

Płeć w tłumaczeniu na przykładzie opowiadania Carme Rieri *Te dejo, amor, en prenda el mar*

Małgorzata Kolankowska

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 2, S. 317–331

DOI: 10.18318/td.2026.2.18 | ORCID: 0000-0002-9804-9210

W jakim stopniu płeć może wpływać na tłumaczenie? Czy płeć osoby tłumaczącej może determinować treść i formę przekładu? Jakie trudności mogą pojawić się w procesie tłumaczenia ze względu na płeć narratora? Powyższe pytania pojawiły się w związku z przekładem opowiadania, które symbolicznie wyznaczyło nowe tendencje we współczesnej literaturze hiszpańskiej.

Celem niniejszego artykułu jest omówienie roli płci w tłumaczeniu na przykładzie opowiadania hiszpańskiej pisarki Carme Rieri *Te dejo, amor, en prenda el mar*¹. Płeć nieczęsto staje się przedmiotem refleksji w teorii przekładu, ale można wskazać kilka istotnych publikacji poświęconych temu problemowi². W niniejszej analizie,

Małgorzata Kolankowska – dr, adiunktka w Instytucie Dziennikarstwa UW. Koordynatorka projektów w Akademickim Centrum Badań. Ex-centrum Olgi Tokarczuk. Interesuje się współczesnym reportażem w Polsce i w Hiszpanii, medycyną narracyjną, socjologią przekładu, recepcją twórczości Ryszarda Kapuścińskiego i Olgi Tokarczuk. Ostatnio opublikowała reportaż *Wyspa. Mamo, przyjdźcie! Powieźcie mi, że mam raka* (2020). Kontakt: malgorzata.kolankowska@uwr.edu.pl.

1 C. Riera. L. Cotoner, *Te dejo el mar*, przeł. L. Cotoner, Colección Austral. Espasa Calpe, Madrid 1991, s. 53–68.

2 Por. J. Gościński, *Język neutralny płciowo w przekładzie*, „Academic Journal of Modern Philology” 2025, t. 27, <https://repozytorium.uni.wroc.pl/dlibra/publication/151928/edition/142222/jezyk-neutralny-plciowo->

stosując ujęcie hermeneutyczne, opieram się na przetłumaczonym przeze mnie opowiadaniu, które zostało opublikowane w jubileuszowym tomie poświęconym Carlosowi Marrodonowi Casasowi³, uważanemu za ojca tłumaczy z języka hiszpańskiego. Pierwotnie tekst ukazał się w języku katalońskim, ale w literaturze hiszpańskiej funkcjonują dwie równoprawne wersje: katalońska i hiszpańska. Ta druga stała się podstawą mojego przekładu.

Carme Riera (1948) urodziła się w Palma de Mallorca, pracuje w Uniwersytecie Autonomicznym w Barcelonie, ale Majorka pozostaje dla niej miejscem szczególnie ważnym. Dzieli życie między dwoma domami: na Półwyspie Iberyjskim (Barcelona) i na Balearach (Palma de Mallorca). Wyspa stała się nieodzownym elementem jej twórczości. Przykładając klucz ekokrytyki i regionalizmu, chciałabym pokazać, w jaki sposób natura zyskuje wymiar metafizyczny w twórczości Riery. Przyroda, podobnie jak u Kate Soper⁴, jest obdarzona dodatkową wartością. Natura pozaludzka staje się pełnoprawną bohaterką opowiadania. Majorka zapamiętana przez narratorkę opowiadania jest miejscem dziewiczym – stoi w opozycji do Barcelony – industrialnej, przygnębiającej, w której to samo morze ma zupełnie inną barwę. Riera należy więc do prekursorów myśli ekokrytycznej⁵ w Hiszpanii. Równoległe krajobrazy nakładają się w omawianym tekście: krajobraz zewnętrzny i wewnętrzny, przeszłość i terażniejszość. Przeszłość związana jest z rozkwitem, życiem, terażniejszość – z odchodzeniem, umieraniem, degeneracją przyrody.

Dla wypiarza morze jest czymś więcej niż tylko elementem krajobrazu⁶. Jak przyznała Carme Riera w wywiadzie udzielonym mi w 2014 roku, „relacja

w-przekładzie-goscinski-jan-orcid-0000-0003-2081-4266 (8.04.2026); O. Nowak, „Ona i ja”. *Płeć biologiczna i gender w przekładzie w tłumaczeniu powieści Ángeles Mastretta Arráncame la vida*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2009, nr 15, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=268829> (8.04.2026); K. Matuszko, „Przekładać bez cishetowania” – o dylematach tłumaczy literatury queerowej, „Przekładaniec” 2024, nr 48, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1289128> (8.04.2026).

3 C. Riera, *Zostawiam ci w zamian morze, kochanie*, przeł. M. Kolankowska, w: *Opowiadki dla Carlota*, red. W. Charchalis, Muza, Warszawa 2018.

4 J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 43.

5 Jak podaje Julia Fiedorczuk, termin „ekokrytyka” pojawił się po raz pierwszy w eseju *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* z 1976 r. (tamże, s. 21).

6 O tym, jak ważna jest dla Riery Majorka, świadczy wykład, który wygłosiła, rozpoczynając pracę w Królewskiej Akademii Hiszpańskiej w 2013 r. Odczyt pod znamienym tytułem „O miejscu podobnym do szczęścia” został w całości poświęcony Balearom w literaturze podróżniczej.

mieszkańca wyspy z morzem jest bardzo szczególna. My, ludzie z wysp, potrzebujemy widoku morza, dotyku morza. Nasza relacja z nim ma charakter fizyczny. To jest ciągła potrzeba zanurzenia w wodzie⁷. Morze, jak podkreśla pisarka, staje się symbolem życia, egzystencji, działania. Świadkiem osobistego rozwoju, determinantą. Podobnie jest i w przypadku omawianego tekstu – morze towarzyszy głównej bohaterce od początku opowieści, będąc niejako zakładnikiem jej miłości. Jego stan odzwierciedla stan duszy narratorki piszącej list na szpitalnym łóżku (o czym dowiadujemy się na końcu opowiadania). Morze widziane przez okno jest tym samym, które zna z Majorki, ale tym razem obserwowanym w Barcelonie. W ten symboliczny sposób pisarka łączy oba bliskie jej miejsca w jednym tekście⁸.

To morze jest inne, chociaż z pozoru takie samo. Barcelona jawi się jako miejsce nieprzyjazne, wręcz wrogie, pogrążone w żałobie, stojące w opozycji do niemal rajskiej wyspy – Majorki, którą Riera zalicza do szczęśliwych⁹.

Pisarka pokazuje, jak narodził się mit wysp szczęśliwych i jak stopniowo zmieniało się postrzeganie archipelagu. Tytuł wystąpienia jest de facto fragmentem listu Borgesa – argentyński autor był zauroczony Majorką, odnalazł w niej spokój i ukojenie. Riera dowodzi jednak, że obraz wyspy czy wysp nie zawsze był wyłącznie idylliczny, zastanawia się, na ile był to wynik oczekiwania, a na ile wyraz rzeczywistych uczuć przybyszów. George Sand, początkowo zauroczona, z czasem czuła się rozczarowana miejscem. Dla majorkańskiej pisarki jest to niewątpliwie miejsce niezwykle, formujące jej tożsamość, miejsce, które też pozwalało jej na dystans wobec tego, co działo się na Półwyspie, miejsce-azyl, bezpieczna przystań.

- 7 Wywiad z pisarką przeprowadziłam w 2014 r. w siedzibie Królewskiej Akademii Hiszpańskiej. Miało to związek z publikacją antologii *Portret kobiety w opowiadaniach dziesięciu hiszpańskich autorek* (2014). Wywiad był publikowany online na stronie Biura Literackiego. Przeobrażenia w wydawnictwie spowodowały usunięcie części materiałów. Relację ze spotkania można przeczytać na stronie mojego cyklu pt. *Ogród kobiety*, <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/cykle/carme-riera-i-soledad-puertolas/> (8.04.2026).
- 8 „Stąd, z mojego okna, nie mogę zobaczyć morza, jedynie chmury, wyłącznie chmury, chmury bezbarwne, rozpytywające się i czubek wieży na Tibidabo. Nic ciekawego. Bloki mieszkalne, wysokie i brzydkie. Więdące kwiaty na balkonach i poźółtkie, spalone słońcem markizy. Nie mogę zobaczyć morza, ponieważ jest daleko stąd, po drugiej stronie miasta. Pogrążone w żałobie, tłuste, niemal cuchnące, niczym mamka kołysze ładunkowe, jachty i motorówki przycumowane w portowych dokach. To morze nie jest podobne do naszego. Przypomina metalową płytę, bez prześwitów i mieniających się barw, zakrzepłe, stwardniałe. Ale tęsknię za nim. Tęsknię tylko dlatego, że patrząc na nie, myślę, że jesteś przy mnie i że od morza do morza, od brzegu do brzegu jest mniejsza odległość niż z miasta do miasta”; *Te dejo, amor, en prenda el mar*, s. 91.
- 9 Jak podkreśliła we wspomnianym wyżej wywiadzie, w opowiadaniu odwołuje się w pewnym sensie do swoich doświadczeń ze studiów. Zależało jej na pokazaniu różnic w krajobrazie i oddaniu uczucia zamknięcia, jakie towarzyszyło jej w mieście. Barcelona, chociaż położona nad morzem,

W rozmowie ze mną pisarka podkreśliła tęsknotę za Majorką swojego dzieciństwa: „dzikie plaże, góry, wybujała przyroda. Zaznacza – i tu wyczuwalna jest właśnie nuta ekokrytyczna – że dzisiejsza wyspa „oddala duszę turystyce”. Zamiast pięknych, rozległych plaż – brzydkie, betonowe bryły, zakłócające dziewiczy krajobraz. Opowiadanie ma niejako dwie warstwy – jedna to opowieść o miejscu, tęsknocie, o przeszłości, której już nie ma i która nie wróci, ale też opowieść o kobietach.

Opowiadanie *Te dejo, amor, en prenda el mar* (1975) zostało pierwotnie opublikowane w języku katalońskim, a następnie przetłumaczone na hiszpański przez przyjaciółkę Riery Luisę Cotoner. Rok publikacji, 1975, ma tu niebagatelne znaczenie, ponieważ wyznacza koniec jednej epoki i początek drugiej¹⁰. Riera wspomina w rozmowie, że dzieciństwo kojarzy się jej z surowymi zasadami religijnymi, ciągłym poczuciem niepokoju i wyrzutami sumienia. Mówi wręcz o „ukradzeniu dzieciństwa”, bo pozbawiono dzieci swobody, bez troski, narzucono ograniczające normy. Przywołane opowiadanie jest więc odpowiedzią dojrzałej kobiety, wyrazem sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości. Zostało wówczas uznane za rewolucyjne, bo pokazało uczucie dwóch kobiet, rzecz nie do pomyślenia dla osoby wychowanej w duchu frankizmu. *Te dejo, amor...* stało się dla Riery osobistym *credo* pisarskim, w którym pokazała główne linie w swojej twórczości: kobiety jako temat, jako bohaterki, prawa kobiet, feminizm, macierzyństwo, natura, historia, pamięć, Majorka i Barcelona, wyspa.

Carme Riera wybiera formę listu – półdialogu¹¹, w którym nadawczyni opowiada historię swojej młodości, jak by się mogło wydawać, miłości. Majorkańska pisarka wybiera formułę epistolarną bardzo świadomie – to komunikacja opóźniona w czasie i niebezpośrednia¹², co nie pozostaje bez znaczenia dla narracji. List definiuje Riera jako formę literackiego „uwodzenia”¹³. Odbiorca

nie daje poczucia otwarcia, wolności. Z początku Riera nie czuła się tam dobrze, nie mogła się odnaleźć w zamkniętej przestrzeni. Przytłaczały ją budynki, ulice, brakowało przyrody.

10 Por. B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014; K. Moszczyńska, *La vida devorada (novela, mujer y sociedad en la España de los noventa)*, Biblioteca Iberyjska, Warszawa 2009; K. Moszczyńska, *De las intimidaciones congeladas a los marcos de la guerra: amor, identidad y transición en las novelistas españolas*, Padilla Libros & Editores, Sevilla 2017.

11 S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Wydawnictwo UwB, Białystok 2006 (1937).

12 M.P. Rodríguez, *La (otra) opción amorosa: „Te dejo, amor, el mar como una ofrenda” de Carme Riera*, „Confluencia” 1996, t. 11, nr 2.

13 Tamże, s. 39.

zostaje wciągnięty w opowieść, bo czyta intymny tekst skierowany do innej osoby. Jest wtajemniczony, staje się podglądaczem czy też nieświadomym powiernikiem sekretnej historii. Jak zauważa María Pilar Rodríguez, opowiadanie Rieri jest spowiedzią i nią nie jest¹⁴. Nadawczyni listu opowiada o swojej miłości, bez cienia żalu za grzechy. Nie ma tu miejsca na skruchę. Jest nostalgia. *Saudade*.

Tęsknotę da się wyczuć już w pierwszych liniijkach tekstu – domyślamy się, że była to wyjątkowa relacja, nieprzystająca do obowiązujących w tamtym czasie zasad społecznych.

Nadawczyni listu pisze go, będąc w Barcelonie, ponieważ z okien dostrzega wzgórze Tibidabo. Widok morza przywołuje wspomnienia i sprawia, że w bohaterce wzbiera tęsknota. Odzwierciedla się w odwołaniach do zapachów, smaków, drzew, oliwek. Opowiadanie jest bardzo sensualne i zmysłowe. Narratorka wyraża żal, że nie zawalczyła o siebie, o swoje marzenia. Poddała się w pewnym momencie – zamiast wybrać miłość swojego życia, wybrała konwenanse. Listy stanowią substytut uczucia, zapełniają barthesową pustkę, nieobecność¹⁵.

Domyślamy się od początku, że jest to zakazana miłość, wiążąca piętnastolatkę z kimś starszym, uczącym w szkole. Adresat listu to osoba, która rozbudziła pierwsze młodzieńcze uczucia, pokazała, jak odczytywać świat. To, co do tej pory było zakryte, niewidoczne dla oczu dorastającej dziewczyny, stopniowo się przed nią odkrywa, zachwyca. Rodzące się uczucie, fascynacja, miłość otwiera ją na nowe, nieznane, rozpoczyna rytuał przejścia. Ta zakazana miłość rozwija się powoli, ale poziom uczuć stale rośnie, prowadząc do kulminacji – zbliżenia, które odkrywa przed nadawczynią listu siłę namiętności. To moment, w którym przemawia jej ciało. Wbrew powszechnym nakazom moralnym, obowiązkom zachowania czystości, dziewictwa do ślubu, w ciszy kajuty ukołysani przez morze kochankowie oddają się cielesnym rozkoszom. To symboliczne opowiadanie pokazuje niepokohamowaną potrzebę wyrażenia samej siebie w miłości, w cielesności. Bohaterka ukrywa swoje uczucie przed innymi, wymyka się z domu nad morze. To ono staje się tutaj symbolem namiętności. Dom zaś uosabia skostniałe zasady, normy, z którymi nadawczyni listu pragnie choć na chwilę zerwać. Czyni to, będąc nad morzem w towarzystwie ukochanej osoby. Rodzice na jakiś czas wysyłają dziewczynę w inne miejsce, aby zapomniała o uczuciu, jednak czas rozłąki niczego nie zmienia. Raz rozbudzona namiętność jest silniejsza, staje się siłą napędową głównej

14 Tamże.

15 Tamże, s. 49.

bohaterki. Inicjacja seksualna, „tak” powiedziane komuś, kogo darzy się miłością, sprawia, że nie jest już tą samą dziewczyną. To tak, jak gdyby Carme Riera chciała pokazać, że głos kobiety jest bardzo mocno powiązany z jej ciałem, cielesnością, że odebranie jej prawa do decydowania o swoim cielesnym odbiorze jej głos, zdolność mówienia i myślenia. Wewnętrzne otwarcie na miłość, zażyła relacja, której kulminacją jest akt seksualny, otwiera również na bliską relację z samą sobą. Owo powiązanie z ciałem, budowanie klimatu intymnej relacji jest niezwykle istotne w przekładzie. Osoba tłumacząca tekst zostaje wchłonięta w ten układ, podświadomie staje się jego częścią. Płeć ma tu niebagatelne znaczenie ze względu na współodczuwanie. Kobieta będzie odczytywała to opowiadanie bardziej osobiście, utożsamiając się, przynajmniej częściowo, z procesem dojrzewania i odkrywania siebie. Mogą mieć tu wpływ również doświadczenia związane z macierzyństwem, odrzuceniem macierzyństwa, utratą bądź rezygnacją z takiej możliwości, doświadczenie choroby (też nowotworowej), przebyte operacje, jednym słowem, wszelkie doświadczenia związane z ciałem i naruszeniem jego granic.

Ciało i płeć pojawiają się jako przedmiot badań w translatoryce w różnych kontekstach. Przedmiotem refleksji stają się następujące tematy:

- 1) Czy płeć autora/tłumacza wpływa na przekład?
- 2) Czy tłumacz ma płeć?
- 3) Czy i kiedy można mówić o przekładzie feministycznym?
- 4) Jakie są pułapki płciologocentryzmu¹⁶ i powiązanych z nim waginologocentryzmu oraz fallogocentryzmu?
- 5) Czy można mówić o genderlekkie tłumacza?¹⁷
- 6) Czy można wyróżnić biolektury – kobiece i męskie¹⁸ – i jakie byłyby ich wyróżniki?

Wspomniane kwestie zostały rozwinięte w opracowaniu *Płeć w przekładzie*¹⁹. Ewa Gumul podejmuje w nim próbę zdefiniowania różnic międzypłciowych:

16 Z. Białas, *Pułapki płciologocentryzmu. Esej o przekładaniu „Written on the body” Jeanette Winter-son na język polski przepleciony kilkoma dygresjami na temat Shakespeare’a*, w: *Płeć w przekładzie*, red. P. Fast, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2007, s. 51–58.

17 E. Gumul, *Kobieta-tłumacz, mężczyzna-tłumacz. Historia dwóch tekstów i kilku (dziesięciu) przekładów*, w: *Płeć w przekładzie*, s. 59–68.

18 I. Jermaszowa, *Jak rozpoznać „płeć” przekładu? Na podstawie antologii „Польские поэты 20 века” Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego*, w: *Płeć w przekładzie*, s. 119–128.

19 *Płeć w przekładzie. Seria: Studia o przekładzie*, red. P. Fast, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2007.

kobiety mają większą świadomość norm społecznych obowiązujących w komunikacji językowej, częściej używają eufemizmów, form grzecznościowych, wyrażen intensyfikujących oraz form metaforycznych, konstruuja dłuższe zdania, częściej sygnalizują zmianę tematu wypowiedzi spójnikami niż wykrzyknikami, sprawniej wykonują zadania wymagające dużej szybkości percepcyjnej. Z kolei mężczyźni posiadają większą zdolność abstrakcyjnego myślenia, cechują się lepszą koncentracją na rozwiązywanym problemie czy wykonywanej czynności, lepiej postrzegają analogie, mają lepszą orientację przestrzenną, częściej i chętniej używają form należących do rejestru potocznego/nieoficjalnego²⁰.

W kontekście niniejszego artykułu istotne wydają się dwa pierwsze pytania badawcze. Sądzę, że w tym konkretnym przypadku płeć kobieca może być czynnikiem sprzyjającym tłumaczeniu, co nie oznacza, że tekst nie mógłby zostać przełożony przez mężczyznę. Uważam, że jakość tekstu zależy przede wszystkim od kompetencji tłumacza, natomiast warstwa emocjonalna może w jakiś sposób wpływać na współodczuwanie przez tłumaczkę na zasadzie utożsamienia głosu. Zastrzegam jednak, że jest to bardzo subiektywne odczucie i nie wykluczam równie silnego współodczuwania na poziomie tłumacza płci męskiej. O czułości i wrażliwości wielokrotnie mówili tłumacze i tłumaczki twórczości Olgi Tokarczuk w czasie I Światowego Kongresu Tłumaczy Olgi Tokarczuk we wrześniu 2022 i lipcu 2024. Zarówno kobiety, jak i mężczyźni zwracali uwagę na kwestię utożsamienia się z głosem narratorki, czy też, jak woli Tokarczuk, narratore, które przyjmuje formę płynną nietożsamą z żadną z płci. W przypadku Riery mamy jednak do czynienia ze zdefiniowaną płcią narratorki, co rodzi dwa pytania w kontekście przekładu: czy płeć tłumacza wpływa na tekst oraz jak ukryć płeć w narracji.

Ze względu na treść opowiadania i jego strukturę ukrycie adresata, a w tym konkretnym przypadku – adresatki listu, staje się kwestią kluczową. To najistotniejszy zabieg, którego dokonała Riera. Badaczka twórczości katalońskiej pisarki Geraldine C. Nichols podkreśla, że zakończenie jest esencją tego opowiadania²¹. Nichols wyjaśnia, że w momencie ujawnienia adresatki listu odbiorca zdaje sobie sprawę, że został wprowadzony w błąd. Badaczka wskazuje na pewne klisze, które mogą budzić wstyd u odbiorcy: miłość może

20 E. Gumul, *Kobieta-tłumacz, mężczyzna-tłumacz*, s. 61-62.

21 G.C. Nichols, *Una vuelta a los orígenes*, w: *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, red. L. Cotoner, Destino, Barcelona 2000, s. 15-31.

być tylko heteroseksualna, nauczycielem matematyki może być tylko mężczyzna, a na swobodę myślenia i wyzwolenie z norm mogą sobie pozwolić wyłącznie mężczyźni. Takie wzorce były głęboko osadzone w mentalności społeczeństwa we frankistowskiej Hiszpanii, należy zaznaczyć, że współczesnie opowiadanie zostałoby zapewne inaczej odczytane, biorąc pod uwagę dążenie do inkluzywności. Ten moment zderzenia z własnym ograniczeniem jest kluczem do zrozumienia istoty opowiadania Riery. Pokazuje ona, że nic się nie zmienia, jeżeli my sami nie przedstawimy toku myślenia, jeżeli nie będziemy otwierać się na to, co do tej pory było niewidoczne, wyciszone, ukryte i często napiętnowane. Zbiór opowiadań zawierających tytułowe *Te de jo...* został wykupiony w ciągu kilku tygodni, konieczne były dodruki. Siłą tego opowiadania było to, że w jednym tekście poruszone zostały istotne wątki, przede wszystkim wolność kobiety i jej prawo do samostanowienia, wyrażania siebie podług własnych potrzeb, a nie – jak to stało się w przypadku głównej bohaterki – ulegania oczekiwaniom środowiska, bliskich, znajomych, społeczeństwa. W takich okolicznościach na tłumaczu spoczywa ogromna odpowiedzialność, ponieważ nie może sobie pozwolić na uproszczenia. Aby zachować sens, musi przełożyć tekst tak, aby utrzymać tajemnicę do ostatniej linijki opowiadania. Przekładając to opowiadanie, czułam ogromną presję, przede wszystkim ze strony samej autorki, którą poznałam przy okazji tworzenia antologii opowiadań hiszpańskich pisarek. Do tłumaczenia tekstu Riery podchodziłam dwukrotnie. Po raz pierwszy w czasie szóstej edycji Miesiąca Spotkań Autorskich we Wrocławiu, którego gościem honorowym była Hiszpania, w lipcu 2016 roku. Wówczas Carme Riera zapytała mnie przed spotkaniem, czy udało mi się ukryć płęć adresata listu, i z żalem musiałam zaprzeczyć. Wydawało mi się to niemożliwe ze względu na fakt, że historia była opowiedziana w czasie przeszłym. Pisarka była rozczarowana, ale w trakcie spotkania z czytelnikami starała się wytłumaczyć, na czym polegał jej zabieg literacki. Opowiadanie i bez zachowania tajemnicy jest szokujące, ponieważ opowiada o miłości pomiędzy uczennicą i nauczycielką, przełamane zostają tabu związane z wiekiem oraz tabu związane z płcią. Autorka czytała wtedy opowiadanie po hiszpańsku, a jego treść była wyświetlona na ekranie tak, aby publiczność mogła swobodnie śledzić tekst. Publiczność była zainteresowana i poruszona, niektórzy może nawet nieco zgorszeni. I o to właśnie chodziło: aby pobudzić publiczność do myślenia, poruszyć, wzruszyć, a może nawet zgorszyć. Jednak należy pamiętać, że lekturę tekstu od jego pierwszej publikacji w Hiszpanii dzieliło niemal czterdzieści lat. To osobiste rozliczenie pisarki z przeszłością, odrzucenie narzuconych form i szablonów. Tekst jest

rewolucyjny w tym sensie, że przywraca kobietom podmiotowość. Zakonczenie należy jednak do smutnych – główna bohaterka ma raka, wydaje na świat dziecko, ale rezygnuje z miłości. Córkę nazwie imieniem swojej ukochanej – miłość nadal jest w niej żywa. Nie zapomniała, chociaż żadna z nich nie zawalczyła o to uczucie. Aby wydobyć te sensy, podjęłam drugą próbę tłumaczenia – trzy lata później, gdy planowano publikację jubileuszowej antologii dla Carlosa Marrodána pod tytułem *Opowiastki dla Carlosa*. Postanowiłam jeszcze raz zmierzyć się z tłumaczeniem tekstu Riery. Zdałam sobie sprawę, że muszę zrobić wszystko, aby nastąpiło „porozumienie” i aby tekst „zamieszkał we mnie”, jak sugeruje Bożena Tokarz²². Badaczka zwraca uwagę na znaczenie intersubiektywności, które – według niej – jest uwarunkowane empatią, rozumianą jako zjawisko o charakterze poznawczo-afektywnym. W kontekście opowiadania *Te de jo*... można mówić o wielopoziomowym współodczuwaniu. Po pierwsze na linii pisarka-autorka listu, zachodzi bowiem pomiędzy nimi biograficzna zależność. Łączy je miejsce – obie urodziły się na Majorce, okres dojrzewania zbiega się z początkiem lat sześćdziesiątych, obie kochają Palma de Mallorca i dla obu ważne jest poszukiwanie własnego głosu. Obie piszą niejako „z ciała” – ciała, które stopniowo dojrzewa i które domaga się prawa do wolności, do odczuwania pragnień, również tych zakazanych, uznawanych za niemoralne czy grzeszne. Tę potrzebę odnajdujemy także u innej autorki, Mariny Mayoral, w tomie opowiadań *Recuerda, cuerpo* (Pamiętaj, ciało)²³, w którym nawiązuje do utworu Konstandinosa Kawafisa pod tym samym tytułem²⁴. W jednym z wywiadów wyjaśnia: „Kawafis mówi w tych wersach o tym, o czym i ja pragnę mówić. Opisywać ciało nie jako więzienie duszy, lecz jako narzędzie służące do ukazywania miłości: błysk oczu, drżenie głosu; niespełnione pragnienia, które pozostawiają niezacierały ślad...”²⁵.

22 B. Tokarz, *Model przekładu a stereotyp płci*, w: *Płeć w przekładzie*, s. 11-12.

23 M. Mayoral, *Recuerda, cuerpo*, Alfaguara, Madrid 1998.

24 „Ciało, pamiętaj...” / Ciało, pamiętaj nie tylko miłość utrzymaną, / nie tylko łoża, w których ciebie kochano, / lecz też w innych przez ciebie rozbudzone żądze / wyzierające z ich oczu, i drżące / w ich głosach – a zniweczone / mocą jakiegoś zwykłego przypadku. / Teraz, gdy wszystko to odeszło w przeszłość, / zdaje się niemal, jakbyś tamtym żądzom / uległo – więc pamiętaj, jak się zapalały / w oczach niegdyś na ciebie patrzących, / i jak drżały w głosach; pamiętaj o tym, ciało. / [1918]; K. Kawafis, *Wiersze wszystkie*. *Apanta Poetika*, przeł. I. Kania, Klezmerhojs – Austeria, Kraków – Budapeszt – Syrakuzy 2019.

25 M. Mayoral, *Un mapa del deseo. Marina Mayoral cuenta historias donde el goce sexual no es pecado*, wywiad przeprowadziła Juana Vásquez, „Diario Cordoba. Cuadernos del sur” 11 lutego 1999, s. 35.

Mayoral czyni ów tekst niejako manifestem swojej twórczości. Obie autorki łączy nie tylko nić sympatii, ale także wspólne spojrzenie na pisanie. Ciało, o którym mowa, „pamięta” również w opowiadaniu Riery. Miłość pozostawiła w nim głęboki ślad – na tyle głęboki, że dziecko w łonie matki ma nosić imię ukochanej osoby. Jeżeli przyłoży się klucz biografizmu, można założyć, że i ciało tłumacza, a tym bardziej tłumaczki, może „pamiętać”.

Bohaterka opowiadania Riery niejako mówi „z ciała”. Miłość rozbudziła w niej świadomość własnych potrzeb, pragnienie, pożądanie. Dzięki temu zaczęła cieszyć się swoją kobiecością, ubierać tak, aby podkreślić swoje walory. Kiełkujące uczucie sprawiło również, że zaczęła rozwijać swoje zainteresowania i pasje. Chociaż romans się skończył, w bohaterce pozostała wola walki o swoje prawa, chęć wyrażenia sprzeciwu wobec systemu ograniczającego swobody obywatelskie i wolność słowa. Cieleśność i pisanie z ciała wydają się tu szczególnie ważne w procesie tłumaczenia. Wpływają na rodzące się poczucie empatii i współodczuwania ze strony tłumaczki. Tym bardziej ważne w kontekście tajemnicy utrzymywanej do ostatnich linijek opowiadania. Opowiadanie jest więc pisane i tłumaczone „z ciała” i poprzez ciało. Przekład może aktywować u tłumacza, a zwłaszcza u tłumaczki „pamięć ciała” – w tym sensie mogą to być wszelkie doświadczenia związane z ciążą, macierzyństwem, przebytymi operacjami, także z czystą fizjologią. W tym kontekście płeć ma ogromne znaczenie, gdyż doświadczenia ciała mogą być różne albo całkiem odmienne. Otwartą kwestią pozostaje też wewnętrzne przeżywanie procesu przekładu przez osoby niebinarne. Ten aspekt doświadczenia poprzez ciało godny jest zbadania.

Opisaną warstwę metafizyczno-osobistą należy przełożyć na warstwę językową. Ulepić słowną materię tak, aby różnice językowe nie stanowiły nieprzekraczalnej bariery. Można w tym celu wykorzystać rozmaite metody umożliwiające oddanie ukrytych sensów. Do technik przekładowych, które umożliwiają bezpieczne operowanie słowem i nie zaburzają intencji wyrażonej w języku oryginału, należą: adaptacja, amplifikacja (eksplicytacja), ekwiwalencja, generalizacja, kalka, kompensacja, konkretyzacja, modulacja, opuszczenie i zapożyczenie²⁶. W tłumaczeniu Riery wprowadziłam kilka modyfikacji w tekście, które uzgodniłam z pisarką. Carme Riera powiedziała w prywatnej rozmowie, że wyraża zgodę na wszelkie zmiany, które będą

26 L. Molina, A. Hurtado-Albira, *Translation Techniques Revisited. A Dynamic and Functionalist Approach*, „Meta” 2002, nr 47 (4), za: E. Gumul, *Kobieta-tłumacz, mężczyzna-tłumacz*, s. 63-64.

niezbędne dla uzyskania efektu zaskoczenia. W poniższej tabeli zebrałam przykłady ilustrujące zastosowane przeze mnie techniki wiążące się z inżynierią w tekst oryginalny.

ZASTĄPIENIE KONSTRUKCJI CZASOWNIKOWYCH RZECZOWNIKOWYMI

Éramos más jóvenes, menos conscientes, llenos de inocencia perversa, casi maligna, de ángel rebelde. Me duele utilizar estas palabras porque quizá creas que siento remordimientos, que no tengo la conciencia tranquila. Tenía quince años – una canción del *Dúo dinámico*, el conjunto musical de moda, hablaba de tiernas muchachas en flor, y tú me la cantabas para hacerme rabiar-. (54)

Młodość, mniejsza świadomość, przesyceną perwersyjną niewinnością, na granicy zła, jak u zbuntowanego anioła. Te słowa są dla mnie bolesne, bo może pomyślisz, że mam wyrzuty sumienia. Miałam piętnaście lat – piosenka *Dúo Dinámico*, popularnego zespołu muzycznego, mówiła o słodkich dziewczynach, i to w kwiecie wieku. **Słyszałam ją z twoich ust, drażniła mnie.** (92)

ZAMIANA CZASU PRZESZŁEGO IMPERFECTO NA PRAESENS HISTORICUM

Pero ibas y te sentabas en una butaca que estaba cerca de nuestro palco. Cerrabas los ojos mientras las luces se apagaban y solamente el escenario permanecía iluminado. De vez en cuando me parecía percibir un pestañeo, **entreabrías los párpados y me mirabas de reojo. Un día, salíamos de un concierto de Bach, me dijiste que yo te traspasaba con la mirada. Me preguntaste qué quería pedirte con aquella manera de mirar, escrudriñadora, como si te rebuscara el alma.** Yo te contesté – me hago cruces de mi sinceridad – que siempre miraba así cuando alguien me llamaba la atención. Entonces, por primera vez, **pusiste tus manos sobre mi cuello.** Me estremecí de pies a cabeza y me azaré. (54)

Ale w tamtym czasie **chodzisz i siadasz na fotelu** w pobliżu naszej łoży. Zamykasz oczy, gdy gasną światła i tylko scena jest oświetlona. **Od czasu do czasu wydaje mi się, że widzę mruganie powiekami, masz je na wpół otwarte i spoglądasz na mnie kątem oka.** Pewnego razu, gdy wychodzimy z koncertu Bacha, **mówisz, że przenikam cię wzrokiem. Pytasz, o co chciałam cię prosić tym spojrzeniem, przenikliwym, jak gdybym chciała przejrzeć twoją duszę na wylot.** Odpowiadam – przyrzekam na Boga – że zawsze tak patrzę, kiedy zwracam na kogoś uwagę. Wtedy po raz pierwszy **kładziesz mi dłonie** na szyi. Czuję dreszcz od stóp do głowy i oblewam się rumieńcem. (93)

Estábamos en la litera. En el camarote, que era de ocho, sólo nos habíamos quedado tú y yo. Espumas de olas, alas de gaviotas, estelas de delfines se adentraban por el cristal redondo de luna llena, luna de mediodía sin embargo, de nuestro ojo de buoy. **Empezaste a desnudarte lentamente. Ibas quitándote la ropa sin mirarme,** con una desenvoltura que quería ser natural, pero que ahora adivino impregnada de candor enfermizo. **Te cubriste con la sábana.** Quizá tuviste miedo de mi miedo de mirar tu cuerpo desnudo, quizá habías imaginado que huiría despavorida ante el espectáculo que, por primera vez, se ofrecía a mis ojos. (58)

Jesteśmy na koi. W kajucie dla ośmiu osób tylko my. Morska piana, skrzydła mew, ślady kreślone przez delfiny wkradają się przez okrągłą szybę przypominającą księżyc w pełni, jednak księżyc w południe, z naszego bulaja. **Zaczynasz się powoli rozbierać. Zdejmujesz z siebie ubranie,** nie patrząc na mnie, z lekkością, która miała być naturalna, ale teraz domyślam się, że była podszyta chorą naiwnością. **Przykrywasz się prześcieradłem.** Być może **czujesz lęk** przed tym, że zobaczę twoje nagie ciało, **może obawiasz się,** że ucieknę, zawstydzona spektaklem, który po raz pierwszy widzą moje oczy. (97)

W kontekście opowiadania najistotniejsze jest zakończenie, w którym wyjaśnia się, kto jest adresatem, a właściwie adresatką, listu:

Nie wiem, czy okoliczności sprawią, że przeczytasz ten tekst, ani też czy go zrozumiesz, jeżeli Toni ci go wyśle, tak jak go o to prosiłam. Parę miesięcy temu, podczas twojego kilkudniowego pobytu w Barcelonie, powiedziałam ci o ciąży. Zbliża się termin. Zdaniem lekarza za dziesięć dni dziecko już będzie na świecie. Boję się, boję się tego. Czuję się za słaba i brak mi sił. Sądzę, że prawdopodobnie nie poznam mojej córeczki – bo to będzie córeczka, jestem pewna – i nie będę mogła wybrać jej imienia, jeśli teraz tego nie zrobię. Pragnę, aby dali jej twoje imię, Maria, i mam życzenie, aby wrzucili moje ciało do morza, żeby mnie nie chowali. **P r o s z ę c i ę, a b y ś r o z r z u c i ł a m o j e p r o c h y** w tym miejscu, gdzie zatrzymuje się morze, gdzie wody przyglądały się naszej miłości, aby je zabrał niekończący się bezkres. **Tęsknię za tobą, tęsknię za morzem, tym naszym, i zostawiam ci w zamian morze, kochanie.** (110)

W powyższym fragmencie po raz pierwszy i ostatni pojawia się forma drugiej osoby liczby pojedynczej. O tym, że adresatem jest kobieta, dowiadujemy się w momencie, gdy narratorka/nadawczyni listu prosi o rozrzucenie prochów. Mamy tu do czynienia z kolejnym przełamaniem tabu – ciało nie zostanie pochowane w tradycyjny sposób, na cmentarzu, zgodnie z obowiązującym

obrzydkiem. To kolejna „ekstrawagancja”, ostatni głos sprzeciwu. Autorka listu wyznaje tym samym, że chociaż wyszła za mąż (przyjmując społeczny nakaz wyjścia za mąż) nie przestała darzyć uczuciem swojej pierwszej miłości, którą jest kobieta. U schyłku życia nie może już walczyć o siebie, ale pragnie, aby jej córka nosiła imię ukochanej – tym samym niejako daje dziewczynce znak, że może sama o sobie decydować, że musi w przyszłości wybrać miłość, obronić siebie.

W tym przypadku warto zwrócić jeszcze uwagę na ostatnie, pogrubione zdanie, ponieważ to właśnie ono stało się podstawą tytułu. W tytule również należało ukryć adresata, dlatego też zdecydowałam się na wybór słowa „kochanie” jako odpowiednika hiszpańskiego „amor” (miłość, kochanie itp.), bo jest ono stosowane zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn.

Aby uzyskać efekt ekwiwalencji, zastosowałam zamianę czasów, amplifikację i kompensację, opierając się na umowie z autorką. Wprowadzając zmianę perspektywy czasowej na *praesens historicum*, uzyskałam efekt wzmocnienia współodczuwania/empatii w kluczowych momentach opowiadania. Wprowadzone w tekście zmiany pozwoliły zachować tajemnicę i napięcie do samego końca, a tym samym wywołały efekt zaskoczenia i szoku. Dzięki zastosowanym zmianom mamy do czynienia z wielopoziomowym współodczuwaniem.

ja/ty	ja/ty	ja/ty
Autorka listu	Autorka tekstu	Autorka tekstu
Autorka listu	Autorka tekstu	Autorka listu

Współodczuwanie		
ja/ona/ona	ja/on,ona/ty	on/ona/ty
Autorka tekstu	Autorka listu	Tłumaczka
Tłumaczka	Tłumaczka	Odbiorca tekstu
	Adresatka listu	

Załączone tabele (opracowanie własne) pozwalają zobrazować możliwy proces wielopoziomowej reakcji w procesie pracy z tekstem. Po pierwsze – warstwa autorki listu i adresatki listu, najbardziej namacalna, aczkolwiek w pełni dostrzeżona dopiero na końcu tekstu. Po drugie – warstwa autorki tekstu i adresat/ki tekstu, poziom pisarki i czytelnika/czki, warstwa wymagająca głębokiego wejścia w tekst. I wreszcie relacja pomiędzy autorką tekstu i autorką listu – tutaj pojawiają się elementy autobiograficzne, wskazana relacja z miejscem, tęsknota za wyspą. Przypisanie tęsknoty za morzem, projekcja uczuć, pragnienie odzyskania, powrotu do utraconego raju dzieciństwa (tu rozumianego jako miejsce), ale także zerwanie z normami i zasadami – bohaterka tekstu może złamać zasady, wyzwala się z narzuconych norm, czego Rierze nie wolno było zrobić, gdy była nastolatką; robi to teraz, jako dojrzała kobieta, pisarka. W kontekście tłumaczenia pojawia się osoba przekładająca tekst. Biorąc pod uwagę wszystkie wskazane czynniki, czułam się zobowiązana oddać ideę tekstu zgodnie z zamierzeniami autorki. Jednocześnie, jak pisała Nichols, czułam się uwiedziona narracją, włączona w nią mentalnie i emocjonalnie. Stawałam się przecież głosem dziewczyny, a potem kobiety, która pisze o wielkim uczuciu i jednocześnie wielkim rozczarowaniu. Pisze list na łożu śmierci, ale jednocześnie tuż przed porodem, kluczowym momentem dla kobiety. Dla Riery macierzyństwo jest bardzo ważne – wielokrotnie o tym pisała i mówiła. Dała temu wyraz w *Tiempo de espera*²⁷, swoistym dzienniku ciąży. Zdaniem Nichols porównanie tych dwóch tekstów, które dzieli co najmniej dekada, pozwala na jeszcze głębsze odczytanie tekstu opowiadania – jako relacji matki z dzieckiem, najbardziej intymnej, silnej, która ma być przerwana w momencie porodu. Kiedy dziecko wyjdzie na świat, nie będzie już tak blisko, nie będzie kołysało się w bezpiecznej łódce, otoczonej wodą. Jeśli tak spojrzeć na tekst opowiadania, okazuje się jeszcze głębsze, a tym samym kluczowe dla majorkańskiej pisarki. Oto morze staje się istotą kobiecości, macierzyństwa, bezpieczeństwa. Bycie głosem w tej opowieści daje kobiecie-tłumaczce możliwość głębokiego współodczuwania z autorką. Następuje zatem wyjście poza tekst. Wydaje się, że w tym konkretnym przypadku płeć osoby tłumaczącej może wpływać na przekład, ale nie jest to oczywiście zasadą. Kwestia relacji płci i przekładu budzi wiele kontrowersji, sugeruje binarny odbiór dzieła. Pozostawiam zatem dyskusję otwartą, wskazując, że warto przyglądać się tłumaczonym tekstom i z tej perspektywy. Carme Riera stworzyła tekst dający wiele możliwości interpretacji. Kiedy

27 C. Riera, *Tiempo de espera*, Editorial Lumen, Barcelona 1998.

skończyła to opowiadanie, mąż dziwił się, że chce je opublikować. Zrobiła to, przekroczyła pewną granicę. Od tego momentu konsekwentnie działa na rzecz kobiet, wypowiadając się w ich imieniu, walczy z nierównościami społecznymi, ograniczeniami praw kobiet, stereotypami, a wszystko po to, by pękł wreszcie szklany sufit, o którym tak często pisze i o którym mówiła też w czasie wrocławskiej konferencji²⁸. Podkreśla, że trzeba zbudować świat „bardziej solidarny i bardziej sprawiedliwy”²⁹.

Abstract

Małgorzata Kolankowska

UNIVERSITY OF WROCLAW

Gender in Translation: Carme Riera's Short Story "Te dejo, amor, en prende, el mar"

The role of gender in translation remains an understudied area of translation studies. The article examines the relationship between text and gender to demonstrate that gender plays a significant role in translation – both at the narrative and the translator's level. The author conducts a hermeneutical, comparative analysis of the Carme Riera's short story in Spanish original and Polish translation. Moreover, the article draws on ecocriticism, regionalism, and feminist studies in Spain.

Keywords

gender, translation, Mallorca, letter, woman, love, homosexuality, maternity, Francoism, taboo

28 „Ten szklany sufit ma określone cechy. Jest przezroczysty jak szkło i w konsekwencji, bardzo często, niewidzialny. Jego niewidzialność sprawia, że wierzymy, iż nie istnieje, i jak to często bywa ze szklanymi drzwiami w niektórych sklepach lub hotelach, które nie zostały oznakowane na czerwono, nabijamy sobie guza, albo jeszcze gorzej, rozcinamy głowę i potrzebujemy wielu szwów. Ale jest jeszcze coś, niewidzialność szkła oznacza również brak ustalonych praw czy kodeksów, które umożliwiałyby kobietom ich przekroczenie”; C. Riera, *Bajo un techo de cristal*, w: *Cuadernos iberorománicos*, red. T. Jaromin, A. Kęsek-Chyży, t. 1, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, Wrocław 2019.

29 Tamże, s. 27.