

NATALIA GENDAJ

Metafora pralni. Zofii Chądzyńskiej czytanie, pisanie, tłumaczenie

„W życiu robiłam różne rzeczy, byłam przewodniczką wycieczek, właścicielką pralni, literatką i urzędniczką, kelnerką i tłumaczką”¹ – tak pisała o sobie osiemdziesięcioczeroletnia Zofia Chądzyńska, pracując nad uporządkowaniem swojego życia, którego śladem jest stustronicowa autobiografia. Kolejność i waga wymienionych zawodów wymagałaby jednak pewnego przeseregowania: jako urzędniczka, a później przewodniczka Orbisu, Chądzyńska pracowała jeszcze przed rokiem 1939; podczas wojny i tuż po niej była kelnerką; następnie, zakreśliwszy długie i kręte trajektorie, osiedliła się w Buenos Aires, gdzie wkrótce umarł jej pierwszy mąż, Bohdan Chądzyński. Ona sama pozostanie tam przez ponad dziesięć lat.

Ten ostatni epizod będzie dla moich rozważań kluczowy: to w Argentynie Chądzyńska rozpoczęła swoją pisarską, a następnie przekładową karierę. Tutaj powstaje pierwsza i najważniejsza powieść pisarki, *Ślepi bez lasek*, wznowiona później pod zmienionym tytułem: *Śpiew muszli*. Dzięki pobytowi w Buenos Aires Chądzyńska przez długie lata jest jedyną tłumaczką utworów Julio Cortáзара i wkrótce staje się w Polsce czołową tłumaczką z języka hiszpańskiego. Zanim to nastąpi, literatka musi przede wszystkim zatroszczyć się o byt materialny, po raz kolejny więc zmienia zawodowe kwalifikacje i kupuje pralnię białej bielizny. Pozostawiwszy w domu ciężko chorego męża, przesiaduje w pracy, segregując bieliznę, piorąc pościel i rozwieszając pod sufitem wielkie płachty białych prześcieradeł tak, aby bez pomyłki trafiły do właściwego klienta. To właśnie tę czynność zapamięta jako najbardziej skomplikowaną.

¹ Z. Chądzyńska, *Co mi zostało z tych lat...*, Łódź 2003, s. 11.

Każdy, kto interesował się teorią przekładu, wie, jak różnorodne i zaskakujące metafory stosowano do zobrazowania roli tłumacza i jego pracy. Susan Bassnett podaje kilka sugestywnych przykładów z historii translatoologii: przekład jest służbą obcemu, odkrywaniem skarbu lub też przebieraniem się w nowe szaty². Nie odbiegając daleko od ostatniego przykładu, można by zaproponować kolejną, nieco bardziej pojemną, metaforę: metaforę pralni. Zacerpnięty z biografii tłumaczki epizod obrazuje bowiem, jak rozkładały się obszary intelektualnej aktywności autorki. Uprane prześcieradło, choć wciąż pozostaje tym samym kawałkiem materiału, zawsze sprawia wrażenie nowego, Chądzyńska tymczasem z dużą łatwością zmieniała nie tylko zawody, ale i miejsca zamieszkania: Warszawa, Katowice, Lyon, przez krótki okres – Tanger i znacznie dłuższy – Buenos Aires. Za każdym razem porzucała wcześniejsze życie i bez żalu przewracała kolejną jego kartę. Skojarzenie z białą kartką, czy też w przypadku właścicielki pralni – z białym, czystym, prześcieradłem, jest tu uzasadnione dlatego, że Chądzyńska wraz z miejscem zmieniała również język – jeden z dominujących czynników kształtujących ludzką podmiotowość.

Od dziecka musztrowana przez babcię gramatyką języka francuskiego, posługuje się nim płynnie, kiedy natomiast osiedla się Buenos Aires, dzięki codziennym kontaktom z klientami pralni bardzo szybko opanowuje również hiszpański. Wielkie, białe płachty są więc też pewnego rodzaju przestrzeniami wyobraźni, pustymi obszarami, które zapełniały się zgodnie z kolejami losów pisarki. Przestrzenie te, które – mogłoby się wydawać – powinny ze sobą interferować lub też wzajemnie się uzupełniać, w przypadku Chądzyńskiej występują prawie niezależnie. Jak gdyby tłumaczka Cortázara za każdym razem potrzebowała – pozostaje w obrębie metafory pralni – zrzucić poprzednią pościel, by rozścielić nową. Każda z tych przestrzeni nie tylko obejmowała inny język, ale również wiązała się z mężczyzną, który w tym momencie miał na nią silny wpływ. Nigdy nie była to jednak relacja uczuciowa, lecz budząca uśpione obszary intelektu Chądzyńskiej.

Pierwszą taką przyjaźnią była znajomość z Marianem Eilem, późniejszym redaktorem naczelnym „Przekroju”. To on zdopinogował dwudziestoletnią Zofię, aby zainteresowała się literaturą. „Dość szybko nauczyłam się lubić czytać książki”³ – pisze w swojej autobiografii. Nie tylko lektura, ale i sama obecność Eilego zmu-

² S. Bassnett, *Od komparatystyki literackiej do translatoologii*, tłum. A. Pokoj-ska, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 491.

³ Z. Chądzyńska, op.cit., s. 11.

sza Chądzyńską do przyjęcia nowej dla siebie roli: z „najpopularniejszej pensjonarki” (jak siebie określiła) zmienia się w spokojną dziewczynę. Przeobrażenie to, z początku powierzchowne, opisuje w autobiografii: „[...] z Marianem starałam się być inna, poważniejsza, mniej uśmiechnięta”⁴. Chądzyńska czyta i obserwuje, jak wkracza na nowe dla niej tereny: „Odkrywałam jakiś świat i czułam, że jest lepszy”⁵. Proces czytania łączy się zatem w wyobraźni Chądzyńskiej z postacią Eilego, warto przy tym zauważyć, że odbywa się on jednocześnie na dwóch różnych przestrzeniach: rodzinnego kraju i języka polskiego. W porządkujących życie wspomnieniach to właśnie te trzy elementy – Eilego, Polskę i język ojczysty – wiąże autorka z przyjęciem roli czytelniczki.

Kolejnym etapem, w który wkracza Chądzyńska, jest pisarstwo. Kiedy powraca w autobiografii do tego momentu, wyznaje: „Mając lat czterdzieści, w zupełnie odmiennej sytuacji niż dotąd, postanowiłam szukać własnej tożsamości”⁶. Kryzys, jaki przeżywa w Argentynie po śmierci męża, motywuje ją do odwiedzenia rodzinnych stron. Szukając lektury, z którą uda się w rejs, przypadkowo trafia na powieść Jeana Reverzy’ego *Historia podróży i śmierci*. Książka (napisana po francusku) wywiera na Chądzyńskiej tak ogromne wrażenie, że postanawia ona zobaczyć się z jej autorem w Paryżu. Spotkanie owocuje długą i intensywną korespondencją, która dla obojga staje się swoistą formą terapii: on leczy się wówczas po śmierci bliskiego przyjaciela, ona – męża. Listy pisane po francusku okazały się załącznikiem pierwszej powieści, do której namówił autorkę sam Reverzy: „Otóż – pisze w jednym z listów – chciałbym po prostu Pani zasugerować, by siadła Pani za biurkiem i zaczęła pisać, pisać po francusku [...]. [...] udane zdanie po wielu nieudanych próbach umożliwi złudzenie, że choć na krótką chwilę daliśmy konsystencję światu i samym sobie”. Nie tylko zatem nakłania Chądzyńską do pisania, ale i wyznacza jej język, w którym ma to robić – choć przecież jej pierwszym językiem jest polski (którym posługuje się w rozmowach z najbliższą osobą – przyjaciółką Goską), natomiast na co dzień używa hiszpańskiego. Coraz bardziej komplikuje się zatem sytuacja komunikacyjna początkującej pisarki, zaś trzy wskazane płaszczyzny wzajemnie się nie przenikają – choć Chądzyńska bardzo wyraźnie je oddziela. Znowu więc rozkłada kolejno prześcieradła, których nie wolno jej pomylić: polski – w relacjach z bliskimi, hiszpański – w codziennych obowiązkach, francuski – jako terapia i poszukiwanie własnej tożsamości.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 92.

Ostatnim terenem, na który wkracza Chądryńska, jest przykład. I znów, jeżeliby zawierzyć autobiografce, główną rolę odgrywa tu przypadkowa lektura. Na początku lat 60. autorka wraca na stałe do Polski. Szukając zajęcia na długą podróż statkiem, kupuje *Grę w klasy* Cortáзара. Powieść fascynuje ją na tyle, że Chądryńska jeszcze podczas podróży postanawia skontaktować się z jej autorem, co niezwłocznie czyni, dzwoniąc do niego z portu, do którego zawija statek. Tym razem nie chodzi jednak o spotkanie, lecz o zgodę na przetłumaczenie jego książki. W ten sposób czytelniczka i pisarka staje się również tłumaczką.

Zwielokrotnione sfery intelektualnych aktywności przywołują na myśl pracę Jamesa Clifforda na temat powikłanych relacji językowych Bronisława Malinowskiego i Josepha Conrada. W eseju *O etnograficznej autokracji* amerykański badacz stwierdza:

W porównaniu doświadczeń Malinowskiego i Conrada uderzają nas ich wielorakie determinanty językowe. W obu przypadkach są w użyciu trzy języki, powodując ciągłe tłumaczenie i interferencje⁷.

Joseph Conrad utrzymuje miłosną korespondencję z Marguerite Poradowską po francusku, którym posługuje się najbieglej, jednak pisarską karierę wiąże z językiem angielskim. Nie można też zapominać o jego językowym doświadczeniu wyniesionym z Konga i odświeżonym dzięki wizycie w Polsce języku ojczystym. Podobnie Malinowski: prywatny dziennik pisał głównie po polsku, w tym języku korespondował też z matką, z którą łączyły go silne więzy; etnograficzne obserwacje notował w języku angielskim, który rezerwował dla naukowej kariery, choć po angielsku pisał też do swojej narzeczonej. Ten pozorny brak konsekwencji dość łatwo da się wytłumaczyć: małżeństwo Malinowskiego z córką profesora utwierdzało pozycję zawodową młodego naukowca. Komplikacji przysparzał dodatkowo język mieszkańców wysp Trobriandu, który wiązał się z pożądaniem i agresją rozczarowanego etnografa, ukrytymi przed czytelnikami *Argonautów*. Clifford wyszczególnia zatem trzy kategorie, do których zalicza poszczególne języki: język ojczysty, język przekroczenia i język powściągliwości⁸. W przypadku obydwu podróżników przestrzenie te ze sobą interferują: Malinowski pisze dziennik naszpikowany słownictwem związanym z lokalną kulturą i angielskimi zwrotami – u Conrada słowa wydają się od-

⁷ J. Clifford, *O etnograficznej autokracji: Conrad i Malinowski*, tłum. M. Krupa, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 249.

⁸ Ibidem, s. 251.

lepione od swoich desygnatów, co jest według Clifforda zjawiskiem częstym w przypadku osób o wielojęzycznej świadomości. U Chądzyńskiej natomiast proces przenikania jakby nie zachodził wcale. Sama autorka wyznaje:

Gdy myślałam – a coraz więcej czasu temu poświęcałam – łapałam się na tym, że myślę po francusku. Od tak dawna pisałam do niego (i myślałam do niego) w tym języku, że nie inne a francuskie zwroty, przychodziły mi do głowy, kiedy krążyłam w myślach wokół słowa powieść⁹.

Nieużywany od dłuższego czasu język francuski powraca tylko wtedy, gdy bezpośrednio łączy się z procesem pisania, oscylując wokół trzech postaci: męża, którego śmierć obudziła potrzebę autoanalizy, nadzorującego jej pierwsze literackie kroki pisarza-terapeuty, oraz ojca, który staje się osią autobiografizującej powieści o koszmarze dorastania. To, że pisanie traktowała Chądzyńska jak pewnego rodzaju terapię, potwierdzają jej radiowe wspomnienia: „Pisać nie lubiłam, wymagało to zbyt wielkich jakiś «wyszarpów»”¹⁰. Pierwsze kroki pisarskie stawiała autorka w obszarze języka francuskiego, tłumaczyła natomiast już niemal zawsze – warto powtórzyć – z hiszpańskiego. Wyjątek stanowią przekłady dwóch książek Reverzy’ego, lecz trudno nie uznać ich za wyraz „spłaty długu” zaciągniętego u francuskiego egzystencjalisty. Tłumaczenia nie wiązały się już z funkcją katartryczną, dlatego sprawiały Chądzyńskiej więcej radości. Obydwa obszary, pisanie i tłumaczenie, różnią się zatem nie tylko językiem, ale też okolicznościami powstawania tekstu. Praca nad powieścią była mozolna, wymagała wysiłku, dziennie udawało się zapisać kilka stron. Tłumaczenie zaś pozbawione było większych trudności: „Pofrunęłam na skrzydłach – pisze w autobiografii – Czułam, że będzie to tak, jak potrzeba”. Inaczej też wyglądała w obu przypadkach organizacja pracy:

Wracałam prosto z pralni do domu, wrywałam z kontaktu telefon, jakbym rozbrajała bombę – i do łóżka [...]. Tylko tłumaczenia (w przyszłości) robiłam na maszynie, poza tym wszystko, co w życiu napisałam, napisałam w łóżku¹¹.

⁹ Z. Chądzyńska, op.cit., s. 99.

¹⁰ *Byłam awanturnicą* (archiwalne nagrania Zofii Chądzyńskiej w Polskim Radiu), <http://www.polskieradio.pl/8/195/Artykul/547620>, dostęp: 20 czerwca 2012.

¹¹ Z. Chądzyńska, op.cit., s. 100.

Pisanie w pościeli przeciwstawione jest tłumaczeniu na maszynie, co nadaje tym dwóm czynnościom całkowicie odmienny status. Leżenie w łóżku przywodzi na myśl przede wszystkim psychiczną niedyspozycję (z której pacjentka leczyła się pisaniem powieści), ale również wpisuje autorkę w tradycję tworzących w sypialni kobiet pisarek¹². Wyrwanie telefonu z kontaktu jest gestem radykalnego oderwania się od rzeczywistości: nie tylko od problemów w pralni (język hiszpański), ale również od codziennych wizyt przyjaciółki (język polski). W tym mikroświecie rozścielonego łóżka jedynym docierającym językiem jest francuski – język terapii. Zanim jeszcze powieść ukaże się w Paryżu, Chądzyńska decyduje się na przetłumaczenie swojej książki na język polski:

Nocami bez przerwy zaczęłam myśleć książką po polsku [...]. A potem zdanie po zdaniu – trzeba przyznać, że znałam ją niemal na pamięć – pisałam ją jakby od nowa. Zbliżałam się do końca maszynopisu. Niemal równocześnie przyszła pozytywna odpowiedź z Paryża¹³.

Chociaż obie wersje – francuska i polska – wychodzą właściwie równocześnie, to powstały w innym czasie i z różnych powodów. Pisanie po polsku nie było już ani tak trudne, ani też bolesne. W tym języku autorka napisze później powieści dla młodości, o których powstaniu sama powie, że stało się to jakby mimochodem, nie wiadomo kiedy.

Terapia została zakończona, dlatego Chądzyńska swobodnie mogła przejść na inny język. Jak wcześniej proces powstawania powieści odbywał się wyłącznie po francusku, tak teraz „myślenie powieścią” prowadziło pisarkę w stronę języka polskiego. I chociaż autorka twierdzi, że *Ślepi bez lasek* to nie tłumaczenie, ale właściwie napisanie powieści na nowo, zdradza się, że cały

¹² O pisarkach i tłumaczkach pracujących „na leżąco” pisze Agnieszka Gajewska (zob. eadem, *Tłumaczenie feminizmu*, „Przekładaniec” 2010, nr 2, s. 13). Chądzyńska jednak z tej serii się wyłamuje i wyraźnie oddziela pisanie w łóżku od tłumaczenia przy biurku. Może więc tłumaczenie w tym wypadku jest dla niej męskim zawodem, może też – tłumacząc wyłącznie utwory mężczyźni – wchodzi w męski świat. Kwestia jest o tyle ciekawa, że pisarstwo jej uważane z kolei było za zbyt kobiece. W liście do Witolda Gombrowicza Artur Sandauer tak komentuje powieść *Ślepi bez lasek*: „[...] to chyba nie grafomania, ale za babskie, za chaotyczne” (*Walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Józefem Wittlinem, Jarosławem Iwaszkiewiczem i Arturem Sandauerem*, red. J. Jarzębski, Kraków 1996, s. 202). „Pisanie w pościeli” posiada oczywiście ładunek, o którym pisze Sandauer – rozścielone łóżko przywodzi na myśl chaos, nieuporządkowanie, brak dyscypliny lub chorobę, czyli wszystko, co w XIX-wiecznym (i pokutującym jeszcze w wieku XX) wyobrażeniu zarzucano pisarstwu kobiet.

¹³ Z. Chądzyńska, op.cit., s. 115.

utwór „znała na pamięć” – musiała zatem ulec mechanizmom typowym dla pracy translatorskiej. Co ważne, powieść powstaje na maszynie do pisania, którą Chądyńska rezerwuje przecież tylko dla przekładów. Czy rzeczywiście – tak jak chciałaby tego autorka – są to dwie niezależne od siebie powieści, czy też jedna jest odtworzeniem w myślach drugiej, pozostaje kwestią wymagającą głębszej analizy porównawczej.

Łatwość, z jaką Chądyńska przechodzi z jednej przestrzeni językowej w drugą, jest w zawodzie tłumacza zdolnością niezwykle przydatną. Jedni wypracowują tę umiejętność wraz z gromadzonym doświadczeniem, u innych – jak w przypadku tłumaczki *Gry w klasy* – to naturalna predyspozycja. Po raz kolejny sięgnijmy do autobiografii: „Nie miałam osobowości i nie czułam jej potrzeby. Jak kameleon zmieniałam mój sposób bycia tak, żeby «pasował»”¹⁴. Bycie kameleonem wśród tłumaczy może oznaczać sprawne przejmowanie obcego języka, ale może to być również zdolność podszywania się pod cudze teksty, przybierania obcych barw. Kiedy Chądyńska rozpoczyna pracę nad tłumaczeniem *Gry w klasy*, bez wysiłku wkracza w obszar języka powieści: „Jakoś tak wchodziłam w ten świat. Miałam uczucie, że mogłam mówić jego [Cortázara] słowami”¹⁵. Nie po raz pierwszy tłumaczka używa metafory wejścia w nowy świat, po raz kolejny też nie wnosi do niego obciążającego bagażu. Chądyńska bardzo chętnie pozbywa się wszystkiego, co z przeszłością związane: podejmuje radykalne decyzje, bez żalu oddaje stare meble i wyrzuca listy, innymi słowy – wiesza kolejne białe prześcieradło. O ile zatem pisanie powieści jest niemal masochistycznym wyszarpywaniem swojej osobowości, o tyle tłumaczenie, czyli wcielenie się w cudzą skórę, jest dla Chądyńskiej zadaniem zdecydowanie łatwiejszym.

Znalezienie się w skórze autora tekstów do przetłumaczenia musi łączyć się albo z idealną współpracą, albo z całkowitym zrozumieniem. Chądyńska żyła w absolutnej symbiozie, jednak nie z autorem, lecz tylko z jego utworami. I chociaż bezbłędnie rozumiała prozę Argentyńczyka, to stosunki z pisarzem utrzymywała dość chłodne. Krytycznie podchodziła do komunizujących poglądów Cortázara, ten zaś chętniej konwersował z jej drugim mężem, Stanisławem Gajewskim, niż z nią samą. Niczym w pralni tłumaczka utrzymuje złożoną, acz profesjonalną, relację ze swoim klientem: mając dostęp do najbardziej intymnych sfer literackiego warsztatu, zachowuje rezerwę, którą zapewnia

¹⁴ Ibidem, s. 11.

¹⁵ *Byłam awanturką.*

anonimowość oferowanej usługi. Dopiero kiedy zostaje sama z powierzonymi jej tekstami, może bez zakłóceń przemierzać ich świat. „Dniami i nocami, nie mogłam się od tego oderwać”¹⁶ – opowiada w jednej z radiowych audycji. „Cortázar był płodny – ja nie wstawałam od maszyny”¹⁷ – dopowiada we wspomnieniach. Wyłączność na tłumaczenia i niebywała sława „zielonej biblii”, czyli pierwszych wydań *Gry w klasy*, sprawiły, że – jak twierdzi Chądzyńska – czytelnicy połączyli ich w jedność¹⁸. Ona sama jedność tę jednak czuła: „[...] robiłam to jak w transie, u niego wyczuwałam każdy niuans, słowa same pchały mi się nie tyle pod pióro, co pod klawisze”¹⁹. Po raz kolejny tłumaczka izoluje się od ludzi, wycisza inne języki, i całymi dniami – jak sama to określa – „trzaska na maszynie”.

Olśnienie lekturą i pracą w transie Chądzyńska łączyła z precyzją dobierania odpowiednich słów: „Było to jak najwspanialsza matematyka, nie zawodziło to ani jednym słowem”²⁰. Tak sprzeczne, wydawałoby się, okoliczności i odczucia z pracy nad przekładem w przypadku tłumaczki *Gry w klasy* dało się pogodzić. Emilia Bielicka, inna tłumaczka i przyjaciółka Chądzyńskiej, twierdziła, że zawsze powstawały dwie wersje jej przekładu: pierwsza, pisana „żywiolowo” oraz nałożona na nią wersja druga – dopracowana z arytmetyczną precyzją²¹.

Na marginesie należy zauważyć, że matematyczne wręcz porozumienie między tłumaczką a dziełem literackim dotyczy tylko tekstów Cortázara. W pracy nad tłumaczeniem innych autorów latynoamerykańskich zdolność kameleona już się nie powtórzyła. Chądzyńska bez przekonania przyjmuje inne oferty tłumaczeń, przyznając, że przekłady te są po prostu nieudane.

Ociepleniu stosunków z autorem *Gry w klasy* mógł paradoksalnie zaszkodzić niebywały sukces powieści w Polsce. Po Argentynie to właśnie tutaj zdobyła ona największą popularność. Całkowity brak możliwości weryfikacji tłumaczenia i mało zrozumiały sukces trudnej skądinąd prozy wzbudzały w Cortázarze – jak podejrzewała Chądzyńska – lęk przed zawłaszczeniem jego powieści. Podczas jednej z wizyt Argentyńczyka w Polsce na spotkanie z nim przyszły rzesze młodych ludzi. Pisarz, zdziwiony takim zainteresowaniem, miał wtedy powiedzieć tłumaczce:

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Z. Chądzyńska, op.cit., s. 136.

¹⁸ *Byłam awanturnicą*.

¹⁹ Z. Chądzyńska, op.cit., s. 136.

²⁰ *Byłam awanturnicą*.

²¹ M. Kubiak, *Gra w słowa. Jubileusz Zofii Chądzyńskiej*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 10, s. 12.

„Ech, cholera cię wie, che, co ty tam napisałaś. Nigdy tego się nie dowiem”²². Po latach Chądzyńska widzi w tych słowach strach pisarza, że tłumaczka „zjadła” jego powieść, że zmieniła ją w coś swojego²³. Nie zagłębiając się w antropofagiczną metaforę przekładu, można jedynie stwierdzić, że obawy jego były nieuzasadnione. Chądzyńska rzeczywiście z łatwością wnika w język Cortáзара – przykład *Gry w klasy*, tak jak i opowiadań, jest w jej wydaniu niezwykle wierny, tłumaczka dokonuje nielicznych zmian. Zazwyczaj to pewne uproszczenia wypowiedzi nasyconych metaforami, usystematyzowanie interpunkcji oraz ułożenie narracji przez podział tekstów na akapity. Modyfikacje wydają się zarazem tak sporadyczne, że w ocenie całości tłumaczenia nie odgrywają większej roli²⁴.

²² Z. Chądzyńska, op.cit., s. 137.

²³ M. Piątkowska, *Zofia Chądzyńska: Nikomu zostawiam nic*, „Wysokie Obcasy” [dodatek], „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 38, s. 11. Piątkowska pisze: „Analizując te słowa po latach, Zofia Ch. dochodzi do wniosku, że Cortázar przestraszył się, że ona go zjadła, zmieniła, w jego powieść włożyła coś swojego. Mówi: – A ja byłam mu absolutnie wierna”.

²⁴ Za przykład niech posłużą dwa fragmenty przekładu obrazujące „uproszczenia”, na które zdecydowała się tłumaczka. Cytowane fragmenty oznaczam skrótami: O – tekst oryginalny (*La rayuela*, Caracas 2004), T – tłumaczenie Zofii Chądzyńskiej (*Gra w klasy*, Warszawa 2002), PF – przekład filologiczny (Natalia Gendaj). Przy tekstach publikowanych podaję także numery stron.

Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo como se mezclaba con el sudor de la piel, como asquerosamente se deshacia en una especie de venganza pegajosa. (O, s. 18)

„I wszyscy wściekli, nawet ja, z cukrem w zaciśniętej pięści, czując jak topnieje, jak ohydnie rozlaźli się w coś w rodzaju lepkiej mazi”. (T, s. 17)

I wszyscy wściekli, nawet ja, z cukrem zaciśniętym w dłoni, **czując jak miesza się z potem**, jak topnieje w coś w rodzaju lepkiej **zemsty**. (PF)

... en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fenix despues que el hubiera estrangulado deliciosamente, dejandole caer un hilo de la baba en la boca abierta, mirandola extatico... (O, s. 38)

„Tam, pod niebem hotelowych pokoi, byli równi, byli nadzy, i tam dopiero mogło dokonać się prawdziwe zmartwychwstanie feniksa. Kiedy dławiąc ją rozkoszą, patrzył na nią ekstazytycznie”. (T, s. 39)

Pod niebem hotelowych pokoi, byli równi i nadzy, tam mogło dokonać się prawdziwe zmartwychwstanie feniksa po tym jak dławiąc ją **rozkosznie, pozwalając, żeby stróżka śliny wpadła jej do otwartych ust**, patrzył na nią ekstazytycznie [podkr. – N.G.]. (PF)

Choć przykłady te mogą sprawiać wrażenie, że ingerencja tłumaczki była znacząca, należy mieć w pamięci, iż takie zmiany występują w przekładzie bardzo rzadko, a stopień „poetyzacji” języka *Gry w klasy* jest tak wysoki, że uproszczenia te na tle całości są niezauważalne. Na uwagę i osobną analizę zasługuje jednak „retuszowanie” przez tłumaczkę cielesnego (wręcz „ustrojowego”) języka Cortáзара. Chądzyńska ukrywa w tłumaczeniu nasycone fizjologią fragmenty

Spisane w podeszłym wieku wspomnienia Zofii Chądzyńskiej są próbą uporządkowania długiego i obfitego w wydarzenia życia. Autorka stara się trzymać chronologii, po kolei opisuje etapy swojego losu. W zakończeniu Chądzyńska dokonuje pewnego podsumowania: „Cztery obywatelstwa. Trzy kontynenty. Trzech mężów. Tak, byłam awanturnicą...”²⁵. Ze stron autobiografii wyłania się jednak jeszcze inny porządek – wkraczania w kolejne kręgi wyobraźni: czytanie, pisanie i tłumaczenie. Każde z nich zdeterminowane jest przez inny język (odpowiednio – polski, francuski, hiszpański); każdemu patronuje inna postać: Marian Eile, Jean Reverzy, Julio Cortázar. Czy zatem tak wyraźne wydzielenie tych sfer życia jest zwykłym gestem usystematyzowania biografii, czy też może rzeczywiście autorka widzi je jako przestrzenie częściowo niezależne? Odległość wydarzeń oraz sędziwy wiek powodują pojawianie się pewnych nieścisłości. Chądzyńska nie mogła chociażby, jak zapewniała w autobiografii i radiowych audycjach, przeczytać *Gry w klasy*, wracając do Polski w roku 1960, gdyż powieść wydana została dopiero trzy lata później²⁶. Nie sposób stwierdzić, czy jest to kolejny zabieg bardzo konsekwentnej, widocznej autokreacji, czy też może efekt zawierzenia mało wiarygodnej pamięci. Starsza Chądzyńska wielokrotnie skarży się na zawodność swoich wspomnień. Być może więc sposób rozplanowania wydarzeń – rozwieszenie przed czytelnikiem kolejnych skrawków życia w postaci białych, bo jeszcze niezapisanych, prześcieradeł – jest po prostu strategią pisarki chroniącą przed tym, by znowu, tak jak w argentyńskiej pralni, niczego nie pomylić.

dotyczące śliny i potu. Ułożenie tekstu nie ogranicza się więc do uporządkowania akapitów i interpunkcji, ale – wprawdzie zaledwie w kilku przypadkach – do usunięcia fragmentów „obrzydlivych”.

²⁵ Z. Chądzyńska, op.cit., s. 152.

²⁶ Trudno określić dokładną datę powrotu Chądzyńskiej. Monika Piątkowska pisze, że tłumaczka wróciła w roku 1961 (zob. eadem, op.cit.), Mariusz Kubiak – że w 1962 (zob. idem, *Ten błysk, rytm, magia słów. O Zofii Chądzyńskiej «24.II.1912 – 23.IX.2003»*, „Zeszyty Literackie”, 2004, nr 85, s. 136). Gombrowicz w liście do Józefa Wittlina datowanym na 15 maja 1961 pisze: „Skomunikuję się z Zosią Chądzyńską, tylko że ona na dniach wyrusza do Paryża” (*Walka o skawę*, s. 108). Sama Chądzyńska w relacjach radiowych mówi, że między pierwszą wizytą w Polsce (1958) a powrotem nie minęły dwa lata. O tym, że Chądzyńska była w Polsce w roku 1958, pisze z kolei Artur Sandauer w liście do Gombrowicza (zob. ibidem, s. 202). Żadne znane mi źródło nie wskazuje natomiast, jakoby powrót tłumaczki do kraju miał miejsce po 1963 r., czyli już po wydaniu *Gry w klasy*.

NATALIA GENDAJ

The laundry metaphor. Zofia Chądzyńska's reading, writing, and translation

The essay is devoted to the life and work of Zofia Chądzyńska, with special focus on three manifestation of her intellectual activity: reading, writing, and translation, and their linguistic relations. The complicated post-war vicissitudes forced the writer to frequent changes in her way of life, and required an effort to adapt to the new reality. Chądzyńska did different jobs, and often changed her place of residence. The point of departure for the present discussion is her work at white-wash laundry in Buenos Aires. The laundry serves as a metaphor for moving from one linguistic space to another, and both spaces seem to be rigidly isolated from one another for Chądzyńska.

The essay also refers to James Clifford's *On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski*. The anthropologist claims that each sphere of life is allotted to a different language: native, transgressive, and the language of restraint. The languages of both authors discussed by Clifford entered into various interferences, however, or replaced one another and created new connections. In Chądzyńska, it is definitely more difficult to see such relations, and her strong self-fashioning techniques reinforce the impression of radical transit from one language sphere to another.

The author's autobiography and her numerous autobiographical acts of expression also provide evidence for research in translation work, which in Chądzyńska can be analysed, for example, in the feminist context.

Keywords: Zofia Chądzyńska, Julio Cortázar, *Hopscotch*, women's translations, women's studies.

Natalia Gendaj – doktorantka w Pracowni Komparatystyki Literackiej na Wydziale Filologicznym US. Absolwentka filologii polskiej i studentka V roku filologii hiszpańskiej. Zajmuje się związkami Gombrowicza z Argentyną. Jej artykuły, tłumaczenia i recenzje były publikowane w „Roczniku Komparatystycznym”, „Pograniczach”, „Slavica Bruxellensia” oraz tomach zbiorowych.

e-mail: natalia.gendaj@hotmail.com