



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Literatura neo-quebecka w przekładzie : pomiędzy Francją, Quebeciem i Polską, czyli "Nieznany dybuk" Regine Robin

Author: Joanna Warmuzińska-Rogóż

Citation style: Warmuzińska-Rogóż Joanna. (2013). Literatura neo-quebecka w przekładzie : pomiędzy Francją, Quebeciem i Polską, czyli "Nieznany dybuk" Regine Robin. W: I. Kasperska, A. Żuchelkowska (red.), "Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej" (S. 289-306). Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Warmuzińska-Rogóż
Uniwersytet Śląski, Katowice

Literatura neo-quebecka w przekładzie. Pomiędzy Francją, Quebeciem i Polską, czyli *Nieznany dybbuk* Régine Robin

Abstract: (Neo-Quebec literature in translation. Between France, Quebec, and Poland, or Régine Robin's "An Unknown Dybbuk") Generally unfamiliar to Polish readers – regardless of a growing number of translations – Francophone Canadian literature poses an unusual challenge to Polish interpreters. One of the reasons for it is the fact that Quebecois literary texts are often seen as a weapon in the struggle for national identity and for independence from the dominant Anglophone culture. An interpreter's task, however, becomes yet more difficult when s/he faces a neo-Quebec literary work, i.e., one written by an author born outside of Quebec, who nonetheless has chosen the province as his/her place of living. Neo-Quebec literature embraces, therefore, the writer's "original" national identity, as well as a whole spectrum of references to his/her host culture. In the translation process, it is further enriched with questions concerning its reception in the target culture. Régine Robin's "An Unknown Dybbuk" (*Kwartalnik Literacki TEKA*, no. 5-6, 2005/2006, trans. Piotr Sadkowski) is an interesting illustration of the complicated network of cultural dependencies. Robin, whose literary oeuvre has been classified as "migrant literature," was born in France but has settled in Quebec. It might seem, then, that in her case cultural transition was relatively uncomplicated, as she can still write in French. Interestingly, however, what the author constantly emphasizes in her works is her Eastern-European and Jewish roots. The world she creates in her novels and short-stories is inhabited by the author's *alter egos* who, in an often unusual and striking way, point to the problem of a complex and fragmented identity. The following analysis aims to discuss the intricate relationship between the original (hybrid and heterogenic) version of "An Unknown Dybbuk" and its Polish translation thanks to which Robin's story has returned to the culture that was an important point of reference for the original version of the text.

Key words: Neo-Quebec literature, cultural translation, fragmented identity.

*(...) tam w kraju twoich przodków, twego języka,
twojej rodziny, został skarb cenniejszy
niż wszystkie bogactwa mierzone pieniądzem,
a są nim barwy; kształty, intonacje,
szczegóły architektury, wszystko,
co urabia nas w dzieciństwie.*

Czesław Miłosz (1992: 43)

Francuskojęzyczna literatura kanadyjska, nieznana szerzej polskim czytelnikom, mimo stale powiększającej się listy polskich przekładów stanowi dla tłumacza niezwykle wyzwanie. Wynika to z faktu,

iz tekst literacki bywa w Quebecu ważnym orężem w walce o ugruntowanie tożsamości narodowej i o niezależność od dominujących Anglofonów. To powoduje, że charakteryzuje się on znacznym zanurzeniem w kulturze wyjściowej poprzez swe bogactwo odniesień historycznych, aluzji kulturowych czy też specyfikę językową. Tłumacz staje się zatem pośrednikiem, swoistym *go-between* między kulturą wyjściową, kulturą quebecką, i kulturą docelową, w tym wypadku kulturą polską.

Jego zadanie komplikuje się szczególnie, jeśli pracuje nad tekstem neo-quebeckim, czyli napisanym przez pisarza pochodzącego spoza Kanady, który ten właśnie kraj wybrał na swe miejsce zamieszkania i tworzenia. Przypomnijmy, iż nurt neo-quebecki funkcjonuje w literaturze prowincji od lat osiemdziesiątych XX w. pod nazwą „literatury migracyjnej” (fr. *écriture migrante*)¹. Zrzesza twórców, którzy do Quebecu docierali w różnych okresach, w zależności od wydarzeń politycznych czy też kryzysów ekonomicznych w ich krajach pochodzenia, z Europy (lata powojenne), z Antyli, Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu (lata sześćdziesiąte), z Ameryki Południowej i Azji (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte). Jak podaje Daniel Chartier, statystycznie imigranci w Quebecu stanowią niecałe 10% całości społeczeństwa, natomiast proporcja pisarzy urodzonych poza prowincją, a piszących i publikujących w Quebecu jest dwukrotnie większa (Chartier 1999: 175). Pierre Nepveu widzi w zjawisku „literatury migracyjnej” aspekt jednoznacznie pozytywny, jako że pisarze neo-quebeccy wprowadzają do literatury takie pojęcia, jak hybrydyzacja czy wyobcowanie, a tym samym przyczyniają się do większej wielokulturowości Quebecu, długo zamkniętego na obcych w obawie przed groźbą anglicyzacji (por. Nepveu, 1999: 201-202). Wśród wielu definicji literatury migracyjnej warto przytoczyć tę sformułowaną przez Nepveu (1999: 233-234), który kładzie szczególny nacisk na rozróżnienie literatury imigracyjnej (fr. *écriture immigrante*) od migracyjnej (fr. *écriture migrante*). W przypadku pierwszej chodzi o opis przeżyć związanych z przybyciem do nieznanego kraju i kłopotami ze znalezieniem dla siebie nowego miejsca. Jest to zatem zjawisko statyczne, w przeciwieństwie do zjawiska opisywanego przez „literaturę migra-

¹ Termin został wprowadzony przez Roberta Berrouëta-Oriola.

cyjną”, która odnosi się do ruchu, przemieszczania się, metaforycznego dryfowania. Nepveu wyróżnia szereg podtypów tej literatury, wśród nich tę, która nacisk kładzie szczególnie na doświadczenia z ojczystego kraju autora (opis młodości, kultury i społeczeństwa). Są także takie dzieła, których autorzy opuścili kraj w dzieciństwie czy wczesnej młodości i stąd ich pamięć o nim jest wręcz fikcyjna. Niezależnie od podtypu literatury, immanentną właściwością tych dzieł jest obecność w nich licznych dychotomii: tego, co bliskie i dalekie, znajome i obce, podobne i różne. Warto przytoczyć także definicję sformułowaną przez jednego z pisarzy neo-quebeckich, Marco Micone, którego zdaniem literatura migracyjna zawiera w sobie trzy elementy: doświadczenia przeżyte w ojczyźnie (często naznaczone totalitaryzmem lub faszyzmem); doświadczenia imigracji/emigracji zawierające w sobie uczucie wykorzenienia i braku bezpieczeństwa; nowe życie w Quebecu, wraz ze wszystkimi trudnościami, jakie ono ze sobą niesie (Micone 1986). Mamy oto do czynienia z sytuacją szczególną, w której w jednym dziele literackim krzyżuje się zarówno oś tożsamości pisarza, związanej z jego krajem pochodzenia, jak i cały wachlarz odniesień do kultury przyjmującej, w tym wypadku kultury quebeckiej. Fulvio Caccia, pisarz neo-quebecki, współtwórca czasopisma *Vice versa* poświęconego literaturze migracyjnej, nazywa ten swoisty konglomerat kulturowy „transkulturą” (por. Biron *et al.* 2007: 562). Jeśli dzieło takie doczeka się tłumaczenia, wzbogacone zostaje dodatkowo o kwestię jego recepcji w kulturze docelowej.

Ciekawą ilustracją tego skomplikowanego układu wzajemnych kulturowych zależności jest wydana w Polsce nowela Régine Robin *Nieznany dybuk* (*Kwartalnik Literacki TEKA*, nr 5-6, 2005/2006, przekł. Piotr Sadkowski)². Oryginał zatytułowany *Le dibbouk inconnu* opublikowany został w tomie *L'immense fatigue des pierres* (Montreal, 1996), który autorka nazwała zbiorem „biofikcji”³. Z paratekstu

² Poza *Nieznany dybukiem* w polskim przekładzie ukazało się inne opowiadanie z tego zbioru: *Gratok. Język życia i język śmierci* (przekł. Bella Szwarcman-Czarnota, *Midrasz*, nr 9/41, 2000). Ponadto w *Midraszu* (nr 3/47, 2001), także w przekładzie Belli Szwarcman-Czarnoty, ukazał się fragment książki Régine Robin *Biały koń Lenina* (*Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*, Bruxelles: Complexe, 1979).

³ „(...) des vies inventées, des itinéraires recomposés qui nous entraînent dans un univers à la limite du rêve”.

na okładce dowiadujemy się, że biofikcje to „istnienia wymyślone, ścieżki zrekonstruowane, które prowadzą nas do świata na granicy snu” (Robin 1996, przekł. J.W.-R.). Głównym bohaterem wybranej nowelki jest mieszkający we Francji profesor literatury, Michel Himmelfarb, Żyd polskiego pochodzenia (kolejne *alter ego* pisarki), który pracuje nad zjawiskiem sobowtórów, zaburzeń osobowości, osobowości pomnożonych i innych w literaturze⁴. By zagłuszyć dojmujące uczucie samotności, odwiedza Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Nie jest to jednak jego jedyne spotkanie z miejscem pamięci męczeństwa narodu żydowskiego. Był już w muzeum Auschwitz-Birkenau, gdzie musiał zmierzyć się z tragicznym losem własnej rodziny, która zginęła w komorze gazowej. W czasie swego pobytu w Polsce nie zdobył się na odwiedzenie rodzinnego miasta, Kałuszyna. Potrafi sobie jedynie wyobrazić, z licznymi szczegółami, taką potencjalną wizytę w miejscu, które już nie istnieje. Píše nawet krótki tekst na dwa głosy, własną konwersację z przyjaciółką na temat (nie)odbytej wizyty. Pobyt w Waszyngtonie jest o tyle ważny, że uzmysławia mu, iż cudem uniknął śmierci w czasie II wojny światowej. Wśród kart z życiorysami osób, które przeszły Holocaust, odnajduje dane chłopca, który także pochodził z Kałuszyna, był od niego o pięć lat starszy i zapewne spotkali się nie raz na ulicach miasta. Chłopiec prawdopodobnie zginął w obozie w Treblince. Odkrycie to wywiera na nim piorunujące wrażenie. Nie mogąc znaleźć spokoju w realnym świecie, tworzy swoje wirtualne *alter ego* w Internecie, gdzie przedstawia się najczęściej jako Rywka Himmelfarb, czyli siostra zamordowana w obozie koncentracyjnym. Po wizycie w Waszyngtonie postanawia jednak zmienić tożsamość, staje się Dawidem Morgenszternem, przyjmuje zatem życiorys chłopca z muzeum, z tą różnicą, że dopisuje do niego bardzo konkretne szczęśliwe zakończenie. Jakie jest zdumienie głównego bohatera, gdy wkrótce odbiera telefon od mężczyzny, który przedstawia się jako... Dawid Morgensztern! Na dodatek opowiada swoje losy, które idealnie odpowiadają temu, co stworzył sam Himmelfarb. Ten ostatni, osłupiały, ucieka w świat wirtualny, w któ-

⁴ Dla porządku dodajmy, że Mortre Himmelfarb, emigrant z Europy wschodniej, który pracuje nad fałszywymi mesjaszami w historii judaizmu, pojawia się w powieści *La Québécoise* jako projektowana przez narratorkę postać będąca *alter ego* zarówno narratorki, jak i samej pisarki.

rym na forum odnajduje nowego uczestnika przedstawiającego się jako Michel Himmelfarb i precyzyjnie opisującego swą (jego?) historię. Tak oto prawdziwy Himmelfarb staje się Morgenszternem, przyjmuje jego wygląd. Michel podejrzewa, że żyje z duszą dybuka, (z hebr. דיבוק, *dibuk* – ‘przyłgnięcie’), czyli ducha zmarłego, niemożęcego zaznać spokoju i szukającego osoby, której ciałem mógłby zawładnąć. Tym samym Robin po raz kolejny sięga po temat rozdwojenia (Lord 1997: 29), który pojawia się także w innych opowiadaniach tomu. Zresztą w całej swej twórczości pisarka bezustannie odczuwa potrzebę, by „mówić o [swojej] rodzinie, [by] zaprezentować imaginarium i potencjał pamięci kultury żydowskiej”⁵ (Robin 1989: 39, przekł. J.W.-R.).

W *Nieznanym dybuku* odnajdziemy wiele faktów z życia samej Robin. Pisarka urodziła się w 1939 r. w Paryżu, w rodzinie żydowskich emigrantów z Polski. Od 1977 r. mieszka w Quebecu. Wykłada na Université du Québec w Montrealu. W swej pracy naukowej łączy elementy socjologii, literaturoznawstwa, lingwistyki i historii. W roku 1986 otrzymała prestiżową nagrodę Gubernatora Generalnego Kanady za szkic *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Rozgłos w świecie literackim uzyskała dzięki powieści *La Québécoise* (1983).

Poza karierą naukową niezwykle ważna okazuje się być historia rodziny Régine Robin. Wnikliwy (francuskojęzyczny) czytelnik będzie mógł się z nią zapoznać, jeśli zajrzy na stronę Université du Québec w Montrealu (UQAM), na której znajduje się profil autorki. Jedna z zakładek zawiera opis kariery uniwersyteckiej pisarki, natomiast druga zakładka zatytułowana „Rivka A.”, jak pisze sama Robin, odsyła do „eksperymentu autobiograficznego, który rozpada się na stronie internetowej”⁶ („Rivka A.”⁷, przekł. J.W.-R.). W jednej z rubryk, zatytułowanej „Pudełka życia, fragmenty”, autorka zajmuje się „fragmentaryczną twórczością autobiograficzną: okruchami wspomnień, ścieżkami i wędrówkami przez świat, rozmyślaniami nad pochodzeniem, wykorzeniem. Przy klawiaturze siedzi mój sobowtór, ta Rywka,

⁵ „parler de [sa] famille. [de] faire connaître le légendaire et le mémoriel [de] la culture juive” (Robin 1989: 39).

⁶ „une expérimentation autobiographique éclatée sur le Web” („Rivka A.”).

⁷ Wszystkie cytaty ze strony internetowej autorki oznaczone zostały jako „Rivka A.”.

której muszę się nauczyć, by ją lepiej poznać”⁸ („Rivka A.”, przekł. J.W.-R.). Opisuje zatem ewolucję od postaci Rivki do Régine Robin, ewolucji, której pośrednim stadium była Régine Ajzersztejn, a następnie Régine Aizertin, jako że ojciec Régine zmienił w 1948 r. pisownię swego nazwiska. Zmiana imienia i nazwiska implikuje w nieunikniony sposób zmianę tożsamości, która staje się rozczłonkowana. Jako ciekawostkę dodajmy, że nazwisko, którym autorka się posługuje, to nazwisko drugiego męża, z którym Robin rozwiodła się w 1964 r. Obecnie nosi dwa nazwiska Robin-Maire, drugie nazwisko to nazwisko obecnego męża. Jak sama tłumaczy żartobliwie:

Umieściłam łącznik pomiędzy moimi dwoma małżonkami i nazywam się Robin-Maire. Dobrze to wygląda, tak mieszczańsko, uczenie, i pozwala mi przy tym korzystać z moich nędznych praw autorskich czy to na nazwisko Robin czy też Maire. Tak jak Proust mam dwie strony, stronę Robin, paryską, pisarską oraz stronę Maire, właściwą dla Montrealu, kosmopolityczną, bardziej dyskretną. Nazwisko Aizertin noszę tylko w szpitalu i w kontaktach z instytucjami przydzielającymi wsparcie finansowe, gdyż identyfikuje się tam kobietę tylko po nazwisku ojca („Rivka A.”, przekł. J.W.-R.)⁹.

Rodzice autorki pochodzą z Kałuszyna, jak sama pisze, małego sztetla kilkadziesiąt kilometrów od Warszawy, który opuścili w 1932 r. Ojciec, nie widząc dla siebie innych perspektyw, sympatyzował z partią komunistyczną i piastował w niej nawet dość wysokie stanowisko na poziomie lokalnym, aż do wyjazdu do Paryża w 1932 r. W czasie wojny zaciągnął się do armii francuskiej jako cudzoziemiec, dostał się do niewoli, ale ponieważ figurował na liście jako żołnierz francuski, uniknął okrucieństwa Holocaustu. Już po wojnie ojciec pisarki opowiedział jej historię rodziny, a wiele z jego opowieści stało

⁸ „une construction autobiographique par fragments : bouts de souvenirs, parcours et pérégrinations à travers le monde, méditations sur l'origine, le déracinement. C'est mon double qui est au clavier, cette Rivka qu'il me faut apprendre à mieux connaître” („Rivka A.)

⁹ „j'ai mis un trait d'union entre mes deux époux et je m'appelle Robin-Maire. Ça fait bien, bourgeois, cultivé et ça me permet de pouvoir encaisser mes maigres droits d'auteur qu'ils soient Robin ou qu'ils soient Maire. J'ai comme Proust deux côtés, le côté de chez Robin, parisien, écrivain et le côté Maire plus Montréalais [pisownia oryginalna – J.W.-R.], cosmopolite, plus secret. Je ne suis Aizertin qu'à l'hôpital et que pour certains organismes subventionnaires qui ne connaissent les femmes que par le nom du père” („Rivka A.”).

się następnie kanwą dla fikcji tworzonej przez Robin. Autorka długo dojrzewiała do decyzji o odwiedzeniu Polski. W końcu, dzięki uprzejmości prof. Józefa Kwaterki, quebecysty z Uniwersytetu Warszawskiego, trafiła do Kałuszyna, w którym nie ma już śladu po dawnych mieszkańcach, nie ma synagogi ani cmentarza żydowskiego. Była to zatem wyprawa do świata, który już nie istnieje.

Tak zarysowany kontekst naszkicowany przez samą pisarkę pozwala lepiej zrozumieć jej twórczość literacką. Świat jej powieści i opowiadań zaludniają zatem postacie będące *alter ego* pisarki, które w niezwykle ciekawy sposób ukazują problem złożonej tożsamości, będącej nierzadko tożsamością rozczłonkowaną i trudną do zrekonstruowania. Autorka buduje swe utwory literackie na heterogeniczności i hybrydyczności form (Lord 1997: 29), ukazując swoje przywiązanie m.in. do pojęć ukutych przez Michaiła Bachtina. Kwaterko odnajduje w dziele literackim Robin bachtinowską zasadę egzotopii, czyli „bycia na zewnątrz”, poza czasoprzestrzenią własnej kultury, zasadę, która wydaje się właściwym terminem do opisu literatury migracyjnej (Kwaterko 2003: 219). Odwołując się m.in. do pojęcia „wielogłosości”, Kwaterko stwierdza, że

mamy (...) do czynienia z meandrycznym porządkiem opowieści, w którym przeplatają się **głosy familiarne, będące nawrotami do przestrzeni rodzimej**, a nawet do archetypowych znaków i obrazów kultury przodków, oraz niepokojące głosy (pytania) na temat dyspersji tożsamości, przeżywanej w nowym kraju jako jednostkowe doświadczenie zagubienia, chaosu, samotności lub zamknięcia (Kwaterko 2003: 219, wyróżnienie J.W.-R.).

Jak potraktować tę hybrydyczność i polifonię całości twórczości pisarskiej autorki *La Québécoite*, w tym także *Nieznanego dybuka*, w kontekście przekładu? Wydaje się, że może nam przyjść z pomocą także pochodzący z rozważań Bachtina i jego dialogu kultur koncept czasoprzestrzeni (chronotopu), który zainspirował na gruncie przekładowczym Bożenę Tokarz. Proponuje ona, by zbadać go w powiązaniu z samym przedmiotem artystycznym, w kontekście komunikacji (nadawca–odbiorca) oraz przez pryzmat relacji utworu literackiego do rzeczywistości zewnętrznej (Tokarz 2010: 9). Jak zauważa Tokarz, czasoprzestrzenie autora i czytelnika oryginału z jednej strony, a „dru-

giego autora” (Legeżyńska 1999), czyli tłumacza i czytelnika przekładu z drugiej strony najczęściej różnią się w zależności od czasu i miejsca odbioru (Tokarz 2010: 10).

W przypadku *Nieznanego dybuka* relacja ta ulega ciekawemu zaburzeniu. Polski przekład tekstu Robin powoduje, że historia opisana przez autorkę zatacza koło i „wraca” niejako do Polski, co nie oznacza jednak, że jego odbiór będzie w pełni tożsamy z założeniami autorki: czy jednak kiedykolwiek odbiór dzieła literackiego może być w pełni tożsamy z tym, czego chce autor? Jak zaznacza Anna Majkiewicz,

(...) na skutek różnic kulturowych (zatem i mentalnych) prawie nigdy nie będzie możliwe całkowite zrozumienie przez odbiorcę przekazywanych treści (nawet w komunikacji jednojęzycznej), gdyż obiektywnie istniejące przedmioty z powodu różnic w odbieraniu i postrzeganiu świata mogą przywoływać różnorodne konotacje (...) i w ten sposób uzyskiwać inną głębię semantyczną (Majkiewicz 2006: 198).

Weźmy pod uwagę schemat komunikacji w przekładzie. Rzecz jasna wymienić musimy takich uczestników komunikacji, jak: nadawca (oryginału), odbiorca (przekładu) oraz tłumacz jako pośrednik, czyli z jednej strony odbiorca, z drugiej nadawca. W akcie komunikacji obecne są takie elementy, jak: komunikat, kod językowy wyjściowy i docelowy, czas i przestrzeń powstania oryginału oraz czas i przestrzeń powstania przekładu. W przypadku *Nieznanego dybuka* Régine Robin schemat ten zyskuje niezwykle wymiar, wynikający przede wszystkim z wielokulturowości czy też heterogeniczności oryginału należącego do nurtu neo-quebeckiego. Zaczniemy od tego, że pisarka, która określa siebie jako „allofonkę pochodzenia francuskiego”, będącą jednocześnie na zewnątrz kultury quebeckiej i wewnątrz niej (Sadkowski 2011: 171), tworząca przede wszystkim dla quebeckiego odbiorcy, pisze utwór, którego świat przedstawiony to z jednej strony kultura francuska (miejsce zamieszkania głównej postaci), niosąca dla Quebeczyka cały wachlarz niezwykle złożonych konotacji. Dość przypomnieć, że w tradycji prowincji kultura francuska to z jednej strony synonim kultury wysokiej, modelu, jaki należałoby naśladować. Na poziomie językowym, jak przypomina Krzysztof Jarosz, takiego zdania była w latach sześćdziesiątych XX w. część intelektualistów quebeckich, którzy głosili, że w Ameryce Północnej przeciw-

wagę dla angielskiego może być tylko francuski standardowy, czyli traktowana jako wzorzec i punkt odniesienia dla regionalnych odmian tego języka „paryska” wersja francuszczyzny (Jarosz 2004: 194). Z drugiej strony kanadyjscy Frankofoni pragną jednak podkreślić swą północnoamerykańskość, przez którą – jak podkreśla Jarosz – nie należy rozumieć

utożsamiania z językiem i kulturą Stanów Zjednoczonych Ameryki, lecz fakt historycznej, kulturowej i językowej odmienności, zarówno wobec Francji, jak i anglofońskiej Kanady i USA, odmienności podszytej wszak poczuciem fascynacji zarówno kulturą francuską, jak i anglosaską (Jarosz 2004: 194).

Mimo iż niedługo minie pół wieku od czasu Spokojnej Rewolucji w Quebecu, kiedy dała o sobie znać złożona relacja z jednej strony fascynacji kulturą francuską, z drugiej negacji jej dominującej pozycji, francuskie pochodzenie pisarza oraz umiejscowienie akcji we Francji wciąż wywołuje w prowincji skomplikowany system konotacji. Zresztą sama Robin w powieści *La Québécoise* zauważa, że pochodząca z Francji narratorka traktowana jest przez Quebecczyków jako „przekłeta Francuzka” (Robin 1983: 132). Tym samym, zdaniem Piotra Sadkowskiego, zostaje ona wykluczona ze wspólnoty mieszkańców prowincji, jako że obca jest wobec wartości i konotacji kulturowych (Sadkowski 2011: 176).

W opowiadaniu Robin mamy także do czynienia z Polską współczesną, ale też ze światem, którego już nie ma, czyli przedwojennym Kałuszynem, zamieszkałym głównie przez ludność żydowską. Zapewne te odnośniki geograficzne, historyczne, a co za tym idzie kulturowe, nie wywołają u quebeckiego czytelnika szczególnych skojarzeń na poziomie zbiorowym. Jest to element wpisujący się we wspomniane wyżej „bycie na zewnątrz”, charakterystyczne dla wielu dzieł neo-quebeckich, innymi słowy obecność w dziele literackim innej, obcej kultury, niezwiązanej z kulturą oryginału, ale będącej właściwą dla neo-quebeckiego pisarza.

W przypadku polskiego przekładu zniknie rzecz jasna całe spektrum skojarzeń związanych z francuskim pochodzeniem narratora, a co za tym idzie także autorki opowiadania. Co ważniejsze, kultura obca w oryginale, czyli po pierwsze obecna w tekście poprzez wspo-

mnienia bohatera odsyłające do Polski przedwojennej, która zapewne u czytelnika quebeckiego będzie odebrana jako nieco wyidealizowany kraj dzieciństwa, oraz po drugie kultura odsyłająca do Polski współczesnej stanie się „swojska” dla przekładu na język polski, ale tylko pozornie, gdyż jest ona inaczej konceptualizowana przez autora, opisującego ją z punktu widzenia osoby poszukującej swych żydowskich korzeni, inaczej zaś konceptualizowana będzie przez odbiorcę polskiego. Nastąpi zatem ciekawe przesunięcie akcentów: to, co konkretne dla czytelnika quebeckiego, nie zostanie zapewne zrozumiane przez czytelnika przekładu, z kolei to, co nieco mgliste, nie do końca znane, stanie się bardzo konkretne i realne dla odbiorcy polskiego.

Dla przykładu przyjrzyjmy się toponimom odsyłającym do geografii i historii Polski oraz relacji Polacy – społeczność żydowska. Dla głównego bohatera Polska to, jak pisze sam Himmelfarb, „kraj śmierci! (...) / Płyty nagrobne, martwe miasta, cmentarze. / Ciszka. Zielsko. To wszystko” (*Nieznany dybuk*, 126)¹⁰. Dodatkowo główny bohater podkreśla fakt nieistnienia dawnego świata, posługując się cytatem z *Ubu króla* Alfreda Jarry’ego: „To historia, która dzieje się w Polsce, czyli nigdzie” (*Nieznany dybuk*, 126)¹¹. W tym wypadku mamy do czynienia, zgodnie z klasyfikacją Majkiewicz, z cytatem nieoznakowanym, należącym do implicytnych wskaźników nawiązania intertekstualnego (Majkiewicz 2008: 111). Przypomnijmy, że u francuskiego dramaturga cytaty ten odnosił się do Polski wymazanej wtedy z mapy Europy przez zaborców, choć tak naprawdę nie należy przywiązywać zbyt dużej wagi do wyboru akurat naszego kraju na miejsce akcji, jako że sztuka ma charakter uniwersalny, natomiast u Robin Polska z cytatu już nie istnieje, ponieważ nie ma już Polski jej rodziców, a zatem także „jej” Polski, kraju sprzed Zagłady, w którym społeczność ży-

¹⁰ „Pays de mort! (...) Des stèles, des villes mortes, des cimetières./Le silence. L’herbe folle. Un point, c’est tout” (*Le dibbouk inconnu*, 62). Francuskie cytaty z opowiadania *Le dibbouk inconnu* pochodzą ze zbioru *L’immense fatigue des pierres* (Montreal, 1999), a cytaty z jego polskiego przekładu pochodzą z *Kwartalnika Literackiego TEKA* (nr 5/6, 2005/2006). Wszystkie cytaty oznaczone są tytułem oraz numerem strony.

¹¹ „C’est une histoire qui se passe en Pologne, c’est-à-dire nulle part” (*Le dibbouk inconnu*, 62).

dowska stanowiła duży odsetek mieszkańców¹². Tę nieobecność ilustruje w *Nieznanym dybuku*, wspominając zniszczone cmentarze żydowskie, mieszczące się na terenie Polski: „Połamane płyty nagrobne w Otwocku/ Zdziczałe bryły w Łomży/ Poprzewracane nagrobki w Ożarowie/ Nieprzeliczony las powykrzywianych płyt nagrobnych/ w Szydłowcu” (*Nieznany dybuk*, 126)¹³. Jeśli sprawdzić kolejno wymienione toponimy, to okaże się, że mogą one pełnić rolę symbolu wskazującego po pierwsze na zniszczenie dokonane przez nazistów w czasie wojny, po drugie, na brak szacunku wobec żydowskich nekropoli ze strony współczesnych Polaków. Sięgnijmy po opis kirkutu w Otwocku, pochodzący ze strony internetowej poświęconej żydowskim cmentarzom w Polsce:

Okres Zagłady cmentarz przetrwał w relatywnie dobrym stanie. Po wyzwoleniu opuszczona nekropolia powoli popadała w zapomnienie i niszczała. Rozwijająca się roślinność pochłaniała kolejne partie cmentarza, zniknęły też nagrobki, wykorzystywane jako materiał budowlany czy tarcze ściernie w szlifierkach. Niektórzy mieszkańcy twierdzą, że część macew skradziono i po zeszlifowaniu wykorzystano jako płyty nagrobne na miejscowym cmentarzu katolickim. Wiele grobów zostało rozkopanych w poszukiwaniu kości, odsprzedawanych później studentom medycyny, praktykującym w otwockich szpitalach (Bielawski, „Otwock”)¹⁴.

O ile w oryginale zacytowany fragment to dowód na zagładę kultury, o tyle w polskim przekładzie może to być także swoisty wyrzut sumienia dla Polaków, którzy nie dbając o pozostawione nekropole żydowskie, negują integralną część własnej historii. Bardzo trafnie takie paradoksalne podejście do własnej przeszłości opisuje Agata Tuszyńska:

¹² Régine Robin wyjaśnia, że pisze po to, by znaleźć jakieś miejsca zaczepienia zamiast nieistniejących miejsc pamięci, takich jak Polska, Europa Środkowa i Wschodnia, gdzie – po roku 1945 – nic już nie zostało (por. Sadkowski 2011: 189).

¹³ „Les stèles brisées d’Otwock/ Les blocs redevenus sauvages de Lomza/ Les pierres tombales couchées d’Ożarow/ La forêt innombrable des stèles de guingois de Szydłowiec” (*Le dibbouk inconnu*, 62).

¹⁴ Podobnie jest w Łomży, gdzie tak jak w Otwocku trwają od kilku lat prace porządkowe i konserwatorskie oraz w pozostałych wymienionych miastach (por. Bielawski 2009).

jesteśmy pamięcią. Tym, co pamiętamy. I tym, co o nas pamiętają inni. Coraz częściej myślę, że bardziej jeszcze jesteśmy niepamięcią. Tym, co zapominamy. Co w geście samoobrony wymazujemy z pamięci, wypieramy ze świadomości, omijamy w myślach. Unieważniamy, żeby było łatwiej lub lżej, żeby nie bolało ani nie przypominało bólu” (Tuszyńska 2005: 9-10).

Pustka i nieobecność występują także w relacji z wizyty głównego bohatera w muzeum Auschwitz-Birkenau. Jest to opowieść człowieka, który nie jest jednym z wielu turystów pragnących odwiedzić to przerażające miejsce zagłady, lecz świadectwo człowieka poszukującego desperacko śladów swej zamordowanej w tym obozie rodziny. Poza niewysłowionym szokiem, który jest odczuciem większości osób odwiedzających Auschwitz-Birkenau, niezależnie od narodowości¹⁵, Michel Himmelfarb przepelniony jest poczuciem pustki. Jak sam stwierdza, „(...) tam nie było grobów, na których można byłoby zostawić kamyki” (*Nieznany dybuk*, 122)¹⁶. Tworzy się więc swoista gradacja, poczynawszy od wspomnianych wcześniej zdewastowanych miejsc pamięci aż po miejsce pomordowania milionów osób, gdzie nie ma nawet grobów, przy których zgodnie z tradycją żydowską można by uczcić zmarłych. Mamy zatem kolejny przykład z jednej strony spojrzenia jednostkowego, z drugiej jednak strony spojrzenia osoby, która reprezentuje kulturę współczesną z kulturą polską, współtworzącą ją, ale już nieobecną.

Konkretyzacja skojarzeń nastąpi w polskim tekście w przypadku głównego toponimu – Kałuszyna – symbolizującego w oryginale nieistniejący świat dzieciństwa, ale także symbol zagłady całej kultury żydowskiej. W opowiadaniu to miejsce urodzenia głównego bohatera, miejsce, do którego nie ma odwagi pojechać, wiedząc, iż Kałuszyn sprzed wojny już nie istnieje. Wybór tego miasta przez autorkę jest nieprzypadkowy. Jak wiemy, z Kałuszyna pochodzili rodzice Régine Robin, a ona sama odwiedziła to miasto stosunkowo niedawno. Jej wrażenia i odczucia z tej wizyty, które opisała na wspomnianej już

¹⁵ Warto przeczytać niezwykle emocjonalną relację z wizyty w oświęcimskim muzeum Sophie Grenier-Héroux, dziennikarki kanadyjskiej Agence Science Presse (Grenier-Héroux 2005).

¹⁶ „Il n’y avait pas de tombes sur lesquelles poser ces cailloux (...)” (*Le dibbouk inconnu*, 59-60).

stronie internetowej w zakładce „Rivka A.”, pojawiają się w opowiadaniu jako wyobrażona, lecz niezrealizowana podróż Michela Himmelfarba do Kałuszyna, będącego w tekście symbolem nieistniejącej już krainy dzieciństwa.

W przypadku polskiego czytelnika Kałuszyn ulegnie zapewne znacznej konkretyzacji. Jeśli toponim ten funkcjonuje w świadomości Polaków, to jako jedno z wielu miejsc, gdzie przed wojną współegzystowali Polacy i Żydzi, z całym wachlarzem skomplikowanych relacji: od wzajemnej współpracy aż po niechęć i akty agresji. Tę współegzystencję przerwał wybuch wojny, co Paweł Smoleński, dziennikarz *Gazety Wyborczej*, w opublikowanym na początku 2011 r. artykule opisuje następująco:

Wyobraźmy sobie: gdyby całej Polsce wojna zrobiła to co Kałuszynowi – miasteczku między Warszawą a Siedlcami, przeciętym szosą Traktu Brzeskiego – czyli: gdyby znikło 87 proc. obywateli (niektórzy mówią o 82, jeszcze inni o 60 z groszem, ale jakie to ma znaczenie?), leżałoby nas na cmentarzach ponad 20 mln, a nie raptem sześć, łącznie z polskimi Żydami (Smoleński 2011).

W opowiadaniu Robin pojawia się tekst głównego bohatera, wyobrażony dialog z przyjaciółką na temat wizyty w Kałuszynie, w którym Michel Himmelfarb opisuje ogrom tragedii:

Nie ma nic do oglądania w Kałuszynie.
 Nic. Nic.
 Ani starego cmentarza
 Ani nowego cmentarza
 Ani synagogi
 Ani domu matki z wielkim krzakiem róży
 Ani cukierni dziadka
 Ani starego rynku nie! Pewnie jeszcze jest stary rynek ale
 Nie ma Szlojme
 Nie ma Mortre
 Nie ma Icika
 Nie ma Szewe (*Nieznany dybuk*, 125)¹⁷

¹⁷ „Il n'y avait plus rien à voir à Kałuszyn./ Rien. Rien./ Ni le vieux cimetièrre/ Ni le nouveau cimetièrre/ Ni la synagogue/ Ni la maison de ma mèrre avec un grand rosier devant/ Ni la confiserie de mon grand-père/ Ni la place du vieux marché/ Non! Il y a sans doute encore la place du vieux marché mais/ Plus de Shloyme/ Plus de Mortre/ Plus de Itsik/ Plus de Sheve” (*Le dibbouk inconnu*, 60-61).

Opis ten współgra z obrazem zarysowanym przez polskiego dziennikarza, który kreśli odczucia właściwe dla Polaków, nieobecne w tekście Robin:

Nastąpiła pustka. Tak to wygląda na starych zdjęciach i tak po prostu musiało być, bo za wielu zabrakło. **Pustka wrzeszczała, lecz nikt się tym nie przejmował.** Przez pięć lat poprzedzających pustkę doświadczono tyle, że każdy bardziej patrzył swego, mościł się, chciał znowu uwić rozgracone gniazdo. A pustka? Niech sobie wrzeszczy. Przyjdzie jeszcze czas, by jej posłuchać (Smoleński 2011, wyróżnienie – J.W.-R.).

Kałużyn, jeśli znany jest opinii publicznej w Polsce, to po pierwsze zapewne za sprawą umieszczonej przy wejściu do kościoła macewy, którą wieńczy napis: „Kałużyn 1939 – Polaków 3000, Żydów 6500”. Macewa pojawia się także w tekście napisanym przez Himmel-farba:

Powiadają, że kiedyś jakiś chłop znalazł na polu płytę nagrobną z hebrajskimi napisami.

Poszedł do księdza, młodego księdza.

Ksiądz umieścił płytę w kościele w Kałużynie, przy kropielnicy. W ten sposób ludzie robiąc znak krzyża stają twarzą w twarz przed kamieniem nagrobnym i napisem:

Kałużyn w roku 1939

3000 Polaków

6500 Żydów” (*Nieznany dybuk*, 126)¹⁸.

W kontekście niedawnej debaty na temat publikacji Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (Sejny 2000), Kałużyn będzie zapewne także kojarzył się z Jedwabnem, o czym wspomina zresztą dziennikarz *Gazety Wyborczej*: „W telewizji nie powiedzieli ani słowa o Kałużynie. Lecz kiedy ten Gross napisał o Jedwabnem, okazało się, że sprawa z małego miasteczka gdzieś w Polsce stała się ogólnoswiatowa i dotyczy innych miasteczek gdzieś

¹⁸ „On raconte qu'un jour un paysan trouva une stèle dans un champ, une stèle avec une calligraphie hébraïque./ Il alla chercher le curé, un jeune curé./ Le curé fit mettre la stèle dans l'église de Kaluszyn, près du bénitier. Si bien qu'en faisant le signe de croix, les habitants se trouvent désormais face à face avec cette pierre tombale et avec un petit écriteau qui dit:/ Kaluszyn en 1939:/ 3000 Polonais/ 6500 Juifs” (*Le dibbuk inconnu*, 62-63).

w Polsce, choćby z Rzeszowszczyzny czy Kieleckiego” (Smoleński 2011). Potwierdzają tę opinię liczne wpisy internautów na forum *Gazety Wyborczej* pod artykułem Smoleńskiego. Przytoczmy dla przykładu: „Gross poruszył polska ziemię i polskie sumienia, takich Kałuszynów było wiele i teraz zaczynają wychodzić na światło dzienne. Wielu Polaków już dziś nie boi się rozliczać z własną przeszłością”¹⁹. Powróćmy do analizowanego tekstu Régine Robin w wersji polskiej. Kałuszyn wywoła zapewne szereg zróżnicowanych konotacji w obrębie pojęć: Kałuszyn – Jedwabne – Gross – antysemityzm – relacje między Polakami i Żydami.

W kontekście przekładu Tokarz pisze:

różne porządki czasowe i przestrzenne dwóch kultur i dwóch osobowości uwikłanych w odmienne ciągi biograficzne, emocjonalne, historyczne, artystyczne, estetyczne, etyczne, mentalne itp. [są często] odległe zarówno z punktu widzenia kultur, postrzeganych jako integralny obraz zbiorowości (włącznie ze stereotypami umacniającymi poczucie tożsamości zbiorowej), jak i jednostek twórczych (autora i tłumacza) związanych z owymi zbiorowościami (Tokarz 2010: 229).

W przypadku spolszczonego opowiadania Robin na pierwszy rzut oka mamy do czynienia z równoznacznością porządku przestrzennego na poziomie: świat przedstawiony w utworze – przestrzeń odbioru w kulturze docelowej, jednak zbieżność okazuje się być tylko pozorna, bowiem autorka ukazuje obraz obecny w przeżyciu i wspomnieniu jednostkowym z punktu widzenia osoby przynależącej do kultury żydowskiej i bezustannie poszukującej swej tożsamości, jakiegoś punktu zaczepienia, także w sensie dosłownym. Tymczasem przeciętny polski czytelnik przyjmie zapewne perspektywę oglądu z punktu widzenia członka swojej społeczności. Jeśli dostrzeże możliwość innego oglądu, np. ogromną wyrwę w społeczeństwie, spowodowaną przez eksterminację Żydów, czy też współlistnienie losów obu narodów, a może także własny obowiązek ocalenia miejsc pamięci społeczności żydowskiej, będzie to swoiste otwarcie horyzontów, zgodnie z tezą Tokarz, że „przekład otwiera nowe drogi rozumienia różnych punktów widzenia” (Tokarz 2010: 233).

¹⁹ Pisownia oryginalna.

Uważa się powszechnie, że rolą przekładu jest otworzyć oczy czytelnikowi docelowemu na nową, nieznaną mu kulturę. Wydaje się, że *Nieznany dybuk* ma do odegrania rolę dużo bardziej złożoną: powinien on otworzyć oczy polskiemu czytelnikowi na to, co z pozoru jest mu dobrze znane i ukazać mu nową perspektywę oglądu, m.in. relacji polsko-żydowskich. Powinien on zatem realizować tezę postawioną przez Tokarz, zgodnie z którą „schodzenie do cudzych korzeni jest zawsze odkrywaniem własnych korzeni w procesie przekładu artystycznego” (Tokarz 2010: 41).

Bibliografia

- Bielawski K., „Otwock”, <http://www.kirkuty.xip.pl/otwock.html>, 15.09.2011.
- (2009), „Cmentarze żydowskie w Łomży”, <http://historialomzy.pl/cmentarze-zydowskie-w-lomzy/>, 15.09.2011.
- Biron Michel, Dumont François & Nardout-Lafarge Elisabeth (2007), *Histoire de la littérature québécoise*. Montreal: Boréal.
- Chartier Daniel (2001), „Mouvements migratoires et frontières culturelles du Québec [w:] J. Lintvelt & F. Paré (éds), *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada/Shifting Boundaries. Place and Space in the Francophone Cultures of Canada*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Grenier-Héroux Sophie (2005), „Auschwitz. Visite de l’horreur”, <http://www.sciencepresse.qc.ca/promenades/auschwitz.html>, 15.09.2011.
- Jarosz Krzysztof (2004), „Po hurońsku czy po parysku, czyli wewnątrzfrancuski Babel transatlantycki” [w:] P. Fast (red.), *Socjologiczne aspekty przekładu*. Katowice – Warszawa: Śląsk.
- Kwaterko Józef (2003), *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: Universitas.
- Legeżyńska Anna (1999), *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: PWN.
- Lord Michel (1997), „Exhibition et discrétion”, *Lettres québécoises: la revue de l’actualité littéraire*, nr 86, s. 29-30.
- Majkiewicz Anna (2006), „Przekład literacki jako nieudana komunikacja międzykulturowa (*Amatorki* Elfriede Jelinek)” [w:] P. Fast & W. Osadnik (red.), *Przekład jako komunikat*. Katowice: Śląsk, Częstochowa: Wyd. Wyższej Szkoły Lingwistycznej, s. 197-207.
- (2008), *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa: PWN.
- Micone Marco (1986), „La parole immigrée” [w:] G. Boismenu, L. Mailhot & J. Rouillard (éds), *Le Québec en tertes. Anthologie 1940-1986*. Montreal: Boréal, s. 551-552.

- Miłosz Czesław (1992), *Szukanie ojczyzny*. Kraków: Znak.
- Nepveu Pierre (1999), *L'écologie du réel – mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine (essai)*. Montreal: Boréal.
- Pytlakowski Piotr & Zalewski Tomasz (1999), „Pozew Wellera”, *Polityka*, nr 30, s. 24-25.
- Robin Régine (1983), *La Québécoise*. Montreal: Québec Amérique.
- (1989), *Le roman mémoriel*. Montreal: Le Préambule.
- (1999), *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*. Montreal: XYZ Éditeur.
- (2005/2006), *Nieznany dybuk*, przekł. P. Sadkowski, *Kwartalnik Literacki Teka*, nr 5-6.
- „Rivka A.”, <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/index.htm>, 15.09.2011.
- Sadkowski Piotr (2011), *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Smoleński Paweł (2011), „Kałuszyn 1939. Polaków 3000, Żydów 6500”, *Gazeta Wyborcza*, www.wyborcza.pl, 12.09.2011.
- Stockman Katia, <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/robin-regine-406/>, 15.09.2011.
- Tokarz Bożena (2010), *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Tuszyńska Agata (2005), *Rodzinną historią lęku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.