

Adriana Kovacheva

Dora Gabe i Anna Kamieńska - dialogi poetyckie

Przekłady Literatur Słowiańskich 3/1, 219-233

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Adriana Kovacheva

Dora Gabe i Anna Kamińska — dialogi poetyckie

Recenzenci wczesnych zbiorów wierszy Anny Kamińskiej opisywali jej artystyczne dokonania za pomocą metafor rozwoju i przełomów, kreując obraz poetyki teleologicznej, jakby poetka miała objawić jakieś ostateczne tajemnice i prawdy, dążąc — o czym pisał Janusz Sławiński — do epigramatyczności¹. Późniejsi monografisci twórczości Kamińskiej będą zgodnie pisać o spiralnej, koncentrycznej ewolucji jej poetyckiej wyobraźni². Nieustannie będzie im jednak towarzyszyła wizja celu, objawienia i świadectwa, urzeczywistniona w długim ciągu przejść od... do³. Rytm powracających tematów, wątków i motywów przywołuje skojarzenie z płynną, uspokajającą melodyką śpiewu matki.

Ten powtarzający się, wahadłowy, chwiejny ruch najlepiej obrazuje związek między poezją Dory Gabe i Anny Kamińskiej, który chciałabym opisać jako

¹ Zob.: A. Słucki: *Stare i nowe wiersze Anny Kamińskiej*. „Twórczość” 1958, nr 4; J. Sławiński: *Liryka Anny Kamińskiej*. „Twórczość” 1957, nr 1; J.J. Lipski: *Dialektyka natury i kultury*. „Twórczość” 1967, nr 7. Sformułowania J. Sławińskiego używa także Stanisław Dłuski, opisując etap syntetyzacji poszukiwań poetyckich Kamińskiej w latach sześćdziesiątych minionego wieku; zob. S. Dłuski: *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamińskiej*. Rzeszów 2002, s. 56.

² Zob. Z. Zarębianka: *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamińskiej*. Kraków 1993; Z. Chojnowski: *Metamorfozy Anny Kamińskiej*. Olsztyn 1995.

³ „[...] od materializmu do metafizyki, od wiary w systemowe rozstrzygnięcia losu świata do przekonania o niesystemowości ludzkich dziejów i doświadczeń, od ateizmu do deizmu, od troski socjalnej do troski moralnej, od humanitaryzmu do chrześcijańskiej idei miłości, od poddania się wpływowi awangardy, realizmu socjalistycznego do potrzeby rozwoju indywidualnym torem, od retoryki do epigramatycznej zwięzłości, od wiary w kreacyjną i sprawczą moc słowa do przekonania o jego znikomości i niewystarczalności”. Z. Zarębianka: *Świadectwo słowa...*, s. 8.

zdominowany przez wizerunek matczynego ciała⁴. Splecione wiersze obu poetek wymazują, rozładowują hierarchie i napięcia między oryginałem a przekładem, między pierwowzorem a jego podobieństwem, między poetką a czytelniczką. Przeciwdziałają się tym samym stereotypowemu modelowi recepcji poezji polskiej, który oddziałuje na bułgarską publiczność literacką od okresu międzywojennego.

Chronologia

W 1967 r. po raz pierwszy⁵ — jako komponent zbiorowego obrazu współczesnej poezji polskiej — ukazały się przełożone na język bułgarski wiersze Anny Kamińskiej⁶. Dora Gabe zredagowała antologię *Съвременни полски поети* (*Współcześni poeci polscy*), będącą kontynuacją reprezentatywnego, przeglądowego zbioru poezji polskiej, który przełożyła w latach dwudziestych XX w. Następnie, w 1973 r., opublikowane zostały wiersze wybrane Kamińskiej przełożone na język bułgarski, w 1986 r. zaś — wybór wierszy Gabe w języku polskim. Dialog i spotkanie poetek miał zatem miejsce na przestrzeni dwóch dziesięcioleci (w latach 1967—1986)⁷. Na marginesie warto odnoto-

⁴ W niniejszym tekście odnoszę się do wymiaru macierzyństwa, o którym pisze Luce Irigaray w swym wykładzie *Ciało w ciału z matką* (Tłum. A. Araszkievicz. Kraków 2000). Skupię się na poszukiwaniu tego wątku w przekładowej twórczości tłumaczek, który pozwala „nie zabijać znów matki, która została złożona w ofierze u zarania naszej kultury” i „przywrócić jej życie, matce w nas i między nami”. Zob. *ibidem*, s. 19.

⁵ Pomijam tu publikację utworów *Варшава* i *Митинг на работниците в име на мира* w tłumaczeniu Błagi Dimitrowej na łamach zaangażowanego po stronie oficjalnej propagandy czasopisma „Wrzesień” („Септември”), ponieważ sprawa „odkrycia” poetyckiej twórczości Kamińskiej nie będzie w tym tekście istotna. Zob. „Септември” 1956, бр. 5, s. 137—139.

⁶ *Домът на майка ми* (*Dom matki* [*Dobranoc matce*, 1959]), *Немият* (*Nietowa* [*Rzeczy nietrwale*, 1963]), *Птица* (*Ptak* [*Rzeczy nietrwale*, 1963]), прев. Б. Димитрова; *Сокопол* (*Sozopol* [*Źródła*, 1962]), прев. П. Караангов; *Археология* (*Archeologia* [*Pod chmurami*, 1957]), прев. Д. Панталеев. В: *Съвременни полски поети*. Ред. Д. Габе. Увод П. Динекев. София 1967, с. 177—182.

⁷ Zob. A. Каменска: *Времената на живота*. Прев. Д. Габе и др. Увод Д. Габе, М. Берберов. София 1973. Dalej cytaty z tego wydania będą przytaczane jako ВнЖ. Różniej wiersze Kamińskiej będą przedrukowywane w wydaniach zbiorowych; zob. *Докато обичам. Поетеси от цял свят за любовта*. Ред. Б. Божилов, И. Димов. София 1982, с. 114; Д. Панталеев: *Избрани преводи. Из поезията на славянските народи*. София 1984, с. 112—113. W języku polskim przekłady poezji Dory Gabe ukazywały się w następującej kolejności — *Ziemia gorąca. Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*. Wybór i opracowanie A. Kamińska, A. Stern. Warszawa 1968, s. 9—18 (tłum. A. Kamińskiej ze zbiorów *Земан път*, 1928 i *Нови стихове*, 1963); J. Zych: *Z poezji bułgarskiej*. Kraków 1972, s. 9—16 (wiersze z cyklu *Почакай, слънце*, 1967); D. Gabe: *Poezje wybrane*. Wstęp T. Dąbek-Wirgowa. Wybór i opracowanie W. Medyńska. War-

wać, że ich osobiste fascynacje zainspirowały tłumaczy kilku pokoleń, których wspólna praca została udostępniona literackiej publiczności we wspomnianych wydaniach zbiorowych.

Poetycka rozmowa Anny Kamińskiej i Dory Gabe odbyła się po okresie zaangażowania w literackie przedsięwzięcia powojennego ustroju, w atmosferze rozluźnienia politycznego po 1956 r. W ocenach ich przełomów twórczych powtarzają się takie sformułowania, jak: „drugi debiut”, „nowe narodziny”, „późny renesans poetycki”⁸, które odnoszą się do tomików *Biały rękopis* i *Zaczekaj, słońce* (*Почакай, слънце*). Polscy i bułgarscy znawcy twórczości poetek odnotowują także, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku obie odzyskały swój indywidualny, mocno oddziałujący głos — rozpoznawalny, naznaczony osobistym doświadczeniem, styl, który swoją inskrypcją sygnował granicę między mową a milczeniem. Poetyckie przemilczenia Kamińskiej, nazwane przez Zofię Zarębiankę „idiomem milczenia”, korespondują z poetyką „gęstniejącej ciszy” („сгъстена тишина”)⁹ Gabe, którą Miglena Nikolchina określa jako „odwoływanie słowa” („отзоваване на словото”)¹⁰. Przekonanie, że tradycyjna rola języka została wyczerpana i konieczne jest wynalezienie nowego idiomu, który pozwoli na ból słowa i w słowie, na „uwewnętrzzenie mowy”¹¹, zbliża twórczynię do poszukiwanej przez Luce Irigaray *parler-femme* — mowy semiotycznej, której treści nie poddają się symbolizacji¹².

Zmysłowość, eliptyczność i bogata metaforyka tego języka pochodzą z najgłębszych pokładów kobiecej nieświadomości, kształtując reprezentację doświadczeń i uczuć niewysławialnych w patriarchalnej ekonomii sensu. W wyra-

szawa 1986. Pomijam tu osobisty aspekt tego dialogu, tj. korespondencję między Gabe a Kamińską, o której wspomina Zofia Zarębianka; zob. Z. Zarębianka: *Zakorzenia Anny Kamińskiej*. Kraków 1997, s. 64.

⁸ Zob.: Z. Mocarska: „...jak dojrzały owoc w Winnicy Pańskiej”. *O poezji Anny Kamińskiej*. „Przegląd Katolicki” 1986, nr 24, s. 1; J. Łukasiewicz: *Wiersze Anny Kamińskiej*. „Więź” 1976, nr 5, s. 73; M. Шишкова: *Единство на талант и култура*. В: Д. Габе: *Светът е тайна. Поезия и проза*. София 1994, s. 29—42.

⁹ Cykl wierszy Dory Gabe, który najpierw nosił tytuł *Писма до никого* (*Listy do nikogo*) i pod tą nazwą znalazł się w tomiku poezji wybranych w tłumaczeniu Seweryna Pollaka. Później cykl z 1973 r. Gabe zatytułowała *Сгъстена тишина* (*Gęstniejąca cisza*).

¹⁰ Zob. Z. Zarębianka: *Zakorzenia...*, s. 115; M. Николчина: *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*. София 2002, s. 59.

¹¹ Por. „Trzeba, aby słowa bolały, aby kaleczyły język. Piękne słówka, lekki dar wymowy to zalety salonowca, nie poety”. A. Kamińska: *Jeden z grzechów pięknych*. Lublin 1967, s. 132. „Milczenie poezji nie jest rezygnacją z mówienia, nie jest zaniechaniem, ale uwewnętrzzeniem mowy. Milczeniem z pełni, a nie z pustki”. Eadem: *Na progu słowa*. Poznań 1985, s. 14. Celowo przywołuję tu wieloznaczność słowa *język* jako biologicznego narządu mowy i symbolicznego systemu znaków, ponieważ w wypowiedzi Kamińskiej polisemia tego wyrazu tworzy szczelinę do mowy matczynej, zakłócającej porządek przyległości.

¹² O *parler-femme* zob. A. Araszkiwicz: *Dotknięcie ciała. Literacka strategia Anieli Gruszeckiej*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 123, 130; A. Gajewska: *Hasło: Feminizm*. Poznań 2008, s. 262—265.

zonych przez Gabe i Kamięńską opiniach o wartości osobistego przeżycia jako źródła wszelkiej poezji tkwi przeświadczenie, że można odzyskać cielesność języka, przekraczając jego ramy, przywrócić to, co wykluczone i tłumione.

Odmowy

W utworach Kamięńskiej przekonanie to przyjmuje formę skrajną i wyrazistą — w przewartościowaniu uniwersalnej tożsamości poety czy pisarza, w odmowie przyjmowania roli twórcy:

„Nie utożsamiam się w pełni z osobą piszącą. Nie jestem poetką. Czasami z trudem sobie przypominam, że powinnam nią być. Skąd się to bierze? Taki brak pisarskiej tożsamości? To, co piszę, jest tylko niedokładnym wyrazem mojego istnienia, a ono samo jest ważniejsze od pisania”¹³.

Sytuując swoją twórczość — w opozycji do ważykowskiej poezji gry — po stronie poezji doświadczenia¹⁴, Kamięńska opowiada się za pisaniem płynnym, nieuchwytnym i bezpretensjonalnym, jak codzienne życie: „Całe życie prałam, prasowałam, gotowałam, usługiwałam — pisząc, ucząc się, czytając, kochając w głębi serca — i to, a nie co innego nazywam pełnią życia”. Pisanie zrasta się z doświadczeniem, znika granica między podmiotem i przedmiotem: „Droga. Tym jest dla mnie poezja. Zwykła droga ludzkiego życia. Tu, w poezji naprawdę nie ma nic, gdy nie ma biografii. Zawsze na pytania dzieci: czym piszę, ołówkiem czy atramentem, odpowiadałam: piszę swoim życiem”¹⁵.

Ta symbioza narusza stabilność metajęzyków, podaje w wątpliwość ujęcia obiektywistyczne. Jak podkreśla jedna z recenzentek wierszy Kamięńskiej, „Jest to poezja nie do intelektualnych interpretacji, lecz do współodczuwania, podobnie jak los ludzki, jak drugi człowiek”¹⁶. Interpretacje milczenia jako głównej figury twórczości poetki splatają się z językiem recenzji Zofii Mocarskiej przez metaforę mięszu, na którą wskazuje sama Kamięńska¹⁷.

¹³ A. Kamięńska: *Notatnik 1965—1972*. Poznań 1988, s. 277.

¹⁴ Zob. I. Gralewicz-Wolny: *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamięńskiej*. Katowice 2002, s. 16.

¹⁵ A. Kamięńska: *Autointerpretacja*. W: A. Kamięńska: *Na progu słowa...*, s. 10.

¹⁶ Z. Mocarska: „...jak dojrzały owoc w Winnicy Pańskiej”..., s. 1. Cyt. za: I. Gralewicz-Wolny: *Pisz o milczeniu...*, s. 17.

¹⁷ Por. „Od pierwszego mojego tomu *Wychowanie* prozaizmy stanowiły dla mnie miąższ poezji”. A. Kamięńska: *Autointerpretacja...*, s. 14. „Pełno w tych wierszach detali, szczegółów biograficznych [...], a jednak nie stwarzają one klimatu subiektywności i prywatności poetyckiej refleksji — przeciwnie, uwiarygodniają, osadzając ją w miąższu życia [...]”. Z. Mocarska: „...jak dojrzały owoc w Winnicy Pańskiej”..., s. 1.

Podwojenia

Dora Gabe i Michail Berberow we wstępie do zbioru wierszy wybranych Anny Kamińskiej, chcąc przybliżyć jej poezję bułgarskojęzycznym czytelnikom, również posługują się metaforą — metaforą drogi, na której następuje spotkanie ze „światłem uczucia i jasnością myśli, które prowadzą nas z powrotem do początku: do emocji, do dźwięku, do barwy, ale zawsze przez słowo”¹⁸.

Gabe i Berberow zwracają uwagę nie tyle na sensualną metaforykę w twórczości polskiej poetki, ile na potrzebę czytania tej poezji przez osobiste losy Kamińskiej. Wydawałoby się, że ich intuicja niewiele różni się od rozważań krytyki polskiej. Dalsza część rysu biograficznego jednak zaskakuje, ponieważ za najważniejsze wydarzenia w życiu Kamińskiej, które ukształtowały jej współczującą wyobraźnię poetycką, uważa się wczesną śmierć ojca poetki, towarzyszenie matce w codziennej trosce o rodzeństwo, współczucie dla rodzielki oraz przeżycie kataklizmu wojny.

Dlaczego figura matki i obraz wzajemnej troski, życzliwości i swoistego partnerstwa stały się w odczytaniu Gabe i Berberowa źródłem późniejszej, dojrzałej twórczości autorki *Białego rękopisu*¹⁹? Ich narracja wplata nowe sensy do metafory drogi, za pomocą której sama Anna Kamińska opisuje swój stosunek do poezji. Powtórzenie i aliteracja (rzeczownik i czasownik *спътница* i *съпътствувам* są pochodnymi rzeczownika *път* ‘droga’), wzmagające obraz współtowarzyszenia i wspólnego pokonywania drogi życiowej, przykuwają uwagę i tworzą rytm, nieoczekiwany w ramach konwencji wstępnego eseju czy szkicu, który ma na celu prezentację obcojęzycznej poetki i jej twórczości. Okazuje się, że droga poetycka to droga dwóch związanych z sobą osób, droga matki i córki, nierozłącznych.

W krótkim wstępie zaznaczają się także inne podwojenia-powtórzenia. Sam jego tytuł — *Надживяла сезоните* (*Przeżyła wszystkie sezony*) — znamienne koresponduje z poetycką deklaracją Dory Gabe, złożoną w wierszu *Uniesienie*: „Od chwili przyjścia na świat / stałam się rówieśnicą / wszystkich pokoleń. / Oddychałam powietrzem dwóch epok / i tak długie były dni / i lata, / że mi się

¹⁸ Д. Габе, М. Берберов: *Надживяла сезоните*. В: А. Каменска: *Времената на живо-та...*, с. 5. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie A.K.

¹⁹ „[...] поетесата остава много рано без баща и е *спътница* в трудностите на майка си, която трябва сама да се грижи за всичките си деца. Но това, [...], ражда още в ранни години чувство на *съпричастие*, което по-късно *съпътствува* всичките ѝ произведения...”. („poetka bardzo wcześnie zostaje bez ojca i staje się współtowarzyszka swojej matki, która musi sama zadbać o wszystkie swoje dzieci. To doświadczenie [...] jeszcze we wczesnym wieku kreuje poczucie empatii, które później będzie towarzyszyło wszystkim jej utworom [...]” [podkr. — A.K.]. Ibidem, s. 6.

wyduje,/ jakbym się stała nieśmiertelna [...]”²⁰. Rówieśnica wszystkich pokoleń — w tej samoświadomości krytycy i historycy literatury bułgarskiej poszukiwali klucza do niezwykle długoletniej aktywności twórczej poetki²¹, która dopiero swoimi późnymi tomikami wzbudziła ich podziw i akceptację. W tytułowej reminiscencji pojawia się sugestia o podobnych losach recepcji dzieł obu poetek.

Zbliżają je również życiowe i twórcze role, których się podejmują. Gatunkowa i rodzajowa różnorodność ich pisarstwa, obejmująca poezję, prozę dla dzieci i dorosłych, dramaturgię i eseje krytycznoliterackie, zgłębianie sztuki tłumaczenia oraz pracę redaktorską, składają się na bogaty dorobek Anny Kamińskiej i Dory Gabe. Obie pozostają otwarte na inspiracje i obowiązki wynikające ze związków z mężami pióra (Janem Śpiewakiem i Bojanem Penewem). Tematyka ich późnych wierszy nawiązuje do tych osobistych relacji.

Światy poetyckie obu poetek łączy także stale w nich obecny temat wojennych losów Żydów i obraz wygnania²². Ważny jest również wątek odnowy i prawa do niegotowości, niestałości, eksperymentu. Piszą o tym obie autorki. Anna Kamińska mówi o swojej niezależności wprost: „Nie chcę zastygać w żadnej poetyce, w żadnej konwencji. Chcę mieć prawo do porzucania wątków, form, sposobów. Chcę mieć prawo rozwoju”²³. Gdyby nie fakt, że ta wypowiedź ukazała się dwanaście lat po publikacji przekładów bułgarskich w zbiorze wykładów *Na progu słowa*, można by powiedzieć, że została we wstępie tłumaczy sparafrazowana. Gabe i Berberow widzą poetkę właśnie jako „twórcę w nieustannej ewolucji, którego droga nie zna zastoju” („творец в непрекъснат растеж и нейният път не познава застои”)²⁴. Porównując ten zapis z wierszem Dory Gabe ****Нито една минута (Ani jednej minuty)*, okazuje się, że powtarza on i przypomina poetycką wizję życia przepelnionego wzruszeniami, niepokojem, nowymi początkami: „[...] ani jednej chwili / niewypełnionej poruszeniem”²⁵.

²⁰ D. Gabe: *Uniesienie*. W: *Poezje wybrane*. Tłum. J. Zych. Warszawa 1986, s. 69. Cytowany fragment w języku bułgarskim: „Откакто се родих / на всички поколения / връстница станам. / На две епохи въздуха ловах / и толкоз дълги бяха дните / и годините, / че ми се струва / да съм станала безсмъртна...”. Д. Габе: *Стихотворения*. София 1975, с. 132.

²¹ Zob. С. Жеков: *На всички поколения връстница*. В: Idem: *През двора на времето. Литературна критика*. София 2011. Тум bardziej zadziwiająca na tle przyśpieszonego, nieciągłego rozwoju literatury bułgarskiej, w historii, której pokolenia literackie szybko się zmieniały. Na to zjawisko zwraca uwagę Miglena Nikolchina i odnotowuje, że poczucie nieciągłości epok literackich wiąże się także z faktem, że zbyt wielu poetów-mężczyzn umiera niespodziewanie, zbyt wcześnie, nie osiagając sędziwego wieku. Zob. М. Николчина: *Родена от главата...*, с. 9—10.

²² Żydówka Dora Gabe zmienia przynależność religijną, by móc zawrzeć związek małżeński. Jej biografowie odnotowują, że ten gest nie był szczególnie ważny dla światopoglądu poetki. W jej poezji jednak pojawia się wątek innowiercy o podwójnym rodowodzie, równoznacznym z podwójnym wygnaniem — ze starodawnego rodu biblijnego i z czarnej ziemi. Zob. ibidem, s. 23—24.

²³ А. Камієнська: *Na progu słowa...*, s. 10.

²⁴ Д. Габе, М. Берберов: *Надживяла...*, с. 8.

²⁵ „Нито една минута/празна от вълнение”. Д. Габе: *Стихотворения...*, с. 197.

We wstępie do tomiku poezji wybranych Kamieńskiej zarysowuje się chęć wpisania jej dzieła w kontekst twórczości poetki i tłumaczki Gabe. Odniesienia intertekstualne do utworów bułgarskiej poetki oraz rozpowszechnionych formuł krytycznoliterackich, za pomocą których zwykle się je opisywać, wzbogacają wprowadzenie do twórczości poetki polskiej, wskazując na przenikanie się ról i gatunków. Wstęp akcentuje otwartość dwóch odrębnych światów poetyckich na siebie nawzajem, możliwość ich współistnienia i czytania jednego za pomocą drugiego, na przemian.

Matki i tłumaczki

W figurze matki ze wstępu Gabe i Berberowa kryje się klucz do zrozumienia zachłanności poetki, która pragnie włączyć słowo cudze w swoje i słowo cudze nasycić sobą. Jeśli obraz matki nieustannie towarzyszy poezji córki, obraz tłumaczki to kolejna sygnatura, którą można rozpoznać w tekście przekładu, dodatkowo wzbogaconym, odnowionym, narodzonym po raz kolejny. Dora Gabe troszczy się o poezję Kamieńskiej jak matka — chce ją nakarmić swoim językiem, chce jej współtowarzyszyć i szukać w niej własnego oblicza. Postawa ta unieważnia metaforę „przekładowego kanibalizmu”, która ma znaczenie wyłącznie w ramach patriarchalnej ekonomii sensu, wykluczającej pierwotny związek między matką a córką. Poszukiwanie wyjścia z jej ograniczeń prowadzi do odrodzenia się tłumionego sposobu rozumienia poezji polskiej.

W okresie międzywojennym profesor Bojan Penew, historyk i krytyk literatury, slawista i polonofil, ukierunkował styl recepcji literatury polskiej. Jako redaktor czasopisma „Przegląd Polsko-Bułgarski” i organizator seminariów poświęconych polskiemu romantyzmowi, kształcił przyszłych tłumaczy. Za szczytowe osiągnięcia polskiego geniuszu poetyckiego uważał utwory Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego; sądził, że poeci bułgarscy powinni uczyć się od wielkich romantyków mistycyzmu, głębi filozoficznej i postawy mesjańskiej. Desislawa Georgiewa prześledziła rozwój tego nurtu recepcyjnego między pierwszą a drugą wojną światową, nazywając go *polonica incognita*, i scharakteryzowała jako model nacjonalistyczno-kompensacyjny oraz tradycjonalistyczny. To on przyczynił się do dezaktualizacji oraz marginalizacji znaczenia polskiej poezji w kontekście ówczesnego życia literackiego w Bułgarii, a także do jej stereotypizacji²⁶.

²⁶ Д. Георгиева: *Мостове от думи. Полската литература в България в периода между двете световни войни*. София 1997, s. 153—161; T. Dąbek-Wirgowa: *Twórczość przekładowa Dory Gabe*. Warszawa 1969, s. 20—24.

Jednocześnie kształtował się konkurencyjny model recepcyjny, w ramach którego tłumaczkę i popularyzatorzy próbowali przybliżyć bułgarskim czytelnikom polską poezję i prozę. Sława Sztiplijewa w antologii poezji polskiej z 1934 r., przekładając utwory współczesne odbiorcom bułgarskim, dążyła do recepcyjnej synchronizacji oraz poszukiwania w literaturze polskiej odpowiedników zjawisk literackich zaobserwowanych w poezji rodzimej. Desisława Georgiewa pisze o popularyzatorskiej działalności Sztiplijewej, mającej na celu przedstawienie innych wymiarów polskiego romantyzmu²⁷. Dora Gabe, już w odmiennych ramach instytucjonalnych, aktualizuje model synchronizacji recepcyjnej. Za Migleną Nikolchiną należy zapytać, czy nie jest to jej kolejny bunt przeciwko historii literatury bułgarskiej oraz regułom rządzącym jej pisaniem, pamiętaniem i utrwalaniem²⁸. Odpowiedzi należałoby szukać w strategiach przekładowych Gabe realizowanych po śmierci jej męża, Bojana Penewa. To pytanie pozostanie jednak otwarte, ponieważ nie ma tu miejsca na obszerną analizę twórczości przekładowej poetki. Konieczne jest za to odślonięcie potencjału myślenia Gabe o poezji polskiej jako o czymś jednocześnie innym i bliskim, realizowanego w przekładach utworów Kamińskiej.

Tłumaczki

Bojan Penew na jakiś czas wprowadza nieznośną asymetrię między polskim oryginałem a bułgarskim przekładem, postulując, by tłumacze i poeci identyfikowali się z obcym tekstem i jego interesem, zapominając o swoim własnym języku. „Obserwujemy wymazanie głosu własnej kultury, własnego ‘ja’ za pomocą tego, co obce. Obserwujemy osobliwy rodzaj empatii, samorozpuszczanie się w inności”²⁹. Dora Gabe próbuje przywrócić równowagę.

W całym cyklu przekładów *Białego rękopisu* wystąpiło tylko jedno przesunięcie, które wskazuje na lekturę autorytatywną bułgarskiej poetki. Być może stoi za nim przekonanie, że tłumaczka wie, w jaki sposób przenieść wiersz

²⁷ Д. Георгиева: *Мостове от думи...*, с. 49—50. Sława Sztiplijewa w cyklu artykułów o Adamie Mickiewiczu próbuje konkretniej opisać jego dzieło, poświęcając uwagę np. postaciom kobiecym w *Dziadach*, dekabrystom, młodości poety. Są to pierwsze próby wyjścia poza patetyczne komentarze i kreślenia bardziej szczegółowego obrazu twórcy, przedstawianego najczęściej jako poeta-prorok.

²⁸ М. Николчина: *Родена от главата...*, с. 94—106.

²⁹ Г. Симеонова-Конах: *Боян Пенев и границата на въздействие на чуждата култура — деконструкция на собствената*. В: *Боян Пенев. Нови изследвания*. Ред. И. Сарандев. София, с. 121.

z jednego obszaru kulturowego do innego, przełożyć tak, by ponowne umiejscowienie nie wykorzeniło wiersza. Przepisanie, przyswajanie oznacza przetrwanie utworu Kamińskiej w kulturze i literaturze docelowej i tym samym nie jest pozbawione troski.

Wersy „obmyj mnie z krwi / z potu z moczu z nasienia” z inwokacyjnego wiersza ****Wodo wodo snu*³⁰, który z uwagi na wielokrotnie użyty poliptoton wpisuje się w konwencję bułgarskiej piosenki ludowej, zostały zredukowane do „измий ме от кръвта / от пот и от зачатие”³¹ („obmyj mnie z krwi / z potu i z poczęcia”). Figura etymologiczna stała się znakiem rozpoznawczym nawiązania do tradycji ludowej, stylizacji. Pojawia się często w cyklach poetyckich Peja Jaworowa, pozorowanych na piosenki hajduckie³². Tym samym, zgodnie z przyzwyczajeniami czytelników bułgarskich, wiąże się z kanoniczną tradycją uwznioślenia tautologicznej, paronomastycznej rytmizacji. Powtarzalność konstrukcji składniowych, które Gabe przetwarza (wprowadza spójniki tam, gdzie Kamińska pozostawiła asyndeton), dodatkowo podkreśla śpiewność wiersza, upodabnia go do żałobnej piosenki płaczek. Krytycy polscy jako kontekst dla poezji Anny Kamińskiej przywoływali *Treny* Jana Kochanowskiego. W literaturze bułgarskiej może zaistnieć tylko odwołanie do motywów folkloru. Te nawiązania stały się bardziej czytelne w przekładzie Gabe.

Inne wiersze zostały przełożone z dbałością o obcy rytm. Gabe zachowała możliwy poziom dosłowności, realizując tekstualne praktyki, które możemy współcześnie opisać jako forenizację tekstu w obawie przed jego zdominowaniem, homogenizacją i udomowieniem³³.

W miniaturze ****Urodziłem się* (PW, 280) dramatyczna, nieciągła pamięć podmiotu lirycznego zamyka całe jego życie w trzech obrazach — zielonej rzeki, drzewa i zielonych oczu:

Urodziłem się
i umarłem
więcej nie pamiętam
jakaś rzeka zielona
drzewo zielone
oczy zielone
i o to tyle krzyku
tyle płaczu o to

³⁰ A. Kamińska: *Poezje wybrane*. Warszawa 1973, s. 279. Cytaty z tego wydania będą przytaczane jako PW.

³¹ А. Каменска: *Времената на живота...*, с. 83.

³² П. Яворов: *Хайдушки песни*. В: Идем: *Събрани съчинения*. София 1959.

³³ L. Venuti: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London—New York 1995, s. 305. Cyt. za: R. Arrojo: *Interpretation as Possessive Love. Helene Cixous, Clarice Lispector and the Ambivalence of Fidelity*. In: *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Eds. S. Bassnett, H. Trivedi. London—New York 1995, s. 148.

Родих се
и умрях
вече не си спомням
никаква река зелена
дърво зелено
очи зелени
а за тях
такива писъци
такива плачове
за_ тях (ВнЖ, 84)

Postpozycja przymiotnika w języku polskim jest normatywna i ma znaczenie przydawki gatunkującej. Z kolei w języku bułgarskim zachowanie polskiego szyku tych kilku wersów pozostaje na granicy błędu gramatycznego i sugestywnej inwersji poetyckiej. Zachwianie syntaksy spowalnia czytanie. Niepewność, niespójność wspomnienia zostały słownie ucieleśnione i uwe wnętrznione; bolą.

Warto zanotować, w jaki sposób tłumaczka i poetka przenosi do języka bułgarskiego wiersz ****Być ziemią mocno trzymać cię w swoich objęciach* (PW, 296), w którym najczęściej spotykana forma czasownikowa to bezokolicznik — *być, trzymać, przynosić, szeptać, przyczołgać się*. Konstrukcje bezokolicznikowe przedstawiają czynności abstrakcyjne. Nie niosą dodatkowej informacji gramatycznej, nie określają liczby, rodzaju ani osoby. We współczesnym języku bułgarskim nie można odpodmiotować czasownika, ponieważ forma bezokolicznika wyszła z użycia. Można by mówić o klasycznej sytuacji nieprzekładalności. Jednak Dora Gabe z tego gramatycznego braku tworzy wiersz, który burzy językowe przyzwyczajenie do jednoznacznego określania podmiotu. W pierwszym wersie wystąpiły dwie figury — ty, który jesteś/będziesz ziemią i podmiot mówiący: „да си земя”. Ich dialogiczne współlistnienie będzie się powtarzało rytmicznie z każdym następnym zaklęciem — „być ziemią”. Między tymi dwoma podmiotami w następnych wersach pojawiają się kolejne nieokreślone postacie — on lub ona albo ono („да те притиска” (ściska cię), „да ти довява” (dowiewa ci), „да те държи” (trzyma cię)) oraz oni/one („да ти шепнат” (szepcą ci))³⁴. W trakcie linearnego czytania wiersza nie sposób się dowiedzieć, kim są te enigmatyczne podmioty. Dopiero w ostatnich dwóch wersach kształtuje się bardziej stałe ‘ja’ — ja-matka, ja-żona, ja-ziemia. Matka-żona-ziemia mówi, zwraca się do kogoś, ale nieustannie pogrąża się w kolejnej wieloosobowości. Inne podmioty pozbawione są wyraźnego głosu — za to związane ze zmysłami mogą zostać utożsamione z ciężarem, wiatrem, zapachem, łaskotaniem, kołysaniem. Adresat poetyckiego zaklęcia w trakcie czytania wiersza ucieleśnia się,

³⁴ Да си земя / да те притиска във прегръдките си / да ти довява мириса горчив на билки / глада на корените / да си земя / и да ти шепнат. ВнЖ, с. 87.

sforo odczuwa czynności, którym zostaje poddany, ma ciało, ale tylko na chwilę. Jego ciało, tak samo jak podmiot mówiący, się rozpada, rozczłonkuje na „wargi i oczy / miłe stopy i ręce”. Tłumaczka to ciało opisuje dokładnie, tak jak Kamieńska — „устни и очи / мили стъпки и ръце”, mimo że bułgarskim czytelnikom kolejność rzeczowników w wersji „wargi i oczy / устни и очи” sprawi trudność, o wiele łatwiej bowiem wymówić „очи и устни”. Dora Gabe narusza oczekiwaną płynność, osiągniętą za pomocą rytmicznego powtórzenia.

Ponieważ tłumaczenie Gabe nie przynosi jednoznacznych rozstrzygnięć, kim są owe: *ja, on, ona, ono, oni, one, ty*, czytelnicy mogą wrócić raz jeszcze do początku wiersza, przeczytać go po raz kolejny, od nowa. Przekład Dory Gabe skłania do wielokrotnej lektury, koncentrycznej, wciąż odnawianej, aż do momentu, w którym osoba czytająca schwytna zostanie w ekstatyczny taniec konstituowania się i rozpadania podmiotów, między którymi nie ma granic. Zakłęcie wiersza zaczyna działać. Tłumaczka, towarzysząc poetce, znów gotowa jest przekształcać znajomy język, rozszerzać jego przestrzeń, by zrobić miejsce innemu językowi, wyrazowi tej drugiej.

Współzależność, współlistnienie tekstów polskich i bułgarskich autorstwa Gabe i Kamieńskiej przywołuje metaforę Rosemary Arrojo, która skłonna była widzieć tłumaczenie i każde ponowne odczytanie tekstu jako palimpsest³⁵ — nawarstwienie znaków, ich zamazywanie i ponowne zapisywanie. Nazwijmy zatem praktykę przekładową Gabe i jej sposób odczytania poezji Anny Kamieńskiej „modelem palimpsestowym”.

Matki

Palimpsestowe czytanie i przekładanie nie dopuszcza wykluczenia. Poetka i tłumaczka współlistnieją. Słowna warstwa bułgarskiego zapisu została nałożona na zapis polski. Dora Gabe wplotła swoją poezję w nurt poezji Kamieńskiej. Przejście od jednej do drugiej staje się płynne, możliwe. Palimpsestowy model przekładowej praktyki znosi asymetrię między poetką a tłumaczką, oryginałem a przekładem na rzecz współzależności. Ten model rozszerza granice własnego języka, otwiera go na inność; jest to model radykalnego połączenia się jednej i drugiej, córki i matki.

W takim ujęciu poezja Kamieńskiej staje się nad wyraz aktualna. Współpracownicy Dory Gabe w redagowanych i promowanych przez nią przekładach poezji polskiej — z upływem czasu coraz rzadziej tłumaczonych przez samą

³⁵ Zob. M. Snell-Hornby: *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting View Points?*. Amsterdam—Philadelphia 2006, s. 61.

poetkę — będą coraz częściej stosować palimpsestowe odczytania i tłumaczenia, umożliwiające zaistnienie różnic, które polska inność może zainscenizować dla czytelników bułgarskich. Fakt, że tłumaczka pozwoliła tekstom polskim mówić językiem bułgarskim, a przy tym nie mówić wyłącznie tego, na co przygotowani byli przez Bojana Penewa czytelnicy i słuchacze (również jego seminariów), stał się możliwy dlatego, że dała się ponieść fantazjom o życiodajnej matce, która jako jedyna pozostaje wierna — wierna córce.

Wiersze Anny Kamieńskiej w języku bułgarskim mają jeszcze inne tłumaczki-matki, kontynuatorki poczynań Gabe — Swetłę Giurową i Błagę Dimitrową. One coraz odważniej wzbogacają teksty sobą, przekraczając bariery recepcyjne modelu *polonica incognita*.

Swetła Giurowa — tłumaczka części utworów ze zbioru wierszy wybranych *Времената на живота* — zmienia płęć podmiotu lirycznego. Cykl *Moje stworzenie świata* nie został przełożony w całości. Wybrano jedynie wiersz szósty — *Jej ręce*. Wybrzmiewa w nim dialog między tą, która „rozpętała to wszystko, / bez czego świat by nie powstał” (PW, 104), a bohaterem, który tylko pozornie nie zwraca uwagi na jej zagrożoną hojność, proszącą o przebaczenie, że jest: „A ja zanurzałem się w jej dary, / udając, że nimi gardzę, / że nie mogę ich kochać” (PW, 105). W języku bułgarskim to nie on gardzi, lecz ona — „А аз се гмурнах в даровете нейни / и самичка се преструвах, че не ги приемам, / че не ги обичам” (ВнЖ, 47). Oryginalny dialog między nim a nią został przełożony na rozmowę dwóch kobiet. Rozmowę między dwiema kochankami? Między matką a córką? Z czego bierze się rozkosz niebezpieczeństwa? Czy ten wiersz nie jest powtórzeniem scenariusza matkobójstwa, który legł u podstaw psychoanalizy lacanowskiej — kobieta skazana na odrzucenie darów matki, by móc się zidentyfikować z językiem ojca?

W wierszu ****Morze w brzegach stoi* (PW, 222) tłumaczka znów zmienia sensory, wprowadzając czasowniki rodzaju żeńskiego:

Owad jednodniowy, przez którego ciało
 Płynie czas inny, przyspieszony,
 tak właśnie świat zobaczył
 grudką wypukłego oka.
 Jestem przepływem czego w co,
 ruchem ku czemu,
 odlotem od czego,
 upadkiem w co?
 Jestem?
 Nie! Raczej zawsze będę albo **byłem** —
 w mgnieniu przelotu myśli motyl

Едно насекомо,
 което се нарича едnodневка

и през чието тяло плува друго време, ускорено —
така Той именно видял света
със лещата на своето изпъкнало око.
Аз съм протичане на нещо в нещо,
движение към нещо,
отлитане
и падане във нещо?
Съм?
Не!
По-скоро винаги ще бъда
или пък съм **била** —
в мига, когато прелетяват
пеперудите на мисълта. (ВнЖ, 60)

Czy Giurowa użyła tej formy gramatycznej z uwagi na dokładny rym — „била-мисълта”? A może jest to zwyczajny błąd — obserwujemy kilkakrotną zmianę charakterystyk owada: najpierw, zgodnie z gramatyką języka bułgarskiego, jest on w rodzaju nijakim, potem w męskim, a pod koniec — w żeńskim. Znowu nie ma pewności, kim jest podmiot wypowiedzi. A może tłumaczka pozwoliła sobie na zbyt daleko posuniętą identyfikację podmiotu lirycznego z autorką? Niezależnie od tego, jakie rozstrzygnięcia mogą mieć te pytania, zmiana została zaakceptowana przez zespół tłumaczy, między innymi Dorę Gabe. Płynność przejść, rozchwianie tożsamości, pragnienie transgresji zaistniały w przekładzie.

Błaga Dimitrowa, młodsza od Kamińskiej i Gabe (poetka urodziła się w 1922 r.), swoje tłumaczenia utworów poetyckich Kamińskiej otwiera wierszem *Dom matki* z cyklu *Dobranoc matce*. W jej przekładzie pieśni żałobnej o śmierci matki łączą się głosy trzech twórczyń. Wątek nieuleczonej straty powtarza się w wierszach poetek, których bohaterki liryczne wszędzie poszukują rodzicielki — w przedmiotach, które po niej zostały (*Dom matki*, A. Kamińska), w listach, które pisała (*Samotność*, D. Gabe), w krzyku i śnie (*Jej ciało*, z cyklu *Moje stworzenie świata*, A. Kamińska), w dotyku miłosnym (*Ръката на майка ми — Ръка моей matki*, B. Dimitrowa). W wierszu Kamińskiej to poszukiwanie zdaje się nie mieć końca, a na krańcu słowa pozostaje jedynie bolesne wołanie, które uniemożliwia mówienie:

To ty! Ty — przemieniona.
Ale iskra znika. Popiół listom. Popiół pamiętkom.
A możesz ty tu, w serca głębi, na dnie.
Mamo! Bólu! Rozłako! (PW, 67)

W bułgarskim przekładzie końcowe dwa wersy ostatniej strofy łączą krzyk rozpaczy z olśniewającym wykrzyknikiem, towarzyszącym każdemu odkryciu:

И разбирам: ти си в мен, в сърцето, (I rozumiem: jesteś we mnie, w moim sercu,
майка! Болко и разлъко моя! (mamo! Bólu i rozłąko moja!)³⁶.

Poetyckie zakończenie, charakterystyczne dla konwencji balladowej, oddala podmiot liryczny od momentu rozdzierającego bólu. Uładzona składnia i liryczna apostrofa następują dopiero po racjonalizacji doświadczenia, dopiero wówczas słowa mogą się utrzymać w swoim porządku.

Czytelnicy bułgarscy w przekładach wierszy Anny Kamińskiej mogą odnaleźć słowo poetki i głosy tłumaczek. Mogą te wiersze odczytywać jako intertekstualny splot towarzyszących sobie języków. Jednocześnie spotykają się z odmiennością, której muszą sprostać. Jest to odmienność nowego modelu przekładowego i nowego sposobu percypowania poezji polskiej, stającej się uczestniczką wielogłosowego dialogu między poetkami a tłumaczkami. W tych rozmowach poetyckich podjęto próbę odnalezienia mowy, w której można wyrażać więź z matką.

³⁶ А. Каменска: *Домът на майка ми*. Прев. Б. Димитрова. В: *Съвременни полски поети...*, с. 177.

Адряна Ковачева

Дора Габе и Анна Каменска — поетически диалози

Резюме

В настоящата статия поетическият диалог между двете поетеси и преводачки е представен като разговор за майката — майката на жената като извор на нейното творчество. От тази гледна точка преводаческата практика на Дора Габе е описана като „модел на палимпсеста“, защото дава възможност за разширение на родния език така, че той да помести чуждия, а замазването на полския поетически текст е съпътстван с неговото насищане със собствени творчески сили. Тази преводна стратегия разбива стила на рецепция на полската поезия в България, налаган от Боян Пенев, превъзможва нейните асиметрии, в които полската поетика винаги е виждана като доминираща. По-нататък преводите, направени от Блага Димитрова и Светла Гюрова са представени като продължение на палимпсестовите преводни практики, предложение от Дора Габе.

Ключови думи: Българска поезия, преводачески стратегии, ресептивни модели, преводачки, gender и превод.

Adriana Kovacheva

Dora Gabe i Anna Kamińska — poetic dialogues

Summary

In this article poetic dialogues between the women poets and translators are represented as a conversation about the mother who is an inspiration for their artistic creativity. From this point of view the translation practice of Dora Gabe is described as palimpsest, because it gives the opportunity for the language to expand so there is place for another, foreign language in its boundaries. In the process of erasing of the Polish source-text, the Bulgarian target-text is being fulfilled with translators' creative energies. This translation strategy disrupts the stereotypical reception model of Polish poetry in Bulgaria, popularized by Boian Penev. It overcomes its asymmetrical patterns. Svetla Gurova's and Blaga Dimitrova's translations are analyzed as continuation of the palimpsest translation model, introduced by Dora Gabe.

Key words: Bulgarian poetry, translation strategies, models of literary reception, women translators, gender and translation.