



Wykonywanie przekładu Poezja performatywna Dubravki Đurić wobec zagadnienia translacji

Performing Translation Dubravka Đurić's Performative Poetry and the Question of Translation

Katarzyna Majdzik Papić



<https://orcid.org/0000-0002-0532-4587>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE
katarzyna.majdzik@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 31.03.2025 r. | Data akceptacji: 19.05.2025 r.

ABSTRACT | This article examines Dubravka Đurić's work through the lens of performativity and translation, demonstrating how her poetry and performances become sites of linguistic and identity transgression. Multilingualism, voice, and intertextuality serve as tools of poetic "post-translation".

KEYWORDS | post-translation, self-translation, Dubravka Đurić, performative poetry, multilingualism

Zainteresowanie performansem (jako aktywnością artystyczną) i performatywnością (szeroko rozumianą, choć jej źródeł upatruje się przede wszystkim w teatrze, potem w językoznawczych koncepcjach J.L. Austina) zaowocowało w ostatnich dziesięcioleciach licznymi badaniami, filozoficznymi (czy filozoficzno-społecznymi) konstatacjami, szybko obejmując refleksją coraz szersze przejawy aktywności człowieka (lub jego konstytucji pojmowanej w kategoriach działania; por. np. J. Buttler, S. Bassnett) i doprowadzając do tzw. zwrotu performatywnego w humanistyce. Zauważalny jest liczebny wzrost wypowiedzi teoretyków humanistów, w tym literaturoznawców, posługujących się kategorią performatywności, za czym iść powinien przyrost koncepcji i narzędzi badawczych. Równocześnie w pracach literaturoznawczych formułowane są zarzuty inflacji teorii (w tym tzw. zwrotów w ogóle¹) i podejmowane próby korygowania pojęć (np. u J. Woźniaka²).

W przekładoznawstwie performatywność pojawia się początkowo jako kolejna metafora dobrze obrazująca kreatywny charakter pracy tłumacza i łącząca przekład z koncepcją dramatu³ (por. np. S. Bassnett). W efekcie dochodzi do przeniesienia punktu ciężkości z kategorii tekstualnych na roz-

- 1 Por. np. J. Olejniczak: *Inflacja – deflacja. O literaturoznawczej praktyce*. W: idem: *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*. Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Warszawa 2016, s. 11–35. A także np.: R. Koziołek: *Teoria literatury jako akt wiary*. W: *Teoria nad-interpretacji?* Red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok. Wydawnictwo FA-art, Uniwersytet Śląski, Katowice 2012, s. 76–89.
- 2 Autor posługuje się pojęciem „konstelacji dyskursów”. J. Woźniak: *Konstelacje dyskursów i spektakle metafor. Teoria literatury a zwrot performatywny*. Universitas, Kraków 2024.
- 3 Zofia Ziemann we wstępie do numeru „Pamiętnika Teatralnego” poświęconego relacjom dramatu i przekładu konstatuje: „Przekład literacki i tekst dramatyczny mają podobnie nieuchwytną, dwoistą ontologię. Zarówno przekład, jak i dramat jest równocześnie sobą, samoistnym pełnowartościowym tekstem, oraz czymś innym, czymś więcej, tekstem, który, w zależności od tego, jaką przyjmujemy optykę, reprezentuje lub wskazuje coś poza sobą samym – przekład odsyła do obcojęzycznego pierwowzoru, tekst dramatyczny do inscenizacji [...]. Na dwoistej naturze paralele się nie kończą; równie ważna jest kategoria performatywności. Pośród licznych metafor, którymi próbuje się opisać zjawisko przekładu, często pojawia się właśnie «odgrywanie» oryginału. Jak aktor odtwarzający rolę (każdy inaczej, równocześnie stając się postacią i pozostając sobą), przekład odtwarza tekst źródłowy dla określonej publiczności, jest zmiennym aktem interpretacji, stąd mnogość różnych translatorskich «wykonań». Jak aktor, który na podstawie zapisu dialogowego odnajduje w sobie (czy stwarza) głos postaci, tłumacz jest głosem obcojęzycznego autora w swoim języku, a w ramach tego nadrzędnego głosu często jeszcze tworzy zindywidualizowane głosy poszczególnych bohaterów. Tłumacz dramatu jest też inscenizatorem, reżyserem, który musi wystawić tekst na scenie swojej wyobraźni tak, by przemówić do wyobraźni czytelników dramatu, w tym ludzi teatru traktujących przekład jako pod-

poznania kulturowe oraz zainteresowania inspirowane awangardą, praktykami translatorycznymi (E. Gentzler, T. Brzostowska-Tereszkiewicz). Te ostatnie, nierzadko funkcjonując mimo wszystko na obrzeżach zainteresowań publiczności i badaczy, stanowią równocześnie wyrazisty (oparty na eksperymencie, inter-, trans- czy multimedialny, wyswobadzający tłumacza artystę z przymusu wierności czy dążenia do ekwiwalencji; słowem: porzucający tekstocentryzm tradycyjnego przekładu) i bogaty materiał badawczy, zmuszający do poszukiwań nowych formuł teoretycznych (T. Brzostowska-Tereszkiewicz⁴) lub przynajmniej dopominający się opisu czy skatalogowania.

Beate Sommerfeld⁵ trafnie wskazuje wybrane aspekty performatyki pozwalające na rekonceptualizację albo redefinicję translacji, wychodzi przy tym od dobrze już rozpoznanej metafory przekładu:

koncepcja performansu podkreśla procesualny charakter tłumaczenia i ujmuje translację jako działanie. Sandra Bermann podkreśla, że tłumacze oraz badacze przekładu wraz ze zwrotem performatywnym zaczęli się interesować kulturowymi oraz politycznymi uwikłaniami i efektami tłumaczenia i rozumieli translację w kategoriach działania [...]. Performatywne spojrzenie na proces tłumaczenia pozwala zatem – jak twierdzi Michaela Wolf [...] – dostrzec uwarunkowania rządzące procesem translacji i badać przestrzeń działania tłumacza. Wolf zwraca jednak uwagę, że w wielu opracowaniach naukowych pojęcie translatorskiego performansu jest używane synonimicznie z zachowaniem tłumacza (przede wszystkim ustnych) albo sposobem wykonywania swojej pracy, ich skutecznością, produktywnością albo kompetencją [...]. Do tego samego wniosku dochodzi Dominic Cheetham, twierdząc, że w takich sformułowaniach jak „perform a translation” translacyjny performans jest rozumiany synonimicznie z aktem tłumaczenia [...]⁶.

Metaforyzacje, ogólnikowe stosowanie idei performatywności świadczą o niestabilności koncepcji będącej w początkowej fazie. Niedostateczna „rekonceptualizacja performatyki dla potrzeb translacji” (jak problem formułuje za Michaelą Wolf Beate Sommerfeld) koresponduje z postulowanym

stawę do działań scenicznych”. Z. Ziemann: *Przekład – między dramatem a teatrem*. „Pamiętnik Teatralny” 2024, nr 73, 4, s. 9–10.

4 Por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Sztuka post-przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 77–97.

5 Główne koncepcje przytaczam za: B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności w przekładzie – Ryszard Wojnakowski jako tłumacz liryki Friederike Mayrocker*. „Porównania” 2020, nr 1 (26), s. 103–120.

6 Ibidem, s. 104–105.

przez Susan Bassnett i Edwina Gentzlera oraz podejmowanym na polskim gruncie przez Tamarę Brzostowską-Tereszkiewicz zwrotem na zewnątrz, jako ożywym dla dyscyplin(y), choć mającym w zamierzeniu obrać za przedmiot badań przede wszystkim przekład eksperymentalny („post-przekład”):

Translatologia, która zdaniem E. Gentzlera na naszych oczach ewoluuje w stronę „post-translatologii”, powinna się otworzyć na badania nad przekładem prowadzone poza jej granicami – także w dziedzinie teorii i historii sztuki, architektury, studiów nad pamięcią, studiów miejskich, performatyki i medioznawstwa⁷.

Metaforę tłumacza performerą cechuje jednak innowacyjność, która polegać ma na⁸: 1) podkreśleniu kreatywnego charakteru pracy tłumacza, co przeciwdziała jego niewidzialności w rozumieniu L. Venutiego; 2) przyznaniu tłumaczowi prawa do kreatywnego performansu; 3) wzajemnej analogii tłumaczenia do inscenizacji i inscenizacji/sceny teatralnej jako przestrzeni działań translatorskich; 4) językowym umocowaniu metafory translatorskiego performansu poprzez stworzenie *Performative Linguistics* i odwołanie się do Derridiańskiej iterabilności (D. Robinson); i – co wynika z powyższych – 5) uwzględnieniu w akcie przekładu fizycznej manifestacji tekstu i językowej materialności jego elementów oraz ich twórczej reinscenizacji w języku docelowym. Szczególnie dwa ostatnie odczytania konsekwencji przyjętej metafory przekładu wyznaczają istotny i interesujący metodologiczny postulat badawczy (uwypuklenie działań translacyjnych) i narzędzia – w optyce tzw. *Performative Linguistics* Douglasa Robinsona tłumaczenie rozpoznane zostaje jako proces cielesno-emocjonalny i wymaga uwzględnienia określonych aspektów doświadczenia (poza)językowego.

Douglas Robinson, przedstawiając swój koncept języka i przekładu, czerpał z Derridiańskiej koncepcji iterabilności („What happens to our conceptions of translation when we imagine it not as stable equivalence [...] but [...] as what Jacques Derrida calls ‘iterations’, a repetition of the same that always

7 T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Sztuka post-przekładu...*, s. 91. W tym samym miejscu badaczka doprecyzowuje: „Najbliższym kontekstem rozważań teoretycznych nad przekładem eksperymentalnym powinien być tzw. zwrot na zewnątrz (*The Outward Turn*), postulowany przez Susan Bassnett jako naturalna i nieuchronna konsekwencja całej serii zwrotów: od «zwrotu kulturowego» w translatologii po «zwrot translacyjny» w badaniach kulturowych, w bezpośrednim kontekście zwrotów «twórczego» w translatologii oraz «performatywnego» i «ikonicznego» w badaniach kulturowych. Stawką w tym przedsięwzięciu jest redefinicja takich kluczowych dla humanistyki pojęć, jak: rozumienie, przekład, ekwiwalencja, literackość”. Ibidem, s. 91.

8 Ref. za: B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności...*

alters the ‘same,’ translation as reperformed language?”⁹), którą lokował w kontekście performatywnym (por. B. Sommerfeld, A. Kołtun¹⁰). W dekonstrukcjonizmie iterabilność oznacza zdolność znaku do bycia powtórzonym w zmienionym kontekście, co prowadzi do jego (znaku) zmiany – kontekst nie jest bowiem dokładnie ten sam – ale wymaga równocześnie zachowania pewnej rozpoznawalnej tożsamości¹¹. Analogie z przekładem wydają się jasne: przekład jest „odpowiednikiem” oryginału, który funkcjonuje w nowym kontekście. Sommerfeld wskazuje jednak, w jaki sposób połączyć iterabilność z koncepcji Derridy/Robinsona z przekładem, podkreślając moment reinscenizacji:

Kiedy pojmujemy każdą lekturę tekstu – a zatem każde tłumaczenie – jako nowy akt znaczeniowtwórczy, możemy je również opisać jako performans śladów znaczeń zawartych w tekście. Proces translacji polegałby na pobieraniu informacji z tekstu i ich reinscenizacji [...].

W świetle performatyki każde tłumaczenie, podobnie jak każdy inny akt odczytania, jest kolejną inscenizacją, ogniwem w nieskończonym łańcuchu resygnifikacji – jak to ujmuje Butler [...]. Oryginał i przekład są ze sobą splecione i objęte jednym ruchem performatywnym, w którym są zawieszane i poddawane refleksji i renegocjacji ich znaczenia¹².

W świetle tych konstatacji okazuje się, że szczególnie istotny w procesie/akcie tłumaczenia staje się „czynnik ludzki”, tłumacz wykonuje tekst na swój własny, niepowtarzalny sposób. Ten kreatywny moment przekładu *sensu largo* szczególnie wyrazisty staje się w przypadku tzw. post-przekładów (por. E. Gentzler; T. Brzostowska-Tereszkiewicz). Wyczulenie na język/znak w kontekście, a więc iterabilność w rozumieniu Derridy, pozwala wyswobodzić translatologię ze złudnej – jak się okazuje – stałości ekwiwalentu na rzecz zmienności, niuansu i wyczulenia na materialność (a może i cielesność) ukontekstowanego znaku językowego. Nadmienimy w tym miejscu, że inny badacz,

9 D. Robinson: *Performance Linguistics. Speaking and Translating as Doing Things With Words*. Routledge, New York 2003, s. 18.

10 Por. B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności...*; A. Kołtun: *Zwrot performatywny w naukach humanistycznych i społecznych. Wspólne założenia i obszary napięć*. W: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Red. Ł. Grajewski et al. Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 23–31.

11 Por. J. Derrida: *Signature Event Context*. „Glyph” 1977, vol. 1, s. 172–197. Por. także opracowanie koncepcji Derridy – R. Nycz: *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, z. 4, s. 101–130.

12 B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności...*

Dennis Tedlock¹³, analizując przede wszystkim poezję ustną (której performatywny aspekt jest aż nazbyt oczywisty) i jej translaty, zauważa potrzebę uświadomienia i uwzględnienia w przekładzie kontekstu oryginalnego wykonania. Przekłady tekstów oralnych na język pisany często prowadzą do utraty istotnych elementów oryginału, takich jak rytm, intonacja czy niuanse wypowiedzi. Tedlock stwierdza, że przekład literacki nie może być jedynie procesem lingwistycznym – musi uwzględniać także kulturę, sposób mówienia i kontekst społeczny, co wymaga np. zastosowania specyficznej interpunkcji, pauz, zapisu fonetycznego czy formatowania tekstu oddającego strukturę wypowiedzi mówionej.

Tak rozumiane ukontekstowanie i „ucieleśnienie” znaku językowego może mieć różne wymiary, np. kolektywny bądź indywidualny, werbalny bądź niewerbalny. Yves Winkin w książce *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain* (1996)¹⁴ formułuje koncepcję komunikacji orkiestralnej, odróżniającej się od tradycyjnej koncepcji telegraficznej. Ten sposób komunikowania zakłada w skrócie, że komunikacja to nie tylko przekazywanie treści, lecz także nieustanna gra między uczestnikami, którzy synchronizują swoje działania, tak jak muzycy w orkiestrze. Komunikację orkiestralną cechuje: 1) koordynacja niewerbalna – podobnie jak w orkiestrze, uczestnicy komunikacji dostosowują się do siebie w sposób często nieświadomy, reagując na gesty, mimikę czy ton głosu; 2) brak jednego dyrygenta – wszyscy uczestnicy współtworzą proces komunikacji; 3) równoczesność i wielokanałowość – komunikacja odbywa się na wielu poziomach jednocześnie, obejmując mowę, gesty, intonację i kontekst sytuacyjny; 4) improwizacja i elastyczność – uczestnicy dostosowują się do siebie w dynamiczny sposób; 5) wpływ kontekstu – znaczenie komunikacji wynika nie tylko z treści przekazu, lecz także z otoczenia, w którym się ona odbywa; 6) interakcja jako proces wspólnotowy – komunikacja nie jest jedynie przekazem informacji, lecz formą współpracy i współdziałania między ludźmi. Z przywoływanym wcześniej pojęciem iterabilności (J. Derrida) koncepcję komunikacji orkiestralnej (Y. Winkin) łączy interakcja w akcie językowym wielu poziomów komunikacji i kontekstu, a więc brak „stałego” znaczenia, dzieli natomiast multimodalność komunikacji orkiestralnej, obejmującej gest, ton głosu, rytm, przy wyrażeniu tekstualnym charakterze koncepcji Derridy. Podobnie jak Robinson, Winkin podkreśla, że nie tylko

13 D. Tedlock: *Toward a Poetics of Polyphony and Translatability*. W: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Ch. Bernstein. Oxford University Press, New York 1998, s. 178–199.

14 Korzystam z polskiego wydania: Y. Winkin: *Antropologia komunikacji: od teorii do badań terenowych*. Tłum. A. Karpowicz. Wstęp W.J. Burszta. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

mowa, lecz także ciało, przestrzeń, rytm wpływają na znaczenie. Komponent niewerbalny i afektywny występujący w obu koncepcjach w przypadku Winikina ma jednak charakter kolektywny, podczas gdy Robinson bada indywidualny proces językowy i tłumaczenie. Wszystkie te idee łączy jednak przekonanie o performatywnym charakterze komunikacji (język „się dzieje”, a nie „posiada”). Powtórzmy zatem: cechy komunikacji orkiestralnej pokrywają się z cechami wykonania performatywnego. Wymienione wymiary ukontekstowania i ucieleśnienia języka oraz działanie językiem i wykonywanie tłumaczenia odnajdziemy w artystycznej działalności Dubravki Đurić.

Urodzona w 1961 roku poetka, pisarka, tłumaczka i performerka, badaczka i teoretyczka literatury, Dubravka Đurić, zawodowo związana jest z Uniwersytetem Singidunum w Belgradzie, a wcześniej także z uniwersytetami w Nowym Sadzie, Belgradzie, Lublanie i kilkoma uczelniami w Stanach Zjednoczonych. Naukowo zajmuje się współczesną poezją (przede wszystkim amerykańską) i teorią sztuki. W latach 1982–1986 była członkiem nieformalnej wspólnoty artystyczno-teoretycznej zajmującej się badaniem przestrzeni; to w niej rozpoczęła działalność w dziedzinie performansu i fotografii. Była także współzałożycielką i redaktorką czasopisma „ProFemina”. Mobilność zawodowa i prywatna będąca rezultatem wyborów Đurić powodowanych sytuacją polityczną i społeczną w Jugosławii i Serbii lat 90. minionego wieku sprawia, że nieobca jest jej kondycja wygnańca, doświadczenie emigracji, a zatem i wielojęzyczności. To istotne problemy z szerszego wachlarza tematów podejmowanych przez autorkę w pracy twórczej. Đurić eksploruje polityczne uwarunkowania języka i form wyrazu poetyckiego, w poetyce jej wykonan/twórczości istotną rolę odgrywa głos; analizuje wpływ rozpadu Jugosławii na język i tożsamość kulturową; podejmuje problematykę feministyczną i genderową, a także refleksję nad kulturą obszaru, z którego się wywodzi, i Zachodu, czerpiąc doświadczenia z jugosłowiańskiej i amerykańskiej poezji i sztuki eksperymentalnej oraz filozofii, teorii i historii literatury.

Performatywną poezję Đurić cechuje uwypuklenie materialności języka, chwyt wielojęzyczności, zestawianie paralelnych wersji językowych tego samego tekstu, korzystanie z językowych *ready-mades*. Zatem pod wieloma względami twórczość ta zawiera pewne „indeksy odniesień do przekładu właściwego” (por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz)¹⁵. Właśnie to wielorakie

15 Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz wymienia następujące indeksy: „od (1) kwalifikacji dyskursywnych arbitralnie wprowadzonych do tytułu lub podtytułu wypowiedzi artystycznej, poprzez różnego rodzaju (2) dyskursywnie (w tradycji teoretycznej i krytycznej refleksji przekładowej) motywowane «aluzje tematyczne», po rozmaite (3) «aluzje konstrukcyjne» (przede wszystkim wydania dwujęzyczne i wielojęzyczność jako czynnik konstrukcyjny werbowizualnej wypowiedzi artystycznej)”. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Sztuka post-przekładu...*, s. 85.

i wielopłaszczyznowe spowinowacenie z translacją domaga się opisanie i stanowić może punkt wyjścia do analizy translatorycznej opartej na kategorii performatywności.

Zainteresowanie performatywnością i taka twórczość Đurić zaczęły kształtować się od końca lat 70. XX wieku w związku z działalnością konceptualnej Grupy 143. Poetka przyznaje, że po raz pierwszy poezję przeczytała w 1983 roku w Studenckim Centrum Kultury w Belgradzie (Studentski kulturni centar), podczas wernisażu wystawy swoich prac ze zdjęciami i tekstami. Đurić podkreśla swoje związki z performatywną sceną jugosłowiańską, jednocześnie jednak wyznaje, że to właśnie za pośrednictwem amerykańskich poetów eksperymentalnych rozpoczęła i wypracowała własną praktykę twórczą. W kręgu poetów jugosłowiańskich prekursorką performansów akcentujących dźwiękowe aspekty mowy, cielesność i doświadczenie wielokulturowości była Katalin Ladik z Wojwodiny.

Ramy pojęciowe dla początkowo niezrozumiałej twórczości Đurić wyznaczają nie tyle dobrze już rozpoznane ponowoczesne praktyki performatywne (np. z lat 60. i 70.) w Europie i Jugosławii, ile badania nad związkami poezji i performansu prezentowane i zebrane przez Charlesa Bernsteina w zredagowanej przez niego książce *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Oxford University Press, Nowy Jork 1998). Autorzy wypowiadający się w tomie analizują (potencjalną) dźwiękowość i performatywność zapisanych tekstów, starej poezji ustnej, a także współczesnych autorów/performerów, zastanawiając się m.in. nad relacją między wierszem a wariantami powstałymi podczas czytania poezji, co wprowadza nas w tematykę translacji. A przecież dla poetki swoistą inicjacją w performans dźwiękowy była prezentacja – wraz z Davidem Albaharim i Władimirem Kopiclem – twórczości Charlesa Bernsteina i Jamesa Sherry'ego w Belgradzie i Nowym Sadzie w 1991 roku¹⁶. Okazuje się, że to właśnie doświadczenie przekładu jako działalności tekstowej i performatywnej (wykonania) było tym pierwszym, istotnym i wprowadzającym we własną twórczość wydarzeniem. Wówczas poetka-tłumaczka działała, imitując, reinscenizując drugojęzyczny oryginał:

While we were performing together, presenting their work, I noticed that they read their poetry in an unusual way, using their voice as a medium. As I read my translations of their poems, I began to mimic them. That initial moment inspired me to work and experiment with my own voice. In 1991 and 1992 I had

16 Por. m.in.: M. Đurđević, D. Đurić: *Moja je poezija politička na nivou forme* [rozmowa z D. Đurić]. „Portal Novosti”, 2.12.2024. <https://www.portalnovosti.com/dubravka-duric-moja-je-poezija-politicka-na-nivou-forme> [dostęp: 31.03.2025].

performances at the Student Cultural Center in Belgrade and Belgrade Cultural Center, and I performed poetry for the first time, combining dance movement and spoken words¹⁷.

Inicjacja w pracę literacką również miała się odbyć poprzez doświadczenie przekładu, co poetka podkreśla w licznych wywiadach. Początkowo Đurić tłumaczyła teksty werbalne, choć wpisujące się w nurt poezji eksperymentalnej, wizualnej i językowej („poezija jezika” – jak o niej pisze – często o charakterze neolingwistycznym), głównie amerykańskie (Bernsteina, lecz także Slobodana Tišmy, Vaska Popy). Ta działalność oraz próby propagowania przekładanej twórczości (a z czasem także własnej) pozwoliły jej wejść w kontakt z twórcami z innych krajów, początkowo z regionu (Chorwacja, Słowenia) i Stanów Zjednoczonych, później także np. z Włoch. Szczególną rolę w budowaniu siatki kontaktów twórczych odegrać mieli wspomniani Bernstein i Sherry, a także Marjorie Perloff czy Jerome Rothenberg. Poetycki eksperyment – eksplorujący nieco inne obszary niż dobrze rozpoznane praktyki z lat 60. i 70. XX wieku – istniał na marginesie zainteresowania nawet profesjonalnych odbiorców¹⁸. Funkcjonował głównie w zamkniętym obiegu i dopiero z czasem zyskał pewną, wciąż skromną, rozpoznawalność. Przetrwał dzięki osobistym kontaktom poetów, performerów i tłumaczy. Đurić wspierała krążenie tekstów, prowadząc pracę badawczą, translatorską i antologijną. Wydała m.in.: *Politika poezije: tranzicija i pesnički eksperiment* (Autonomne ženske inicijative – AŽIN, Beograd 2010), *Poezija, teorija, rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje* (Orion art., Beograd 2009), *Impossible Histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (The MIT Press, Cambridge 2003), *Jezik, poezija, postmodernizam: jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije* (Oktoih, Beograd 2002), a także – razem z Vladimirem Kopiclem – antologię *Antologija novije američke poezije – novi pesnički poredak* (Oktoih, Beograd 2001), a we współpracy z tłumaczką

17 D. Đurić, S. Ognjanović: *Dubravka Đurić* [notatka biograficzna]. „Secondary Archive” 2022. <https://secondaryarchive.org/artists/dubravka-djuric/> [dostęp: 31.03.2025].

18 Co autorka diagnozuje w następujący sposób: „Problem sa mojim radom je bio taj da nije bilo sasvim jasno šta je to, a neki koji sada globalno mapiraju problem poezije i performansa nisu u stanju da generišu konceptualni okvir koji bi omogućio smeštanje mog rada u istorijski perspektivu pesničkog performansa. Oni na ovu problematiku gledaju kroz historijski definisane prakse, već postojeće i etablirane primere kao univerzalne tipove. U prošlosti, to su radovi iz 60-ih i 70-ih sa jasnim ikonografijama, u doba postmoderne to su jasno definisane prakse eklektičkog postmodernizma u odnosu prema popularnoj kulturi i to one već uveliko kano-nizovane. Sve što se ne uklapa u tu shemu je nevidljivo”. M. Đurđević, D. Đurić: *Moja je poezija...*

Aną Gorobinski – monografię *Antologija američke eksperimentalne poezije nakon 1970.* (Otvoreni kulturni forum, Cetinje 2023). Intelktualna refleksja nad kulturą i literaturą oraz przekład (jako działalność i zasada twórcza) stanowią stały motyw jej twórczości.

Nie tylko niewielka popularność hermetycznej eksperymentalnej poezji, lecz także przynależność do tzw. małej literatury skłoniły Đurić do kontynuowania wysiłku translatorycznego, w tym autotranslacji lub współpracy przekładowej np. z Biljaną Obradović. W tym duecie wydana została np. antologia *Cat Painters: An Anthology of Contemporary Serbian Poetry* (red. D. Đurić, B. Obradović; LA, Diálogos Press, New Orleans 2016) oraz tomik poezji Đurić w przekładzie i opracowaniu Obradović – *The Politics of Hope (After the War): Selected and New Poems* (Roof Books, New York 2023). Potrzeba (wy)tłumaczenia poezji w nowym kontekście wpłynęła na poetykę tekstu. Pojawiające się przy okazji translacji przypisy tłumaczki uświadomiły Đurić potrzebę amplifikacji metatekstowych. W efekcie poetka zaczęła samodzielnie dopisywać przypisy do przełożonych wierszy, co zresztą sporadycznie pojawiało się już we wcześniejszych utworach (por. tomik *All Over*, Feministička 94, Belgrad 2004).

Wśród najbardziej charakterystycznych cech poezji Đurić odnajdujemy: stosowanie anafory, wyliczenia, paralelizm składniowy, aliteracje, zmienną, ale powtarzalną w określonych całościach rytmiczność, skłonność do konstrukcji dopełnieniowych (i powtarzania dopełnień) i jukstapozycji. Wskazują one na poetykę opartą na rytmizacji wypowiedzi, asocjacji, gradacji i dynamizacji – tak charakterystycznych dla wypowiedzi poetki. Asocjacyjnym obrazom towarzyszy intelektualna, teoretyzująca świadomość poetki-badaczki-znawczyni kultury. To kolejny silnie obecny motyw w twórczości Đurić – refleksja nad kulturą obszaru postjugosłowiańskiego, Europy, USA (tzw. Zachodu) i nad lokalnym kulturowo-społecznym uwikłaniem podmiotu. Osobisty ton, sylleptyczność wypowiedzi poetyckiej i metatekstowe komentarze autorki każą odczytywać poezję w kluczu osobisto-biograficznym i wyznaniowym.

Poetykę tę niech zilustruje fragment wiersza pt. *Nostalgija (II)* i pomyślany jako jego kontynuacja wiersz bez tytułu: *** [Poljuljane nade nalaze...] – podaję także ich przekład na język włoski¹⁹:

19 D. Đurić: *Nostalgija (II)*. W: eadem: *All Over. Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004*. Feministička 94, Belgrad 2004, s. 22; eadem: *** [Poljuljane nade nalaze...]. W: eadem: *All Over...*, s. 23. Przekład na język włoski: D. Đurić: *Nostalgia (II)*. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne della ex Jugoslavia*. Trad. a cura di B. Bratić, D. Ivić. Edizioni Akkuaria, Catania 2020, s. 82; eadem: *** [Le speranze che vacillano trovano...]. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne...*, s. 83.

Nostalgija (II)

Nostalgija je neobičan poriv
 Izleće iz sovine glave
 Mudrost se ogleda u njoj
 Izašla iz morske pene
 Lepotom općini svet
 Granice se ne mogu preći
 Govor o slobodi ograničava
 romantične stabljike
 okićene jelke za neimovane praznike

Praznujem opuštanje
 Praznujem ručkove
 Praznujem ćutanje
 Vozila prolaze
 sve mimo mene nema značaja
 Množe se znaci pretnje
 Gore i dole
 nestaju u potresima
 Vatrene jezici zmija [...]

Poljuljane nade nalaze
 utočište u nostalgiji
 Pećina puna kristala
 Tajna tela tu se krije [...]

Pijem vodu sa Lete
 Ponornica izvire u fontani na trgu

Zmajčeki čuvaju tajnu zemlje

Tu je voda bistra i mirna
 Tu grad nalazi svoja čudovišta
 sa travnjaka, sa asfalta, sa kože [...]

Nostalgia (II)

La nostalgia è uno straordinario stimolo
 Si libra dalla testa del gufo
 La saggezza si rispecchia in essa
 Sorge dalla schiuma marina
 Incanta con la Bellezza il mondo
 I confini non si possono oltrepassare
 Il discorso sulla libertà delimita
 i romantici fusti
 degli addobbati alberi di natale per le feste
 senza nome

Festeggio il riposo
 Festeggio i pranzi
 Festeggio il silenzio
 Passano le macchine
 Tutto al di fuori di me non ha significato
 Si moltiplicano i segni delle minacce
 Sopra e sotto
 spariscono nei terremoti
 Le lingue infuocate dei serpenti [...]

Le speranze che vacillano trovano
 rifugio nella nostalgia
 Una grotta piena di cristalli
 Vi è celato il segreto del corpo [...]

bevo acqua dalla fonte Leta
 Il fiume sgorga dalla fontana nella piazza

Piccoli draghi custodiscono il segreto della
 terra

Qui l'acqua è limpida e quieta
 Qui la città trova i suoi mostri
 Che provengono dal prato, dall'asfalto, dalla
 pelle [...]

W przytoczonych utworach poetka podejmuje często powracający w jej twórczości motyw nostalgii, snując refleksję nad przeszłością, pamięcią, tożsamością i rolą wyobraźni. Wiersz *Nostalgija II* powstał w czasie pobytu

autorki w Lublanie po ukonstytuowaniu się nowych państw w wyniku rozpadu Jugosławii i związanych z tym paradoksów „wolności” („Govor o slobodi ograničava...”). Przepuszczone przez intelektualny filtr emocje podmiotu lirycznego ujawniają się w postaci złych przeczuć, przerażających wizji (o sytuacji opisanej w 1998 roku w wierszach Đurić stwierdza: „As someone raised as a Yugoslavian by nationality, the wars in Yugoslavia were a personal drama”²⁰). Przekład wiernie przenosi główne motywy i obrazy:

- nostalgia jako irracjonalny impuls, podświadomy i intuicyjny „nieobičan poriv” / „uno straordinario stimolo”, reakcja na traumę, miejsce ucieczki, separacji od rzeczywistości i kreowania rzeczywistości wyobrażonej („Poljuljane nade nalaze // utočište u nostalgiji” / „Le speranze che vacillano trovano // rifugio nella nostalgia”; „Ne napuštaš lavirint // Kao klovn tražiš svoj rep”, s. 23 / „Non abbandoni il labirinto // Come un pagliaccio cerchi la tua coda”, s. 83);
- zderzenie codzienności z mitologią i snem (upersofinikowana nostalgia jest niczym Afrodyta „Izašla iz morske pene” / „Sorge dalla schiuma marina”; „Pijem vodu sa Lete” / „bevo acqua dalla fonte Leta” – próba odrywania się od wspomnień, przy jednoczesnym wskazaniu nostalgii jako formy pamięci; w nostalgię można uciec, lecz kryje ona za sobą również niebezpieczeństwa)²¹ itd.

W przypisie do innego utworu z tego samego zbioru i cyklu (cykl *Eseji o slobodi kretanja* (Ljubljana, oktobar 1998) wydany w zbiorze *All Over*) poetka wskazuje konkretne miejsce, w którym ulokowany jest podmiot i które niejako wywołuje problem nostalgii, warunkując przedstawiony proces myślenia/wyobrażania: „Nostalgija, kafić u centru Ljubljane” (pol. „Nostalgia, lokal w centrum Lublany”). Czasowniki *słyszę, myślę, pytam (się)* podkreślają statyczną pozycję podmiotu, uwypuklając wyobrażeniowy charakter pojawiających się obrazów. Do Lublany, poza przypisem i podtytułem cyklu, odnosi się opis przestrzeni (plac w centrum miasta, fontanna) i zapożyczenie *zmajčeki*. W wierszu *Granica mog tela* (podaję we fragmentach oryginał, przekład

20 D. Đurić: *The Border of My Body* [słowo wstępne]. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2, s. 94. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].

21 Motyw ów łączy Đurić z problematyką tzw. jugonostalgii i dwuznacznym osobistym stanowiskiem poetki do tego fenomenu – z jednej strony odczuwa nostalgię za multietnicznym państwem, krajem młodości, krajem wspólnego języka; z drugiej – w wywiadach dzieli się osobistą krytyczną oceną politycznego systemu byłej Jugosławii i świadomością krytycznego stosunku części społeczeństwa (w Serbii, innych krajach byłej Jugosławii) do zjawiska jugonostalgii.

włoski i angielski²² – zob. *Aneks*, wklejka) podmiot znajduje się z kolei w lublańskim mieszkaniu:

Granica mog tela

Pitam se šta de desilo sa *Evropskim nasleđem*
i *latinskim srednjim vekom* Ernesta Kurcijusa
dok sedim u malom stanu na periferiji Ljubljane
i čitam *Bodies of Modernity* Tamar Garb
i *Modern Poetry and Material Word* Michaela Davidsona

Razmišljam o Nostalgiji
o opticanju vremena
o blagostanju trenutaka
u kojima su telo i razum opušteni
o sintezi pogleda na svet
o razbijenom ogledalu u kojem
se Narcis-žena gleda
o smirenosti i ubrzanjima promena
o stazisima koji nas ograničavaju [...].

W utworze poza rozpoznaną już i naszkicowaną powyżej tematyką pojawia się również refleksja o związku ciała, świadomości i ekspresji artystycznej, koncepcja utekstowionego i jednocześnie ucieleśnionego „ja”. Poprzez chwyt intertekstualności poetka rozważa los europejskiego dziedzictwa kulturowego w kontekście współczesności i konstruowanej przeszłości. Podczas gdy pirotechnicy wykonują swoją pracę, poetka przedstawia otaczającą ją rzeczywistość, czytając Curtiusa, Garb, Davidsona, oczekując na performanse Olega Kulika i Vlasty Delimar (wskazuje więc interesujące ją obszary sztuki), tworząc. Subwersywna sztuka performatywna może być odpowiedzią na kryzys, niebezpieczeństwo wskazane na końcu wiersza. Sens utworu doprecyzowuje znów autorski komentarz umieszczony pod tekstem: „Pesma je nastala inspirisana uvođenjem novog zakona o univerzitetu 1998.” (pol. „Powstanie wiersza zainspirowało wprowadzenie nowego prawa o uniwersytecie w 1998 r.”), każąc

22 Przedstawiona dalej analiza opiera się na tekstach według wydań (zestawienie wersji językowych umieszczono w *Aneksie*): D. Đurić: *Granica mog tela*. W: eadem: *All Over...*, s. 26–27. Przekład na język włoski: D. Đurić: *Il limite del mio corpo*. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne...*, s. 81. Przekład na język angielski: D. Đurić: *The Border of My Body*. Transl. B.D. Obradović. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2, s. 96. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].

zreinterpretować intertekstualne odniesienia, filozoficzno-literacki dyskurs oraz pojęcia nostalgii i granic w świetle stosunku podmiotu-poetki do aktualnych politycznych wydarzeń.

Przyjrzyjmy się translacjom tych przykładowych wierszy Đurić. Autorką przekładów na język włoski jest Bojana Bratić – tłumaczka i poetka, osobiście i zawodowo związana z Serbią i Chorwacją, obecnie mieszkająca w Modenie (Włochy). Wybrane wiersze Đurić ukazały się – obok utworów Dorty Jagić, Any Brnardić, Antoniji Novaković, Mariji Andrijašević, Dariji Žilić i Radmili Lazić – w niewielkiej antologii pt. *Voci di donne della ex Jugoslavia* (pol. „Głosy kobiet z byłej Jugosławii”) wydanej w Katanii w 2020 roku. Na język angielski utwory Đurić tłumaczy Biljana D. Obradović (o współpracy tej była już mowa), serbsko-amerykańska poetka, tłumaczka, krytyczka, wykładowczyni na Xavier University of Louisiana. Obradović współpracowała z Đurić przy antologii *Cat Painter...* (2016) oraz przełożyła wybór poezji belgradzkiej performerki pt. *The Politics of Hope (After the War): Selected and New Poems* (2023). Tłumaczenie wiersza *Granica mog tela / The Border of My Body* podaję za publikacją w czasopiśmie „Borders in Globalization Review” (2022, nr 2, por. *Aneks*).

Przekłady cytowanych wierszy (*Nostalgija (II)*, *** [Poljulanje nade nala-ze...], *Granica mog tela*) próbują naśladować poetykę oryginału: powtórzenia, paralelizmy, rytmiczność, choć z różnym skutkiem. Języki włoski i angielski, daleko mniej syntetyczne, ciężące ku analityczności systemy językowe, muszą korzystać z innych struktur gramatycznych, zatem pełne oddanie rytmu oryginału nie jest możliwe. Zauważalne są pewne różnice w przedstawieniach obrazów poetyckich nagromadzonych w utworach.

Rytm wyznacza czas pojawiania się kolejnych obrazów na zasadzie strumienia świadomości, konstrukcje dopełnieniowe uwypuklają metaforyczne relacje między słowami i abstrakcyjny, nieco nieokreślony, intelektualny charakter wizji. W językach włoskim i angielskim rytm ulega zmianie ze względu na konieczność użycia przyimków i rodzajników lub ich połączenia (*preposizioni articolate*). Przekład włoski zawiera rodzajniki określone, konkretyzuje więc ogólne i niedookreślone rzeczowniki oryginalne, co sprawia wrażenie większej klarowności i formalności w stosunku do swobody pierwowzoru. Przyimki i rodzajniki oddzielają zestawione ze sobą słowa (*Telo hiperteksta / Il corpo dell'ipertesto*), z jednej strony uwypuklając zależność semantyczną elementów (powodując ich hierarchizację i uporządkowanie), z drugiej – osłabiając semantyczny efekt zderzenia słów. Frazy przyimkowe sugerują logikę wywodu; rzeczowniki *benessere*, *intelletto* oraz określenie *Donna-Narciso* wprowadzają rejestr filozoficzno-abstrakcyjny i refleksyjny, przy jednoczesnym naśladowaniu powtarzalności rytmicznej oryginału i anaforycznego przyimka *su* (odpowiednika serbskiego *o*). Charakter tekstu zmienia również

fonetyka właściwa danemu systemowi językowemu i wykorzystana w przekładzie. Rzeczowniki i połączenia rodzajników z przyimkiem powodują nagromadzenie głoski /l/ (także /m/) w wersji włoskiej (np. „sulla tranquillità e sull'accelerazione dei cambiamenti // sulle stasi che ci limitano”) w porównaniu z syczącymi i szeleszczącymi głoskami serbskiego oryginału: /s/, /ts/, /f/, /tʃ/ (tu także pojawia się /m/: „o smirenosti i ubrzanjima promena // o stazisi-ma koji nas ograničavaju”). Pierwsze (wersja włoska) sprzyjają wrażeniu eufonii, łagodzą rytm, wzmacniają liryczność; drugie (wersja serbska) balansują między napięciem a tajemniczością, udramatyzowując tekst.

Ten sam utwór w wersji angielskiej asocjacyjne wizje lokuje między abstraktem a konkretem (za sprawą niekonsekwentnego użycia rodzajników), dość wiernie odzwierciedla znaczenia jednostek leksykalnych (operuje jednak w stosunku do oryginału rejestrem chłodniejszym i bardziej oficjalnym, np. *welfare of moments, the passage of time*), przy czym gmatwa składnię: „of view of the broken mirror into which // a Narcissist-woman looks at herself”, i zdaje się rezygnować z pewnych ciągów asocjacyjnych, np. we fragmencie oryginału: „o razbijenom ogledalu u kojem // se Narcis-žena gleda” (por. przekład włoski: „sullo specchio rotto nel quale // si rispecchia la Donna-Narciso”) występuje prostsza budowa i jasny ciąg asocjacyjny oparty na wspólnej podstawie słowotwórczej: *razbijeno ogledalo – gleda se*. Wydaje się, że również rytm wypowiedzi i pojawiania się obrazów zostaje zakłócony przez naruszenie zasady anaforyczności i zamienne stosowanie przyimków *about* i *of*. Autorka deklaruje jednak, że translatoryczna wierność nie jest dla niej najważniejsza. Dzięki przekładowi bowiem wiersze zostają wyrażone w innym języku, który wzbogaca i dopełnia ich sens. Podczas jednego z wystąpień dla anglojęzycznej publiczności sama decyduje jednak, by wiersz *Nostalgija (II)* (z tego samego cyklu, co *Granica mog tela*) przeczytać w języku ojczystym. W akcie czytania wybrzmiewa pierwotna intencja utworu i oryginalny język, którego brzmienie nie jest zatem poetce obojętne²³.

W przypadku angielskich przekładów poezji Đurić uwagę zwraca wpływ nowego kontekstu na parateksty utworów. Poetka przyznaje, że w trakcie pracy nad wydaniem angielskiego wyboru jej starszych i nowszych utworów

23 W oryginalnej wersji utworu bez tytułu (***) [Poljuljane nade nalaze...] pojawia się ponadto słoweńskie określenie, lokalizujące miejsce akcji – Lublanę, które zanika w propozycji przekładowej (por. oryg. „Zmajčeki čuvaju tajnu zemlje // Tu je voda bistra i mirna”; wł. „Piccoli draghi custodiscono il segreto della terra // Qui l'acqua è limpida e quieta”). To skromny przykład wielojęzyczności utworów poetki. Đurić sięga jednak częściej po wtręty z różnych języków (np. angielskiego), w tym bliskich geograficznie, biograficznie i systemowo serbskiemu. W ostatnim tomiku znajduje się wiersz składający się ze słoweńskich słów – szyldów z lublańskiej ulicy, użytych niczym swoiste *ready-mades*.

(*The Politics of Hope...*) zauważyła, że Obradović umieszcza przy wierszach liczne komentarze-przypisy wyjaśniające amerykańskiemu odbiorcy nieznanemu konteksty. Pod wpływem tych decyzji tłumaczki autorka postanowiła sama opracować szersze przypisy do swoich utworów. Opublikowanemu w 2022 roku przekładowi wiersza *Granica mog tela* (*The Border of My Body*) towarzyszą właśnie rozbudowane w porównaniu z pierwotnymi przypisy. Użyta w nich trzecioosobowa forma przemawia za autorstwem tłumaczki, choć komentarze te stanowią niewątpliwie rozwinięcie króciutkich przypisów umieszczonych w pierwodruku i musiały być konsultowane z Đurić. Parateksty przekładu zawierają odniesienia do biografii autorki. Wyjaśniają sytuację polityczno-społeczną, która sprowokowała powstanie wiersza, wskazują źródła autorskiej poetyki i ujawniają osobiste motywacje i działania poetki. Pierwszy przypis odnosi się do sytuacji politycznej w Serbii – poetka krytycznie odnosi się do prowadzonej przez Slobodana Miloševića polityki naznaczonej nacjonalizmem i etnocentryzmem:

This poem refers to a University Law from 1998 by which Milošević's government intended to abolish the autonomy of the university and to remove all nonobedient professors. All of Djurić's professors that taught at the Department of General Literature and Theory of Literature were suspended, with some even fired²⁴.

Inny przypis (w sumie są cztery – dwa kolejne krótko odnoszą się do O. Kulika i V. Delimar) ukierunkowuje interpretację utworu, wskazując motywację umieszczonych w nim intertekstualnych odniesień do dzieł Curtiusa, Garb i Davidsona (tytuł książki Davidsona został w przekładzie uzupełniony – oryginał zawierał tylko część nazwy publikacji, por. tekst oryginału i przekładu na język angielski):

Ernst Robert Curtius (1886–1956) was a German literary scholar, philologist, and Romance language literary critic, best known for his 1948 study *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, translated in English as *European Literature and the Latin Middle Ages*. The reference to Curtius's book is the reference to the socialist time when Djurić studied General Literature and this book was an important for that program. In the new political circumstances of the 90s, this book for the poet referring to the European heritage became even more important than ever before. Garb's book refers to her feminist position,

24 D. Đurić: *The Border of My Body...*, s. 96.

and Davidson's book, she bought at Ljubljana's University used bookstore, and refers to her interest in Language poetry²⁵.

Sytuacja przekładu skłania zatem autorkę i tłumaczkę do ingerencji w tekst utworu (uzupełnienie tytułu dzieła Davidsona) i towarzyszące mu parateksty. Przekład wyzwala więc działanie twórcze samej autorki w perspektywie funkcjonowania tekstu w nowym czasoprzestrzennym kontekście – oddalenie kulturowo-geograficzne i bez mała 25 lat, jakie dzielą moment powstania utworu od publikacji jego angielskiego przekładu. Daje wreszcie wgląd w akt twórczy, stanowiąc metapoetycki komentarz wikłający oryginał i przekład w sieć meta-tekstowych odniesień.

Chwyt wielojęzyczności poetka eksponuje w cyklu *Identiteti*²⁶ z grudnia 1997 roku, w którym obok wyrażen języka serbskiego pojawiają się wchodzące z nimi w grę znaczeń leksemy angielskie. Komunikatom werbalnym towarzyszą fotografie dokumentujące performatywne działania artystki²⁷. To kolejne odniesienie do przekładu właściwego (na płaszczyźnie werbalnej) i intersemiotycznego (na płaszczyźnie wizualnej). Jednocześnie, choć utwory te funkcjonują w zapisie (kod werbalno-wizualny), poprzez sąsiedztwo dokumentującej i komentującej fotografii wprowadzony zostaje wymiar performatywny. Polega on na odnoszeniu werbalnego do wizualnego (lub przeszłego performansu) i grze kontekstowej – między językami reprezentującymi dwa porządki wyrażania i dwa uniwersa semantyczne (właściwe serbskiemu, czy serbsko-chorwackiemu jak czasem nazywa ów język poetka, i angielskiemu; lokalnemu i uniwersalnemu). Tematycznie Đurić eksploruje wciąż nurtujące ją kwestie tożsamości jako kategorii ogólnoludzkiej i abstrakcyjnej (żongluje hasłami-pojęciami: *vizija, horizont, slika, pitanje, pokret, prostor, ne-ja*), indywidualnej i twórczej – poetyckiej (*samosvest, potrošnja, promena; osetiti pisanje u zagonetnom prostoru praznine i upisati se u njega nju uprkos*), językowej i społeczno-politycznej, która ma wymiar zarówno uniwersalny – sytuacja funkcjonowania „pomiędzy” językami, jak i szczególny – fakt rozpadu Jugosławii i języka²⁸. Podkreśla zatem moment niezrozumienia, utraty kontekstu,

25 Ibidem.

26 D. Đurić: *All Over...*, s. 33–38.

27 Nadmienmy, że Đurić zaczęła działalność performansową właśnie od fotoperformansów, inspirować się Grupą 143 i grupą Zajednica za istraživanje prostora oraz tańcem nowoczesnym i fotografią Julii Margaret Cameron. Por. np. D. Đurić: *Performans poezija: nedovoljno definisano polje kulturalne produkcije?*. „NOVI IZRAZ, časopis za književnu i umjetničku kritiku” 2019, No 75–76, s. 26–32.

28 Ten temat będzie podejmować wielokrotnie, jak zwykle wplatając go w całą siatkę pojęć od tożsamości, przez podmiotowość (przedstawianą również w kategoriach feministycznych lub konstrukcyjnych), performans, sztukę słowa i materialność

funkcjonowania w pustej przestrzeni wyznaczanej przez słowo *ništa* lub ciąg angielskojęzycznych zwrotów. Jest tak np. w otwierającym cykl utworze *Identiteti 1*²⁹, gdzie zdjęciu poetki (na drugim planie widać na wpół przesłoniętą twarz) towarzyszy dwujęzyczny tekst, którego układ odsyła do estetyki programowania komputerowego. Poetka zestawia słowa, prowadząc grę znaczeń i dźwiękowych asocjacji:

SLIKA:LIK:JA

(mistake misreading misunderstanding)

out of context = what is your context =

EMPTY PLACE

(particular context that DOESN'T exist)

SHOULD NOT exist

W innym miejscu, wykorzystując podobne skojarzenia estetyczne, autorka znów zestawia angielskie leksemy z serbskimi odpowiednikami. Utwór, któremu towarzyszy zdjęcie z performansu (poetka kuca nad brzegiem morza), otwiera słowo *PONIŠTAVANJE*, a pod nim *delate*, następnie pojawiają się kolumny z zapisem słowa *NIŠTA*, a całą „operację semantyczną” zamyka znów dwujęzyczny zapis: (*emptiness*) *NIŠTAVILO*. W pewnym sensie autorka przedstawia proces „niszczenia niczego”, stosując figurę powtórzenia odsyłającą do koncepcji iterabilności Derridy. Jukstapozycja wydaje się najważniejszą regułą organizującą tekst, eksponuje blikość, a zarazem oddalenie obu systemów językowych (to moment odnoszący czytelnika do tematyki translatorycznej), a także współgranie systemów wyrażania artystycznego – werbalnego, wizualnego, performatywnego (ze względu na użycie fotografii, uporządkowanie zapisu słów, odesłanie do konkretnego performansu). Wielokrotnie powtarzane słowo *NIŠTA* sprawia, że poszczególne powtórzenia tworzą swego rodzaju kontekst dla siebie nawzajem. Dodajmy, że paradoks polega na tym, że jest to

dźwięku, wolność sztuki itd. Przykładowo w utworze pt. *KIŠA (Mala poetska drama za više glasova)* datowanym na 2004 rok pada stwierdzenie wprost odnoszące się do polityki językowej w krajach byłej Jugosławii: „Morala je smisliti način kako upotrebiti infinitive i samo infinitive. Ispevala je odu infinitivima. Oni daju drugačiji ritam rečenici. Oni rečenici daju drugačiji ritam. Rasprave o jeziku su zatrovale okolinu. Ne vidim izlaz. Ko je rekao. Zašto?”. D. Đurić: *KIŠA (Mala poetska drama za više glasova)*. W: eadem: *All Over...*, s. 73.

29 D. Đurić: *All Over...*, s. 35.

kontekst pusty, bo odnoszący się do niczego/nicości, czyli istotnego tematu cyklu. Poza słowami – w obu systemach językowych – istnieje zatem pustka, którą słowa te powodują (*ponišťavanje/delate*) i sankcjonują (*ništavilo/emptiness*). Nagromadzenie identycznych leksemów z pewnością jednak ukierunkuje ewentualną interpretację performatywną (recytatorską), gdyż w obliczu semantycznej pustki eksponować można tylko materialność dźwięku słowa.

Jeszcze wyraźniej do koncepcji przekładu odnosi się Đurić podczas performatywnych wykonań swoich utworów. Jedno z nich, zamieszczone na kanale autorki na platformie streamingowej YouTube, pt. *Improvizacije: izmedju jezika – engleskog, slovenačkog, srpskog i hrvatskog*³⁰, datowane jest na 8 kwietnia 2019 roku i stanowi rejestrację performansu wykonanego w ośrodku Centar za kulturu Stari Grad w Belgradzie. Bazuje ono na konkretnym werbalnym tekście (wcześniej zapisanym), ale pełne jest improwizowanych wypowiedzi i żywej interpretacji ruchowej (przemieszczanie się po sali-scenie, rytmizacja ruchu, elementy figur tanecznych) i głosowej (rozciągającej się od recytacji przez krzyk, śpiew, śmiech czy egzaltację sąsiadującą z wyważonym tonem). Sam performans staje się zatem swoistą translacją prymarnie tekstowego dzieła, które zostaje (jak w przekładzie) zinterpretowane na nowo, przedstawione w odmiennym medium i konkretnym kontekście.

Rejestracja wykonania stanowi kolejny poziom zapośredniczenia. Peggy Phelan stwierdza, że jedynym „życiem performansu” jest teraźniejszość: „it cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance”³¹, a nietrwałość i ulotność stanowi jego istotną wartość. Podkreślmy, że momentalność i konkretne umiejscowienie oraz ukontekstowanie wykonania niezaprzeczalnie wpływa na jego przebieg i odbiór (E. Fisher-Lichte³² zwraca uwagę na swoistą „zamkniętą pętlę wymiany bodźców” w performansie; tzw. *autopoietic feedback loop* – autopoietyczna pętla feedbacku). Rejestracja performansu może jednak pełnić istotną funkcję dokumentacyjną, umożliwiając tworzenie archiwum³³, transmisję wiedzy

30 D. Đurić: *Improvizacije: izmedju jezika – engleskog, slovenačkog, srpskog i hrvatskog* [zapis wideo występu], 8.04.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ucpo tE6rhqU&t=323s> [dostęp: 31.03.2025].

31 P. Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, London–New York 1993, s. 146.

32 E. Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. Borowski, M. Sugiera. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

33 Pomijam tymczasem istotny, lecz zbyt szeroki, by go tu zaprezentować, wątek ciała w performansie postrzeganego w kategoriach swobodnego archiwum. W takim wypadku nagranie służyłoby tworzeniu pamięci zbiorowej. Koncepcję tę zawdzięczamy Rebecce Schneider (R. Schneider: *Performans pozostaje*. Tłum. D. Sosnowska.

i demokratyzację performansu (konkretnego wykonania i performansu w ogóle jako rodzaju ekspresji). Taki sens rejestracji, rozprzestrzeniania nagrań w Internecie, obecności na festiwalach, w galeriach, na wykładach dostrzega Dubravka Đurić. Stąd być może także wielojęzyczność i częste komentarze autorskie w trakcie wykonań – tłumaczące (!) intencje poetki, kontekst osobisty, kulturowy, polityczny czy historyczny itd.

Na początku wzmiankowanego performansu Đurić zwraca się do publiczności po angielsku, zapowiadając swój performans (prawdopodobnie wśród belgradzkiej publiczności są obcokrajowcy), po czym zapowiedź przechodzi w wykonanie w jej *broken english* (dosł. łamanym angielskim) – jak charakteryzuje swój język – który ma być także *globish english*³⁴ i wreszcie jej *native south Slavic English*. W ten sposób poetka określa swój stosunek do użytego języka, który przyswoiła jako osoba nieanglojęzyczna i w którym ślad swój odcisnęły języki południowosłowiańskie (te bliskie, familiarne, ojczyście) – jak wynika z kontekstu – przede wszystkim chodzi o język słoweński, chorwacki i serbski. Charakterystyczna prozodia performerki potwierdza nabyty charakter angielszczyzny. Đurić zdaje się delektować brzmieniem swojego angielskiego, wypróbowuje go w wypowiedziach o różnicowanym tempie, wysokości, melodii (elementy śpiewu); mówi chodząc, obracając się, stojąc itd. Z takim samym entuzjazmem powtarza fragmenty tekstu w językach słowiańskich. Postawą ciała i przesuwaniem się w przestrzeni markuje miejsca przekładu – wypowiedzianych ekwiwalentów. Powtarzana głoska /ʃ/ brzmi zawsze tak samo, ale inaczej już brzmią leksemy: *ćuti*, *šuti*, *hush* (pol. *cicho*, *milcz*) wypowiedziane podczas performansu. Brzmienie słów w różnych językach prowadzi do semantycznych asocjacji, które w centrum stawiają aktywny kobiecy podmiot, uwikłany politycznie, subwersywny, wyrażający sprzeciw, np. „Grmljavina! [...] Thunder! [...] Grrr! Girl power! Girl riots! Pussy Riot!”³⁵.

W: *Re//mix. Performans i dokumentacja*. Red. D. Sajewska, T. Plata. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2014). Napięcie między indywidualnym i cieleśnym a zbiorowym i kontekstualnym stanowi analogię do rozważanych na wstępie koncepcji Winkina i Robinsona.

34 *Globish English* to termin ukuty przez Jeana-Paula Nerrière'a (por. *Don't Speak English, Parlez Globish*. Eyrolles, Paris 2004), oznacza uproszczoną wersję języka angielskiego opartą na podstawowych regułach gramatycznych, określonym zbiorze słów (około 1500), braku idiomów; język ten, używany głównie w kontaktach biznesowych przez nieanglojęzycznych użytkowników, z czasem stał się synonimem słabej, „łamanej” angielszczyzny.

35 To ostatnie jest oczywiście nawiązaniem do rosyjskiej feministycznej grupy Pussy Riot, słynącej z protestów politycznych i inspirowanej się działalnością innej, amerykańskiej, grupy Riot Grrrl.

Część wykonania opartą w większej mierze na uprzednio zapisanym tekście w językach słowiańskich (słoweńskim, serbskim, chorwackim; zaznaczymy jednak, że cały czas powraca w nim język angielski) poprzedza wstęp niejako tłumaczący sytuację liryczną wiersza – podmiot znajdujący się w centrum Lublany na tzw. Tromostovlju (charakterystyczny Potrójny Most w stolicy Słowenii, tuż obok placu Prešerna) i rozglądający się wokół. Następnie odnotowuje to, co widzi, szyldy, miejsca, podaje skojarzenia i tłumaczy słowa na inne języki (serbski, chorwacki, angielski). W ten sposób odnosi się do wydarzeń z życia Đurić i wyznacza przestrzeń wyobrażoną i tematyczną dla dalszych rozważań. Pojawiający się zaśpiew *Ave gratia plena* wyznacza sferę *sacrum*, lecz jest to świętość bez religii, można postawić tezę, że idzie tu raczej o sferę związaną z bezpośrednią obecnością (o podobnej formule pisał Derrida). Jest to obecność podmiotu-twórcy odpowiedzialnego i stojącego wobec odbiorcy (sankcjonuje gest performatywny) i obecność wielu języków³⁶, dodajmy, że są to języki „umiłowane” („which I adore” – wyznaje poetka). Namysł nad zasugerowaną przez autorkę sferą specyficznie rozumianego *sacrum* prowadzi nas wprost do wykorzystania wielojęzyczności i mechanizmu przekładu przez Đurić. Zarówno wielojęzyczność, posługiwanie się ekwiwalentyzacją, śpiew i glosolalia otwierają przestrzeń sakralną, są sposobem na przekraczanie ograniczeń tradycyjnych struktur językowych. Przekład tworzy ową przestrzeń „pomiędzy”, w której znajdować ma się poetka (czy jest to przestrzeń hipotetycznego „trzeciego języka” Derridy?), służyć ma transgresji podmiotu i jego hybrydyzacji.

To doświadczenie Dubravka Đurić łączy z kondycją kobiety (prezentuje obecne w licznych wypowiedziach inklinacje feministyczne) i kondycją postjugosłowiańską. „Pełna łaski” kobieta nie przyjmuje pokornej i milczącej postawy (jaką ewokuje biblijna apostofo), przeciwnie – mówi, na dodatek wieloma językami. Odzyskuje głos – którym bawi się, opowiada, śpiewa, śmieje się, krzyczy – dzięki zaangażowaniu w performans („As a young girl I had a problem with a communication to people [...] I went into performance to solve my problem of communication”). Đurić wielokrotnie powtarza, że

36 Świętość języka jest problemem podejmowanym przez Jacques’a Derridę w eseju *Oczy języka* (*Les yeux de la langue*). Filozof rozważa w nim istnienie „trzeciego języka” (w kontekście świętości/świeckości hebrajskiego), który nie byłby ani czysto sakralny, ani świecki, lecz stanowił przestrzeń przekształcenia tych kategorii. W tym kontekście trzeci język można rozumieć jako medium, które umożliwia wyrażenie doświadczeń nieuchwytnych w tradycyjnych ramach językowych. W odniesieniu do poezji Đurić postulat ów realizowałby się w chwycie wielojęzyczności i hybrydyzacji języka, w performansie – hybrydyzacji poprzez np. prozodię (wpływ słowiańskiej wymowy na język angielski wykonawcy); por. J. Derrida: *Oczy języka*. Tłum. T. Swo-boda. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 332–368.

dąży do oddzielenia głosu od języka (ściślej: semantyki). Inaczej niż w recytacji brzmienie nie musi akcentować czy „wydobywać” znaczenia, kierować interpretacją tekstu werbalnego. Użycie głosu w performansach Đurić – choć skłonni jesteśmy do jego interpretacyjnego sfunkcjonalizowania (i z pewnością jest to także możliwe, manipulacyjna gra głosem nie pociąga bowiem za sobą koniecznie desemantyzacji) – współtworzy przestrzeń „pomiędzy”. Przestrzeń dźwiękowa – jak sugeruje Erika Fischer-Lichte – doświadczana jest jako przestrzeń liminalna, miejsce ciągłych przejść, pasaży i przemian. Wspiera zatem wspólnie z wielojęzycznością i indeksami translacji hybrydyczny charakter podmiotu:

Głosem można się odtąd posługiwać tak, aby – za sprawą intonacji, akcentu, wysokości czy głośności – kontrapunktował on wypowiedzane słowa. Głos, który pozornie wypowiada przyjazne powitanie – a także towarzyszący mu wyraz twarzy, gesty, ruchy – może ujawniać strach czy nawet agresję. Powstaje w ten sposób pęknięcie, wskazujące na sprzeczność między zamierzonym i świadomym zachowaniem a rzeczywistością i może nawet nieświadomą postawą. Język może kłamać, ale ciało postrzega się zwykle jako prawdomówne i autentyczne. [...] Głos oddziela się od języka. To rozdzielenie należy jednak wytłumaczyć i zrozumieć w odniesieniu do postaci. [...] Polimorfizm głosu pozwala raczej z wielokrotnie sensy językowych wypowiedzi. Zaledwie utrudnia jednoznaczne rozumienie, ale nie wyklucza rozumienia języka w ogóle. Zarazem jednak, a może przede wszystkim, głos kieruje uwagę słuchającego na swoje własne cechy, które stają się wyraźne z każdym kolejnym oddechem i poprzez oddech. Za pośrednictwem tych cech cielesne bycie-w-świecie ujawnia się poprzez głos i staje się słyszalne dla innych³⁷.

Śmiech i egzaltacja, łączenie wysokiego i niskiego sprawiają, że całość oscyluje między powagą a żartem, dramatem a otuchą, nostalgią a łagodną drwiną. Jednocześnie Đurić wywołuje problem tożsamościowy związany z rozpadem Jugosławii i powstaniem „nowych” języków. Autorka nie opowiada się (już) za istnieniem jakiegoś jednego wspólnego tworu językowego (np. język serbsko-chorwacki bytuje w przestrzeni międzyjęzykowej), lecz sankcjonuje, utwierdza i „adoruje” jej ukochane języki – serbski, chorwacki, słoweński: „As a former Yugoslavian I will be between languages, between Serbian, Croatian and Slovenian. [...]”.

Częścią swojej hybrydycznej tożsamości czyni także naznaczony słowiańskim śladem język angielski, który gwarantuje zrozumiałość i lokuje pod-

37 E. Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności...*, s. 206–208.

miot w przestrzeni transnarodowej i globalnej. Poprzez język(i) i przekład poetka łączy globalne z lokalnym, narrację z poetyką wykluczającą prostą narracyjność:

For you who don't understand I'm switching between Serbian, Croatian and Slovenian, the languages I adore! Beside English, my Globish English, broken English [...] that we all understand. [...] Globalna identiteta, I am not a narrative poet. In my performances I become a narrator – I tell you my stories, through my globalna identiteta. I am a hybrid subject like many of us.

Przekład służy zatem transgresji dokonującej się w akcie performatywnym.

Twórczość Dubravki Đurić obfituje w rozmaite „indeksy odniesień do przekładu właściwego”, wśród których należałoby przede wszystkim wymienić wielojęzyczność, tematyzowanie sytuacji użycia języka i życia „pomiędzy” językami (a więc sytuacji translacji), wskaźniki ukształtowania fonetycznego tekstu zapisanego i ich konkretną dźwiękową interpretację (wskazującą na fonetyczno-prozodyczną wielojęzyczność). Lokuje to jej twórczość w dużej mierze w obszarze „post-przekładu”, do badania którego warto sięgnąć nie tylko po narzędzia literaturoznawcze, lecz także związane z teorią sztuki (szczególnie performansu i sztuk wizualnych) i filozofią. Tłumaczenie staje się bowiem aktem twórczym, językowym i cielesnym. Twórczość Dubravki Đurić podlega również „tradycyjnemu” przekładowi, który powinien jednak mieć na uwadze performatywną potencjalność utworów, oraz autotranslacji – zarówno na piśmie (gdzie performatywność oprócz samego aktu translacji polega na ingerencji w tekst lub parateksty), jak i w konkretnej realizacji performatywnej, której analiza wymaga odwołania się do kategorii estetycznych spoza przekładoznawstwa.

Aneks

Oryginał	Przekład na język włoski	Przekład na język angielski
<i>Granica mog tela</i> ¹	<i>Il limite del mio corpo</i> ²	<i>The Border of My Body</i> ³
Pitam se šta de desilo sa <i>Evropskim nasleđem i latinskim srednjim vekom</i> Ernesta Kurcijusa dok sedim u malom stanu na periferiji Ljubljane i čitam <i>Bodies of Modernity</i> Tamar Garb i <i>Modern Poetry and Material Word</i> Michaela Davidsona Razmišljam o Nostalgiji o opticanju vremena o blagostanju trenutaka u kojima su telo i razum opušteni o sintezi pogleda na svet o razbijenom ogledalu u kojem se Narcis-žena gleda o smirenosti i ubrzanjima promena o stazisima koji nas ograničavaju Telo hiperteksta Prijatelji novi i stari Kriptotekst na fonu drugačije kulture [...] U očekivanju Kulikovog performansa U očekivanju Vlastinog performansa Dok se smenjuju govori, monolozi, dijalozi [...] Piritehničari još dobro obavljaju svoj posao I tu nije kraj Niti je to kraj akribije	Mi chiedo cosa sia successo con <i>L'eredità europea e il medioevo latino</i> di Ernest Curtius mentre sto seduta in un piccolo appartamento della periferia di Ljubljana e leggo <i>Bodies of Modernity</i> di Tamar Garb e <i>Modern Poetry and Material Word</i> di Michael Davidson Medito sulla Nostalgia sul fluire del tempo sul benessere dei momenti nei quali il corpo e l'intelletto sono rilassati sulla sintesi dello sguardo sul mondo sullo specchio rotto nel quale si rispecchia la Donna-Narciso sulla tranquillità e sull'accelerazione dei cambiamenti sulle stasi che ci limitano Il corpo dell'ipertesto Amici vecchi e nuovi Il cripto-testo che si svela nel fondo di una cultura diversa [...] Aspettando la performace di Kulik Aspettando la performance di Vlasta Mentre si avvicinano discorsi, monologhi, dialoghi [...] I pirotecnici svolgono ancora bene il loro lavoro E non finisce qui E non finisce neppure il rancore	I ask myself what happened with the European Heritage and the Latin Middle Ages by Ernst Robert Curtius as I sit in the studio apartment on the outskirts of Ljubljana, reading <i>Bodies of Modernity</i> by Tamar Garb and <i>Ghostlier Demarcations: Modern Poetry in the Material World</i> by Michael Davidson I think of Nostalgia about the passage of time about the welfare of moments in which the body and mind are relaxed of the synthesis of points of view of the broken mirror into which a Narcissist-woman looks at herself about the calmness and speeding up of changes of stasis that constricts us The body of the hypertext Friends, old and new Cryptotext in the background of a different culture [...] In anticipation of Kulik's performance In anticipation of Vlasta's performance While speeches are being made one after the other, monologues, dialogues [...] Pyrotechnicians still are doing their jobs well And that's not yet the end Nor is that the end of meticulousness

1 D. Đurić: *Granica mog tela*. W: eadem: *All Over. Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004*. Feministička 94, Beograd 2004, s. 26–27.

2 D. Đurić: *Il limite del mio corpo*. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne della ex Jugoslavia*. Trad. a cura di B. Bratić, D. Ivić. Edizioni Akkuaria, Catania 2020, s. 81.

3 D. Đurić: *The Border of My Body*. Transl. B.D. Obradović. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2, s. 96. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].

Literatura

- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Sztuka post-przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 77–97.
- Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Ch. Bernstein. Oxford University Press, New York 1998.
- Derrida J.: *Signature Event Context*. „Glyph” 1977, vol. 1, s. 172–197.
- Derrida J.: *Oczy języka*. Tłum. T. Swoboda. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 332–368.
- Đurđević M., Đurić D.: *Moja je poezija politička na nivou forme* [rozmowa z D. Đurić]. „Portal Novosti”, 2.12.2024. <https://www.portalnovosti.com/dubravka-duric-moja-je-poezija-politicka-na-nivou-forme> [dostęp: 31.03.2025].
- Đurić D.: *All Over. Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004*. Feministička 94, Beograd 2004.
- Đurić D.: *Improvizacije: između jezika – engleskog, slovenačkog, srpskog i hrvatskog* [zapis wideo występu], 8.04.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ucpotE6rhqU&t=323s> [dostęp: 31.03.2025].
- Đurić D.: *Performans poezija: nedovoljno definisano polje kulturalne produkcije?*. „NOVI IZRAZ, časopis za književnu i umjetničku kritiku” 2019, No 75–76.
- Đurić D.: *The Border of My Body*. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].
- Đurić D., Ognjanović S.: *Dubravka Đurić* [notatka biograficzna]. „Secondary Archive” 2022. <https://secondaryarchive.org/artists/dubravka-djuric/> [dostęp: 31.03.2025].
- Fischer-Lichte E.: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. Borowski, M. Sugiera. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Kołtun A.: *Zwrot performatywny w naukach humanistycznych i społecznych. Wspólne założenia i obszary napięć*. W: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Red. Ł. Grajewski et al. Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 23–31.
- Koziołek R.: *Teoria literatury jako akt wiary*. W: *Teoria nad-interpretacją?* Red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok. Wydawnictwo FA-art, Uniwersytet Śląski, Katowice 2012, s. 76–89.
- Nycz R.: *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, z. 4, s. 101–130.
- Olejniczak J.: *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*. Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Warszawa 2016.

- Phelan P.: *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, London–New York 1993.
- Robinson D.: *Performance Linguistics. Speaking and Translating as Doing Things With Words*. Routledge, New York 2003.
- Schneider R.: *Performans pozostaje*. Tłum. D. Sosnowska. W: *Re//mix. Performans i dokumentacja*. Red. D. Sajewska, T. Plata. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014, s. 20–35.
- Sommerfeld B.: *Poetyka performatywności w przekładzie – Ryszard Wojnakowski jako tłumacz liryki Friederike Mayrocker*. „Porównania” 2020, nr 1 (26), s. 103–120.
- Tedlock D.: *Toward a Poetics of Polyphony and Translatability*. W: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Ch. Bernstein. Oxford University Press, New York 1998, s. 178–199.
- Voci di donne della ex Jugoslavia*. Red., tłum. B. Bratić, D. Ivić. Edizioni Akkuraria, Katania 2020.
- Winkin Y.: *Antropologia komunikacji: od teorii do badań terenowych*. Tłum. A. Karpowicz. Wstęp W.J. Burszta. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Woźniak J.: *Konstelacje dyskursów i spektakle metafor. Teoria literatury a zwrot performatywny*. Universitas, Kraków 2024.
- Ziemann Z.: *Przekład – między dramatem a teatrem*. „Pamiętnik Teatralny” 2024, nr 73, 4, s. 9–12.

Katarzyna Majdzik Papić

Извођење превода

Перформативна поезија Дубравке Ђурић и питање превођења

САЖЕТАК | У чланку се анализира перформативна поезија Дубравке Ђурић кроз призму концепата перформативности и превођења. Ауторка указује на сложене односе између текста, гласа и тела, тумачећи превођење као креативни и телесни чин. Посебна пажња посвећена је вишејезичности, итерабилности и перформансу као облику аутопревода. Стваралаштво Ђурић смешта се у оквире „пост-превода“, који превазилази границе језика и културе, захтевајући интердисциплинарни анализу на раскршћу преводилаштва, теорије перформанса и визуелних уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ | пост-превод, аутопревод, Дубравка Ђурић, перформативна поезија, вишејезичност

Katarzyna Majdzik Papić

Performing Translation

Dubravka Ćurić's Performative Poetry and the Question of Translation

SUMMARY | The article explores Dubravka Ćurić's performative poetry through the conceptual frameworks of performativity and translation. It highlights the intricate relationship between text, voice, and body, analyzing translation as a creative, embodied act. Emphasizing multilingualism, iterability, and performance as self-translation, the study situates Ćurić's work within the "post-translation" paradigm, calling for interdisciplinary analysis at the intersection of translation studies, performance theory, and visual art.

KEYWORDS | post-translation, self-translation, Dubravka Ćurić, performative poetry, multilingualism

KATARZYNA MAJDIK PAPIĆ | dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, przekładoznawczyni, absolwentka filologii chorwackiej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i lingwistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała m.in. w serii „Studia o Przekładzie”, czasopiśmie „Przekłady Literatur Słowiańskich” i w pracach zbiorowych poświęconych literaturze i kulturze chorwackiej oraz współczesnej translatologii. Autorka monografii: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości* (2015); *Narzędzia analizy przekładu* (współautor: D. Słapek, 2015). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół: najnowszej literatury chorwackiej i serbskiej; emigracyjnej literatury postjugosłowiańskiej; twórczości egzofonicznej w kontekście zagadnienia przekładu; eksperymentalnych i intermedialnych praktyk translatorskich; recepcji literatur słowiańskich; filozofii i teorii translacji.