

■ JAKUB JANKOWSKI

Uniwersytet Warszawski

jakub.s.jankowski@uw.edu.pl

TERRA SONÂMBULA ZNACZY *LUNATYCZNA* *KRAINA*. WSTĘP DO RECEPCJI PRZEKŁADÓW LITERATURY LUZOAFRYKAŃSKIEJ W POLSCE

Abstract

Terra sonâmbula Means *Lunatyczna kraina*: An Introduction to the Reception of Translated Luso-African Prose in Poland

The aim of this article is to take a closer look at Polish press reviews of *Sleepwalking Land* by Mia Couto, in order to study the novel's reception. The reviews provide information not only about the assessment of translation quality, but also about the attitude of the target culture towards translated literature. In this case, a novel from a former Portuguese colony, Mozambique, enters Polish literary system via the ex-metropolis, Portugal. The literary systems involved in the transfer are seen as peripheral, which makes the case interesting in the world of postcolonial order. To legitimize the conclusions, a wider context of Mozambican literature will be taken into consideration in the analysis, as well as the Polish context. Couto's novel is accepted by Polish audience as an example of exotic writing. The novel's paratexts, its translator's explanations and the position of Mia Couto in the Polish literary system before publication of *Sleepwalking Land* will be considered factors informing the reception.

Key words: reception of translated texts, Mia Couto, *Sleepwalking Land*, Luso-African prose

Słowa kluczowe: recepcja przekładu, Mia Couto, *Lunatyczna kraina*, proza luzoafrykańska

Literatura pochodząca z byłych kolonii portugalskich jest na polskim rynku niszowa. Nie ma licznej publiczności i nie jest masowo tłumaczona, a problemy w odbiorze może sprawiać odległy kontekst (historyczny i kulturowy) tekstu oryginalnego, który jawi się jako egzotyczny. Celem niniejszego artykułu są opis i ocena recepcji prozy luzoafrykańskiej w Polsce. Korpus analizowanych tekstów stanowią recenzje *Lunaticznej krainy* Mii Couto w przekładzie Michała Lipszyca, których odnalezienie umożliwiają katalogi artykułów z czasopism polskich oraz artykułów z gazet i tygodników polskich Biblioteki Narodowej¹. Temu materiałowi towarzyszy szeroki opis kontekstu powieści zawierający informacje o jej pozycji w literaturze mozambickiej, trudnościach przekładowych tekstu wyjściowego oraz języku samej książki. Elementy te pozwalają scharakteryzować powieść, która funkcjonuje między systemami literackimi trzech obszarów (była kolonia ↔ była metropolia ↔ kraj trzeci). Szeroko nakreślony kontekst analityczny opiera się na metodologii przyjętej w badaniach recepcji prozy iberoamerykańskiej w Polsce przez Małgorzatę Gaszyńską-Magierę, która sięgnęła po narzędzia polskiej szkoły komunikacji literackiej. Metodologia ta opiera się na badaniu sygnałów wewnątrz- i zewnątrztekstowych, a więc sytuacji komunikacyjnej obejmującej tekst, jego nadawcę i odbiorcę (Gaszyńska-Magiera 2011: 14). Ów układ komunikacyjny wprowadza nas w pole teorii systemów literackich, najpierw na gruncie teorii kultury, a następnie przekładoznawstwa, opisywanych jako pozostające w różnorodnych relacjach systemy centralne lub peryferyjne (Casanova 2004, Even-Zohar 1978/1990; 2009, Heilbron 1999; 2010, Toury 1995). Literatura polska i portugalska w tych kategoriach określane są jako literatury peryferyjne.

W analizie recepcji *Lunaticznej krainy* będę poszukiwał śladów odbioru elementów, które moim zdaniem warunkują odczytanie tej powieści. Są to kwestie związane z nowatorstwem języka autora; tematyką, która jest egzotyczna z punktu widzenia Polski; sygnałami obcości kulturowej i historycznej, które wprowadzają wrażenie niedostępności tekstu wyjściowego; wreszcie z pozycją tłumacza jako instancji współtworzącej tekst oraz problemami adekwatności przekładu.

¹ Katalogi Biblioteki Narodowej (<https://alpha.bn.org.pl/>; stan z 2 marca 2016).

Z peryferii przez peryferie do peryferii, czyli rzecz o zataczaniu koła

Literatura Países Africanos da Língua Oficial Portuguesa (Kraje Afrykańskie Urzędowego Języka Portugalskiego, w skrócie PALOP) jest w Polsce skromnie reprezentowana. Díaz-Szmidt (2010) wymienia następujące pozycje: opowiadania Bernardo Honwany *Tata, wąż i ja* (1978) i *Zabiliśmy parszywego psa* (1983), prozę Mii Couto — *Ostatni lot flaminga* (2005), *Naszyjnik z opowiadań* (2008), *Taras z uroczynem* (2009), *Lunatyczna kraina* (2010), a także przekłady jego opowiadań publikowane w piśmie studentckim warszawskich iberystów „¿?”, i poezje Ruia Knopfliego w „LnŚ 1–2/2008: Luzoafrykanie. Postkolonializm” (Díaz-Szmidt 2010: 44). Do tej listy należy dodać przekłady bajek mozambiickich, które ukazały się w *26 bajkach z Afryki* w 2007 roku — *Lew, królik i pszczoły*, *Krokodyl i kogut*, *Wybory*, *Żółw i słoń*, *Jaszczurka i Nczapi*, *mądra ptaszynka* – oraz, już po 2010 roku, „Dekadę Literacką” 3 (246, 2011): „Kalejdoskopisanie. Antologia opowiadań portugalskojęzycznych autorów afrykańskich”, a także kolejny numer „LnŚ” – 5-6/2012: „Luzoafryka”. Díaz-Szmidt stara się krytycznie skontekstualizować sytuację, twierdząc, że egzotyczny świat przedstawiony tych dzieł powinien przede wszystkim zachęcać do poznania „tego nowego”, a nie stanowić wymówkę dla marginalizowania prozy luzoafrykańskiej. Dodaje, że mała liczba przekładów nie wynika ze zbyt skromnego dorobku pisarzy pochodzących z Mozambiku (por.: Díaz-Szmidt 2010: 44–45). Jako jedną z przyczyn niewielkiej liczby przekładów literackich z kręgu luzoafrykańskiego można wskazać choćby dłuższy okres kolonizacji niż w przypadku Ameryki Łacińskiej czy pograżanie się w wojnach domowych na kolejne dziesięciolecia (w przypadku Angoli i Mozambiku). Trudno w takich warunkach oczekiwać swobodnego rozwoju literatur narodowych (w Mozambiku o znaczącej twórczości literackiej można mówić od lat 40. XX wieku) czy ich eksportu poza granice, wobec czego nie może dziwić, że literatury te pozostają nieznanne, a przez to peryferyjne.

Santomeńska badaczka Inocência Mata w artykule *A periferia da periferia* (*Peryferia peryferii*) stwierdza, że świadomość peryferyjności literatury afrykańskiej tworzonej w języku portugalskim mają zarówno autorzy, jak i krytycy. Warto jednak podkreślić, że dla Maty „granice i status peryferyjności literackiej (...) mają więcej wspólnego ze związkami pomiędzy

produkcją i recepcją tekstu literackiego niż z jego jakością estetyczną²² (Mata 1995: 28). Według autorki Afryka jako kontynent uznawana jest za peryferię świata, a PALOP-y, wraz z całą swoją produkcją kulturową, za peryferię tej peryferii, co jednak nie oznacza peryferyjności pod względem jakości. Rzeczywiście, transfer literatury portugalskojęzycznej z Afryki do europejskiego polisystemu literackiego odbywa się za pośrednictwem dawnej metropolii, choć w przypadku prozy i poezji luzoafrykańskiej łącznikiem jest nie tylko Portugalia, lecz także Brazylia. Zaistnienie w tych krajowych polisystemach literackich zwiększa szanse dzieł luzoafrykańskich na przekład na inne języki. Inocência Mata pisze o tym zjawisku w następujący sposób: „Tak naprawdę zależność od europejskich instancji legitymizujących nadal istnieje. Zdaje się, że chodzi tutaj o taką relację, której w perspektywie globalizacji społeczeństwa hegemoniczne także potrzebują: tam [tzn. w peryferiach – J.J.] szukają tego, co inne, odróżniające się, egzotyczne...” (Mata 1995: 31).

Frapujące w przypadku prozy luzoafrykańskiej jest to, że legitymizacja rozpoczyna się od transferu dzieła z peryferii do peryferii. Przykładem złożoności tej relacji może być twórczość mozambickiej pisarki Pauliny Chiziane, której powieści zostały wydane w Portugalii, a więc w byłej opresyjnej metropolii, wcześniej niż w kraju autorki, co wzbudziło nieufność i zarzuty o brak „rdzennej” autentyczności, stanowiąc przyczynek do późniejszych prób dyskredytowania jakości jej prozy (Díaz-Szmídt 2010: 17). Przekłada się to także na dyskusję o statusie i miejscu konkretnej literatury w układzie sił w porządku postkolonialnym: „Ana Margarida Dias Martins zwraca uwagę, że zawsze, gdy utwory postkolonialnego twórcy wydawane są najpierw w dawnej metropolii, a dopiero potem w ekskolonii, dyskusja nad wartością literacką przeradza się w dyskusję o peryferyjności, antropologicznej autentyczności, a także o współzależności portugalskiego Prospera i afrykańskiego Kalibana” (Díaz-Szmídt 2010: 17). Jednak, jak wskazują ustalenia Maty, istnieje tendencja, by niezależnie od wartości literackiej oceniać dzieła ze względu na status kultury, z której się wywodzą i w której powstały. Aby doprowadzić do zmiany tej sytuacji, wydawcy muszą prezentować „nowe” wartości kulturowe, krytycy z kolei – opisywać te wartości w taki sposób, by obiektywnie oceniać jakość danego dzieła i jego przydatność w nowym systemie. Wydawca, tłumacz i krytyk stają się dla literatur peryferyjnych

²² O ile bibliografia nie wskazuje inaczej, wszystkie cytaty są w przekładzie J.J.

ambasadorami, rozszerzając tę funkcję, którą Jerzy Jarniewicz swego czasu przypisał tłumaczom (Jarniewicz 2012: 23), na innych uczestników transferu.

Co takiego zatem możemy znaleźć w literaturze luzaofrykańskiej, co powinno zwrócić uwagę krytyków, recenzentów czy badaczy przekładów tej prozy? Ana Margarida Dias Martins wskazuje na innowacje językowe, które mają odróżniać się od wzorców europejskich, ale także na „wymiar lokalny i uniwersalny literackiego przesłania i na «wirtuozerię stylistyczno-tematyczną»” (Díaz-Szmidt 2010: 17). W samym Mozambiku, który jest tygłem kulturowym, występuje natomiast zjawisko transkulturacji. Literaturę tworzy tam początkowo tylko elita, której działalność prowadzi do przejścia od tradycyjnej formy przekazu, czyli przekazu ustnego w językach rdzennych, do pisanej formy naśladowującej wzorce europejskie w języku kolonisty. Od lat 40. XX wieku następuje próba oderwania się od tych europejskich wzorców, a w 1975 roku dochodzi do zwrotu i przymiarek do stworzenia nowej tożsamości (założeniem wyjściowym jest całkowite odcięcie się od wszystkiego, co portugalskie), co znajdzie swoje odzwierciedlenie w zideologizowanej twórczości powstającej już w niepodległym państwie.

Mia Couto tomikiem wierszy *Korzeń rosy* (*Raiz de orvalho*) z 1983 roku zrywa z taką literaturą polityczną i ideologicznie zaangażowaną: nowa literatura ma nie odrzucać spuścizny portugalskiej, ale starać się ją zrozumieć i przyswoić. W 1986 roku Couto publikuje zbiór opowiadań *Głosy zmierzchnione* (*Vozes anoitcidas*). Już w tytule tomiku zwraca uwagę neologizacja języka, która charakteryzuje dzieła takich autorów jak James Joyce, Guimarães Rosa czy Luandino Vieira (Díaz-Szmidt 2010: 31–43):

Mia Couto postanawia eksperymentować z językiem portugalskim, tak żeby stał się bardziej mozambicki. Dlatego w całej jego prozatorskiej twórczości [do pewnego momentu – J.J.] mamy do czynienia z grami językowymi i konstruowaniem neologizmów, z naśladowaniem struktur syntaktycznych i składniowych języków afrykańskich oraz dopasowywaniem gramatyki portugalskiej do mozambickiej normy (Díaz-Szmidt 2010: 37).

Również wielu innych autorów wplata w narrację wyrazy z miejscowych języków (często ujmowane w glosariusze zamieszczone na końcu książki), mądrości ludowe i przysłowia oraz sięga po opis tradycji i lokalnych zwyczajów. Co ważne, w tej prozie słowo nie tylko odwzorowuje rzeczywistość, ale także tworzy pewien świat.

Podróż do wnętrza *Terra sonâmbula*

Renata Díaz-Szmidt pisze, że *Lunatyczna kraina* to najbardziej znana powieść Mii Couto. Jest to powieściowy debiut pisarza, wyróżniony w roku 1995 krajową nagrodą Stowarzyszenia Pisarzy Mozambickich (Associação dos Escritores Moçambicanos). Jury Międzynarodowych Targów Książki w Zimbabwe w 2002 roku uznało tę książkę za jedną z dwunastu najlepszych powieści afrykańskich XX wieku (wyboru dokonano spośród tysiąca pięciuset nominowanych tytułów). Patrick Chabal w 1996 roku stwierdził, że publikacja *Lunatycznej krainy* to punkt zwrotny (nie jedyny, za który odpowiedzialny jest Couto) w rozwoju literatury w Mozambiku: „*Lunatyczna kraina* jest nie tylko pierwszą powieścią Mozambiku, ale wprowadza także innowacyjny temat i sposób jego przedstawienia. Dyskusja nad powieścią Couty [sic] przyczynia się do poznania genezy prozy mozambickiej i do zrozumienia jej aktualnych trendów” (apud Díaz-Szmidt 2010: 41–42). Díaz-Szmidt zwraca uwagę na dwie płaszczyzny, na których toczy się akcja powieści: jedna to opowieść o wojennej wędrowce mądrego starca Tuahira i młodego Muidingi, który stracił pamięć i poszukuje rodziców, a druga to wydarzenia, które poznajemy z lektury znalezionych przez bohaterów zeszytów niejakiego Kindzu (por. Díaz-Szmidt 2010: 42). Kindzu, porzucony przez matkę i osierocony przez ojca chłopak, który usiłuje radzić sobie w czasie wojny domowej i zrozumieć konflikt dzielący młody mozambicki naród, to postać uosabiająca tożsamościowe rozterki Mozambijczyków, ludu przez długi czas skolonizowanego, tworzącego dopiero swą niezależność. Kindzu śni jeszcze tylko po portugalsku i nie rozumie duchów, które zwracają się do niego w miejscowym języku.

Lunatyczna kraina jest opowieścią o podróży, którą główni bohaterowie odbywają w czasie (retrospektywna opowieść w zeszytach Kindzu) i w przestrzeni (poszukiwanie rodziców przez Muidingę), aby zrozumieć przeszłość kraju i odnaleźć drogę prowadzącą do nowej tożsamości. Jednak terażniejszość stanowi swego rodzaju senną pułapkę: stan letargu, w który popadli Mozambijczycy, niezdolni wyrwać się z zawieszenia między kolonialną spuścizną a wyzwaniem przyszłości.

Polski wydawca *Lunatycznej krainy* zadbał o to, żeby nie pozostawić odbiorców egzotycznego tekstu bez dodatkowych informacji (w momencie publikacji tej powieści Couto znany był już polskiemu czytelnikowi jako autor dwóch powieści i antologii opowiadań), które trafiły na skrzydełka

okładki oraz do posłowania tłumacza, Michała Lipszycy. Wzorem wydania portugalskojęzycznego również w wydaniu polskim zamieszczono glosariusz. W opisie zawiązania akcji czytamy na skrzydełku książki, że historie Kindzu i Muidingi (dwóch spośród trzech głównych postaci w świecie przedstawionym; nie wspomina się o Tuahirze) splatają się z sobą, oraz zostajemy poinformowani o dwóch przenikających się płaszczyznach narracji. Co ciekawe, także już na skrzydełku (czyli w miejscu eksponowanym, na które czytelnik na ogół w pierwszej kolejności zwraca uwagę) znajdujemy próbę oswojenia (egzotycznej) treści książki przez odwołania do nazwisk znanych pisarzy: „Zaczyna się jak u Becketta” oraz „Dalej jest jak u Márqueza”. To istotna próba lokalizacji „nowego” na polskim rynku autora przez odniesienie do autorów, którzy należą w Polsce do kanonu literackiego.

Nie zabrakło również wzmianki o specyficznym języku, który także jest bohaterem powieści Couto: „Splatają się rzeczywistości, splatają i słowa: ludzie błąkają się i śniwłoczą, a ocean jest pełen niedowidzeń. Język lunatykuje, lewituje, majaczy. Być może tylko tak można opisać świat, który się rozpadł, i który próbuje na nowo odnaleźć swój porządek. Być może tylko tak można zapisać mit” (Couto 2010: skrzydełko).

Michał Lipszyc w posłowie jednoznacznie nazywa portugalszczyznę Couto „bohaterką [dzieł – J.J.] i nieustannie przekształcanym artystycznym surowcem” (Lipszyc 2010: 288). Podkreśla, że owe przekształcenia dotyczą zarówno składni, stylu (np. wewnętrzne rymy), jak i semantyki (neologizacja). Zabiegi te pełnią według tłumacza funkcję artystyczną, bo budują świat – rzeczywistość, która jest tworzona, a nie odzwierciedlana. Mają też znaczenie propagandowe, co ukazuje wyzwoloną postkolonialną portugalszczyznę *in statu nascendi* (Lipszyc 2010: 288–291). Co do połączonej funkcji propagandowo-artystycznej języka, sam Couto postawił sprawę bardzo jasno:

Moim językiem portugalskim, powtarzam **moim** językiem portugalskim, jest ojczyzna, którą sam sobie wymyślam. Nie chcę stracić tego wędrownego języka, nie chcę zostać wygnany z tego czasu bez czasu (...). Pisanie jest domem, w którym bywam, choć nie chcę w nim mieszkać. Podniecają mnie inne mowy i języki, mądrość osiągnana dopiero wtedy, gdy potrafimy wyżyć się nas samych. W moim języku ojczystym dążę do tego momentu, kiedy język się odjęzycza, zamieniając się w ciało wyzwolone z okowów struktur i zasad. Pragnę gramatycznego omdlenia, w którym język portugalski utraci świadomość (Couto 2004/2008: 132–133).

Lipszyc wskazuje także na oralność obecną w tekstach Couto oraz podniesienie folkloru do rangi kultury wysokiej. Pisze również, co ważne z punktu widzenia przekładu i jego recepcji, o strategiach tłumaczenia utworów o tak gęstej siatce znaczeń. Drogi są według niego dwie – całkowita lub częściowa rezygnacja z odtwarzania językowych czarów (co w przypadku utworów Couto obserwujemy w *Ostatnim locie flaminga* i *Tarasie z uroczynem* w przekładzie Elżbiety Milewskiej) albo podjęcie próby całościowego przełożenia tkanki językowej. Lipszyc wybiera to drugie rozwiązanie.

Skrupulatnej analizie porównawczej oryginału i przekładu powieści Couto poświęciła swoją pracę magisterską Aleksandra Józiak (2012). Autorka poszukiwała śladów egzotyzyacji przekładu na podstawie wyznaczników oryginalnego stylu autora. Na poziomie gramatycznym są to kadencje krótkich i prostych zdań, elipsy, modyfikacje zwrotności czasowników, negacja pleonastyczna, stosowanie rodzajników, podwójna liczba mnoga, umiejscowienie zaimków klitycznych, zamiana zaimków dopełnienia bliższego na zaimki dopełnienie dalszego i *vice versa*, odbiegająca od normy portugalskiego rekcja czasowników. Na planie stylistyki obserwujemy zmiany składni i interpunkcji, zdrobnienia, neologizację, efekty dźwiękonaśladowcze, zapożyczenia etniczne z rdzennych języków Mozambiku, intencjonalne imiona, przetwarzanie przysłów, przewrotne słowotwórstwo, gry słowne, metaforykę. Jak słusznie pisze Józiak, mamy tu do czynienia z egzotyzyacją. Tłumacz, ocenia dalej autorka, z powodzeniem stosuje strategię egzotyzyacji, choć są miejsca, w których można było pójść dalej, szczególnie na poziomie gramatycznym. Oczywiście recenzent nie dokonuje takich porównań, jest jednak wiele punktów, w których analiza i recenzja mogą się spotkać. Czy elementy te zmanifestowały się w przekładzie na tyle wyraziście, żeby zwrócić uwagę recenzentów?

Wartościowy punkt odniesienia dla recenzentów stanowią parateksty przekładu. Na przykład w zbiorze *Naszyjnik z opowiadań* (w którym autor niejako ćwiczył swój styl, przeniesiony potem na karty *Lunatycznej krainy*) znajdujemy przedmowę Eugeniusza Rzewuskiego oraz posłowie redaktorów i tłumaczy tego wyboru opowiadań. Rzewuski określa język Couto jako „coutolekt”, a więc uznaje go za oryginalny pomysł autora, a dalej opisuje w taki sposób: „jest to jednak dyskurs afrołaciński, jego metafory i symbolika są idiomatyczne i uniwersalne zarazem. A w słowotwórstwie – tropikalna leśmianszczyzna. Adrenalina i utrapienie tłumaczy!” (Rzewuski 2008: 6). Redaktorzy tomu zwracają natomiast uwagę na to, że portugalszczyzna Couto to zupełnie nowy język portugalski, poza normą, językowy metysaż

(Dias, Jankowski, Kwinta 2008: 114). Taki właśnie język powinien pojawić się w przekładzie, powinien stanowić odbicie nie-normy.

Polski przewodnik po *Lunatycznej krainie*

Poniżej przyjrzę się czterem recenzjom *Lunatycznej krainy*. Wszystkie ukazały się w znaczącym odstępście od daty publikacji powieści (od sześciu miesięcy do roku), są więc raczej interpretacjami niż tekstami recenzenckimi zachęcającymi do zakupu. W każdej z nich pojawiają się odniesienia do osoby tłumacza³ oraz jego pracy, a Rutkiewicz, Walewski i Wysocki, jakby zarażając się językiem powieści, także stosują neologizację w swoich tekstach.

Artykuł Pawła Rutkiewicza *Jutro, kiedy umarłem...*, opublikowany w „Odrze”, już w tytule nawiązuje do słów jednej z bohaterek powieści – „Wczoraj, kiedy umrę” – których niespójność gramatyczna „idealnie oddaje charakter stanu nieżycia w *Lunatycznej Krainie*” (Rutkiewicz 2010: 126). To jedyna odnosząca się do ważnej w dziele Couto gramatyki konkretna uwaga, jaką udało mi się znaleźć w recenzjach *Lunatycznej krainy*.

Cechą szczególną tego tekstu jest fakt, że recenzent sięga po cytaty z powieści, wchodząc przy tym z Couto w dialog, dzięki czemu czytelnik może poznać styl autora i ocenić, czy jest to tekst dla niego interesujący, a także częściowo zapoznać się z jakością przekładu. Na podstawie cytatów recenzent rozwija swoją interpretację powieści:

„Wiedz to: ziemia tego świata to dach innego świata, który leży poniżej. I tak dalej, aż do samego środka, gdzie mieszka pierwszy zmarły”. Wiem to już. Białośkóry Mozambijczyk Mia Couto, pretendent do literackiej Nagrody Nobla, napisał bowiem książkę o ludziach, którzy śpią. Nie budząc ich, sprawił, by zakłęci w lunatycznym transie wiedli żywot w świecie stworzonym z ich splecionych w jedno snów. Sen jest bratem śmierci – co tym bardziej przerażające, gdy śni się tylko koszmary (Rutkiewicz 2010: 126).

Pojawiają się tutaj informacje o samym autorze, a także dialog z nim, odpowiedź na zawarte w tekście wezwanie. Recenzent zwięźle charakteryzuje temat powieści i zwraca uwagę na fenomen przeplatania się przestrzeni.

³ Z jednym poważnym błędem u Konrada Walewskiego, który w tekście recenzji spolszczenie *Lunatycznej Krainy* przypisuje Pawłowi Lipszycowi (*nota bene* także tłumaczowi, ale akurat nie z języka portugalskiego).

W dalszej części Rutkiewicz ulega plastyczności obrazów malowanych przez Couto i na przekór logice snu, letargu i „lunatykowania”, które organizują akcję powieści, z przekonaniem twierdzi, że „wyobraża sobie”, „widzi” to, co nierzeczywiste (Rutkiewicz 2010: 126).

Określa utwór Couto jako powieść drogi, „którą nikt się nie przemieszcza” (Rutkiewicz 2010: 126), oraz przywołuje jej refren („drogi zabito”) jako potwierdzenie panującego w świecie przedstawionym letargu. Nierzeczywisty wymiar zostaje uwypuklony poprzez opisanie intrygującego pomysłu powieści (czas narracji zeszytowej Kindzu) w powieści (czas realny świata przedstawionego). Recenzent zwraca uwagę na relatywną nieistotność planów czasowych i chronologii (dla zmarłego – jak się później okazuje w książce – narratora są to kategorie nieistotne), na istnienie w zawieszeniu między życiem i śmiercią, na niebezpieczny bezruch. Za główny temat Rutkiewicz uznaje spojrzenie na życie / wspomnianie życia z perspektywy śmierci: „Powieść Couto to w istocie afirmacja zindywidualizowanego życia (choćby i wysnionego)” (Rutkiewicz 2010: 126).

Choć językowi powieści poświęcono zaledwie jeden akapit, jest on rozbudowany i poparty cytataми zarówno z samej książki, jak i z posłowia tłumacza. Paratekst Lipszyca prowadzi recenzenta do refleksji nad przetwarzanym przez Couto językiem portugalskim („scalającym dziedzictwo postkolonialne z autochtoniczną kulturą ludową”) i pozwala trafnie opisać go jako równorzędnego bohatera tej opowieści (Rutkiewicz 2010: 127). Rutkiewicz zauważa obecne w literaturze mozambickiej dążenie do określenia własnej, nowej, innej tożsamości nie tylko poprzez tematykę, ale także poprzez język, który dla luzoafrykańskich autorów jest materią twórczą i stwórczą. Recenzja Rutkiewicza jest obszerna i widać w niej silną identyfikację z tekstem oraz zrozumienie założeń powieści.

Tekst Konrada Walewskiego *Język(ol)śnienie* opublikowany w piśmie „Fantasy&Science Fiction” za tezę wyjściową bierze stwierdzenie, „że wszystko już było”: „W samym środku ponurej, ogarniętej wojenną pożogą krainy z pogranicza jawy i snu ciągnie się droga – było! Drogą podąża mężczyzna i chłopiec — było! Wszystko już było (...). A co to szkodzi?” (Walewski 2010: 197). Według recenzenta, który podobnie jak Rutkiewicz zauważa w powieści Couto motyw drogi, kluczem do zrozumienia książki jest „poetyka drogi uwięziona w logice snu – a może na odwrót?” (Walewski 2010: 197). Sugestywne pytanie recenzenta trafnie odzwierciedla zamierzenie konstrukcyjne Couto, aby płaszczyzny w powieści się przenikały. Walewski posługuje się retorycznym chwytem „już było” w roku 2010, kiedy książka

ukazuje się w Polsce, tymczasem powieść Couto oryginalnie ukazała się w 1992 roku. Różnica 18 lat nie jest zupełnie nieznacząca dla opisanego prozy Couto jako poniekąd wtórnej, choć recenzent i tak nie widzi w tej wtórności wady. Po trzecie: Walewski zwraca uwagę na dwie płaszczyzny świata przedstawionego. Nie odnosi jednak, podobnie jak Rutkiewicz, opisywanej w powieści wojny do konkretnych wydarzeń historycznych: nie wiemy, czy chodzi o wojnę o niepodległość czy o późniejszą, po proklamowaniu niepodległości, wojnę domową w Mozambiku.

Walewski posługuje się w odniesieniu do prozy kategorią realizmu magicznego⁴, którą uznaje za przydatną w mówieniu o doświadczeniach odległych europejskim czytelnikom (Walewski 2010: 197, 199). Reprezentowany przez Couto styl to połączenie rzeczywistości obiektywnej z cudowną, które jednocześnie funkcjonuje jako waloryzacja tradycji przodków i *modus vivendi* pogrążonego w indywidualnych oraz grupowych dramatach Afrykanina. Dlatego przykładanie terminu „realizm magiczny” do prozy wywodzącej się z innego doświadczenia kolonialnego i odrębnego kręgu kulturowego, choć ma na celu oswojenie egzotycznej treści poprzez koncept znany polskiemu odbiorcy, budzi zastrzeżenia.

Walewski oswaja i uniwersalizuje powieść Couto także przez przywołanie zachodnich bohaterów drogi – Chaucerowskich pielgrzymów podążających do Canterbury czy też Don Kichota i Sancho Pansy. Wyraźnie szuka wsparcia u autorytetów i z pomocą przychodzi mu Ryszard Kapuściński z opisem ogromu afrykańskiej przestrzeni: „W którą stronę obrócić się — wszędzie daleko, wszędzie pustkowia, bezludzie, bezkres” (*apud* Walewski 2010: 198). Przywołane w tym miejscu słowa reportera, tłumacza kultur (zob. Horodecka 2012: 283–301), trafnie podsumowują wątek powieści drogi.

Recenzent omawia także wątek wojny oraz przenikania się dwóch płaszczyzn, wiążąc je z językiem – to trafna interpretacja strategii Couto. Według Walewskiego spolszczenie jest błyskotliwe. Wprowadzenie obcowanie z dużą liczbą neologizmów jest męczące, ale zostały one przełożone znakomicie (Walewski 2010: 198–199). Sam język – melodyjnie pokrętny i frywolny,

⁴ Petar Petrov, bułgarski badacz projektu literackiego Couto, poświęcił temu zagadnieniu cały rozdział swojej książki *O projecto literário de Mia Couto*. Uznał tam, że obecność elementu fantastycznego ledwie zbliża tę prozę do realizmu magicznego, ale z nim nie utożsamia. Według Petrova kwestia tego, który z realizmów – fantastyczny, magiczny czy cudowny – lepiej odpowiada twórczości Couto, pozostaje otwarta, choć sam zdaje się skłaniać ku używaniu kategorii realizmu cudownego (*realismo maravilhosos*) jako połączenia idei Carpentiera z realizmem magicznym (Petrov 2014: 95–116).

jak pisze recenzent – jest krainą, przez którą podróżuje czytelnik. Zdaje się, że wywołanie takiego efektu podróży „bez trzymanki” miał na myśli Mia Couto, pisząc o wywróceniu portugalskiego z Portugalii do góry nogami, o pozbawieniu tego języka świadomości w gramatycznym omdleniu. Walewski pisze oczywiście o języku przekładu, oddzielając niezwykle język oryginalny Couto od tego, co język ten zawdzięcza w przekładzie tłumaczowi.

W zakończeniu recenzji, przywołując kontekst postkolonialny, recenzent porównuje książkę do niestereotypowych tytułów fantasty: *Niejakiej Mulatki*, *Zwierciadła Lidy Sal*, *Stu lat samotności* i *Małego, dużego* (Walewski 2010: 199), dzięki czemu tworzy zróżnicowaną płaszczyznę porównawczą, która oswaja to, co egzotyczne, przez ogólnoliterackie i gatunkowe odniesienia.

Bardzo ciekawą recenzję *Lunatycznej krainy* zatytułowaną *Błądząc po ziemiach niczyich* opublikowała w specjalnym numerze dwumiesięcznika kulturalnego „Dekada Literacka” Anna Wolny. Autorka szeroko przedstawia kontekst powieści, podkreślając w ten sposób jej aspekt przekładowy, i sugeruje, by biorąc pod uwagę jej odmiennosc, nie nakładać na lekturę mocnego filtru europocentrycznego. Wzbogaca wywód o kontekst czytelnikowi polskiemu nieznanym oraz własne przekłady eseistyki Couto (ze zbioru *Pensatempos: textos de opinião*), a także przestrzega przed „krzywdzącym” porównywaniem *Lunatycznej krainy* do literatur europejskich (Wolny 2011: 104–105).

Rutkiewicz i Walewski rzeczywiście sięgają w swoich recenzjach po odniesienia europocentryczne, jednak ulegają także czarowi „egzotyki” *Lunatycznej krainy*, a odwołań do dzieł literatury Zachodu nie trzeba koniecznie postrzegać jako krzywdzących, lecz raczej jako realizację strategii wprowadzania utworu do systemu literatury, a może wręcz do kanonu. Recenzenci ci dzięki impresyjnej formie wypowiedzi unikają uproszczeń, przed jakimi przestrzega Anna Wolny: niestereotypowe ujęcie Afryki wymaga niestereotypowego opisu.

Według Wolny, czytając *Lunatyczną krainę*, „kroczymy po terytorium zagadkowym i niejasnym”, podobnie jak bohaterowie powieści (Wolny 2011: 105). Czytanie jest zatem tożsamy z odkrywaniem (powraca motyw powieści drogi). Wolny dopiero w trzecim akapicie przechodzi do opisu struktury powieści, co przypomina strategię Walewskiego. Widać wyraźnie, że recenzenci wobec czegoś nowego, egzotycznego, postanowili najpierw stworzyć pewną obudowę, która jest wprowadzeniem do nieznanego świata. Wolny kontestuje przyklejaną powieści etykietkę realizmu magicznego, twierdząc, że „realizm magiczny zakłada irracjonalność, tymczasem technika

stosowana przez Couto jest próbą racjonalizowania świata poprzez absurd” (Wolny 2011: 106). Fachowo i ze znanstwem pisząc o stylu autora, między innymi o zmianach narratora, nieciągłości akcji, skokach w czasie i przestrzeni, a także jakości przekładu, w którym neologizmy „w interesujący sposób przełożone przez tłumacza (...) stają się na pewnym etapie lektury naturalnym środkiem opisu nowej, hybrydycznej rzeczywistości” (Wolny 2011: 106), Wolny sugeruje, że tłumacz osiągnął zadawalający efekt rekonstrukcji języka, bohatera powieści.

Zupełnie inaczej, choć równie rzetelnie, do *Lunatycznej krainy* podszedł na łamach „Tygodnika Powszechnego” Grzegorz Wysocki w recenzji zatytułowanej *Iść, żyć, opowiadać*. Autor na samym początku informuje nas o wyróżnieniu *Lunatycznej krainy* w Zimbabwie (co świadczy o docenieniu wartości powieści), a następnie znakomicie podsumowuje pułapki peryferyjności, pisząc, że proza Couto, „za sprawą właśnie wydanej *Lunatycznej krainy* być może w końcu zostanie należycie doceniona przez rodzimą krytykę literacką i czytelników” (Wysocki 2010: 33). Recenzent jasno daje do zrozumienia, że owo docenienie nie miało jeszcze miejsca, choć mamy do czynienia z literaturą wartościową, która z powodu układu peryferyjnego, w jakim funkcjonuje, jest prawie niezauważana: w roku 2010 Couto nie powinien być dla polskiego czytelnika pisarzem nieznanym, skoro wcześniej wydano u nas jego książki. „Dzięki doskonale spolszczonej przez Michała Lipszycza oraz starannie – jak zwykle w przypadku *Karakteru* – wydanej *Lunatycznej krainie* Couto zostanie niewątpliwie w Polsce doceniony” – dodaje (Wysocki 2010: 33). Recenzje, które przeanalizowałem powyżej, pokazują, że istotnie doceniono jakość prozy Couto, choć trudno nie zauważyć, że nadal jej odbiór jest ograniczony.

Wysocki „oswaja” egzotyzm Couto w sposób nieeuropocentryczny, umiejscawiając pisarza w systemie literackim obok innych pisarzy afrykańskich (Chinua Achebe, Johna Maxwella Coetzee, Nadine Gordimer, Nadziba Mahfuza, Wole Soyinki i Tahara Ben Jellouna), a nie – jak Rutkiewicz i Walewski – zachodnich. Zadaje również pytanie o wojnę, która pojawia się na kartach powieści, sugerując, że nie jest to wojna wymyślona, ale konkretna, która wydarzyła się w Mozambiku. Podobnie jak pozostali recenzenci wskazuje na martwą drogę, która prowadzi donikąd, sugeruje oniryczne wyjaśnienie zdarzeń, oczarowany językiem Couto wplata w swoją wypowiedź neologizmy, a charakteryzując projekt językowy autora, opisuje coutolekt na wszystkich poziomach. Idąc za sugestiami paratekstów przekładowych, Wysocki postrzega język powieści jako jej bohatera: Couto jest dla niego magicznym słowotwórcą, który stworzonym na potrzeby swoich

tekstów językiem myśli także na co dzień. Pierwsza próba odtworzenia jego języka pojawiła się w *Naszyjniku z opowiadań* (antologia opowiadań w przekładzie zbiorowym), „ale dopiero dzięki wzorcowemu, niezwykle sumiennemu, pochłaniającemu czytelnika bez reszty przekładowi Michała Lipszycy możemy w pełni docenić oryginalność i klasę prozy Couto” (Wysocki 2010: 33).

Recenzja Wysockiego najpełniej z czterech przedstawionych tekstów realizuje to, co w recenzjach prozy egzotycznej jest najistotniejsze dla wieloaspektowego badania recepcji przekładu: kontekst publikacji autora w kraju docelowym dla tekstu przekładu, kontekst historyczny, wkład tłumacza oraz przywołanie znaczących treści paratekstów już dostępnych recenzentom.

Omówione powyżej recenzje są tekstami, które pozytywnie oceniają powieść Couto i trafnie przybliżają czytelnikom to, co egzotyczne. Można w nich znaleźć potwierdzenie uwagi Inocêncii Maty o tym, że peryferyjność literatury luzoafrykańskiej ma więcej wspólnego z ignorowaniem i niewiedzą niż z peryferyjnością jakościową. Za takim wnioskiem końcowym przemawia też fakt, że do publikacji *Lunatycznej krainy* proza Couto (mimo trzech wydanych pozycji) w zasadzie w świadomości czytelnika i recenzenta polskiego nie istniała. Ogólna liczba recenzji tej książki to zapewne także wynik jej lepszej reklamy – jako powieści nagradzanej.

Peryferyjne zakończenie

Z omówionych w artykule recenzji *Lunatycznej krainy* wylania się obraz określonego sposobu mówienia o prozie luzoafrykańskiej. Przede wszystkim widać, że recenzenci pozostają pod wpływem dostępnych w polskim wydaniu paratekstów. Można zakładać, że bez paratekstów (opisów na skrzydełkach oraz noty tłumacza) recenzje skupiłyby się raczej na egzotyce świata przedstawionego, i choć recenzenci na pewno zauważyliby niezwykle język, trudno przewidzieć, czy powiązaliby go z treścią utworu na tyle mocno, aby pisać o nim jako o osobnym bohaterze powieści. Jednak uwagi na temat języka i zawartości, które w recenzjach znajdziemy, to jedna strona medalu. Drugą jest szerszy kontekst funkcjonowania prozy luzoafrykańskiej w polskim systemie literackim.

Polski system literatury, zajmujący w układzie światowym pozycję peryferyjną, początkowo traktował twórczość Couto jako mało znaczącą, gdyż przybyła ona do niego z obszaru równie peryferyjnego. Dopiero po

publikacji kolejnej książki w polskim tłumaczeniu dostrzeżono w Couto pisarza niezwykle i wartościowego, i niejako wstecznie odkryto wcześniejsze publikacje. Z przedstawionych wyimków z recenzji wynika jasno, że peryferia potrafią zrozumieć inne peryferia i z szacunkiem oraz rzetelnie opisać nowego autora i wkomponować jego twórczość w swój system, ale potrzebują do tego czasu. Co ciekawe, z uznaniem krytyków nie do końca idzie w parze uznanie szerokiej publiczności, czego potwierdzeniem może być brak kolejnych książek Couto w polskim przekładzie, wynikający być może z niezadowalającej sprzedaży.

Przekładów utworów luzoafrykańskich jest w Polsce niewiele, a badanie ich recepcji, umożliwiające analizę procesu włączania literatury luzoafrykańskiej do nowego systemu literackiego, jest utrudnione ze względu na małą liczbę recenzji. Literatura ta funkcjonuje więc na marginesie ilościowym, ale nie jakościowym. W przedstawionych interpretacjach jawi się ona bowiem jako elitarna, niełatwa – a to za sprawą egzotyki, języka oraz odniesień do historii słabo znanej polskiemu odbiorcy – a więc kierowana do wąskiej publiczności.

Lunaticzna kraina ukazała się w Polsce dzięki wsparciu finansowemu ze środków portugalskiego programu Głównej Dyrekcji ds. Książki i Bibliotek / Ministerstwa Kultury (Direcção-Geral do Livro e das Bibliotecas / Ministério da Cultura), a zatem jej wydanie było możliwe za sprawą zagranicznego funduszu przeznaczonego na promocję kultury portugalskojęzycznej. Kultura ta rozumiana jest jako jedność w ramach luzofonii (choć program DGLB/MC nie wspiera autorów brazylijskich). Luzofonia ma służyć interesom wszystkich należących do niej stron, a także stronie polskiej, która w układzie kultur peryferyjnych (Mozambik–Portugalia–Polska) przyjmuje do swojego systemu literackiego coś nowego i egzotycznego, co może z czasem ten system wzbogacić. Ewa Łukaszyk projekt luzofonii nazwała jednak zawłaszczaniem przestrzeni kreacji, co ma wydźwięk raczej negatywny. Według badaczki „literatura postkolonialna tworzona w Afryce była przeznaczona do konsumpcji poza Afryką” (Łukaszyk 2015: 117), ale musiała odpowiadać narzuconym przez metropolię wzorcom. Ten etap literatury luzoafrykańska ma już, jak można sądzić, za sobą – na przykładzie Mii Couto widać, że traktowana jest ona przez wszystkich pośredników transferu jako partner równorzędny, a książki kolejnych autorów są wydawane niemal równocześnie zarówno w metropolii, jak i w byłej kolonii. Kiedy twórczość ta trafia za sprawą przekładu do trzeciej przestrzeni, czyli systemu kultury docelowej, zostaje poddana weryfikacji jakościowej w skomplikowanym układzie:

na obraz stosunków symbolicznych zaistniałych po dekolonizacji można też spojrzeć z nieco mniej idealistycznej perspektywy. Sytuację postkolonialną można odczytywać jako nowy sposób unormowania stosunków produkcji, w którym przestrzeń afrykańska (i inne części świata) funkcjonuje jako źródło nowego materiału. Nie chodzi już o typowe surowce kolonialne, lecz o „świeże opowieści”, zasilające specyficzny rodzaj obiegu i produkcji: rynek książki, wyznaczany nie tylko przez ich bezpośrednią konsumpcję, ale i dalsze przetwarzanie, np. w postaci teorii i krytyki literaturoznawczej (Łukaszyk 2015: 116).

Odbiór tej literatury zależy od utworzenia odpowiedniego kontekstu dla czytelnika. Portugalski system kultury, pomimo swojego peryferyjnego charakteru, funkcjonuje w tym układzie jako legitymizujący pośrednik. Elementem legitymizującym jest również układ polski. Biorąc jednak pod uwagę jakość i świeżość tej literatury jako wartości pożądanę przez kultury hegemoniczne, twórczość ta nie przyjmuje roli służebnej, gdyż wnosi coś nowego do systemów, przez które podróżuje.

Łukaszyk zauważa, że uczestnicy projektu „luzofonia” podlegają manipulacjom, ale i sami okazują się „zręcznymi manipulatorami, obracającymi zaferowane im możliwości na własną korzyść i rozwijającymi je nie zawsze w tym kierunku, jaki został pierwotnie zaplanowany” (Łukaszyk 2015: 118). Proces ten można także postrzegać idealistycznie jako próbę promocji utworów, z których dumna może być portugalska wspólnota językowa, i nie doszukiwać się wykorzystywania jednej strony przez drugą. Couto nie odrzuca ogólnej idei, ale widzi konieczność przeformułowania jej założeń. Włączenie się pisarza w ten system nie jest składaniem hołdu, gdyż Couto rozwija przez cały czas swój oryginalny projekt literacki, którego pociągającą odmienną narzuca odbiorcom w systemach kulturowych innych niż mozambicki. Polskie peryferie bogacą się tym, co wynika z dawnych stosunków zależności, dziś kulturalnie przeddefiniowanych. Relacje w ramach luzofonii być może nie są w stu procentach równorzędne, ale na pytanie Inocêncii Maty, cytowane przez Łukaszyk – „Co publiczność mozambicka zna z aktualnej literatury angolskiej?” (*apud* Łukaszyk 2015: 126) – odpowiedź pytaniem: co robią takie organizacje jak CPLP i PALOP, aby ten obieg literacki z pominięciem Portugalii stymulować? Luzofonię należy postrzegać jako przestrzeń umożliwiającą obieg treści, których poszczególne realizacje zależą od wszystkich uczestników wspólnoty. Jeśli bowiem CPLP i PALOP będą nadal patrzyły w stronę Portugalii jako dawcy, to nie wyzbęda się kompleksu byłych kolonii.

Jeśli postkolonializm jest w jednym ze swoich wymiarów również krytyką relacji centrum–peryferie, to w rozpatrywanym tutaj układzie systemów literackich mamy do czynienia ze względną równością. Kolonialny porządek jawi się więc nie jako przeklęty spadek, ale jako szansa na jakościowy dialog nienacechowany stosunkami hierarchicznymi. Dyskurs europejski (portugalsko-polski) nie konstruuje obrazu społeczności i kultur nieeuropejskich jako gorszych, lecz występuje raczej jako pośrednik.

Aby przyswojenie nowego odbywało się z odpowiednim zrozumieniem, potrzebne są teksty krytyczne, które stworzą w miarę pełny kontekst odbioru. W przypadku literatury luzoafrykańskiej taki kontekst rzeczywiście zaistniał, ale ostateczne powodzenie projektu implantowania literatury luzoafrykańskiej zależy od prawideł rynku jako tej pozatekstowej sfery układu centrum–peryferia, która dotyczy prozaicznego wymiaru sprzedaży. Badanie recepcji pozwala w duchu filozofii Clifforda Geertza dotrzeć do tego, za co dana kultura się uważa, jakie miejsce zajmuje wobec kultury wyjściowej, a zatem tworzy solidną bazę w procesie komunikacji. Jak pisze Andriy Savenets, „oczywisty jest fakt, że dominacji kultury A względem kultury B może jednocześnie towarzyszyć jej podrzędny status względem kultury C; z kolei kultury A i B mogą zmieniać status względem siebie w dłuższej perspektywie czasowej” (Savenets 2013: 231). Dla Savenetsa nie jest ważne to, skąd pada wypowiedź (skąd pochodzi dany tekst), ale to, jak patrzy się na Innego. Zbadanie recepcji *Lunatycznej krainy* pozwoliło ustalić, że polski system patrzy na tego Innego z szacunkiem i zaciekawieniem, próbując racjonalnie wyjaśniać nieznaną sobie kontekst.

Bibliografia

- AA.VV 2007. *26 bajek z Afryki*, A. Kalewska, E. Rzewuski (red.), Warszawa: Agora SA/Green Gallery.
- AA.VV 2011. „Dekada Literacka” 3 (246/2011), *Kalejdoskopisanie. Antologia opowiadań portugalskojęzycznych autorów afrykańskich*.
- AA.VV 2012. „Literatura na Świecie 5-6/2012: Luzoafryka”.
- Casanova P. 2004. *The World Republic of Letters*, przeł. M.B. Debevoise, Cambridge: Harvard University Press.
- Couto M. 2004/2008. *Afonia luzofońska. Luzofonia między podróżą a zbrodnią*, przeł. A. Kalewska, w: J.C. Dias, J. Jankowski, D. Kwinta (red.), *Naszyjnik z opowiadań. Wybór*, Warszawa: Biblioteka Iberyjska, s. 121–134.

- 2008. *Ostatni lot flaminga*, przeł. E. Milewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2009. *Taras z uroczynem*, przeł. E. Milewska, Warszawa: Świat Książki.
- 2010. *Lunatyczna kraina*, przeł. M. Lipszyc, Kraków: Karakter.
- Dias J.C., Jankowski J., Kwinta D. 2008. *Od tłumaczy*, w: J.C. Dias, J. Jankowski, D. Kwinta (red.), *Naszyjnik z opowiadań. Wybór*, Warszawa: Biblioteka Iberyjska, s. 111–118.
- Díaz-Szmidt R. 2010. *Muthiana orera, onroa vayi? Dokąd idziesz, piękna kobieto? Przemiany tożsamości kobiecej w powieściach mozambickiej pisarki Pauliny Chiziane*, Warszawa: Biblioteka Iberyjska.
- Even-Zohar I. 1978/1990/2009. *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. M. Heydel, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 197–203.
- Gaszyńska-Magiera M. 2011. *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945–2005 z perspektywy komunikacji międzykulturowej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Heilbron J. 1999. *Toward a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System*, „European Journal of Social Theory” 2(4), s. 429–444.
- Heilbron J. 2010. *Structure and Dynamics of the World System of Translations*, <http://portal.unesco.org/culture/fr/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf>.
- Horodecka M. 2012. *Tłumaczenie kultur w tekstach reportażowych*, w: W. Bolecki, E. Kraskowska (red.), *Kultura w stanie przekładu*, Warszawa: IBL, s. 283–301.
- Jarniewicz J. 2012. *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak.
- Józiak A. 2012. *Problemas na tradução da linguagem literária de Mia Couto na perspetiva da estratégia tradutória de estrangeirização – estudo da tradução do romance Terra Sonâmbula para polaco*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr R. Díaz-Szmidt, Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, tekst niepublikowany.
- Kalewska A. 2010. *Camões, Pessoa, Saramago i inni. O literaturze portugalskiej w Polsce po 1989 roku*, w: J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek (red.), *Między oryginałem a przekładem XVI: Strategie wydawców, strategie tłumaczy*, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 81–89.
- Katalogi Biblioteki Narodowej, <https://alpha.bn.org.pl/>.
- Lipszyc M. 2010. *Od tłumacza*, w: *Lunatyczna kraina*, przeł. M. Lipszyc, Kraków: Karakter, s. 288–291.
- Łukaszyk E. 2015. *Na ścieżkach krzyżujących się pokus. Frankofonia i luzofonia jako formy zawłaszczania kreacji*, w: W. Charchalis, R. Díaz-Szmidt, E. Siwierska, M. Szupejko (red.), *Współczesne literatury afrykańskie i inne teksty kultury w świetle badań postkolonialnych*, Warszawa–Poznań: ASPRA-JR, s. 115–132.
- Mata I. 1995. *A periferia da periferia*, „Discursos” 9, s. 27–36.
- Petrov P. 2014. *O projecto literário de Mia Couto*, Lizbona: LusoSofia Press.
- Rutkiewicz P. 2010. *Jutro, kiedy umarłem...*, „Odra” 11, listopad, s. 126–127.
- Rzewuski E. 2008. *Przedmowa*, w: J. Jankowski, D. Kwinta (red.), *Naszyjnik z opowiadania. Wybór*, J.C. Dias, Warszawa: Biblioteka Iberyjska, s. 5–10.

- Savenets A. 2013. *Tożsamość innego w przekładzie a perspektywa kolonialna*, w: I. Kasperska, A. Żuchelkowska (red.), *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, s. 229–245.
- Toury G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamin.
- Walewski K. 2010. *Język(ol)śnienie*, „Fantasy & Science Fiction”, edycja polska (lato), s. 197–199.
- Wolny A. 2011. *Błądząc po ziemiach niczyich*, „Dekada Literacka” 3(246/rok XXI), s. 104–107.
- Wysocki G. 2010. *Iść, żyć, opowiadać*, „Tygodnik Powszechny” 33.