

ADRIANA KOWACZEWA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Koncepcja przekładu artystycznego Dory Gabe i jej odzwierciedlenie w korespondencji z Anną Kamieńską

Koncepcja przekładu artystycznego Dory Gabe kształtowała się pod wpływem teorii przekładu Bojana Penewa i jego niezwykle wysokich wymagań związanych z zachowaniem ducha i litery oryginału (Dąbek 1969, 25–47). Jednocześnie z biegiem lat poetka zaczęła interpretować reguły wykonania dobrego przekładu, których nauczyła się podczas współpracy z Penewem, przez pryzmat własnych doświadczeń w dziedzinie translatoryki.

Chciałabym zwrócić uwagę na dwa kluczowe dla przekładowej poetyki oraz późniejszej translatorskiej praktyki Gabe epizody. Pierwszy wiąże się z tłumaczeniem *Hymnów* Jana Kasprowicza, drugi – z przekładem jej zbioru opowiadań *Kiedys* (*Някога*), dokonany przez czeskiego surrealistę Vítězslava Nezvala.

Spotkanie poetki z Janem Kasprowiczem stało się obiektem zarówno rzetelnych analiz i omówień (Бахнева 1993, 95–134), jak i pokarmem dla plotek i anegdot. Nie będą mnie tu interesowały szużety biograficzne, które splatają się wokół tej znajomości – ważniejsze są ich konsekwencje literackie, a ściślej: ich znaczenie dla powstania samodzielnej koncepcji przekładu Dory Gabe. Po wielu latach od pierwszej publikacji *Hymnów* (1924) w języku bułgarskim tłumaczka opowiada o swojej pracy nad ich przekładem w ankiecie literackiej. Jej fascynacja poezją Kasprowicza rozpoczęła się od lektury *Mojej pieśni wieczornej*:

Pewnego dnia, nie pamiętam którego roku, w jakiejś polskiej antologii, którą dał mi Grabowski, przeczytałam *Moją pieśń wieczorną* Jana Kasprowicza. I wpadłam w taki zachwyty, że przez trzy dni i przez trzy noce nie

wysłałam z łózka. Matka nosiła mi mleko i mówiła: „Umrzesz tutaj w tym łóżku przez to twoje pisanie”. Przełożyłam poemat, a jest on długi, nie pamiętam, czy nie liczył piętnastu stron. Kiedy skończyłam, drżały mi palce rąk. Nie mogłam trzymać kubka. Przekład wszedł do antologii [antologii *Полку поету* z 1921 roku – A.K.] (Сарафанев 1986, 50).

Po tym autoironicznym fragmencie Dora Gabe podkreśla młodzieńczy charakter swoich literackich zainteresowań, przedstawiając je jako szaloną, nieracjonalną przygodę, w gruncie rzeczy destrukcyjną dla jej stosunków z rodziną. Poetka musiała bowiem bronić się nie tylko przed niezadowoleniem matki, lecz także przed niezrozumieniem ojca. Historię wyjazdu do Polski z 1921 roku, możliwego dzięki otrzymanej nagrodzie Ministerstwa Edukacji za opowiadania, które najpierw były publikowane w czasopiśmie „Zlatorog”, a później weszły w skład zbioru *Kiedyś*, Gabe relacjonuje w ten sposób:

Ojciec radził: „Dokąd wyjeżdżasz, dostałaś trochę pieniędzy, ubierz się za nie. Nie wiesz, co będzie jutro, możesz się rozchorować. My już nie możemy ci pomagać. My sami niczego nie mamy”. „Nie – odpowiedziałam – nie, *papa*. Ja wyjadę, wyjadę. Chcę się dobrze nauczyć polskiego. Wygłoszę tam kilka wykładów. Chcę się spotkać z poetą, który napisał *Moją pieśń wieczorną*. Jeśli się uda, przełożę więcej jego utworów”. I mój ojciec odprowadził mnie na dworzec, będąc dosyć obrażony. I nazwał mnie lekkomyślną. (...) I miał rację! (Сарафанев 1986, 50).

Dalej Gabe opowiada szczegółowo o pierwszym wrażeniu, jakie wywarł na niej Jan Kasprowicz, którego poznała w Warszawie podczas przyjęcia, zorganizowanego przez stołecznego dziennikarza. Podczas tego spotkania poeta zaprosił swoją tłumaczkę do Zakopanego, gdzie gościła przez kilka miesięcy w 1923 roku¹. Podczas tej wizyty Dora Gabe przełożyła wszystkie hymny:

Jak przekładałam? Wieczorem mi i Marusi Jan czyta jeden hymn, prawda? Rano następnego dnia wciąż słyszę to brzmienie. Czytam tekst polski, ale słyszę rytm i muzykę. I tłumaczę w tym samym rytmie, w tej sa-

¹ Okres ten opisuje w swoich dziennikach Maria Bunin Kasprowiczowa (Kasprowiczowa 1958). Jej wspomnienia oraz korespondencja z Bojanem Penewem zostały już wielokrotnie skomentowane (Кузманова-Зорграфова, 1998), dlatego nie będę zajmować się tym wątkiem historii przekładu *Hymnów* Jana Kasprowicza na język bułgarski.

mej muzyce. (...) Tłumaczyłam codziennie rano. Gościłam tam około dwóch miesięcy. I hymny już były we mnie. Nie ma Pan pojęcia, jak to dla mnie było łatwe. Dzięki temu, że współpracowałam z autorem (СараиДев 1986, 52–53).

Od tego momentu współpraca z autorem oryginału staje się dla poetki swego rodzaju imperatywem przekładu. W swojej ocenie tłumaczeń *Hymnów* Gabe powołuje się na pochwałę, której jej nie poskąpił Bojan Penew. Sławiśta odczytywał jej przekład Stanisławowi Przybyszewskiemu. On ze swojej strony wyraził opinię, że tłumaczenie brzmi jak oryginał. Według poetki efekt ten został osiągnięty jedynie dzięki współpracy z Kasprowiczem:

Osiągnęłam to tylko i wyłącznie z tego powodu, że słyszałam, jak autor czyta (swoje wiersze – A.K.), rytm i muzyka zostawały we mnie. Mogłam też przekazać i intonację, wzruszenie. Uważam, że pośród wszystkich moich przekładów *Hymny* to jeden z najważniejszych (СараиДев 1986, 108).

Ten pogląd w pełni zgadza się z naciskiem, jaki kładł Bojan Penew na zrozumienie oryginału i na konieczność wiernego jego odtwarzania. Gabe jednak zwróciła większą uwagę na wymóg ekwirytmiczności i ekwilinarności przekładu – kryterium, które dla Penewa pozostawało w obrębie nieprzekładalności, spowodowanej rozbieżnością systemów językowych. Poetka natomiast podkreśliła dwukrotnie, że tłumaczenie wiąże się ze współodczuwaniem – współodczuwaniem formy nie tylko na poziomie *ratio*, lecz także poprzez cielesne doświadczenie, niejako ponad semantyką słów, z których ona wydestylowała muzykę, samo brzmienie.

Tłumaczka *Hymnów* zwróciła również uwagę na bezpośrednie konsekwencje, jakie praca przekładowa miała dla jej praktyki artystycznej:

Oprócz tego, była to dla mnie szkoła wiersza wolnego². Jeśli umiem teraz pisać wierszem wolnym, nawet wiersze dla dzieci, pomogły mi w tym

² Należy zwrócić uwagę, że Lucylla Pszczółowska zaprzecza opinii Mieczysława Jastruna, wyrażonej w antologii *Poezji Młodej Polski* (1967) oraz twierdzeniom Mariana Stępnia i Aleksandra Wilkonia (*Historia literatury polskiej w zarysie*, 1978) o prekursorskim charakterze wersyfikacji *Hymnów* oraz kwalifikowaniu ich jako wiersza wolnego: „Wiersz hymnów Kasprowicza nie jest wierszem wolnym, ale wierszem nieregularnym o podłożu sylabicznym z modyfikacjami (w postaci sylabotonizacji i oksytonicznych, a także bezrymowych klauzul), jakie wprowadził już do niego po części Słowacki, a jakie w 2. połowie w. XIX rozszerzyła Kopnińska” (Pszczółowska 1987, 102).

hymny. Poprzez przekład hymnów zrozumiałam, że aby tłumaczyć dobrze, należy tłumaczyć razem z autorem, należy poczuć jego oddech, usłyszeć jego głos, usłyszeć, gdzie pada akcent logiczny, co chce wyrazić, zwrócić uwagę na synkopę, kiedy nabiera powietrza. To wszystko musi być przekazane i wówczas dopiero utwór jest żywy (Сараңдев 1986, 108).

Swój pogląd o znaczeniu współpracy z autorem oryginału Gabe potwierdza również we wspomnieniach o przekładzie zbioru opowiadań *Kiedyś*. Znowu pojawia się motyw porozumienia ponad językami:

Nie mieliśmy wspólnego języka. Ja nie znałam ani słowa czeskiego. On [Neczal – A.K.] nie znał żadnego języka. Rozumiał polski, rozumiał rosyjski. Nawet francuski i niemiecki rozumiał, kiedy się do niego mówiło. W ten sposób się rozumieliśmy poprzez splatanie kilku języków naraz. I mam mu coś swojego przeczytać! Zauważyłam, że z wierszami jest trudno. I wówczas – z książki *Kiedyś* przeczytałam mu jedno opowiadanie, to najkrótsze – *Wieczór*. I kiedy mu czytałam, najlepiej rozumiał po polsku, powiedział, że gdyby on sam pisał tę frazę, napisałby ją tak samo. Tak sobie żartowaliśmy. Siedzieliśmy wówczas w jednej kawiarni – w „Sławii”. Wówczas powiedział: przełożymy tę książkę na język czeski, przełożymy. I zaczęliśmy ją tłumaczyć razem i staliśmy się poszukiwaczami słów. Musiałby Pan zobaczyć, jak ludzie dookoła na nas patrzyli (Сараңдев 1986, 75).

Dalej Dora Gabe wyjaśnia przyczyny tego zainteresowania poetyckim przedsięwzięciem, które z perspektywy jego przypadkowej publiczności mogło wyglądać jako świetna zabawa towarzyska:

Jednocześnie razem wstawaliśmy i śmialiśmy się z radości. Wówczas, kiedy szukaliśmy słowa i w końcu je odnajdywaliśmy, obydwójce krzyčeliśmy z radości. W ten sposób przełożyliśmy książkę i jest to przekład kongenialny (Сараңдев 1986, 75).

Nie stawiam tu sobie za cel rozstrzygnięcia, czy relacja poetki jest prawdziwa. Wydaje mi się natomiast, że na jej podstawie można stworzyć hipotezę o miejscu tłumaczenia w twórczym uniwersum Gabe oraz o jej własnej „teorii” przekładu, która wylania się z tych opowieści. Nie oznacza to, rzecz jasna, że uważam, iż rozważania poetki w pełni odpowiadają jej translator-skiej praktyce. Przyjmuje, że jej narracja tworzy pewien obraz zamierzony. Interesują mnie więc elementy, które nadają mu spójność. Znaczące pod tym względem są powtarzające się motywy. Po pierwsze, przekłady, które

Dora Gabe najwyżej ceni, powstają nieoczekiwanie i spontanicznie w okolicznościach nieformalnych – w intymnej przestrzeni łóżka, w rodzinnej atmosferze domu poety bądź w swojskim klimacie literackiej kawiarni. Po drugie, nieodmiennie łączą się ze współpracą tłumacza/tłumaczki z autorem/autorką, tj. zostaje podkreślona synchronizacja momentu wypowiedzania literackiego komunikatu i jego odbioru. Po trzecie zaś – i jest to wątek pod wieloma względami ważny – przekład oznacza nieskrępowane współprzeżywanie, odznacza się radosną kreatywnością i porozumieniem osiągniętym z łatwością, poza barierami systemów językowych.

Konstruując taki model przekładu, poetka niejako tworzy przeciwagę dla swojej dotychczasowej praktyki translatorskiej jako współpracowniczka Bojana Penewa i „Przeglądu Polsko-Bułgarskiego”. Przypomnę, że owe przekłady wyróżniały się okupioną dużym trudem dosłownością, powagą oraz odległością między jej artystycznymi predyspozycjami a poetyką oryginału³.

Stworzony przez poetkę paradygmat przekładu nie nosi jednak jedynie cech opozycyjnych wobec modelu Penewa, zrodzonych z chęci uwolnienia się spod wpływu męża i mistrza. Gabe wykreowała swój własny paradygmat translatorski, w ramach którego działalność przekładowa została przedstawiona jako aktywność twórcza lub przynajmniej mocno przypominająca praktykę artystyczną. Warto prześledzić, gdzie znajdują się zbieżności między komentarzami poetki do własnej twórczości a opisem procesu tłumaczenia.

Po pierwsze, przekłady powstają tak, jak jej własne wiersze – poza kontrolą instytucji. Na pytanie, jak pisze, poetka odpowiada: „Pracuję rano i to w łóżku. Z zamkniętymi oczami. Piszę ręcznie. (...) Piszę ołówkiem” (Сарафев 1986, 140). Motyw ten powtarza się również w wierszach jako odpowiedź na zachętę do pisania, płynącą ze świata zewnętrznego:

³ Sama poetka początki swojej przekładowej twórczości wspomina w sposób następujący: „Gdy życie od nowa potoczyło się zwykłym torem, w wykładach Bojana Penewa pojawiły się stronicie poświęcone Mickiewiczowi, Słowackiemu. (...) Ja jeszcze nie zaczęłam się uczyć języka polskiego. Bojan Penew przełożył fragment *Pana Tadeusza* i naklonił mnie, bym opracowała go wierszem. W ten sposób przetłumaczyliśmy drugi i trzeci urywek, a w roku 1919, gdy wyjechałam na lato do Krystec w Białym Białku, przysłał mi kilka przekładów z *Sonetów krymskich* Mickiewicza, znów namawiając do pracy. Gdy wróciłam, sam zaczął mnie uczyć gramatyki, przepytował mnie co rano i, naumyślnie wprowadzając w błąd, śmiał się z moich pomyłek i bezradności. I tak – nie wiadomo kiedy – nauczyłam się czytać i rozumieć. Penew na wpół żartem zrobił ze mnie swą zapaloną pomocnicę, a potem – entuzjastyczną propagatorkę polskiej poezji” (Dąbek 1969, 28–29).

Промъкнат лъч през тънката завеса
 се плъзва по лицето ми.
 Стани, бюрото чака, ми продума.
 Аз пиша на коляно, отговарям.
 Пиши си както щещ,
 но не се излежавай
 (*Саксията ми на прозореца*, Габе 1994, 273).

Ta osobliwa obrona pozycji leżącej kryje więc w sobie gest odmowy podporządkowania się wymogom społecznym i konwencjom⁴. Podkreśla również somatyczny wymiar pisania. Zarówno teksty oryginalne, jak i przekłady Dory Gabe powstają w łóżku. Oznacza to, że obie formy działalności należą do tej samej sfery poszukiwania własnego głosu, budowania swojej pozycji poza obrębem sztampowych wyobrażeń o pracy poetów czy tłumaczy, poza normą, narzucającą sztywne granice między praktykami autorskimi a tłumaczeniowymi.

Po drugie, tak samo jak wiersze własne, przekłady przechodzą przez fazę „poszukiwania odpowiednich słów”: „Ja bardzo lubię poprawiać – wyjaśnia Gabe. – Bardzo dużo poprawiam. Przy każdym czytaniu odkrywam, że zoczyłam z myśli lub nie odtworzyłam dobrze postaci lub obrazu. Lubię pracować jakoś tak plastycznie” (Сараңдев 1986, 141). Te zwyczaje, co ciekawe, wykształciły się właśnie podczas warsztatów przekładu: „Tę myśl wpoił we mnie Bojan Penew, kiedy pracowałam nad przekładami Mickiewicza. Miał on zwyczaj mówić, że kiedy się maluje, obrazy muszą następować jeden po drugim, żeby nie móc niczego przeoczyć, bo inaczej przecinasz linię”. Potem jednak poetka od razu wycofuje się z tego wyznania: „To zostało mi dane prędzej przez matematykę niż przez Mickiewicza czy Bojana Penewa” (Сараңдев 1986, 141). Jednak proces twórczy wiąże się z redakcjami, poprawkami, ponownymi odczytaniem i dotyczy to w stopniu jednakowym własnych wierszy i przekładów.

Po trzecie, twórczość Dory Gabe bardzo często wiąże się z radością i zachwytem, porównywalnymi do dzieciennego zachłyśnięcia się słowem lub światem. Stan ten pisarka opisuje jako poczucie zakochania się bez konkretnego obiektu uczuć miłosnych. Nie jest to stan bezruchu i kontemplacji, lecz raczej nieposkromionego pragnienia aktywności: „mam chęć wyjść, iść,

⁴ Agnieszka Gajewska czyta biograficzne informacje o pisarkach i twórczyniach pracujących na leżąco (jak Zofia Nalkowska czy Sidonie-Gabrielle Colette) jako „swoisty punkt oporu” (Gajewska 2010, 13).

ruszać się, przepelnia mnie jakaś radość. W takim stanie mogę napisać nawet swoje najbardziej smutne wiersze. Nigdy nie mogę napisać niczego, kiedy jestem obojętna lub spokojna” (Сараңдєв 1986, 142). Tutaj od razu przypomina się obraz Gabe i Nezvala, zanoszących się śmiechem, krzyczących z radości, wywołanej odkryciem odpowiedniego słowa w środku tłumnej kawiarni.

Ponadto Dora Gabe nie rozpoznaje siebie w podmiocie twórczym swoich wierszy lub ściślej – pisząc nie pozostaje w pełni ze sobą tożsama. Sarandew prosi ją, by wyjaśniła, w jaki sposób fakt życiowy przekształca się w artefakt. Pisarka stwierdza, że dla niej ten proces to tajemnica:

Jak w matematyce – próbuje dalej przybliżyć swoje doświadczenie. – Tak samo jak przychodziły do mnie rozwiązania zadań po tym, jak całą noc siedziałam i szukałam wyjścia z zagadek matematycznych i nagle jak błyskawica przed oczami rozbłyskuje rozwiązanie, tak samo do mnie przychodzi wiersze. I temu nie mogę się nadziwić. Sama sobie mówię: skąd się u mnie wziął ten obraz albo ta myśl? (Сараңдєв 1986, 141).

Rozdwojenie odczuwane podczas pisania – na kogoś, kto wie i jednocześnie nie wie, oraz na kogoś, kto poszukuje, lecz zarazem przedwcześnie ma w sobie wszystkie odpowiedzi – w procesie przekładu zostaje rozpisane na role tłumacza i autora. O ile jednak we własnej twórczości wiersze jawią się w świadomości pisarki jako blysk i światło, o tyle podczas tłumaczenia prawdy przekładu objawiają się w postaci obcego głosu i intonacji czyjejś innej mowy. Pisarka wielokrotnie przecież podkreśla, że udany przekład wiąże się z usłyszeniem głosu autora.

Jednak ten głos nie może pozostać do końca głosem Innego. W trakcie przekładu granice tożsamościowe muszą zostać pokonane – indywidualności się rozplywają, ciała się zrastają, role się mieszają. Kiedy tłumaczka przekłada *Hymny* Kasprowicza, mówi jego rytmem, melodią jego głosu i wiersza; gdy zaś Nezval zaczyna przekładać jej opowiadania, stać go na to tylko dlatego, że gdyby sam je pisał, napisałby je tak samo. W tym tajemniczym procesie współodczuwania, który wymaga wspólnego nastroju, wsłuchiwania się w głos innego, wspólnego zanoszenia się śmiechem i krzykiem, współpracy jednocześnie ciała i duszy, toczy się radosna „gra wieloosobowa” (Ziomek 1975, 48).

Dora Gabe kształtuje więc osobną, niezwiązaną z rywalizacją koncepcją przekładu. W zakres jej praktyk translatorskich nie wchodzi „gatunki para-przekładowe, realizujące »poetykę reminiscencji«” (Legeżyńska 1999, 15).

Tłumacząc, nie uzurpuje sobie roli tłumacza-autora. Nie chodzi tu o potwierdzenie własnych sił artystycznych jak w formule Barańczaka „potrafię lepiej” (Barańczak 1992, 14), lecz o współpracę, współodczuwanie, o wyjście poza własną tożsamość, o zrastanie się z inną osobowością czy wręcz o utopijną wizję porozumienia się.

Ten model zrastania się krytyczka Ani Burowa nazywa „koncepcją sobowtórów” (Byłowa 2005, 25) i śledzi jej przejawy w korespondencji, wspomnieniach oraz oryginalnej twórczości Gabe i Nezvala. W powieści *Jak dwie krople wody* niebывale, wręcz nierealne podobieństwo narratora i głównej bohaterki stało się motorem akcji, będącej splotem niespodziewanych i zaskakujących koincydencji. Badaczka twórczości czeskiego surrealisty twierdzi, że powieściowe pokrewieństwo zostało zbudowane z tych samych figur retorycznych i zabiegów stylistycznych, za pomocą których w swoich listach do Gabe Nezval kreślił wymiary istniejącej między nimi wspólnoty⁵. Poetka z kolei przetworzyła identyczność myśli i uczuć, zrodzoną – jak sama twierdzi – w przekładzie, w artystyczną formę. Podczas jej współpracy z Nezvałem narodził się pomysł na poemat *Лунатичка* (Lunaticzka), który został zorganizowany na zasadzie surrealistycznego symultanizmu.

Dora Gabe realizuje swoją koncepcję przekładu artystycznego, polegającą na podwojeniu i upodobnieniu także w przekładach fragmentów *Białego rekopisu* i w prezentacji ich autorki – polskiej poetki Anny Kamińskiej. Skupię się tu na rekonstrukcji nieznanego dotąd epistolarnego dialogu poetek, ponieważ pojawiające się w nim wątki potwierdzają tezę, że w latach 60. i 70. ubiegłego wieku jako tłumaczka poezji polskiej Gabe podejmuje już zupełnie samodzielne decyzje interpretacyjne i redaktorskie, kierując się twórczym doświadczeniem oraz w pełni wykrystalizowaną własną koncepcją przekładu, związaną z wymogiem ścisłej współpracy z autorem/autorką oryginału oraz wspólnymi artystycznymi upodobaniami i wzajemnymi inspiracjami. Ponadto listy Kamińskiej i Gabe mają ogromną wartość nie tylko jako świadectwo przyjaźni i jako nowy kontekst dla interpretacji ich decyzji translatorskich, lecz także stanowią szczególnie ważne źródło dla historyka prze-

⁵ Ani Burowa zwraca uwagę na powtarzające się w listach i w powieści zdania oraz rozbudowane porównania. Kładzie też nacisk na obraz serca, będącego zarówno sercem poetki, jak i poety, który w powieści przekształca się w motyw podobieństwa, wyrażającego się za pomocą żywiołów – powietrza i wody. „Brakuje mi twojego serca, które rozumiem mnie tak dobrze i które ja rozumiem tak, jak swoje własne” – wyznaje poeta w liście do Gabe, a w swojej powieści pisze: „Moje niebo i niebo Konstantyny są podobne do siebie jak dwie krople wody” (Byłowa 2005, 22–30).

kladu, na podstawie którego można zrekonstruować chronologię przekładów oraz kryteria wyboru przełożonych wierszy⁶.

W Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie zachowało się 28 listów od Dory Gabe do Anny Kamińskiej, nadsyłanych między 1954 a 1976 rokiem⁷, a także jeden adresowany wyłącznie do Jana Śpiewaka⁸. W archiwum Dory Gabe zdeponowano zaś 15 listów od Anny Kamińskiej i 3 listy od Jana Śpiewaka z lat 1956–1976⁹. Poeci pisali do siebie po rosyjsku, polsku, bułgarsku i francusku. Jednak zaledwie w kilku przypadkach można odtworzyć chronologiczny porządek korespondencji, co oznacza, że niektóre listy zaginęły. Ze względu na tematykę można je podzielić na trzy grupy – pocztówki i kartki okolicznościowe, zawierające życzenia świąteczne oraz różnego rodzaju pozdrowienia i zawiadomienia¹⁰; listy, dotyczące organizacji podróży i odwiedzin¹¹ oraz wiadomości o życiu literackim, nowościach wydawniczych, wrażeniach lekturowych, a także refleksje na temat twórczości oryginalnej i translatorskiej.

Znajomość Dory Gabe z Anną Kamińską i Janem Śpiewakiem zaczęła się tuż po drugiej wojnie światowej, kiedy poetka pracowała w Ambasadzie Bułgarii w Warszawie. W tym okresie przełożyła kilka utworów Jana Śpiewaka (Шпйевак 1956, 135–136). Zachowane w archiwum Śpiewaków listy

⁶ Jak wiadomo bowiem jednym z najciekawszych problemów, jakie stoją przed historykami przekładu, jest pytanie o genezę tłumaczenia, obejmujące również kwestie motywacji wyboru danego gatunku, autora czy określonej konwencji przekładu. Zagadnienia te odsyłają do różnorodnych porządków metodologicznych, ale nieodmiennie wskazują na kluczową rolę tłumacza jako wykonawcy uświadomionych i mimowolnych zamiarów nie tylko artystycznych, lecz również krytycznoliterackich, ideologicznych, politycznych, a nawet ekonomicznych.

⁷ Do śmierci Jana Śpiewaka część z nich była adresowana wspólnie do państwa Śpiewaków.

⁸ Korespondencja Anny Kamińskiej z adresatami zagranicznymi czeka na opracowanie. Listy do bułgarskich znajomych poetki nie zostały jeszcze zarchiwizowane i opisane. Do korespondentów poetki należą m.in. krytyk literacki Iwan Ruż, poeci Dimitar Pantaleew, Dimitar Dobrew, Wania Petkamowa, poeci i tłumacze Andreana Radewa i Michail Berberow, malarz Georgi Bakardzew. O korespondencji poetki, prowadzonej w języku polskim zob. Mazurek 2008, Zarębianka 1997.

⁹ Listy znajdują się w archiwum Dory Gabe pod sygnaturą ЦДА, фонд 1771к, nr 990, a.e. 671.

¹⁰ Niektóre z nich rejestrują ciekawe momenty ówczesnego życia literackiego i stanowią dowód znajomości między bułgarskimi a polskimi twórcami. Np. pocztówki i bileciki nadesłane z Warszawy, powiadamiające o spotkaniach, wspólnie spędzonym czasie wolnym itd., podpisywane jednocześnie przez Jana Śpiewaka, Petyra Dinekowa, S.J. Leca.

¹¹ Takie informacje zawierają listy z 1960 roku, kiedy Jan Śpiewak i Anna Kamińska przyjechali odebrać nagrodę bułgarskiego PEN Clubu, z połowy 1967 roku, kiedy Anna Kamińska przyjechała do Bułgarii sama; z 1972 roku, kiedy poetki planowały spotkanie podczas Kongresu Tłumaczy.

od Gabe, Petyra Dinekowa i Walerego Petrowa sugerują, że to poeta najpierw nawiązywał znajomości, które później przekształcały się w zażyłe kontakty rodzinne. Polscy przyjaciele państwa Śpiewaków potwierdzają, że poetka nieprędko odkrywała swoją osobowość:

chciałem – wspomina ksiądz Jan Twardowski – porozmawiać z mężem Kamińskiej, a przy okazji zrodziła się przyjaźń z Anną. Kiedy krzątała się przy gościach, pozostawała w cieniu Jana, mało mówiąc o sobie, o swoich planach literackich i wielkiej, cichej pracowitości (Sulikowski 2002, 137)¹².

W przypadku znajomości z Dorą Gabe to jednak Kamińska stała się główną adresatką listów, choć ich bliska relacja nawet po śmierci Jana Śpiewaka wciąż obejmowała rodziny obu poetek¹³. W ich długoletniej korespondencji można zaobserwować, jak współpraca literacka, będąca przyczyną nawiązanej przyjaźni, prowadzi do zażyłości i wzajemnego porozumienia, którego najlepszym dowodem są przekłady, zawarte w tomikach *Poczekaj, słońce* (1972) oraz *Времената на живота* (1973). Nawet oficjalne listy, które Gabe podpisywała jako przewodnicząca PEN Clubu, wskazują na odczuwaną przez poetkę bliskość – urzędowe formuły zastąpione zostały mniej formalnymi zwrotami tytułowymi, częściej stosowanymi w listach prywatnych. Nie chciałabym jednak ingerować w intymną przestrzeń, którą poetki w swoich listach współtworzyły. Warto natomiast zwrócić uwagę na informacje dotyczące ich literackich fascynacji i pracy przekładowej.

Korespondencja pokazuje, że Dora Gabe i Anna Kamińska dosyć pilnie śledziły nowości na bułgarskiej i polskiej scenie literackiej. Między sofijską ulicą Tolbuchin a warszawskim domem na Joteyki trwała wymiana książek, czasopism literackich i wiadomości dotyczących bieżących wydarzeń i świeżych recenzji. Najważniejsze są jednak świadectwa wzajemnych lektur.

¹² Poetka uważnie pielęgnowała już zadzierzgnięte więzi i miała zdolność do prawdziwej i serdecznej przyjaźni. Przyjaciele Anny Kamińskiej byli ważną częścią nie tylko jej życia, lecz także twórczości. Na ten fakt zwraca uwagę Bogusław Latawiec w recenzji tomu *W pół słowa*: „Talent bystrego podpatrywacza poezji łączy się w jej najlepszych wierszach z umiejętnością celnej charakterystyki ludzi. Liryki o przyjaciółach, o przyjaciółach idei i przyjaciółach życia należą do najciekawszych w tomie” (Latawiec 2012, 269).

¹³ Córka siostrzenicy Dory Gabe pracowała i mieszkała w Warszawie. Utrzymywała z Anną Kamińską częste kontakty. Zachowała się także zaadresowana do Anny Kamińskiej, wyróżniająca się swoim graficznym układem kartka, pisana czerwonym atramentem, podpisana przez Gabe, jej siostrę – Bełę Kazandziewą, siostrzenicę – Katię Kazandziewą i córkę siostrzenicy – Ani, co oznacza, że wszystkie kobiety się znają.

W liście z 1954 roku, w którym Gabe przeprosza za długie milczenie spowodowane chorobą i natężoną pracą nad powieścią¹⁴, dodaje: „Wiersze Anny Kamińskiej poruszyły mnie głęboko. Bez efekciarstwa, bez ozdób – życiodajna stoicka poezja”¹⁵. Kilka lat później, kiedy jej opowiadania dla dzieci *W naszych oczach* (1967) ukazały się w przekładzie Anny Kamińskiej, dziękując za dokonane tłumaczenie, Gabe nie kryje swojej radości i stwierdza, że zajmowała się nimi tłumaczka o „bogatym i wspaniałym języku poetyckim”. Anna Kamińska informuje natomiast, że czyta nowe wiersze Gabe, a jej upodobania owocują przekładami publikowanymi w czasopiśmie. Szczególnie zaś chwali poemat wydrukowany w 1976 roku¹⁶. Epistolarne świadectwa długoletniej ciekawości i sympatii dla twórczych poszukiwań korespondencyjnej partnerki wskazują na pewne podobieństwa poetyckiego temperamentu poetek.

Zgodność ta przejawia się również na poziomie ukształtowania obrazu adresatki. Jak twierdzi Stefania Skwarczyńska, w przestrzeni listu następuje zrośnięcie się osobowości nadawcy i odbiorcy (Skwarczyńska 1937, 84), a obecność korespondencyjnego partnera lub wyobrażenia o nim określają charakter emocjonalny i tematyczny atramentowego dialogu. W przypadku korespondencji Dory Gabe i Anny Kamińskiej akcent położony jest na nierozzerwalny związek między życiem a poezją. Kiedy Gabe składa kondolencje Kamińskiej z powodu śmierci Jana Śpiewaka, pisze, że po tej niewyobrażalnej stracie jedynie czas i praca mogą zaleczyć rany. W noworocznych pocztówkach, przesyłanych po 1967 roku, nieodmiennie życzy nowych wierszy i radości, związanych z twórczością. Kształtuje zatem swoją adresatkę jako osobę niezwykle pracowitą i oddaną poezji, dla której pisanie jest nierozzerwalną częścią codzienności. Listy przesyłane przez Kamińską potwierdzają ten obraz. Wiadomości o zwykłych rodzinnych wydarzeniach splatają się w nich z informacjami o pracy przekładowej i redaktorskiej. To samo powtarza się w relacjach Gabe, w których sprawy codzienne – czasem bardzo prozaiczne – znajdują się w ścisłym związku z jej twórczością. Epistolarny dialog poetek koncentrował się zatem przeważnie na ich profesjo-

¹⁴ Najprawdopodobniej jest tu mowa o zapomnianej i nieudanej powieści *Златна земя (Złota ziemia)*, pisana na początku lat 50. po kilkumiesięcznym pobycie w domu Kiny Chadzizowej w 1951 roku. Powieść jest schematyczna, poświęcona problemom zachodzącym w życiu w Dobrudży pod nowymi rządami władzy komunistycznej.

¹⁵ Najprawdopodobniej Gabe odnosi się do wierszy z tomu Kamińskiej *Bivie serva* (1954).

¹⁶ W 1976 roku w czasopiśmie „Съвременник” Gabe drukuje cykl *Głębiny*. Sama podkreśla, że ta książka jest esencją jej życia i musi być czytana w całości, w zaprojektowanym przez nią porządku (Kralewa 1987, 141). Sposób, w jaki Anna Kamińska określa gatunek poetyckiego cyklu Gabe, ma zatem swoje uzasadnienia w zaprojektowanym przez bułgarską poetkę stylu odbioru.

nalnych planach i działaniach. Nad emocjami przeważa rzeczowość. Właśnie dlatego listy te mogą być traktowane jako wiarygodne źródło historycznoliterackie, a zawarte w nich informacje odsłaniają nieznane wcześniej szczegóły dotyczące przekładów poezji Kamińskiej na język bułgarski.

Należałoby jednak jeszcze na chwilę zatrzymać się na uczuciowej skali listownego dialogu. Dora Gabe stosunkowo częściej narusza sprawozdawczość i rzeczowość swoich narracji. Wyraża się to nie tylko w powtarzających się formułach końcowych i podpisie świadczącym o temperaturze przyjacielskich uczuć, lecz także w bardzo częstych zaproszeniach do Sofii, w naleganiu, by Kamińska odwiedziła Bułgarię, w gotowości do spotkań i nieustannie ponawianych prośbach o ustalenie wspólnych planów wakacyjnych. Można odnieść wrażenie, że jest to przewidywalny topos w listach Gabe, który wydaje się nieco natarczywy. Pokazuje jednak, jak ważne były dla autorki *Głębin* spotkania z Kamińską. W listach, w których najbardziej zajmują ją sprawy organizacji podróży Śpiewaków do Bułgarii, zawarty jest przedsmak spodziewanych rozmów, czuć w nich radość i niecierpliwość. Uprawniony zatem wydaje się wniosek, że w przestrzeni rzeczywistych spotkań toczyły się najważniejsze rozmowy poetyckie i powstawały zapewne plany translatorskie. Znając fascynację Gabe żywym rytmem tłumaczonej poezji, obowiązkowo czytanej przez autora/autorkę, można się spodziewać, że wówczas omawiane były także wątpliwości wywołane dylematami pracy przekładowej. Dlatego też korespondencja między poetkami nie zawiera dyskusji o szczegółowych problemach poetyki przekładu – stanowi prędzej uzupełnienie rozmów i decyzji, podejmowanych w trakcie nielicznych spotkań, jest bieżącą relacją spraw, wynikających z podjętych wcześniej zamiarów.

Epistolarny dialog między Kamińską a Gabe odkrywa kulisy wydania tomu *Времената на живота*. Okazuje się, że tłumaczenie poezji Kamińskiej zainicjował Michail Berberow. Najpierw postarał się dla niej o rozgłos w prasie literackiej. Pozytywne przyjęcie dokonanych przez niego przekładów¹⁷ dało mu podstawę do rozpoczęcia starań o wydanie odrębnego tomu poetyckiego. Píše o tym do Kamińskiej w październiku 1970 roku, prosząc o wskazówki odnośnie do wyboru wierszy, które mają się ukazać po bułgarsku. W grudniu tego samego roku informuje zaś, że Dora Gabe zgodziła się redagować tom i że to ona będzie autorką wstępu do przekładów. Berberow uważa, że redakcja Gabe oraz jej zaangażowanie w publikację za-

¹⁷ Michail Berberow przełożył wiersze *Mewa* (Чайка), *Cerkiew w Sozopolu* (Църква на от Созопол), *Anaksymander* (Анаксимандер). Wszystkie wiersze pochodzą ze zbioru *Źródła* (1962) (Каменска 1970, 207–208).

pewnią „wierne i poetyckie wydanie (...) wierszy na język bułgarski” („едно вярно и поетично издание на Вашите стихове на български език”).

Następną wiadomość o zbiorze *Времената на живота* Anna Kamińska otrzymuje pod koniec maja 1971 roku już bezpośrednio od Dory Gabe. Poetka zapowiada, że niebawem zaczyna przekładać jej wiersze, co oznacza, że w tym czasie zostało ustalone, które utwory mają wejść w skład poetyckiego tomiku. Gabe pisze dalej, że razem z Berberowem będą starali się umożliwić publikację przekładów. W liście z lipca 1972 roku skarży się na opóźnienie druku. Opowiada o zmianach personalnych, które zaszły w Związku Pisarzy Bułgarskich. Można się domyślać, że długie oczekiwanie na przygotowywaną publikację z wierszami Kamińskiej zostało spowodowane nową sytuacją w instytucjach decyzyjnych, w której Gabe i Berberow musieli się odnaleźć. W tym samym liście redaktorka tomu prosi o sporządzenie bibliografii recenzji i wypowiedzi polskich krytyków na temat twórczości Kamińskiej, które będą potrzebne do napisania przedmowy. Niestety, podobne materiały nie zostały zachowane w archiwum tłumaczki, więc nie wiadomo, czy autorka *Milczyń* sporządziła taką bibliografię. Mając na uwadze fakt, że wstęp został podpisany zarówno przez Michaiła Berberowa, jak i Dorę Gabe, epistolarna informacja potwierdzona we wcześniejszym liście Berberowa z 1970 roku precyzuje dominującą rolę poetki w kształtowaniu obrazu Anny Kamińskiej dla bułgarskojęzycznych czytelników.

Krótką notką o autorce *Białego rękopisu* przypomina portrety literackie zawarte w antologii *Poeci polscy*, których Gabe była autorką. Tłumaczka zazwyczaj rozpoczyna swoje komentarze od efektownego określenia, mającego na celu zwięźle ująć główną charakterystykę stylu prezentowanego poety. Strategię tę uzasadnia chęcią ułatwienia bułgarskim czytelnikom obcowania z polską poezją i umiejscowieniem przedstawionych w antologii poetów na tle polskiej, bułgarskiej i światowej tradycji literackiej. W przedmowie do tomiku Kamińskiej poetka opisuje jej twórczość za pomocą rozbudowanej metafory cienia i jasności, porównując jej talent i liryczne skupienie do drogi przebytej przez meteoryty. W tym miejscu Gabe niejako przeczuwa wiersze z tomu *Dwie ciemności*, w których symbolika światła i ciemności, paradoksy między jasną a mroczną stroną ludzkiej egzystencji urastają do pojęć filozoficznych. Należałoby jednak podkreślić, że o ile w charakterystykach poetów polskich, przedstawionych w ramach antologii z 1921 roku, Dora Gabe przekazuje oceny i analizy krytyków polskich, o tyle we wstępie do tomiku Kamińskiej pozwala sobie na bardziej osobisty punkt widzenia. Interpretacyjny klucz, który otrzymują czytelnicy bułgarscy, otwiera zatem nowe pola znaczeniowe poezji Kamińskiej.

Po pierwsze, w skrótowym rysie biograficznym poetki Gabe podkreśla więź Kamińskiej z matką, która ukształtowała liryczną wyobraźnię autorki *Milczeń*. W sugestywny obraz zatroskanej córki, która poznaje matczyne trudy i matczyną samotność jeszcze w dzieciństwie, tłumaczka widzi źródło empatii i uczuciowości wierszy Kamińskiej. Następnie Gabe podkreśla intelektualny charakter lirycznego języka autorki *Białego rękopisu*.

Osiągnęła znakomite mistrzostwo prowadzenia linii wiersza, doszła do lirycznej prostoty (...), wciąż poszukuje nowych środków wyrazu, dąży do najbardziej precyzyjnej formy swoich wrażeń, swoich uczuć, szuka artystycznego języka, który pozostanie najbliższy jej myśli (Габе, Берберов 1973, 7–8).

W dalszym wywodzie Dora Gabe czyni subtelne porównania między własną twórczością a poezją Kamińskiej. Sam dobór tytułu przedmowy – *Надживяла сезонице* – odsyła do wiersza Gabe *Uniesienie (Занесеност)*: „Od chwili przyjscia na swiat / stalam sie rowiecnica / wszystkich pokoleni” („на всички поколения/ връстница станах – Gabe 1986, 69). Określenie to podejmują bułgarscy krytycy i przekształcają je w symbol późnej liryki Dory Gabe. Poetka, kreśląc portret Kamińskiej, szczególnie wyróżnia żywioł odnowy, stanowiący o jej indywidualności: „Jest ona twórcą w nieustannej ewolucji i jej droga nie zna застою” („Тя е творец в непрекъснат растеж и нейният път не познава застои”). Charakterystyka ta oznacza najwyższe uznanie, ponieważ w latach 1970–1976, kiedy ukazywały się zbiory *Niewidzialne oczy (Невидими очи)*, *Zgęszczona cisza (Сгъстена тишина)*, *Głębiny (Гълъбини)* Gabe definiuje poezję jako drogę ciągłego doskonalenia się poety.

Bułgarscy czytelnicy zostali zatem niejako pozbawieni informacji o Czechowiczu i Drugiej Awangardzie jako tradycji kontekstowej dla poetyckiego stylu Kamińskiej. Trudniej było im zrozumieć jej złożony stosunek do Przybosiowej maksymy „najmniej słów”. Zniknął także splot traumatycznych życiowych doświadczeń z jej liryką, publikowaną po 1967 roku. Zastanawia nieobecność coraz ważniejszej dla Kamińskiej na początku lat 70. tematyki wiary i odkrywania Boga. Aluzyjne przywołanie tradycji biblijnej w tytule zbioru przekładów nie zostaje skomentowane¹⁸. Swoboda interpretacyjna, z jaką Dora Gabe odniosła się do poezji Anny Kamińskiej, ustawiając ją nie w kontekście polskiej tradycji poetyckiej, lecz na tle współczesnej poezji bułgarskiej, wyznacza nowy etap w translatorskiej twórczości

¹⁸ Wiersz *Pory życia*, który stał się tytułowy dla wyboru przekładów, jest parafrazą części III *Księgi Kabeleta*.

Gabe i zmianę paradygmatów recepcyjnych. Jest jednocześnie przejawem indywidualizmu oraz twórczych upodobań i koncepcji samej tłumaczki.

Niewątpliwie zmiana, jaka dokonała się w pozycji i roli tłumacza jako interpretatora i moderatora sensów obcej poezji ma dla Dory Gabe zasadnicze znaczenie. Po raz pierwszy odkrywa ona swój osobisty, stronniczy, w mniejszym stopniu poparty polskimi autorytetami krytycznoliterackimi stosunek do dokonanych przez siebie przekładów i redakcji poezji polskiej. Wstęp do tomiku *Pory życia* oraz korespondencja poetek dają podstawy do porównywania i paralelnego odczytywania ich dojrzałej twórczości. Ich fascynacja milczeniem staje się z tej perspektywy szczególnie ważna. W późnych wierszach Gabe i Kamińskiej dążenie do aforyzmu, do zagęszczenia napięcia między słowem a milczeniem urzeczywistnia się w tworzeniu nowatorskich propozycji gatunkowych. Wiersze, które Kamińska nazywa „milczeniami” (1979, 1988) korespondują z poetyką Gabe z jej zbiorów *Zgęszczona cisza* i *Głębiny*.

Dlatego też pewien urywek z listu Dory Gabe wydaje się obfitować w znaczenia i naprowadzać na ślad poetyckich zbliżeń i poetyckiego współodczuwania, bez którego zgodnie z przekładową koncepcją Gabe przekład jest niemożliwy. Pisząc w lipcu 1973 roku sprawozdawczo o różnych sprawach zawodowych, dodaje informację o swoim nowym cyklu wierszy *Zgęszczona cisza*. Tutaj jednak jej ton się zalamuje. Poetka nie powiadamia po prostu o kolejnej nowości wydawniczej, lecz nalega, by Kamińska wiersze przeczytała. Píše, że jeśli Kamińskiej nie uda się w Warszawie dostać numeru czasopisma, w którym zostały opublikowane, sama go prześle. Potem – co w ogóle nie było w jej zwyczaju – dorzuca dobitną lekturową wskazówkę: „Najlepiej, by Pani przyjechała czytać te wiersze tutaj!” („Най-добре е да дойдете тук да ги четете!”). Znając troskę, z jaką Gabe traktowała ten zbiór, nie można nieoczekiwanej rady poetki pominąć bez zastanowienia się. Tym bardziej, że korespondencja Gabe i Kamińskiej wyjaśnia chronologię powstawania przekładów z tomu *Pory życia* i ich ukazania się. Staje się jasne, że tłumaczenie wierszy Kamińskiej trwało od maja 1971 do lipca 1972¹⁹. Tomik zaś ukazał się z blisko rocznym opóźnieniem, dopiero w czerwcu 1973 roku. W tym samym czasie Dora Gabe opublikowała swój cykl wierszy *Състена тишина*, co pozwala sądzić, że jego powstawaniu towarzyszyła praca nad przekładem fragmentów *Białego rękopisu* Kamińskiej. Epistolarny dialog Anny Kamińskiej i Dory Gabe uprawnia zatem do synoptycznej lek-

¹⁹ W liście do swojej przyjaciółki z Moskwy – Walentyny Bawiny – z marca 1972 r. Dora Gabe wspomina, że przekłada osiem wierszy Anny Kamińskiej (Кралева 1987, 199).

tury *Białego rękopisu* i cyklu *Zgęszczona cisza*, a także do analizy i oceny przekładu Gabe przez pryzmat nie tyle oryginału, co jej własnej twórczości.

We wstępie do tomiku poezji wybranych Kamińskiej zarysowuje się chęć wpisania jej dzieła w kontekst twórczości Gabe. Odniesienia intertekstualne do utworów bułgarskiej poetki oraz rozpowszechnionych formuł krytycznoliterackich, za pomocą których zwykle się je opisują, wzbogacają wprowadzenie do twórczości Kamińskiej, wskazując na przenikanie się ról i gatunków. Powtórzenia-podwojenia akcentują otwartość dwóch odrębnych światów poetyckich na siebie nawzajem, możliwość ich współlistnienia i intertekstualnego odczytania.

Translatorska praktyka Dory Gabe oraz jej koncepcja przekładu prowadzą właśnie do takiej otwartości na obce słowo, której nie towarzyszy lęk przed wpływem. Zresztą twórczość pisarki – zarówno autorska, jak i przekładowa – nie poddaje się opisowi w ramach Bloomowskiego modelu. Trudno też analizować ją poprzez tradycyjne przeciwstawienie kategorii autora i tłumacza. Potrzeba tożsamości twardych, z której rezygnuje Dora Gabe, rodzi się z obawy przed rozpadem podmiotowości i anihilacji „ego”. Poetka, która odnalazła sposób na poskramianie tego horroru²⁰, wręcz odwrotnie – stroni od stałych identyfikacji podmiotowych i mnoży źródła swoich języków. Nie boi się nadmiaru i nieustannie podważa granice własnej tożsamości.

Literatura

- Barańczak S., 1992, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań: a5.
- Dąbek T., 1969, *Twórczość przekładowa Dory Gabe*, Wrocław i in.: Ossolineum.
- Gabe D., 1986, *Poezje wybrane*, przeł. Medyńska W., Warszawa: LSW.
- Gajewska A., 2010, *Tłumaczenie feminizmu*, „Przekładaniec”, nr 24.
- Kasprowiczowa M., 1958, *Dziennik*, Warszawa: Pax.
- Latawiec B., 2012, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów: Instytut Mikołowski.

²⁰ Miglena Nikolczina uważa, że w umiejętności dekonstrukcji stałych identyfikacji tkwi „cierpliwy bunt” Dory Gabe wobec zastanych tradycji i kanonów literackich. Badaczka twierdzi, że źródłem trwałości buntu przeciwko byciu jedną i taką samą jest „pożywna siła »wielkiej matki«, która warunkuje pozytywne wartościowanie podwojenia i wyjścia poza granice własnego „ego”. Jednocześnie Nikolczina dostrzega niebezpieczeństwa takiej twórczej strategii: „Z innej strony, (...) zwrot w stronę matki zwiększa iluminacyjne i ryzykowne skrajności kobiecego libido, tj. dokładnie owe właściwości, które (...) destabilizują tożsamość i ją wystawiają na niebezpieczeństwa ataków to »wieczności«, to »nieistnienia«. »Caryca wieków« i »rówieśnica wszystkich pokoleń« często nekana jest przez porzucenie, że »jej nie ma«? (Николчина 2002, 76–77).

- Legeżyńska A., 1999, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, Warszawa: PWN.
- Mazurek A., 2008, *Wierny do ostatniej kropli atramentu. Listy ks. Jana Twardowskiego do Anny Kamińskiej*, „Studia i Materiały Lubelskie”, t. 15.
- Pszczółowska L., 1987, *Wiersz nieregularny*, Wrocław i in.: Ossolineum.
- Skwarczyńska S., 1937, *Teoria listu*, Lwów: Towarzystwo Naukowe.
- Sulikowski A., 2002, *Anna Kamińska. Portret poetki. Z cyklu „Album wspomnień o x. Janie Twardowskim”*, „Fraza”, nr 1/2.
- Zarebianka Z., 1997, *Zakorzenia Anny Kamińskiej*, Kraków: Universitas.
- Ziomek J., 1975, *Kto mówi*, „Teksty”, nr 6.
- Бахнева К., 1993, *Преселението на художественото слово. Полският романтизъм и модернизъм и френският символизъм в българския поетичен контекст от края на XIX до 20-те години на XX век*, София.
- Бурова А., 2005, *Романсът на Дора Габе*, „Алтера. Пол, език, култура”, nr 10.
- Габе Д., 1994, *Светът е тайна. Поезия и проза*, София.
- Габе Д., Берберов М., 1973, *Надживяла сезоните*, w: Каменска А., *Времената на живота*, София.
- Каменска А., 1970, *Стихове от Созопол*, przeł. М. Берберов, „Септември”, nr 9.
- Каменска А., 1973, *Времената на живота*, przeł. Габе Д., Ггорова С., Берберов М., София.
- Кралева С., 1987, *Докосване до Дора Габе*, София.
- Кузманова-Зографова К., 1998, *Дора Габе в амагьосания дом на Ян и Маруся Каспрович*, „Демократически преглед”, nr 36.
- Николчина М., 2002, *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*, София.
- Сарандев И., 1986, *Дора Габе*, София.
- Шпийевак Я., 1956, *Песен*, „Септември”, nr 5.

[Adriana Kovacheva]

Dora Gabe's Notion of Literary Translation and its Reflection in Her Letters to Anna Kamińska

Dora Gabe's concept of translation as a product and creative practice was formed by her cooperation with one of the most prominent Bulgarian scholars – Boyan Penev. Later on, after Penev's death, the poetess has changed and modified her understanding of the process of translation significantly. In this article the author claims that a corporeal experience of the process of translation, spontaneity and a consciously recognized need to cooperate with the author are the most important characteristics of Gabe's own translational project. Gabe's long-lasting correspondence with Anna Kamińska shows all those characteristics and proves that in the late period of Gabe's work translation was a way to establish a feeling of communion and transgress her cultural and artistic identity.

Key words: history of translation, contemporary Polish poetry, contemporary Bulgarian poetry, letters and correspondence as biographical materials