

Alfons Gregori*

Instytut Filologii Romańskiej

Gdy gatunki kolidują: analiza przekładu katalońskiej trylogii mitycznej Jaume Fustera na język hiszpański**

W roku 1983, dzięki powieści *L'Illa de les Tres Taronges* („Wyspa Trzech Pomarańczy”), kataloński autor Jaume Fuster został finalistą nagrody Ramon Llull, finansowanej przez potężne wydawnictwo Planeta. Było to podówczas jedno z najważniejszych wyróżnień literackich, przyznawane za utwory prozatorskie. W tym samym roku książka pojawiła się w księgarniach. Tym sposobem Fuster zainicjował nowy kierunek w swojej twórczości, stając się jednocześnie katalońskim pionierem literatury posługującej się elementami cudowności i średniowieczną scenerią. Powieść miała stać się częścią katalońskiej trylogii, w skład której weszły później *L'Anell de Ferro* („Żelazny pierścień”) (1985) oraz *El Jardí de les Palmeres* („Ogród Palmowy”) (1993). Na język kastylijski przełożone zostały jednak tylko dwie pierwsze powieści: pierwsza w rok po ukazaniu się wersji katalońskiej, a następna w tym samym roku co oryginał. *El Jardí de les Palmeres* ciągle jeszcze nie doczekał się tłumaczenia. Oba przekłady przygotował ten sam tłumacz – Basilio Losada, Galisyjczyk, emerytowany profesor z Uniwersytetu w Barcelonie. Tłumaczył on na hiszpański i galisyjski z tak różnych języków, jak angielski (Graham Greene), francuski (Georges Simenon), niemiecki (Michael Ende) lub rosyjski (Nikołaj Gogol). W roku 1991 otrzymał hiszpańską nagrodę państwową (Premio Nacional de Traducción) za najlepszy przekład *Memorial do convento* portugalskiego autora Joségo Saramago.

* Chciałbym poświęcić niniejszą pracę emerytowanemu profesorowi Joaquimowi Malafre, wybitnemu tłumaczowi na język kataloński i mojemu pierwszemu nauczycielowi w zakresie translatoryki.

** Niniejszy artykuł stanowi część większego projektu, który został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/03615.

Niniejszy artykuł przedstawia analizę przełożonych na język hiszpański powieści Fustera na tle teorii literatury fantastycznej oraz uwzględnia wskazówki traduktologiczne „Manipulation School”. Praca oparta została na założeniach Andrégo Lefevere’a. Trylogia jest zatem dla nas istotna jako całość należąca do wymykającego się gatunku literackiego – wynikającego z wnikliwych badań nad jej różnorodnymi znaczeniami – oraz jako nieudany projekt tłumaczeniowy, który potrafi wręcz zagrozić strukturze gatunkowej oryginalnego dzieła.

Twórczość Jaume Fustera wpisuje się w literacką panoramę końca lat 70. i początku lat 80. Wtedy to grupa pisarzy o postępowych i patriotycznych poglądach, „Generació dels 70” (Pokolenie lat 70.), rozpoczęła działalność na rzecz normalizacji produkcji literackiej w ich rodzimym języku po ciemnych latach dyktatury generała Franco. Jeśli przedtem panorama literatury katalońskiej zdominowana była przez poezję – działo się tak z uwagi na symboliczną moc poezji postrzeganej jako narzędzie oporu wobec reżimu, którego zdecydowana polityka uniemożliwiała między innymi powstanie normalnego katalońskojęzycznego rynku książkowego – nowe pokolenie postawiło sobie za cel spopularyzowanie utworów prozatorskich zarówno wśród czytelników, jak i współczesnych twórców. Powieści i opowiadania powstawały oczywiście również w epoce frankizmu, ich autorzy wybrali jednak często wątpliwą opcję ograniczenia się do stylu ściśle realistycznego i dramatycznego, wiążanego przez przeciwników reżimu Franco z zaangażowaniem politycznym. Rozwój gospodarczy oraz wolności demokratyczne zdobyte przez kataloński samorząd doprowadziły do znacznego zwiększenia się katalońskiego rynku literackiego, a tym samym pomogły wprowadzić w życie program młodych autorów.

Fuster oraz inni przedstawiciele nowego pokolenia zachęcali do otwierania się na nowe gatunki i style literackie. Przede wszystkim interesowali się gatunkami popularnymi: powieścią kryminalną, fantastyką, fantastyką naukową, literaturą erotyczną... Normalizacja dotyczyła też katalońskojęzycznej telewizji: autorzy nowego pokolenia zajęli się przygotowywaniem dialogów do seriali oraz scenariuszy do filmów. Działalność ta przyczyniła się do pogorszenia ich wizerunku oraz doprowadziła do pogorszenia stosunków tak ze starszymi, jak i młodszymi autorami. Ci ostatni zaczęli ich lekceważyć, krytykując za rzekomy brak ambicji artystycznych¹. Za sprawą tych opinii, koniunkturalnych i bezzasadnych, utwory Fustera nie wzbudziły należnego zainteresowania i zostały niestarannie odczytane. Na przykład, omawiane tu przez nas powieści zostały zinterpretowane przez pryzmat

¹ Bardzo reprezentatywny dla tego podejścia wobec Generació dels 70 był literacki nurt, który powstał zaraz po roku 2000, Els Imparables, czyli „Niepowstrzymani” – zgodnie z tłumaczeniem katalońskiego poety Xaviera Farré.

działa Tolkienu. W odczytaniach tych nie wzięto pod uwagę, iż trylogia Fustera – którą on zresztą sam nazwał „trilogia mítica” (trylogia mityczna) (Nadal 1992: 36) – nie tylko zawiera arcyciekawe nawiązania do historii i kultury katalońskiej, lecz ponadto jej struktura oraz zawarte w niej motywy mają charakter eksperymentalny², który zbliża dzieło do tej literatury światowej, jaką zwykło się określać mianem „postmodernistyczna”.

Lucie Armitt zwraca uwagę na skłonność wśród badaczy literatury fantastycznej ku obsesji nominalistycznej³. Angielska autorka wskazuje na Tzvetana Todorova i jego naśladowców, którzy zajmowali się kontynuowaniem dyskusji na temat taksonomii proponowanej przez autora w *Introduction à la littérature fantastique* (1970), pierwotnej systematyzacji teorii fantastyki, wykonanej ze strukturalistycznej perspektywy naukowej. Opierając się na rozwiniętej w niej klasyfikacji, trylogia Fustera nie należy ani do gatunku cudownego (*le merveilleux*), ani do czystego typu fantastycznego. Dlatego można określać dzieło Katalończyka jako tekst postmodernistyczny na podstawie literatury cudownej, bliski fantastyce zgodnie z następującą charakterystyką Rose Mary Jackson: „Unlike the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing which enters a dialogue with the «real» and incorporates that dialogue as a part of its essential structure” (Jackson 1981: 36). Ta kluczowa cecha trylogii Fustera zostanie później omówiona.

Wydaje się, iż głównymi powodami, jakie wydawnictwo Planeta mogło wziąć pod uwagę, decydując się na kontynuowanie przekładu utworów Fustera na język hiszpański, były nie te, które zostały wymienione, lecz w pierwszej kolejności ewentualna popularność, jakie mogły one zdobyć wśród fanów książek o potworach. Zdaje się to potwierdzać fakt, iż fragmenty, jakie posłużyły Fusterowi za motto, w hiszpańskim przekładzie pierwszej powieści zostały pozostawione w oryginale, choć dwa z nich pochodzą ze średniowiecznych katalońskich klasyków⁴, podczas gdy w przekładzie kolejnej powieści katalońskie cytaty – tym razem współczesne – przełożone zostały na hiszpański, a więc niejako „naturalizowane”⁵. Mamy wrażenie, iż wydawnictwo Planeta nie bardzo wiedziało, jak obchodzić

² Fuster wyjaśnił w wywiadzie dla katalońskiego czasopisma kulturalnego „Serra d’Or”, iż utwory, o których tutaj mowa, znajdują się zdecydowanie poza obszarem tego, co określa jako „historyjki mieczów i czarów” (Nadal 1992: 36).

³ „(...) all too often the criticism written on fantasy has fallen short, categorising, classifying, compartmentalising literature into division and subdivision, and arguing over whether the boxes into which these texts are crammed should be labelled ‘marvellous’ or ‘fabulous’, ‘sword and sorcery’ or ‘space opera’, ‘myth or faerie’. This is not criticism, it is travesty (...)” (Armstrong 2005: 193).

⁴ Mamy tu do czynienia z fragmentami utworów pisarzy z Majorki, Ramona Llulla (1232/33–1315/1316) i Anselma Turmedy (1355–1423).

⁵ Chodzi o *Crineres de foc* („Ogniste grzywy”) (1985) autorstwa Marii Antònni Oliver, żony Jaume Fustera i towarzyszkę jego literackich przygód.

się z tego rodzaju materiałem, ponieważ zarówno w wersji hiszpańskiej, jak i katalońskiej treść książki została przedstawiona za pomocą niejasnego określenia „protohistoria”. Cokolwiek miałoby oznaczać to określenie, nijak nie opisuje narracji uprawianej przez Fustera ani też jego sposobu traktowania historii. Warto przypomnieć, iż w literaturze hiszpańskiej nie wykształcił się trwały i poważny kierunek *fantasy*, który naśladowałby anglojęzyczne produkty masowej konsumpcji. Poza tym, negatywne nastawienie do kultury katalońskojęzycznej, zwiększające się zwłaszcza od czasów romantycznego odrodzenia uczuć narodowo-patriotycznych, oraz próby centralizowania polityki kulturowej w Hiszpanii nie sprzyjały rozbudzaniu ciekawości względem tego, co pisano w języku uważanym za prowincjonalny⁶. Te historyczne konflikty wciąż jeszcze odbijają się negatywnie na poziomie hiszpańskich przekładów katalońskojęzycznej literatury pięknej i esej⁷.

A przecież, analizując wartość literacką trylogii Fustera, dostrzec można dwa główne powody, dla których warto przekładać ją na inne języki. Po pierwsze, nawiązuje ona do wielowiekowego iberyjskiego konfliktu, operując mnóstwem odniesień do dziejów kultury i polityki Krain katalońskich. Można w niej również odnaleźć wiele ciekawych aluzji ideologicznych, wyraźnie lewicowych, feministycznych i nieprzyjemnych dla Kościoła, uwiadaczających pewien obraz – nie odbiegający od prawdziwego – mentalności i światopoglądu wielu Katalończyków. Te elementy narodowościowe – i niektóre z ideologicznych – są często nieznane reszcie Hiszpanii, dlatego publikację przekładu kastylijskiego należy uznać za odważną i ciekawą inicjatywę. Tym zagadnieniem zajmiemy się później, gdy przejdziemy do omówienia przekładu. Musimy jednak wyjaśnić, iż utwór Fustera nie przyjmuje formy trylogii tylko i wyłącznie przez analogię do dzieła Tolkiena – z którą ironizuje formalnie w ramach ludycznego traktowania gatunku literackiego – lecz przede wszystkim dlatego, iż autor poświęca każdą część powieści jednemu z trzech głównych regionów, które razem symbolicznie składają się na całość Krain katalońskich posługujących się od średniowiecza językiem katalońskim. Mianowicie, podstawą odniesienia projektu Fustera

⁶ Przy czym nie możemy zapomnieć, iż wydawnictwo Planeta, mające siedzibę w Barcelonie, stanowi część maszyny prohiszpańskiej propagandy, przeciwnej politycznemu dyskursowi suwerennej Katalonii. Między innymi, może być to zaobserwowane w deklaracjach prasowych prezesa koncernu Joségo Manuela Lara Boscha, który we wrześniu 2012 roku ogłosił swój zamiar przeniesienia siedziby Planety do Madrytu w sytuacji, gdy Katalonia stałaby się suwerennym (niezależnym/niepodległym) państwem.

⁷ García de Toro ukazuje długą tradycję zjawiska, mimo iż przełożone na język hiszpański utwory nie są liczne: „(...) podem dir que la traducció de textos literaris al castellà gaudeix ja d’una llarga tradició (des dels anys 60 apareixen cada any al voltant de dos títols traduïts) (...)” (García del Toro 2004: 155). Można stwierdzić, iż tłumaczenie tekstów literackich na język hiszpański cieszy się długą tradycją (od lat 60. pojawia się każdego roku około dwóch przełożonych tytułów).

jest *El Pi de les Tres Branques* („Trzygałęziasta sosna”) symbolizująca Katalonię, Baleary i Krainę walencką⁸. Dla świadomego czytelnika szczególnie tragiczna i bolesna jest trzecia część trylogii, której akcja rozgrywa się w fikcyjnej i cudownej Krainie walenckiej. Na tym właśnie terytorium współczesny dyskurs społeczno-kulturowy został zrzęcznie zmanipulowany przez prohiszpańskie władze zniechęcające do używania rodzimego języka i do tego wszystkiego, co związane było z kulturą katalońską. Brak hiszpańskiego przekładu ostatniej części *El Jardí de les Palmeres* wzmacnia w pewnym sensie to polityczne oddzielenie się Krainy walenckiej od systemu kulturowego posługującego się językiem katalońskim, również symbolicznie pojawiającym się w tekście⁹.

Istnieje też inna istotna przyczyna, by tłumaczyć Fustera. Już w początkowych partiach *L'Illa de les Tres Taronges*, której akcja rozgrywa się przede wszystkim w scenie mocno przypominającej epokę średniowieczną, dochodzi do wyraźnego wykreślenia granic oddzielających uprawiany przez Fustera gatunek literacki od konwencji. W powieści tej pojawiają się techniki oraz motywy zasadniczo obce literaturze cudowności. Dzięki subtelным i ambitnym zabiegom utwór Fustera zyskuje eksperymentalny charakter, sytuując się na granicy między literaturą fantastyczną i cudownością. Sprzyja temu: skupienie uwagi na postaciach ludzkich, subiektywizm narratora oraz aluzje do elementów rzeczywistości historycznej, geograficznej, literackiej i religijnej. Ten proces uwidacznia się w drugiej powieści pt. *L'Anell de Ferro*. Nawiązuje ona do tragicznych epizodów historii narodu katalońskiego oraz wykorzystuje polityczne motywy z katalońskiej wyobraźniowości zbiorowej¹⁰. Natomiast trzeci utwór trylogii, nieprzełożony na hiszpański *El Jardí de les Palmeres*, jest kulminacją tego eksperymentalnego dzieła. Rzeczywistość, nowoczesność naukowa, wdzierają się tu nagle, z ironią, w świat nieufnych bajkowych postaci. Tu też pojawiają się najbardziej szokujące nawiązania do literackiej i współczesnej sytuacji Krainy walenckiej. Z powodu braku hiszpańskiego przekładu hiszpańskojęzyczny czytelnik jest więc nie tylko pozbawiony szansy poznania całości historii. Nie dane mu jest rów-

⁸ Legenda odnosząca się do tego symbolicznego drzewa ma swoje korzenie w idei Świętej Trójcy, ujawniając ściśle związki między klasycznym patriotyzmem katalońskim a religią katolicką, które wykorzystywał w swoich dziełach najwybitniejszy poeta romantycznego ruchu narodowościowego Jacint Verdaguer (Felipó 2003: 15).

⁹ Istotnie, głos narracyjny opisuje (z geograficznego punktu widzenia) tereny między fikcyjną Katalonią a Krainą walencką, korzystając z obrazu nieprzekraczalnej pustyni, „El Desert Blanc” (Biała Pustynia). Zob. Fuster 1993: 10, 104-105, 114.

¹⁰ Mianowicie idzie przede wszystkim o „Revolució Catalana” lub „Guerra dels Segadors” (wojna żeńców) z 1640 roku, o bunt przeciwko polityce militarnej i fiskalnej dyktowanej przez hiszpańskiego króla Filipa IV oraz o okupację terytoriów katalońskojęzycznych przez wojska centralistycznego Filipa V podczas wojny sukcesyjnej na początku XVIII wieku.

niez zrozumieć, na czym polega oryginalność całego projektu literackiego Fustera, tak charakterystycznego dla jego pokolenia.

W oryginałach katalońskich autor próbuje zwrócić językowi katalońskiemu całe bogactwo terminologii, które z uwagi na dążenia do jego standaryzacji zostały często zapomniane lub niedocenione przez autorów wypracowujących swój artystyczny styl. Choć pokolenie katalońskich pisarzy powojennych walczyło o zachowanie bogactwa języka zagrożonego kulturową dominacją języka hiszpańskiego, uprawiali jednak przede wszystkim poezję lub literaturę o charakterze elitarnym. Prozaicy natomiast starali się upowszechniać zwyczaj czytania we własnym języku, unikali jednak terminów archaicznych, wiejskich, dialektalnych czy też zbyt skomplikowanych dla przeciętnego czytelnika środkowej Katalonii, czyli obszaru wyrażającego wyraźną wolę, by pozostać katalońskim¹¹. Starano się wypracować pewien standard języka, który nie dawałby podstaw do zarzutów o „drugorzędność” literatury katalońskiej. Dla najwybitniejszych kolegów Fustera z pokolenia lat 70. normalizacja językowa w obszarze literatury nie była poszukiwaniem prostackich form wyrazu, lecz drogą do rozwoju języka w różnych nowych domenach, co miało się dokonać dzięki zastosowaniu odpowiedniego rejestru i stylu językowego. Każdy gatunek miał mieć swój własny język. W analizowanych przez nas utworach Fusterowi udało się osiągnąć ten cel.

Autor ten używa bardzo zróżnicowanego słownictwa: przymiotników opisujących stan fizyczny i samopoczucie, rzeczowników odnoszących się do kultury kulinarnej i tradycyjnej gastronomii, czasowników związanych z konkretnymi czynnościami wykonywanymi przez żywe istoty, wreszcie wyrazów i terminów średniowiecznych. Język taki pomaga zrealizować cel, jaki wyznaczył sobie autor, a jest nim archaizacja tekstu narracyjnego. W tym kontekście warto wspomnieć niezwykle utwory galisyjskiego pisarza Álvара Cunqueira. Tworząc w epoce frankizmu, wypracował on, posługując się rodzimym językiem, własny cudowny świat, a następnie przełożył swoje utwory na kastylijski. Język jego przekładu jest bezprecedensowy, charakteryzuje się niespotykanym archaizującym artyzmem. Teksty Cunqueira, iberyjskiego mistrza aktualizacji mitów bretońskich i postmodernistycznej adaptacji folkloru lokalnego, musiały być, w pewnych aspektach, jednym z nielicznych źródeł inspiracji dla Fustera. Swoje cudowne królestwo buduje on, posługując się katalońskim, gdzieś – w nie do określenia przestrzeni – między Tolkienem a Cunqueirem.

¹¹ Dodatkowym utrudnieniem związanym z kreacją literacką w języku katalońskim jest utożsamienie wysokiego, wyrafinowanego języka Noucentisme – konserwatyistycznego ruchu kulturowo-literackiego, który panował w świecie katalońskim do końca lat 60. – z językiem sztucznym, unikanym w nowoczesnych i bardziej „autentycznych” utworach. Wiele terminów zostało w ten sposób ocenionych przez samych autorów.

Analizując tekst trylogii z innego, bardziej pragmatycznego punktu widzenia, zauważamy, iż stosując imitującą technikę „średniowieczną” polegającą na krótkim streszczaniu akcji na początku każdego rozdziału, Fuster wskazuje wyraźnie, iż koncentruje się nie na samej narracji, lecz na jej stylu i sposobie prowadzenia. Nie chodzi więc o to, co się opowiada, ale jak się to robi. W tym sensie, mimo iż Losada jest literaturoznawcą mediewistą i przełożył na hiszpański jeden z esejów Cunqueira, jego literacki język jest znacznie uboższy niż język Fustera. Z jednej strony bez uzasadnienia ogranicza znaczenia i zmienia odcienie słów, które w języku hiszpańskim mają często swój odpowiednik (albo bliższy odpowiednik). Z drugiej strony, stara się on standaryzować niektóre wyrazy, nadając im neutralność bliską stylistycznej martwocie. Dlaczego? Niektóre rozsądne tropy na ten temat znajdujemy w translatorskim zbliżeniu „Manipulation School”, która bada strategię tłumaczeniowe, unikając jakiegokolwiek idealnego czy normatywnego punktu widzenia, próbując opisać proces przekładu w kontekście, gdzie odgrywają ważną rolę czynniki ideologiczne, kulturowe, polityczne, religijne, językowe itp. Jak twierdzi Lefevere:

Languages are different, and no amount of translator training is ever likely to reduce that difference. Translator training can, however, alert translators both to the relativity of translation poetics and to strategies that may be used not to „overcome” the differences between languages, which are undeniable given, but to project „their” image of the original, which may be influenced by various considerations, not just of ideology and/or poetics, but also of the intended audience of the translation (Lefevere 1992: 100).

Losada projektuje swój obraz oryginału jako dzieło z niższej pulki. Symbolizm powieści i jej bogactwo możliwości interpretacyjnych zostaje także w przekładzie Galisijczyka naruszone. Ograniczmy się do kilku tylko przykładów. Warto wspomnieć, iż w przygotowanej przez niego wersji nie pojawia się przekład terminu „rogets”, dosłownie „mali czerwoni”. Odnosi się on do pewnych mnichów, którzy poświęcają się medytacjom, kulturze oraz walce prowadzonej w bezbożny sposób w klasztorze p.n. „dels rogets” (zob. Fuster 1983: 55-58). Treść ideologiczna tego określenia staje się nieuchwytna dla hiszpańskojęzycznego czytelnika, ponieważ „rojos” jest pejoratywnym terminem ekwiwalentnym do polskiego antysocjalistycznego „czerwoni”. Poza tym Losada z tych komunistów *avant-la-lettre* czyni chrześcijan, gdy tłumaczy ich świeckie „pokoje”, stosując termin „cele”, a „jadalnię” nazywa „refektarzem” (Fuster 1983: 71, 1984: 69). W *L'Illa de les Tres Taronges* bunt wywołany fatalnym zarządzaniem wyspy przez nieudolną monarchię mają oczywiste korzenie w szesnastowiecznych walkach, do jakich doszło między majorkańskimi posiadaczami ziemskimi i zbratanympospółstwem. Są to „Germanies”, które odbywały się także w Krainie wa-

lenckiej i mają pewne oznaczenie oporu wobec maszynierii ówczesnego dominującego królestwa kastylijskiego. Na hiszpański termin ten nie został przełożony za pomocą jego odpowiednika – „Germanías” – lecz jako „hermandad”, czyli zwykłe „bractwo”, jakby inicjatorami powstań było grono kolegów czy pewien rodzaj towarzystwa.

W *L'Anell de Ferro* na scenie pojawia się makabryczna postać królowej o imieniu Nyega, reprezentująca najgorsze wady przypisywane przez Katalończyków niedemokratycznym i nietolerancyjnym władzom hiszpańskim¹². Dźwięk „ń” z imiona „Nyega” pisze się po katalońsku „en-igrek”, lecz język hiszpański ma swoje „eñe”. Losada nie zmienia pisowni i w efekcie według Hiszpana to cudze imię „Niéga” nie wywołuje żadnej ironicznej konotacji, jaką mogłoby być na przykład odniesienie do litery „eñe” – litery, która dla hiszpańskich patriotów jest symbolem ich języka. Z kolei takie słowa, jak sama Wyspa, podstawowa część cudownego świata powieści Fustera, napisane w oryginale wersalikami, nie mają podobnej aury w kastylijskiej wersji. W ten sposób osłabieniu ulega symbolizm odniesień geograficznych, kontrastujący z tekstową rzeczywistością nazw miejscowości, gór i rzek.

Istotną lukę – prawdopodobnie z powodu niedbałości tłumacza – znajdujemy w *L'Anell de Ferro*, w którym Bròtil, ważne miasto wolnego terytorium bohaterów, będąc literacko przekształconą Barceloną, jest okupowane po długim oblężeniu przez wojska królowej Nyegi. Ta sytuacja od razu wywołuje w wyobrażeniu katalońskiego czytelnika okupację stolicy ich kraju przez burbońskie wojska podczas wojny sukcesyjnej, której wynikiem była utrata autonomii politycznej, fiskalnej i kulturalnej. Obecnie upamiętnia się to wydarzenie historyczne – 11 września 1714 roku – jako dzień narodowy w Katalonii. Rafael Casanova, przywódca samorządu katalońskiego, ujawnia się w powieści Fustera dzięki swemu *alter ego* Tafallowi, który został ranny przez wroga, tak jak w swoim czasie Casanova i w tym samym miejscu, czyli w nogę. Pomnik Casanovy ze sztandarem świętej Eulalii – patronki miasta – jest miejscem, gdzie najwyższe władze Katalonii corocznie oddają hołd bohaterom obrony Barcelony. Losada nie przetłumaczył po hiszpańsku całego fragmentu, w którym identyfikacja między Casanovą a Tafallem jest najbardziej ewidentna i wzruszająca¹³.

¹² Zgodnie z narracją, Nyega była bratanicą poprzedniego króla Odelota, którego imię reprezentuje nazwę miasta Toledo napisaną odwrotnie. Toledo było stolicą państwa Wizygotów, które jako pierwsze niezależne państwo obejmujące mniej więcej terytorium Półwyspu Iberyjskiego zostało uznane przez nacjonalistów hiszpańskich jako pierwszy objaw politycznej hiszpańskości.

¹³ „Endavant, endavant! – cridava Tafall. Un dels defensors del bastió, el que duia l'estendard de la vila que havia onejat orgullós i lliure a la torre de Mestral, va caure ferit de mort al seu costat. Tafall va recollir l'estendard amb la mà esquerra i va continuar l'avanç contra el[s] ponentins” (Fuster 1985a: 55). (Do przodu, do przodu! – nakrzyczał Tafall. Jeden

Fuster jest wyraźnym przykładem na to, iż jego pokolenie nie zmarnowało kulturowego dziedzictwa Krain katalońskich w imię normalizacji literackiego rynku narodowego, lecz wyznaczyło nową drogę dla następnych pokoleń autorów. Może się zdawać, iż teksty Fustera odwołują się do uprzedzeń, jakie Katalończycy żywią w stosunku do reszty Hiszpanii hiszpańskojęzycznej. Jednak, paradoksalnie, przekład Losady traci spójność właśnie z powodu uprzedzeń tłumacza wobec literackiego świata Fustera. Być może przeczytał on jego dzieło oczami większości, traktując je jako zbiór mało ważnych utworów niewartych starań. Niektóre błędy pojawiające się w istotnych momentach utworu wynikają z jego niestaranności. Oczywiście, iż w każdym przełożonym tekście możemy zaznaczyć nieprawidłowości czy kontrowersyjne opcje ze strony tłumacza. Jednakże nie idzie tutaj o banalne polowanie na takie elementy, jak czarownice, lecz o konstruowanie globalnej, rozsądnej interpretacji dla przełożonego utworu zgodnie z globalną konfiguracją wynikającą z elementów – również błędów – składających nowy tekst literacki w innym języku.

Bądź co bądź, hiszpański przekład Losady zmienia wielowymiarowe utwory Fustera, pełne niebanalnych możliwości interpretacyjnych i ideologicznych w tanie, bajkowe narracje w stylu masowej fantastyki o kiczowatych okładkach – gatunki kolidują, i tak książkę zmienia się w żabę. Szkoda, iż hiszpańskie wersje tych powieści nie mogły osiągnąć pożądanego celu, czyli przyczynić się do zaniku przesądów oraz ideologicznej dezinformacji dominującej w dyskursie wrogów Katalonii Fustera. Mówimy tu o wrogach pewnej kultury, kultury katalońskiej, wciąż istniejącej mimo niesprzyjającego biegu historii oraz sąsiednich imperiów.

BIBLIOGRAFIA

- Armitt, L. 2005. *Fantasy fiction: an introduction*. New York-London: Continuum.
- Felipó, R. 2003. *Mossèn Cinto i el Pi de les Tres Branques*. Tarragona: El Mèdol.
- Fuster, J. 1983. *L'Illa de les Tres Taronges*. 7 wyd. Barcelona: Planeta, 1989.
- Fuster, J. 1984. *La Isla de las Tres Naranjas*. Tłum. B. Losada. Barcelona: Planeta.
- Fuster, J. 1985a. *L'Anell de Ferro*. Barcelona: Planeta, 2002.
- Fuster, J. 1985b. *El Anillo de Hierro*. Tłum. B. Losada. Barcelona: Planeta.
- Fuster, J. 1993. *El Jardí de les Palmeres*. Barcelona: Planeta, 2002.
- García de Toro, A.C. 2004. „Traduir entre català i castellà: Un camp de treball per explorar”. *Quaderns* 11. 151-158.
- Jackson, R.M. 1981. *Fantasy: the literature of subversion*. London-New York: Routledge.

z obrońców bastionu, ten, który nosił sztandar miasta kiedyś poruszający się na wietrze w wolności nad wieżą Mestral, padł obok niego śmiertelnie ranny. Tafall chwycił lewą ręką sztandar, a posuwał się dalej naprzód, naprzeciw zachodnich).

- Lefevere, A. 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. New York: Routledge.
- Nadal, M. 1992. „Jaume Fuster: Una literatura cinematogràfica”. *Serra d'Or* 386 luty. 35-38.
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.