

MARIA SKOCZYŃSKA



<https://orcid.org/0000-0001-7138-621X>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

maria.skoczynska@amu.edu.pl

CZUŁOŚĆ WOBEC TŁUMACZY. *TRADO* AUTORSTWA ATHENY FARROKHZAD, SVETLANY CÂRSTEAN, JUSTYNY CZECHOWSKIEJ I JOANNY KORNAŚ-WARWAS

Abstract

Tenderness Towards Translators. *Trado* by Athena Farrokhzad, Svetlana Cârstean, Justyna Czechowska and Joanna Kornaś-Warwas

Athena Farrokhzad and Svetlana Cârstean’s unusual translation experiment, translated by Justyna Czechowska and Joanna Kornaś-Warwas, takes a unique place in the light of translation studies, showing the position of the translator anew through a poetic dialogue that transcends language and culture. It is an attitude not only of tenderness towards or empathy with language, but – perhaps above all – of tenderness towards the translator. It is also a play between female poets-translators-representatives of different cultures with theorists and critics of translation. This dialogue simultaneously undermines translation in its classical sense – the two poets translate each other without knowing the other’s language, and two Polish female translators translate this into Polish. The article looks at how this intertextual acrobatics challenges established divisions of intertextuality, blurring the boundaries of what is translation and what is the translator’s affect and affect towards the translator. It also draws attention to the relevance of the blurring of boundaries between authors – female lyrical persona-translators, and urges a new, responsive approach towards translators and their works - proposing new models and definitions of translation in the form of a tender translation manifesto based on a sisterhood.

Keywords: translation studies, poetry, *Trado*, Athena Farrokhzad, Svetlana Cârstean

Słowa kluczowe: przekładoznawstwo, poezja, *Trado*, Athena Farrokhzad, Svetlana Cârstean

Czasem tłumaczka może się czuć jak siostra pisarki.

Czasem może się czuć jak siostra tekstu

– Svetlana Cârstean, Athena Farrokhzad

Na początek. Zaproszenie do stołu

Eksperyment Atheny Farrokhzad i Svetlany Cârstean jest wielopoziomową odpowiedzią na pytania dotyczące tłumaczenia z jednego języka na inny – lub pretekstem do mnożenia jeszcze większej ilości pytań. Poetki poznały się w 2012 roku w Sztokholmie w trakcie warsztatów tłumaczeniowych zorganizowanych przez Rumänska kulturinstitutet [Rumuński Instytut Kultury]. Idea warsztatów opierała się na połączeniu kilkorga szwedzkich oraz rumuńskich poetów bądź poetek w pary, aby wzajemnie przetłumaczyli wiersze drugiej osoby na własne języki bez znajomości języka oryginalnego. Dla obu poetek stało się to początkiem bardzo szczególnej relacji twórczego siostrzeństwa, w którym zanikła granica między tłumaczeniem, rozmową i pisaniem (Nirstedt 2017). Wyjaśniają: „By móc czytać tekst tej drugiej, musiałyśmy go / najpierw przetłumaczyć. / By móc wziąć udział w rodzinnej opowieści tej / drugiej, musiałyśmy w nią wtargnąć” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 111). Co więcej, pierwsza rozmowa poetek dotyczyła tego, że każda z nich na swój sposób „zdradza rodzinne dziedzictwo”, które jest sednem ich pisarstwa – rodzina Farrokhzad bowiem wyemigrowała z Iranu do Szwecji w kilka lat po rewolucji 1979 roku w Teheranie, natomiast Cârstean była świadkinią powstania przeciwko Ceaușescu w 1989 roku. Echa tych doświadczeń powracają również jako jeden z motywów *Trado* (Cârstean, Farrokhzad 2019: 103), do czego powrócimy w dalszej części artykułu. Efektem tego projektu jest wydany po raz pierwszy w 2016 roku jednocześnie w Szwecji i Rumunii zbiór dwóch cykli poetyckich i współautorskiego eseju pod wspólnym tytułem *Trado* (składał się on więc z trzech elementów), śmiało podejmujący dialog translatorski, ale i międzyludzki, ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy kobiecej, oferujący nowe spojrzenie na zagadnienia związane z przekładem. W centralnej części publikacji pojawia się wieloznaczna czułość – definiowana przez *Wielki słownik języka polskiego PAN* jako „cecha kogoś, kto okazuje drugiej osobie dużo miłości, troski i ciepła; cecha czegoś, co świadczy o okazywaniu drugiej osobie dużo miłości, troski i ciepła [np. gestu]; cecha świadcząca o wrażliwości związanej z silnymi reakcjami na kogoś lub coś; cecha jakiejś

rzeczy związana z miarą jej reakcji na bodźce lub inne zmiany w otoczeniu” (*Wielki słownik języka polskiego PAN*, online). *Słownik języka polskiego PWN* określa bycie czułym jako „odnoszący się do kogoś z tkliwą miłością, serdecznością; też: będący wyrazem takich uczuć; wrażliwy, wyczulony na coś [...]; bardzo dokładnie rejestrujący, wskazujący coś; precyzyjny” (1995: 324). *Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego wskazuje na „czułość papieru fotograficznego, błony fotograficznej itp.” ale też „objawy tkliwej miłości, serdeczności” (1958: 1169). Na potrzeby tego artykułu przyjmuję znaczenia „czułości” z wyżej wymienionych słowników, skierowane w stronę człowieka i stronę świata. Doprecyzowując i próbując zwrócić uwagę na wielość znaczeń tego słowa oraz zachodzących między nimi relacji, uznaję, że czułość jest wrażliwością, wyculeniem na kogoś, odnoszeniem się do kogoś z tkliwą miłością, serdecznością, ale też z wyculeniem oraz rejestrowaniem rzeczywistości z niezwykłą dokładnością.

Autorki podchodzą do tłumaczek – do siebie nawzajem – zapraszają je – siebie nawzajem do stołu, przy którym zaczyna się konwersację. Obrazuje to scena otwierająca polską wersję *Trado*, gdzie Svetlana Cârstean opisuje poranek nad Bagarmossen¹ i Athenę przygotowującą na śniadanie jajko sadzone, która pyta: „w jakim języku powiesz tego ranka jajko?” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 9), otwierając tym samym dyskusję o tłumaczeniu. Cârstean domyka swoją część *Trado*, sygnalizując kolejny poranek nad Bagarmossen i dyskusję ze słownikiem w ręku o słowie „morwa/jeżyna” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 51).

Poetki są twórczyniami dialogu międzykulturowego (por. Pym 2001) – w konsekwencji wymaga to od nich wzajemnego zaufania i zrozumienia stron (Heydel 2009: 28), co przekłada się także na ich stanowisko wobec odbiorców. Obie zapraszają też do tego stołu polskie tłumaczki – Justynę Czechowską i Joannę Kornaś-Warwas. Tłumaczka siedzi przy stole i obserwuje, a wraz z nią – czytelnicy, czytelniczki. Tłumaczka może stać się kimś niezwykle bliskim – jak Athena dla Svetlany, jak Svetlana dla Atheny. Poetki piszą: „Przekład był dla nas pierwszym aktem miłosnym” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 111), odnosząc się do szczególnej bliskości, jaka pojawiła się w siostrzeńskiej relacji tłumaczek wobec siebie, ale też wobec tekstu. Takie spojrzenie zmusza do szerszego otwarcia się na warstwę badawczą studiów nad przekładem poświęconą samym tłumaczom i ich roli w kreacji dzieła, problemowi jego potencjalnej bądź faktycznie istniejącej

¹ Dzielnica w Sztokholmie.

zdrady. To też próba zrozumienia, co mają do zaoferowania współczesnemu czytelnikowi (i tłumaczowi) one same jako autorki – poetki – podmiotki liryczne² – bohaterki liryczne – tłumaczki, w jaki sposób definiują osobę przekładającą. Elementem tej koncepcji jest idea siostrzeństwa, jaka bije z ich eseju i z ich poszukiwań dążących do (samo)kreacji w światach pomiędzy tłumaczeniami. Piszą bowiem: „Czasem tłumaczka może się czuć jak siostra pisarki./ Czasem może się czuć jak siostra tekstu” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 141). Celem tego artykułu jest zbadanie, w jaki sposób wywrócony zostaje porządek związany z pozycjonowaniem przekładającego w studiach nad przekładem – i jak tłumaczka, nawiązując głęboką więź zarówno z pisarką, jak i z tekstem, przechodzi z relacji czysto profesjonalnej w relację intymną, w której pozwala sobie na czułość.

Wieża Babel, czyli o tym, jak powstało *Trado*

Trado składa się z dwóch cykli poetyckich i z jednego poetyckiego eseju poruszającego założenia studiów nad przekładem i prezentującego nową koncepcję przekładu. Samo spotkanie Atheny Farrokhzad i Svetlany Cârstean przebiegło pod znakiem warsztatów, których już sama idea zaprzecza tradycyjnej perspektywie przekładoznawczej. Według koncepcji „tłumacza jako drugiego autora” Anny Legeżyńskiej (1986) jest on współtwórcą fikcyjnej rzeczywistości-fabuły. Sposób, w jaki tworzy się fabuła, jest nierozwalnie związany z językiem oryginału, to zaś, w jaki sposób dzieło jest tłumaczone (współtworzone), wpływa na sposób jego odbioru przez czytelnika (zob. Legeżyńska 1986: 24). W *Trado* autorki są tłumaczkami, a zarazem bohaterkami tej wielojęzycznej fabuły. Poetki w tym celu, jako komentarz do idei wspomnianych warsztatów, sięgają po parafrazę z Jacques’a Derridy (tworząc jednocześnie z wypowiedzi naukowej poetycką):

² Podmiotka liryczna jest terminem wciąż dyskutowanym w polskim literaturoznawstwie, choć pojawiającym się coraz częściej – wprowadza go np. Joanna Lisek (2019) oraz Marta Koronkiewicz (2022). Joanna Grądział-Wójcik zaś we wstępie do *Stulecia poetek polskich* uzasadnia wybór „podmiotki lirycznej” zamiast „podmiotu” przez autorki monografii ze względu na to, że „ja mówiące” wskazuje na własną płciowość „wywodzoną z doświadczeń społecznych, biologicznych i egzystencjalnych (które to doświadczenia, co więcej, wydają się istotne dla interpretacji wiersza)”; niejednokrotnie „podmiotka zlewa się z bohaterką” (2020: 9.). Idąc tym tropem, wydającym mi się odpowiednim w odniesieniu do wagi problematyki płci i siostrzeństwa w *Trado*, w artykule postanowiłam przyjąć podmiotkę liryczną jako termin na określenie „ja mówiącej”.

Jacques Derrida pisze: Nigdy nie wolno pomijać milczeniem kwestii języka, w którym pojawia się kwestia języka i tłumaczy się wypowiedź o przekładzie. Przede wszystkim, w jakim języku została skonstruowana i zdekonstruowana wieża Babel? (Cârstean, Farrokhzad 2019: 110)

Jak tłumaczyć poezję, nie znając zupełnie języka wyjściowego? Jak stworzyć dzieło wykraczające poza jeden język oryginału, we współpracy z autorem w jeszcze innym języku? A jednak Farrokhzad dokonała tego, tłumacząc tomik Cârstean *Floarea de menghină* na szwedzki, *Skruvstädsblomman* (*Kwiaty z imadła*). Cârstean zaś przełożyła *Vitsvit* (*Cykl biały*) Farrokhzad na rumuński jako *Albdinalb*. Językiem, w którym porozumiewały się między sobą poetki, był język francuski³. Warto też zauważyć, że autokreacja podmiotek lirycznych oraz sposób definiowania roli tłumaczek w *Trado* jest ściśle związany z biografiami poetek. Farrokhzad to szwedzka poetka urodzona w Teheranie w 1983 roku, o pokolenie młodsza od Cârstean. Jej rodzina, doświadczona rewolucją, wyemigrowała do Szwecji (co znajduje wydzźwięk w *Cyklu białym*). Dziś Farrokhzad utożsamia się bardziej z kulturą szwedzką, przyjmując ją jako własną, niż z irańską⁴; publikuje tomiki poetyckie w języku szwedzkim, chociaż i w nich poszukuje swoich korzeni i zмага się z wielojęzycznością, podejmując próbę refleksji nad archetypami, możliwościami języka i przekładu oraz zrozumienia pozycji imigrantów we współczesnym świecie. Również urodzonej w 1969 roku w Rumunii Svetlanie Cârstean nie jest obce środowisko literackie i przekładoznawcze. W 1995 roku opublikowała swój pierwszy wiersz, *Floarea de menghină*. Pisała artykuły, wywiady oraz wiersze rozproszone w czasopismach takich, jak „Dilema”, „Observator Cultural” czy „Romania Literara”. Pierwszy tomik poetycki o tym samym tytule co wydany wcześniej wiersz, *Floarea de menghină*, pojawia się o ponad dekadę później, w 2008 roku. Swoje poetyckie tournée po Szwecji i Rumunii w 2016 roku, tuż po wydaniu *Tra-*

³ Podaję tę informację za Joanną Kornaś-Warwas z maila z 14 września 2023 roku.

⁴ Przywołuję tę identyfikację tożsamościową za samą Atheną, która tak określiła ją w trakcie naszego spotkania 28 marca 2023 roku w sztokholmskim Kulturhuset. Nie mogę jednak się oprzeć wrażeniu, że wypowiedzi poetki są ambiwalentne. Z jednej strony zdecydowanie opowiada się jako Szwedka z irańskim pochodzeniem, z drugiej strony w jej poezji widoczne jest pęknięcie między tożsamością szwedzką a perską (vide: *Cykl biały*, I rörelse [W ruchu], *Åsnans år* [Roku osła]).

do w Szwecji i Rumunii, Cârstean i Farrokhzad zaczynały od nawiązania interakcji z publicznością, przez zadanie pytania po francusku przez Athenę i powtórzenia go przez Svetlanę po angielsku i rumuńsku: jakimi językami posługują się słuchacze? Na tej podstawie rozpoczynały poliglottyzną rozmowę, która w ich założeniu miała zacierać granice językowe i znosić barierę między autorkami (tłumaczkami) a odbiorcami (zob. Nirstedt 2017). Zanim jednak doszło do tego spotkania, musiało powstać *Trado*. Można śmiało stwierdzić, że jest to właściwie dzieło, które nie posiada języka oryginału, a w którym za to przeplatają się, niczym w opowieści o wieży Babel, inne języki.

Trzeba też wspomnieć o tym, że jak dotąd, przekład *Trado* istnieje tylko w języku rumuńskim, szwedzkim i polskim, z uwzględnieniem również roli polskich tłumaczek. Analizując więc przekład polski, mamy świadomość, że do jego zaistnienia potrzebna była obecność wszystkich wspomnianych wyżej języków, oraz, dodatkowo, języka francuskiego, używanego przez poetki do komunikacji między sobą. Można w tym miejscu się zatrzymać i zastanowić się nad tym, czy *Trado* nie wpisuje się w takie kategorie przekładoznawcze, jak autoprzekład lub przekład pośredni. Autoprzekład należałoby raczej wykluczyć, bo przecież celem Atheny ani Svetlany nie jest przekład własnego tekstu, tylko udzielenia wsparcia „siostrze” w tłumaczeniu. Ciekawym punktem odniesienia może jednak być przekład pośredni, jako ten, który wykorzystuje trzeci język do oddania znaczenia oryginału. Rzeczywiście, język francuski staje się podstawą komunikacji, ale poetki korzystają ze słowników i próbują dotrzeć bezpośrednio do wypowiadanych przez siebie słów.

Trado jest podzielone na trzy części: *Trado* jako cykl poetycki napisany w języku rumuńskim przez Svetlanę, później *Trado* jako cykl poetycki autorstwa Atheny, i wreszcie – *Trado* jako poetycki esej napisany przez nie obie. Warto zwrócić uwagę na to, że esej jest pełen nawiązań do teorii bądź studiów nad przekładem, częściowo tłumaczonych przez same autorki *Trado* w momencie, gdy nie było dostępnych tłumaczeń, bądź parafrazowanych z pamięci. Poetki przetłumaczyły w swoich krajowych wydaniach siebie nawzajem, natomiast polskie tłumaczki – Justyna Czechowska oraz Joanna Kornaś-Warwas – powtarzają ów specyficzny akt przekładu (akt twórczy) poprzez przełożenie cyklów poetyckich każdej z poetek z osobna oraz współpracując ze sobą nad wspólną wersją polską eseju. Oznacza to, że otrzymały esej w języku, odpowiednio, szwedzkim i rumuńskim, Justyna Czechowska przełożyła go ze szwedzkiego na polski, a Joanna

Kornaś-Warwas skolacjonowała dokładnie z wersją rumuńską, co wniosło kilka zmian do przekładu Czechowskiej. Ostatecznie połączyły swoje polskie przekłady w celu otrzymania ujednoliconego, wspólnie napisanego eseju⁵, dokładnie tak, jak uczyniły to poetki. Należy więc uznać, że jeśli powstaną przekłady na inne języki, tłumacze będą musieli podjąć te same kroki, co Czechowska i Kornaś-Warwas. Otwiera to pole do interpretacji procesu przekładu jako zachęty do współpracy nie tylko pomiędzy autorkami a przekładającymi, lecz także między samymi tłumaczami z różnych języków. Takie otwarcie na potencjał współpracy sprawia, że praca tłumaczeniowa staje się procesem dokonywanym nie w samotności, lecz we wspólnocie autorsko-przekładowej.

„Athena/Svetlana mówi”... czyli tłumacząc siebie w rozmowie

Svetlana zaczyna swoją część od umieszczenia na pierwszej stronie mota z Gwenaëlle Aubry, mówiącego o tłumaczu – zdrajcy, przepisującego słowa autora i stającego wobec fasady sekretów i milczenia⁶. Następnie wprowadza czytelnika w nastrój wieczoru zapadającego nad Bagarmossen i odwołuje się do motywu królowej jednej nocy, który się będzie pojawiał kilkakrotnie w całym *Trado* jako przedmiot dyskusji nad tłumaczeniem. Píše do odbiorczyni (w domyśle: Atheny): „konsystencja jajka jest taka sama jak wtedy/ niezmiennie rozplywa się szybko pod naszymi językami/ w jakim języku powiesz tego ranka jajko” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 7). Ostatni wers sygnalizuje płynność językową i wielojęzyczność rozmowy dwóch kobiet. Tłumaczka zostaje przedstawiona nie jako zinstytucjonalizowana postać zajmująca się przekładem, lecz jako osoba istniejąca w tej samej rzeczywistości co autorka, czująca i doświadczająca codzienności. Tłumaczenie jest bowiem częścią codzienności, próbą międzykulturowego dialogu, choćby i tak banalnego, jak dyskusja na temat słowa „jajko”. Cârstean pisze dalej: „ludzie [...] wołają się po imieniu/ szukają najodpowiedniejszych słów/ by się odnaleźć” – w dezorientującej rzeczywistości pozasłownej (Cârstean, Farrokhzad 2019: 9). Tłumaczem może być w tej

⁵ Ten skomplikowany proces tłumaczenia również wyjaśniła mi Joanna Kornaś-Warwas w mailu z 14 września 2023 roku i Justyna Czechowska w mailu z 20 września 2023 roku. Jestem niezwykle wdzięczna im obu – MS.

⁶ Nieprzypadkowo Aubry jest nie tylko filozofką, pisarką, ale też tłumaczką.

perspektywie każdy, począwszy od rodzica, który uczy dziecko nazywania świata, tłumacząc mu, co się w danym języku w jaki sposób nazywa: „mój ojciec nauczył mnie/ cis, świerk, jodła i sosna” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 9) – po to, aby w przyszłości było możliwe przekazanie tych słów dalej (co też Cârstean robi, przywołując „podstawowe słowa” w ciągu całego swojego cyklu poetyckiego). To, co nazwane, to, co przetłumaczone, sprawia, że przed oczyma rozmówców pojawia się wyraźny, niezamglony obraz świata. Mimo wszystko tłumacz nosi w sobie nieustanne brzemienie zdrady, przez sam akt podejmowania dialogu:

spójrz na mnie
bohaterka to ja.
siostrze moja
poznajesz mnie?
zdrajczyń
podobna do mnie
zdrajczyń rodziców i kraju
(Cârstean, Farrokhzad 2019: 19)

Na czym polega jednak siostrzeństwo w zdradzie? Na wyjściu spoza kręgu domowego i kulturowego, decyzji o opowiedzeniu tego, co niewypowiedziane, przełamaniu pozorów z motta Aubry? Być może jest to zdrada oparta na potencjalnych przeinaczeniach rodzinnych historii i własnych wspomnień dwudziestoletniej wówczas studentki literatury z 1989 roku, bardzo intensywnego okresu w historii Rumunii po upadku komunizmu. Cârstean tłumaczy siebie na język poetycki, ale także na język francuski w rozmowach z Atheną, przeplatając je z rumuńskim i szwedzkim. Opowiada też swoją historię „na zewnątrz”. Widoczna jest jej niezwykła uważność wobec autotematyzmu, tworzenia kreacji podmiotowej: „kto może dowieść, że istniejesz też poza językiem. / kto może wiedzieć, co dalej, po tym jak Athena napisała” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 34). W akcie autokreacji zacierają się granice między fikcją, biografią a przekładem; tłumaczki nie są tutaj wyłącznie pośredniczkami odpowiedzialnymi za zapis tekstowy w języku docelowym, ale postaciami z historią, którą czytelnicy mają szansę poznać. W jaki sposób w układzie autorka – tłumaczka – czytelnicy (przy traktowaniu tłumaczki jako niewidzialnego przekąźnika) kształtuje się relacja z rzeczywistością? Co więcej, historia zarówno autorki, jak i samego tłumaczenia nigdy się nie kończy; jest opowieścią znaną wyłącznie opowiadającemu/tłumaczącemu siebie światu, jest wiecznie powtarzającym się na różne sposoby archetypem

(do którego dąży i jedna, i druga autorka). W tym wypadku, tłumaczenie to rozmowa wielu tekstów i więcej niż dwóch osób w wielu językach, co istotnie podważa słowa krytyka przekładu: „Tłumaczenie to rozmowa dwóch tekstów, niekoniecznie w różnych językach” (Jarniewicz 2018: 255).

Poetka-tłumaczka, jak już zostało to wspomniane wcześniej, próbuje przekazać także kontekst pozatekstowy przekładu: najpierw wspomina: „tłumaczę/ to, czego nie ma w słowniku” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 44), później dodaje: „istnieje milczenie, którego nie da się przetłumaczyć” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 44). Cârstean jest świadoma, że podejmuje bardzo trudną próbę wypowiedzenia na głos traumy historycznej, ciągnącego się za Rumunią widma niedawnej rewolucji i postpamięci; trauma i milczenie nie posiadają słownika. Poetka zderza się z nieprzekładalnością, o której pisał Edward Balcerzan: „każdy przekład okazuje się także w pewnej mierze »nieprzekładem«”, zwyczajnie nie da się całkowicie oddać kontekstów zarówno językowych, jak i kulturowych (Balcerzan 2009: 303). To szczególnie paradoks: Cârstean przekłada to, co jest nieobecne w korpusie językowym, a jednocześnie pozostawia przestrzeń dla milczenia. Trzeba bowiem pamiętać, że w kontakcie z drugim człowiekiem rozmowa zawiera także momenty ciszy; nie oznacza to jednak, że nic się nie dzieje na poziomie metatekstowym. Język traumy i język siostrzeństwa opierają się na emocjach, na doświadczeniu nie obcości, ale „tejsamości”. Cârstean kreuje więc inny poziom czułości wobec tłumaczy jako tych, którzy są obecni w rozmowie i w milczeniu. Część *Trado* napisana przez rumuńską poetkę domyka się następującymi słowami:

kiedy nadchodzi poranek
nad Bagarmossen
Athena mówi morwy
ja rozumiem
jeżyny
przynoszę słownik
wyjaśniam
mówię królowa nocy
ona mówi tutaj nie ma królowej
nigdzie
(Cârstean, Farrokhzad 2019: 51)

W zakończeniu cyklu poetyckiego Cârstean wraca więc do motywu międzyjęzykowego dialogu, spotkania i nieprzekładu. Szukając w słowniku

odpowiednika rośliny, o której mówi Athena, Svetlana wkracza na inne terytorium kulturowe, w którym konotacje i znaczenia tej rośliny kształtują ich postrzeganie świata. Najprostsze nazwy definiują rzeczywistość jednostki; morwy/ jeżyny są popularną rośliną w Iranie, natomiast królowa nocy jest nazwą kwiatu popularnego w Rumunii, rozwierającego swoje płatki w nocy i więdnącego po kilku godzinach. Ostatnie zdanie Farrokhzad ukazuje różnicę: królowa nocy nie rośnie w sposób naturalny w Szwecji. Rośliny są dla poetek związane z tym, co im bliskie i znane, powszechne w miejscach, z których pochodzą. Athena nie dzieli ze Svetlaną wspomnienia związanego z kwiatem; poetki są oddzielone granicą roślin, ale jednocześnie próbują zrozumieć się nawzajem w ramach powinności opisanej przez Joannę Bukowską (2018: 37), zakładającej empatyczne przyjrzenie się oryginałowi oraz twórcy, wniknięcie tłumaczy w konteksty dzieła i autora w celu dokonania transpozycji motywów i strategii autorskich do innej kultury. Dokładnie to się dzieje między „siostrami w zdradzie” w *Trado* – poprzez rozmowę i głęboką, wciąż rozwijającą się więź obie stają się zarówno empatycznymi nadawczyniami, jak i odbiorczyniami. Czułość Cârsteian wobec roli przekładających nieuchronnie zmusza do przyjęcia perspektywy na tłumaczkę jako tę, która ze świadomością możliwości przekładu, ograniczeń, nieporozumień, potencjalnego rozminięcia się ze słowami, podejmuje jednak ryzyko i przynosi słownik. „Siostrzeństwo w zdradzie” objawia się też w tym, że nawet ich własne języki dokonują wobec nich zdrady, składając obietnicę opowiedzenia o świecie, która zostaje unieważniona w zderzeniu z pierwszą rośliną, która okazuje się dla tej drugiej abstrakcyjna. Ostatecznie jednak to, że królowej nocy nie ma nigdzie w Szwecji oznacza jedynie, że tym bardziej należy ją, z czułością, przeszczepić na nowy grunt lub porównać ją z milczeniem, w którym się autorki-tłumaczki odnajdują. Jednocześnie poetka zdradza teorię Waltera Benjamina (przywołaną jako parafraza w eseju) „Tak, jak wierszy nie pisze się dla odbiorcy, nie z myślą o nim tworzy się przekłady” (Majewska 2014: 196 za: Benjamin 2001: 33), ponieważ pisze, tłumaczy i rozmawia z Atheną jako swoją odbiorczynią.

Podczas gdy Cârsteian prowadzi swoją narrację poetycką w sposób relatywnie stonowany, głos Farrokhzad jest rozpoznawalny natychmiast jako ten sam, nieomal gniewny, rewolucyjny, który już pojawił się w *Cykle białym*. Ponownie wraca do dylematów wielojęzyczności; Athena-bohaterka liryczna nie publikuje w języku swojej matki, co wyraża wprost słowami Svetlany: „Svetlana mówi: To, że nie piszesz w jej języku,/ to jak powiedzieć światu,/ że urodziłaś się bez matki?”. Język nabyty od matki jest tym, który definiuje

człowieka wobec rzeczywistości. Od tego, czy rozmówca posługuje się tym samym językiem, zależy możliwość nawiązania dialogu: „Svetlana mówi: Rozumiesz, jakie to beznadziejne,/ mówić do kogoś, kto nie rozumie twojego języka/ ojczystego” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 78). Beznadziejność rodzi się z poczucia frustracji i niemożności wytłumaczenia, ekspresji siebie wobec Innego: „Brak odpowiednich słów wobec inności/ Tworzy beznadzieję” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 78). Dlatego czułość wobec tłumaczy jest taka ważna: tłumacze znoszą ową beznadzieję i umożliwiają otwarcie się na inność – czułość, którą Athena – podmiotka liryczna wyraża wobec swojej tłumaczki: „Mówię: Svetlano, moje światelko” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 64), a dalsze odbicie tej czulej relacji znajduje wyraz w ostatniej części eseju, przekonującego, że tłumaczka może czuć się jak siostra pisarki i tekstu.

Farrokhzad – podmiotka liryczna odnosi się także do paradoksu milczenia, wkładając słowa w usta rumuńskiej poetki: „Svetlana mówi: Jak to powiedzieć w twoim języku:/ Svetlana nie mówi”. To nie tylko szukanie nowych słów, tłumaczenie między nimi, ale też szukanie opisu tego, co jest pomijane, milczenia. Theo Hermans pisze: „kiedy znika różnica, znika także tłumaczenie; innymi słowy: absolutna ekwiwalencja jest śmiercią translacji” (Heydel 2013: 29, za: Hermans 1996: 25–26). Poetki udowadniają coś innego: kiedy znika różnica, pojawia się czule milczenie, które zostaje następnie przez nie przetłumaczone na język poetycki. Bo przecież nie zawsze, zdaniem Farrokhzad, trzeba wszystko wzajemnie rozumieć:

Jest między nami uderzająca zgoda, która nie pochodzi ze wzajemnego zrozumienia, lecz z pogardy dla niego. Jest między nami milczenie [...], poprzedza nas jak potłuczone naczynia.

(Cârstean, Farrokhzad 2019: 81)

Pogarda dla zrozumienia jest kolejnym zaskakującym postulatem szwedzkiej poetki, oznacza bowiem, że w rozmowę wchodzi się z gruntu milczenia (potencjalnie mogącego zranić bądź będącego pozostałością po intensywnym doświadczeniu, po rozpadzie czegoś przynależącego do domu, a więc już obcego), z czegoś przed-językowego i ze świadomej decyzji odrzucenia konieczności rozumienia wszystkiego słowo po słowie. Jednocześnie pojawia się też możliwość intuicyjnego zanurzenia się w cudzą osobowość dzięki dzieleniu wspólnego milczenia. Do takiej konkluzji skłania też zdanie przywołane w części Farrokhzad na pierwszej oraz na ostatniej stronie *Trado*, wypowiediane przez obie twórczynie: „Wydaje mi się, że w twoich/ wier-

szach mógłby istnieć dla mnie dom” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 57, 100). Tłumaczki zyskują szansę na zadomowienie się w poezji tej drugiej – na podstawie ich obopólnej zgody co do milczenia, wagi siostrzeństwa i decyzji wyzwolenia się ze zdrady. Tłumaczenie nie jest zdradą, wręcz przeciwnie, wyzwala z pozycji zdrajcy: „Svetlana mówi: Zanim cię poznałam, żyłam w opisie/ zdrajcy, co uniemożliwiało pisanie” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 82). Jeśli tłumacz jest traktowany jako ten, kto zawodzi, nie może zaistnieć jako autor. Dlatego tak ważne jest to siostrzane spotkanie, poznanie i konkluzja z niego wynikająca, że tłumaczenie nie musi być zdradą, lecz może być aktem twórczym i wyzwalającym.

Jednogłośnie, wielomiłośnie. *Trado* o miłości

Przeplatające się dotychczas głosy poetek – podmiotek lirycznych – tłumaczek zlewają się ostatecznie i tworzą jedność w części wspólnej *Trado*. Odtąd nie można zaznaczyć wyraźnej granicy między tym, gdzie kończą się słowa Farrokhzad, a zaczynają Cârstean. Ostatecznie, rezultatem jest wieloaspektowy, intymny manifest, zaczynający się od zapętłającego się ciągu przyczynowo-skutkowego:

Tłumaczenie jako pretekst, by pisać.
Pisanie jako pretekst, by kochać.
Miłość jako pretekst, by zdradzać.
Zdrada jako pretekst, by tłumaczyć.
(Cârstean, Farrokhzad 2019: 103)

W tym aspekcie poetki realizują typowy schemat: tłumacz to autor, a niewierność jest konieczna dla istnienia przekładu. Jerzy Jarniewicz pisze: „Przekład wspiera pisanie wierszy, pisanie wierszy pomaga przekładowi. By już nie szukać innych porównań: to dwie strony jednej monety” (Jarniewicz 2018: 375). Tak właśnie się dzieje już w pierwszych słowach eseju-wiersza-manifestu *Trado*. Poetki – podmiotki liryczne – tłumaczki dodają do tej definicji osoby, która przekłada, jeszcze jedną warstwę: warstwę intymności, miłości wobec tekstu i wobec człowieka. Wiążą tłumaczenie z aktem twórczym, z zakochiwaniem się w tekście, ze zdradzaniem tekstu w celu przełożenia go na inny język i ocalenia od zapomnienia poprzez wybór tego, co należy przełożyć. „Kto musi stać się przetłumaczalny, by ocaleć?” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 125), do kogo można zbliżyć się na

tyle, aby zrozumieć dogłębnie i przekazać świadectwo autorskie dalej? Postawa autorek wobec tłumaczy i tłumaczenia jest czuła, wykracza poza granice językowe i kulturowe, aby odsłonić prawdę tłumaczenia. Poetki są świadome tego, w jaki sposób krytycy przekładu odnoszą się do tłumaczy. Zachodzi tu szczególnie rodzaj intertekstualności: omawiając *Trado*, należy sięgnąć po współczesne teorie przekładu. Lecz autorki już to zrobiły, wykorzystując uzależnienie poziomów wytwarzania i odbioru od wiedzy na temat innych tekstów (zob. Nycz 1990: 97), wpisując w treść swojego dzieła sparafrazowane założenia teoretyków i praktyków przekładu, a tym samym rozszerzając pole do dyskusji (co oznacza, że więcej biesiadników zasiądzie do metaforycznego stołu)⁷. Farrokhzad i Cârsteian wyjaśniają więc:

Często powtarzane wyrażenie na temat przekładu
brzmi: *traduttore, traditore*.

Wyrażenie to odzwierciedla dwa różne znaczenia
tego samego łacińskiego rdzenia.

Pokazuje tłumacza jako zdrajcę.

Niełatwo to przetłumaczyć.

Stąd wzięła się nazwa *Trado*.

[...]

Opowiadanie drugiemu jest zdradą.

A jednocześnie aktem lojalnościowym.

Pisanie o drugim człowieku jest tłumaczeniem.

A jednocześnie aktem miłosnym.

Jak przetłumaczyć tłumaczenie rzeczywistości?

Ile luster należy stłuc, by się tam dostać?

(Cârsteian, Farrokhzad 2019: 104–105)

Niełatwo to przetłumaczyć – dlaczego? Dlatego, że obciążenie tłumacza brzemieniem zdrajcy boli, czy też dlatego, że trudno znaleźć odpowiednik łacińskiego wyrażenia w przestrzeni wspólnego przekładu? Snucie opowie-

⁷ W toku ich rozważań, jak już wspomniałam, pojawiają się m.in.: Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Ion Luca Caragiale, Anne Carson, Emil Cioran, Alice Delmotte-Halter, Jacques Derrida, Marguerite Duras, Bogdan Ghiu, Edmond Jabés, Julia Kristeva, André Lefevere, Ursula K. LeGuin, Primo Levi, José Ortega y Gasset, Octavio Paz, Susan Sontag, Gayatri Chakravorty Spivak, John Swedenmark, Rosmarie Waldrop – ze względu na bogactwo owych cytatów i ograniczoną objętość tego artykułu, decyduję się nie rozwijać tego wątku szerzej, wybierając tylko niektóre cytaty/parafrazy.

ści staje się w ich oczach oksymoronem: zdradą i aktem lojalności, wykroczeniem poza język oryginału w imię miłości wobec drugiego człowieka. Zdrada i miłość: oto atrybuty tłumaczy. Tłumacz(ka) – kochanek(-a) to pogląd wymuszający przyjęcie nowej perspektywy. Nie tłumaczy się dzieła, tłumaczy się człowieka, spotyka się go w intymnej, wrażliwej przestrzeni. Propozycja Cârstean i Farrokhzad jest ciekawa i relatywnie nowa: oto mamy tłumaczkę o znacznie większej władzy nad tekstem, lecz również ze znacznie większą czułością wobec człowieka. W przypadku zarówno jednej, jak i drugiej poetki „[...] tłumaczenie to zawsze więcej niż tylko język. Tłumaczenia są zawsze osadzone w systemach kulturowych i politycznych oraz w historii” (Gołuch 2008: 98, za: Bassnett, Trivedi 1999: 6) – ale też w czułości autorek, która pozwala odślonić procesy emocjonalne zachodzące w trakcie tłumaczenia-zacieśniania więzi siostrzanej. Trudno też pominąć związek tekstu z rzeczywistością. Padające pytanie nie dotyczy mimetycznego naśladowania rzeczywistości w tekście, ale sposobów dotarcia do rzeczywistości samej w sobie, z rozbijaniem po drodze (Stendhalowskich?) luster literackich. Może poprzez próbę ucieleśnienia tłumaczenia, spotkania Innego, bycia przy nim. W dalszym ciągu poetki realizują ten postulat, parafrazując Waltera Benjamina:

W pewnym stopniu wszystkie przekłady zawierają
między wierszami potencjalny tekst, nowy oryginał.
Pozostaje wydobyć ten tekst. Urzeczywistnić go.
Wziąć się do dzieła. Ucieleśnić u tłumacza ten
instykt.
(Cârstean, Farrokhzad 2019: 107)

„Nowy oryginał” wskazuje na autorskość, równorzędność tłumacza, możliwość twórczej interpretacji tekstu, urzeczywistnienia go, „wzięcia się do dzieła” dosłownie, aby dzieło powstało. André Lefevere przedstawia koncepcję przekładu jako prze-pisania, wskazując na to, że tłumacz jest zaangażowany w tworzenie nowego dzieła i kontekstu, poprzez budowanie „obrazu pisarza, dzieła, epoki, gatunku, a czasem wręcz całej literatury” (Heydel 2013: 86, za: Lefèvre 1992: 1). Dla autorek oznacza to, że budują obraz siebie nawzajem intuicyjnie, czule i emocjonalnie, niczym w lustrzanym odbiciu, dzięki czemu są w stanie stworzyć wspólne (i spójne) dzieło. Dla nich jest to wezwanie do zaangażowania się w proces nie z przymusu, lecz z instyktu, potrzeby wydobycia tego tekstu. Nieuchronnie wiąże się to ze zmianami:

Gdy tłumaczenie pociąga za sobą zmiany w tekście
oryginału, gdy porządek w łańcuchu zdarzeń zostaje
wywrócony, gdy oddanie historii wtrąca się w jej
źródło, tłumaczenie i oryginał przestają istnieć,
istnieje tylko pisanie
(Cârstean, Farrokhzad 2019: 107)

Granica między tłumaczeniem a oryginałem staje się płynna, oba przestają być oddzielnymi bytami. Wszystko zostaje sprowadzone do pisania, do czynności, która się dzieje i nigdy się nie skończy, zawieszona w metafizycznej próżni między oryginałem a przekładem. W dalszym ciągu Cârstean i Farrokhzad, szukając słów w przestrzeni pomiędzy językami, które je dzielą, sugerują (niemal bluźnierczo), że tłumaczka nie musi znać języka autorki, aby tłumaczyć; to, co się dzieje, to układanie cegiełek do budowy nowej wieży Babel:

Jak nazywa się nasz niczyj język?
Czy posiada jakiś słownik?
[...] Piszemy nasz tekst, nie dzieląc języka ojczystego.
Zatem tworzymy język, który zawiera wszystkie
języki.
Na nowo budujemy wieżę Babel.
(Cârstean, Farrokhzad 2019: 110)

Przekład nie dzieli; przekład łączy i istnieje w swoistym paradoksie. To, co jest najważniejsze w roli przekładającej, to nie gruntowna znajomość języka, lecz gruntowne zrozumienie tej drugiej kobiety. Nie język, a spotkanie – kobiet, kultur – się tu liczy. To spotkanie wykracza poza tekst *Trado*: co bowiem tłumaczy sobie samemu odbiorca bądź odbiorczyni, co zdradza czytelnik bądź czytelniczka, czytając rozważania poetek w języku przetłumaczonym (dla mnie – języku polskim chociażby)? Różnica językowa dotąd traktowana była jak przekleństwo; tłumaczka tę różnicę znosi, unieważnia i przenosi wszystko w sferę interaktywnego, twórczego aktu przekładu. Różnica językowa jest błogosławieństwem, jeśli uznać postulat poetek: intymność aktu tłumaczenia przenosi tłumacza z pozycji mechanicznego przekładacza do pozycji kochanka/ kochanki: „Przekład to możliwość pokochania tekstu. By móc/ tłumaczyć, trzeba poznać tekst, tak jak poznaje się/ człowieka”. Tłumaczki są więc pierwszymi czytelniczkami intymnymi – i tę intymność przekazują dalej (rozpoczynając już od momentu opisu rozlewającego się pod ich językami jajka w trakcie wspólnego śniadania). Gayatri Chakravorty

Spivak pisze: „Zadaniem tłumaczki jest wspomóc miłość między oryginałem a jego cieniem [...]” (Spivak 2009: 409) – do czego także nawiązują poetki (Cârstean, Farrokhzad 2019: 112); z tym, że tu nie ma podziału na oryginał i jego cień, lecz równość oryginał – oryginał.

Po raz kolejny wraca motyw królowej nocy jako przykładu przeniesienia dosłownego tłumaczenia na poziom intertekstualnej relacji pomiędzy tekstem i rzeczywistością:

Akt tłumaczenia oznacza odkrycie na nowo królowej nocy. Zatrzymanie tej nazwy, nawet jeśli kwiat jest inny. W przeciwnym razie czytelnik mógłby uwierzyć, że najważniejszy jest aspekt botaniczny, podczas gdy najważniejszy jest majestatyczny aspekt rzeczywistości
(Cârstean, Farrokhzad 2019: 119)

Zmienia się kontekst w trakcie przekładu: tłumacze są odkrywcami, decydującymi się na pozostawienie pewnych nazw mimo różnic. *Regina nopții* w języku rumuńskim odnosi do kwiatu *Nicotiana alata*, podczas gdy w języku szwedzkim *nattens drottning* jest odpowiednikiem łacińskiego *Selenicereus grandiflorus*, oznaczającego sukulent (tak też jest w języku polskim – *królowa jednej nocy* odwołuje się do sukulenta). Różnice dosłowne nie są jednak tu istotne; najważniejszy jest palimpsestowy aspekt rzeczywistości, czy też tworzenia rzeczywistości poza-językowej, metafizycznej. Odbiorca ma uwierzyć, że poetka królowa nocy wywodzi się z dialogu międzypoetyckiego, pozatekstowego, powiązanego początkowo z codziennością Cârstean. Widoczna jest tu obecność jednego kontekstu kulturowego w drugim; tekst Atheny istnieje w rzeczywistości Svetlany i na odwrót, mimo tego, że są sobie kulturowo obce. Kulturowa obcość jest tu niezwykle istotna: „Julia Kristeva pisze: Cudzoziemiec jest, zasadniczo, tłumaczem” (Cârstean, Farrokhzad 2019: 127). Przekład to możliwość opuszczenia domu, wyjścia z własnego kontekstu; zamiana tego, co znane na obce i może nie tyle oswojenie się z obcością, co otwarcie się na Inność. Stąd też proces podkreślenia różnicy w odbiorze nazwy botanicznej po to, aby mogło nastąpić odrzucenie pierwotnego, dosłownego znaczenia królowej nocy i przeniesienie jej na grunt poetycki.

Pod koniec *Trado* zostaje ujawniona kolejna wątpliwość wobec tego, co się dzieje w procesie przekładu:

Czy praca pisarza i tłumacza nie przypominają tej kameleona?

Czy nie przywykliśmy do tego, by przybierać ubarwienie świata?

(Cârstean, Farrokhzad 2019: 128)

Tłumacze-pisarze i pisarki kameleony przybierają kolory otaczającej ich rzeczywistości, ponieważ zagłębiają się w proces pisania tak dalece, że ich głosy oraz tożsamość mieszają się z tym, co spotykają na swojej drodze, w trakcie rozmów, w poszukiwaniu języka. Dlatego nie jest istotne, czy mówi się w tym samym języku – istotne jest, to co się czuje w trakcie podejmowania dialogu. Podsumowane zostaje to następującymi wersami:

Po pewnym czasie wspólnej pracy miałyśmy poczucie, że rozumiemy się nawzajem. Że rozumiemy język tej drugiej, choć w nim nie mówimy. [...]

Po pewnym czasie wspólnej pracy pojawiło się poczucie odpowiedzialności i zaufania wobec tej drugiej przypominające zrozumienie.

(Cârstean, Farrokhzad 2019: 135)

Po raz kolejny Cârstean i Farrokhzad podkreślają intymność, emocjonalność i empatyczność procesu przekładu, a nie obcość tekstu. Być może to nieprzekładalność leży u podstaw odrzucenia konieczności zagłębiania się w znaczenie każdego słowa, a w zamian skupienia się na potencjale twórczym tkwiącym w poczuciu odpowiedzialności i zaufania wobec drugiej osoby. Można iść o krok dalej, ujawniając miłosny aspekt przekładu:

Akt tłumaczenia nie tylko umożliwia tłumaczowi pokochanie tekstu, który pisze.

Umożliwia mu także pisanie tekstu, który kocha

(Cârstean, Farrokhzad 2019: 140)

Co jest więc w tym momencie ważne? To, aby zbliżyć się do tekstu i, przez próbę empatyzowania z przekładem, pokochać tekst i stworzyć tekst, który się kocha. I być może to wszystko.

Tłumaczki tłumaczek

Ostatnią rzeczą, która stwarza dodatkową warstwę interpretacyjną w odbiorze *Trado*, jest niespotykana często obecność tłumaczek w tekście, tutaj dosłownie zaproszonych do stołu, żeby porozmawiać o tłumaczeniu. Nie tylko Cârstean i Farrokhzad tłumaczą; są tłumaczone przez siebie nawzajem, a na język polski przez Joannę Kornaś-Warwas i Justynę Czechowską. Zaskakującym zabiegiem jest włączenie Polek w proces, w niekończącą się historię przekładu:

Jakby mrożone morwy (pisze Justyna za Atheną),
mrożone jeżyny (pisze Joanna za Svetlaną) ze
śniadania zebrano tego samego poranka w ogrodzie
dziadków.

[...]

Jakby wiśnie (pisze Justyna za Atheną), jakby czereśnie
pisze (Joanna za Svetlaną) jedzone podczas tłumacze-
nia stały się walutą w negocjowaniu znaczeń.

(Cârstean, Farrokhzad 2019: 121)

Cytat może odnosić się do kulturowych lub rodzinnych tradycji związanych ze śniadaniem lub ogrodem dziadków jako ważnym miejscem spotkań rodzinnych. Może to podkreślać znaczenie rodzinnej wspólnoty i dziedzictwa (tak istotnego dla obu poetek w całym dziele), a jednocześnie staje się (znów) częścią rzeczywistości pozatekstowej. Ukazany w ten sposób zostaje również dialog między Czechowską a Kornaś-Warwas w miejscu, gdzie same poetki nie zgadzają się co do owocu, o którym piszą, zakończony kompromisem poprzez zaznaczenie przez tłumaczki w porozumieniu z autorkami tej podwójności słowa⁸. Stanowi to otwarcie dyskusji na temat tego, w jaki sposób tłumaczki dobierają (powinny dobierać?) odpowiednie znaczenie z wersji wyjściowych, jakie dostały, i do jakiego kompromisu dotarły, próbując opracować jednolitą wersję polską dwugłosowego eseju poetyckiego. Włączenie imion tłumaczek podkreśla ich równorzędną pozycję przy metaforycznym stole wobec autorek tekstu oraz polifoniczność całości *Trado*.

⁸ Przywołuję za Justyną Czechowską z maila z 20 września 2023 roku.

Zakończenie. Co lub kogo zdradza czytelnik?

Trado to intrygujący eksperyment translatorski, a zarazem manifest zmuszający do zrewidowania tradycyjnych modeli definiujących rolę tłumacza. Nakłania do nowego, czułego podejścia wobec tłumaczy i ich dzieł – proponuje nowe modele i definicje tłumaczenia. Świat translatorski nie jest „światem podstawionym” (termin Edwarda Balcerzana) – jest światem przedstawionym, ściśle związanym z codziennością i z aktem tworzenia. *Trado* to także polifoniczny utwór, otwarty na dalsze dyskusje i interpretacje. Tłumacz w uważnej, czułej perspektywie poetek to ten, który odczuwa, doświadcza rzeczywistości i jest postawiony w sytuacji, w której musi uruchomić swoją „światłoczułość”, pozwolić na przesiąknięcie dziełem, na otwartość wobec dialogu – musi pozwolić sobie na pokochanie tekstu, a jednocześnie zdjęte jest z niego odium zdrady. Tłumacze są kochankami, bliskimi autorem; w kontekście *Trado* także osobami solidarnymi, „po stronie autora”, wręcz w relacji intymnej z autorami. Siostrzeństwo poetek – autorek – podmiotek lirycznych – bohaterek lirycznych ukazuje mnogość potencjalnych poziomów interpretacyjnych i ich własne autokreacje poetycko-pisarsko-osobowe. Zwraca uwagę tutaj rozmycie granicy także między pozycją autorki a tłumaczki: – „Tłumaczka, twierdzi Benjamin, nie jest poetką, to raczej teoretyczka, która tworzy maszynę, pewną teorię przekładu zanim go dokona” (Majewska 2014: 196, za: Benjamin 2001: 33). Autorki *Trado* udowadniają, że można połączyć teorię z autobiografią oraz poezją. Nie jest istotne wyłącznie wprowadzenie tłumaczenia, które przybliży obcy tekst docelowemu odbiorcy, lecz sam proces twórczy. Nawet jeśli uruchomiony zostanie aparat dekodujący, *Trado* nie daje zapomnieć o tym, że obce pisarki korespondują z czytelnikiem nie bezpośrednio w języku rodzimym odbiorcy, lecz poprzez wielowarstwowe tłumaczenie. Czytelnik jako cudzoziemiec wobec autorek *Trado* sam staje się poniekąd tłumaczem, zmuszony do rozważań nad dylematami bilingwizmu. To wspomniane na wstępie zaproszenie do stołu, czyli do dyskusji nad przekładami. Ten, kto przekłada, w wizji Cârstean i Farrokhzad, jest bliższy ideałowi Jerzego Jarniewicza, jako ten, kto jest otoczony zewsząd zbiorowością (drzewem w lesie); ten, kto wchodzi w dialog i staje się autorem (Jarniewicz 2018: 74). Mnogość cytatów z innych autorów, cytatów z siebie nawzajem oraz cytatów z najbliższych autorkom osób to znakomity materiał dla badaczy intertekstualności w trzech wymiarach: relacji tekstu z tekstem, tekstu z gatunkiem (ostatecz-

nie *Trado* odwołuje się do gatunków naukowych, poetyckich, literackich, eseistycznych i prozatorskich), jak również tekstu z rzeczywistością przeniesioną na tekst. *Trado* jest wyjątkowe też dlatego, że stawia czytelników w sytuacji niecodziennej, odwracając porządek *traduttore-traduttore*: co lub kogo zdradza czytelnik, czytając to dzieło? Jaka jest pozycja językowa odbiorcy wobec zaproponowanej przez Cârstean i Farrokhzad wieży Babel? Dialog pozostaje otwarty, a przekład nieskończony, czekający na następną tłumaczkę lub tłumacza.

Bibliografia

- Balcerzan Edward 2009. *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatologii i komparatystyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Bassnett Susan, Trivedi Harish: 1999. *Introduction: Of colonies, cannibals and vernaculars* w: *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, ed. S. Bassnett, H. Trivedi, London–New York: Routledge.
- Benjamin Walter 2001. *Zadanie tłumacza*, przeł. Adam Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2001, nr 5–6.
- Bukowska Joanna 2018. *Strategie tłumacza w oddawaniu warstwy emocjonalnej tekstu literackiego na przykładzie powieści „Partygirl” Marlene Streeruwitz*, „Investigationes Linguisticae” t. XXIX, s. 15–30.
- Cârstean Svetlana, Farrokhzad Athena 2019. *Trado*, przeł. J. Czechowska, J. Kornaś-Warwas. Kraków: Lokator.
- Gołuch Dorota 2008. *Precesja przekładów? O wpływie postmodernizmu oraz poststrukturalizmu na przekład i przekładoznawstwo*, w: *Nie/konsekwencje ponowoczesności. Wybór tekstów*, red. P. Płucienniczak, A. Szczepan, W. Szymański, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 95–109.
- Grądział-Wójcik Joanna i in. (red.) 2020. *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*, Kraków: Universitas.
- Hermans Theo 1996. *The Translator’s Voice in Translated Narrative*, „Target” 1996, nr 8 (1), pp. 23–48.
- Heydel Magda 2009. *Zwrot kulturowy w studiach nad przekładem*, „Teksty Drugie” nr 6, s. 21–33.
- Heydel Magda 2013. *„Gorliwość tłumacza”*. *Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jarniewicz Jerzy 2018. *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum (seria: Sztuka Czytania).
- Koronkiewicz Marta 2022. *Co robi twój podmiot? O sprzecznej historii podmiotu lirycznego*, „Forum Poetyki” nr 28–29, s. 90–101.

- Lefèvre André: 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London–New York: Routledge.
- Legeżyńska Anna 1986. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, wyd. 2 rozsz., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lisek Joanna 2019. *Kol isze: głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.) = Qwł 'iyšeh*. Sejny: Pogranicze.
- Majewska Ewa 2014. *Krytyczne teorie przekładu kulturowego. Feminizm, pogranicza, kapitalizm*, w: *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze*, red. P. Chudzicka-Dudzik, E. Durys. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 191–208.
- Nirstedt Gunnar 2017. *Två poeter på rumänsk roadshow*, <https://www.selmastories.se/artikel/tva-poeter-pa-rumansk-roadshow/> (dostęp: 16.09.2024).
- Nycz Ryszard 1990. *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” nr 81(2), s. 95–116.
- Pym Anthony 2001. *Translation, Ethics, Politics*, „The Translator” no. 7(2), s. 93–105.
- Słownik języka polskiego* 1958. W. Doroszewski (red.), Warszawa: PWN.
- Słownik języka polskiego PWN* 1995. A. Więcek (red.), Warszawa: PWN.
- Spivak Gayatri Chakravorty 2009. *Polityka przekładu*, przeł. D. Kołodziejczyk, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 403–428.
- Wielki słownik języka polskiego PAN*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/52302/czu-losc/5153579/meza> (dostęp: 16.09.2024).