

**Adriana Kovacheva**

## Paradoksy antologizacji poezji polskiej w przekładach na język bułgarski

Stereotypy w kulturze pełnią funkcję podwójną. Z jednej strony ułatwiają komunikację, współtworzą płaszczyznę porozumienia, z drugiej zaś — wykluczają, ograniczają, upraszczają wiedzę i doświadczenie kulturowe oraz społeczne. W ramach historycznoliterackich praktyk refrakcyjnych opracowanie i redagowanie antologii tekstów artystycznych powszechnie uważa się za działalność podlegającą i utwierdzającą stereotypy. Postawa ta kształtuje się od dawna. Na początku XX w. na przykład Laura Riding i Robert Graves twierdzili, że:

Antologie najczęściej wzbudzają dwa rodzaje reakcji wśród poetów żyjących: będą się oni do antologii zbliżali albo będą pisali tak, by pozostać daleko od nich. Poeci przeciwni antologiom często przeliczają się z własnymi siłami, narzucając swoim pracom ochronne zniekształcenia, tak samo jak rodzice ze starej Europy Centralnej, którzy okaleczali swoich synów po to, by ochronić ich przed przymusową służbą wojskową<sup>1</sup>.

Autorzy zarzucają antologistom, redaktorom i wydawcom przekształcenie antologii w przymusową militarną maszynę szkoleniową, obwiniając ich także o obniżenie gustów czytelniczych i deformację wyobrażeń o poetach, których wiersze podlegają antologizacji.

Część tych oskarżeń powtarza się również dzisiaj. Krytycy literatury widzą w antologiach okaleczające narzędzia edukacyjne, uosabiające najgorsze skutki

---

<sup>1</sup> L. Riding, R. Graves: *A Pamphlet Against Anthologies*. London 1928. Dostępne w Internecie: [http://en.wikiquote.org/wiki/Laura\\_Riding](http://en.wikiquote.org/wiki/Laura_Riding)). Jeśli nie podaję inaczej — tłum. A.K.

urynkowania dóbr intelektualnych. „Antologie są wytworem konsumpcyjnego kapitalizmu” — streszcza ich argumenty Martha Banta<sup>2</sup>. Inni zaś akcentują tradycyjizm większości antologii, w których powtarzane są teksty „osłuchane”, społecznie „utrafione”<sup>3</sup>, co również wiąże się z ekonomicznym wymiarem wydawniczych przedsięwzięć. Stwierdzenie André Lefevere’a wydaje się bowiem oczywiste:

Wydawcy inwestują w antologie i to oni decydują, ile miejsca chcą im pozostawić. We wstępach do antologii laments, że jest tego miejsca za mało, są częste. Wydawcy przedzielają tę przestrzeń w zależności od publiczności, której się spodziewają<sup>4</sup>.

Antologie zatem mają potencjał polemiczny i mogą poróżnić krytyków z poetami, a krytyków i poetów z wydawcami. W swoim projekcie badań nad antologiami, sytuujących się w obrębie kulturowej historii literatury, estetyki recepcji oraz historii czytelnictwa, Armin Paul Frank i Hegla Essmann podkreślają wartość poznawczą toczonych wokół antologii dyskusji. Uważają, że historycy literatury powinni kierować uwagę właśnie w stronę „pęknięć” między decyzjami antologistów a oczekiwaniami krytyków, co oznacza, że antologie mogą służyć jako „barometry gustów artystycznych”<sup>5</sup> różnych grup społecznych w różnych epokach i miejscach. Ponadto uczeni z kręgu Armina Paula Franka, Hegli Essmann oraz Haralda Kittela, pracujący na początku lat dziewięćdziesiątych w Getyndze nad historią antologii tłumaczonych, udowodnili, że studiując antologie i ich historie, można lepiej zrozumieć procesy utrwalania się kanonów literackich oraz zachodzące w nich zmiany. Wydaje się zatem, że antologie literatury tłumaczonej ujawniają jeszcze jeden aspekt komunikacji międzykulturowej — odsłaniają sposoby funkcjonowania stereotypów recepcyjnych.

W tym kontekście chciałabym zwrócić uwagę na dwa paradoksy, związane z antologizacją poezji polskiej w języku bułgarskim w drugiej połowie XX w.

<sup>2</sup> M. Banta: *Why Use Anthologies? or One Small Candle Alight in a Naughty World*. „American Literature” 1993, vol. 2, s. 331. Leah Price, uznając komercyjne strony antologizacji literatury, wylicza wyrazy protestu przeciwko popularyzacji antologii i wymienia jako jeden z najbardziej absurdalnych apel Marjorie Perloff do studentów, którzy mieliby nie kupować wody mineralnej, by pozwolić sobie na kupno książek, a nie ich zantologizowanych fragmentów. L. Price wskazuje na niepowodzenie podobnych wezwań, podkreślając, że warto zwrócić uwagę na problem antologii właśnie z uwagi na ich ogromną popularność. L. Price: *The anthology and the rise of the novel. From Richardson to George Eliot*. Cambridge 2000, s. 2.

<sup>3</sup> B. Urbanowski: *Słowo wstępne*. W: *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939—1985. Antologia*. Łódź 1988, s. 13.

<sup>4</sup> A. Lefevere: *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*. London—New York 1992, s. 124.

<sup>5</sup> T. Naaijkens: *The World of World Poetry. Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study*. „Neophilologus” 2006, vol. 90, s. 509—520.

Pierwszy wiąże się ze szczególnie trwałym stereotypem czytelnika i modelu recepcyjnego, którego redaktorzy antologii poezji polskiej nie poddają rewizji, drugi natomiast dotyczy sposobu prezentowania rozwoju poezji polskiej i jest rezultatem panujących stereotypowych przedstawień awangardy w kręgu zarówno kultury źródłowej, jak i docelowej.

Paradoksy te charakteryzują antologię *Współcześni poeci polscy*, która ukazała się w 1967 r. — w przededniu debiutów Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego, w roku inauguracji krakowskiego pisma „Student”, wokół którego nieco później będą się skupiali poeci Nowej Fali — w „międzyepoce” stabilizacji poetyki<sup>6</sup> i ucichłych polemik. Można się więc spodziewać, że na jej łamach zostaną zaprezentowane najbardziej znaczące tendencje poetyckie oraz różnorodność propozycji estetycznych i artystycznych minionych dziesięcioleci.

Pierwsze wrażenie, jakie wywiera zbiór, taką właśnie obietnicę daje. Antologia jest obszerna — zawiera wiersze 46 poetów, począwszy od Leopolda Staffa, na Zbigniewie Jerzynie kończąc. Nad przekładami pracowało 11 tłumaczy o bogatych twórczych biografiach, należących do trzech poetyckich pokoleń<sup>7</sup>. W antologii zachowano porządek chronologiczny, zgodny z datami urodzeń twórców, podkreślający klucz pokoleniowy, motywujący akt dokonania przekładów oraz wspólnotę doświadczeń poetów polskich i bułgarskich. Wstęp do zbioru napisał Petyr Dinekow, najwięcej przekładów zaś przygotował Pyrwan Stefanow. Warszawa stanowiła centrum kulturowe kształtujące poglądy Stefanowa na poezję polską, poeta zaś znał środowisko krakowskie, zatem bliższa mu była koncepcja wyobraźni niż awangardowe „równanie serc”. Zdaje się więc, że osiągnięto równowagę zapewniającą zróżnicowany wybór utworów zamieszczonych w antologii, podlegający kryteriom konkurencyjnym, co wyraźnie odróżnia ten tom od zbioru z 1921 r., redagowanego przez Bojana Penewa. Tom z 1921 r. odzwierciedlał estetyczne upodobania tego uczonego, eksponując Romantyzm jako nieosiągnięty szczyt poetyckich dokonań.

W wyborze Penewa narracja historycznoliteracka została ulokowana w przedmowie do antologii oraz w notach biograficznych, poprzedzających wiersze po-

<sup>6</sup> E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965. Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 105.

<sup>7</sup> Wśród nich są: Dora Gabe, Elisaweta Bagrijana, Dimitar Pantaleew i Atanas Dalczew, którzy debiutowali w dwudziestoleciu międzywojennym i aktywnie współtworzyli ówczesne życie literackie. Natomiast Pyrwan Stefanow, Petyr Karaangow, Krystio Staniszew i Zdrawko Kisiow, urodzeni w latach trzydziestych XX w., wojnę kojarzyli ze swoim dzieciństwem. Ich debiuty poetyckie przypadają na lata pięćdziesiąte ubiegłego wieku. Nieco osobne miejsce w grupie tłumaczy zajmuje Błaga Dimitrowa, która swoje juvenalia publikowała w prasie przedwojennej, a podczas bombardowań Sofii, już jako studentka filologii polskiej, tłumaczyła *Pana Tadeusza*. Z wymienionymi poetami współpracowali młodzi tłumacze — Andreana Radewa, Dobrin Dobrew i Iwan Wylew. Wylew w 1967 r., w którym ukazał się jego pierwszy arkusz poetycki *Скоропом (Prędkość)*, zadebiutował w podwójnej roli — tłumacza i liryka.

szczególnych autorów i zawierających krótkie charakterystyki. Brakuje jakichkolwiek wskazówek bibliograficznych — nie ma na przykład wykazu oryginalnych tytułów, zbiorów i tomów, z których teksty zaczerpnięto. Nie zostały także podane lata, w których dany utwór powstał lub się ukazał. Przypisy opracowano jedynie do utworów Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Zawierają one informacje o realiach historycznych i kulturowych, między innymi wyjaśniając przebieg wydarzeń podczas wojen napoleońskich, znaczenie i innowacyjność polityczną Konstytucji 3 maja, rolę szlachty w kształtowaniu się społeczeństwa polskiego, a także znaczenie tytułu *tribunus*. Tylko dwa przypisy ściśle odnoszą się do faktów z życiorysu Juliusza Słowackiego — oba poświęcone zostały genezie *Hymnu o zachodzie słońca* oraz poematu lirycznego *W Szwajcarii*. Tym samym odebrano przekładom kontekst indywidualnej twórczej biografii. Dociekliwy czytelnik nie może dowiedzieć się niczego więcej o zmianach w autorskich poetykach i programach artystycznych. Zamiast tego antologia narzuca szersze ramy historyczne, umieszczając indywidualne dykcje na tle nurtów i kierunków literackich, bardziej wyrazistych w poszczególnych epokach. Decyzja o pominięciu bibliografii oraz swoistym „wprostowaniu” linii rozwojowej indywidualnych praktyk pisarskich wskazuje na czytelnika, do którego swoją antologię kierowali Bojan Penew i Dora Gabe. Redaktor i tłumaczka zakładali, że po zbiór ten sięgną miłośnicy poezji, którzy nie znają języka oryginałów i nie podejmą samodzielnych studiów nad literaturą polską, lecz chcą, za pośrednictwem znawców, wyrobić sobie zdanie na jej temat. To wyobrażenie o odbiorcach motywuje interpretacyjną stronniczość Penewa, który korzysta z medium antologii nie po to, by wchodzić w twórczą komunikację z czytelnikami, wymagającą dyskusji i polemiki, lecz w celu rozpowszechnienia indywidualnej koncepcji obcej literatury.

Sytuacja redaktorów i tłumaczy pracujących w latach sześćdziesiątych minionego wieku zmieniła się znacząco co najmniej z dwóch względów: współpraca osób o różnych światopoglądach wymuszała kompromisy, a także sprzyjała dyskusjom oraz odbywała się wobec lub w związku z już zaistniałą tradycją recepcyjną o ugruntowanej pozycji. Na tle wymuszanych przez politykę kulturalną i krytykę marksistowską białych plam w pamięci historycznoliterackiej podkreślane przez redaktorów kontinuum prac nad przekładami i antologizowaniem poezji polskiej może zaskakiwać. Petyr Dinekow, Dora Gabe, Błaga Dimitrowa i Pyrwan Stefanow nie określają swoich strategii redakcyjnych w opozycji do założeń Bojana Penewa. Wręcz odwrotnie — deklarują, że nie powracają do tradycji, by krytycznie i na nowo ją odczytywać. Przyświeca im zamiar kontynuowania rozpoczętego już projektu:

Wielka poezja w Polsce rozpoczyna swoją historię wcześniej, wraz z twórczością wybitnego poety Renesansu Jana Kochanowskiego; ten okres pozostaje dla czytelnika bułgarskiego nieznanym. Jednak gdy chcemy poznać współczesną

poezję polską, rzeczą naturalną jest powrót do miejsca, w którym kończy się pierwsza antologia<sup>8</sup>.

Wobec tego autorzy antologii nie rewidują sposobów współoddziaływania przekładów i narracji historycznoliterackiej, która znów została zredukowana do przeglądu umieszczonego we wstępie do antologii oraz do notek biograficznych stanowiących jej ostatnią część. Po raz kolejny zignorowano aparat bibliograficzny — nie wiadomo, z jakich tomików pochodzą wybrane utwory; nie wiemy, z jakich wydań korzystali tłumacze; nie ma dat powstania (i/lub publikacji) poszczególnych wierszy. Ponownie więcej uwagi zwrócono na dynamikę ogólnoliterackiego procesu rozwojowego, a mniej na niuanse, wahania i załamania indywidualnych twórczych biografii. Kryteria i motywacje wyboru znów nie zostały sformułowane eksplicytnie, jakby autorzy antologii spodziewali się, że ich czytelnik będzie bardzo podobny do czytelnika okresu międzywojennego. Mimo dobrej znajomości twórczości polskich romantyków oraz bardzo rozległego dostępu do polskiej prozy, przeciętny czytelnik raczej nie zna współczesnych tendencji poetyckich w Polsce. Co więcej — nie będzie ich odnosił ani do ich rodzimego kontekstu historycznoliterackiego, ani do nurtów i kierunków europejskich lub — tym bardziej — bułgarskich. Redaktorzy spodziewają się, że polepszyła się jedynie znajomość polskich realiów historycznych i kulturowych czytelników z drugiej połowy XX w. Przypisy wyjaśniające pojawiają się bardzo sporadycznie i mają na celu raczej uzasadnienie decyzji translatorskich niż dodanie kontekstów lub uzupełnień informacyjnych. Odbiorcy antologii więc znów sięgają po nią, by z pomocą znawców wyrobić sobie pogląd na temat współczesnej poezji polskiej. Bardziej aktywna postawa czytelnicza, otwartość na spory, krytykę lub odmienne wizje hierarchizacji przedstawionego materiału, wydaje się niemożliwa.

Oznacza to, że autorzy nowego wyboru rewitalizują skonstruowany i rozpowszechniony przez Bojana Penewa stereotypowy schemat odbioru poezji polskiej, zakładający znaczącą odległość między nadawcą a odbiorcą, wynikającą zarówno z powodu ograniczonego lub szerokiego dostępu do odpowiedniej fachowej wiedzy, jak i ze znacznej odmienności literatury polskiej od literatury bułgarskiej. W latach sześćdziesiątych XX w., na nieco innych zasadach, na poziomie komunikacji między autorami antologii a czytelnikami znów aktualizuje się paradygmat nazwany przez Desislawę Georgiewą *polonica incognita*<sup>9</sup>. Wszystkie teksty refrakcyjne (wstęp, notatki biograficzne, przypisy)

<sup>8</sup> П. Диневков: *Съвременната полска поезия*. В: *Съвременни полски поети*. София 1967, s. 5.

<sup>9</sup> Opisany przez Georgiewą paradygmat *polonica incognita* zakłada zrozumienie przekładów za pomocą dostrzeżenia różnic. Obejmuje tłumaczenia dzieł Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego oraz autorów młodopolskich, widzianych jako kontynuatorów poetyki i ideologii romantyzmu. Badaczka podkreśla stereotypowe postrzeganie charakterystyk narodowych oraz cech literatur narodo-

towarzyszące przekładom mają na celu przybliżenie zjawisk z literatury obcojęzycznej, zamykają ją jednak w granicach jej narodowej odmienności. Przypuszczenie, że między polską a bułgarską poezją w okresie od międzywojnia do lat sześćdziesiątych mogą zachodzić analogie, sugerowane chociażby przez fakt, że poeci i tłumacze byli rówieśnikami, pozostawiono bez jakiegokolwiek komentarza.

Dochodzimy więc do pierwszego paradoksu antologizacyjnej praktyki pisania, definiowanej przez Lefevere'a jako refrakcja. Z jednej strony Dinekow podkreśla ciągłość przekonań i celów antologistów, obecność Dory Gabe zaś dodatkowo akcentuje kształtowanie pewnej wspólnoty tłumaczy poezji polskiej, pielęgnującej tradycje z okresu międzywojennego. Z drugiej zaś strony zachowanie tego kontinuum przez akceptację modelu recepcyjnego Bojana Penewa oznacza uwydatnienie różnicy między literaturą źródłową a docelową, traktowanie ich jako obszary ściśle od siebie odgraniczone. Umieszczone w antologii teksty wyjaśniające — deklaratywnie bezstronne, opisowe, historycznoliterackie — zacierają możliwość komparatystycznych praktyk lekturowych, do których z kolei motywuje wybór samych utworów oraz dialog tłumaczy i poetów, odbywający się na poziomie oddzielnych decyzji translacyjnych. Niewątpliwie pozostawianie w ramach silnie oddziałującego stereotypu literatury polskiej, budowanego przez Bojana Penewa w epoce międzywojennej, ujawnia niebezpieczeństwo pomylenia sieci przekonań oraz uproszczeń, które powinny podlegać sprawdzeniu, z kategoriami poznawczymi, traktowanymi ahistorycznie. Odzwierciedla także negatywne funkcje stereotypu.

W sposób odmienny funkcjonują stereotypowe schematy rozumienia i interpretacji awangardy jako formacji historycznej, które Petyr Dinekow uwzględnia we wstępie do antologii, stanowiącym w istocie zarys historii poezji polskiej od okresu międzywojennego do lat sześćdziesiątych XX w. Współpraca tłumaczy z historykiem literatury właściwie oznacza, że antologia została opracowana w porządku historycznoliterackim. Podobnym antologiom — wyliczam za Bożeną Tokarz — przyświecają cele mediacyjne (pośredniczenie w komunikacji międzykulturowej i międzyliterackiej), dydaktyczne (zapoznanie czytelników z nieznaną im twórczością) oraz kanonotwórcze (ustanowienie pewnego horyzontu artystycznego, utożsamianego z tradycją literacką powstającą w danym

---

wych, które legły u podstaw tego modelu, a także podstawową rolę, jaką odegrał Bojan Penew dla jego rozpowszechnienia i utwierdzenia: „Jak już wielokrotnie podkreślaliśmy, zasługi Bojana Penewa dla ukształtowania tej strategii recepcyjnej są ogromne. Jego wysiłki przeciwstawienia polskiego romantycznego słowa artystycznego wraz z jego formacją duchową i filozoficzną naszym „zdroworozsądkowości” i prymitywizmowi słusznie zostały zakwalifikowane przez wielu badaczy (K. Bachneva, B. Niczew, M. Panowa) jako utopizm estetyczny. Jednak niezależnie od tego dzięki nim został zdefiniowany najbardziej produktywny w pierwszej ćwierci XX w. system kodów recepcyjnych”. D. Георгиева: *Мостове от думи. Полската литература в България в периода между двете световни войни*. София 1997, s. 159.

języku)<sup>10</sup>. Zwyczajowo oczekuje się, że zbiór skonstruowany na takich zasadach nie może być autorski — perspektywa osobista nie może tu dominować. Petyr Dinekow podporządkował się temu oczekiwaniu, lecz najwyraźniej go nie spełnił. Na początku wstępu tak uzasadnia włączenie do antologii twórczości poetów międzywojennych:

w okresie między pierwszą a drugą wojną światową pojawiają się poeci wybitni, polska tradycja poetycka zaś wchodzi w fazę szczytowego rozwoju i byłoby trudno zrozumieć jej współczesne tendencje oraz poszukiwania bez znajomości międzywojnia<sup>11</sup>.

Większa część wstępu poświęcona została dwudziestoleciu międzywojennemu. Czego konkretnie możemy się o nim dowiedzieć? Petyr Dinekow zaznacza, że był to okres licznych grup i różnorodnych programów poetyckich. Blasku tej epoce nadają, jego zdaniem, poeci z kręgu Skamandra, na czele z Julianem Tuwimem, którego twórczość Dinekow prezentuje szczegółowo. Poetyce skamandrytów przeciwstawia prądy awangardowe, wymieniając dosyć skrótowo ekspresjonistów skupionych wokół „Zdroju”, pierwszych futurystów, awangardystów krakowskich oraz kwadrygantów i katastrofistów wileńskich. Dinekow pomija polemiki między skamandrytami a awangardą. Stwierdza, że na ich tle pojawiły się wybitne, niezależne, twórcze indywidualności i stawia obok siebie Józefa Czechowicza — „poetę lirycznego nastroju”, oraz Mieczysława Jastruna — „poetę refleksji filozoficznej”. Następnie szerzej analizuje twórczość Władysława Broniewskiego jako reprezentanta poezji proletariackiej, by bardzo pobieżnie scharakteryzować okres wojenny, którego dominantą, w jego ujęciu, są tradycje romantyczne i narodowo-wyzwoleńcze. Należy podkreślić, że doświadczenie wojenne stanowi kluczowe pojęcie w dalszych rozważaniach tego sławisty, który jednak całkowicie wyeliminuje sposób przeżywania wojny wyrażony w poezji Czesława Miłosza i Mirona Białoszewskiego. Dwudziestolecie zostało zatem przedstawione jako bardziej skamandryckie niż awangardowe. Znaczenie drugiej awangardy dla twórczości pokolenia Kolumbów zostało całkowicie zignorowane. Dwuznaczny stosunek, jaki Dinekow żywił do awangardy, najlepiej wyraża jego krótka wzmianka o Przybośiu:

Nikt nigdy nie wątpił w jego talent poetycki, choć jego poezja wzbudzała liczne dyskusje. Stwarza ona świat zamknięty, trudny i niedostępny. W przeciwieństwie do spontaniczności futurystów oraz irracjonalizmu surrealistów, Przyboś jest racjonalistą konsekwentnym, tworzy poezję precyzyjną i logiczną — z surową architekturą. Do dziś pozostaje on wierny swoim zasadom poetyckim i jest niepokodzony z przejawami tradycjonalizmu. Choć zasad-

<sup>10</sup> B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 172—176.

<sup>11</sup> П. Динеков: *Съвременна полска поезия...*, s. 5.

nie kwestionowana, twórczość Przybosa wywarła nazbyt poważny wpływ na młodych polskich poetów<sup>12</sup>.

Czasy powojenne z kolei obrazuje twórczość Adama Ważyka, Mieczysława Jastruna, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz Tadeusza Różewicza. Pozytywna jej ocena wiąże się z kategoriami zrozumiałości i komunikatywności poezji — wartościami przeciwstawnymi awangardowym eksperymentom formalnym. Na zasadzie estetycznego i aksjologicznego kontrastu między tymi pojęciami Dinekow przedstawia rozwój poetyki Ważyka, która w latach dwudziestych minionego wieku była „formalnie oryginalna, o wyjątkowym bogactwie językowym”, lecz „subiektywna, hermetyczna”<sup>13</sup>. Podczas wojny w jego poezji nastąpił jednak przełom — staje się ona „społecznie znacząca, klarowna i zrozumiała”<sup>14</sup>. Mimo że Ważyk zanadto angażował się w socrealizm, co zostało odnotowane przez komentatora, zdołał się z tego okresu rozliczyć w antydogmatycznym *Poemacie dla dorosłych*.

Kategorie klarowności i zrozumiałości tworzą pewien paradygmat aksjologiczny twórczości Gałczyńskiego, Jastruna i Różewicza. Surrealistyczne fantazje byłego kwadryganta Dinekow usprawiedliwia następująco:

Nawet gdy w swoje poetyckie obrazy wplata coś z baśni, ballady, fantastyki, kiedy w jego wierszach grają niezwykle barwy, dziwne formy i ornamenty lub za pomocą groteski zniekształca rzeczy i przedmioty, Gałczyński nigdy nie odrywa się od rzeczywistości — jego świat baśniowy i uduchowiony został zbudowany z elementów i szczegółów rzeczywistego, konkretnego świata<sup>15</sup>.

Twórczość Jastruna i Różewicza została opisana zarówno w opozycji do niezrozumiałych formalnych eksperymentów awangardowych, jak i do poezji jako „rzeczy wyobraźni”. By lepiej podkreślić ten kontrast, Dinekow przytacza długi cytat z artykułu Jastruna (jest to rzecz warta odnotowania, ponieważ to jedyny poeta, którego wypowiedź dyskursywna została w zarysie przytoczona, co stanowi o jej szczególnej wadze). Poezję autora *Niepokoju* charakteryzuje zaś w taki oto sposób:

Różewicz szuka prostego i bezpośredniego wyrazu; jego mowa została oczyszczona z jakiegokolwiek zdobności — znajduje się na granicy z prozą; charakteryzuje się wyjątkową dyscypliną wyobraźni; odrzuca strofikę klasyczną, rytmikę i rym. Jego oryginalna twórczość stanowi nowy krok po ścieżce rozwoju polskiej poezji<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 13.



Petyr Dinekow pozostawia bez komentarza powiązania Różewicza z turpi-stami. Mało miejsca poświęca też orientacji poetyckiej „Hybrydy”, być może z powodu niezdiscyplinowanej wyobraźni jej twórców.

Okazuje się zatem, że bardzo złożone dzieje jednoczesnego przyjmowania, odrzucania i przekształcania dziedzictwa pierwszej i drugiej awangardy zostały zredukowane i niejasne. Trudno zrozumieć, dlaczego poezja Przybosia wzbudzała tyle kontrowersji i z jakich powodów literaturoznawca uważa, że ma ona nazbyt silny wpływ na młode pokolenie, skoro to młode pokolenie, które reprezentują Harasymowicz, Gąsiorowski i Jarzyna, jest antyawangardowe w takim sensie, że odrzuca program poezji konstrukcji i celowości. Niejasną rolę odgrywa pojęcie wyobraźni bez kontekstu koncepcji krytycznoliterackich Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego oraz na tle znikomych wiadomości o drugiej awangardzie i jej kontynuatorach z pokolenia Kolumbów. Poezja lingwistyczna została w tym porządku całkowicie pominięta. Petyr Dinekow nie realizuje początkowej zapowiedzi, zgodnie z którą w swoim zarysie miał wyjaśnić złożone zależności między poetyckimi sporami dwudziestolecia a tendencjami rozwojowymi polskiej poezji współczesnej, ponieważ na pozór przeoczył skomplikowaną rolę awangardy jako tradycji zarazem pozytywnej i negatywnej. Jego oceny twórczości Różewicza i Jastruna, podporządkowane kryterium zrozumiałości poezji, bez przytoczenia kontekstu sporów literackich toczących się w Polsce po październiku 1956, wydają się bezpodstawne. Kształtuje się obraz poezji poszukującej „formy bardziej pojemnej”. Jednak Dinekowowi nie udało się przedstawić ani punktów wyjścia tych poszukiwań, ani ich związków z różnie rozumianą tradycją. Na poziomie selekcji poszczególnych utworów poetyckich redukcja awangardowej tradycji międzywojnia przełożyła się na niewielką liczbę przetłumaczonych wierszy: siedem Przybosia i cztery Czechowicza, w porównaniu z siedemnastoma wierszami trzech skamandrytów — Tuwima, Słonimskiego i Lechonia.

Można więc zapytać, dlaczego Petyr Dinekow proponuje taki, a nie inny kanon poezji polskiej, tj. wybór najbardziej reprezentatywnych poetów i ich twórczości, w którym zabrakło jednak miejsca dla bardzo ważnego nurtu kształtującego artystyczne tendencje popaździernikowe, jakim była awangarda. Brak tym bardziej oczywisty, że sam autor zarysu akcentuje powiązania między okresem przed- i powojennym. Czy ten paradoks jest wyrazem jego indywidualnych estetycznych upodobań? Czy Dinekow, który przebywał w Warszawie w drugiej połowie lat trzydziestych minionego wieku, kiedy awangarda w Europie traciła już swoje znaczenie, przekazuje czytelnikom bułgarskim ukształtowane w tamtym czasie poglądy, skłaniające go do przedkładania liryki Mieczysława Jastruna nad kult zdania poetyckiego i metafory autorów zebranych wokół „Nowej Sztuki”? Zresztą jego zarzuty wobec nowatorskich eksperymentów zostały sformułowane o wiele wcześniej. O „niezrozumiałość” obwiniał awangardzistów także Irzykowski. Karol Ludwik Koniński wyrzucał im z kolei brak problematyki filozoficzno-religijnej i moralnej. Sposób, w jaki sławista interpretuje

rolę i rangę Przybosia, można potraktować jako syntezę literackich sporów wokół awangardy w okresie tużpowojennym oraz zaraz po 1956 r. Z jednej strony ocena powojennej pozycji „zwrotniczana” jest peryfrazą surowego portretu, przedstawionego przez Miłosza w *Traktacie poetyckim*. „Przyboś jest racjonalistą konsekwentnym, tworzy poezję precyzyjną i logiczną” — stwierdza Dinekow. Czesław Miłosz zaś pisze:

Pod spodem Przyboś był racjonalistą.  
Uczucia miewał, jakie są wskazane.  
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.  
Równie mu obcy i smutek i humor.

Komentarz niezłomnej postawy Przybosia, który „do dziś pozostaje wierny swoim zasadom poetyckim”, zawiera czytelną aluzję do wersów: „W sól, w popiół padły narody i kraje / A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem”. W tych sformułowaniach można odczytać nastroje, jakie awangarda wzbudzała w latach tużpowojennych. Powrót do cywilizacyjnego optymizmu i roli poety-słowiarza po Auschwitz był nie do zaakceptowania. Jednocześnie zaś Dinekow miał świadomość, że po 1955 r. i tomie *Najmniej słów*, składającym się z wierszy i miniatur krytycznych — „reperytorium z awangardy”, jak je nazywa Edward Balcerzan<sup>17</sup> — idee dawnej formacji krakowskiej znów miały posłuch, ponieważ odrywały rzemiosło poetyckie od obowiązków propagandowych. Zdaniem S. Jaworskiego, poodwilżowy powrót awangardy oznaczał „przede wszystkim walkę o odnowienie środków poetyckich, o zerwanie z banałem, [...] wzór chętnie przeciwstawiany prymitywnej poezji [...] lat stalinizmu”<sup>18</sup>. Z uwagi na sformułowane wcześniej pytania należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden ślad intertekstualnych powiązań, który jednak ma nieco inną rangę niż uprzednie reminiscencje nawiązujące do polskich dyskusji literackich. W notce biograficznej poświęconej Przybosowi, oprócz licznych informacji faktograficznych, czytamy, że poeta jest „jednym z czołowych reprezentantów tak zwanej liryki awangardowej”<sup>19</sup>. Na użycie wyrażenia, stosowanego wówczas, gdy mówiący chce zaznaczyć swój dystans w stosunku do tematu wypowiedzi, uczulają zarówno Edward Balcerzan, jak i Stanisław Jaworski. Tuż po wojnie ów dystans zaznaczał anachroniczność awangardy<sup>20</sup>. W czasach stalinowskich z kolei cudzysłów i odcięcie się od eksperymentów oraz prób tworzenia nowej sztuki były wyrazem solidaryzmu z zalecanym przez władze poglądem na podobne, pozbawione społecznego sensu, kaprysy sztuki burżuazyjnej:

<sup>17</sup> E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965...*, s. 57. Na ten temat zob. także część zatytułowaną *Bez awangardy* (s. 31—36).

<sup>18</sup> S. Jaworski: *Awangarda*. Warszawa 1992, s. 128.

<sup>19</sup> П. Диневков: *Съвременни полски поети...*, s. 301. Podkreśl. A.K.

<sup>20</sup> E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965...*, s. 36.

Jeśli przez postawę awangardową rozumieć podważenie spójnego, jednoznacznego i całkowicie zrozumiałego obrazu świata, odmowę wyznawania prawd przyjmowanych *a priori*, to nic dziwnego, że wszystkie dyktatury starały się różnymi środkami ograniczać zasięg artystycznego nowatorstwa<sup>21</sup>.

Ów gest raz przybierał kształt szczerego przekonania, jak u Györgyego Lukácsa, który zawsze go eksponował i pisał o „tak zwanej awangardzie”, a raz pełnił funkcję obronnej maski. Relacjonując próby odróżnienia awangardy środkowoeuropejskiej od zachodniej, jako odrębnego kierunku literackiego, za którego najważniejszą cechę uważano rewolucyjność<sup>22</sup>, Jaworski przypomina, że w krajach, w których panował socrealizm, zainteresowania awangardowymi kierunkami w sztuce były zrazu kojarzone z wpływem Zachodu i podejrzane. Badacze musieli zatem uzasadniać swoje zajęcia przed cenzurą. Dlatego też podkreślali społeczny aktywizm awangardzistów, który — jak wiadomo — wcale nie angażował przedstawicieli wszystkich formacji nowatorskich. Petyr Dinekow również eksponuje w kilku miejscach polityczne zaangażowanie awangardzistów. O poetach z grupy „Zwrotnicy” i „Linii” pisze, że łączyli swoje nowatorstwo poetyckie z poglądami lewicowymi, „walcząc o powstanie poezji proletariackiej”. O przedstawicielach „Kwadrygi” i „Żagarów” twierdzi z kolei, że charakteryzował ich polityczny radykalizm<sup>23</sup>. Podobne akcenty wraz z niemal niezauważalnym zdystansowaniem się autorów notek biograficznych wobec zjawisk awangardowych przypominają, że napisany przez Dinekowa zarys historii poezji polskiej ma cele mediacyjne, ułatwiające kontakt między bułgarskojęzycznymi czytelnikami a polskojęzycznymi twórcami. Przedstawia zatem przekłady w taki sposób, by były one komunikatywne w ramach innego kręgu kulturowego. Od sukcesu komunikacyjnego zależy ranga i reputacja prezentowanej literatury.

Wstęp do antologii autorstwa Dinekowa jest więc typową refrakcją w formie historiografii, która ma na celu stworzenie odpowiedniego kontekstu dla przyjęcia dzieł obcojęzycznych, podlegającego licznym ograniczeniom wykraczającym daleko poza język naturalny. Składają się na nie instancje regulujące literaturę oraz specyficzne kody postępowania, określające poetykę przyjętą w danej epoce — zarówno w jej wymiarze repertuarowym (gatunki, rodzaje literackie, prototypowe sytuacje fabularne itd.), jak i funkcjonalnym (tj. poglądy na to, jak literatura może i powinna funkcjonować w społeczeństwie)<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> S. Jaworski: *Awangarda...*, s. 126.

<sup>22</sup> Chodzi tu o propozycję węgierskiego badacza E. Bojtara (*Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*. „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 11 — podaje za: S. Jaworskim) oraz o wprowadzone przez Petera Drewsa pojęcia awangardy słowiańskiej. Zob. S. Jaworski: *Awangarda...*, s. 10.

<sup>23</sup> П. Диневков: *Съвременна полска поезия...*, s. 7—8.

<sup>24</sup> Zob. A. Lefevere: *Ogórki Matki Courage*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 224—246.

André Lefevere uważa, że te ograniczenia „często mają większy wpływ na kształt tekstu niż kryteria semantyczne czy językowe”<sup>25</sup>. Oznacza to, że na miejsce i sposób przedstawienia awangardy we wstępie Dinekowa, a także na łamach całej antologii wpływ mają nie tylko intencje i kompetencje literaturoznawcy czy redaktorów, lecz również ograniczenia obecne w ramach kultury i literatury bułgarskiej, z którymi musieli się oni liczyć, by ich przedsięwzięcie nie wpadło w komunikacyjną próżnię. Jakże wobec tego były to ograniczenia?

Wiązały się one z pewnym szczególnym sposobem przedstawienia dziejów przedwojennej awangardy w latach sześćdziesiątych XX w. oraz ze zmianami znaczenia tego pojęcia, z którymi Petyr Dinekow, starając się wprowadzić i obronić pewien kanon polskich tekstów poetyckich, musiał się liczyć. Z jednej strony krytyka literacka formułowała tezy i oceny, odrzucające awangardowe praktyki pisarskie i związane z nimi ideologie. Z drugiej zaś w momentach większego rozluźnienia ingerencji cenzury od razu pojawiały się utwory nawiązujące do tendencji awangardowych z początku XX w. Pozycję krytyków szczególnie wyraźnie sformułował Cwetan Stojanow w eseju *Niewidzialny salon (Notatki o naszym języku literackim)* z 1961 r. Stanowczo krytykował w nim literackie ugrupowania i literatów skupionych wokół zastygłych poetyk i spetryfikowanych stylów. Uważał bowiem, że jedynie osoby pozbawione talentu i własnej wizji estetycznej mogą podporządkowywać się ogólnie przyjętym konwencjom. Skłonność do rezygnacji z nowatorstwa i poszukiwania własnego głosu miała chronić i rozpowszechniać instytucja, którą Stojanow nazwał „salonem”: „[...] jest to koniunktura, która w momentach bezsilności jako mimikra kryje niewystarczalność natchnienia oraz ubóstwo znaczących przeżyć”<sup>26</sup>. Jego atak skierowany był przeciwko autocenzurze, a także kolektywizacji i unifikacji poezji, spowodowanej wszechobecnością doktryny socrealistycznej. Był wówczas rozumiany głównie jako wyraz niezgody na ideologizację literatury i krytyki literackiej co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, Stojanow wracał do problematyki stylu artystycznego, nawiązując do przedwojennych rozważań Encza Mutafowa, który specyfikę zjawisk estetycznych widział właśnie jako sprawę stylu. Tym samym wspaniały tłumacz i eseista odrzucał kategorie nieartystyczne, takie jak światopogląd czy metoda twórcza, charakterystyczne dla normatywnej estetyki socrealistycznej<sup>27</sup>. Po drugie, dokonał syntezy istotnego sporu krytycznoliterackiego, dotyczącego kwestii indywidualizmu twórców literatury, stanowczo przeciwstawiając się tezom głoszonym przez zwolenników oficjalnej krytyki, że artyści muszą

<sup>25</sup> Ibidem, s. 230.

<sup>26</sup> А. Алипева: *Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността, под повърхността*. ВеликоТърново 2004, s. 91.

<sup>27</sup> Zob. Г. Симеонова-Конах: *Постмодернизъмът. Българският случай. Наблюдения върху художествената проза XX и XXI век*. София 2011, s. 111—112.

wypowiadać się w imieniu narodu, masy, robotników<sup>28</sup>. Stojanow uważał, że podmiot liryczny mówiący w liczbie mnogiej to instancja pozbawiona wyrazu, zniekształcona. Wyartykułował zatem wprost pewien ogólny nastrój upodobania do twórczej intuicji, intymnego uczucia, osobistego doświadczenia, przetworzony w lirykę pierwszoosobową, który dominował wśród krytyków literatury w Bułgarii w latach sześćdziesiątych XX w. Problem polega jednak na tym, że zjawiska odwrotne, związane z „salonem”, konwencją i koniunkturą, nazwał awangardowymi, spowodowanymi brakiem prawdziwego talentu, natchnienia i silnych osobistych przeżyć. Awangarda tworzyła „salon”, w którym artyści się zamykali, izolowali od publiczności, mówili do siebie i o sobie, sami siebie chwalili. Opis ten przywołuje na myśl coraz dotkliwiej odczuwane zjawisko rozchodzenia się realizmu socjalistycznego i życia, którego połykacze tabletek Murti-Binga doświadczała na co dzień:

Czytelnik kupuje i dziwi się: wszystko równo, wygładzone, piękne, nie ma mankamentów, a jakby czegoś brakowało! Czytelnik czyta i zadaje sobie pytania: „Do diabła, jakby jedna i ta sama osoba to wszystko napisała!”. Tak, pisała ta sama istota — pisał „salon”!<sup>29</sup>

„Salon” ów był jednak salonem awangardzistów. Cwetan Stojanow, odrzucając kolektywizm ruchów nowatorskich, formułował nie wprost sąd obciążający awangardę winą za stworzenie podatnego gruntu dla totalitaryzmów (stalinizmu i faszyzmu)<sup>30</sup>. W Polsce jednak awangarda nie była oceniana z tej perspektywy, przytaczano inne argumenty przeciwko kultowi masy i maszyny oraz idei „nowego człowieka”. Niewątpliwie Petyr Dinekow był świadomy tych różnic i być może z tego powodu nie opisywał szczegółowo powiązań między tendencjami przedwojennymi a powojenną neoawangardą, które występowały w Polsce. Negatywne konotacje pojęcia mogły niekorzystnie wpłynąć na recepcję prezentowanej w antologii poezji, co spowodowałoby komunikacyjną porażkę i oznaczało osobistą przegraną tłumacza, którego celem było przedstawienie polskiej poezji jako szczególnie wartościowej i wartej uwagi czytelnika.

Ponadto paralele oraz opisy historycznoliterackich powiązań dodatkowo utrudniał brak pojęcia ujmującego szereg zjawisk literackich, podobnych do nowatorskich dążeń neoawangardowych z przełomu lat pięćdziesiątych i sześć-

<sup>28</sup> Antoaneta Alipiewa pisze wręcz o triumfie indywidualizmu oraz krytyki współuczestniczącej, impresjonistyczno-intuicyjnej — zob. А. Алипиева: *Българската поезия от 60-те години на XX век...*, s. 78—103.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>30</sup> O niezamierzonej kolaboracji awangardy niemieckiej z faszyzmem zob. P.U. Hein: *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*. (Rowohlt) Reinbek 1992 oraz komentarz Gali Simeonowej-Konach, dotyczący pozycji Geo Milewa — najbardziej reprezentatywnego bułgarskiego ekspresjonisty, mocno związanego z tradycją niemiecką — na temat nacjonalizmu. Г. Симеонова-Конах: *Постмодернизъм...*, s. 102—103.

dziesiątych minionego wieku, takich jak: groteska w poezji Konstantyna Pawłowa, autotematyzm opowiadań Jordana Radiczkowa, nowe techniki narracyjne w powieściach Błagi Dimitrowej i Wery Mutańczijewej. Termin ten pojawił się o wiele później<sup>31</sup>, poprzedzony stopniowym zanikaniem odium wokół awangardy, o czym świadczy także kolejna odsłona dziejów używania tego terminu w kontekście antologii poezji polskiej. W zbiorze *Химн на ръката* (*Hymn na cześć ręki*, 1980), kolejnym reprezentatywnym wyborze przekładów poetyckich, który wprowadza do świadomości czytelników bułgarskich nowe nazwiska i wiersze, poszerzając i wzbogacając tym samym dostępne w języku bułgarskim tłumaczenia poezji polskiej, jej twórcy już wprost mówią o ważnej i długotrwałej roli awangardy w polskiej sztuce. Przedstawiają wzmożone zainteresowanie poetycką tradycją osiemnastowieczną właśnie w relacji do „zawsze kwitnącej awangardy”<sup>32</sup>. Podkreślając ten wątek, następca Petyra Dinekowa w otwarty sposób nawiązywał do niedopowiedzeń czy ściślej — zaciemnień obecnych w antologii z lat sześćdziesiątych XX w.

Wracając do niej, można zaryzykować twierdzenie, że selekcja przełożonych utworów oraz wybór tłumaczy odzwierciedlają stan przemilczanej obecności dążeń neoawangardowych w literaturze bułgarskiej. Petyr Dinekow nie rozbudowuje swojego wstępu, pozostawiając kwestię awangardy otwartą, jedynie zapowiedzianą. Redagując natomiast sam zbiór razem z Dorą Gabe, Błagą Dimitrową, Pyrwanem Stefanowem i Petyrem Karaangowem, zwraca szczególną uwagę na spadkobierców tradycji przedwojennych, najwięcej miejsca poświęcając wierszom Tadeusza Różewicza, w których świadomość kryzysu kultury została wyjątkowo mocno zarysowana. Być może wybór jego dwunastu wierszy nie był przypadkowy. Serię otwierają przekłady Błagi Dimitrowej, która w tym zbiorze swoje nazwisko wiązała jeszcze z Wisławą Szymborską i Zbigniewem Herbertem, a jako powieściopisarka i poetka była szczególnie otwarta na eksperymenty artystyczne. Petyr Dinekow był zatem wrażliwy na nowe zjawiska w poezji polskiej i umiejętnie łączył je z tendencjami w kulturze docelowej. Jednak z pozycji historyka i krytyka tworzącego antologię o ambicjach kano-notwórczych nie mógł ich wprost nazwać. Dokonana refrakcja miała na celu usunięcie możliwych nieporozumień i przeszkód w przyjęciu zbioru przekładów poetyckich przez bułgarską publiczność literacką.

Drugi paradoks refrakcji w antologii *Współcześni poeci polscy*, polegający na dosyć enigmatycznej prezentacji powiązań między zjawiskami artystycznymi epoki przed- i powojennej, mimo wstępnych deklaracji klarowności, wiąże się

<sup>31</sup> Uwzględniając specyfikę życia literackiego w państwach komunistycznych oraz nowatorskie poetyki w prozie pokwietniowej Galia Simeonova-Konach opisała liczne transgresje przedwojennej awangardy, nazywając lata sześćdziesiąte „małą neoawangardą” — zob. Г. Симеонова-Конух: *Постмодернизъмът...*, s. 91—136.

<sup>32</sup> З. Кисиев: *Вместо преговор*. В: *Химн на ръката. Полски поети*. София 1980, s. 6. Termin podkreślił autor przedmowy — jest to jedyne wyróżnione w tekście słowo.

z uwzględnieniem przez jej redaktora obowiązujących w jego kręgu kulturowym stereotypizowanych przedstawień awangardy. Na ich rozpowszechnienie niewątpliwie oddziaływały czynniki polityczne i społeczne, lecz uwzględnienie procesu utwierdzenia tych stereotypowych pojęć przekracza ramy ściśle translologicznych zainteresowań<sup>33</sup> i niniejszego krótkiego studium przypadku. Postępowanie Petyra Dinekowa pokazuje pozytywną funkcję stereotypów recepcyjnych. Zatem należy podawać w wątpliwość i uważnie sprawdzać postrzeganie antologii (szczególnie zaś antologii przekładowych) jako czynniki utwierdzające czytelnicze kanony i umacniające konserwatywne repertuary obcych literatur za pomocą szerzenia stereotypów o antologizowanej literaturze<sup>34</sup>. Przykład zbioru *Współcześni poeci polscy* w przekładzie na język bułgarski pokazuje bowiem, że za każdym razem należy uwzględniać funkcje, jakie pełnią stereotypy kulturowe i literackie w procesie konstruowania antologii, oraz ich poznawczą i komunikacyjną niejednoznaczność.

<sup>33</sup> I prowadzi do problematyki szerszej, również dotyczącej sposobów definiowania pojęcia stereotypu w literaturze i jego funkcjonowania. Zob. *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki. Warszawa 2003; *Język — stereotyp — przekład*. Red. E. Skibińska, M. Cieński. Wrocław 2002.

<sup>34</sup> Tak oceniają wpływ antologii na recepcję literatury przekładowej przedstawiciele szkoły polisystemowej. Zob. I. Even-Zohar: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. Przeł. M. Heydel. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 195—205.

### Адриана Ковачева

## Парадокси на антологизацията на полската поезия на български език

### Резюме

В настоящата статия разглеждам два парадокса, свързани с редакцията на антологията *Съвременни полски поети*, които са свързани със съществуващите сред българските читатели и изследователи-специалисти стереотипи за полската поезия. Първият е свързан с утвърждаването на приетия още от Боян Пенев в неговата антология от 1921 година модел на въобразения читател, който ограничава възможностите за сравнителен прочит на предлагания материал. Вторият парадокс е несъответствието между декларираното в увода на антологията желание да се изсянат взаимовръзките между литературните явления от периода преди и след Втората световна война и действителното премълчаване на ролята на авангарда за развитието на полската поезия. Този парадокс е предизвикан от опита да се наложат стереотипизирани представи за поетиката и идеологията на литературния авангард като историческо явление.

Ключови думи: антология, антологизация, история на превода, съвременна българска поезия, стереотипи в литературната рецепция.

**Adriana Kovacheva**

## The Paradoxes of Polish Poetry's Anthologising in Bulgarian Language Translations

### Summary

This article explores two paradoxes related to the concept of the *Anthology of Contemporary Polish Poets* that are associated with stereotypes about Polish poetry which exists amongst Bulgarian readers and researchers. The first paradox is related to the establishment of a model of the reader, introduced by Boyan Penev in his anthology from 1921, which limits opportunities for comparative reading of the proposed anthologized material. The second paradox is the discrepancy between the statements made in the introduction to the anthology that the relationships between literary phenomena of the periods before and after the Second World War will be clarified and elaborated and the actual omission of the role of the vanguard in the development of the Polish poetry. This paradox is caused by attempts to impose stereotyped notions of poetics and ideology of the literary avant-garde in the time the anthology was published.

Key words: anthology, anthologising, translation history, bulgarian contemporary poetry, stereotypes in literary reception.