

2017, No 1–2, 143–154

АДРИАНА КОВАЧЕВА

Университет „Адам Мицкевич“ – Познан

✉ anikovacheva@gmail.com

ПРЕВОДАЧЕСКАТА СТРАТЕГИЯ НА ДОРА ГАБЕ – МЕЖДУ ТРАДИЦИЯТА И ФЕМИНИСТИЧНОТО РАЗБИРАНЕ ЗА СОМАТИЧНИТЕ ПРЕЖИВЯВАНИЯ НА ПРЕВОДАЧА

Анотация:

В статията е реконструирана преводната стратегия на Дора Габе като са използвани нейни изказвания за преводите ѝ от полски език, споделени в литературната анкета на Иван Сарандев, а също така и някои архивни материали. Показани са различните традиции, които оформят представата на поетесата за мястото на преводача в литературния процес. На техния фон начинът, по който Габе концептуализира соматичните възприятия на преводача, разкрива своята оригиналност. Разглеждани от позицията на сензорните преживявания на преводача, проблематизираните от поетесата теми намират място и сред съвременните феминистични теоретични модели на превода.

Ключови думи:

превод на художествена литература, преводаческа стратегия, соматични преживявания на преводача, Дора Габе

Поетът преводач на *Стария завет* Анри Мешоник твърди, че в речта тялото се превръща в ритъм (Мешоник 1982). Според Пол Рикьор редом с Хьолдерлин и Пол Целан Мешоник е сред изключителните преводачи, които „обявяват война срещу смисъла без буквата. Те напускат удобния пристан на равнозначността, за да се впуснат в опасните райони на звука, вкуса, ритъма, пространството, светлината, метриката и римите. Значителна част от преводачите без съмнение се съпротивляват срещу това [...], страхувайки се да признаят, че да превеждаш само смисъла, означава да се откажеш от постиженията на съвременната семиотика, от единството на смисъл и звук, означавано и означаемо, което разрушава предразсъдъка, присъстващ още у ранния Хусерл, че смисълът е пълен в акта на „осмисляне“ (Sinnggebung), където изразът (Ausdruck) се смята за външно покритие на тялото“ (Рикьор 2008: 59). Тези разсъждения реинтерпретират една много стара метафора за същността на изкуството на превода, описвано като смяна на дрехата. Трансформацията на текста от един език в друг се оприличава на преобличане, прекостюмиране, при което тялото на смисъла

трябва да остане непокътнато. Отнасяйки се критично към представянето на превода като вид маскарад, в своята реч пред Берлинската кралска академия, произнесена през 1813 г., Фридрих Шлайермахер „показва, че мисълта и изразяването са тясно свързани и че един автор не би се изразил по същия начин на преводния език, в случай, че го владее. Според него начинът на превеждане „все едно, че самият автор е писал директно на езика-цел“, е „безсмислен и вреден“ (цит. по Врина-Николов 2004: 198–199). Със своята критика на платоновската метафизика Ницше също отправя сериозно предизвикателство към йерархичните отношения между оригинал и превод, утвърдени чрез метафората за тялото-текст, което не се променя въпреки смяната на езиковите одежди. В „За истината и лъжата в извънморален смисъл“ философът обръща внимание на проблематичната необходимост стремежът към постигането на идеалната форма, преодоляваща ограниченията на несъвършените репрезентации, да се осъществява чрез изтриване на разликите между предметите, които носят едно и също наименование, т.е. чрез изравняване на различното, несъизмеримото, неравнозначното (вж. Билчевски 2013). Това убеждение прозвучава и в критическия подход на Пенчо Славейков към превода, според когото там, където синхронното взаимодействие между форма и смисъл са неделима част от художествено-то произведение, започва безсилието на преводача и зоната на непреводимото: „Който знае тия песни само по преводи, не може да има и най-бледно представление за своеобразната прелест на оригинала. Най-добрите преводи могат да предадат мисълта и добре, и хубаво, но чудната мелодия на стиха и богатите нюанси на поетическия немски (и специално хайневски) език – това е абсолютно безсилен да предаде на своя идиом и най-конгениален преводач. А въздействието на тия песни се дължи толкова на тяхното съдържание, колкото и на външната им форма. Съдържанието на една песен е неразделно от неговото облекло, както човешкото тяло от неговата кожа. Какво би представлявало то без нея? Парчета месо, кокали, жили и разни дробинета, може би интересни за другите погледи, но не и за естетическия“ (цит. по Врина-Николов 2004: 248, вж. и Хаджикосев 1994: 5–35). С други думи, преводът винаги трансформира смисъла на превеждания текст, защото материалността на езика е неделима от значението. И докато в рамките на теориите на превода, съсредоточени върху понятието еквивалентност, този факт се осмисля като неминуема загуба, понасяна в процеса на езиков трансфер, съвременната транслатология го приема не само като необходимост, но и като живителна сила на превода, основаващ се не толкова върху лингвистичните прилики, колкото върху културните разлики. Под влиянието на когнитивистиката, невролингвистиката и соматичната теория на превода на Дъглас Робинсън понятието еквиваленция се връща, но вече видимо не като характеристика на взаимовръзките между оригинал и превод, а като преживяване на преводача, който се намира в центъра на

изследователския интерес – „в интуитивното усещане на преводача [...] значението е не само въпрос на умозрително познание, но и на сензорна интегралност“ (Робинсън 1991: XII). Според Робинсън сензорните усещания на преводача са важен аргумент за избора на конкретни лексикални еквиваленти. Думите със своята соматика – аудиална, визуална, кинестетична – импулсират определени телесни реакции. Еквиваленцията не се базира само на ментални процеси, а има и фундаментални сензомоторни основания (срв. с Бжостовска-Терешкевич 2013).

Въпреки че теоретичните предложения на Дъгълс Робинсън са трудно приложими (срв. с Павелец 2012), предложената от американския учен перспектива за изучаване и анализ на литературния превод дава повод да се преосмислят някои отдавна дискутирани в преводознанието проблеми. Очертават се най-малко три изследователски полета, в които идеите на Робинсън могат да бъдат ако не полезни като методология, то със сигурност вдъхновяващи като отправни точки. Първото е свързано с проблема за връзката между автор и преводач, концептуализирана напоследък не само в текстови, но и в културен, социален, политически и икономически план, а все по-често и като етичен феномен (срв. с Венути 1998, Венути 2008, Пим 2012, Честърмън 2001). Теоретичните постановки на Робинсън приканват към разглеждане на преводния процес като психологическо явление и оттук – към психологизация на отношението на преводача към автора. Второто изследователско поле, в което соматичната теория на превода може да стимулира нови идеи, е исторически насоченото проучване на начините, по които е описвано преводното изкуство. Ключови за развитието на тази проблематика са феминистичните изследвания на метафорите, с помощта на които се описват работата на преводачите и общественото значение на межкултурното посредничество (Баснет 1992, Арохо 1995, Чембърлейн 2009). Тук постановките на Робинсън всъщност са в съгласие с тенденциите да се обръща по-голямо внимание на свидетелствата на самите преводачи за техния труд, професионални усилия, творчески преживявания и предизвикателства. Проучванията на американския транслатолог събуждат интерес и в контекста на съвременните методи за обучение на преводачи, насочени към неврологичните процеси, настъпващи по време на езиковия трансфер.

Оставайки в периметъра на второто проблемно поле, ще обърна внимание на няколко изказвания на Дора Габе, в които тя особено силно подчертава соматичните усещания, свързани с превода. Целта ми е не да верифицирам автобиографичните елементи на споделеното от видната преводачка, а да формулирам встъпителна хипотеза за мястото на превода в творческия свят на Габе и за нейната собствена „теория“ на превода, която кристализира в тези спомени. Разбира се, това не означава, че смятам, че размислите на поетесата напълно отговарят на нейната преводаческа практика. Приемам, че нейният наратив

съзнателно създава определен образ и реконструирам тези елементи, които му придават свързаност и последователност.

В литературната анкета на Иван Сарандев, направена дълги години след първото издание на поетическия цикъл „Химни“ на български език, Дора Габе разказва за своята работа по превода на стиховете. Нейният интерес към поезията на полския поет модернист Ян Каспрович се заражда, след като прочита творбата „Моята вечерна песен“: „Един ден, не помня коя година, прочетох „Моята вечерна песен“ на Ян Каспрович в някаква полска антология, която ми даде Грабовски. И в такъв възторг изпаднах, че три дни и три нощи не излязох от леглото си. Майка ми ми носеше мляко и ми казваше: „Ти ще умреш тука в туй легло с туй писане“. Преведох тая поема, а тя е голяма, не знам дали не беше 15 страници. Когато я свърших, ми трепереха пръстите на ръцете, не можех да държа чашата“ (Сарандев 1986: 50).

След този автоироничен фрагмент Дора Габе подчертава младежкия характер на своите литературни занимания, представяйки ги като налудничаво, нерационално приключение, в своята същност деструктивно за нейните взаимоотношения със семейството ѝ. Поетесата е трябвало да се защитава не само от недоволството на майка си, но и от неразбирането на баща си. Габе по следния начин разказва историята на своето пътуване до Полша през 1922 г., осъществено благодарение на получена литературна награда: „Баща ми казваше: „Къде заминаваш, получила си малко пари, облечи се. Де да знаеш, утре можеш да се разболееш, ние вече не можем да ти помагаме, ний самите нямаме нищо.“ „Не – викам, – папа, аз ще замина, аз ще замина. Искам да изуча хубаво полски език, ще държа там сказки. Искам да се срещна с този поет, който е написал „Моята вечерна песен“. И ако има още негови творби, ще ги преведа“. И баща ми ме изпрати така, доста оскърбен. И лекомислена ме нарече“ (Сарандев 1986: 50).

След това Габе подробно описва първото впечатление, което ѝ е направил Ян Каспрович по време на прием, организиран във Варшава от столичен журналист. Тогава поетът кани своята преводачка в Лвов, а по-късно и в Поронин, където тя остава на гости за няколко месеца през 1923 г. По време на това гостуване Дора Габе превежда всички химни: „Но как превеждах? Значи вечерта на Маруся и на мен Ян чете „Химните“, чете ги, нали? На заранта в ушите си имам още ритъма и музиката. Чета полския текст, обаче ми звучат ритъмът и музиката. И ги превеждам в същия ритъм, в същата музика. [...] Всяка сутрин превеждах. Останах около два месеца. И тия „химни“ бяха вече в мене. И много лесно, така лесно ми беше. Тия мъчни химни. Нямаме си представа как ми беше лесно. Благодарение на това, че работих заедно с автора“ (Сарандев 1986: 52–53).

От този момент нататък за поетесата съвместната работа с автора на оригинала се превръща в своеобразен императив на превода. В оценката

си за превода на „Химните“ тя се позовава на похвалата на Боян Пенев. Славистът е чел нейните преводи на Станислав Пшибишевски, който, от своя страна, е заключил, че звучат също като оригиналите. Според поетесата този ефект е постигнат само благодарение на нейната съвместна работа с Каспрович: „Аз можах да постигна това само защото слушах автора да ми го чете, ритъмът и музиката оставаха в мене. Можах да предам и интонацията, вълнението. Смятам, че от всички мои преводи „Химните“ ми са едни от най-значителните“ (Сарандев 1986: 108).

Този възглед е в пълно съгласие с натиска, който най-близките съмишленици на поетесата – Боян Пенев и Пенчо Славейков – поставят върху разбирането на оригинала и необходимостта той да бъде вярно пресъздаден. Въпреки това Габе обръща повече внимание на изискването за еквиритмичност и еквилинеарност – критерии, които според автора на „Кървава песен“ остават в полето на непреводимото, вкоренено в различията на езиковите системи. Поетесата от своя страна двукратно подчертава, че преводът е свързан със съпреживяване – съпреживяване на формата не само на ниво *ratio*, но и сетивно, отвъд семантиката на думите, от които тя дестилира музиката, самото им звучене.

Преводачката на „Химните“ обръща внимание и на влиянието на преводната работа върху нейната творческа практика: „Освен това за мене беше школа: свободният стих. Ако мога сега да пиша в свободен стих, даже детските стихове, помогнаха ми химните. От химните разбрах, че да превеждаш добре, трябва да превеждаш с автора, да чувствуваш дъха му, да чуеш гласа му, да чуеш къде пада логическото ударение, какво иска да каже, да обърнеш внимание на синкопите, когато поема дъх. Всичко туй трябва да го предадеш и тогава вече творбата става жива“ (Сарандев 1986: 108).

Габе потвърждава своето виждане за съвместната работа с автора на оригинала и в спомените си за превода на сборника „Някога“ на чешки език, направен от Витезслав Незвал. Отново се появява мотивът за надежко разбирателство: „Нямахме общ език. Аз не знаех нито една дума на чешки. Той не знаеше никакъв език. Разбираше полски, разбираше руски. Даже и френски, и немски разбираше, когато му се говори. И така чрез смешението на разни езици се разбирахме. И да му прочета нещо от мене! Видях, че със стиховете е трудно. И тогава – от книгата „Някога“. Прочетох му един от разказите, който е най-късичкият – „Вечер“. И както четях, най-много разбираше на полски, когато му четях, вика, ако аз я пишех тази фраза, тъй щях да я напиша. Така се шегувахме. Това беше в едно кафене „Славия“. И като каза: ще я преведем на чешки тая книга, ще я преведем. И ние почнахме да я превеждаме заедно и станахме търсачи на думи. Трябваше да видите наоколо хората как са ни наблюдавали, после ни разправяха и на него са разправяли“ (Сарандев 1986: 75).

По-нататък Габе изяснява защо това поетическо занимание, което отстрани е изглеждало като чудесно забавление, привлича чуждите

погледи: „Как изведнъж скачаме двамата или се смеем и се радваме. Това е, като сме дирили коя е думата и като сме я намерили, от радост сме извиквали и двамата. Така преведохме тая книга и тя е конгениален превод“ (Сарандев 1986: 75).

В своите спомени поетесата отделя особено внимание на слуха на преводача и неговото умение да откликва чрез движение на вълнението, предизвикано от превежданата творба. Художественото произведение се представя като партитура със собствен ритъм, музика и глас. Думите на Габе актуализират двойните функции и значения – музикални и поетически – на термините синкоп и пауза. Мелодичната отмереност на редуващи се звуци се преобразява в двигателна активност. Образите на треперещите от възторг и умора пръсти на преводачката, на скачащите и смеещи се от радост „търсачи на думи“, превеждащи уж на шега разказите от сборника „Някога“, припомнят колко неясни са контурите между музика и танц, колко лесно усетеният в поетическото произведение музикален ритъм подканя преводача си да затанцува. И докато метафорите, представящи превода като музикална транскрипция, са особено популярни сред символистите от прелома на XIX и XX в. (Бжостовска-Терешкевич 2013), то представата, че преводът е сравним с танца и изисква едновременност на съпреживяването, е донякъде фрапираща за модернистичната интелектуално-културна формация, с която е свързана Габе.

Високите изисквания към преводното изкуство на членовете на кръга „Мисъл“ са широко известни. Сравнително неизследван обаче остава въпросът, как полската критика на превода влияе върху формирането на възгледите на поетесата за уменията и задълженията на преводача. Със своите пътувания до Полша и с усилията си да представи и популяризира полската литература в България, тя неминуемо се сблъсква с мненията и оценките на Вацлав Берент, Леополд Стаф, Станислав Пшибишевски, Зенон Пшесмицки, Адолф Новачински, Тадеуш Бой-Желенски, Юлиан Тувим, Кажимера Илаковичувна. Самият Ян Каспрович – приятел и на Габе, и на Пенев – е активен преводач на английска, френска и немска поезия. Освен това превежда антични трагедии. Неговото преводно творчество (макар че днес вече има единствено стойност като историческо свидетелство) изиграва особено важна роля за популяризирането на английската поезия през първото десетилетие на XX в., когато автори като Шели, Кийтс, Суинбърн, Уайлд, Ййдс и Браунинг са били неизвестни на широката полска читателска публика (вж. Каспрович 1990: С). Неговите преводи от английски – според оценката на съвременник на полския поет – са „вдъхновени и изразителни творчески транспозиции на тона, интонацията и такта на полската реч. Понякога те са моментни вживявания в чуждите творчески типове и измамно-вярно отдаване на звуците на най-различни лири, арфи, флейти, трембити“ (Балцежан, Райевска 2007: 121). Отнасяйки се критично към преводите му на Еврипидовата трагедия „Електра“, Артур Сандауер значително по-късно ще

каже, че Каспрович „посвещава всичко в името на римата“ (Балцежан, Райевска 2007: 220). Тази отрицателна оценка не взема под внимание идеала на тогавашната епоха, според който преводачът трябва да има силно изострени сетива, но особено важно е да успее да „чуе“ оригинала и да постигне в превода си слухов еквивалент – „да предаде точно това неуловимо настроение, което поетът е заклел с магическо заклинание в звука, ритъма, темпото, паузите и т.н.“ (цит. по Бжостовска-Терешкевич 2013). Болеслав Лешмян потвърждава това убеждение, твърдейки, че: „Преводът на едно стихотворение чак тогава е съвършен, когато слушателят на произведението, без да знае целевия език, разпознава оригинала по присъщата му безсловесна мелодия, създадена и от ритъма, и от стъпката на стихосложението, и от звуковата последователност на изразите, и от тяхната повтаряемост, и от свързването им в изречения, и от падащата интонация в края на тези изречения, и от самата интонация, т.е. от всичко, което е стихотворение освен видимото стихотворение“ (цит. по Бжостовска-Терешкевич 2013).

Твърдението на полския поет регистрира един важен за развитието на съвременното преводознание процес на редукия на преводаческата синестезия. В началото на XX в., когато критиката на превода е импресионистична и несистематична, езиковият трансфер се описва като процес, в който се съчетават усещанията за цвят, вкус, звук, допир, мирис. Със зараждането на първите теоретични транслатологични постановки започва и търсенето на по-ясно дефинирани термини за оценка и характеристика на преводното изкуство. В периода преди Втората световна война въображението на полските критици и изследователи на превода се съсредоточава върху понятия, свързани със слуховите и визуални възприятия. Структуралистически ориентираното преводознание – особено след войната – обогатява транслатологичния фоноцентризъм с термини, подчертаващи визуалното в преводния процес (вж. Балцежан 1998: 198). Налагането на гласа и околото като образи, организиращи теоретичната мисъл в областта на преводознанието, се съпътства от все по-голямата маргинализация на всички останали соматични метафори, описващи превода.

Тези тенденции се отразяват и в авторефлексивните изказвания на Дора Габе от края на 80-те години. От една страна, в спомените ѝ за съвместната ѝ работа с Каспрович и Незвал проличава, че поетесата формира своето мислене за превода чрез общуването си с идеите на българската и полската модернистична критика на превода, която толерира синестезийния метафоричен език и експонира както визуалните и слухови характеристики на оригиналния и преводния текст, така и останалите им сензорни особености. Такъв подход не ограничава концептуализацията на сетивните усещания на преводача, който – по думите на Хулевич – „трябва да бъде индивид, разполагащ с пет сетива и пет свръхсетива, които възприемат с изтънчена бдителност цвета, звука, вкуса и миризмата на думите“ (цит. по Бжостовска-Терешке-

вич 2013). Със своята чувствителност, със силните вълнения, които придружават преводната ѝ работа, Дора Габе добре се вписва в така очертанния образ на идеалния преводач. Едновременно с това поетесата повтаря широко разпространеното през 20-те години на XX в. мнение, че в превода трябва да се постигне слухова еквивалентност. Това понятие отразява популярната по онова време концептуализация на превода като музикална интерпретация на оригинала-партитура.

Лорънс Венути подробно описва по-нататъшното развитие на тази идея, която се преражда в нормативен образец за хегемония на авторовия глас в преводното произведение. Изследвайки постулатите за сливане на преводача с автора, американският транслатолог анализира криещите се в тях социално-икономически и културни очаквания за дистрибуцията на властта между оригиналния творец и другостепенния интерпретатор. Според Венути утвърдената в западната култура стратегия на аниhilация на ролята на превода в межкултурната комуникация е отразена в образа на преводача, който така дълбоко се сраства с идеите и стила на автора, че преводът се чете като оригинал. С други думи, в рамките на тази парадигма един превод, за да бъде признат за добър, трябва да прикрие или изличи останените в текста следи от извършения междуезиков и межкултурен трансфер. Най-добрият преводач е невидимият преводач – този, който успява напълно да се слее с гласа на автора. Изглежда, че Дора Габе репродуцира това маргинализиращо преводното изкуство разбиране, позовавайки се на оценката на Пшибишевски за нейните преводи на поемите на Каспрович: „По този начин преведох всички химни. [...] В отделна книга излязоха по-късно – 24-та година. [...] Имам писмо от Боян Пенев от 1924 г. от Варшава, когато му изпратих един екземпляр от книгата. [...] Той заедно с Пшибишевски са чели превода. Боян Пенев е чел българския текст, а Пшибишевски наизуст веднага посочвал оригинала. Преводите му звучали така, като че ли слуша оригинала“ (Сарандев 1986: 108).

Подобно схващане за превода прониква и възпроизведеното от поетесата изказване на чешкия сюрреалист Витезслав Незвал, който, чувайки полския превод на разказа на Габе „Вечер“, за да подчертае съществуващото между тях сродство, възкликва: „Ако аз я пишех тази фраза, тъй щях да я напиша“ (Сарандев 1986: 75). Преводачката адаптира коментарите си към нормите, контролиращи преводния процес – норми, които тя е усвоила, започвайки своята кариера в началото на XX в. и бидейки свързана с формацията на модернизма, а след това продължавайки да превежда в рамките на парадигмата на невидимите преводачи. Поетесата умело използва клишетата на утвърдения наратив, за да се самоидентифицира като професионална, ценена и опитна преводачка. Цитираните похвали, изказани от уважавани и наложили се филолози и писатели, а също така и коментарите ѝ, привидно издържани в рамките на общоприетите очаквания за ролята на преводача, са стратегически стъпки в изграждането на тази самоидентифи-

кация. Веднъж обаче установила своя авторитет, Дора Габе говори за превода по начин, който не е присъщ на модернистичната критика и разкрива творческата същност на преводния процес.

На фона на наследената от поетесата традиция две нейни концепции се отличават със своята оригиналност. Първо, тя възприема превода като събитие и съпреживяване. Второ, интегрира сетивните възприемателни усещания – гласът, дъхът, движението престават да бъдат безсубектни и се превръщат в реални, конкретни, соматични преживявания. С многократно повтаряната мисъл за съвместна работа с автора/авторката, формулирана по-късно и като съвет към младите преводачи (Сарандев 1986: 53), Габе реинтерпретира постулата, че преводът трябва да предаде духа на оригинала. Сътрудничеството с автора/авторката, общият момент на възприемане на художествената творба гарантират, че преводът е отпечатък на непосредствена, жива комуникация – колкото интелектуална, толкова и физическа. Изграденият от поетесата образ на съпричастност – аз слушам/той чете, аз чета/той слуша, заедно се смеем, заедно се радваме, заедно търсим подходящи думи – силно контрастира с разпространената в периода между Първата и Втората световна война метафора, описваща превода като „преливане на кръв“. Този тип соматична образност се базира на идеята, че оригиналът е в по-слаба позиция, а преводачът трябва да го „съживи“ или „оживи“. Ян Шпевак – полски поет и добър приятел на Дора Габе – припомня и употребява тези сравнения. Тя обаче търси изход от метафоричния език, описващ превода като акт на надмощие или насилие. В нейната концепция преводачът не общува с мъртъв текст, носещ духа на автора, а с жив, „пълнокръвен“ човек, който се себеизразява в своето творчество и в акта на комуникация с преводача. Подобно разбиране елиминира и единборството между автор и преводач, отлага разрива между производство и възпроизводство. Съпреживяваният преводен процес – единственият, който според Габе води до конгениални преводи – позволява на автора и преводача да вдвояват ролите си, да редуват позициите си. Затова и в транслатологичния модел на поетесата преводният процес е представен като творческа дейност. В своите спомени тя множи аналозиите между преводаческата си практика и начина, по който създава оригиналните си творби.

Първо, поетесата и пише, и превежда извън контрола на институциите. На въпроса как твори, Габе отговаря: „Аз работя сутрин, и то в леглото. Със затворени очи. Пиша на ръка. [...] Пиша с молив“ (Сарандев 1986: 140) . Като отговор на подтиците за писане, идващи от външния свят, този мотив се повтаря и в стиховете ѝ:

- 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. (Габе 1975: 213)

Тази любопитна защита на писането в легнало положение крие в себе си жест на отказ да се подчини на обществените изисквания и конвенции. Също така подчертава соматичното измерение на писането. Както авторските ѝ стихове, така и преводите на Дора Габе се създават в неформални ситуации и пространства. Това означава, че и двете дейности са част от една и съща сфера на търсене на собствения глас, на създаване на собствена позиция извън рамките на клишираните представи за работа на поети и преводачи, извън нормата, налагаща неприкосновени граници между авторската и преводната творческа практика.

Второ, също като оригиналните стихове, преводите преминават през процес на „търсене на съответстващите думи“: „Аз много обичам да поправам – изяснява Габе. – Много поправам. При всяко четене намирам, че съм се отдалечила или от мисълта си, или не съм изградила образа или картината. Много обичам пластично някак да работя“ (Сарандев 1986: 141). Интересен е фактът, че този навик се е формирал точно по време на преводното ѝ „ученичество“: „Мен ми вдъхна тая мисъл Боян Пенев, когато превеждах Мицкевич. Той казваше, че когато се рисува, трябва картините да следват една след друга, да не можеш да прескочиш нещо, защото пречупваш линията“ (Сарандев 1986: 141). Поетесата обаче бързо поправя това признание: „На мене това ми го даде по-скоро математиката, отколкото Мицкевич или Боян Пенев“ (Сарандев 1986: 141). Така или иначе творческият процес е свързан с етап на редактиране, нанасяне на поправки, нови прочити и това се отнася в еднаква степен към оригиналните ѝ стихове и преводите ѝ.

Трето, творчеството често е свързано с радост и възторг, сравними с детското възприемане на словото и света. Това състояние поетесата описва като влюбване без конкретен обект на любовните чувства. То не е свързано с неподвижност и съзерцание, а по-скоро с нестихваща жажда за действие: „Имам желание да изляза, да ходя, да се движа, някаква радост ме изпълва. В такова едно състояние мога да напиша даже най-тъжното си стихотворение. Никога не мога да напиша стихотворение, когато съм равнодушна и спокойна“ (Сарандев 1986: 142). Тук веднага изплува споменът за Габе и Незвал, които заедно сред тълпата в кафенето избухват в смях, крещят от радост, чийто повод е намирането на съответстващата дума.

Освен това Дора Габе не разпознава себе си в творческия субект на своите стихове или по-точно – пишейки, не е идентична със себе си. Сарандев я моли да изясни по какъв начин житейският факт се превръща в артефакт. Писателката констатира, че за нея този процес си остава тайна: „Като в математиката – изяснява, опитвайки се да сподели своя опит. – Както ми идваха решенията на задачите, след като цяла нощ напрегнато съм дирила загадката на една задача и изведнъж като светкавица ме озарява решението, така ми идват и стиховете. Ей на това не мога да се начудя. Сама си казвам: абе отде ми дойде този образ или тази мисъл?“ (Сарандев 1986: 143). Раздвоеното, което я съпътства

при създаването на оригиналните ѝ творби – на тази, която едновременно знае и не знае, на търсещата, но всъщност предварително знаеща всички отговори – в процеса на превода е разписано между преводача и автора в радостна „многолика игра“. Концептуализираната по този начин преводаческа практика не включва „парапреводачески жанрове, реализиращи поетиката на реминисценцията“ (Лежежинска 1999: 15). Прежеждайки, поетесата не узурпира ролята на преводача-автор. Тук не става въпрос за единоборство като във формулата на Баранчак „умея по-добре“ (Баранчак 2004: 14), а за сътрудничество, едно-усещане за излизане извън собствения идентитет, за срастване с друг характер и стил или дори за утопична визия за разбиранелство.

Изследователите, проблематизиращи мястото на културния пол в превода, се опитват да създадат метафори, описващи преводния процес извън рамките на патриархалните режими, налагащи бинарните опозиции производство/възпроизводство, оригинал/реплика, създател/репродуктор. Според тях е необходимо да се търсят описателни модели, представящи превода като среща, която изисква време и загриженост, отдаденост и взаимно уважение. Спомените на Дора Габе за работата ѝ с Каспрович и Незвал около преводите на „Химните“ и „Някога“ представляват интересно предложение за концептуализиране на подобен модел. В неговия център застава сензорната чувствителност на преводача, неговото развълнувано, треперещо, смеещо се, чувствено тяло. Критерият за разбиране на авторския текст е свързан със соматичното възприятие на езика. Подобен образ на преводния процес акцентира крехкостта на тялото, неговата отвореност и податливост – и тази своеобразна слабост изравнява позицията на автора и преводача. Свързани в текста, те са еднакво изложени на действията на Другия. Това разбиране на преводния процес го превръща в събитие с реални биографични измерения.

Литература

- Арохо 1995: Arrojo, R. Feminist, „Orgasmic” Theories of Translation and Their Contradictions. // *TradTerm*, No 2, 1995, p. 67–75.
- Балцежан 1998: Balcerzan, E. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1998, 232 s.
- Балцежан, Райевска 2007: Balcerzan, E., Rajewska, E. (Oprac. red.). *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440–2005. Antologia*. Poznań, „Wydawnictwo Poznańskie”, 2007, 558 s.
- Баранчак 2004: Barańczak, S. *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Małej antologii przekładów-problemów*. Kraków, Wydawnictwo „a5”, 2004, 520 s.
- Баснет 1992: Bassnett, S. Writing in No Man’s Land: Questions of Gender and Translation. // *Ilha do Desterro*, No 28, 1992, p. 63–73.
- Бжостовска-Терешкевич 2013: Brzostowska-Tereszkiewicz, T. *Translatologia i sensualność*. W: Bolecki, W. (Red.) *Sensualność w kulturze polskiej: przedstawienia zmysłów człowieka*

- w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2013, URL: <http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl>
- Билчевски 2013: Bilczewski, T. Ciało i cielesność w teorii przekładu. W: Bolecki, W. (Red.) *Sensualność w kulturze polskiej: przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2013, URL: <http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl>
- Венути 1998: Venuti, L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London, Routledge, 1998, 210 p.
- Венути 2008: Venuti, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, Routledge, 2008, 353 p.
- Врина-Николов 2004: Врина-Николов, М. *Отвъд пределите на превода. История на една дихотомия*. София, ИК „Колибри“, 308 с.
- Габе 1975: Габе, Д. *Стихотворения*. София, „Български писател“, 1975, 357 с.
- Гайевска 2011: Gajewska, A. Tłumaczenie feminizmu. // *Przekładaniec*, No 24, 2011, s. 7–18.
- Домбек-Виргова 1969: Dąbek-Wirgowa, T. *Twórczość przekładowa Dory Gabe*. Wrocław-Warszawa-Kraków, Wydawnictwo „Ossolineum”, 1969, 176 s.
- Каспрович 1990: Kasproicz, J. *Wybór poezji*. (Oprac. Jan Józef Lipski). Wrocław-Warszawa-Kraków, BN I/120, 1990.
- Каспровичова 1958: Kasproiczowa, M. *Dziennik*. Warszawa, 1958, 590 s.
- Лежежинска 1999: Legeżyńska, A. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999, 251 s.
- Мешоник 1982: Meschonnic, H. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, „Verdier“, 1982, 713 p.
- Павелец 2012: Pawelec, D. Douglas Robinson and the somatic approach to translation. // *Między oryginałem a przekładem*, 2012, No 1 (18), s. 25–37.
- Пенев 1973: Пенев, Б. *Дневник. Спомену*. София, „Български писател“, 1973, 256 с.
- Пим 2012: Pym, A. *On Translator Ethics: Principles for Mediation between Cultures*. Amsterdam, John Benjamins, 185 p.
- Рикьор 2008: Ricoeur, P. O tłumaczeniu. W: Ricoeur P., Torop P., *O tłumaczeniu*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, 327 s.
- Робинсън 1991: Robinson, D. *The Translator's Turn*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1991, 318 p.
- Сарандев 1986: Сарандев, Ив. *Дора Габе: Разговори и беседи*. София, „Наука и изкуство“, 1986, 180 с.
- Хаджикосев 1994: Хаджикосев, С. Исторически корени, традиции и специфика на критиката на превода у нас. В: *Класическо, т.е. съвременно*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1994, с. 5–35.
- Чембърлейн 2009: Chamberlain, L. Gender a Metaforyka Przekładu. W: Heydel, M., Bukowski, P. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2009, s. 386–402.
- Честърмен 2001: Chesterman, A. 2001. Proposal for a Hieronymic oath. In: Pym, A. (Ed.) *The Translator: Studies in Intercultural Communication. Special Issue: The Return to Ethics* 7(2), pp. 139–154.