

## Współczesna proza afrikaans na świecie: zangielszczanie Marlene Van Niekerk<sup>1</sup>

Przełożył Filip Cieślak

### 1

Wpierw kilka faktów. Niecałe siedem milionów ludzi w RPA posługuje się afrikaans jako językiem ojczystym. Oprócz nich istnieje jeszcze mała grupa osób używających go w innych krajach (głównie w Namibii). Większość z nich, zgodnie z klasyfikacją apartheidu, nazywana jest ludnością „kolorową”, to znaczy „mieszana”. Zamieszkuje ona głównie Północny i Zachodni Przylądek. Mniej niż połowa to tak zwani afrykanerzy, w dużej mierze potomkowie holenderskich osadników, wzbogaconych później o niemieckich i francuskich imigrantów. Mała liczba rodowitych Afrykanów posługuje się afrykanerskim jako językiem ojczystym<sup>2</sup>. Czyni to z afrikaans trzeci najpopularniejszy język w kraju, tuż za zulu oraz xhosa, ale przed angielskim – choć stanowi on drugi bądź trzeci język dla dużej grupy ludzi i *lingua franca* na terenach miejskich<sup>3</sup>. Liczby te mogą wskazywać na dosyć szerokie grono potencjalnych odbiorców literatury afrikaans. Niestety, spora część populacji posługującej się afrykanerskim żyje w warunkach skrajnej nędzy i cierpi z powodu niedostatecznej edukacji, tym samym liczba osób zainteresowanych beletrystyką jest mała, a czytających fikcję „literacką” – jeszcze mniejsza. Mimo to wiele najambitniejszych i najważniejszych powieści południowoafrykańskich z ostatniego półwiecza napisano w afrikaans i śmiem twierdzić, że kilka z nich zasługuje na porównanie z najlepszą literaturą światową. Być może ze względu na konserwatyzm establishmentu afrykanerów wiele z tych utworów podejmuje nietypowe tematy w wynalazczy pod kątem formalnym i odważny językowo sposób. Afrikaans to względnie młody język i choć w dwudziestym wieku poczyniono różne kroki, by zestandaryzować jego „czystą” odmianę, w praktyce zawsze był on związany z innymi językami RPA; niewykluczone, że to właśnie te dwie kwestie leżą u podstaw wciąż rosnącej twórczości pisarzy afrikaans. Czytający i kupujący odbiorcy są lojalni, choć ich liczba jest ograniczona. Pisarze afrikaans, inaczej niż południowoafrykańscy pisarze tworzący w języku angielskim, nie muszą

<sup>1</sup> Tekst ukazał się pierwotnie w języku angielskim w „The Journal of Commonwealth Literature” 2014, nr 49 (1 September), s. 273–278.

<sup>2</sup> Zob. wyniki z censusu z roku 2011 na stronie: [www.statssa.gov.za/census2011/Products/Census\\_2011\\_Census\\_in\\_brief.pdf](http://www.statssa.gov.za/census2011/Products/Census_2011_Census_in_brief.pdf) (s. 26).

<sup>3</sup> Zob. kompleksowe opracowanie języków Południowej Afryki [w:] Mesthrie, *Language in South Africa*, Cambridge 2002.

martwić się o konkurencję, a w rezultacie książki w języku afrykanerskim sprzedają się w RPA lepiej niż większość ich anglojęzycznych odpowiedników<sup>4</sup>.

Aby wkroczyć na światową arenę, utwory w języku afrikaans muszą zostać przetłumaczone, przede wszystkim na angielski. W przeciwieństwie do wielu pisarzy, którzy aby dotrzeć do odbiorcy globalnego, muszą polegać na przekładach angielskich, większość twórców afrikaans doskonale włada innymi językami. Część z nich pisze po angielsku równie dobrze, co w afrikaans, i jeśli potrzebują tłumaczenia, to zazwyczaj nie przekazują tekstu tłumaczowi, licząc, że wszystko pójdzie dobrze, ale blisko z nim współpracują, aby stworzyć wersję, która usatysfakcjonuje obie strony. W powieściach pisanych w afrikaans pojawiają się także zwroty angielskie. Przyjmuje się, że nie sprawi to kłopotów czytelnikom (choć praktyka ta przyprawia tłumaczy o zawrót głowy). W moim artykule pragnę skupić się właśnie na procesie tłumaczenia i jego konsekwencjach dla pisarzy, tłumaczy, ale także odbiorców na całym świecie<sup>5</sup>. Celem drugorzędny jest zaznajomienie czytelników z kilkoma wspaniałymi dziełami fikcji literackiej<sup>6</sup>.

Zanim przejdę do konkretnych przykładów, pozwolę sobie nakreślić pewien teren refleksji<sup>7</sup>. Literatura afrykanerska rozwijała się w kontekście tradycji europejskich i raczej nie wchodziła w interakcje z rodowymi kulturami literackimi. To kolejne fale europejskich wpływów doprowadzały do poważnych przemian w jej obrębie. Pierwsza z nich nastąpiła w latach trzydziestych ubiegłego wieku wraz z dziełami między innymi N.P. van Wyk Louwa (który przez osiem lat był profesorem afrikaans na Uniwersytecie Amsterdamskim), a druga w latach sześćdziesiątych wraz z twórczością grupy pisarzy znanych jako *die Sestigers* – „sześćdziesiątkowcy” – którzy bulwersowali establishment afrykanerów otwartymi konotacjami seksualnymi, szczerością polityczną, zuchwałą obrazoburczością i eksperymentami formalnymi. Pisarze ci, jak choćby Etienne Leroux czy André Brink, inspirowali się głównie surrealizmem i egzystencjalizmem oraz awangardową beletrystyką francuską – na przykład książka *Orgie* Brinka (1965; *Orgy*) została napisana tak, aby czytelnik czytał ją nie od lewej do prawej, lecz od prawej do lewej. Beletrystyka południowoafrykańska pisana po angielsku nie miała do zaoferowania niczego, co również

---

<sup>4</sup> Najnowsze dane z Targów Książki we Frankfurcie nad Menem (2009) pokazują, że średnio sprzedaje się około dwa i pół tysiąca kopii książek w języku afrikaans i między pięciuset a tysiącem kopii książek anglojęzycznych. Zob. Frankfurter Buchmesse, *South Africa: Information on South Africa's economy*, dostępne na stronie: [http://www.buchmesse.de/pdf/buchmesse/buchmarkt\\_suedafrika\\_e.pdf](http://www.buchmesse.de/pdf/buchmesse/buchmarkt_suedafrika_e.pdf). (dane z 2014 roku). Kolejnym ciekawym faktem jest to, że kupujący stanowią około jeden procent populacji RPA.

<sup>5</sup> Pascale Casanova, która interpretuje wszelką działalność literacką jako część walki o miejsce na światowej scenie, bez wątpienia uznałaby decyzję dotyczącą pisania w języku afrykanerskim i czynnego udziału w tłumaczeniu za umotywowaną politycznie (w jej dosyć ograniczonym rozumieniu słowa „polityka”). Wyraźnie widać, że pisarze ci pragną wzmocnić pozycję kultury afrikaans, jednocześnie wnosząc coś do światowej literatury, ale to nie jedyne cele przyświecające ich projektom. Zob. P. Casanova, *The World Republic of Letters*, tłum. M.B. DeBevoise, Cambridge 2004.

<sup>6</sup> Chciałbym podziękować za pomoc Carli Coetzee w moich zmaganiach z językiem afrikaans, którym nie posługiwałem się od czterdziestu pięciu lat.

<sup>7</sup> Zob. przeglądy afrykanerskiej literatury od 1948 roku: H. Willemsse, *Afrikaans literature, 1948-1976* [w:] *The Cambridge History of South African Literature*, pod red. D. Attwell i D. Attridge'a, Cambridge 2012, s. 429–451; L. Viljoen, *Afrikaans literature after 1976: Resistances and repositionings* [w:] *The Cambridge History of South African Literature*, s. 452–473.

kwestionowałyby formalne i rodzajowe konwencje, a także społeczne i etyczne normy. Proza afrikaans, należy dodać, pozostawała specjalnością białych pisarzy, mimo iż język afrykanerski kolorowych społeczności przylądka był świetnie wykorzystywany w poezji i dramatach, choćby przez Adama Smalla. Ta bogata odmiana języka nie doprowadziła jednak do powstania znaczących powieści czy zbiorów opowiadań.

Pisarze związani z „sześćdziesiątkowcami”, włącznie z Brinkiem i Breytenem Breytenbachem, tworzyli innowacyjną prozę, ale dopiero dwie dekady później literatura afrikaans przeżyła kolejny rozkwit, w którym w pełni wykorzystano – z mocno etycznym i politycznym zacięciem – formalne możliwości gatunku oraz lingwistyczny potencjał języka. W latach osiemdziesiątych powstały pierwsze angielskie tłumaczenia powieści afrikaans Etienne van Heerden, pisarki uwrażliwionej na niuanse i możliwości tego języka, która stosunkowo niedawno rozpędziła go do swoistej masy krytycznej w *30 nagte in Amsterdam* (2008; *30 Nights in Amsterdam*). Warto też wspomnieć o afrykanerskiej powieści napisanej przez autorkę kojarzoną raczej z twórczością poetycką: *Die kremetartekspedisie* Wilmy Stockenström z 1981 roku przetłumaczył na angielski w 1983 roku (The Expedition to the Baobab Tree) nie kto inny, tylko J.M. Coetzee. Gęsty lingwistycznie monolog piętnastowiecznej niewolnicy mieszkającej w wydrążonym drzewie musiał się podobać Coetzeemu zapewne z powodu językowej i gatunkowej kreatywności; jest to bowiem jedyna praca w języku afrykanerskim, którą przetłumaczył. Nieco później na scenie pojawiają się dwie pisarki, których utwory na różne sposoby odnawiają potencjał afrikaans jako języka literackiego. Twórczość Ingrid Winterbach – pierwsze pięć powieści opublikowała pod pseudonimem Lettie Voljoen – charakteryzuje swego rodzaju ironiczny dystans i niedoceniony, acz subwersywny humor, rzadko spotykany w literaturze afrikaans. Chodzi tu o takie powieści, jak *Niggie* (2002; *To Hell with Cronjé*, 2007), *Die boek van toeval and toeverlaat* (2006; *The Book of Happenstance*, 2008), *Die Benederyk* (*The Underworld* obecnie tłumaczony przez Leona de Kocka) oraz nieprzełożoną *Die aanspraak van lewende wesens* (2012)<sup>8</sup>.

Głównym przedmiotem moich badań są natomiast dwie powieści piszącej w języku afrikaans Marlene van Niekerk, której obecność w panteonie wybitnych pisarzy literatury światowej wydaje się najmniej dyskusyjna, mimo – albo może: dzięki – osadzeniu jej dzieł w niezwykłych, bardzo specyficznych, południowoafrykańskich realiach, zarówno językowych, jak i geograficznych, społecznych czy ekonomicznych<sup>9</sup>. Pierwsza ze wspomnianych książek to *Triomf*, obszerna powieść opublikowana w RPA w roku pierwszych wyborów demokratycznych – 1994 – i osadzona w okresie je poprzedzającym. Wyjątkowość tekstu objawia się zarówno w treści – komicznie ohydne perypetie agresywnej, dysfunkcyjnej

<sup>8</sup> Inni ważni powieściopisarze afrykanerscy, których prace zostały w ostatnim czasie przetłumaczone, to: Karel Schoeman, John Miles, Eben Venter, Chris Barnard i Dan Sleigh. Antjie Krog pisze kreatywną literaturę faktu w językach angielskim i afrikaans.

<sup>9</sup> Są przypadki, gdy brak określonego miejsca akcji jest sposobem na dotarcie dzieła do odbiorcy globalnego – na myśl przychodzi chociażby Kafka – ale o wiele częściej spotykane są książki, których osadzenie w szczegółowych warunkach lokalnych napędza fascynację zagranicznego czytelnika. Paryż Balzaca, Dublin Joyce’a, Husaby Undseta, Berlin Döblina i St. Lucia Walcott’a to zaledwie kilka przykładów.

rodziny afrykanerów, żyjących w biednym białym przedmieściu Johannesburga, Triomfie, stworzonym przez rząd apartheidu na zgłiszczach zburzonej, wielorasowej społeczności Sophiatown – jak i w warstwie językowej, będącej ogromnie kreatywną wersją afrikaans zasilaną przelączeniem między językiem afrykanerskim a angielskim (czasem nawet pojedynczych słów), bezładną energią werbalną oraz swobodnym użyciem slangu i wulgaryzmów<sup>10</sup>. Nie sposób wyobrazić sobie bardziej bezpardonowe natarcie na mit „czystego afrikaans”, który biały establishment propagował przez kilka dekad.

Druga powieść to *Agaat* (2004), objętościowo jeszcze większa – 718 stron – i korystająca ze zgoła innej odmiany afrikaans. To język charakterystyczny dla wykształconych afrykanerów władających angielskim i holenderskim, a także mających dostęp do niskiej i wysokiej kultury afrykanerskiej połączonej z bardziej lokalnym, wyspecjalizowanym słownictwem społeczności farmerskiej przylądka Overberg. Z tym dominującym językiem kontrastuje mimika *Agaat*, kolorowej służącej, która w utworze troszczy się o siedemdziesięcioletnią Millę de Wet. Nad jej życiem zapada zmierzch wywołany chorobą neurologiczną i kobieta może komunikować się ze światem tylko za pomocą mrugnięć. Współczesna narracja – myśli sparaliżowanej Milli – przecinana jest przez trzy inne. Pierwszą stanowią wpisy do pamiętnika Milli czytane przez *Agaat* w ramach zemsty za to, jak została potraktowana po tym, jak odebrano ją rodzicom. Drugą – wspomnienia Milli odnośnie do małżeństwa i dalszych wydarzeń, włącznie z ciężką i wynikającą z niej degradacją statusu *Agaat*: z adoptowanej córki staje się służącą (w części tej Millie zwraca się do siebie samej w drugiej osobie). Wreszcie trzecią nicią narracji są wstawki napisane w formie strumienia świadomości, traktujące o chorobie, nieprzewidzianej diagnozie i bolesnych objawach. Książkę napędza pierwszoosobowa narracja prowadzona z perspektywy syna Milli, wracającego z Kanady, by zobaczyć matkę na łożu śmierci. Ta technika narracyjna pozwala na wyłonienie przyczynających się ze sobą historii Milli i życia *Agaat* w postaci fragmentarycznych i sformalizowanych interakcji, które ustanawiają relacje władzy. Oczywiście obydwie postacie, biała matrona afrykanerskiego gospodarstwa i kolorowa służąca, są przedstawicielkami o wiele szerszych społeczności oraz zakrojonych na większą skalę sił polityczno-ekonomicznych, do których nawiązuje powieść, rozgrywająca się w czasie między uchwaleniem apartheidu przez nacjonalizm afrykanerski a jego następstwami<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Leon de Kock, tłumacz, nazywa ten język „bękarckim miszmaszem kolokwialnego, naznaczonego przemocą, paranoicznego, splamionego ideologią półangielskiego warstw niższych” (L. De Kock, *Cracking the code: Translation and transgression in „Triomf”*, „Journal of Literary Studies” 2009, nr 25, s. 16–38). Zob. dalsze omówienie tej kwestii u: N. Devarenne, *In hell you hear only your mother tongue: Afrikaner nationalist ideology, linguistic subversion, and cultural renewal in Marlene van Niekerk’s „Triomf”*, „Research in African Literatures” 2006, nr 37, s. 105–120.

<sup>11</sup> Van Niekerk jest także autorką kilku innych dzieł w języku afrykanerskim. *Memorandum* to również eksperymentalna powieść, napisana w połączeniu z serią obrazów Adriaana Van Zyla, przetłumaczona przez Heynsa pod tym samym tytułem. W swoim dorobku ma także dwa zbiory krótkich opowiadań i dwa zbiory wierszy. Napisała również tekst pod performans muzyczny *Die Kortstondige Raklewe van Anastasia – The Brief Shelf-Life of Anastasia* (Krótki termin ważności Anastazji), który nie szczędził ostrych słów, wywołując skandal wśród widzów południowoafrykańskiej między 2010 a 2012 rokiem swoim brutalnym natarciem na dostrzegane przez autorkę korupcję, chciwość i przemoc.

## 2

Wyzwania i decyzje stojące przed tłumaczami utworów literackich to częsty przedmiot opisów. Od czasów Goethego i Schleiermachera aż po czasy obecne szczególnie palącą kwestię stanowi „domestykacja”: czy zadaniem tłumacza jest stworzenie wersji w języku docelowym, która brzmi, jakby została napisana pierwotnie w tym języku, czy rozwijanie strategii, które uświadamiają czytelnikowi, że ma w rękę tłumaczenie? Druga opcja oznacza „forenizację”: zawarcie w przekładzie elementów charakterystycznych dla języka źródłowego, będących stałym przypomnieniem, że ma się do czynienia z tłumaczeniem oraz sposobem na przekazywanie szczególnych sensów i cech języka źródłowego, a także jego kultury.

Tłumaczenie jest jednostkową czynnością o jednostkowym przeznaczeniu, co oznacza, że nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Powieściopisarz, który chce, by jego książki sprzedawały się dobrze na zagranicznych rynkach, zapewne nie będzie wdzięczny za decyzje tłumaczeniowe utrudniające czytanie, na przykład dziwaczne zwroty lub słownictwo zdradzające obcy rodowód. (To oczywiście pochwała, gdy recenzent stwierdza, że „książka ta nie brzmi jak tłumaczenie”). Zdaje się, że jako czytelnicy nie mamy trudności z docenieniem pracy w języku A, rozumiejąc jednocześnie, że narrator i postaci mówią w języku B, i nie potrzebujemy do tego stałych stylistycznych upomnień<sup>12</sup>. Z drugiej strony pisarz chcący, aby jego utwór osądzono na podstawie wykorzystania specyficznych struktur języka, w którym został napisany, równie dobrze może poszukać tłumacza gotowego przywoływać te struktury w swoim przekładzie. Co więc w takim razie począć z językowo innowacyjnymi przykładami twórczości pisarzy, którzy pokazują, że powieść może być wyczerpująco produktywna zarówno na poziomie słowa i zdania, jak i postaci, sceny czy wydarzeń? W tych przypadkach decyzje odnośnie do domestykacji i forenizacji mogą nie być wcale takie łatwe.

Derrida proponuje ekstremalną wariację na temat wyzwania tłumaczeniowego: „To, co pozostaje nieprzetłumaczalne, jest u podstaw jedyną rzeczą do tłumaczenia, jedyną przetłumaczalną rzeczą” (podkreślenie w oryginale)<sup>13</sup>. Paradoks ten można zrozumieć na przykład przez pryzmat przekładu maszynowego. Czasem słyszy się głosy, jakoby w niedalekiej przyszłości oprogramowanie tłumaczeniowe stało się na tyle wyrafinowane, by poradzić sobie z każdym tekstem. Niezależnie od tego, co myślimy o tej przepowiedni, nie ma wątpliwości, że w teorii prawie wszystko w tekście może zostać przetłumaczone albo „przekonwertowane” na inny język przez komputer, i do pewnego stopnia tłumacz zmagający się z tymi elementami tekstu wcale nie zachowuje się inaczej niż maszyna<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Coetzee podkreśla niebezpieczeństwo związane z używaniem takich znaczników w różnych odmianach angielskiego, które mają być odebrane jako afrikaans – praktyka ta może nieopatrznie ukazać mówcę w nieco mniej korzystnym świetle intelektualnym, jakby nie znał zasad gramatyki. Zob. J.M. Coetzee, *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven 1988, s. 115–135.

<sup>13</sup> Zob. J. Derrida, *Ulysses gramophone: Hear Say Yes in Joyce*, tłum. F. Raffoul [w:] *Acts of Literature*, pod red. D. Attridge’a, Nowy Jork 1992, s. 253–309. Zob. wyjaśnienie idei tłumaczenia w filozofii Derridy: K. Davis, *Deconstruction and Translation*, Manchester 2001.

<sup>14</sup> Porównajmy z cytatem Benjamina: „(...) przekład, który pragnie przekazywać, mógłby przekazać jedynie komunikat – czyli to, co nieistotne”. W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 27.

Ludzkiego tłumacza wymagają jednak te elementy, jeśli w ogóle takie są, które nigdy nie mogą zostać przełożone komputerowo, wymagające podjęcia decyzji w takim zakresie, jak rozumiał to Derrida. Decyzja, stwierdził francuski badacz, nie znajduje się na poziomie kalkulacji, ale jest skokiem dokonanym w momencie, gdy wszystkie możliwe kalkulacje zostały przeprowadzone, a alternatywy są nierozstrzygalne.

Tłumaczenie to interpretacja, a zatem zarówno tłumacz, jak i interpretator odpowiadają za oddanie sprawiedliwości jednostkowemu dziełu – dziełu jako tekstowi, ale także jako pracy autora tworzącego ten tekst. Jednostkowość dzieła jest właśnie tą wartością nieprzetłumaczalną, która wymaga nie maszyny, ale równie indywidualnego człowieka. To niemożliwe, acz konieczne zadanie każdego tłumacza. Uwaga na marginesie: jednostkowość nie jest sztywno określoną determinantą; zmienia się od czasu do czasu, przechodzi z miejsca na miejsce, od czytelnika do czytelnika i między jednym pojedynczym czytaniem a drugim; to efekt spotkania między tym, co nazywam „idiokulturą”, a zestawem znaków kodyfikujących historycznie kreatywny akt<sup>15</sup>. To właśnie dlatego nie może być nigdy możliwości ostatecznego tłumaczenia (w przeciwieństwie do konwersji maszynowej), tak samo jak nie może być mowy o ostatecznej interpretacji. Co więcej, jednostkowość dzieła jest sama w sobie, jeśli nie jest to zbyt paradoksalne, wielokrotnością, zawiera swoje własne tłumaczenie: powtórzenia i przeróbki, metakomentarz i refleksyjność, a nawet wewnętrzny arsenał lingwistycznych zapożyczeń. Tłumaczy także język i kulturę, w której dzieło zostało napisane, język i kulturę, które są same w sobie produktem trwającego procesu tłumaczenia. Dlatego tłumaczenie na inny język jest tylko kontynuacją tego, co dzieło czyni, kiedy je czytamy, i co my czynimy, gdy je czytamy.

### 3

Mając to wszystko na uwadze, przejdźmy do *Triomfu* i *Agaat*. W cytatach nie da się uchwycić nadzwyczajnych dokonań na polu języka afrykanerskiego, przedstawionych w *Triomfie*. Van Niekerk rozwija swoją własną technikę narracyjną w toku przedstawiania nam werbalnego wnętrza dojrzałej jednostki (Lambert Benade, syn z kazirodzkiego łoża biednej białej rodziny), która zongluje rejestrami i językami, wprowadza listy, podtytuły (wiele w języku angielskim), urywki słów piosenek, tworząc unikalny i oryginalny styl, jednocześnie bardzo rozpoznawalny, ponieważ oparty na języku określonej grupy biednych afrykanerów, mięsa armatniego nacjonalistycznych kampanii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. To modernizm, który nie jest afrykanerskim hołdem dla europejskich wartości kulturowych, lecz rewitalizacją języka, będący jednocześnie ostrym atakiem na podtrzymujący go i jego mówców mit.

Oto cytat z kulminacyjnej (czy raczej: rozczarowującej) sceny, w której Lambert otrzymuje na czterdzieste urodziny długo wyczekiwany prezent: spotkanie z prostytutką i szansę na seks z kobietą inną niż sześćdziesięcioletnia matka. (Z racji głęboko zakorzonego

<sup>15</sup> Zob. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007 (*The Singularity of Literature*, Abingdon 2004), podrozdział *Kultura i idiokultura*.

w rodzinie rasizmu zakłada, że gość będzie biały, i nie do końca łąpie żart, gdy Treppie, jego ojciec lub wujek, przedstawi ją jako Kreolkę.)

„»You know what we call this type of dance, Mary?« (»Wiesz, jak nazywamy ten taniec, Mary?«)

Die krulle wip hier in sy neus soos sy haar kop skud.

»Soft guava, we call it the soft guava« („Miękką guawę, nazywamy go miękką guawę“)

»Papkoejawel, ek weet mos, nè!« Mary lag.

Daai lag like hy nie. Try iemand hier die fool speel met hom of wat? Lat hy maar liever saam lag. Ha-ha-ha! En sy hemp toegeknoop kry. En nog 'n dop skink. En as sy wil lag, kan sy loop sit en klaar lag.

»So, you can speak a bit of Afrikaans?« (»A więc mówisz trochę po afrykanersku?«)

Nou pak sy glad haar cigarettes in. Waantoe dink sy gaan sy miskien? Miskien het sy dan gedag hy praat van háár koejawel?

»Look here, man, what do you take me for? The man in the moon? Of course I can speak Afrikaans« (»Słuchaj no, za kogo ty mnie uważasz? Człowieka z księżycą? Oczywiście, że mówię po afrykanersku«).

»I thought you were a Creole, from Creolia or someplace!« (»Myślałem, że jesteś Kreolką, z Kreolii czy gdzieś tam!«)

»Creolia? Ha-ha-ha! Very funny. 'n Creole, lat ek vir djou sê, Mister ballroom champ, is mos ma' net 'n lekka meid wat haar tale kan mix«<sup>16</sup>.

W oryginale, gdy bohaterowie mówią po angielsku, czytamy angielski. Z kolei w afrikaans, którym posługują się zarówno Lambert, jak i Mary, często dochodzi do przełączania się między językami: „Daai lag like hy nie” – „Ten śmiech, którego on nie lubi”; „Try iemand hier die fool speel met hom?” – „czy ktoś próbuje zrobić z niego durnia?”. Mary używa angielskiego słowa *mix*, aby pochwalić się zdolnością mieszania języków (*tale*). Używa angielskich słów *cigarettes* i *Mister ballroom champ* („pan mistrz parkietu”), ale szyk zdań i składnia pochodzą z afrikaans.

Za chwilę stanie się jasne, że tekst jest dla tłumacza koszmarem. Oto wersja opublikowana w RPA w 1999 roku, podpisana przez Leona de Kocka, który blisko współpracował z Van Niekerk:

„»Wiesz, jak nazywamy ten taniec, Mary?« Trzęsie głową tak mocno, że loki bicują jego nos.

»Miękką guawę, nazywamy go miękką guawę«

»Papkoejawel, ek weet mos, nè!« Mary się śmieje.

Jemu się nie podoba ten śmiech. Czy ona próbuje zrobić z niego durnia? To on się powinien tutaj śmiać. Ha-ha-ha! Później może zapiąć z powrotem koszulę, nalać sobie drinka. Jeśli ona chce się śmiać, to może siąść i śmiać się, aż skończy.

»A więc mówisz trochę po afrykanersku?«

Teraz nagle pakuje papierosy z powrotem do torby. Gdzie ona niby chce iść? Może pomyślała sobie, że mówił o jej guawę.

»Słuchaj no, za kogo ty mnie uważasz? Człowieka z księżycą? Oczywiście, że mówię po afrykanersku«.

<sup>16</sup> M. Van Niekerk, *Triomf*, Cape Town, 1994, s. 382.

»Myślałem, że jesteś Kreolką, z Kreolii czy gdzieś tam!«

»Kreolką? Ha-ha-ha! Very funny. 'n Creole, lat ek vir djou sê, Mister ballroom champ, is mos ma' net 'n lekka meid wat haar tale kan mix«<sup>17</sup>.

Lambertowie, jak praktycznie wszyscy Afrykanerzy, potrafili wyrazić swoje myśli po angielsku i Van Niekerk zakłada, że czytelnicy nie będą mieli problemu z dłuższymi fragmentami napisanymi w tym języku. Tłumacz piszący dla południowoafrykańskiej publiczności nie może oczekiwać podobnej zdolności od czytelnika, którego językiem ojczystym jest angielski, ale większość byłaby w stanie zrozumieć komentarze Mary, włącznie z jej specyficzną etnolektyczną wymową *djou* zamiast *jou* i *lekka* zamiast *lekker*. (Co wcale nie oznacza, że afrykanerski Lamberta jest książkowy, bynajmniej – podobnie jak Mary, mówi on *lat* zamiast *laat*, a poprawne *daardie* i *waarnatoe* jego usta zamieniają w *daai* i *waantoe*). Mimo to ustęp, ze względu na swoją angielską formę, sieje zamęt w głowie czytelnika, niwecząc założenia dotyczące obu języków. Ponieważ sytuacja wyjściowa jest taka, że czytamy po angielsku to, co tak naprawdę wypowiedziane zostało w afrikaans, czytelnik tłumaczenia założy, że Mary – o której wiemy, że jest kolorowa, choć Lambert ma tylko mętną wiedzę na ten temat – też mówi po afrykanersku. Tym samym czytelnik jest zaskoczony, kiedy po *Papkojewel* okazuje się, że owszem, Mary mówi po afrykanersku i spotyka się to z odzewem Lamberta. Czytelnik tłumaczenia nie jest w stanie określić, który język należy założyć, kiedy Mary mówi: „Oczywiście, że mówię po afrykanersku”.

Twierdzę, że tłumaczenie nie jest w żaden sposób niedostateczne, wręcz przeciwnie. Podkreśla literacką nieprzetłumaczalność oryginału, wielowarstwowość jego wewnętrznych tłumaczeń i kompromisy, do których jest zmuszony tłumacz. Te kompromisy stają się bardziej ewidentne, kiedy uzna się, że czytelnik nie zna języka afrikaans. De Kock i Van Niekerk zdawali sobie dobrze sprawę z tego, że tłumaczenie dla południowoafrykańskiego odbiorcy nie będzie nadawać się na rynek międzynarodowy, i pracowali jednocześnie nad bardziej uniwersalną wersją, która byłaby pozbawiona większości afrikaans oraz zawierałaby glosariusz słów i zwrotów zachowanych z pierwotnego języka<sup>18</sup>. Poniżej dwa fragmenty z wydania brytyjskiego:

„»Wiesz, jak nazywamy ten taniec, Mary?« Trzęsie głową tak mocno, że loki biczą jego nos.

»Miękką guava, nazywamy go miękką guava«

»Papkojewel! Myślisz, że nie znam tego słowa?« Mary się śmieje. (...)

»Myślałem, że jesteś Kreolką, z Kreolii czy gdzieś tam!«

»Kreolką? Ha-ha-ha! Bardzo śmieszne. Nie, Kreolką, lat ek vir djou sê, panie mistrz parkietu, tylko słodką cizję w kolorze kawy mieszającą swoje języki«<sup>19</sup>.

Czytelnik nieznający afrikaans może teraz przeczytać lwią część tekstu w języku angielskim. Szczególnie uderzający jest sposób potraktowania słowa *meid*, określenia na kolorową dziewczynę bądź kobietę, które ma rasistowski wydźwięk, ale może

<sup>17</sup> Eadem, *Triomf*, tłum. L. de Kock, Cape Town 1999, s. 404.

<sup>18</sup> De Kock omawia relatywną widoczność autora i tłumacza, opierając się na doświadczeniu związanym z tłumaczeniem *Triomfu*. Zob. L. De Kock, *Translating „Triomf”*: The shifting limits of ownership in literary translation or: Never translate anyone but a dead author, „Journal of Literary Studies” 2003, nr 19 (3–4), s. 345–359.

<sup>19</sup> M. Van Niekerk, *Triomf*, tłum. L. de Kock, Londyn 1999, s. 492.

odegrać, jak w tym przypadku, rolę autoironicznego żartu. „Cizia w kolorze kawy” to próba uchwycenia tej tonalnej złożoności, ale daleko jej do bezceremonialnego humoru oryginału<sup>20</sup>. Ponieważ jednak ustęp ten dotyczy przestrzeni między mową angielską a afrykanerską, De Kock zdecydował się na coś niespotykanego, a mianowicie zostawił fragment afrikaans, sygnalizując go użyciem kursywy (oprócz *ma* – skróconym *maar*, „ale” – i zestandaryzowanym *lekker*) i nie tłumacząc nic w glosariuszu. Gdyby przekonwertował wszystko na angielski, czytelnik zrozumiałby więcej słów, ale straciłby sens, odczucie, że bohater ciągle zongluje językami.

Mimo różnych trudności Van Niekerk i De Knockowi udało się zaskakująco skutecznie przekazać w obu tłumaczeniach językową energię oryginału. A jednak – niewątpliwie jest to z mojej strony trochę pobożne życzenie – chętnie zobaczyłbym zmagania południowoafrykańskiego oryginału ze światowymi odbiorcami, aby sprawdzić, czy anglojęzyczni czytelnicy byłiby skorzy przejść przyspieszony kurs kolokwialnego afrikaans przygotowany na kartach *Triomfu*. Niestety nie znam żadnego wydawcy, który byłby gotów podjąć się tego ryzyka.

#### 4

*Agaat* stanowi jeszcze donioślejsze osiągnięcie, zarówno jako hołd oddany afrykanerskiej tradycji *plaasroman*, czyli powieści farmerskiej, jak i obnażenie rasizmu i wyzysku, na których opierała się celebrowana w tej tradycji kultura farmerska. Jednocześnie jest to drobiazgowy zapis zmieniających się relacji władzy między dwiema kobietami (wpierw między kobietą a matką dziewczynką), wciągające sprawozdanie z życia umysłowego, w którym wzmaga się aktywność wraz z postępującym paraliżem ciała i narracja uchylająca co rusz rąbka ciemnych, rodzinnych tajemnic. Pięć różnych stylów, w jakich napisana jest ta powieść – cztery oddają perspektywę Milli, jeden zaś jej syna Jakkiego – tworzy temporalną nić, która splata różne etapy w historii postaci i kraju. Podobnie jak w przypadku *Triomfu* siła powieści polega na finezyjnym operowaniu językiem, co wiąże się oczywiście z gigantycznymi trudnościami translatorskimi.

*Agaat* została przetłumaczona przez Michiela Heynsa i opublikowana pod tym samym tytułem w RPA w 2006 roku<sup>21</sup>; w 2007 roku wydano ją w Wielkiej Brytanii jako *The Way of the Woman*, a w 2010 roku ukazała się w USA pod oryginalnym tytułem. Heyns opisał proces bliskiej współpracy z autorką. Tłumaczenie, skierowane do odbiorcy międzynarodowego, zawiera bardzo mało z oryginalnego afrikaans, ale uchowało się kilka szczególnie idiomatycznych słów z ojczystego języka, które wyjaśnia dwustronicowy glosariusz znajdujący się na końcu książki. Bardziej problematyczne jest zangielszczenie niezwykle ważnego elementu powieści: afrykanerskich wersów i piosenek, zarówno

<sup>20</sup> Zob. omówienie podobnej złożoności użycia tego słowa w *Agaat*: M. Swart, *Om 'n Afrikaans storie in Engels te vertel: Inleidende opmerkings oor die Engelse „Agaat”, „Stilet”* 2007, nr 19 (2), s. 68; M. Heyns, *Irreparable loss and exorbitant gain: On translating Agaat*, „Journal of Literary Studies” 2009, nr 25 (3), s. 129–130.

<sup>21</sup> O wyzwaniach tłumaczenia powieści zob. ibidem i L. De Kock, *Intimate enemies: A discussion with Marlene van Niekerk and Michiel Heyns about „Agaat” and its translation into English*, „Journal of Literary Studies” 2009, nr 25, s. 136–151.

popularnych, jak i literackich. Skrawki tych tradycji częstokroć krystalizują się w świadomości Milli, a Agaat nie przestaje nucić popularnych piosenek. Heyns i Van Niekerk zdecydowali się zastąpić wiele afrykanerskich odniesień aluzjami do poezji angielskiej i decyzja ta wywołała sporą falę dyskusji i krytyki<sup>22</sup>. Choć można uzasadnić znalezienie na półkach w domu Milli angielskiej poezji, to umowa zawarta między czytelnikiem a tłumaczem – czytamy po angielsku, ale wiemy, że postacie myślą i mówią po afrykanersku – jest nieco zachwiana przez tę nieoczekiwaną anglofiliją. Jednakże alternatywą dla czytelnika niezaznajomionego z afrykanerską piosenką i poezją byłby całkowity zanik trzonowego elementu powieści, a mianowicie przenikającej ją podprogowej aluzyjności.

Jako przykład wyśmienicie utkanej prozy Van Niekerk oraz wyzwania, jakie stawia ona przed tłumaczem, przedstawić mógłbym jakikolwiek fragment pochodzący z jednej z pięciu narracyjnych nitok: lirycznych fragmentów intensywnej, fizycznej narracji w czasie teraźniejszym, odzwierciedlających myśli Milli; pamiętnikowych opisów życia i pracy na roli, obfitujących w przyziemne szczegóły; drugoosobowych narracji, w których Milla na przemian oskarża samą siebie i uzasadnia swoje czyny; oraz pozbawionych interpunkcji poetycznych fraz strumienia świadomości, zapisanych kursywą. Podjąłem decyzję, by czytelnik zdobył odrobinę pojęcia o umysłowym świecie Milli za pośrednictwem jej interakcji z Agaat, adoptowaną córką, a później służącą i opiekunką. Spotkanie odbywa się w momencie, gdy Agaat wprowadza swój jednocześnie pełen politowania i agresywny program opieki:

„Enige klagtes sover, mevrou De Wet? Sy kyk nie op van my voete nie.

Sy beweeg vinnig om na die kant van die bed, kyk my vol aan. Haar stem 'n nabootsing van sagte oorreding.

Jy word seer, jy word styf, jou bloed loop nie lekker nie, jy word koud, jou voete word blou, kyk hoe blou is hulle klaar, jy raak hardlywig, jou elgemene kondisie gaan agteruit as jy nie toelaat dat ek jou oefen nie.

Toélaat, sê ek met my oë, toélaat!

Sy pak my een arm by die pols, hou die elamboog reguit met die klein handjie. Wye sirkelbewegings maak sy, eers die een kant om en dan die ander kant om.

Windpomp in die suidoos, sê sy, windpomp in die noordwes. Iksjee, iksjee, iksjee. Water in die dam, modder in die sloot, trap op haar kop, dan is sy dood.

My arm met sy stywe klou aan die punt swaai deur die lug. Agaat se asem kom vinniger, haar oë blink.

Nou knák, sê sy. Sy werk die elambooggewrig.

Knákkerteknák, sê sy. Búig die boompie, knák die riet”<sup>23</sup>.

Ustęp ten Heyns tłumaczy w południowoafrykańskiej wersji w sposób następujący:

„Jakieś skargi, pani De Wet? Nie odwróciła nawet wzroku od moich stóp.

<sup>22</sup> Zob. na przykład *The Institution of World Literature: Between Singularity and Transnational System*, pod red. S. Helgesson i P. Vermeulena (w przygotowaniu); F. England, *Imposing Eliot: On translating „Agaat” by Marlene van Niekerk*, „Journal of Literary Studies” 2013, nr 29, s. 1–19.

<sup>23</sup> M. Van Niekerk, *Agaat*, Cape Town 2004, s. 88–89.

Przechodzi szybko dookoła, staje obok łóżka, twarzą do mnie. Jej głos to parodia delikatnej perswazji.

Staje się pani obolała, zdrętwiała, krew nie płynie poprawnie, robi się pani zimno, stopy robią się niebieskie, spojrz pani, jakie są już niebieskie, dostaje pani zatwardzenia, stan ogólny się tylko pogarsza, jeśli nie pozwoli mi pani siebie trochę rozruszać.

Pozwólam, mówię oczami, pozwólam!

Łapie jedną rękę za nadgarstek, prostuje łokieć swoją matą dłońią. Takie okrężne ruchy wykonuje, raz w jedną stronę, raz w drugą.

Wiatrak na południowym wschodzie, mówi, wiatrak na północnym zachodzie. Ickshee, ickshee, ickshee. Woda nad tamą, błoto w rowie, nadepnę na głowę wrednej, zgniłej krowie. Moja zastygła jak szpon ręka wiruje w powietrzu. Agaat dyszy szybciej, jej oczy lśnią.

Teraz zegnij, mówi. Pracuje nad stawem łokciowym.

Knick knack knick, mówi, zegnij drzewo, złam patyk<sup>24</sup>.

Heyns umiejętnie uchwycił w tłumaczeniu złożoność relacji, wydobywając na wierzch wrogość Agaat, obecną nawet podczas fachowego masażu ciała Milli. Ta wrogość, wyraźnie objawiająca się w szybkim oddechu Agaat i lśniących oczach, wyraża się również poprzez repertuar popularnych wersów, dzięki którym może sprawnie zinfantylizować niedysyjską władczynię, za pomocą ciągu aluzji wzbogacających powieść, ale które wzbraniają się przed bezpośrednim tłumaczeniem. Heyns rozważnie nie zamienia afrykanerskich zwrotów odpowiednikami angielskich rymowanek, które nie byłyby znane Agaat. Wiele rymów używanych przez Agaat podczas opieki nad Millą pochodzi z dobrze znanych antologii afrykanerskich pieśni ludowych, F.A.K. *Volksangbundel*, opublikowanych po raz pierwszy w 1937 roku przez Federację Kulturowych Organizacji Afrykanerów (Federation of Afrikaans Culture Organisations)<sup>25</sup>. Pierwszy epigraf Agaat pochodzi z jawnie nazistowskiego wstępu – zbiór ten ma rzekomo oddać „siłę i smak południowej krwi i ziemi” albo w afrikaans, *bloed and bodem* (być może Heynsem kierowała wrażliwość i dlatego nie przetłumaczył niesławnego zwrotu, tym samym gubiąc trochę ostrej ironii towarzyszącej użyciu go przez Van Niekerk). Sposób, w jaki Agaat postępuje się tymi rymowanekami, jest sam w sobie wielopłaszczyznowy: są dowodem na odbycie edukacji wśród nacjonalistycznych wartości afrykanerskich, wartości, od których obecnie się odchodzi, które się krytykuje, które dają Agaat możliwość wbicia w Millę kilku brutalnie sardonicznych szpil. Z drugiej strony, mimo specyficznego sposobu ich zastosowania przez Agaat, konstytuują one więź między dwiema kobietami, podkreślając wspólnotę kultury i wspólną przeszłość. Na przykład wyrażenie *Trap op haar kop, dan is sy dood* pochodzące z piosenki *Siembamba*, przepięknie zdumiewającą przymocą (choć adresowana jest do „maminego maluszka”), staje się głosem dla uczuć,

<sup>24</sup> Eadem, *Agaat*, tłum. M. Heyns, Cape Town 2006, s. 84–85.

<sup>25</sup> O wykorzystaniu afrykanerskich piosenek ludowych w Agaat zob. H. Van der Mescht, *Verwysings na die woordtekste van Afrikaanse volksliedere in die roman „Agaat” van Marlene van Niekerk*, Institutional Repository of the University of Pretoria 2010, [http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/16202/Van-DerMescht\\_Verwysings\(2010\).pdf?sequence=1](http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/16202/Van-DerMescht_Verwysings(2010).pdf?sequence=1) [dostęp: 12.07.2016].

które Aagaat bardzo rzadko wyraża *in propria persona*<sup>26</sup>. Zachowując zwrot „wrednej, zgnitej krowie”, Heyns poświęca „później jest martwa”, ale co ważniejsze, zachowuje rym. Swart zwraca uwagę, że tam, gdzie liczy się bardziej sam rym, a niekoniecznie to, co tym rymem jest, ekwiwalent angielski będzie lepszą opcją, ale gdy znaczenie w afrikaans jest istotne, należy raczej, jak zazwyczaj robi to w tych momentach Heyns, przetłumaczyć fragment dosłownie<sup>27</sup>.

Ważną cechą oryginału jest akcentowanie. W języku afrikaans często korzysta się z akcentu, aby podkreślić miejsca, w których angielski posiłkowałby się kursywą. W skład tych zabiegów wchodzi również podwójne akcenty, pojawiające się wówczas, gdy sylaba ma dwie samogłoski – weźmy na przykład słowo *tóélaat* (pozwólam), w którym ogniskuje się frustracja niewymawianych wypowiedzi Milli. W *Aagaat* Van Niekerk swobodnie operuje tego typu akcentami, wykraczając poza ramy języka pisanego. Heyns podąża tym tropem w tłumaczeniu, wtapiając w tekst subtelną dawkę obcości, przypominając tu i ówdzie, że znajdujemy się w świecie afrikaans, mimo iż słowa są angielskie<sup>28</sup>. W wersjach przeznaczonych na rynek globalny niestety brakuje akcentów, które Heyns starał się skrupulatnie zachowywać, co pozbawia tekst ważnego źródła ekspresywności i afrykanerskości<sup>29</sup>. Wyżej wspomniane forenizacje są prawdziwą klątwą dla wydawcy, który obiecuje potencjalnym czytelnikom tekst napisany w całości w znanym im języku. Nie zapominajmy jednak, że podobnie jak w przypadku zaniku afrykanerskich zwrotów w międzynarodowych wydaniach *Triomfu*, marnujemy szansę na to, aby czytelnik zapoznał się z cechami oryginału, które są fundamentalne dla jego jednostkowości.

We wcześniej opisanym ustępie w oryginale nie mamy do czynienia z pojawieniem się angielskiego słownictwa, które zanika w tłumaczeniu, choć taki problem występuje gdzie indziej w książce, jak choćby w następującym fragmencie strumienia świadomości: „sy slaan alarm met haar hoenderpoot waltzing mathilda jesu joy of man’s desiring blou donau jeepers creepers where’d you get those peepers strangers in the night what a wonderful world wie dink dit alles uit vir stommes?”<sup>30</sup>. Heyns w takich sytuacjach nie ma wyboru i nie pozostaje jej nic innego, jak tylko przetłumaczyć wszystko na angielski i zrezygnować z zachowania różnicy między językami.

Osobliwość danego języka to efekt zarówno jego historii, jak i perspektywy, z której jest postrzegany. Afrikaans był przez większość mieszkańców RPA uznawany za język ciemniejszy, do tego stopnia, że próba zadekretowania go jako języka wykładowego

<sup>26</sup> Zob. słowa i muzykę w antologii FAK, <http://www.fak.org.za/elektron-iese-sangbundel>: „Siembamba, mama se kindjie, / Siembamba, mama se kindjie / -draai sy nek om, gooi hom in die sloot; / trap op sy kop dan is hy dood”. C.J. Langenhoven, znany poeta afrykanerski, dodał pięć kolejnych, bardziej strawnych strof.

<sup>27</sup> M. Swart, *Om ’n Afrikaans storie in Engels te vertel...*, op. cit., s. 79.

<sup>28</sup> W tłumaczeniu *Triomfu* de Kock radzi sobie bez używania akcentów obecnych w oryginale. Obydwaj tłumacze wyjaśniają swoje rozmaite podejścia w *Intimate Enemies* (zob. L. de Kock, *Intimate Enemies...*, op. cit., s. 145). Swart skupia się na akcentach w oryginale i tłumaczeniu południowoafrykańskim *Aagaat* (M. Swart, op. cit., s. 71–74), choć odrobinę gmatwa całą sprawę ze względu na przywołanie odmiennej wymowy akcentów w prozie angielskiej w celu podkreślenia wymowy przyrostka *-ed*, jak w *ascribed*.

<sup>29</sup> Zob. M. Van Niekerk, *The Way of the Women*, tłum. M. Heyns, Londyn 2007, eadem, *Aagaat*, tłum. M. Heyns, Portland 2010.

<sup>30</sup> Eadem, *Aagaat*, Cape Town 2004, s. 578.

w południowoafrykańskich szkołach spotkała się w 1976 roku z mocnym sprzeciwem i dała asumpt do zakończenia apartheidu. Podobnie ma się sprawa z tym, jak afrikaans postrzegają osoby za granicą. Jednak dla milionów naznaczonych piętnem apartheidu Południowoafrykańczyków język ten był i jest ich wspólnym językiem. *Triomf* i *Agaat* są odważnymi próbami odkupienia języka afrykanerskiego przez zaakceptowanie zawartych w nim nieczystości i nieszczelnych granic przy jednoczesnym podkreśleniu, że są one jego największymi zaletami. Próba zatarcia śladów oryginalnego języka w tłumaczeniu jest tym samym nieprzemyślana. Nawet jeśli czytamy je po angielsku, musimy pamiętać, że narracje te dzieją się w obrębie i w związku z językiem afrikaans. Niemniej w kontekście globalnym angielskie tłumaczenie nie jest w stanie samo w sobie przekazać specyficznej siły powieści afrykanerskiej osadzonej w afrykanerskiej kulturze; ten aspekt nieprzetłumaczalności wymaga innego rodzaju „tłumaczenia” – przykład za pomocą komentarza.

## 5

Powróćmy jeszcze do Derridy. Podkreślał on, że tekst żyje o tyle, o ile żyje naprzód, jeśli przetrwa<sup>31</sup>, a przetrwać może tylko wówczas, gdy jest otwarty na zmianę, jeśli jego egzystencja jako to, czym jest, opiera się na otwartości na zmianę. Tekst całkowicie przywiązany do danego miejsca i czasu swej genezy szybko staje się nieczytelny. Tłumaczenie jest jednym ze sposobów utrzymania tekstu przy życiu: translacja i retranslacja, transmedialna, transkulturowa, translingwistyczna, zarówno domestykująca, jak i forenizująca. Wspomniane przeze mnie utwory są żywotnie splecione z kulturą afrikaans, w której spotkały się z szerokim odzewem, ale także z kulturą anglosaską, zarówno w RPA, jak i na świecie – i oczywiście z innymi obszarami językowymi, do których zawiąły dzięki tłumaczeniom. Ze względu na współpracę Van Niekerk z tłumaczami, De Kockiem i Heynsem, mogłoby się wydawać, że standardowy sposób postrzegania przekładu jako interpretacji jest nie na miejscu, ale nie istnieje żaden powód, by uznać interpretacyjne gesty autorki odzwierciedlone w procesie tłumaczenia za coś zgoła innego niż tłumaczenie jako takie. Sprzężenie dwóch umysłów niewątpliwie rodzi świeże spostrzeżenia i pomaga odkryć dzieło na nowo.

*Agaat* i *Triomf* są nieprzetłumaczalne, jak każde ważne dzieło literackie, co oznacza, że są wyłącznie tłumaczalne i przetłumaczalne. Czytelnik poruszający się między oryginałem a tłumaczeniem, językiem źródłowym a docelowym, ma uprzywilejowaną pozycję; nie z powodu możliwości znajdowania błędów i kruczków (choć może to być dla niego źródłem satysfakcji, jeśli nie są to irytujące błędy), ale dlatego że proces porównywania rodzi nowe dzieło<sup>32</sup>. Dzięki temu można zrozumieć, co miał na myśli Walter Benjamin, gdy stwierdził, że tłumaczenie „w ostatecznym rozrachunku (...) jest celowe gwoździ ekspresji

<sup>31</sup> Zob. np. J. Derrida, *Living on / Borderlines*, tłum. J. Hulbert [w:] *Deconstruction and Criticism*, pod red. H. Blooma, P. de Mana, J. Derridy, G.H. Hartmana i J.H. Millera, Nowy Jork 1979, s. 102–103.

<sup>32</sup> W paru książkach Clive Scott twierdzi, że tłumaczenie powinno, w najlepszym wypadku, być zaadresowane do czytelnika znającego obydwa języki. W ten sposób przekład pełni funkcję przedłużenia kreatywności oryginału, nie zaś jego zastępcy. Zob. C. Scott, *Translating Baudelaire*, Exeter 2000; idem, *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*, Cambridge 2012; idem, *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology*, Londyn 2012.

najintymniejszej relacji między językami”<sup>33</sup>. Dla czytelnika mającego dostęp jedynie do tłumaczenia możemy mówić o pewnej stracie, ale też o pewnym zysku: byciu wystawionym, dzięki tłumaczeniu, na wpływ niedostępnego świata pełnego smaków różnych kultur językowych i tradycji literackich.

Obecnie w dziedzinach komparatystyki, translatoologii oraz „literatury światowej” trwa debata na temat przekładu oraz związanych z nim niebezpieczeństw. Niektórzy podejrzewają tłumaczenie o przyczynianie się do atrofii mniej popularnych języków, ponieważ większość tłumaczeń to przekłady z języków mniejszościowych na większościowe, szczególnie na angielski. Inni sądzą, że przekład pomaga zwrócić uwagę osób posługujących się bardziej rozpowszechnionymi językami na ważne produkty kulturowe napisane w językach mniejszościowych, których zapewne nigdy się nie nauczą<sup>34</sup>. Przychylam się bardziej do tego drugiego argumentu: istnienie i popularyzacja tłumaczeń książek zasługujących na miejsce na arenie światowej są niezbędne dla rozwoju afrikaans. Pisarze pokroju Van Niekerk mogą kontynuować swe trudne rzemiosło, wiedząc o zdolnych tłumaczach gotowych podjąć się niewdzięcznych wyzwań przekładu i o czytelnikach, którzy nie boją się wkroczyć na teren przetłumaczonego dzieła i żyć razem z nim. Odpowiedzialność spoczywa na tych, którzy przekraczają bariery językowe. Tą odpowiedzialnością jest krytyczna ocena przekładów, która w najlepszym wypadku pomoże tworzyć nowe tłumaczenia, wyrażające odrębne przymioty oryginału. Wszystkie te procesy spełniają istotną funkcję w życiu tych niezwykłych literackich dokonań, napisanych w mniejszościowym języku, który rozkwitł na niewielkim skrawku Afryki.

### **Summary** **Contemporary Afrikaans Fiction in the World: The Englishing of Marlene van Niekerk**

Many of the most ambitious and important South African novels of the past fifty years have been written in Afrikaans, but in order to reach a global audience the authors have had to turn to translators. Focusing on Marlene van Niekerk’s novels *Triomf* (1994; English translation by Leon de Kock, 2000) and *Agaat* (2004; English translation by Michiel Heyns, 2007), this article examines the challenges that this fiction, and the particular character and social status of different varieties of Afrikaans, present to the translator, and discusses the significance of the differences between versions addressed to an English-speaking South African readership and versions addressed to a global readership. Derrida’s claim that the only thing to be translated is the untranslatable is discussed, and the untranslatability of *Triomf* and *Agaat*, it is suggested, also means that they can *only* be translated and retranslated.

**Słowa kluczowe:** Afrikaans, Marle van Niekerk, proza południowoafrykańska, przekład, czytelnicy z całego świata

**Keywords:** Afrikaans, global readership, Marlene van Niekerk, South African fiction, translation

---

<sup>33</sup> W. Benjamin, op. cit., s. 30.

<sup>34</sup> Zob. omówienie tej debaty przez Emily Apter (E. Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton 2006, s. 4–5).