

Przekłady Literatur Słowiańskich

13



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Tom 13

Modernizm w przekładzie

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Marta Buczek (zastępca redaktora naczelnego), Monika Gawlak (sekretarz),
Katarzyna Majdzik Papić, Leszek Małczak (redaktor naczelny), Bożena Tokarz

REDAKTOR NAUKOWY / TEMATYCZNY TOMU 13.

Leszek Małczak

RADA PROGRAMOWA / NAUKOWA

Edward Balcerzan (Poznań), Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (Warszawa),
Petar Bunjak (Beograd), Đurđica Čilić Škeljo (Zagreb), Maciej Czerwiński (Kraków),
Piotr Fast (Katowice), Krzysztof Jarosz (Katowice), Nikolaj Jež (Ljubljana),
Zvonko Kovač (Zagreb), Eva Malá (Nitra), Iva Grgić Maroević (Zadar),
Wacław Osadnik (Edmonton), Martina Ožbot Currie (Ljubljana),
Patrycjusz Pająk (Warszawa), Cvijeta Pavlović (Zagreb), Ivo Pospíšil (Brno),
Marta Skwara (Szczecin), Tone Smolej (Ljubljana), Elżbieta Tabakowska (Kraków),
Lidija Tanuševska (Skopje), Józef Zarek (Katowice)

RECENZENCI W 2023 ROKU

Lista recenzentów znajduje się na stronie internetowej czasopisma:

www.pls.us.edu.pl/recenzenci/

REDAKCJA JĘZYKOWA

Tomasz Kalaga (język angielski), Amela Ljevo Ovčina (język bośniacki),
Joanna Mleczo (język bułgarski), Marijana Rošćić (język chorwacki),
Christian Jakob Altmann (język czeski), Andrej Jovanchevski (język macedoński),
Marek Krisch (język niemiecki), Barbara Jagoda (język polski),
Srđan Papić (język serbski), Marta Buczek (język słowacki),
Tina Jugović (język słoweński)

ADRES REDAKCJI

Instytut Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

ul. gen. S. Grot-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec, p. 4.50

e-mail: leszek.malczak@us.edu.pl; pls@us.edu.pl

Oficjalna strona internetowa czasopisma: www.pls.us.edu.pl

ISSN 2353-9763

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z ISSN 1899-9417

Wersja elektroniczna to wersja podstawowa czasopisma,

które jest indeksowane w następujących bazach:

Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych,

Central and Eastern European Online Library, Directory of Open Access Journals,

ERIH PLUS, ICI Journals Master List, Google Scholar, Polska Bibliografia Naukowa,

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities, SCOPUS

Tom stanowi jeden z rezultatów projektu naukowego pt. „Modernizm w przekładzie”,
realizowanego w latach 2020—2022 i dofinansowanego z programu

„Doskonała nauka” Ministra Edukacji i Nauki

Publikacja na podstawie licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Ministerstwo
Edukacji i Nauki



Spis treści

Wstęp (*Leszek Małczak*)

Artykuły i rozprawy

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ |

Przekład modernistyczny i czas

MARTA KAŻMIERCZAK |

Polish Modernism in a Double Transfer: Bolesław Leśmian in Russian and the Illustrative and Editorial Choices of Andrei Bazilevsky

BARBARA BIBIK |

Prometejskie zmagania

PIOTR MISZTELA |

Ile Przybyszewskiego w Przybyszewskim? Kontrowersje wokół bułgarskich wydań utworów pisarza

EWELINA DRZEWIECKA |

“Bible in Translation”: Bulgarian Narrative About St. Clement of Ohrid in the Interwar Period and the Transfer of Modern Ideas

LEO RAFOLT |

Intersemiotic Modernism: Matija Ferlin's *Sad Sam Lucky* between Poetry and Its Embodiment

NIKICA GILIĆ |

**An Approach to the Modernist Tradition:
Zrinko Ogresta's *Washed Out* and Its Polish Literary Source**

SUZANA MARJANIĆ |

Damir Bartol Indoš and Tanja Vrvilo — House of Extreme Music Theatre: *Performative Translation* of Croatian Neo/Avant-garde

Varia

IRINA ERMASHOVA |

Польская издательская политика на примере перевода русской прозы «нулевых»

KATARZYNA MAJDZIK PAPIĆ |

Fenomen przekładu w postjugosłowiańskiej literaturze emigracyjnej

MATIJA IVAČIĆ |

Dušan Karpatský a česko-chorvatské literární vztahy



Wstęp

Trzynasty tom „Przekładów Literatur Słowiańskich” stanowi kontynuację tematu badawczego realizowanego w tomie jedenastym — *Modernizm w przekładzie*. Zajmowała się nim grupa niemal trzydziestu badaczy z kilku krajów (Bułgarii, Chorwacji, Czech, Polski, Rosji, Serbii i Słowenii) w ramach programu Ministerstwa Nauki i Edukacji pod nazwą „Doskonała nauka” (moduł: Wsparcie konferencji naukowych). Wspólnie z Tamarą Brzostowską-Tereszkiewicz, wybitną polską przekładoznawczynią i znawczynią modernizmu, autorką koncepcji tematu konferencji, dokonaliśmy rozeznania w środowisku naukowym w poszukiwaniu osób, które zajmują się zarówno przekładami z literatur słowiańskich, jak i szeroko rozumianym modernizmem — postanowiliśmy bowiem dać badaczom wywodzącym się przecież z różnych środowisk, kultur i tradycji swobodę w rozumieniu i definiowaniu tego niejednoznacznego terminu. Niestety wybuchła epidemia. Środków, które miały nam ułatwić realizację badań, a które miały być przeznaczone na przygotowanie konferencji, nie byliśmy w stanie wykorzystać. Część naukowców, która początkowo, przed epidemią, deklarowała udział w badaniach, złożyła rezygnację. Planowaną konferencję dwukrotnie odwoływaliśmy z powodu ograniczeń pandemicznych i udało się ją zorganizować dosłownie w ostatniej chwili, we wrześniu 2022 roku, w ostatnim miesiącu trwania programu (2020—2022). Łącznie z deklarowanych trzydziestu tekstów opublikowano dwadzieścia trzy artykuły. Nad trzema wciąż trwają prace, a więc niewykluczone, że w którymś z kolejnych numerów w dziale *Varia* ukaże się jeszcze jakiś tekst powiązany z zainicjowanymi przez nas badaniami. Refleksja

objęła kilka kulturowych i językowych kontekstów, które wymienię w porządku alfabetycznym: amerykański, bułgarski, chorwacki, czeski, irlandzki, litewski, niemiecki, polski, rosyjski, serbski, słowacki, słoweński, serbski oraz ukraiński. Ponadto dotyczyła wszystkich trzech rodzajów przekładu wyróżnionych przez Romana Jakobsona: a mianowicie przekładu wewnątrzjęzykowego, międzyjęzykowego i intersemiotycznego.

Piętnaście artykułów ukazało się w 2021 roku, a w niniejszym tomie w dziale *Artykuły i rozprawy* publikujemy kolejnych osiem. W części *Varia* dodatkowo znalazły się trzy teksty wpisujące się w problematykę podjętą na łamach naszego pisma w ubiegłorocznym, dwunastym tomie, zatytułowanym *Od (prze)milczenia do dialogu*. Miał on być swoistym podsumowaniem stanu literatury tłumaczonej z języków słowiańskich w trzech ostatnich dekadach.

Część modernistyczną numeru otwiera artykuł Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz, która rozpatruje wagę problematyki czasu dla studiów nad modernistycznym przekładem literackim. Według badaczki, biorąc pod uwagę aktualny stan refleksji przekładoznawczej nad czasowymi aspektami tłumaczenia w ogóle, nie została ona dotychczas dostatecznie doceniona, nie tylko w kontekście modernizmu. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz swoje rozważania natury teoretycznej wzbogaca szczegółową analizą polskiego przekładu miniatury lirycznej „Smierticz, Smierticz, nie smieszi!...” Wielimira Chlebnikowa, uważając go za wyrazisty przykład ostentacyjnego, artystycznie celowego translatorskiego eksperymentu temporalnego. Drugim tekstem jest artykuł Marty Kaźmierczak. Badaczka zajęła się w nim analizą przekrojowej prezentacji twórczości Bolesława Leśmiana w języku rosyjskim, opublikowanej w tomie przygotowanym przez Andrieja Bazilewskiego pt. *Безлюдная баллада* (2006), w którym jako oprawę graficzną wykorzystano prace współczesnych Leśmianowi polskich artystów. Autorka snuje refleksję nad tym, czy zasadne jest wykorzystanie w książce materiału ilustracyjnego i na ile odbiorca ma szansę obcowania z polskim modernizmem obecnym w tej publikacji zarówno poprzez literaturę, jak i sztukę. W trzecim artykule Barbara Bibik poddaje analizie oparte na tragedii Ajschylosa słuchowisko radiowe pt. *Prometeusz skowany*, wyemitowane w Polskim Radiu w 1937 roku. Autorem adaptacji tekstu był Stefan Srebrny, który do jej przygotowania wykorzystał przekład literacki Jana Kasprowicza. Niestety, słuchowisko prawdopodobnie uległo zniszczeniu w czasie II wojny światowej. W związku z tym autorka śledzi decyzje podejmowane przez Srebrnego na podstawie zachowanego egzemplarza przekładu Kasprowicza, na którym widnieją jego notatki. Czwarty artykuł, autorstwa Piotra Miszteli, traktuje o bułgarskich przekładach twórczości Stanisława Przybyszewskiego, który, jak się okazuje, był niezwykle popularnym autorem w Bułgarii. Dobitnie świadczy o tym fakt, że w latach 1908—1926 ukazały się 42 bułgarskie wydania utworów

Przybyszewskiego, którym towarzyszy nawet taka sama liczba przedstawień. Kolejny artykuł, autorstwa Eweliny Drzewieckiej, dotyczy tego samego kontekstu recepcyjnego oraz okresu międzywojennego w Bułgarii, ale tym razem nie chodzi o klasyczne tłumaczenie międzyjęzykowe, lecz o bułgarskie literackie parafrazy hagiograficznego tekstu napisanego greką przez arcybiskupa Ochrydy Teofilakta pt. *Obszerny żywot Klemensa (Пространото Климентово житие)*, swoiste quasi-biografie, jak je nazywa autorka, pisane w formie powieści i opowiadań, których bohaterem jest św. Klemens z Ochrydy. Ewelinę Drzewiecką interesuje przede wszystkim rola, jaką odegrała tradycja biblijna w transferze i adaptacji idei nowoczesności na gruncie kultur prawosławnych. Kolejne trzy teksty chorwackich badaczy, podobnie jak w przypadku poprzedniego artykułu, w którym była mowa zarówno o elementach przekładu wewnątrz-, jak i międzyjęzykowego, wykraczają poza ramy wąsko rozumianego przekładoznawstwa jako działalności skupiającej się tylko na transferze międzyjęzykowym. Leo Rafolt analizuje przedstawienie *Sad Sam Lucky* choreografa i performerera Matiji Ferlina, stworzone na podstawie liryki Srečka Kosovela, przedstawiciela słoweńskiej awangardy. Otwiera tym samym nowy krąg problematyki w naszych badaniach nad modernistycznymi praktykami w przekładzie, związany oczywiście z przekładem intersemiotycznym. Do innych niż język systemów znaków odwoływały się wcześniej w swoich artykułach Marta Kaźmierczak (malarstwo) i Barbara Bibik (muzyka). Tam jednak nie dokonywał się przekład między różnymi systemami znakowymi. Malarstwo i muzyka dopełniały warstwę słowną utworów. Tymczasem w przedstawieniu Matiji Ferlina z czasem słowna warstwa tekstu zanika, a artysta stara się stworzyć fizyczną odpowiedź (*physical response*) na dzieło słoweńskiego poety. Czyni to poprzez akt przekładu dokonujący się pomiędzy językami i dialektami (język słoweński, chorwacki, dialekt istryjski i/lub język angielski) oraz performatywnymi praktykami (ucieleśniona odpowiedź i pseudorecital). Nikica Gilić z kolei swój artykuł poświęcił chorwackiej adaptacji filmowej opowiadania Marka Hłaski pt. *Ósmy dzień tygodnia*. Dzieło polskiego pisarza zainspirowało chorwackiego reżysera Zrinka Ogrestę do nakręcenia w 1995 roku filmu zatytułowanego *Isprani (Wyprani)*. Chorwacki filmoznawca zestawiając różnice i podobieństwa, dochodzi do wniosku, że dzieło filmowe stanowi wierną adaptację prozy Hłaski. W ostatnim tekście Suzana Marjanić pisze o jeszcze jednym rodzaju przekładu, o którym do tej pory nie było mowy, a mianowicie o przekładzie performatywnym. Autorka analizuje multimedialne przedstawienia Damira Bartola Indoša i grupy DB Indoš — Dom Ekstremalnego Teatru Muzycznego: *Žestoka vožnja ili o duši* (2000), *Svaka revolucija je bacanje kocki, osim što* (2016) oraz *I:O:* (2020). Suzana Marjanić w swym artykule przybliża działalność alternatywnego i postdramatycznego teatru, który poprzez formę performance'u, teatru muzycznego,

manipulującego dźwiękiem, przedmiotami, instalacjami, rzeźbami, stosując technikę cięcia, dokonuje reaktualizacji (neo)awangardowej tradycji.

W dziale *Varia* Irina Ermashova opisuje polską politykę wydawniczą i jej wpływ na recepcję literatury rosyjskiej lat zerowych w Polsce. Badaczka zauważa, że według różnych ekspertów (kulturowych, ekonomicznych, politycznych itp.) lata zerowe były okresem pewnego rodzaju pokojowego współistnienia Rosji ze światem zewnętrznym, przerwy między napięciami politycznymi, co niestety potwierdza rzeczywistość, w jakiej żyjemy. Z kolei Katarzyna Majdzik Papić skupia się na fenomenie przekładu w ramach tzw. postjugosłowiańskiej literatury emigracyjnej, której zaistnienie sprowokowała wojna i konflikty zbrojne towarzyszące procesowi rozpadu drugiej Jugosławii. W odniesieniu do jej przedstawicieli i ich twórczości wykorzystuje zaproponowany przez Rebeccę L. Walkovitz termin *born translated / written for translation*. Okazuje się, że twórcy postjugosłowiańskiej literatury emigracyjnej, piszący w języku ojczystym i/lub języku kraju emigracji, posługują się w swoich utworach wieloma strategiami tłumaczeniowymi. Z jednej strony stanowi to konsekwencję niejednokrotnie traumatycznych decyzji o opuszczeniu swojego kraju, środowiska i wyborze życia na emigracji, a więc można powiedzieć, że podstawową przesłanką, która ich do tego skłania, albo wręcz zmusza, jest ich sytuacja życiowa. Z drugiej strony musimy mieć świadomość, że taka postawa staje się dziś świadomą strategią stosowaną przez twórców i artystów coraz częściej myślących o globalnej recepcji swoich utworów, która stała się faktem i dzięki której mogą docierać do większej liczby odbiorców. Ostatni tekst w bieżącym tomie czasopisma, Matiji Ivačića, przybliży działalność jednego z najważniejszych czeskich tłumaczy literatury chorwackiej Dušana Karpatský'ego. Chorwacki badacz udowadnia, że Dušan Karpatský jest kluczową postacią w czesko-chorwackich związkach kulturalnych w ostatnich sześciu dekadach.

Leszek Małczak

Artykuły i rozprawy



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



Przekład modernistyczny i czas

Modernist Translation and Time

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz



<https://orcid.org/0000-0001-5225-3307>

POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Data zgłoszenia: 26.05.2022 r. | Data akceptacji: 2.01.2023 r.

ABSTRACT | This article addresses the category of time as one of defining features of modernist literary translation. Against the background of Western European high modernist theories of translation, the temporality of an intercultural and interlingual encounter is viewed predominantly in terms of historical poetics and interstylistics. Drawing from Central and Eastern European conceptualisations of literary translation as a shift in spatialized time, the article considers the translators' intertextual operations as important means to travel through historical literary traditions.

KEYWORDS | modernism, literary translation, time, vertical chronotope, stylization, Velimir Khlebnikov, Jozef Baka

Bywają jednak takie epoki, gdy ludzkość, nie zadowolając się dniem dzisiejszym, tęskniąc za głębinnymi warstwami czasu, niby oracz pragnie calizny czasów.

Osip Mandelsztam¹

Czas jako miara spotkania międzykulturowego

W *Dialogu o Wilnie* Tomas Venclova mówi, że dla mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej podzielonej przez totalitaryzmy strefą możliwych spotkań jest raczej nie przestrzeń, lecz czas². Osobliwość tych kontaktów wyjaśnia Beata Kałęba — badaczka życia literackiego sowieckiej Litwy, twierdząc, że tacy poeci-tłumacze, jak: Tomas Venclova, Josif Brodski, Czesław Miłosz czy Stanisław Barańczak, „negocjowali strefę kontaktu oryginału i przekładu, starając się wyznaczać punkty graniczne umożliwiające porozumienie [...]. Prymarnie [...] owe ustalone punkty wyznaczali w przestrzeni (wspólnej przestrzeni), ale nadrzędnie — w czasie (wspólnocie doświadczenia historycznego)”³. Zgodnie z ustaleniami literaturoznawczyni jedną z najistotniejszych konsekwencji przeniesienia dialogu międzykulturowego do temporalnego układu współrzędnych było poszukiwanie funkcjonalnych ekwiwalentów przekładowych w zaskakujących pod względem chronologicznym zasobach systemów poetyckich: Norwidowskiego metrum w składni Mariny Cwietajewej⁴, leksyki *Ulissessa* Jamesa Joyce’a w słownictwie języka pruskiego lub w litewskiej prozie kobiecej dwudziestolecia międzywojennego⁵. Kapitalne rozpoznanie badaczki litewskiego modernizmu literackiego wymaga pogłębionego namysłu. Unaocznia bowiem szerokie możliwości teoretyzacji przekładu

- 1 Cytat przytaczam w przekładzie Seweryna Pollaka, który wydobywa geologiczno-tektoniczną metaforykę Mandelsztama (S. Pollak: *Niepokoje poetów: o poezji rosyjskiej XX wieku*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 71; por. też O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*. W: idem: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Red. i tłum. R. Przybylski. Czytelnik, Warszawa 1972, s. 195: „Ale bywają i takie epoki, kiedy ludzkość niezadowolona z dnia dzisiejszego tęskni do głębin czasu i jak oracz wyrwa się na ugory czasu”; idem: *Słowo i kultura*. W: idem: *Słowo i kultura. O poezji. Rozgovor o Dantie. Stat’i. Riecenzii*. Red. P. Nierlier. Sowietiskij pisatel’, Moskwa 1987, s. 40: „No bywajut takije epoki, kogda czelowieczestwo, nie dowol’stwejusz’ siegodnjaszнім dniem, toskuja po głubinnym słojam wriemieni, kak pachar’, żaždiet celiny wriemion”).
- 2 Zob. T. Venclova, C. Miłosz: *Dialog o Wilnie*. „Kultura” 1979, nr 1—2, s. 32.
- 3 B. Kałęba: *Wyrwa w świecie. Przekład literacki w sowieckiej Litwie — casus Tomasa Venclovy i rówieśników*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 124—125.
- 4 Zob. ibidem, s. 170.
- 5 Zob. ibidem, s. 122.

modernistycznego⁶ w odniesieniu do kategorii czasu — z perspektywy środkowo- i wschodnioeuropejskiej. Zapytajmy zatem za Harshą Ramem: „Jaki jest czas, modernistyczny czas, który kiedyś funkcjonował jako miara spotkania międzykulturowego?”⁷.

Waga problematyki czasu dla badań nad modernistycznym przekładem literackim nie została dotychczas dostatecznie doceniona, mimo znacznego zainteresowania zagadnieniami „dynamizacji czasowości” uznanej za jedną z definiujących cech modernizmu⁸. Wszakże, jak podsumowuje Doris Bachmann-Medick, „rozumienie zorientowane na czas” stanowi istotną składową samoświadomości modernizmu, w przeciwieństwie do „sposobu, w jaki postmoderna pojmuje samą siebie, czyli z rozumienia zorientowanego na przestrzeń”⁹. Na wieloaspektowy obraz modernistycznego doświadczenia temporalnego składają się znakomicie opracowane zagadnienia doznawania czasu jako „zstępowania w chaos, fragmentację i utratę”¹⁰, problemy „czasowości rozszczipionej”¹¹ lub, przeciwnie, temporalnego „nadmiaru”¹² czy literackich reprezentacji międzyzmysłowej percepcji ruchu¹³. A jednak relacje między nowoczesnością, definiowaną jako nowe doświadczenie temporalne, a przekładem wciąż czekają na pogłębioną refleksję historyków literackich modernizmów.

6 Termin „przekład modernistyczny” traktuję jako *plurale tantum* — nazwę sprzecznych i wzajemnie się wykluczających tendencji, koncepcji, programów, realizacji, z których każde pragnie być ucieleśnieniem „nowoczesności” w praktyce translatorskiej. Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Przekład modernistyczny (modele i opozycje)*. W: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — kultura — język*. Red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński. Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 45—90.

7 H. Ram: *Translating Space: Russia's Poets in the Wake of Empire*. W: *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Eds. A. Dingwaney, C. Maier. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh—London 1995, s. 202. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytatów z prac obcojęzycznych pochodzą od autorki artykułu.

8 T. Armstrong: *Modernism: A Cultural History*. Polity Press, Cambridge 2005, s. 9.

9 D. Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Przeł. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 335. Por. F. Jameson: *Postmoderne — Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*. W: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. A. Huyssen, K.R. Scherpe. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986, s. 60.

10 R.T. Tally Jr: *Spatiality*. Routledge, London 2013, s. 37.

11 T. Armstrong: *Modernism: A Cultural History...*, s. 1—15.

12 Zob. zvl. R. Schleifer: *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880—1930*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.

13 Zob. m.in. S. Danius: *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Cornell University Press, Ithaca 2002, s. 91—146; T. Harte: *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910—1930*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, Madison 2009.

Wyraźny niedostatek namysłu badawczego nad temporalnymi założeniami modernistycznej twórczości translatorskiej wynika przede wszystkim z ogólnego stanu refleksji przekładoznawczej nad czasowymi aspektami tłumaczenia, które — jak zauważa James St. André — są „zaskakująco słabo rozpoznane”¹⁴. Redaktor jak dotąd jedynej publikacji o charakterze monograficznym, poświęconej „czasowości” przekładu: *Translation and Time. Migration, Culture, and Identity* (2020) stwierdza ze zdumieniem, że zagadnienia czasowości nie były dotychczas przedmiotem systematycznych badań nawet w obszarze historii przekładu, która dostarcza najdogodniejszych ram dla rozważań nad czasowością¹⁵. Pozycją wyjątkową w tym zakresie jest przegląd konceptualizacji czasu w historiografii przekładoznawczej dokonany przez Christophera Rundle’a¹⁶. Badacz zwraca uwagę na dominację dwóch typów czasowości w historii przekładu: cyklicznego widzenia historii przekładu jako nieustannego oscylowania między przekładem wolnym i dosłownym oraz prezentyzmu — ocen przeszłości z punktu widzenia jej relewancji dla terażniejszości. Według rozpoznawcy brytyjskiego przekładoznawcy przewaga tych koncepcji znacznie ogranicza refleksję teoretyczną. Wśród nielicznych dociekań metodologicznych na temat sposobów uprawiania historii literatury oryginalnej i przekładowej jako paralelnych, linearnych, zsynchronizowanych lub przeciwnie: asynchronicznych, arytmicznych, osobliwych przebiegów zdarzeń zwracają uwagę rozważania Jerzego Świącha. Sytuuje on historię tłumaczeń literackich w wymiarze „długiego trwania” (*longue durée*) — Braudelowskiej „historii strukturalnej” („głębokiej”) przeciwstawianej „historii zdarzeniowej”¹⁷. Zagadnienia czasowości rozpatrywane w odniesieniu do retranslacji lub serii przekładowych zawężają się zwykle do problemu „starzenia się przekładów”¹⁸. Pozostają słabo rozpoznane nawet w tych pracach, które eksponują konkurencyjne czasowości tekstów źródłowego i docelowego. Znakomita większość publikacji poświęconych translatorskim strategiom archaizacyjnym skupia się raczej na leksykalno-składniowej warstwie przekładu niż na towarzyszących mu założeniach poznawczych¹⁹.

14 J. St. André: *Translation and Time*. W: *Translation and Time: Migration, Culture, and Identity*. Ed. J. St. André. The Kent State University Press, Kent, Ohio 2020, s. 1.

15 Zob. ibidem.

16 Ch. Rundle: *Temporality*. W: *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*. Eds. L. D’hulst, Y. Gambier. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2018, s. 235—245.

17 Zob. J. Świąch: *Z historii i poetyki przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2021.

18 Zob. np. A. Berman: *La retraduction comme espace de la traduction*. „Palimpsestes” 1986, no. 4, s. 1—2.

19 W tym kontekście znacząco wyróżnia się monografia Krzysztofa Filipa Rudolfa: *Archaization in Literary Translation as Nostalgic Pastiche*. Peter Lang, Berlin 2019.

W samym natomiast wąskim obszarze badań przekładoznawczych nad modernizmami literackimi próby zdefiniowania „modernistycznej rewolucji w rozumieniu przekładu”²⁰ kładą nacisk przede wszystkim na zmiany w zakresie wzajemnych relacji oryginalnej i przekładowej twórczości literackiej (przekład jako zasada konstrukcyjna oryginału, kontynuacja twórczości własnej)²¹, statusu przekładu w literaturze docelowej, widoczności tłumacza²² czy poznawczych funkcji przekładu. Ewolucję modernistycznego przekładu przedstawiano m.in. jako „ucieczkę z królestwa reprezentacji”²³: odejście od mimetycznej iluzji („efektu przezroczystej szyby”²⁴) w stronę translatorskiego antyiluzjonizmu²⁵. Wydaje się, że równie efektywnym i miarodajnym kryterium pozwalającym uchwycić specyfikę modernistycznego przekładu literackiego są założenia o naturze czasu leżące u podstaw praktyki translatorskiej, bo przecież, jak uświadamia Ben Hjorth: „Tłumaczenie zawsze ma związek z wypełnianiem luk czasowych, a zatem z samą naturą czasu: każda praktyka przekładowa zakłada określoną koncepcję czasowości”²⁶. Jaka koncepcja czasu określa zatem zręby epistemologiczne modernistycznego przekładu literackiego?

Dostrzegając społeczno-kulturową rolę archaizacji jako „katalizatora innego miejsca i czasu” (s. 141), badacz systematyzuje i interpretuje zjawisko archaizacji w przekładzie literackim przy użyciu kategorii etyczno-estetycznych (podniosłość, godność, szacowność, szlachetność), światopoglądowych (nostalgia za rajem utraconym, „niewinnością początków”, eskapizm, idealizacja przeszłości, zerwanie z linearnym pojęciem czasowości, bunt przeciwko idei postępu) i psychologicznych (poczucie komfortu i bezpieczeństwa, potrzeba stabilności i integralności).

- 20 S.G. Yao: *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*. Palgrave, New York 2002, s. 126.
- 21 Zob. ibidem; M. Kaczorowska: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Universitas, Kraków 2011.
- 22 L. Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. 2nd ed. Routledge, London—New York 2008, s. 164.
- 23 R. Preda: *The Broken Pieces of the Vessel: Pound and Cavalcanti*. W: *Ezra Pound and Poetic Influence: The Official Proceedings of the 17th International Ezra Pound Conference Held at Castle Brunnenberg*. Ed. H.D. May. Brill Rodopi, Amsterdam—Atlanta, GA 2000, s. 43.
- 24 L. Venuti: *The Translator's Invisibility...*, s. 164.
- 25 Zob. charakterystykę modeli antyiluzjonistycznego przekładu literackiego w: T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Peter Lang, Frankfurt/M. 2016, s. 124—220.
- 26 B. Hjorth: „We're Standing in / the Nick of Time”. *The Temporality of Translation in Anne Carson's „Antigonick”*. „Performance Research” 2014, no. 3, s. 135.

Bieguny Ernesta Fenollosy i Waltera Benjamina

Jak zauważa Harsha Ram, granice zachodniej wysokomodernistycznej refleksji teoretycznej nad temporalnymi aspektami przekładu zostały wyznaczone przez dwa „wielkie teoretyczne modele modernizmu w przekładzie”²⁷: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* [Znak pisma chińskiego jako środek poetycki] (1919) amerykańskiego orientalisty Ernesta Fenollosy oraz *The Task of the Translator* [pol. *Zadanie tłumacza*] (1923) Waltera Benjamina²⁸. Pierwszy z tych esejów, opublikowany przez Ezeę Pounda i uznany za kamień milowy w historii anglosaskiej poezji modernistycznej, uwydatnia znaczenie chińskich ideogramów jako reliktyw pierwotnej czasowości języka, utraconej przez kulturę europejską, ale wciąż możliwej do odzyskania w przekładzie. Jak bergsonowską koncepcję czasu Fenollosy komentuje Harsha Ram: „Witalizm chińskiej poezji jest dla tłumacza antidotum na przyspieszającą abstrakcjonizację czasu europejskiego”²⁹, która uwidacznia się m.in. w futurystycznym pojęciu prędkości (*velocità*) oraz w „wysokomodernistycznej hipertrofii pamięci”³⁰, znajdującej swój wyraz w takich utworach, jak *À la recherche du temps perdu* [pol. *W poszukiwaniu straconego czasu*] (1913) Marcela Prousta, *Tristia* (1922) Osipa Mandelsztama lub *Sentimento del tempo* [pol. *Poczucie czasu*] (1933) Giuseppe Ungarettiego. Zachodnie modernistyczne rozumienie czasu charakteryzuje „postrzeganie starszych rytmów czasowych jako układów ulegających rozpadowi na odrębne pasaży przypadkowych momentów”³¹. Kompensacyjną więź między czasem zagęszczonym w chińskich ideogramach a „rozrzedzonym” czasem europejskim Fenollosa nazywa temporalnością przekładu. Nie trzeba przypominać, że to właśnie rozpoznania Fenollosy zainspirowały „metodę ideogramiczną” *Cantos* Ezry Pounda i stworzyły podwaliny pod koncepcję przekładu literackiego jako „rozszerzonego obrazu przeszłości, zabarwionego przez upływające wieki doświadczenia”³². Przekład Poundowski znosi opozycję między archaizacją (typową np. dla wiktorianańskiego modelu przekładu) a modernizacją (właściwą np. elżbietańskiemu modelowi przekładu) na rzecz synchronizacji, która odpowiada kubistycznym

27 H. Ram: *Translating Space...*, s. 202.

28 Zob. *ibidem*, s. 206.

29 *ibidem*, s. 203.

30 *ibidem*.

31 *ibidem*.

32 R. Apter: *Digging for the Treasure. Translation after Pound*. Peter Lang, New York—Bern—Frankfurt am Main 1984, s. 5.

kolażom malarskim, filmowej technice montażu i badanym przez Fenollosę ideogramom³³. Jak pisała Carrie Preston, odnosząc się do kontrowersyjnego Poundowskiego przekładu klasycznego teatru japońskiego Nō: „Tłumaczenie wymaga czasu, ale także samo daje czas: nadaje nową i złożoną czasowość tekstowi źródłowemu, który pozostaje z przekładem w relacji niezrozumienia i inspiracji”³⁴.

Drugi biegun wysokomodernistycznej refleksji teoretycznej nad temporalnymi aspektami przekładu — esej Waltera Benjamina opublikowany jako wstęp do *Tableaux parisiens* Baudelaire’a — jest istotnie „próbą teoretyzacji przekładu jako alternatywnej czasowości języka”³⁵. W „lingwistycznej eschatologii”³⁶ Benjamina, jak koncepcję filozofa nazywa Harsha Ram, relacje przekładu i oryginału określa „czas mesjanistyczny” rozumiany jako równoczesność przeszłości i przyszłości w chwili terażniejszej³⁷. Zgodnie z tym paradygmatem tłumaczenie „zawsze przybywa poniewczasie, jest wiecznym trwaniem (*Fortleben*), życiem po śmierci oryginału. [...] Ta temporalna opieszalność (*tardiness*) przekładu jest jednak równocześnie rodzajem antycypacji: spotkanie języków to ostatecznie akt ich scalenia (*consummation*) w «jeden, prawdziwy język»”³⁸.

Jak podsumowuje amerykański przekładoznawca, oba „manifesty modernistycznej wrażliwości językowej” — Fenollosy i Benjamina,

skutecznie łączą radykalną translatorską intuicję obcości z doświadczeniem czasu, którego nie możemy już nazywać naszym własnym. To doświadczenie jest żywym poczuciem czystego przepływu, przyspieszenia upływającego czasu, które może, ale nie musi, rozbić się w chwilach, które go tworzą i ujarzmiają. Czas modernistyczny to ów przepływ we wszystkich jego odmianach: to, co celebrytuje Fenollosa, Benjamin odrzuci jako realne uczasowienie języka. Jednak w obydwu przypadkach obcość przejścia między językami rozważana jest w kategoriach *czasowości* przekładu³⁹.

33 Zob. W. Sypher: *Rococo to Cubism in Art and Literature*. Random House, New York 1960, s. 280—281.

34 C. Preston: *Translation in Noh Time*. „Modernism/Modernity” 2018, vol. 3, cycle 3. https://modernismmodernity.org/forums/posts/translation-noh-time#_edn3 [dostęp: 25.03.2022].

35 H. Ram: *Translating Space...*, s. 205.

36 Ibidem.

37 W. Benjamin: *Illuminations*. Trans. H. Zohn. Collins/Fontana, London 1973, s. 179.

38 H. Ram: *Translating Space...*, s. 205.

39 Ibidem, s. 202 (podkreśl. autora).

Warto dodać, że rozpoznanie silnie „temporalizującej retoryki” modernizmu⁴⁰, w szczególności dominacji kategorii czasowości w definiowaniu przekładu modernistycznego, doprowadziło Harshę Rama do sformułowania konkurencyjnej koncepcji *transkulturowej spacji* *przekładu*. Tym, co „pozostało niedostatecznie steoretyzowane [...] w idiomie modernistycznego czasu, jest [bowiem] niezbywalnie rozszczepiający charakter przestrzeni transkulturowej”⁴¹. Badacz przekonuje, że dystans, który dzieli współczesnych czytelników od europejskiego modernizmu, może być mierzony „nowym imperatywem przekładowym”, jakim jest „odkrycie koordynat czasowych (*timeliness*) wiersza jako jego przestrzeni”⁴².

Badania porównawcze nad środkowo- i wschodnioeuropejskimi modernizmami literackimi z perspektywy poetyki historycznej potwierdzają, że zdecydowany ruch w kierunku spacji czasu dokonał się już wewnątrz formacji modernistycznej. Nawiązując do słów Josepha Franka na temat powieści modernistycznej, można powiedzieć, że literatura modernizmu jest zasadniczo przestrzenna w zakłócaniu ciągłości czasowej⁴³. Ta sama koncepcja „czasu uprzestrzennionego” określa zręby epistemologiczne modernistycznego przekładu literackiego.

Stylizacja — modernistyczne laboratorium czasu

Jednym z najaktywniejszych obszarów krystalizowania się i wyrażania koncepcji czasu w przekładzie modernistycznym jest *stylizacja* rozumiana za Stanisławem Balbusem jako „szczególna artystyczna — i semiotyczna — metoda interpretacji (reinterpretacji) dziedzictwa literackiego i ustanawiania aktualnej tradycji”⁴⁴. Znaczenie stylizacji dla rozpatrywanej tu problematyki wynika z jej szczególnych zdolności *diachronicznego dynamizowania tekstu docelowego*: „fałdowania” warstw czasowych oraz przerzucania nieoczekiwanych pomostów ponad uskokami i grzbietami czasu — przy zachowaniu pełnej jawności, przejrzystości, bezpośredniej namacalności i rekonstruowalności tych temporalnych operacji. Stylizacja, jako

40 Ibidem, s. 206.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

43 Zob. J. Frank: *Spatial Form in Modern Literature* [1945]. W: idem: *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press, New Brunswick and London 1991, s. 31—65.

44 S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990, s. 16.

specyficzny — zdaniem Balbusa „centralny i kluczowy” — przypadek intertekstualności, jest bowiem

zjawiskiem artystycznym i semiotycznym poniekąd sztucznie powoływanym do życia; ostentacyjnie i, by tak rzec, eksperymentalnie. Narusza (czy wręcz deformuje, nagina) przy tym „naturalne” więzi i filiacje faktów literackich, a zatem i „naturalny” bieg procesu historycznoliterackiego, zwłaszcza zaś przebieg aktualizacji tradycji. Artystowsko i jak gdyby „laboratoryjnie” procesów imituje i sztucznie stymuluje; sztucznie, gdyż niejako w ostentacyjnym cudzysłowie, „na pokaz”⁴⁵.

Zgodnie z rozpoznaniem Balbusa to właśnie modernizm jest okresem bezprecedensowej ekspansji strategii stylizacyjnych, które stanowią w istocie „prób[y] «wyskoczenia» poza granice «językowe» własnego czasu...”⁴⁶. Jest rzeczą znamioną, że to niespotykane rozpowszechnienie „dialogów międzystylistycznych”⁴⁷ można obserwować zarówno w oryginalnej twórczości literackiej, jak i w literaturze tłumaczonej. Różnorodność form i odmian stylizacji w modernistycznym przekładzie literackim w pełni potwierdza obserwację Edwarda Balcerzana, że „cokolwiek pojawiło się w literaturze oryginalnej, jako jej właściwość systemowa, ma szansę zaistnienia w literaturze przekładowej”⁴⁸. Jednocześnie, stopień nasilenia interakcji międzystylowych w modernistycznym dyskursie przekładowym pozwala uznać międzystylowość za istotny wyróżnik przekładu modernistycznego.

„Czarny karnawał” Wielimira Chlebnikowa

Wyrazistym przykładem ostentacyjnego, artystycznie celowego translatorckiego eksperymentu temporalnego, czerpiącego swój impet ze stylizacji, jest polski przekład miniatury lirycznej „Smierticz’, Smierticz’, nie smiesz!...” Wielimira Chlebnikowa. Wiersz, pierwotnie z incipitem „Smierticz’, Smierticz’, pospiesz!...”, wszedł do debiutanckiego tomu Chlebnikowa *Tworienija 1906—1908gg.* wydanego w moskiewskim wydawnictwie „Pierwyj żurnał russkich futuristow” [Pierwsze czasopismo futurystów rosyjskich] w 1914 roku

45 Ibidem (podkreśl. w oryginale).

46 S. Balbus: *Między stylami*. Wyd. 2. Universitas, Kraków 1996, s. 425.

47 Termin Stanisława Balbusa (*Między stylami...*, s. 97).

48 E. Balcerzan: *Od autora*. W: idem: *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatystyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 9.

z rysunkami Dawida i Władimira Burluków oraz artykułami przybliżającymi twórczość Chlebnikowa (*O Chlebnikowie* Wasilija Kamienskiego i *Wiktor Władimirowicz Chlebnikow* Dawida Burluka)⁴⁹. Polskie tłumaczenie wiersza — „Nie śmiesz, nie śmiesz, śmiertniczenko!” — ukazało się w tomie, który jest prawdziwą skarbnicą strategii intertekstualnych w przekładzie artystycznym⁵⁰: *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904—1916* Wielimira Chlebnikowa w wyborze, przekładzie i z filologicznym komentarzem Adama Pomorskiego (2005):

Smierticz, Smierticz, nie smiesz!	Nie śmiesz, nie śmiesz, śmiertniczenko!
Diewie juna pokaży!	Młodej męża daj, serdeńko!
Mładu żyzn, nu zaduj!	Młody świat zdmuchnij, nie żałuj!
Diewu w gubki pocałuj!...	W usteczka młodą pocałuj!
— Ja materii ispoñit' gotow prikazanije.	— Pani matki gotówem usłuchać rozkazania.
O, diewa, nie bojsja utiechi łobzanija.	O, nie lękaj się panna uciechy całowania
Biez słow — gotow.	Bez słów — gotów.
Prinjała. Umierła ⁵¹ .	Przywarła. Umarła ⁵² .

Utwór podejmuje tematykę zaślubin ze śmiercią, rozwijaną przez Chlebnikowa we wczesnym okresie twórczości w wielu lirykach (m.in. „Smiechłyje usta smiert' protjanuła cełujuszczaja...”, 1908; „Smiertiriej biezybykich pljaska...”, 1907⁵³; „Grob lieunnostiej mładych...”, 1914⁵⁴) i tekstach autobiograficznych: „Wstupił w bracznyje uzy so Smiert'ju i, takim obrazom, ženat” [Połączyłem się więzami małżeńskimi ze Śmiercią, a więc jestem żonaty]⁵⁵.

49 Zob. W. Chlebnikow: *Tworienija 1906—1908gg.* „Pierwyj żurnal ruskich futuristow”. Gileja, Moskwa 1914, s. 65. Należy odnotować, że sam Chlebnikow nie brał udziału w przygotowaniach rękopisów do druku, czym można tłumaczyć istotne różnice w kolejnych wydaniach tekstów.

50 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Reminiscencja stylistyczna w przekładzie.* „Między Oryginałem a Przekładem” 2015, t. 29: *Dylematy stylizacji w przekładzie*, s. 35—54.

51 W. Chlebnikow: *Tworienija 1906—1916*. Ried. N. Stiepanow. W: W. Chlebnikow: *Sobranije proizwiedienij w 5-ti.* T. 2. Ried. J. Tynjanow, N. Stiepanow. Izdatielstwo pisatielej w Leningradie, Leningrad 1930, s. 272.

52 W. Chlebnikow: *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904—1916*. Red. i tłum. A. Pomorski. Open, Warszawa 2005, s. 19.

53 Zob. pol. „Śmiertawców bezchybnych hajda...”. W: W. Chlebnikow: *Widziądz widziadeł bezkształtnych...*, s. 28.

54 Zob. pol. „Leunnostek mych trumienko...”. W: W. Chlebnikow: *Widziądz widziadeł bezkształtnych...*, s. 27.

55 W. Chlebnikow: *Awtobiograficzeskaja zamietka* [1914]. W: idem: *Tworienija. Sowiet-skij pisatiel'*, Moskwa 1987, s. 641.

Wiersz rozpoczyna apostrofa matki — Śmierci — do syna Smierticza (w polskim przekładzie: *śmiertniczeńki*), po której następuje jego odpowiedź, skierowana kolejno do matki i do dziewczyny. Utwór zamykają słowa obserwatora obrzędu. Zmiana podmiotów mowy (dialogiczność) zostaje uwytatniona przez zastosowanie różnych miar metrycznych. Każdej z tych trzech postaci lirycznych odpowiada inne metrum: słowa Śmierci oddaje tok trocheiczny katalektyczny (— U—U (—) U —) (wersy 1, 2, 4) oraz (w wersie 3) amfimakryczny (— U— — U —). Taneczny tok trocheiczny (z nagłą zmianą rytmu w interwale amfimakrycznym) pozwala zaktualizować topos tańca śmierci szczególnie rozpowszechniony w literaturze i sztuce późnego średniowiecza oraz baroku⁵⁶. Niespieszne, powściągliwe, posłuszne słowa Smierticza (wers 5 — apostrofa do matki; wers 6 — apostrofa do dziewczyny) odwzorowuje czteroiktowy dolnik (w obu wersach występują cztery główne akcenty z interwałem międzyakcentowym w przedziale od dwóch do trzech sylab). Wieńczące utwór słowa obserwatora ceremonii (wersy 7 i 8) to kolejno przykłady dwustopowca jambicznego i dwustopowca anapestycznego⁵⁷. Można zatem powiedzieć za Bohdanem Łazarczykiem, że — w sposób charakterystyczny dla twórczości Chlebnikowa — „różne, równouprawnione niczym główne postacie dramatu, systemy wiersza grają w jego teatrze mowy swoje własne role”⁵⁸. Poszczególne metra występują w charakterze osób dramatu: „każde staje na proscenium słowa z własnymi zdaniem”⁵⁹. Miniatura „Smierticz, Smierticz, nie smiesz!” to zatem swoisty „teatr metrów”⁶⁰, w którym „wers to przejście lub taniec”⁶¹. Utwór jest typową dla wczesnej twórczości Chlebnikowa kompozycją polimetryczną polegającą na przeplataniu nie

56 Trochej (chorej) pod względem etymologicznym i historyczno-kulturowym wiąże się z tańcem: gr. *choretos* — „taneczny”, łac. *chorea* — „korowód taneczny”. Arystoteles wyjaśniał, że „trochej swym rytmem zbliża się [...] do dzikiego tańca zwanego kordaksem, jak świadczą tetrametry, które są rytmem właściwym dla biegu” (Arystoteles: *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*. Tłum. H. Podbielski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004, s. 186—187).

57 Za konsultacje rytmicznej konstrukcji wiersza Chlebnikowa bardzo serdecznie dziękuję dr Kseni Dubiel.

58 B. Łazarczyk: *Poetyka integralna. O niektórych właściwościach warsztatu poetyckiego Wielimira Chlebnikowa*. W: *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty*. Red. R. Łużny. Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Gdańsk—Łódź 1990, s. 151; por. K. Dubiel: *Rytm futuryzmu (porównanie niektórych konstrukcji rytmicznych na wybranych przykładach polskiej i rosyjskiej poezji futurystycznej)*. W: *Polska awangarda literacka: idee — formy — konteksty europejskie*. Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny, Siedlce 2015, s. 60.

59 B. Łazarczyk: *Poetyka integralna...*, s. 151.

60 Ibidem.

61 Ibidem.

tylko różnych metrów sylabotonicznych, lecz także elementów innych systemów metrycznych, przede wszystkim tonicznych⁶². Przejścia między odmiennymi miarami metrycznymi zostają złagodzone zarówno dzięki rymom⁶³ (parzystym, niedokładnym: *smiesz* — *pokaży*, *zaduj* — *pocełuj*, *prikazanije* — *łobzanija*, *prinjała* — *umierła*), jak i dzięki powtórzeniom leksykalnym (*gotow*, *diewa*) oraz syntaktycznym (rozkaźnikowe formy pouczeń: *nie smiesz!*, *pokaży!*, *zaduj!* *pocełuj!*..., *nie bojsja*).

Tok trocheiczny, dolnik łączący sylabotonicę z ludową toniką oraz paralelizmy leksykalne i składniowe to wyraźne sygnały nawiązań do folkloru. Stylizację ludową wzmacniają archaizmy leksykalne (*diewa*, *ispołnit'*, *łobzanije*), deminutivum (*gubki*) oraz skrócone przymiotniki (*juna*, *mładu*, *gotow*) charakterystyczne (szczególnie w postpozycji) dla języka cerkiewno-słowiańskiego⁶⁴.

Neologizm *Smierticz*, utworzony na wzór wyrazów *rodicz* („członek rodu”), *knjażić* („syn księcia, młody książę”) ⁶⁵, oznacza „syna Śmierci” — bliskiego krewnego takich postaci, jak: „t'micz' obłaczicz', / Niebicz', zwiezdicz', jasnicz' [...], / Skazczicz', skazicz'. Syn skazi”, *diennicz'*, *noszczicz'*, *griezicz'*, „syn pieśni — byłnicz”⁶⁶, a także *wodicz*, *worożić*, *zorić*, *sniegić*, z Chlebnikowskiej „mitologii momentalnej”⁶⁷. Formacje patronimiczne z sufiksem *-icz* były szcze-

62 Szerzej na temat Chlebnikowskiej polimetrii zob. K. Dubiel: *Niektóre odmiany wiersza wolnego w poezji futurystycznej (na wybranych przykładach liryki Wielimira Chlebnikowa i Mychajła Semenki)*. „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2016, z. 2, s. 53—64 oraz K. Korczagin: *Gietierometrija i polimetrija Wielimira Chlebnikowa*. W: *Jazyk kak mediator miezdu znaniem i iskusstwom. Sbornik dokładow Międzynarodnego naukowego seminaru*. Ried. N. Fatiejewa. Azbukownik, Moskwa 2009, s. 147—160.

63 Zob. K. Dubiel: *Rytm futuryzmu...*, s. 58.

64 Zob. A. Kuliewa: *Istorija usiecziennych priłagatielnych w jazykie rusknoj poezii*. Niestor — Istorija, Moskwa—Sankt-Pietierburg 2017, s. 96—97; A. Kuliewa, Ł. Szestakowa: *Usiecziennyje priłagatielnyje kak jazykowaja czierta poetičeskogo napravlienija (po matieriałam nacyonalnogo korpusa ruskogo jazyka)*. W: *Griechniowskijskie cztienija. Słowiesnyj obraz i litieraturnoje proizwiedienije. Sbornik naučných trudow*. Knigi, Niżnij Nowgorod 2010, wyp. 6, s. 215.

65 Zob. N. Piercowa: *Słownik neologizmow Wielimira Chlebnikowa*. Priedisl. H. Baran. „Wiener Slawistischer Almanach” 1995, Bd. 40, s. 328. Kolejne przykłady neologizmów Chlebnikowa utworzonych według tego wzorca podaje W. Grigorjew: *Budietlianin*. Jazyki rusknoj kultury, Moskwa 2000, s. 301.

66 W. Chlebnikow: „Morok. Jarokij. T'micz obłaczicz'...”. W: idem: *Tworienija 1906—1916...*, s. 263. Brak polskiego przekładu.

67 Przywołuję określenie Artura Sandauera odnoszące się do (pokrewnej wobec Chlebnikowskiej) mitotwórczej poetyki Bolesława Leśmiana: A. Sandauer: *Filozofia Leśmiana. (Eksperyment krytyczny)* [1946]. W: idem: *Pisma zebrane*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Czytelnik, Warszawa 1985, s. 512—513.

gólnie popularne wśród antroponimów denotujących osoby szlachetnie urodzone w Rusi Kijowskiej, a w wiekach XIV—XVI należały do najczęstszych określeń poimiennych we wszystkich stanach⁶⁸. Wielka litera podkreśla podmiotowy, osobowy, jednostkowy charakter protagonisty wiersza. Tłumacz zdecydował się na formę *śmierniczeńko*, sięgając po genetycznie ruski sufiks patronimiczny *-eńko* używany do tworzenia nazwisk i odznaczający się melioratywno-deminutywnym nacechowaniem emocjonalnym (jak np. w wyrazach *żyteńko*, *słoweńko*)⁶⁹. To dodatkowo nacechowanie zostaje spotęgowane za pomocą rymu (hipokorystyk *serdeńko*). Zastosowanie małej litery podkreśla popolitość, powszechność śmierci. W rosyjskim *Smierticz* semantyka śmierci i możnowładztwa spleta się z semantyką niszczyielskiej trąby powietrznej (ros. *smierz*, staroruskie *sm'rcz* — „czarna chmura”, „smagać, bić”; wschodniosłowiański rdzeń *m'rk-* — „mrok”⁷⁰). Te aerialne sensory zostają wzmocnione w słowach: „nu zaduj!”. W polskim przekładzie apostrofa: „Młody świat zdmuchnij”, mniej czytelna ze względu na uboższe konotacje neologizmu *śmierniczeńko*, została dodatkowo wzmocniona przez wykrzyknienie: „nie żałuj!”. Warto odnotować, że fonetycznie zbliżony *Smierticz* pojawia się w wierszu Chlebnikowa „Grob lieunnostiej młodych...”:

Grob lieunnostiej młodych.	Leunnostek mych trumienko,
Wieko miłoje upało.	Wieko miłe na twarz załam.
Smiertnicz, smiertnicz, swiet — żenich,	Śmierniczeńku, promyczeńku,
Ja wies' son tiebja widała ⁷¹ .	Cały sen Cię oglądałam ⁷² .

O ile Chlebnikow równolegle rozbudowuje toposy śmierci jako wesela (syn Śmierci określany jest mianem *ženicha* — „pana młodego”) oraz śmierci jako snu, o tyle tłumacz rozwija wyłącznie ten drugi. Neologizm *Śmierniczeniek* zostaje utworzony za pomocą formantu deminutywnego *-eniek* rozpowszechnionego,

68 Zob. I. Mytnik: *Antroponimia szlachty ukraińskiej ziemi wołyńskiej i chełmskiej w XVI wieku*. „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 2014, nr 8, s. 115.

69 Zob. M. Mordań: *O niektórych mniej popularnych modelach nazwisk odimiennych na Podlasiu (Bielsk Podlaski, Hajnówka, Siemiatycze)*. „Linguodidactica” 2018, t. 22, s. 135—136.

70 *Etimologičeskij słowar' russkogo jazyka / Russisches etymologisches Wörterbuch*. T. 3. Ried. M. Fasmer [M. Vasmer]. Prief. O. Trubaczow. Izd. 2. Progiess, Moskwa 1986—1987, s. 686.

71 W. Chlebnikow: *Litieraturnaja awtobiografija. Stichotworienija 1904—1916*. W: idem: *Połnoje sobranije soczinienij w szesti tomach*. T. 1. Ried. R. Duganow. IMLI RAN, Nasledije, Moskwa 2000, s. 53.

72 W. Chlebnikow: *Widziądz widziadeł bezkształtnych...*, s. 27.

podobnie jak *-eńko*, na pograniczu białorusko-ukraińskim⁷³. Także w tym przypadku deminutywne nacechowanie nazwy własnej zostaje podkreślone przez rym: *promycczeniek*.

Rozpoczynająca wiersz apostrofa: „Smierticz’, Smierticz’, nie smiesz!...” odsyła do karnawałowego splotu śmiechu i śmierci. Chlebnikow podejmuje ten sam motyw roześmianej śmierci („śmiechuczaja smiert’”) m.in. w „poemacie żartobliwym” *Wnuczka Małuszi*⁷⁴. W przekładzie „Nie śmiesz, nie śmiesz, śmiertniczeńko!...” zastosowanie homonimii: *nie śmiesz* („nie ośmielisz się” i „nie rozśmieszaj”) nawiązuje do podobnego rozwiązania Chlebnikowa z pochodzącego z tego samego okresu wiersza „Śmiechłyje usta smiert’ protjanuła cełujuszczaja...”:

Śmiechłyje usta smiert’ protjanuła cełujuszczaja,
Dochła i pusta twierd’ protjanułaś’ cełujemaja,
Gołubotielaja oduwanczikokosaja,
Cz’i wołosy zołota wołosy,
Owiekłyje sliozy ostieklianietyje, cz’i gołosy wołody gołosa,
Zastyli nietliennymi,
Zowiem ich śliepyje — wsieliennymi...⁷⁵

W utworze o wyraźnym wydźwięku awangardowego kosmizmu neologizm *śmiechłyje* łączy znaczenia śmiałości, zuchwałości (*smiełyje*) oraz śmiechu (*smiech*)⁷⁶.

Adam Pomorski respektuje polimetryczną kompozycję oryginału, przepłatając metry sylabotoniczne (tok trocheiczny w wersach 1 i 2, daktyliczny w wersach 3 i 4, jambiczny w wersie 7 i amfibrachiczny w wersie 8) z pięciostrojowcem tonicznym (wersy 5 i 6). Źródłem archaizmów jest zarówno polszczyzna XVI-wieczna (Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka), jak i XIX-wieczna polszczyzna kresowa (utrwalona np. w prozie Józefa Ignacego Kraszewskiego). Istotne wzmocnienie rytmu i dążenie do idealnej zgodności brzmienia: zastąpienie rymów parzystych niedokładnych przez rymy parzyste, żeńskie, głębokie, bogate (*śmiertniczeńko — serdeńko, żałuj — pocałuj, rozkazania — całowania, przywarła — umarła*), pozwala natomiast dostrzec w przekładzie ewokację wzorca poetyckiego Józefa

73 Zob. *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*. Red. H. Karaś. Warszawa 2010. <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=705> [dostęp: 12.05.2022].

74 W. Chlebnikow: *Tworzenia 1906—1916...*, s. 74.

75 Ibidem, s. 272.

76 N. Piercowa: *Słownik neologizmów Wielimira Chlebnikowa...*, s. 329.

Baki⁷⁷. Finałowa para rymowa *przywarła — umarła* przypomina takie Bakowskie dublety brzmieniowo-rymowe, jak: *słynął i zginął; mdlejesz, truchlejesz; psuje, tratuje; boleją, truchleją; ściśnie, zawiśnie; rozdziera, otwiera; psuje, rujnuje; dogodzi, uchodzi* lub *zemdlejesz, strupiejesz*⁷⁸. W finalnej pozycji u Baki, pisze Aleksander Nawarecki, „zawsze widoczny jest ślad bezpośredniej i gwałtownej interwencji Śmierci, owego jakże charakterystycznego „Capu łąpu”⁷⁹. W *Uwagach o śmierci niechybnej* takimi „zapisami zniszczeń”⁸⁰, jak je nazywa literaturoznawca, są np. „Jękniesz / I pęknieś”, „Z fortuny/ Do truny”. W przypadku finalnego dystychu tłumaczenia z charakterystycznym zagęszczeniem rytmu i wyraźnym spadkiem intonacji można także mówić o „cytowaniu rytmicznym” — reminiscencji sylabicznej rytmiki Baki⁸¹. Zmienny, taneczny rytm z wyraźnie zaznaczonym końcowym momentem „wskazywania” lub „chwytania” (w metawierszu Pomorskiego: „Bez słów — gotów. / Przywarła — umarła”) przypomina Bakowską poetykę dziecięcej wyliczanki, która realizuje się w tych momentach tekstu, gdy do akcji wkracza śmierć⁸². Uobecnienie Bakowskiego wzorca poetyckiego (gwałtowne skrócenie metrum, wzmocnienie rytmu i rymów w dwóch końcowych wersach) pozwala wydobyc i uwypięścić semantykę pośpiechu z pierwszej redakcji wiersza z 1914 roku („Smierticz, smierticz, pospiesi...”), mimo wycofania wyraźnego sygnału leksykalnego („pospiesi!”). Do poetyki Baki nawiązuje także znacznie silniejsze niż w oryginale nagromadzenie zdrobnień (*śmiertniczeńko, serdeńko, usteczka*). Podobnie jak w *Uwagach o śmierci niechybnej* i późnobarokowej poezji rzeczy ostatecznych, zderzenie pieszczotliwych apostrof z tematyką rzeczy ostatecznych wzmacnia ludyczny charakter utworu⁸³. Uważna lektura przekładu wiersza Chlebnikowa w kontekście późnobarokowej poezji jezuickiej odsłania takie osobliwości struktury językowej Bakowskich wierszy, jak: dynamika i zmienność wersyfikacyjna apelująca do zmysłu słuchu i zmysłu kinestetycznego odbiorcy, krótkość wersu i zagęszczenie rytmu oddające moment triumfu „śmierci niechybnej” (spotkanie finału syntaktycz-

77 O charakterystycznym dla poetyki Baki „pisanu do rymu” zob. A. Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Ossolineum, Wrocław 1991, s. 111.

78 Wszystkie przykłady pochodzą z wiersza J. Baki, „Rycerzom uwaga” (J. Baka: *Baka odrodzony: uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitój, wierszem wyrażone*. Nakład Maurycyego Orgelbranda, Wilno 1855, s. 124—131).

79 A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 111.

80 Ibidem.

81 Zob. ibidem, s. 60—63.

82 Zob. ibidem, s. 110.

83 Przykłady zdrobnień w barokowej poezji rzeczy ostatecznych podaje A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 28, 138—139.

nego z finałem semantycznym), silna cezura intonacyjno-zdaniowa, parzyste, głębokie rymy, dominacja rzeczownika⁸⁴. Wobec takiego nagromadzenia reminiscencji stylistycznych nawet apostroficzny charakter wiersza (tożsamy z oryginalnym) wzmacnia odesłanie do Bakowskiego wzorca. Nieoczekiwanie poezja rosyjskiego awangardysty potęguje cechy poetyki polskiego jezuita. Jednocześnie reminiscencje stylistyczne z Baki uwypuklają dominantę wczesnej praktyki poetyckiej Chlebnikowa, którą wyróżnia ludyczność i archaistyczność, przejawiająca się m.in. w „odwołaniu do dykcji barokowo-groteskowej ody, z jej hybrydą stylu wzniosłego z niskim, w opozycji do elegijnego stylu średniego”⁸⁵.

Polski tłumacz Chlebnikowa realizuje strategię inkrustacyjno-ewokatywnej reminiscencji stylistycznej, która — jak wyjaśnia Stanisław Balbus — „opiera się na aneksji i asymilacji cech stylu wzorca przy równoczesnej manifestacji jego suwerenności. Dokonuje tego, stwarzając możliwość niekolezyjnego porównania go z aktualnie aktywnym kontekstem danego tekstu”⁸⁶. Strategia reminiscencji historycznej w przekładzie „Nie śmiesz, nie śmiesz, śmiertniczeńko” pogłębia historyczno-kulturową płaszczyznę tekstu docelowego, służy historycznoliterackiej parentezie⁸⁷. W redakcyjnej rozmowie „Literatury na Świecie” wokół polskich przekładów Płatonowa Pomorski wyjaśnia swoje decyzje translatorskie:

Podstawowa tradycja, której uwzględnienie jest moim zdaniem nieodzowne w Polsce przy tłumaczeniu literatury rosyjskiej, już z [...] modernistyczną skazą, to tradycja plebejskiego sarmatyzmu i jego pochodnych (tradycja nie tylko różnych panów Pasków, ale też poezji rzeczy ostatecznych, księdza Baki i tak dalej)⁸⁸.

Strategia ewokacyjnej reminiscencji stylistycznej pozwala tłumaczowi uwypuklić wspólny pień historyczno-kulturowy, ideowo-światopoglądowy i artystyczny dwóch krańcowo, jak mogłoby się wydawać, różnych zjawisk historycznoliterackich: wczesnej awangardowej twórczości Wielimira Chlebnikowa i późnobarokowej poezji religijnej Józefa Baki. Nieoczekiwanie okazuje się, że miniaturę liryczną „Smierć, Smierć, nie smiesz!...” i *Uwagi o śmierci niechybnej* łączy nie tylko ludyczność (przejawiająca się w „nadmierzającej

84 Zob. A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 58—66.

85 A. Pomorski: [Komentarze i przypisy]. W: W. Chlebnikow: *Widziądz widziadeł bezkształtnych...*, s. 126.

86 S. Balbus: *Między stylami...*, s. 308.

87 Zob. *ibidem*.

88 H. Chłystowski et al.: *Płatonow po polsku*. „Literatura na Świecie” 1996, nr 7, s. 145.

ruchliwości, żywości, pomysłowości i ciekawości słowa⁸⁹), zakorzenienie w folklorze, zdialogizowanie mowy poetyckiej, upodobanie do mechanizmów mowy dziecięcej (poetyka wyliczanki)⁹⁰, konceptyzm, zbliżanie semantyk śmierci i śmiechu⁹¹, lecz także nazywanie śmierci matką (u Baki: „Śmierć matula / Nas przytula”, „Śmierć matula / Usta stula”, „Śmierć macocha, / Kto grzech kocha”, „Co ma, tka, / Ta matka, / Nic nie ma, / Ta mama” w wierszu *Uwaga prawdy z rozrywką*), motyw wnikanía śmierci w ciało przez usta⁹², zderzenia rozłącznych pól semantycznych oraz (typowy dla twórczości awangardowej) „aktywny stosunek do wszystkich aktualizowanych i potencjalnych znaczeń użytych słów”⁹³.

W tym kontekście szczególnie znamienne są wyjaśnienia tłumacza o „poetyce rzeczy ostatecznych” sarmackiego niskiego baroku, transponowanej do XVII-wiecznej Polski z łacińskiej poezji śląskich Niemców, przeszczepionej w wiekach XVII i XVIII na grunt ruski, skrzyżowanej tam z miejscowym, sowizdrzałskim folklorem, rozwiniętej następnie przez białoruskich jezuitów i z powrotem przeniesionej na grunt literatury polskiej⁹⁴. Pisząc o przekładzie wiersza *Starym uwaga* Józefa Baki na język białoruski dokonany przez Lawona Barszczeńskiego, Pomorski wywodzi genealogię Bakowskiej groteski poetyckiej ze wschodnioeuropejskiego jezuickiego baroku: „Baka wrócił do źródła, czyli do białoruskiej szopki, tzw. batlejki. On jest żywcem stamtąd, z tradycji burleski, groteski, żartobliwej makabry, którą potem przez dwa stulecia na Białorusi świadomie kultywowano”⁹⁵. Późnobarokowa polska poezja „czarnego karnawału”, jak tradycję Bakowską określił Aleksander Nawarecki⁹⁶, jest — zdaniem Pomorskiego — w pełni czytelna na gruncie białoruskiego folkloru, etnografii i wersyfikacji⁹⁷. Odślania swoje sensy także w kontekście rosyjskiej modernistycznej twórczości poetyckiej.

89 Tak o poetyce Baki pisze A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 109.

90 Zob. A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 110.

91 Zob. *ibidem*, s. 80–83.

92 Zob. *ibidem*, s. 107.

93 *Ibidem*, s. 109.

94 Zob. A. Pomorski: *Ks. Józef Baka. W: Nie chyliłem czoła przed mocą. Antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku*. Wybór, red. i noty biograficzne L. Barszczeński, A. Pomorski. Tłum. K. Bortnowska et al. Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Warszawa 2008, s. 89. Por. A. Pomorski: *Książdz Baka powrócił do źródła*. Z Adamem Pomorskim rozmawia J. Szczęsna. „Gazeta Wyborcza” z 1.06.2011. <https://wyborcza.pl/7,75968,9709424,ksiazdz-baka-powrocl-do-zrodla.html> [dostęp: 12.01.2022].

95 A. Pomorski: *Książdz Baka powrócił do źródła...*

96 A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 21.

97 Zob. A. Pomorski: *Ks. Józef Baka...*, s. 88–89.

Zastosowanie reminiscencji stylistycznej w przekładzie pozwala usytuować obie poetyki — Baki i Chlebnikowa — w perspektywie pewnej „semiotycznej wspólnoty historycznej”⁹⁸. Język poetycki Chlebnikowa, oglądany we współbieżnej, lecz wyraźnie odrębnej, suwerennej perspektywie semantyki poetyckiej Baki, istotnie „rozszerza swoje granice”⁹⁹. Udramatyzowany charakter wiersza „Smierticz, Smierticz, nie smieszil!...”, podkreślony przez dialogizm i wersyfikację, a także zmienny, taneczny rytm oryginału zdają się nieoczekiwanie odsyłać do tradycji groteskowego, jasełkowego teatryku charakterystycznego dla sztuki wschodnioeuropejskiego jezuickiego baroku¹⁰⁰. Tłumacz eksponuje pozycję i aktywne współuczestnictwo partnerów międzystylistycznego dialogu we „wspólnym świecie” kultury wschodnioeuropejskiej. Reminiscencje stylistyczne późnobarokowej poezji jezuickiej w polskim przekładzie wiersza Chlebnikowa służą twórczej aktualizacji tej części dziedzictwa kulturowego, jaka w epoce powstawania rosyjskich ugrupowań postsymbolistycznych znajdowała się „poza granicami pamięci operacyjnej kultury z powodu «umiarkowania» i «prowincjonalności» rosyjskiego oficjalnego baroku, który nie wyczerpał całego swojego transformacyjnego potencjału i był uzależniony od polskich i zachodnioeuropejskich wzorców”¹⁰¹.

Wydobywane dzięki reminiscencji stylistycznej powinowactwa baroku i awangardy sięgają jednak znacznie głębiej: dotyczą szczególnej korelacji barokowej i futurystycznej koncepcji czasu. Jak pisze Igor Smirnow, jedną z najistotniejszych konsekwencji znamiennej dla baroku i futuryzmu „pomieszczenia rzeczy i znaków”¹⁰² była koncepcja „czasu uprzestrzennionego”¹⁰³, przybierającego postaci pansynchronicznego lub asynchronicznego pojmowania rzeczywistości. W modelach świata tworzonych przez pisarzy baroku i futuryzmu, jakkolwiek przeciwstawnych, „czas nieuchronnie traci cechę nieodwracalności, zdarzenia łączą się w czasie tak, jakby były zorganizowane w przestrzeni, tj. ujmowane są z punktu widzenia porządku temporalnego”¹⁰⁴. Topologiczna koncepcja czasu zakłada nie tylko nasycenie kategorii czasu znaczeniami przestrzennymi, lecz także temporalne zabarwienie znaczeń topologicznych i kształtowanie obrazu rzeczywistości z perspektywy poruszającego się obser-

98 S. Balbus: *Między stylami...*, s. 284—285 (podkreśl. autora).

99 Nawiązuję do tekstu Wielimira Chlebnikowa *O rozszerzeniu granic literatury rosyjskiej*. W: W. Chlebnikow: *Widziadź widziadeł bezkształtnych...*, s. 269—270.

100 Zob. A. Nawarecki: *Czarny karnawał...*, s. 56.

101 I. Smirnow: *Barokko i futurizm*. W: idem: *Chudożestwiennyj smysl i ewolucija poetičeskich sistiem*. Nauka, Moskwa 1977, s. 19.

102 Ibidem, s. 120.

103 Ibidem.

104 Ibidem, s. 121.

watora. Według ustaleń rosyjskiego literaturoznawcy uprzestrzennienie czasu znajduje swój wyraz w charakterystycznych dla barokowej i futurystycznej twórczości literackiej asymetrii rytmicznej (polimetryczności), zastosowaniu rymów dysonansowych, zdialogizowaniu tekstu, nagromadzeniu anachronizmów leksykalnych. Realizację koncepcji „czasu uprzestrzennionego” badacz odnajduje zarówno w „nieumotywowanych anachronizmach Chlebnikowa, pomieszanu przeszłości i terażniejszości”¹⁰⁵, jak i w poetyce Władimira Majakowskiego polegającej na „zagęszczaniu czasu historycznego w przemijającym mgnieniu terażniejszości”¹⁰⁶, „scalaniu z terażniejszością różnych planów przestrzennych”¹⁰⁷. Przytacza także inne dowody na to, że twórcy barokowi i awangardowi wyraźnie odczuwali „temporalną wieloplanowość terażniejszości”¹⁰⁸.

Pionowa czasoprzestrzeń modernistycznego przekładu literackiego

Gdyby, wzorem antropologiczno-hermeneutycznych rozważań Bożeny Tokarz, próbować opisać modernistyczny przekład literacki w kategoriach Bachtinowskiej „czasoprzestrzeni spotkania”¹⁰⁹, to można by dowodzić, że najbardziej

105 Ibidem, s. 122.

106 Ibidem, s. 123.

107 Ibidem.

108 Ibidem, s. 124. Szerzej na temat związków baroku i rosyjskiej awangardy zob. m.in. Ž. Benčić: *Barokko i awangard*. „Russian Literature” 1986, vol. 20, s. 15—29; H. Baran: *Zamietki k tiemie „Futurizm i barokko”*. Na matieriale tworczeŭstwa W. Khlebnikowa. W: *Barokko w awangardie — awangard w barokko. Tiezisy i matieriały konferencyi, Moskwa, diekabr’ 1993*. Rossijskaja Akadiemija Nauk, Moskwa 1993, s. 35—38; L. Sazonowa: *Simieon Połockij i Wielimir Chlebnikow (K obszczim ritoriczeskim modieljam barokko i awangarda)*. W: *Gedächtnis und Phantasma / Festschrift für R. Lachmann / Die Welt der Slaven. Sammelbände — Sborniki*. Bd. 13. Hrsg. P. Rehder, I. Smirnov. Verlag Otto Sagner, München 2001, s. 390—400; I. Zajarnaja: *Igrowaja poetika Wasilija Kamienskogo w zierkale barokko*. „Litieratura” 2005, nr 22, s. 55—62. <https://lit.lsept.ru/articlef.php?ID=200502212> [dostęp: 12.01.2022]; T. Grob, Ž.-F. Žakkar [J.-P. Jaccard]: *Charms — pieriewodczik ili poet barokko*. W: *Szestyje Tynjanowskije cztienija. Tiezisy dokładow i mia-tieriały dla obsuždienija*. Ried. J. Toddiess. Zinatnie, Impring, Riga—Moskwa 1992, s. 31—44.

109 Zob. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

zbliża się on do typu intensywnej, zagęszczonej „pionowej czasoprzestrzeni” Dantego. Bachtin opisuje wertykalny chronotop *Boskiej komedii* jako świat, w którym

wszystko, co na ziemi rozdzielił czas, w wieczności łączy synchronia współistnienia. Różnice w czasie, wszelkie „wcześniej” i „później” są nieistotne, trzeba je usuwać; żeby zrozumieć świat, należy zestawić ze sobą wszystko w jednym czasie, czyli w przekroju jednego momentu trzeba zobaczyć cały świat jako równoczesny¹¹⁰.

Można powiedzieć, że zasadą wertykalnej czasoprzestrzeni przekładu modernistycznego jest podobna „synchronia współistnienia”¹¹¹ różnych epok historycznoliterackich, języków, tradycji, poetyk, stylów, konwencji literackich. Ta „całkowita równoczesność wszystkiego”¹¹² jest w znacznej mierze zasługą bezprecedensowej ekspansji strategii stylizacyjnych w przekładzie modernistycznym. Mają one na celu „uczynić różnoczesne równoczesnym, wszystkie różnice i związki czasowo-historyczne zastąpić czysto znaczeniowymi, pozaczasowymi, hierarchicznymi różnicami i związkami...”¹¹³. Takie intertekstualne zabiegi translatorskie, jak m.in. Bakowska reminiscencja stylistyczna w polskim tłumaczeniu miniatury lirycznej Chlebnikowa, służą nadawaniu „statusu present perfect faktom umiejscowionym aktualnie nie w perfectum ani też w imperfectum, [...] ale w plusquamperfectum”¹¹⁴. Jednocześnie, trzeba mocno podkreślić, że — podobnie jak w przypadku obrazów i idei zaludniających pionowy świat Dantego — style i poetyki, które wypełniają modernistyczny przekład literacki, są „głęboko historyczne, w każdym z nich mamy znaki czasu, ślady epoki”¹¹⁵. Jak bowiem podkreślał Osip Mandelsztam w *Rozmowach o Dantem*: „Czas jest dla Dantego treścią historii, rozumianej jako jedyny akt synchroniczny. I na odwrót. Treścią historii jest współposiadanie czasu przez wszystkich jego współtowarzyszy, współposzukiwaczy i współodkrywców”¹¹⁶. Świat pojmowany jest jako przekrój czystej równoczesności: „Połączywszy niepołączalne, Dante zmienił strukturę czasu, a może nawet odwrotnie: zmu-

110 M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: idem: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Czytelnik, Warszawa 1982, s. 364 (podkreśl. autora).

111 Ibidem, s. 364—365.

112 Ibidem.

113 Ibidem.

114 S. Balbus: *Między stylami...*, s. 68.

115 M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści...*, s. 365.

116 O. Mandelsztam: *Rozmowy o Dantem*. W: idem: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Tłum. R. Przybylski. Czytelnik, Warszawa 1972, s. 108.

szony był przekazywać fakty w jakiejś mitycznej glosolalii i zsynchronizować rozerwane przez stulecia wydarzenia, imiona i legendy właśnie dlatego, że słyszał melodię czasu”¹¹⁷. Założenie „synchronii współistnienia”, tkwiące u podstaw modernistycznego przekładu literackiego, prowadzi do tak zaskakujących rozwiązań artystycznych, jak *Pobiegi trawy* (1911) Konstantina Balmonta — rosyjski symbolistyczny przekład *Leaves of Grass* Walta Whitmana inkrustowany cerkiewnosłowianizmami¹¹⁸; transpozycja kubofuturystycznego wiersza „Niczego nie rozumieją” (1914) Władimira Majakowskiego na cerkiewnosłowiański trzynastozgłoskowiec dokonana przez Romana Jakobsona (Aljagrowa)¹¹⁹ lub translatorskie odkrycia Norwidowskiego metrum w składni Mariny Cwietajewej¹²⁰.

Zasady nakładania się różnych warstw czasoprzestrzennych w przekładzie modernistycznym najlepiej uwidacznia koncepcja tłumaczenia Borisa Pasternaka, którą Seweryn Pollak określił oksymoronicznym mianem „anachronicznego historycyzmu”¹²¹. Przekład literacki był dla rosyjskiego tłumacza *Marii Stuart* Friedricha Schillera i *Marii Stuart* Juliusza Słowackiego przede wszystkim „sposobem obcowania przez wieki kultur i narodów”¹²². Mając silne poczucie ciągłości historii, a także historycznej jedności ludzkich pragnień, Pasternak wyjaśniał, na czym polega „cud” translacji:

Na tym, że pewnego razu żyła na świecie siedemnastoletnia dziewczynka, która nazywała się Mary Stuart, i pewnego razu przy oknie, za którym urągali purytanie, napisała po francusku wiersz [...].

Po drugie na tym, że pewnego razu w młodości, przy oknie, za którym hulał i szalał pałdziernik, poeta angielski Charles Algernon Swinburne skończył *Chastelarda*, w którym cicha skarga pięciu strof *Marii* rozrosła mu się w myślach w niesamowity zgłęb pięciu tragicznych aktów.

Po trzecie wreszcie na tym, że gdy pewnego razu pięć lat temu tłumacz spojrział przez okno, to nie wiedział, czemu się bardziej dziwić.

Czy temu, że wicher Jełabugi zna język szkocki i podobnie jak owego dnia wciąż jeszcze niepokoił się o siedemnastoletnią dziewczynkę, czy też temu, że

117 Ibidem, s. 128.

118 Szerzej na ten temat zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective...*, s. 78—79.

119 Szerzej na ten temat zob. ibidem, s. 142—145.

120 Zob. B. Kałęba: *Wyrwa w świecie...*, s. 170.

121 S. Pollak: *O korespondencji [Borysa] Pasternaka. Listy, ludzie, losy*. W: B. Pasternak: *Szkice*. Wyb. i tłum. S. Pollak. Red. K. Gędas, P. Mitzner, Ż. Nalewajk. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 28.

122 B. Pasternak: *Uwagi tłumacza*. W: idem: *Szkice...*, s. 108.

owa dziewczynka i zatroskany o nią angielski poeta tak dobrze, tak tkliwie i dobrze potrafili opowiedzieć mu po rosyjsku, co po dawnemu wciąż ich oboje wzrusza i nieustannie prześladowuje?¹²³

Ludzkie istnienie, przekonywał autor *Powtórnych narodzin* (org. *Wtore je roźdienije*, 1932), jest zawsze „istnieniem historycznym, człowiek nie jest osiedleńcem w jakimś punkcie geograficznym. Miejscem, krajem, przestrzenią są dla niego lata i stulecia. Jest on mieszkańcem czasu”¹²⁴.

Pionowa czasoprzestrzeń modernistycznego przekładu literackiego jest zdolna pomieścić zarówno archaizacyjne, jak i modernizacyjne chwytły translatorskie, zarówno Benjaminowską „wieczność” przekładu równoległą wobec terażniejszości, jak i „zagęszczony” czas ideogramów w rozpoznaniach Fenolosy; anachroniczny historycyzm Pasternaka postrzegającego świat jako „jedność w czasie”¹²⁵ i stylizacyjne skoki ponad grzbietami czasu polskiego tłumacza utworu Chlebnikowa. Niezależnie od zróżnicowanych sposobów odczuwania rytmów czasowych, tłumacze-moderniści wracają z międzyliterackich podróży jak Odyseusz z wiersza Mandelsztama: „owiani przez czasy i dale”¹²⁶.

Literatura

- Apter R.: *Digging for the Treasure. Translation after Pound*. Peter Lang, New York—Bern—Frankfurt am Main 1984.
- Armstrong T.: *Modernism: A Cultural History*. Polity Press, Cambridge 2005.
- Arystoteles: *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*. Tłum. H. Podbielski. PWN, Warszawa 2004.
- Bachmann-Medick D.: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Tłum. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Bachtin M.: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: idem: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Czytelnik, Warszawa 1982, s. 278—488.

123 B. Pasternak: *Kilka uwag*. W: idem: *Szkice...*, s. 63—64.

124 B. Pasternak: *Odpowiedź na pytanie czasopisma „Magnum”: „Czym jest człowiek”*. W: idem: *Szkice...*, s. 139.

125 S. Pollak: *O korespondencji [Borysa] Pasternaka...*, s. 31.

126 O. Mandelsztam: „Pozłocistą się strugą miód płynny z butelki przesączał...”. Tłum. S. Pollak. W: O. Mandelsztam: *Poezje*. Red. M. Leśniewska. Wydawnictwo Literackie, Kraków—Wrocław 1983, s. 147. Por. O. Mandelsztam: „Złotistogo mieda struja iż butyłki tiekla...” (ibidem, s. 146: „Odissiej wozwratilsja, prostranstwom i wriemieniem połnyj”).

- Baka J.: *Baka odrodzony: uwagi o śmierci niechybnéj wszystkim pospolitéj, wierszem wyrażone*. Nakład Maurycego Orgelbranda, Wilno 1855.
- Balbus S.: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Balbus S.: *Między stylami*. Wyd. 2. Universitas, Kraków 1996.
- Balcerzan E.: *Od autora*. W: idem: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatologii i komparatystyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Baran H.: *Zamietki k temie „Futurizm i barokko”*. Na materiale twórczestwa W. Chlebnikowa. W: *Barokko w awangardie — awangard w barokko. Tiezisy i materiały konfierencyi, Moskwa, diekabr’ 1993*. RAN, Moskwa 1993, s. 35—38.
- Benčić Ž.: *Barokko i awangard*. „Russian Literature” 1986, vol. 20, s. 15—29.
- Benjamin W.: *Illuminations*. Trans. H. Zohn. Collins/Fontana, London 1973.
- Berman A.: *La retraduction comme espace de la traduction*. „Palimpsestes” 1986, no. 4, s. 1—7.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Przekład modernistyczny (modele i opozycje)*. W: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — kultura — język*. Red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Górczyński. Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 45—90.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Reminiscencja stylistyczna w przekładzie*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2015, t. 29: *Dylematy stylizacji w przekładzie*, s. 35—54.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Peter Lang, Frankfurt/M. 2016.
- Chlebnikow W.: *Tworienija 1906—1908gg*. „Pierwyj żurnal ruskich futuristow”. Gileja, Moskwa 1914.
- Chlebnikow W.: *Tworienija 1906—1916*. Ried. N. Stiepanow. W: W. Chlebnikow: *Sobranije proizwiedienij w 5-ti*. T. 2. Ried. J. Tynjanow, N. Stiepanow. Izdatielstwo pisatieliej w Leningradie, Leningrad 1930.
- Chlebnikow W.: *Awtobiograficzeskaja zamietka [1914]*. W: idem: *Tworienija*. Sowietiskij pisatiel’, Moskwa 1987, s. 641.
- Chlebnikow W.: *Litieraturnaja awtobiografija. Stichotworienija 1904—1916*. W: idem: *Połnoje sobranije soczinienij w szesti tomach*. T. 1. Ried. R. Duganow. IMLI RAN, Nasledije, Moskwa 2000.
- Chlebnikow W.: *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904—1916*. Red. i tłum. A. Pomorski. Open, Warszawa 2005.
- Chłystowski H. et al.: *Płatonow po polsku*. „Literatura na Świecie” 1996, nr 7, s. 134—156.
- Danius S.: *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Cornell University Press, Ithaca 2002.

- Dubiel K.: *Niektóre odmiany wiersza wolnego w poezji futurystycznej (na wybranych przykładach liryki Wielimira Chlebnikowa i Mychajła Semenki)*. „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2016, z. 2, s. 53—64.
- Dubiel K.: *Rytm futuryzmu (porównanie niektórych konstrukcji rytmicznych na wybranych przykładach polskiej i rosyjskiej poezji futurystycznej)*. W: *Awangarda, awangardyzm, awangardowość w teorii i praktyce*. Red. S. Sobieraj, R. Bobryk. Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny, Siedlce 2016, s. 49—62.
- Etimologiczeskij słowar' russkogo jazyka / Russisches etymologisches Wörterbuch*. Ried. M. Fasmer. [M. Vasmer]. Prieł. O. Trubaczow. Izd. 2. T. 3. Progiress, Moskwa 1986—1987.
- Frank J.: *Spatial Form in Modern Literature* [1945]. W: idem: *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press, New Brunswick and London 1991, s. 31—65.
- Grigorjew W.: *Budietlianin*. Jazyki ruskoj kultury, Moskwa 2000.
- Grob T., Žakkar Ž.-F. [J.-P. Jaccard]: *Charms — pieriewodczik ili poet barokko*. W: *Szestyje Tynjanowskije cztienija. Tiezisy dokładow i miatieriały dla obsuźdienija*. Ried. J. Toddies. Zinatnie, Impring, Riga— Moskwa 1992, s. 31—44.
- Harte T.: *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910—1930*. University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 2009.
- Hjorth B.: „We're Standing in / the Nick of Time”. *The Temporality of Translation in Anne Carson's „Antigonick”*. „Performance Research” 2014, no. 3, s. 135—139.
- Jameson F.: *Postmoderne — Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*. W: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. A. Huyssen, K.R. Scherpe. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986, s. 45—102.
- Kaczorowska M.: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Universitas, Kraków 2011.
- Kałęba B.: *Wyrwa w świecie. Przekład literacki w radzieckiej Litwie casus Tomasa Venclovy i rówieśników*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Karaś H.: *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*. Red. H. Karaś. Warszawa 2010. <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?11=leksykon&lid=705> [dostęp: 12.05.2022].
- Korczagin K.: *Gietierometrija i polimetrija Wielimira Chlebnikowa*. W: *Jazyk kak mediator mieźdu znaniem i iskusstwom. Sbornik dokładow Mieźdunarodnogo naucznoego sieminara*. Ried. N. Fatiejewa. Azbukownik, Moskwa 2009, s. 147—160.

- Kuliewa A.: *Istorija usieczyennych prilagatielnych w jazykie russkoj poezii*. Niestor — Istorija, Moskwa — Sankt-Pietierburg 2017, s. 96—97.
- Kuliewa A., Szestakowa Ł.: *Usieczyennye prilagatielnyje kak jazykowaja czier-ta poetičeskogo napravlienija (po matieriałam nacyonalnogo korpusa rus-skogo jazyka)*. W: *Griechniowskije cztienija. Słowiesnyj obraz i litieraturnoje proizwiedienije. Sbornik naucznych trudow*. Wyp. 6. „Knigi”, Niżnij Nowgo-rod 2010, s. 209—216.
- Łazarczyk B.: *Poetyka integralna. O niektórych właściwościach warsztatu poetyckiego Wielimira Chlebnikowa*. W: *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty*. Red. R. Łużny. Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Gdańsk—Łódź 1990, s. 149—158.
- Mandelsztam O.: *Rozmowa o Dantem*. W: idem: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Tłum. R. Przybylski. Czytelnik, Warszawa 1972, s. 81—132.
- Mandelsztam O.: *Słowo i kultura*. W: idem: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Tłum. R. Przybylski. Czytelnik, Warszawa 1972, s. 193—198.
- Mandelsztam O.: *Poezje*. Red. M. Leśniewska. Wydawnictwo Literackie, Kra-ków—Wrocław 1983.
- Mandelsztam O.: *Słowo i kultura*. W: idem: *Słowo i kultura. O poezii. Razgowor o Dantie. Stat’i. Riecznizii*. Ried. P. Nierlier. Sowietskij pisatel’, Moskwa 1987, s. 39—43.
- Mordań M.: *O niektórych mniej popularnych modelach nazwisk odimiennych na Podlasiu (Bielsk Podlaski, Hajnówka, Siemiatycze)*. „Linguodidactica” 2018, t. 22, s. 125—142.
- Mytnik I.: *Antroponimia szlachty ukraińskiej ziemi wołyńskiej i chełmskiej w XVI wieku*. „Studia Interkulturowe” 2014, nr 8, s. 113—124.
- Nawarecki A.: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Ossolineum, Wrocław 1991.
- Pasternak B.: *Kilka uwag*. W: idem: *Szkice*. Red. i tłum. S. Pollak. Red. K. Gędas, P. Mitzner, Ż. Nalewajk. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, War-szawa 2021, s. 62—65.
- Pasternak B.: *Odpowiedź na pytanie czasopisma „Magnum”: „Czym jest czło-wiek”*. W: idem: *Szkice*. Red. i tłum. S. Pollak. Red. K. Gędas, P. Mitzner, Ż. Nalewajk. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 139—140.
- Pasternak B.: *Uwagi tłumacza*. W: idem: *Szkice*. Red. i tłum. S. Pollak. Red. K. Gędas, P. Mitzner, Ż. Nalewajk. Wydawnictwa Uniwersytetu War-szawskiego, Warszawa 2021, s. 107—109.
- Piercowa N.: *Słownik neologizmów Wielimira Chlebnikowa*. Priedisl. H. Baran. „Wiener Slavistischer Almanach” 1995, Bd. 40.

- Pollak S.: *Niepokoje poetów: o poezji rosyjskiej XX wieku*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Pomorski A.: [Komentarze i przypisy]. W: W. Chlebnikow: *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904—1916*. Red. i tłum. A. Pomorski. Open, Warszawa 2005, s. 123—146.
- Pomorski A.: *Ks. Józef Baka*. W: *Nie chyliłem czoła przed mocą. Antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku*. Wybór, red. i noty biograficzne L. Barszczeński, A. Pomorski. Tłum. K. Bortnowska et al. Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Warszawa 2008, s. 89—90.
- Pomorski A.: *Książd Baka powrócił do źródła. Z Adamem Pomorskim rozmawia J. Szczęsna*. „Gazeta Wyborcza” z 1.06.2011. <https://wyborcza.pl/7,75968,9709424,ksiazd-baka-powrocil-do-zrodla.html> [dostęp: 12.01.2022].
- Preda R.: *The Broken Pieces of the Vessel: Pound and Cavalcanti*. W: *Ezra Pound and Poetic Influence: The Official Proceedings of the 17th International Ezra Pound Conference Held at Castle Brunnenberg*. Ed. H.D. May. Brill Rodopi, Amsterdam—Atlanta, GA 2000, s. 39—54.
- Preston C.: *Translation in Noh Time*. „Modernism/Modernity” 2018, vol. 3, cycle 3. https://modernismmodernity.org/forums/posts/translation-noh-time#_edn3 [dostęp: 25.03.2022].
- Ram H.: *Translating Space: Russia’s Poets in the Wake of Empire*. W: *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Eds. A. Dingwaney, C. Maier. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh—London 1995, s. 199—222.
- Rudolf K.F.: *Archaization in Literary Translation as Nostalgic Pastiche*. Peter Lang, Berlin 2019.
- Rundle Ch.: *Temporality*. W: *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*. Eds. L. D’hulst, Y. Gambier. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2018, s. 235—245.
- Sandauer A.: *Filozofia Leśmiana. (Eksperyment krytyczny)* [1946]. W: idem: *Pisma zebrane*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Czytelnik, Warszawa 1985, s. 499—516.
- Sazonowa L.: *Simieon Połockij i Wielimir Chlebnikow (K obszczim ritoriczkim modieljam barokko i awangarda)*. W: *Gedächtnis und Phantasma / Festschrift für R. Lachmann / Die Welt der Slaven. Sammelbände — Sborniki*. Bd. 13. Hrsg. P. Rehder, I. Smirnov. Verlag Otto Sagner, München 2001, s. 390—400.
- Schleifer R.: *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880—1930*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.

- Smirnow I.: *Barokko i futuryzm*. W: idem: *Chudożestwiennyj smysł i ewolucija poetycznych sistem*. Nauka, Moskwa 1977, s. 119—144.
- St. André J.: *Translation and Time*. W: *Translation and Time: Migration, Culture, and Identity*. Ed. J. St. André. The Kent State University Press, Kent, Ohio 2020.
- Sypher W.: *Rococo to Cubism in Art and Literature*. Random House, New York 1960.
- Święch J.: *Z historii i poetyki przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2021.
- Tally R.T. Jr.: *Spatiality*. Routledge, London 2013.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Venclova T., Miłosz C.: *Dialog o Wilnie*. „Kultura” 1979, nr 1—2, s. 3—35.
- Venuti L.: *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. 2nd ed. Routledge, London—New York 2008.
- Yao S.G.: *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*. Palgrave, New York 2002.
- Zajarnaja I.: *Igrowaja poetika Wasilija Kamienskogo w zierkale barokko*. „Literatura” 2005, nr 22, s. 55—62. <https://lit.1sept.ru/articlef.php?ID=200502212> [dostęp: 12.01.2022].

Тамара Бжостовска-Тэрэшкевич

Модернистский перевод и время

РЕЗЮМЕ | В статье рассматриваются теоретические возможности модернистского художественного перевода применительно к категории времени — с точки зрения Центральной и Восточной Европы. Одним из наиболее активных направлений кристаллизации и выражения концепта времени в модернистском переводе является стилизация, понимаемая как художественный прием переосмысления литературного наследия и установления текущей традиции. Анализ стилистических реминисценций в польском переводе поэтической миниатюры Велимира Хлебникова показывает большое значение „вертикального хронотопа” как отличительной черты модернистских межъязыковых и межлитературных контактов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | модернизм, художественный перевод, время, вертикальный хронотоп, стилизация, Велимир Хлебников, Юзеф Бака

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

Modernist Translation and Time

SUMMARY | The article examines the possibilities for theorising modernist literary translation in relation to the category of time — from the Central and Eastern European perspective. One of the most active areas of crystallization and expression of the concept of time in modernist translation is stylization understood as a special artistic method of reinterpreting the literary heritage and establishing the current tradition. The analysis of stylistic reminiscences in the Polish translation of Velimir Khlebnikov's poetry miniature shows the significant importance of the „vertical chronotope” as a distinguishing feature of modernist interlingual and inter-literary encounters.

KEYWORDS | modernism, literary translation, time, vertical chronotope, stylization, Velimir Khlebnikov, Jozef Baka

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ | dr hab., prof. w Instytucie Badań Literackich PAN; polonistka i anglistka, literaturoznawczyni, przekładoznawczyni, tłumaczka. Autorka monografii *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim* (2011) i *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions* (2016) oraz artykułów z historii literaturoznawstwa wschodnio- i środkowoeuropejskiego, historii myśli przekładoznawczej, komparatystyki literackiej oraz teorii przekładu artystycznego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół poetyki historycznej, teorii literatury, metodologii badań literaturoznawczych, przekładoznawstwa literacko-kulturowego i europejskich modernizmów literackich.



Polish Modernism in a Double Transfer: Bolesław Leśmian in Russian and the Illustrative and Editorial Choices of Andrei Bazilevsky

Polski modernizm w podwójnym transferze:
Leśmian po rosyjsku
i wybory ilustracyjno-edytorskie Andrieja Bazilewskiego

Marta Kaźmierczak



<https://orcid.org/0000-0003-2925-0209>

UNIVERSITY OF WARSAW
mkazmierczak@uw.edu.pl

Date of submission: 30.12.2022 | Date of acceptance: 14.04.2023

ABSTRACT | *Bezludnaya ballada* (2006) is a comprehensive collection of Russian translations of the major Polish modernist author Bolesław Leśmian. The book is equipped with graphic works by important Polish artists who were Leśmian's contemporaries. However, the potential connected to such a double cultural transfer is underplayed by the editor and publisher, Andrei Bazilevsky. The aim of the article is thus to examine whether the volume is indeed composed as a meaningful bi-semiotic complex, among other things, whether particular illustrative choices are felicitous, and to what extent the recipients have a chance to taste the Polish modernism in a double dose.

KEYWORDS | Bolesław Leśmian, Andrei Bazilevsky, poetry translation, modernist art, illustration strategies in translation

The linguistic idiosyncrasies and the peculiarity of the poetic vision make it extremely difficult for the works of the eminent Polish modernist writer Bolesław Leśmian (1877—1937) to overcome the barrier of translation and foreign reception. His diction, teeming with linguistic as well as conceptual strangeness, places him among the greatest Polish poets, at the same time making an extraordinary translation challenge of his texts, in which language defamiliarised on lexical and syntactic level combines with a preoccupation with philosophical questions, with fairy-tale-like or folksy settings, and with the formal perfection of verse¹. Hence the thesis, or even practical postulate, already advanced previously, that apposite selection of illustrative material in foreign-language editions could be a factor facilitating his reception². In this article I intend to look at one foreign edition in precisely such a perspective.

It should be noted that, while translation scholars' interest in paratexts and in multimodality has grown significantly in recent decades, associative potential and strategic use of illustrations as part of translational communication remain understudied, especially outside children's literature. Nonetheless, the importance of such research has been validated early on, when Ewa Teodorowicz-Hellman showed that the same rendition of a foreign text reissued with different sets of illustrations may generate completely different interpretations within a receiving culture³. Jerzy Jarniewicz, in turn, argues that the graphic design of a recent Polish retranslation of *Alice in Wonderland* conspires with the textual strategy: the presence of multiple Alices visualised by various artists in wildly different styles supports the translator in his daring to depart from translational tradition(s) and in being overtly "unfaithful"⁴. Among the still rare studies on illustrating renditions of verse, Anna Bednarczyk includes cover images in her analysis of paratexts in a Polish edition of Akhmatova's *Poem without a Hero*⁵.

-
- 1 A description in English of this poetics, along with an outline of difficulties of translating his verse from Polish is available in: M. Kaźmierczak, "Translating from Leśmianesque into English: An Interview about Polish Literature's Mission Impossible," interviewer: M. Gliński, 2017/04/24, *Culture.pl*, The Adam Mickiewicz Institute, <http://culture.pl/en/article/translating-from-lesmianesque-into-english-an-interview-about-polish-literatures-mission-impossible>, accessed 25.09.2022.
 - 2 M. Kaźmierczak, "Leśmian, Malczewski, przekład," in *Leśmian w Europie i na świecie*, eds Ż. Nalewajk, M. Supel (Warszawa: WUW, 2019).
 - 3 E. Teodorowicz-Hellman, "Nils Holgerssons resa över Polen: En analys av läsprocessen," *Slovo: Journal of Slavic Languages and Literatures*, no. 44 (1995).
 - 4 J. Jarniewicz, "Niewierny, czyli tłumacz w krainie czarów," in J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze* (Wrocław: Ossolineum, 2018), 263—264.
 - 5 A. Bednarczyk, "Polskie parateksty *Poematu bez bohatera* Anny Achmatowej," *Między Oryginałem a Przekładem*, vol. XVII, ed. E. Skibińska (2011): 37—41.

Like the last one mentioned, the present contribution is focused on Polish—Russian translational traffic, albeit in the other direction. Since the case involves illustrative material adopted from the source culture, it is relevant to note that Sylvia Liseling Nilsson has demonstrated that the visual code deployed in a translated book is an important carrier of implicit cultural information, and a sensitive one in terms of truth value of the message⁶.

More prominent Western studies are not drawn upon here for the reason that they offer no parallel to the analysis below and therefore no framework to extrapolate. Firstly, although a certain turn toward the pictorial can be perceived in translation research, analyses predominantly focus on cover design. A cover, however, is *less* than a set of illustrations — which is what will be examined in the present article — and in some respects it is *more*, inasmuch as it (potentially) unites graphic and verbal paratext. Neither will emphasis on the commercial aspect of the peritext be pertinent for the material in hand (see footnote 11). Secondly, authors of available recent publications assume that an illustration is — or they probe whether it should be — a visual translation of the verbal text. Thus, their cases may not involve interlingual mediation or the discussions tend to underplay or even suppress interlingual contexts. By contrast, this is no foray into intersemiotic translation, but a study of *intersemiotic aspects of (interlingual) translation*: a situation of mediating between languages (and comparing language versions) in which taking into account other semiotic codes/layers apart from the verbal one is characteristic or obligatory⁷. I have previously argued in detail that, while certain illustrations may constitute visual translations of texts which they complement, illustrating is not generically of a translational nature and should not be automatically treated as such⁸. Where pre-existing autonomous graphic material is harnessed by a publisher — as in the volume to be surveyed — such a supposition is invalidated beforehand on logical grounds. Instead, the expectations with respect to the given translational edition will be the following: that the co-presence of the semiotic layers should (be shown to) make sense, aesthetically and hermeneutically, and that the relation between them will accommodate the changed linguistic-cultural context or will be influenced by this shift.

6 S.A. Liseling Nilsson, *Kod kulturowy a przekład. Na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów* (Stockholm: Stockholms universitet, 2012), 222—278.

7 M. Kaźmierczak, “From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation,” *Przekładaniec: A Journal of Translation Studies*, no. 34—35 (2018); English version: *Word and Image in Translation*, 7—35, see esp. pp. 26—31.

8 *Ibid.*, 16—23. A similar reasoning was used by Brian Mossop, for somewhat different conclusions (B. Mossop, “Judging a translation by its cover,” *The Translator*, vol. 24, no. 1 [2018]).

In 2006 the volume *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов*⁹ [transcr.: *Bezludnaya ballada ili Slova dla pesni bez slov*], edited by Andrei Bazilevsky, was issued by the publishing house “Wahazar”, offering the Russian reader a comprehensive cross-section of Leśmian’s work: not only his poetry — some 250 poems — but also dramatic pieces, literary prose and essays. Bazilevsky reprints 161 poetic translations previously published and includes through his choices almost all translators of Leśmian to that point; he also brings back to circulation dispersed and forgotten renditions. The majority of the translations are new texts, often — though this is not the rule — bolder, i.e. closer to the originals in terms of their idiom and poetics than the earlier renditions, known mainly from the 1971 volume *Стихи*¹⁰. He makes a number of works available in several variants, reprinting in the commentaries 78 translations parallel to those in the main text. In his own words, Bazilevsky (1957—2019) “as a researcher, translator or editor, ha[s] always been guided primarily by the artistic impression”¹¹ (trans. mine). It comes as no surprise then that in this ambitiously conceived volume he took care to provide a refined visual setting for the texts. As illustrations, reproductions of autographs of two of Leśmian’s poems were used, but mostly and most importantly — works by Polish artists. The names given on the editorial page — Zak, Okuń, Wyspiański, Bulas, Weiss — testify that in an act of intercultural communication which a publishing project is, there takes place, as it were, a double transfer: the translated modernist literature is accompanied by modernist art contemporary with it, drawn from the source culture as well.

However, which works are whose, as you look at uncaptioned illustrations? Particulars are difficult to find in the book, which contains a preface, a chronology, extensive editorial endnotes and various additional contents on the end pages. The desired information is contained in the ‘Word from the publisher’, as late as on page 776¹². Unfortunately, Bazilevsky limits himself here

9 Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов. Поэзия. Театр. Проза*, ed. and pref. А. Базилевский (Москва: Вахазар, 2006). The title of the volume is composed of two (translated) titles of Leśmian’s poems — see further in the article.

10 Б. Лесьмян, *Стихи*, pref. А. Гелескул, sel. Н. Богомолова (Москва: Художественная литература, 1971). Translations reprinted from this edition in *Безлюдная баллада* will be referenced in the main text with the use of the abbreviation ST.

11 А. Bazylewski, “Literatura polska w słowiańskiej bibliotece wydawnictwa „Wahazar”,” *Acta Polono-Ruthenica*, no. 12 (2007): 105. It may be worth pointing out that in this self-commentary Bazilevsky describes his publishing enterprise as non-profit making (pp. 113—114).

12 Базилевский, “От составителя,” 776.

to enumerating again the names of the authors of the artworks used, with the only difference being the alignment with the location within the volume. Nor, with the exception of the painting reproduced on the cover, are the works' titles or dates of creation given¹³. While a Russian recipient interested in the Polish culture may have heard of Wyspiański as a distinguished playwright, theatre artist and painter (in this order), the other names will probably tell him or her nothing (we are considering a poetry reader, rather than an artist or art connoisseur). However, it is impossible to ascertain from the volume *Безлюдная баллада* whether Eugeniusz Zak, Edward Okuń, Stanisław Wyspiański and Wojciech Weiss were contemporaries of the poet, later illustrators of Polish editions of his poems, or whether the choice of their illustrations and no others is completely arbitrary¹⁴. Moreover, Leśmian's likeness on p. 701 is ostensibly a photograph, which may raise doubts as to whether Jan Bulas indicated as its author was indeed, as Bazilevsky claims, a graphic artist. (In fact, Bulas's work did not make it into the book, and a photograph was apparently shifted to fill the empty space).

It is surprising that the potential inherent in the illustrative decision has not been tapped — instead of bringing out the temporal and semantic links between the verbal and the visual components, the editor of the volume (as

13 Cf. *ibid.*

14 Information is, nowadays, recoverable from the Internet. However, a scrutiny of the history of the Russian Wikipedia's entries on Zak, Okuń and Weiss reveals that they were not launched until a few years after the publication of the discussed volume of Leśmian, while the entry on Wyspiański is contemporary with it. Zak may have had Russian acquaintances in the Parisian artistic milieu, nevertheless, Russian general reference works from later decades seem to omit him. Of those here, Wyspiański has been the only one regularly featured in Russian-language encyclopaedias, presented in the first place as a writer — logically, given that his texts have been translated (particular plays yet in the 1900s—1910s, and a collection of dramas appeared in 1963), while his visual art has been exhibited just once, to the best of my knowledge, with his name heading a display of Polish art of his time (cf. Т. Добровольский, Е. Гот, И. Бобровская, *Станислав Wyspiański и художники его времени. Каталог выставки (Москва, июнь—июль 1958)*, trans. И. Колошинская (Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1958); of the former USSR countries, apparently only Ukraine houses items by Wyspiański, in Lviv National Art Gallery. Even art encyclopaedias tend to miss the Polish artists in question, only making an exception for Wyspiański (see e.g. *Популярная художественная энциклопедия. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство*, ed. В.М. Полевой et al. [Москва: Советская энциклопедия, 1986]). Polish art is not known well in Russia outside specialist circles: note its absence from the 100-volume popular series on art, *Великие художники* [Great Painters], published by Komsomolskaya Pravda with Direkt-Media (2009—2011), reproducing the Western canon of painters, with a heavy addition of Russian names.

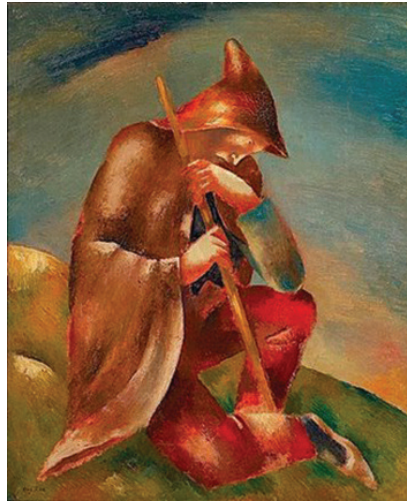
author of the verbal paratexts and publisher at the same time) even implicates them. This is by no means typical of the “Collection of Polish Literature” («Коллекция польской литературы») issued by the publishing house “Wahazar” — to compare, the volumes of K.I. Gałczyński, C.K. Norwid and Tymoteusz Karpowicz are provided by Bazilevsky with at least precise identification of the visual works used¹⁵. This gives me a further stimulus to investigate whether here we are indeed dealing with a consciously arranged artistic whole, including whether it seems legitimate to have used particular artworks as illustrative material for Leśmian’s works, and whether the Russian recipient can actually savour a double dose of Polish modernism. Bazilevsky declared that in his publishing projects, “[t]he selection of texts [was] made according to a scholarly-artistic and educational agenda, based on the criterion of uniqueness and universalism in the face of contemporary challenges”¹⁶ (trans. mine) — so let us check whether, in the given case, the notion of text extends to the entire semiotic complex. In doing so, I will focus on intermedial relations — embracing the translations — rather than on characterising the translations themselves (as the latter has been to a significant extent done elsewhere).

It will be appropriate to begin with the cover, which carries the only element identified for the recipients by the publisher. It features a reproduction of Eugeniusz Zak’s painting *Wędrowiec* [The Wanderer] dating from 1924 (cf. il. 1 and 2). Zak (1884—1926), a prominent artist from the École de Paris circle, was an acquaintance of Leśmian, or rather of his wife, Zofia *née* Chylińska, herself a painter. He and the couple were seeing each other in Paris, and Zak even made a portrait of the poet (1905, a photographic reproduction is in the collection of the National Museum, Warsaw, not on display)¹⁷. Thus, the choice of his work for the cover of a Leśmian volume has some biographical justification, even if there is no indication that this particular painting had any direct connection with or influence on the writer.

15 Cf. editorial material in: Ц.К. Норвид, *Пилигрим, или Последняя сказка* (2002), К.И. Галчинский, *Фарландия, или Путешествие в Темноград* (2004), Т. Карпович, *Единожды один, или Границы бесконечности* (2016, all three: Москва: Вахазар).

16 Bazylewski, “Literatura polska w słowiańskiej bibliotece...,” 110.

17 Cf. The National Museum in Warsaw — online catalog, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/965331>, accessed 25.09.2022.



Il. 1. BB — cover

Il. 2. E. Zak, *Wędrowiec*, 1924, priv. coll.¹⁸

Wanderers are a frequent motif in Zak's paintings; likewise, the lyrical subject or protagonist of Leśmian's poems is very often a *homo viator*, either literally or metaphorically. Jarosław Marek Rymkiewicz points to the presence in his poetry in the 1920s and 1930s of the figure of the wanderer who cannot place himself or abide anywhere, personifying the "existence that is transitory or itinerant"¹⁹. For readers of the volume *Безлюдная баллада*, this theme becomes apparent from the first poem of the selection from Leśmian's second volume, *The Meadow* (orig. *Łąka*) — "Topielec" [The Drowner], a text which Rymkiewicz cites as an example of the motif. A new translation is presented in the Russian volume and Stanislav Chumakov accentuates the motif by repeating the lexeme *странник* ('pilgrim, wanderer, drifter') — see highlighting in the texts²⁰, which contrasts this solution with the noun 'wanderer' and the pronoun 'he' in the original:

18 The cover possibly uses the other authorial version of the painting, which would account for the difference in colour palette. Painting more than one version of a given work was Zak's constant practice.

19 J.M. Rymkiewicz, "Wędrowiec," in J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia* (Warszawa: Sic!, 2001), 394.

20 All the bolding in quotations has been added for the sake of indicating elements in focus. Throughout the paper explanations of the meaning of the extracts, or else glosses of the single words or phrases on which the argumentation pivots, will be given in the main text. Systematic glossing is not necessary to follow the argument.

Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki.
Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki [...]
A on biegnął wybrzeżami coraz innych światów (“Topielec”, PZ p. 165, Ł)²¹.

Самому себе чуждое мертвое тело
Препокойно лежало и в небо глядело.
Был то странник. Он мир пересек многократно [...].
Странник мчал по окраинам новых вселенных
(“Утопленник”, ВВ p. 103)²².

In Leśmian’s work, the eponymous figure of the poem “Wiatrak”, that is, a Windmill, is a paradoxical, immobilised wayfarer as well. In Sergei Petrov’s version published in *Безлюдная баллада*, it becomes a ‘peregrinator’ (the folkloric-poetic word *калика* means a pilgrim or a mendicant singing devotional songs²³):

Wędrowcze, w jednym miejscu zatkwiony kosturem (“Wiatrak”, p. 182, Ł).

Костылем ты уткнулся на месте, калика (“Ветряк”, ВВ p. 110).

The characters of “Ballada dziadowska” [The Beggarly Ballad] and “Dusiołek” [Chokester] roam the world as well, which is conspicuous in the new translations, again by Petrov:

Szedł skądkolwiek gdziekolwiek — byle zażyć wywczasu
(“Ballada dziadowska”, PZ p. 198, Ł).

Шел незнамо откуда над рекой по угору (“Дедовская баллада”, ВВ p. 115).

21 B. Leśmian, *Poezje zebrane*, ed. A. Madyda (Toruń: Algo, 2000). All quotations from original texts come from this edition, with page references given in the main text after the abbreviation PZ. Further abbreviations serve locating a given poem within Leśmian’s oeuvre and refer to the titles of his original volumes: SR stands for *Sad rozstajny*, 1912 (*The Crossroads Orchard*), Ł — for *Łąka*, 1920 (*The Meadow*), NC — *Napój cienisty*, 1936 (*The Shadowy Potion*), DL — *Dziejba leśna*, 1938, posthum. (*The Sylvan Befallings*); the volume titles here correspond to those used in the editions translated by Marian Polak-Chlabicz, while some of them have a longer tradition in English translations of or discourse on the poet.

22 Лесьмян, *Безлюдная баллада...*; henceforward all references to this edition are given in the main text and are indicated by the abbreviation ВВ.

23 See dictionaries, e.g. С. Кузнецов (ed.), *Большой толковый словарь русского языка* (С-Петербург: Норинт, 2004).

Szedł po świecie Bajdała,
Co go wiosna zagrzała — (“Dusiołek”, PZ p. 201, Ł).

Шел по свете Байдала,
Как весна пригревала (“Давилко”, ВВ p. 117).

In “Dąb” [The Oak], toadstools ‘strut [each] on one leg into nothingness’ in the face of death. The overlap between the Polish term for a mushroom’s stem (*nóżka*, morphologically a diminutive) and the word for ‘leg’, *noga*, allows Leśmian to create a fresh poetic image which also resonates with the expression ‘to have one foot in the grave’ (Pol. *jedną nogą w grobie*). In the new translation by Irina Polakova-Sevostyanova, toadstools ‘limped away into nowhere’ (*хромать* — ‘to limp’):

I grał marsze żałobne muchomorów, co **kroczą**
Jedną nogą donikąd, kiedy zgon swój zoczą (“Dąb”, PZ p. 224, Ł).

Как под марш погребальный мухоморы, **хромая**,
В никуда уходили, молча смерть принимая (“Дуб”, ВВ p. 128).

In Leśmian’s poetic world(s) disability need not hinder roving, however. In “Żołnierz” [The Soldier], after all, ‘two God’s cripples’ (orig. “dwa boże kulawce”), the mutilated protagonist together with the clumsily sculpted statue of Christ, ‘leaped as far as to heavens’ (“doskoczyli do samego nieba”, PZ p. 253, Ł). This is fully conveyed in Petrov’s translation, where the same content is phrased as “два хромца беспалых” [...] “Допрыгались наконец до самого неба” (“Солдат”, ВВ p. 142), and no less so in that of Maria Petrovykh, reprinted from ST and in ВВ placed in the commentaries section (ВВ p. 738—740).

The theme under discussion is also present in the translations by Anatoly Geleskul — old and new ones — which Bazilevsky privileges through his selecting and editorial decisions. Geleskul even amplifies the motif by introducing the term ‘pilgrim’ (*пилигрим*) into the translation of “Przyjdę jutro, choć nie znam godziny...” [‘I will come tomorrow, though I know not the hour...’]:

Lecz ty jedna mnie poznasz niezłomie,
Gdy twe imię śpiewając w doliny, [...]
Przyjdę [...] (PZ p. 45, SR).

Но узнаешь меня в **пилигриме**

Под лохмотьями горе-пророка — (“Я приду”, ВВ р. 66).

The concretisation ‘you will recognise me in the pilgrim...’ is, however, at odds with the meaning of the poem, whose lyrical subject does not know in what appearance he will return to his beloved: cf. ‘I do not know the face, that will be my face’ (orig. “Nie znam twarzy, co będzie mą twarzą”), a declaration retained in the Russian rendition.

Gennady Zeldovych’s introducing an occasional word into his translation of the piece “Przedwieczerz” [Eventide] also contributes to the strengthening of the motif, while raising no comparable doubt. In the original, a well is said to tempt one to bow over it ‘while going’; in the Russian text it entices ‘one who passes by’:

I nie śmierć, ale studnia, gdzie mrok dno pomylił,

Chce, byś idąc, skroń ku niej bezwolnie nachylił... (PZ p. 415, NC).

Не гибель, а просто сомревший колодец

Манит, чтоб щекою прильнул **мимоходец**... (“Предвечерье”, ВВ р. 222).

The exemplification above, though merely selected, proves sufficiently that the motifs of the road, the journey, the pilgrim or walker are very strongly present in the volume *Безлюдная баллада* as a result of editorial choices, and translators preserve or even emphasise them in texts, which makes the painting reproduced on the cover a very fitting foreshadowing of the book’s content. In addition, the blurred contours, the hazy background, the intermingling of muted colours, the play of light and shadow (a suggestion of sunset? the moon’s disc in the background?) all relate Zak’s work to the moods, colour vocabulary and settings of Leśmian’s poetry. What aligns Zak’s painting with the poetics of Leśmian’s works is also his Wanderer’s attire, suggesting that the scene is set in indefinite past. The walking stick and hood could link him to a particular wanderer of Leśmian’s — the Windmill. The line from Petrov’s version quoted above opens with the noun *костыль*, ‘stick’, while two lines further the hood is replaced by *шлык*, i.e. an ancient headgear, conical in form — as in the painting²⁴.

Let us turn to the illustrations inside the volume, which, as has been mentioned, require identifying in terms of titles and provenance. The frontispiece

24 Cf. С. Кузнецов (ed.), *Большой толковый словарь...*, meaning listed as the second of the two.

of the section “Поэзия” (Poetry) is a graphic work by Edward Okuń depicting a female figure playing the violin, or perhaps a fiddle, her flowing hair blending with the landscape (cf. il. 3). Okuń (1872—1945), an artist associated with the Art Nouveau style, created vignettes and covers for, among others, *Chimera*, an acclaimed Polish monthly devoted to literature and art, edited by Zenon Przesmycki in Warsaw in the period 1901—1907. Leśmian, too, collaborated with *Chimera*: he published in it (only several times, but throughout the magazine’s existence — from its second issue to its final one) and participated in editorial work on it²⁵. The illustration reproduced in *Безлюдная баллада* comes from this very periodical. It was published in volume VII, issue 20/21 (May—June 1904), on p. 308 — at the end of Leśmian’s prose tale “Z dziejów Czarnego Grodu” [From the History of the Black Town] — the last of his “Legends of Longing” (*Legendy tęsknoty*).



Il.3. E. Okuń, a vignette from *Chimera* 1904, vol. VII, issue 20/21, p.308 (BB p.11, „Поэзия”)

It is not, however, an ornament inspired by Leśmian’s text — it had previously been reproduced in the second volume of *Chimera* (1901, issues 4—5) several times in Jan Kasprowicz’s poem “Salve Regina” (pp. 53, 58, 67), then as a vignette for Julius Zeyer’s sketch “King Cophetua” in Przesmycki’s translation from Czech (1902, vol. VI, issue 16, p. 4). Perhaps this is why Okuń’s artwork does not organically fuse with the verse in *Безлюдная баллада*. Although the vignette features the motif of reflection (here: trees in a river), which was characteristic of the poet, other elements may be dubious. Hair, eagerly showcased by Art Nouveau artists because of its flowing lines, is not an element of bodily beauty of particular interest to Leśmian²⁶. However, this motif is justified by the translations present in the Russian volume: “Koca”, i.e. ‘The Braid’

25 Cf. J.M. Rymkiewicz, “Chimera,” in *Leśmian. Encyklopedia...*, 41—48.

26 Cf. the hierarchical list compiled by Marian Stala: M. Stala, “Jam jest miejsce spotkania,” in M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 102.

(orig. “Warkocz”), in a new rendition by Polakova-Sevostyanova (BB p. 155) or the sonnet from the sequence “Ангелы” (orig. “Aniołowie”), in which the eponymous Angels display loose hair (“рассыпав волос копны”, BB p. 85) in Marina Koreneva’s translation, just as they like to do according to the original (“Lubią [...] / Kłękać i włosy rozpuszczać do kolan”, PZ p. 83). When Leśmian writes of an abandoned lover: ‘You sweep the dusty road before us / With your **braids**, with your braids, with your braids!’, in Bazilevsky’s version the hair becomes unplaited (*волосы* — ‘hair’):

Pylną drogę zamiatasz przed nami
Warkoczami, warkoczami, warkoczami!
 (“Com uczynił, żeś nagle pobladła?...”, PZ p. 497, DL)

“Пыль дорог метешь перед нами
Волосами, волосами, волосами!”
 (“Что я сделал, что ты побледнела...”, trans. A. Bazilevsky, BB p. 268)

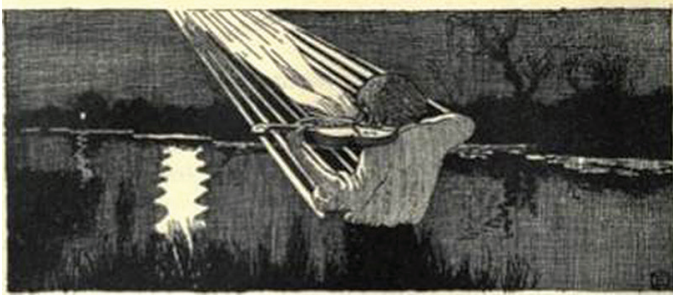
The importance of music to Leśmian’s work is undeniable, but it is most often song and chant that are referred to, as in the volume’s subheading, *Слова для песни без слов*, which translates as ‘Words for a song without words’ (orig. poem title: “Słowa do pieśni bez słów”, PZ p. 464). The violin, however, appears in his verse just once: the protagonist of the ballad “Matysek” plays it, but this piece is not to be found in the publication under discussion. The only fiddle about which the Russian recipient will read is mediated, as unreal as the camel and robbers in a desert, all imagined by a child at a family breakfast, and Leonid Martynov’s translation leaves no doubt that it was the sunshine that painted all these on a wall:

A słońce malowało mi na ścianie [...]
 Złote **skrzypce** — złote otchłanie... (“Wspomnienie”, PZ p. 434, NC).

Утром свежим на стене рисовало
 Солнце сверкающей кистью
 Золотую **скрипку**, золотое покрывало
 (“Воспоминание”, BB p. 230, repr. from ST).

The frontispieces of the other sections — ‘Theatre’, ‘Prose’ and ‘Essays’ — also use Okuń’s vignettes. In the case of the drawing that opens “Tearp” (BB p. 279), not only the figure of a boy with a violin is justified this time, but also the mysterious rays and the hands outstretched towards the musician,

given that Leśmian's dramatic output is represented here primarily by the "mimic fairy tale" *Skrzypek opętany* [The Possessed Fiddler], translated by Andrei Bazilevsky as *Неустовый скрипач*. As Leśmian's theatrical works were not published in the author's lifetime, it is impossible to select an illustration originally associated with them. In *Безлюдная баллада*, the theatrical pieces are preceded by a reproduction of the heading for *Baśń o rycerzu Pańskim* [The Tale of the Lord's Knight] — the first of the "Legends of Longing" (*Chimera*, vol. VII, issue 19, p. 42).



Il. 4. E. Okuń, illustration for *Legendy tęsknoty*, *Chimera* vol. VII, issue 19, p. 42 (BB p. 279, "Tearp")

The prose section contains the last of these tales, "Из истории Черного Града" [From the History of the Black Town, orig. "Z dziejów Czarnego Grodu"], translated by Bazilevsky. However, the drawing used here as an illustration is the one that once served as the general frontispiece for the "Legends of Longing", and through the figure of the knight is more closely associated with the first piece of the cycle (*Chimera*, 1904, vol. VII, issue 19, p. 41). In turn, the vignette for "Z dziejów Czarnego Grodu" depicting an architectural composition (*Chimera* 1904, vol. VII, issue 20/21, p. 300) in *Безлюдная баллада* opens the section devoted to essays (BB p. 599), with which it does not correspond thematically²⁷.

What was not used, however, were illustrations to Leśmian's poems published in *Chimera*, despite the fact that they could perhaps have provided a more adequate visual framing. Let us state that a woodcut by J. Stanisławski was used as the heading of "Ogród zaklęty" [The Enchanted Garden] (vol. I, issue 2, p. 289), and the cycle "Z księgi przeczuc" [From the Book of Intuitions] was again decorated by Okuń (vol. V, issue 15, pp. 384 and 400). Not including these artworks could indicate that when choosing the visual paratexts for *Безлюдная баллада* perhaps only one year's issues of *Chimera* were

²⁷ It was also reprinted in *Chimera's* last volume, heading Leśmian's poetic cycle *Oddalęcy* [Far-Awaying Ones] (vol. X, issue 28/29, p. 248).

available, those of volume VII. It may also have been the source from which the translation was made of the prose tale, which had not been republished in Polish for a long time (since 1962).



Il. 5. E. Okuń, frontispiece for *Legandy tęsknoty*, *Chimera* vol. VII, issue 19, p. 41 (BB p. 357, “Проза”)



Il. 6. E. Okuń, illustration for *Legandy tęsknoty*, *Chimera* vol. VII, issue 20/21, p. 300 (BB p. 599, “Әссе”)

Should Okuń’s illustrations seem over-stylised and too sophisticated in comparison with Leśmian’s writing, it is worth remembering that the poet did not formally belong to the group of artists associated with *Chimera*, and published there works that were, in a way, adapted to the profile of the magazine — Parnassian and different from the texts which today are considered most characteristic of him. When *Chimera* ceased to appear, not only had Leśmian not yet written his best works, but he had not even published his first collection, *The Crossroads Orchard* (*Sad rozstajny*, 1912). Okuń, in turn, is said to have fully realised in graphics the periodical’s symbolist and Art Nouveau ideals, while offering visual interpretations and syntheses of the verbal material, with a deliberate focus on emotional extremes²⁸.

28 Cf. E. Saczko, “Styl ilustracji Edwarda Okunia w czasopiśmie „Chimera”,” *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis — Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*, III (2005): 299—313.

Let us return to poetic texts within *Безлюдная баллада*. Each of the sections corresponding to the volumes published by the poet, as well as the selection of uncollected poems that opens the publication, has its title page adorned with a print by Stanisław Wyspiański depicting a plant motif. Wyspiański (1869—1907) undoubtedly had an influence on his entire epoch, or at any rate on all artists in some way inclining towards symbolism. However, it is difficult to establish whether the author of *The Meadow* had anything in common with him other than understanding art as mythopoeia. It is worth noting that Leśmian reviewed a production of Wyspiański's tragedy *Klątwa* [The Curse] and included his plays in the repertoire of Teatr Polski (The Polish Theatre) in Łódź, of which he was literary manager during the 1916/1917 season²⁹. In several cases both artists also collaborated with the same periodicals — apart from *Chimera* it was the Kraków-based *Życie*. It is from this magazine that five, or perhaps all, of Wyspiański's graphic works used in *Безлюдная баллада* come.

I propose to consider Wyspiański's drawings as a whole set, rather than ascribing them to specific cycles of poems. Such an approach is suggested by the positioning of the first of the illustrations, which depicts dandelion flowers (cf. il. 7)³⁰. It is the frontispiece of the section *Два белые крыла* [Two White Wings], containing dispersed works by Leśmian — translations together with his own Russian-language poems (the title, given by the editor, is drawn from the sixth poem of the cycle *Лунное похмелье* [Drunk on Moonlight], written in Russian). Field flowers and weeds are not typical of Leśmian's early, aestheticising poetry. However, dandelion (Pol. *dmuchawiec*) does appear in a later poem — only once, but in an excellent and well-known one. It is “Ballada bezludna” [Peopleless Ballad], which certainly draws the Russian readers' attention as the title piece of the collection. Dandelions appear in both of the translations presented in the 2006 volume:

I **dmuchawiec** kroplą mlecza błyskał w zadrach swej łąciny (PZ p. 226, Ł).

Одуванчики плескали молоко в колючки зноя
 (“Безлюдная баллада”, trans. A. Geleskul, BB p. 130).

Заусенились на солнце **одуванчиковы** снасти
 (“Безлюдная баллада”, trans. G. Zeldovych, BB p. 735).

29 P. Łopuszański, *Leśmian* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000), 123.

30 Or the field milk thistle, but the two are identified in popular perception, both of nature and its representations. Leśmian actually alludes to the milk sap in both, which also gives milk thistle its Polish name, *mlecz* — see the second bolding in the quote below the paragraph (Geleskul compresses milk sap [млечный сок] to ‘milk’, *молоко*, with the reference, I believe, remaining understandable).



Il. 7, 8. S. Wyspiański, *Kwiaty mlecza; Irysy* — graphic art for *Życie*, 1898

Two other decorative prints require a brief comment only. The frontispiece of *The Crossroads Orchard* (Russian: *Сад на перепутье*, BB p. 55) features irises (cf. il. 8). The ornamental iris seems at odds with Leśmian's floral choices, inasmuch as Urszula Kęsikowa emphasises the simplicity of his imagery involving plants³¹. The second of Wyspiański's drawings must therefore be regarded as not very happily chosen. In contrast, the rose, which opens the segment *The Shadowy Potion* (*Студеное питье*, BB p. 175), despite some shifts of imagery in translation, remains an appropriate visual counterpart to Leśmian's poetic vision.

As “the poet of the meadow”, on the other hand, he receives a perfect match in the third of these illustrations: the section *Луг* (*The Meadow*, orig. *Łąka*) opens with an image of cornflowers (BB p. 101, cf. il. 9). In the title poem, about the meeting and union between the human speaker and the Meadow, these flowers feature prominently in Polish and so they do in Sergei Shorgin's rendition:

Rozróżniając na óslep **chabry** od kąkoli (“Łąka”, part I, PZ p. 303, Ł)

Ты, на ощупь отлича

Васильки от иван-чая (“Луговина”, trans. S. Shorgin, BB p. 167).

A pierś moja tej nocy **chabrami** porośla (part VI, PZ p. 313, Ł).

Луговина-чаровница

Мою грудь в **васильковый** лужок превратила! (BB p. 173).

31 U. Kęsikowa, “Leksyka roślinna w poezji Leśmiana,” in *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, eds T. Cieślak, B. Stelmaszczyk (Kraków: Universitas, 2000), 392.

In the second extract, cornflowers have grown overnight on the lyrical subject's breast. In the translation the speaker discovers that the Meadow's spells have turned his chest into a 'cornflower lea'.

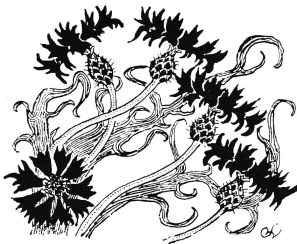
Nevertheless, for example, in Geleskul's translation of "Piła" [The Saw], the cornflower has been replaced by heather (BB p. 123). This translator also removes cornflowers (and flowers in general) from the early poem "Przyjdę jutro..." [I'll come tomorrow...], which already employs the same metaphor as in the later "Łąka", as well as from "Miłość stroskana" [Love Distressed], where they turn into rue (*рута*):

Duch mój, **chabrem** porośły i wrzosem
Burz zapragnął, co chłodem go zwarzą! ("Przyjdę jutro...", PZ p. 45, SR).

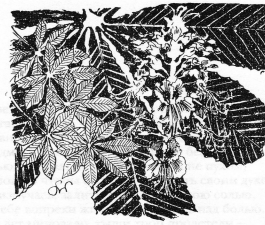
Грозовая, ночная, лесная,
В сумрак бора душа моя канет ("Я приду", BB p. 65).

Dawnoś to w zbożu rwał **chabry** i maki? ("Miłość stroskana", PZ p. 517, DL)
Давно ли шел за **рутой** на покосы? ("Тоскующая любовь", BB p. 275)

Through lexical choices — not only Geleskul's — the frequency of mentions of cornflowers decreases quite significantly in the Russian macro-text of Leśmian's poetry. Thus, the illustration which would seem most natural in an original edition of the poet's verse is no longer so obvious in the Russian publication.



Луг

Лесное
действие

Il. 9, 10. S. Wyspiański, *Chabry; Kasztan* — graphic art, as used for frontispieces
in BB, pp. 101, 263

The visual complementation seems hardly matching in the case of the drawing of chestnut leaves and blossoms which is aligned with *The Sylvan Befallings*

(*Лесное действо*, BB p. 263, cf. il. 10). The chestnut tree was important for Wyspiański (the habit of the leaves makes them a highly expressive graphic motif, and these trees were part of the scenery of Kraków, the city where the artist lived and which features in his verbal and visual works), whereas it does not appear even once in Leśmian's poetry. In Russian, it was introduced into "Leśmian's botany" by Geleskul, when he rendered "Wieczór" [Evening] yet for the 1971 volume:

Drobne okno otwórz niespodzianie,
 Niech zobaczę twe łóżko przy ścianie!
 Taka cisza, że nie poznać świata —
 Jeden tylko na **dębie** liść lata (PZ p. 411, NC).

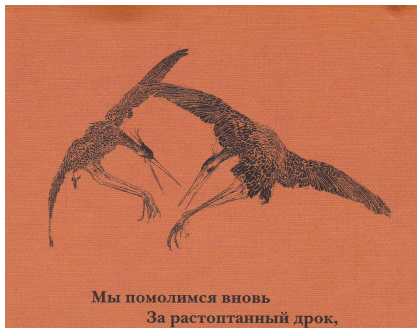
Распахни негаданно-нежданно
 Мне окошко в зелени **каштана!**
 Тишина — как на земле нездешней,
 Только лист летает на **черешне** ("Вечер", ST p. 204, repr. in BB: p. 219).

In the translation, an oak has apparently split into a chestnut and a cherry tree, with the two names of the trees motivated solely by rhyme (*нежданно — каштана; нездешней — черешне*), while their co-occurrence violates the logic of the imagery in the poem. Reprinting the text in the edition under study does not substantiate the choice of the illustration, especially given the indicated weakness of this version. A plant motif much better matched to the poems would have been an oak leaf, or a maple leaf — expansive as the latter tree is in Russian translations.

Also noteworthy is the image of two rather menacing-looking birds placed on the back cover. It is a fragment of a work by Wojciech Weiss (1875—1950) — a 1905 poster for the 10th exhibition of the Society of the Polish Artists "Sztuka" (cf. il. 11 and 12). It should be noted that Leśmian spent the year 1905 in Paris and Brittany, so he could not have had much to do with the exhibition, held in Kraków — therefore a link, if there is one, has to be sought on a plane other than the biographical one.

The poster depicts two herons over the body of a snake pierced by a paintbrush. Magda Czubińska reminds art viewers that "Like other snake-hunting animals, the heron represents the forces of good and wisdom"³² (trans. mine).

32 M. Czubińska [online], "Sztuka — 10. Wystawa," The National Museum in Krakow — Digital Collections, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/zaawansowane/katalog/325415>, accessed 25.09.2022.



Il. 11. W. Weiss, poster for the 1905 “Sztuka” exhibition

Il. 12. BB back cover — fragment of Weiss’s poster

By contrast, the reproduction as cut for the back cover of *Безлюдная баллада* gives the impression that the birds are fighting each other. Do any texts justify such an expressive scene? It has nothing to do either with “Pieśń o ptaku i cieniu” [The Song of the Bird and the Shadow] or with the general symbolic use of birds, which in Leśmian’s work often become associated with grief and death (as in the poems “Śmiercie” or “Brat” — ‘Deaths’, ‘Brother’). On several occasions, Leśmian refers to birds of prey: the hawk (cf. “W słońcu”, “Spotkanie” — ‘In the Sun’, ‘Meeting’) or the raven (it is ‘the only spectator of emptiness’ in “Bałwan ze śniegu” — ‘The Snowman’), and these images have been retained in the Russian translations, but they do not evoke the associations with aggression that the fragment of Weiss’s poster imposes. The motif from the cover can perhaps only be linked to the translation of “Zielona godzina” [The Green Hour] by Sergei Shorgin:

Как свой **клюв** опускает **болотная птица** —
 Душу ввергну в трясины, где жабы дыханье,
 Чтоб познала **природы нутро до конца** (“Зеленый час”, part II, BB p. 69).

A comparison with the original makes it clear that in this case the translator has “sharpened” the imagery:

Duchu mój, wrażeń ciębie, niby **dziób bociani**,
 W mokradła, żab oddechem nabrzmiące i wzdęte,
 Byś poznał woń pod ziemią zaczajonych wód! (part II, PZ p. 51, SR).

The familiar stork (*bocian*) is replaced with a generalised ‘marsh bird’ (*болотная птица*). Moreover, the translator assigns a much greater significance to the activity described by means of the comparison with a bird’s beak (Polish: *dziób*; Russian: *клюв*). In the Russian text ‘driving the soul — like a beak — into the deep water’ is meant to enable one to get to know ‘the inner side [entrails?] of nature all the way through’. Thus, it becomes an epistemological activity, which at least partially legitimises the illustration. However, are cognitive actions linked to aggression in Leśmian’s work? In his original oeuvre, it is man who succumbs to nature rather than the other way round — this is evidenced by the way in which exploring “Greenness” ends in death in “Topielec” [The Drowner], as well as by the joyful hierogamy of “The Meadow”. The use of the fragment of Weiss’s poster must therefore be considered a controversial editorial move.

Let us summarise the considerations on the double transfer of modernism as implemented through the visual aspects of the volume *Безлюдная баллада*. The cover is a very good announcement for the book: its suggestion that the motif of the wanderer will be profiled in the selection of texts and in the translations is vindicated by the textual content, and emphasising this aspect is itself artistically justified. The illustrations within the volume, however, do not always connect harmoniously with the poems. Sometimes this discrepancy is due to translational shifts, as in the case of the cornflower, in other instances the choice of illustrations as such is highly debatable (the iris, the chestnut). The use of graphics with floral motifs might seem an editorial safe bet with regard to Leśmian, who is strongly associated with imagery involving trees and flowers. However, the examples reviewed prove that precisely with a poet who attached such great importance to “greenness”, editors need to exercise particular caution when selecting illustrations featuring plants.

The cases of the chestnut or Weiss’s poster, in turn, show that translators’ texts can influence the graphic design of translated books not only when formed by a foreign illustrator unfamiliar with the originals³³, but also when the visual material is drawn from the polysystem of the source culture. It should be noted that the works by Polish artists selected for *Безлюдная баллада* are themselves very representative examples of their authors’ subject matter and

33 Cf. D. Yermolovich, “As you translate so shall you draw,” *Knight Letter*, no. 97 (2016): 11–22 (see esp. pp. 11, 13, 16). With respect to translations of Leśmian’s poems in the 1971 collection *Стухи*, which carried xylographies commissioned from a Russian artist, such an influence is explored in: M. Kaźmierczak, “Leśmian po rosyjsku ilustrowany przez Alinę Golachowską,” in *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*, eds P. Fast, P. Janikowski (Katowice: Śląsk, 2006), 63–84.

techniques. In terms of the style and “feel” of the epoch, they convey truthful information about the source culture³⁴. However, in the absence of any commentary, they turn out to be a missed opportunity to present Leśmian — an aesthete, an art critic, in his youth a bohemian — against the background of the Polish art of his time.

Finally, does reading the collection *Безлюдная баллада* indeed result in a two-dimensional perception of Polish modernism? — For this to happen, the Russian-speaking recipient would have to take on the role of a detective, as I have done for the sake of this article. Thus, the “publishing utopia” which Bazilevsky saw as the ultimate goal of “Wahazar’s” ventures³⁵ has not been realised here. Perhaps this is because the translator, editor and publisher in one person did not take on yet another role — that of an intermedial comparatist.

Bibliography

- Bazylewski, A. “Literatura polska w słowiańskiej bibliotece wydawnictwa „Wahazar”” *Acta Polono-Ruthenica*, no. 12 (2007): 105—118.
- Bednarczyk, A. “Polskie parateksty *Poematu bez bohatera* Anny Achmatowej” *Między Oryginałem a Przekładem*, vol. XVII, ed. E. Skibińska (2011): 35—53.
- Czubińska, M. [online]: “Sztuka — 10. wystawa” [item description]. At: The National Museum in Krakow — Digital Collections, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/zaawansowane/katalog/325415> [accessed 25.09.2022].
- Jarniewicz, J. “Niewierny, czyli tłumacz w krainie czarów.” In J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, 253—265. Wrocław: Ossolineum, 2018.
- Każmierczak, M. “Leśmian po rosyjsku ilustrowany przez Alinę Golachowską.” In *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*, edited by P. Fast, P. Janikowski, 63—84. Katowice: Śląsk, 2006.
- Każmierczak, M. [online]: “Translating from Leśmianesque into English: An Interview about Polish Literature’s Mission Impossible,” interviewer: M. Gliński. *Culture.pl*, April 24, 2017, The Adam Mickiewicz Institute, <http://culture.pl/en/article/translating-from-lesmianesque-into-english-an-interview-about-polish-literatures-mission-impossible> [accessed 25.09.2022].
- Każmierczak, M. “From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation.” *Przekładaniec. A Journal of Translation Studies*, no. 34—35

34 Cf. Liseling Nilsson, *Kod kulturowy a przekład...*

35 A. Bazylewski, “Literatura polska w słowiańskiej bibliotece...”, 113.

- (2018). English Version: Word and Image in Translation, 7—35, <http://dx.doi.org/10.4467/16891864ePC.18.009.9831>.
- Kaźmierczak, M. “Leśmian, Malczewski, przekład.” In *Leśmian w Europie i na świecie*, edited by Ż. Nalewajk, M. Supeł, 353—380. Warszawa: WUW, 2019.
- Kęsikowa, U. “Leksyka roślinna w poezji Leśmiana.” In *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, edited by T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, 379—394. Kraków: Universitas, 2000.
- Leśmian, B. *Poezje zebrane*, edited by A. Madyda. Toruń: Algo, 2000.
- Liseling Nilsson, S.A. *Kod kulturowy a przekład. Na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów*. Stockholm: Stockholms universitet, 2012.
- Łopuszański, P. *Leśmian*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000.
- Mossop, B. “Judging a translation by its cover.” *The Translator*, vol. 24, no. 1 (2018): 1—16.
- Rymkiewicz, J.M. *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa: Sic!, 2001.
- Saczko, E. “Styl ilustracji Edwarda Okunia w czasopiśmie „Chimera.”” *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis — Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia* III (2005): 299—313.
- Stala, M. “Jam jest miejsce spotkania.” In M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, 85—109. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Teodorowicz-Hellman, E. “Nils Holgerssons resa över Polen: En analys av läspröcessen.” *Slovo: Journal of Slavic Languages and Literatures*, no. 44 (1995): 5—20.
- Unknown photographer [online]: [photograph of Zak’s painting]. The National Museum in Warsaw — online catalog, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/965331> [accessed 25.09.2022].
- Yermolovich, D. “As you translate so shall you draw.” *Knight Letter*, no. 97 (2016): 11—22.
- Базилевский, А. “От составителя.” In Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада...*, 776—778, 2006.
- Великие художники [Great Painters]*. Москва: Комсомольская правда, Директ-Медия. 100 vols, 2009—2011.
- Добровольский, Т., Е. Гот, И. Бобровская. *Станислав Выспянский и художники его времени. Каталог выставки (Москва, июнь—июль 1958)*, trans. И. Колошинская. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1958.
- Кузнецов, С. (ed.). *Большой толковый словарь русского языка*. С-Петербург: Норинт, 2004.

Лесьмян, Б. *Стихи*, prefaced by А. Гелескул, selected by Н. Богомолова. Москва: Художественная литература, 1971.

Лесьмян, Б. *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов. Поэзия. Театр. Проза*, edited and prefaced by А. Базилевский. Москва: Вахазар, 2006.

Популярная художественная энциклопедия. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство, edited by В.М. Полевой et al. 2 vols. Москва: Советская энциклопедия, 1986.

Marta Kaźmierczak

Polski modernizm w podwójnym transferze: Leśmian po rosyjsku i wybory ilustracyjno-edytorskie Andrieja Bazilewskiego

STRESZCZENIE | Wydany przez Andrieja Bazilewskiego tom *Безлюдная баллада* (2006) zawiera obszerny przekrój twórczości Bolesława Leśmiana w rosyjskich przekładach. Oprawę graficzną publikacji stanowią zaś prace współczesnych poecie polskich artystów. Dokonuje się więc niejako podwójny transfer z kultury źródłowej: modernistycznych tekstów i sztuki. Wiążący się z tym potencjał nie został jednak przez redaktora tomu, będącego zarazem wydawcą, wykorzystany. Daje to impuls do zbadania, czy istotnie mamy do czynienia z celowo komponowaną artystyczną całością, m.in. czy zasadne jest wykorzystanie poszczególnych dzieł jako materiału ilustrującego utwory Leśmiana i na ile odbiorca ma szansę obcowania z podwójną dawką polskiego modernizmu.

SŁOWA KLUCZOWE | Bolesław Leśmian, Andriej Bazilewskij, przekład poetycki, sztuka modernizmu, tłumaczenie a strategię ilustracyjne

Marta Kaźmierczak

Polish Modernism in a Double Transfer: Bolesław Leśmian in Russian and the Illustrative and Editorial Choices of Andrei Bazilevsky

SUMMARY | *Bezлюдnaya ballada* (2006) is a comprehensive collection of Russian translations of the major Polish modernist author Bolesław Leśmian. The book is equipped with graphic works by important Polish artists who were Leśmian's contemporaries. However, the potential connected to such a double cultural transfer is underplayed by the editor and publisher, Andrei Bazilevsky. The aim of the article is thus to examine whether the volume is indeed composed as a meaningful bi-semiotic complex, among other things, whether particular illustrative choices are felicitous, and to what extent the recipients have a chance to taste the Polish modernism in a double dose.

KEYWORDS | Bolesław Leśmian, Andrei Bazilevsky, poetry translation, modernist art, illustration strategies in translation

MARTA KAŻMIERCZAK | associate professor at the Institute of Applied Linguistics, University of Warsaw. She holds MA's in English and Russian, and PhD and Dr Habil. degrees in the Humanities. Her main research interests are cultural aspects of translation, intertextuality, intersemioticity, poetry translation. She has authored the monograph *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana* [Translation in the domain of intertextuality. A survey based on the renditions of Bolesław Leśmian's poetry] (Warszawa 2012) as well as numerous papers devoted to translation and reception.



Prometejskie zmagania*

Prometheus's Struggles

Barbara Bibik



<https://orcid.org/0000-0002-6120-1792>

NICOLAUS COPERNICUS UNIVERSITY IN TORUŃ
bb@umk.pl

Data zgłoszenia: 28.12.2022 r. | Data akceptacji: 26.04.2023 r.

ABSTRACT | On March, 11, 1937 the Polish Radio broadcasted the radio play based on Aeschylus's tragedy titled *Prometheus bound*. Stefan Srebrny, the professor at the Stefan Batory University in Vilnius at the time, was responsible for this radio play. He was a well-known academic and translator. While preparing for the radio play he used the translation given by Jan Kasprowicz, one of the greatest Polish poet at the turn of the 20th century. The recording did not survive the World War II, but we still have the translation by Kasprowicz on which Srebrny made notes while preparing the radio play which gives us at least some insight both on the radio play itself and the work of an academic and translator who had to struggle with the legend of the one of the greatest poets.

KEYWORDS | Stefan Srebrny, Jan Kasprowicz, Aeschylus, Prometheus, translation, radio play

* Niniejszy artykuł, poszerzony o nowe rozpoznania dotyczące *Prometeusza w okowach Ajschylosa*, w części opiera się na monografii autorki: B. Bibik: „*Translatoris vestigia*”. *Projekcje inscenizacyjne polskich tłumaczy „Oresteji” Ajschylosa*. Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016 oraz artykule: B. Bibik: *Podłuchać tajemnicę poety... Ajschylos i reminiscencje ajschylijskie w twórczości Jana Kasprowicza*. „*Collectanea Philologica*” 2016, nr 19, s. 105—116.

Dzieło olbrzymiej wagi, dzieło, które odegrało niesłychanie doniosłą rolę w dziejach myśli i twórczości Europy nowoczesnej — Aischylosa *Prometeusz skowany w okowach* — wykonane będzie za chwilę — w skrócie, który jednak stara się zachować wszystko, co dla całości jest najbardziej istotne.

Za chwilę ogarnie nas atmosfera niezwykła, osobliwa. Osobliwość ta nie polega tym razem jedynie na tem, że mamy do czynienia z tragedją grecką, a więc z utworem dramatycznym, który swoją powagą, wzniosłością, formą monumentalną tak bardzo odbiega od wszystkiego, do czego nas teatr współczesny na codzień przyzwyczaja. *Prometeusz* Aischylosa zajmuje wśród tragedji greckich, które dla nas ocalały z zagłady świata starożytnego, stanowisko całkiem osobliwe szczególnie. Mamy tu do czynienia z tragedją kosmogoniczną¹.

Tymi słowami Stefan Srebrny, w owym czasie profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie², rozpoczął wstęp do słuchowiska opartego na tragedji Ajschylosa *Prometeusz w okowach* / *Prometeusz skowany*, tragedii, która

1 S. Srebrny: *Słowo wstępne do „Prometeusza skowanego” Aischylosa (Wilno, Radio, transmisja na całą Polskę, 11/ III 1937 r.)*, rps 967/III/4, k. 2 (pisownia oryginalna; zachowano skreślenia Srebrnego na maszynopisie). Wśród zachowanych materiałów spuścizny profesora Srebrnego w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu znajduje się jeszcze rękopis znacznie dłuższego wstępu do słuchowiska (S. Srebrny: *Słowo wstępne do słuchowiska z „Prometeusza w okowach”*, rps 967/III/5, k. 6), w którym czytamy: „Dzieło olbrzymiej wagi, dzieło, które odegrało niesłychanie doniosłą rolę w dziejach myśli i twórczości Europy nowoczesnej — Aischylosa «Prometeusz w okowach» — wykonane będzie d. 3-go marca przed mikrofonem Polskiego Radia — w skrócie, który jednak stara się zachować wszystko, co dla całości jest najbardziej istotne”. Być może zatem słuchowisko zostało wyemitowane dwa razy, najpierw przez rozgłośnię Polskiego Radia w Wilnie, lokalnie, dopiero następnie było transmitowane na całą Polskę. Tadeusz Byrski wspomina, że specjalnością rozgłośni wileńskiej była muzyka i słuchowiska (T. Byrski: *Teatr — radio — wspomnienia*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 167). Srebrny opiekował się również od strony naukowej realizacją *Mowy Cyncerona przeciw Katylinie* w wykonaniu Juliusza Osterwy w teje rozgłośni. Był zresztą, jak wspomina Byrski, „zaprzyjaźnionym współpracownikiem” rozgłośni (ibidem, s. 180), o czym zaświadcniają zachowane rękopisy. Stefan Srebrny wielokrotnie współpracował z rozgłośnią Polskiego Radia, najpierw, w dwudziestoleciu międzywojennym, w Wilnie, po wojnie natomiast — w Toruniu, por. rps 987/1/III (Teatralia I: Teatr antycznej Grecji, 1—24, 1924—1962); 987/2/III (Teatralia II: Zagadnienia ogólne oraz teatr współczesny, 1—31, 1924—1960), 967/III oraz E. Pleszkun-Olejniczakowa: *Słuchowiska Polskiego Radia w okres piętnastolecia 1925—1939*. T. 2: *Rejestr słuchowisk piętnastolecia 1925—1939*. Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2000.

2 W latach 1923—1939 Stefan Srebrny był pracownikiem Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Od 1945 roku był profesorem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, na którym zorganizował Zakład (Katedrę) Filologii Klasycznej. Z tą uczelnią związał swą działalność aż o śmierci w 1962 roku.

odegrała inspirującą rolę w kulturze europejskiej. Słuchowisko³, transmitowane na całą Polskę, zostało wyemitowane przez rozgłośnie Polskiego Radia w czwartek, 11 marca 1937 roku, o godz. 19.00 i trwało pięćdziesiąt (pięć) minut⁴. Wprawdzie, o ile mi wiadomo, nagranie słuchowiska nie zachowało się w archiwach Polskiego Radia (wileńska rozgłośnia została zombardowana przez samoloty niemieckie w początkach II wojny światowej⁵), przetrwały jednak inne materiały pozwalające chociaż w części przybliżyć to słuchowisko czytelnikom, co jest jednym z celów niniejszego artykułu. Dodatkowo chciałabym, aby stało się ono osiłą rozważań dotyczących strategii translatorskich zarówno autora jego opracowania, jak i autora przekładu.

W księgozbiornie Katedry Filologii Klasycznej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu znajduje się egzemplarz przekładu *Prometeusza skownego* autorstwa Jana Kasprowicza ze wstępem Stanisława Witkowskiego wyda-

- 3 Będące „efektem jednego z pierwszych eksperymentów radia z literaturą” (J. Bachura: *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 9) od początku istnienia radia, w latach 20. XX wieku, obecne było na jego falach, stając się odrębną sztuką. Jakkolwiek, jak zauważa Joanna Bachura, już w dwudziestoleciu międzywojennym słuchowisko stało się przedmiotem naukowej refleksji (por. W. Hulewicz: *Teatr Wyobraźni*. W: *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*. Biblioteka Radjowa, Warszawa 1935, s. 7—37; Z. Kosidowski: *Artystyczne słuchowiska radiowe*. Fiszer i Majewski, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1928, oraz poświęcona temu okresowi pozycja E. Pleszkun-Olejniczakowej: *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925—1939*. T. 1—2. Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2000), literatura mu poświęcona jest stosunkowo skromna (J. Bachura: *Odsłony wyobraźni...*, s. 13—14; tu też bibliografia przedmiotowa). Warto w tym miejscu nadmienić, że słowo „słuchowisko” było w dwudziestoleciu międzywojennym neologizmem (na temat początków dramatu radiowego i jego definicji por. J. Bachura: *Odsłony wyobraźni...*, s. 33—39; E. Pleszkun-Olejniczakowa: *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925—1939...*, t. 1, s. 81—90).
- 4 *Program audycji Polskiego radia 7—13 III 1937*. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 10. Tę datę podają: R. Loth: *Jak Kasprowicza*. W: *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław—Warszawa—Kraków 1994, s. 123 oraz E. Pleszkun-Olejniczakowa: *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925—1939...*, t. 2, s. 197—198. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa podaje, że radiofonizację opracował Stefan Srebrny, słuchowisko wyreżyserowała Irena Szymańska, a muzykę przygotował Tadeusz Szeligowski. Autorka wymienia także obsadę słuchowiska: Alfred Szymański, Robert Mrongowius, Irena Górska, Władysław Staszewski, Waclaw Zastrzeżyński, Henryk Borowski, Celina Niedźwiecka, oraz czas jego trwania: 19.00—19.50.
- 5 Rozgłośnia Polskiego Radia w Wilnie działała od 28 listopada 1927 do 16 września 1939 roku, kiedy stacja została zombardowana przez niemieckie samoloty. Por. <https://www.polskieradio.pl/350/6858> [dostęp: 25.11.2022]; <https://www.polskieradio.pl/399/7980/Artykul/2658882,93-lata-temu-zaczelo-nadawac-Polskie-Radio-Wilno> [dostęp: 25.11.2022].

ny w serii II Biblioteki Narodowej⁶. Tom ten był własnością Stefana Srebrnego⁷ i stał się, jak można wnioskować po notatkach naniesionych nań ręką właściciela, podstawą interesującego mnie słuchowiska.

Gdy Lawrence Venuti podważył przekonanie o niewidzialności tłumacza⁸, uwaga badaczy skierowała się nie tylko ku różnym kontekstom pracy tłumacza⁹, lecz także ku niemu samemu, który jako podmiot procesu przekładowego — i to nie tylko „podmiot tekstowy”, lecz także „podmiot historii, biografii i autobiografii, aktant w polu socjologicznym i kulturowym, uczestnik rynku profesjonalistów, twórca, jak również osoba ujmowana w wymiarach intelektualnym, duchowym i cielesnym”¹⁰ — może stanowić przedmiot badań¹¹. Spośród rozwijających się w ostatnich latach różnych wątków badań nad osobą tłumacza¹² dla niniejszego artykułu najistotniejsze są badania skupiające się na rekonstrukcji biografii translatorskiej¹³ oraz te spod znaku krytyki genetycznej¹⁴, kierujące uwagę ku paratekstom

-
- 6 Aischylos: *Prometeusz skowany*. Tłum. J. Kasprowicz. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył S. Witkowski. Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej [Biblioteka Narodowa, serja II, nr 7, Bibliotheca Seminarii Philologici Universitatis Thoruniensis sygn. 18-51/6398], Kraków [s.a.]. W serii II Biblioteki Narodowej ten przekład *Prometeusza skowanego* wydano dwukrotnie: w 1921 i w 1925 roku (<https://wydawnictwo.ossolineum.pl/catalogue/> [dostęp: 25.11.2022]).
- 7 Własnością Srebrnego był też inny egzemplarz Kasprowiczowskiego przekładu *Prometeusza skowanego* znajdujący się w wydaniu: Ajschylos: *Cztery dramaty. Prometeusz — Persowie — Siedmiu przeciw Tebom — Błagalnice*. Tłum. J. Kasprowicz. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, E. Wende i spółka, Lwów—Warszawa 1911. Zawiera on jednak sporadyczne adnotacje Srebrnego.
- 8 L. Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge, London—New York 1995.
- 9 A. Berman: *Pour une critique des traductions: John Donne*. Éditions Gallimard, Paris 2005.
- 10 M. Heydel: *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Universitas, Kraków 2020, s. 23.
- 11 A. Chesterman: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes. Journal of Language and Communication Studies” 2009, no. 42, s. 13—22.
- 12 Ich skrótowy przegląd podaje Magda Heydel w cytowanym już artykule (M. Heydel: *Kto tłumaczy?...*, s. 23—44). Miejscu tłumacza w badaniach przekładoznawczych poświęcona jest zresztą cała publikacja *Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*
- 13 M. Eberharter: *Biografia translatorska Alberta Zippera (1855—1936)*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*, s. 93—109; M. Eberharter: *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*. Instytut Lingwistyki Stosowanej, Warszawa 2018, s. 21—43.
- 14 M. Heydel: *Kto tłumaczy?...*, s. 38—40.

przekładu¹⁵ oraz ku archiwom, rękopisom (*manuscripts*) i osobistym dokumentom translatorskim (*personal papers*)¹⁶. Te ostatnie — jakkolwiek ulotne, niekiedy niepełne, często rozproszone — pozwalają zgłębić proces przekładowy danego tłumacza, jego praktykę i wybory translatorskie (dowodząc tym samym, zgodnie ze zwrotem twórczym w przekładoznawstwie, kreatywnej pracy tłumacza), poznać okoliczności towarzyszące wyborowi danego tekstu i motywację do pracy nad nim oraz publikacji przekładu, rozpoznać warunki pracy tłumacza, jego interakcję z innymi uczestnikami procesu przekładu itp.¹⁷ Choć zwykle są świadectwem mikrohistorii¹⁸, badania prowadzone w oparciu o archiwa, rękopisy i osobiste dokumenty translatorskie mogą mieć też duże znaczenie dla badań nad historią przekładu i powszechniejszymi procesami pracy tłumaczy¹⁹.

Prometeusz jest niewątpliwie jedną z najbardziej wpływowych postaci mitologicznych starożytności:

Między wszystkimi zachowanymi dziełami poezji greckiej niema może drugiego, któreby wielkością pomysłu mogło się równać z *Prometeuszem* Aischylosa.

15 G. Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Tłum. J.E. Lewin. Cambridge University Press, Cambridge 1997.

16 Terminologię podaję za: J. Munday: *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-Making*. „Target” 2013, nr 25 (1), s. 125—139; idem: *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns*. „Translator: Studies in Intercultural Communication” 2014, nr 20 (1), s. 64—80. Jeremy Munday jest bodaj jednym z pierwszych badaczy, który na szerszą skalę włączył metodologie historyczne i archiwistyczne do badań przekładoznawczych. Podeszcie to przyjęło się w badaniach przekładoznawczych i ma już swoją literaturę przedmiotu (por. np. specjalne wydanie czasopisma „Meta. Journal des traducteurs” 2021, t. 66, nr 1 — poświęcone archiwom tłumaczeniowym (*archives de traduction*): <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2021-v66-n1-meta06190/> [dostęp: 28.12.2022]).

17 Por. publikacje Beaty Kalęby: *Wyrwa w świecie. Przekład literacki w radzieckiej Litwie — casus Tomasa Venclovy i rówieśników*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, i Markusa Eberhartera: *Die translatorischen Biographien...*, w których autorzy, w oparciu o archiwa, prywatne i instytucjonalne, rekonstruują życiorys Venclovy i biografie translatorskie Kamińskiego, Chłędowskiego i Baworowskiego.

18 J. Munday: *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators...*

19 Dalsze rozpoznanie archiwów, rękopisów i osobistych dokumentów translatorskich zawierających świadectwa działalności Kasprowicza i Srebrnego z pewnością uzupełniłoby informacje na temat ich działalności nie tylko przekładowej, jakkolwiek jest cenna, lecz przede wszystkim kulturalnej. Za szczególnie cenne postrzegam rozpoznanie tej roli w odniesieniu do Stefana Srebrnego związanej ściśle, jak wiemy, ze środowiskiem artystycznym dwudziestolecia międzywojennego.

Jest on najwyższą z jego kreacyj, choć artystycznie nie najświetniejszą, bo artystem przewyższa go *Agamemnon*, pierwsza ze sztuk trylogii *Oresteja*. Jest to wogóle jeden z najwspanialszych poematów świata (Kasprowicz). Żadna z tragedyj Aischylosa nie wywarła też tak potężnego wpływu na poezję światową, jak *Prometeusz*²⁰.

Fascynacja Prometeuszem przybiera na sile na przełomie XVIII i XIX wieku. Wówczas powstają takie dzieła, jak — by wymienić te najpowszechniej znane i noszące ślady owej fascynacji — *Prometheus* Johanna Wolfganga Goethego, *Prometheus Unbound* Percy'ego Bysshe'a Shelleya, *Cain*, *Prometeusz*, *Manfred* Lorda Byrona, *Dziady* Adama Mickiewicza czy *Kordian* Juliusza Słowackiego. Prometeusz staje się symbolem poety-twórcy, symbolem buntu i walki przeciw porządkowi społecznemu czy narzuconemu porządkowi, symbolem zmagania się z ludzkim nieszczęściem i cierpieniem, wreszcie symbolem cierpiącej ludzkości w ogóle.

Wątki prometejskie wynikające z fascynacji tą postacią mitologiczną znaleźć można również w twórczości Jana Kasprowicza, w swoim czasie jednego z najwybitniejszych, najwszechstronniejszych i najbardziej wpływowych polskich, a nawet europejskich poetów i pisarzy²¹. Kasprowicza fascynowały zagadnienia metafizyczne, świat ludzkich namiętności i zbrodni, walka dobra ze złem, sama natura zła, doświadczenie cierpienia²². Nie dziwi więc, że Prometeusz znalazł się w kręgu jego zainteresowań i niepokojów, które odbicie znajdują tak w jego twórczości oryginalnej, jak i przekładowej²³. Zagadnieniu prometeizmu w poezji poświęcił również cykl wykładów uniwersyteckich²⁴,

20 S. Witkowski: *Wstęp*. W: Aischylos: *Prometeusz skowany...*, s. 3 [pisownia oryginalna].

21 Por. S. Kołaczkowski: *Wyspiański, Kasprowicz. Przeglądy*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 433—434.

22 A. Podstawka: *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza*. Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2014, s. 45.

23 Na pokrewieństwo między tłumaczonymi dziełami obcojęzycznymi a twórczością własną zwracają uwagę badacze poety, podkreślając, że Kasprowicz wybierał do tłumaczenia te utwory, które inspirowały jego oryginalne dzieła, por. K. Górski: *Jan Kasprowicz. Studia*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 8; S. Kołaczkowski: *Wyspiański, Kasprowicz...*, s. 410; J.J. Lipski: *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891—1906*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 6; A. Podstawka: *Świat, który się nie kończy...*, s. 45, 52, 429, 489; J. Kasprowicz: *Wybór poezji*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław—Warszawa—Kraków 1990, s. XCVII; J. Berger: *Przekłady Kasprowicza, część I: poezja niemiecka*. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1948, s. 239—240.

24 J. Kasprowicz: *Prometeizm w poezji. Wykłady uniwersyteckie Jana Kasprowicza*. Z rękopisu ogłosił Jan Berger. „Rocznik Kasprowiczowski” 1938, t. 2, s. 1—148. Wykłady trwały od 23 października 1912 do 4 marca 1913 roku.

nazywając utwór Ajschylosa „jednym z najwspanialszych poematów świata”²⁵. Warto zauważyć (i na potrzeby przynajmniej tego artykułu zapamiętać), że Kasprowicz nazywa w nich Ajschylosa najbardziej muzycznym ze wszystkich poetów i jest bardzo czuły na muzyczną warstwę tragedii greckiego twórcy:

Różnica pomiędzy Aischylosem a jego towarzyszami z Parnasu greckiego polega tylko na tym [...] że refleksje te odziane są w kształty typowo muzyczne, pod względem charakteru najbardziej zbliżone do dzisiejszego Wagnera. Boć, jak państwu wiadomo, ze wszystkich tragików greckich Aischylos najbardziej jest muzyczny. Pedanci biorą mu to za złe, nam się zdaje, że ten pierwiastek muzyczny jest jedną z największych ozdób jego utworów — pierwiastek muzyczny, którego wrażenie stara się Ajschylos potęgować nie samym tylko rytmem, ale nawet takimi środkami, jak aliteracje lub posługiwanie się onomatopiejami [...]. Powtarzanie i to bardzo często w ściśle określonej, w pewnych odstępach powtarzającej się mierze dziwnie przejmujący, niesamowity wywołuje efekt²⁶.

Nie tylko jednak warstwa muzyczna utworu przykuwała uwagę Kasprowicza (wraca zresztą do niej w wykładach, „tłumacząc się z tłumaczenia”²⁷). Obojętny nie był również na jego stronę wizualną. Wykłady rozpoczyna wszak przedstawieniem scenerii, w jakiej rozgrywa się *Prometeusz skowany* Ajschylosa. Następnie przechodzi do interpretacji utworu, przetykanej rozważaniami nad znaczeniem mitu w kulturze, by w dalszych partiach skoncentrować się na nowożytnych interpretacjach historii Prometeusza. Z nich dowiadujemy się, że dla Kasprowicza najistotniejszym pierwiastkiem prometeizmu jest pierwiastek twórczy, a męki Prometeusza są symbolem mąk każdego twórcy. „Twórcza zbrodnia”, „zbawiająca miłość” Prometeusza zostają wprost zestawione z „dolą Męczennika z Golgoty”²⁸ (w pewnym momencie w przekładzie Kasprowicza Prometeusz zostaje nazwany „zbawicielem człowieka”²⁹); ten wątek, jak i analogie z religią chrześcijańską wracają i w dalszych rozważaniach młodopolskiego poety. Zdaniem Kasprowicza starożytny poeta „stanął po stronie dobroczyńcy ludzkości i miał odwagę potępić władzę, ścigającą takiego dobroczyńcę” oraz „władzę tę scharakteryzować jako zbyt pochopną, zbyt gwałtowną”³⁰.

25 Ibidem, s. 3.

26 Ibidem, s. 23.

27 Ibidem, s. 36—37.

28 Ibidem, s. 8.

29 Aischylos: *Prometeusz skowany...*, w. 689. I słowa te pozostają niewykreślone; nie tylko one zresztą. W opracowaniu słuchowiska pozostają Kasprowiczowskie odwołania do religii chrześcijańskiej: pokuta, miłość, bluźnierstwo.

30 J. Kasprowicz: *Prometeizm w poezji...*, s. 20.

Od młodości był zresztą Kasprowicz zafascynowany Ajschylosem³¹, z którym (choć nie tylko z nim, by wymienić i innych, już wspomnianych, poetów: Goethego, Shelleya, Mickiewicza, Słowackiego) odczuwał metafizyczną bliskość³². Mówił:

Nie jeden z nas, ile razy w szczęśliwej, rozkosznej chwili wydarzy mu się wziąć do ręki dzieło Ajschylosa czy Eurypida, Szekspira, Mickiewicza czy Słowackiego, ulega nie tylko wszechmocnemu urokowi tego dzieła, ale, poddawszy mu się cały, czuje bezpośrednią bliskość jego twórcy, miewa wrażenie, że widzi przed sobą natchnionemi błyskami rozświetlone oczy, że widzi rozchylające się wargi i słyszy poszept tych warg, tak każdemu z tych twórców właściwy, a tak u wszystkich wspólną mający cechę wieczności, poszept, który mówi nam: „jestem! nie umarło me dzieło, ale i ja nie umarłem, lecz jestem!”. I wówczas prawie z zabo-
bonnym, a przecież nie zabobonnym, bo na wierze w nieśmiertelność ugruntowanym, acz z wyobraźni płynącym odwracamy się lękiem, czy ten tajemniczy fluid, wypełniający atmosferę naszego pokoju, nie przybrał poza naszymi plecami form rzeczywistych, czy nie stoi poza nami już nie duch tego czy owego twórcy, ale on sam i nie tylko taki, jakim był w natchnionych godzinach tworzenia, ale jak się w roisku ludzi zwykłych w ludzkiej, wspólnoty z powszednim życiem świadomej obracał skromności³³.

Nazwisko Shelleya, autora utworu *Prometheus Unbound*, nie jest bez znaczenia. Po pierwsze dlatego, że — jak pisała Maria Bunin-Kasprowiczowa, trzecia żona poety — to jego twórczość, jak i Ajschylosa, Kasprowicz szczególnie „kochał”³⁴. Po drugie dlatego, że utwór ten zaczął przekładać w 1866 roku³⁵. Prace nad przekładem Ajschylosa, jak notuje Stefan Kołaczkowski na podstawie

31 Por. B. Bibik: *Podśluchać tajemnicę poety...*, s. 105—116; eadem: *Potrzeba tłumacza*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2021, t. 11, cz. 1, s. 1—21.

32 Więcej na ten temat por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Wczesnomodernistyczna krytyka przekładu (w Polsce)*. W: *Historyczne oblicza przekładu*. Red. P. Fast, A. Car, W.M. Osadnik. Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2011, s. 35—49.

33 J. Kasprowicz: *O Sienkiewiczu (recenzje i przedmowy)*. W: idem: *Dzieła*. T. 20: *Pisma prozą II*. Dom Książki Polskiej, Warszawa 1931, s. 109—110. „Gdy się rozgrzeję w robocie, zawsze mam wrażenie, a raczej metafizyczną pewność, że duch Ajschylosa czy Eurypidesa stoi poza mną i dyktuje mi, co mam pisać” (W. Kozicki: *Twórca i człowiek*. W: *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*. Red. R. Loth. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 248).

34 M. Kasprowiczowa: *Dziennik*. Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1958, s. 79.

35 Por. A. Podstawa: *Świat, który się nie kończy...*, s. 50; A. Niemirycz: *Od Chaucera do Yeatsa. Translatorskie wybory Jana Kasprowicza jako tłumacza literatury angielskiej*. W: *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*. Red. G. Igliński. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011, s. 495.

informacji od Wiktora Hahna, zaczęły się natomiast około 1900 roku³⁶. I być może wizjonerstwo oraz idea miłości będącej „uszlachetniającą siłą”³⁷ z dzieła Shelleya wpłynęły na Kasprowicza, który angielskiego poetę nazywał geniuszem prześcigającym „swoich współczesnych o całe lat dziesiątki”, „jedną z najpotężniejszych postaci naszego wieku”, o plastycznej wyobraźni, niesłuchanie głębokim uczuciu i umyśle, „którego promienie, czerpiące swą siłę ze źródła wiedzy, ogarniały wszechświat, starając się wnikać w najtajniejsze jego zagadki”³⁸.

O Ajschylosie Kasprowicz mawiał następująco: „Ajschylos jest królem tragików, najpotężniejszym tragikiem świata”³⁹; „Był jeden tylko poeta: Ajschylos — nieświadomy twórca wielkiej rzeczy!”⁴⁰. Zaliczał go do grona najważniejszych poetów i pisarzy europejskich. Chciał też, by ten twórca grecki, „choć i w moim przekładzie greckim być nie przestał, powiększył nieliczne grono prawdziwych twórców polskich”⁴¹. To ostatnie zdanie wyraził we wstępie do swojego przekładu *Orestei* Ajschylosa wydanej w 1908 roku we Lwowie. Trzy lata później, w 1911 roku⁴², ukazały się pozostałe cztery dramaty Ajschylosa, w tym interesujący mnie *Prometeusz skowany*. O swoich przekładach dzieł najstarszego greckiego tragediopisarza mawiał następująco: „Tłumaczenia moje, Marusiu, pozostaną po mnie. Nikt nie potrafi tak tłumaczyć Ajschylosa, jak ja. Z tego jednego jestem dumny”⁴³. I miał ku temu podstawy. Odbiór przekładów Ajschylosa autorstwa Kasprowicza był bez wątpienia bardzo pozytywny⁴⁴. Tadeusz Sinko w konkluzji swojej recenzji napisał wręcz:

36 S. Kołaczkowski: *Noty biograficzne*. W: J. Kasprowicz: *Dzieła*. T. 22: *Pisma prozą IV*. Dom Książki Polskiej, Warszawa 1931, s. 226.

37 J. Kasprowicz: *Shelley*. W: idem: *Dzieła*. T. 21: *Pisma prozą III*. Warszawa, Dom Książki Polskiej, s. 75.

38 Ibidem, s. 54—79.

39 S. Witkowski: *Wstęp*. W: Ajschylos: *Prometeusz skowany*..., s. 71.

40 Z. Wasilewski: *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*. Gebethner i Wolff, Warszawa [1923], s. 189.

41 Ajschylos: *Dzieje Orestesa*. Przekład J. Kasprowicz. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1908, s. 11.

42 Ajschylos: *Cztery dramaty*...

43 M. Kasprowiczowa: *Dziennik*..., s. 151. „Tłumacz, będąc sam naturą tragiczową greckiemu pokrewną, rozumie go z dotychczasowych tłumaczy polskich najlepiej” (S. Witkowski: *Wstęp*..., s. 61). J. Birkenmajer: *Kasprowicz jako tłumacz tragików greckich*. „Myśl Narodowa” 1925, 13 (52), s. 196—198; A. Dąbrowska: *Bluźnierczy krzyk Kasprowicza wobec Lautréamonta (paralela)*. W: *Jego świat*..., s. 316.

44 J. Birkenmajer: *Kasprowicz jako tłumacz tragików greckich*...; J. Parandowski: *Przekłady klasyczne Jana Kasprowicza*. „Kwartalnik Klasyczny” 1927, nr 1, s. 33—35; M. Popławski: *O przekładaniu i przekładach*. „Kwartalnik Klasyczny” 1927, nr 1, s. 214; S. Schneider: *Ajschylos, Dzieje Orestesa, przekład Jana Kasprowicza, Lwów 1908*. „Eos” 1909, nr 15, s. 197—200; T. Sinko: *Nowy przekład Ajschylosa*. „Czas” 1911, nr 62.

Kasprowicz sztukę przekładania doprowadził do szczytu. [...] Jego Ajschylos pozostanie w literaturze tą wieżą, do której szczytu będą musieli przyszli pracownicy przywiązywać cele swych przekładów klasycznych, jeśli będą chcieli stanąć w szeregu wymienionych traduktorów⁴⁵.

Próbę zmierzenia się z „tą wieżą” podjął, zaledwie dwadzieścia lat później, Stefan Srebrny, najpierw na potrzeby inscenizacji *Oresteji* Ajschylosa w Teatrze na Pohulance w Wilnie w 1938 roku⁴⁶, by kontynuować przekład pozostałych tragedii ukochanego starogreckiego poety w czasie II wojny światowej. Przekład wszystkich utworów Ajschylosa autorstwa Srebrnego ukazał się jednak dopiero w 1952 roku w Państwowym Instytucie Wydawniczym⁴⁷. Po premierze *Oresteji* w wileńskim teatrze Srebrny następująco uzasadniał potrzebę nowego przekładu:

Potrzebę nowego przekładu, mimo istnienia przekładu Kasprowicza, trudno mi uzasadnić, gdyż jest to może sprawa **subiektywnego odczucia** [podkr. — B.B.]; w każdym razie dla mnie przekład Kasprowicza, mimo pięknych ustępów, daje bardzo niedokładne pojęcie o duchu i charakterze oryginału⁴⁸.

Srebrny — zwolennik przekładów izometrycznych, dzięki którym chciał przybliżyć czytelnika do ukochanego przez siebie autora — nie mógł uznać rymowanych przekładów Kasprowicza — zbliżających starogreckiego poetę (postrzeganego jako twórcę współczesnego) do polskiego czytelnika przez wprowadzenie wspomnianych już elementów religii chrześcijańskiej, polskiej kultury czy współczesnego, pozbawionego archaizacji języka — za oddających „ducha i charakter oryginału”⁴⁹. Podążając za rozpoznaniem Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz⁵⁰, oba przekłady należałoby uznać za przekłady

45 T. Sinko: *Nowy przekład Ajschylosa...*

46 B. Bibik: „*Translatoris vestigia*”..., s. 245—358.

47 Ajschylos: *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. Srebrny. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952. Więcej na temat drogi Srebrnego ku publikacji jego przekładów tragedii Ajschylosa por. B. Bibik: „*Historia niezbyt wesola*” druku przekładu tragedii *Ajschylosa autorstwa Stefana Srebrnego*. „*Meander*” 2020, nr 75, s. 113—125.

48 J.R. Bujański: *Oresteja nad Wilią...* „*Czas*”, 22.05.1938 (rps 986/2/IV/1, 13).

49 Powiedział: „[...] przekład Kasprowicza należy do tego okresu literackiego, który przekład raczej traktował jako wolną transkrypcję. Dziś żądamy ścisłości i... stylu”. J.R. Bujański: *Oresteja nad Wilią...*; por. S. Srebrny: *Odpowiedź na przemówienie prezesa P.E.N. Klubu polskiego Jana Paradowskiego z dnia 5-go września 1949 roku*. „*Meander*” 1949, nr 4, z. 1—10, s. 360—362.

50 Por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 2016,

modernistyczne, z tym że realizujące odmienne modele: strategię Srebrnego można by przypisać do modelu parnastowskiego, a ze względu na priorytetowość zachowania wzorca melodycznego oryginału oraz swoistą „audialną dominantę przekładu” — do modelu symbolicznego; strategię Kasprowicza natomiast za realizację modelu neoklasycystycznego⁵¹.

Niemniej na potrzeby interesującego mnie słuchowiska Srebrny wykorzystał właśnie przekład Kasprowicza⁵², usunął zeń jednak 540 z 1219 wersów, czyli 44% tekstu. We wstępie do słuchowiska, przypominę, powiedział, że dzieło, które za chwilę mieli usłyszeć słuchacze Polskiego Radia, wykonane będzie „w skrócie, który jednak stara się zachować wszystko, co dla całości jest najbardziej istotne”. I jeśli wnikliwie przyjrzeć się opracowaniu słuchowiska, rzeczywiście można odnieść wrażenie, że Kasprowicowski przekład podporządkował swojej interpretacji dramatu wyłożonej w pełni we wstępie do jego przekładu *Prometeusza w okowach*⁵³. W zakończeniu tego wstępu Srebrny pisał:

Prometeusz w okowach jest w napięciu twórczym nierówny; obok ustępów o niedościgłej potędze posiada ustępy, które przynoszą pewne rozczarowanie. Koncepcja jest imponująca, nie podobna do niczego, co poza tym spotykamy na całym obszarze tragedii greckiej; ale nie wszystkie elementy stoją na wysokości koncepcji. Wstrząsający prolog, niezrównana w muzycznej harmonii

s. 57—77; eadem: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Górczyński: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura — język — kultura*. IBL PAN, Warszawa 2015, s. 45—90.

51 Więcej na temat strategii translatorskich Srebrnego i Kasprowicza por. B. Bibik: „*Translatoris vestigia*”...

52 Stefan Srebrny naniósł również wiele adnotacji na Kasprowicowski przekład *Alkestis* Eurypidesa (*Eurypides: Tragedye. Przekład J. Kasprowicza. T. 2: Tragedye niewieście [Alkestis — Medea — Fedra (Hippolytos) — Hekabe — Ifigenia w Aulidzie — Ifigenia w Tauryi]*). Wstęp T. Sinko. Nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1918, s. 2—61). Są one wyjątkowe, ponieważ wiemy, że Srebrny cenil Eurypidesa najmniej z greckich tragediopisarzy, chociaż wzmiankował, że chciałby przetłumaczyć kilka jego tragedii (nie wiemy jednak, których; nigdy też tego przedsięwzięcia nie zrealizował; por. *O Aischylosie (Rozmowa z prof. Srebrnym laureatem tegorocznej nagrody państwowej)*. „Dziś i Jutro”, 25.10.1953 (rps 993/IV/2). Być może adnotacje te zostały wykonane również na potrzeby słuchowiska radiowego. Wiadomo bowiem, że 13 stycznia 1938 roku o godz. 19.00 w rozgłośni wileńskiej wyemitowano słuchowisko w oparciu o utwór Eurypidesa w radiofonizacji Srebrnego i przekładzie Kasprowicza (E. Pleszkun-Olejniczakowa: *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925—1939...*, t. 2, s. 219).

53 S. Srebrny: *Wstęp*. W: Aischylos: *Tragedie...*, s. 147—165. Warto podkreślić, że myśli wyrażone w tym wstępie pojawiają się już we wspomnianym wcześniej owym dłuższym wstępie do słuchowiska, zachowanym w rękopisie (S. Srebrny: *Słowo wstępne do słuchowiska z „Prometeusza w okowach”*, rps 967/III/5, k. 6).

tragizmu i liryzmu pierwsza scena z chórem, a potem sceny po odejściu Io i przepiętny finał należą do najwspanialszych kart poezji świata; ale to, co przedziela ten początek i koniec, nie może się równać z osiągnięciami Ajschylosa w innych tragediach⁵⁴.

Pogląd ten znajduje odzwierciedlenie w tym, co Srebrny pozostawił, a co usunął z oryginalnego tekstu na potrzeby słuchowiska. Wśród usuniętych partii znajdują się powtórzenia oraz informacje mitologiczne, np. te dotyczące konfliktu między bogami (tytanami i olimpijczykami) poprzedzającego przejście władzy przez Zeusa i stanowiska, jakie w tym konflikcie zajmuje Prometeusz; wspólnego pochodzenia Prometeusza i odwiedzającego go Okeanosa; losu brata Prometeusza — Atlasa. Wykreślona zostaje cała opowieść o Tyfonie⁵⁵, stugłowym olbrzymie, istocie na pół ludzkiej, na pół zwierzęcej, najmłodszym synu Gai i Tartaru, chcącym obalić nowego władcę Zeusa (ww. 388—409). Opowieść ta — być może⁵⁶ — zawiera w formie prorocтва Prometeusza odwołanie do wybuchu Etny w 479 roku przed Chr. Usunięte zostają także szczegóły tułaczki Io: zarówno te geograficzne, jak i dotyczące jej przyszłego losu oraz jej potomstwa (ww. 795—802, 806—817, 859—954). Pozostaje jedynie informacja, że potomek Io, „przesławny łucznik”, będzie wybawicielem Prometeusza (ww. 955—960).

Znaczne skrócenie sceny z Io może wynikać z przekonania Srebrnego, że została ona dodana, jakkolwiek nie przypadkowo i bez umotywowania, aby uzupełnić szczupły materiał dramatyczny *Prometeusza*; zastrzega przy tym jednak, że szczegółowe geograficzne informacje o przeszłych i przyszłych wędrówkach Io mogły stanowić przedmiot zainteresowania ówczesnych Hellenów, nawet jeśli nam wydają się zbędne⁵⁷. Z podobnych przyczyn wykreślona zostaje z eksodusu informacja o Chejronie, centaurze, którego zgoda na śmierć umożliwi wyjście Prometeusza z podziemi (ww. 1128—1133). Motyw ten, zdaniem Srebrnego, nie ma „decydującego znaczenia dramatycznego”⁵⁸.

54 S. Srebrny: *Wstęp...*, s. 165. Srebrny niewątpliwie najwyżej z tragedii Ajschylosa cenił *Oresteję*.

55 P. Grimal: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław—Warszawa—Kraków 1997, hasło: *Tyfon*.

56 Por. A. Lesky: *Tragedia grecka*. Tłum. M. Weiner. Homini, Kraków 2006, s. 159—160; S. Srebrny: *Wstęp...*, s. 148; R. Chodkowski: *Ajschylos i jego tragedie*. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 289; W. Steffen, T. Batóg: *Ajschylos. Twórca tragedii greckiej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, Poznań 2000, s. 89.

57 S. Srebrny: *Wstęp...*, s. 154—155.

58 *Ibidem*, s. 153.

Z prologu Srebrny usuwa słowa Hefajstosa, które wskazują na okrucieństwo rozkazu Zeusa oraz na „surowość” i „twardość” jego władzy. To pominięcie jest charakterystyczne, zauważyć można, że Srebrny usuwa z tekstu Kasprowicza większość krytycznych uwag pod adresem Zeusa, jego nieugiętości oraz jego twardej i nielitościwej władzy; pomija również informacje o kłątwie rzuconej nań przez ojca — Kronosa (ww. 1010—1015). W interpretacji Srebrnego bowiem *Prometeusz w okowach* to dramat kosmogoniczny, przedstawiający dawny świat, świat przełomów, kataklizmów i walki, moment, w którym świat — znany z pozostałych tragedii Ajschylosa — dopiero się staje, dopiero się wyłania. W pozostałych tragediach starożytny twórca jest „najgorętszym i najgłębszym głosi-cielem wielkości, mądrości i sprawiedliwości Zeusa”. Zdaniem Srebrnego taka gloryfikacja najwyższego bóstwa olimpijskiego była również celem trylogii Ajschylosa poświęconej Prometeuszowi, z której zachowała się jedynie jej część, skutkując interpretacjami sprzecznymi z intencjami autora⁵⁹.

We wspomnianym, drukowanym, wstępie, w samym zakończeniu padają następujące słowa:

Na wysokości koncepcji stoi jeszcze jedno: postać bohatera. Z Hezjodowego sprytnego gracza uczynił Aischylos spiżową postać nieugiętego zarówno w nieposkromionej dumie, jak i w niezłomnym męstwie bojownika. Jest to pierwsza [...] prawdziwie indywidualna postać tragedii greckiej [...]; jeszcze bez wewnętrznego ruchu, zmian, falowań, bez bogactwa barw, jakie ujrzymy później, ale mimo to jedna z najpotężniejszych w swej monumentalnej wymowie⁶⁰.

59 Ibidem, s. 148—150. W cytowanym już wstępie do słuchowiska Srebrny mówi: „W *Prometeuszu skowanym* mamy przed sobą Zeusa pradawnego świata, świata olbrzymich przełomów i kataklizmów. Ujarmiciel dawnych Tytanów, nieokiełzanych, nieujętych w żadne karby, pogromca pierwotnej, skłębionej w mrokach chaosu natury, będzie tym, co zbuduje nowy świat, pełen harmonji. Prometeusz jest w tej tragedji męczennikiem, więc budzi w nas sympatję. Ale wsłuchajmy się uważnie: ile nieokiełznaney, gwałtowney, z niczem nie liczącej się pychy jest w tym wrogu Zeusa! Kiedyś, jak to wyraźnie usłyszymy w naszej tragedji, będzie inaczej: nastąpi pojednanie, zapanuje harmonja; Zeus będzie wówczas inny, inny będzie i Prometeusz. Niewolno nam zapominać, że tragedja, którą dziś usłyszymy, jest tylko częścią większej całości, trylogji tragicznej; kończyła się ona wyzwoleniem Prometeusza z łańcuchów za zgodą Zeusa, za cenę wyjawienia tajemnicy, o której rozporaz słyseć będziemy z ust Tytana, tajemnicy, której poznanie uchroni Zeusa wraz ze zbudowanym przezeń nowym porządkiem świata od zagłady, od podzielenia losu dwóch poprzednich władców świata, Uranosa i Kronosa. Wyzwolenie dokona się za pośrednictwem największego z herosów, Heraklesa, któremu sędzono przyjsć na świat w potomstwie Io, w trzynastym pokoleniu. Wówczas walka starych i nowych bogów zakończy się ostatecznym pojednaniem, rozwiąże się w harmonijnym akordzie” (rps 967/III/4).

60 Ibidem, s. 165.

I jakkolwiek z tekstu zostają usunięte słowa Prometeusza świadczące o wiedzy dotyczącej jego przyszłego losu, te o podarowaniu człowiekowi nadziei, ale też niektóre o pysze i bucie tytana, to właśnie, po usunięciu wszystkich wzmiankowanych elementów tragedii, postać Prometeusza jednoznacznie wysuwa się na pierwsze miejsce. W tekście słuchowiska pozostają zatem informacje o miłości i litości Prometeusza do człowieka, o przeciwstawieniu się Zeusowi w obronie człowieka (w. 257—267) oraz o dobrodziejstwach, które Prometeusz wyświadczył ludziom (nauczył ich budownictwa, uprawy roli, hodowli zwierząt i żeglugi), chociaż ich opis został na potrzeby słuchowiska skrócony. Srebrny wykreślił informacje o tym, że to Prometeusz nauczył człowieka liczenia i pisania, przekazał mu wiedzę o lekarstwach, wróżbiarstwie, składaniu ofiar oraz o zasobach ukrytych w ziemi. W tekście pozostała również tajemnica, którą zna Prometeusz (i która jest jego najsilniejszym argumentem doprowadzającym ostatecznie do pojednania z Zeusem, w niezachowanej części), a którą chce mu w zakończeniu wydrzeć Hermes; tajemnica, której stopniowe odsłanianie „zastępuje niejako akcję tragedii”⁶¹.

Kasprowicz, na co już wcześniej zwróciłam uwagę, przekonany był o muzyczności tekstu Ajschylosa, którą poeta osiągał nie tylko rytmem, lecz także innymi środkami retorycznymi, jak aliteracje czy onomatopeje. Uważał on, że „pierwiastek muzyczny jest jedną z największych ozdób jego utworów”⁶² i starał się go osiągnąć za pomocą odpowiednich schematów rytmicznych⁶³, które jednak w poezji przełomu XIX i XX wieku zawierały rym. Srebrny, nanosząc zmiany w 91 wersach (co daje ingerencję w 13% pozostałego po skreśleniach tekstu), respektował ten wybór poprzednika⁶⁴, chociaż sam był zagorzałym przeciwnikiem takiego rozwiązania. Uważał bowiem, że rym obcy jest poezji starogreckiej opartej na rytmie i to rytm właśnie, właściwy tej poezji, chciał oddawać w swoich przekładach; dlatego stosował w nich izometrię⁶⁵. Z wypowiedzi obu twórców wynika wszak jed-

61 Ibidem, s. 153.

62 J. Kasprowicz: *Prometeizm w poezji...*, s. 23.

63 Por. ibidem, s. 30, 36—37.

64 Srebrny, nanosząc zmiany, respektował wybory metryczne Kasprowicza, nie tylko rym, lecz także — w przeważającej mierze, w partiach mówionych (epejsodiach) — trzynastozgłoskowiec; sam zresztą tym metrum będzie tłumaczył partie mówione w tragediach Ajschylosa.

65 Por. S. Srebrny: *Zagadnienie przekładów z poezji starożytnej*. W: idem: *Teatr grecki i polski*. Wybór i oprac. S. Gąsowski. Wstęp J. Łanowski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 184—201. Jest to przedruk tekstu po raz pierwszy opublikowanego w 1924 roku. Zasadom w nim wyłożonym Srebrny pozostał wierny w całej działalności przekładowej. Warto jednak nadmienić, że jeśli na potrzeby inscenizacji opracowywał tekst przekładu innego tłumacza, respektował jego wybory.

noznacznie, że obaj chcieli uszanować muzyczność tekstu Ajschylosa. Każdy jednak na swój sposób, możliwości i według **subiektywnego przekonania**, jak właściwie należy ją oddawać (przekonania, które do dzisiaj warunkuje wybór formy tłumaczonego wiersza). Na potrzeby słuchowiska Srebrny zdecydował się podkreślić ową muzyczność tekstu Ajschylosa oprawą muzyczną. Jej opracowanie widać w miejscach wskazanych przez Srebrnego jako najbardziej wstrząsające, potężne i imponujące, a więc w prologu, pierwszej scenie z chórem oraz w finale.

Słuchowisko rozpoczynało się wstępem muzycznym. Dodatkowo, w prologu, w miejsce niektórych usuniętych partii wypowiedzi Kratosa i Hefajstosa na marginesie pojawiają się adnotacje „kucie, muzyka” (zdaniem niektórych wypowiedzi te noszą ślady rytmu uderzania młotem). Pierwszą wypowiedź Prometeusza poprzedza muzyka i do odezwania się choreutek, Okeanid, towarzyszy bohaterowi intensywnie — trzykrotnie jeszcze w trakcie tej wypowiedzi (ww. 89—129, z których 15 zostało wykreślonych) wprowadzono adnotację „muzyka”, w tym raz z pewnością akcentuje ona pojawienie się chóru. Muzyką zresztą w dalszych partiach tragedii podkreślone zostaje pojawianie się kolejnych postaci scenicznych, a więc przybycie Okeanosa, bieg Io i wejście Hermesa.

Również zakończenie (eksodos) ma swoje muzyczne opracowanie. Najpierw, po ostatnich słowach Hermesa (i, jak można przypuszczać, jego odejściu), pojawia się adnotacja „muzyka. Grzmoty”, następnie muzyka towarzyszy całej ostatniej wypowiedzi Prometeusza (Prometeusz „przy muzyce”; wręcz tę wypowiedź w pewnym momencie, po słowach „Z Zeusowych rąk”, przerywa — „kilka taktów muzyki bez słów”), ona też zamyka utwór („zakończenie muzyczne”)⁶⁶. Warto na chwilę zatrzymać się przy tej ostatniej wypowiedzi Prometeusza. Passus ten w edycjach Gottfrieda Hermanna i Urlicha von Wilamowitz-Moellendorffa liczy 14 wersów, u Martina Westa — 12⁶⁷, w przekładzie Srebrnego — 14, natomiast u Kasprowicza — aż 24 wersy. Kasprowicz wykrzyknieniami, rwanymi na wersy zdaniami podkreśla emocjonalność

Por. B. Bibik: *Między sceną a drukiem. Stefan Srebrny w translatorskim dialogu z Kazimierzem Morawskim*. „Meander” [artykuł przyjęty do publikacji].

66 Dwa z tych opracowanych muzycznie na potrzeby słuchowiska miejsc zostaną w przekładzie Srebrnego opatrzone didaskaliami „chwila zupełnego milczenia / po dłuższym milczeniu”. Srebrny był wrażliwy na milczenie budujące napięcie w tragediach Ajschylosa i wskazywał na nie jako istotny dramaturgicznie chwyt w utworach poety, por. S. Srebrny: *Wstęp...*, s. 156—157.

67 Por. Aeschylus: *Tragoediae*. Rec. G. Hermannus. Apud Weidmannos, Berlin 1859; Aeschylus: *Tragoediae*. Ed. U. de Wilamowitz-Moellendorff. Apud Weidmannos, Berlin 1994; Aeschylus: *Prometheus*. Ed. M.L. West. In aedibus B.G. Teubneri, Stuttgart 1992.

i nerwowości wypowiedzi Prometeusza. Forma ta uwypukla zresztą plastyczność opisu tego, co dzieje się wokół tytana, gwałtownych zjawisk przyrody:

Ziemia się trzęsie wkrąg!
 Obłoków czarny zwał
 Rozdziera łysk i grom!
 Orkanny szaleje młyn,
 Burze prą śladem burz,
 Złom się rozbija o złom,
 Kłębami zrywa się kurz
 Z lecących w przepaści skał!
 Wyją chmury,
 W zamęcie mąk
 Strop się już zlewa ponury
 Z smaganą głębią mórz,
 Strasznie zwichrzoną aż do dna! (ww. 1196—1209)

W edycjach Hermanna i Westa wypowiedź Prometeusza zakończona jest znakiem zapytania, u Wilamowitza — kropką, natomiast i u Srebrnego, i Kasprowicza — wykrzyknikiem.

Warto również na moment zatrzymać się przy scenie z Io, znacznie skróconej w słuchowisku, o czym już wspomniałam. Pojawieniu się tej postaci towarzyszy muzyka. Na scenę wbiega zatem, niewątpliwie bardzo poruszona, młoda, cierpiąca dziewczyna zmieniona w jałówkę, której historię poznajemy. Oba tłumaczenia zawierają w tym miejscu didaskalia (Kasprowic: „IO wbiega pędem”; Srebrny: „Na orchesterę wbiega Io”), mogły one, z oczywistych przyczyn, zostać oddane jedynie głosem i rytmiką. Io pojawia się na scenie niespodziewanie, a rytm jej wypowiedzi wskazuje na poruszenie, gwałtowność i emocjonalność. W pierwszych jej słowach, zanim uspokoi głos i zacznie mówić, jak to zwykle bywa w tragedii, w jambach, w rytmie jej wypowiedzi słyhać ton nagły, gwałtowny i emocjonalny, co sugeruje użycie dla jej wypowiedzi połączenia jambów z kretykami i dochmiasami, w początkowych partiach wręcz z przewagą tych ostatnich⁶⁸. Partia ta liczy w edycji Herman-

68 Aeschylus: *Prometheus...*; M.L. West: *Wprowadzenie do metryki greckiej*. Tłum. J. Partyka. Homini, Kraków 2003. Żaden z tłumaczy nie mógł oczywiście korzystać z edycji Westa, Srebrny korzystał z edycji Ulricha von Wilamowitz-Moellendorffa (Aeschylus: *Tragoediae...*, 1994), a Kasprowic najpewniej z edycji Hermanna (Aeschylus: *Tragoediae...*, 1859). Niemniej Wilamowitz w komentarzu pisze już o użyciu we wskazanym miejscu tych metrów, a jego edycja nieznacznie różni się od edycji Hermanna.

na 51 wersów (ww. 558—609), Wilamowitza — 46 wersów (ww. 562—608), Westa zaś — 47 wersów (ww. 561—608). W przekładzie Srebrnego passus ten składa się z 53 wersów (ww. 562—615), natomiast w przekładzie Kasprowicza — aż 80 wersów (ww. 605—684). Dzieląc tę partię na pojedyncze pytania (w pojedynczych wersach) lub dzieląc zdania na kilka wersów (niekiedy w jednym wersie jest jedno słowo), wprowadzając do pojedynczych wersów emocjonalne wykrzyknienia (np. „Ach! Ach!” — w. 615 czy „O jej! O rety! O jej!” — w. 634⁶⁹), jak również wiele wykrzykników, niekiedy po kilka w jednym wersie (np. „Pies! stróż! naganiacz! Pies!” — w. 620), czy powtarzając całe frazy („Strach! Co za widok! Strach!” — w. 619, „I — w cwał! w cwał!” — w. 628, „Gdzie kres?! Gdzie kres?!” — w. 646, „Bez tchów! bez tchów” — w. 968), z których Srebrny nie wszystkie usuwa na potrzeby słuchowiska, Kasprowicz — na poziomie rytmu — niewątpliwie oddaje emocjonalne rozedrganie bohaterki. Srebrny natomiast zarówno jej pierwszym, jak i ostatnim słowom przydaje muzyczny akompaniament („przy muzyce” / „muzyka”).

Dodatkowo, jak wynika z opracowania, muzyką kończą i rozpoczynają się poszczególne sceny: poza wspomnianym podkreśleniem muzyką pojawiania się poszczególnych osób, przed sceną z Okeanosem zapisano takie adnotacje: „muzyka, 1. zakończenie sceny, 2. wstęp do sceny następnej (przybycie Okeanosa)”; po tej scenie natomiast: „muzyka, 1. Odlot Ok[eanosa], 2. Wstęp do pieśni chóru”. Muzyka pojawia się również w miejsce usuniętych w całości (przed sceną z Okeanosem; stasimon drugie) lub częściowo (stasimon pierwsze, stasimon trzecie) partii chóru.

Takie muzyczne opracowanie tekstu przeznaczonego do inscenizacji było dla Stefana Srebrnego ważne⁷⁰. Był bowiem świadomy, że dramatyczne teksty starożytne stanowiły połączenie słowa, muzyki i tańca. Tańca/ruchu w słuchowisku oddać nie był w stanie, zadbał natomiast o stronę audialną.

Oprawę muzyczną słuchowiska przygotował Tadeusz Szeligowski (1896—1963), profesor konserwatorium poznańskiego, a następnie wileńskiego w okresie międzywojennym. W Wilnie Szeligowski był jedną z czołowych postaci tamtejszego środowiska artystycznego, współpracował z Teatrem „Reduta” Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, którego sceną był Teatr na Pohulance. W tym właśnie teatrze, za dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza, współpracował z nim Stefan Srebrny przy inscenizacji *Króla Edypa*

69 Trzeba jednak uczciwie zaznaczyć, że Srebrny na potrzeby słuchowiska usuwa wiele z owych Kasprowiczowskich wykrzyknień (ach, biada, o jej, o rety); w tym miejscu owe „O jej! O rety!” zostają zastąpione słowami „Nieszczęsnaż ja!”.

70 B. Bibik: „*Translatoris vestigia*”..., s. 245—358; eadem: *Między sceną a drukiem...*; eadem: *Zrealizowane i planowane wojenne wileńskie inscenizacje Stefana Srebrnego*. Artykuł złożony do „Roczników Humanistycznych”.

w 1935 i *Oresteji* w 1938 roku⁷¹. Po wojnie Szeligowski stał się cenionym kompozytorem scenicznym⁷².

Kilka recenzji⁷³, różniących się od siebie i to w kwestii dla słuchowiska najważniejszej — jego strony audialnej⁷⁴, daje niewielkie wyobrażenie o jego realizacji i wpływie na odczucia słuchaczy, niemniej nie można wykluczyć, że zderzenie przekładu Kasprowicza z koncepcją Srebrnego nie wyszło słuchowisku na dobre. Z pewnością forma słuchowiska nie pozwalała Srebrnemu rozwinąć pełnego wachlarza pomysłów inscenizacyjnych na to, jak, jego zdaniem, należy wystawiać dramat starożytny. A trzeba pamiętać, że miał taką możliwość w Teatrze na Pohulance — dwa lata wcześniej wystawiony został bowiem *Król Edyp* Sofoklesa w opracowaniu Srebrnego na podstawie przekładu Kazimierza Morawskiego i w reżyserii Mieczysława Szpakiewicza, a rok później *Oresteja* Ajschylosa w inscenizacji Srebrnego na podstawie jego autorskiego i nowego przekładu oraz ponownie w reżyserii Szpakiewicza. Obie inscenizacje zebrały

71 W wykazie kompozycji Szeligowskiego znaleźć można informacje o muzyce do *Króla Edypa* i *Oresteji*, nie ma tam jednak informacji o muzyce do omawianego słuchowiska (T. Szeligowski: *Studia i wspomnienia*. Pomorze, Bydgoszcz 1985, s. 229—233).

72 <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1976/tadeusz-szeligowski>; https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5227/tadeusz-szeligowski/index.html [dostęp: 11.12.2022]; <https://www.polskieradio.pl/8/6594/arttykul/2206494,tadeusz-szeligowski-prawnik-ktory-wybral-muzyke> [dostęp: 11.12.2022]; T. Szeligowski: *Studia i wspomnienia...*; *Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*. Red. T. Brodniewicz, J. Kempniński, J. Tatarska. Ars Nova, Poznań 1998.

73 S. Flukowski: *Ajschylos w okowach polskiego romantyzmu*. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 13; S. Podhorska-Okolów: *Słuchowiska bohaterskie*. „Pion” 1937, nr 13; A. Huszczyński: *Prometeusz skowany*. „Pion” 1937, nr 13.

74 W recenzji Flukowskiego jako mankamenty realizacji wymieniono słaby przekład Kasprowicza (negatywnie wybrzmiała również chrześcijańskość tekstu), błędy reżyserii (ale nie wskazano jakie) i dykcji aktorskiej, „nadużywanie siły głosu pełnego fałszywej patetyczności i bebechowatości” oraz wrażenie, że Ajschylos jest czołowym przedstawicielem polskiego romantyzmu. Zrozumienia nie znalazło też rozwiązanie chóru oraz muzyczność realizacji: „Chóry, niezwykle ważny czynnik w greckich tragediach, mówiły swój tekst nerwowo, łamiąc tempo, przyspieszając, gubiąc rytmikę wiersza. Muzyka użyta zbyt obficie i niezwiązana z akcją. Nadmiar jej nie zdołał pokryć mankamentów przekładu”. Te natomiast niezwykle pozytywnie oceniła Stefania Podhorska-Okolów („[...] spotkałam się z prawdziwą rewelacją. [...] usłyszeliśmy utwór orkiestralny, w którym poszczególne głosy kobiece, doskonale zróżnicowane, odgrywały rolę poszczególnych instrumentów. Występowały indywidualnie w tej samej tonacji, ale na różnej skali, melodyjnie, ale nie zawodzące, zbliżone zabarwieniem do plusku fali morskiej. Przekonał się, że na głosach ludzkich można grać, jak na strunach szlachetnego instrumentu, nie zmuszając ich do śpiewu”). Albin Huszczyński z kolei, jakkolwiek do mankamentów słuchowiska zaliczył realizację chóru („zawiodła reżyseria akustyczna”), całość uznał jednak za wartościowe wydarzenie dające „szereg momentów pięknego przeżycia”.

przychylnie recenzje⁷⁵. Muzyka w tych realizacjach teatralnych była bardzo istotna i również w recenzjach została oceniona pozytywnie — jako niemonotonna, posągowa, trafnie podkreślająca sytuacje, nastroje, napięcia. Słuchowisko akurat tę, i tylko tę, możliwość dawało. Zmiany, które Srebrny wprowadził do tekstu Kasprowicza na potrzeby słuchowiska radiowego, nie znalazły się w jego autorskim przekładzie, na co niewątpliwie wpłynęła inna koncepcja przekładowa co do muzyczności wiersza Ajschylosa i odmienne rozumienie roli przekładu. Kasproviczowi zależało na tym, aby polski czytelnik postrzegł Ajschylosa jako jednego ze współczesnych poetów polskich, w związku z tym nie chciał archaizować języka, a poezję greckiego poety oddawał na miarę możliwości polskiego wiersza rymowanego. Srebrny wręcz przeciwnie. Był zagorzałym przeciwnikiem rymu na rzecz rytmu. Ajschylosa natomiast postrzegł jako poetę odległego od jemu współczesnych, archaizację zatem — jako jedną z „podstawowych cech stylu tragedii w oryginale greckim” — uważał wręcz za konieczną w przekładzie⁷⁶. Daleki był także od strategii naturalizacji bliskiej Kasproviczowi. Jakkolwiek strategię translatorskie Kasprowicza i Srebrnego były odmienne, w zmaganiach obu twórców można dostrzec głębszą analogię z postacią Prometeusza, jak tylko fakt przekładu tragedii poświęconej temu bohaterowi, który urzekł obu tłumaczy. W cytowanym ustępie Stefan Srebrny pisał o nieugiętości i niezłomności greckiego bohatera. I tak też można spojrzeć na obu twórców. Zarówno Srebrny, jak i Kasprovicz byli nieugiętymi bojownikami na rzecz tradycji antycznej. Podobnie jak Prometeusz byli dumni i przekonani o znaczeniu swojej pracy na rzecz przybliżania wartości zawartych w starożytnych tragediach polskim odbiorcom; gotowi

75 B. Bibik: „*Translatoris vestigia*”..., s. 354—358; eadem: *Między sceną a drukiem...*

76 J.R. Bujański: *Oresteja nad Wilią...*; S. Srebrny: *Odpowiedź na przemówienie prezesa P.E.N. Clubu polskiego...* Język przekładu zarówno Kasprowicza, jak i Srebrnego za archaiczny uznał natomiast Artur Sandauer. Por. A. Sandauer: *Żle o poprzednikach*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—1974. Antologia*. Red. E. Balcerzan. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 352—357. Jego zdaniem obaj (i Kasprovicz, i Srebrny) uzupełniają się na zasadzie kontrastu: „jeśli tamten haftuje beztrząsowo swe esy-floresy na starożytnych tekstach, to ten nie śmie odstępować od nich ani o krok. Pierwszy poświęca wszystko dla rymu, drugi — wyznawca zasady odwrotnej «wszystko dla rytmu» — depce sens, poniewiera gramatykę, nie cofa się przed galimatiasem, byle oddać per fas et nefas w polskim przekładzie zawiłe miary chórów greckich. Obu przyświeca jako wspólny ideał jakiś język «witezów i wojów», polszczyzna hieratyczna i omszała, obaj pragną onieśmielić czytelnika, owiać go tchnieniem katafalku, słowem — nie tyle zbliżyć dzieło, co je oddalić”. Wypowiedź ta, niewątpliwie złośliwa, z jednej strony jest wyrazem odmiennych oczekiwań stawianych przekładowi (przed wszystkim przez autora tej wypowiedzi), z drugiej jednak — jest też wyrazem niezrozumienia bądź niechęci dostrzeżenia strategii translatorskich Kasprowicza i Srebrnego.

byli do obrony swoich koncepcji. Obaj w swojej twórczości — z miłości do Ajschylosa — niezłomnie walczyli z materią języka, by oddać piękno poezji starogreckiej, poświęcając na tę bezinteresowną pracę swój talent. Obaj — jako twórczy poeci — byli także niezwykle inspirujący.

Wręczając Stefanowi Srebrnemu nagrodę PEN Clubu za przekład, wówczas jeszcze nieopublikowany, tragedii Ajschylosa, Jan Parandowski powiedział:

W Pańskiej pracy odnaleziono wszystkie elementy godne odznaczenia: wielkie dzieło literackie, nieposzlakowaną wierność wobec oryginału i tę żywość języka, bez której dzieła dawnych epok skazane są na egzystencję widm bibliograficznych. Niemała to zasługa wprowadzić Aischylosa na scenę polską [...]. Miał Pan poprzedników w swej pracy. [...] Jan Kasprowicz tłumaczył Aischylosa. Gdy się ma takiego poprzednika, trzeba się dobrze zastanowić, czy wypada podjąć to samo zadanie. Nie wątpię, że Pan dobrze rozważył ów problem. [...] Przekłady Kasprowicza, mimo wielki urok jego indywidualności poetyckiej, są pełne niedostatków. Furia pracy, która go porywała, pędziła go nieraz bez wytchnienia, i potrafił zrobić w jeden dzień to, na co inny potrzebowałby całych tygodni albo nawet miesięcy. Lecz stare teksty nie poddają się gwałtownym zalotom, lubią być zdobywane długo i cierpliwie. Wtedy dopiero nagradzają tym, co w każdej miłości ma najwyższą cenę: wiernością. Pan ją zdobył nie tylko wytrwałym trudem, ale i dyscypliną filologa, której Kasprowicz nie posiadał⁷⁷.

Recenzje przekładu Ajschylosa autorstwa Stefana Srebrnego, tak po wileńskiej inscenizacji *Oresteii* w 1938 roku, jak i później, po opublikowaniu w 1952 roku wszystkich tragedii Ajschylosa w Państwowym Instytucie Wydawniczym, były jednoznacznie pozytywne. Ale w momencie ukazania się przekładów Ajschylosa autorstwa Jana Kasprowicza — też takie były. Na ten jednoznacznie pozytywny, wręcz entuzjastyczny, odbiór przekładów Ajschylosa autorstwa najpierw Kasprowicza, potem Srebrnego wpływało zapewne głębokie przekonanie czytelników o wysokiej jakości twórczości poetyckiej pierwszego oraz działalności naukowej i przekładowej drugiego tłumacza. Obaj zresztą zostali nazwani w swoim czasie największymi znawcami Ajschylosa⁷⁸.

Przekłady te dzieli kilkadziesiąt lat, jeśli spojrzeć na daty publikacji. Ale, co intrygujące i być może nawet zaskakujące, to nie opinia odbiorców współ-

77 J. Parandowski: *Mowa przy wręczaniu nagrody P.E.N. Clubu Stefanowi Srebrnemu* 5.IX.1949. „Meander” 1949, nr 4, z. 8, s. 357—358.

78 J. Birkenmajer: *Kasprowicz jako tłumacz tragików greckich...*, s. 196—198; T. Sinko: *Tragedie Aischylosa w nowym przekładzie*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, nr 3, z. 1, s. 176—185.

czesnych tłumaczom je dzieli. Nie dzielą ich nawet pewne założenia co do tego, jak należy przekładać Ajschylosa. Obaj zgodni są przecież co do tego, jak istotna jest warstwa muzyczna tragedii greckiego dramaturga (nawet jeśli inaczej ją realizują), przekonani są co do łączności formy z treścią. Obaj pozostają wrażliwi na stronę wizualną jego utworów (nawet jeśli realizują ją w odmiennych realiach teatralnych⁷⁹). Obaj kochają Ajschylosa i uważają go za jednego z najważniejszych twórców. Obaj podejmują się pracy nad przekładem tragedii Ajschylosa pomimo istniejących już tłumaczeń. Obaj chcą go — w jego istocie, subiektywnie pojmowanej — przybliżyć polskiej publiczności (i dlatego realizują to przybliżenie odmiennie). Ich przemyślenia o twórczości Ajschylosa są niekiedy zaskakująco zbieżne. Obie translacje dzielą natomiast odmienne strategie i ich realizacja (by przywołać wzmiankowane już rozpoznania Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz odpowiednio o parnasistowskiej/symbolicznej i neoklasycystycznej strategii Srebrnego i Kasprowicza) w owej translatorskiej wojnie o kształt drogiego, osobistego, wynikającego z odmiennej literackiej erudycji i literackiej wrażliwości, świata podstawionego⁸⁰. Realizacje te poznajemy w znacznie głębszym stopniu, oddając głos samym tłumaczom — dzięki zwróceniu uwagi na ich rolę w procesie przekładu, na różne konteksty ich pracy, i przywróceniu im podmiotowości twórczej, jak również dzięki skierowaniu uwagi badaczy na parateksty do przekładu i archiwa, rękopisy oraz osobiste dokumenty translatorskie (i w tym aspekcie dostrzegam szczególnie interesujące pole do dalszych badań nad tłumaczami dramatu antycznego w Polsce). Na polu dramatu starożytnego ów agon między tłumaczami dotyczy bowiem tak warstwy słownej, dźwiękowej, jak i obrazowej świata przedstawianego *ad oculos legentium, ad oculos spectantium*, czy — jak w przypadku omawianego słuchowiska — *ad aures audientium*.

Nie wiemy, czy Jan Kasprowicz i Stefan Srebrny kiedykolwiek się spotkali (spotkanie takie nie było niemożliwe; w momencie śmierci Kasprowicza Srebrny miał 36 lat). Niemniej ciekawe jest, co powiedzieliby sobie i jak wyglądałby ich agon o kształt owego świata, o kształt i formę tekstu starożytnego w polskim języku, o kształt i formę poezji starożytnej oraz jej brzmienie w języku polskim (rym versus rytm, współczesność versus archaizacja, naturalizacja versus egzotyzacja). Z pewnością byłiby w niego bardzo zaangażowani (bo dotyczyłby czegoś im niezwykle bliskiego i drogiego), ale zapewne kluczową rolę odgrywałoby w nim ich subiektywne odczucie.

79 B. Bibik: „*Translatoris vestigia*”...

80 E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatyki*. Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009, s. 143, 161.

Literatura

- Aeschylus: *Tragoediae*. Rec. G. Hermannus. Apud Weidmannos, Berlin 1859.
- Aeschylus: *Prometheus*. Ed. M.L. West. In aedibus B.G. Teubneri, Stuttgart 1992.
- Aeschylus: *Tragoediae*. Ed. U. de Wilamowitz-Moellendorff. Apud Weidmannos, Berlin 1994.
- Aischylos: *Prometeusz skowany*. Tłum. J. Kasprowicz. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył S. Witkowski. Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej [Biblioteka Narodowa, seria II, nr 7], Kraków [s.a.].
- Aischylos: *Tragedie*. Przeł. i oprac. S. Srebrny. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952.
- Ajschylos: *Dzieje Orestesa*. Przekład J. Kasprowicz. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1908.
- Ajschylos: *Cztery dramaty. Prometeusz — Persowie — Siedmiu przeciw Tebom — Błagalnice*. Tłum. J. Kasprowicz. Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, E. Wende i spółka, Warszawa—Lwów 1911.
- Bachura J.: *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystyki*. Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009.
- Berger J.: *Przekłady Kasprowicza, część I: poezja niemiecka*. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1948.
- Berman A.: *Pour une critique des traductions: John Donne*. Éditions Gallimard, Paris 2005.
- Bibik B.: *Podłuchać tajemnicę poety... Ajschylos i reminiscencje ajschylijskie w twórczości Jana Kasprowicza*. „Collectanea Philologica” 2016, nr 19, s. 105—116.
- Bibik B.: „*Translatoris vestigia*”. *Projekcje inscenizacyjne polskich tłumaczy „Orestei” Ajschylosa*. Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016.
- Bibik B.: „*Historia niezbyt wesoła*” druku przekładu tragedii Ajschylosa autorstwa Stefana Srebrnego. „Meander” 2020, nr 75, s. 113—125.
- Bibik B.: *Potrzeba tłumacza*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2021, t. 11, cz. 1, s. 1—21.
- Bibik B.: *Między sceną a drukiem. Stefan Srebrny w translatorskim dialogu z Kazimierzem Morawskim*. „Meander” [artykuł przyjęty do publikacji].
- Bibik B.: *Zrealizowane i planowane wojenne wileńskie inscenizacje Stefana Srebrnego*. „Roczniki Humanistyczne” [artykuł złożony].
- Birkenmajer J.: *Kasprowicz jako tłumacz tragików greckich*. „Myśl Narodowa” 1925, nr 13 (52), s. 196—198.

- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Wczesnomodernistyczna krytyka przekładu (w Polsce)*. W: *Historyczne oblicza przekładu*. Red. P. Fast, A. Car, W.M. Osadnik. Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2011, s. 35—49.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura — język — kultura*. IBL PAN, Warszawa 2015, s. 45—90.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 2016.
- Bujański J.R.: *Oresteja nad Wilią...* „Czas”, 22.05.1938.
- Byrski T.: *Teatr — radio — wspomnienia*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Chesterman A.: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes. Journal of Language and Communication Studies” 2009, no. 42, s. 13—22.
- Chodkowski R.: *Ajschylos i jego tragedie*. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994.
- Dąbrowska A.: *Bluźnierczy krzyk Kasprowicza wobec Lautréamonta (paralela)*. W: *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*. Red. G. Igliński. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011.
- Domański J.: *O Ajschylosie (Rozmowa z prof. Srebrnym laureatem tegorocznej nagrody państwowej)*. „Dziś i Jutro”, 25.10.1953.
- Eberharter M.: *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*. Instytut Lingwistyki Stosowanej, Warszawa 2018.
- Eberharter M.: *Biografia translatorska Alberta Zippera (1855—1936)*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatorologicznych*. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Universitas, Kraków 2020, s. 93—109.
- Eurypides: *Tragedye*. T. 2: *Tragedye niewieście [Alkestis — Medea — Fedra (Hippolytos) — Hekabe — Ifigenia w Aulidzie — Ifigenia w Tauryi]*. Przeł. J. Kasprowicz. Wstęp T. Sinko. Nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1918.
- Flukowski S.: *Ajschylos w okowach polskiego romantyzmu*. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 13.
- Genette G.: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Tłum. J.E. Lewin. Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Górski K.: *Jan Kasprowicz. Studia*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Grimal P.: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław—Warszawa—Kraków 1997.

- Heydel M.: *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Universitas, Kraków 2020, s. 23—44.
- Hulewicz W.: *Teatr wyobraźni*. W: *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*. Biblioteka Radiowa, Warszawa 1935, s. 7—37.
- Huszczynski A.: *Prometeusz skowany*. „Pion” 1937, nr 13.
- Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprówicza. Red. G. Igliński. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011.
- Kalęba B.: *Wyrwa w świecie. Przekład literacki w radzieckiej Litwie — casus Tomasa Venclovy i rówieśników*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Kasprówicz J.: *Dzieła*. T. 20: *Pisma prozą II*. Dom Książki Polskiej, Warszawa 1931.
- Kasprówicz J.: *Dzieła*. T. 21: *Pisma prozą III*. Dom Książki Polskiej, Warszawa 1931.
- Kasprówicz J.: *Dzieła*. T. 22: *Pisma prozą IV*. Dom Książki Polskiej, Warszawa 1931.
- Kasprówicz J.: *Przekłady*. T. 3 i 4. Wyd. W. Meisels, Kraków 1931.
- Kasprówicz J.: *Prometeizm w poezji. Wykłady uniwersyteckie Jana Kasprówicza*. Z rękopisu ogłosił J. Berger. „Rocznik Kasprówiczowski” 1938, t. 2, s. 1—148.
- Kasprówicz J.: *Wybór poezji*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław—Warszawa—Kraków 1990.
- Kasprówiczowa M.: *Dziennik*. Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1958.
- Kołaczkowski S.: *Wyspiański, Kasprówicz. Przeglądy*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Kosidowski Z.: *Artystyczne słuchowiska radiowe*. Fiszer i Majewski, Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1928.
- Lesky A.: *Tragedia grecka*. Tłum. M. Weiner. Homini, Kraków 2006.
- Lipski J.J.: *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891—1906*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Loth R.: *Jak Kasprówicz*. W: *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław—Warszawa—Kraków 1994.
- Munday J.: *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-Making*. „Target” 2013, nr 25 (1), s. 125—139.
- Munday J.: *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns*. „Translator: Studies in Intercultural Communication” 2014, nr 20 (1), s. 64—80.

- Niemirycz A.: *Od Chaucera do Yeatsa. Translatorskie wybory Jana Kasprowicza jako tłumacza literatury angielskiej*. W: *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*. Red. G. Igliński. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011.
- Parandowski J.: *Przekłady klasyczne Jana Kasprowicza*. „Kwartalnik Klasyczny” 1927, nr 1, s. 33—35.
- Parandowski J.: *Mowa przy wręczaniu nagrody P.E.N. Clubu Stefanowi Srebrnemu 5.IX.1949*. „Meander” 1949, nr 4, z. 8, s. 357—358.
- Pleszkun-Olejniczakowa E.: *Słuchowiska Polskiego Radia w okres piętnastolecia 1925—1939*. T. 1: *Fakty, wnioski, przypuszczenia*. Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2000.
- Pleszkun-Olejniczakowa E.: *Słuchowiska Polskiego Radia w okres piętnastolecia 1925—1939*. T. 2: *Rejestr słuchowisk piętnastolecia 1925—1939*. Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2000.
- Podhorska-Okołów S.: *Słuchowiska bohaterskie*. „Pion” 1937, nr 13.
- Podstawka A.: *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza*. Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2014.
- Popławski M.: *O przekładaniu i przekładach*. „Kwartalnik Klasyczny” 1927, nr 1, s. 207—216.
- Program audycji Polskiego Radia 7—13 III 1937*. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 10.
- Sandauer A.: *Żle o poprzednikach*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—1974. Antologia*. Red. E. Balcerzan. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 352—357.
- Schneider S.: *Ajschylos, Dzieje Orestesa, przekład Jana Kasprowicza, Lwów 1908*. „Eos” 1909, nr 15, s. 197—200.
- Sinko T.: *Nowy przekład Ajschylosa*. „Czas” 1911, nr 62.
- Sinko T.: *Tragedie Ajschylosa w nowym przekładzie*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, nr 3, z. 1, s. 176—185.
- Srebrny S.: *Odpowiedź na przemówienie prezesa P.E.N. Clubu polskiego Jana Parandowskiego z dnia 5-go września 1949 roku*. „Meander” 1949, nr 4, z. 1—10, s. 360—362.
- Srebrny S.: *Teatr grecki i polski*. Wybór i oprac. S. Gąssowski. Wstęp J. Łanowski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Steffen W., Batóg T.: *Ajschylos. Twórca tragedii greckiej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, Poznań 2000.
- Szeligowski T.: *Studia i wspomnienia*. Pomorze, Bydgoszcz 1985.
- Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*. Red. T. Brodniewicz, J. Kempieński, J. Tatarska. Ars Nova, Poznań 1998.

- Venuti L.: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge, London, New York 1995.
- Wasilewski Z.: *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*. Gebethner i Wolff, Warszawa [1923].
- West M.L.: *Wprowadzenie do metryki greckiej*. Tłum. J. Partyka. Homini, Kraków 2003.
- Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*. Red. R. Loth. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Źródła archiwalne

Spuścizna Stefana Srebrnego ze Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu:

- rps 967/III
- rps 986/IV
- rps 987/1/III
- rps 987/2/III
- rps 993/IV

Źródła internetowe

- <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1976/tadeusz-szeligowski> [dostęp: 11.12.2022].
- https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5227/tadeusz-szeligowski/index.html [dostęp: 11.12.2022].
- <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2021-v66-n1-meta06190/> [dostęp: 28.12.2023].
- <https://www.polskieradio.pl/350/6858> [dostęp: 25.11.2022].
- <https://www.polskieradio.pl/399/7980/Artykul/2658882,93-lata-temu-zaczelo-nadawac-Polskie-Radio-Wilno> [dostęp: 25.11.2022].
- <https://www.polskieradio.pl/8/6594/artykul/2206494,tadeusz-szeligowski-prawnik-ktory-wybral-muzyke> [dostęp: 11.12.2022].
- <https://wydawnictwo.ossolineum.pl/catalogue/> [dostęp: 25.11.2022].

Barbara Bibik

Prometejskie zmagania

STRESZCZENIE | 11 marca 1937 roku Polskie Radio wyemitowało słuchowisko oparte na tragedii Ajschylosa *Prometeusz w okowach*. Autorem opracowania był ówczesny profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, Stefan Srebrny, osoba cieszącą się niezwykłą estymą w środowisku tak naukowym, jak i artystycznym. Przekład, którym na potrzeby słuchowiska się posłużył, był autorstwa Jana Kasprowicza, nieżyjącego już, jednak niewątpliwie jednego z największych poetów przełomu XIX i XX wieku. Ponieważ samo nagranie nie zachowało się w archiwach Polskiego Radia, przedmiotem mojego zainteresowania w artykule jest tekst przekładu Jana Kasprowicza, wydany w serii II Biblioteki Narodowej, który był własnością Stefana Srebrnego i na którym wileński, a następnie toruński, profesor nanosił adnotacje pozwalające nam — w jakiejś mierze — usłyszeć to słuchowisko, w którym mierzył się z legendą (i pracą) wielkiego poety.

SŁOWA KLUCZOWE | Stefan Srebrny, Jan Kasprowicz, Ajschylos, Prometeusz, przekład, słuchowisko

Barbara Bibik

Prometheus's Struggles

SUMMARY | On March, 11, 1937 the Polish Radio broadcast the radio play based on Aeschylus's tragedy titled *Prometheus bound*. Stefan Srebrny, the professor at the Stefan Batory University in Vilnius at that time, was responsible for this radio play. He was a well-known academic and translator. While preparing the radio play, he used the translation by Jan Kasprowicz, one of the greatest Polish poets at the turn of the 20th century. As the recording did not survive the World War II, the translation by Jan Kasprowicz, issued in series II of the National Library and owned by Stefan Srebrny, constitutes the subject interest of my study. However, among the book collection at the Department of Classical Studies at the Nicolaus Copernicus University we find the copy of translation by Kasprowicz that belonged to Stefan Srebrny on which he made notes while preparing the radio play, and in the Old Prints and Manuscripts collection in the University Library — some other interesting documents. All of them shed some light on the radio play itself. They also give us some insight on the work of an academic and translator who had to struggle with the legend of one of the greatest poets. They were both fond of Aeschylus, but although their ideas on how the Greek play should be rendered into Polish are similar at some points, they strongly differ at others.

KEYWORDS | Stefan Srebrny, Jan Kasprowicz, Aeschylus, Prometheus, translation, radio play

BARBARA BIBIK | dr hab., prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Katedrze Filologii Klasycznej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół tragedii greckiej i jej recepcji, a także wokół problematyki przekładów z języków klasycznych oraz dziedzictwa grecko-rzymskiego antyku. Opublikowała


m.in. monografię „*Translatoris vestigia*”. *Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Orestei” Ajschylosa* (2016). Jest współredaktorką serii (festiwalu i publikacji) zatytułowanej *Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu*: edycja pierwsza (2020) poświęcona jest dramatowi i teatrowi Rosji i Ukrainy; edycja druga (2022) poświęcona jest dramatowi oraz teatrowi chińskiemu i chińskojęzycznemu; edycja trzecia (tom w przygotowaniu) poświęcona jest dramaturgii francuskojęzycznej.



Ile Przybyszewskiego w Przybyszewskim? Kontrowersje wokół bułgarskich wydań utworów pisarza

How Much of Przybyszewski is in Przybyszewski? Controversies Surrounding the Bulgarian Editions of the Author's Oeuvre

Piotr Misztela

 <https://orcid.org/0000-0003-0869-7677>

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH
OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCE
piotrmisztela90@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.01.2023 r. | Data akceptacji: 9.03.2023 r.

ABSTRACT | The article addresses the controversies that accompanied the Bulgarian editions of Stanisław Przybyszewski's oeuvre, mainly in 1910s and 1920s. The first part looks at the disputes around quality and fidelity of the translations of his works, with particular emphasis on the *Homo sapiens* trilogy and the essay *On the Paths of the Polish Soul*. The second part examines a mysterious issue of one-act play, *Around the woman question*, signed as a “bulgarized translation” of Przybyszewski's drama, made by Alexander Simeonov.

KEYWORDS | Przybyszewski, translation, bulgarisation, literary mystification, Bulgarian modernism

„Czy można już mówić o wielkim powrocie Przybyszewskiego? Czy przestał być meteorem swojej epoki, by stać się (na powrót) jej centralną figurą?”¹ — pytał w 2008 roku znawca literatury Młodej Polski, Dariusz Trześniowski. Dziś, przeszło dekadę później, można chyba na to pytanie odpowiedzieć twierdząco. Prace monograficzne, liczne artykuły naukowe rozsiane po czasopismach i tomach pokonferencyjnych, a także ukazująca się obecnie monumentalna krytyczna edycja dzieł pisarza² stanowią dobitny dowód rehabilitacji twórcy, którego przez dziesięciolecia polskie literaturoznawstwo traktowało z rezerwą. Nie brak również rozpraw o zacięciu komparatystycznym, badających recepcję twórczości autora *Śniegu* w Niemczech, Rosji czy Czechach³. Wciąż jednak brakuje syntetycznych opracowań na temat jego obecności na Bałkanach. Tymczasem polski modernista cieszył się tam ogromną sławą, zwłaszcza w Bułgarii. W uzmysłowieniu skali jego popularności pomóc może uwzględnienie liczby i jakości tłumaczeń jego dzieł — są to bowiem te wartości, które jako kryterium pomiaru wpływu danego twórcy na obcą kulturę proponował translatolog André Lefevere⁴. Otóż wielu może zaskoczyć fakt, że w latach 1908—1926 ukazały się tam 42 wydania utworów Stanisława Przybyszewskiego, w większości opartych na różnych tłumaczeniach. Przełożono niemal wszystkie powieści pisarza, większość dramatów i poematów prozą, a także kilka esejów. Nawiasem mówiąc, gdyby — wzorem samego zainteresowanego — wierzyć w mistykę liczb⁵, należałoby mówić o niesłychanej, tajemniczej koincydencji: weryfikowalna liczba przedsta-

- 1 D. Trześniowski: *Bolesna lekcja nowoczesności. Gabrieli Matuszek „Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny”*. „Wielogłos” 2008, nr 4, s. 107—115, tu: s. 107.
- 2 Krytyczna edycja Dzieł Stanisława Przybyszewskiego w jedenastu tomach redagowana jest przez Gabrielę Matuszek-Stec. Do tej pory (stan na początek 2023 roku) ukazały się tomy pierwszy oraz trzeci (S. Przybyszewski: *Proza poetycka. Pentalogia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022; S. Przybyszewski: *Homo sapiens. Trylogia*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022).
- 3 Zob. G. Matuszek: *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892—1992)*. Universitas, Kraków 1996; A. Moskwin: *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX — początku XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007; P. Kawalec: *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*. Collegium Columbinum, Kraków 2007; K. Woźniak: *Ladislav Klíma i Stanisław Przybyszewski. W kręgu nihilizmu gnostyckiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- 4 A. Lefevere: *Translating poetry. Seven strategies and a blueprint*. Van Gorcum, Assen—Amsterdam 1975, s. 106, 119.
- 5 W *Moich współczesnych*, przy okazji prób interpretacji *Wielkiej improwizacji* w duchu okultyzmu, podkreślał, że „liczba to wielka i święta rzecz” (S. Przybyszewski: *Moi współcześni. Wśród obcych*. Biblioteka Polska, Warszawa 1926, s. 65).

wień, jakie odegrano w Bułgarii na podstawie jego sztuk, jest identyczna — również wynosi 42.

Choć poziom bułgarskich przekładów z polskich i niemieckich oryginałów był wysoki, a w przypadku częstych przekładów pośrednich dokonywanych z rosyjskiego⁶ — z reguły niezafałszowujący treści, to głosy sceptycznie odnoszące się do twórczości Stanisława Przybyszewskiego łączą się niekiedy ze skargami na marnej próby działalność translatorską poświęconą jego dziełom. Jest to zresztą element szerszego zjawiska, z którym borykała się bułgarska literatura przełomu wieków. Katerina Gel wskazuje na pojawiające się już od lat 70. XIX stulecia utyskiwania licznych pisarzy i krytyków⁷ na lawinowo rosnącą liczbę coraz to nowych tłumaczeń zagranicznych dzieł. Krytykowali oni nie tylko sam wybór utworów będących obiektem pracy translatorskiej (często była to tzw. literatura popularna), lecz także „niski poziom kompetencji językowych niezliczonych samozwańczych tłumaczy”⁸. I chociaż w pierwszych latach XX wieku sytuacja zaczęła się poprawiać, to pewne znamiona kryzysu nadal były widoczne. Świadczy o tym choćby treść rubryki literackiej w dwutygodniku dla nauczycieli „Учителски вестник” („Gazeta Nauczycielska”) z 1911 roku. Czytamy tam między innymi o Stanisławie Przybyszewskim: „Bardzo źle, że tak wybiórczo tłumaczy się utwory tak interesującego pisarza, i że ani jeden z nich nie został przełożony z polskiego lub niemieckiego oryginału”⁹. Co ciekawe, w czasopiśmie tym, oficjalnym organie ówczesnego Związku Nauczycieli Bułgarskich, dostrzegano możliwość szkodliwego wpływu autora *Synagogi szatana* na młodzież. Redakcja miała chyba jednak świadomość sztubackiej nieposkromionej ciekawości i sprytu, wobec których jakiegokolwiek działania prewencyjne musiałyby skapitulować. W związku z tym z dwóch najpopularniejszych utworów Przybyszewskiego, *Homo sapiens* i *Dzieci szatana*, zdecydowano się wybrać mniejsze zło. Werdykt i uzasadnienie

6 Model recepcji polskiej literatury oparty na pośrednictwie Rosji będzie obowiązywał aż do końca I wojny światowej, kiedy to regularnie zacznie się ukazywać poświęcony kulturze polskiej „Przegląd Polsko-Bułgarski”, chociaż i w nim znaleźć będzie można echa dawnego podejścia. Zob. Д. Георгиева: *Прочитът през „полска“ и „руска рѣка“ или в търсене на авторитети*. W: eadem: *Мостове от думи. Полската литература в България в периода между двете световни войни*. Св. Климент Охридски, София 1997, s. 33—39.

7 Choćby takich, jak Christo Botew czy Luben Karawelow.

8 K. Gel: *Посредници между културите. Преводи на немски драми в България около 1900 г.* W: *Нашата Европа. Булгарски представи за своето и чуждото 1870—1945*. Съст. К. Гел et al. Сиела, София 2011, s. 267—322, tu: s. 273. Wszystkie tłumaczenia z języka bułgarskiego zawarte w artykule są jego autorstwa — P.M.

9 *Книжнина*. „Учителски вестник“ 1911, бр. 11, s. 181.

brzmiały: „Naszym uczniom można polecić tylko drugą z powieści, gdyż *Homo sapiens* doprowadziłoby wielu młodych do szaleństwa i perwersji”¹⁰. I można się tylko zastanawiać, czy owładnięty żądzą zniszczenia świata cyniczny nihilista, podpalacz i morderca, jakim był Gordon z *Dzieci szatana*, tworzący dodatkowo wokół siebie coś w rodzaju tajnego stowarzyszenia, rzeczywiście stanowi dla nastoletnich umysłów — poszukujących identyfikacji, akceptacji, nierzadko poklasku rówieśników — mniejsze niebezpieczeństwo niż zagłębiający się w przydługich monologach wewnętrznych, często zaprzeczający sam sobie, bohater *Homo sapiens* Eryk Falk...

Szerzej problem jakości przekładów literatury powszechnej poruszano (również w 1911 roku) w dzienniku „Реч” („Słowo”). Ukazał się w nim artykuł pod znamionym tytułem *Книжно наводнение* (*Zalew książek*), zwracający uwagę na przetaczającą się przez Bułgarię swoistą klęskę urodzaju w dziedzinie literatury przekładowej. Tak naprawdę trapiącym dziennikarza zagadnieniem nie była, rzecz jasna, liczba ogłaszanych tłumaczeń, lecz ich rażąco niska jakość. Nie dość, że „niemieckie, polskie i inne oryginały tłumaczone były mimo wszystko z rosyjskiego”, to w dodatku „przekładane były przez bezimiennych lub nieuwzględnionych, a jedynie domniemych tłumaczy”. Jako przykład podano w artykule debiutancką powieść Stanisława Przybyszewskiego: „Jakiś W. Karagiozow przełożył *Homo sapiens* [...] — powieść imponującą językowo [...]. *Homo sapiens* przetłumaczone zostało z przekładu rosyjskiego, tak jak inna, niemniej skandaliczna powieść Przybyszewskiego, *De profundis*. Wystarczy już tych nieumiejętnych tłumaczeń”¹¹. Tekst, generalnie nieprzychylnie nastawiony do literatury modernistycznej, można potraktować jako tendencyjny, przynajmniej w odniesieniu do wymienianych w nim przekładów dzieł Przybyszewskiego¹². Choć trudno podważać tezę, że przekład wtórny (tłumaczenie dokonywane z nieoryginalnej wersji językowej) umniejsza nieco wartość dzieła, to porównanie wersji *Homo sapiens* opracowanej przez Wasiła Karagiozowa¹³ z polskim oryginałem¹⁴ nie wykazuje w tekście buł-

10 Ibidem.

11 Ст. П. В-в: *Книжно наводнение*. „Реч“ 1911, бр. 1227, s. 1—2.

12 W artykule wspomniane są także liche przekłady *Sanina* Arcybaszewa i *Matki* Maksyma Gorkiego.

13 С. Пишибишевски: *Ното Sapiens: Роман в 3 ч. Със статия за Пишибишевски от В. Фелдман*. Прев от рус. В. Карагъзов. Ангелов & Манев, Карнобат 1910.

14 Pojęcia tego używam umownie, jako że pierwotnie powieść została wydana po niemiecku. Polskie wydania swoich niemieckojęzycznych utworów tłumaczył jednak sam autor. Przynajmniej oficjalnie, gdyż, jak pisał Tadeusz Boy-Żeleński, Przybyszewski po powrocie do Polski w 1898 roku „poematy przełożył sam, z powieściami zaś załatwił się w osobliwy zaiste sposób. [...] Na stole w saloniku stała faszka wódki, obok leżała książka niemiecka i czysty papier. Ten i ów z młodych łazików

garskojęzycznym poważnych uchybień. Co więcej, w stosunku do przekładu rosyjskiego, z którego korzystał bułgarski tłumacz¹⁵, powieść wzbogacona została o pełniący funkcję przedmowy szkic Wilhelma Feldmana¹⁶ oraz (nieobecne również w polskich wydaniach) tłumaczenia obcojęzycznych zwrotów używanych przez bohaterów¹⁷. Przekład Karagiozowa zawiera też cenne badawczo objaśnienia terminów zakorzenionych w polskiej kulturze, a mogących wykraczać poza kompetencje kulturowe bułgarskiego czytelnika. Książka na przykład opisany został w przypisie jako „katolicki pop”¹⁸, a szlachta jako „arystokracja w Polsce”¹⁹ (można domniemywać, że odbiorca rosyjski, z racji szerszych związków geopolitycznych i kulturowych swej ojczyzny z Polską, w zamyśle autora przekładu na tamtejszy rynek mógł się bez takowych objaśnień obejść). Być może zresztą strategia inkrustowania tekstu podobnymi adnotacjami miała swoje zakorzenienie w tendencjach translatorskich epoki bułgarskiego odrodzenia narodowego. Wtedy to bowiem tłumacze, w poczuciu misji szerzenia oświaty wśród uciskanego przez wieki narodu, wykorzystywali przypisy w wydawanych książkach do przemyślenia wiedzy o charakterze ogólnym, często bardzo luźno związanej z fabułą dzieła²⁰. Pozostałe dwa bułgarskie tłumaczenia *Homo sapiens* (także z wersji rosyjskojęzycznej), choć bliźniaczo podobne do wersji Karagiozowa, również nie zawierają podobnych przypisów — mowa tu o przekładzie Cwetana Marinowa z 1919 roku²¹ i wydanej dwutomowo w latach 1930—1935 edycji z pretensjonalnym podtytułem

[kompanów Przybyszewskiego goszczących licznie i często w jego krakowskim mieszkaniu — P.M.] [...] tłumaczył kilka stronic, potem luzował go inny; gdy brakło pomocników, a czas naglił, zasiadał do stolika sam Przybyszewski” (zob. T. Boy-Żeleński: *Blaski i nędze mowy polskiej*. W: idem: *Ludzie żywi*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 32—50, tu: s. 34).

- 15 С. Пшибышевский: *Homo sapiens: Роман в 3 ч.* Переводъ Е. и И. Леонтьевы. Польза, Москва 1909. Jest to tłumaczenie z polskiego oryginału.
- 16 Wersja polskojęzyczna — zob. W. Feldman: *Na szczytach dekadentyzmu. Stanisław Przybyszewski*. W: idem: *Współczesna literatura polska: 1880—1901*. J. Fiszer, Warszawa 1903, s. 332—351.
- 17 Zob. np. С. Пшибишевски: *Homo Sapiens...*, s. 18, 62, 67.
- 18 Ibidem, s. 166. Co ciekawe, wyraz ten nie został przetłumaczony na typowo bułgarskie określenie duchownego katolickiego *свещеник* — tłumacz pozostał przy obecnym w rosyjskim przekładzie, lecz dużo rzadziej używanym w bułgarszczyźnie rusycyzmie *ксендз*.
- 19 Ibidem, s. 198.
- 20 Zob. С. Минчев: *Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения*. Държавна печатница, София 1912, s. 6. Szczególnie często zabieg ten znajdował zastosowanie w przekładach tzw. zbułgaryzowanych, który to termin omówiony zostanie w dalszej części rozdziału.
- 21 С. Пшибишевски: *Homo Sapiens: Роман в три части*. Прев. от рус. Цв. Маринов. Ив. Лесичков, София 1919.

Човекът на дивата страст (*Człowiek dzikiej żądz*), będącej dziełem tłumacza o równie pretensjonalnym pseudonimie — Walkiria²².

O wiele zasadniejszej (przynajmniej na pierwszy rzut oka) krytyce poddany został natomiast przekład patriotycznego eseju Przybyszewskiego *Szlakiem duszy polskiej*, opublikowany w 1920 roku przez wydawnictwo Geo Milewa — Везни. Dzieło przetłumaczone zostało przez Sawę Nenowa z niemieckiego oryginału (*Von Polens Seele*), na co wskazuje już sam tytuł — *Душата на Полша* (dosłownie *Dusza Polski*). Zarówno polsko-, jak i niemieckojęzyczna wersja ukazały się w roku 1917. Nad dzielącymi je różnicami pochyliła się Gabriela Matuszek, wskazując, że są to *de facto* dwie różne pozycje:

Wersja niemiecka zawiera *Zur Einfuhrung* (*Wprowadzenie*), dotyczące problemu polsko-niemieckiego porozumienia, oraz tylko jedną część, *Auf den Wegen der polnischen Seele* (*Na drogach polskiej duszy*), na którą składają się: tekst zatytułowany w polskiej wersji *Podłoże* oraz rozważania poświęcone znaczeniu Jana Kasprowicza, Henryka Sienkiewicza i Szopena, których fragmenty publikowane były w innych polskich tekstach (broшура *Szopen a naród* została tu włączona niemal w całości). Drugi główny trzon polskiej książki, poświęcony literaturze Młodej Polski, nie został tu opublikowany [...] ²³.

W obliczu tych rozbieżności sięgnięcie po wersję skróconą, przeznaczoną dla czytelników spoza Polski, a przy okazji skupiającą się na twórczości artystów znanych bułgarskiemu odbiorcy, wydawało się naturalnym wyborem. W krótkiej przedmowie Nenow wyjaśnia fakt pominięcia niemieckiego *Wprowadzenia* (a także tych dalszych fragmentów tekstu, które pełnią funkcję jego rozwinięcia) jako „nieciekawego dla bułgarskiego czytelnika i mającego znaczenie tylko wtedy, gdy było pisane”, czyli w czasie wojny; samą książkę zaś określa jako „subiektywno-patetyczną symfonię polskiej kultury”²⁴. W tekście zachowane zostały odautorskie przypisy objaśniające czytelnikowi zza Odry wyrażenia, których z racji nieznamomości (bądź niewystarczającej znajomości) polskiej kultury mógłby nie zrozumieć. Wśród nich znaleźć można choćby notkę z informacjami o Mickiewiczowskich *Dziadach*, z których trzeciej części *Improwizację* Przybyszewski obszernie cytuje. I to właśnie tłumaczenie tych fragmentów stanowi główną oś krytyki, jakiej poddał pracę Nenowa

22 С. Пшибишевски: *Ното Сариенс: Човекът на дивата страст. Роман в три части*. Т. 1—3. Прев. от рус. Валкира. София 1930—1935.

23 G. Matuszek: *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*. Universitas, Kraków 2008, s. 106.

24 С. Ненов: *Предговор*. W: С. Пшибишевски: *Душата на Полша*. Прев. от нем. С. Ненов. Везни, София 1920, s. 3.

krytyk literacki Wasil Pundew na łamach pisma „Демократически преглед” („Przegląd Demokratyczny”). Przychylnie, choć nie bezkrytycznie nastawiony do znanego mu niemieckiego oryginału²⁵, wspominał o mnogości błędów popełnionych przez tłumacza, poczynając od pozostawiania w tekście wyrażenia z języka niemieckiego, przez stosowanie rusycyzmów, niewłaściwe użycie nieokreślonych form rzeczowników, a na błędach ortograficznych kończąc (uchybienia w pisowni zdarzały się także w odniesieniu do polskich nazw własnych)²⁶. Trudno podważać te zastrzeżenia. Dla władającego polszczyzną Pundewa dużo istotniejsze było jednak zagadnienie przekładu wspomnianej *Wielkiej improwizacji*, która w wersji Nenowa przypominać miała raczej „nową, bułgarską improwizację”²⁷. Istotnie, trudno mówić o jej znaczeniowej ekwiwalencji względem Mickiewiczowskiego arcydzieła, co zresztą krytyk egzemplifikuje, porównując fragmenty tłumaczenia Nenowa z tymi przygotowanymi przez siebie na potrzeby artykułu (w bezpośrednim, filologicznym tłumaczeniu z języka polskiego). Dla uzmysłowienia problemu warto w tym miejscu dokonać odzwierciedlenia zabiegu zastosowanego przez Pundewa, czyli porównać oryginalną *Improwizację* z przekładem Nenowa na przykładzie fragmentów obydwu tekstów. Oto wersy od 67. do 71. w wersji Mickiewiczowskiej: „W pośrodku was jak ojciec wśród rodziny stoję, / Wy wszystkie moje! / Depczę was, wszyscy poeci, / Wszyscy mędrcie i proroki, / Których wielbił świat szeroki”²⁸. Tak natomiast brzmi tłumaczenie Sawy Nenowa: „Jak dostojny pra-ojciec wśród swego rodu stoję wyprostowany, i liczę głowy. Wy wszystkie — wszystkie — jesteście moje! Hańba wam, wy poeci, uczeni i prorocy, przed którymi szeroki świat pełzał w prochu!”²⁹. Jak widać, różnice rzeczywiście są dość istotne. Pierwszą, która rzuca się w oczy, jest rezygnacja w tłumaczeniu z właściwego oryginałowi podziału materii tekstowej na segmenty wierszowe. O wiele bardziej uderza jednak charakter zmian treściowych wprowadzonych w bułgarskiej wersji, będących świadectwem nie tyle braku językowej kompetencji, ile — by rzecz oględnie — grafomańskiej inwencji własnej, wyczerpującej znamiona błędu określanego w przekładoznawstwie mianem amplifikacji³⁰. Zarzut Pundewa, puentującego swój tekst stwierdzeniem, że

25 „Książka Przybyszewskiego przynależy do wojennej literatury agitacyjnej i ma właściwe jej zarówno dobre, jak i złe cechy” (zob. В. Пундев: *Ст. Пишбишевски. Душата на Полия*. „Демократически преглед” 1920, кн. 4, s. 328—331, tu: s. 328).

26 Ibidem, s. 330.

27 Ibidem, s. 331.

28 A. Mickiewicz: *Dziadów część III*. Czytelnik, Warszawa 1967, s. 51.

29 С. Пишбишевски: *Душата на Полия...*, s. 30.

30 Chodzi o — jak ujął to Edward Balcerzan — „uzupełnienie tekstu o elementy nowe, których nie zawiera pierwowzór i nie narzuca konieczność kompensacji strat wyni-

„tłumacz z pewnością odnosił się bardzo swobodnie do niemieckiego przekładu Przybyszewskiego”³¹, wydaje się więc na pierwszy rzut oka w pełni zasadny. Problem jednak w tym, że... porównanie przekładu Nenowa z oryginałem *Von Polens Seele* pokazuje, iż tłumacz nie wprowadził w stosunku do wersji Przybyszewskiego praktycznie żadnych większych zmian, z samym układem tekstu włącznie! Nawet fragmenty, które najjaskrawiej odbiegają od polskiego oryginału, są stosunkowo wiernym tłumaczeniem niemieckojęzycznej wersji Przybyszewskiego³². Mamy tu więc do czynienia nie tyle z „nową, bułgarską improwizacją”, ile z nową improwizacją autora *Godów życia*, i to właśnie do niego winny odnosić się zarzuty sformułowane wobec Nenowa.

Wśród zagadnień związanych z dziejami bułgarskich przekładów dzieł Przybyszewskiego najbardziej zagadkowa pozostaje kwestia jednoaktowej sztuki pt. *Wokół kwestii kobiecej* (*Около женския въпрос*). Opublikowana w 1910 roku wspólnie z jego dramatem *Dla szczęścia* w ramach serii wydawniczej Biblioteka Uniwersalna³³, podpisana została jako „zbułgaryzowany przekład” autorstwa Aleksandra Simeonowa³⁴, odpowiedzialnego również za tłumaczenie pierwszej ze sztuk. Popularny w kulturze bułgarskiej termin „bułgaryzacja”³⁵ („побългаряване”) oznaczał modyfikowanie fabuły

kających z braku jakiegokolwiek szansy tłumaczenia względnie ekwiwalentnego” (E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako twórczość*. W: idem: *Literatura z literatury: strategie tłumaczy*. Śląsk, Katowice 1998, s. 144–150, tu: s. 146).

31 Ibidem.

32 Zob. choćby odpowiednik wersu 67: „Als würdiger Ahn inmitten seiner Sippe steh ich da und zähle die Häupter”; odpowiednik wersów 69–71: „Schande über euch, ihr Dichter, ihr Schriftgelehrten und Propheten, vor denen die breite Welt im Staube froch!” (S. Przybyszewski: *Von Polens Seele: ein Versuch*. Eugen Dederichs, Jena 1917, s. 43).

33 Bułg. *Универсална общедостъпна библиотека*. Efemeryczna seria ukazywała się w wydawnictwie braci Diulgerowów z siedzibą w Kiustendile. Dwa lata przed omawianą publikacją w jej ramach ogłoszono przekład *Śniegu* Przybyszewskiego; poza nimi Biblioteka Uniwersalna wydała jeszcze dramaty: *Ślepców* Maurice’a Maeterlincka oraz *Nowe bożyszcze* François de Curela, a także jedną z powieści Clary Viebig (wszystkie trzy pozycje ukazały się w 1909 roku).

34 Prawdopodobnie chodzi o Aleksandra Stanewa Simeonowa, zapomnianego już dziś komediopisarza, poetę i humorystę, podpisującego swoje własne utwory pseudonimem T.D. Werin. Ku takiej hipotezie skłania fakt, że mniej więcej w tym samym czasie, w którym ukazała się sztuka *Wokół kwestii kobiecej*, to samo wydawnictwo opublikowało zbiór satyrycznych wierszy Werina *Pioruny i burze* (*Мълнии и бури*).

35 Przyjętego przeze mnie terminu nie należy mylić z homonimem (po bułgarsku też zresztą brzmiącym *побългаряване*) oznaczającym przyswajanie w przeszłości (niejednokrotnie pod przymusem) języka i kultury bułgarskiej przez różne grupy etniczne zamieszkujące terytorium Bułgarii.

zagranicznych utworów tak, aby odpowiadały one gustom rodzimych czytelników oraz otaczającym ich realiom. Początek takich praktyk przypadał na połowę XIX wieku i wiązał się z postępującym procesem wspomnianego już odrodzenia narodowego, w którym ważną rolę odgrywało usamodzielnianie się kultury narodowej³⁶. Choć apogeum popularności przekłady bułgaryzowane osiągnęły właśnie w latach 50., zjawisko to przetrwało aż do początków XX stulecia. Typowe zabiegi charakterystyczne dla bułgaryzacji to nadawanie bohaterom utworu bułgarskich imion, osadzanie fabuły w bułgarskiej rzeczywistości, a nawet snucie jej na kanwie ważnych dla narodu wydarzeń historycznych, gwoli wzniesienia w czytelnikach patriotycznych uczuć³⁷. Tendencyjność takich dzieł była zresztą powszechna; tłumacze nasycali je elementami moralizatorskimi i religijnymi³⁸.

Stefan Minczew pisząc o „побългаряване”, wskazuje, że niektóre z podanych temu zabiegowi utworów „są do tego stopnia zbułgaryzowane, że nawet wprawne oko może je wziąć za czysto bułgarskie”³⁹. W przypadku sztuki dołączonej do dramatu *Dla szczęścia* mamy raczej do czynienia z zabiegiem odwrotnym — iluzoryczne byłoby bowiem jej postrzeganie jako faktycznego zbułgaryzowania któregośkolwiek z dramatów Przybyszewskiego. Choć wspólna dla dwóch utworów strona tytułowa wyraźnie przypisuje autorstwo obydwu polskiemu modernście, to jednak brak jest wzmianki dotyczącej oryginału, na którym miałby się wzorować tłumacz. W dodatku dzieło w bardzo luźny sposób nawiązuje do twórczości polskiego dramaturga. Tytułowa kwestia kobieca sprowadzona zostaje tak naprawdę do przedstawienia w krzywym zwierciadle zagadnień emancypacji kobiet i liberalizacji etyki seksualnej. Poruszony zostaje również tak często analizowany w utworach Przybyszewskiego problem możliwości wyrażenia własnego „Ja”. O czynnikach, w których przyczyn niemości autoekspresji upatrywał autor *Złotej runy*, pisze Anna Dziedzic. Badaczka wskazuje, że jego bohaterowie „to bierny przedmiot nieznanych sił biologicznych i metafizycznych, niepokojąca zagadka. Pisarz kpi z «Ja» rozumianego jako wolny, samoświadomości

36 Jak odnotowuje Nikołaj Aretow, podobne zjawisko istniało również w innych literaturach bałkańskich tamtego czasu (zob. Н. Аретов: *Българските интерпретации на белетристиката от епохата на Просвещението*. „Език и литература“ 1996, кн. 3/4, s. 83—89, tu: s. 83). Popularnymi przykładami bułgaryzacji w dziedzinie dramatu są *Zbójcy* Friedricha Schillera (przeł. Neszo Bonczew, 1871 rok), *Die Zauberin Sidonia* Heinricha Zschokkego (przetłumaczona przez Krystio Iwanowa Mirskiego w 1884 roku jako *Piękna Sydonia — Хубава Сидония*) czy *Meropa* Woltera (przeł. Petyr Srebrow, 1872 rok).

37 Ibidem.

38 С. Минчев: *Из историята...*, s. 5.

39 Ibidem, s. 3.

my podmiot, pokazuje groźbę życia uwikłanego w materię i rozmnażanie”⁴⁰. W omawianej sztuce bułgarskiej problem ten ulega znaczącej trywializacji, poddany też zostaje zabiegom satyrycznym. Szermowanie nim służy jednej z bohaterek (Wenkowej, gospodyni domu, w którym rozgrywa się akcja) za oręż w walce o wyzwolenie spod rzekomej tyranii męża, a w rzeczywistości jest tak naprawdę pretekstem usprawiedliwiającym flirt i planowaną zdradę. Nie brak też związanych z pojęciem „Ja” elementów komicznych, jak choćby w scenie, w której wykorzystanie go ewokuje kurtuazja jednego z bohaterów:

Wenkowa (*wchodząc*): Zapomniałam panom powiedzieć, że będziemy pili herbatę...

Grymczew: O, niechże się pani nie fatyguje!

Wenkowa: Nie ma pan prawa mi rozkazywać; będę robiła to, czego chce moje „ja”, i nic więcej⁴¹.

O ile u Przybyszewskiego „Ja” ponosi klęskę z powodu targających istotą ludzką słabości i namiętności, o tyle w *Около женския въпрос* problem zostaje rozwiązany w sposób o wiele bardziej przyziemny. Niespodziewany powrót męża ze służbowej podróży przeistacza żarliwą bojowniczkę o prawa kobiet w potulną panią domu, zdejmującą mężowi płaszcz i obsypującą go czułymi słówkami. Gdy po chwili dochodzi między nimi do kłótni (mąż jest niezadowolony z wcześniejszej wizyty gości w domu bez jego pozwolenia), która kończy się wyprowadzką ich sublokatora, Wenkowa wykrzykuje rytualne dla komedii obyczajowych zdanie: „Staniemy się pośmiewiskiem dla ludzi!”⁴² — które ostatecznie przesądza o jej powrocie na łono zaściankowej moralności.

Wspomniani goście zaś to dwóch młodych mężczyzn, którzy wraz z rzeczonym sublokatorom cynicznie rozbudzają u gospodyni oraz dwóch jej córek zainteresowanie kwestią kobiecą. Zagadnienie to odnoszą przede wszystkim do równouprawnienia w dziedzinie etyki płciowej, licząc (zresztą całkiem słusznie) na to, że bohaterki pozbawione narzuconych im przez patriarchalną kulturę uprzedzeń chętniej oddadzą się miłostkom. Posługują się przy tym

40 A. Dziedzic: *Metafizyka doświadczalna Stanisława Przybyszewskiego*. W: *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*. Red. G. Matuszek. Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 107–119, tu: s. 112.

41 С. Пшибишевски: *За участието. Около женския въпрос*. Прев. Ал. Симеонов. Бр. Г. Дюлгерови, Кюстендил 1910, s. 70–71.

42 *Ibidem*, s. 100.

argumentami bliskimi koncepcji androgynii, przeżywającej w okresie modernizmu renesans, również za sprawą Przybyszewskiego⁴³:

Wenkow: Nie pamiętam, gdzie przeczytałem pewne bardzo słuszne porównanie kobiety i mężczyzny do monety. Kobieta jest na przykład jedną stroną, a mężczyzna — drugą. Razem tworzą więc pieniądź, który ma wartość⁴⁴.

Grymczew: [...] Czym jest mężczyzna, a czym — kobieta?... Mają jednakowe prawa i tyle. Kobieta poza swoim mężem może mieć niezliczonych kochanków — wystarczy, że tego chce, tak jak i mężczyzna. Mają równe prawa!

Wenkowa: Otóż to. Mój mąż teraz wyjechał. Być może poznał tam jakąś, i z nią rozmawia, i się całują, i wszystko robią! Skoro on może, to dlaczego ja nie? Będę więc rozmawiała z wami i robiła wszystko, czego zapragnę⁴⁵.

Utwór zawiera też elementy parodystyczne odnoszące się do obiegowych twierdzeń o kwiecistości i nadmiernej egzaltacji języka modernistów. Wenkow, w pierwszych didaskaliach przedstawiony jako „młody człowiek, który myśli, że umie pisać”⁴⁶, jest autorem niewydanego dramatu pt. *Вихрушка*. Wyraz ten (w l. poj. „вихрушка”) w języku bułgarskim oznacza wicher bądź trąbę powietrzną, co stanowi zapewne odniesienie do modernistycznego trendu nadawania utworom tytułów nawiązujących do spektakularnych i budzących grozę zjawisk atmosferycznych. Przykładem może być choćby słynny w Bułgarii dramat Pejo Jaworowa pt. *Kiedy padnie grom*⁴⁷, a także... *W Malstromie*, czyli ostatnia część trylogii powieściowej Przybyszewskiego *Homo sapiens*. W obliczu prześmiewczego charakteru *Около женския въпрос*, a także wobec faktu, że sztuka ta ma być przeciwzbułgaryzowaną wersją dzieła Przybyszewskiego, można domniemywać, że Simeonow puszcza w ten sposób oko do czytelnika, delikatnie kpiąc sobie z leksykalnych upodobań autora *Topieli*⁴⁸. Co więcej,

43 Wątek androgynny był przez Przybyszewskiego poruszany w wielu utworach, zarówno fikcjonalnych, jak i niefikcjonalnych. Jest to zagadnienie dobrze opracowane (zob. choćby K. Mrówka: *Androgyniczny model „Nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 4, s. 45—55; G. Matuszek: *Projekt androgynny i zdrada kochanki: Z cyklu Wigilii*. W: eadem: *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny...*, s. 182—88).

44 С. Шибишевски: *За участнето...*, s. 75.

45 Ibidem, s. 77.

46 Ibidem, s. 62.

47 Bułg. *Когато гръм удари*. Tłumaczenie tytułu podają za Teresą Dąbek-Wirgową. Por. T. Dąbek-Wirgowa: *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 194.

48 Jeśli uznamy, że za napisaniem *Wokół kwestii kobiecej* rzeczywiście stoi Werin, wówczas tytuł opublikowanego przezeń w tym samym wydawnictwie dwa lata później

metafory używane przez Wenkowa, zwracającego się do jednej z sióstr słowami: „głos Panienci przepelniony jest boską harmonią”⁴⁹, ewokują skojarzenia z charakterystycznym stylem, w jakim wrażenia sensualne oddaje Przybyszewski, często posługujący się terminologią muzyczną⁵⁰. Szczególnie istotna jest w tym kontekście jego teoria tzw. metasłowa. W *Na drogach duszy* czytamy:

Kiedy pierwotny człowiek tworzył pierwsze słowo, to nie naśladował głosów natury [...]. Coś zrobiło w jego duszy olbrzymie wrażenie. Uczucie pierwotne, czy to miłości, czy zemsty, czy strachu i przerażenia [...] rozpierało mu piersi, aż mu się w uszach rozległ jego własny przeciągły krzyk, czy to zdumienia, czy przestraszenia, czy też pragnienia. Pierwotny człowiek nie mówił swych uczuć, ale je śpiewał, długo, przeciągle [...]. Ten pierwotny sposób wypowiedzania się, odtwarzania bezpośrednio swych uczuć w formie dźwięku jest dla mnie tym, co nazywam metasłowem lub meta dźwiękiem. Ale w miarę napływania wrażeń, w miarę ich powtarzania się, zatracał się równocześnie rozmach uczuciowy. [Słowo — P.M.] zwęzła się w samogłoski i konsonanty, aż wreszcie zagubiło zupełnie swój pierwotny charakter, swoją olbrzymią wagę uczuciową: człowiek zapomniał, że kiedyś odtwarzał swe uczucie [...]⁵¹.

Przybyszewski walczył o zniesienie tego „rozłamu pomiędzy słowem a dźwiękiem, śpiewem a muzyką”⁵²; stąd być może wspomniany zachwyt Wenkowa — jako krzewiciela powyższej idei — nad harmonią głosu bohaterki.

Stefan Minczew odnotowuje, że tłumacze trudniący się bułgaryzacją łączyli w swoich utworach własne gusta i poglądy z tymi charakterystycznymi dla epoki, z której pochodziło przekładane dzieło⁵³. *Около женския въпрос* ma te cechy, podobnie jak i przytaczane wcześniej właściwości tendencyjno-moralizatorskie. Można więc uznać, że Simeonow

humorystycznego tomiku poezji, *Pioruny i burze* (por. przyp. nr 34), okaże się kontynuacją parodystycznej strategii.

49 С. Пшибишевски: *За уцастнето...*, s. 76.

50 Celnie streścił to Jerzy Skarbowski, pisząc: „W licznych powieściach i dramatach Stanisława Przybyszewskiego występują wątki muzyczne, w świecie literackim pisarza działają kompozytorzy i wykonawcy, muzyką pobrzmiewają wreszcie frazy i składnia jego prozy. [...] Przybyszewski posługiwał się często metaforą, przenośniami i słownictwem zaczerpniętym z terminologii muzycznej [...]”. Zob. J. Skarbowski: *Muzyczne fascynacje Stanisława Przybyszewskiego*. W: idem: *Literatura — muzyka: zbliżenia i dialogi*. Czytelnik, Warszawa 1981, s. 76—91, tu: s. 89.

51 S. Przybyszewski: *Szopen. Impromptu*. W: idem: *Na drogach duszy*. L. Zwoliński i S-ka, Kraków 1900, s. 89—104, tu: s. 96.

52 Ibidem.

53 С. Минчев: *Из историята на българския роман...*, s. 4.

użył modernistycznego kostiumu, z jednej strony parodiując wszechobecne, także w twórczości bułgarskich symbolistów⁵⁴, „Ja”. Z drugiej zaś strony „tłumacz” podpisuje się pod obecnym w twórczości takich pisarzy, jak Penczo Sławejkow, Anton Straszimirov czy Pejo Jaworow, poczuciem upadku patriarchalnego ładu społecznego w obliczu fluktuacji towarzyszących nowoczesności — dlatego w sztuce satyrycznie wykorzystany zostaje motyw emancypacji kobiet. Rozalia Likowa w kanonicznej pracy poświęconej bułgarskiemu symbolizmowi pisze o typie modernistycznego bohatera: o „człowieku, który wypchnięty został ze sfery patriarchalnej stabilności i równowagi na bezkresne pole ludzkich konfliktów i wewnętrznych przeciwności”⁵⁵. W takiej właśnie sytuacji znajdują się postaci zasiedlające karty *Около женския въпрос*. Próbuje sondować, na ile wolno im wykroczyć poza dawne granice konwencji społecznych, stąd nieustanne wzajemne utwierdzanie się w słuszności obranej drogi. Komediowość utworu oraz droga obra-na przez Simeonowa sprawiają jednak, że finalnie wykraczają jedynie poza granice śmieszności.

Co bardziej dociekliwy czytelnik zapewne zwrócił już uwagę na fakt, że nazwisko Stanisława Przybyszewskiego ani razu nie padło tu w kontekście autorstwa *Около женския въпрос*. Nie jest to bynajmniej zrządzenie przypadku; otóż utwór ten... nie jest w żadnym razie zbułgaryzowaną (choćby i skrajnie) wersją nie tylko któregośkolwiek z dramatów Przybyszewskiego, lecz także jakiegokolwiek fragmentu jego dzieła. Pozostaje zatem pytanie, czy bułgarski wydawca (a może był to zabieg samego autora — Simeonowa?), anonsując utwór dołączony do *Dla szczęścia* jako zbułgaryzowany przekład, miał zamiar omamić i przyciągnąć potencjalnego czytelnika? Czy może też ruch ten był, jeśli weźmiemy pod uwagę satyryczny charakter dzieła, puszczaniem oka do bardziej świadomego odbiorcy i przygotowaniem go do lektury dzieła kpiąco odnoszącego się do twórczości polskiego modernisty? Niepodobna definitywnie rozstrzygnąć, która z hipotez jest prawdziwa. Istnieje wszakże i trzeci wariant, łączący je obie. Mniej wyrobiony czytelnik, słabiej zaznajomiony z dziełami Stanisława Przybyszewskiego, miał „złapać się” na, mówiąc dzisiejszym językiem, sprytny chwyt marketingowy. Odbiorca o wyższych kompetencjach kulturowych zaproszony zaś został do gry

54 O kształtowaniu pojęcia „Ja” w bułgarskiej literaturze modernistycznej wyczerpująco pisze w swojej książce Bojko Penczew (zob. Б. Пенчев: *Българският модернизъм: Моделирането на Аза*. Проектория, София 2012). *Около женския въпрос* rogu-sza jednak kwestię „Ja” w sposób na tyle splotony, że głębsze rozwijanie teorii omawianych przez Penczewa wydaje się tu zbędne.

55 Р. Ликова: *Проблеми на българския символизъм*. Български писател, София 1985, s. 205.

konwencjami⁵⁶, by — już to na jej początku, już to w trakcie trwania — zorientować się, że ma do czynienia z dziełem jedynie nawiązującym do dorobku literackiego słynnego modernisty⁵⁷. Tak naprawdę bowiem utworowi dużo bliżej do tradycji bułgarskich komedii obyczajowych. To wśród nich znajdziemy zarówno motywy walki płci połączone z krytyką postaw feministycznych (choćby *Nienawidząca mężczyzn* Stefana Kostowa⁵⁸), postaci niespełnionych pisarzy grafomanów (*Na jawie i we śnie* Wasiła Popowicza⁵⁹) czy wreszcie bałwochwalczych wielbicieli zachodnich nowinek obyczajowych (*Pojedynek* Iwana Wazowa)⁶⁰.

Wspomniany termin „gra” ma zresztą w przypadku *Около женския въпрос* niebagatelne znaczenie. Podtytuł nadany utworowi to nie „пиеца” („sztuka”), nie „драма” („dramat”) ani „комедия” („komedia”), czyli warianty, których najbardziej można by się w odniesieniu do tego tekstu spodziewać. Zamiast nich użyto terminu „игра”. Na określenie sztuki teatralnej stosuje się go niezwykle rzadko; podstawowymi desygnatami tego wyrazu w języku polskim są właśnie „gra” bądź „zabawa”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że opatrzenie

56 Przez ową literacką grę rozumiem — za Jerzym Jarzębskim — „taką szczególną interakcję, w której partnerzy realizują wytyczne pewnego systemu, podejmując rozliczne czynności w sztucznie wyodrębnionym środowisku, realizując założone w systemie cele. Reguły systemu tworzą swoisty «język» umożliwiający partnerom wzajemne zrozumienie i prawidłowe działanie. Rola «wypowiedzi» w owym «języku» nie polega jednak przede wszystkim na komunikowaniu jakichś treści, ale na prowokowaniu określonych reakcji partnera w grze, na organizacji współdziałania, przynoszącego rozrywkę [...], a wreszcie — zrozumienie reguł rządzących wszystkimi zjawiskami, które dają się opisać w systemie uprawianej gry” (J. Jarzębski: *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*. W: idem: *Gra w Gombrowicza*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 23—58, tu: s. 31).

57 Rozbieżności między tymi dwoma projektowanymi typami odbiorcy odpowiadałyby zatem stosowanemu przez niemieckiego literaturoznawcę Erwina Wolffa rozróżnieniu na czytelnika „idealnego” (takiego, który dysponuje aparatem poznawczym pozwalającym na zrozumienie wszystkich faktycznych zamysłów autora danego dzieła) oraz czytelnika „realnego” (akceptowanego i przewidywanego przez autora dzieła odbiorcę, który nie jest w stanie wychwycić całości intencji piszącego). Temu drugiemu Simeonow przygotowuje alternatywną ścieżkę interpretacyjną swojej sztuki, pozostawiając go w „błogiej nieświadomości” co do braku jej faktycznego zakorzenienia w twórczości Przybyszewskiego (zob. E. Wolff: *Czytelnik pożądany. Rozważania i przykłady dotyczące wprowadzenia pewnego literaturoznawczego pojęcia*. Przeł. W. Białik. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1988, s. 388—414, tu: s. 390—391).

58 Bułg. *Мъжемразка* (1914 rok).

59 Bułg. *Наяве и на сънето* (1870 rok).

60 Bułg. *Двубой* (1902 rok).

tego akurat dzieła takim podtytułem miało w zamyśle nawiązywać nie tylko do swoistej gry uczuć i gestów, jaką toczą między sobą bohaterowie, lecz także właśnie do gry z czytelnikiem. Gry, dodajmy, średnio udanej. *Около женския въпрос* to komedia słabo skonstruowana; przez lwią część utworu fabuła prowadzona jest monotennie, a chaotycznemu zakończeniu brak wyraźnej puenty. Wpisuje się ona w tę kategorię utworów komediowych sprzed I wojny światowej, o których pisze w swojej monografii Iwan Bogdanow. Takich, które — poruszając kwestie stosunków damsko-męskich — czynią to w sposób niekiedy autentycznie zabawny, lecz „pisane są bez talentu bądź w sposób nieprzemysłany, [...] brak w nich charyzmatycznych postaci pozytywnych, a bez nich postęпки najbardziej nawet negatywnych bohaterów nie wypadają komicznie”⁶¹.

Zarówno przekład *Szlakiem duszy polskiej*, jak i jednoaktowa sztuka *Wokół kwestii kobiecej* stanowią ważne świadectwo recepcji twórczości Stanisława Przybyszewskiego w Bułgarii. Zdecydowanie krócej na reakcję czytelników (a przynajmniej „generałów czytania”, jak zwykł nazywać Janusz Sławiński tych, którzy tworzą „tekstowe utrwalenia aktów lektury”, czyli pisarzy i krytyków⁶²) czekać musiał pierwszy z wymienionych utworów⁶³. *Wokół kwestii kobiecej*, niezależnie od braku zainteresowania odbiorców oraz niskiego poziomu artystycznego, nie ustępuje wszelako wspomnianemu esejowi potencjałem badawczym. Fakt, że nazwisko „meteora Młodej Polski” firmowało bułgarski pseudoprzekład, jest jaskrawym dowodem niegdysiejszej sławy polskiego pisarza oraz poczytności jego dzieł wśród tamtejszych odbiorców. I chociaż nie zachowały się żadne ślady recepcji omawianej sztuki, to w pewnym stopniu spełniła ona tak ważną dla mistyfikacji literackich funkcję: wzbudziła kontrowersje oraz zainteresowanie. Choćby i w skromnym, literaturoznawczym artykule, i to po przeszło stuleciu.

61 И. Богданов: *Българската комедия. Развой и съвременно състояние*. Наука и изкуство, София 1962, s. 94–95.

62 J. Sławiński: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1981, nr 3, s. 5–34, tu: s. 32–33.

63 Oprócz wspomnianego Wasila Pundewa nad *Szlakiem duszy polskiej* pochylono się również w lapidarnej, anonimowej notce opublikowanej w „Przeglądzie Polsko-Bułgarskim” (*Душата на Полия*. „Полско-български преглед” 1920, бр. 16, s. 128). Periodyk, na ogół niezbyt przychylny Przybyszewskiemu, tym razem docenił jego zaangażowanie w sprawę narodową.

Literatura

- Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako twórczość*. W: idem: *Literatura z literatury: strategie tłumaczy*. Śląsk, Katowice 1998, s. 144—150.
- Boy-Żeleński T.: *Blaski i nędze mowy polskiej*. W: idem: *Ludzie żywi*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 32—50.
- Dąbek-Wirgowa T.: *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.
- Dziedzic A.: *Metafizyka doświadczalna Stanisława Przybyszewskiego*. W: *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*. Red. G. Matuszek. Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 107—119.
- Jarzębski J.: *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*. W: idem: *Gra w Gombrowicza*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 23—58.
- Kawalec P.: *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*. Collegium Columbinum, Kraków 2007.
- Lefevere A.: *Translating poetry. Seven strategies and a blueprint*. Van Gorcum, Assen—Amsterdam 1975.
- Matuszek G.: *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892—1992)*. Universitas, Kraków 1996.
- Matuszek G.: *Projekt androgyne i zdrada kochanki: Z cyklu Wigilii*. W: eadem: *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*. Universitas, Kraków 2008, s. 182—188.
- Moskwin A.: *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX — początku XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Mrówka K.: *Androgyniczny model „Nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 4, s. 45—55.
- Przybyszewski S.: *Szopen. Impromptu*. W: idem: *Na drogach duszy*. L. Zwoliński i S-ka, Kraków 1900, s. 89—104.
- Przybyszewski S.: *Von Polens Seele: ein Versuch*. Eugen Dederichs, Jena 1917.
- Przybyszewski S.: *Moi współcześni. Wśród obcych*. Biblioteka Polska, Warszawa 1926.
- Przybyszewski S.: *Homo sapiens. Trylogia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.
- Przybyszewski S.: *Proza poetycka. Pentalogia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.
- Skarbowski J.: *Muzyczne fascynacje Stanisława Przybyszewskiego*. W: Idem: *Literatura — muzyka: zbliżenia i dialogi*. Czytelnik, Warszawa 1981, s. 76—91.
- Sławiński J.: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1981, nr 3, s. 5—34.

- Trzeźniowski D.: *Bolesna lekcja nowoczesności. Gabrieli Matuszek „Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny”*. „Wielogłos” 2008, nr 4, s. 107—115.
- Wolff E.: *Czytelnik pożądany. Rozważania i przykłady dotyczące wprowadzenia pewnego literaturoznawczego pojęcia*. Przeł. W. Bialik. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1988, s. 388—414.
- Woźniak K.: *Ladislav Klíma i Stanisław Przybyszewski. W kręgu nihilizmu gnostyckiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Аретов Н.: *Българските интерпретации на белетристиката от епохата на Просвещението*. „Език и литература” 1996, кн. 3/4, s. 83—89.
- Богданов И.: *Българската комедия. Развой и съвременен състояние*. Наука и изкуство, София 1962.
- Гел К.: *Посредници между културите. Преводи на немски драми в България около 1900 г.* W: *Нашата Европа. Български представи за своето и чуждото 1870—1945*. Съст. К. Гел et al. Сиела, София 2011, s. 267—322.
- Георгиева Д.: *Прочитът през „полска“ и „руска ръка“ или в търсене на авторитети*. W: eadem: *Мостове от думи. Полската литература в България в периода между двете световни войни*. Св. Климент Охридски, София 1997, s. 33—39.
- Душата на Полша*. „Полско-български преглед“ 1920, бр. 16, s. 128.
- Книжнина*. „Учителски вестник“ 1911, бр. 11, s. 180—181.
- Ликова Р.: *Проблеми на българския символизъм*. Български писател, София 1985.
- Минчев С.: *Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения*. Държавна печатница, София 1912.
- Ненов С.: *Предговор*. W: С. Пшибишевски: *Душата на Полша*. Прев. от нем. С. Ненов. Везни, София 1920, s. 3.
- Пенчев Б.: *Българският модернизъм: Моделирането на Аза*. Проектория, София 2012.
- Пундев В.: *Ст. Пшибишевски. Душата на Полша*. „Демократически преглед“ 1920, кн. 4, s. 328—331.
- Пшибишевски С.: *За щастието. Около женския въпрос*. Прев. Ал. Симеонов. Бр. Г. Дюлгерови, Кюстендил 1910.
- Пшибишевски С.: *Ното Sapiens: Роман в 3 ч. Със статия за Пшибишевски от В. Фелдман*. Прев. от рус. В. Карагъзов. Ангелов & Манев, Карнобат 1910.
- Пшибишевски С.: *Ното Sapiens: Роман в три части*. Прев. от рус. Цв. Маринов. Ив. Лесичков, София 1919.

Пшибишевски С.: *Ното Sapiens: Човекът на дивата страст. Роман в три части*. Т. 1—3. Прев. от рус. Валкира. София 1930—1935.

Пшибышевский С.: *Ното sapiens: Роман в 3 ч*. Переводъ Е. и И. Леонтьевы. Польза, Москва 1909.

Ст. П. В-в: *Книжовно наводнение*. „Реч“ 1911, бр. 1227, с. 1—2.

Пьотър Мищела

Колко автентичен е Пшибишевски в преводите му в България? Споровете около българските издания на произведенията на писателя

РЕЗЮМЕ | Статията разглежда споровете, породени от българските издания на творбите на Станислав Пшибишевски, предимно през 10-те и 20-те години на XX век. Първата част на изследването се фокусира върху критиката относно качеството и верността на преводите му, с особен акцент към трилогията *Ното sapiens* и есето *Душата на Полша*. Втората част изследва загадъчната пиеса — *Около женския въпрос*. Издана заедно с драмата *За щастието* на Пшибишевски, подписана е като „побългарен превод“ на една от неговите творби направен от Александър Симеонов. Произведението обаче много свободно се отнася към творчеството на полския модернист.

КЛЮЧОВИ ДУМИ | Пшибишевски, превод, побългаряване, литературна мистификация, български модернизъм

Piotr Misztela

How Much of Przybyszewski is in Przybyszewski? Controversies Surrounding the Bulgarian Editions of the Author's Oeuvre

SUMMARY | This paper addresses the controversies that accompanied the Bulgarian editions of Stanisław Przybyszewski's oeuvre, mainly in 1910s and 1920s. The first part looks at the disputes around quality and fidelity of the translations of his books, with particular emphasis on the *Homo sapiens* trilogy and the essay *On the Paths of the Polish Soul*. The second part analyzes the mysterious issue of one-act Bulgarian play, *Around the woman question*. Although signed as a “bulgarized translation” of Przybyszewski's work, it loosely refers to any of his dramas.

KEYWORDS | Przybyszewski, translation, bulgarisation, literary mystification, Bulgarian modernism

PIOTR MISZTELA | dr, historyk literatury. Ukończył slawistykę (licencjat) i filologię polską (licencjat, magisterium) na Uniwersytecie Warszawskim. Współpracuje z Uniwersytetem Łódzkim oraz Instytutem Badań

Literackich PAN, w którym w 2022 roku obronił z wyróżnieniem dysertację poświęconą bułgarskiej recepcji twórczości i legendy Stanisława Przybyszewskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się głównie wokół polskiej i bułgarskiej literatury drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku. Autor artykułów publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Slavia Meridionalis”, „Ruchu Literackim” czy bułgarskim czasopiśmie „Литература”.



“Bible in Translation”: Bulgarian Narrative About St. Clement of Ohrid in the Interwar Period and the Transfer of Modern Ideas

„Biblia w przekładzie”
Bułgarska narracja o św. Klemensie z Ochrydy
w okresie międzywojennym
a transfer idei nowoczesnych

Ewelina Drzewiecka



<https://orcid.org/0000-0001-7092-3140>

CYRILLO-METHODIAN RESEARCH CENTRE
AT THE BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES
ewelina.drzewiecka@gmail.com

Date of submission: 25.01.2023 | Date of acceptance: 19.05.2023

ABSTRACT | The paper raises the question of the role of Biblical tradition in the transfer and adaptation of modern ideas in cultures rooted in Eastern-Orthodox tradition. The subject of reflection is the narrative about St. Clement of Ohrid, the most famous disciple of SS. Cyril and Methodius, and its various literary paraphrases during the interwar period in Bulgaria, in the context of modernist reading of the Bible, as well as the ambivalent experience of secularization among the local intellectual elites.

KEYWORDS | Bible, modernism, translation, modern culture, St. Clement of Ohrid, Bulgaria, the interwar period

As far as the Eastern Orthodox tradition is concerned, the specific status of the Bible is usually mentioned. It manifests itself first of all in the space of a temple, through liturgy and iconography, therefore the knowledge of it is ritualistic. In terms of the Eastern Orthodox theology, the hermeneutical perspective is always liturgical, as the necessary references are the Holy Tradition and a personal faith which can be experienced only in the Church. To read the Bible means to read it in communion with Christ. The emphasis is on a presumption that it is never only an individual act, although it does actualize a personality of a faithful reader. Therefore, the Eastern Orthodox attitude towards the so-called lay readings of the Bible is quite cautious and suspicious, especially when it comes to the Protestant practices and the famous notion of *Sola Scriptura*. According to the Eastern Orthodox view, what is given through the Scripture does not exhaust God's Revelation or make the Tradition less needed, or superfluous. The notion which expresses all the ecclesiastical dimensions of the way in which the Bible is perceived and interpreted in the Orthodox Church is *the liturgical*. It refers not only to the time and place of its reading, but also the nature of interpretation, which is collective, traditional, and faithful¹.

In the Bulgarian culture, due to historical circumstances the question of reading the Bible is more complex. During the Ottoman rule, Bulgarian lands were within the jurisdiction of the Patriarchate of Constantinople, and the official language was Greek. It was the Greek ecclesiastical and linguistic context that determined the attitude to the Western European phenomena, including the Reformation and the age of Enlightenment. Moreover, the Greek institutional and educational superiority had a great impact on the emergence of the Bulgarian national identity in the 19th century, so that the necessity of the Bulgarian Church as a patron of Bulgarian cultural and political independence became most discussed among the local elites. The problem was that the lower clergy was often undereducated and unable to perform their duties properly, and the higher clergy seemed to be influenced by the Greek perspective. Therefore, it was not the matter of lay readings that concerned the National Revival activists the most. The more relevant issue was the ability to read in Bulgarian and to identify as Bulgarian.

1 The question of the Eastern Orthodox notion of the Bible and its interpretation is only briefly sketched here, although as a research issue, it requires far more consideration. See e.g. G. Florovsky, *Bible, Church, Tradition: An Eastern Orthodox Perspective* (Belmont: Nordland, 1972); J. Breck, *Scripture in Tradition: The Bible and its Interpretation in the Orthodox Church* (Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 2001). Cf. J.D.G. Dunn et al., eds., *Auslegung der Bibel in orthodoxer und westlicher Perspektive* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2000).

As testified by various texts by Bulgarian intellectuals from the period of the National Revival, the Bible *as a book* was not actually read. Written in incomprehensible Church-Slavonic language, it functioned as an object of cult due to its sacred status in Christianity². In fact, for the greater part of the Bulgarian population, the main sources of knowledge about the Bible, apart from the Orthodox rituals and iconography, were vernacular folk legends and popular readings, most of them transferred by the oral tradition and later on spread through printed editions. The complete modern Bulgarian translation of the Bible which finally united the faithful of the Eastern Orthodox Church was published not until 1925. Before that, the Biblical text was available in Bulgarian through Protestant translations, i.e. it was provided by local intellectuals with financial and institutional help of Western European missionaries³, which was a particularly problematic circumstance. In the 19th century, the activities of protestant missions in the Ottoman empire were seen as a threat for the Bulgarian identity which was associated entirely with the Eastern Orthodoxy, and as such they were fiercely criticized. On the other hand, they indeed introduced a new cultural paradigm and provided Western European inventions and writings among local population, so that many Bulgarian cultural and political activists were in fact open for cooperation despite the religious differences⁴.

It was the Western European practices of reading that had a crucial role on the place of the Bible in the culture of Bulgarian modernism. In the process of transition to the modern cultural paradigm, the Holy Scriptures lost its absolute status of the institutionally guaranteed authority, and started to function in two epistemological orders among the Bulgarian intellectual elites: the ecclesiastical (liturgical, canonical) and the non-ecclesiastical (extra-liturgical,

2 Н. Аретов, 2016: “Парадоксалната българска рецепция на Библията през епохата на Възраждането,” *Slavia Meridionalis*, vol. 16. DOI: 10.11649/sm.2016.005.

3 For more on Bulgarian translations of the Bible, see e.g. И. Марковски, “История на българския синодален превод на Библията (с оглед към българските преводи в миналото),” *Годишник на Софийския университет, Богословски факултет*, vol. 4 (1926—1927): 1—58; J. Clark, *Bible Societies, American Missionaries, and the National Revival of Bulgaria* (New York: Arno Press, 1971); E. Solak, *Nowo-bułgarska Biblia i jej język* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997); И. Желев, “Преводите на Библията на съвременен български език,” in *Библията в България. Сборник с доклади от научни конференции в София и Велико Търново* (София: Българско библейско дружество и др., 2007), 86—97.

4 For more on the ambiguous attitude toward Protestants, see Е. Джевицка, “Българската реформация? За хибридизацията на идеите в процеса на модернизацията на културата,” *Slavia Meridionalis*, vol. 17 (2017), DOI: 10.11649/sm.1370.

non-canonical, secular) one. The question of individual reading of the Bible became even more relevant, although at the turn of the 20th century, the Bulgarian theological studies were not established yet⁵, so the only reference point in ecclesiastical terms was provided within the limited space of the Church milieu, by clergymen formed mainly in Russian theological academies. The secular readings became more and more popular, and manifested themselves in two regimes of interpretation — the religious and the aesthetic one. This process of moving away from the original — theological and liturgical — context of reading towards secular interpretations, mainly scientific and literary one, which were usually related to the Catholic and Protestant cultural models, was one of the most important signs of secularization. As a result, in the late 19th and early 20th centuries, Bulgarian intellectuals had access to various sources of knowledge about the Bible, not only the Eastern Orthodox liturgy and tradition, but also foreign, often non-orthodox, literature. The weaker the connection with the church rituals, the greater the influence of the secular paraphrases, but also the greater intertwining between the folk tradition and various secularistic readings⁶.

However, it should be pointed out that there was one more source of knowledge about the Biblical tradition and its ideological horizon, which is usually marginalized, but — in my opinion — is worth more consideration, namely the old Church writings that were re-discovered precisely during the period under scrutiny. It was in the first decades of the 20th century that the mediaeval Bulgarian tradition became a subject of scientific research, being acknowledged as an important component of national identity. The first (modern) Bulgarian translations of (Old) Church Slavonic or Greek hagiographic texts are important testimonies in this regard. I would like to suggest that literary paraphrases of medieval texts that were written in the interwar period in order to disseminate knowledge about local saints for the purposes of the national ideology are particularly interesting testimonies of the modern functioning of the Biblical tradition.

In this paper, the problem of translation will be raised in terms of three questions: the politico-historical context of translating the medieval hagiographic texts into Bulgarian; the fact of translating the hagiographic narratives for the needs of secular prose genres; the conditions of translating the

5 The first Theological Faculty was established in 1923 — at the Sofia university.

6 For more regarding the issue of the Bible in modern Bulgarian culture, see e.g. E. Drzewiecka, "Reception of the Bible in modern Bulgarian culture: The (post) secular and the national," in *The Experience of Faith in Slavic Cultures and Literatures in the Context of Postsecular Thought*, eds. D. Sosnowska, E. Drzewiecka (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018), 144—164.

ideas of the Eastern Orthodox origin within the process of creating modern literary paraphrases. The interpretative perspective will be given by the ideological horizon that was developed by Charles Taylor, and in particular — his concept of the emergence of the modern social imaginary, which is a product of a process in which the “old” (pre-modern) ideas are not neutralized, but only reinterpreted. Provided that the “new” (modern) ideas are founded on heterogeneous concepts and mental categories, it is necessary to explore the influences and their deep traces with regard to the “older” layers of meanings. Undoubtedly, the Biblical tradition is one of the most crucial reference points, and as such needs re-evaluation⁷.

The research focus will be on the narrative about St. Clement of Ohrid, the most famous disciple of SS. Cyril and Methodius, who at the turn of the 10th century, under the granting of prince Boris-Mikhail and tsar Simeon I, preached in the western territories of the Bulgarian state, which has been commonly associated with the region of Macedonia. Clement of Ohrid was the first Bulgarian bishop and saint, whose achievements are directly related with the Cyrillo-Methodian and educational roots of Bulgarian culture. In this sense, he is among the most important heroes in the Bulgarian great narrative that combines the universal role models of a missionary, a teacher, and a protector of the people, as well as the national and nationalistic ideals of the Bulgarian elites and state authorities in the 20th century, and as such provides a particularly meaningful case of *translating ideas*⁸.

The figure of St. Clement of Ohrid was noticed by Bulgarian intellectuals as early as the second half of the 19th century within the National Revival focus on the medieval tradition, but it was (re)discovered only at the beginning of the 20th century in the context of the jubilee of 1000 years since his death in 1916. In the interwar period, it gained great importance and popularity which was accompanied by the serious development of the scientific research on the Cyrillo-Methodian heritage, and manifested itself in various literary and

7 Ch. Taylor, *Modern Social Imaginaries* (Durham: Duke University Press, 2003); Cf. Ch. Taylor, *A Secular Age* (Cambridge: Harvard University Press, 2007).

8 For more regarding the image of St. Clement of Ohrid during the interwar period in Bulgaria, see: E. Джевицеца, “Първоучителят и покровителят. Образът на св. Климент Охридски в българската проза в периода между двете световни войни и въпросът за ‘симфонията на властта,’” in *A на жената бяха дадени крила. Сборник в чест на професор Светлина Николова / And Wings Were Given to the Woman. In Honour of Professor Svetlina Nikolova* (София: КМНЦ-БАН, 2022), 999—1026. Cf. M. Войтчак, “Свети Климент Охридски в следосвобожденския и междувоенния период на българска литература,” *Научни трудове на Пловдивския университет*, vol. 40, no. 1 (2002): 413—421.

popular works⁹. It has been already commented on, precisely in the context of the political and cultural aspirations of the young Bulgarian state. However, I would like to draw more attention to the literary works, because they seem to point towards more general problems of Bulgarian culture during the process of its modernization. All the texts I have analysed, regardless of whether they were literary paraphrases of St. Clement's life or writers' reflections on his spiritual heritage, confirm that the pattern of storytelling was already established at that time. Moreover, they indicate what was the common knowledge in this regard and how the way of interpreting of the saint was related to the Bulgarian cultural context.

The plot and the structure of the narrative were based on *The Life of St. Clement by Theophylact of Ohrid*, one of the most important sources of the Cyrillo-Methodian mission, which was written in Greek and introduced to the Slavic world in the second half of the 19th century. At the beginning of the 20th century, this hagiographic text had two modern Bulgarian translations — by Dimitar Matov (1885)¹⁰ and Danail Laskov (1916)¹¹, but its general content was already well-known through textbooks, which had been repeating its most significant episodes since the late 19th century¹². All the literary works aimed at retelling the story about St. Clement, which referred to the events that were testified by Theophylact, i.e. the childhood, his mission as a pupil and co-worker of Cyril and Methodius, the exile from Moravia, and the salvation in Bulgaria, and then a new mission in Macedonia thanks to the cultural policy of prince Boris and his son — tsar Simeon, following mainly the translation by Laskov, which was the official Church

9 For more, see e.g. Д. Найденова, “Кирило-Методиевото дело и българският национален идеал (1878—1944),” *Кирило-Методиевски студии*, vol. 20 (2011): 266—276.

10 *Живот, деяния, изповедания и кратко изложение за чудесата на св. отец наш Климент, български архиепископ*. Д. Матов, trans. Средец, (Българско книжовни дружество, 1885); *Животопис на св. Климента, български архиепископ*. Д. Матов, trans. (Пловдив, Хр. Г. Данов, 1896).

11 Д. Ласков, *Живот и дейност на св. Климент Охридски с една негова проповед* (София, Св. Синод на Българската православна църква, 1915); *Житие на Св. Климента Охридски*. Д. Ласков, trans. (София, Св. Синод на Българската православна църква, 1916).

12 New data about St. Clement and his cult in the region of Ohrid became available thanks to Viktor Grigorovich, and his book *Outline of a Journey through European Turkey* (1848), which was popular among Bulgarians through an article translated and published in 1857 in one of the most serious press editions in Bulgarian, *Tsarigradski Vestnik*, as well as the first Slavic translation of the work of Theophylact of Ohrid by Parteniy Zografski, which was published in 1858 in *Balgarski knizhici*, another important Bulgarian journal of this period.

edition at that time. As such, they can be seen as modern paraphrases of the hagiographic text.

This study is based on the analyses of six selected literary paraphrases of the life of St. Clement of Ohrid: *The First Teacher* (1928) — a popular novel by Dencho Marchevski (1893—1973), who was an author of many short stories and novels, as well as methodological manuals¹³; *Tsar Simeon's Meetings with Clement of Ohrid* (1932) — a short story by Nikola Stanev (1862—1949), who was an acknowledged teacher and historian, editor of *Uchilishten vestnik*, and author of many books and history textbooks¹⁴; *St. Clement of Ohrid* (1934) — a popular novel by Hristo Zlatinchev (1884—1946), who was a popular writer at the time, but also an author of school textbooks on patriotism¹⁵; *The First Teachers* (1934) — a popular novel by Tsvetan Minkov (1891—1967), who was a popular author of many historical novels, short stories and other works dedicated to Bulgarian history and literature¹⁶; *The First Teacher* (1934) — a popular novel by Nikola Nikitov (1898—1958), who was one of the founders of the Society of Children's Writers (1928) and editor of the Great Bulgarians Library (1935—1945)¹⁷; *In the beginning was the word* (1943) — a short story by Fani Popova-Mutafova (1902—1977), who was a very popular writer during the interwar period in the field of historical prose¹⁸.

I am interested in the narrative itself and the question of which episodes are paraphrased, how they are presented and why. Although a part of these quasi-biographies were dedicated for children or young people, it seems that the reference point according to which the source was retold is the same. It was never a “simple” repetition, but a unique adaptation with educational purpose, that is a specific translation for the needs of a particular genre. Not coincidentally, most of the paraphrases were written by authors who were educators specializing in the history of Bulgaria, and published in the 1930s, when the focus on St. Clement's heritage increased due to the current situation in the country. At the beginning of the Second World War, the Bulgarian view on the most famous Cyrillo-Methodian disciple justified the fight for Macedonia, as the saint became a metonymy of the Bulgarian cultural rise, even the superiority of Bulgaria in nationalist terms.

13 Д. Марчевски, *Първоучителят* (София: Древна България, 1928).

14 Н. Станев, “Цар Симеонови срещи с Климента Охридски,” *Венец*, no. 2 (1932): 246—258.

15 Х. Златинчев, *Св. Климент Охридски* (София: Хемус, 1935).

16 Ц. Минков, *Първите учители* (София: Древна България, 1934).

17 Н. Никитов, *Първоучителят* (София: Ново училище, 1935).

18 Ф. Попова-Мутаfoва, “В начало бе словото,” *Братско слово*, no. 9 (1943): 172—174.

However, my objective is not to investigate linguistic aspects of the modern Bulgarian translations and paraphrases of St. Clement's *Life*, but to reveal the hermeneutic potential of this issue in terms of the history of ideas and the modern social imaginary. My starting point is the fact that the episode which is particularly popular is the meeting between the saint and the Bulgarian rulers, especially Simeon. All the afore-mentioned authors developed this motif to a different but still significant extent, which suggests that it is charged with some deep meanings. In this study, I will propose some hypotheses.

Indeed, in the *Life of St. Clement by Theophylact of Ohrid* much attention is paid to the important role of a state ruler in disseminating the work of SS. Cyril and Methodius, the cooperation between secular and spiritual authorities. This is manifested not only in the description of the unreasonable behaviour of the Moravian prince Rostislav, but also in the way in which St. Methodius guided Boris, then Rostislav, as well as in the attitude of Boris and Simeon towards the Cyrillo-Methodian disciples in Bulgaria. However, it seems that these issues received even greater attention in the interwar popular narrative.

As far as the meeting between Clement and Boris is concerned, the Cyrillo-Methodian disciple is presented as wise and kind, ready to talk about God's works without abusing the ruler's generosity. However, it is Boris's prudent behaviour that deserves attention. In all the works I have analysed, the Bulgarian prince is particularly interested in the spiritual condition of the people, deeply concerned that, despite the baptism, Christianity is not spreading in his country. In Dencho Marchevski's novel *The First Teacher*, this "handsome and slender man with a meek and kind look" is thirsty for teaching, and his soul is like a dry land soaked in the word of Clement. That is why he begs him to become "a teacher of our people" and sends him away so that "the Greeks will not be able to achieve their hellish thoughts"¹⁹. In Hristo Zlatinchev's novel — *St. Clement of Ohrid*, the prince even issues an order to the Macedonian people to accept the disciple of Cyril and Methodius "from the heart and soul"²⁰. The figure of Prince Boris is admirable and flawless, which corresponds with the Greek source, as well as the image of the Bulgarian Baptist in the Eastern Orthodox Church, but also draws a parallel with the figure of the current Tsar Boris III (reign: 1918—1943). What is interesting, however, is that the image of his son Simeon is a little more complicated. The tension is caused most probably by the episode about the so-called resignation of Clement, which is known from the *Life* by Theophylact.

19 Марчевски, *Първоучителят*, 14.

20 Златинчев, *Св. Климент Охридски*, 15.

71. And already bowed down with age and exhausted with the toils of a lifetime, he decided to give up his bishopry, not because he sought to flee and abandon the duties in which the Holy Spirit had placed him as the shepherd of the flock, as the guardian of the Church of the Lord (Acts 20:28), but because of a blessed, God-inspired contentment and the fear that his feebleness might destroy the work of God (Rom. 14:20). And he went to the king and told him (...). (...)

72. The king stood aghast at this unexpected request, because the undesirable, when heard unexpectedly, terrifies one all the more. He said, **“Why do you speak like that, father? How could I bear to look at another one sitting on this throne while you are still alive? How can I deprive my kingdom of your prelate’s blessings? Your leaving the bishop’s seat would be a bad omen of my own dethronement. But, if I have offended your reverence with anything, erring unwittingly, and you, sparing us as a father would, are unwilling to make public my improper conduct with regard to you and conceal the true reason under the pretext of bodily weakness, I am ready to stand to account and heal my father’s pain. But if you have nothing to accuse me of, why do you yourself desire to hurt those who have hurt you not? Neither can you blame the clergy of being disobedient and rebellious, for, giving birth to all of them through the Gospel, you also subject them to yourself and to God. Nor can you blame us ourselves for possibly going astray from your commandments, and nothing else of your deeds deserves rebuke. Why do you then permit it that your children should lament your unprovoked stepping down? But either you submit, father, or otherwise mine is the resolute word. Whatever you say, I will not obey, whatever you do, I will not concede, because a stepping down is only allowed to the unworthy, while you stand above all merit”**²¹.

21 *Life of St. Clement by Theophylact of Ohrid*. S. Nikolov, trans., in *Kiril and Methodius: Founders of Slavonic writing*, ed. I. Duichev (Sofia-New York: Boulder, 1985), 93—126. All the emphases are mine. The English translation is based on the modern Bulgarian translation by Aleksandar Milev. For more, see A. Милев, *Гръцките жития на Климент Охридски: Увод, текст и обяснителни бележки* (София: БАН, 1966). The Bulgarian translation that was the main reference point during the interwar period was by Danail Laskov: 97. Най-сетне, отслабнал вече от старост и изнемощал от трудове, (св. Климент) реши да се откаже от епископията, не за да избегне от службата, или да напусне длъжността, която Дух свети го постави да пасе църквата Божия (Деян. 20, 28), но поради блажено и боговдъхновено благоговение, защото се боеше да не би по причина на неговата немощ да се разстрои Божието дело (Рим. 14,20). 98. И като се яви пред царя, той му дума (...). (...) 99. Царят, потресен от тая неочакваност, — защото човек наистина се потърсва, когато неочаквано чуе нещо нежелателно — му отговори: „Що думаш ти, отче? Как мога аз да гледам да седи друг на тоя престол, докато ти си жив? Как да лиша царството си от твоите архиерейски благословии? Твоето отричане от

According to the medieval source, the motive for Clement's requests was "a blessed and God-inspired contentment". "Already bowed down with age", the Bulgarian bishop "feared that his feebleness might destroy the work of God"²², and also wished to prepare for his death in union with God in a monastery. Simeon "stood aghast at this unexpected request" and refused as a king. "Whatever you say, I will not obey, whatever you do, I will not concede, because a stepping down is only allowed to the unworthy, while you stand above all merit"²³. Due to the assumption that the true reason of the request is concealed, the royal response is extensive and variably argued, and consists of many interesting statements, such as the prophetic "Your leaving the bishop's seat would be a bad omen of my own dethronement"²⁴.

In the interwar period, the episode received alternative explanations which point out the special status of this particular account of Theophylact's work. The problem is the relation and the hierarchy between the two figures — the state ruler and the spiritual teacher, and the question of the *real* reason for Clement's request. It is perceived by some scholars as very surprising and insufficiently argued. Vasil Zlatarski (1866—1935) — one of the founding fathers of the Bulgarian historiography — saw here a protest against Simeon's policy that was aimed at creating Bulgarian patriarchate, which would be contrary to the Orthodox tradition and canons, as well as the testament of Boris and the Cyrillo-Methodian disciples, since "according to the canons, every bishop is associated with his diocese until his death". According to him, Clement was "particularly cautious and strict in this respect" and "undoubtedly refrained

епископския трон за мене е кобен белег, че ще изгубя царския си престол. Ако с нещо съм оскърбил твое преподобие, като несъзнателно съм съгрешил — защото (съзнателно) не зная да съм съгрешавал в нещо против тебе, а ти като ни щадиш като баща, не искаш да изобличиш моята лоша обноска спрямо тебе, а прикриваш истинската причина с предлог за телесна немощ, — тогава кажи, моля те, — аз съм готов да се покая и като син да изцера болката на баща си. Ако ли пък нямаш какво да посочиш като наша вина, то защо сам искаш да наскърбиш тя, които с нищо не с те оскърбявали? Не можеш и клира да обвиниш, че е непослушен и непокорен (Деан. 7,15), защото ти сам всички възроди чрез Евангелието и ги възпита в предаденост към себе и Бога; нито вас можеш обвини, че скоро захвърлихме другите твои заповеди, — нито друго нещо има за осъждане у твоите пасоми (миряните). Защо тогава оставаш чедата (си) да оплакват твоего безпричинно отгеляне? Или се съгласи, отче, или — ако не, ще кажа строга дума: каквото и да казваш, няма да те послушам, — каквото и да сториш, няма да се съглася. Отгеляне може да им, струва ми се, само за недостойните, — а ти си по-горе от всяко достойнство" (*Житие на Св. Климент Охридски*, 70—71). Further translations of the Bulgarian texts are mine.

22 "Life of St. Clement," 120.

23 "Life of St. Clement," 121.

24 "Life of St. Clement," 121.

Simeon from any action in this direction”²⁵. Ivan Snegarov (1883—1971), an influential theologian and Church historian, argued against this explanation in the study *The Bulgarian First Teacher* (1927), stating that it was unlikely that the patriotic, legitimate and humble Clement would oppose the national ideal that had been outlined by Boris and interfere with the politics of Simeon²⁶. In his book *St. Clement of Ohrid* (1927) published in the series “Famous Bulgarians”, he pointed out that there was no evidence for Zlatarski’s reading and that it was in fact a question of “too vigilant hierarchical conscience”²⁷. Another historian popular at that time, Ivan Pastuhov (1876—1961) claimed that Clement had been observing closely the events that were related to the king’s policy, and “did not stand idly by, (...) condemning the people’s doom”, so “it is known that this [old age weakness] was not the real motive”. “Obviously, the motives were not personal, but of a much different nature, which is evident primarily from Simeon’s anxiety”. According to Pastuhov, the proof of the “true reasons” for the resignation should be seen in Simeon’s words: “Your denial of the episcopal throne is a fatal sign for me that I will lose my royal throne” prove²⁸. Scholars’ interpretations depended on their field of expertise and the general view of selected historical facts, as well as the relationship between the Church and the State in Bulgarian conditions. The explanations tended to be set within the notion of a protest against Simeon actions, which was seen in relation with either the state authority, or the common people. In any case, the fundamental assumption was that the episode can be read as a historical account.

Changes in the literary accounts were determined by the writers’ attempts to adapt the story for the needs and cognitive possibilities of their readers. However, there were some similar shifts in meanings which deserve attention beyond the matter of clarity of the storyline. My hypothesis is that during the interwar period, there was indeed a particular focus on the meeting between St. Clement and Simeon and it was caused not by the artistic potential of the episode itself, but the relevance of the question that stood behind it, namely the relationship between the spiritual and the secular power. In this sense, the interwar interpretations can be treated as references to the traditional

25 В. Златарски, *История на българската държава през средните векове*. Т. 1. Ч. 2. *Първо българско царство — От славянизацията на държавата до падането на Първото царство 852—1018* (София: Държавна печатница, 1927), 400.

26 И. Снегаров, “Българският първоучител Св. Климент Охридски — живот и дейност,” *Годишник на Софийския университет. Богословски факултет*, vol. 4 (1927—1928): 317 (note 4).

27 И. Снегаров, *Св. Климент Охридски* (София: Държавна печатница, 1927), 25.

28 И. Пастухов, *Българска история*. Т. 1. *Предисторическо време. Древност. Средновековие* (София: Хемус, 1945), 229.

vision on the relation between the powers, and thus — articulations of actual functioning of some theological and political notions in this regard, provided that the contexts was built by the topical at that time discussions on the role of Orthodox Church in the Bulgarian social life.

In comparison with the medieval prototype, the literary works are different in the way in which the figure of Simeon is depicted. The reason for Clement's wish to be dismissed from his office is the same. However, since in the hagiographic account Simeon's response is very complex, its literary versions are significantly shortened and adapted to modern language, and thus simplified according to the writers' interpretation of the relation between the two heroes. In this regard, the question is what the author's emphasis is, especially provided that in many cases, there are some interesting scenes or motifs added that make the meeting more coherent for the readers.

In Marchevski's novel, *The First Teacher*, the meeting is presented as a symbolic clash of two forces: by "manly Simeon" and "white-bearded and withered Clement". What is important, the author added a footnote regarding the source, and this is the only literary work that refers directly to the *Life* by Theophylact, which seems to be a kind of insurance, since the king's response can be perceived as disrupting. Perhaps as an attempt to soften up this impression, there is another addition.

Why do you speak like that, father? How could I leave my kingdom desolate without your archpastoral blessings? Your leaving the bishop's seat is a bad omen I will lose my king's throne. If I have offended your reverence with anything, erring unwittingly, and you, sparing us as a father would, and conceal the true reason under the pretext of bodily weakness, then, tell me please — I am ready to stand to account and heal my father's pain. But if you have nothing to accuse me of, why do you yourself desire to hurt those who have hurt you not? You cannot blame the clergy of being disobedient and rebellious, for, giving birth to all of them through the Gospel, you also subject them to yourself and to God. You cannot blame us ourselves for possibly going astray from your commandments, and nothing else of your deeds deserves rebuke. Why do you then permit it that your children should lament your unprovoked stepping down? Either consent, father, or else I will speak a stern word: **Whatever you say, I will not obey, whatever you do, I will not concede, because a stepping down is only allowed to the unworthy, while you stand above all merit".**

And, turning to the boyars, the king asked: — What do you say?²⁹

29 Що думаш, отче? Как бих оставил царството си да запустее без твоите архипастирски благословения? Твоето отричане от епископския трон за мене е зло-

Simeon asks his boyars for the opinion. It is the son of Ekhach who speaks on their behalf and begs Clement to stay. Ekhach is the name of a boyar who welcomed Clement and Naum to his home after they arrived at Boris's court, just as in the hagiographic source. Therefore, it is his son's testimony about the blessed fruits of Clement's work that makes the bishop accept the will of the king and the boyars, which is presented in fact as a common will. Importantly, afterwards, everyone goes to greet the people that gathered in front of Simeon's palace eager to see the Slavic bishop.

Marchevski's book is the only one that develops the episode so extensively, introducing significant changes, and by them — establishing the strong image of Simeon as a respected and prudent king who is interested in a will of others, suggesting his “prodemocratic” position. In other works, the dialogue between the bishop and the ruler adheres to the account by Theophylact, but even then some motifs are added in order to clarify the message.

In Stanev's short story, *Tsar Simeon's Meetings with Clement of Ohrid*, Simeon's answer is a shortened and adapted quote from the account by Theophylact. His stern words are not mentioned. There is no definiteness in his response. There is only a request for forgiveness and a fervent desire for the bishop to remain in office — due to his excellent work and the people's respect.

The king was very saddened to hear these words and answered: — “Why do you speak like that, father? How could I bear to look at another one sitting on this throne while you are still alive? You are a holy and worthy man. How can I deprive my kingdom of your blessings? If I or others have offended you, please forgive us. The people respect you, they need you, and you must remain at your post, because there is no one more worthy than you”³⁰.

кобен белег, че ще загубя царския си престол. Ако с нещо съм оскърбил твое преподобие, като съм сгрешил от незнание, а пък може би ме щадиш като баща и прикриваш истинската причина с телесна немощ — тогава кажи ми, моля, аз съм готов да се покая и като син да изцера болката на баща си. Ако ли пък никак не можеш се оплака от нас, то защо сам искаш да наскърбиш тия, които с нищо не са те наскърбили? От клира не можеш да се оплака, че е непокорен, защото ти самичък го избра за себе си и за Бога, като прероди всички чрез евангелието. Пък и нас не можеш обвини, че скоро захвърляме твоите заповеди, нито изобщо друго нещо има от наша страна осъдително спрямо твоите работи. Тогава защо накарваш чедата си да плачат за твоето безпричинно оттегляне? Или се съгласи, отче, или в противен случай ще кажа строга дума: Каквото и да казваш, не ще те послушам, както и да сториш, няма да се съглася. Оставка може да има, струва ми се, само за недостойните, а пък ти си по-горе от всяко достойнство. И, като се обърна към болярите, царят запита: — Какво ще кажете вие? (Д. Марчевски, *Първоучителят* (1928), 25—26).

30 Царят много се натъжи, като чу тези думи и отговори: — Що думаш ти, отче? Как мога да гледам да седи на твоя епископски престол друг, докато ти си жив?

In this way, the role of Clement and his position towards the king is emphasized. After his death Simeon “mourns him bitterly”³¹. The additional context is given by their two previous meetings, both of which are held in an atmosphere of great respect for Clement, who accepts Simeon’s will only if it is indeed for the people’s sake.

In the popular novel by Nikola Nikitov *The First Teacher* (1935), Simeon’s response to Clement’s request is even more shortened, and the main part is about the willingness of the ruler to apologize to the bishop as a son to a father.

Why do you speak like that, father? How could I bear to look at another one sitting on this throne while you are still alive? If I have offended your reverence with anything, I am ready to stand to account and heal my father’s pain. Whatever you say, here is my stern word: you will stay, because you are the most worthy of all³².

It deserves special attention, given that the author of the work added a scene in which Clement arrives in Preslav, walks through its streets, enters a church, sees its beauty, and then visits the palace, and notes the skilful clothes of the ruler, who welcomed him³³. Simeon himself is presented as a follower of Boris and the one who entrusted Clement with the episcopal mission, but the description of the capital after his enthronement, as well as his royal clothes can be interpreted as signs of distortion of the Holy Testament of SS. Cyril and Methodius. Thus, his humility seems to be an important indication about how the relationship with the churchman should look like.

Seemingly small yet significant changes in relation to the hagiographic prototype, which are observed in the analysed works, are caused not only by the need to adapt the complex narrative of the *Life*, but also present adequately the relationship between the two leading figures — the clergyman and the ruler. Clement is an experienced and wise continuator of his spiritual father, St. Methodius, i.e. he is focused on the good of the people and the development

Ти си свят и заслужил мъж. Мога ли да лиша царството си от твоите благословии? Ако нещо аз или други сме те оскърбили, молим да ни простиш. Народа те почита, има нужда от тебе и трябва да останеш на службата си, защото няма от тебе по-достоеен. (Н. Никитов, *Първоучителят* (1935), 156—158.

31 Н. Станев, *Цар Симеонови срещи...* (1932), 258.

32 Що думаш ти, отче? Как мога да гледам да седи друг на твоя епископския престол, докато ти си жив? Ако с нещо съм те оскърбил, аз съм готов да се покая и като син да изцера болката на баща си. Каквото и да кажеш, ето моята строга дума: ти ще останеш, защото ти си най-достойният от всички. (Н. Никитов, *Първоучителят* (1935), 31).

33 Н. Никитов, *Първоучителят* (1935), 28—31.

of common education. Simeon is young and strong, also concerned for the good of the state. Interestingly, there is no mention of his military conquests. The focus is on his educational and cultural activities. In this sense, he appears as a true successor of his father, Prince Boris. The two understand, respect and support each other, having in mind the same goal: the welfare of the people.

This reading fits into the church discourse according to which St. Clement is the first teacher and patron, but also the spiritual father of the Bulgarian church, yet his achievements were in fact possible thanks to the policy of Boris, and then the support of Simeon. However, it should be noted that the interwar period is defined not by the traditional, even conservative discourse on the role of the church and the king as two guardians of the nation, but also strong ideological tensions caused by the progressing secularization of the social order. Thus, the relationship between the church and the state becomes a key issue here. In this context, the motif of the meeting between a Bulgarian saint and a Bulgarian ruler appears to be particularly useful as a way of articulating notions about the role of the Church. During the interwar period this motif is quite popular and refers not only to the life of St. Clement of Ohrid but also St. John of Rila. For example, Petar Mutafchiev, in his famous essay "Pop Bogomil and St. John of Rila. The spirit of negation in our history" (1934), referred to the hagiographic account about the meeting between the saint and tsar Peter in the context of the spiritual responsibilities of the two individuals. St. John's refusal to meet the king in person was seen as an expression of detachment from the needs of the people and as such can be read in the context of the author's rhetorical question about the clergy: "Had they strayed so far from their duty to serve God and his people?"³⁴. The connection between God's service and the people's service is fundamental here.

The meeting between a saint and a king appears to be an essential leitmotif and is indicative of certain ideas about the role of the Church and its relationship with the state. Moreover, due to its enlightenment/educational and national dimension, it is the story of St. Clement of Ohrid that seems to be particularly appropriate to highlight the popular notion, which corresponds with the basic expectation that is embedded in the cultural horizon of the Bulgarians: the necessity of a harmonious cooperation between the two authorities.

The notion of a harmonious cooperation between the State and the Church seems to refer to the theological concept of the symphony of powers, becoming even its legitimized continuation. Deeply rooted within the local tradition, it becomes a justification for the cooperation between the State and a particular

34 П. Мутафчиев, "Поп Богомил и Свети Иван Рилски. Духът на отрицанието в нашата история," *Философски преглед*, vol. 4, no. 2 (1934): 106.

Church institution — the Orthodox one. However, the reference to the ecclesiastic ideal of the symphony of powers is in fact brought up in a completely new situation, i.e. of a modern national state in which the main authorities are diminished in a different way, and the ideological horizon is more pluralistic. Nevertheless, one cannot speak here about the Western model of separation of powers, because in Bulgarian case the two institutions only seemingly have different competencies and spheres of influence, and only seemingly the secular government is above all religious institutions in an equal way.

The interwar narrative of St. Clement of Ohrid is based on the assumption that the saint is a moral authority and a spiritual leader, but the secular ruler has to be spiritually responsible and an insightful mentor as well, as illustrated by the life of Prince Boris. Both the clergyman and the ruler are educators. Both of them are active figures, but the “secular-spiritual” division does not relate directly to the division of different spheres of action. The fact that the public engagement of the saint is not only approved but also required is particularly meaningful in this regard.

And still, what needs more consideration is the fact that Clement’s meeting with Simeon receives in literary texts more attention than the meeting with Boris, which is not only due to the plot potential of the episode. All the writers’ attempts to soften the tension between Clement and Simeon testify to the need for the idea of a harmonious cooperation to be clarified, but in my opinion it is not only because of the ambiguity of the hagiographic account or the contradictory view on Simeon’s imperial politics that is typical of the Bulgarian historiography at that time.

The works that I have been analysing are not written within the Church circles and cannot be read as direct expressions of the Orthodox Church discourse, and yet — by engaging themselves with the Orthodox Church-founded narrative, they complete and address the national identity with the help of symbols and plots from the medieval and religious narratives which correspond directly with the National Revival tradition. As such, they confirm the fundamental role of the older, including religious traditions during the period of transition towards the modern social imaginary.

The meeting between St. Clement and Simeon is presented as if it were a clash of two powers in terms of a strong opposition “secular — spiritual”, in which only one of the opponents embodies the desired ideological notions, and as such is a rightful representative of the social order. My hypothesis is that the poetic and ideological potential of this episode is particularly high because it actualizes a well-known Old Testament topos “King vs. Prophet”. Indeed, its medieval source is based on the Biblical patterns by definition, so an intended relation between the Biblical paradigm and the hagiographic

account should be assumed. However, what if the topos "King vs. Prophet" is actualized here not because of its direct or indirect connection with the hagiographic source? What if the literary paraphrases of the meeting between St. Clement and Simeon are in fact testimonies of a different influence that is of well-known Biblical patterns in modern, even Western-centric readings? What if the topos "King vs. Prophet" affects the new interpretation of the episode in terms of both a clear and useful reminiscence of Biblical tradition and a universal interpretative model that is appropriated within the secular conditions?

Without doubt, the interwar narrative of St. Clement of Ohrid answers to the imperative of the people's "enlightenment" in terms of liberation and secular education, which in Bulgarian culture is associated with the Cyrillo-Methodian Testament and the national cause already during the National Revival. What is more significant, however, is that it is also a vivid example of a legitimization of the Church tradition in the conditions of the modern state. The saint is presented not only as a counsellor, but also as a model to follow for the authorities. St. Clement is the first teacher of prince Boris and the patron of king Simeon. With his work, he ensures proper functioning of the state and, if necessary, intervenes in public affairs. Ultimately, it turns out that the spiritual authority of the Church prevails — it is the Church that is a guardian of the social order. In this sense, the story of St. Clement is perhaps the most striking expression of a conservative discourse in terms of a discourse that connects the religious affiliation and the monolithic view of the state along with its development.

The Biblical topos "King vs. Prophet" could be used here in order to address the relationship between the Church and the State. One may even say that it serves as a model of interpretation that is oriented towards a modern discourse on religion and its place within a secular society. The question is whether the hermeneutic potential of the religious tradition changes the way in which the relationship between the secular and the spiritual power in the history of Bulgarian people is addressed. How do Biblical topoi function in Bulgarian culture of the beginning of the 20th century? What is the context of their understanding and adapting for the purposes of modern ideological discussions? Indeed, the topos "King vs. Prophet" actualizes a particular ecclesiastic and prophetic dimension of Judeo-Christian tradition, but is it obvious for the modern writers and readers? I argue that there is a crucial shift resulting from the context of the modern social imaginary. If so, one can read the interwar literary paraphrases of St. Clement's life as presenting new ideas under the mask of old ones with special regard to their cultural — which means also secularized or naturalized — potential.

In modern literary interpretations of St. Clement's meeting with Simeon, there are few important differences in comparison with the biblical narratives about the strong confrontations between the Israeli Kings and Prophets. Although with his deeds and words, Clement reminds to the king what is important just as the Israeli prophet, he does not refer to the will of God, but the will of the people. The Church and the State are understood here with regard to the same sphere of jurisdiction: the secular society of the Bulgarian people. St. Clement is presented as focused on the welfare of the people within the temporal, earthly dimension. This social engagement of a priest is expected in Bulgarian culture due to the legacy of the National Revival polemics. The main existential dimension is the secular, or "natural" one, and the ultimate authority belongs to the people. It is the people who are an absolute referring point and as such determine both the obligations of the state and the church, as well as their complex relations.

This crucial difference is a sign of the secularization process, but not in terms of laicization of society, that is the rejection of religious sphere of life, but differentiation of social spheres, that is their emancipation from religious institutions and norms. Thus, the question of the jurisdiction and possible fields of legitimacy of the state (the secular) and the Church (the religious) institutions is raised. The fact that the idea of the harmonious cooperation is brought up testifies to the importance of the Church tradition and a particular role model that is represented by St. Clement, but also reveals the clash between the modern expectations and the premodern language. It is not a rejection of religious tradition, but rather a renunciation of religious authority in the sense of authority which is legitimized by references to the supernatural, as conceptualized by Mark Chaves³⁵.

Related to the emergence of the modern concept for the nation and nationalism³⁶, the new idea of power is based on the "natural" legitimacy of the people and not the "supernatural" legitimacy, that is of God, and requires a reorganization of public and political order. All the tensions between the Bulgarian government and the Bulgarian Orthodox Church after the Liberation in 1878, including social debates over the status of foreign schools, religious sects or the issue of civil marriage, could be seen as testimonies of the subsequent limitation of church influence based on the renunciation of the religious, that is "supernatural", legitimacy.

35 M. Chaves, "Secularization as Declining Religious Authority," *Social Forces*, vol. 72, no. 3 (1994): 749—774.

36 L. Greenfeld, *Nationalism: Five Roads to Modernity* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

Thus, the case of the "King vs. Prophet" topos may be seen as a part of a greater discussion that was held during the interwar period in Bulgaria with regard to religion and its social function and meaning for the Bulgarian nation. The question is how the topos was read and used. What were the reference points? Therefore, there is a need to investigate how this motif functioned in modern literature and theological studies, as well as liturgy and popular Church and Christian writings, in regard to Bulgarian culture. Here, the problem of translating the hagiographic genre for the needs of secular prose genres may be of particular significance.

I would like to suggest that through this literary motif of the meeting between a saint and a ruler, two important questions are raised: the question of the relationship between the modern powers and the question of functioning of the religious, in fact Judaeo-Christian tradition under the conditions of the secular age. The latter can be seen in two dimensions: first, in terms of the strategy of adapting parabiblical topoi and theological ideas within the Church discourse, which would be aimed at nationalization of the Church heritage for legitimization purposes, and secondly, in terms of the reception of the parabiblical topoi and ideas by secular audience for artistic purposes. The focus on the functioning of Biblical tradition would then confirm that in the process of transition to the modern social imaginary, the relationship between the so-called old ideas and the so-called new ideas should be seen not in terms of consecutive adaptation, but in terms of complex and indeed *mutual* interferences, which make all the meanings even more dynamic and unexpected. It should be assumed that the Bible functions not only as a thesaurus of recognizable idioms and topoi, but also an ideological context that could force the shifts of meanings. In this perspective, the question of the "Bible in translation" needs to be seen as a particularly significant factor in the process of transmitting ideas and creating modern sense-making horizon.

Literature

- Breck, J. *Scripture in Tradition: The Bible and its Interpretation in the Orthodox Church*. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 2001.
- Chaves, M. "Secularization as Declining Religious Authority." *Social Forces*, vol. 72, no. 3 (1994): 749—774.
- Clark, J. *Bible Societies, American Missionaries, and the National Revival of Bulgaria*. New York: Arno Press, 1971.

- Drzewiecka, E. "Reception of the Bible in modern Bulgarian culture: The (post)secular and the national." In *The Experience of Faith in Slavic Cultures and Literatures in the Context of Postsecular Thought*, edited by D. Sosnowska, E. Drzewiecka, 144—164. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Dunn, J.D.G. et al. eds. *Auslegung der Bibel in orthodoxer und westlicher Perspektive*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2000.
- Florovsky, G. *Bible, Church, Tradition: An Eastern Orthodox Perspective*. Nordland: Belmont, 1972.
- Greenfeld, L. *Nationalism: Five Roads to Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- "Life of St. Clement by Theophylact of Ohrid." S. Nikolov, trans. In *Kiril and Methodius: Founders of Slavonic writing*, edited by I. Duichev, 93—126. Sofia—New York: Boulder, 1985.
- Solak, E. *Nowo-bułgarska Biblia i jej język*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997.
- Taylor, Ch. *Modern Social Imaginaries*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Taylor, Ch. *A Secular Age*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Аретов, Н. "Парадоксалната българска рецепция на Библията през епохата на Възраждането." *Slavia Meridionalis*, vol. 16 (2016), DOI: 10.11649/sm.2016.005.
- Войтчак, М. "Свети Климент Охридски в следосвобожденския и междувоенния период на българска литература." *Научни трудове на Пловдивския университет*, vol. 40, no. 1 (2002): 413—421.
- Джевиецка, Е. "Българската реформация? За хибридизацията на идеите в процеса на модернизацията на културата." *Slavia Meridionalis*, vol. 17 (2017), DOI: 10.11649/sm.1370.
- Джевиецка, Е. "Първоучителят и покровителят. Образът на св. Климент Охридски в българската проза в периода между двете световни войни и въпросът за "симфонията на властта." In *А на жената бяха дадени крила. Сборник в чест на професор Светлина Николова / And Wings Were Given to the Woman. In Honour of Professor Svetlina Nikolova*, 999—1026. София: КМНЦ-БАН (= *Palaeobulgarica*, 46/4. Special edition), 2022.
- Желев, И. "Преводите на Библията на съвременен български език." In *Библията в Българи. Сборник с доклади от научни конференции в София и Велико Търново*, 86—98. София: Българско библейско дружество и др., 2007.

- Живот, деяния, изповедания и кратко изложение за чудесата на св. отец наш Климент, български архиепископ.* Д. Матов, trans. Средец: Българско книжовно дружество, 1885.
- Животопис на св. Климента, български архиепископ.* Д. Матов, trans. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1896.
- Житие на Св. Климента Охридски.* Д. Ласков, trans. София: Св. Синод на Българска православна църква, 1916.
- Златарски, В. *История на българската държава през средните векове.* Т. 1. Ч. 2. *Първо българско царство — От славянизацията на държавата до падането на Първото царство 852—1018.* София: Държавна печатница, 1927.
- Златинчев, Х. *Климент Охридски.* София: Хемус, 1935.
- Ласков, Д. *Живот и дейност на св. Климент Охридски с една негова проповед.* София: Св. Синод на Българска православна църква, 1915.
- Марковски, И. “История на българския синодален превод на Библията (с оглед към българските преводи в миналото).” *Годишник на Софийския университет, Богословски факултет*, vol. 4 (1926—1927): 1—58.
- Марчевски, Д. *Първоучителят.* София: Древна България, 1928.
- Милев, А. *Гръцките жития на Климент Охридски: Увод, текст и обяснителни бележки.* София: БАН, 1966.
- Минков, Ц. *Първите учители.* София: Древна България, 1934.
- Мутафчиев, П. “Поп Богомил и Свети Иван Рилски. Духът на отрицанието в нашата история.” *Философски преглед*, vol. 4, no. 2 (1934): 97—112.
- Найденова, Д. “Кирило-Методиевото дело и българският национален идеал (1878—1944).” *Кирило-Методиевски студии*, vol. 20 (2011): 266—276.
- Никитов, Н. *Първоучителят.* София: Ново училище, 1935.
- Пастухов, И. *Българска история.* Т. 1. *Предисторическо време. Древност. Средновековие.* София: Хемус, 1945.
- Попова-Мутафова, Ф. “В начало бе словото.” *Братско слово*, no. 9 (1943): 172—174.
- Снегаров, И. *Св. Климент Охридски.* София: Държавна печатница, 1927.
- Снегаров, И. “Българският първоучител Св. Климент Охридски — живот и дейност.” *Годишник на Софийския университет. Богословски факултет*, vol. 4 (1927—1928): 19—334.
- Станев, Н. “Цар Симеонovi срещи с Климента Охридски.” *Венец*, no. 2 (1932): 246—258.

Ewelina Drzewiecka

„Biblia w przekładzie”

Bułgarska narracja o św. Klemensie z Ochrydy w okresie międzywojennym a transfer idei nowoczesnych

STRESZCZENIE | W artykule poruszono kwestię roli tradycji biblijnej w transferze i adaptacji idei nowoczesności na gruncie kultur prawosławnych. Przedmiotem namysłu jest narracja o św. Klemensie z Ochrydy, najsłynniejszym uczniu św. św. Cyryla i Metodego, oraz jej literackie parafrazy z okresu międzywojennego w Bułgarii — rozpatrywane w kontekście modernistycznego odczyt(yw)ania Biblii, a także ambiwalentnego doświadczenia sekularyzacji ze strony lokalnych elit intelektualnych.

SŁOWA KLUCZOWE | Biblia, modernizm, przekład, kultura współczesna, św. Klemens z Ochrydy, Bułgaria, okres międzywojenny

Ewelina Drzewiecka

“Bible in Translation”:

Bulgarian Narratives About St. Clement of Ohrid in the Interwar Period and the Transfer of Modern Ideas

SUMMARY | The paper raises the question of the role of Biblical tradition in the transfer and adaptation of modern ideas in cultures rooted in Eastern-Orthodox tradition. The subject of reflection is the narrative about St. Clement of Ohrid, the most famous disciple of SS. Cyril and Methodius, and its various literary paraphrases during the interwar period in Bulgaria, in the context of modernist reading of the Bible, as well as the ambivalent experience of secularization among the local intellectual elites.

KEYWORDS | Bible, modernism, translation, modern culture, St. Clement of Ohrid, Bulgaria, the interwar period

EWELINA DRZEWIECKA | PhD in cultural studies and MA in theology; Assistant Professor at the Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences; Associate Professor at the Cyrillo-Methodian Research Centre, Bulgarian Academy of Sciences. Author of the following books: *Śmierć Judasza w Biblii i tradycji chrześcijańskiej* [The Death of Judas in the Bible and Christian Tradition, 2012], *Herezja Judasza w kulturze (po) nowoczesnej: Studium przypadku* [Judas' Heresy in (Post)modern Culture: A Case Study, 2016], *Юбилейно и модерно. Кирило-методиевският разказ през социализма в България* [Jubilee and Modern: The Cyrillo-Methodian Narrative During Socialism in Bulgaria, 2020], and *Leksykon tradycji bułgarskiej* [Lexicon of Bulgarian Tradition, co-authored, 2011]. Research interests: Bulgarian culture, Judeo-Christian tradition, history of ideas, relation between religion and Modernity, postsecularism.



Intersemiotic Modernism: Matija Ferlin's *Sad Sam Lucky* between Poetry and Its Embodiment

Intersemiotički modernizam: *Sad Sam Lucky*
Matije Ferlina između poezije i njezina utjelovljenja

Leo Rafolt



<https://orcid.org/0000-0002-3388-5074>

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK
lrafolt@gmail.com

Date of submission: 10.12.2022 | Date of acceptance: 11.03.2023

ABSTRACT | *Sad Sam Lucky* is a solo performance by the choreographer and performer Matija Ferlin, conceived as part of his ongoing non-dance-like and non-theatre-like conceptual project *Sad Sam*, which started in January 2004 in Amsterdam, where the first part of this pseudo-durational piece was premiered. Ferlin's performance *Sad Sam Lucky* is somewhat specific in the author's oeuvre, mainly because it assays to become a physical response to the work of the Slovenian avant-garde poet Srečko Kosovel (1904—1926), translating it and transposing it at the same time, in-between languages and dialects (Slovenian, Croatian, Istrian, and/or English), and in-between performative regimes (embodied response and a pseudo-recital). Kosovel's confessional poetry, i.e. profound, contemporary, tense in its stylistic imagery, and, at the same time, almost revolutionary in its ideas, is therefore being performed as a live matter of language, driven by Ferlin's main idea — not to do theatre, not to do dance, not to translate, but to trans-body Kosovel's verses, and his melancholic prophecy, thus creating a form of a highly physical, turbulent and emotional homage to this very unique avant-garde author.

KEYWORDS | staging, difference and repetition, intersemioticism, translation, re-wording, embodiment, dance theatre

Structurally, the existence of two supposedly different systems — denotation and connotation — enables the text to operate like a game, each system referring to the other according to the requirements of a certain illusion. Ideologically, finally, this game has the advantage of affording the classic text a certain innocence: of the two systems [...]¹

Reflecting on the transparency of language as such, Lotman once wrote:

A page looks like a wall of a cell on which a prisoner has at different times scribbled his feverish jottings which for him have some inner associations, but which for the outside observer seem unconnected. Many of the jottings are not texts, but mnemonic abbreviations of texts preserved in the author's mind².

Lotman wrote this to show how the processes of decoding are dependent on different social and cultural contexts, if not deceiving, differing mechanisms, rather than translation tools for possible mutual understanding or mutual communication, in a certain semiosphere, i.e. “the semiotic space necessary for the existence and functioning of languages, [but] not the sum total of different languages”³. Therefore, a certain language, same as its translation, is always a function, “a cluster of semiotic spaces and their boundaries”, which exists only inside of a specific theoretical matrix. However, in their reality, languages exist only inside of different processes of semiosis and are, hence, “eroded and full of transitional forms. Outside the semiosphere there can be neither communication, nor language [...] Just the fact that it is a universal of human culture, that there exist both conventional and pictorial signs (or rather that all signs are to some degree both conventional and representational), is enough to show that semiotic dualism is the minimal form of organization of a working semiotic system”⁴.

Translation is dependent on differences created in a semiosphere, in the same way as language itself. Gilles Deleuze often conceived the phenomena of difference and repetition as the engine in a dynamic process of establishing linguistic empiricism. His basic assumption was that notions of difference and repetition are fundamentally interconnected, i.e. they condition or enable

1 Barthes, *S/Z*, 9.

2 Lotman, *Universe of the Mind*, 76.

3 Ibidem, 123.

4 Ibidem, 123—124.

each other. The difference is the vehicle of repetition, and repetition is situated in the movement of difference itself, at the same time — being a path to it. As such, difference is beyond any relationship. It is justified in itself, as a difference that is not different from something — as in the field of (linguistic) representations, negatively determined differences, etc. — but it only differs. In this kind of structures, the difference is predetermined as a unilateral distinction. The difference is different. The only possible concept of difference is the difference beyond the concept, precisely because every concept of difference, e.g. selection, division, limitation, transformation, paraphrase, translation, *differentia specifica*, or *omnis determinatio*, etc. precisely misses the point of “differentiation”. According to Deleuze, philosophy failed to define difference and repetition, as it has always interpreted difference as a negative entity, and repetition as bare physical duplication of examples.

Deleuze’s concept of repetition could be put in relation to the idea of reproduction, or performativity *sui generis* on the one hand, and the idea of translatable variation on the other. When one is confronted by a repetition “which proceeds masked, or comprises displacements, quickenings, slowdowns, variants or differences”, which exist only insofar as they are capable of deferring, i.e. leading the subject away from the point of departure, one also tends to see a hybrid and an almost translatable state of existence, in which repetition is never “pure”, “uncontaminated”, but only approximative, “the very word repetition seems to be employed symbolically, by analogy or metaphor”⁵, thus reminding us of the infamous notion of *traduttore* as *traditore*. Hence, intersemiotic translation functions precisely in the same way.

One often tends to purposely re-create difference by repeating, outside of a certain idiomatic frame. Every translation, therefore, resides inside the space of perpetual inter-semiosis, i.e. constantly reminding of the utmost liaison between the context, its semio-corporeality, and the translation process as such. When dealing with the complex processes of translation between literature and theatre, performance texts, or even abstract contemporary dance pieces, where semiotic systems are, at least on the expressive level, totally distanced, their semantics offers seemingly open translatability. Jakobson defined intersemiotic translation as “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems”⁶, eager to avoid “transmutation” as a prerogative of the afore-mentioned distance between two or more idioms. To put it simply, if intralingual translations encompass a sort of “re-wording”, i.e. an interpretation of one system of verbality by means of other signs of the same

5 Deleuze, *Difference and Repetition*, 24.

6 Jakobson, “On linguistic aspects of translation,” 261.

language, and inter-linguicism would signify an interpretation of verbal signs by means of another language, then intersemiotic translation ought to signify an interpretation of verbal signs by means of pure non-verbality. Translatability between syncretic semiotic systems, e.g. dance or theatre performance, and conventional textual and linguistic semiotic systems, should therefore be interpreted on the surface of this “re-wording”, or, to put it in purely Deleuzian sense, inside of the language that only exists as a reaction to matter that is completely unrelated to language, e.g. a non-linguistic matter which it transforms. The process of “re-wording” will, furthermore, eagerly deconstruct prejudice underlying differences between languages, as well as their presumed untranslatability, due to rigorous distinction between static signifier and signified.

Therefore, intersemioticism, as every kind of translating, is not only connected to linguistic competence, but also to interpretation of *the difference that differs* as such. Performance, like literature, is a “differing machine” *sui generis*, constantly recreating versions, variations, or indeterminacy, as well as new ways for concealing, suggesting, alluding, illuding, implying, etc. Key issues which arise from defining intersemiotic translation in the context of “differing”, whether as a sort of “re-semiotization” or “re-wording”, are the following: firstly, how can different semantic transfers, or even small differences in meaning, be perceived in the light of semiotic structures, which are often totally different in nature; and secondly, what meanings are therefore retained and modified in this process of “re-wording” and/or “re-semiotization”. Or, to put it differently, intersemioticism works if one accepts the premise that different levels of signification work together in translation, and even a poetic polysemy of the most abstract content could be partially translatable and transformable, at a different level, into, e.g. visual art, a photography, not to mention “texts” in which a number of languages operate in a syncretic manner, i.e. film, theatre performance, or even dance. Deleuze, therefore, binds the idea of two types of repetition, *bare* and *disguised*, not only reversing a relationship between repetition and repression within the realm of psychoanalysis⁷, but also implying that the former is more “contaminated” with difference as differing than the latter. Signification is, hence, never fixed, but always “a relation” between concepts and their objects, in any given field of representation, while pure sense, on the contrary, represents expressive content attributed to a concept, or an object, that may not, necessarily, inhabit this representational field. An object being conceptualized may have sense without having any meaning, in the same way as, in some cases, concepts may not be “fully comprehensible”, or, on the contrary, “infinitely comprehensible”⁸.

7 Deleuze, *Difference and Repetition*, 3–27.

8 Deleuze and Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, 3.

For Umberto Eco, intersemiotic translation is in the basis of cultural transfer as such, often conceptualized as “re-semiotization”:

[C]ulture continuously translates signs into other signs, and definitions into other definitions, words into icons, icons into ostensive signs, ostensive signs into new definitions, new definitions into propositional functions, propositional functions into exemplifying sentences, and so on; in this way it proposes to its members an uninterrupted chain of cultural units composing other cultural units, and thus translating and explaining them⁹.

Therefore, in intersemioticism, different meanings constantly shift from one context to another, from one discursive practice to another, or from one succession frame to the next one. Some literary texts are almost destined to be represented vocally, translated into another realm of semiosis, the embodied one, or as Barthes puts it:

Semiologically, each connotation is the starting point of a code (which will never be reconstituted), the articulation of a voice which is woven into the text. Dynamically, it is a subjugation which the text must undergo, it is the possibility of this subjugation (meaning is a force)¹⁰.

Sad Sam Lucky, a solo performance by the Croatian choreographer and performer Matija Ferlin, is a continuation of his ongoing romantic conceptual series *Sad Sam* which started in January 2004 in Amsterdam, when the first piece was premiered. In Croatian, “Sad Sam” means “Now I Am”, or even “Now Alone”, as differential potency of translation is activated. Ferlin engaged in one more project with a similar goal, that of deconstructing conventional contemporary dance discourse and traditional dramatic theatre form, titled “Staging a Play”, in which many performative assets of “Sad Sam” cycle are reemployed and “re-worded”.

In *Staging a Play: Glass Menagerie*, e.g. only literalness of choreographic translation is retained in relation to stage directions that make up for nearly a fourth of Tennessee Williams’ text, and stage direction is treated as a concrete choreographic task, laid bare in its performing intention. Hence, what looks to be a textbook studio setup creates a specific assembly. Four white walls, entrances that would evoke a performative frame — if the walls were only higher than a meter. A white table with chairs around it, all neatly lined

⁹ Eco, *A Theory of Semiotics*, 71.

¹⁰ Barthes, *S/Z*, 9.

up, with a pseudo-marionette intention of a “dictator” director, Matija Ferlin, standing, talking to performers, narrating, translating, and showing in expansion, using huge and even exaggerated gestures, and even jumping, as if in a loose warm-up routine. A hyper-assisted staging of Tennessee Williams’ play, *The Glass Menagerie*, with more than obvious dictator on the minimalist set, i.e. giving directions, announcing the next scenes, commenting, reading his notes, on or off the microphone, hiding himself in the obscure outer framework of the white stage setting, behind another performer, in the corners, with his back to the audience, maybe even referring to Tom Wingfield, the narrator of the original play.

Williams’ precise control of the play’s “descriptiveness” is somehow transformed into Ferlin’s choreography, creating a multi-layered and allusive performance reality, supported by a simple, minimal design. Indeed, a memory play, as Williams often depicted this work. Stage setting of this performance reveals a scene that constantly struggles to become a non-realistic memory, free from any prescribed meaning, on the one hand omitting, and on the other exaggerating details, depending on how much stage directions are perceived to be essential to the understanding of the play, to creation of the play’s characters, or performers’ habitus, etc. The only thing revealed here, ultimately, is the “procedure”, a hyper-detailed stage instruction that immanently embodies every performer, translates words into movements, but not only as a conventional theatrical *mise-en-scène*, but as an idea to be fulfilled in real time, continuously translating every possible trace of “literatureness” of the play into a background noise, primarily for the sake of stage directions, encompassing nearly a fourth of Williams’ text, which are therefore treated as a choreographic task. Demarcation that is consequentially created, perverting the outer into the inner frame, forces performers’ bodies to play “onto” the stage setting, therefore not only geometrizing what is hidden and what is revealed, but creating a sacred space of the most inner and intimate performance, as well.

In *Staging a Play: Antigone* the source of speech, performer’s mouth, is constantly hidden, thus constantly embodying the fragility of a signifying process. This play opens a space for the complete scenic reduction, even for the sake of *dramatis personae*. A heterogeneity of the play’s characters is reduced to a single performing body, even a single narrative voice, although constantly hidden from the spectators’ gaze. If conventional performance instruments, bodies, movements, and speech, are not sufficient enough to recreate a complex symbolism of Sophocles’ plot, they ought to be subsumed to a series of situations — or almost installations on the stage — where a solo performer reaches and explores his performative boundaries. The body that is, thus, left on the scene, *among all this props*, is at the same time a protagonist, a perform-

er, a choreographer, then an autocrat and a rebel, a prophet and a messenger, a woman and a man, depending upon the prop with which Ferlin communicates. Language of the play is, therefore, both translated and materialized into props, all of them being glocal, agricultural tools, e.g. bricks, hazel rods and branches, loam, clay powder, roof constructions, etc. They do not function as pure scenography or set design but are here to depict a complex relation between the performer's body, the character that is being embodied, eliminating its textual (or even vocal reference — where does the voice come from?), and their mutual symbolism.

Creon and Antigone stand on opposite sides of what constitutes an irreconcilable debate, in which both characters take on the quality of madness, blindness, and fanaticism. Where one would expect a colon in the text of the play behind the name of a certain character, a prop occurs on the stage, depicting and demarcating a new trajectory for the solo-performer to follow. A specific balance between these trajectories will make the performer free from his character, and thus able to be embodied by another, or be ready to embody it, with the body that is so polyvalent that it simultaneously builds and destroys, narrows and widens, writes and deletes.

In *Staging a Play: Tartuffe* all performers perform silently while saying Molière's text for themselves, thus auto-translating it into a most intimate choreo-text. If everything is put on the performer's body, then this body is naked. *Tartuffe* purposely eliminates the fourth wall, forcing its performers to constantly gaze at the audience, *preaching* its suffering, but also creating discomfort and unbearable tension as every spectator, that silent witness, enters the sphere of "mantric" repetitiveness enhanced by the music. Even though their movements are very limited, the performers manage to embody images, lined up like a deck of cards, wearing almost intolerable and hyper-colourful costumes. As performers in space are the sole carriers of Molière's narrative — in a way deconstructing it, although always keeping in mind that the plot is canonical, and thus known to the audience — their bodies are often trapped between pure illustrations and bare abstractions.

Ferlin's approach to movement here is totally conceptual, sometimes even over-expressive, not really eager to engage in "staging" a well-known plot in a literal manner, nor by pure gesticulation, nor by acting, but in a manner of neoclassical *orchestra*, hence, keeping the entire ensemble — in all its colourism — constantly on the stage. Colourful costumes sometimes become characters for themselves, almost in a constructivist sense of the word, e.g. in the case of ingenious narrative framing of the performance with an initial appearance of a thin, naked, and hungry Tartuffe, and his final decay in a figure of the performer with stomach full of material remains, and a grotesquely stretched

mask consisting of different layers of other people's personalities. Layering that is persistent to this "staging" elevates the costume design to the level of signification's surplus that speaks for itself, insofar as all of the performers are not allowed to speak. They have learned their roles by heart, thus performing their movements according to the text that resonates silently in their heads, beneath all this costume and makeup. In-between patchwork and geometry, simplicity and colourism, a costume becomes "the body's new body", as in the case of a good minus-procedure in pop-art. Therefore, non-spoken endurance of the body, where one is forced to speak but to stay silent, becomes visible in the performer's costume as well, which is not only interconnected with the potency of choreography, but with almost a stroboscopic strength of dynamic colours dispersed on the stage.

The afore-mentioned examples clearly demonstrate that "staging" in Matija Ferlin's choreographic vocabulary is, indeed, an intersemiotic process of translation, relying inasmuch as on differing as on bridging the gap between different idiomatic systems in the play. The concept of "staging" is far from coherent in contemporary theatre, dance, or performance, as it often dwells upon the multitude of signs, signals, and codes on the scene, as the example of postdramatic theatre has often demonstrated. Potency that this concept has gained over time often goes hand by hand with the process of peeling of semiotic signs, which makes it even more vague, or even blurry. Specific performative poetics that Matija Ferlin and his team have developed so far, mostly in the mode of "staging" by "re-wording", or intersemiotically translating different canonical texts, within the *Staging a Play* series, offers a specific interpretation of performance art as something simultaneously distanced and close to dramatic theatre. By transferring a dramatic matrix from the "textual" to the choreographic domain, their apparently immanent, dramatic (or conventionally linguistic) verblativity does not only represent a point of criticism of the occidental performative logocentrism *sui generis*, but also imposes a new model of their close reading, through the lenses of different arts.

Staging a Play project, therefore, differs from conventional staging manoeuvres not only by translating words into movements, or conventional dramatic vocabulary into their physical equivalents, but by pushing the boundaries of a pre-established creation and perception of the theatrical event, as such. The term *staging*, which usually implies directing, dramaturgy, usually leaving scenography, costume design, lights, and sound, etc. somewhat besides, often as peripheral elements, is therefore, in this project, utterly redefined. The relationship between staging and choreographing a literary canon, thus, opened a space for a continuous semiosis, where, simultaneously, running away from dramatic text and running away from dance is equally beneficial, mainly

because it stays open towards all possibilities of interweaving, between pure bodies, voices, gestures, objects, their environment, and their instrumentalization. And then, language of drama occurs in different forms, i.e. choreographically, through costumes, props, set design, or even syncretically, privileging this *other* focal point, which then sets a secondary tool of a conventional Western dramatic theatre, e.g. set, costumes and props, in a primary place, as they are equally eager to enthrone themselves as the apparatus to articulate the spoken word.

Sad Sam Lucky experiments with language and speech in a similar way. This dance-like imaginary encounter with a Slovenian poet Srečko Kosovel, whose first name evokes “luck” in most South-Slavic idioms, died at the age of just twenty-two in 1926, and is now recognised as a key figure of European poetic modernity, notably for his poems inspired by impressionism, expressionism and then constructivism. In *Sad Sam Lucky*, alone on stage, with a writing table and piles of paper as props, Ferlin engages in a physical and turbulent dance of translatability, an invisible conversation and/or simultaneous interpretation guided by the verses of a modernist poet. Two modernisms collide here, as this “intrusion” of choreographed discourse into the field of poetic translation advances on the black, half-empty stage. Somatic or bodily differences between what is said on the scene (English reminiscences on Kosovel’s dramaturgically modified poetry), and what is only choreographed, embodied, or subsumed to movement (i.e. a rigid choreo-text by Ferlin), open and articulate a specific kind of translation politics that commences exactly at the point where resistance of words towards embodiment is to be exploited, looking further than the surface of “staging a play”, or poetry in this case. Modernity’s most real reality is, thus, “kept in place: its kinetic being”¹¹. The same or similar procedure of somatic “in-wording” is performed in most of Ferlin’s *Sad Sam* pieces, but, perhaps, most directly in his last piece, *Sad Sam Matthäus*, where Johann Sebastian Bach’s *Matthäus Passion* (BWV 244; performed by Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent)¹² is being “translated” into a three-hour long choreography, in real time, simultaneously, with different choreographic and textual reminiscences on his past performances.

Dance modernity of this kind ought to be sought in its contingent relation to translation as such, or, to put it differently, in its constant attempt to get rid of textuality choreographically imposed to it, i.e. to recreate its own notion of choreo-*graphy*, that translates and transmutes “while staging”. Ferlin’s *Sad Sam*

11 Lepecki, “Performance and Corporeality: Suspension of the ‘Human,’” 14.

12 Rafolt, “Imati mesiju iza leda nije lagodan položaj,” 181–192.

Lucky is not only a physical response to the work of a Slovenian avant-garde poet, a unique *hommage* to this author, but also an essay to approach his poetry, or its textuality, as well as to distance himself from it, using different dramaturgical tools, most common in poetic translation processes as well, e.g. irony, distancing, wordplays, etc. (“I have a lot to do today. Isn’t that cheerful?”). Ferlin constantly abstracts Kosovel’s verses out of their immanent content, differing into subjectivity, most personal traumas, etc., therefore intersemiotically “upgrading” it to another level of textual closeness or translator’s honesty. On the stage, it is only dust that rises with each movement. A white floor is surrounded by curtains, closing the space like a black box, representing a room, a capsule, or a piece of paper; smell of incense floats in the air, a few books¹³ and blank pages with indecipherable writing are visible on the floor, which will soon be stapled in turn on the black surface of the table. Matija Ferlin stands upright, hands blackened, gazes feverishly, often scanning the space in front of him. One sentence is repeated as a motto before every section of the piece, followed by narrated verses, chanted words, anecdotes. Physically navigating between restraint and explosion, between lightness of gestures and the gravity of the body in collision with the ground, with a cyclical structure, the performer tirelessly brings us back to the starting point, to this sentence, echoing from a poem by Srečko Kosovel. Dance is, hence, presented as a minoritarian art or performance form — in a way, like poetry inside of the literary realm — so their reality is overwhelmed with contingency, abstractness, and untranslatability, even a “minoritarian” aura in Deleuze’s and Guattari’s sense, as assemblages of the effects or heterogeneous orders of signs, which cannot be reduced to binary structures-of-meaning, or to a dominant or transcendental signifier. “There is nothing that is major or revolutionary except the minor. To hate all languages of masters”¹⁴.

Translating often leads to misinterpretation, where one artistic and poetic concept is restructured as an embodiment of another, supposedly “total” concept, of literature and arts, i.e. its norms, genres, and styles, or, furthermore, of law and desire. Language of the minoritarian is, *sui generis*, “affected with a high coefficient of deterritorialization”, usually as inherently political, and inside of the minoritarian concept “everything takes on a collective value”¹⁵. The act of Ferlin’s creation, as well as its translatable reach to Kosovel’s poetry, thus, ought to be perceived as related to assembling and disassembling, or as

13 Books neatly placed on a performance floor, next to the table, are Kosovel’s oeuvre, with Slovenian edition of *Integrals (Integrali)* on the top, most visible.

14 Deleuze and Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, 26.

15 *Ibidem*, 16–17.

the authors often emphasize, as writing with its double function — “to translate everything into assemblages and to dismantle the assemblages, [whereas] the two are the same thing”¹⁶.

Ferlin’s concept of “translating” poetry into a somatic discourse of contemporary dance, furthermore, opens a space for interpreting dance-genre via its own “adverbial position”¹⁷ inside of the realm of art. In a way, every dance (same as poetic genre) — mainly because of its non-verbality and abstractness — is dependent on being translated, which settles this form in an unstable ground of artistic *depen-dance*. Indeed, all of Ferlin’s works are difficult to be defined only from a logocentric or, on the other hand, somatocentric point of view. His notion of choreography may be defined solely in relation to the surplus movements that it excludes, as well as the surplus texts that it embodies. This often happens in poetic discourse:

Poetic texts are evidently formed from a peculiar ‘swing’ of structures: texts created in the ‘I-s/he’ system function as autocommunication, and vice versa; texts become codes and codes messages. By following the laws of autocommunication — the division of the text into rhythmic segments, the reduction of words to indices, the weakening of the semantic connections and the emphasis on syntagmatic ones — the poetic text is in conflict with the laws of natural language. And yet we perceive it as a text in a natural language, otherwise it could not exist or fulfil its communicative function. But on the other hand, if the view that poetry is merely message in a natural language gets the upper hand we lose a sense of its specificity. The high modelling capacity of poetry is associated with its transformation from message to code. The poetic text is a kind of pendulum that oscillates between the ‘I-s/he’ system and the ‘I-I’ system. Rhythm is raised to the level of meaning, and meanings are formed in rhythm¹⁸.

All these “unnatural” elements of a poetic communication can be easily transposed into the language of dance, creating new meanings from “leftovers” of poetic communication, e.g. rhythm or blanks. Nevertheless, deterritorialization of language and the dancer’s body, in this sense, is not accomplished solely by transposing language (or Kosovel’s poetic text) into movement (or Ferlin’s choreo-text), but by activating an intermediary entity as well, which is corporal as such — *a human voice* (which will later on become Ferlin’s somatic obsession in most of his recent plays, especially those from the cycle

16 Ibidem, 47.

17 Lepecki, “Performance and Corporeality: Suspension of the ‘Human,’” 22.

18 Lotman, *Universe of the Mind*, 33.

Staging a Play). Whereas the mechanical voice of an answering machine is jarring, disturbing and uncanny, the variables of a human voice actually “enhances the sense-making effect”¹⁹.

The physics of the voice was often obsessed with the in-betweenness of the body and the language, or the self and the Other, simultaneously between *pho-nos* and *logos* and between *zoe* and *bios*. Dolar argues that, in Freud, it is the voice that “distinguishes the superego from the law”²⁰, because superego is precisely the unwritten version of the law, the law’s “unspokeness”. Relying on Freud, Dolar emphasizes the significance of silence, or non-verbality, as “the negative of the voice, its shadow, its reverse, and thus something which can evoke the voice in its pure form”²¹, which even ought to make the signifier visible and recognizable.

Ferlin’s play *We are Kings not Humans* (*Mi smo kraljevi, a ne ljudi*) from 2015, therefore, continues this vocally, textually, linguistically, and discursively displaced research of movement, as a form and as an invention — of both choreographer’s pure authorship and multi-layered possibilities of language, a topic Ferlin dealt with in his previous group projects as well. A fundamental, almost socio-choreographic question, for him seems to be that of the possibility of the existence of a performance act at the moment “beyond the event”, i.e. when the language that appears in it ceases to be treated as its central point of reference. His choreographic “linguistics” will therefore become rudimentary, using children’s language, children’s thoughts, and sentences that are collected from a number of sources, creating a specific world beyond logocentrism of the “world of adults”. Performing this kind of pre-linguistic structures allows Ferlin to recreate a unique, intriguing, and authentic stage world, not imposing itself as a kind of simultaneous translator between the supposed precision of adult language and the pure and unfettered sensitivity of children’s language, but, on the contrary, using a specific combination of heterogeneous artistic languages and forms, which submit themselves to dance and movement, yet to some extent exploiting it for dramatic purposes. In this sense, the subtlety of language dissolves as “building material”, both at the level of the intimate dialogue that the performers have with the space, and at the level of deep psychological relationships towards children and childhood in general, without teaching and moralizing, with a handful of simple (“children’s”) answers to complicated (“adults’”) questions about humanity and the modern world.

19 Dolar, *A Voice and Nothing More*, 22.

20 Ibidem, 100.

21 Ibidem, 152.

Sad Sam Lucky's intersemioticism, in a way, presupposes at least four languages, or four semiotic systems, whereas three of them are conventional, i.e. Slovenian original of Kosovel's poetry, its translation to Croatian, its dramaturgical reminiscence in English (by Goran Ferčec), and its somatic (dance-like) choreo-translation. Traces of Kosovel's poetry are, thus, mediatized through all of the aspects of the *Sad Sam Lucky* performance, e.g. vocally articulated, "danced", physically present on the paper, as props, books, etc. Material becomes persistent in exposing its own origin, depicting its own traceability, in a sense of Deleuzian repetition. When Ernst Jandl²² defines a poem, he distinguishes visuality for a paper and for the lips. While the former is formed by expanding the text on paper, in the latter the reciter *is the paper*, by opening his lips, but not necessarily creating a sound, hence freeing the subject from the shackles of language, emphasizing bodily articulation, rhythm and sound. *Sad Sam Lucky* negotiates with Kosovel's poetic intertext precisely in this way, by opening his body to a certain choreographic material (mostly from his *Integrals* and some short autobiographic notes), by resonating with Kosovel's biography, etc. This is done in multiple ways: as with a "loose" performance script (Ferlin reaches for a script previously nailed on a black table as though as establishing an abstract performance score, especially in purely non-verbal sequences, and thus translating it *in situ* in his unique somatic expression); as with a "fixed" performance score, almost a textual device for corporal mimicry, a supposedly direct translation from one semiotic realm into the other; and finally, as a foreign language, Deleuzian difference, that needs to be translated for the audience, i.e. not Slovenian original, not Croatian (performer's mother tongue), not English (language of the piece), but at the same time Slovenian, Croatian, and English.

Perpetual nailing of new scripts on the black table emphasizes the contingency of the semiotic response created in the performance, i.e. responses to "formal" languages of the piece, although often "re-worded"; responses easily understood by the audience, although often "translated" for them; responses to abstract re-imaging inside of the dancer's bodily habitus or Kosovel's purposely distanced original, etc. Therefore, staging and translating processes are immanently interconnected in this piece, which is often articulated in the performer's voice, e.g. changing from the recitative to reading modes, declamation to acting, following script inputs to improvising, concretizing to fully abstracting personal or poetic images, etc.

Ernst Jandl takes out the poem *Chanson* from his own poetic oeuvre, confident that it could be used as an example of a poem that can only be written

22 Jandl, *Otvaranje i zatvaranje usta*, 4–34.

once, because the way it was “performed” is unrepeatable, i.e. instantly consumed. To clarify the nature of this method, not surprisingly, the author recalls the school practice of learning a foreign language, in which a small notebook plays an important role, the pages of which are divided into two equal parts by a vertical line, with foreign words written on the left and their (possible) native equivalents on the right. Jandl’s entire poem deals with four words that line up, swap places, interconnect, and deconstruct. Ferlin’s performative semiosis functions like this, in-between difference and repetition, in-between abstract poetic original, its English reminiscence-as-translation, its abstract embodied translation, etc. where audience is free to choose upon the number of columns to follow and experience during the performance.

The first section of *Sad Sam Lucky*’s script is thus dedicated to “spaces and things”, the second to “agitations”, the third to “actions”, the fourth to “conditions”, and the fifth one to “visions”, each one opening a specific chapter of Kosovel’s poetry, usually choosing verses, or resituating them in an aleatoric performance machine, or expanding them with extra-material, often intimately connected with the performer (as in the fourth section). This performative vocabulary, beyond its montage structure, ought to accommodate interrelationships not solely based on imitation, resemblance, or derivation, but rather on the interpretation of different codes, different *valences*, whereas all of them form “heterogeneous series”²³. The notion of *valence* should be perceived here as in chemistry, as something inherent to the chemical element that opens a space for combining it with, or even replacing other elements, as in Latin *valens*, to be well, to be strong, to become an agent of constant creation and transformation.

The first, second and third part of the piece are simultaneously “danced” and spoken, being open for different performative valences, whereas, e.g. the first part (“Spaces and Things”) is very introspective and repetitive, the second part (“Agitations”) is dynamic and direct, the third part (“Actions”) again being introspective, and the last two parts (“Conditions” and “Visions”), performed non-verbally, embody the most intimate struggles of Kosovel’s poetic discourse. This kind of intersemiotic translatability is visible not only insofar as distancing from the author’s poetry occurs, but in different choreo-regimes as well, usually reflected in a textual form, ranging from pseudo-lyricism to pseudo-dialogism.

23 Deleuze and Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, 77—89.

A room.
It's quiet, it's dead, grey.
A room.
Me.
Silence is everywhere.
Sun is shining.
A little more of the sun.
A little more of the sun.
A little more of the sun.
Open door.
A room.
A room.
Microorganisms.
It's quiet, it's dead, grey.
Silence.
A room.
The pavement is deserted.
The fire died out.
No.
A blind horse.
No.
White grave.
No.
Autumn's grave.
No.
A room.
Melancholic accordion.
No.
A little more of the sun.
A little more of the sun.
A little more of the wind.
No.
The sea.
No.
Grayish blue sea.
No.
A flood.
No.
Ljubljana is sleeping ("Spaces and Things").

Duh u prostoru: Few weeks ago I had a really high fever. My body temperature was close to 40c*. I did not feel good. My mother came and took care of me. One night I had such a terrible cough, I wasn't able to fall asleep. I was sharing my large bed with my mother. I was lying on my side facing my back towards her. In one point she placed her hand on my back, between my shoulder blades and in that point I felt warmth coming from her hand and I stopped coughing immediately. We didn't talk about it. Next day the terrible cough arrived again and while fighting with it I asked my mum if she can place her hand on my back again. She did. The cough stopped in the exact moment as she placed her hand. I remember I tried to provoke the cough but wasn't able. That night as the night before I fall asleep easily with my mother's hand on my back.

Delam iz bolesti: I always had interest in performing different types of death. Certain deaths are more easy than others. For example Pneumonia. So hard to show it physically. I mean I have so little knowledge about that disease. I know people who died of it but have no idea about its manifestations. How to perform Pneumonia?

Duh gori u prostoru: When I was a teenager I always wanted to have mystical experiences. My brother and my mother had them. And sometimes they would talk about them at the dinner table. I wanted to see signs. I wanted sky to open, I wanted to leave my body and see it from above, I wanted to hear things nobody else can hear. Fifteen years has passed since then. While they continue to have mystical experiences, I don't.

Svetli kordi klavirja: *(Pjevanje 3 akorda, ponavljanje do 3 puta).*

Samoten smeh: Every time I say a joke in Canada nobody laughs but they say 'It's so funny'. I say a better joke again and they don't laugh but say "Oh my God! That is so funny". Then I say a joke, for which I think it's a very successful international joke, but again they don't laugh. They say: 'Caludia! Come over here, you have to hear this. It's so funny!' So, today when they say: Matija, I have to tell you something funny! I always ask: Funny like funny hahaha? Or funny like funny?

Ti mirno spiš: *(Otvorene oči i zvuk hrkanja, repetativno).*

Kaj je žalost?: It's like when you have pain in your chest, and you cry a lot. Your eyes are swelling from crying. Your limbs are heavy. Your hands are cold.

Your face looks different. You do not feel like walking. Talking seems hard too. Sometimes companionship is comforting.

On je pokopan: My dearest lady. What should I write in this terrible hour? Our hearts are broken and I cannot write even one single word. There is one eternal thought in our memory. We are seeking for someone to be with, someone to show him tenderness and say a warm word to him, but he's gone. Our sorrow is terrible and strong. I do not know how, but for the whole time I saw death lying in his bed. Sometimes he said that I should stay strong and powerful and that I should accept the illness. I was encouraged by it and I tried to push away the thought of him dying. My heart was torn apart in an endless suffering. He suffered for three months and on Thursday evening of 27th of May at 9:37 he left for good. I do not know why, but I cannot, I cannot imagine that this really happened, though I saw everything, all with my own eyes.

Splašena duša: 'BOO!' Sometimes I hide myself in the darkness of a room and I wait until I see someone's shadow and then I go 'BOO!' or I hide under the table and in stillness I wait for the right moment to go 'BOO!' or I follow someone silently and when I feel that the right moment has arrived, then I go loudly 'BOO!'.

Ura žalosti: *Iskreno plakanje.*

Razočarani: Back in 1996, one day I arrived home from school and I witness what I that was a miracle. A sculpture of Holy Mary made in wax & wrapped in cellophane that usually stands on a shelf next to the TV was placed on a dining table. That wasn't a big change but this time her face was different. There was blood pouring out of her eyes. I started shaking, I thought I was the one. The chosen one. The one with a miracle. One phone call and it turn out that my brother had painted bloody tears. He needed Holy Mary with blood tears as prop for one of his video clip shootings" ("Conditions").

The overall content of Ferlin's solo performance is not only to be sought in Kosovel's imagery. Most of the fragments are, indeed, taken from his poems, but they are often amalgamed with strong, vivid images of hesitations, of troubled identity, of desolation in the face of a drifting Europe. Interestingly, intersemiotic translation procedures are consistently designated by different performative strategies: at first, Kosovel's words resonate with restraint, the motionless body, concentrating all the intensity of the subject in his voice, then they are suddenly transferred to a second voice, superimposed, more

intimate, halfway through the piece, where he narrates parts of his life, tells anecdotes that make the public laugh, together with bestial cries, as they are finally embodied, subordinated to a strong image of a young poet (the dancer's disembodied body) in a duet with the wooden table.

Roland Barthes offers an interesting analysis of *Sarrasine*, a novella by Honoré de Balzac about a castrate, named Zambinella, whom Sarrasine, a troublesome artist, believes to be the ideal woman. In his *S/Z* Barthes identifies five symptomatic codes that create meaning through which a text progresses in a narrative tissue. These modes are then vaguely defined to fit the specific relationship between the text and its overall structure, whereas two of them are irreversible, i.e. the hermeneutic code forces the narrative forward, and the proairetic code creates patterns of behaviour that cannot be anticipated in the text as such. The last three codes are reversible, where the third one, the semic code, identifies specific and concrete signs and objects that work together to create lasting themes in the text. The fourth one, the symbolic code, deals with abstract concepts open to individual interpretation. The last (reversible) code is not of structural nature, so Barthes names it cultural code, implying that modes of understanding often rely on deeper social and anthropological structures²⁴. His notions could easily be applied to the performative potency of Ferlin's embodied translations (of Kosovel's poetry), mainly in a sense they presume a hermeneutic niche (Barthes' first code) for any deeper understanding of the "negative space" of the performance narrative, e.g. withholding valuable information for the sake of abstraction or allusiveness. This creates a series of moments not known that the audience could imagine in expectation. These interconnections between Kosovel's poetry and Ferlin's choreo-texts are not only loose in purely abstract nonverbal sequences, but in those that have a firmer dramaturgical structure as well. In the third segment of *Sad Sam Lucky*, titled "Actions", Kosovel's resonances become almost direct, but the performance is, hence, almost exaggerated in abstraction, therefore creating a specific gaze towards its own pseudo-narrative structure.

I sit and write.
 The flies are dying in a glass.
 I woke up.
 Raise anchor!
 I sing and I bark.
 Eye's sweet smell.
 Movement.

24 Barthes, *S/Z*, 3–43.

Boris opened the window.
The rain is falling.
Tomorrow: leaving for Paris.
I protest.
I'm standing on a grey road.
Everyone's looking.
Laugh, laugh, laugh.
Give up on yourself.
I can't.
BB' Action.
Shoot!
Shoot!
Shoot!
Open the museums!
When I jump, the piano is heard.
To destroy, to destroy, to destroy!
A car spattering mud.
I've turned off the light.
This sun is sad.
I sing solar energies.
I closed the door.
Weary we fall.
The end.
Spirit in a room.
Spirit burns in a room.
Bright chords of the piano.
A frightened soul.
Your voice is soft.
Music.
The hour of grief.
But I can't cry.
I am hard as the steel that has to stab the heart.
You sleep peacefully.
The disappointed.
Autumn quiet is inside of me and outside.
Hunger.
Shameful laughter.
Anomaly of will.
He is buried.
I am like a cloud, a cloud that carried evening's gold from there.

What is sadness?
 I live in misery.
 The tormented.
 Grieving others.
 A cynic.
 Transformer.
 The static of sadness: melancholy.
 I love my pain.
 I work from pain.
 I am luxury.
 Anomaly of psychology.
 Romanticism.
 AA² Depression
 I want to be on my own.
 Evening burns like fire.
 Tu, tu, tu.
 There my spirit calms down.
 I am a broken arc of a circle.
 And a crushed figure of a sculpture.
 And someone's withheld opinion.
 10 tons of grief.
 It is nice to lay dead.
 And then again the night and heavy sweat ("Actions").

Barthes' proairectic code, furthermore, refers to specific norms, rhythms and patterns that provide logical unfolding of moments, scenes, or literary devices. Barthes emphasizes these rhythms as procedures deeply rooted into the author's habitus, as the author is submitted to them. If one tries to find this structure of in-coding in performative discourses, it is easy to find it amongst dramaturgical procedures. In order to become a choreo-texts, *Sad Sam Lucky* had to go through many dramaturgical appropriations, wherein nuances of Kosovel's poetry were left hidden from the plain sight. A semic code, employed here, represents a signifier which refers the audience of Ferlin's piece to imagine an object that will continue existing hypothetically in their minds as they perceive it, being closely connected to the symbolic code, i.e. to the attachment of meaning onto those potent fields of constant referencing.

These two codes are therefore of utmost importance in contemporary dance, providing spectators with certain "differing licences", in order to validate their individual interpretation of what seems to be an abstract material of corporal language. Even not knowing all the correspondences between

Kosovel's poetry and Ferlin's choreo-text, one cannot escape the feeling, e.g. that this dance-performance has something to do with the revolutionary habitus of the Slovene avant-garde poet, even if this is not obvious at first glance.

Is there a continuum between the level of meanings that are attributed to Kosovel's words by the author and individual meanings, in Ferlin's case, of their spoken or embodied word? There seems to be more complex relation between the order of signs and the anarchy of the individual who uses these signs to express something different from what (linguistic) rules of translation would prescribe. In Schleiermacher's theory of language, the concept of the subject is not a very suitable philosophical starting point, because it pre-exists merely as a relation, i.e. the sense of identity is felt inside the subject, but it is not caused by it. The crisis of the subject, thus, consists in the fact that the subject does not create the truth in which it exists, but can only testify to it.

Following Schleiermacher's arguments, Manfred Frank was eager to demonstrate how linguistic expression becomes double-marked: it manifests the system, or totality of language, but it also implies that language becomes language only through speech. No linguistic expression can thus be understood without this double determinability towards speech. As Lotman implied regarding contingency of understanding in arts, culture, and in life: "However, a degree of comprehension is at the same time a degree of non-comprehension"²⁵.

Manfred Frank underlines Schleiermacher's argument that language is historically an open (parasemic) system, i.e. individual and universal at once, where universal constitution is the one based on principally revocable agreements between speakers (with each speech act it often changes its overall meaning) and individual constitution presumes styles and genres, or language processing with regard to the speaker's own understanding of subjects. This is why there are no rules that are always valid in understanding works of literature, or works of art, principles which could be used to decipher every text from every period. Following Frank's hermeneutical notions, one could presume that texts are subject to all imaginable interpretations, so they are constantly "being translated", and this is precisely why understanding is not to be misunderstood for interpretation, i.e. hermeneutics related to proper understanding²⁶. Anglo-Saxon theory of interpretation used to designate this as a difference between verbal meaning, or any neutral meaning independent of time, and significance, or any arbitrary relationship that exists between verbal meaning and something else²⁷.

25 Lotman, *Universe of the Mind*, 80.

26 Frank, *Kazivo i nekazivo*, 111.

27 Hirsch, *Validity in Interpretation*, 101.

Ferlin's attempt to translate Kosovel's poetry into a new bodily language is a reconstruction of its meaning as well, therefore always new or different, revealed only in a kind of performative divination, as the subject of creative dramaturgical negotiation. *Sad Sam Lucky's* choreo-text demonstrates that an activity of writing is always incomplete, so it requires the act of reading as a certain hermeneutic extension. Choreographic interpretation of this kind reduces Kosovel's poetic ambiguity as much as possible — towards a certain interpretation regime, of course — but restructuring it as much as possible in another semiotic system or constituting a new demarcation, full of individual signs that make up for the constitutional hierarchies between the original version and its translation. Different dramaturgical procedures, thus, function as translatory enzymes, the catalysts of biological systems, the remarkable molecular devices that will determine the pattern of transformation. Any interpretation is, in the last instance, a hypothetical procedure. One cannot derive meaning from grammar, or even vocabulary, because that what has meaning is not caused, but motivated through the mediation of the interpreter, willing to try to exhaust the text, whilst aware that this is not really possible. A dancing body is always eager to demarcate and to map what it embodies, even if it refers to a concrete wordily realms, translating it, willing to accept that misunderstanding arising from this translation can never be totally resolved. If speech distorts (linguistic) intention, omitting its wordily realms to what is about to be said about something, a dancing body tries to preserve it, even if, due to the inevitability of individual interpretation of the *wor(l)d*, dissent is more likely to occur than consensus. Maybe this is the reason for deterritorialized nature of dance among performance arts, as well as poetry among literature, i.e. their precariousness in a world dominated by neoliberal phantasma of the necessity of utmost understanding, often metaphorized by "Globish", blurring genres, styles, bodily differences, allowing everyone to speak equally, hence silencing them equally.

Photos



Scene from *Sad Sam Lucky* 1. Photo: Nada Žgank



Scene from *Sad Sam Lucky* 2. Photo: Nada Žgank



Scene from *Sad Sam Lucky 3*. Photo: Nada Žgank

Literature

- Barthes, Roland. *S/Z*. London and New York: Blackwell, 1990.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Frank, Manfred. *Kazivo i nekazivo*. Zagreb: Naklada MD, 1994.
- Hirsch, Edward Jr. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation." In *On Translation*, edited by Reuben A. Brower, 232—239. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959.
- Jandl, Ernst. *Otvaranje i zatvaranje usta*. Zagreb: Meandarmedia, 2018.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York and London: Routledge, 2006.
- Lepecki, André. "Performance and Corporeality: Suspension of the 'Human'" In *Points of Convergence: Alternative Views on Performance*, edited by Marta Dziwanińska and André Lepecki. Warsaw: Museum of Modern Art, 2017.
- Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of the Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Rafolt, Leo. "Imati mesiju iza leđa nije lagodan položaj." *Treća: časopis Centra za ženske studije*, 4, 2022.

Leo Rafolt

Intersemiotički modernizam: *Sad Sam Lucky* Matije Ferlina između poezije i njezina utjelovljenja

SAŽETAK | *Sad Sam Lucky* je solo izvedba koreografa i performerera Matije Ferlina, osmišljena u sklopu njegova trajnog neplesnog i nekazališnog konceptualnog projekta *Sad Sam*, započetog u siječnju 2004. u Amsterdamu, gdje je praižveden prvi dio. Ferlinova predstava donekle je specifična u autorovu opusu, ponajviše zato što nastoji utjeloviti fizički odgovor na djelo slovenskog avangardnog pjesnika Srečka Kosovele (1904—1926), prevodeći ga i transponirajući u isto vrijeme, između jezika i dijalekata (slovenski, hrvatski, istarski i/ili engleski), te između performativnih režima (utjelovljeni odgovor i pseudorecital). Kosovelova ispovjedna poezija, dakle duboka, suvremena, napeta u stilskim slikama, a istodobno gotovo revolucionarna u svojim idejama, izvodi

se stoga kao živa stvar jezika, vođena glavnom Ferlinovom idejom — ne raditi kazalište, ne plesati, ne prevoditi, nego intersemiotički utjeloviti Kosovelove stihove i njegova melankolična proročanstva, stvarajući tako formu izrazito fizičkog, burnog i emotivnog pseudoteatra, hommage ovom vrlo jedinstvenom avangardnom autoru.

KLJUČNE RIJEČI | prijevod, Srećko Kosovel, transpozicija, suvremeni ples

LEO RAFOLT | graduated and received his PhD in theatre and performance studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. He worked at the same Faculty until 2017. Currently he teaches performance studies, cultural theory, and theoretical dramaturgy, as a full professor, at the Academy of Arts and Culture of Josip Juraj Strossmayer University in Osijek. He has been a guest professor at many European, American, and Asian universities. On several occasions he had fellowships in France, Hungary, Poland, Italy, USA, UK, Slovenia, Norway, Finland, and Japan. He has written more than a hundred articles for encyclopedic and lexical editions and edited several collections of works (*Odbrojanje: antologija suvremene hrvatske drame*, 2007; Miljenko Majetić, *Između Hekube i Rabbija: dramatski, teatrološki i ini spisi*, 2017; *Public Sphere between Theory, Media, and Artistic Intervention*, 2019; Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau i ishodišta književnog kozmopolitizma*, 2019; Jean-Luc Jeener, *Kazalište na samrti*, 2019, Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadén, *Umjetničko istraživanje: teorije, metode i prakse*, 2021; Dubravko Mataković, monografija, 2023). In addition, he is the author of a number of scientific papers, essays, reviews, critiques, as well as the following books: *Melpomenine maske: fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovjekom ovlju* (2007), *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije* (2009), *Priučeni na tumačenje: deset čitanja* (2011), *Odbačeni predmet: između filologije i izvedbe* (2017), *Tijelo kao glagol: japanski budo, transkulturalne tehnike i trening za izvedbu* (2019), *Virus in fabula* (2021), *Preskočene niti* (2022), *Montažstroj's Emancipatory Performance Politics: Never Mind the Score* (2022), *Tijelo nacije: uvod u japanski budo* (2023). For his research he received the State Award for Science (2008), the Annual Award of the Faculty of Philosophy, University of Zagreb (2009), "Judith" Award (2009), and "Zvane Črnja" Award.



An Approach to the Modernist Tradition: Zrinko Ogresta's *Washed Out* and Its Polish Literary Source

Pristup modernističkoj tradiciji: *Isprani*
Zrinka Ogresta i njegov poljski književni izvor

Nikica Gilić



<https://orcid.org/0009-0001-4009-2013>

UNIVERSITY OF ZAGREB
nikica.gilic@ffzg.hr

Date of submission: 15.01.2023 | Date of acceptance: 11.03.2023

ABSTRACT | Among many contacts and similarities between Croatian and Polish cinematic and literary modernism, it is quite interesting to note that Zrinko Ogresta adapted the writings of Marek Hłasko in his feature film *Washed Out* (*Isprani*). The comparison of Ogresta's film to the literary source, *The Eighth Day of the Week* (*Ósmy dzień tygodnia*), before any extensive discussions of wider context, should ascertain the answer to a more elementary question — how close is the story of Ogresta's film to its Polish literary inspiration?

KEYWORDS | modernism, adaptation, Marek Hłasko, *Eighth Day of the Week*, Zrinko Ogresta, *Washed Out*

Introduction

Polish and Croatian literary, cinematic and other cultural relations are relatively rich considering often different historical paths and destinies of the two nations¹. After the WW II, for instance, with Poland trapped in the Soviet sphere of influence and Yugoslavia escaping it by the end of 1940s, there have been various connections and some significant exchange in literature, cinema and elsewhere. Polish director Andrzej Wajda, already considered one of the leading European film artists, has worked in Yugoslavia, most prominently as the director of a feature film *Siberian Lady Macbeth* (*Sibirska leđi Magbet*)², a grim story based on a Russian literary classic more than the popular opera, with mostly Serbian actors placed in often quite expressive settings and cinematic spaces representing an interesting vision of Russian province³. Since it was well received, and awarded at Pula film festival for photography and acting⁴, Wajda's film is also a part of Croatian cultural heritage, with visual panache encouraging us to read it in the modernist key. The level of rhetorical flourishes in lighting, framing or scenery usually correlates to the characters' emotions, quite comparably to Orson Welles' cinematic approach to Shakespeare's *Macbeth* from the 1948 film (or, for that matter, to Kurosawa's Japanese cultural translation of Shakespeare in *Throne of Blood*)⁵.

More central to the Croatian cultural memory in the 21st century, the Polish film star Daniel Olbrychski played the lead in Lordan Zafranović's modernist wartime melodrama *The Fall of Italy*⁶ and appeared in an important supporting role of the president in Vinko Brešan's *What a country!* as late as 2018⁷. In the same era, the protagonists of widely acclaimed Paweł Pawlikowski's

- 1 Maciej Czerwiński and Damir Agičić, *Poljsko-hrvatske veze kroz stoljeća. Povijest, kultura, književnost* (Zagreb: Srednja Europa, 2018).
- 2 *Sibirska leđi Magbet*, directed by Andrzej Wajda (Avala, 1962), <https://www.dailymotion.com/video/x21y4ie>. He also directed an international coproduction *Gates to paradise*, directed by Andrzej Wajda (Avala, 1968).
- 3 Shakespeare's *Macbeth* was, obviously, the original inspiration for these later works. Olivera Marković and Ljuba Tadić played main roles in the Belgrade's Avala production. Occasionally, the film is listed online as a Yugoslav-Polish coproduction, but both copies of the film available (a Serbian-made DVD with original credits and the international version online with English credits) point only to the Avala production.
- 4 Taking place in Croatia, this was a Yugoslav festival, until the break-up of Yugoslavia.
- 5 *Macbeth*, directed by Orson Welles (Republic, 1948), <https://vimeo.com/536537743>; *Throne of Blood*, directed by Akira Kurosawa (Toho, 1957), <https://mubi.com/films/throne-of-blood>.
- 6 *Pad Italije*, directed by Lordan Zafranović (Jadran film, HRT, 1981).
- 7 *Koja je ovo država!*, directed by Vinko Brešan (Interfilm, Zilion, Orka film). The film was co-produced by Croatian, Serbian and Polish companies.

historical melodrama *Cold War*⁸ briefly visit Yugoslavia and spend some time in Croatian coastal city of Split (Croatian actors — Dražen Šivak and Slavko Sobin — play the policemen and speak Croatian). The local Mediterranean atmosphere in this segment of *Cold War* seems to be essential for underscoring the development of the film's central characters.

Naturally, cultural links between the countries usually extend far beyond cinema. The election of Slavic Pope John Paul II, for instance, was recognized among Croatian Catholics as a significant event, a harbor of change (later confirmed with the Pope's role in Croatia's independence)⁹ and the Polish oppositional movements in the 1980s, strongly represented by the *Solidarność* union, reverberated in Croatian and Yugoslav popular culture as well. The later a cultural event takes place in the history of socialist Yugoslavia, the more likely it is to have vastly different influence and different meaning for different parts of this complex country, a (dominantly South Slavic) socialist federal republic.

Having that in mind, it seems significant to notice that, when the rock-group Azra from Zagreb sang about Poland in 1981 (*Poljska u mom srcu / Poland in my heart*), this was most certainly understood in the light of oppositional ideology of rock music in general, with the precise meaning in the context of Yugoslav society that, at least on the surface, might have seemed more harmonious than Poland at the time, free of Poland-style conflicts. "Poland never / never gave a collaborator" ("Poljska nije nikad / Nije nikad dala kvislinga"), sings the author/singer Branimir Johnny Štulić in this song¹⁰, and the politically poignant verses point to the resistance to authorities as such, even to the communist and socialist authorities. Naturally, the role of rock-music in modernist cinema is also significant — for instance several films by Wim Wenders¹¹, Antonioni's *Blow Up* and *Zabriskie Point*, or Godard's *Sympathy for the Devil* use rock. In this context, the Croatian cinema and the subversive rock music can be regarded as parts of the complex oppositional tendencies within the socialist cultural complex.

The mention of the Polish national Pope in the same Azra song ("Papa Wojtyła") very neatly conforms with the interpretation of subversive and coun-

8 *Zimna wojna*, directed by Paweł Pawlikowski (Opus Film, Polish Film Institute, MK2, 2018).

9 E.g. Ana Holjevac Tuković and Robert Holjevac, "The role of The Holy See and Pope John Paul II in the international recognition of the Republic of Croatia," *Bogoslovska smotra*, vol. 89, no. 1 (2019): 57–84.

10 Branimir Štulić, "Poljska u mom srcu," *Pjevaj*, December 3, 2022, <https://www.pjevaj.com/tekst-pjesme/poljska-u-mome-srcu/>.

11 Ian Garwood, "Lay-bys and lullabies: the role of rock music in Wim Wenders' road movies," in *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, eds. Jack Sargeant and Stephanie Watson (London: Creation Books, 2000), 231-40.

tercultural nature of Poland's imagery in Yugoslav (and Croatian) rock-context¹², particularly when we take into consideration how fresh the Polish political turmoil has been in the minds of the listeners of this popular group. The subversive nature of Azra's music is also suggested by other songs from the same album *Sunčana strana ulice* (*The Sunny Side of the Street*). Azra is, for instance, singing about "kurvini sinovi" (sons of the bitches), fellatio (in the song *Fa-fa-fa*), in one song even appealing ironically for the mercy of the Yugoslav authorities "nemoj po glavi družje plavi" ("don't hit me on the head, comrade policeman").

Towards cinematic modernism — the role of literature

In the context of adaptation of modernist literature in Croatia, directors such as Ante Babaja or Antun Vrdoljak are mentioned most frequently. Babaja directed cinematic adaptations of Slobodan Novak's dense modernist prose, while Vrdoljak adapted equally challenging literary works of modernist classics Miroslav Krleža and Ranko Marinković. However, the adaptations of actual works of literature are not even necessary for this discussion, because the spirit and the poetics evident in the literary modernism seems to have permeated the cinema as well. For instance, if we look into the problem from the perspec-

12 Azra was subversive in Yugoslavia, but even more so for post-Yugoslav Croatia. Štulić never came to terms with the politics after the break-up of Yugoslavia, leaving Zagreb for Netherlands. The interpretations of this era of history are numerous. One can start with Levi's cinema centered account; although he might be underestimating nationalist tendencies of the 1980s. Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu* (Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2009). Sources useful for understanding the wider context include: Dijana Jelača, Maša Kolanović and Danijela Lugarić, *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia* (New York, London: Palgrave Macmillan, 2017), Stjepan Lacko Vidulić, "Književno polje SFRJ-a: podsjetnik na tranziciju dugog trajanja", in *Tranzicija i kulturno pamćenje*, eds. Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković (Zagreb: Srednja Europa, 2017), 27—43, Tvrtko Jakovina, "Sloboda u raspadu. Nesvrstana, samoupravna; nestabilna i slaba SFRJ: od smrti Tita do uspona Miloševića," in *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, eds. Branko Kostelnik and Feđa Vukić (Zagreb: HDLU and Društvo za istraživanje popularne kulture, 2015) 13—33, as well as Gordana P. Crnković, *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes* (London, New York: Continuum, 2012), Leszek Malczak, *Od ideološko-ga do subverzivnoga prijevoda* (Zagreb: Alfa, 2019) and, in Polish, Leszek Malczak, *Croatia. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944—1989* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013).

tive of similarities, relations and connections of Croatian and Polish culture, we might remember that one of the founding works of Babaja's oeuvre, short allegorical film *The Mirror*¹³, bares striking resemblance with only a fraction more recent Roman Polański's work *Two Men and a Wardrobe*¹⁴. In *The Mirror*, a man tries to travel safely with a large mirror through the city, which proves to be practically impossible because of the unpredictable nature of life in a city, as well as the hostility of some of its residents. The mirror reflects the city and the sky, irritating its people. The role of a man carrying a mirror to the society (perhaps he stands for an artist in general) is to be persecuted and tortured in this allegory. Polański's short classic has a very similar allegorical structure, but also a very similar iconography. Instead of the mirror we have a wardrobe, but the mirror is also present, a vital part of this symbolic object and the entire allegorical structure of the film.

The two anti-heroes emerge from the sea in the beginning of Polański's film, trying to travel across the city, but they get molested and beaten instead, only to return to the sea in the end, beaten and defeated¹⁵. It is not very likely that Polański had seen Babaja's film — their similarities may be regarded as the translation of general modernist (existentialist, allegorical) poetics and philosophy into cinema, the medium that, generally speaking, lagged behind the literature or even the theater of the era in the quest for the modern expression. It is probably interesting to note that Babaja has worked on the script for *The Mirror* with Ranko Marinković, a modernist literary giant who, although not credited, has heavily reworked the script written by the writer Vjekoslav Kaleb¹⁶, whose prose often exhibited modernist traits as well.

Literary translations and connections, however, are often present in the history of cinematic modernism, be it with French *nouvelle vague* (in the role of A. Robbe-Grillet, M. Duras, great modernist writers turned filmmakers), with German New Cinema (Volker Schlöndorff's, R. W. Fassbinder's and especially Jean-Marie Straub's and Danièle Huillet's complex relationship to writing and literature)¹⁷, or various stages of development of Croatian Yugoslav and

13 *Ogledalo*, directed by Ante Babaja (Jadran film, 1955).

14 *Dwaj ludzie z szafą*, directed by Roman Polański (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, 1958). For the comparison of two short films see also Ante Peterlić, Tomislav Pušek, eds., *Ante Babaja* (Zagreb: Globus, 2002), 14–5. Film historian Šakić also points to the influence of Polański's short film on Lordan Zafranović. Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu. Nacrt tipologije* (Zagreb: Disput, 2016), 205.

15 Polański playing a thug in this film foreshadows his role in the later masterpiece *China Town* (1974).

16 Damir Radić, "Filmovi Ante Babaje," *Hrvatski filmski ljetopis* 6, no. 21 (2000), 37.

17 Vladimir Kristl from Croatia (Yugoslavia) also participated in the German New Cinema.

post-Yugoslav cinema. Even Marek Hłasko himself attempted collaboration with an accomplished Polish director Aleksander Ford, adapting for cinema the same novella as Ogresta worked with decades later (*The Eighth Day of the Week*)¹⁸. It is no wonder that one of the most acclaimed films of the Croatian 1990s, Zrinko Ogresta's *Washed Out (Isprani)* from 1995 also fits very well in this discussion and tradition.

Often presented as a representative and seminal film of the 1990s long after its cinema-run, for instance in the TV shows commemorating the past¹⁹, *Washed Out* also marks the true start of one of the most important modernist-oriented careers in Croatia's post-Yugoslav cinematic mainstream (although *Washed Out* is Ogresta's second feature film and his debut *Fragments* from 1991 had actually been quite well received in its own rank).

Ogresta's 1995 film credits the stories of Polish existentialist writer Marek Hłasko as an "inspiration" ("nadahnuto novelama Mareka Hłaska"; Ogresta, 1995; 0:07)²⁰, without any further elaboration and clarification in the film. It is usually left at that — the information that Hłasko inspired Ogresta is present in local (Croatian) cinematic community, but is not elaborated upon. The article on the film in the *Cinema Lexicon* for instance²¹, a book published when Ogresta had already become one of the leading Croatian filmmakers, does not even mention Hłasko's work as any sort of inspiration — so little awareness of the Polish writer's importance is present in Croatian cultural tradition²². Film scholar Tomislav Šakić is probably the only one to point to the precise literary

18 *Ósmy dzień tygodnia*, directed by Aleksander Ford (Studio, CCC-film, 1958), <https://www.cda.pl/video/953558144>.

19 *TV kalendar, 2016 - 20. 06. 2016.*, accessed December 10, 2022, video, <https://www.youtube.com/watch?v=m1RA-eDjmrE>.

20 "Inspired by Marek Hłasko's novellas (short stories)". Croatian term "novela" usually translates into English as "short story". Timecode is from the Youtube copy of the film.

21 Daniel Rafaelić, "Isprani," in *Filmski leksikon*, eds. Bruno Kragić and Nikica Gilić (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003) <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=703>.

22 Translator Cvitanović mentions that Ogresta used "a story" by Hłasko. Adrian Cvitanović, "Bilješka o piscu," in Marek Hłasko, *Lijepi dvadesetogodišnjaci*, trans. Adrian Cvitanović (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Disput, 2012), 222. It is interesting to notice that Lordan Zafranović has a short television produced film inspired by Hłasko — *Suburbs (OF IBIS)* from 1972, making the Polish writer more important for Croatian and Yugoslav culture than it would seem at the first glance. For Zafranović's filmography see his personal site "Lordan Zafranović", accessed December 9, 2022, http://www.lordanzafranovic.com/hrv_filmografiya.html.

source of *Washed Out* in his article originally written about Ogresta's oeuvre for an international online source in 2011²³.

Ogresta's plot

So — how close is Ogresta's classical film to this classic of Polish literature, swiftly translated and published in Zagreb during his short lifetime? If we look at the beginning — right after the opening credits — the connoisseurs of Hłasko's work might have a distinct *déjà vu* feeling. The beginning is directly adapted from the beginning of Hłasko's novella, or short novel, *Ósmy dzień tygodnia* (*The Eighth Day of the Week*, 1957)²⁴, written at the era the existentialist early films of Babaja and Polański were conceived, and literature in Yugoslavia, just like many other European countries, was brimming with ennui and serious existentialist concerns (Slobodan Novak, Slavko Mihalić, Antun Šoljan, Oskar Davičo...). The names of the characters in *Washed Out* are typical for local, Croatian surroundings, completely different from the book. Hłasko's Agnieszka was transformed into Jagoda, Piotrek became Zlatko, Grzegorz turned into Tukša, Zawadzki into Ivo, while Jagoda's mother and father remained without the name in the film as well.

In the beginning of the film a young soldier Zlatko (Josip Kučan) and a girl Jagoda (Katarina Bistronić-Darvaš) are cuddling in a dreary natural environment: the boy is making sexual advances, the girl is unwilling to participate and makes him stop. Zlatko is unhappy, Jagoda explains that she could not deal with intercourse in a public space, where people may see them. Zlatko expresses his frustration that she actually shares — eventually asking him to provide any room available. He offers to ask his friend Kuga for a room, not stirring her enthusiasm, but she agrees with it nevertheless. Everything described so far, including the dialog, is a direct and faithful adaptation of the Polish source material (or rather — its 1960 Croatian translation) into 1990s life in Zagreb. And the same can be said for the majority of the following scenes.

23 Tomislav Šakić, "Zrinko Ogresta: *Fragments: Chronicle of a Vanishing*" (*Krhotine—Kronika jednog nestajanja*, 1991); *Washed Out* (*Isprani*, 1995); *Red Dust* (*Crvena prašina*, 1999); *Here* (*Tu*, 2003); *Behind the Glass* (*Iza stakla*, 2008), *Kinokultura*, accessed January 25, 2023, <http://www.kinokultura.com/specials/11/R-ogresta.shtml>.

24 Marek Hłasko, *Osmi dan u tjednu*, trans. Marija Krukovska (Zagreb: Zora, 1960). In this issue of categorization *Ósmy dzień tygodnia* is similar to important literary works such as Camus' *Létranger*, or perhaps even *A Joint Bath* (*Zajednička kupka*) by Ranko Marinković.

One exception from this rule is the next scene, where the older factory worker Đuka talks with his younger colleague Tukša (Filip Šovagović), who is Jagoda's brother. Đuka is rather calmly confronting Tukša with the consequences of an affair with his wife. They both speak in a very articulate, non-realistic vernacular, although Đuka swears while painting the grim future of Tukša's future life. Tukša's vernacular is even more artificial than Đuka's, but it is important to notice that the character of Đuka is one of the most prominent addition to the story adapted from Hlasko's novella. The next scene, however, marks the return to the literary story. Jagoda goes home; she passes by the workers, one of whom whistles at her while other shout sexually provocative suggestions. This, apparently common catcalling practice is also adapted faithfully from the book. Finally, she arrives to a shabby flat next to the railway station. The father (Mustafa Nadarević) asks her about her day calmly, while the mother (Božidarka Frait), bed-ridden just like the mother in Hlasko's novella, starts the confrontation, suspecting that Jagoda was consorting with a boy. Hoping to do some studying, Jagoda goes to the kitchen. However, she immediately returns to apologize to the mother, who nevertheless continues the verbal confrontation. When Jagoda retreats to the kitchen, the father comes and starts the conversation. He talks of his fishing trip plans; he fears they will fall apart, since everything changes in life. Just like in the book, the daughter advises him about the better place for fishing, so Jagoda recommends fishing in Rakitje (near Zagreb).

The next short scene is in a pub, where Tukša's friend leaves with a flower salesgirl (who seems also to be a prostitute), strays from the events in the book. In the very next scene however, *Washed Out* is again directly mirroring the plot from the novella. Jagoda speaks with Ivo (Ivo Gregurević), the refugee living with her family — he talks about fixing his motorcycle, and beating up his unfaithful wife. Jagoda says that he talks constantly about this but never leaves to find his wife in another town. This is again directly adapted from Hlasko, in story, dialogues, characterization... Ivo explains his views on men and women, talking about his war comrade who was cheated on, and went over the combat lines to brutalize and kill his wife. After that, Jagoda reminisces alone in the kitchen, just like Agnieszka in the book, later stopping the father from leaving to search for her brother. The dialogues are, again, directly adapted from the Croatian translation of Hlasko. Jagoda's short encounter with Tukša's friend and the flowers vendor is Ogresta's addition to the story, but when the girl meets her brother, the dialogue is, again, directly adapted (edited, shortened) from the book. There are differences, naturally, for instance in the motif of the hat that Tukša gives to Jagoda, but these differences are very rare.

The next scene of *Washed Out* shows the conversation in which Zlatko talks to Jagoda about his childhood memory, when he saw some squirrels. They discuss their relationship and his memory of imprisonment, and everything is again directly adapted from the book. The difference is that, whereas in novella the local thugs confront them as they are leaving, in the film they come while the couple is still relaxing. This is the first really significant divergence from the book. Ogresta's hero subdues the thugs and, after the heroic victory, girls decision to distance herself is not depicted as violently and as strong-mindedly (as opposed to Agnieszka, Jagoda does not hit the boy, she just calmly goes on her way). The next scene, back home is again the return to the faithful adaptation of the story and (shortened and adapted) dialogues from *Hlasko*, with a discussion of their life: father talks extensively, mother only chips in the acerbic comments. Again, as in the book, father sends the heroine to talk to the subtenant. Jagoda and Ivo discuss his marital situation again. The speaker from the radio talks about a tiger Bruno who ran away from the Zoo (this motif is Ogresta's addition in this scene). Ivo takes Jagoda on his motorbike to look for Tukša, just like in the book, and then she continues her search with the taxi driver.

It is useful to note that the taxi driver does not warn Jagoda about the locale where she is going to, and as a character he is an old acquaintance, but these are minor and welcome differences from the book. The dialog with Tukša (again, directly adapted from the book), where he admits political transgressions, is resolved with an armed confrontation at the bar, this time in accordance with *Hlasko's* vision²⁵. The next scene, with the young couple finally going to make love in a friend's flat also plays out precisely like in the novella, with the friend forgetting to leave the premises, so Jagoda can observe closely a naked women asleep in the friend's bed. The main difference from the novella is the radio repeating the news about Bruno the escaped tiger roaming the city. When they go to Zlatko's place to make love, it does not work but to an extent differently from the book — this time the hero lives in the army barracks, and it was not the heroine's decision to stop before they went very far. The soldiers guarding the barracks interrupt them²⁶.

Returning home, Jagoda meets the subtenant Ivo (again, as in the book). She goes to a pub, accidentally meets Tukša again and again asks him to come home. Since he refuses her appeals to stop drinking, she breaks the glass in his

25 Tukša communist and informant past is in accordance with the novella's political background of the corresponding character.

26 In the book the hero lives in the shabby part of the city, in the ruins, not in the army barracks.

hand. His reaction and their dialogue is again faithful to the book. In the next scene, in the morning, the father is disappointed because the rain is stopping him from going fishing, which he was looking forward to from his first scene in the film and in the book. The conversation with Ivo and Tukša, again, correspond to the book. Next, Jagoda and Zlatko roam the city similarly to the novella, without dialogue, and they end up at some sort of ruin, where Jagoda aggressively seeks intercourse and then asks the boy to shoot her, effectively chasing him away.

The visual motif of the hat dripping color in the rain is invented for the film, but when Jagoda returns home she witnesses her father's aggression, his words taken from the novella. After that, instead of the novella's scene where the heroine picks-up a man in the bar for her first sexual experience, there is a chaste and romantic scene where Jagoda roams the city in the night and sees the tiger Bruno mentioned on the radio. Then the story picks up on the trajectory set by the book again and Jagoda meets Zlatko who waits for her with the key to an apartment. She tells him the same lie from the book about another man that she supposedly loves, making him leave, just like Piotrek from the book.

Again, like in the book, Jagoda meets her brother, who lost the married woman he was waiting for the entire time. Jagoda takes him to the same secluded spot where she went with Zlatko and explains Tukša how life works and why he should commit suicide. She leaves him with the gun but he runs after her, as she obviously expected him to. Jagoda is satisfied to be liberated, to have a "shitty freedom" ("posrana sloboda"), just like the heroine of the book. Finally, the subtenant presents her wife Branka whom he now trusts, but Jagoda recognizes her, just like in the book, as a naked lady from the earlier scene. Branka is a proven adulteress, and her husband is naïve and inferior, regardless of how confident he is of his manhood and patriarchal dominance.

The changes and origins

What is the reason for the omission of the scene where Jagoda would for the first time sleep with a man (randomly chosen in a bar)? That might have something to do with the issue of morality and freedoms of expression in the 1990s. After the Yugoslav times, when sexually explicit scenes were actually becoming rather frequent in the 1970s and 1980s (in the works of Lordan Zafranović, Rajko Grlić or Emir Kusturica, not to speak of the really transgressive directors, such as Nikola Babić and Boštjan Hladnik, or the underground work of Zvonimir Maycug), Croatian culture of the 1990s tended to rebuild itself into

a puritan, chaste structure based on the traditional Roman-Catholic morality, with wide ranging consequences for future generations²⁷. Similar cultural shifts might also explain Zlatko's fighting skills in the scene with the thugs. A Croatian soldier was supposed to have some traditional masculine features in the dominant culture of this period.

As for other changes — giving a face and a voice to Đuka, Tukša's mistress' husband, or showing Tukša's friend interacting with the flower vendor (or making the cab driver an old friend of Tukša) — we may say that this primarily serves the cause of cinematic narration. All this is making the world of the film more full and richly constructed, carved-out by developing the supporting characters, in the tradition of the classical dramaturgy. Visual motifs — the tiger Bruno in the street, the hat that does not withstand the rain — naturally, try to make the film more cinematic, visual. This means giving the visual symbols the role that words and sentences have in literature.

So, putting the similarities and differences together, we can clearly see that Ogresta's film is a faithful literary adaptation, although the source is only vaguely listed in the film. The roll-out credits Polish embassy as first on the list of thanks that are very common in the end credits of films, suggesting some official channels being consulted prior to putting this particular script into motion. So, when talking about the book *Ósmy dzień...* critics and authors can add Ogresta's adaptation to Aleksander Ford's film (from 1958!) to show the lasting influence of the book.

Also, in addition to the direct links to novella *Ósmy dzień ...*, one can say, naturally that can be compared to other stories from the *Ósmy dzień ...* collection;²⁸ in addition to the general air of gloom and doom in the post-war Poland: all of the stories from the book can be described as a poetic vision of poverty, despair and aimless existence in the early socialist period in Poland (which Ogresta translates in the despair of war-torn and poverty stricken country). But, there are also motifs present in Ogresta's ur-text and his film as well — voyeuristic characters²⁹ for instance. Another motif typical for Yugoslav and Croatian popular culture is that of a couple without appropriate housing, necessary for living and love-making³⁰, which is essential both for the

27 Ana Gvozdanović, and Petar Kovačić, "Devedesete s odgođenim djelovanjem: jačanje tradicionalističkih vrijednosti među mladima u Hrvatskoj," in *Devedesete - kratki rezovi*, eds. Orlanda Obad and Petar Bagarić (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, 2020), 203—35.

28 Hlasko, *Osmi dan u tjednu*. Cvitanović suggests as much. Cvitanović, "Bilješka o piscu", 221.

29 Hlasko, *Osmi dan u tjednu*, 26.

30 Hlasko, *Osmi dan u tjednu*, 29.

novella *Ósmy dzień ...* and for *Washed Out*³¹. The motif of workers' overalls³² is definitively reminiscent of *Washed Out*, where they are represented in one of the least convincing scenes of the film, giving the air of intellectual-existentialist instead of a working-class character — both for Đuka and for Tukša³³. And, as is expected, there is a motif of a drunk³⁴, important in the main novella of the book, as well as Ogresta's film (Tukša and many minor characters and background characters).

In addition to the motifs, the dialogs of Ogresta's *Washed Out* may remind us of the dialogues from translation of entire Hlasko's book of stories — well written, occasionally poetic and of elaborately structured sentences, often alluding to the listless mood of the protagonists. Naturally, this approach to dialogues and characters can be reminiscent of French poetic realism, the films of Marcel Carne, Julien Duvivier (and even Jean Renoir), with beautiful and artificial dialogues written by superb literary stylists, such as the once highly popular poet Jacques Prévert, or the scriptwriting duo of Aurenche and Bost. But French sources of Croatian cinematic modernism are a vast and different topic altogether.

Bibliography

- Antonioni, Michelangelo, director. *Blow Up*. M-G-M, Premier, Carlo Ponti, 1966, 1 hr., 51 min.
- Antonioni, Michelangelo, director. *Zabriskie Point*. M-G-M, 1970, 1hr., 52 min., <https://www.youtube.com/watch?v=kg5Lo7YiFY8>.
- Babaja, Ante, director. *Ogledalo (The Mirror)*. Jadran film, 1955, 15 min.
- Bauer, Branko, director. *Martin u oblacima (Martin in the Clouds)*. Jadran film, 1961, 1hr., 34 min., <https://www.youtube.com/watch?v=NmATCSr2GiU>.
- Berković, Zvonimir, director. *Moj stan (My flat)*. Zagreb film, 1962, 14 min., <https://www.youtube.com/watch?v=gCHhDgAa480>.

31 A very important film on this topic is Branko Bauer's comedy *Martin in the Clouds*, but Zvonimir Berković's short film *My Flat* is equally impressive. Višnja Pentić Vukašinić, "Moj stan — Veliki san, mali stan", Dokumentarninet, 2017, accessed December 8, 2022, <https://www.dokumentarni.net/2017/09/04/moj-stan-veliki-san-mali-stan/>.

32 Hlasko, *Osmi dan u tjednu*, 41.

33 Šakić sees in the artificial speech of characters in Ogresta's film a serious problem for verisimilitude. Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 172.

34 Hlasko, *Osmi dan u tjednu*, 67.

- Brešan, Vinko, director. *Koja je ovo država! (What a country!)*. Interfilm, Zilion, Orka film, 2018, 1hr., 57 min.
- Crnković, Gordana P. *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*. London, New York: Continuum, 2012.
- Cvitanović, Adrian. "Bilješka o piscu." In Hlasko, Marek. *Lijepi dvadesetogodišnjaci*, 221—24. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Disput, 2012.
- Czerwiński, Maciej, and Damir Agičić, eds. *Poljsko-hrvatske veze kroz stoljeća. Povijest, kultura, književnost*. Zagreb: Srednja Europa, 2018.
- Ford, Aleksander, director. *Ósmy dzień tygodnia (The Eighth Day of the Week)*. Studio, CCC film, 1958., <https://www.cda.pl/video/953558144>.
- Garwood, Ian. "Lay-bys and lullabies: the role of rock music in Wim Wenders' road movies." In *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, edited by Jack Sargeant and Stephanie Watson, 231—240. London: Creation Books, 2000.
- Godard, Jean-Luc, director. *Sympathy for the Devil*. Cupid, 1968, 1 hr., 50 min. <https://www.youtube.com/watch?v=niBfe-Pb7bI>.
- Gvozdanović, Ana, and Petar Kovačić. "Devedesete s odgođenim djelovanjem: jačanje tradicionalističkih vrijednosti među mladima u Hrvatskoj." In *Devedesete - kratki rezovi*, edited by Orlanda Obad and Petar Bagarić, 203—235. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, 2020.
- Hlasko, Marek. *Osmi dan u tjednu*. Translated by Marija Krukovska. Zagreb: Zora, 1960.
- Holjevac Tuković, Ana, and Robert Holjevac. "The role of The Holy See and Pope John Paul II in the international recognition of the Republic of Croatia," *Bogoslovska smotra*, vol. 89, no. 1 (2019): 57—84.
- Jakovina, Tvrtko. "Sloboda u raspadu. Nesvrstana, samoupravna; nestabilna i slaba SFRJ: od smrti Tita do uspona Miloševića." In *Osamdeset! Slatka dekadencija postmoderne*, edited by Branko Kostelnik and Feđa Vukić, 13—33. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Društvo za istraživanje popularne kulture, 2015.
- Jelača, Dijana, Maša Kolanović, and Danijela Lugarić, eds. *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia*. New York, London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Kragić, Bruno, and Nikica Gilić, eds. *Filmski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003.
- Kurosawa, Akira, director. *Kumonosu-jō (Throne of Blood)*. Toho, 1957, 1hr. 51 min. <https://mubi.com/films/throne-of-blood>.
- Lacko Vidulić, Stjepan. "Književno polje SFRJ-a: podsjetnik na tranziciju dugog trajanja." In *Tranzicija i kulturno pamćenje*, edited by Virna Karlić, Sanja Šakić and Dušan Marinković, 27—43. Zagreb: Srednja Europa, 2017.

- Levi, Pavle. *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug, 2009.
- “Lordan Zafranović”, accessed December 9, 2022, http://www.lordanzafranovic.com/hrv_filmografija.html.
- Małczak, Leszek. *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944—1989*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Małczak, Leszek. *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda*. Zagreb: Alfa, 2019.
- Ogresta, Zrinko, director. *Krhotine - Kronika jednog nestajanja (Fragments: Chronicle of a Vanishing 1991)*. Jadran film, HRT, 1hr. 42 min., 1991.
- Ogresta, Zrinko, director. *Isprani (Washed Out)*. Jadran film, 1995., 1hr. 36 min., <https://www.dailymotion.com/video/x6mwygg>, https://www.youtube.com/watch?v=_pHg5ZEGPv0.
- Pawlikowski, Paweł, director. *Zimna wojna (Cold War)*. Opus Film, Polish Film Institute, MK2 Films, 2018., 1hr. 28 min.
- Pentić Vukašinić, Višnja, “Moj stan — Veliki san, mali stan,” Dokumentarnet, 2017, accessed December 8, 2022, <https://www.dokumentarni.net/2017/09/04/moj-stan-veliki-san-mali-stan/>.
- Peterlić, Ante, and Tomislav Pušek, eds. *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Gloubus, 2002.
- Polański, Roman, director. *Dwaj ludzie z szafą (Two Men and a Wardrobe)*. Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, 1958., 15 min., <https://www.youtube.com/watch?v=X8g3fqchasU>.
- Polański, Roman, director. *China Town*. Long Road Productions, 1974., 2hr., 11 min.
- Radić, Damir. “Filmovi Ante Babaje.” *Hrvatski filmski ljetopis*, vol. 6, no. 21 (2000): 37—48.
- Rafaelić, Daniel, 2003, “Isprani.” In *Filmski leksikon*, edited by Bruno Kragić and Nikica Gilić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=703>.
- Šakić, Tomislav. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu. Nacrt tipologije*. Zagreb: Disput, 2016.
- Šakić, Tomislav, 2011, “Zrinko Ogresta: *Fragments: Chronicle of a Vanishing*” (*Krhotine Kronika jednog nestajanja*, 1991); *Washed Out (Isprani*, 1995); *Red Dust (Crvena prašina*, 1999); *Here (Tu*, 2003); *Behind the Glass (Iza stakla*, 2008). *Kinokultura*, accessed January 25, 2023, <http://www.kinokultura.com/specials/11/R-ogresta.shtml>.
- Štulić, Branimir. “Poljska u mom srcu.” *Pjevaj*, accessed December 3, 2022, <https://www.pjevaj.com/tekst-pjesme/poljska-u-mome-srcu/>.

- Štulić, Branimir, *Poljska u mom srcu*, video, Facebook March 4 2022, <https://www.facebook.com/watch/?v=316893530309580>.
- TV kalendar, 2016 - 20. 06. 2016., video, accessed December 10, <https://www.youtube.com/watch?v=m1RA-eDjmrE>.
- Zafranović, Lordan, director. *Pad italije (The Fall of Italy)*. Jadran film, Centar film, 1981., 1hr. 54 min.
- Sibirska leđi Magbet (Siberian Lady Macbeth / Powiatowa lady Makbet)*. Altura films, Avala film, 1962., 1hr. 34 min., <https://www.dailymotion.com/video/x21y4ie>.
- Wajda, Andrzej, director. *Gates to paradise*. Avala film, Sam Waynberg, 1968., 1 hr. 29 min.
- Welles, Orson, director. *Macbeth*. Mercury productions, Republic, 1948., 1hr. 48 min., <https://vimeo.com/536537743>.

Annex

Rock group Azra (Branimir Johnny Štulić): 1981 song *Poljska u mom srcu* (*Poland in my heart*. Transcribed and translated from video of Azra's performance:³⁵

Gdanjsk osamdesete, kad je jesen rekla ne — Gdansk, 1980, when the autumn said no
 Gdanjsk osamdesete, držali smo palčeve — Gdansk, 1980, we had our fingers crossed
 Rudari, studenti, brodogradilište, svi mi — Workers, students, shipyard, all of us

Gdanjsk osamdesete uzavrele tvornice — Gdansk, 1980, boiling factories
 Dvaput se ne šalju tenkovi na radnike — You don't send tanks at workers twice
 Nisu se usudili, pobijedili smo svi mi — They didn't dare, we all won

Poljska u mome srcu — Poland in my heart
 U mome srcu Mazurka — Mazurka in my heart
 Poljska nije nikad — Poland never
 Nije nikad dala kvislinga — Poland never gave a collaborator (quisling)
 Svaki dan Poloneza — Poloneza every day
 Zvoni na mojim vratima — Rings at my doors
 Poljski jantar, narukvice — Polish amber, bracelet

³⁵ Štulić, *Poljska u mom srcu*

Volodine čuke, šiber u po cijene — Volodia's hand clocks, calculators at half price
Papa Wojtyła i ja - Pope Wojtyła and me

Gdanjsk osamdesete, redovi za novine — Gdansk, 1980, lines for buying papers
Nezavisni sindikati, Komiteti zaštite — Independent unions, protection COMITEES

Nikica Gilić

**Pristup modernističkoj tradiciji:
Isprani Zrinka Ogresta i njegov poljski književni izvor**

SAŽETAK | U kontekstu adaptacija modernističke književnosti često se spominju redatelji poput Babaje i Vrdoljaka. No, pogledamo li kroz očište veza hrvatske i poljske kulture, *Isprani* redatelja Zrinka Ogresta, adaptacija djela Mareka Hłaska osobito se ističu. To vodi usporedbi filma s književnim predloškom, *Osmim danom u tjednu* Mareka Hłaska jer, prije ikakve rasprave o širem kontekstu nameće se temeljno pitanje — koliko je priča Ogrestina filma bliska literarnom izvoru.

KLJUČNE RIJEČI | modernizam, adaptacija, Marek Hłasko, *Osmi dan u tjednu*, Zrinko Ogresta, *Isprani*

Nikica Gilić

**An Approach to the Modernist Tradition:
Zrinko Ogresta's Washed Out and Its Polish Literary Source**

SUMMARY | In the context of adaptation of modernist literature, directors such as Babaja or Vrdoljak are frequently mentioned. However, if we look into the problem from the perspective of connections between Croatian and Polish culture, Zrinko Ogresta's *Washed Out (Isprani)*, an adaptation of Marek Hłasko's work stands out. This leads to the comparison of the film to the literary source, *The Eighth Day of the Week (Ósmy dzień tygodnia)* because, before discussions of wider context, the question is — how close is Ogresta's film to its literary inspiration?

KEYWORDS | modernism, adaptation, Marek Hłasko, *Eighth Day of the Week*, Zrinko Ogresta, *Washed Out*

NIKICA GILIĆ | Ph. D., full professor of film studies at Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, was born in Split, Croatia (20.09.1973). In recent years he mostly concentrates on the study of local and regional film and animated film. He was the editor in chief of *Hrvatski filmski ljetopis* (2010—22) and the editor in chief of the bilingual collection of articles 1972—2022. *Pedeset godina svjetskog festivala animiranog filma — Animaf-*

esta Zagreb / Fifty Years of World Festival of Animated Film — Animafest Zagreb (Zagreb, 2022). He is one of five editors of *Global Animation Theory. International Perspectives at Animafest Zagreb* (New York, 2019) published by Bloomsbury. His recent articles include: “*The Rats Woke Up — On Figures of Dissent in Belgrade’s Underbelly in Pavlović’s Vision.*” *SIC. Journal of literature, culture and literary translation* 12, no. 1, 2021., “Recepcija francuskoga filma u Hrvatskoj.” *Emisija i recepcija. Uz 80. godinu rođenja Mirka Tomasovića*, edited by Cvijeta Pavlović. Zagreb: Matica hrvatska, 2020., 139—59. (with Adrian Pelc), and „Modernizm a film autorski lat sześćdziesiątych w Chorwacji”, *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, Vol XXV, No 34, 2019, 148—54.



Damir Bartol Indoš and Tanja Vrvilo —
House of Extreme Music Theatre:
Performative Translation
of Croatian Neo/Avant-garde

Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo —
Kuća ekstremnog muzičkog kazališta:
izvedbeno prevođenje hrvatske neo/avangarde

Suzana Marjanić



<https://orcid.org/0000-0002-6158-3006>

INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND FOLKLORE RESEARCH, ZAGREB
suzana@ief.hr

Date of submission: 12.01.2023 | Date of acceptance: 5.03.2023

ABSTRACT | DB Indoš and Tanja Vrvilo — House of Extreme Music Theater work with material from the Croatian historical avant-garde scene in all their performances of exhausting, physical theater, which they approached through the Zagreb circle of zenithists, “through Kamov and Čerina as predecessors of the Futurists (but not the Marinettists), and their influence on the literary-revolutionary circle of rebellious youth. Some of them included August Cesarec, Đuka Cvijić, Zora Ruklić and members of their ‘Republic of Stenjevac’, members of the Zagreb group Zenit, the lyrics of a visionary film through the books of Ivan Martinac, concrete poetry by Josip Stošić and the silent art that we ‘shachtophonize’ for our parallel performance canon” (Vrvilo 2020). Their systematic work on the performance and reactualization of the neo/avant-garde can be defined, by using Roman Jakobson’s definition, by intersemiotic translations (cf. Munday, Ramos Pinto,

Blakesley 2022: 9) into musical theater which, in their example, is based on manipulating sound objects/installations/sculptures with the cut-up technique of original texts into schachtophone scores (moving away from music notation to graphic notation) for schachtophone music, all through the vision of the performance of exhausting (physical) theater with Indoš's constant dedication to Artaud's theater of cruelty, the alchemical theater of pre-logic and pre-rationality, a theater that, as a magical ritual, can lead to the healing of society.

KEYWORDS | House of Extreme Music Theatre, music performance, *spiritually recycled trash*, schachtophone performance

Everybody thinks that we present, but we only continue...

Dunja Robić

This text-montage is structured as a sort of overview presented with a focus on three aspects of the intersemiotic, *performative translations*¹ of the House of Extreme Music Theatre (Kugla by DB Indoš,² followed by the House of Extreme Music Theatre — DB Indoš and Tanja Vrvilo) as a journey from Indoš's dedication to Heraclitus the Obscure (multimedia stage play *Žestoka vožnja ili o duši* [Hard Riding, or, On the Soul] by Damir Bartol Indoš and the DB Indoš group — House of Extreme Music Theatre on 20 September 2000 at Tvornica kulture, Zagreb) through the schizophonic pentalogy *Every Revolution is a Throw of Dice, Zagreb 1911—1914*, to be more precise, the last part of the pentalogy — the schachtophone performance *Every Revolution is a Throw of Dice, Except That* (2016), and, on this occasion, to the schachtophonic dedication to Ivan Martinac titled *I:O: (2020)*. While DB Indoš performed the cycling Heraclitean performance on his “spiritually recycled trash”, the last two performances mentioned are performed with Tanja Vrvilo, on installation schachtophones³ and other sound installations. The cycling, anti-car and

- 1 The term *intersemiotic, performative translation* is explained in the final paragraph of this text.
- 2 Damir Bartol Indoš uses an abbreviation (DB Indoš) as his name in line with the practice used by DJs, and he never leaves out his nickname Indoš, inspired by the Native American from the book/film (1962 Ken Kesey, 1975 Miloš Forman) *One Flew Over the Cuckoo's Nest*.
- 3 In the words of Tanja Vrvilo: “Schachtophones are models of sound instruments, metal boxes with various dimensions, their interiors filled with springs which are accessed by lifting a tin or iron cover — the ‘schacht,’ and which are played according to graphic scores — schachtophonies”. Cf. T. Vrvilo: “Ne bojim se za budućnost umjetničke avangarde” (Interviewed by Bojan Munjin), <https://portalnovosti.com/tanja-vrvilo-ne-bojim-se-za-buducnost-umjetnicke-avangarde>, 2020. Art historians have compared performances on these sound sculptures with John Cage's prepared

Heraclitean performance from 2000 is also significant as Indoš's performative turning point, as he gave up his abstinence from political theater and returned from his *spiritually recycled trash* to fight against more socially dangerous *trash*.

The cycling Heraclitean performance *Žestoka vožnja ili o duši* (2000) or the scenic nature of the soul

When Hugh Kenner discussed Beckett's *dramatic* and *romanesque* cyclists, for instance, Molloy and his ability to ride a bicycle with his crippled, *suffering* body — he attached his crutches to his bicycle — he concluded: “The Cartesian Centaur is a man riding a bicycle”⁴. When compared to the mentioned hybrid, with its harmonious coupling of body and mind, Indoš's *hybrid* in the anti-car, i.e. cycling, and Heraclitean performance called *Žestoka vožnja ili o duši* [Hard Riding, or, On the Soul] appears as an angelic “bicycle-man” that invokes the divine harmony of body and soul, which could happen when if he were killed by a potential *metal* killer on the *wild streets of a city without bike paths*. Indoš uses this performance to express his gratitude to everyone who did not *use* the opportunity to become participants in his street execution.

The Heraclitean performance *Žestoka vožnja ili o duši* is not modeled on the collectivist actions of Reclaim the Streets with their *anti-roads* protests,

piano (1938), as well as some sound performances by George Brecht. These are sound installations made up of springs, manhole covers (“schachts”), car headlights, microphones and surveillance cameras. Today, Indoš's *Schachtophone*, which evokes the futuristic Bruitism of Russolo, is part of the collection of the Museum of Contemporary Art in Zagreb and conveys his concept of becoming a schachtophone-man as well as developing the idea of schizophonia by separating sound and image from their source, as another mode of his rebellion against the heteronomy of society. Cf. S. Marjanić, *Topoi umjetnosti performansa: lokalna scena*. (Zagreb: HS AICA, Durieux, 2017); A. Juniku, *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*. (Zagreb: Akademija dramskih umjetnosti — Hrvatska sveučilišna naklada, 2019); Borić A. Žugić, “Dramaturgije glazbe — Indoš i hrvatski glazbenici devedesetih,” in *Krležini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu. drugi dio*, ed. Martina Petranović (Zagreb — Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, 2022), 324—341; J. Luković, *Muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”*. (Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, 2022). <https://zir.nsk.hr/islandora/object/muza%3A2989>.

4 H. Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study. New Edition, with a Supplementary Chapter* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973), 121.

but relies on an intimate, autobiographical projection which asks the question “What will my killer be like?”. In a counterpoint between the reality of a *screaming* bicycle ride and the possible existence of a *soul* if a car, an “aggressive enemy of life”, causes a fatal accident, DB Indoš literally tries to translate two fragments of Heraclitus onto the stage. It is interesting to note that Zagreb’s public tram service, ZET, is left out of the *gruesome* game. Part of Heraclitus’ 76th fragment — *Fire lives the death of air, and air lives the death of fire; water lives the death of earth, earth that of water.* — Indoš translates onto the stage by smearing himself with *mud*, using the *Earth* on his body as a metaphor for death. In Heraclitus’ definition, the densest part of Fire becomes Earth, and Fire is the Soul as a life-giving principle. Heraclitus’ 36th fragment, *Soul and Water*, is translated to the stage when he pours water into the “ritual vessel-tub” and when he places the metal “skeleton-chest” on himself, spatially positioning the soul. This induces the entire event of death. The soul, leaving the body from the chest on its postmortal journey, takes over the metal killers as well, permeating their body and exiting through their skeleton — the *exhaust*, serving as the exhaust pipe of the soul. Crossing the *borders* of rest and death, the soul enters *liminal* states — movement and (new) life. The stage presence of Heraclitus’ Fire, otherwise understood as a *symbol* of eternal movement (combustion) in his dialectic, is signified by the fiery rotation in two metal rollers, representing the energy (sweat) expended in *hard* bicycle rides when, but only *extraordinarily*, a transcendental encounter with one’s own soul is possible. Until Indoš’s Heraclitean performance, I had not attended a stage enactment of the *immaterial* soul, which is, in our understanding, deeply materialized, as it is spatially — as some would believe — located in the chest, or is understood in relation to the flow of blood. DB Indoš’s presentation of psychonavigation is a rare stage example of this kind. Perhaps even the only one of its kind.

Aside from a good bicycle, the Danish *Centurion*, gifted to him in Copenhagen by Zlatko Burić-Kićo (one of the founders of *Kugla glumište*, a theater troupe active from 1975 to 1981/1982)⁵, and which DB Indoš discusses in *Pjes-*

5 Zlatko Burić saw the ethics and aesthetics of the Kugla theater as utilizing the concept of theater as a social situation — the idea that they act as a theater of cultural activists, with an extremely subversive and alternative impulse coming from new anarchism, the American version of the hippie movement with political happenings, the conscious New Left, based on the anti-psychiatry of Ronald D. Laing and the theory and practice of situationists. They were interested in the concept of the extreme left through the ideas and actions carried out by the politically conscious part of the American movement from the 60s, where he mentions, for example, Jerry Rubin’s *Do it! — Scenarios of the Revolution* (1970), Abbie Hoffman’s actions, the manifest political scenarios of the White Panthers; in short, the idea that new art must not collaborate with existing culture, but that art must be radical without limi-

ma o Centurionu [Song on the Centurion], an evil bicycle exists as well, the Austrian *Puch*, whose fate was recounted in the recital *O Puchu* [On the Puch]. This is a bicycle he found near Ebensee, not far from what has remained of the concentration camp fence, a bicycle that absorbed the *evil* of the place where it was found into its skeleton. While riding the Puch, DB Indoš received a blow to his “leather head”, and, as he states, declared it evil in a “luddist” interpretation. Indoš shows the moment of the accident on the evil bicycle on stage by coating his face and body with red paint (blood), which, in the stage presentation of the text of the body, is followed by an intense interchanging of fingers and twisting, crossing hands in the head area (for information on the performance symbolism of working with fingers and hands, cf. Indoš 1999)⁶. For the purposes of his metal scenographic installations, or as he calls them — *spiritually recycled trash*⁷, he also used parts of the mentioned bicycles,

tations, so that the existing market and cultural structures could not accept it, and in this utopian and dystopian perception of reality, they turned to the aestheticization of the street, the concrete structures of the New Zagreb apartment blocks, the wonder of an abandoned locomotive in Zapruđe... (Burić, according to Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: Od Travelera do danas* (Zagreb: Bijeli val, Školska knjiga, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2014), 723—764). In 1981/1982, due to the disagreement on how its po/ethics should be performed, the Kugla theater broke up into the so-called hard and soft factions. And while the performances of the hard concept of DB Indoš (using the name Kugla) began to thematically address the current political situation in Europe caused by the intense actions of the RAF and the Red Brigades, the soft concept likewise pursued, as envisioned by Zlatko Burić Kićo, a strong political story about the *Zlatni Zlobni Zec* (Golden Evil Rabbit) and *Doživljaji Flasha Gordona* (the Adventures of Flash Gordon). Indoš, as he often pointed out, could no longer find the “exhilaration of realism” (as Miljenko Mayer defined the po/ethics of the Kugla theater) in the surreal political activism of the Kugla theater because, according to his understanding, the soft faction’s penetration into political reality was done in a fairy-tale manner, much like something coming from the subconscious or dreams. The split into the so-called hard and soft factions was marked by *Akcija 16.00* (Action 16.00, 1981), where the two increasingly aesthetic and political currents confronted each other. Cf. Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*, 723—764; S. Marjanić, “Inozemna Kugla (Glumište): Zlatko Burić Kićo i Kuća ekstremnog muzičkog kazališta,” in *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*. Drugi dio, ed. Branko Hećimović (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatske književnosti; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, Filozofski fakultet, 2017a), 149—165.

6 Cf., Damir — I. Bartol, “Kugla u ravnoteži” (Interviewed by Suzana Marjanić), *Zarez*, vol. 15 (October 1 1999): 34—35.

7 Damir — I. Bartol, “Kugla u ravnoteži,” 34—35; S. Marjanić, “Sceničnost duše” (DB Indoš — House of Extreme Music Theatre: *Žestoka vožnja ili o duši*), *Zarez*, vol. 41, (26 October 2000): 41; S. Marjanić, “Deformacije/apstrakcije tijela DB Indoša,” *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, vol. 17/18 (2000): 10—17.

offering them as sacrifices for the needs of the performance. They were presented as dead bicycles that have been mutilated by chopping off their head (handlebars) and a leg (one wheel).

In a video montage simultaneously shown on a video wall and TV screens, Nicole Hewitt dissected the rhythmic clips of a yellow car moving towards the “end” of a tunnel, ending with a flash of light or the whiteness of the soul in bright death. The projection of a comic, drawn by Indoš’s daughter Hana and based on the theme of the performance, was accompanied by a projection of a newspaper article about the first human victim of a car accident. The article refers to Henry Hale Bliss, who was killed by an electric car in New York on 13 September 1899.

The experimental musical background was provided by the Viennese musician Helge Hinteregger (part of the band Charhizma) and the saxophone of Damir Prica Kafka, and Indoš’s constant companion in life and on the stage, Dubravka Šikić (who also authored the symbolic cover of the show’s catalog) participates in the performance. Hinteregger’s crumbling musical background and Indoš’s performance on *spiritually recycled trash* come together in complete correspondence. The industrial-metallurgical music of squeaks, creaks, bangs, sounds from filing on constructions made of metal scraps, staging of noise and Indoš’s incantational and shamanistic voice through metal funnels (megaphones) as a source of trance transpose the pain of the body into an architectural scene of mental suffering of the angelic “bicycle-man”. Unfortunately, the dark interior of Tvornica kulture proved too large for the intimate worlds of Indoš’s sound sculptures⁸.

DB Indoš presented his anti-car performance as part of Car Free Day (September 22), which highlights more environmentally friendly ways of transportation. Thus, he gave up his abstinence from political theater and returned from his *spiritually recycled trash* to fight against more socially dangerous *trash*. In doing so, the political and religious Kugla theater, renamed DB Indoš — House of Extreme Music Theatre, is united by the shamanistic removal of systems against Nature and Man⁹. Indoš decided to return to political theater in the year 2000, during a time when Croatia was dominated by an extremely nationalist state ideology in power and unchecked capitalism after the Homeland War which ended in late 1995. In addition to nationalism, as Igor Tretin-

8 One year later (2001), the performance was repeated in a public space as part of the Urban Festival on the square Britanski trg.

9 Damir — I Bartol, “Legalizacija ludila kroz umjetnost” (Interviewed by Suzana Marjanić), *Zarez*, vol. 23 (20 January 2000): 31; Damir — I Bartol, “Mnogo je više mogućnosti u šahu nego atoma u svemiru” (Interviewed by Suzana Marjanić), *Zarez*, vol. 141 (4 November 2004): 31.

jak pointed out with surgical precision, “which proved to be a facade for robbery, the degradation of society during the war and the following years was also driven by the media”¹⁰.

We can only hope that Beckett’s *Endgame* does not come true, in the sense of a world where only the recollection of a time when bicycles still existed remains; as the proposal of the traffic strategy presented in the General Urban Plan in 2000 (at the time of the bicycle performance) includes the development of 240 km of bicycle paths over the next twenty years¹¹. Until then, as stated by DB Indoš, “Life (hard riding) goes on!”

Schizophonic pentalogy or *Every Revolution is a Throw of Dice, Except That* (2016)

House of Extreme Music Theatre in the pentalogy *Every Revolution is a Throw of Dice, Zagreb 1911—1914*, which consists of the following schachtophone performances — *Cefas* (2010), *Američki atentator* (American Assassin 2013), *Tosca 914* (2014), *Fantom Planinšak* (Phantom Planinšak 2015), and from the Zagreb edition of the festival Perforacije in 2016 the schachtophone performance *Every Revolution is a Throw of Dice, Except That* (2016)¹² — thematizes the possibility of a complete *schizophrenicization* of society following the notions of Deleuze and Guattari presented in the book *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1972). Here, instead of the term *revolutionize*, DB Indoš

10 I. Tretinjak, *Fenomen Pinklec: Od rituala do igre 30 prvih godina Kazališne družine Pinklec. Monografska studija* (Čakovec: Centar za kulturu Čakovec, 2017).

11 However, even today (2022), Zagreb is only partially covered by bike paths “which still do not form a complete network necessary for efficient and comfortable movement and accessibility to the entire city”. <https://sindikاتبiciklista.hr/biciklom-kroz-grad/>.

12 8. Perforacije Zagreb, 16 — 20 June 2016: House of Extreme Music Theatre, Festival Perforacije, Teatar &TD, Zagreb, *Every Revolution is a Throw of Dice, Except That*, authors: Damir Bartol Indoš & Tanja Vrvilo. Cf. S. Marjanić, “Shizofona pentalogija”. 8. Perforacije Zagreb, 16. — 20. lipnja 2016.: Kuća ekstremnog muzičkog kazališta, Festival Perforacije, Teatar &TD, Zagreb, *Svaka revolucija je bacanje kocki, osim što*, autori: Damir Bartol Indoš & Tanja Vrvilo. *Plesna scena*, <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1949>; S. Marjanić, “Kuća ekstremnog muzičkog kazališta i šahtofon,” in *Srpski jezik, književnost, umjetnost. Zbornik radova 10. međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu* (29—31. 10. 2015). Knjiga 2, *Rock ‘n’ roll*, eds. D. Bošković and Č. Nikolić (Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2016a), 539—546.

used the word *schizophrenize* because, according to his definition, revolutionizing is “inseparable from violence”, and *schizophrenizing*, as the utopian “logocentrism” of music, is beyond violence and escapes the use of violence. In short, schizophrenia has a revolutionary potential (DB Indoš, Vrvilo)¹³.

As for the schachtophone, it should be noted that in the fifth part of the performative schizophrenia, the entire performance space is divided by the stage schachtophone into the front and back of the stage. It is a well-known fact that Indoš's industrial-metallurgical music — the noise of squeaks, creaks, bangs, sounds from filing on constructions made of metal scraps, or as Indoš calls them — spiritually recycled trash, from as far back as his Kugla period, can be categorized as acoustic and kinetic installations that facilitate the transfer of the kinetic rhythms of the body into the sculptural scene, into multiplied acoustic-kinetic installations, as the architectural scene, constructed by a theatrical museum of metal figures-scraps as an absence of oblivion and a projection of hyperimagination, manifests itself as a spiritual/soul prosthesis of the body. In other words, as announced by this schachtophone-schizophrenization:

Manhole covers [schachts] sprung up on the plateau, hand-held schachtophones placed on the border ramps, a reflectophone tower along the installation. The life of the underground is monitored by security cameras, moving images connect the captured words of the Communards in their migrations through the cells. As a yet unrealized, but clear possibility, like the shadows of some absent persons, the bodies and their tongues are subjected to poetic adventures. The principles of the metaphysics of real happiness are practiced through poetry, contrasting it with the chilling experience of everyday life. We perform the scenes simultaneously for a double auditorium, from the beginning on the left side to the end on the right side, at the same horizontal height.

The schachtophone-scene-installation itself evokes the image of the truck belonging to the Slovak company Hyza, in which 59 men, eight women and four children, all forced immigrants from Syria, died of suffocation in 2016 (marking the beginning of the migrant crisis as far as “Fortress EU” is concerned) when trying to cross one of the European border *ramparts*. Of course, this is an immigrant story, with forced immigrants dying of suffocation in the truck, forty kilometers outside of Vienna — near their desired exodus of closed borders, somewhere in Hungary, as some media reported. What deeply disturbed the House of Extreme Musical Theatre in this situation in

13 According to Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*, 833–840.

ethical terms was the terrible coincidence that the Hyza company ran advertisements on Slovak television with an anti-immigrant racist message three months before that *Holocaust* event, unspeakable in its horror (how someone can profit from someone else's misfortune, how the victims can die according to a procedure suited for a concentration camp), i.e., whose protagonists, as Indoš states, are evil people. In a recognizable racist tone, just as the Nazis once introduced the idea for the genocide of Jews by zoomorphically comparing them to rats, the advertisement compares immigrants to chicks, as the immigrant-chicks will be deported by the Slovak surveillance and punishment system, while in Slovakia, in a Slovak family, in a Slovak kitchen, only real *Slovak chicken* (*pravé slovenské kurča*) will remain.

Indoš states that the horror of this recent Holocaust stands out because the advertisement proved effective, it ran daily on Slovak television, polluting the mental space of those who believe in the categories of good and open arms (as Nikola Biliškov pointed out at the 51st Zagreb salon on the theme *Challenges to Humanism* in 2016 when talking about the ten principles of humanism of Ivan Supek), three months before the mentioned suffocation of immigrants, even though others, “evil people” as the good-natured Indoš would say, hired the Hyza truck for the illegal transport of immigrants, on whose dead bodies they still made money. After all, *Slovakia was among the first to cynically announce* that it would accept only Christians when the distribution of refugees from Syria among EU members is announced.

Furthermore, in addition to these unspeakable horrific events, the House of Extreme Music Theatre connected, among other fragments, the prison letters of August Cesarec (1912) and Ulrike Meinhof (1973—1974), where the schachtophone stage recapitulated Ulrike Meinhof's prison cell, who was punished by, among other things, being denied sounds. She eventually succumbed to the terrible mental torture due to suffering in solitude, silence in complete isolation and sensory deprivation of prison, a torture technique known as *dead tract* where all speech abilities are gradually lost.

The mentioned schachtophone-performance is also a great dedication to Mallarmé's poem *A Throw of the Dice will Never Abolish Chance* from 1897, known in Croatia in the translation of Zvonimir Mrkonjić from 1976 and visualized by the design of Mihajlo Arsovski, published by Studentski centar in Zagreb, which (Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu as publishing house) unfortunately no longer exists today (much like countless other good things in this “independent” state no longer exist)¹⁴.

14 And as the Vrvilo—Indoš duo states: “The *Schachtophone Revolution* remedializes, for a double stage, 700 words spread over 11 sheets of Mallarmé's poem *A Throw of*

The House of Extreme Musical Theatre completely infuses its drama with *counter-opera* sections, to use their *counter-term*, as the structure of the performance is based on pseudo-dialogic situations showing traces of communication, where one can no longer talk about characters, but instead about performative pamphletism — a *choral or concert model*, as stated by Tanja Vrvilo (DB Indoš, Vrvilo)¹⁵.

As surmised in the chapter on musicalization as one of the phenomena of post-dramatic theater by Hans-Thies Lehmann — “This is not a case of self-evident role of music and musical theatre, but it is much more far-reaching idea of theater *as music*”¹⁶, we can say that performance duo Indoš-Vrvilo carries the power of a schizophrenic performance, much like the film duo Straub-Huillet in Germany and Italy, because they systematically demonstrate that a different world is still possible, at least on the stage, in all dystopias, anti-utopias and Foucaultian heterotopias of interpersonal vampire energies.

Schachtophonic dedication to Ivan Martinac

As stated by Damir Bartol Indoš and Tanja Vrvilo, the piece *I:O*:¹⁷ “is made up of a quiet *ur-holographic* backdrop, occasionally drowned out by live voices and their corresponding *mega(reflector)phones*, post-noise chaotic guitar, bass, drum and sax noises, creating noisy schachtophonies”. Let us recall the birth of the first schachtophone which occurred at their joint performance *Ratni stroj / Kriegspiel* [War Machine] in 2011, when the schachtophone received the T-HT award of the Museum of Contemporary Art for the best art object (a large acoustic box with four manhole covers) for that year¹⁸.

the Dice will Never Abolish Chance and diagram for 44 film images *Every Revolution Is a Roll of the Dice* by Straub & Huillet”. http://indos.mi2.hr/svaka_revolocija.htm.

- 15 According to Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*, 833—840.
- 16 H.-Th Lehmann, *Postdramsko kazalište* (Zagreb — Beograd: Centar za dramsku umjetnost, TkH — Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004): 117.
- 17 DB Indoš House of Extreme Music Theatre: *I:O*., authors: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo; Pogon Jedinstvo, Zagreb, performances on 17 and 18 February 2020.
- 18 Over the last two years (since 2021) exceptional theoretical opinions could be heard, approaching the interpretation of schachtophone shows/performances from a musical niche. However, unfortunately, they sometimes selectively read the works of predecessors, thus they critically (due to the selectivity of the reading) refer to previous works (every criticism is, of course, welcome, but only all the criticized works are read). Anamarija Žugić Borić, in her summary (announcing her research topic) in an article from 2022, posits that “spiritually recycled trash” — which is extreme-

The piece *I:O:*, an extreme music performance, is their second schachtophonic dedication to the work of Ivan Martinac, who initiated the founding of the film library *Eclipse* in early 1977, and in the same year published *Filmska teka* [The Film Notebook] — a filmography of world and Yugoslav directors. Damir Bartol Indoš and Tanja Vrvilo, dedicated a schachtophone piece, the extreme music performance *F:I:L:M:S:K:A:T:E:K:A* (Pogon Jedinstvo, Zagreb, 2019), a lection happening, to the mentioned library of Martinac. They staged the performance with members from the former group SexA. In their extreme musical performance *I:O:* they start from Martinac's artist book *Carl Theodor Dreyer: The Passion of Joan of Arc* from 1980 as a reconstruction of the film of the same name using a *photogram-by-photogram* process. So the piece *I:O:* even in its title follows the deconstruction, using a cut-up technique applied to Martinac's book, where, as Martinac points out in the note to the book,

the shot duration is precisely indicated in seconds and movie frames, with 24 frames making up one second. Each frame is presented in the form of a photograph taken by Ante Verzotti, the most typical one for the shot in question. The description of the scene uses the text of Dreyer's original script wherever possible, i.e. where it corresponded to the shot.¹⁹

ly important in Indoš's performance of mental suffering as one of his "deserved themes" — Indoš's performances were allegedly not covered before his work with Tanja Vrvilo in the House of Extreme Music Theatre (in other words, about spiritually recycled trash from Indoš's Kugla period, as the so-called soft faction of the Kugla theater). Josip Luković (2022), for example, mentions my book about art performance from 2017 in his references, but does not mention how I interpreted the schachtophone plays/performance that I determined as musical performances with a manipulation of sound objects/installations/sculptures. Unfortunately, Luković only interpretively states the title of my book (without reference to the mentioned chapter, which he obviously missed) that I viewed the House of Extreme Musical Theatre, as he incorrectly states, "primarily with regard to the performance dimension and therefore she [S. Marjanić] includes in the history of performance, in the 'local vision'". Despite this, I consider the above-mentioned two works to be exceptional in opening the research on the musical matrix of the House of Extreme Music Theatre. Cf. Marjanić, *Topoi umjetnosti performansa: lokalna scena*, 79—110; Žugić, *Dramaturgije glazbe — Indoš i hrvatski glazbenici devedesetih*, 324; J. Luković, "Mužičko u 'Kući ekstremnog muzičkog kazališta'", 2022, <http://zir.nsk.hr/islandora/object/muza%3A2989>.

19 Carl Th. Dreyer, "Stradanje Ivane Orleanske," eds. Ivan Martinac and Svemir Pavić. (Split: Slavica film, Centar za kulturu Radničkog sveučilišta Đuro Salaj, Filmska biblioteka Eclipse, 1980); I. Martinac, ed. *Martinac 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960.—2001* (Split, Zagreb: Opus, Hrvatski filmski savez, 2001).

From the mentioned shooting script (for which the experimental filmmaker Ante Verzotti photographed a representative photogram for each frame, and Martinac described each image in a precise structural method), Indoš took only descriptions where Joan of Arc is mentioned or subtitles where her name was mentioned. By doing so, he created the text of the shachtophony, which is full of ellipses, bearing in mind that the book itself was published in Martinac's *Elipse* library. From my conversation with Indoš I learned that he had worked on the material for about a month and a half, 3–4 hours a day, and it contains around 72 pages of script, scores that had been created by writing with a pencil, erasing, rewriting, overwriting, coloring, *overcoloring* (large print letters written in black, red, yellow, green and blue in felt-tip pens, on A3 graph paper, so that they resemble *mathematical* notebooks)²⁰, which resulted in a dense, irrational text that seemed to describe the state of consciousness of Joan of Arc.

At one point, in the second performance, DB Indoš, Tanja Vrvilo and Eva Badanjak started to read the mentioned text together with the audience. The audience, from the *off* space, by reading, became a part of the scene, so that second performance found a common voice with the audience. Each score features a place for improvisation, where the performers take a break from the strict discipline, the order they establish in following the graphic score. Improvisation can also be done vocally, by cutting inhalations and exhalations, considering that the text, as stated by Tanja Vrvilo, is realized in a cut-up technique. In addition to shachtophone music, which looks to move away from musical notation to graphic notation, the aforementioned team also creates, for Martinac's film, *ur-holographonic* encounters of "surveillance cameras incorporated in the construction of nomadic Shachtophones, gliding through a smooth territory furrowed with parallel metal rails".

The *ur-holographonic* situation implies the illumination and transmission of the mirror image of the body recorded from the back of an optical apparatus with a reflective screen; image and sound are transmitted separately by lateral moves (performer actions) and relocations to other surfaces (light work and live surveillance cameras). The negative interstices of the *off* space are filled with the sound of a megaphone hidden in the reflector housings, where they can repeat the cut-up text (the cut-up part of the text is mechanically limited to twenty seconds, while its duration is not constrained in performance variations). By placing the megaphone in the reflector, its function is displaced. In the program booklet, the authors of the shachtophone and *ur-holographonic*

20 In its last works, the House of Extreme Music Theatre uses the mathematical notebooks as a visual basis for its shachtophone scores.

performance provide comments by the author Ivan Martinac in relation to the reconstruction:

The reconstruction of the shooting script of Dreyer's film *The Passion of Joan of Arc* was made based on a copy owned by the Yugoslav Film Archive. The length of the copy, including the director's note, intro and opening credits is 1938 meters or 70 minutes. The shot duration is precisely indicated in seconds and movie frames, with 24 frames making up one second. Each frame is presented in the form of a photo. The description of the scene uses the text of Dreyer's original script wherever possible, i.e. where it corresponded to the shot. (DB Indoš, Vrvilo)²¹

The beginning: shachtophone music, and on the stage DB Indoš invokes "deserved themes" with movements of mental suffering; an *ur-holographic* gesture is mirrored on tin monitors, and the video wall shows the remediation of the book and the cut-up text, words presented with images live by the computer work of Branimir Štivić. The end of the piece *I:O*: consists of their key joint scene in which they stretch out one spring shachtophone (a visibly stretchable shachtophone on springs), and this repetitive section is a key part in many of their performances, increasingly resembling musical performances — which Tanja Vrvilo defines as a *theater of exhaustion*, pointing out that this is a performance of exhausting the performers. However, such a performance also requires increased concentration and tolerance of the audience for this type of exhaustion²². According to Indoš, they make these author, sometimes forgotten, texts visible, but at the same time they also grind and cut them by applying the cut-up technique — making them more difficult for viewers to understand. On the other hand, additional materials — program booklets and video accompaniment during the performance, pedagogically inform the audience about these materials.

21 Cf. S. Marjanić, "Šahtofonska posveta Ivanu Martinu," DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: *I:O*., autori: autori Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Pogon Jedinstvo, Zagreb, izvedbe 17. i 18. veljače 2020. *Plesna scena*, 2020, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2429>.

22 The mentioned performance translations, shachtophone performances-variations as an aestheticization of noise are sometimes described as variations on the theme of "shachtophonies" and that the distinction between shachtophone shows/performances is sometimes lost. In the words of Tanja Vrvilo: "Unlike institutional repertory theater, our shows do not have the appearance of performative completion, so they await their intense continuation in new works, overflowing with discoveries". Cf. T. Vrvilo, *Ne bojim se za budućnost umjetničke avangarde*, 2020.

In the *Subverzivne geste* [Subversive Gesture] interview, published on the Cine Club Split website, Tanja Vrvilo points out that, for her, Ivan Martinac is the most significant artistic personality in the local film context, a poet of structural film and a source of lasting inspiration:

Martinac is a paradigmatic case of the treatment of an artist who worked outside the usual production structures in our region, who sees the method of (non-professional, amateur) production as a determinant of artistic (self-) exclusion, which also reflects today's 'professional' limitations of non-institutional artistic creation.²³

Martinac's *nephew* Ivan Vuković, a musician, or as Indoš calls him "an artistic nephew", created a website containing the entire oeuvre of Ivan Martinac, as well as its bibliography, including texts and programs by Tanja Vrvilo on this true multimedia artist. Vuković states the following on the cover of the aforementioned web archive: "Ivan Martinac was a film director, screenwriter, editor, cinematographer, poet, journalist, architect, painter, astrologer, chess player; all in all — a unique person in this region".

And as Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer often pointed out that his performances have a feature-film structure, and that his action *Nebrijanje — brijanje* [No Shaving — Shaving], which he defines as the third decade (1976—1986), and is characterized by the five-year period of not shaving (the five-year action *Puštanje svih dlaka na glavi* [Growing Out All Hairs on the Head]) determined by the watershed action *Šišanje i brijanje u javnom prostoru III* [A Haircut and a Shave in Public Space III] (homage to Carl Theodor Dreyer, the film *Stradanje Ivane Orleanske*, Maria Falconetti, Trg bratstva i jedinstva, Zagreb, 6 June 1981, at noon) as the eighth action-object, so does the mentioned extreme musical performance by DB Indoš and Tanja Vrvilo, given that it follows Martinac's artist book, also has a feature-film structure. However, while Tomislav Gotovac dedicates his action to the actress Maria Falconetti, DB Indoš and Tanja Vrvilo dedicate their *exhausting theater* to Martinac (who noted that Dreyer, with his film, destroyed German Expressionism), to Joan of Arc and Artaud as Indoš's deservedly inexhaustible theme²⁴.

23 T. Vrvilo, "Subverzivne geste," (Interviewed by Antonija Šitum). *Kino Klub Split*, <https://kinoklubsplit.hr/edu/intervju-tanja-vrvilo-subverzivne-geste/>.

24 These performance dedications to Martinac can also be seen as performance translations of Tanja Vrvilo's theoretical texts on Martinac's work. Cf. T. Vrvilo, "Film by Ivan Martinac: Tactility in Splices," *Frakcija*, vol. 51/52 (2009): 68—76.

A shachtophonic conclusion in cut-up technique

DB Indoš and Tanja Vrvilo — House of Extreme Music Theater work with material from the Croatian historical avant-garde scene in all their performances of exhausting, physical theater, which they approached through the Zagreb circle of zenithists,

through Kamov and Čerina as predecessors of the Futurists (but not the Marinettists), and their influence on the literary-revolutionary circle of rebellious youth. Some of them included August Cesarec, Đuka Cvijić, Zora Ruklić and members of their ‘Republic of Stenjevac,’ members of the Zagreb group Zen-it, the lyrics of a visionary film through the books of Ivan Martinac, concrete poetry by Josip Stošić and the silent art that we ‘shachtophonicize’ for our parallel performance canon. (Vrvilo)²⁵

The actualization of Dunja Robić in the performance translations of the House of Extreme Music Theatre is present in the following performances/plays by HEMT: *Doktor Miserabilis*, based on the motifs of a short drama for one puppet by Dunja Robić, 2020; *Doktor Faustus br. 14 (za lude lutke 2)*²⁶ [Doctor Faustus No. 14 (For Crazy Puppets 2)] from 2020 as the second drama-clinical title, *Ja nisam ja* [I’m Not Me] (2022) as the third part of the shachtophone tetralogy of puppets for adults and the fourth extreme-musical play *Mala rasprava bez razuma* [A Small Discussion Without Reason] (2022) from the pentalogy based on motifs from the adult puppet theater by Dunja Robić (cf. Robić 2001)²⁷. As stated by DB Indoš and Tanja Vrvilo:

25 Cf. Marjanić, S., 2020: *Šachtopfonska posveta Ivanu Martincu. Plesna scena*, <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2429>. With regards to their interpretative passion for Kamov, I should mention, e.g. *Šachtopfonijska Natuknice za Kamova* [Schachtophony Bullet Points for Kamov], 2020. Cf. S. Marjanić, *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora* (Zagreb: HS AICA, Durieux, 2022), 356—372.

26 For the show/performance *Doktor Faustus br. 14*, Tanja Vrvilo states that the following line by Dunja Robić is key: “Everybody thinks that we present, but we only continue...” “I saw this ambiguous poetic motif of the theater as a programmatic indication in the context of our work; we are constantly in the process of heating up the incompleteness of something that was started in our landscape long before us, but we also continue our own fragmentary work. The people and events in the plays evoke those who are missing and their destinies”. Cf. T. Vrvilo, *Ne bojim se za budućnost umjetničke avangarde*, 2020, *Novosti*, 18 November 2020, <https://portalnovosti.com/tanja-vrvilo-ne-bojim-se-za-buducnost-umjetnicke-avangarde>.

27 DB Indoš — House of Extreme Music Theatre: *Ja nisam ja*, <https://www.pogon.hr/program/db-indos-kuca-ekstremnog-muzickog-kazalista-ja-nisam-ja/>.

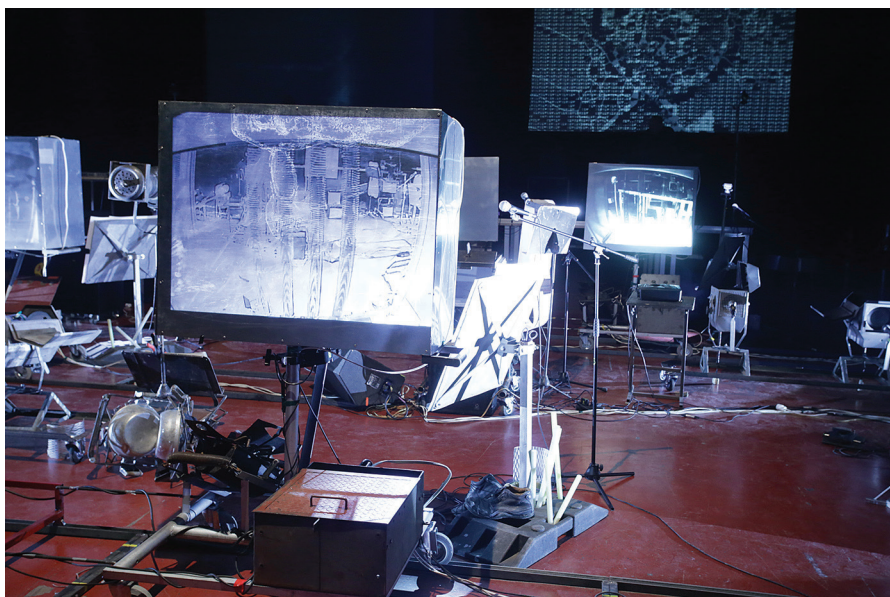
Doktor Miserabilis by Dunja Robić (literary pseudonym of clinical psychologist and pedagogue Mira Dupelj) is a poetic monodrama for one puppet and a great introduction to her 'verbal music' and literary symptomatology. Dunja Robić (known as Mira Košutić then) was a member of the visionary Družina mladih [Youth Group] of the 1940s, led by Vlado Habunek and Radovan Ivšić, which included Ivo Malec, Kosta Spaić, Josip Depolo and others. As Dunja Robić, she translated the works of Baudelaire and Rilke, authored of a series of librettos, as Alka Ruben she wrote popular hits (e.g. *Tata kupi mi auto* [Dad Buy Me a Car], *Ljubav nije šala* [Love Is Not a Joke]). *Doktor Miserabilis* is the first play in our adult puppet theater pentalogy by the Croatian writers of changing identities-pseudonyms, for a potential rhizomatic atlas of her poetic criticism and clinic, thanks to work with her legacy of records and pictures, the home archive edited by her granddaughter Iva Gruden Zdunić. This puppet drama for adults and performed in a private apartment written by Dunja Robić in the 1950s is a direct response to André Breton's 1956 surrealist pamphlet demanding 'Down with miserabilism!'. It deals with the artistic and thought synchronicity of local artists with their distant contemporaries. Perhaps this is a case of artistic and thought synchronicity, because her colleague Radovan Ivšić also spoke about the miserabilism of the socialist-realist image of the body. (Indoš, Vrvilo, from e-mail conversations with the artists)

Their systematic work on the performance and reactualization of the neo/avant-garde texts can be defined, by using Roman Jakobson's definition, by intersemiotic translations²⁸ into musical theater which, in their example, is based on manipulating sound objects/installations/sculptures with the cut-up technique of original texts into schachtophone scores (moving away from music notation to graphic notation) for schachtophone music, all through the vision of the performance of exhausting (physical) theater with Indoš's constant dedication to Artaud's theater of cruelty, the alchemical theater of pre-logic and pre-rationality, a theater that, as a magical ritual, can lead to the healing of society.

Translated by Juraj Šutej

28 J. Munday, Pinto S. Ramos, J. Blakesley, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 5th Edition. (London: Routledge, 2022), 9.

Photos





DB Indoš House of Extreme Music Theatre: *I:O*; authors: Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo;
Pogon Jedinstvo, Zagreb, performances on 17 and 18 February 2020. Photo: Ratko Mavar.

Literature

- Bartol, Damir — I. “Kugla u ravnoteži.” (Interviewed by Suzana Marjanić). *Zarez*, vol. 15, no.1 (October 1999): 34—35.
- Bartol, Damir — I. “Legalizacija ludila kroz umjetnost.” (Interviewed by Suzana Marjanić). *Zarez*, vol. 23 (20 January 2000): 31.
- Bartol, Damir — I., 2004: “Mnogo je više mogućnosti u šahu nego atoma u svemiru.” (Interviewed by Suzana Marjanić). *Zarez*, vol. 141 (4 November 2004): 31.
- Dreyer, Carl Th. *Stradanje Ivane Orleanske*. eds. Ivan Martinac and Svemir Pavić. Split: Slavica film, Centar za kulturu Radničkog sveučilišta Đuro Salaj, Filmska biblioteka Elipse, 1980.
- “Fatally Hurt by Automobile.” <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1899/09/14/102413700.pdf>.
- Juniku, A. *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafije: sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*. Zagreb: Akademija dramskih umjetnosti — Hrvatska sveučilišna naklada, 2019.
- Kenner, H. *Samuel Beckett. A Critical Study. New Edition, with a Supplementary Chapter*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973.
- Lehmann, H.-Th. *Postdramsko kazalište*. Zagreb — Beograd: Centar za dramsku umjetnost, TkH — Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004.
- Luković, J. *Muzičko u “Kući ekstremnog muzičkog kazališta”*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija. <https://zir.nsk.hr/islandora/object/muza%3A2989>, 2022.
- Marjanić, S. “Sceničnost duše.” (DB Indoš — House of Extreme Music Theatre: *Žestoka vožnja ili o duši*.) *Zarez*, vol. 41 (26 October 2000): 41.
- Marjanić, S. “Deformacije/apstrakcije tijela DB Indoša.” *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, vol. 17/18, (2000a): 10—17.
- Marjanić, S. *Kronotop hrvatskoga performansa: Od Travelera do danas*. Zagreb: Bijeli val, Školska knjiga, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2014.
- Marjanić, S. “Shizofona pentalogija.” 8. Perforacije Zagreb, 16—20 lipnja 2016.: Kuća ekstremnog muzičkog kazališta, Festival Perforacije, Teatar &TD, Zagreb, “Svaka revolucija je bacanje kocki, osim što,” autori: Damir Bartol Indoš & Tanja Vrvilo. *Plesna scena*, <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1949>, 2016.
- Marjanić, S. “Kuća ekstremnog muzičkog kazališta i Šahtofon. In: Srpski jezik, književnost, umjetnost. Zbornik radova 10. međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu 2016.” (29—

31. 10. 2015). In: Knjiga 2, *Rock 'n' roll*, edited by D. Bošković and Č. Nikolić, 539—546. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2016a.
- Marjanić, S. "Inozemna Kugla (Glumište): Zlatko Burić Kićo i Kuća ekstremnog muzičkog kazališta." In *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*. Drugi dio, edited by Branko Hećimović, 149—165. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatske književnosti; Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, Filozofski fakultet, 2017.
- Marjanić, S. "Šahtofonska posveta Ivanu Martincu." DB Indoš Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: *I:O*; autori: autori Damir Bartol Indoš, Tanja Vrvilo, Pogon Jedinstvo, Zagreb, izvedbe 17. i 18. veljače 2020. *Plesna scena*, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1427>, 2020.
- Marjanić, S. *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*. Zagreb: HS AICA, Durieux, 2022.
- Martinac, I., ed. *Martinac 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960.-2001*. Split, Zagreb, Opus: Hrvatski filmski savez, 2001.
- Munday, J., S. Ramos Pinto, J. Blakesley. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. (5th Edition). London: Routledge, 2022.
- Robić, D. *Slika i događaji*. Zagreb: Matica hrvatska, 2001.
- Tretinjak, I. *Fenomen Pinklec: Od rituala do igre 30 prvih godina Kazališne družine Pinklec. Monografska studija*. Čakovec: Centar za kulturu Čakovec, 2017.
- Vrvilo, T. "Film by Ivan Martinac: Tactility in Splices." *Frakcija*, vol. 51/52 (2009): 68—76.
- Vrvilo, T. "Subverzivne geste." (Interviewed by Antonija Šitum). *Kino Klub Split*, <https://kinoklubsplit.hr/edu/intervju-tanja-vrvilo-subverzivne-geste/>.
- Vrvilo, T. "Ne bojim se za budućnost umjetničke avangarde." (Interviewed by Bojan Munjin), 2020. <https://portalnovosti.com/tanja-vrvilo-ne-bojim-se-za-buducnost-umjetnicke-avangarde>.
- Žugić, B.A. "Dramaturgije glazbe — Indoš i hrvatski glazbenici devedesetih." In *Krležini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu. drugi dio*, edited by Martina Petranović, 324—341. Zagreb — Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, 2022.

Suzana Marjanić

Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo — Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: *izvedbeno prevođenje hrvatske neo/avangarde*

SAŽETAK | Ovaj tekst-montažu sastavljam kao svojevrsni pregled kroz tri točke o izvedbenim prijevodima Kuće ekstremnog muzičkog kazališta (Kugla DB Indoša, pa zatim Kuća ekstremnog muzičkog kazališta — DB Indoš i Tanja Vrvilo), i to kao *putovanje* od Indoševe posvete Heraklitu Mračnom (multimedijalna predstava *Žestoka vožnja ili o duši* Damira Bartola Indoša i grupe DB Indoš — House of Extreme Music Theatre 20. rujna 2000. u Tvornici, Zagreb) preko shizofone pentalogije *Svaka revolucija je bacanje kocke, Zagreb 1911.—1914.*, točnije posljednjega dijela pentalogije — šahtofon-predstave *Svaka revolucija je bacanje kocki, osim što* (2016.) do šahtofonske posvete Ivanu Martincu pod nazivom *I:O* (2020.). Naime, dok biciklistički i heraklitovski performans DB Indoš izvodi na svom „duhovno recikliranom smeću“, posljednja navedena dva izvedbena primjera zajedno s Tanjom Vrvilo izvodi na instalacijskim šahtofonima i ostalim zvučnim instalacijama. Pritom biciklistički, antiautomobilski i heraklitovski performans iz 2000. godine značajan je i kao Indoševa izvedbena prekretnica kojom se iz apstinencije bavljenja političkim kazalištem ponovno vraća iz svog *duhovno recikliranog smeća* u borbu protiv društveno opasnijega *smeća*.

KLJUČNE RIJEČI | Kuća ekstremnog muzičkog kazališta, glazbeni performans, *duhovno reciklirano smeće*, šahtofonska izvedba

SUZANA MARJANIĆ | research advisor, works at the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb (Croatia), where she realises her interests in the theories of ritual and myth, critical animal studies and the performance studies. She published the book *Voices of “Bygone Days”: Transgressions of Worlds in Krleža’s Notes 1914—1921/22* (2005), *Chronotope of Croatian Performance Art: From Traveleri until Today* (2014), *The Topoi of Performance Art: A Local Perspective* (2017), *Cetera animantia: From Ethnozoology to Zooethics* (2021), *Myths and Re/constructions: Tracing Natko Nodilo’s Old Faith of Serbs and Croats* (2022) and *Performance Art nad Kynicism: Performance Line of Resistance* (2022). The book *The Chronotope of Croatian Performance Art: From Traveleri until Today* (2014), which is the first history of performance art in Croatia, won the Annual award for the Croatian Selection of AICA and the National Award for Science. She co-edited eight collections, for instance, the collection *Ecofeminism: between Women’s and Green Studies* (2020) with Goran Đurđević and *Cat-Collection: from Bastet to Catwoman* (2022) with Rosana Ratkovčić.

Varia



Przekłady
Literatur
Słowiańskich





Польская издательская политика на примере перевода русской прозы «нулевых»

Polish Publishing Policy on the Example of the Translations of Russian Prose of the 2000's

Irina Ermashova



<https://orcid.org/0000-0002-6568-7726>

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY, POZNAŃ
ermirka@amu.edu.pl

Дата заявки: 7.02.2022 | Дата рецензии и одобрения: 25.06.2023

ABSTRACT | In my article I will mainly focus on the influence of publishing policy on the reception of Russian prose of the 2000's (проза “нулевых”) in Poland. How much, how and why did the reception of the literature change during that period?

The choice of the first decade of the century is not accidental. According to various experts (cultural, economic, political, etc.), this was a small era of a kind of peaceful coexistence between Russia and the outside world, a kind of restart, zeroing, an interval of detente between political tensions, a period of emerging from Russia's isolation and a desire to fit into the Western context. However, the interest was mutual. Many countries, including Poland, wanted through literature, which at that time was perceived as a “documentary”, to get acquainted with a complex multi-structured country again.

KEYWORDS | publishing house, prose, 2000's, publishing policy, influence

В одной из классических работ теоретика перевода Андре Лефевра о рефракциях и манипулировании¹, то есть о «переносе» текста из одной литературной системы в другую и неизбежном его «преломлении» (изменении), появляется важная мысль: за существование текста в другом культурном контексте отвечает т.н. «жюри», а именно переводчики, издатели, редакторы, критики, академическая среда и т.д. «Жюри» никогда не является инертным, нейтральным по отношению к иноязычному автору и его произведению, оно патронирует идеологически, экономически и статусно. В результате эта группа экспертов способна повлиять — осознанно или неосознанно — на читательскую аудиторию, на декорирование и восприятие культурной информации.

В данной статье я хотела бы проиллюстрировать деятельность нескольких польских издательств в начале XXI века и их влияние на образ переводимой новой русской прозы. Если деятельность переводчиков, первых в ряду «жюри», нередко подвергается критическому анализу, то вклад издательств практически остается без внимания. Причина проста: трудно охватить необъятное и разгадать все тайны «кухни» печати, к ней можно только приблизиться. Предлагаю приблизиться к конкретному отрезку времени — к российским «нулевым», иначе «двухтысячным», и посмотреть: какой образ прозы сложился? Какова была линза восприятия? Через какие фильтры проходил отбор текстов или авторов? Существовал ли (или отсутствовал) некий проект принятия новой прозы соседней литературы?

Коротко о «нулевых»

В оценках разных специалистов период «нулевых» это некий рестарт, обнуление в истории страны, прошедшей трансформацию общественно-политической системы, а также это время активного взаимного интереса России и мира, время относительно нормальных отношений между годами политических напряжений. Именно в «нулевые» появилась огромная возможность для русской культуры реализовать желание вписаться в европейский контекст и выйти на мировой рынок.

1 A. Lefevere: *Ogórk Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, c. 233—246.

Определение «нулевые» в публикациях выступает в сочетании с эпитетом «тучные», то есть сытые, и резко отличается в характеристике от предыдущего десятилетия — «лихих девяностых», «бандитских», «тяжелых», «горьких». И несмотря на то, что в «нулевые» в России тоже случались и войны, и конфликты, и теракты, и дефолты, то в памяти десятилетие вспоминается как период стабильности, подъема, определенности и даже объединенности. Название многозначно. Оно предполагает и буквальное значение: словесное обозначение числа с нулями, которое удобно выговаривать; и символическое: это обнуление, осознанный поиск новых ориентиров, время Интернета, глобализации и т.д. Хотя существует и противоположное мнение, что годы не совсем созидательные, скорее застойные, бездуховные и целиком коммерческие². Как бы то ни было, и название вошло в обиход (например, книга составителя Захара Прилепина *Женская проза «нулевых»*³, *Радио Нулевых 2000-х*⁴, выражения: события «нулевых», экономика «нулевых» и т.д.) и, что самое существенное, десятилетие, особенно в контексте литературы, приобрело свое значение, статус и обособленность. Это промежуточное время, когда наступает — по мнению Натальи Ивановой⁵ — «литературная демократия, упраздняющая понятие маргинальности»; когда существует множество литератур внутри русской литературы (массовая литература, высокая словесность, беллетристика); когда эстетические возможности литературы расширяются, а ее общественное влияние сокращается; когда приходят молодые писатели, которых не заботят сче- ты ни с советским, ни с постсоветским временем.

Данный период имеет несколько плавающие границы. Условно принято считать, что это декада. Впрочем в XX веке в России сложилась традиция при обсуждении истории, литературы или культуры в целом делить эпоху на десятилетия (тридцатые — «расстрельные, раскулаченные, индустриальные, сталинские», «сороковые, роковые» (Давид Самойлов), пятидесятые — «оттепельные», «термоядерные», шестидесятые — «космические и кукурузные, хрущевские и новочеркасские, пражские

2 Владимир Бондаренко считает отрицательным явление, когда коммерция определяет культурную политику страны. См.: В. Бондаренко: *Нулевые*. <https://pub.wikireading.ru/163191?ysclid=ll0nqva7hy548945908> [дата обращения: 7.08.2023].

3 *Женская проза «нулевых»*. Сост. З. Прилепин. Астрель, Москва 2012.

4 <https://101.ru/radio/user/1684944> [дата обращения: 21.01.2022].

5 За Евгением Ермолиным. Е. Ермолин: *Не делится на ноль. Концепции литературного процесса 2000—2011 гг. и литературные горизонты*. «Континент» 2009, № 140. <https://magazines.gorky.media/continent/2009/140/ne-delitsya-na-nul.html> [дата обращения: 25.01.2022].

и самиздатские»⁶ и т.д.). Та же история и с «нулевыми». Однако, границы данного периода варьируются в зависимости от исследуемой сферы, так например: в культуре это 2000—2009, 2000—2010, а в экономике, например, 1999—2008. Относительно литературы, следует отметить, что не все так однозначно с причислением каких-то текстов к данному промежутку времени. Не всегда можно точно определить год появления прозы, потому как некоторые произведения зарождались раньше, вынашивались годами или появлялись сначала во фрагментах в Интернете, а потом только в бумажном варианте.

Если говорить о событиях в мире и России, которые так или иначе создают условия и фон, то фрагментарно список выглядит следующим образом. В мире: глобальная война против терроризма, войны в Афганистане и Ираке, расширение НАТО и Евросоюза, введение евро, время цветных революций, внедрение цифровых технологий, развитие сети Интернет, мобильных телефонов, электронных книг и пр. В России — это время правления Владимира Путина (потом Дмитрия Медведева), вторая чеченская война, многочисленные взрывы, Беслан, конфликт с Грузией, гибель подводной лодки «Курск», а также это время бизнеса, развития менеджмента, время обещанных реформ, свобод, отсутствия цензуры, открытия границ, выхода России из самоизоляции. Феномен этого десятилетия для России — еще раз стоит подчеркнуть — состоит в том, что при наличии многочисленных драматических и трагических моментов, «нулевые» считаются спокойными, стабильными, сытыми, практически «счастливым сном». После 2008 года — как считают эксперты⁷ — в стране берется другой курс: возврат к политике изоляции, а у соседних стран снова появляется чувство настороженности к России.

Относительно взаимодействия Польши и России, то именно в «нулевые» отмечена «перезагрузка» и «оттепель» в отношениях⁸. Правда они не были равными, но была попытка диалога и новый кредит доверия со стороны Польши, что собственно отразилось и на книжном рынке. Польские «нулевые» (хотя данный термин отсутствует в истории

6 О числовых метафорах пишет Гасан Гусейнов. Г. Гусейнов: *Нулевые на кончике языка: Краткий путеводитель по русскому дискурсу*. Издательский дом «Дело», Москва 2012. https://imwerden.de/pdf/gusejnov_nulevy_e_na_konchike_yazyka_2012.pdf [дата обращения: 25.01.2022].

7 Например, по мнению российского ученого-экономиста Сергея Гуриева, доктора экономических наук, кандидата физико-математических наук, профессора.

8 Слово, которое часто фигурировало в разговорах политиков, напр., в интервью Томаша Лиса с Дмитрием Медведевым. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=hiW9UItgljw> [дата обращения: 26.02.2022].

польской литературы, трансформация 1989 года является отсчетом нового времени) как раз представляют собой ренессанс заинтересованности русской литературой, а новой русской прозой — в частности. Напомню, что в Польше в девяностые годы наблюдалось охлаждение ко всему русскому, количество переводимой литературы было незначительным. Не было желания ни у читателей, которые устали от русификации во времена ПНР, ни у издателей, для которых это не было экономически выгодным предприятием, а кроме того книжный рынок был переполнен (своей и не только) литературой. С наступлением нового десятилетия ситуация изменилась кардинально: появился интерес к русской литературе и появились ее переводы. Издательская политика поменялась вместе с политической. Россия виделась по-новому: открытая, динамичная, перспективная, либеральная, увлеченная демократическими ценностями и идеями, европейская. Впрочем и изнутри создавалось подобное впечатление. Российские «нулевые» своей открытостью на Запад, интересом к культурному обмену напоминали начало прошлого столетия, а свобода печати — период нэпа. Итак, создавалось и печаталось много, вопрос в том, что переводилось в каждой отдельной стране и почему?

Издательства с четкой программой

Для анализа переводной деятельности издательств я применила социологический подход. Выписала из двух баз — базы Библиотеки Университета им. Адама Мицкевича⁹ и электронной базы NUKAT¹⁰ — все издательства, которые выпустили в свет прозу «нулевых». Из базы данных Библиотеки УАМ выписала 52 издательства, хотя есть вероятность, что цифра не совсем точная. Больше половины издательств выпустили от 2 до 8 авторов, остальные — по одному автору¹¹. В целом переведено около 100 авторов. Количество книг конкретного писателя варьируется от одного названия до нескольких. Так, например, женские детективы и фантастика представлены широко.

9 <https://uam-hip.pfsl.poznan.pl/ipac20/ipac.jsp?profile=> [дата обращения: 26.02.2022].

10 <https://centrum.nukat.edu.pl/pl/> [дата обращения: 26.02.2022].

11 Самые плодотворные (по авторам) — Wydawnictwo Czarne (8), Solaris (8), Muza SA (7), Społeczny Instytut Wydawniczy Znak (4), Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik” (5), Fabryka Słów (5), Oficyna Literacka Noir sur Blanc (4), Philip Wilson Warsaw (4), Wydawnictwo Akademickie Dialog (4), Wydawnictwo Claroscuro (4), Wydawnictwo Szaron (4), Wydawnictwo Amber (3).

Дальше я по очереди заходила на сайты всех издательств, движимая целью понять профиль каждого из них, посмотреть историю, взгляды, наличие программы или манифеста, присутствие стратегии. Естественно, я принимала во внимание, что не все зафиксировано на сайтах, что некоторые издательства переоформились, а некоторые уже не существуют и т.д. Тем не менее, кое-что есть: есть сам текст и автор (в основном это «имиджевые» авторы), есть прямое объяснение выбора (слово от издателя или переводчика), есть и манифесты. Издательства разные: крупные и малые, с традицией и без, разножанровые и однородные, направленные на коммерческий успех и так называемые «миссионеры»; те, которые издали по 8 позиций (и дальше продолжают), и те, которые выпустили только одну (за тот период) книгу. В основном выбор переводной прозы точечный, обоснованный издателем, приглашенным переводчиком, читательским ожиданием и временем. На полях отмечу, что уже названия серий, под которыми размещены книги на страницах издательств (или на сайтах библиотек), программируют читателя на определенное восприятие: «Другая Европа, Другая Литература», «Дон Кихот и Санчо Панса» (идея серии издательства W.A.V., существующей с 2001, является: приблизить польскому читателю современную европейскую литературу; из русских авторов «нулевых» вошли: Виктор Пелевин, Владимир Сорокин), «Сенсационная русская проза», «Криминальная проза», «Платформа страха», «Фантастическая русская проза», «Автобиографическая русская повесть», «Изумрудная серия» («мысль семейная» — история семей в трудные времена), «Русская проза — еврейские авторы», «Русская проза — армянские авторы» и пр.

На фоне других славянских стран ситуация с переводами прозы «нулевых» в Польше выглядит удовлетворительно. Есть книги ожидаемые, переведенные и в других странах, и неожиданные, представляющие особенность польской рецепции. Смеею предположить, что часть книг из мира фантастики (Дмитрий Глуховский, Сергей Лукьяненко), детектива (Александра Маринина, Дарья Донцова, Татьяна Полякова) и из списка премиальных авторов (Владимир Сорокин, Виктор Пелевин, Борис Акунин) переведены и в других странах. Но особый интерес вызывает тот неочевидный выбор текстов, за которыми стоят польские издательства, имеющие свою политику, идеологию и стратегию. Чаще всего они придерживаются леволиберальных взглядов, частные, небольшие, но известные и влияющие на мнение читателей. Вот некоторые из них.

Издательство Чарне (Wydawnictwo Czarne¹²) является небольшим частным независимым издательством, известным не только своей продукцией с характерным графическим дизайном и узнаваемым логотипом, но также леволиберальной позицией. Существует с 1996 года. Название происходит от почти исчезнувшей деревни Чарне, находящейся в Низких Бескидах. Издательство принадлежит основателям и владельцам, супругам: Монике Шнайдерман, антропологу, и Анджее Стасюку, известному писателю и поэту. В конце 80-х пара совершенно случайно¹³ занялась издательским делом, пребывая далеко от цивилизации, в Воловце, глухой маленькой деревне, где в данный момент находится главная штаб-квартира издательства. Сегодня это одно из известных частных издательств, в котором официально работают 22 человека. В нем имеется несколько офисов в разных городах.

История развития издательства имела некоторые отправные точки, ставшими главными ориентирами. Одна из них сводится к тому, что в подборе текстов издатели вдохновлялись выпусками польского ежемесячного журнала «Literatura na Świecie». Именно оттуда черпали самые интересные, по их мнению, литературные тексты. Тогда же познакомились с творчеством писательницы Герты Мюллер, главной темой которого была действительность социалистической Румынии, политическая цензура, свидетельство о жизни человека в условиях диктатуры, преследование диссидентов и т.д. Творчество обладательницы Нобелевской премии и проза других писателей, в текстах которых прослеживается осмысление коммунистического прошлого, диагностика сознания и психологии общества после трансформации, и породило идею создания серии «Другая Европа, Другая Литература», в которую вошли переводы прозы авторов родом из стран бывшего соцлагеря. Всех их объединяет память недавнего прошлого и травматические (у каждой страны свои) переживания, воспоминания. Данная серия стала попыткой создания общего пространства для осмысления опыта, для иллюстрации исторических процессов бывших соцстран и советских республик.

Стоит отметить, что изначально российская проза не являлась профильной и до сих пор занимает периферийное значение в политике

12 https://czarne.com.pl/?gclid=CjwKCAiAo4OQBhBBEiwA5KWu_38UKE01NY10-QiUghf2Ehh3UH80gMJamN5ES2saGzbgQyffrNlojRoCn8gQAvD_BwE [дата обращения: 7.02.2022].

13 М. Wapińska: *Sznajderman: trzeba trzymać się życia, nie myśleć o sukcesie.* „Dziennik Gazeta Prawna”, 25 grudnia 2016. <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1004698,monika-sznajderman-wywiad-czarne.html> [дата обращения: 27.02.2022].

издательства. Главный центр приходится на литературу стран Центральной Европы и Балкан, увлечение которыми началось в конце 90-х, когда в каждой из бывших соцстран нарождалась молодая проза, каждая из литератур проходила трансформацию, фиксируя переход от социализма к капитализму. Тексты были разные — албанские, балканские, литовские, украинские, венгерские, чешские. Спустя время издательство обратилось и к русской прозе.

Переведенных книг периода «нулевых» немного, но каждая из них прошла «контроль качества» не только в самой России, но и в других зарубежных странах, о чем свидетельствуют разного рода литературные премии, читательское признание или отрицание. Главное, пожалуй, что всех их объединяет — это тематика: поиск новой России, известной и неизвестной, понятной и непонятной, похожей и непохожей одновременно, причем издательство интересуется не центр, а периферия России, ее дальние закутки и судьбы простых людей; в плане эстетики — доминируют краски безумия, патологии, потери, сатирический взгляд и горький юмор. А также то, что все они являются — по мнению польских рецензентов — критикой позднесоветского периода или арт-протестом постсоветской действительности.

Российскую словесность представляют следующие книги: Светлана Василенко *Дурочка* (2000), Захар Прилепин *Санька* (2006), *Патологии* (2005), Наталья Ключарева *Россия: общий вагон* (2008), Герман Садулаев *Я чеченец* (2006), Владимир Сорокин *Метель* (2010), Елена Чижова *Время женщин* (2010) и другие тексты, изданные чуть раньше или чуть позже (среди таких, например, книга о проблемах современных российских диссидентов Михаила Ходорковского, Натальи Геворкян *Тюрьма и воля* (2012) из серии «Вне серии» и книга из серии «Репортаж» *12 несогласных* Валерия Панюшкина, где представлены портреты новых российских диссидентов эпохи Путина). Эту точечную подборку сопровождают аннотации, отрывки рецензий и комментарии известных польских писателей, критиков, журналистов, блогеров, которые служат проводниками для читателя.

В целом из книг выпущенных издательством Czarne вырисовывается следующая картина — позднесоветская действительность и современная Россия, постсоветская преемственность (отсталость провинций, безумие современности, двойные стандарты, возрождение большевизма как проявление русского патриотизма, патология чеченской войны, мотив сопротивления против нарастающей авторитарной политической и экономической власти, новое диссидентское мировоззрение, портрет современных революционеров и т.д.). В подобной селекции и сопрово-

дительных комментариях наблюдаются две тенденции. С одной стороны, желание поддержать определенный стереотип непредсказуемого соседа и состояние осторожности и недоверия — тут срабатывает национально-оборонительный рефлекс. Например, издательство не оставило без внимания творчество Прилепина, чья личная позиция имеет неосентиментальный характер по отношению к недавнему прошлому, автор с симпатией относится к большевистским идеям. Его книги зацепили тем «малоизвестным», «малоисследованным» и «непонятым» для польского сознания, но существующим в постсоветском пространстве. С другой стороны, заметна также тенденция романтизации: поддержать национальную память о существовании «другой России», которая была известна в польском самиздате (интерес к текстам с ревизионистским и оппозиционным характером).

Так выглядит русская проза «нулевых» с подачи данного издательства, которое является одним из создателей культурного информационного поля. Благодаря издательству рисуется такой, а не иной образ литературы соседней страны первой декады XXI века; сопоставляются опыты, проводится некая диагностика общественного сознания и психологии; поддерживаются или разрушаются определенные мифы, стереотипы и т.п. Важно, что издательство не преследует цели реконструировать реально существующую картину прозы «нулевых» или максимально к ней приблизиться. Наоборот, они включают свои фильтры («понять» и «помнить») и работают с текстами, отвечающими их проекту, и дают свои «домашние» оценки.

Издательство Крытыка Политычна (Wydawnictwo Krytyka Polityczna¹⁴ — одноименный журнал существует с 2002 года, а само издательство с 2007 года) также является одним из важных медийных левых голосов Польши. Политика данного издательства заключается в работе над социальными изменениями, в желании знать, понимать и вдохновлять общество на то, чтобы сделать мир более равным, справедливым, дружелюбным к людям и другим видам. С этой целью создан сайт, печатаются конкретно-направленные книги, проводятся социально-культурные мероприятия, ведутся исследования, образовательная деятельность и международные проекты.

В рамках этого большого проекта вышел перевод книги Баяна Ширинова *Низший пилотаж*. Польский перевод Агнешки Любомиры Петровской появился в 2011 году при поддержке Open Society Foundations. Это скандальный роман, первая книга трилогии, посвященная московским

14 <https://krytykapolityczna.pl/o-nas/> [дата обращения: 27.01.2022].

наркоманам, употребляющим жесткие наркотики. Стоит отметить, что это как раз тот случай, когда принадлежность прозы к «нулевым» является спорным моментом. В 2000 году *Низший пилотаж* был издан в бумажном варианте в «Ад Маргинем» тиражом 5000 экземпляров, но ранее часть романа появилась в сети без ведома автора. Расширенный вариант книги с дописанной главой вышел в «нулевые», тогда и прогремела слава и разразился скандал. Издание запретили к продаже, на автора подали в суд, обвиняя в распространении порнографии и пропаганде наркотиков. Оправдательный приговор был вынесен только в 2005 году.

Издательство Krytyka Polityczna объясняет свой выбор публикации этой и подобных книг активной общественной позицией. С 2008 года оно подключилось к акции по «рационализации польской наркополитики», главная идея которой сводится к тому, что криминализация наркомании (запреты, тюремное заключение) не решает проблемы, а наоборот, ее увеличивает. Это выражено в росте преступности, маргинализации, высокой смертности. Стронниками же акции предлагается альтернатива, а именно: «политика редукции вреда». Примером служит Швейцария, где люди, употребляющие героин, не живут под давлением штрафов и заключения, а принимают субстанцию в гигиенических условиях под медицинским контролем. То есть политика издательства заключается не только в том, чтобы изменить право, но изменить язык дискуссии, вести борьбу с наркофобией, соединить силы разных институтов, ответственных за просвещение и терапию. И инструментами в этой борьбе служат: популяризация книг подобной тематики, организация дискуссий, конференций, культурных мероприятий, ведение портала, посвященного психоактивным веществам. Таким образом, *Низший пилотаж* — это точечный, выверенный выбор, который имеет свое обоснование и функцию: просветительскую (попытка растабуировать неудобную тему) и компаративистскую (сопоставление с польскими реалиями).

Издательство Планета Медиа (Wydawnictwo Planeta Media) — это пример издательства, которое на протяжении двух декад несколько изменило свою форму. На сегодняшний день издательство называется Planeta, а его основной рабочей медийной платформой стал фейсбук, где собственно и сформулирована главная идея подборки текстов: «Мы здесь, чтобы издавать книги, которые открывают перед читателями неизвестные лица известных персонажей и тайны окружающего нас мира»¹⁵.

15 <https://www.facebook.com/Wydawnictwo-Planeta-1768319106802217/> [дата обращения: 1.02.2022] [пер. И.Е.].

Таким персонажем и миром стал Вольф Мессинг, которому посвящена книга Эдуарда Володарского *Вольф Мессинг: Видевший сквозь время* (2009) в переводе Тадеуша Рубниковича. Польская версия появилась в 2011 году, год спустя книга будет издана еще раз, но другим издательством и в другом переводе. По жанру это биографическая беллетристика, представляющая польского и советского ясновидящего еврейских корней с телепатическими способностями. Издательство знакомит читателя, с одной стороны, с поляком, о котором не знают в Польше, хотя он родился в Гуре-Кальварии (Варшавская губерния Российской империи — близко сегодняшней Варшавы) и до двадцати лет пребывал на данной территории, участвуя в номерах иллюзионистов в польских бродячих цирках; с другой стороны, поднимает близкую своим издательским интересам тему телепатических способностей человека. Издание поддержал Фонд Наутилус (Fundacja Nautilus¹⁶), который является организацией, изучающей необъяснимые явления и ищущей ответы на следующие вопросы: какова цель человеческой жизни; есть ли жизнь после смерти и т.д.

Фонд не только изучает человека, мир и паранормальные явления, которые наука до сих пор не объяснила, но также ведет общенациональный архив о сверхъестественных аспектах нашей реальности, например, таких как: ясновидение или антигравитационный феномен. Следуя своим интересам, фонд создал «Проект Мессинг»¹⁷ с целью и восстановить память ясновидящему, и собрать на одной информационной площадке знания о непознанных способностях человека. Именно в рамках этого проекта появился также запрос на перевод книги Володарского.

Издательство Клароскуро (Wydawnictwo Claroscuro¹⁸) — это тоже одно из немногих частных издательств с четкой позицией. Авторами проекта являются двое любителей книг без издательского прошлого: Агнешка и Хуан Диего. На сайте издательства они разместили в прямом смысле «манифест», где прописано: кем являются, что делают, зачем, для кого, чего хотят достигнуть. Их читатель — читатель-«дороги», путешественник, открыватель. Их цель показать разнородность взглядов, мнений, склонить к размышлениям, сломать стереотипы, создать интеллектуальную платформу. Они далеки — как отмечают — от коммерческого успеха, финансовой выгоды. Выбирают авторов, голос которых может стать предметом дискуссии на тему актуальных культурных явлений, общественно-политических перемен. Основные темы, которые их

16 <https://nautilus.org.pl/o-nas/> [дата обращения: 1.02.2022].

17 <http://www.messing.org.pl/> [дата обращения: 1.02.2022].

18 <https://www.claroscuro.pl/> [дата обращения: 1.02.2022].

интересуют: культурная и религиозная идентичность, феминизм и роль женщин в обществе, конфликт современности и традиции, отношение свой-чужой, общественные дилеммы после политических трансформаций, феномен города. В их поле зрения попали книги: Сергея Минаева *Духлесс. Повесть о настоящем человеке* (2006), Сергея Лебедева *Предел забвения* (2010) и антология рассказов лучших русских писателей о мистической Москве — *Москва нуар* (составители Наталья Смирнова, Юлия Гумен, 2010). Минаев привлек не только своей популярностью и огромными продажами, но и неким предвкушением, что его проза означает пришествие в русскую литературу второго Виктора Пелевина. Привлекательна в его книге современная Москва, новая Россия, новое «потерянное» поколение, рожденное в 1970-е. Книга Лебедева, впрочем, также о России времен Путина и о последствиях коммунистического прошлого и опыта лагерей (польские критики, переводчики проводят параллель с прозой Александра Солженицына и Варлама Шаламова — изучение мира жертв и палачей). А антология о Москве входит в цикл большого проекта, посвященного феномену города.

Издательство Трио (Wydawnictwo Trio) — небольшое варшавское издательство, существовавшее в 1992—2016 годы, профиль которого это историческая литература, предназначенная в основном для академической среды. Основной читатель — широкий круг любителей истории, а также молодежь и учителя, что объясняет присутствие книг детской тематики. Выбор некоторых из них определен сотрудничеством с Фондом детям (Fundacja Dzieciom). Так произошло и в случае романа писателя, академика, общественного деятеля Альберта Лиханова *Никто* (2002) в польском переводе Валентины Тшчинской (*Nikt*, 2012). Роман о трудном детстве детей-сирот в России девяностых. Дружба и направленность деятельности объединяет польский детский фонд с русским прозаиком. Лиханов кроме писательской практики защищал права детей, являясь президентом Российского детского фонда (1991) и директором Института по правам детей. Помогал детям, у которых войны, алкоголизм и хаос времен трансформации отобрали детство.

Фильтры «домашней» оценки

Исследуя вышеуказанный материал, можно условно выделить фильтры, с использованием которых проводится отбор текстов: этнографический, политический, исторический, польский вопрос, а также жанровый,

фильтр литературных премий, авторы русского Зарубежья, фильтр экспериментальный. Приведу несколько иллюстраций:

- *жанровый фильтр*: профилем издательства Solaris является фантастика, из прозы «нулевых» отбор проходят книги Ника Перумова, Марины и Сергея Дьяченко, Василия Голованова и др. Фантастику и славянское фэнтези также целенаправленно выбирает издательство Prószyński i S-ka: Илья Бояшов, Анна Старобинец, Мария Семенова и др. В этот же ряд стоит отнести и издательство Fabryka słów.
- *этнографический фильтр*: духовной и не только культурой народа или народов интересуются многие издательства. Этот фильтр отзеркаливает ожидания читателя, который к новой русской прозе относится как средствам массовой информации, как к документальной прозе о новой России, забывая иногда, что имеет дело с художественным вымыслом. Этнографический интерес проявляется, например, к чеченской теме или тематике других народностей, а также к жизни россиян на окраинах огромной страны (Znak — Марина Ахмедова *Дневник смертницы. Хадижа*; Czarne — Герман Садулаев *Я чеченец*).
- *экспериментальный фильтр*: издательства Znak Literanova, Replika не равнодушны к смелым решениям авторов, которые идут против течения, мнений, стереотипов; которые меняют свое мастерство, направление и т.д. (Анна Борисова — проект Бориса Акунина — *Времена года*; экспериментальный жанр «роман-кино» Бориса Акунина «Смерть на брудершафт»).
- *фильтр литературных премий*: издательства W.A.B, Znak позиционируют себя как поставщики высокой словесности, поэтому премии, награды, престиж автора имеют огромное значение. Главным образом ориентируются на победителей литературных премий «Русский Букер», «Национальный бестселлер», «Большая книга».
- *политический фильтр* — этот отбор проходят книги, которые, по мнению издателей, освещают, например, события России «нулевых». Зачастую по жанру это боевики, криминальные детективы, репортажи («литература факта»). Philip Wilson Warsaw — проза Александра Проханова о войне на Кавказе, убийствах, политических интригах; Noir sur Blanc — репортажи журналистки Анны Политковской о кулисах власти в книге *A Russian Diary* (2008); Feeria — Юлия Латынина *Земля войны* (2007) — еще один роман о войне на Кавказе, сравниваемый с книгами Политковской.

- *фильтр исторических ревизий*: Dom Wydawniczy Rebis широко представляет книги Виктора Суворова, предлагающего свое прочтение спорных событий прошлого столетия, в частности причины и обстоятельства начала Второй мировой войны и ее дальнейший ход. В переводной прозе «нулевых» имеются книги, которые, по словам самих же авторов, не предполагают никакой ревизии и отсылки к прошлому. Однако, польский издатель, переводчик, критик, обозреватель считывает именно это послание. Примером тому является рецепция романа Павла Санаева *Похороните меня под плинтусом*, выпущенного в свет издательством Państwowy Instytut Wydawniczy. В России это произведение воспринимается как история о семье, любви, хотя и сложной, но любви, а в польской рецепции акцентируется сведение автором счетов с коммунистическим прошлым, поэтому члены описанной в романе семьи, по мнению польских критиков и читателей, олицетворяют собой Сталина и узников ГУЛАГа.
- *«европейскость»*: данный фильтр предполагает ментальную близость и созвучие в мировосприятии между писателем и польским читателем. Таким «своим» и «европейским» является Виктор Ерофеев, книги которого патронирует издательство Czytelnik.
- *коммерческий успех*: издательство Videograf II делает ставку на мировые успешные хиты, культовые серии и высокие цифры продаж книг Виктории Поляковой, Полины Дашковой и Дарьи Донцовой.

Краткий обзор подхода польских издательств к выбору текстов из русской литературы «нулевых» позволяет диагностировать их подход к селекции в целом. Заметна некая тенденция доверия к прозе «нулевых», подход к ней как к порталу, через который можно заглянуть в мир реальный, увидеть действительный образ России. В этом заключается главный парадокс: если в исходной культуре проза в период «нулевых» не имела общественного влияния — читатель не обращался к литературе для поиска правд и объяснений, скорее для развлечения — то за рубежом та же проза в переводах воспринимается как неподконтрольное СМИ. Впрочем подобная тенденция — подход к прозе как к «документалке» и «социалке» — есть и была заметна и в других европейских странах. Так в оценке Наталии Ивановой¹⁹ тексты «нулевых» на книжной ярмарке в Великобритании трактовались не по назначению, а как замена медиа: читатель подходил к новой прозе как к политической трибуне,

19 Н. Иванова: *Русские авторы в европейском тумане*. «Знамя» 2009, № 8. <https://znamlit.ru/publication.php?id=4003> [дата обращения: 8.02.2022].

философскому трактату, социологическому опросу, психиатрическому заключению. Отбор книг касался следующих тем: «Чечня, Цхинвал, Сухум; армия и война на окраинах; гастарбайтеры; фашисты-нашисты; равнодушие народа; демографическая проблема, старики, дети; бизнес как преступление без наказания; моральные уроды советского прошлого и постсоветского настоящего; угроза и возрождение тоталитаризма в „модных” авторитарных галстуках и т.д.»²⁰. Однако, польский образ новой русской прозы благодаря четкой политике некоторых издательств несколько шире, или иначе — вписан в польский контекст, отвечает своим текущим запросам (так, например, пытается проверить: происходящие изменения в стране настоящие или временные (стратегические)?) и стечениям обстоятельств (например, социальный запрос, сотрудничество с фондами). Второе глобальное заключение, что издатели выбирают «имиджевых» авторов, у которых возможно и нет больших тиражей в Польше, нет массового успеха, но есть хорошая пресса и премии. Неоспоримым является прорыв: русская литература не закончилась в польской литературной системе на Александре Солженицыне и братьях Стругацких или на Викторе Пелевине и Владимире Сорокине, благодаря в т.ч. издателям есть продолжение и оно интересно.

Библиография

- Бондаренко В.: *Нулевые*. <https://pub.wikireading.ru/163191?ysclid=ll0nqva7hy548945908> [дата обращения: 7.08.2023].
- Гусейнов Г.: *Нулевые на кончике языка: Краткий путеводитель по русскому дискурсу*. Издательский дом «Дело», Москва 2012. https://imwerden.de/pdf/gusejnov_nulevye_na_konchike_yazyka_2012.pdf [дата обращения: 25.01.2022].
- Ермолин Е.: *Не делится на нуль. Концепции литературного процесса 2000—2011 гг. и литературные горизонты*. «Континент» 2009, № 140. <https://magazines.gorky.media/continent/2009/140/ne-delitsya-na-nul.html> [дата обращения: 25.01.2022].
- Женская проза «нулевых»*. Сост. З. Прилепин. Астрель, Москва 2012.
- Иванова Н.: *Русские авторы в европейском тумане*. «Знамя» 2009, № 8. <https://znamlit.ru/publication.php?id=4003> [дата обращения: 8.02.2022]. <http://www.messing.org.pl/> [дата обращения: 1.02.2022].

²⁰ Там же.

- <https://101.ru/radio/user/1684944> [дата обращения: 21.01.2022].
- <https://centrum.nukat.edu.pl/pl/> [дата обращения: 26.02.2022].
- https://czarne.com.pl/?gclid=CjwKCAiAo4OQBhBBEiwA5KWu_38UKE01NY10-QiUghf2Ehh3UH80gMJamN5ES2saGzbgQyffrN1ojRoCn8gQAvD_BwE [дата обращения: 7.02.2022].
- <https://krytykapolityczna.pl/o-nas/> [дата обращения: 27.01.2022].
- <https://nautilus.org.pl/o-nas/> [дата обращения: 1.02.2022].
- <https://uam-hip.pfsl.poznan.pl/ipac20/ipac.jsp?profile=> [дата обращения: 26.02.2022].
- <https://www.claroscuro.pl/> [дата обращения: 1.02.2022].
- <https://www.facebook.com/Wydawnictwo-Planeta-1768319106802217/> [дата обращения: 1.02.2022].
- <https://www.youtube.com/watch?v=hiW9UItgIjw> [дата обращения: 26.02.2022].
- Lefevere A.: *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, с. 233—246.
- Wapińska M.: *Sznajderman: trzeba trzymać się życia, nie myśleć o sukcesie*. „Dziennik Gazeta Prawna”, 25 grudnia 2016. <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1004698,monika-sznajderman-wywiad-czarne.html> [дата обращения: 27.02.2022].

Ирина Ермашова

Польская издательская политика на примере перевода русской прозы «нулевых»

РЕЗЮМЕ | Основной темой статьи является влияние издательских произведений на рецепцию русской прозы «новых» лет в Польше. В какой степени и почему за это время изменилось отношение к этой литературе? Выбор первой декады века не случаен. По мнению различных специалистов (культурных, экономических, политических и др.), это была небольшая эпоха некоего мирного сосуществования России с внешним миром, своеобразная перезагрузка, обнуление, перерыв между политическими напряжениями, период выхода из изоляции и стремления в западный контекст. Однако интерес был взаимным. Многие страны, в том числе Польша, хотели познакомиться со сложной, многоукладной страной через литературу.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | издательство, проза, «нулевые», политика, влияние

Irina Ermashova
Polska polityka wydawnicza
na przykładzie tłumaczeń prozy rosyjskiej lat zerowych

STRESZCZENIE | Głównym tematem artykułu jest wpływ polityki wydawniczej na recepcję prozy rosyjskiej lat zerowych (проза „нулевых”) w Polsce. W jakim stopniu i dlaczego zmienił się odbiór tej literatury w tym okresie? Wybór pierwszej dekady stulecia nie jest przypadkowy. Według różnych ekspertów (kulturowych, ekonomicznych, politycznych itp.) była to mała epoka pewnego rodzaju pokojowego współistnienia Rosji ze światem zewnętrznym, rodzaj restartu, zerowania, przerwy między napięciami politycznymi, okres wychodzenia z rosyjskiej izolacji i chęci wpasowania się w kontekst zachodni. Jednak zainteresowanie było obustronne. Wiele krajów, m.in. Polska, chciało poprzez literaturę ponownie zapoznać się ze złożonym, wielostrukturalnym krajem.

SŁOWA KLUCZOWE | wydawnictwo, proza, lata zerowe, polityka, wpływ

ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА ЕРМАШОВА | кандидат гуманитарных наук, филолог, доцент Института славянской филологии Университета им. Адама Мицкевича в Познани. Преполагает историю русской литературы и русского языка, а также теорию и практику перевода. В круг ее научных интересов входит прежде всего новейшая (т.е. после 2000 г.) русская проза в польском переводе — проблема ее рецепции в переводческом, сравнительном и историко-литературном контексте. Автор монографии *Polska poezja w rosyjskim dwugłosie. O tłumaczeniach Natalii Astafewej i Władimira Britaniszskiego* (Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań, 2016) и многочисленных статей о переводах русской прозы первого десятилетия XXI века.



Fenomen przekładu w postjugosłowiańskiej literaturze emigracyjnej

The Phenomenon of Translation in the Post-Yugoslav Literature of Exile^{*}

Katarzyna Majdzik Papić



<https://orcid.org/0000-0002-0532-4587>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

katarzyna.majdzik@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 31.03.2022 r. | Data akceptacji: 31.08.2022 r.

ABSTRACT | The article presents the strategies for describing the phenomenon of translation in the post-Yugoslav literature of exile, referring to the concept of born translated literature by R.L. Walkowitz and perception of the role of translation in contemporary culture by B. Bachmann-Medick and Mieczysław Dąbrowski. The author presents selected translation strategies of post-Yugoslav writers who play the role of their own translators and describe the experience of otherness, exile and translation.

KEYWORDS | strategies of translation, post-Yugoslav literature, exile literature, exophonic literature, multilingualism

^{*} Tematykę tę szerzej omawiam w artykule: K. Majdzik Papić: *Zwischen den Welten. Postjugoslawische Literatur im Spannungsfeld der Übersetzung. W: Narrative des Wandels. Transformationsprozesse nach 1989 in den mittel- und osteuropäischen Literaturen.* Hrsg. R. Dampc-Jarosz, A. Kałuża. V&R unipress, Göttingen 2022.

Wstęp

Literatura postjugosłowiańska w przestrzeni (e)migracji

W dyskursie literaturoznawczym i krytycznoliterackim kategoria literatury postjugosłowiańskiej¹ często wiązana jest z doświadczeniem emigracji. To w twórczości wybranych pisarzy, którzy opuścili obszar niegdysiejszej Jugosławii (głównie w latach 90.), upatruje się emblematów „postjugosłowiańskości”. Jest to naturalnie duże uproszczenie, obie kategorie bowiem — literatury postjugosłowiańskiej i emigracji oraz literatury emigracyjnej (w tym wypadku — twórczości pisarzy pochodzących z obszaru byłej Jugosławii) — są w istocie szersze i bardziej złożone, a ponadto wyraźnie zmienne w czasie. Być może jednak z tego samego powodu także mniej wyraziste, co prowadzi do prób wskazywania prototypowych (wzorcowych) przedstawicieli „literatury postjugosłowiańskiej na emigracji/wygnaniu”. Tradycyjnie wymienia się zatem najbardziej wyraziste nazwiska (rozpoznawalne także poza granicami dawnej Jugosławii), jak np. Dubravka Ugrešić, David Albahari czy Aleksandar Hemon. Na rynkach wydawniczych w krajach byłej Jugosławii i na emigracji pojawiają się jednak pozycje, które prezentują szersze spektrum głosów pisarzy (e)migrantów, obrazując przy okazji zmiany form i motywacji migracji (w dobie mobilnego społeczeństwa) oraz literackiej ekspresji tych doświadczeń. W tym kontekście warto przywołać szczególnie dwie pozycje — zbiór esejów pod redakcją Vesny Virčburger pt. *Život na drugom jeziku* (Belgrad, Službeni glasnik, 2019)² oraz tomik poetycki pt. *Ovo nije dom — pesnikinje u migraciji* (Novi Sad, Bulevar, Rekonstrukcija ženski fond, 2017), pod redakcją Jeleny

- 1 Nie będę zajmować się opiniami podważającymi w ogóle sens używania tej kategorii. O jej problematyczności świadczą choćby tytuły opracowań badaczy, którzy mimo wszystko się nią posługują. Tytuł książki Borisa Postnikova opatrzony jest znakiem zapytania — *Postjugoslavenska književnost?* (Zagrzeb 2012), a przeglądowy artykuł Roberta Rakočevića wspomina o lustrach i fantomach (*Post-jugoslovenska književnost? Ogledala i fantomi*. „Sarajevske sveske” 2011, br. 35—36, s. 202—210). Stan badań nad kategorią literatury postjugosłowiańskiej wyczerpująco podsumowuje artykuł Tijany Matijević, na który będę się powoływać — T. Matijević: *National, Post-national, Transnational. Is Post-Yugoslav Literature an Arguable or Promising Field of Study?* W: *Grenzüme — Grenzbewegungen: Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Basel 2013 und Frankfurt (Oder) und Šlubiце 2014*. Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2016.
- 2 Wśród autorów znaleźli się (w kolejności pojawiania się w książce): Velibor Čolić, Nikolina Kulidžan, Nebojša Radić, Dragoslav Dedović, Mascha Dabić, Ivančica Đerić, Adnan Mahmutović, Božidar Stanišić, Ana Božičević, Snežana Žabić, Predrag Finci, Andrea Jurjević, Bekim Sejranović, Stevan Tontić, Jasmina Tešanović, Tomislav Longinović, Ammiel Alcalay, Nenad Jovanović, Žarko Radaković.

Anđelovskiej i Vitimirki Trebovac³. W publikacjach tych skupiają się obszary problemowe najczęściej łączone z kategorią literatury postjugosłowiańskiej, a mianowicie — związek pisarzy z obszarem byłej Jugosławii, problem (e)migracji, kwestie języka i związane z nim doświadczenie przekładu. Dyskursywnym manifestacjom tego ostatniego, tj. fenomenowi przekładu, poświęcę szczególną uwagę. Najpierw jednak prześlę historię koniecznej dla dalszego wywodu kategorii postjugosłowiańskości, ze szczególnym uwzględnieniem interesujących nas kontekstów literackich.

„Literaturze postjugosłowiańskiej” poświęcono obszerną literaturę przedmiotu, mimo to wskazane pojęcie nie doczekało się jednoznacznej definicji. Badacze skłonni są doszukiwać się pewnych wspólnych cech właściwych zaliczanym do niej dziełom, lecz nawet w wypadku tych najszerzej przyjętych własności, jak możliwość wzajemnego zrozumienia bez konieczności przekładu lub wspólnota doświadczeń autorów, nie ma pełnego konsensusu (ten obraz zaciemnia po części egzofoniczna literatura emigracyjna). Kategoria postjugosłowiańskości służyła do opisu rozmaitych zjawisk, nie tylko literackich, lecz także historycznych, kulturowych⁴, politycznych⁵, ekonomicznych (np. pojęcie jugosfery)⁶, społecznych i jednostkowych⁷.

- 3 Redaktorki tomiku *Ovo nije dom — pesnikinje u migraciji* w taki sposób wyznaczają problematykę zbioru: „U izboru su pesnikinje koje žive na prostoru bivše Jugoslavije, bilo da su se tuda selile ili ne, i one koje žive na nekim drugim prostorima. Veza među njima jeste zajednički jezik (ili jezici), ali i bilo koja veza koju same osećaju u odnosu na migraciju i bivše jugoslovenske prostore”. [„W zbiorze ujęto poetki, które zamieszkują obszar byłej Jugosławii, niezależnie od tego, czy się tam przeprowadziły, czy nie, i te, które mieszkają w innych miejscach. Łączy ich wspólny język (lub języki), a także inne więzy, które same odczuwają w związku z migracją i krajami byłej Jugosławii”; tłum. — K.M.P.]. *Ovo nije dom — pesnikinje u migraciji*. Ur. J. Anđelovska, V. Vita Trebovac. Bulevar, Rekonstrukcija ženski fond, Novi Sad 2017, s. 6. <https://docslib.org/doc/5172887/ovo-nije-dom-pesnikinje-o-migraciji> [dostęp: 29.08.2022].
- 4 D. Hitzke, I. Majić: *The State(s) of Post-Yugoslav Literature*. „Kakanien Revisited”, 15.05.2012. https://www.kakanien-revisited.at/beitr/re_visions/DHitzke_IMajic1.pdf [dostęp: 20.04.2021]. Por. T. Matijević: *National, Post-national, Transnational. Is Post-Yugoslav Literature...*, s. 101—112; V. Gordić Petković: *Jugoslavija u postjugoslovenskoj prozi: književnost i pamćenje*. „Kultura” 2018, nr 161, s. 249—259.
- 5 T. Petrović: *Yuropa. Jugoslovesnko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*. Fabrika knjiga, Beograd 2012.
- 6 T. Judah: *Yugoslavia is Dead. Long Live the Yugoslphere*. European Institute, LSE, London 2009.
- 7 T. Petrović: *Yuropa. Jugoslovesnko nasleđe...*; S. Slapšak: *Twin Cultures and Rubik's Cube Politics: The Dynamics of Cultural Production in Pro-YU, Post-YU, and Other YU Inventions*. „Südosteuropa. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft” 2011, H. 3, s. 301—314.

Dyskurs (post)jugosłowiański ma stanowić alternatywę dla polityczno-społecznych projektów krajów powstałych po rozpadzie Jugosławii⁸; ma on charakter emancypacyjny, pozwala artykułować sprzeciw wobec nacjonalizmów w krajach postjugosłowiańskich, manifestować dysydenckie i alternatywne stanowiska w kulturze i polityce⁹. Tożsamość (post)jugosłowiańską charakteryzuje intelektualna otwartość, różnorodność i wzajemna ciekawość¹⁰.

Kategorią postjugosłowiańskości posługuje się również krytyka literacka. Według Vladimira Arsenicia autorzy „postjugosłowiańscy” dzielą wspólny język, kulturę, doświadczenia życia codziennego¹¹. Z fenomenami literackimi postjugosłowiańskości łączą także Boris Postnikov, Robert Rakočević¹² oraz przywoływane już badaczki — Tijana Matijević czy Svetlana Slapšak. Postnikov akcentuje rynkowe aspekty użycia kategorii w sytuacji, gdy postjugosłowiańska produkcja literacka odbywa się w rozmaitych krajach będących na odmiennych etapach rozwoju (np. gospodarczego i politycznego) i podzielonych granicami. Ostatecznie jednak krytyk odnosi się do kategorii afirmatywnie. Podobnie myśl tę komentuje Tijana Matijević, dostrzegając potencjał postjugosłowiańskiej literatury będącej alternatywą dla narzucających się reguł kapitalistycznego pojmowania kultury i literatury, dewaluacji roli pisarza i ograniczoności kultur narodowych¹³.

Robert Rakočević właściwą literaturę postjugosłowiańską łączy przede wszystkim z twórczością pisarzy emigracji (odwołuje się do wypowiedzi Predraga Matvejevicia i Biljany Srbljanović). Ta zaś zmierza ku doświadczeniu

8 T. Petrović: *Yuropa. Jugoslovesko naslede...*

9 O dyskursie postjugosłowiańskim jako swoistym projekcie kulturowym pisze Matijević — T. Matijević: *National, Post-national, Transnational. Is Post-Yugoslav Literature...*; por. także A. Wachtel: *Kada i zašto je „jugoslovenska kultura“ imala smisla? „Sarajevske sveske”* 2002, br. 1, s. 251—261. <http://www.sveske.ba/bs/content/kada-i-zasto-je-jugoslovenska-kultura-imala-smisla> [dostęp: 20.04.2021]; S. Slapšak: *Twin Cultures and Rubik's Cube Politics...*

10 D. Klaić: *The End of Multicultural World*. „Index on Censorship” 1993, vol. 22, issue 7, s. 3—5.

11 Ref. za: T. Matijević: *National, Post-national, Transnational. Is Post-Yugoslav Literature...*; por. także D. Babić: *Krvavi Diznilend*. „Polja” 2014, vol. 59, 486, s. 202—205. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/11/486-26.pdf> [dostęp: 20.04.2021] — o wzajemnej zrozumiałości dzieł literatury postjugosłowiańskiej, powojennej, regionalnej, jugonostalgicznej.

12 Por. B. Postnikov: *Postjugoslavenska književnost?* Sandorf, Zagreb 2012; R. Rakočević: „Post-jugoslovenska književnost”? *Ogledala i fantomi*. „Sarajevske Sveske” 2011, br. 35—36. <http://sveske.ba/en/content/post-jugoslovenska-knjizevnost-ogledala-i-fantomi> [dostęp: 20.04.2021].

13 T. Matijević: *National, Post-national, Transnational. Is Post-Yugoslav Literature...*; B. Postnikov: *Postjugoslavenska književnost?...*

Innego (stanowiącemu osobiste doświadczenie autorów tworzących na emigracji oraz istotną problematykę ich twórczości) i powiązanemu z nim doświadczeniu przekładu. Problematyka translacji — nadmienię — stoi nierzadko w centrum zainteresowania pisarzy, a nawet niewypowiedziany wprost przekład jest w tym piśmiennictwie obecny i często je determinuje (np. gdy mamy do czynienia z literaturą egzofoniczną lub twórczością „pokolenia półtora”¹⁴).

Rakočević ostatecznie podaje kilka sposobów rozumienia kategorii literatury postjugosłowiańskiej, wyróżniając cztery jej podtypy¹⁵. Pierwszy obejmuje pisarzy, którzy postjugosłowiańskość rozumieją bardziej jako kategorię literacką niż polityczną, historyczną czy nawet kulturową. Drugi podtyp obejmuje tych autorów, których dzieła charakteryzuje silny jugosłowiański rys (*jugoslovenska pozadina*), lecz którzy byli (lub wciąż pozostają) krytyczni wobec jugosłowiańskiej tradycji i ideologii. Trzeci podtyp to pisarze, w przypadku których inspiracja tym, co postjugosłowiańskie, nie wynika z poczucia straty i wizji zniknięcia pewnej cywilizacji, lecz z ostrej krytyki powojennego nacjonalizmu. Przykładem pisarza zaliczanego do tej kategorii miałyby być urodzony w Czarnogórze Mirko Kovač, który przeszedł z pisania ekawicą na ije-kawicę czy — jak stwierdza Rakočević — „z serbskiego na chorwacki wariant niegdysiejszego języka serbsko-chorwackiego”¹⁶. I wreszcie czwarty podtyp

14 Na temat *1.5 Generation* por. C. Asher: *The Progressive Past: How History Can Help Us Serve Generation 1.5*. „Reference & User Service Quarterly” 2011, vol. 51, no. 1, s. 43—48; L.B. Rojas: *Introducing the Cultural Mashup Dictionary: Our First Term, 1.5 Generation*, 7.04.2011. <https://www.scpr.org/blogs/multiamerican/2011/04/07/7099/introducing-the-cultural-mashup-dictionary-our-first-term-1-5-generation/> [dostęp: 20.04.2021]. Warto w tym kontekście zaznaczyć, że niektórzy badacze wprowadzają bardziej szczegółowe rozróżnienia pojęciowe, odnosząc się do wieku emigracji i stopnia akulturacji, np. *1.25* lub *1.75 Generation*, por. R.G. Rumbaut: *Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States*. „The International Migration Review” 2004, vol. 38, no. 3, s. 1160—1205.

15 Podobne rozróżnienia odnajdziemy w monografii Ewy Szperlik (*Chorwacka (nie)pamięć o Jugosławii. Przemilczania, pominięcia i odpamiętania w prozie chorwackiej po roku 1991*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019) poświęconej chorwackiej narracji o Jugosławii. Autorka przywołuje co prawda twórczość pisarzy „egzylu” (eksponującą perspektywę jugosnostalgiczną), jednak przede wszystkim interesuje ją ogląd historii/fenomenu Jugosławii z perspektywy wewnętrznej, krytycznej, a zarazem rewizyjnej. Nośnikiem chorwackiej zbiorowej (nie)pamięci o Jugosławii jest literatura, szczególnie poruszająca tematy wcześniej cenzurowane lub tabuizowane. Autorka opisuje działalność emigranckiego czasopisma „Hrvatska revija” i narracje autobiograficzne, krytyczne wobec Jugosławii. Wśród omawianych autorów znaleźli się: L. Bauer, G. Borić, A. Ciliga, D. Horvatić, I. Jakovljević, J. Kljaković, T. Moho, I. Šojat-Kučić, G. Tribuson.

16 Por. V. Cidilko: *Mirko Kovač ili o jeziku i književnosti*. „Slavica Tergestina” 2004, vol. 11—12, s. 139—161.

to literatura wygnania (*književnost egzila*) i literatura emigracyjna (właściwie twórczość o wygnaniu i emigracji), która ma najpełniej ucieleśniać ideę literatury postjugosłowiańskiej¹⁷. Za głównych twórców w tej ostatniej kategorii badacz uznaje Davida Albahariego i Dubravkę Ugrešić.

Typologia zaproponowana przez Rakočevića wytycza szerokie ramy dla fenomenu literatury postjugosłowiańskiej (jest to podział nieostry, a poszczególne typy mogą się ze sobą mieszać, znajdować punkty styeczne), choć badacz skłania się, by za najlepiej wyrażającą ideę postjugosłowiańskości uznać twórczość autorów ostatniej z przedstawionych grup. Tę intuicję zdaje się potwierdzać działalność badawcza niektórych naukowców, którzy w pracach dotyczących literatury postjugosłowiańskiej najczęściej powołują się na twórców emigracyjnych (np. Iva Kosmos, Miranda Levanat-Peričić, Dean Duda)¹⁸. Iva Kosmos w taki sposób charakteryzuje analogiczny kontekst (przy czym zajmuje ją twórczość Ugrešić, Albahariego i Hemoni¹⁹):

Motivacija za pisanje ovog rada proizlazi iz opažanja, da izbjegle pisce obilježava sličan povijesno-društveni kontekst, a usprkos tome proizveli su posve različite karijere i autorske tekstove. Zajednički kontekst uključuje iskustvo života u bivšoj Jugoslaviji, iskustvo rata i raspada države, odlazak na Zapad, u takozvane razvijene demokracije s kapitalističkim gospodarskim sistemom²⁰.

17 R. Rakočević: „Post-jugoslovenska književnost”?...

18 I. Kosmos: *Mapiranje egzila u djelima postjugoslavenskih autora* [doktorski rad/praca doktorska]. Sveučilište u Zagrebu, Zagreb 2015; M. Levanat-Peričić: *The Chronotope of Exile in the Post-Yugoslav Novel and the Boundaries of Imaginary Homelands*. „Colloquia Humanistica” 2018, no. 7, s. 82—97; D. Duda: *Žanrovi postjugoslavenske književnosti* [audycja radiowa z 2013 roku]. W ramach cyklu pt. „Pojmovník postjugoslavenske književnosti” (2013—2014). HR3 [Trzeci program Hrvatskoga radija / Program Trzeci Chorwackiego Radia]. Ref. za: I. Kosmos: *Mapiranje egzila...*, s. 29. Literatury postjugosłowiańskiej nie da się zrozumieć poza wspólnym kontekstem, często niesprowadzalnym do kategorii etnicznych, lecz ciężącym ku paralelom, ujęciom synergicznym. Za istotny przykład takiej synergii Dean Duda (*Žanrovi postjugoslavenske književnosti...*) uznaje nowszą nomadyczną emigracyjną matrycę (*recen-tna egzilantsko nomadska matrica*).

19 Podobnie D. Hitzke i I. Majić wymieniają Hemoni, Albahariego i Ugrešić jako przedstawicieli literatury emigracyjnej/wygnaniej (*egzilantska književnost*), czyli literatury bez jasno określonego miejsca przebywania („literature without a clear residence” — Ottmar Ette cyt. za: D. Hitzke, I. Majić: *The State(s) of Post-Yugoslav Literature...*).

20 „Motywacją do napisania tej pracy była obserwacja, że choć pisarzy uchodźców charakteryzuje podobny kontekst historyczno-społeczny, to rozwinęli zupełnie inne kariery i teksty autorskie. Wspólny kontekst obejmuje doświadczenie życia w byłej Jugosławii, doświadczenie wojny i rozpadu państwa, wyjazd na Zachód, do tzw. roz-

Zdaje się, że dominujący (przynajmniej ilościowo) dyskurs opiera się w głównej mierze na analizie piśmiennictwa w językach powstałych na gruzach niegdysiejszego języka serbsko-chorwackiego lub na literaturze egzofonicznej. Jednak przykładów literatury postjugosłowiańskiej *sensu largo* (!) dostarczają też dzieła powstałe w innych językach byłej Jugosławii i niekoniernie w sytuacji emigracji (por. np. Pajtim Statovci, László Végel, Goran Vojnović²¹). Twórczość kwalifikowana nierzadko jako postjugosłowiańska obejmuje różne gatunki pisarskie i fenomeny nieliterackie²².

Jeśli zaś idzie o literaturę emigracji/wygnania, to w centrum refleksji badawczej znajdują się pisarze, którzy opuścili kraj w latach 90. i później. Autorzy okrzepli w diasporze rzadziej są przedmiotem zainteresowania. Do tej ostatniej grupy można zaliczyć tak bardzo różnych pisarzy tematyzujących rozpad Jugosławii/emigrację/kwestie przekładu itd., jak np.: Žarko Radaković (emigrował do Niemiec na przełomie lat 70. i 80.), Tanja Romanov (rocznik 1949, zamieszkała w Stanach Zjednoczonych; autorka „pokolenia półtora”) z autobiografizującą emigracyjną powieścią *Mother tongue. A saga of Three Generations of Balkan Women* (2018; wyd. serbskie *Po našem*, 2020), Téa Obreht i Snežana Žabić, a nawet urodzona już w Stanach Zjednoczonych (!) Sara Nović (rocznik 1987), której debiutancka powieść *Girl at War* (2015; wyd. pol. *Dziecko wojny*, 2016) włącza się w „chór głosów nowego pokolenia anglofonicznych narracji o rozpadzie Jugosławii”²³. Podobnie rzecz ma

winiętych demokracji o kapitalistycznym systemie gospodarczym” (tłum. — K.M.P.). I. Kosmos: *Mapiranje egzila u djelima postjugoslavenskih autora...*, s. 1.

21 O Vojnoviciu w kontekście postjugosłowiańskim pisała np. Levanat-Peričić, por. M. Levanat-Peričić: *The Chronotope of Exile in the Post-Yugoslav Novel...*

22 Wymieńmy choćby — obok dominującej ilościowo prozy i eseistyki — przykłady poetyckie, jak tomik Vesny Goldsworthy *The Angel of Salonika* czy wiersze Ivančicy Đerić. Warto także przywołać prace traktujące kontekst postjugosłowiański jako istotny dla powstania i interpretacji innych sztuk, np. *Post-Yugoslav Literature and Film. Fires, Foundations, Flourishes* Gordany P. Crnković (2012, USA), *Performing Identity After Yugoslavia: Contemporary Art Beyond and Through the Ethno-National* Arielle M. Myers (2012, USA, praca dyplomowa), *Trauma i postjugoslovenski film* Vesny Perić (2020, Serbia) czy praca Gabrieli Abrasowicz (*Trans*) *pozycje idei w postjugosłowiańskim dramaturgii i teatrze (1990—2020). Perspektywa transkulturowa* (2021, Polska).

23 „The bulk of Anglophone literature that initially came out of the 1990s Yugoslav civil wars consisted, naturally, of the more immediate genres: historic analyses of the Balkans, and graphic novels. Some fiction and memoir reached us in translation, including the work of Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić and Semezdin Mehmedinović, but not enough. Now a generation of novelists has appeared: the last children of Yugoslavia, still close yet removed enough from the heat of collective trauma to create fresh narratives. Joining the stunning fictions of Olja Savičević, Selvedin Avdić and Téa Obreht comes a debut novel by the young American-Croatian Sara Nović.

się z powstającą (przeważnie) w języku kraju emigracji twórczością Vesny Goldsworthy, Alidy Bremer, Maricy Bodrožić, Aleksandra Hemona czy Sašy Stanišića²⁴. Panorama emigracyjnej literatury postjugosłowiańskiej musi być szeroka, obejmuje bowiem wielu autorów, związanych z różnymi krajami docelowymi (i krajami pochodzenia), rozmaicie zagnieżdżonych w kontekstach kulturowych (prymarnych i docelowych) lub próbujących poruszać się w przestrzeni ponad albo poza nimi, należących do różnych generacji, posługujących się odmiennymi językami, wreszcie emigrujących w innych okresach i z odmiennych powodów (inną perspektywę oglądu umożliwiają doświadczenia mobilności i komunikacji cyfrowej XXI wieku w porównaniu z doświadczeniami społecznymi, politycznymi i cywilizacyjnymi lat 90. XX wieku) itd. Wszystko to sprawia, że granice nawet wąsko pojętej kategorii literatury postjugosłowiańskiej stają się rozmyte, a wielość tekstowych (literackich) realizacji trudna do ogarnięcia²⁵.

I read it in one night". K. Kassabova: *Girl at War by Sara Nović Review — When Childhood Lurches Into Nightmare*. „The Guardian”, 11.06.2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/11/girl-at-war-sara-novic-review> [dostęp: 9.03.2021].

- 24 Wielu twórców pisze zarówno w języku macierzystym, jak i w języku kraju pochodzenia, zajmuje się pracą edytorską i translatorską w ramach tych języków, jest autorami tekstów publicystycznych wydawanych za granicą (z wcześniej niewymienianych warto w tym miejscu wspomnieć np. Bekima Sejramovicia, Slavenkę Drakulić). Kategoria emigracyjnej literatury postjugosłowiańskiej ma nieostre granice. Do twórców zaliczają się pisarze różnych generacji, miejsc pochodzenia i emigracji, doświadczeń i praktyk literackich i pozaliterackich (w tym naukowych). Wreszcie pisarze dzielący swoje życie między kraj pochodzenia i kraj(e) (e)migracji, których biografie i twórczość (choćby pod względem tematycznym lub językowym) charakteryzuje mobilność (np. Igor Štiks) lub rys transnarodowy (np. D. Ugrešić). W tym miejscu kategoria postjugosłowiańskości rozmywa się. Pewnie z tego powodu część badaczy woli w kontekście tej kategorii zajmować się autorami emblematycznymi, mającymi stać w jej centrum.
- 25 Obszar tradycyjnie rozumianej problematyki emigracyjnej i tożsamościowej dodatkowo rozszerza i komplikuje fakt, że w odniesieniu do twórców funkcjonujących na rynku literackim po rozpadzie Jugosławii często mamy do czynienia z przypadkami emigracji wewnątrz obszaru objętego niegdyś wspólnym tworem państwowym i wspólną etykietą jugosłowiańskości. Mam tu na myśli zarówno sytuacje zmiany miejsca zamieszkania, jak i idiomu/języka/tożsamości (np. *casus* Miljenka Jergovicia, Mirka Kovača). Problematyka ta wymaga szerszego odrębnego opracowania. Nadmienię, że Rakočević gdy opisuje przypadek Mirka Kovača, odwołuje się do kategorii *domaćeg inostranstva* (ten trudno przekładalny termin mieści w sobie następujące ekwiwalenty: wewnętrznej/krajowej/domowej obcości/zagranicy), sugerując napięcie między obcym i swojskim oraz poczucie bycia równocześnie poza ojczyzną i w niej. R. Rakočević: „*Post-jugoslovenska književnost*”?...

Fenomen przekładu w literaturze postjugosłowiańskiej na emigracji

Dla autorów tworzących z dala od rodzimego kontekstu doświadczenia przekładu, kontaktu z obcym językiem i kulturą mają jednak znaczenie zasadnicze. Wspomniany już zbiór esejów pt. *Život na drugom jeziku* gromadzi refleksje właśnie na ten ważny temat: „Život na stranom jeziku, pogotovo za pisca, neminovno postavlja pitanja koja zadiru u samu srž ličnog i profesionalnog identiteta, a odgovori, kao i put kojim se do njih dolazi, za svakog su drugačiji”²⁶. Wypowiedzi zebrane przez Vesnę Virčburger stanowią istotne świadectwa, to para- i metateksty emigracyjnej twórczości postjugosłowiańskiej. Warto jednak przyjrzeć się, w jaki sposób kategoria przekładu przenika do samych dzieł tych twórców. Problematyka przekładu wiąże się z ideą tożsamości, która wymaga nie tylko przeformułowania w sytuacji emigracji (zwłaszcza gdy problem komplikuje kontekst rozpadu Jugosławii), lecz przede wszystkim ekspresji. O potrzebie tej świadczy wielość tekstów opisujących doświadczenie emigracyjno-tożsamościowe i translatoryczne.

Doświadczenie przekładu znajdujące odbicie w badanych tu tekstach ewoluuje, co obserwujemy, zestawiając wypowiedzi twórców z różnych literackich generacji i o różnych indywidualnych inklinacjach (taki przegląd oferuje np. zbiór esejów Virčburger). Doświadczenie to jest niejako wpisane w literaturę emigracyjną i razem z nią podlega zmianom i semantycznym przesunięciom. Chcąc opisać pełniej *translatio* w związku z kategorią emigracyjnej literatury postjugosłowiańskiej, należałoby zwrócić uwagę na istotne zmiany semantyczne podstawowych kategorii literatury emigracyjnej *sensu largo*. Owe przemiany łączą się ze zmianą społeczną wynikającą z mobilności społeczeństwa „drugiej moderny”²⁷.

Wraz z nowymi doświadczeniami (e)migracji zmieniają się kategorie opisu ich literackich emanacji. Mieczysław Dąbrowski wskazuje kilka zmian semantycznych dotyczących podstawowych pojęć analitycznych, których aktualizacje zaobserwować można również w badaniach nad literaturą postjugosłowiańską na emigracji:

26 Cyt. za: *Život na drugom jeziku*. Ur. V. Virčburger. Službeni glasnik, Beograd 2019, s. 216. „Życie w obcym języku, zwłaszcza dla pisarza, nieuchronnie rodzi pytania, które dotyczą samej istoty tożsamości osobistej i zawodowej, a odpowiedzi i droga do nich są dla każdego inne” (tłum. — K.M.P.).

27 Por. M. Dąbrowski: *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna: rewizja pojęć analitycznych*. „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 395—413. <https://wnus.usz.edu.pl/rk/pl/issue/283/article/4018/> [dostęp: 1.05.2023].

Wciąż bowiem tkwimy w pewnym dość sztywnym i jednoznacznie rozumianym zespole pojęć, które dobrze się sprawdzały w opisie literatury klasycznie emigracyjnej, ale nie do końca są w stanie oddać specyfikę nowego doświadczenia migracyjnego. Trzeba podjąć próbę wyminięcia tej przeszkody. Tymi pojęciami są na przykład: pamięć kultury rodzimej, tożsamość, hybrydyczność, kontekst, asymilacja, patriotyzm. Nie sądzę, aby udało się stworzyć zupełnie odmienny zespół kategorii, dlatego kładę nacisk na ich dekonstrukcję, wyposażenie w inne sensory, obudowanie we współczesne konotacje, poszerzenie semantyczne²⁸.

Badacz zauważa, że istotnym impulsem do pisania w sytuacji migracji jest doświadczenie inności/obcości w nowym miejscu. Pisarstwo może więc pełnić funkcję terapeutyczną w obliczu lęku i zdziwienia nowym. Z punktu widzenia metodologii opisu literaturoznawczego pożyteczne wydaje się więc odwołanie do kategorii geopoetyki, która to łączy słowo/tekst z doświadczeniem biograficznym kształtowanym przez miejsce. „Narrator nie tylko zauważa nowe dla niego okoliczności — konstatuje Dąbrowski — ale ma też świadomość, że sam stanowi kontekst dla natywnych mieszkańców danej przestrzeni. W tym miejscu dokonuje się to, co najważniejsze w spotkaniach z Innym: przekazywanie doświadczeń, translacja egzystencji, wzajemna infiltracja, poznanie”²⁹. O takich doświadczeniach traktują teksty literackie po(st)jugosłowiańskiej emigracji. Ich autorzy, często profesjonalnie związani z piórem (dziennikarze, literaturoznawcy), nie zawsze jednak literaci *sensu stricto*, wyznają (przez osobistą narrację i konwencję autobiografii), że właśnie doświadczenie obcości i bycia w translacji (w sensie językowym i egzystencjalnym) skłoniło ich do podjęcia prób pisarskich. Istotnym, wedle Dąbrowskiego, pojęciem analizy komparatystycznej (a także — jak dodaje badacz — postkolonialnej i wielokulturowej) jest hybrydyczność, która „zachowuje przeciwieństwa, ale ich nie syntetyzuje”³⁰ i jest procesem wzajemnego tłumaczenia kultur. Wynikająca z tej hybrydyczności różnica kulturowa działa dwojako — dzieli i łączy („różnicę trzeba zrozumieć i oswoić, po czym używać jej w stosunkach międzyludzkich jako pasa transmisyjnego w procesie komunikacji”³¹). Z tą problematyką łączy się zagadnienia trzeciej przestrzeni. Funkcjonuje ona w istocie w każdej

28 M. Dąbrowski: *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna...*, s. 396.

29 Ibidem, s. 398.

30 P. Czaplinski: *Kontury mobilności. W: Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku.* Red. P. Czaplinski, R. Makarska, M. Tomczok. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 27. Cyt. za: M. Dąbrowski: *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna...*, s. 400.

31 M. Dąbrowski: *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna...*, s. 401.

kulturze narodowej. Ta bowiem — jak za Bhabbą wyjaśnia Dąbrowski — nie jest zjawiskiem absolutnie czystym, a raczej ponadnarodowym i translacyjnym (!). W sytuacji migracji problem dodatkowo się komplikuje: „Na ogół zarówno paradygmat kultury, z której się [imigrant — M.D.] wywodzi, jak i kultury, w której zagościł, jest przez niego poddawany rewizji i postrzegany jako konstrukcja”³² — stwierdza Brygida Helbig-Mischewski. Stąd bierze się tzw. trzecia przestrzeń, „miejsce sporu wewnątrz kulturowego i międzykulturowego, w którym rozgraniczenia (np. między tym, co własne, i tym, co obce) łatwo ulegają destabilizacji”³³. Trop taki odnajdziemy w twórczości Dubravki Ugrešić realizującej od wielu lat wątki emigracyjne i doświadczenie translacji. Swoje pisarstwo autorka lokuje w przestrzeni pozanarodowej (o czym nieco dalej).

Doświadczenie przekładu obecne jest zresztą nie tylko w literaturze emigracyjnej (staje się powszechne i kształtujące tożsamość), choć w niej najbardziej wyraziste. Wszak — jak stwierdza Bachmann-Medick — „należałoby także traktować tożsamość, migrację i wygnanie oraz inne sytuacje interkulturowości jako konkretne konteksty działania, które kształtują się pod wpływem procesów tłumaczenia i konieczności tłumaczenia siebie”³⁴. Fenomen przekładu znajduje więc wyraz we współczesnej twórczości literackiej.

Rebecca L. Walkowitz ukuła pojęcie *born-translated (novels)* opisujące, w jaki sposób we współczesnej powieści (w ramach tzw. literatury światowej) przekład funkcjonuje jako narzędzie tematyczne, strukturalne, konceptualne, a nawet typograficzne:

These works are *written for translation*, in the hope of being translated, but they are also often *written as translations*, pretending to take place in a language other than the one in which they have, in fact, been composed. Sometimes they present themselves as fake or fictional editions: subsequent versions (in English) of an original text (in some other language), which doesn't really exist. They are also *written from translation*. Pointing backward as well as forward, they present translation as a spur to literary innovation, including their own³⁵.

32 B. Helbig-Mischewski: *Emigracja jako kastracja. Twórczość Leszka Oświęcimskiego, Krzysztofa Niewrzędy, Wojciecha Stamma, Dariusza Muszera i Janusza Rudnickiego*. W: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku...*, s. 168. Cyt. za: M. Dąbrowski: *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna...*, s. 404.

33 D. Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Tłum. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 246. Cyt. za: M. Dąbrowski: *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna...*, s. 404.

34 D. Bachmann-Medick: *Cultural Turns...*, s. 52—53.

35 R.L. Walkowitz: *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Columbia University Press, New York 2015, s. 4.

Dla emigracyjnej literatury postjugosłowiańskiej przekład stanowi istotne odniesienie interpretacyjne. Jego obecność manifestowana jest na płaszczyźnie tematyczno-strukturalnej (w tym często z użyciem narzędzi typograficznych) przez chwyt wielojęzyczności, cytat i *bricolage*, a także przez odniesienia do przekładu właściwego (mimetyczne naśladownictwo, aluzje tematyczne, odniesienia konceptualne implementujące ideę translacji w semantyczno-strukturalny wymiar dzieła), pisanie z założoną intencją translatorską, autoprzekład i twórczość egzofoniczną. Zjawiska te — niewątpliwie wpisujące się w fenomen opisany przez Walkowitz — wywołują przy tym terminy pokrewne, wskazując spowinowacenie postjugosłowiańskiej literatury emigracyjnej (także literatury wygnania — *književnost egzila*) z przestrzenią transnarodową³⁶ (a także pozanarodową³⁷), a jednocześnie translokálną³⁸.

Powieść pt. *Mamac* Davida Albahariego dostarcza przykładów tematykacji doświadczenia translacji oraz inności. Oto jesteśmy świadkami, jak pierwszoosobowy narrator, pisarz emigrant próbuje nie tylko odnaleźć nowy język dla swojej twórczości, lecz także przedstawić koledze po fachu rodzinną opowieść uwikłaną w Historię. Powieść jest zapisem poszukiwań środków artystycznego wyrazu, refleksją nad możliwością komunikacji w ogóle (tym samym konfrontacją swojskiego z obcym, którego ucieleśniam kanadyjski pisarz — Donald), jak

36 Pole analogicznych pojęciowych powiązań wyznacza Joanna Kosmalska, przedstawiając najnowszą twórczość autorów polskich tworzących w Wielkiej Brytanii i Irlandii: „Utrzymując więzi z różnymi społecznościami, zarówno w kraju przyjmującym, jak i rodzinnym, tworzy on [migrant — K.M.P.] wymaginowany, wirtualny świat, nazywany przez socjologów «transnarodową przestrzenią społeczną», a przez krytyków literatury «trzecią przestrzenią». Zachodzą tam procesy interpretacji i łączenia się kultur, które są często określane takimi terminami, jak: przekład kulturowy, hybrydyzacja, brikolaż, synkretyzm czy kreolizacja. Zjawiska te znajdują wyraźne odbicie właśnie w literaturze”. J. Kosmalska: *Twórczość Polaków na Wyspach Brytyjskich. Transnarodowy zwrot w polskiej literaturze*. „Teksty Drugie” 2016, nr 3, s. 167. W kontekście postjugosłowiańskim przykładów zajmowania pozycji „pomiędzy”, podmiotu uwikłanego w międzykulturową grę tożsamości i przekładu dostarcza zbiór esejów pt. *Život na drugom jeziku...*

37 M. Duda: *Dubravka Ugrešić. Pisarka i literatura zdetyerytorializowana*. „Forum Poetyki” 2015, jesień [2], s. 18—31. https://www.academia.edu/19693443/Dubravka_Ugre%C5%A1i%C4%87_Pisarka_i_literatura_zdetyerytorializowana_Forum_Poetyki_jesie%C5%84_2015 [dostęp: 27.10.2022].

38 Dotyczy to wypadków, gdy jakaś lokalna jakość zostaje przeniesiona do innej lokalności, co może być źródłem konfuzji i nieporozumienia, ale też odkrycia i transmisji swojskości; por. J. Ramazani: *Poetyka transnarodowa*. Tłum. I. Ostrowska. „Forum Poetyki” 2015, jesień [2], s. 42—63. https://www.researchgate.net/publication/286077839_Transnarodowy_modernizm_a_problemy_temporalnej_spacjalizacji_w_Budowie_chinskiego_muru_Franza_Kafka#pf4 [dostęp: 27.10.2022].

również zapisem próby (fikcyjnej³⁹) odnalezienia się twórcy w medium obcego języka — angielszczyzny.

Z podobnej próby zwycięsko wyszedł inny pisarz postjugosłowiański, zamieszkujący Stany Zjednoczone, a pochodzący z Bośni — Aleksander Hemon. Odniósł on sukces wydawniczy w Ameryce, publikując po angielsku i stając się osobą dwujęzyczną (sam określa się mianem „pisac s crticom” — „autora z kresczką”, opisując swoją podwójną przynależność kulturową). Jego książki pojawiają się także w kraju pochodzenia (czy szerzej — w południowo-słowiańskim obiegu czytelnictwa), a na język bośniacki tłumaczy je Irena Žlof. Jak przyznaje sam autor, książki pisze po angielsku, intensywnie współpracuje jednak z tłumaczką, dostosowując jej przekład do własnego bośniackiego idiolektu⁴⁰. Miejsce, które Hemon zajmuje w amerykańskim polu literackim, jest — według Ivy Kosmos — wynikiem odwoływania się pisarza do kategorii imigranta i uchodźcy, co uruchamia specyficznie amerykańskie konteksty społeczne i związane z nimi mity⁴¹.

Projekt literatury transnarodowej odnajdziemy z kolei w prozatorskiej i eseistycznej twórczości Dubravki Ugrešić. Autorka deklaruje chęć odrzucenia etykiety pisarki narodowej, lecz zauważa, że reguły globalnego rynku wymagają określenia narodowego. Problemy tożsamościowe łączą się w przypadku Ugrešić z doświadczeniami życia w Jugosławii i późniejszym rozpadem kraju. W twórczości pisarki możemy prześledzić, jak wypróbowuje ona rozmaite tożsamości — jest (post-)Jugosłowianką, Cyganką — nie odnajdując się do końca w żadnej formule⁴². Już pierwsze literackie próby Ugrešić (wydany w 1978 roku zbiór opowiadań *Poza za prozu*) czerpią z poetyki postmodernistycznej, która jest wszakże projektem ponadnarodowym:

39 Albahari oscyluje wokół prozy autobiograficznej, korzystając jednak z formuły podmiotowości sylleptycznej (R. Nycz: *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1994, nr 2 (26), s. 7—27), czy — jak woli Sylwia Nowak-Bajcar — sylwicznej konwencji „autentyku” (S. Nowak-Bajcar: *Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwań epoki*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 120; por. także: R. Nycz: *Sylwy współczesne*. Universitas, Kraków 1996; J. Jarzębski: *Powieść jako autokreacja*. Wydawnictwo Literackie, Kraków—Wrocław 1984).

40 Por. rozmowę z Aleksandrem Hemonem przeprowadzoną przez Miljenkę Buljevi dla portalu Booksa 7 marca 2021 roku: <https://www.facebook.com/KlubBooksa/videos/749241672655352> [dostęp: 26.10.2022].

41 I. Kosmos: *Mapiranje egzila u djelima postjugoslavenskih autora...*

42 Ref. za: M. Duda: *Dubravka Ugrešić. Pisarka i literatura zdetyutorializowana...*; K. Majdzik: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

[ponadnarodowa kategoria] postmodernizmu konotuje projekt kultury, który zakłada czytelność odwołań, znajomość ich rodowodu i ich pierwotnych wersji, a także wiedzę dotyczącą współczesnego i lokalnego życia literackiego. W ten sposób Ugrešić łączy to, co uniwersalne, z tym, co lokalne⁴³.

Literatura transnarodowa rozumiana jako fenomen dostępny ogółowi czytelników, funkcjonujący niejako poza kryterium etniczno-politycznym, krótko mówiąc — literatura dostępna każdemu, bo spełniająca kryteria każdego, w eseistyce Ugrešić przyjmuje twarz prozy Paula Coelho („bez politycznych granic, bez translacyjnych problemów, bez zakorzenienia i wyobcowania, bez różnic⁴⁴) lub narcystycznej literatury wpisującej się w tzw. kulturę karaoke⁴⁵. W tak rozumianej ponadnarodowej kulturze Ugrešić uczestniczyć nie zamierza. Autorka ostatecznie zajmuje więc pozycję „poza” (w odróżnieniu od pozycji „trans”), a więc na marginesie⁴⁶:

Jedynym konstytutywnym warunkiem budowania literackiej wspólnoty z prefiksem „trans-” ma więc być odrzucenie kategorii nacjonalistycznych przy jednoczesnym zachowaniu etnicznej pamięci. Autor powinien zostać jednocześnie czytelnym i oddzielnym od pierwotnego dlań kręgu kulturowego i filologicznego znakiem bycia „poza⁴⁷”.

Pozycja „spoza” — według Macieja Dudy — ma się odnosić nie tyle do twórczości, ile do kondycji samej pisarki.

Dubravka Ugrešić jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci z postjugosłowiańskiego (chorwackiego) pola literackiego (odwołując się do pojęcia Pierre’a Bourdieu, jej twórczość i recepcję rozpatruje Iva Kosmos) tworzących na emigracji (obecnie w Amsterdamie). Jej książki tłumaczone są na blisko 30 języków i ukazują się nakładem najlepszych oficyn wydawniczych.

Częstym motywem twórczości Ugrešić jest przekład jako kategoria związana z autoidentyfikacją, a więc kategoria tożsamościowa⁴⁸. Przekład staje się sposobem bytowania w odmiennym uniwersum semantycznym (które wyma-

43 M. Duda: *Dubravka Ugrešić. Pisarka i literatura zdetyrytorializowana...*, s. 23.

44 Ibidem, s. 25.

45 D. Ugrešić, 2010: *Napad na minibar*. Fabrika knjige, Fraktura, Beograd—Zagreb 2010.

46 Por. B. Hooks: *Marginses jako miejsce radykalnego otwarcia*. Tłum. E. Domańska. „Literatura na Świecie” 2008, nr 1—2, s. 108—117; M. Duda: *Dubravka Ugrešić. Pisarka i literatura zdetyrytorializowana...*

47 M. Duda: *Dubravka Ugrešić. Pisarka i literatura zdetyrytorializowana...*, s. 28.

48 K. Majdzik przedstawia ontologiczny wymiar przekładu i przekładalności, jaki ma się wyłaniać z powieści Ugrešić, por. K. Majdzik: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości...*

ga przełożenia siebie na odmienne kategorie i wytłumaczenia/wyjaśnienia siebie Innemu), funkcjonuje także jako temat (sylleptyczny podmiot z jej powieści zmagają się z materią językową, próbuje porozumiewać się w odmiennym języku, doświadcza jego nieadekwatności, w końcu — godzi się z nią; przywoływanie postaci tłumaczy, pisarzy emigrantów itp.), „chwyt” (wielojęzyczność w rozmaitych jej odmianach, cytat, *bricolage*), intencja dzieła literackiego⁴⁹.

O powieści Ugrešić pt. *Ministerstwo Bólu* jako utworze, w którym horyzont wirtualnego odbiorcy jest wyznaczony przede wszystkim przez kontekst kultury docelowej, tj. kultury przekładu (co nie oznacza, że książka nie wzbudziła zainteresowania wśród odbiorców chorwackich), wspominało już wielu badaczy, warto jednak podkreślić związany z tym faktem zamiar przekładowy wpisany w semantykę i strukturę dzieła. Owa intencja przekładowa (*intentio translatoris*; w terminologii Walkowitz — dzieło *born translated* lub lepiej: *written for translation*) przejawiać się ma na przykład w użyciu definicji i amplifikacji wewnątrztekstowych (by przybliżyć obcy kontekst i ułatwić przekład), stosowaniu znaków typograficznych i interpunkcyjnych w sposób ułatwiający przekład (czy nawet sugerujący zastosowanie konkretnej techniki translatorskiej⁵⁰), w składni ułatwiającej zrozumienie tekstu (np. respektującej porządek *datum-novum*⁵¹). Wyróżnienie kursywą lub zapis w cudzysłowie jest częstą techniką towarzyszącą wypowiedzi wielojęzycznej i pojawia się także w innych tekstach emigracyjnych, w tym postjugosłowiańskich. Oznaczone w taki sposób słowa, wyrażenia, nazwy własne nabierają w potoku narracji szczególnej wagi (stają się znakiem emotywnym) i rozszerza się ich semantyka (często zyskują charakter symboliczny bądź ikoniczny). Stają się wówczas derridiańskimi babelicznymi słowami, których nie sposób przetłumaczyć bez istotnego uszczerbku, a więc winno się je po prostu przenieść w stanie

49 Por. ibidem; K. Majdik: *Intentio translatoris. Strategia translatorska powieści „Ministerstwo Bólu” Dubravki Ugrešić*. W: *(Nie)dosłowność w przekładzie. Od literatury dziecięcej po teksty specjalistyczne*. Red. J. Dybiec-Gajer. Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej „Tertium”, Kraków 2015, s. 57–67.

50 Chodzi głównie o stosowanie kursywy i cudzysłowu, które uprzedzają o użyciu nazwy własnej lub sugerują, by wyróżniony element przenieść wprost do tkaniki tekstu docelowego (zapożyczenie). Zapożyczenia z kolei wskazują nie tylko na wielojęzyczność tekstu (co samo w sobie lokuje go w hermeneutycznej przestrzeni translacji), lecz także wskazują przekładalność i jej rewers — nieprzekładalność jako istotną cechę tekstu kultury. Konsekwencją respektowania przez potencjalnych tłumaczy dzieła owych subtelnych wskazówek (wyrażających *intentio translatoris*) może być zastosowanie konkretnej strategii (lub choćby techniki) translatorskiej w przekładzie.

51 Por. K. Majdik: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości...*

nietkniętym do tekstu przekładu (zastosować zapożyczenie)⁵². Słowa te równocześnie nakazują przekład i zakazują go, umożliwiają i blokują go zarazem. Stają się znakami kultury, zinterioryzowanymi przez podmiot wypowiedzi symbolami, to osobiste wspomnienia, *loci memoriae*, może nawet fetysze lub nazwy własne, których semantyka jest ściśle spleciona z dźwiękiem słowa lub jego zapisem itd. Nie trzeba zgadywać, że szczególnie nasemantyzowane będą te, które spotkamy przede wszystkim w dziełach nacechowanych autentyzmem wypowiedzi. Mam tu na myśli teksty autobiograficzne lub nawiązujące do tej konwencji (tj. autobiografizujące — za Jerzym Smulskim⁵³; sylwiczne/o podmiotowości sylleptycznej — za Ryszardem Nyczem⁵⁴), eseje, prozę posługującą się narracją pierwszoosobową, wspomnieniową lub kategorią świadka, mimetyzmem formalnym — konwencją dziennika, memuaru, encyklopedii. Odnajdziemy je więc także w rozmaitych tekstach autorów piszących w języku nabytym (nieojczystym) i to w tekstach gatunkowo różnych, np. u Vesny Goldsworthy (*Chernobyl strawberries*, 2005), Alidy Bremer (*Olivas Garten*, 2013), a nawet u Predraga Matvejevicia (*Druga Venecija*, 2002)⁵⁵. Bodziec do refleksji nad przekładem i językiem wymienionym auto/bio/geo/graficznym wypowiedziom literackim (neologizm ten zapożyczam od Elżbiety Rybickiej⁵⁶) dała sytuacja emigracji i związana z nią wewnętrzna motywacja i potrzeba wypowiedzi.

W przypadku twórczości Žarka Radakovicia — urodzonego w Nowym Sadzie, zamieszkałego w Niemczech pisarza i tłumacza — szczególnie inspi-

52 J. Derrida: *Des Tours de Babel*. W: idem: *Difference and Translation*. Ed. J. Graham. Cornell University Press, New York 1985, s. 165—207.

53 J. Smulski: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 83—101.

54 R. Nycz: *Sylwy współczesne...*

55 Interpretacyjnym kontekstem dla twórczości Matvejevicia jest przede wszystkim Śródziemnomorze (choć autor deklarował się jako Jugosłowianin, notabene urodzony w wieloetnicznym Mostarze): „horyzontem istnienia jest tożsamość, będąca efektem przynależności — zamieszkania właśnie — w określonej kulturze, którą dla Matvejevicia jest cywilizacja śródziemnomorska”. D. Kubik: *Predrag Matvejević: Jugosłowianin na emigracji, czyli między azylem i egzylem*. „Pamiętnik Słowiański” 2011, t. 61, z. 2, s. 127—145. Z języków tego właśnie obszaru czerpał autor swoje „babeliczne słowa”. Świadomość przekładu jest u niego jednak ciągle obecna. Autor waży słowa, eksponuje ich zapis, rejestruje niuanse znaczeniowe. Zdarza się, że porównuje sposoby wyrażania tych samych idei w różnych językach przynależnych wspólnej przestrzeni semantycznej, realnej i wyobrażonej; por. K. Majdzik: *Dyskurs przestrzeni — przestrzeń dyskursu. Obraz miasta w „Innej Wenecji” Predraga Matvejevicia*. „Italica Vratislaviensa” 2015, nr 7, s. 105—121.

56 E. Rybicka: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Universitas, Kraków 2014, s. 277.

rujące okazało się nie tylko doświadczenie emigracji, lecz także własnej pracy przekładowej. Ukształtowało ono jego poetykę wywiedzioną z gestu powtórzenia i przewyciężenia artystycznego wzorca, którym dla autora stał się tłumaczony przez niego na język serbski Peter Handke oraz chorwacki malarz abstrakcyjny Julije Knifer⁵⁷. Swoją stosunek do dzieła Handkego pisarz opisuje za pomocą kategorii „produktywnej recepcji” (*produktivna recepcija*) będącej jego odczytaniem Bloomowskiego konceptu *misreading*⁵⁸:

produktivna recepcija Handkeovog dela podrazumevala je „izlaženje“ iz jednog, Handkeovog pisanja, i „ulaženje“ u drugo (Albaharijevo, Radakovićevo). Pa i radikalnije od toga: ideja je bila „ispisati sebe — i — Handkea“ (Radaković 1986a). Subjekt (čitalac) i objekt recepcije (delo, pisac) amalgamski se objedinjuju, naročito u korist prvog, primaoca⁵⁹.

Serbskim wydaniom utworów Handkego towarzyszą parateksty autora przekładu, mówiące wszakże najwięcej o samym tłumaczu, jego recepcji i osobistym stosunku do tłumaczonego dzieła. W translatorskich komentarzach (posłowiach) Radaković stopniowo emancypuje się, zamazuje granice między dziełem Handkego i własnym⁶⁰.

Twórczość prozatorska Radakovicia jest gestem wyzwolenia od autora (bo stanowi próbę nie przekładu, lecz twórczości własnej) i jednoczesnego zadłużenia (bo nawiązuje wciąż do poprzedników — Handkego i Knifera). W wydanej w Serbii w 2010 roku z przedmową Albahariego książce pt. *Strah od emigracije*⁶¹ Radaković eksperymentuje z formą opowiadania, odwołując się do doświadczeń emigracji i przekładu. W zbiorze

57 N. Jovanović: *Čovek, jabuka, knjiga*. W: *Život na drugom jeziku...*, s. 169—184.

58 H. Bloom: *Mapp of Misreading*. Oxford University Press, Oxford—New York 2003; por. D. Đorđević: *Žarko Radaković: traume, rođenja, samoće i emigracije*. „Philological Studies” 2020, vol. 18, no. 1, s. 121—155.

59 „[P]roduktywna recepcija dzieła Handkego oznaczała «wychodzenie» z jednej twórczości Handkego i «wchodzenie» w drugą (Albahariego, Radakovicia). A nawet rzecz bardziej radykalną: pomysł polegał na «napisaniu siebie-i-Handkego» (Radaković 1986a). Podmiot (czytelnik) i przedmiot odbioru (dzieło, pisarz) są ze sobą zespolone, oczywiście z korzyścią dla pierwszego, odbiorcy” (tłum. — K.M.P.). D. Đorđević: *Žarko Radaković: traume...*, s. 126.

60 Ref. za: D. Đorđević: *Žarko Radaković: traume...*

61 Chronologia wyzwalać się spod wpływu jest akurat w przypadku wspomnianej pozycji zaburzona. Autor przyznaje, że książka powstała w pierwszych latach jego emigracji do Niemiec, na przełomie lat 70. i 80. Por. Ž. Radaković: *Doživljaj je ključ umetničkog stvaranja*. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-zarko-radakovic-doživljaj-je-ključ-umetničkog-stvaranja-unos-223.html> [dostęp: 10.03.2021].

autor dokonuje swoistego transferu zasady translacji w koncept i w strukturę oraz tematykę utworu⁶².

Na idei przekładu zasadza się pomysł dwujęzycznego tomiku poetyckiego *Po(jest)zija / Po(eat)ry* (Nowy Sad, Studentski kulturni centar Novi Sad/Serbia, 2013), na który składają się wiersze w dwóch wersjach językowych — serbskiej i angielskiej — autorstwa Snežany Žabić i Ivany Percl. Konstrukcyjna zasada przekładu funkcjonuje w tym przypadku obok intertekstualnych i strukturalnych nawiązań do tekstów kulinarnych (głównie przepisów) i kolażu jako zasady twórczej. Synoptycznemu zestawieniu językowych wersji utworów towarzyszy ich wizualna interpretacja — chciałoby się rzec: przekład intersemiotyczny — czerpiące z poetyki kolażu ilustracje autorstwa Dunji Janković. Dialogiczność ustanowioną między uniwersami kulturowymi wyznaczanymi przez kontekst amerykański i postjugosłowiański — w nich obracają się autorki — podkreśla w tym przypadku także rola komentarza eksperckiego. Tomik otwiera bowiem przedmowa Any Božičević napisana w Nowym Jorku, a zamyka posłowie Biljany Kašić z Zagrzebia. Zarówno kolaż, jak i metafora kuchni czy gotowania, do których odwołują się autorki, prowadząc grę z konwencjami kulturowymi i rozważając miejsce twórczości kobiet na mapie literackiej, są często wykorzystywane w myśli przekładoznawczej jako metafory opisujące sposób powstawania przekładu, jego poetykę i miejsce w myśli humanistycznej (jako pośledniego względem „twórczości oryginalnej”; w tym także dekonstrukcja tegoż konceptu)⁶³.

62 Co opisuje notka wydawnicza towarzysząca książce: „U priči *Bolero*, upoređivanjem dvaju tekstova, tuđeg i svog, Radaković nam nudi upoređenje odnosa ljudi i kućnih ljubimaca u Frankfurtu sa muško-ženskim odnosima u Beogradu. To se samo uklapa u ostale autorove inovativne prozne postupke: preplitanje i uklapanje reči i slike, tehniku kolaža, fragmentaciju teksta, svođenje priča na isečak iz rečnika ili članak iz novina, na tuđu priču koju prati autorova priča-dvojnica ili priča-prevod...”. https://www.laguna.rs/n1367_knjiga_strah_od_emigracije_laguna.html [dostęp: 7.03.2021].

63 Por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Kolaż, centon, ready-made jako techniki translatorskie*. W: *Strategie translatorskie. Od modernizmu do (post)postmodernizmu*. Red. P. Fast. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2014, s. 57–92; E. Balcerzan: *Przekład jako cytat*. W: idem: *Literatura z literatury*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 1998; E. Skibińska: *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*. Universitas, Kraków 2008.

Podsumowanie

Literatura emigracyjna skłonna jest zatem do rozważania problemów tożsamościowo-przekładowych na rozmaite sposoby. Wiele przykładów (wśród nich wyraźny jest pisarski idiom Radakowicia) pokazuje, że mogą być one związane nie tylko z kontekstem językowo-polityczno-społecznym, lecz także z konfrontacją estetyczną (artystyczną). Fakt ten utwierdza w przekonaniu o złożoności i niejednoznaczności konceptu — choćby tylko emigracyjnej części — literatury postjugosłowiańskiej. Autorzy do niej kwalifikowani posługują się różnymi poetykami, funkcjonują w odmiennych uniwersach semantycznych i polach literackich. Jednocześnie łączy ich pewne „rodzinne” podobieństwo, którego ścieżki zachodzą czasem na siebie, wiodąc przez analogiczne problemy językowe, tematyczne (np. tożsamościowe, społeczne), formalne (np. w zakresie dyskursu autobiografizującego), przede wszystkim zaś przez zainteresowanie szeroko rozumianym przekładem przejawiającym się na rozmaitych poziomach tekstowych.

Literatura

- Abrasowicz G.: *(Trans)pozycje idei w postjugosłowiańskim dramatopisarstwie i teatrze (1990—2020). Perspektywa transkulturowa*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021.
- Asher C.: *The Progressive Past: How History Can Help Us Serve Generation 1.5*. „Reference & User Service Quarterly” 2011, vol. 51, no. 1, s. 43—48.
- Babić D.: *Krvavi Diznilend*. „Polja” 2014, vol. 59, 486, s. 202—205. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/11/486-26.pdf> [dostęp: 20.04.2021].
- Bachmann-Medick D.: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Tłum. K. Krzemieniowa. Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Bloom H.: *Mapp of Misreading*. Oxford University Press, Oxford—New York 2003.
- Cidilko V.: *Mirko Kovač ili o jeziku i književnosti*. „Slavica Tergestina” 2004, vol. 11—12, s. 139—161.
- Czapliński P.: *Kontury mobilności. W: Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 9—42.
- Dąbrowski M.: *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna: rewizja pojęć analitycznych*. „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 395—413.

- Derrida J.: *Des Tours de Babel*. W: idem: *Difference and Translation*. Ed. J. Graham. Cornell University Press, New York 1985, s. 165—207.
- Đorđević D.: *Žarko Radaković: traume, rođenja, samoće i emigracije*. „Philological Studies” 2020, vol. 18, no. 1, s. 121—155.
- Duda M.: *Dubravka Ugrešić. Pisarka i literatura zdeteritorializowana*. „Forum Poetyki” 2015, jesień [2], s. 18—31.
- Gadamer H.-G.: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr Siebeck, Tübingen 1975.
- Gordić Petković V.: *Jugoslavija u postjugoslovenskoj prozi: književnost i pamćenje*. „Kultura” 2018, nr 161, s. 249—259.
- Helbig-Mischewski B.: *Emigracja jako kastracja. Twórczość Leszka Oświecimskiego, Krzysztofa Niewrzędy, Wojciecha Stamma, Dariusza Muszera i Janusza Rudnickiego*. W: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 156—171.
- Hitzke D., Majić I.: *The State(s) of Post-Yugoslav Literature*. „Kakanien Revisited”, 15.05.2012. https://www.kakanien-revisited.at/beitr/re_visions/DHitzke_IMajic1.pdf [dostęp: 20.04.2021].
- Hooks B.: *Margins jako miejsce radykalnego otwarcia*. Tłum. E. Domańska. „Literatura na Świecie” 2008, nr 1—2, s. 108—117.
- Jarzębski J.: *Powieść jako autokreacja*. Wydawnictwo Literackie, Kraków—Wrocław 1984.
- Jovanović N.: *Čovek, jabuka, knjiga*. W: *Život na drugom jeziku*. Ur. V. Virčburger. Službeni glasnik, Beograd 2019, s. 169—184.
- Judah T.: *Yugoslavia is Dead. Long Live the Yugoslphere*. European Institute, LSE, London 2009.
- Kassabova K.: *Girl at War by Sara Nović Review — When Childhood Lurches Into Nightmare*. „The Guardian”, 11.06.2015. <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/11/girl-at-war-sara-novic-review> [dostęp: 9.03.2021].
- Klaić D.: *The End of Multicultural World*. „Index on Censorship” 1993, vol. 22, issue 7, s. 3—5.
- Kosmalska J.: *Twórczość Polaków na Wyspach Brytyjskich. Transnarodowy zwrot w polskiej literaturze*. „Teksty Drugie” 2016, nr 3, s. 165—186.
- Kosmos I.: *Mapiranje egzila u djelima postjugoslavenskih autora* [doktorski rad/praca doktorska]. Sveučilište u Zagrebu, Zagreb 2015.
- Kubik D.: *Predrag Matvejević: Jugoslovianin na emigraciji, czyli między azylem i egzylem*. „Pamiętnik Słowiański” 2011, t. 61, z. 2, s. 127—145.
- Levanat-Peričić M.: *Kako se gnijezdio Balkan na “jugoslovenskoj Atlantidi” (Četiri pogleda na reprodukciju orijentalizma u postjugoslovenskoj književnosti)*.

- „Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje” 2016, vol. 6, no. 2. <https://www.sic-journal.org/Article/Index/396> [dostęp: 27.10.2022].
- Levanat-Peričić M.: *The Chronotope of Exile in the Post-Yugoslav Novel and the Boundaries of Imaginary Homelands*. „Colloquia Humanistica” 2018, no. 7, s. 82—97.
- Majdzik K.: *Dyskurs przestrzeni — przestrzeń dyskursu. Obraz miasta w „Innej Wenecji” Predraga Matvejevicia*. „Italica Vratislaviensa” 2015, nr 7, s. 105—121.
- Majdzik K.: *Intentio translatoris. Strategia translatoryczna powieści „Ministerstwo Bólu” Dubravki Ugrešić*. W: (Nie)dosłowność w przekładzie. Od literatury dziecięcej po teksty specjalistyczne. Red. J. Dybiec-Gajer. Krakowskie Towarzystwo Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej „Tertium”, Kraków 2015, s. 57—67.
- Majdzik K.: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Matijević T.: *National, Post-national, Transnational. Is Post-Yugoslav Literature an Arguable or Promising Field of Study?* W: *Grenzräume — Grenzbewegungen: Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Basel 2013 und Frankfurt (Oder) und Słubice 2014*. Bd. 1. Hrsg. N. Frieß, G. Lenz, E. Martin. Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2016, s. 101—112.
- Nowak-Bajcar S.: *Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwania epoki*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Nycz R.: *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1994, nr 2 (26), s. 7—27.
- Nycz R.: *Sylwy współczesne*. Universitas, Kraków 1996.
- Petrović T.: *Jugoslovesnko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima*. Fabrika knjiga, Beograd 2012.
- Pletikosa A.: *Balkanizam kao kolonijalizam: „Ministarstvo boli” Dubravke Ugrešić kao „Deca ponoći” Salmana Rushdija*. „Jat: časopis studenata kroatistike” 2013, vol. 1, no. 1, s. 160—171.
- Postnikov B.: *Postjugoslovenska književnost?* Sandorf, Zagreb 2012.
- Rakočević R.: „Post-jugoslovenska književnost”? *Ogledala i fantomi*. „Sarajevske Sveske” 2011, br. 35—36. <http://sveske.ba/en/content/post-jugoslovenska-književnost-ogledala-i-fantomi> [dostęp: 20.04.2021].
- Ramazani J.: *Poetyka transnarodowa*. Tłum. I. Ostrowska. „Forum Poetyki” 2015, jesień [2], s. 42—63. https://www.researchgate.net/publication/286077839_Transnarodowy_modernizm_a_problem_temporalnej_spacjalizacji_w_Budowie_chinskiego_muru_Franza_Kafki#pf4 [dostęp: 27.10.2022].

- Rojas L.B.: *Introducing the Cultural Mashup Dictionary: Our First Term, 1.5 Generation*, 7.04.2011. <https://www.scpr.org/blogs/multiamerican/2011/04/07/7099/introducing-the-cultural-mashup-dictionary-our-fir/> [dostęp: 20.04.2021].
- Rumbaut R.G.: *Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States*. „The International Migration Review” 2004, vol. 38, no. 3, s. 1160—1205.
- Rybicka E.: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Universitas, Kraków 2014.
- Slapšak S.: *Twin Cultures and Rubik's Cube Politics: The Dynamics of Cultural Production in Pro-YU, Post-YU, and Other YU Inventions*. „Südosteuropa. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft” 2011, H. 3, s. 301—314.
- Smulski J.: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 83—101.
- Szperlik E.: *Chorwacka (nie)pamięć o Jugosławii. Przemilczania, pominięcia i odpamiętania w prozie chorwackiej po roku 1991*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.
- Wachtel A.: *Kada i zašto je „jugoslovenska kultura“ imala smisla? „Sarajevske sveske”* 2002, br. 1, s. 251—261. <http://www.sveske.ba/bs/content/kada-i-zasto-je-jugoslovenska-kultura-imala-smisla> [dostęp: 20.04.2021].
- Walkowitz R.L.: *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Columbia University Press, New York 2015.
- Život na drugom jeziku*. Ur. V. Virčburger. Službeni glasnik, Beograd 2019.

Katarzyna Majdzik Papić

Fenomen prijevoda u postjugoslavenskoj književnosti egzila

SAŽETAK | U članku se predstavljaju strategije opisivanja fenomena prijevoda u post-jugoslavenskoj književnosti egzila. Pojam tako zvane *born translated* književnosti (R.L. Walkovitz) je referentna točka za istraživanje prisutnosti fenomena prijevoda u toj književnosti. Predstavljani autori opisuju svoje prevodilačko iskustvo, a također se koriste različitim traduktološkim strategijama u svrhi kreiranja književnog/esejističkog djela. Među tim strategijama su: tematiziranje prijevoda, pisanje s intencijom budućeg (potencijalnog) prevodenja teksta, višejezičnost teksta i dvo- i višejezična izdanja, egzofonija, strukturiziranje teksta po principu prijevoda. Članak također upućuje na promjene u percepciji ključnih pojmova književnih, komparatističkih i kulturalnih studija. Te promjene utječu na proučavanu književnu produkciju.

KLJUČNE RIJEČI | strategije prevodenja, postjugoslavenska književnost, književnost egzila, egzofonija, višejezičnost

Katarzyna Majdzik Papić

The Phenomenon of Translation in the Post-Yugoslav Literature of Exile

SUMMARY | The article presents the strategies for describing the phenomenon of translation in the post-Yugoslav literature of exile. The concept of so-called born translated literature (R.L. Walkovitz) is a reference point for researching the presence of the phenomenon of translation in that literature. The presented authors describe their translation experience and use different translation strategies in order to create a literary/essay work. Among these strategies are writing in a non-native language or with the intention of the future text's translation, the thematising of the experience of translation, using the textual multilingualism and bilingual or multilingual work editions, shaping the structure of the text based on the concept of translation. The article also refers the changes in the perception of key concepts of literary, comparative and cultural studies. These changes affect the literary production under study.

KEYWORDS | strategies of translation, post-Yugoslav literature, exile literature, exo-phonetic literature, multilingualism

KATARZYNA MAJDZIK PAPIĆ | dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, przekładoznawczyni, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; absolwentka filologii chorwackiej na Uniwersytecie Śląskim i lingwistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół współczesnej literatury chorwackiej i serbskiej — ich historii, poetyki oraz recepcji przekładowej; ponadto zajmuje się teorią i praktyką translatorską oraz filozofią przekładu i przekładoznawstwa. Współredaktorka wyboru przekładów najnowszego dramatu chorwackiego *Kroatywni*. Autorka artykułów poświęconych chorwackiej literaturze kobiecej, przekładowi artystycznemu w ramach języka chorwackiego i polskiego oraz tekstów teoretycznych z zakresu przekładoznawstwa i filozofii przekładu. Autorka monografii: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości* (2015), *Narzędzia analizy przekładu* (współautor: D. Słapek, 2015).



Dušan Karpatský a česko-chorvatské literární vztahy

Dušan Karpatský and Czech-Croatian Literary Connections

Matija Ivačić



<https://orcid.org/0000-0002-7863-9547>

UNIVERSITY OF ZAGREB
mivacic@ffzg.hr

Datum podání: 7.07.2022 | Datum přijetí: 20.01.2023

ABSTRACT | This paper deals with the contribution of Dušan Karpatský (1935—2017) to the reception of Croatian literature in the Czech Republic, and Czech literature in Croatia since the 1960s until the present day. In his numerous translations, Karpatský worked tirelessly to introduce Czech readers to the achievements of Croatian (and Yugoslav) literature, and vice versa. By selecting texts for his translations that were as current as possible, and by meeting high aesthetic criteria, made him influential in both cultural milieus where he played the role of an intermediary. His work in lexicography, bibliography, history of literature and non-fiction is also of great importance. His research has made Croatian culture permanently indebted to him because he discovered and translated into Croatian the *Prague Papers*, written in Czech by the Croatian politician Stjepan Radić, and because he discovered a seven-language dictionary written by the Prague Benedictine monk Peter Loderecker, which was based on a five-language dictionary written by Faust Vrančić. Owing to all of the above, and much more, Karpatský is considered a key figure in literary and cultural communication between Croatia and the Czech Republic in the last six decades.

KEYWORDS | Dušan Karpatský, Czech literature, Croatian literature, reception, literary translation

Literární vztahy mezi Chorvatskem a Českem zahrnují komunikaci v podobě vzájemných překladů, která trvá půl tisíciletí. Po období diskontinuity 1621—1825¹, kdy nevyšel žádný překlad z češtiny do chorvatštiny a z chorvatštiny do češtiny, zájem českého kulturního prostředí o chorvatskou literaturu, stejně jako chorvatského o tu českou, charakterizovala jistá stabilita. Ta je ohrožená teprve v posledních letech a pouze na jedné straně interkulturní komunikace: zatímco recepce české literatury v Chorvatsku i dnes probíhá intenzivně, česká recepce chorvatské literatury je poměrně skrovná. Intenzita současné recepce české literatury v Chorvatsku možná více než s čímkoliv jiným souvisí s akademickou výchovou mladých bohemistů. Fakt, že téměř všichni překladatelé, kteří překládají z češtiny do chorvatštiny, absolvovali studium českého jazyka a literatury, jednoznačně potvrzuje tuto tezi a na jeho pozadí by se pravděpodobně dala vysvětlit i dnešní nepříliš příznivá situace s propagací chorvatské literatury v Česku. Absence recepční reciprocit jenom zdůrazňuje roli literárních překladatelů, kteří obvykle figurují jako *spiritus movens* interkulturní komunikace na poli literatury. Nakolik je jejich role v recepci cizích literatur klíčová reprezentuje i osobnost Dušana Karpatského (1935—2017), který během šesti desetiletí své činnosti poznamenal česko-chorvatské literární a kulturní vztahy jako málokdo jiný. Za svoji kulturní činnost Karpatský obdržel celou řadu cen a vyznamenání: Cenu srbského PEN-centra (1978), Cenu Julija Benešiče (1990) Sdružení chorvatských spisovatelů, čtyři tvůrčí odměny české Obce překladatelů (1996, 1999, 2000, 2001), Roční cenu společnosti INA za šíření chorvatské kultury ve světě za rok 2001. Byl vyznamenán Řádem Danice chorvatské (2001), který uděluje chorvatský prezident, v roce 1990 byl zvolen korespondenčním členem Jihoslovanské (dnes Chorvatské) akademie věd a umění. Ačkoliv se zaměřil primárně na překládání chorvatské literatury, Karpatský překládal — a to hojně — i z jiných jazyků bývalé Jugoslávie. Celkový počet jeho knižně vydaných překladů — stejně jako i těch, které vyšly časopisecky — se pohybuje kolem stovky.² Jeho činnost zahrnuje četné oblasti

- 1 Viz D. Karpatský: *Půl tisíciletí česko-chorvatských literárních vztahů ve vzájemných překladech*. Národní knihovna ČR, Praha 2002, s. 3, 12.
- 2 Bibliografie D. Karpatského vyšla v roce 2002 u příležitosti udělení Roční ceny Společnosti INA za šíření chorvatské kultury ve světě pro rok 2001. Tato bibliografie obsahuje celkem 88 knižně vydaných překladů z chorvatštiny a jiných jihoslovanských jazyků do češtiny a 4 z češtiny do chorvatštiny, 68 časopisecky vydaných překladů z chorvatštiny a jiných jihoslovanských jazyků do češtiny a 17 z češtiny do chorvatštiny, 7 překladů her hraných v divadlech a 11 rozhlasových her (viz *Godišnja nagrada INE za promicanje hrvatske kulture u svijetu za 2001. godinu. Dobiitnik Dušan Karpatský / Roční cena společnosti INA za šíření chorvatské kultury ve světě pro rok 2001. Laureát Dušan Karpatský*. Red. M. Ivurek. Przeł. D. [Dorotić] Sesar, R. Kuchar, A. Novosad. INA — Industrija nafte, d. d.— Hrvatski kulturni klub,

více či méně úzce spojené s literaturou. Pozoruhodná je kromě práce překladatelské i jeho práce bibliografická, lexikografická, literárněhistorická, redaktorská a badatelská. Na následujících stránkách se pokusím o nástin veškeré činnosti Dušana Karpatského v rámci česko-chorvatských literárních vztahů a o naznačení jejich hlavních rysů.

Aktuálnost nade vše

Na studium českého a srbochorvatského jazyka na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy se Karpatský zapsal v roce 1953, v době, kdy po roztržce Tita se Stalinem a rezoluce Informbyra v roce 1948 probíhala intenzivní protijugoslávská kampaň. Na svoji volbu vzhledem k dobové atmosféře nahlížel po bezmála padesáti letech jako na mladistvou pošetilost, neboť „Jugoslávie byla od rezoluce Informbyra v roce 1948 pro státy tzv. lidové demokracie v čele s SSSR zemí odpadlickou, přísluhující západnímu imperialismu, a styky s ní byly omezeny na minimum.“³ Sám se považoval za příslušníka generace „kterou hodně ovlivnil i ‚usměrnil‘ 20. sjezd KSSS, tj. Chruščovo odsouzení stalinismu“⁴. Studium sice absolvoval až v době normalizace československo-jugoslávských vztahů (1958), ale přece našel způsob, jak uplatnit své překladatelské nadání i během studia. Svůj první překlad (povídku *Afrikáni* srbského spisovatele Branka Ćopiće), který vytvořil spolu se spolužákem a celoživotním přítelem Jiřím Fiedlerem, publikoval v satirickém týdeníku *Dikobraz* už v roce 1956. Jeho první překlad z chorvatštiny vyšel pak dva roky poté. Šlo o esej významného levicového chorvatského spisovatele Miroslava Krleži *Literatura dnes (Književnost danas, 1945; Světová literatura 2/1958)*, v němž se autor kriticky vyjádřil k indiferenci spisovatelů vůči zobrazování všeobecné dehumanizace světa během světové války: „Dávil a topilo se na všech stranách a náš literární humanismus se opět jednou ukázal být prázdným papírem.“⁵ Krleža opakovaně žádal aktivnější, angažovanější vztah literatury k historické a společenské realitě. Eсей končí výzvou současným literátům: „A to, co my dnes prožíváme, to není mythus, ale vítězství nad ním, a toto vítězství nad temným a magickým mythem nám má dnes zachytit naše literatura, která v tom případě bude hodna nazývat se skutečně

Zagreb 2002, s. 23—30.). Karpatský neúnavně pracoval až do smrti, takže posledních patnáct let jeho práce není bibliograficky zmapováno.

3 D. Karpatský: *Půl tisíciletí česko-chorvatských literárních vztahů...*, s. 48.

4 D. Karpatský: *Listář*. Torst, Praha 2014, s. 129.

5 M. Krleža: *Literatura dnes*. Przel. D. Karpatský. „Světová literatura“ 1958, č. 2, s. 173.

sociální.“⁶ Krležův esej vyvolal značný ohlas v tehdejší Československu. Svoji volbu přeložit právě tento text, jakožto i jeho ohlasy, Karpatský popsal po padesáti letech (2008) v rozhovoru pro časopis *Souvislosti*: „Pro mne samého byl Krležův zjevením. Fascinovaly mě zvláště jeho eseje. Způsobem myšlení, jazykem, vizemi. Říkal jsem si, že by u nás mohl posloužit jako příklad literáta-komunisty, který myslí vlastní hlavou a promlouvá se sugestivní naléhavostí. Když esej *Literatura dnes* vyšel, v našich literárních kruzích vzbudil velký zájem. Třeba Jiří Kolář z něj citoval v doslovu k Sandburgovi. A [redaktor v nakladatelství Československý spisovatel] Jan Grossman po mně okamžitě chtěl výbor z Krležových esejů do nově vzniklé edice *Otázky a názory*. Ten výbor jsem po skončení fakulty, během posledních prázdnin, skutečně sestavil. Jenže když si ho ve vedení Československého spisovatele přečetli, povolali si mě a sdělili mi: ‚Soudruhu, přinesl jste nám nádherné čtení, ale na vydání to bohužel není.‘ V každém případě jsem na ten esej ve Světovce zaznamenal nejružnější, vesměs pozitivní ohlasy. A také to mělo vliv na mou další překladatelskou kariéru, protože všichni najednou chtěli Krležu! V krátké době jsem napsal několik předmluv a doslovů k jednotlivým Krležovým knihám, [redaktoři v Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění] Irena Wenigová a Jan Řezáč mě požádali o projekt Krležových vybraných spisů.“⁷

Na samém začátku překladatelské dráhy Karpatského lze tedy zpozorovat jednu z dominant, která se jako červená nit táhne takřka celou jeho šedesátiletou prací — úsilí o dosažení co největší aktuálnosti přeloženého textu, o jeho přímou interakci s prostředím, které ho přijímá. Jako překladatel se nespokojoval s rolí pouhého jazykového zprostředkovatele, ale nezřídka svými českými a chorvatskými překlady ovlivňoval dobový kulturní a literární život. Doložím to ještě dvěma příklady. První se opět týká jednoho Krležova eseje s titulem *Jak se věci mají*, původně projevu proneseného v roce 1952 v Domě Jugoslávské armády v Záhřebu „ve stínu ‚pražských šibeníc‘: po vynesení rozsudků nad ‚protistátním spikleneckým centrem‘ v čele s Rudolfem Slánským“⁸.

6 Ibidem, s. 184.

7 P. Onufer, D. Karpatský: *Doba je zatracené slovo (s Dušanem Karpatským o literatuře dnes, časopisech šedesátých let, Zlaté knize českého básnictví, Korábu karálovém a překladatelské první lize)*. „Souvislosti“ 2008, č. 2, s. 64–74.

8 D. Karpatský: *Listář...*, s. 343. Zmínka o politické situaci v Československu, respektive o procesu se Slánským a vedením „protistátního spikleneckého centra“, se vyskytuje několikrát v Krležově eseji. Politické události v Československu Krležovi sloužily jako jeden ze stěžejných argumentů, kterým chtěl ukázat na krutost a nehumánnost Kremle a Stalinovy politiky, např.: „Když se už jedenkrát začalo vládnout bez víry v člověka, když se už nevěří nikomu, kdo si neušpinil ruce nevinnou lidskou krví, když se pochybuje o každém, kdo není ochoten být na náš účet katem a vrahem, pak jsme všechny lidské prvky zúžili na ono minimum, jemuž se říká zločinecká solidarita.“

V atmosféře obecného zklamání po potlačení pražského jara nabyt v českém prostředí tento Krležův antistalinisticky laděný projev po více než patnácti letech od jeho vzniku na váze⁹ právě zásluhou Karpatského překladu, který vyšel v časopise *Orientace* v r. 1969¹⁰. Druhý příklad se vztahuje k románu Mešy Selimoviće *Derviš a smrt*, jenž vyšel v Jugoslávii v roce 1966 a česky v překladu Karpatského v roce 1969. Rozhodnutí Karpatského přeložit právě tento kulturní román bosenského klasika, ve kterém se líčí střet jedince-derviše a moci, zřejmě bylo pečlivě promyšlené, neboť „konec Pražského jara a vpád cizích okupantů poselství románu velice zaktuálně. Knihu si objednalo a koupilo 52 tisíc členů Klubu čtenářů.“¹¹

Přímé interakce mezi českou (československou) a chorvatskou (jugoslávskou) kulturou Karpatský dosahoval nejen svými překlady, ale i působením v literárních časopisech, obzvláště v šedesátých letech. Tehdy přispíval do různých českých literárních časopisů a bulletinů, ale poukazují především na jeho působení v časopisu *Sešity pro mladou literaturu* (od č. 23/1968 *Sešity pro literaturu a diskusi*), kde v letech 1968—1969 vykonával funkci zástupce vedoucího redaktora, a v redakci časopisu *Plamen* (1962—1967). V textech publikovaných na stránkách *Sešitů* a obzvláště *Plamene* Karpatský vystupoval jako kritik, který se opíral o neideologický postoj a důkladnou znalost (aktuálních) tendencí v české literatuře. Potvrzují to jeho recenze jednotlivých básnických knih — např. Iva Štuky, Vlastimila Maršička, Jany Štroblové, Josefa Hanzlíka aj.¹² — a polemicky intonované eseje o současné české poezii¹³. V kontextu

Jestliže jsi na můj rozkaz věšel nevině lidi, tak jsi dnes Gottwald, kterého mohu zítra pověsit právě tak, jak jsi ty včera oběsil Slánského!“ (M. Krleža: *Jak se věci mají*. Přel. D. Karpatský. „Orientace“ 1969, č. 2, s. 11.)

- 9 Krležova otevřená kritika sovětské agresivní politiky se po vojenské intervenci v Československu v roce 1968 zdála velice aktuální: „Na magnetickém poli bolševizmu rozrušila stalinská velmocenská politika nejelementárnější logiku základních socialistických principů a střelky všech marxistických kompasů se zmítají v bouři. Vichry dorážejí ze všech kvadrantů a plavba se stala tragičtější než kdykoliv do dnešního dne.“ (Ibidem, s. 1).
- 10 Úryvky tohoto překladu vyšly i v mimořádném čísle časopisu *Sešity* v srpnových dnech 1968 (viz D. Karpatský: *Epistolar*. Přel. D. Dorotić Sesar. Izdanja Antibarbarus—Sa(n)jam knjige u Istri—University Press, Zagreb—Pula—Sarajevo 2010, s. 55).
- 11 Ibidem, s. 27.
- 12 Viz D. Karpatský: *O malichernosti lidské*. „Plamen“ 1961, č. 9, s. 154—155; D. Karpatský: *Cesty k poezii*. „Plamen“ 1961, č. 10, s. 103—104; D. Karpatský: *Ať nám je země těžká*. „Plamen“ 1962, č. 3, s. 115—116; D. Karpatský: *Bludný a úhelový kamen srce*. „Plamen“ 1962, č. 6, s. 111—113.
- 13 Viz D. Karpatský: *Jde o to, aby o něco šlo: Marginálie k nejmladší české poezii*. „Plamen“ 1961, č. 4, s. 47—50; D. Karpatský: *Poznámky k nejmladší české poezii*. „Plamen“ 1962, č. 11, s. 64—70.

jeho propagace jugoslávské literatury v tehdejším Československu je nutno zdůraznit, že právě Karpatský opakovaně upozorňoval na umělé, politicky motivované přetržení kulturní a literární komunikace mezi dvěma zeměmi, jakožto i na nutnost jejího obnovení¹⁴. Četnými texty o chorvatské, srbské či bosenské literatuře, publikovanými v šedesátých letech většinou na stránkách *Plamene* (a z menší části i *Sešitů*), tomu sám přispěl více než kdokoliv jiný.

V nezměrném množství překladů, které jej bezpochyby zařazuje mezi nejplodnější české překladatele, Karpatský během šesti desetiletí do češtiny přeložil vybrané autory chorvatské (a jugoslávské) literatury, kteří jsou dnes součástí národního a nezřídka i evropského literárního kánonu. Miroslav Krleža, Ranko Marinković, Vladan Desnica, Slobodan Novak, Ivo Brešan, Antun Šoljan, Slavko Mihalić, Marija Jurić Zagorka, Ivana Brlić-Mažuranić, Tin Ujević, Dragutin Tadijanović, Josip Pupačić, Slavko Kolar, Pavao Pavličić, Danilo Kiš, Meša Selimović, Miodrag Bulatović, Mirko Kovač, Dževad Karahasan, Oskar Davičo, Ivo Andrić aj. jsou jenom někteří z autorů, s nimiž Karpatský seznamoval české čtenáře prostřednictvím svých překladů. Řada z nich byla přítom doma a v cizině kanonizována až po publikování svých děl v českém překladu. Karpatský je pro české (československé) publikum objevoval prakticky současně s jejich objevováním publikem chorvatským (a světovým), což svědčí o jeho rafinovaném literárním vkusu.

Karpatskému se dařilo dodržovat přímý a intenzivní kontakt s chorvatským a jugoslávským prostředím, což pro jeho činnost bylo nesmírně důležité. Jeho objemná písemná korespondence s českými, slovenskými, chorvatskými a jugoslávskými spisovateli a kulturními činiteli, zčásti zpřístupněna v český psaném *Listáři* (2014) a v jeho chorvatské verzi (*Epistolar*, 2010), není pouze vzácným svědectvím o kulturním životě ve střední Evropě po 2. světové válce nebo intelektuální (auto)biografií samého Karpatského v podobě dopisů, ale i důkaz toho, že se mu povedlo držet krok s aktuálním děním v obou kulturách hlavně díky živému kontaktu s českým (československým) a chorvatským (jugoslávským) literárním a kulturním prostředím. Toto udržování kontaktů sahá až do jeho studentských let, kdy po návštěvě Chruščova v Bělehradě (1955) a před další vlnou ochlazení vztahů mezi Československem a Jugoslávií z konce padesátých let, byl Karpatský jedním ze studentů, kteří byli součástí výměny pražských a záhřebských vysokoškoláků v srpnu a září 1957¹⁵. Je to jenom zdánlivě ne příliš důležitá událost v jeho životě: Karpatský tehdy koupil svazek s eseji Miroslava Krleži a s nadšením přečetl zmíněný esej

14 Srov. např. D. Karpatský: *Pevnina dosud neobjevená. Nad připravovanou antologií novodobé jugoslávské poezie*. „Listy Klubu přátel poezie“ 1964, č. 2, s. 10–11.

15 D. Karpatský: *Listář...*, s. 49.

Literatura dnes, který na jeho kariéru překladatele působil velice podnětně. Úsilí o realizaci publikování výboru z Krležova díla, o kterém se uvažovalo po překladu *Literatury dnes*, respektive o realizaci jeho sebraných spisů, poznamenalo téměř celou překladatelskou dráhu Dušana Karpatského. Je to jeho celoživotní projekt a zároveň i jeho stěžejní překladatelský, ale i editorský počin. Karpatský nebyl totiž jenom jeden z překladatelů Krležových spisů, ale i tvůrce jejich konceptu. Chronologie a průběh vydávání sebraných spisů Krleži v Československu a poté i v Česku zachycují tendence v (kulturně)politických vztazích mezi dvěma zeměmi od padesátých let až do roku 2000. Návrh sebraných spisů byl totiž podle slov Karpatského¹⁶ schválen už v roce 1958, ale „mezitím došlo znovu k ochlazení vztahů ‚socialistického tábora‘ k Jugoslávii“¹⁷ kvůli novému programu Svazu komunistů Jugoslávie a celý projekt byl zastaven. Devítisvazkové *Spisy Miroslava Krleži* nakonec vycházely v dlouhém období 1965—2000. První tři svazky vyšly v letech 1965—1968, načež nastala pauza kvůli samotnému překladateli, který se angažoval v pražském jaru, „za což byl v r. 1970 vyloučen z KSČ a r. 1972 zbaven publikačních možností“¹⁸. Karpatský se k redigování a překládání Krležových děl vrátil až v roce 1981¹⁹ po intervenci jeho přítelkyně a spolupracovnice Ireny Wenigové, a projekt byl dokončen až v r. 2000²⁰. Miroslav Krleža, kterého Karpatský celý život obdivoval a který se mezitím stal i jeho osobním přítelem, se dokončení celého projektu nedočkal (zemřel v r. 1981).

Karpatský důkladně sledoval literární a kulturní dění v Chorvatsku a v Jugoslávii, a to hlavně díky kontaktům s předními chorvatskými spisovateli a kulturními činiteli své doby, kteří ho nejen zasvěcovali do aktuálního chorvatského a jugoslávského literárního života, ale také zásobovali svými texty, texty jiných autorů, různými publikacemi a literárními časopisy. V tomto směru bylo kromě už zmíněné studentské výměny zásadní také jeho působení na bohemistice na Filozofické fakultě v Záhřebu. Karpatský působil jako zahraniční lektor na záhřebské bohemistice dvakrát, poprvé v letech

16 Ibidem, s. 86.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Čtvrtý svazek (*Banket v Blitánii*, 1975) vyšel v překladu Jiřího Fiedlera a Karpatský se na něm nepodílel, aspoň ne oficiálně.

20 Původní sebrané spisy Miroslava Krleži vycházely ve dvou nakladatelstvích: zprvu v Státním nakladatelství krásné literatury a umění (SNKLU), které od roku 1966 neslo název Odeon, a poslední tři svazky vyšly v nakladatelství Ivo Železný. Na celém projektu se podílelo šest překladatelů (Dušan Karpatský, Otakar Kolman, Irena Wenigová, Jiří Fiedler, Milada Nedvědová a Věra Vrzalová). V r. 2013 spisy znovu vyšly v sedmi svazcích ve společném vydání nakladatelství Big Ben Bookshop a Lastavica.

1966—1967 a podruhé v letech 1969—1970. Už během svého prvního lektorského pobytu v Záhřebu Karpatský navázal většinu svých dlouhodobých kontaktů a přátelství s chorvatskými spisovateli a kulturními pracovníky — ostatně v tu dobu bydlel u spisovatele Vojislava Kuzmanoviće, v ulici, kde bydleli i někteří jiní chorvatští spisovatelé (např. Ivan Raos, se kterým se Karpatský také stýkal²¹). Svými četnými kontakty a přátelstvími Karpatský připravil úrodnou půdu pro svoji práci v následujících desetiletích. O tom mimo jiné svědčí dvě jeho monumentální básnické antologie. Karpatský sice byl (spolu)překladačem a (spolu)editorem několika antologií²², ale upozorňuji zde především na dva tituly poměrně novějšího data, které jsou výsledkem jeho padesátiletého zájmu o překládání poezie. V roce 2003 v Chorvatsku totiž Karpatského zásluhou vyšla *Zlatá kniha českého básnictví*, která na téměř sedmi stech stránkách přináší výběr z české poezie od samých počátků českého písemnictví po současnost. O čtyři roky později (2007) se pak Karpatskému podařilo vydat stejně rozsáhlou antologii chorvatského básnictví s titulem *Koráb korálový. Tisíc let charvátské poezie v díle stovky básníků*, kterou sám uspořádal a u které se také podílel na překladu. Karpatský přitom jako editor obě antologie opatřil rozsáhlými literárněhistorickými studiemi a medailony o jednotlivých autorech. Oba tyto projekty by byly nepředstavitelné, kdyby se Karpatský neobklopil celou řadou spolehlivých spolupracovníků, s kterými se už dlouhá léta přátelil a s kterými spolupracoval i předtím (Irena Weni-gová, Jana Štroblová, Milada Nedvědová, Josef Hiršal aj. v *Korábu korálovém*, Dubravka Dorotić Sesar, Predrag Jirsak, Slavko Mihalić, Zlatko Šešelj v *Zlaté knize českého básnictví*).

Svůj druhý (zase jednorozční) lektorský pobyt v Záhřebu Karpatský zahájil v roce 1969, kdy „z nepříznivých následků pražského jara vpadl do zrodu jara chorvatského“²³. Jeho tehdejší studentka a jedna z jeho pozdějších spolupracovnic Dubravka Dorotić Sesar v doslovu k *Listáři* vzpomíná na jeho nelehký životní a profesionální osud po pražském jaru a návratu ze Záhřebu: „V tu politicky prázdnou dobu jsme nevěděli, že byl po návratu do Prahy, koncem září 1970, propuštěn ze zaměstnání, že jeho časopis [Sešity] už byl zakázán, že ho vyloučili ze strany, že do května 1972 přežíval jako externista zabývající se lektorskými posudky pro nakladatelství. Doba potlačení charvátského jara [1971], které zaneprázdnňovalo nás, se shoduje s počátkem české norma-

21 Viz. D. Karpatský: *Epistolar...*, s. 118.

22 Kromě *Zlaté knihy chorvatského básnictví* a *Korábu korálového* se jako (spolu)editor a (spolu)překladatel podílel na několika antologiích, počínaje antologií jugoslávských básníků dvacátého století *Nímky krajiny poezie* a *5 charvátských her* (obě z roku 1966) a konče antologií chorvatské poezie o moři *Má duše je moře* (2001).

23 D. Dorotić Sesar: *Doslov*. W: D. Karpatský: *Listář...*, s. 612.

lizace 1972, kdy byl Karpatský spolu s dalšími desítkami překladatelů a spisovatelů dán k ledu, respektive na seznam těch, kdož „neodpovídají kritériím Ministerstva kultury“. Nevěděli jsme, že zaměstnání ztratila i jeho žena, že mu bylo vráceno sedm hotových překladů, že s ním byly zrušeny všechny smlouvy a veškerá spolupráce přerušena.“²⁴

Kvůli své publikační a překladatelské činnosti v šedesátých letech a kvůli svému angažmá v pražském jaru se Karpatský po návratu ze Záhřebu v roce 1970 dostal na seznam „zamlčovaných překladatelů“, ale i navzdory tomu pracoval a překládal stejně neúnavně jako předtím. Podle bibliografického soupisu obsaženého v publikaci *Zamlčení překladatelé* (1992) vyšlo Karpatskému v 70. a 80. letech celkem 14 knižních překladů pod cizími jmény²⁵. Svoji nepříznivou situaci v letech normalizace Karpatský popsal v dopise slovenskému literárnímu kritikovi, teoretikovi literatury a překladateli Jozefu Bžochu z 25. března 1979: „Tedy se mnou se věci mají asi takto. Někdy od května 1972 nemohu publikovat ani vlastní texty, ani překlady. Vyšel mi jen v Melantrichu bez uvedení jména překlad Bulatovičových povídek *Ďáblové z mansardy* (1976), jinak všechny hotové překlady (celkem na 2000 stran) byly stornovány a odepsány. Rovněž jako lektor nemohu působit, tj. psát posudky o knihách pro nakladatelství. Zaměstnaný nejsem nikde. Pracoval jsem roku 1972 půl roku v Státní knihovně, ale pak mi už neprodloužili smlouvu. Od začátku r. 1974 pracuji externě pro Konferenční servis MON a dělám odborné překlady, občas též tlumočím [...]. Od září 1978 pracuji externě na Jazykové škole v Praze jako učitel srbocharvátštiny (6 hodin týdně za cca 700 Kčs čistého měsíčně). Nedávno jsem dostal smlouvu na slovník jugoslávských dramatiků pro Divadelní ústav a v těchto dnech mě i DILIA pověřila vypracováním překladů dvou her (Hrubín, Lošťák) do srbocharvátštiny. Odeon a Mladá fronta se v poslední době pokoušejí něco pro mne udělat, ale zatím výsledek není patrný.“²⁶

24 Ibidem.

25 Srov. Z. Rachůnková: *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948—1989*. Obec překladatelů, Praha 1992. Jména mu půjčovali Irena Wenigová, slavista, teatrolog a překladatel Viktor Kudělka, překladatelka a jazykovědkyně Milada Nedvědová a jeho manželka Ema Dohnalová.

26 D. Karpatský: *Listář...*, s. 136—137.

Víc než překladatel

Karpatský — jak už bylo řečeno — nebyl pouze překladatelem. Jeho práce náleží do různých, navzájem provázaných filologických oblastí. S jeho překladatelskou činností úzce souvisí i jeho činnost, dnešním slovníkem, manažerská. Počet projektů, které inicioval a koordinoval nezřídka za nelehkých podmínek svědčí o jeho podnikavosti a vynalézavosti, neboť značná část z nich byla realizována právě díky jeho schopnostem zajistit finanční prostředky od různých firem (chorvatské firmy Podravka, Pliva, INA a další) a institucí (chorvatské velvyslanectví v Praze, Národní knihovny v Záhřebu a Praze, české a chorvatské ministerstvo kultury). Jeho korespondence ho odhaluje i jako neformálního literárního agenta, který nejen usiloval o prosazování českých a chorvatských (jugoslávských) autorů u nakladatelů (což pro překladatele ovšem není nic nezvyklého), ale často se o ně staral během jejich autorských pobytů, které pak občas přímo i (spolu)organizoval²⁷. Nelze ovšem opomenout i jeho přínos v oblasti bibliografie a lexikografie. Jeho lexikografická práce obsahuje několik titulů, na kterých se podílel jako autor nebo spoluautor. Obvykle šlo o literární slovníky, respektive slovníky autorů (např. *Slovník jugoslávských spisovatelů*, 1989; medailony o jugoslávských dramaticích v *Slovníku světových dramatiků* z r. 1984, *Zahraniční spisovatelé — Strani pisci*, 1968), ale největšího čtenářského zájmu Karpatský dosáhl *Malým labyrintem literatury*, který během dvou desetiletí (1982—2001) vyšel ve čtyřech vydáních. Pokud jde o jeho bibliografickou práci, upozorňuji především na dva tituly, které jsou velice cenné pro české kroatisty a chorvatské bohemisty. První z nich vyšel už na začátku 80. let (*Croatica v českém jazyku — Croatica na českom jeziku*, 1981) a byl přímým podnětem k uskutečnění dvou výstav, které se staly velkou událostí v obou kulturních prostředích: 500 let chorvatské literatury v Česku (Národní a univerzitní knihovna v Záhřebu za spolupráce Národní knihovny České republiky a Velvyslanectví Chorvatské republiky v České republice, 2000) a Půl tisíciletí česko-chorvatských literárních vztahů ve vzájemných překladech (Národní knihovna České republiky ve spolupráci s Národní a univerzitní knihovnou v Záhřebu, 2002). Autor obou výstav byl sám Karpatský, přičemž u příležitosti té pražské knižně vyšla stejnojmenná bibliografie²⁸, v níž Karpatský zmapoval knižní překlady z chorvatštiny do češtiny a z češtiny do chorvatštiny

27 Viz např. dopis Karla Ptáčnicka Karpatskému z roku 1958 ohledně plánované cesty do Záhřebu, kde mu v roce 1959 měl vyjít (a vyšel) román *Ročník jedenadvacet* v překladu Zory Simić-Valentić (ibidem, s. 63).

28 Viz D. Karpatský: *Půl tisíciletí česko-chorvatských literárních vztahů...*

od roku 1560 do roku 2002. K bibliografickému soupisu pak připojil stručný dějinný přehled česko-chorvatských literárních vztahů a slovník překladatelů.

Ačkoliv povoláním nebyl vědecký pracovník, odborná činnost Karpatského se vyznačuje vědeckou akribií, přesností a důkladností. To se neprojevuje pouze v jeho literárněhistorických syntézách o chorvatském²⁹ a českém básnictví, které jsou součástí výše zmíněných antologií, nebo v jeho přehledech latinsky psané literatury v českých zemích a na Slovensku, které publikoval v Chorvatsku³⁰, ale i v přehledu české literatury obsaženém v sedmém svazku *Dějiny světové literatury (Povijest svjetske književnosti)* z roku 1975³¹. Přestože je kvůli své encyklopedické stručnosti, která sice vyplývá ze samé podstaty konceptu *Dějiny světové literatury*, nedostačující pro studenty bohemistiky během jejich studia českého jazyka a literatury, i dodnes je to jediný chorvatský dějinný přehled české literatury a „už jako takový je nesmírně cenný“³². Neméně důležitá je i badatelská práce Karpatského. V tom smyslu upozorňuji na dva jeho velké objevy. Jeden z nich je *Sedmijazičný slovník* pražského benediktýna Petra Lodereckera z roku 1605, který vznikl na základě *Slovníku pěti jazyků* (1595) významného chorvatského polyhistora, lexikografa a vynálezce Fausta Vrančiće³³, v letech 1581—1594 císařského tajemníka Rudolfa II. Druhý objev na kontě Karpatského, který je pro chorvatskou kulturu také neocenitelný, představuje rukopis Stjepana Radiće, chorvatského meziválečného politika, jenž na přelomu 19. a 20. století žil v Praze a byl součástí pražského literárního života.³⁴ Tento česky psaný rukopis Karpatský objevil náhodou v pozůstalosti

29 Přehled chorvatské literatury z *Korábu korálového* vyšel i v chorvatském překladu v literárním časopisu *Kolo* (viz D. Karpatský: *Hrvatsko pjesništvo kroz stoljeća*. Przel. D. [Dorotić] Sesar. „Kolo“ 2008, č. 3—4, s. 603—661).

30 Jde o texty *Čeští latinsky píšící autoři a jejich místo v české literatuře* (viz D. Karpatský: *Čeští latinisti i njihovo mjesto u češkoj književnosti*. „Latina et graeca“ 1974, č. 7, s. 5—24) a *Latinsky psaná literatura na Slovensku* (viz D. Karpatský: *Latinitet u Slovačkoj*. „Latina et graeca“ 1976, č. 2, s. 67—83).

31 Viz D. Karpatský: *Česka književnost*. W: *Povijest svjetske književnosti*. Red. A. Flaker. Mladost, Zagreb 1975, sv. 7, s. 7—78. Dodejme, že je Karpatský i autorem přehledu slovenské literatury ze stejného svazku *Dějiny světové literatury*.

32 K. Ivanković: *Povijest novije češke književnosti I. Češka književnost u tvorbi nacionalnog identiteta tijekom XIX. stoljeća*. Disput, Zagreb 2015, s. 14.

33 Jde o první slovník chorvatského jazyka vůbec. Loderecker k Vrančićově slovníku latiny, italštiny, němčiny, dalmatštiny (chorvatštiny) a maďarštiny přidal polštinu a češtinu.

34 Stjepan Radić (1871—1928) byl jedním z nejvýznamnějších chorvatských politiků vůbec a zakladatel Chorvatské lidové selské strany. V Království Srbů, Chorvatů a Slovinců byl odpůrcem centralistické politiky Bělehradu. Zemřel na následky atentátu, který spáchal poslanec radikální strany Puniša Račić v bělehradském parlamentu 20. 6. 1928. V roce 1898 se Radić oženil s Českou Marií Dvořákovou.

Viktora Dyka, když v roce 1981 v Literárním archivu Památníku národního písemnictví pátral po dopisech chorvatského spisovatele Iva Vojnoviče psaných českým adresátům³⁵. Radićův rukopis pak přeložil do chorvatštiny a vydal ho v Záhřebu v roce 1985 pod titulem *Pražské zápisy (Praški zapisi)*.

Na základě všeho dosud uvedeného lze říci, že Karpatský zásadně poznamenal recepci chorvatské literatury v českém prostředí, ale díky svému bilingvistu nemálo poznamenal i recepci české literatury v Chorvatsku. Karpatský ostatně překládal i z češtiny do chorvatštiny. Přestože se domníval, že jeho překlady do chorvatštiny „takříkajíc nestojí ani za řeč“³⁶, podařilo se mu vydat kolem dvaceti literárních překladů v chorvatských časopisech (mj. básně Fr. Halase, V. Holana, J. Seiferta, J. Ortena a řady dalších českých básníků, dále texty F.X. Šaldy, J. Levého, J. Opělika aj.), ale i několik knižních překladů. Kromě už zmíněných *Pražských zápisů* S. Radiće, Karpatský spolu s chorvatským básníkem Slavkem Mihalićem přeložil a vydal výbor z básní Vladimíra Holana *Noc s Hamletem a jiné básně (Noć s Hamletom i druge pjesme, 1981)*, zatímco výbor z poezie jeho oblíbeného českého básníka Františka Halase *Nikde a jiné básně (Nigdje i druge pjesme, překlad spolu s Dubravkou Dorotić Sesar) vyšel až po jeho smrti (2017)*. Spolupráce s chorvatskou akademikou malířkou, grafičkou a designérkou Zdenkou Pozaić na obou uvedených básnických knihách svědčí pak o tom, že zvláštní pozornost věnoval výtvarné stránce literárního díla a že jeho podíl na výrobě knihy zpravidla nekončil se zhotovením překladu.

Literatura

Dorotić Sesar D.: *Doslov*. W: D. Karpatský: *Listář*. Torst, Praha 2014, s. 612—616.

Godišnja nagrada INE za promicanje hrvatske kulture u svijetu za 2001. godinu. Dobitnik Dušan Karpatský / Roční cena společnosti INA za šíření chorvatské kultury ve světě pro rok 2001. Laureát Dušan Karpatský. Red. M. Ivurek. Przel. D. [Dorotić] Sesar, R. Kuchar, A. Novosad. INA — Industrija nafte, d. d. — Hrvatski kulturni klub, Zagreb 2002.

Ivanković K.: *Povijest novije češke književnosti I. Češka književnost u tvorbi nacionalnog identiteta tijekom XIX. stoljeća*. Disput, Zagreb 2015.

35 D. Karpatský: *Napomena*. W: S. Radić: *Praški zapisi. Autobiografska proza*. Przel. D. Karpatský. Znanje, Zagreb 1985, s. 171—174.

36 D. Karpatský: *Půl tisíciletí česko-chorvatských literárních vztahů...*, s. 54.

- Karpatský D.: *Ať nám je země těžká*. „Plamen“ 1962, č. 3, s. 115—116.
- Karpatský D.: *Bludný a úhelný kamen srce*. „Plamen“ 1962, č. 6, s. 111—113.
- Karpatský D.: *Cesty k poezii*. „Plamen“ 1961, č. 10, s. 103—104.
- Karpatský D.: *Česka književnost*. W: *Povijest svjetske književnosti*. Red. A. Flaker. Mladost, Zagreb 1975, sv. 7, s. 7—78.
- Karpatský D.: *Češki latinisti i njihovo mjesto u češkoj književnosti*. „Latina et graeca“ 1974, č. 7, s. 5—24.
- Karpatský D.: *Epistolar*. Przeł. D. Dorotić Sesar. Izdanja Antibarbarus—Sa(n)jam knjige u Istri—University Press, Zagreb—Pula—Sarajevo 2010.
- Karpatský D.: *Hrvatsko pjesništvo kroz stoljeća*. Przeł. D. [Dorotić] Sesar. „Kolo“ 2008, č. 3—4, s. 603—661.
- Karpatský D.: *Jde o to, aby o něco šlo: Marginálie k nejmladší české poezii*. „Plamen“ 1961, č. 4, s. 47—50.
- Karpatský D.: *Latinitet u Slovačkej*. „Latina et graeca“ 1976, č. 2, s. 67—83.
- Karpatský D.: *Listář*. Torst, Praha 2014.
- Karpatský D.: *Napomena*. W: S. Radić: *Praški zapisi. Autobiografska proza*. Przeł. D. Karpatský. Znanje, Zagreb 1985, s. 171—174.
- Karpatský D.: *O malichernosti lidské*. „Plamen“ 1961, č. 9, s. 154—155.
- Karpatský D.: *Pevnina dosud neobjevená. Nad připravovanou antologií novodobé jugoslávské poezie*. „Listy Klubu přátel poezie“ 1964, č. 2, s. 10—11.
- Karpatský D.: *Poznámky k nejmladší české poezii*. „Plamen“ 1962, č. 11, s. 64—70.
- Karpatský D.: *Půl tisíciletí česko-chorvatských literárních vztahů ve vzájemných překladech*. Národní knihovna ČR, Praha 2002.
- Krleža M.: *Jak se věci mají*. Przeł. D. Karpatský. „Orientace“ 1969, č. 2, s. 1—12.
- Krleža M.: *Literatura dnes*. Przeł. D. Karpatský. „Světová literatura“ 1958, č. 2, s. 169—184.
- Onufer P., Karpatský D.: *Doba je zatracené slovo (s Dušanem Karpatským o literatuře dnes, časopisech šedesátých let, Zlaté knize českého básnictví, Korábu korálovém a překladatelské první lize)*. „Souvislosti“ 2008, č. 2, s. 64.
- Rachůnková Z.: *Zamlčování překladatelé. Bibliografie 1948—1989*. Obec překladatelů, Praha 1992.

Matija Ivačić


Dušan Karpatský a česko-chorvatské literární vztahy

RESUMÉ | Svými četnými překlady Karpatský neúnavně seznamoval české čtenáře s vrcholnými díly jugoslávské (převážně chorvatské) literatury (M. Krleža, T. Ujević, S. Novak, I. Mažuranić, I. Andrić, M. Selimović, V. Desnica, D. Kiš aj.), ale také i přímo ovlivňoval český literární život (např. překladem eseje Miroslava Krleži *Literatura dnes* v r. 1958). Jeho bilingvismus mu umožnil, aby překládal i z češtiny do chorvatštiny

(V. Holan, Fr. Halas, Zlatá kniha českého básnictví aj.). Neméně důležitá je i jeho lexikografická, bibliografická, literárněhistorická a literárněkritická činnost. Svoji badatelskou činností se trvale zasloužil o rozvoj chorvatské (literární) historiografie, neboť právě on objevil *Sedmijazičný slovník* pražského benediktýna Petra Lodereckera z roku 1605, který vznikl na základě Slovníku pěti jazyků (1595) významného chorvatského polyhistora, lexikografa a vynálezce Fausta Vrančiće, a česky psané Pražské záznamy významného chorvatského politika Stjepana Radiće, které sám přeložil do chorvatštiny. Kvůli všemu uvedenému lze Dušana Karpatského považovat za klíčovou osobnost poválečné literární a kulturní komunikace mezi Chorvatskem (Jugoslávií) a Českem (Československem).

KLÍČOVÁ SLOVA | Dušan Karpatský, česká literatura, chorvatská literatura, recepce, literární překlad

MATIJA IVAČIĆ | docent na Katedře bohemistiky na Filozofické fakultě Univerzity v Záhřebu, kde přednáší o české literatuře a kultuře a také vede překladatelský seminář. Zabývá se českou literaturou 20. století, českou současnou literaturou, vztahem české literatury a ideologie, recepcí české literatury v Chorvatsku, česko-chorvatskými literárními vztahy aj. Je autorem četných článků a dvou knih: *Češka kriminalistička proza 1958.—1969: refleksija, reprezentacija* (2020) a *Mapiranje dobitaka*. Bohemistički književni prikazi (2020). Publikoval řadu překladů z češtiny do chorvatštiny v chorvatských literárních časopisech a 11 knižních překladů.



Na okładce
wykorzystano *Grafikę komputerową* Bożeny Witkiewicz
Wydawnictwo dziękuje Instytutowi Sztuk Plastycznych
na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji
Uniwersytetu Śląskiego za wyrażenie zgody na publikację grafiki

Redaktorzy | BARBARA JAGODA, ALEKSANDRA KALAGA,
GABRIELA WILK


Projektant układu typograficznego oraz łamanie | PAULINA DUBIEL

ISSN 2353-9763

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z ISSN 1899-9417
Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Liczba arkuszy drukarskich 16,25
Liczba arkuszy wydawniczych 18,00
Do składu użyto kroju pisma Minion Pro



Przekłady Literatur Słowiańskich

13



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9763

3 5



9 772353 976301

Więcej o książce

