jawnie nasyconych erotyzmem opisach jej postaci. Na paryskiej ulicy widzimy ją w deszczu, boso, w lekkim ubraniu oblepiającym ciało.

(3a) Je regardais Jacqueline B., pied nus sur l'asphalte mouillé, ses sandales à la main. Elle semblait attendre, visage dressé, l'eau du ciel, et la pluie se mettait à tomber de nouveau, à verse.

Elle vint se réfugier dans mes bras, se chemise trempée souligna bientôt la forme de ses seins. J'aurai du lui murmurer à l'oreille le secret de mon désir. Lui dire combien j'avais pensé à elle, et comment, avec quelle violence. Son corps inconnu, deviné, entrevu parfois dans le laisser-aller fringant des fringues de l'été, le fantasme de son corps avait nourri mes rêves de Buchenwald. [JS, wydanie elektroniczne]

(3b) Miraba a Jacqueline B., descalza sobre el asfalto mojado, con las sandalias en la mano. Con la cara levantada, parecía esperar el agua del cielo, y la lluvia empezó de nuevo a caer copiosamente.

Fue a refugiarse en mis brazos, y su empapada camisa no tardó en dibujar la forma de sus pechos.

Yo hubiera debido murmurarle al oído el secreto de mi deseo. Decirle lo mucho que había pensado en ella, y cómo: con que violencia. Su cuerpo desconocido, adivinado, entrevisto a veces en la alegre dejadez de las prendas de verano; el fantasma de su cuerpo había alimentado mis ensueños de Buchenwald. [CP, wydanie elektroniczne]

(3c) Patrzyłem na Jacqueline, która stąpała boso po mokrym asfalcie, trzymając w ręku sandały. Uniosła twarz i wydawało się, że wyczekuje wody z nieba. I rzeczywiście, znowu zaczęło padać.

Rozpętała się ulewa, Jacqueline schroniła się w moich ramionach, mokra koszula oblepiała jej piersi.

Powinienem szepnąć jej do ucha, jak bardzo jej pożądam. Powiedzieć, ile o niej myślałem, z jakim żarem. Wizją jej nieznanego ciała, którego kształtów mogłem się domyślać pod lekkim ubraniem, karmiły się moje sny w Buchenwaldzie. [MO, 130-131]

Zmysłowość tej sceny została wyrażona nie tylko w warstwie ściśle opisowej, ale także dzięki zastosowanym środkom artystycznym. Jednym z nich jest oparta na identyczności głosek gra słów *fringant/fringues*, nieistotna semantycznie, ale wprowadzająca do wspomnienia niuans lekkości i zabawy, dla której żaden z tłumaczy nie znalazł ekwiwalentu. Jednak w hiszpańskim przekładzie została zachowana seria przydawek określających ciało Jacqueline (*inconnu, deviné, entrevu* vs. *desconocido, adivinado, entrevisto*). W polskiej wersji pozostał ekwiwalent tylko jednej z nich (*nieznane*), drugą zastąpiono zdaniem względnym (*którego kształtów mogłem się domyślać*).

Ostatnie wypowiedzenie omawianego fragmentu w oryginale ma nietypową konstrukcję: zbudowane jest z równoważnika zdania, dość rozbudowanego ze względu na serię określeń ciała Jacqueline, oraz zdania pojedynczego. Pierwszy człon tego wyrażenia odnosi się do spotkania z Jacqueline po wojnie, podczas gdy drugi odsyła do rzeczywistości Buchenwaldu, do odczuwanej wówczas tęsknoty i pożądania. Tekst hiszpański, powielający strukturę syntaktyczną oryginału (w tym – użycie czasu zaprzeszczonego), oddaje nie tylko jego sens, ale także to, że zderzają się tu wydarzenia odległe w czasie. W wersji polskiej składnia została uproszczona zgodnie z rodzimą normą językową. W konsekwencji zachowało się podstawowe znaczenie tekstu wyjściowego, ale utracono jego lekkość i pewną poetyckość, które w oryginale zostały osiągnięte dzięki niedopowiedzeniom i niestandardowej składni. Zniknął również zupełnie efekt nakładania się planów czasowych.

Uważna lektura powieści Jorgego Semprúna pozwala zauważyć, że w nieludzkim świecie obozu koncentracyjnego, gdzie uczyniono wszystko, by sprowadzić ludzką egzystencję do elementarnych odruchów i zredukować reakcje emocjonalne do odpowiedzi na bodźce zagrażające istnieniu, nie udało się całkowicie pozbawić człowieka zdolności do odczuwania uczuć wyższych. W związku z tym, mimo że jedną z najistotniejszych kwestii badania afektywnej historii obozu jest opisanie językowych wykładników negatywnych emocji, czyli „nazywania horroru”, nie należy pomijać innych uczuć i sposobów ich wyrażania. W przeciwnym razie

obraz obozu może okazać się zbyt jednostronny, niebezpiecznie zbliżający się do wizji, która nieuchronnie przekształca się w stereotyp. Uczucia wyższe, mimo że z całą pewnością spychane na drugi plan, również znajdują swój wyraz w prozie obozowej, stanowiąc istotny kontrapunkt dla emocji wyzwalanych przez instynkt przetrwania.

Zadaniem tłumaczy jest oddanie w przekładzie wszystkich aspektów emocjonalnej sfery literatury obozowej. Analizowane przykłady świadczą o tym, że zarówno Carlos Pujol, jak i Maryna Ochab nie zlekceważyli tego wyzwania. Niemniej jednak dokonane przez nich przekształcenia wpisują się w strategię translatorskie przyjęte w stosunku do całości utworu. Tłumacz na język hiszpański stara się trzymać jak najbliżej litery oryginału, zachowując oryginalną składnię nawet tam, gdzie w oryginale zastosowano konstrukcję niestandardową. Zachowuje także paralelizmy składniowe. W wersji hiszpańskiej pojawiają się aliteracje lub anafory. Jeśli tłumacz, chcąc zachować sens oryginalnego fragmentu, nie jest w stanie ich ocalić, rekompensuje to, stosując powtórzenie innej głoski lub wyrazu. Wyraźne odstępstwa od oryginału w tłumaczeniu fragmentów charakteryzujących się dużym ładunkiem emocjonalnym mają miejsce wtedy, gdy – w jego interpretacji – norma intymności rządząca kulturą docelową jest zasadniczo różna od obowiązującej w kulturze wyjściowej.

Jeśli chodzi o przekład polski, Maryna Ochab zdradza wyraźną tendencję do uznawania priorytetu zasad polskiej składni i stylistyki. Unika powtórzeń, upraszcza i skraca zdania, nie ryzykuje użycia niestandardowych konstrukcji. W konsekwencji przyjęcia takiej strategii czytelnik otrzymuje sprawnie napisany tekst, łatwy w lekturze, ale pozbawiony cech charakterystycznych dla stylu prozy Semprúna, nie musi się zatem mierzyć z jej ostentacyjną literackością. Podobną skłonność zaobserwowano zresztą w innych przekładach prozy francuskiej dokonanych przez tę tłumaczkę [Swoboda 2014: 48]. W przypadku literatury obozowej może mieć znaczenie również inny czynnik, a mianowicie oddziaływanie polskiego kanonu pisanego o obozie, który ukształtował się pod przemożnym wpływem pisarstwa Tadeusza Borowskiego [Kulesza 2017]. W tym modelu nie mieści się proza pisana wyrafinowanym językiem, pełna wyszukanych środków artystycznych. W efekcie polska wersja *Odpowiedniego trupa* traci istotny wymiar: dokumentu pracy pamięci pisarza dokonującej się przez poszukiwanie w materii języka środków właściwych do przekazania traumatycznego doświadczenia.

Bibliografia

Analizowane teksty

- Semprún, J. (2001/2016), *Le mort qu'il faut*, Gallimard, Paris, wydanie elektroniczne.
- Semprún, J. (2001), *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, tłum. Carlos Pujol, editor digital: Titivillus, México DF, wydanie elektroniczne.
- Semprún, J. (2002), *Odpowiedni trup*, tłum. Maryna Ochab, Czytelnik, Warszawa.

Opracowania

- Carbaugh, D. (1990), "Toward a Perspective on Cultural Communication and Intercultural Contact", *Semiotica*. 80: 15-35.
- Ferrán, O. Herrmann G., red. (2014), *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald, Before and After*, Palgrave Macmillan, New York.
- Ferrán, O. Herrmann G., (2014), *Introduction*, [w:] Ofelia Ferrán, Gina Herrmann, red. *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald, Before and After*, Palgrave Macmillan, New York, 1-36.
- Gaszyńska-Magiera, M. (2019), *Tożsamość w obozie koncentracyjnym. Wokół przekładów powieści Jorgego Semprúna Le mort qu'il faut na polski i hiszpański*, [w:] Ewa Gruszczyńska, Małgorzata Guławska-Gawkowska, Anna Szczesny, red. *Translatoryczne i dyskursywne oblicza komunikacji*, Instytut Lingwistyki Stosowanej WLS UW, Warszawa, 13-26.
- Hénaff, L. (2011), "La littérature ou la vie: l'obsession de la littérature chez Jorge Semprun", *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraires*. 6(3): 115-149 [online] <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/647->, 25.11.2020.
- Kulesza, D. (2017), „Polska literatura obozowa. Kilka pytań o syntezę, której nie ma”, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*. 4(42): 23-41.
- Margalit, A. (2015), *Emocje przypominane*, [w:] Elżbieta Wichrowska, Anna M. Szczepan-Wojnarowska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, red., *Historie afektywne i polityki pamięci*, Instytut Badań Literackich, Warszawa, 65-94.
- Nazimek, J. (2015), „Dwa rodzaje dyskursów w polskiej literaturze lagrowej”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*. 15: 55-63.
- Polak, E. (1968), *Morituri*, Pax, Warszawa.
- Puzynina, J. (2000), *Uczucia a postawy we współczesnym języku polskim*, [w:] Iwona Nowakowska-Kempna, Anna Dąbrowska, Janusz Anusiewicz, red., *Uczucia w języku i tekście*, Wrocław, 9-24, *Język a Kultura*, t. 14.

- Schwarz-Friesel, M. (2015), *Giving Horror a Name: Verbal Manifestations of Despair, Fear and Anxiety in Texts of Holocaust Victims and Survivors*, [w:] Ulrike M. Lüdtke, red. *Emotion in Language: Theory – Research – Application*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 289-304.
- Semprún, J. (1994), *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris.
- Swoboda, T. (2014), *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk.
- Tokarz, B. (2015), „Tłumacz, emocje i przekład”, *Poznańskie Studia Slawistyczne*. 9: 381-394.
- Tokarz, B. (2017), *Miejsce emocji w przekładzie*, [w:] Piotr Fast, Tamara Brzostkowska-Tereszkiewicz, Justyna Pisarska, red. *Przekład i emocje*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice, 7-32.
- Wierzbicka, A. (1990), *Podwójne życie człowieka dwujęzycznego*, [w:] Władysław Miodunka, red. *Język polski w świecie*, PWN, Warszawa–Kraków, 71-104.
- Wierzbicka, A. (1999), *Mówienie o emocjach. Semantyka, kultura i poznanie*, [w:] Anna Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Jerzy Bartmiński, red. PWN, Warszawa, 138-162.

ABSTRAKT

Świadectwa więźniów obozów koncentracyjnych są z reguły silnie zabarwione emocjonalnie. Tymczasem sposoby wyrażania uczuć w piśmiennictwie obozowym to zagadnienie zbadane w stosunkowo niewielkim stopniu, a istniejące studia przypadków koncentrują się na językowych wykładnikach emocji negatywnych, takich jak przerażenie, rozpacz, zwątpienie. Jednak gama uczuć uzewnętrznianych we wspomnieniach ocalałych jest znacznie szersza i obejmuje również takie emocje jak np. przyjaźń, miłość, współczucie. W artykule zostały zanalizowane fragmenty powieści Jorgego Semprúna *Le mort qu'il faut (Odpowiedni trup)*, w których dochodzi do głosu uczucie do kobiety, oraz ich tłumaczenia na język hiszpański i polski. Celem analizy jest wyszczególnienie technik, którymi posłużyli się tłumacze, przekładając te fragmenty, oraz próba oceny, w jakim stopniu udało im się przekazać ich temperaturę emocjonalną.

Słowa kluczowe: proza obozowa, trauma, emocje, przekład literacki

ABSTRACT**Love in the Shadow of Trauma in the Novel *Le mort qu'il faut* by Jorge Semprún and Its Translations into Spanish and Polish**

Testimonies of concentration camps prisoners are usually exceptionally emotional. The ways of expressing feelings in this kind of writings is a relatively little explored issue, and the existing case studies focused on linguistic markers of negative emotions, such as horror, despair and gloom. However, the range of feelings expressed in the memories of the survivors is much wider and includes also emotions such as friendship, love, and compassion. The article analyzes excerpts from Jorge Semprún's novel *Le mort qu'il faut*, particularly those which show feelings for a woman, and their translations into Spanish and Polish. The purpose of the analysis is to list the techniques used by specialists to translate these passages and to evaluate to what extent they managed to convey their emotional temperature.

Keywords: concentration camp prose, trauma, emotions, literary translation