

Przekłady Literatur Słowiańskich

11



Część

1



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Tom 11, część 1

Modernizm w przekładzie

KOLEGIUM REDAKCYJNE

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

REDAKTOR NAUKOWY / TEMATYCZNY CZĘŚCI 1. TOMU 11.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

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 2021 ROKU

Lista recenzentów znajduje się na stronie internetowej czasopisma:

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

REDAKCJA JĘZYKOWA

Barbara Jagoda (język polski), Monika Gawlak (język słoweński),
Aleksandra Kalaga (język angielski), Marijana Rošćić (język chorwacki),
Gabriela Wilk (język rosyjski)

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

Pożegnanie Profesora Borisa Paternu (Bożena Tokarz)

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ |

Przekład modernistyczny w kulturach słowiańskich
Kilka uwag wstępnych

Artykuły i rozprawy

ГАЛИНА ЛЕСНАЯ |

Роль перевода в становлении поэтики раннего
украинского модернизма начала XX в.

IGOR MEDIĆ |

Wild about Wilde — The Translation of Oscar Wilde's *Salomé*
in Croatian Literature of the Early 20th Century

BOJANA AČAMOVIĆ |

Under the Winged Sign of "Albatross":
Translations of Poe and Whitman and the Development
of Serbian Avant-garde

ŽARKA SVIRČEV |

Albatross Translation Project

KATARZYNA LUKAS |

Tako rzecze Zaratustra Waława Berenta:
młodopolska maniera czy nowatorski eksperyment?

BARBARA BIBIK |

Potrzeba tłumacza

ROBERT GROŠELJ |

»Rekonsi«: prevodi Kosovelovih konsov
in Chestermanove prevajalske strategije

ALENKA JENSTERLE-DOLEŽAL |

Prevod kot kulturni in literarni artefakt
Premerjava dveh čeških prevodov Prešernove pesmi
Slovo od mladosti

BEATA KALĘBA |

Długa droga do litewskiego przekładu
Traktatu poetyckiego Czesława Miłosza

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK |

O Zapomnianym świetle Jakuba Demla
i jego polskim przekładzie

ANDRIJ SAWENEĆ |

Modernistyczna obsceniczność w przekładzie: ukraińskie i rosyjskie
tłumaczenia *Kochanka Lady Chatterley* D.H. Lawrence'a
u schyłku ZSRR

TEA ROGIĆ MUSA |

Međuratni modernizam: Nałkowska i Krleža —
metafora »zle ljubavi« poljske i hrvatske književnosti

MAGDALENA ŚLAWSKA |

Problem sceniczności w polskim przekładzie
Trylogii dubrownickiej Iva Vojnovicia

LUCYNA SPYRKA |

Wokół słowackich przekładów
Lata w Nohant Jarosława Iwaszkiewicza

Varia

WOJCIECH GAŁĄZKA, SYLWIA SIEDLECKA |

O literaturze bułgarskiej, języku i przekładzie

Rozmowa z Wojciechem Gałązką



Pożegnanie Profesora Borisa Paternu



Boris Paternu (1926—2021)

Źródło: Archiwum Słoweńskiej Akademii Nauk i Sztuk (SAZU),
<https://www.sazu.si/clani/boris-paternu> (dostęp: 16.12.2021).

Dnia 26 listopada 2021 roku zmarł w Trieście w dziewięćdziesiątym szóstym roku życia akademik Boris Paternu — wybitny słoweński historyk i teoretyk literatury, członek Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki (SAZU), znawca twórczości Francego Prešerna i dwudziestowiecznej poezji, emerytowany i zasłużony profesor Uniwersytetu w Lublanie. Zmarł w swoim domu w dniu, w którym planował wygłosić referat naukowy na posiedzeniu SAZU w Lublanie. Jego aktywność intelektualna i naukowa wzbudza szacunek i podziw w środowisku zarówno słoweńskim, jak i międzynarodowym. Wyjątkowość jego osobowości była doceniana przez naukowców i studentów, co znalazło odzwierciedlenie w przyznanych mu prestiżowych nagrodach naukowych i państwowych oraz w wypowiedziach byłych studentów publikowanych na Facebooku teraz, po jego śmierci. Wraz z jego odejściem słoweńskie literaturoznawstwo i kultura poniosły wielką stratę.

Profesor Boris Paternu pozostawił po sobie duży i znaczący dorobek naukowy, o czym świadczy obszerna bibliografia jego prac zebrana już w 1986 roku (por. Jože Munda: *Bibliografija Borisa Paternuja: ob šestdesetletnici*. „Slavistična revija” 1986, 34/3) oraz aktywna do końca obecność w słoweńskim życiu naukowym, udokumentowana licznymi książkami, rozprawami oraz wystąpieniami na konferencjach i sympozjach naukowych. Przedmiotem swych badań Profesor uczynił literaturę słoweńską od baroku do postmodernizmu, podejmował także niektóre zagadnienia starszego piśmiennictwa. W rozprawach badał i omawiał poszczególne dzieła w kontekście stylów i kierunków od reformacji do współczesności, co pozwalało mu dostrzegać pewne prawidłowości artystyczne, kulturowe i indywidualne. Jako badacz wchodził też z nimi w dialog, dysponując własnym bagażem poznawczym.

Szczególne miejsce w naukowej działalności Profesora zajmowała poezja Francego Prešerna, którą poddał twórczej reinterpretacji. W różnych okresach czasu jego studia nad nią odkrywały Słoweńcom niewypowiedziane prawdy o poecie i o nich samych. Należy tu wymienić książki: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, I—II (1976, 1977) — stanowiącą znaczącą podstawę do Kidričeve nagrade za znanost (1981), *France Prešeren 1800—1849* (1994) oraz *France Prešeren: poeta sloveno 1800—1849* (1999, wydana w języku włoskim w Trieście). Wielu twierdziło, że swoimi studiami zbudował on pomnik Prešernowi, na co Profesor odpowiadał: „to nie ja, lecz on sam stworzył dzieło pomnikowe”. W *Wieńcu sonetów* pisał wszak Prešeren: „Poet tvoj nov Slovencem venec vije”.

Peter Kolšek w artykule opublikowanym 13 czerwca 2016 roku w „Delo”, w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin Profesora, przytoczył sentencje Tomasza Manna: poezja to „vesolje, stisnjeno v orehovo lupino”, i Borisa Paternu: „Poezija, če je dobra, ni za po kosilu”, które wyjaśniają rodzajowe preferencje Profesora, a także jego stosunek do literatury i literaturoznawstwa. Choć swą karierę na-

ukową rozpoczął od prozy narracyjnej i początków krytyki literackiej (*Slovenska literarna kritika pred Levstikom*, 1960 i *Estetske osnove Levstikove literarne kritike*, 1962), skupiał się przede wszystkim na poezji, widząc w niej syntezę odczuć i myśli. Pomimo to już pierwsze publikacje zapowiadały estetyczne podejście do literatury jako samodzielnej sztuki dającej przeżycie estetyczne w specyficznych warunkach, w jakich rozwijała się społeczna i duchowa historia Słowenii. Profesor był przekonany, że celem literaturoznawstwa jest odkrywanie znaczeń literatury jako sztuki słowa, czyli ewokowanego przez nią przeżycia estetycznego, poznawczego i emocjonalnego. Sprowadzenie literatury wyłącznie do celów utylitarnych uważał za podstawowy błąd wiedzy o literaturze.

Stosunek do literatury jako do autonomicznego fenomenu artystycznego wyjaśnia metodologię badawczą Profesora. Dzieło stanowiło dla niego wyzwanie poznawcze i estetyczne, do którego realizacji poszukiwał najwłaściwszych narzędzi badawczych zgodnie z aktualną wiedzą literaturoznawczą i humanistyczną. Dzięki temu odkrywał to, co nieznanne lub niedocenione w przeszłości i w teraźniejszości, np. nowe odczytanie poezji Prešerna, poezję buntu czy wprowadzenie do poetyckiego panteonu Edvarda Kocbeka i Danego Zajca. Ważną cechą jego dorobku było spojrzenie komparatystyczne na literaturę słoweńską zarówno w kontekście słowiańskim, jak i europejskim. Porównania zmuszały go do typologizacji zjawisk literatury rodzimej w świetle podobieństw i różnic. W osiemdziesiątą rocznicę urodzin Borisa Paternu Marko Juvan napisał o nim, że jego dorobek stanowi pomost między klasyką a nowoczesnością. Niewątpliwie tak jest, ponieważ Profesor ogłaszał swoje badania na przestrzeni ponad 60 lat, przy czym pozostają one ciągle aktualne dzięki umiejętności łączenia potrzeb dzieła literackiego (co wynika z interpretacji immanentnej) z nowoczesnymi metodologiami literackimi. W opusie Profesora można odnaleźć twórcze wykorzystanie strukturalizmu, semiotyki i francuskiej krytyki tematycznej w celu odczytania głębszego znaczenia utworu. Dzieło nie służy potwierdzeniu słuszności metodologii, lecz metodologia ma stanowić nowy klucz do odczytania dzieła. Ta uniwersalna prawda nie zależy tylko od przyjętych narzędzi, chociaż w nie też jest wpisana świadomość czasu, paradygmat kulturowy.

Boris Paternu był nie tylko wybitnym badaczem, lecz również doskonałym organizatorem życia naukowego w perspektywie międzynarodowej, co łączyło się z jego pracą badawczą. Był między innymi inicjatorem cyklicznych konferencji międzynarodowych Obdobja, które po raz pierwszy zorganizował w 1978 roku i które są kontynuowane do dzisiaj; współredaktorem renomowanego czasopisma „Slavistična revija” i publikacji pokonferencyjnych Obdobja; członkiem Rady Naukowej *Enciklopedije Slovenija*; organizatorem międzynarodowego sympozjum o Prešernie w Kranju w 1999 roku; członkiem nowego zespołu redakcyjnego *Brežinskih spomenikov*. W dowód uznania został

w 1979 roku powołany na członka korespondenta Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki, a w 1985 — na członka rzeczywistego.

Profesor związany był z trzema miastami: z Kranjem — od piętnastego roku życia do studiów w Lublanie, z miastem tym łączyła go biografia Prešerna i pochodzenie jego matki z rodziny Čopów (protoplasta Matija Čop był przyjacielem Prešerna i łącznikiem z polską literaturą); z Lublaną — gdzie mieszkał, studiował, a od 1961 roku do odejścia na emeryturę w 1994 roku wykładał na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Lublanie; z Triestem — nad Zatoką Triestańską, oknem na świat Słowenii, gdzie mieszkał wraz z żoną Mariją Pirjevec i pracował naukowo do końca życia.

Poznałam osobiście Profesora Paternu w 1976 roku. Zawdzięczam mu dwutorowość mojej kariery naukowej: słowenistyczną i polonistyczną. To on zainteresował mnie literaturą i kulturą słoweńską, zainspirował do jej badania, wierzył w moje możliwości intelektualne, pomagał, gdy była taka potrzeba. Dzięki niemu stałam się słowenistką. Dziękuję. Nie byłam studentką Profesora, choć słyszałam wiele jego wystąpień, „ekspresywno-poetyckich”, jak je określił Peter Kolšek. Muszę jednak podkreślić fakt, że w czasie naszych ponad pięćdziesięcioletnich kontaktów naukowych zauważyłam, jak bardzo inspirujący dla innych miał umysł i jak dobrze potrafił dostrzegać wartość drugiego. Tacy ludzie zdarzają się rzadko, są to „velikani”, jak pisał o Prešernie i Cankarze słoweński poeta awangardowy Srečko Kosovel.

Wraz ze śmiercią Profesora Borisa Paternu ogromną stratę poniosła słoweńska kultura, jego koledzy, przyjaciele oraz miłośnicy literatury. Brak ten w wielu na długo pozostanie trudną do przeżycia żałobą.

Bożena Tokarz



Przekład modernistyczny w kulturach słowiańskich Kilka uwag wstępnych

Modernist Translation in Slavic Cultures A Few Introductory Remarks

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz



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

POLISH ACADEMY OF SCIENCES

tamara.brzostowska@ibl.waw.pl

Data zgłoszenia: 22.10.2021 r. | Data akceptacji: 15.11.2021 r.

ABSTRACT | The article discusses the growing interest in Central and Eastern European literary modernisms in the context of the transnational turn, the translational turn and the archival turn recently diagnosed in the New Modernist Studies. The aims of the investigations are twofold: (1) to draw attention to the specificity of Slavic cultures of artistic translation and their ability to refocus and rebalance Western Eurocentric research on literary modernism, and (2) to introduce a new series of studies of the transnational interconnections between Slavic modernisms.

KEYWORDS | *Slavic modernism*, comparative modernism studies, transnational turn, modernist translation

Horyzonty badań nad nowoczesnością

W nowych studiach modernistycznych ostatniego dwudziestolecia refleksję nad ponadregionalną, ogólnoformacyjną specyfiką europejskiego modernizmu literackiego coraz wyraźniej przeciwważy nurt dociekań komparatystycznych eksponujących zagadnienia geopolitycznej odrębności, prądowych i terminologicznych antynomii oraz historyczno-kulturowej swoistości modernizmów regionalnych¹. Zwrot transnarodowy w historiografii modernistycznej, zdiagnozowany przez Douglasa Mao i Rebecę L. Walkowitz, nie tylko pozwolił włączyć w obszar badawczej uwagi heterogeniczne tradycje kulturowe, lecz także umożliwił rewizję periodyzacji dziejów, historycznej genealogii i wzajemnych zależności poszczególnych modernizmów. „Dziś coraz bardziej badaczy interesują modernizmy lokalne”² — wyjaśnia Ewa Paczoska, wiążąc rozwój obserwowanych tendencji ze zwrotem topograficznym i nowym regionalizmem we współczesnych badaniach literackich. To przesunięcie zainteresowań badawczych humanistyki z centrum na peryferie pozwoliło uwidocznić napięcia między głównymi ośrodkami promieniowania modernizmu, utożsamianymi z wielkomijskimi doświadczeniami Europy Zachodniej, a wielonarodowościowymi i różnojęzycznymi prowincjami³.

Myślenie o formacji modernistycznej w perspektywie wielorako połączonych geomodernizmów powoduje uniezwyklenie samej kategorii *modernizmu*. Rzeczniczki lokalizacyjnego podejścia do modernizmu, Laura Doyle i Laura Winkiel, podkreślają, że koncentracja na roli poszczególnych regionów w kulturowych, politycznych i społecznych dyskursach globalnej nowoczesności pozwala ujawniać modernistyczne innowacje w tekstach uznawanych dotąd

- 1 Zob. D. Mao, R.L. Walkowitz, 2014: *Nowe studia modernistyczne*. A. i M. Kęsiakowie, tłum. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 24, s. 97–115; S.S. Friedman, 2007: *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading. Toward a Locational Modernist Studies*. W: A. Eysteinnsson, V. Liska, eds.: *Modernism*. Vol. 1. Amsterdam—Philadelphia, Johns Benjamins Publishing Company, s. 35–52; S. Latham, G. Rogers, eds., 2021: *The New Modernist Studies Reader: An Anthology of Essential Criticism*. [S.l.] Bloomsbury Publishing.
- 2 E. Paczoska, 2017: *Słowo wstępne*. W: E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, red.: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. T. 1: *Teksty doświadczenia*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7.
- 3 Zob. I. Poniatowska, 2017: *Słowo wstępne*. W: E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, red.: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. T. 3: *Wspólnota pytań. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7–8.

za marginesowe, peryferyjne, drugoplanowe. Wydobywa też nieoczekiwane korelacje między tymi tekstami a innymi, uchodzącymi za bardziej tradycyjne, konwencjonalne lub, przeciwnie, eksperymentalne, postmodernistyczne⁴. Rozszerzenie badań nad geografiami modernizmu⁵ z jednej strony oraz uhistorycznianie literackiej nowoczesności z drugiej — powodują istotne przetasowania wewnątrz europejskiego dziedzictwa kulturowego. Odsłaniają nieznanne dotąd rejony modernistycznej konstelacji oraz niezbywalną obecność modernizmu w dyskursach artystycznych XXI wieku.

Wśród istotnych następstw transnarodowych i zarazem regionalistycznych tendencji w najnowszych badaniach porównawczych nad modernizmem szczególnie istotne dla prezentowanych tu rozważań są dwa, a mianowicie: (1) znaczne poszerzenie pola badań o historię i poetykę przekładu artystycznego oraz (2) dynamiczny rozwój studiów nad środkowo- i wschodnioeuropejskimi wariantami europejskiego modernizmu⁶.

Decydujące przesunięcie uwagi na przekład artystyczny jako kluczowy czynnik warunkujący międzykulturową ekspansję, transmisję i transformację nowoczesnych stylów, poetyk, języków artystycznych pozwala mówić o zwrocie translacyjnym w studiach porównawczych nad modernizmami⁷. Przekład jako jeden z dyskursów nowoczesnej literatury okazuje się nieodłącznym składnikiem modernistycznego programu kulturowej odnowy i artystycznej innowacji, swoistym laboratorium ekspresywnych możliwości języka poetyckiego oraz istotnym środkiem rozszerzania jego granic w poszczególnych literaturach narodowych. W ostatnich latach badaniom nad nowoczesnym przekładem literackim towarzyszą intensywne eksploracje archiwów regionalnych modernizmów literackich. Zwrot archiwalny w nowych studiach modernistycznych⁸,

4 Zob. L. Doyle, L. Winkiel, 2005: *Introduction: The Global Horizons of Modernism*. W: L. Doyle, L. Winkiel, eds.: *Geomodernism. Race, Modernism, Modernity*. Bloomington, Indiana University Press, s. 3.

5 Zob. P. Brooker, A. Thacker, eds., 2005: *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*. London—New York, Routledge.

6 Zob. m.in. trzynomowe wydanie *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867—1918)* (t. 1: *Teksty doświadczenia*, 2017; t. 2: *Doświadczenia tekstu*, 2017; t. 3: *Wspólnota pytań. Antologia*, 2017); M. Chmurski, 2013: *Modernizm(y) Europy Środkowej. Rekonesans*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1—2, s. 1—17.

7 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016: *The Translational Turn in Modernism Studies*. W: A. Adamowicz-Pośpiech, M. Mamet-Michalkiewicz, eds.: *Translation in Culture*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 13—38; S.G. Yao, 2013: *Translation Studies and Modernism*. W: J.-M. Rabaté, ed.: *A Handbook of Modernism Studies*. West Sussex, Wiley—Blackwell, s. 209—223.

8 Zob. N. Milthorpe, 2019: *Archives, Authority, Aura: Modernism's Archival Turn*. „Papers on Language and Literature”, nr 1, s. 3—15. Tendencje archiwistyczne uwyraźnia

jak wyjaśnia James A. Knapp, umożliwia istotną „korektę ahistorycznego teoretyzowania”⁹ na gruncie badań empirycznych. Przeniesienie znacznej części debaty literaturoznawczej do archiwów sprzyja nowym projektom historii literatury tłumaczonej¹⁰, a także monograficznym opracowaniom dorobku twórczego tłumaczy, przede wszystkim zaś badaniom nad biografiami translatorskimi i egodokumentami przekładowców¹¹. Trendy te ściśle splatają się z nurtem badań nad tłumaczem¹², które wyostrzają wrażliwość teoretyków i krytyków przekładu na zagadnienia podmiotowej percepcji, indywidualnego artysty i społeczno-kulturowej aktywności tłumaczy w szeroko rozumianym polu translatorskim.

Symptomatycznym, regionalnym przykładem wzajemnie sprzężonych tendencji archiwistycznych i „tłumaczoznawczych” w badaniach nad modernistycznym przekładem literackim jest studium Beaty Kałęby *Wyrwa w świecie. Przekład literacki w sowieckiej Litwie — casus Tomasa Venclovy i rówieśników* (2019)¹³. Autorka prezentuje w nim dokumenty translatorskie jako sytuacyjnie uwarunkowane wypowiedzi kulturowe powstałe w określonych okolicznościach (w analizowanym przypadku: wileńskie, kowieńskie, moskiewskie i leningradzkie życie artystyczne i akademickie w warunkach państwa totalitarnego), w konkretnym celu (przekład jako enklawa twórczej wolności), przez kogoś zapisane, odczytywane

seria wydawnicza *Historicizing Modernism* pod redakcją M. Feldmana i E. Tonninga, szczególnie najnowszy tom: *Historicizing Modernists. Approaches to „Archivalism”* opracowany przez redaktorów serii oraz A. Svendsen (2021).

- 9 J.A. Knapp, 2003: „*Ocular Proof*”: *Archival Revelations and Aesthetic Response*. „Poetics Today”, nr 4, s. 695; cyt. za: F. Fordham, 2010: *The Modernist Archive*. W: P. Brooker et al., eds.: *The Oxford Handbook of Modernisms*. Oxford, Oxford University Press, s. 47.
- 10 Na przykład A. Pym, 2009: *Humanizing Translation History*. „Hermes”, nr 22, s. 23—48; I. Tyšš, E. Gromová, 2020: *Taking Matters into our Own Hands: Humanizing Slovak Translation History*. „Porównania”, nr 1, s. 157—176.
- 11 Zob. np. J. Kita-Huber, R. Makarska, red., 2020: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Kraków, Universitas; a także artykuły zgromadzone w piśmie „Porównania” 2020, nr 1: *Czynnik ludzki w przekładzie literackim. Teorie, historie, praktyki*.
- 12 Zob. A. Chesterman, 2009: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes”, nr 42, s. 13—22.
- 13 Studium opiera się na materiałach archiwalnych z zasobów Archiwów Tomasa Venclovy i ojca poety — Antanasa Venclovy w Instytucie Literatury Litewskiej i Folkloru w Wilnie; Archiwów Tomasa Venclovy i Czesława Miłosza w Beinecke Library w Yale (USA); prywatnych archiwów Virgilijusa Čepaitisa, Wiktora Woroszyńskiego oraz Archiwum Jana Błońskiego w Bibliotece Jagiellońskiej. Prezentację unikatowych źródeł pisanych uzupełnia historia mówiona — relacje ustne rówieśników litewskiego poety oraz wyimki z ich prywatnej korespondencji z autorką studium.

i komentowane¹⁴. Przedemigracyjna twórczość translatorska Venclovy jest dla literaturoznawczyńni reprezentatywnym świadectwem literacko-intelektualnej samowiedzy litewskiego modernizmu. Wiążąc elementy różnorodnych postaw ideowych, etycznych i artystycznych dochodzących do głosu w środowiskach inteligenckich, staje się punktem ogniskowym, w którym zbiegają się rozmaite dyskursy kulturowe sowieckiej Litwy. W tym tomie „Przekładów Literatur Słowiańskich” znaleźniska z archiwów modernistycznego przekładu zostały zaprezentowane w szkicu historycznym Beaty Kalęby o *Długiej drodze do litewskiego przekładu „Traktatu poetyckiego” Czesława Miłosza*, dokumentującym „ludzki i literacki dialog”¹⁵ polskiego poety z Tomaszem Vencłową. Wyrazista deklaracja metodologiczna złożona przez polską lituanistkę trafia w sedno badań nad literackim modernizmem skoncentrowanych na aktywności tłumaczy:

jestem zwolenniczką takiego rozumienia relacji pomiędzy tekstem wyjściowym a jego przekładem na inny język oraz między autorem tekstu tłumaczonego a autorem przekładu, które nakazuje dokonywać odczytania utworu literackiego, który jest tłumaczeniem z innego języka, w pierwszym rzędzie mając na uwadze kontekst biografii autora utworu określanego jako przekład oraz literatury i sytuacji pozaliterackiej w kulturze języka przekładu¹⁶.

Badania transnarodowych powiązań literackich w kulturach polskiej, czeskiej, słowackiej, węgierskiej, chorwackiej, serbskiej, ukraińskiej czy litewskiej, wspierane przez poszukiwania archiwalne, prowadzą do stopniowej reorientacji i zrównoważenia zachodnioeuropejskich studiów modernistycznych — z punktu widzenia Europy Środkowej i Wschodniej¹⁷. Tę znaczącą zmianę perspektywy badawczej odnotowuje historyk wiedeńskiej moderny — Mateusz Chmurski: „Często marginalizowane w badaniach zachodnich doświadczenia artystyczne Europy Środkowo-Wschodniej dziś traktuje się jako zasadnicze dla głównego nurtu historii nowoczesności”¹⁸. Jest przy tym rzeczą znamieną, że dążeniom do regionalnego definiowania procesów kulturowych towarzyszą tendencje do ujmowania modernizmu Europy Środkowo-Wschodniej jako kulturowo-historycznej i geopolitycznej całości odznaczającej się swoistymi rozwojowymi osobliwościami i własną wewnętrzną hierarchią problemową.

14 Podstawowe założenia literaturoznawczych badań archiwistycznych wyszczególnia D. Ulicka, 2010: *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*. „Teksty Drugie”, nr 1—2, s. 161.

15 B. Kalęba: *Długa droga do litewskiego przekładu „Traktatu poetyckiego” Czesława Miłosza* — w niniejszym tomie.

16 Ibidem.

17 Zob. m.in. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang.

18 E. Paczoska, 2017: *Słowo wstępne...*, s. 8.

„Być może w najbliższych latach — prognozuje Mateusz Chmurski — możliwe będzie sformułowanie konkurencyjnego paradygmatu nowoczesności lokalnej, środkowoeuropejskiej”¹⁹. Najnowsze propozycje typologicznego spojrzenia na bałkański modernizm²⁰, słowiański modernizm²¹ lub modernizm wschodnioeuropejski podkreślają wprawdzie wspólnotę pytań²² dotyczących procesów kształtowania się nowoczesności w regionie, ale jeszcze częściej akcentują różnorodność udzielanych odpowiedzi, wewnętrzną hybrydyczność i antynomiczność charakteryzowanych formacji artystyczno-światopoglądowych. Te ostatnie cechy wynikają z przeciwstawnych tendencji: gorliwych dążeń słowiańskich modernistów do możliwie pełnej, szybkiej i harmonijnej adaptacji zachodnioeuropejskich wzorców kulturowych do lokalnych tradycji i uwarunkowań oraz równie silnych ambicji ich twórczego przekształcenia i przewyciężenia. Odrębność doświadczenia nowoczesności w badanych regionach wyjaśniana jest z jednej strony szczególnym splotem okoliczności historyczno-politycznych, kulturowych i społeczno-ekonomicznych (czas narodzin nacjonalizmów oraz powstawania utopii społecznych, politycznych, ideologicznych, naukowych i artystycznych przekraczających granice narodowych partykularyzmów²³), a z drugiej — niezwykłą intensywnością twórczości przekładowej obarczanej tu szczególną kulturotwórczą odpowiedzialnością. Wśród najistotniejszych wyróżników modernistycznych kultur przekładowych należałoby przy tym wskazać osobliwe dowartościowanie nieprzekładalności, która w ujęciu Stanisława Vinavera, współredaktora serbskiej modernistycznej Biblioteki Albatros,

krystalizuje różnice kulturowe i umożliwia dialog między kulturą źródłową i docelową — dialog, który nie dąży do wymazywania lub niwelowania różnic, ale

19 M. Chmurski, 2013: *Modernizm(y) Europy Środkowej. Rekonesans...*, s. 16.

20 Zob. np. S. Bahun, 2012: *The Balkans Uncovered: Toward Histoire Croisée of Modernism*. W: M. Wollaeger, M. Eatough, eds.: *Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York, Oxford University Press, s. 1–27.

21 G. Tichanov, 1996: *Nietzsche and Early Slavic Modernism*. W: E. Bojtar, ed.: *The Comparable and the Incomparable: Comparative Studies in the Literatures of Central and Eastern Europe*. Budapest, Central European University Comparative Literature Research Program, s. 67–103; S. Vladiv-Glover, 2002: *Lyrical Drama, Slavic Modernism: Anton Chekhov, Milutin Bojić, Momčilo Nastasijević*. „Southeastern Europe”. Zob. np. S. Roussenova, 2003: *Slavic Modernism in Central and Eastern Europe*. W: P. Poplawski, ed.: *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport, CT, Greenwood Press, s. 383–391.

22 By nawiązać do przywoływanego już wcześniej tytułu trzeciego tomu *Problemów literatury i kultur modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*.

23 Zob. E. Paczoska, 2017: *Słowo wstępne...*, s. 11; E. Paczoska, J. Sadowski, eds., 2006: *Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*. „Obóz. Problemy narodów byłego obozu komunistycznego”, nr 45–46.

przeciwnie, do wytwarzania nowości w interaktywnej komunikacji kultur, ich przenikania się lub wzajemnego odbijania się, z zachowaniem ich odrębności²⁴.

To przekierowanie uwagi na różnice, które uchylają się przed przekładalnością, w żadnym wypadku nie oznacza kwestionowania konieczności przekładu czy obniżenia jego standardów. Wprost przeciwnie, jest wyrazem pogłębionej samoświadomości językowej, literackiej i kulturowej modernistycznych tłumaczy, a także podzielanego przez nich przekonania o twórczym potencjale nieporozumienia w kontaktach międzykulturowych²⁵.

Odrębna strefa przekładu

Mimo istotnego znaczenia słowiańskich kultur przekładowych dla badań nad europejskimi modernizmami i modernistycznym przekładem literackim są one nadal, z różnych powodów historycznych i politycznych, niedostatecznie reprezentowane w dyskursie przekładoznawczym i komparatystycznym²⁶. Tymczasem, jak przekonują historyczki ukraińskiego modernizmu, Tamara Hundorowa i Agnieszka Korniejenko, „słowiańskie modernizmy potraktowane bez kompleksu niższości i niepełnowartościowości mogą skutecznie zmienić poglądy europocentryczne”²⁷ i otworzyć nowe przestrzenie badawcze. Temat prezentowanego tomu „Przekładów Literatur Słowiańskich” — *Modernizm*

24 Ž. Svirčev: *Albatoss Translation Project* — w niniejszym tomie (tłum. T.B.T.).

25 Szerzej na ten temat zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, eds., 2020: *Understanding Misunderstanding*. Vol. 1: *Cross-Cultural Translation*; vol. 2: *Artistic Practices*. Berlin, Peter Lang.

26 W zachodnioeuropejskiej refleksji nad europejskimi modernizmami najczęściej eksponowany jest nadal rosyjski modernizm literacki i rosyjskie kultury przekładu. Zob. np. B.J. Baer, S. Witt, eds., 2018: *Translation in Russian Contexts. Culture, Politics, Identity*. London—New York, Routledge; A. Eysteinson, V. Liska, eds., 2007: *Modernism*. Vol. 2. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, s. 755—1007 (rozdział *Locations: Case Studies*). Choć można zaobserwować stopniowy wzrost zainteresowania zachodnio- i południowosłowiańskimi literaturami przekładowymi (m.in. B.J. Baer, ed., 2011: *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins Publishing Company; „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, t. 7, cz. 1—2: *Tłumacze i przekładoznawstwo słowiańskie*).

27 A. Korniejenko, 1998: *Ukraiński modernizm. Próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*. Kraków, Universitas, s. 97. Zob. też T. Hundorowa, 1998: *Europejski modernizm czy europejskie modernizmy? (z perspektywy ukraińskiej)*. A. Korniejenko, tłum. W: R. Nycz, red.: *Odkrywanie modernizmu*. Kraków, Universitas, s. 521—529.

w *przekładzie* — wynika z potrzeby zarówno zapewnienia i utrwalenia miejsca słowiańskich kultur przekładowych w dyskusji nad europejskim modernizmem literackim, jak i dokonania rewizji angloamerykańskich koncepcji modernistycznego przekładu literackiego²⁸ z perspektywy słowiańskiego dyskursu przekładoznawczego i historycznoliterackiego.

Głównym zamierzeniem redaktorów i autorów było uchwycenie specyfiki modernistycznej kultury przekładowej w regionach, które Brian James Baer określił niegdyś mianem „wewnętrzny inny Europy” (Europe’s *internal other*)²⁹. Tę swoistość „alternatywnych [wobec zachodnioeuropejskich — T.B.T.] tradycji przekładowych”³⁰ trafnie scharakteryzowała Yvonne Howell, podkreślając nie tylko ich ogromny rozwojowy dynamizm, silne upolitycznienie i w związku z tym dużą widoczność, lecz także niezwykle złożony i ambiwalentny charakter sztuki translatorskiej w mniej znanych regionach Europy, w których

przekład mógł uwidaczniać zarówno głębokie historyczne pęknięcia, jak i futurystyczne, transnarodowe marzenia. [...] [N]iejednokrotnie podkreślał obawy regionu dotyczące późnego startu w wyścigu do nowoczesności, ale służył także przypomnieniu siły utajonej w unikalnych zasobach duchowych i kulturowych regionu³¹.

Artykuły zgromadzone w przedkładanym tomie pokazują, że rozpoznania brytyjskiej rusycystki, odnoszące się pierwotnie do wschodnioeuropejskiej literatury przekładowej, można wiązać także z południowo- i zachodniosłowiańskimi kulturami tłumaczenia. Wysoka dynamika przemian społeczno-politycznych, „późny start w wyścigu do nowoczesności”, a przede wszystkim konieczność „nadrabiania opóźnień” literatur słowiańskich w zakresie recepcji zachodniego modernizmu należą do istotnych zagadnień południowo- i zachodniosłowiańskiego dyskursu historyczno- i krytycznoprzekładowego; znajdują też odzwierciedlenie w prezentowanych tu tekstach. Podejmując *Problem sceniczności w polskim przekładzie „Trylogii dubrownickiej” Iva Vojnovicia*, Magdalena Ślawska przypomina, że „[m]odernizm chorwacki, który jak pozostałe modernizmy słowiańskie narodził się w atmosferze politycznego rozpadu”, cechuje „otwarcie

28 Przede wszystkim sformułowanych przez takich badaczy, jak S.G. Yao, 2002: *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*. New York, Palgrave Macmillan i L. Venuti, 2002: *Margin*. W: Idem: *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. 2nd ed. London—New York, Routledge, s. 164—236.

29 B.J. Baer, 2011: *Introduction. Cultures of Translation*. W: *Contexts, Subtexts and Pretexts...*, s. 1 (kursywa w oryginale).

30 B.J. Baer, 2011: *Introduction. Cultures of Translation...*, s. 1.

31 Y. Howell, 2019: *Through a Prism, Translated: Culture and Change in Russia*. W: M. Reynolds, ed.: *Prismatic Translation*. Cambridge, Legenda, s. 128 (tłum. T.B.T.).

na Zachód” służące poszukiwaniu wzorców literackich, „zbliżeniu do »centrum nowoczesności« i wyrównaniu poziomu artystycznego”³². Szczególnie uprzywilejowanie i swoiste kierunki ewolucji naturalizmu jako łącznika między dawną a nową epoką w chorwackim dramacie modernistycznym badaczka tłumaczy istotnym zapóźnieniem tego regionu kulturowego wobec tendencji, które już od dawna oddziaływały na procesy historycznoliterackie w Europie Zachodniej. Autorka odwołuje się do rozpoznania serbisty i kroatysty, a zarazem poety-tłumacza Juliana Kornhausera, który podkreśla kolejną istotną cechę słowiańskiej kultury przekładowej, będącą pochodną dążeń do realizacji przyspieszonego kursu modernizmu: swoistą transkulturową palimpsestowość, wzajemne nawarstwianie się obcych i rodzimych tendencji ideowo-artystycznych: „Wszak do tej pory literatury mniejszych narodów słowiańskich odczuwały kompleks niższości, wynikający z wyraźnego zapóźnienia procesów historycznoliterackich, co prowadziło do nakładania się prądów w celu nadrabiania zaległości”³³. Ten stylistyczny pluralizm³⁴, związany z jednej strony z asymetrią rozwoju kulturowo-politycznego regionów, a z drugiej — z postępującymi procesami modernistycznej globalizacji i hybrydyzacji literatury, należy do najważniejszych wyróżników nowoczesnego przekładu literackiego w Europie Środkowo-Wschodniej. Złożona problematyka artystycznych kryteriów definiowania przekładu modernistycznego wymaga jednak podjęcia odrębnych badań z zakresu poetyki historycznej przekładu w poszczególnych europejskich literaturach narodowych. Być może warto byłoby zaryzykować opis przekładu modernistycznego w kulturach słowiańskich w kategoriach formacji stylistycznej definiowanej przez Aleksandara Flakera jako swoista, historycznie wytworzona, ponadnarodowa, względnie jednorodna całość³⁵.

Podejmując problem nadrabiania kulturowych zaległości, Andrij Saveńec omawia rosyjskie i ukraińskie tłumaczenia powieści Davida Herberta Lawrence’a *Lady Chatterley’s Lover* (1928) jako znacznie spóźnione, ale za to właśnie dlatego najbardziej zauważalne³⁶ próby przyswojenia dziedzictwa anglojęzycznego modernizmu przez literaturę ukraińską i rosyjską u schyłku ZSRR. Istotnie, jak przekonuje Baer, „przeświadczenie, że narody Europy Wschodniej

32 M. Ślaska: *Problem sceniczności w polskim przekładzie „Trylogii dubrownickiej” Iva Vojnovicia* — w niniejszym tomie.

33 J. Kornhauser, 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 9.

34 Zob. I. Medić: *Wilde about Wilde — The Translation of Oscar Wilde’s “Salomé” in Croatian Literature of the Early 20th Century* — w niniejszym tomie.

35 Zob. A. Flaker, 1976: *Stilske formacije*. Zagreb, Liber.

36 Zob. A. Saveneć: *Modernistyczna obsceniczność w przekładzie: ukraińskie i rosyjskie tłumaczenia „Kochanka Lady Chatterley” D.H. Lawrence’a u schyłku ZSRR* — w niniejszym tomie.

muszą »dogonić« bardziej rozwinięty Zachód i zrekompensować spóźnione wejście w nowoczesność, sprawiło, że tłumaczenie stało się tam bardzo widoczną, często samoświadomą i szeroko dyskutowaną praktyką³⁷. Przekład był postrzegany zarówno jako „wstydlive przypomnienie opóźnień kulturowych”³⁸, jak i nader skuteczny sposób ich przewyciężenia oraz poligon doświadczeń artystycznych. Amerykański przekładoznawca podkreśla, że to właśnie zaangażowanie na rzecz misji kulturowej pomaga wyjaśnić bardzo wysoki społeczny status sztuki przekładowej w kulturach słowiańskich — uprawianej tam, jak pisze Baer, z wyjątkową powagą i wytrwałością³⁹. Wypada jednak podkreślić, że rozpoznania Yvonne Howell i Briana Jamesa Baera, choć wynikające z tendencji lokalizacyjnych, wyczulone na specyfikę środkowo- i wschodnioeuropejskich kultur tłumaczeniowych, mogą prowadzić do nadmiernego upraszczania słowiańskich modeli przekładu literackiego w odniesieniu do specyficznych dla regionu uwarunkowań kulturowo-politycznych traktowanych jako czynnik silnie ujednocający. Najważniejszym zadaniem badaczy słowiańskich modernizmów jest eksponowanie tego, co różnicuje sposoby teoretyzacji i praktyczne zastosowania nowoczesności w przekładzie literackim w poszczególnych kulturach środkowo- i wschodnioeuropejskich. Dynamikę międzyjęzykowego i międzykulturowego dialogu modernistycznego najpełniej odsłaniają analizy porównawcze tekstów źródłowych i docelowych na gruncie poetyki historycznej przekładu, w odniesieniu do różnorodnych trendów słowiańskiej refleksji przekładoznawczej.

Albatrosy modernizmu: przekłady w literaturach słowiańskich

Tom, który oddajemy do rąk Czytelników, zawiera artykuły przekładoznawców i literaturoznawców-komparatystów zainteresowanych problematyką przekładu modernistycznego w literaturach słowiańskich rozumianych jako „odrębna strefa przekładu, odmienna od innych”⁴⁰. Historyczny materiał porównawczy stanowią zarówno przekłady poetyckie, prozatorskie, dramatyczne, jak i filozoficzne, powstałe na gruncie modernizmów: polskiego, rosyjskiego, ukraińskiego,

37 B.J. Baer, 2011: *Introduction. Cultures of Translation...*, s. 4.

38 Ibidem.

39 Ibidem, s. 5.

40 Y. Howell, 2019: *Through a Prism, Translated...*, s. 128.

czeskiego, chorwackiego, serbskiego, słoweńskiego i litewskiego. Zamykający tom wywiad Sylwii Siedleckiej z Wojciechem Gałązką dodatkowo poszerza te konteksty o literaturę bułgarską. Znamienne, że studia nad modernistycznym przekładem literackim zgromadzone w niniejszym tomie są raczej wynikiem historyzującego, archiwistycznego zaangażowania badawczego niż namysłu teoretycznego nad wyznacznikami nowoczesności w tłumaczeniu literackim czy refleksji metodologicznej nad sposobami uprawiania historii modernistycznego przekładu. Skupiają się przeważnie na studiach przypadków, prezentacji wybranych fragmentów dziejów literatury narodowej (np. wczesnomodernistycznej literatury ukraińskiej) lub historii recepcji poszczególnych utworów, odraczając uogólniającą refleksję na temat specyfiki modernistycznego przekładu literackiego w Europie Środkowo-Wschodniej i znaczenia twórczości translatorskiej w kulturach słowiańskich. Zestawione obok siebie uwidaczniają jednak podobne tendencje badawcze, przede wszystkim nachylenie w kierunku przekładocentrycznej komparatystyki literackiej, dążenie do rewizji historii regionalnych modernizmów literackich i rozciągania chronologicznych granic modernizmu, a także zbliżone poglądy na rolę przekładu artystycznego w rozwoju nowoczesnych literatur słowiańskich.

Autorzy zgodnie podkreślają fundamentalne znaczenie przekładu jako „artefaktu kulturowego i literackiego”⁴¹ w rozwoju regionalnych odmian europejskiego modernizmu. Silne ukierunkowanie słowiańskich modernizmów na przekład zyskuje potwierdzenie w analizach czeskich tłumaczeń liryki słoweńskiego poety romantycznego Francego Prešerna (artykuł Alenki Jensterle-Doležal), włoskich i chorwackich tłumaczeń poezji słoweńskiego konstruktysty Srečka Kosovela (tekst Roberta Grošeljca) lub serbskich tłumaczeń amerykańskich modernistów (artykuł Bojany Aćamović). Stymulacyjną, dopełniającą i zarazem autorewizyjną rolę tłumaczeń w historii literatur słowiańskich dobitnie ukazuje dwugłos Žarki Svirčev i Bojany Aćamović o „Bibliotece Albatros” — serbskim projekcie przekładowym hołdującym ideom modernistycznego „intuicjonizmu, dynamizmu, chaosu, kosmizmu i ekspresjonizmu”⁴². Jak pisze serbska literaturoznawczyni: „Przekład jest ważnym czynnikiem nie tylko poszerzania repertuaru literackiego i transferu idei estetycznych, ale także otwierania na nowe możliwości rozumienia i repositionowania własnej kultury”⁴³, co oznacza między innymi samodzielne przewartościowywanie opozycji centrum i peryferii, a także ustalanie kanonów literatury światowej.

41 Przywołuję tu tytuł artykułu Alenki Jensterle-Doležal *Prevod kot kulturni in literarni artefakt. Premerjava dveh čeških prevodov Prešernove pesmi „Slovo od mladosti”* — w niniejszym tomie.

42 Ž. Svirčev: *Albatross Translation Project* — w niniejszym tomie.

43 Ibidem.

Zaproszeni do tomu przekładoznawcy-komparatyści wskazują na konieczność rewizji wielu ustaleń zachodnioeuropejskich badań nad modernizmem, przede wszystkim przeświadczeń o antytradycjonalizmie awangardy, modernistycznej dominacji elitarnego modelu literatury czy niechęci modernistów do literatury popularnej — z perspektywy literatury Europy Środkowo-Wschodniej. Szczególną uwagę przykuwają zagadnienia nieznanności języka oryginału jako wyróżnika, a nawet swoistej normy modernistycznego przekładu literackiego⁴⁴, a także ważnego źródła nowoczesnej kreatywności i innowacyjności. Barbara Bibik uświadamia kluczową rolę niemieckiej wersji językowej *Oresteji* Ajschylosa w przekładzie Jana Kasprowicza (*Potrzeba tłumacza*). Z kolei Igor Medić pokazuje, że pośrednictwo innojęzycznego przekładu (niemieckiego tłumaczenia *Salomé* Oskara Wilde’a) stymuluje uniezwykłą egzotyzację chorwackiego tekstu docelowego: „odnajdując odpowiedniki [niemieckich — T.B.T.] idiomów w rodzimym bogactwie kodów językowych, przekład chorwacki osiąga doceniane bogactwo leksykalne i złożoność wersji niemieckiej. Całość przyjmuje formę »językowego kolażu«⁴⁵. Trzeba podkreślić, że problemy wykorzystania twórczego potencjału nierozumienia języków obcych, żywiołu wielojęzyczności i rezygnacji z przekładu w utworach artystycznych należą do najintensywniej eksplorowanych obszarów badawczych w najnowszych zachodnioeuropejskich badaniach nad modernizmem⁴⁶. Podobnie — w samym centrum współczesnych studiów porównawczych nad modernizmem — sytuują się rozważania nad specyfiką modernistycznych przekładów literatury antycznej⁴⁷. Tropiąc idiolekt poetycki Kasprowicza w jego przekładach *Oresteji* Ajschylosa i pierwiastki ajshylejskie w oryginalnej twórczości młodopolskiego poety, Barbara Bibik zwraca uwagę na organiczny związek wczesnomodernistycznej twórczości oryginalnej i przekładowej. W odniesieniu do tego samego okresu literatury

44 O modernistycznym rozpowszechnieniu przekonania, że znajomość języka oryginału nie jest niezbędna do podjęcia pracy translatorskiej pisał S.G. Yao, 2002: *Translation and the Languages of Modernism...*, s. 18, 26. Historia refleksji translatorskiej i literatury przekładowej wcześniejszych epok dostarcza oczywiście licznych precedensów odchodzenia od zasady znajomości języka oryginału jako koniecznego warunku tłumaczenia.

45 I. Medić: *Wilde about Wilde — The Translation of Oscar Wilde’s “Salomé” in Croatian Literature of the Early 20th Century* — w niniejszym tomie (tłum. T.B.T.).

46 Zob. np. J. Taylor-Batty, 2020: *On Not Knowing Languages: Modernism, Untranslatability and Newness*. W: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, eds.: *Understanding Misunderstanding*. Vol. 1..., s. 41—65; J. Harding, J. Nash, eds., 2019: *Modernism and Non-Translation*. Oxford, Oxford University Press.

47 Najnowsze trendy badań nad „klasycznymi modernizmami” ukazuje m.in. monografia M. Hickman, L. Kozak, eds., 2019: *The Classics in Modernist Translation*. London, Bloomsbury Academic.

polskiej problematyki poetyki procesu tłumaczenia i autorskiej poetyki tłumacza podejmuje Katarzyna Lukas w artykule „*Tako rzecze Zaratustra*” Wacława Berenta: *młodopolska maniera czy nowatorski eksperyment?*. Przekładoznawczyni wyodrębnia trzy zachodzące na siebie kody językowo-literackie prozy poetyckiej Fryderyka Nietzschego w polskiej wersji językowej: poetycki idiolekt Berenta, styl poetycki Młodej Polski oraz język biblijny jako wzorzec archaizacyjny. Uwykułając jednocześnie silne inspiracje nietzscheańskie w pisarstwie polskiego prozaika, pokazuje *Tako rzecze Zaratustra* jako „quasi-oryginał», naznaczony niepowtarzalną sygnaturą polskiego pisarza⁴⁸ i proponuje ujęcie twórczości oryginalnej i przekładowej polskiego modernisty jako kontinuum. W prezentowanych tekstach przekład ujmowany jest jednak nie tylko jako modus twórczej aktywności, manifestacja modernistycznej wrażliwości artystycznej i samoświadomości kulturowej, lecz także jako medium rozprzestrzeniania się nowoczesnych idei antropologicznych i społecznych. Artykuły Andrija Sawenecia (*Modernistyczna obsceniczność w przekładzie: ukraińskie i rosyjskie tłumaczenia „Kochanka Lady Chatterley” D.H. Lawrence’a u schyłku ZSRR*) i Tei Rogić Musy (*Modernizm międzywojenny: Nałkowska i Krleża — metafora „nie dobrej miłości” w literaturach polskiej i chorwackiej*) uwidaczniają sposoby przełamywania tabu obyczajowego i językowego, wskazując na estetyczne dowartościowanie szoku w modernistycznych praktykach artystycznych.

Przekład ujmowany jest jako integralna część modernistycznego programu odnowy literatury i narzędzie transmisji nowoczesnego imperatywu inwencji (w rozważaniach Bojany Aćamović o roli przekładów Edgara Allana Poeego i Walta Whitmana w ewolucji serbskiej awangardy lub artykule Alenki Jensterle-Doležal o eksperymentalnym podejściu czeskich tłumaczy do poezji Francego Prešerna i wyostrzonej samoświadomości językowej jako wyróżnika modernistycznego przekładu). Twórczość translatorska to także silny stymulator ewolucji „mniejszych literatur” i skuteczne „narzędzie planowania kulturowego w kulturach o małym wpływie⁴⁹ (np. w artykule Žarki Svirčev *Albatross Translation Project*).

Rozważany w kolejnych artykułach przekład modernistyczny nie jest tożsamy ani z określonym zbiorem kanonicznych tekstów, ani z konkretnym typem doświadczeń translatorskich. Stanowi raczej zestaw pytań i problemów wyłaniających się w różnorodnych badaniach porównawczych nad regionalnymi modernizmami literackimi. Rozważania o tłumaczeniach w literaturach słowiańskich potwierdzają, że paradygmat translatorskiej nowoczesności

48 W niniejszym tomie.

49 By przywołać rozważania M. Ožbot, 2021: *Translation and Multilingualism. A Dynamic Interaction*. Ljubljana, Oddelek za romanske jezike in književnosti, s. 7–16.

obejmuje zjawiska nie tylko różnorodne i odmienne, ale nawet zasadniczo przeciwstawne i wykluczające się⁵⁰, jak tradycjonalizm w słowackiej praktyce przekładowej w dobie tzw. normalizacji po 1968 roku (omawiany w tekście Lucyny Spyрки) i przekładowy eksperymentalizm z okresu drugiej fali czeskiej awangardy (analizowany w artykule Alenki Jensterle-Doležal), wysoki, ocalający humanizm poetyckich tłumaczeń Tomasa Venclovy (podkreślany przez Beatę Kalębę) i subwersyjne praktyki przekraczania tabu językowego i obyczajowego w przekładzie (tekst Andrija Sawenecia).

Tom, który oddajemy do rąk Czytelników, jest zapowiedzią międzynarodowej konferencji przekładoznawczej *Modernism in Translation / Modernizm w przekładzie*, która została przesunięta na późniejszy termin z powodu pandemii COVID-19. Składając podziękowania Autorom za wysiłek włożony w pracę nad tekstami w warunkach lockdownu i komunikacji zdalnej, serdecznie zapraszamy do kontynuowania dyskusji na temat różnych sposobów praktykowania i teoretyzowania „nowoczesności w przekładzie” w kulturach słowiańskich. Ponieważ liczba zgłoszonych tekstów przewyższyła możliwości wydawnicze, do problematyki modernistycznych przekładów literackich powrócimy w kolejnym tomie „Przekładów Literatur Słowiańskich”.

Literatura

- Bahun S., 2012: *The Balkans Uncovered: Toward Histoire Croisée of Modernism*. W: M. Wollaeger, M. Eatough, eds.: *Oxford Handbook of Global Modernisms*. New York, Oxford University Press, s. 1—27.
- Baer B.J., 2011: *Introduction. Cultures of Translation*. W: B.J. Baer, ed.: *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*. Amsterdam—Philadelphia, PA, John Benjamins Publishing, s. 1—15.
- Baer B.J., Witt S., eds., 2018: *Translation in Russian Contexts. Culture, Politics, Identity*. London—New York, Routledge.
- Bolecki W., 2012: *Modalności modernizmu. Studia — analizy — interpretacje*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN.
- Brooker P., Thacker A., eds., 2005: *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*. London—New York, Routledge.

50 Szerzej na temat antynomiczności modernizmu i modernistycznego przekładu literackiego zob. W. Bolecki, 2012: *Modalności modernizmu. Studia — analizy — interpretacje*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 8; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny (modele i opozycje)*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorchyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — kultura — język*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 45—90.

- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2015: *Przekład modernistyczny (modele i opozycje)*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — kultura — język*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 45—90.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2016: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2016: *The Translational Turn in Modernism Studies*. W: A. Adamowicz-Pośpiech, M. Mamet-Michalkiewicz, eds.: *Translation in Culture*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 13—38.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., Rembowska-Płuciennik M., Śniecikowska B., eds., 2020: *Understanding Misunderstanding*. Vol. 1: *Cross-Cultural Translation*. Berlin, Peter Lang.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., Rembowska-Płuciennik M., Śniecikowska B., eds., 2020: *Understanding Misunderstanding*. Vol. 2: *Artistic Practices*. Berlin, Peter Lang.
- Chesterman A., 2009: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes”, nr 42, s. 13—22.
- Chmurski M., 2013: *Modernizm(y) Europy Środkowej. Rekonesans*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1—2, s. 1—17.
- Doyle L., Winkiel L., 2005: *Introduction: The Global Horizons of Modernism*. W: L. Doyle, L. Winkiel, eds.: *Geomodernism. Race, Modernism, Modernity*. Bloomington, Indiana University Press, s. 1—14.
- Eysteinson A., Liska V., eds., 2007: *Modernism*. Vol. 2. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Flaker A., 1976: *Stilske formacije*. Zagreb, Liber.
- Fordham F., 2010: *The Modernist Archive*. W: P. Brooker et al., eds.: *The Oxford Handbook of Modernisms*. Oxford, Oxford University Press, s. 45—60.
- Friedman S.S., 2007: *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading. Toward a Locational Modernist Studies*. W: A. Eysteinson, V. Liska, eds.: *Modernism*. Vol. 1. Amsterdam—Philadelphia, Johns Benjamins Publishing, s. 35—52.
- Feldman M., Tønning E., Svendsen A., eds., 2021: *Historicizing Modernists. Approaches to „Archivalism”*. London, Bloomsbury Academic.
- Harding J., Nash J., eds., 2019: *Modernism and Non-Translation*. Oxford, Oxford University Press.
- Hickman M., 2019: *Introduction*. W: M. Hickman, L. Kozak, eds.: *The Classics in Modernist Translation*. London, Bloomsbury Academic, s. 1—18.
- Howell Y., 2019: *Through a Prism, Translated: Culture and Change in Russia*. W: M. Reynolds, ed.: *Prismatic Translation*. Cambridge, Legenda, s. 121—139.

- Hundorowa T., 1998: *Europejski modernizm czy europejskie modernizmy? (z perspektywy ukraińskiej)*. A. Korniejenko, tłum. W: R. Nycz, red.: *Odkrywanie modernizmu*. Kraków, Universitas, s. 521—529.
- Kalęba B., 2019: *Wyrwa w świecie. Przekład literacki w sowieckiej Litwie — casus Tomasa Venclovy i rówieśników*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kita-Huber J., Makarska R., red., 2020: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Kraków, Universitas.
- Knapp J., 2003: „Ocular Proof”: *Archival Revelations and Aesthetic Response*. „Poetics Today”, nr 4, s. 695—727.
- Kornhauser J., 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Korniejenko A., 1998: *Ukraiński modernizm. Próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*. Kraków, Universitas.
- Latham S., Rogers G., red., 2021: *The New Modernist Studies Reader: An Anthology of Essential Criticism*. [S.l.], Bloomsbury Publishing.
- Mao D., Walkowitz R.L., 2014: *Nowe studia modernistyczne*. A. i M. Kęsiakowie, tłum. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 24, s. 97—115.
- Milthorpe N., 2019: *Archives, Authority, Aura: Modernism’s Archival Turn*. „Papers on Language and Literature”, nr 1, s. 3—15.
- Ožbot M., 2021: *Translation and Multilingualism. A Dynamic Interaction*. Ljubljana, Oddelek za romanske jezike in književnosti.
- Paczoska E., 2017: *Słowo wstępne*. W: E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, red.: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867—1918)*. T. 1: *Teksty doświadczenia*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7—15.
- Paczoska E., Poniatowska I., Chmurski M., red., 2017: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867—1918)*. T. 1: *Teksty doświadczenia*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Paczoska E., Poniatowska I., Chmurski M., red., 2017: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867—1918)*. T. 2: *Doświadczenia tekstu*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Paczoska E., Poniatowska I., Chmurski M., red., 2017: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867—1918)*. T. 3: *Wspólnota pytań. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Paczoska E., Sadowski J., red., 2006: *Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*. „Obóz. Problemy narodów byłego obozu komunistycznego”, nr 45—46.

- Poniatowska I., 2017: *Słowo wstępne*. W: E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, red.: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867—1918)*. T. 3: *Wspólnota pytań. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7—11.
- „Porównania” 2020, nr 1: *Czynnik ludzki w przekładzie literackim. Teorie, historie, praktyki*.
- „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, t. 7, cz. 1—2: *Tłumacze i przekładowstwo słowiańskie*.
- Pym A., 2009: *Humanizing Translation History*. „Hermes”, nr 22, s. 23—48.
- Roussenova S., 2003: *Slavic Modernism in Central and Eastern Europe*. W: P. Poplawski, ed.: *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport, CT, Greenwood Press, s. 383—391.
- Taylor-Batty J., 2020: *On Not Knowing Languages: Modernism, Untranslatability and Newness*. W: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, eds.: *Understanding Misunderstanding*. Vol. 1: *Cross-Cultural Translation*. Berlin, Peter Lang, s. 41—65.
- Tichanov G., 1996: *Nietzsche and Early Slavic Modernism*. W: E. Bojtar, ed.: *The Comparable and the Incomparable: Comparative Studies in the Literatures of Central and Eastern Europe*. Budapest, Central European University Comparative Literature Research Program, s. 67—103.
- Tyšš I., Gromová E., 2020: *Taking Matters into our Own Hands: Humanizing Slovak Translation History*. „Porównania”, nr 1, s. 157—176.
- Ulicka D., 2010: *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*. „Teksty Drugie”, nr 1—2, s. 159—164.
- Venuti L., 2002: *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. 2nd ed. London—New York, Routledge.
- Vladiv-Glover S., 2002: *Lyrical Drama, Slavic Modernism: Anton Chekhov, Milutin Bojić, Momčilo Nastasijević*. „Southeastern Europe”, vol. 18.
- Yao S.G., 2002: *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*. New York, Palgrave Macmillan.
- Yao S.G., 2013: *Translation Studies and Modernism*. W: J.-M. Rabaté, ed.: *A Handbook of Modernism Studies*. West Sussex, Wiley—Blackwell, s. 209—223.
- Yao S.G., 2019: *Foreword. The Classics, Modernism and Translation: A Conflicted History*. W: M. Hickman, L. Kozak, eds.: *The Classics in Modernist Translation*. London, Bloomsbury Academic, s. xv—xvi.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz
Przeład modernistyczny w kulturach słowiańskich
Kilka uwag wstępnych

STRESZCZENIE | Celem artykułu jest zwięzłe przedstawienie kondycji badań nad modernizmami literackimi Europy Środkowo-Wschodniej w kontekście zwrotu transnarodowego, zwrotu translacyjnego i zwrotu archiwalnego w nowych badaniach modernistycznych. Rozważania na temat specyfiki słowiańskich kultur przekładu artystycznego oraz możliwości reorientacji i zrównoważenia zachodnioeuropejskich badań nad literackim modernizmem inspirowane są nowymi badaniami nad transnarodowymi powiązaniem między słowiańskimi modernizmami, które są prezentowane w niniejszym tomie.

SŁOWA KLUCZOWE | słowiański modernizm, badania porównawcze nad modernizmem, zwrot transnarodowy, przekład modernistyczny

Тамара Бжостовска-Тэрэшкевич
Модернистский перевод в славянских культурах
Несколько предварительных замечаний

РЕЗЮМЕ | Целью статьи является краткое представление состояния исследований в области литературного модернизма в Центральной и Восточной Европе в контексте транснационального поворота, трансляционного поворота и архивального поворота в новых исследованиях модернизма. Размышления о специфике славянских культур художественного перевода и их способности перенаправить и сбалансировать западноевропейские исследования литературного модернизма вдохновлены новыми исследованиями транснациональных связей между славянскими модернизмами, представленными в этом сборнике.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | славянский модернизм, сравнительные исследования модернизма, транснациональный поворот, модернистский перевод

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.

Artykuły i rozprawy



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



Роль перевода в становлении поэтики раннего украинского модернизма начала XX в.

The Role of Translation in the Formation of the Poetics of Early Ukrainian Modernism at the Beginning of the 20th Century

Галина Лесная



<https://orcid.org/0000-0003-1501-0060>

MOSCOW STATE INSTITUTE OF INTERNATIONAL RELATIONS (UNIVERSITY)
OF THE MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS OF THE RUSSIAN FEDERATION
glesnaya@gmail.com

Дата заявки: 27.03.2021 | Дата рецензии и одобрения: 25.06.2021

ABSTRACT | The development of modernism in the history of Ukrainian literature at the beginning of the 20th century was accompanied by a discussion in which the younger generation of writers opposed the conservative attitudes of the elders. The variety of artistic trends of that time led to the complexity of defining many aspects of the formation of modernism, including the question of the chronological framework of Ukrainian modernism as a phenomenon, as well as the origins of the ideological shift in Ukrainian culture of the late 19th and early 20th centuries. The task of mastering the new content of contemporary “foreign” literature was set by the literary groups “Moloda Muza” and “Ukrayins’ka hata”, who turned the development of the poetics of modernism into their aesthetic credo. It is important to determine what role literary translation, that Ukrainian writers in the early 20th century attached great importance, played in this process.

KEYWORDS | modernism in Ukrainian literature of the early 20th century, “Moloda Muza”, “Ukrayins’ka hata”, poetics, literary translation

Изданные более четверти века назад произведения многих ранее не публиковавшихся украинских писателей изменили общее представление о литературном процессе XX в. и потребовали нового подхода к украинской литературе в целом. Сложность этой задачи в отношении всей украинской культуры XX в. обусловлена не только необходимостью восполнения и пересмотра многих фактов художественной культуры, но и необходимостью их переосмысления с учётом внелитературных факторов. В советском литературоведении художественные произведения в течение длительного времени оценивались сквозь призму идеологии. Те явления литературы, которые не принадлежали к узко понимаемому реализму (критическому или социалистическому), считались неправильными (а это означало — не обладающими художественными достоинствами), поэтому они не публиковались и не изучались. Обширные пласты культурных явлений по преимуществу XX в. оказались неизвестными и читателям, и специалистам. Это касалось не только украинской, но и всех других национальных литератур Советского Союза.

Произведения многих несправедливо забытых авторов, изданные на рубеже 1980—1990-х и в 1990-е гг., стали фактом литературного процесса двух временных эпох: времени их первого издания (или написания) и конца XX в. В русском литературоведении такое явление получило название «возвращённой» литературы и касается всех не публиковавшихся в течение советского времени художественных произведений. В украинском литературоведении одного наименования для всех этих явлений нет¹.

Приступая к исследованию проблемы, касающейся этого пласта литературы, следует определиться с терминологией и хронологическими рамками описываемых явлений. Принимая широко распространённое понимание поэтики в качестве науки, изучающей поэзию как искусство², представляется важным не только рассмотреть характерные черты раннего украинского модернизма (в аспекте перевода), но и установить его истоки и включённость в дальнейшее развитие украинской литературы. Вместе с тем определение роли перевода в становлении поэтики украинского модернизма невозможно без осмысления специфики его формирования в контексте развития других литератур.

1 В анализе украинской литературы XX в. нужно учитывать тот факт, что писатели работали в регионах, входивших в состав разных государств, а также, что, начиная с рубежа XIX—XX вв., в литературном процессе появляется эмигрантская литература.

2 В.М. Жирмунский, 1977: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды*. Ленинград, Наука, с. 15.

Начало XX в. (иногда рубеж XIX—XX вв.) в истории украинской литературы, как правило, соотносится с термином «ранний модернизм», хотя полностью многообразие и противоречивость тенденций в развитии литературы этого времени таким названием не исчерпываются. В короткий период между серединой 1900-х и началом 1930-х гг. возникали и распадались группы и объединения писателей, громко декларировались программы и манифесты, однако практика художественного творчества не всегда им соответствовала. Тогда смена эстетических установок могла происходить в рамках одной литературной группы или творчества одного автора, что подтверждает разнообразие художественных веяний эпохи.

Различая собственно начало века и 1920—1930-е гг., многие исследователи сходятся во мнении, что в истории украинской литературы период между двумя мировыми войнами коренным образом отличается от двух первых десятилетий XX в. Тамара Гундорова связывает это изменение эстетических тенденций со сменой литературных поколений³. Вслед за французским исследователем Альбертом Тибодом, представляется существенным воспринимать поколенческий подход в периодизации литературного процесса в более широком толковании, включая в него многие другие аспекты, в том числе факторы общественного и исторического развития⁴. В украинской культуре важные изменения, указанные Т. Гундоровой, происходили на фоне общественно-исторических потрясений того времени: Первой мировой и гражданской войн, революций и мн. др. Если их учитывать, окажется, что чёткие границы между ранним модернизмом начала XX в. и так называемым зрелым модернизмом (ещё одно название периода 1920—1930-х гг.) провести довольно сложно, поскольку такая периодизация не всегда оправданно разрывает на части творчество многих писателей. К тому же для второго десятилетия периода зрелого

3 Об этом Тамара Гундорова пишет: «Відхід з життя М. Коцюбинського, Леси Українки, І. Франка, еміграція О. Олеся, С. Черкасенка, М. Шаповала, В. Винниченка, М. Вороного, В. Самійленка (незабаром останні повернулися), розстріл Г. Чупринки (1921) позначили кінець раннього етапу українського модернізму [...]» (рус. «Уход из жизни М. Коцюбинского, Леси Украинки, И. Франко, эмиграция А. Олеся, С. Черкасенко, М. Шаповала, В. Винниченко, М. Вороного, В. Самийленко (вскоре последние вернулись обратно), расстрел Г. Чупринки (1921) определили конец раннего этапа украинского модернизма [...]). См. Т. Гундорова, 1993: *Початок XX ст.: загальні тенденції художнього розвитку*. В: В.Г. Дончик, ред.: *Історія української літератури XX століття: у 2 кн.*, кн. 1. Київ, Либідь, с. 21. Здесь и далее тексты с украинского языка на русский переведены автором статьи — Г.Л.

4 A. Thibaudet, 1997: *Historia literatury francuskiej: od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*. J. Guze, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

модернізму (1930-х гг.) характерні свої різнонаправлені тенденції. Вслідствие цього літературознавчі склони і самі 1920—1930-е гг. ділять на декількох періодів⁵.

Більш чітка періодизація літературного процесу могла б опертися на власне художественні критерії модернізму як явлення культури. Однак і тут спостерігається несугласованість в літературознавчому (і шире — культурологічному) розумінні терміна «модернізм» в відношенні явлень української літератури⁶, розмежуванні понять «декаданс» і «авангардизм», визначенні хронологічних рамок модернізму, а також його впливу на подальше розвиток культури. В роботах дослідників поняття «напрямок», «течія», «школа», «стилістическа тенденція», «художественне рухання» і т.п. часто використовуються паралельно.

Не вдаючись в деталі і нюанси суперечливих визначень модернізму (це завдання окремого наукового дослідження), потрібно відзначити, що за останні чверть століття його вивченню присвячено немало цікавих робіт⁷, в тому числі не тільки українських літературознавців⁸.

Визначаючи хронологічні рамки модернізму в історії української літератури, потрібно мати в увазі їх умовність: істини модернізму більшість дослідників порівнює з початком ХХ в., а «модернізмом, як правило, називають літературу періоду між двома світовими війнами»

5 О. Харлан, 2014: *Українська та польська література міжвоєнного десятиліття: катастрофічні ландшафти*. «Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету», вип. 1, с. 195.

6 Т. Гундорова, 1995: *Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива)*. «Слово і Час», № 2, с. 28—31.

7 Т. Гундорова, 1997: *Проявлення Слова: Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Львів, Літопис; С. Павличко, 1997: *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ, Либідь; М. Моклиця, 1998: *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк, Вежа; Я. Поліщук, 1998: *Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії*. Івано-Франківськ, Лілея-НВ; М. Ільницький, 1999: *Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст.* Львів, Місіонер; Д. Затонський, 2000: *Модернізм і постмодернізм: Мислі об ізвечном коловраченні изящних і неизящних искусств*. Харків, Фолио; Москва, Издательство «АСТ»; В. Моренець, 2002: *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща*. Київ, Основи; В. Агеєва, 2011: *Апология модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї*. Київ, Грані-Т; *Український модернізм зі столітньої відстані*, 2001. «Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство». Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету, вип. Х, спеціальний.

8 См. А. Korniejeno, 1998: *Український модернізм: проба періодизації процесу historycznoliterackiego*. Kraków, TAIWPN Universitas.

(укр. «модернізмом, як правило, називають літературу періоду між двома світовими війнами»)⁹. Однако по тенденциям развития и художественному уровню оба периода тесно связаны, а 1921 г. (определён Т. Гундоровой как завершающий эпоху) условен как с точки зрения окончания одного периода, так и начала другого.

Сущность литературного синтеза межвоенного двадцатилетия польский учёный Леслав Эустахевич определил как стиль эпохи, сформированной сочетанием эстетических и исторических предпосылок¹⁰, именно эти предпосылки и стали почвой для формирования общих поисков, идей и открытий всей украинской культуры первой трети XX в.

Первопричиной коренных сдвигов в мировой культуре начала XX в. большинство учёных считает тот глубокий перелом, который произошёл в человеческом сознании на рубеже XIX—XX вв. и привёл к обновлению литературы, музыки, живописи, театра во многих странах мира. Экстракультурным фактором такого перелома один из ведущих исследователей русской литературы рубежа XIX—XX вв. Леонид Долгополов назвал новые научные представления о строении Вселенной и её законах, сформулированные в теории относительности Эйнштейна: «[...] когда в самом начале XX века Эйнштейн обосновал принцип относительности, он не только сделал великое открытие, он выразил и *новое сознание личности*, по-иному представлявшей себе теперь картину мира»¹¹.

О том, что украинская культура начала XX в. не могла пройти мимо таких общечеловеческих потрясений, свидетельствуют многие украинские писатели того времени, прежде всего Леся Украинка и Иван Франко. В статье *Малорусские писатели на Буковине* (1900) Леся Украинка писала о характерном для современности протесте личности против среды

9 С. Павличко, 1997: *Дискурс модернізму...*, с. 17.

10 L. Eustachiewicz, 1983: *Dwudziestolecie 1919—1939*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, с. 17.

11 Л.К. Долгополов, 1985: *На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века*. Ленинград, Советский писатель, с. 22. Сущность этого нового сознания личности учёный охарактеризовал так: «Пережитый наукой в начале века переворот, следствием которого и явилась новая картина мира, свидетельствует о том, что человеческое сознание вступило в новую фазу своего развития. Мир стал восприниматься в единстве, независимо от того, какой сферы познания касалось человеческое мышление — научной, исторической или художественной. На первый план выдвинулись теперь не структурные различия, а внутренние сцепления, связи, структурные общности. Человек почувствовал себя во власти сил и природных, и исторических одновременно. И сами эти силы начали соотноситься друг с другом, сливаться, составляя единый фон, на котором и происходило перерождение сознания». Там же, с. 23.

и неизбежно сопровождающих его порывах «*ins Vlaui*», которые составляют определённый момент в истории литературы каждого народа и что этот момент наступил и в украинской литературе: «Подобное литературно-общественное настроение вызывало в своё время необычайный подъём художественного творчества у других народов; можно думать, — так как на это есть указания, — что такое настроение не пройдёт бесследно и для малорусской литературы»¹². Иван Франко отличительную черту украинской литературы того времени увидел в её «европеизации». В статье об украинской литературе, помещённой в 1901 г. в немецком журнале «*Aus fremden Zungen*» (рус. «Из чужих языков»), он писал: «Усвоив литературные традиции своих учителей, молодая генерация писателей, к которым принадлежат Ольга Кобылянская, Василь Стефаник, Лесь Мартович, Антин Крушельницкий, Михаил Яцкив и Марко Черемшина, стремится отражать своеобразие украинской жизни в совсем новой европейской манере»¹³.

Оба классика украинской литературы в своих наблюдениях об изменениях, происходящих в развитии литературного процесса того времени, констатируют соединение в нём двух взаимосвязанных и взаимообусловленных тенденций: они пишут об обновлении, происходящем ввиду внутренней потребности самой украинской литературы, и обновлении как явлении, идущем извне («европеизации»). Существенных изменений от писателей ждал тогда и читатель, искавший в литературе ту жизненную опору, которой он лишился. По мысли литературоведа Александра Белецкого, современный читатель хотел, чтобы искусство «определённым образом» «организовало мир его эмоций и мыслей» (укр. «певним способом» «організувало світ його емоцій і думок»)¹⁴.

12 Леся Українка, 1977: *Малорусские писатели на Буковине*. В: *Зібрання творів: у 12 т.*, т. 8. Київ, Наукова думка, с. 70—71. Стаття написана на руському мові.

13 Впервые I. Franko, 1901: *Die ukrainische (ruthenische) Literatur*. «*Aus fremden Zungen*». Stuttgart — Leipzig, h. 8, с. 382—383. В *Собрании сочинений* И. Франко представлено так: «[...] виросла тепер найновіша генерація, яка прагне цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу. Як найвизначніших представників цієї генерації слід тут назвати Ольгу Кобилянську, Василя Стефаника, Леся Мартовича, Антона Крушельницького, Михайла Яцкова та Марка Черемшину» (см. I. Франко, 1982: *Українська література*. В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 33. Київ, Наукова думка, с. 142). Стаття напечатана в скороченому виді без вказання імені перекладача.

14 О. Білецький, 1925: *Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку*. «Червоний шлях», № 11—12, с. 300. Александр Белецкий — один из первых исследователей творчества украинских писателей начала XX в. в контексте развития мировой литературы.

Поскольку о потребности обновления громко заявили молодые, лозунгами времени стали эпитеты «новый» и «молодой».

Вести о новых веяниях в европейских литературах пришли в Галицию, и прежде всего во Львов, в середине 1890-х гг. Польский поэт, теоретик литературы и литературный критик Мириам (псевдоним Зенона Пшесмыцкого) в 1894 г. прочитал во Львове доклад о бельгийских символистах, вызвавший резкую критику Ивана Франко. Вместе с Франко по преимуществу отрицательно к «новой поэзии» отнеслись известный учёный и общественный деятель Михаил Грушевский и литературовед Сергей Ефремов. Однако восприятие «нового искусства» не было однозначным. Среди популяризаторов западного символизма в Украине следует назвать Васыля Щурата, Васыля Стефаника, Лесю Украинку и Осипа Маковея. Поэт и учёный В. Щурат в 1896 г. издал несколько статей под общим названием *Французський декадентизм в польській і великоруській літературі* (рус. *Французский декаданс в польской и великорусской литературе*), видимо, одно из первых исследований о влиянии французских символистов на славянских поэтов¹⁵.

Систематически знакомя читателей с новыми течениями в западно-европейских, а также в польской и русской литературах на страницах журналов «Світ» (рус. «Мир»), «Зоря» (рус. «Заря»), «ЛНВ» (рус. «Литературно-научный вестник»)¹⁶, Щурат пытался определить ростки «нового искусства» в украинской литературе. В одной из статей, посвящённых творчеству Франко, исследователь причислил сборник стихов поэта *Зів'яле листя* (рус. *Увявшие листья*) к явлениям декаданса, понимая под ним свежие оригинальные помыслы, образы, обороты речи, то есть «чистую лирику»¹⁷. Такая оценка вызвала гневную отповедь Франко в известном стихотворении *Декадент*. Воспринимая «новое искусство» сквозь призму безыдейности, поэт ратовал за гражданскую направленность литературы. Конфликтная ситуация, возникшая между ним и Щуратом, во многом показательна для противостояния народнической и модернистской литератур. В дальнейшем такая же ситуация возникнет между Франко и литературной группой «Молодая Муза».

Лесья Украинка отнеслась к новым тенденциям в литературе более взвешенно. Несомненным был глубокий интерес поэтессы к творчеству

15 В. Щурат, 1896б: *Французський декадентизм в польській і великоруській літературі*. «Зоря», ч. 9, с. 179—180; ч. 10, с. 197—198; ч. 11, с. 215—217.

16 «Літературно-науковий вісник» (в современном украинском правописании — *вісник*) — первый ежемесячный всеукраинский литературно-художественный, научный и общественно-политический журнал (1898—1932).

17 В. Щурат, 1896а: *Др. Иван Франко*. «Зоря», ч. 2, с. 36.

французских и бельгийских символистов, чему подтверждением служат её письма к матери, интересна её статья *Два направления в новейшей итальянской литературе* с обстоятельным анализом произведений Габриеле д'Аннунцио. С другой стороны, Леся Украинка, принимая участие в дискуссиях о современных польских писателях, довольно резко критиковала Станислава Пшибышевского.

Новые явления в самой литературе, и прежде всего в поэзии, определились к началу 1900-х гг. Здесь можно наблюдать параллельный процесс восприятия модернистских тенденций в Галиции и Поднепровье (укр. Наддніпрянщина). Фигурой, объединившей устремления молодых украинских писателей и с запада, и востока, стал Микола Вороный. Писатель, переводчик, общественный и театральный деятель, Вороный в 1901 г. публикует *Открытое письмо* в «ЛНВ» с призывом к писателям принять участие в альманахе, «который по содержанию и форме мог хотя бы немного приблизиться к новым течениям и направлениям в современных литературах» (укр. «який змістом і формою міг би хоч трохи наблизитись до нових течій і напрямів сучасних літератур») ¹⁸. Воспринятое как программное заявление, письмо вызвало острую дискуссию о путях развития украинской литературы в украинской прессе ¹⁹.

Альманах был опубликован в 1903 г. в Одессе под названием *З-над хмар і з долин* (рус. *Из-за туч и с долин*). Задуманный как украинское модернистское издание, он представил читателям произведения и тех писателей, которые выступали против «чистого искусства». Отражением самой дискуссии стали опубликованные в нём поэтические послания друг другу И. Франко и М. Вороного. Несмотря на то, что Франко был настроен миролюбиво, он настойчиво советовал своему молодому «другу» помнить о том, что современный поэт восприимчив к чужому горю, а зажжённый им «огонь в одежде слова» (укр. «вогонь в одязі слова») способен изменить мир. Вороный же настаивал на праве поэта на свободу творчества и желании подняться над обыденностью земного бытия:

Життя брудне, життя нікчемне
Забути і пізнати надземне,

18 М. Вороный, 1901: *Открытый лист*. «ЛНВ», т. XVI, с. 14.

19 На рубеже XIX—XX вв. издавалось свыше 200 украинских литературно-художественных, литературно-критических и частично литературно-научных альманахов и сборников на украинском и русском языках. См. *Українські літературні альманахи і збірники XIX — початку XX ст.: бібліографічний покажчик*, 1967. І.З. Бойко, упор. Київ, Наукова думка.

Все неосяжне — охопити,
Незрозуміле — зрозуміти...²⁰

Словно полемизируя с некрасовским «Поэтом можешь ты не быть, / А гражданином быть обязан»²¹, Вороний развёл эти два понятия: к нему, как к гражданину, можно предъявлять требования, но нельзя сковать свободный творческий дух поэта требованием посвятить поэзию служению людям: «І чи можливо, без утрати, / Свобідний творчий дух скувати?»²².

Стихотворение Вороного вызывает и другие ассоциации: по своему содержанию оно предвосхищает одно из ключевых стихотворений Александра Блока *О, я хочу безумно жить...* из цикла «Ямбы» (1914)²³, поскольку очень близко блоковскому мироощущению. В качестве эпиграфа к своим стихам Вороний взял строки из Шарля Бодлера «La poésie n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même?»²⁴ (рус. «Предмет поэзии — только она сама, а не действительность»). Тем самым Вороний ещё раз определил свою творческую позицию между двумя противоположностями — Некрасовым и Бодлером, — избрав строки французского поэта в качестве аргумента в споре и обозначив для себя тот путь, по которому он решил идти: путь поэта-символиста. А поскольку Бодлер был выразителем мировосприятия не только французского, но и русского символизма, благодаря ему произошла вневременная переключка Вороного и с Блоком.

Чтобы понять сущность того противостояния, которое возникло между Франко и Вороным и в дальнейшем стало отражением размежевания между поколениями украинских писателей, следует сказать о том, какой смысл Франко вкладывал в понятие служения поэзии обществу. Конечно, в течение творческой биографии взгляды поэта менялись, он ценил многих своих младших современников, однако показателен сам факт частого обращения писателя к этой проблеме в статьях и отрицание хотя бы намёка на «свежие помыслы» и «обороты речи» в духе модернизма

20 *З-над хмар і з долин: Український альманах*, 1903 [электронный ресурс]. Одея, Друкарня А. Соколовського, с. 5. Режим доступа: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8675> [дата обращения 15.03.2021].

21 Н.А. Некрасов, 1981: *Поэт и гражданин*. В: *Полное собрание сочинений и писем: в 15 т.*, т. 2. Ленинград, Наука, с. 10.

22 *З-над хмар і з долин...*, с. 6.

23 Ср.: О, я хочу безумно жить:

Всё сущее — увекочечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

(А. Блок, 1997: *Ямбы*. В: *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.*, т. 3. Москва, Наука, с. 57)

24 *З-над хмар і з долин...*, с. 6.

(в упомянутой статье В. Щурата) в его собственных стихах. В этом смысле наглядный пример суждений Франко находим в его статье *Леся Українка* (1898), в которой автор, анализируя поэму *Давня казка* (рус. *Давняя сказка*), ставит в заслугу поэтессе именно идейность её творчества (так, как он её понимает):

Лесина поема, без сумніву, одна з найкращих і найхарактерніших окрас нашої нової літератури. В наших часах, в часах загального рознервування і екстраваганції, в часах, коли скрізь лунає, аж лящить, «поклик штука для штуки» (мистецтво для мистецтва), аж чудно якось із уст поета почувати такі тверезі та здорові погляди на задачу і вагу поезії, які висказує тут наша авторка. По її думці, поезія для маси робочого народу — потіха в горі, спочинок по праці, для кожного чоловіка — природний вираз розбудженого чуття і вищих змагань, для всієї громади — захоtha в боротьбі і докір усякій нікчемності; для пригноблених — вона гарячий поклик до бою за волю і людські права, а для кривдників грізний месник. Все і всюди поезія — слуга життєвих потреб, слуга того вищого ідейного порядку, що веде людей до поступу, до поправи їх долі²⁵.

Поэма Леси, без сомнений, является одним из лучших и самых характерных украшений нашей новой литературы. В наше время, во времена всеобщего раздражения и экстравагантности, во времена, когда везде звучит (так что в ушах звенит) лозунг «искусство для искусства», даже как-то странно слышать из уст поэта такие трезвые и естественные мысли о задаче и роли поэзии, которые здесь высказывает наш автор. На её взгляд, поэзия для трудящихся — утешение в горе, отдых после тяжёлого труда, для каждого человека — естественное выражение разбуженных чувств и высокой борьбы, а для всего общества — награда в борьбе и укор любой никчёмности; для угнетённых — горячий призыв к бою за свободу и права человека, а для притеснителей — грозный мститель. Везде и всегда поэзия — слуга жизненных нужд, слуга того высшего идейного порядка, который ведёт людей к прогрессу, к улучшению их судьбы. (Г.Л.)

Молодые украинские писатели отвергали такую позицию. Отрицая позитивистский подход к жизни старшего поколения, они искали свой путь в творчестве, основанный на собственном понимании мира и связи явлений. Опыт старших, т.е. XIX века с его революциями, войнами, разделом границ и моральной опорой на народ как носителя истины, был ими

25 І. Франко, 1981: *Леся Українка*. В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 31. Київ, Наукова думка, с. 264.

отброшен. Поэт Васыль Пачовский сформулировал позицию молодых кратко и ёмко: «Это искусство — я не сую туда идей!» (укр. «Се є штука — я не пхаю тут ідей!»)²⁶.

В условиях такого противостояния в 1906 г. во Львове появляется группа молодых писателей «Молодая Муза», которая занимает одно из центральных мест среди модернистских явлений в украинской литературе начала XX в. В литературную группу объединились писатели Остап Луцкий, Пётр Карманский, Сидор Твердохлиб, Богдан Лепкий, Васыль Пачовский, Степан Чарнецкий и Владимир Бирчак (вариант — Бырчак); к ним примкнули представители других видов искусства.

Теоретиком группы стал Остап Луцкий, поэт и переводчик, но прежде всего — талантливый литературный критик. Луцкий обучался в нескольких университетах (во Львовском, Ягеллонском в Кракове и Карловом в Праге), знал несколько иностранных языков, был способным организатором. Своё понимание сущности «нового искусства» он изложил в сборнике пародий *Без маски*, предисловии к альманаху «За красою» (рус. «За красотой»), письмах к Ивану Франко и статьях *Літературні новини в 1905 році* (рус. *Литературные новости 1905 года*), *Культурний стан сучасної галицької Русі* (рус. *Культурное состояние современной галицкой Руси*), *Молода Муза* (рус. *Молодая Муза*). Эти работы явились отражением нового эстетического сознания украинской литературы на рубеже XIX—XX вв. Их содержание основано на отказе от реализма и ориентации художественного творчества на новейшие достижения европейских литератур. Наиболее последовательно эта программа изложена Луцким в его статье *Молодая Муза* (1907), названной Франко манифестом.

Луцкий понимал, что новые явления в литературе связаны с коренными переломами в сознании современного человека, с «ломкой давних правд и понятий» (укр. «ломляться давні правди і поняття»)²⁷. Приход нового времени, по мысли критика, ознаменован публикацией *Заратустры* Фридриха Ницше и аналогичных ему произведений в мировом искусстве. Эпоха падения догм дала новый «тип человека, потерявшего всяческую веру и надежду» (укр. «тип людини, що стратила всяку віру і надію»). Особая впечатлительность современного человека, его реакция на боль

26 См. материалы, собранные Юрием Луцким, сыном поэта Остапа Луцкого: *Остап Луцький-молодомузець*, 1968 [электронный ресурс]. Ю. Луцький, збір., Б. Рубчак, вст. стаття. Нью-Йорк, Видання українських письменників «Слово», с. 36. Режим доступа: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/4819/file.pdf> [дата обращения 15.03.2021].

27 О. Луцький, 1907: *Молода Муза*. «Діло», 18 листоп. Далее статья цитируется по этому изданию.

вынуждают его искать «тепло и покой» «в облаках нового мистического неба» (укр. «тепло і спокій» «в облаках нового містичного неба»). Их он находит в знаменательных явлениях современной литературы — в произведениях Фридриха Ницше, Генрика Ибсена, Мориса Метерлинка и Шарля Бодлера.

Младомузовцы отрицали идею служения искусства народу подобно тому, как это делали их современники в других странах (объединения «Молодая Германия», «Молодая Бельгия», «Молодая Польша» и др.)²⁸. По словам П. Карманского, они

[...] хотіли навчити загал читати справжню поезію [...], вільну від трафаретних, барвінкових і вербових пейзажів. Ми ж добачали, [...] що з домів нашої інтелігенції мистецтво прогнано. І ми шукали нової форми, нового вислову, намагалися витончити наші творчі засоби у формі і змісті. Одні з нас задивлялися на ближчий захід, на «Молоду Польщу», інші сягали поглядом куди далі.²⁹

[...] хотели научить публику читать настоящую поэзию [...], свободную от трафаретных барвинковых и вербных пейзажей. Мы ведь знали, [...] что из домов нашей интеллигенции искусство изгнано. И мы искали новую форму, новые выражения, стремились сделать наши творческие средства более утонченными. Одни из нас засматривались на ближний запад, на «Молодую Польшу», другие свой взгляд устремляли намного дальше. (Г.Л.)

Литературная группа «Молодая Муза» возникла в атмосфере плодотворных польско-украинских творческих контактов. В начале XX в. интерес украинских и польских писателей друг к другу был взаимным. Одним из популяризаторов украинской литературы в Польше был Владислав Оркан (псевдоним Францишека Ксаверия Смачяжа). Во многом благодаря контактам с И. Франко, В. Стефаником, младомузовцами Б. Лепким и С. Твердохлибом, Оркан издал на польском языке сборник рассказов

28 Украинским предвестником новых художественных явлений был ежемесячный молодёжный журнал «Молода Україна», издававшийся во Львове (1900—1903), — неофициальный орган студенческой организации под одноимённым названием. В журнале печатались произведения Л. Мартовича, С. Чарнецкого, В. Щурата, М. Яцкива, В. Пачовского, Леси Украинки и др.

29 П. Карманський, 1989: *Українська богема*. В: В.І. Лучук, упоряд.: *Молода Муза: антологія західноукраїнської поезії початку XX ст.* Київ, Молодь, с. 271.

Молодая Украина (1908)³⁰ и *Антологию современных украинских поэтов* (1911)³¹.

В начале XX в. центрами творческих контактов польских и украинских писателей стали Львов и Краков. В это время в Кракове проживало много украинцев, работала читальня «Просвіта» (рус. «Просвещение»), здесь проводились литературные и музыкальные вечера, на которых выступали известные деятели культуры. Из польских писателей особый интерес у молодёжи и в Кракове, и во Львове вызывала фигура Станислава Пшибышевского, бывшего близким другом Васыля Стефаника. Когда в 1899 г. в Ягеллонском университете начали преподавать украинский язык и литературу, в качестве преподавателя пригласили Богдана Лепкого. В его квартире в Кракове бывали многие украинские и польские писатели, в частности поэт был дружен с Владиславом Орканом, Станиславом Выспяньским, Казимежом Тетмайером. Благодаря Лепкому с ними общалась и литературная молодёжь³².

Нельзя сказать, что младомузовцы не ценили украинских писателей — своих старших современников. Они положительно высказывались о творчестве Ивана Нечуя-Левицкого, Панаса Мирного, Ивана Франко, Ивана Карпенко-Карого, однако, на их взгляд, в современных условиях произведения этих авторов-реалистов потеряли свежесть красок, ибо современному человеку недостаточно «разумной правды». Главный недостаток такой литературы — тенденциозный утилитаризм, основанный на старом понимании правды и общих целей, а только этого им было мало. Знакомство с вершинными явлениями новых западноевропейских литератур предполагало усвоение и развитие их на национальной почве. Один из первых исследователей «Молодой Музы» американский славист Богдан Рубчак писал о том, что младомузовцы «хотели создать какую-то платформу, какую-то программу для собственно украинского символизма. Не имея в своём народе ни Бодлера, ни Тютчева, ни Норвида — они вынуждены

30 *Młoda Ukraina. Wybór nowel*, 1908 [электронный ресурс]. Wł. Orkan, tłum. Warszawa, Księgarnia G. Centnerszvera i S-ki. Режим доступа: <http://kpbc.umk.pl/publication/179936> [дата обращения 15.03.2021].

31 *Antologia współczesnych poetów ukraińskich*, 1911 [электронный ресурс]. S. Twerdochlib, tłum., Wł. Orkan, wst. Lwów, W. Zukerkandl. Режим доступа: <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/2157/edition/2030/content?ref=desc> [дата обращения 15.03.2021].

32 Лепкий был одним из основателей «Славянского клуба» (1901), который издавал в Кракове журнал «Świat Słowiański» (1905—1914). Писатель вёл в журнале рубрики, посвящённые хронике украинской жизни и обзорам украинской прессы; он в совершенстве владел польским и немецким языками, на которые переводил с украинского языка.

были создавать из ничего» (укр. «хотіли створити якусь платформу, якусь програму для чисто українського символізму. Не маючи в своїм народі ні Бодлера, ні Тютчева, ні Норвіда — вони мусили творити з нічого»)³³.

Эта жажда освоения нового содержания других литератур, желание идти вслед за вершинными образцами мировой культуры стали причиной того, что некоторые литературоведы оценивают художественные поиски и достижения «Молодой Музы» как незначительные. К ним принадлежит Соломия Павлычко, по словам которой младомузовцы «осознавали проблему, но не смогли не только её решить, но и сформулировать свою задачу» (укр. «усвідомлювали проблему, але не змогли не тільки її вирішити, але й сформулювати своє завдання»)³⁴. Как представляется, заимствования в культуре не всегда являются признаком вторичности или эпигонства и часто с подражания начинаются многие преобразования и открытия. Именно о таком заимствовании, переходящем в творчество, говорит главный герой романа Бориса Пастернака *Доктор Живаго*, который, по замыслу автора, был поэтом, жившим и творившим в первой четверти XX в.: «[...] шаг вперёд в искусстве делается по закону притяжения, с подражания, следования и поклонения любым предтечам»³⁵.

Начавшийся с символизма и с поэзии, ранний украинский модернизм в литературе прошёл путь от ученичества до подлинно художественных открытий. Исследователю литературы порой непросто определить те обстоятельства, которые влияют на выбор творческого образца для писателя. Однако сами младомузовцы оставили много указаний на такие индивидуальные предпочтения, о которых говорилось выше. На истоки того или другого эстетического сближения указывают и их художественные переводы, выполняющие роль своеобразных маркеров точек притяжения.

На рубеже XIX—XX вв. украинская литература остро нуждалась в качественных переводах. Большинство украинских писателей (как и представителей украинской интеллигенции), живших в разных государствах

33 Остап Луцький-младомузець..., с. 36.

34 С. Павлычко, 2002: *Теорія літератури*. Київ, Основи, с. 119.

35 Б. Пастернак, 1989: *Доктор Живаго*. Москва, Советский писатель, с. 218. В русской литературе роман Пастернака принадлежит к «возвращённой литературе»: впервые издан в Италии в 1957 г., в СССР — в 1988 г. (Нобелевская премия 1958 г.). Мировосприятие главного героя романа, размышляющего о сущности художественного творчества, во многом созвучно поколению начала XX в. и отражает собственную позицию писателя. С точки зрения взаимодействия разных художественных текстов знаменательно, что Пастернак начал писать роман в 1946 г., сразу после завершения работы над переводом *Гамлета* Уильяма Шекспира, а тетрадь со стихами Юрия Живаго в романе открывается стихотворением *Гамлет*.

и обучавшихся в европейских и российских университетах, владели несколькими языками, а часто и писали на них свои художественные произведения. Поскольку они имели возможность читать тексты зарубежных авторов в оригинале, это не способствовало развитию перевода как литературного жанра и в широком смысле — освоению инациональных достижений украинской художественной культурой. О необходимости работы над переводом как жанром литературы много писал И. Франко, подчёркивавший важность приобщения народа к вершинным достижениям мировой культуры, что способствует распространению просвещения:

[...] передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями³⁶.

[...] передача иноязычной поэзии, поэзии разных веков и народов на родном языке обогащает душу всей нации, присваивая ей такие формы и выражение чувств, которыми она до сих пор не обладала, и строит золотой мост взаимопонимания между нами и другими людьми, прошлыми поколениями. (Г.Л.)

Критически оценивая уровень и качество современных ему переводов, Франко вынес им суровый приговор, сказав: «У нас нет литературы!» (укр. «У нас нема літератури!») и объяснив его смысл в статье 1912 г. *Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання* (рус. *Каменщики. Украинский текст и польский перевод. Кое-что об искусстве перевода*). По мысли писателя, переводная литература во все времена являлась составной частью развития литературного процесса: «Хорошие переводы значительных, оказывающих влияние на читателя произведений зарубежных литератур у каждого просвещённого народа, начиная с древних римлян, принадлежали к фундаменту собственной литературы» (укр. «Добрі переклади важних впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства»)³⁷.

Будучи поэтом, прозаиком, драматургом, учёным, общественным и политическим деятелем (современники по праву назвали его

36 І. Франко, 1976: *Передмова* (до збірки «Поєми»). В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 5. Київ, Наукова думка, с. 7.

37 І. Франко, 1983: *Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання*. В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 39. Київ, Наукова думка, с. 7.

энциклопедистом), Франко в том числе был и переводчиком. Писатель знал 14 языков и оставил многочисленные переводы художественных произведений из разных эпох и народов³⁸. Среди современников Франко было немало выдающихся переводчиков, в их числе и Леся Украинка, которая много переводила: Николая Гоголя, Адама Мицкевича, Генриха Гейне, Гомера и др.³⁹. Осуществляли писатели переводы и родной украинской литературы на иностранные языки: например, Иван Франко перевёл на немецкий 20 произведений Тараса Шевченко и украинские песни, Ольга Кобылянская перевела на немецкий язык новеллы Ивана Франко, Леси Украинки, Осипа Маковоя, Леся Мартовича и свои собственные⁴⁰.

В многогранном наследии украинских писателей начала XX в. переводы являются наименее исследованными аспектами их творчества, а ведь именно это время характеризуется серьёзным отношением писателей к переводу как жанру. Это касается в первую очередь переводов младомузовцев, которые разбросаны в периодической печати, а порой остались и вовсе неизданными (как целый рукописный сборник переводов О. Луцкого *Ex libris*) или навсегда утерянными, поэтому их основательный анализ ещё ожидает своих исследователей.

Следует сказать и об особенностях художественных переводов начала XX в. Хотя как писатель Франко воспринимал перевод в качестве акта

38 Также И. Франко переводил собственные произведения, некоторые он писал на немецком и польском языках, а затем переводил по-украински, иногда внося в них существенные изменения. Результатом такой работы стали не только авторские переводы, но и варианты художественных произведений. См. І. Теплий, [электронный ресурс]: *Іван Франко як читач і редактор власних перекладів*. Режим доступа: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/viewFile/1801/1864> [дата обращения 15.03.2021].

39 В 1888 г. по инициативе Леси Украинки и её брата Михаила Косача в Киеве был создан литературный кружок украинской молодёжи «Плеяда» (1888—1893), участники которого обсуждали вопросы развития украинской литературы, организовывали литературные вечера, переводили произведения зарубежных писателей. Члены кружка поддерживали отношения с известными украинскими писателями. Когда в 1889 г. цензурный комитет запретил им издавать три подготовленных к печати сборника, писательница по просьбе брата составила список произведений мировой литературы для перевода на украинский язык. Многие произведения из этого списка она перевела сама.

40 Переводы были сделаны в период активных контактов Кобылянской с немецким писателем и редактором дрезденского литературного журнала «Die Gesellschaft» Людвигом Якобовским, а изданы уже после его смерти (1900) в венском журнале «Ruthenische Revue». В свою очередь, Леся Украинка перевела с немецкого языка на русский два рассказа Якобовского для российского журнала «Жизнь» и снабдила их краткой характеристикой писателя (1901).

художественного творчества, и у него⁴¹, и у его современников, помимо собственно переводов, можно наблюдать т.н. перепевы⁴². На рубеже XIX—XX вв. такие перепевы и по форме, и по содержанию значительно отличаются от тех, что сделаны в предыдущем веке.

Так, в поэзии Микола Вороного, переводившего Данте, Шекспира, Гейне, Верлена, Метерлинка, Словацкого и др., находим эпиграфы и реминисценции из многих авторов, указывающие на первоисточник, в том числе и перепевы их произведений. К примеру, во второй сборник своих стихов *В сяйві мрій* (рус. *В сиянии грёз*) Вороной поместил два стихотворения, объединённые под названием *Переспіви з Сюлі Прюдома* (рус. *Перепевы из Сюлли Прюдома*)⁴³. Будучи свободным переложением стихов французского поэта, они вместе с тем органично входят в общую ткань сборника, поскольку по содержанию объединены с ним схожими мотивами и настроениями, близкими Прюдому. Это стало возможным благодаря тщательной работе поэта над лексикой и ритмомелодикой стиха. О характерном для Вороного умении передать тонкие переживания в необычном звуковом оформлении писал поэт Александр Олесь в стихотворении *М. Вороному* (1919): «Скільки нам приніс співець / Звуків сонячно-небесних, / Слів нечувано-чудесних»⁴⁴.

Филигранностью обработки лексики и музыкальностью стиха отличается и поэзия младомузовца Степана Чарнецкого, один из лирических циклов которого получил название «Відзвуки „3 мотивів Шопена”» (рус. «Отзвуки „Из мотивов Шопена”»). В этом цикле четыре стихотворения, каждое из которых создаёт своё настроение, а все вместе они сливаются в одну меланхоличную мелодию человека, который грустит и радуется одновременно, восхищаясь красотой окружающего его мира.

41 См. П. Кононенко, 2000: *Франко Іван. В: Українська література в портретах і довідках: Давня література — література XIX ст.: Довідник*. Київ, Либідь, с. 326—327.

42 В XIX и на рубеже XIX—XX вв. перепев в украинской литературе — нечто среднее между переводом и переделкой произведений из других литератур, в которые вносились элементы украинских реалий, чтобы сделать их понятными читателям. Другим видом перепевов были свободные переводы по мотивам произведений зарубежных авторов, например, баллада *Твардовский* Петра Гулака-Артемовского (1827) по мотивам А. Мицкевича. См. А. Волков, 2001: *Переспіви*. В: А. Волков та ін., ред.: *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці, Золоті литаври, с. 407.

43 М. Вороной, 1913 [электронный ресурс]: *В сяйві мрій*. Київ, Видавництво «Сяйво», с. 60—62. Режим доступа: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8713> [дата обращения 15.03.2021].

44 О. Олесь, 1990: *Твори: в 2 т.*, т. 1. Київ, Дніпро, с. 791.

Символистскую концепцию поэзии как служения красоте поэт воплощает в виде художественного звукоряда. Здесь белый цвет черёмухи, шум ивовых ветвей, утонувших в воде, последние лучи заходящего солнца, синий дымок над хатами, плачущая свирель пастуха и её звуки, плывущие над морем колосающейся пшеницы, — всё это соединяется в одну общую картину мира в нескольких стихотворных строчках (*Прелюдія des-dur*). Сочетание зрительных и музыкальных образов — отличительная черта творчества Чарнецкого (*Баркарола, Місячна соната, На зламаному кларнеті, Пісня Сольвейги, Тоска, Травіата*)⁴⁵. Такие образы и стилистические приёмы до Чарнецкого украинские поэты не использовали. Мастерство Чарнецкого проявилось и в его переводах с немецкого и польского языков на украинский и с украинского языка на польский. Поэт перевёл на польский язык стихотворение И. Франко *Як почувши вночі...* на уровне соавтора (*польск. Jak usłyszysz wśród nocy...*).

Когда в 1909 г. группа «Молодая Муза» распалась⁴⁶, её эстафету подхватили писатели, объединившиеся вокруг киевского журнала под названием «Українська хата» (*рус. «Украинская хата»*). В нём издавали свои произведения Александр Олесь, Григорий Чупринка, Микола Вороний, Галина Журба, Максим Рыльский, Павло Тычина, Михайль Семенко, Ольга Кобылянская, Владимир Винниченко, Спиридон Черкасенко и др. Наиболее значительными критиками среди «хатян» были Микола Евшан (псевдоним Микола Федюшки) и Микита Шаповал (в журнале писал под псевдонимом М. Сриблянский), много внимания уделявшие творчеству младомузозцев и своей деятельностью практически поддержавшие их манифест. Эстетизм, присущий младомузозцам, они развивали по-своему, но опыт предшественников был ими учтён.

Ведущий теоретик «Украинской хаты» Микола Евшан свою литературно-критическую деятельность посвятил разработке эстетической концепции художественного творчества. Литературоведческий анализ в его статьях основан на глубоком знании трудов Фридриха Ницше, Жана Мари Гюйо и Иоганна Готлиба Фихте⁴⁷, поэтому в лице Евшана украинский модернизм получил своего философа. Наиболее плодотворным для него был период с 1909 по 1914 гг. (время издания журнала «Украинская хата»), тогда Евшан опубликовал свыше 170 статей, в т.ч. в 1910 г. книгу трудов

45 См. С. Чарнецкий, 2006: В: М. Ільницький, упоряд., вст. стаття: *Поети «Молодої Музи»*. Київ, Дніпро, с. 521—567.

46 Это отнюдь не обозначает, что писатели «Молодой Музы» исчерпались творчески: они прекратили ощущать себя как объединение, и каждый пошёл своим путём.

47 Евшан перевёл на украинский язык *Речи к немецкой нации* И.Г. Фихте.

Під прапором Мистецтва. Літературно-критичні статті (рус. *Под знаменем Искусства. Литературно-критические статьи*); также он был переводчиком ряда философских и литературоведческих трудов немецких, польских, чешских и итальянских авторов.

Основные положения своей эстетической концепции Евшан сформулировал в статьях *Проблеми творчості* (рус. *Проблемы творчества*), *Леся Українка* (рус. *Леся Украинка*), *Боротьба генерацій і українська література* (рус. *Борьба поколений и украинская литература*), *Суспільний і артистичний елемент у творчості* (рус. *Общественный и артистический элемент в творчестве*) и др. В них писатель изложил своё понимание искусства как свободной игры, рождённой «порывом к прекрасному», оно — это «цель сама в себе», поэтому художник должен руководствоваться только творческим инстинктом и не реагировать ни на какие общественные импульсы⁴⁸. На его взгляд, только действенная личность формирует новую эстетическую реальность, в которой преодолевается пропасть между жизнью и идеалом.

Отрицая реализм, воссоздание в художественном творчестве правды жизни, Евшан считал, что роль добросовестного наблюдателя и фактографа унижительно для писателя: реалистическое изображение жизни — это, за небольшими исключениями, то положение, которое характеризует современный уровень украинской литературы, но это лишь первая ступень творчества⁴⁹. Сравнивая украинскую литературу XIX в. с русской, Евшан увидел главный недостаток её развития в отсутствии той дискуссии, которую в русской литературе вели Виссарион Белинский и Александр Герцен. Стремясь противостоять идеалам «отцов», Евшан выдвинул идею смены поколений, необходимую для нормального развития художественного процесса:

Коже покоління — це новий, зовсім окремих світ. Від виступлення його починається нове життя [...]. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, воно *само*, від самого початку, хоче все пережити⁵⁰.

Каждое поколение — это новый, совершенно отдельный мир. Новая жизнь начинается тогда, когда оно заявляет о себе [...]. Оно не хочет ничего знать об опыте старших поколений, оно не хочет никаких знаний, никакого наставления истории, — оно *само*, с самого начала, хочет всё пережить. (Г.Л.)

48 М. Евшан, 1998: *Суспільний і артистичний елемент у творчості*. В: *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ, Основи, с. 21.

49 М. Евшан, 1998: *Проблеми творчості*. В: *Критика...*, с. 17.

50 М. Евшан, 1998: *Боротьба генерацій і українська література*. В: *Критика...*, с. 43.

Если попытки младомузовцев противостоять старшему поколению писателей можно назвать довольно робкими, то «хатыне» свою позицию сформулировали чётко и проводили её последовательно. В их творчестве и публицистике можно найти много подтверждений тому, какое значение они придавали преодолению народничества (в их интерпретации — натурализма и бытовизма).

В качестве эстетического образца поэты «Украинской хаты» избрали представителей русского и французского символизма. В творческой биографии каждого из них можно найти свидетельства такого восприятия. Влияние символизма могло начинаться с подражания русским поэтам во время обучения в школе, как описал его поэт Александр Олесь в письме к сыну (тогда учитель русской литературы посоветовал ему познакомиться с творчеством Константина Бальмонта, Валерия Брюсова, Андрея Белого и Владимира Соловьёва)⁵¹. Это помогло писателю избавиться от тяжёлого синтаксиса, однообразного словаря и научиться работать над ритмомелодикой стиха. Признание ученичества могло быть таким, как у Максима Рыльского: «В литературе я в течение определённого времени восхищался французскими и русскими символистами...» (укр. «В літературі я певний період захоплювався французькими та російськими символістами...»)⁵². А об Александре Блоке Рыльский скажет не только от своего имени: «Я принадлежу к поколению, которое не только любило творчество Блока, но было очаровано им» (укр. «Я належу до покоління, яке не тільки любило творчість Блока, але було зачароване нею»)⁵³.

Литературные группы «Молодая Муза» и «Украинская хата» стали предтечей того разнообразия художественных направлений и групп, которыми характеризуется украинская литература рубежа 1910—1920-х гг. В их творчестве перевод уже играл значительную и неоспоримую роль. В первую очередь это касается «неоклассиков»⁵⁴ — группы поэтов, объе-

51 См. *Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України*, ф. XV, од. зб. 1085.

52 М. Рильський, 1988: *Із спогадів*. В: *Зібрання творів: у 20 т.*, т. 19. Київ, Наукова думка, с. 41.

53 М. Рильський, 1986: *Олександр Блок*. В: *Зібрання творів: у 20 т.*, т. 14. Київ, Наукова думка, с. 28. Ср. стихотворение его современника П. Тычины *І Белий, і Блок...* (1919). См. П. Тычина, 1983: *Поетичні твори. 1906—1934*. В: *Зібрання творів: у 12 т.*, т. 1. Київ, Наукова думка, с. 91.

54 Роль перевода в деятельности «неоклассиков», особенно М. Зерова, была столь значительной, что это дало основания говорить о её концептуальности. См. О. Бриська, 2015: *Переклад як вияв неокласичного напрямку української культури*. «Іноземна філологія», вип. 128, с. 163—170. Противоположную точку зрения см. Ю. Шерех, 1998: *Легенда про український неокласицизм*. В: *Пороги*

динившихся вокруг журнала «Книгар» (1918—1920), а затем вокруг издательства «Слово». Кроме М. Рыльского, туда входили Павло Филипович, Микола Зеров, Михаил Драй-Хмара и Освальд Бургардт (псевдоним Юрия Клена)⁵⁵. М. Зеров, а в дальнейшем и М. Рыльский, были не просто выдающимися переводчиками, но и теоретиками перевода. Их сотрудничество началось на рубеже 1918—1919 гг.⁵⁶, когда авторы готовили к изданию свои оригинальные произведения и переводы. В 1918 г. Рыльский издал сборник стихов *Під осінніми зорями* (рус. *Под осенними зорями*), а Зеров в 1920 г. опубликовал *Антологію римської поезії* (рус. *Антологию римской поэзии*).

Большое значение в деятельности «неоклассиков» имело их глубокое знакомство с произведениями мировой классики в оригиналах либо в переводах на русский и польский языки. Обширный список произведений различных эпох, над которыми работали писатели, охватывал десятки языков. Оценивая его, Зеров подчёркивал то особое влияние, которое оказали на поэтов русские символисты и их переводы:

Російська символічна поезія 1900 та 1910 рр. мала величезне значення для українських поетів. Вона розширила їх поетичний світогляд, перекинула їм містки до найновішої французької та німецької поезії (нарешті український поет в масі став віч-на-віч з першими джерелами). Вона ж поставила перед авторами і високі технічні вимоги⁵⁷.

Русская символистская поэзия 1900-х и 1910-х гг. имела огромное значение для украинских поэтов. Она расширила их поэтическое мировоззрение, перебросила им мостик к новейшей французской и немецкой поэзии (наконец-то украинские поэты оказались лицом к лицу с первоисточниками). Она же поставила перед авторами и высокие технические требования. (Г.Л.)

За два десятилетия начала XX в. художественный перевод в украинской литературе прошёл большой путь. Изменение отношения к переводу, трансформацию средств художественной образности можно проследить, если обратиться к этому периоду в антологии украинских

і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т., т. 1. Харків, Фоліо, с. 92—139.

55 Иногда исследователи добавляют к т.н. «славной пятёрке» (укр. «гроно п'ятірне») и других писателей.

56 Организационно Зеров присоединился к «неоклассикам» в 1923 г., когда они вошли в литературное объединение «Аспис» (1923—1924) — Ассоциацию писателей (укр. Асоціація письменників).

57 М. Зеров, 2002: *Українське письменство*. М. Сулима, упоряд. Київ, Основи, с. 323.

переводов Поля Верлена *Романси без слів* (рус. *Романсы без слов*)⁵⁸. Помещённые в ней переводы В. Щурата и И. Франко являются перепевами и не отражают ни образных, ни стилистических особенностей поэзии Верлена, а скорее передают общий смысл его стихов (*Псалом Щурата, Сентиментальна розмова, Покутна псалма* Франко). Три стихотворения Верлена в переводах М. Вороного⁵⁹ отличаются не только особой музыкальностью, присущей французскому поэту, но и своеобразным проникновением в его внутренний мир, восприятием его образов и стихотворной техники, которые Вороной использовал и в собственном творчестве.

Высокохудожественные переводы М. Зерова, М. Рыльского, П. Тычины, П. Филиповича, П. Стебницкого и др., сделанные в 1920-е гг. и подготовленные для издания в *Антологии французских поэтов*⁶⁰, показывают, что по своему качеству перевод в украинской литературе приблизился к оригиналам не только по форме, структуре и содержанию, но и на уровне эстетического воздействия на читателя. В этом смысле последующие поколения украинских писателей продолжали традиции серьёзного отношения к переводам, заложенные в начале XX в. писателями-модернистами, и использовали их художественные открытия.

С полным правом это можно сказать о поэзии Максима Рыльского, одного из ведущих украинских поэтов и переводчиков⁶¹. В его творчестве образность любимых им авторов трансформировалась в собственных стихах поэта, а сами эти авторы заняли важное место в его поэзии (*Бодлер, Ницше, Шекспир*). В течение всего творческого пути Рыльский во многом оставался в кругу тех же образов и мотивов, которые характерны для его ранней поэзии, а некоторые из них прошли через всю его жизнь. Это подтверждают строки, навеянные его работой над переводами Верлена и обращённые к самому себе:

58 *Романси без слів: Антологія українських перекладів Поля Верлена*, 2011. О. Крушинська, упоряд. Київ, Либідь.

59 Переводы сделаны в 1917—1922 гг.: *За вікном ніби в рамі картини..., Треба, бачиш, прощати одно одному все..., Великий чорний сон („Sagesse“)*.

60 Запланированное на 1930 г. издание не состоялось. Точная датировка переводов стихотворений разных авторов в большинстве случаев неизвестна. Часть переводов впервые опубликована в 1966 г.

61 К числу наиболее известных переводов М. Рыльского принадлежат: *Пан Тадеуш* А. Мицкевича, *Евгений Онегин* и *Медный всадник* А. Пушкина, *Сирано де Бержерак* Э. Ростана, *Король Лир* и *Двенадцатая ночь* У. Шекспира, *Орлеанская дева* Вольтера и мн. др. Рыльский знал 13 языков, чаще всего переводил на украинский с русского, польского и французского языков.

Є така поезія Верлена,
 Де поет себе питає сам
 У гіркому каятті: «Шалений!
 Що зробив ти із своїм життям?»⁶².

Эти строки перекликаются со стихотворением Верлена *Le ciel est, par-dessus le toit...*, которое в переводе Рыльского украинские школьники изучают по программе мировой литературы в средней школе (*Тихе небо понад дахом...*). Чтобы достичь такого уровня восприятия чужого текста, когда лирический герой Рыльского становится одновременно верленовским героем, поэт в своём творческом развитии прошёл большой путь. По словам Зерова, Рыльскому удалось полностью освоить «парнализм» (т.е. оторваться от него) и достичь оригинального мастерства лишь в своей пятой книге⁶³. Такой путь проделали многие украинские писатели первой трети XX в.

Процесс становления и развития перевода как вида художественного творчества, происходивший в украинской литературе в начале XX в., имеет непреходящее значение. Практика работы писателей над переводами вела к освоению новой стихотворной техники, стилистическим экспериментам, использованию новых лингвопоэтических средств, а в конечном итоге — к новаторским открытиям в самой литературе. Ключевая роль в этом процессе принадлежала украинским поэтам-модернистам. Обогатившись новыми знаниями о мире, освоив другие концептуальные идеи, поглощая культурное влияние и перерабатывая его, украинские модернисты привнесли в литературу новые идеи, образы, жанры, стилистические приёмы, сделав их неотъемлемыми элементами собственной культуры. Имея отправной точкой общие для всего мира кардинальные изменения, которые привели к новому пониманию в нём «внутренних сцеплений, связей, структурных общностей» (по Л.К. Долгополову), украинская культура стала ощущать себя неотъемлемой частью мировой.

62 М. Рильський, 1984: *Поезії 1949—1964*. В: *Зібрання творів: у 20 т.*, т. 4. Київ, Наукова думка, с. 211. Стихотворение написано в 1959 г. По свидетельству современников, четыре стихотворения П. Верлена были последними переводами Рыльского, осуществлёнными им в начале 1964 г., незадолго до смерти. См. *Романси без слів...*, с. 391.

63 М. Зеров, 1990: *Твори: у 2 т.*, т. 2. Київ, Дніпро, с. 561.

Литература

- Агеєва В., 2011: *Апология модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї*. Київ, Грані-Т.
- Білецький О., 1925: *Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку*. «Червоний шлях», № 11—12, с. 268—307.
- Блок А., 1997: *Ямбы*. В: *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т.*, т. 3. Москва, Наука, с. 55—64.
- Бриська О., 2015: *Переклад як вияв неокласичного напрямку української культури*. «Іноземна філологія», вип. 128, с. 163—170.
- Відділ рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України*, ф. XV, од. зб. 1085.
- Волков А., 2001: *Переспів*. В: А. Волков та ін., ред.: *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці, Золоті литаври, с. 407.
- Вороний М., 1913 [електронний ресурс]: *В сяйві мрій*. Київ, Видавництво «Сяйво», с. 60—62. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8713> [дата обращения 15.03.2021].
- Вороний М., 1901: *Одкритий лист*. «ЛНВ», т. XVI, с. 14.
- Гундорова Т., 1995: *Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива)*. «Слово і Час», № 2, с. 28—31.
- Гундорова Т., 1993: *Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку*. В: В.Г. Дончик, ред.: *Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.*, кн. 1. Київ, Либідь, с. 9—69.
- Гундорова Т., 1997: *Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Львів, Літопис.
- Долгополов Л.К., 1985: *На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века*. Ленинград, Советский писатель.
- Євшан М., 1998: *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ, Основи.
- Жирмунский В.М., 1977: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды*. Ленинград, Наука.
- Затонский Д., 2000: *Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном колворащении изящных и неизящных искусств*. Харьков, Фолио; Москва, Издательство «АСТ».
- Зеров М., 1990: *Твори: у 2 т.*, т. 2. Київ, Дніпро.
- Зеров М., 2002: *Українське письменство*. М. Сулима, упоряд. Київ, Основи.
- 3-над хмар і з долин: Український альманах, 1903* [електронний ресурс]. Одеса, Друкарня А. Соколовського. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8675> [дата обращения 15.03.2021].
- Ільницький М., 1999: *Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст.* Львів, Місіонер.

- Карманський П., 1989: *Українська богема*. В: В.І. Лучук, упоряд.: *Молода Муза: антологія західноукраїнської поезії початку ХХ ст.* Київ, Молодь, с. 268—273.
- Кононенко П., 2000: *Франко Іван*. В: *Українська література в портретах і довідках: Давня література — література ХІХ ст.: Довідник*. Київ, Либідь, с. 326—327.
- Луцький О., 1907: *Молода Муза*. «Діло», 18 листоп.
- Моклиця М., 1998: *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк, Вежа.
- Моренець В., 2002: *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща*. Київ, Основи.
- Некрасов Н.А., 1981: *Поэт и гражданин*. В: *Полное собрание сочинений и писем: в 15 т., т. 2*. Ленинград, Наука, с. 5—13.
- Олесь О., 1990: *Твори: в 2 т., т. 1*. Київ, Дніпро.
- Остан Луцький-молодомузець*, 1968 [електронний ресурс]. Ю. Луцький, збір., Б. Рубчак, вст. стаття. Нью-Йорк, Видання українських письменників «Слово». Режим доступу: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/4819/file.pdf> [дата звернення 15.03.2021].
- Павличко С., 1997: *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ, Либідь.
- Павличко С., 2002: *Теорія літератури*. Київ, Основи.
- Пастернак Б., 1989: *Доктор Живаго*. Москва, Советский писатель.
- Поліщук Я., 1998: *Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії*. Івано-Франківськ, Лілея-НВ.
- Рильський М., 1988: *Из спогадів*. В: *Зібрання творів: у 20 т., т. 19*. Київ, Наукова думка, с. 32—47.
- Рильський М., 1986: *Олександр Блок*. В: *Зібрання творів: у 20 т., т. 14*. Київ, Наукова думка, с. 28—33.
- Рильський М., 1984: *Поезії 1949—1964*. В: *Зібрання творів: у 20 т., т. 4*. Київ, Наукова думка.
- Романси без слів: Антологія українських перекладів Поля Верлена*, 2011. О. Крушинська, упоряд. Київ, Либідь.
- Теплий І., [електронний ресурс]: *Іван Франко як читач і редактор власних перекладів*. Режим доступу: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/viewFile/1801/184> [дата звернення 15.03.2021].
- Тичина П., 1983: *Поетичні твори. 1906—1934*. В: *Зібрання творів: у 12 т., т. 1*. Київ, Наукова думка.
- Українка Леся, 1977: *Малорусские писатели на Буковине*. В: *Зібрання творів: у 12 т., т. 8*. Київ, Наукова думка, с. 62—75.

- Український модернізм зі столітньої відстані*, 2001. «Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство». Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету, вип. X, спеціальний.
- Українські літературні альманахи і збірники XIX — початку XX ст.: бібліографічний покажчик*, 1967. І.З. Бойко, упор. Київ, Наукова думка.
- Франко І., 1983: *Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання*. В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 39. Київ, Наукова думка, с. 7—20.
- Франко І., 1981: *Леся Українка*. В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 31. Київ, Наукова думка, с. 254—274.
- Франко І., 1976: *Передмова (до збірки «Поєми»)*. В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 5. Київ, Наукова думка, с. 7—9.
- Франко І., 1982: *Українська література*. В: *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 33. Київ, Наукова думка, с. 142—143.
- Харлан О., 2014: *Українська та польська література міжвоєнного десятиліття: катастрофічні ландшафти*. «Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету», вип. 1, с. 192—200.
- Чарнецький С., 2006: В: М. Ільницький, упоряд., вст. стаття: *Поети «Молодої Музи»*. Київ, Дніпро, с. 521—567.
- Шерех Ю., 1998: *Легенда про український неокласицизм*. В: *Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т.*, т. 1. Харків, Фоліо, с. 92—139.
- Шурат В., 1896а: *Др. Іван Франко*. «Зоря», ч. 2, с. 36.
- Шурат В., 1896б: *Французький декадентизм в польській і великоруській літературі*. «Зоря», ч. 9, с. 179—180; ч. 10, с. 197—198; ч. 11, с. 215—217.
- Antologia współczesnych poetów ukraińskich*, 1911 [електронний ресурс]. S. Twerdochlib, tłum., Wł. Orkan, wst. Lwów, W. Zukerkandl. Режим доступу: <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/2157/edition/2030/content?ref=desc> [дата обращения 15.03.2021].
- Eustachiewicz L., 1983: *Dwudziestolecie 1919—1939*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Franko I., 1901: *Die ukrainische (ruthenische) Literatur*. «Aus fremden Zungen». Stuttgart — Leipzig, h. 8, с. 382—387.
- Korniejenko A., 1998: *Ukraiński modernizm: próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Młoda Ukraina. Wybór nowel*, 1908 [електронний ресурс]. Wł. Orkan, tłum. Warszawa, Księgarnia G. Centnerszvera i S-ki. Режим доступу: <http://kpbcs.umk.pl/publication/179936> [дата обращения 15.03.2021].

Thibaudet A., 1997: *Historia literatury francuskiej: od rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*. J. Guze, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

Галина Лесная

Роль перевода в становлении поэтики раннего украинского модернизма начала XX в.

РЕЗЮМЕ | В статье рассмотрен своеобразный переводческий «взрыв», которым отмечены первые десятилетия XX в.: необходимость перевода как акта художественного творчества осознавали все поколения украинских писателей. В первую очередь это касается литературных групп «Молодая Муза» и «Украинская хата», стремившихся освоить эстетику модернизма. Их эстетические установки были ориентированы на западноевропейскую философию, поэзию французских символистов, а также на восприятие художественных тенденций, идущих из Польши и России. Будучи инструментом, с помощью которого молодое поколение украинских писателей осваивало новое содержание зарубежных литератур, перевод как вид художественного творчества способствовал обновлению поэтики украинской литературы начала XX в. и вёл к новаторским открытиям в ней самой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | модернизм в украинской литературе начала XX в., «Молодая Муза», «Украинская хата», поэтика, художественный перевод

Galina Lesnaya

The Role of Translation in the Formation of the Poetics of Early Ukrainian Modernism at the Beginning of the 20th Century

SUMMARY | The article deals with peculiar translation “explosion” that the first decades of the 20th century were marked by: the need for translation as an act of artistic creativity was recognized by all generations of Ukrainian writers. First of all, this applies to the literary groups “Moloda Muza” and “Ukrayins’ka hata”, which sought to master the aesthetics of modernism. Its aesthetic attitudes were focused on Western European philosophy, the poetry of French symbolists, as well as on the perception of artistic trends originating from Poland and Russia. Being a tool with which the younger generation of Ukrainian writers mastered the new content of foreign literatures, translation as a form of artistic creativity contributed to the renewal of the poetry of Ukrainian literature at the beginning of the 20th century and led to innovative discoveries in it.

KEYWORDS | modernism in Ukrainian literature of the early 20th century, “Moloda Muza”, “Ukrayins’ka hata”, poetics, literary translation

ГАЛИНА ЛЕСНАЯ | кандидат филологических наук, доцент Московского государственного института международных отношений (универ-

ситета) МИД РФ, филолог-славист, культуролог, переводчик; выпускница Львовского национального университета им. И. Франко. Является автором свыше 90 публикаций, в т. ч. учебников: редактор и в соавторстве с С.П. Антоновским, В.В. Воротниковым *История и культура Польши* (2021); в соавторстве с Я.А. Кротовской и Н.В. Селивановой *Практический курс польского языка* (2013); *Украинский язык для стран СНГ* (2010). Ряд научных статей посвящён исследованию модернизма в украинской, русской и польской литературах начала XX в., поэтическому языку символистов, проблемам теории и практики перевода славянских языков. Переводчик с украинского, русского и польского языков. Перевела книги: Петлюра С. *Главный атаман: в плену несбыточных надежд*. Санкт-Петербург 2008, 459 с. (с украинского языка на русский); *Арт-местечко: Шаргород. Международный фестиваль современного искусства*. Москва 2007, 260 с. (с русского языка на украинский).



Wild about Wilde — The Translation of Oscar Wilde’s *Salomé* in Croatian Literature of the Early 20th Century

Wildemia — przekład *Salomé* Oscara Wilde’a
a literatura chorwacka na początku XX wieku

Igor Medić



<https://orcid.org/0000-0002-2867-8767>

GYMNASIUM CLASSICUM, ZAGREB

imedic85@gmail.com

Date of application: 15.01.2021 | Date of acceptance: 22.02.2021

ABSTRACT | The Irish writer Oscar Wilde was extremely popular in Croatian culture in the first decades of the 20th century. Although Croatian writers of that time generally did not read the original works of British authors but rather their translations, Wilde’s popularity in Germany and Vienna sparked interest in his works among the Croatian readership and spectatorship. This paper explores the translation of Wilde’s *Salomé* from German by Julije Benešić and Nikola Andrić, and the complex influence that this translation had on Croatian literature of early modernism, relying primarily on the interpretation of the same motif in the texts of young Fran Galović and Miroslav Krleža. The paper argues that the influence of Wilde’s aestheticism is visible not only in the adoption of typical motifs, characters, or atmosphere but also in the autonomous and self-reflective language play in Krleža’s texts.

KEYWORDS | Oscar Wilde, *Salomé*, translation, Fran Galović, Miroslav Krleža

I

A strong influence of Western European literatures and pluralism of styles are regularly emphasized in literary histories as the two key features of Croatian literature of the late 19th and early 20th century, i.e. of its early modernism. The influence of literary and cultural movements in Vienna, or more broadly, in Austrian and German literature, and the influence of French literature, via the works of Antun Gustav Matoš, undoubtedly affected Croatian literature in the first decades of the 20th century. The popularity of the works of the Irish writer Oscar Wilde in Croatia at that time is an extremely interesting literary and cultural phenomenon. After early essays on Wilde written by Matoš, and under the influence of Wilde's popularity in Germany and Austria, Wilde's works were translated into Croatian at a fascinating pace. In 1905, Julije Benešić and Nikola Andrić translated the seductive *Salomé* from German, and the play was performed for the first time in the same year in the Croatian National Theatre in Zagreb. That was only the beginning of a long and dynamic life of Wilde's plays in Zagreb: *Lady Windermere's Fan*, translated by Milan Bogdanović, was performed in 1907, *A Florentine Tragedy*, translated by Ivo Vojnović, was performed in 1908, *An Ideal Husband*, translated by Milan Šenoa, was performed in 1909, and *The Importance of Being Earnest* was translated by Milan Begović and performed in 1910. In those years not only did Wilde conquer theatre stages in Zagreb, but also, simultaneously, the first translation of *The Picture of Dorian Gray* was published in 1907, and many other translations of Wilde's stories, poems and aphorisms appeared in magazines. As Wilde became a synonym for aestheticism and decadence in the translations of the established Croatian writers and scholars, it is intriguing to look into the creative responses to the all-present fascination with Wilde of the younger authors from the beginning of the 20th century.¹

This paper will analyse some of the ways in which, because of various text modifications, Wilde's *Salomé* fascinated the Croatian readership and theatre audiences at the beginning of the 20th century. *Salomé* is very interesting not only because of the fact that it is Wilde's first dramatic text translated for Zagreb and Croatian stages. The play sparked sensationalist interest in Wilde's supposedly scandalous life and attracted interest of the best writers in his enticing linguistic and stylistic finesse due to the attractiveness of the first performances on German and Austrian stages and due to the accompanying newspaper re-

1 For the review of the reception of Wilde's work see: I. Grubica, 2010: *The 'Byron of Kipling's England': Oscar Wilde in Croatia*. In: S. Evangelista, ed.: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, Continuum, pp. 270–285.

views about his life and work. Since the Croatian translation of *Salomé* has not been analysed in depth, but was merely presumed to be based on the esteemed German translation by Hedwig Lachmann, the aim of this paper is to look at the structure and language of the Croatian translation with the basis on the German translation and then to explore the first journalistic responses to this stage phenomenon in order to show how the first spectator experiences of the performance, which charmed with the atmosphere and dramatic language, were transformed into newspaper reviews. Based on those insights, the final aim is to briefly interpret selected literary texts in which the impressions of the Zagreb performance resonate, and which contain Wildean intertext, which was introduced into Croatian literature at the beginning of the 20th century with the translation of the play, with its performances and with the accompanying journalistic reviews. All of this influenced the range of expressive possibilities of Croatian literary language and modernized its expression, as will be shown in the interpretation of the selected texts. Namely, young Fran Galović, one of the most important representatives of the Croatian literature of early modernism, under the direct influence of the Zagreb performance of Wilde's *Salomé* wrote two versions of the poem *Saloma* and the prose and lyric version of the play *Tamara*. At the same time, one of the most important and influential Croatian writers of the 20th century, young Miroslav Krleža, obviously fascinated by the popular character himself, designed the first version of his dramatic *Saloma*, the poem *Saloma* and a fragment about Scheherazade and Heliogabalus in his diary *Davni dani* (Bygone days). The paper will attempt to analyse a range of motif and text re-figurations, moving through a complex intertextual network created by intertwining translations, performances, accompanying reviews of the play's complex text and artistic responses to the fascination with Wilde.

II

Oscar Wilde wrote the play *Salomé* in French at the end of 1891 and published it in Paris and London in February 1892. In June 1893, Wilde informed Pierre Louÿs, who, as a native speaker, proofread the latest version of the text, that the title role would be played by Sarah Bernhardt, but the rehearsals at London's Palace Theatre were soon interrupted by censorship. The play was first translated into English by Lord Alfred Douglas and even though Wilde was not satisfied with it, that translation was published with the illustrations by Aubrey Beardsley in February 1894. The play was not premiered until the 11th February 1896 in French at the Théâtre de l'Œuvre in Paris as a symbolist play

directed by Aurélien Lugné Poe with Lina Munte in the lead role.² In Germany, there were several premieres throughout 1901, but the most notable one was the private premiere directed by Max Reinhardt on the 15th November 1902 in Klaines Theater in Berlin. Reinhardt used Hedwig Lachmann's translation, as did Richard Strauss, who attended Reinhardt's premiere, and staged his extremely popular opera on the 9th December 1905 in Dresden. *Salomé* was performed on the 12th December 1903 in Vienna. The English premiere of *Salomé* took place on the 10th May 1905 and shortly after, the Zagreb premiere followed on the 27th May 1905, with the influence of the German and Austrian stages being crucial for the Croatian reception of the play.³

Wilde's name appeared in Germany at the beginning of the 1890s and the interest for his life and work gradually grew, especially after it was stirred up by sensationalist news about his trial and death. In literary studies, it is frequently emphasized that Wilde's popularity in Germany was all the greater the more he fell into oblivion in England. Patrick Bridgwater notes that the German craze for Wilde, however, was fuelled by the prevailing anti-British sentiments, so Wilde's media exaltation actually glorified the genius that was sacrificed by British philistines. It is important to emphasize that, in contrast to such an interest in sensations and pomp, the early Viennese reception was marked by an interest in Wilde's aesthetic theory, which was in line with the interests of the Francophile decadence of the Viennese *fin de siècle*. Hermann Bahr was the first to point him out, and the awareness about Wilde's work will later have an impact on the work of such famous writers as Hugo von Hofmannsthal, Stefan George and Thomas Mann.⁴ All that has been mentioned above is extremely important for the understanding of the reception of Wilde's work in Croatian literature. Croatia was, at that time, a part of the Austro-Hungarian Monarchy and Zagreb belonged to the Middle European cultural circle. Therefore, the artistic events occurring in Vienna at the end of the 19th and the beginning of the 20th century greatly influenced Croatian art, especially the works of younger authors, who often studied in Vienna. Also, the repertoire of the Croatian National Theatre in Zagreb was formed under the influence of Austrian

2 N. Kohl, 1989: *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. D. H. Wilson, trans. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 176—180. About the English translations of the play see: J. Daalder, 2004: *Which is the Most Authoritative Early Translation of Wilde's "Salomé"?* "English Studies", no. 1., pp. 47—52.

3 See article by R. Vilain on Wilde's early reception in Germany and Austria, article by R. Kohlmayer and L. Krämer on Wilde on German stages, article by S. Mayer on Wilde on stages of Vienna and the article by C. Walton on Strauss' opera in the already mentioned essay collection *The Reception of Oscar Wilde in Europe*.

4 P. Bridgwater, 1999: *Anglo-German Interactions in the Literature of the 1890s*. Oxford, University of Oxford, pp. 44—73.

and German stages. The most influential Croatian writer of that time, Antun Gustav Matoš, the author of the first two reviews of Wilde's life and work in Croatian magazines and newspapers from 1901 and 1902, who was introduced to Wilde's work in France, wrote his second review under the direct influence of André Gide's influential article *Hommage à Oscar Wilde*, first published in *L'Ermitage* in June 1902, and later revised and translated into German in 1903.⁵ However, a strong impact of the German reception, both on stage and in the press, determined the audience's expectations, the reception of *Salomé* and other Wilde's plays, and often influenced the tone of the accompanying newspaper reviews and critiques.

After a thorough analysis of Hedwig Lachmann's translation, Rainer Kohlmayer stated that the English translation of the play was more important for the German reception of Wilde's *Salomé* than the French original. Lachmann published her translation in June 1900 in *Wiener Rundschau* magazine along with two Beardsley's illustrations and then in 1903 as a booklet with Marcus Behmer's illustrations. Max Reinhardt chose her translation as the basis for the 1902 staging with Gertrud Eysoldt in the main role, to which around 300 artists and critics from all over Germany were invited, including Stefan George and Richard Strauss. Afterwards Strauss used the same template for his extremely popular opera. Kohlmayer believes that the variety of translations and accompanying interpretations created one of the emblematic monstrous female characters of decadence on the European stage in the early 20th century: "The development of Wilde's *Salomé* from the French original into English, via Beardsley's drawings, Lachmann's translation, Reinhardt's production, i.e. Eysoldt's acting, shows a process of increasing radicalization and brutalization of the character of Salomé, who is removed from the historical context of early Christianity and shaped with increasing clarity into an icon of eruptive sexuality. This development reaches a peak in Richard Strauss' opera..."⁶

Kohlmayer thus interprets Wilde's French original as an antibiblical parable in which Jokanaan should not only be considered as Salomé's victim but she should be equally considered as his. According to Kohlmayer, the play depicts Christian occupation of the ancient world — in the play young Salomé becomes a woman aware of her sexuality and embodies the resistance towards any prohibition of love, she is sensual, but not perverted. She refuses to suppress

5 I. Grubica, 2010: *The 'Byron of Kipling's England'...*, pp. 271—272.

6 R. Kohlmayer, 1995: *From saint to sinner: The demonisation of Oscar Wilde's Salomé in Hedwig Lachmann's German translation and in Strauss' opera*. In: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, eds.: *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress — Prague 1995*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 119.

her own impulses and dies because of her passion in accordance with Jokanaan's orders to be beaten to death, which is ultimately done by Herod. It is worth mentioning that such an interpretation is in accordance with some of the traditional readings of Salomé's character. For example, Norbert Kohl, in his study on Wilde, based on the French original, states that Salomé does not have a "cold-blooded desire to cause pain to others and to revel in their suffering, but is drawn rather as one possessed with passion, losing sight of reality through her manic eroticism, and in her blindness actually resembling Jokanaan, of whom she says: 'Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu.'" ⁷ According to Kohlmayer, in contrast to that, Lachmann, with subtle changes in her translation, achieves that an unwavering *femme fatale*, in the German version of the play, steps onto the stage immediately. Therefore, he considers that Salomé's character in Lachmann's translation acquired a different personality, later further exaggerated on stage, because the translator used the English translation which was only partially adjusted to the French one, or used the French original simultaneously. Kohlmayer's analysis shows that Lachmann's undoubtedly marvellous translation is the result of a variety of choices between linguistic and stylistic possibilities in English and French versions and that it is enriched with new solutions which only appear in the German text of the play. Till now, it was presumed that the Croatian translation of *Salomé* by Julije Benešić and Nikola Andrić was based on Lachmann's translation. ⁸ In the following part of the paper, this will be proven by searching the Croatian translation for Lachmann's key interventions in the dramatic text, to whose linguistic seductiveness and popularity on the German stages and in the European cultural space she strongly contributed. Moreover, the analysis of the stylistic features of the Croatian translation will serve as an excellent introduction into the interpretation of the structure of Wildean intertext in Croatian literature of the early 20th century.

7 N. Kohl, 1989: *Oscar Wilde...*, p. 184.

8 In his article *Galovićeva Tamara i Wildeova Saloma*, which explores the influence of Wilde's *Salomé* on Fran Galović's *Tamara*, Nikola Batušić presumed that Wilde's play was translated from German by the actress and translator Nina Vavra, Josip Bach's wife, (pp. 51), but Irena Grubica stated, based on her inspection of the manuscript of the translation, that the play was translated from German by Julije Benešić and Nikola Andrić, and only assumed that they had used Lachmann's translation (p. 274).

III

The manuscript of the translation of Wilde's *Salomé* has 28 unnumbered pages. At the bottom of the last page, it is noted that it had to be translated by two translators due to urgency — the first half was translated by the author and linguist Julije Benešić, while Nikola Andrić, author and playwright, translated the other half — and that the translation was finished on the 11th May 1905, not long before the Zagreb premiere on the 27th May 1905. The text of their translation became available eight years later when Nikola Andrić included the translation of *Salomé* under the title *Sablast od Cantervilla* (The Canterville Ghost) in the 4th volume of *Zabavna biblioteka* (Entertaining library), published in 1913, alongside the story from the title, *The Sphinx without a Secret*, *The Fisherman and His Soul*, *The Nightingale and the Rose*, *The Happy Prince*, *Poems in Prose*, and selected aphorisms from Wilde's works.

Comparing Lachmann's translation with the French and English versions, Kohlmayer indicates that Lachmann skilfully avoided the archaic intonation of the English translation, which brings it closer to the French original in which characters speak in everyday speech. Also, in comparison with the French version, Lachmann enriched the character's speech lexically, thereby further nuanced the language of the play by creating a sublime form of the German language of that time, which seems dramatic thanks to variations of expressions and repetitive sentences and thanks to the skillful compounding and a dynamic rhythm of the translation. Kohlmayer believes that one of the shortcomings of the translation is that the motif of the Moon is not personified as a female being with the same ease as it is in the French and English texts, where it is transformed into an important symbol already at the beginning of Wilde's play. Moreover, even though in the French original Salomé addresses Jokanaan intimately, in the second person singular, while she keeps other characters at a distance by addressing them in the second person plural, Lachmann introduces the same directness in the conversation of the Young Syrian and the Page of Herodias, in Salomé's thrice repeated request to the Syrian that he should let Jokanaan out of the cistern and in Salomé's addressing Herod when she demands that he fulfil the oath. Eventually, Kohlmayer considers it a shortcoming that in Jokanaan's third line, the lexeme *mermaid* is replaced with the lexeme *nymph*, thus losing parallelism with the motif of the centaur in the same sentence, with which Wilde, according to Kohlmayer, implies the coexistence of a hidden, mythical world of nature intertwined with the human beneath the surface of the Christian world: "For the centaurs and sirens, the mythical symbols of the male and female union of humans and animals, the beginning of Christianity ushered in the panic of the apocalypse. The destruction of ambiguities, of the unity of body and soul,

of the polyphony of antiquity, now continues resolutely in the liquidation of Salomé.”⁹ It is also interesting, and important for the interpretation of Salomé’s character, that the last sentence spoken by Salomé, in which she addresses Jokanaan’s severed head at the end of the play, is omitted — “Il ne faut regarder que l’amour,” i.e. “Love only should one consider.” Lachmann’s translation, unlike the French original and the English version, ends with an enigmatic statement which precedes the omitted sentence, that the mystery of love is greater than the mystery of death. Kohlmayer believes that the reason for omitting the last sentence is that Salomé, opting for love, would seem too harmless, which does not fit in with the notion of a monstrous *femme fatale* who, because of her perverted passion, demands that the prophet be beheaded: “The dialectic relationship between Jokanaan and Salomé does not come to her (Lachmann’s) mind. In and since Lachmann, as Jokanaan does not call for lynch law with regard to Salomé, Jokanaan embodies solely the passive purity of a Christian prophet detached from the world, so that, for the theatrical reception of the characters as well, the simple dichotomy of whore and saint had to impose itself.”¹⁰

The interpretation of the translation by Benešić and Andrić indicates that they followed Hedwig Lachmann’s translation in all the details. It would be interesting to know which version they used exactly, since the 1903 edition was illustrated by Marcus Behmer, a great admirer of Audrey Beardsley, who found inspiration for the illustrations not only in the works of the British painter but also in the German translation of the play and this accompanying visual equipment could have influenced the visual aspect of the Zagreb premiere.¹¹ Unusual metaphors, similes and poetic imagery, with which Wilde’s texts dazzled the readers, were skilfully transported from the German version into the Croatian one and are especially highlighted in the remarks, which, in such a style, aptly express the almost narcotic fascination of the characters with the motifs they speak of or with the interlocutors addressed by the unheard. For example, different character’s descriptions of the Moon, Jokanaan’s speech, Salomé’s responses to Jokanaan and Salomé’s final monologue, in which she addresses Jokanaan’s head, were modelled in such a way. Jokanaan’s replies, especially in the first part of the play, are reminiscent of the biblical style, not only because of the content but also because of the many adjectives in the inversion and because of parallelism, so they differ from the rest of the text. Herod’s extensive conversation with the Jews, the Nazarenes and the Roman Tigellinus about the

9 R. Kohlmayer, 1995: *From saint to sinner...*, p. 112.

10 Ibidem, p. 119.

11 For more information about the premiere see: N. Batušić, 2000: *Galovičeva Tamara i Wildeova Saloma*, p. 51.

prophet's words is the least poetic and stylistically marked part of the whole play, and therefore it most resembles everyday speech, which emphasizes even more that the prophet's voice and the conversation of the gathered belong not only to different languages, but also to different worlds. It is symbolic that only Saloma, with the stylistic nuance of her replies, can match the prophet's expression, since, after all, she is attracted to his voice from the beginning. Therefore, by finding the equivalent idioms in its own plethora of linguistic codes, the Croatian translation achieves the praised lexical richness and complexity of the German version. The whole translation is formed as a kind of a linguistic collage, which was acknowledged in Wilde's original already in one of the first reviews of the French drama, which called it a "mosaic" and an "*Island of Voices*."¹² As it happened in German literature, thanks to Lachmann's translation, an unusually rich and often surprising expression is thus introduced into Croatian literature, which is associated not only with Wildean style but with the poetics of aestheticism in general.

Following Kohlmayer's analysis of Lachmann's text, two details are quite interesting in the Croatian translation. Benešić and Andrić, under the influence of the German version, kept a great number of relations in which the characters address each other in the second person singular, in that way minimizing the distance between Saloma and most of the characters which exists in the original. Second person singular is not only used by Saloma when addressing Jokanaan, but also by the Page of Herodias when he talks to the Young Syrian, by Saloma when she pleads the Syrian to bring Jokanaan from the cistern, and by Saloma when she demands for Jokanaan's head on a platter from Herod. Such a modification is very interesting in the conversation between the Page and the Syrian because it further emphasizes their intimacy, especially when the Page is mourning the death of the Syrian by pointing out that he was more than a brother to him. Possible meanings of these remarks could not have been ignored even in the Croatian translation, especially because the reasons why Wilde was sentenced to prison were frequently reported in the newspapers. However, these allusions, amplified by Lachmann's translation, were obviously considered to be the part of the charm of the forbidden drama. The translation of Jokanaan's threat, which Herodias considers to be aimed at her, is also interesting. Kohlmayer believes that Lachmann is minimizing Jokanaan's role in Saloma's death by translating his words as a prophecy, as a description of a death which will be caused by the crowd and army generals, while in the French

12 Anonymous critic from the *Pall Mall Gazette*, 27th February 1893, p. 3. In: K. Beckson, ed., 2005: *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London and New York, Routledge, p. 155.

original and in the English translation it was clearly stated that Jokanaan himself calls for and orders the harlot's execution by stoning, stabbing and crushing to death with shields. The Croatian translation appears to be hesitant between these two options by creating gradation using grammatical devices — stoning is presented as a future action executed by the crowd (“Ovo veli Gospod Bog naš: skupit će se svjetina proti njoj. I uzet će kamenje i kamenovat će ju...”) [This says our Lord: a crowd will gather against her. And they will take stones and stone her...],¹³ but in the next reply, the future action attributed to the army generals was later on, in the manuscript, changed into an imperative (“Vojskovođje neka je probodu mačevima i zgnječe štitovima svojim.”) [Let generals stab her with their swords and crush her with their shields...],¹⁴ while Jokanaan's orders culminate with the third reply, in which the prophet only seems to become the agent of the action while actually retelling the prophecy (“Tako hoću da zbrisem sa zemlje sva nedjela...”) [So I want to erase from earth all misdeeds...].¹⁵

After comparing the translation of Benešić and Andrić with Lachmann's interventions in the play, it is worth looking at the texts that were published in the time of the Zagreb premiere in 1905 and which reveal a lot about the theatre play and its direct effects on the viewers of that time and on the first experiences and interpretations of Salomé's character. Thus, we will connect the translation of the play with yet another transformation of the text, the transformation of the text of the play into an elusive theatrical act, which can be partially reconstructed only by looking into the recorded impressions and reviews it provoked. Also, the analysis of the stylistic features of certain records will show how the famous performance of an even more famous writer influenced not only the audience's feelings but also their style.

IV

The Zagreb premiere of Wilde's *Salomé* was held on the 27th May 1905, so the date roughly coincided with the tenth anniversary of Wilde's conviction.¹⁶ Josip

13 Quotes from the play are taken from the manuscript of the translation which is kept in The Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb, p. 17. If it has not been noted differently, the quoted excerpts from the play are the same in the version of the play published in 1913.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 It is also important to note that 1905 was an important year for the reception of Oscar Wilde because of Richard Strauss's operatic adaptation of *Salomé* (ten years later, on 15 May 1915 Strauss's opera premiered at the Croatian National Theatre in

Bach, who directed the play and who later became the director of Drama in the Croatian National Theatre, was the most responsible for the fact that the Croatian National Theatre, with its repertoire, kept up with the current trends. The play was such a success that by 1920 it was staged 12 times. Invited by the intendant Adam Mandrović, the main role was played by the guest Hermina Šumovska, who started her career in Zagreb, but was a member of the Berlin Schillertheater from 1897, and later of the Zurich Stadttheater.¹⁷ It is interesting that two announcements of the play, one anonymous in *Narodne novine* (National newspaper), the other by the translator Julije Banešić in *Obzor* (Horizon), not only present Wilde and *Saloma*, but also emphasize the stylistic refinement of his work. Despite being spiced up by, for that time, the inevitable, obscure curiosities about Wilde's life, such as the speculation that the author was poisoned to death with an oyster, the anonymous announcement of the premiere, when presenting the text, shifts the emphasis from the content to the form stating that even though the play is "nothing more than a dramatization of a biblical scene," such a dramatization "could only have been written by one of the most refined modernists" and that the extraordinary success lies not in the plot but in the fact that it marks the pinnacle of *Stimmungskunst*, "which experienced the most romantic triumphs in this drama with the unusual picturesqueness of the language, the oriental diversity and the richness of the light arrangement."¹⁸ It is important to remember that Reinhardt's play was designed as an example of postnaturalist theatrical aesthetics, by adapting the text to the atmosphere, colour, music and overall visual impression, and that the actress Gertrud Eysoldt, who embodied Salomé as a *femme fatale*, later played the equally dangerous and perverted Wedekind's Lulu and Hofmannsthal's Elektra.¹⁹ The extensive announcement by Benešić, published in *Obzor* (Horizon) on the day of the premiere, is a dramatically composed text which begins with an upsetting sentence about the author: "He was called the 'king of life' and 'king of paradox', but he died as a slave of shame, murdered by English philistines."²⁰ From the first to the last sentence, the translator's text echoes German newspaper topos about Wilde as a misunderstood genius and a victim of English bourgeoisie. It seems

Zagreb and the translation by Andro Mitrović was published) and because of Robert Ross' publication of *De Profundis* and its German translation by Max Meyerfeld.

17 N. Batašić, 2001: *Morbidna erotika...*, pp. 234—235.

18 Anonymous, 1905: *Oskar Wilde, pjesnik Salome na hrvatskoj pozornici*. Narodne novine, Zagreb, 24 May, pp. 3—4 (translation).

19 R. Kohlmayer and L. Krämer, 2010: *Bunbury in Germany: Alive and Kicking*. In: S. Evangelista, ed.: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. London, Continuum, pp. 270—285.

20 J. Benešić, 1905: *Oskar Wilde*. "Obzor", Zagreb, 27 May, pp. 1—2 (translation).

that the condemnation of the English attitude towards Wilde in Benešić's text is an expression of sincere affection for the writer, whose work, judging by the quality of the analysed translation and the exhaustiveness of the information presented in the announcement, he was well acquainted with. At the end of the text, *Saloma* is announced as "a strong play, and above all artistic to the extreme, perfect in every detail of the most insignificant scene, created by a man who was an artist in his every vein"²¹ and in which *Saloma* "is a raging passion, demon, monster. She loves Jokanaan fervently more out of spite than heart. In her lust, she regrets the brutal pleasure because she feels some kind of a high passion, ecstasy, maybe even Wilde's romanticism."²² While he is announcing "maybe the most interesting premiere from foreign literature of the season generally,"²³ it is clearly evident that Benešić is fascinated with Wilde and the stylistic virtuosity of his works, which is also praised in the *Narodne novine* (National newspaper) announcement. This is important because it shows that Wilde's *Salomé* was not advertized as a fashionable stage scandal, but as a perfectly refined aesthetic artifact which transforms into an extremely enticing drama of atmosphere. Also, the depiction of Saloma's character by Benešić testifies that the translator himself perceives her character first as a demonic *femme fatale*, in accordance with the dominant German interpretation based on Lachmann's translation. Immediately after the premiere, at least three reviews of Bach's interpretation of Wilde's play could be read in Zagreb newspapers, all of which suffered from the intoxication with the refinement of Wilde's style and enthusiasm about the performance of Hermina Šumovska.

An eighteen-year-old Fran Galović also sat in the packed audience at the premiere, as evidenced by the notes from his theatre diary. Not long after viewing the play, Galović, inspired by the Zagreb premiere of *Saloma*, wrote a poem of the same title. Later on, in the preface to Galović's collected works in 1940, that poem will be mentioned by Benešić as the most mature poem of his early work. A significantly modified version of the poem from 1910 was published in *Mlada Hrvatska* (Young Croatia) magazine in 1911. The first version of the poem from 1905 is an interesting example of an impressive stage scene transformed into a rousing lyrical work. The poem consists of five quatrains dominated by 14-syllable verses and only even verses systematically rhyme. In the poem, Galović depicted the most disturbing scene in which Saloma kisses Jokanaan's severed head on a silver platter. Even though in the play Saloma utters one of the most dramatic and stylistically most nuanced monologues, which is

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

faithfully depicted in the Croatian translation, Galović's *Saloma* does not talk at all, she observes, kisses and caresses Jokanaan's face and hair, and even lifts his eyelids, all while being silent in a static lyrical picture. The language of the poem is simple in comparison to the language of the Croatian translation of Wilde. Galović does not reach for the typical Wildean motifs — the motif of the Moon does not appear in the poem — he does not imitate his similes and metaphors nor builds an image of exotic motifs even though in the fourth stanza, the final thought of Saloma's monologue is paraphrased ("...et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort"): "Misterij tajni, vječni očutila je tada / kad ljubljaje mu usne, sve pune svježke krvi; / misterij kojim ljubav obaspe svako biće, / kad čuti njene slasti užitak tajni, prvi." [A secret mystery, eternal, she felt then / when she kissed his lips, full of fresh blood; / the mystery with which love overwhelms every being, / when it senses the first secret pleasure of its sweetness.]²⁴

The second version of this poem, written five years later, can be read as a new interpretation of the same motif. The second *Saloma* consists of three quatrains written in shorter verses, denser and more dynamic than the first, and by putting the readers in a position in which they have to sense what is left unsaid and hidden between verses, it expresses the mysterious atmosphere of the terrible sight more skilfully. The other *Saloma* is a foreboding poem in which the reader, Saloma and the members of the royal court can merely presume what the source of discomfort in the night darkness that surrounds them is. That way, the poem better reflects Saloma's impenetrable and incomprehensible lust to the reader and viewer of Wilde's play, but also better expresses Saloma's anticipation of her own new impulses, which overwhelm her as soon as she first hears Jokanaan's voice at the beginning of the play. Twenty verses of the first poem were condensed into the first quatrain of the second poem in a way that the whole scene of kissing the prophet's head was reduced to the key motifs using elegant chillness: "I stajala je sama u ponoć pod palmom — / I upirući pogled u mrtvo, krasno lice / Cjelivala mu usne i toplu krv i suze / I gladila mu rukom svilne trepavice..." [And she stood alone at midnight under a palm tree — / Staring at the dead, beautiful face / She kissed his lips and warm blood and tears / And stroked his silky lashes with her hand...] ²⁵ The second stanza is marked with a simile — Salome is presented as a Saronic rose which flutters in the night wind and dreams about a painful love in snowy moonlight. That impressive scene does not only evoke Wilde's typical motifs but also his unusually poetic similes, as well as in the final verses in which rays of moonlight are shining over

24 F. Galović, 1940: *Pjesme Frana Galovića*. Zagreb, Binoza, p. 128 (translation).

25 Ibidem., p. 189.

the royal home like a horrible apparition of death. Modelled as a poem of eerie atmosphere and subtle eroticism, the second *Saloma* by Galović is an extremely interesting lyrical transformation of the play. Moreover, the comparison of the two lyrical *Salomas* by Galović demonstrates the development of the poet's expression and the complex effects that Wilde's intoxicating text gradually had on refining the literary language of Croatian modernism.

At the beginning of May 1906, Galović wrote his first published play *Tamara* in prose, which he will later transform into a version in verse. This other version was staged in the Croatian National Theatre in Zagreb on the 12th September 1907. The play was written by interpreting the motifs from Lermontov's poem, but Nikola Batušić, in his analysis, shows that Galović undoubtedly inherited a lot from Wilde's morbid erotica in *Salomé*. This is shown in the lavishly conceived scenography full of secessionist props, in the shaping of the main heroine as a typical *femme fatale*, a seductress who is rejected and seeks for revenge, and thus a particular *Stimmung* reminiscent of Wilde's play was created.²⁶

V

At the end of May 1906, Wilde's *Salomé* was again staged in Zagreb. At that time, Isa Grégorova played the main role. Two reviews of that play express opposing views of the actress' performance. While the critique in *Hrvatstvo* (Croatism) paper considers Grégorova's performance as significantly weaker, both in acting and in dance, than the last year's performance by Hermina Šumovska, Vladimir Lunaček, author and theatre critic, wrote his review of the actress' performance as a suggestive artistic text in newspaper *Obzor* (Horizon). According to Lunaček, *Saloma* at first seemed as if she was haunted by a demon on the stage, and then she gradually changed into a bloodthirsty monster:

Vidite li tu pantersku spodobu, što lako potiskuje svoje sandale sa vrućeg kamena tla, kako se šulja u srce Herodovo, da mu ga izgrebe ostrim plamsajem svojih očiju. Jeste li sledili okom gdjicu Grégrovu kako se šulja u njega pod sjenom palma, a u svjetlu mjesечеve krvi. Jeste li ju vidjeli, kako mu je razdirala grudi, zagledala u kraljevo srce tražeći Johanaana. [...] Noge su joj otežčale i tromo se povlače tлом, ramena joj zadrktala kao krila leptirova. Nasmije se na pola ludim smiehom, u njenom grlu zvjersko rikanje užitka, težak disaj i sve tiše i tiše biva oko nje, a sve laglje stišava bura u njoj. Izgara veliki jedan plam na oltaru vječnog užitka.

26 See: N. Batušić, 2001: *Morbidna erotika...*, pp. 234—235.

[Do you see that panther figure, who easily pushes his sandals off the hot stone ground, sneaking into Herod's heart, to scratch him with the sharp flame of his eyes. Did you follow Miss Grégorov with your eye as she crept into him under the shadow of the palm trees, and in the light of the Moon's blood. Did you see her tearing at his chest, staring into the king's heart looking for Johanaan, [...] Her legs were heavy and they were slowly dragging on the ground, her shoulders twitching like butterfly wings. She laughs half-madly, a beastly roar of pleasure in her throat, a heavy breath and it gets quieter and quieter around her, and the storm in her calms down. A great flame burns on the altar of eternal pleasure.]²⁷

The description by Lunaček shows the author's fascination with the actress's performance and the obsession with the demonic and monstrous nature of the *femme fatale* in such a way that the popular literary character and one of her stage interpretations for him become a canvas on which many of *fin de siècle* pseudoscientific and popular-culture notions about women are projected.²⁸ Such a stylistic outburst of the critic's almost voyeuristic enthusiasm for the performance, in which it seems that the dangerous spectators lurked in the darkness from both sides of the stage, evokes two more interpretations of *Salomé* by Miroslav Krleža. In June 1914, the 21-year-old Krleža took the text of his play *Saloma* to Josip Bach, the director of Drama in the Croatian National Theatre in Zagreb, but it was rejected as well as his other early plays, after which he rewrote the text several times and published it in 1963. His lyrical *Saloma*, Krleža published in the *Savremenik* (Contemporary) magazine in 1918 and then the next year in his collection *Pjesme III* (Poems III). Based on the structure of the poem and the motifs, Zoran Kravar concludes that the lyrical text, as well as the play, was revised many times, perhaps in the period from 1914 to 1918.²⁹ In the poem, a Roman officer Kajo is courting an indifferent Saloma, depicted as a *femme fatale* with whom Kajo is completely enamoured. Kravar states that such a male-female pair is present in several works by Krleža, out of which the most famous one is Baločanski and Bobočka in *Povratak Filipa Latinovicza* (The Return of Philip Latinovicz), but he does not mention another Krleža's pair, Scheherazade and Heliogabalus, depicted in one entry of the diary *Davni dani* (Bygone Days). It is interesting that the description of Saloma in the poem

27 V. Lunaček, 1906: *Gostovanje gđice Ise Gregrove*. "Obzor", Zagreb, 24 May, p. 9.

28 For the overview and the analysis of the selected dramatic *femmes fatale* characters, including Krleža's *Saloma*, in the first three decades of 20th century in Croatian literature see: L. Čale Feldman, 2012: *U san nije vjerovati*. Zagreb, Disput, pp. 189–204.

29 Z. Kravar, 2001: *Antički i moderni eros u lirskoj Salomi*. In: N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb, Matica hrvatska, pp. 169–172.

unusually reminds of Lunaček's depiction of Salomé in Wilde's play. Namely, both were shown as exotic beauties under the hot eastern sun, both pulsate with life energy, both are compared to predatory animals in need of blood and connected to other natural motifs and motifs of fire and flame are used in the depictions of both — Krleža's Saloma "with a gesture of a young tigress and woman / she drinks Kajo's blood / in the salty flames of a raving fire,"³⁰ "as fruit Saloma's body smells / and her thighs and breasts are still burning with Roman blood."³¹

What the correspondence of the two descriptions of the *fammes fatale* depicted as an exotic and irresistible predator under the hot eastern sun suggests is not that Krleža directly borrows elements of Lunaček's portrayal or of any other similar portraiture that could easily be found in literary and non-literary texts of the time, but that he implicitly refers to all of them, creating the character in his poem as a hyperbole and a collage of typical and easily recognizable motifs and stylistic features, spiced up with his own poetic twists. As the analysis of Krleža's dramatic *Saloma* has already shown, Wilde's influence is not traceable only in the re-writing of the famous story about the infamous fatal woman, but equally in the staging of the language play in the text which becomes self-conscious of its own textuality, mostly due to Saloma's character.³² The secret of her inexplicable attraction, and of the privileged insight that only she possesses, can thus be interpreted as her mastery of the language and consciousness that the world which she and other characters inhabit is nothing more than an assemblage of words and typical motifs, so common that they have, as we have seen, spread out of literary works into the wild, into the newspaper articles and everyday speech. Krleža's poem is introduced as a *fragment*, a piece of a larger text, incomplete and unsatisfactory for a reader who wants — just as Kajo in the poem — the whole *Saloma/Saloma*. But this wish will remain unfulfilled because in the end he is the one who is conquered by the insatiable woman, just as the reader is bewildered by the indecipherable poem. The first stanza depicts the scenery in a way that the reader is unable to dive into the fictitious world of the poem and must be aware that what he reads is constructed out of words. This is not achieved only with the irregular and a bit strange rhyming, but also with the repeating of the first verse of the stanza as the last one, with

30 M. Krleža, 1969: *Poezija*. Zagreb, Zora, vol. 26., p. 97 (translation).

31 *Ibidem*, p. 99.

32 For the analysis of Wilde's influence in Krleža's play, which is traced not only on the level of motifs and plot, but even more on the level of Krleža's and Saloma's relationship towards language, based on Wilde's insights about the complex interconnection between form and content, see: I. Medić, 2017: *Zavodljivi jezici — Krležina "Saloma" i vajldovski esteticizam*. "Umjetnost riječi", vol. 61., no. 1./2., pp. 87—111.

a different word order producing a different rhythm: *U vrijeme je ono tiha jesen bila.* — *Jesen tiha bila u vrijeme je ono* meaning that *It was a time of a silent autumn.* Repeating the line with a changed sequence of the words indicates that the landscape is only a setting made of words, and that it can easily be rearranged in different ways. Similarly, in the final stanza the scenery will be depicted by alluding to the Herod's palace, reminding us once again that the world in the text is a world from another text, Krleža's play, which itself rewrites and deconstructs another one, that of the Wilde's play, which itself, as we have highlighted, seemed to its first readers to be a "mosaic" and an "*Island of Voices*". In the second stanza Saloma is constructed as a conglomerate of words which refer to fire and flame, as a pile of synonyms, depicting her as a metaphorical pyre of passion on which Kajo will burn out. When Kajo later speaks, he describes himself and Saloma while using the motifs from the poetic register of literary vitalism, one of the styles and popular poetic choices in the Croatian literature of the early modernism in the beginning of the 20th century. Indeed, Kajo's speech is so richly ornated with the imagery typical of vitalism that, when he invites Saloma to join him in celebration of the ancestress earth who can heal all the pain, he sounds like the cricket from the famous dithyramb *Cvrčak* (The Cricket) by Vladimir Nazor, an emblematic poem written in the spirit of vitalism and published in 1910. Unfortunately for Kajo, as we have seen, Saloma seems to be perfectly aware that the earth that he so passionately exalts is as fictitious as everything surrounding them, because her first spoken words are: "Sve to je Ništa! / Sve to je samo skvrčen ludi grč! / Sve cjelov je i krv, i meso, i praznina! / I sve je samo bol, bol ranjenih živina, / I nema sna, ni omame, ni vina!" ["All of it is Nothing! / All of it is only convulsed spasm! / All is but a kiss, blood, flesh, and emptiness! / And all is just pain, pain of wounded animals, / And there is no dream, no illusion, no vine!"]³³ As she embraces Kajo's pleas, it is said that she "knits the threads from all the weavers and from all the Arachnes, / and while her whole body burns like a fiery poppy, / the tissue of the invisible net falls."³⁴ The archetype of a woman as a weaver is thus, by an allusion to the Greek myth, transformed into a wicked female monster who captures and traps the oblivious male, but not only that, because the allusion to the etymology of the word *text* is also clear, as the *textus* is also woven. Saloma, as a cunning spider-women, is thus shown as the master of the language and of the text, so while Kajo, who had led whole legions of veterans in death, is intoxicated and dazed under Saloma's feet as "a spring his benumbed speech bubbles, / filled with stars and lies, wisdoms and smoke, / filled with pain and sad old

33 M. Krleža, 1969: *Poezija*. Zagreb, Zora, vol. 26., p. 98 (translation).

34 Ibidem, p. 100.

rhymes.”³⁵ In the end, Kajo’s speech is nothing more than sad old rhymes, like the ones he perorated while using the typical motifs of vitalism. Krleža’s Saloma thus becomes a spider-like creature lurking from the nets of texts, numerous intertwined texts of early Croatian modernism which re-write and re-inscribe her as an exemplary figure of *femmes fatale* forming the complex web of Wildean intertext.

It is then not surprising that in the prose fragment of the diary *Davni dani* (Bygone Days), under the date of the 2nd May 1916, the narrator imagines another exotic eastern story with another fatal mistress of language at its centre: “ja pišem (u mislima) svoju Šeherezadu, na uspomenu Oscara Wildea i u čast Bakstovu. (...) Napisao bih posljednju noć u ,Tisuću i jednoj noći’, kada je Šeherezada ispričala Velikom Padišahu svoju posljednju legendu i kada se taj lirski opijum pretvorio u strašnu zbilju stvarnosti.” [I’m writing (in my thoughts) my Scheherazade, in the memory of Oscar Wilde and in Bakst’s honour. (...) I would write the last night of ‘One Thousand and One Nights,’ when Scheherazade told the Great Padishah her last legend and when that lyrical opium became the terrifying reality.]³⁶ Scheherazade, “a cunning and sly sorceress, ingenious poetess,”³⁷ stunned the monstrous autocrat Heliogabalus, who embodies all that is “blind, beastly and unhuman” in a man and what is called “officer’s satrapy,”³⁸ with her intoxicating narration of the stories, which Krleža described weaving his depiction as an exotic carpet made of interlocked Wildean arabesques, to which the play was also compared in one of the first reviews of the Zagreb premiere of Wilde’s *Salomé*: “Ova je drama pjesma. Pjesma strasti... bogati sag najoprečnijih čuvstava.” [This play is a poem. Poem of passion... a rich carpet of the most transverse feelings]³⁹ Scheherazade “narrates about the stars so confidently and sublimely,” and her fingers are described as “Arachne-like,”⁴⁰ so she reminds us of Krleža’s Salomas. In the end of Krleža’s, and in end of Scheherazade’s tale, as the magic of the story — and of the Wildean imagery that was interweaved into it — starts to fade, she informs Heliogabalus that she has infected him with leprosy. Scheherazade thus proved her mastery in storytelling defeating the cruel ruler with a craftly knitted fantastic tale, which Krleža decided to knit in a manner of Wilde, because there is obviously no

35 Ibidem, p. 101.

36 M. Krleža, 1956: *Davni dani: zapisi 1914—1921*. Zagreb, Zora, vol. 11—12, p. 151 (translation).

37 Ibidem, p. 153.

38 Ibidem, p. 152.

39 Anonymous, 1905: *Saloma od Oskara Wildea — Zahtjevi morala od O. E. Hartlebena*. Obzor, Zagreb, 29 May.

40 M. Krleža, 1956: *Davni dani: zapisi 1914—1921*. Zagreb, Zora, vol. 11—12, p. 153.

other language as narcotic as his, no style more apt for a fictional text aware of its fictionality — a tale about a tale within a tale. After this story the narrator in the diary abruptly comments that he had already written a series of Wildean variations of same sort and mentions his first published play *Legenda* (Legend) and his play *Saloma*.⁴¹ He then distances himself from the idea of writing new variations on Wilde and distances himself from Wilde claiming that all of it is just writing following a template and stating that to free oneself from the template in literature means *to be or not to be*. But it is questionable if Krleža really did renounce Wilde and Wildean aestheticism as easily as the narrator of his early diaries claims he did in 1916.

VI

In the texts before us, a mysterious demonic woman is gradually transformed into an enigmatic creature which rules not only the secrets of love and sexuality, but also the secrets of language. It seems that Wilde's *Salomé*, who in the French original, fascinated by Jokanaan's words, becomes aware of the dark mystery of love and passion, from a suit tailored out of the models and patterns from (the German translation of) Wilde's motif-style catalogue gradually suits up into a new refined rhetorical attire, transforming into the embodiment of life force appropriately shaped by motifs and procedures from the vitalism's style catalogue.⁴² It is important to notice, however, that, at least in Krleža's texts, *Saloma's* character (and similar characters) inherit not only the notorious status and luxurious verbal attire, but also Wilde's awareness of the slippery-slopes of language and of its powers to create reality. Elements of both of those registers, Wildean aestheticism (partially comparable with secessionist style) and literary vitalism, into which parts of Wildean intertext were also gradually translated

41 In his first published play *Legenda* (1914) Krleža also refers to Wilde's *Salomé* making the antagonist (the Shadow of Jesus) a spectator of the Biblical/Wildean play who remembers the dance of the seven veils and describes *Salomé's* kissing Jokanaan's severed head.

42 For the analysis of the trends which form stylistic pluralism of Croatian modernism see: V. Žmegač, 1997: *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb, ZZKFFSZ. Žmegač compares certain Wilde's aesthetic proclamations with the features of the secessionist style of the Viennese *fin de siècle*, but the analysis presented in this paper shows that Wilde's style, at least when it comes to *Salomé's* discourse, was gradually also translated into the language of vitalism in Croatian modern literature. About vitalistic layers in certain Krleža's works see: Z. Kravar, 2005: *Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranog 20. stoljeća*, Zagreb, Golden marketing i Tehnička knjiga.

and modified in Croatian literature of early modernism, will be a vital part of Krleža's works long after the initial fascination with Wilde has disappeared, and those residues can be read as many different signs of Wilde in Krleža's work. For instance, certain novellas from the Glembay cycle will be draped with aesthetic wallpaper, novel *Povratak Filipa Latinovicza* (The Return of Philip Latinovicz) (1932) will be filled with the remnants of aesthetic and vitalist motifs, and Leone's judgement of Baroness Castelli's charity work in the play *Gospoda Glembajevi* (Messrs. Glembay) (1928) will even bring to mind Wilde's criticism of charity from the essay *The Soul of Man Under Socialism*. With Krleža in mind, especially in comparison with Galović, it can be seen how different and long-lasting the multiple effects of translations of certain works can be and how complex the stylistic and poetic transformations and re-figurations can be initiated by their authors, or even just notions about them, thus permanently modernizing a particular literary space.

Literature

- Anonymous, 1893: *Pall Mall Gazette*, 27 February, p. 3. In: K. Beckson, ed., 2005: *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. London and New York, Routledge, pp. 155—157.
- Anonymous, 1905: *Oskar Wilde, pjesnik Salome na hrvatskoj pozornici*. "Narodne novine", Zagreb, 24 May, pp. 3—4.
- Anonymous, 1905: *Saloma od Oskara Wildea — Zahtjevi morala od O. E. Hartlebena*. "Obzor", Zagreb, 29 May.
- Batušić N., 2000: *Galovičeva Tamara i Wildeova Saloma*. In: B. Hećimović, ed.: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*. Zagreb/Osijek, HAZU, pp. 50—54.
- Batušić N., 2001: *Morbidna erotika Galovičeve Tamare*. In: N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, eds: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb, Matica hrvatska, pp. 234—235.
- Benešić J. and N. Andrić, 1905: *Saloma* (manuscript of translation). Zagreb, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a.
- Benešić J. (J. B.), 1905: *Oscar Wilde*. "Obzor", Zagreb, 27 May, pp. 1—2.
- Bridgwater P., 1999: *Anglo-German Interactions in the Literature of the 1890s*. Oxford, University of Oxford.
- Čale Feldman L., 2012: *U san nije vjerovati*. Zagreb, Disput.
- Daalder J., 2004: *Which is the Most Authoritative Early Translation of Wilde's "Salome"?* "English Studies", 1, pp. 47—52.
- Galović F., 1940: *Pjesme Frana Galovića*. Zagreb, Binoza.

- Grubica I., 2010: *The 'Byron of Kipling's England': Oscar Wilde in Croatia*. In: S. Evangelista, ed.: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. London, Continuum, pp. 270—285.
- Kohl N., 1989: *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. D. H. Wilson, trans. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kohlmayer R., 1995: *From saint to sinner: The demonisation of Oscar Wilde's Salomé in Hedwig Lachmann's German translation and in Strauss' opera*. In: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, eds: *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress — Prague 1995*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 111—122.
- Kohlmayer R. and Krämer L., 2010: *Bunbury in Germany: Alive and Kicking*. In: S. Evangelista, ed.: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. London, Continuum, pp. 270—285.
- Lunaček V., 1906: *Gostovanje gđice Ise Gregrove*. "Obzor", Zagreb, 24 May, p. 9.
- Medić I., 2017: *Zavodljivi jezici — Krležina "Saloma" i vajldovski esteticizam*. "Umjetnost riječi. Časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu", vol. 61., 1/2, pp. 87—111.
- Milčinović A., 1903: *Zabranjene drame na njemačkim pozornicama*. Vienac, Zagreb, 35.12, p. 387—390.
- Kravar Z., 2001: *Antički i moderni eros u lirskoj Salomi*. In: N. Batusić, Z. Kravar, V. Žmegač, eds: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb, Matica hrvatska, pp. 169—172.
- Kravar Z., 2005: *Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranog 20. stoljeća*. Zagreb, Golden marketing i Tehnička knjiga.
- Krleža M., 1956: *Davni dani: zapisi 1914—1921*. Zagreb, Zora.
- Krleža M., 1969: *Poezija*. Zagreb, Zora.
- Wilde O., 1913: *Sablast od Cantervilla*. Zagreb, Kraljevska zemaljska tiskara.
- Žmegač V., 1997: *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*. Zagreb, ZZKFFSZ.

Igor Medić

Vajldomanija — prijevod *Salomé* Oscara Wildea i književnost hrvatske moderne

SAŽETAK | Rad se bavi složenim učincima koje je pojava prijevoda drame *Salomé* irskoga književnika Oscara Wildea imala na književnost hrvatske moderne. Istražuje se utjecaj koji je iznimna popularnost Wildeova djela na njemačkome govornom području imala na piščevu recepciju u hrvatskoj kulturi, analizira se hrvatski prijevod njemačkoga prijevoda *Salomé* iz pera Hedwige Lachmann, koji su 1905. godine oblikovali Julije Benešić i Nikola Andrić, te se na primjeru djela Frana Galovića i Miroslava Krležu interpretira

na koje je načine popularni vajldovski intertekst utjecao na modernizaciju stila hrvatske književnosti u razdoblju moderne, ne samo na razini posudbe pojedinih tipičnih motiva, likova ili stvaranja slična ugođaja nego i na razini razvoja osviještene jezične igre u pojedinim tekstovima.

KLJUČNE RIJEČI | Oscar Wilde, *Salomé*, prijevod, Fran Galović, Miroslav Krleža

Igor Medić

Wild about Wilde — The Translation of Oscar Wilde's *Salomé* in Croatian Literature of the Early 20th Century

SUMMARY | The paper deals with the complex effects the appearance of Oscar Wilde's play *Salomé* had on the literature of Croatian modernism. It explores the influence of the extreme popularity of Wilde's work in German-speaking countries on the author's reception in Croatian culture. The Croatian translation, which Julije Benešić and Nikola Andrić made in 1905 on the basis of Hedwig Lachmann's German translation of *Salomé*, is analysed and, based on the work by Fran Galović and Miroslav Krleža, it is interpreted how the famous Wildean intertext influenced the modernisation of style of Croatian literature in the period of early modernism, not only on the level of adoption of typical motifs, characters and atmosphere but also on the level of development of a self-reflective language play in some of the texts.

KEYWORDS | Oscar Wilde, *Salomé*, translation, Fran Galović, Miroslav Krleža

IGOR MEDIĆ | mag. educ., is a teacher of Croatian language in Gymnasium Clasicum in Zagreb. He graduated in Croatian language and literature and Comparative literature from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, where he is working, under the mentorship of Professor Lada Čale Feldman at the *Postgraduate doctoral programme of Literature, Performing arts, Film and Culture*, on a doctoral research entitled *Oscar Wilde's Aestheticism and Croatian Literature of Early 20th Century*. He is also working as an external associate at the Department of Comparative literature, collaborating on the scientific project *Transmission, Resistance, Palimpsest: Text Re-figurations*. He regularly participates in professional and scientific conferences and publishes works on Oscar Wilde, on the influence of Wilde's aestheticism on Croatian literature of the early 20th century and on Croatian modernism.



Under the Winged Sign of “Albatross”: Translations of Poe and Whitman and the Development of Serbian Avant-garde

Pod skrzydlatym znakiem „Albatrosa”:
tłumaczenia Poego i Whitmana
a rozwój serbskiej awangardy

Bojana Aćamović



<https://orcid.org/0000-0001-6926-3667>

THE INSTITUTE FOR LITERATURE AND ART, BELGRADE
bojana.acamovic@gmail.com

Date of application: 29.12.2020 | Date of acceptance: 25.02.2021

ABSTRACT | The paper aims to examine Serbian translations of Whitman and Poe published by the representatives of the 1920s avant-garde movements and to point to the place of these translations in the context of the developing Serbian modernism. A special focus is on the book series “Albatross”, a short-lived but important project of Belgrade avant-gardists, which significantly influenced the course of Serbian literature.

KEYWORDS | translation, Serbian literature, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Serbian avant-garde, “Albatross” Series

Introduction: Translation in Modernism

Modernism in its various forms, including the more experimental, avant-garde movements, developed as an international phenomenon, with authors, works and ideas traveling, physically and metaphorically, across countries and continents. The vibrant intercultural exchange relied to a considerable extent on translation, which was both a means of introducing wider readership to a particular foreign author and a way of introducing new poetic devices into the target culture and thus expanding the variety of its literary production. Yao argues that translation “constituted an integral part of the Modernist program of cultural renewal” serving as “a specific compositional practice by which different writers sought solutions to the various problems and issues that have come to be understood as the primary thematic concerns of Modernism”.¹ On a broader cultural level, translation practices reflected the current trends in reading and writing, preferences for certain authors or genres, as well as the inter-national relations.

Although long overlooked, the place of translation in modernism has drawn more attention in recent decades, with scholars considering it from both linguistic and cultural perspectives. Pointing to a “transnational turn” in modernism studies, Mao and Walkowitz note three groups of scholarly works, one of which is the “scholarship that argues for the centrality of transnational circulation and translation in the production of modernist art”.² However, in the case of Serbian, or Yugoslav modernism, there still seems to be many unexplored topics concerning translations and their place in the overall literary and cultural development. This applies to studying specific linguistic or literary aspects of translations, and especially to considering translation in the sociocultural context of the time, which can provide a valuable insight into the transnational literary connections.

Throughout the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, translations constituted a considerable part of Serbian literary production. The reception of foreign authors, however, was conditioned by two important factors, the first of which was the foreign language competence. At the time, the predominant foreign languages in the Serbo-Croatian linguistic area were German and French,³ with something of a cultural shift occurring at the turn

1 S. Yao, 2002: *Translation and the Languages of Modernism: Gender, Politics, Language*. Palgrave Macmillan, p. 6.

2 D. Mao, R. Walkowitz, 2008: *The New Modernist Studies*. “PMLA” 123 (3), p. 739.

3 German was mostly studied in the (former) Austro-Hungarian territories (Croatia, Bosnia and Herzegovina, Vojvodina). The connection to the French culture was reinforced during World War I, with a number of young Serbian authors emigrating to Paris.

of the twentieth century, when the generation of “the Moderns” (“Moderna”) appeared on the scene. As Bašić notes,

[t]he generation before had been brought up under a predominantly German cultural influence against which they had rebelled in a passionate, embattled and finally successful attempt to re-establish a national literary language and literature. “The Moderns” took this achievement for granted and turned again towards Europe, only this time more consciously towards French and English models.⁴

Although the interest in the English language and culture was gradually increasing, in the first decades of the twentieth century the number of people with a solid command of English was still comparatively small.

The second factor is related to the previous one and concerns the availability of printed publications. Students and scholars who traveled to European cities for longer or shorter stays would return with books and magazines in the language of the visited country. English and American authors were hence often read in and subsequently translated from their French or German translations.⁵ It could also happen that a particular work was in its original language but published as an unauthorized reprint or in a magazine featuring only excerpts from novels or a selection of poems. This could account for some of the errors in the Serbo-Croatian translations, and probably also for the choice of the translated texts or authors.

The “Albatross” Book Series

In 1921, as part of the postwar efforts to revitalize the literary scene, two Serbian authors, Stanislav Vinaver and Todor Manojlović, started a new book series “Albatross” (*Biblioteka “Albatros”*),⁶ published by a Belgrade bookshop owned by Mitra Stefanović (“Sveslovenska knjižarnica M. J. Stefanovića i druga”). The series eventually came to include only five titles (of the originally planned at least twenty), and was discontinued in 1922.⁷ Although short-lived and comprising

4 S. Bašić, 1966: *Edgar Allan Poe in Croatian and Serbian Literature*. “Studia Romanica et Anglicae Zagrabienis”, 21—22, p. 307.

5 That translations from English were something of an exception is also indicated by the inscription “translated from English” frequently found underneath the texts.

6 The name references to Baudelaire’s “Albatross” (see T. Manojlović, 1987: *Osnove i razvoj moderne poezije*. Beograd, “Filip Višnjić,” p. 305).

7 According to Vinaver, the discontinuation occurred not because of poor sale figures, but owing to “the unexpected bad luck with the printing shop”. (S. Vinaver, 2012b: *Rastko Petrović, lelujav lik sa freske*. In: S. Vinaver: *Obrana pesništva*. G. Tešić, ed. Beograd, Službeni glasnik, p. 311.) This is where Vinaver’s and Manojlović’s statements

a small number of books, the series is now known as one of the most significant Serbian avant-garde projects, as it launched some of the most eminent works and authors of this time.

A publicity leaflet promoting the “Albatross” editions, and also functioning as a literary manifesto, announced that the aim and ideal of the series introduced “under the winged sign of Albatross” was “nurturing and spreading the culture of spirit” and fostering the readers’ interest in literature, arts and spiritual matters.⁸ This was to be achieved through a selection of works that would not offer “simple, superficial entertainment” nor “sparse or specialized didactic”, but would be “the works of intuition”.⁹ The editors’ ambitious plan aimed to include various genres—novels, short stories, dramatic poems, philosophical essays, aphorisms, diaries, biographies, studies in aesthetics and history—the only criterion being a somewhat vague notion that these “works of intuition” should display “the whole man and whole soul” and address “the man and the soul as such”.¹⁰ The series was to feature “our latest literature, the works of our youngest writers, who in less than two years managed to give our literary life a new direction and wonderfully accelerated new rhythm”, as well as “the masterpieces of world literature which correspond to our movement and our aims and which we will, understandably, introduce in new, modern and artistic translations”.¹¹ As Manojlović later pointed out, the intention was to publish “all that was interesting in our postwar literature, as well as the best works of world-renowned authors, naturally selected according to the ‘postwar criterion’”.¹² To illustrate this intention, the leaflet presents an extensive list of both domestic and foreign authors, and as regards the latter, included are the representatives of French (Apollinaire, Barbey d’Aurevilly, Balzac, Baudelaire, Villiers de l’Isle-Adam, Gide, Suarès, Flaubert), Italian (Machiavelli), German (E. T. A. Hoffmann), Russian (Zaitsev, Sologub), British (H. G. Wells, R. L. Stevenson, W. Pater, G. K. Chesterton) and American literature (W. Whitman and E. A. Poe). Although it seems more of a draft than a carefully thought-out plan and although it was obviously far too ambitious for the available means, this list testifies to the breadth of the Serbian avant-gardists’ interests and their acquaintance with the contemporary tendencies across Europe.

diverge as the latter claims that finances were indeed the reason they had to abandon the project.

8 S. Vinaver, 2012a: *Čardak ni na nebu ni na zemlji*. Beograd, Službeni glasnik, p. 36. All translations of the citations from works in Serbian and Croatian are provided by the author of this paper.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 T. Manojlović, 1987: *Osnove...*, p. 305.

Little of the envisaged program was realized, but the few published works significantly influenced the development of Serbian literature. Of the five books that appeared in the series, the first four were by domestic authors—*Dnevnik o Čarnojeviću* (*The Journal of Čarnojević*) by Miloš Crnjanski (1921), *Gromobran svemira* (*The Lightning Rod of the Universe*) by Stanislav Vinaver (1921), *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma* (*The Burlesque of Lord Perun, the God of Thunder*) by Rastko Petrović (1921) and *Lunar* by Josip Kulundžić (1921/22); the fifth was a translation, a selection of Edgar Allan Poe’s poetry and prose entitled *Knjiga tajanstva i mašte* (*A Book of Mystery and Imagination*) translated by Svetislav Stefanović.¹³

The scholars analyzing the “Albatross” Series mostly focus on the published works, especially the first three, which indeed hold an eminent place in the history of Serbian literature. Maria Dąbrowska-Partyka centers her discussion entirely around the works by Crnjanski, Vinaver and Petrović, completely disregarding both Kulundžić’s novel and Stefanović’s translation of Poe.¹⁴ A broader picture is offered by Gojko Tešić, who quite importantly observes that the list of authors on the publicity leaflet suggests the editors’ striving towards “a reconstruction / reinterpretation of tradition, or even establishment of a continuity of modern spirit in literature and art”, which makes the whole endeavor “an attempt of constituting a tradition of new spirit and new rhythm (Baudelaire, Poe, Whitman, Hoffmann, Machiavelli, Flaubert, Gide, Apollinaire, etc.)”.¹⁵ The avant-gardists did attempt to introduce the new and modern, but that did not mean a complete disregard for the eminent predecessors, carefully selected according to “the postwar criterion”.

The list of potential “Albatross” authors problematizes some common assumptions concerning the poetics of avant-garde and modernism. Whereas among the domestic names were solely young authors, most still unrecognized in literary circles, the list of foreign authors includes many of the previous century, which confirms that for the decisively anti-traditionalist avant-garde,

13 A longer announcement contains short descriptions of additional four books that were, presumably, in preparation for print—*Osnovi i razvoj moderne poezije* (*Foundations and Development of Modern Poetry*) by T. Manojlović, *Antologija najnovije lirike* (*An Anthology of the Newest Lyric Poetry*), ed. by S. Stefanović, T. Manojlović and S. Vinaver, *Dramske gatke* (*Dramatic Fairytales*) by R. Mladenović and a translation of Boccaccio’s *Decameron*. Some of these appeared some years (or decades) later, but not within the “Albatross” Series. See S. Vinaver, 2012a: *Čardak...*, pp. 32—35.

14 See M. Dombrovska-Partika, 1997: *Biblioteka ALBATROS i Beogradska književna zajednica ALPHA — reč je o jedinstvu suprotnosti*. N. Bajić, D. Đumić, trans. “Književna kritika”, 26, pp. 110—122.

15 G. Tešić, 2005: “Albatrosova” najava bure. In: G. Tešić: *Otkrovenje srpske avangarde*. Beograd, IKUM, p. 140.

the break with the tradition did not mean an absolute break with the past. Disowning the precursors and asserting that the modern is independent of any influences from the past primarily implied the rejection of the canonical figures. Instead of relying on what is traditionally accepted, the encouragement for experimental endeavors is sought in works considered more daring, even if written in the past century. As Cutler observed, “while the aesthetic avant-garde courted an absolute new by means of shock, provocation and destruction, ideological forces from a considerably larger field of nineteenth-century discourse underwrote the entire enterprise”.¹⁶ The nineteenth-century authors like Poe or Whitman announced the poetic innovations of the following decades and thus were rightfully recognized as the proto-modernists.

Apart from this, the “Albatross” choice of foreign authors disproves the belief that modernist literature is predominantly elitist and averse to the popular, and by implication genre literature. The editors’ statement that they shun “simple, superficial entertainment” and aim for the “works of intuition” implies that all the mentioned authors, including those of mystery, fantasy, gothic horror and detective fiction, satisfy this criterion. The incorporation of genre fiction in the “Albatross” publishing plan undermines the generally accepted divide between the high modernist and popular literature and attests to the avant-gardists’ openness for the authors of an extraordinary imagination and ability to step out of the established conventions.

The Mystery and Imagination of Edgar Allan Poe

The Book of Mystery and Imagination (Knjiga tajanstva i mašte), with the selected poems and short stories by Edgar Allan Poe, appeared in 1922 as the fifth and, as it turned out, the last book in the “Albatross” Series. The title points to Poe’s posthumously compiled selection of short stories *Tales of Mystery and Imagination*, but also indicates that the Serbian edition is not limited to prose fiction— included are two poems, “The Raven” and “Annabel Lee”, as well as the stories “A Descent into the Maelström”, “The Facts in the Case of M. Valdemar”, “William Wilson”, “Morella”, “Ligeia”, “The Fall of the House of Usher”, “Silence—A Fable” and “Shadow—A Parable”. All of these had appeared in Serbo-Croatian translations before, some of them more than once, in different publications (mostly periodicals) and translated by different translators.

Although it is not explicitly stated, the selection was most likely made by the translator, Svetislav Stefanović. A physician by profession, Stefanović was also

16 E. S. Cutler, 2003: *Recovering the New*. University of New Hampshire, p. 21.

a poet, literary critic, and one of the rare Serbian intellectuals with an excellent command of the English language. By the time the “Albatross” edition of Poe appeared, Stefanović had already been established as an apt translator of English poetry, having translated Shakespeare, a number of distinguished nineteenth-century British poets, as well as Poe and Whitman. His translations of “The Raven” and “Annabel Lee” (along with five other Poe’s poems) were published in 1903 by a publisher from Mostar, in a volume containing Stefanović’s own poetry and a selection of his translations;¹⁷ both translations were considerably modified for the “Albatross” edition. In 1902, Stefanović’s translation of “A Descent into the Maelström” and “The Facts in the Case of M. Valdemar” appeared in a separate volume issued by the same Mostar publisher. This booklet also included Stefanović’s foreword, aiming to arouse the interest in the American author, “who is in our culture little known or completely unknown, although some judge him one of the greatest foreign minds”.¹⁸ The foreword introduces Poe not through biographical facts, but through his works and artistic achievements, and Stefanović primarily focuses on the “psychological matters” leaving aside “the well-known detective and purely fantastic stories”.¹⁹ Stefanović sees Poe as an author who dives deep into the human soul to discover something new and previously unknown, an author who established a “psychology of dying, of death” and whose characters face death fully conscious. The foreword emphasizes Poe’s mysticism, his fondness of the fantastic, and his representation of the human soul prevailing over the decayed body. Stefanović addresses the claims about Poe’s “sick imagination”, asserting the difficulty of delineating the boundaries between a sick and a healthy imagination, and suggests that a distinction between a productive and an unproductive imagination would be more to the point. Poe’s poetics is further contrasted to the currently predominant “shallow realism”, which Stefanović dismisses as too limited, concluding that the Serbian audience would benefit from reading this author, “who showed, as few had done, that art is not and must not be only a drawing, an abbreviation of life [...]”, since art “can and must follow the human mind to and beyond its highest, most daring flights”.²⁰

That Stefanović was an authority on literature in English is confirmed by the forewords to two later Serbian translations of Poe’s works, *The Black Cat* and

17 See S. Stefanović, 1903: *Pesme originalne i prevedene*. Mostar, Paher i Kisić. Apart from the seven poems by Poe, the volume contains poetry of Byron, Shelley, Moore, Rossetti, and Shakespeare. In 1904 and 1905, Stefanović published new volumes of his original and translated poems, among which was another Poe’s poem.

18 S. Stefanović, 1902: *Nekoliko reči o piscu*. In: E. A. Po: *Dve pripovetke*. S. Stefanović, trans. Mostar, Paher i Kisić, p. 3.

19 Ibidem.

20 Ibidem, p. 9.

Other Tales (1920), translated by Branko Lazarević, and *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1925), translated by Isidora Sekulić. Both start with the concluding sentences from Stefanović's 1902 essay, somewhat paraphrased and abridged, but preserving the main ideas—both refer to the “realism content with the romanticism of the common reality”, a writer who showed that “art is not only a drawing, an abbreviation of life” and art which “can and must follow human mind to and beyond its highest and most daring flights”.²¹ Neither mentions Stefanović as the author of these words. Apart from the ethics of the 1920s publishing practices, these two forewords show that Stefanović's evaluation of Poe as an author opposed to the literature of realism was commonly accepted among the Serbian critics and translators as something that should recommend the American author to the readers.

The “Albatross” edition of Poe starts with an essay by the series editor, Stanislav Vinaver. From the first sentences, Vinaver introduces a very personal note intimating that he has “always wanted to meet Edgar Poe” and wondering what this encounter would look like and where it could take place.²² Through a series of questions and ruminations on magnetic forces, Poe's perfect but unfinished worlds, and fictional characters surpassing “our naïve culture”, Vinaver composes an essay which, as Bašić observes, expresses his own “subjective, emotional experience of Poe” so that in the end we learn almost nothing about Poe and his work.²³ Rather than a typical foreword, Vinaver's text is an expressionist essay inspired by Poe and as such testifying to the impact Poe's writing had on the imagination of Serbian avant-gardists.

Aside from Vinaver's meditations on Poe, this essay offers a few concrete facts, as well—that Vinaver first read Poe in French translation and learned about his work through Baudelaire, Mallarmé, as well as “the Poles, Russians, Germans”, before he was finally able to read Poe in English.²⁴ Vinaver shows special reverence for this translation asserting that

Poe's prose contains in itself organic nervous centers and sensitive electric buttons to be pressed suddenly, fatally. Closed, sealed with the music of the waves, this cannot always be seen in the original [...] A congenial translator discerns, senses those spots and they, illuminated by another language, shine through with a more fatal, prophetic shine.²⁵

21 See E. Po, 1920: *Crna mačka i druge pripovetke*. B. Lazarević, trans. Beograd, Narodno delo, p. 2 and E. A. Po, 1925: *Avanture Gordona Pima*. I. Sekulić, trans. Beograd, Savremena biblioteka, p. 7. Both forewords are unsigned.

22 E. A. Po, 1922: *Knjiga tajanstva i mašte*. Beograd, Sveslovenska knjižarnica, p. 7.

23 S. Bašić, 1969: *E. A. Poe u hrvatskoj i srpskoj književnosti: doktorska disertacija*. Zagreb, Filozofski fakultet, pp. 151—152.

24 E. A. Po, 1922: *Knjiga tajanstva i mašte...*, p. 8.

25 Ibidem, p. 9.

Stefanović's translation indicates that “something oceanic-Poesque has been suffered also in Serbian: some love, some power of ascent by the paths of our languages to Edgar Poe”.²⁶

The “Albatross” edition of Poe was reviewed by Rastko Petrović the same year in the newspaper *Vreme*. Petrović begins his review discussing the translations he and his generation grew up on and compares the early Serbian editions of Shakespeare, Boccaccio and Schiller, the language of which was “very serious, archaic, hardly intelligible for its strain to express more and more concisely than it was expected ever before”, to the editions of Paher and Kisić in Mostar, rendered in a language that was far more comprehensible, making everything “closer and more intimate, more humane, and since the strain of the language and expression was abandoned, the only thing left was the strain of imagination”.²⁷ Petrović particularly refers to Stefanović's translations of Poe, “the great alcoholic, invalid, and vagabond of the New World”, who knew “the mechanics of fear, decay and horror; the logics of madness and the right way to the nothingness with no return”, but who also reached a spiritual purity and unprecedented levels of symbolization.²⁸ After pointing to some biographical facts, Petrović turns to the most distinct themes of Poe's poetics—the horrible mystery of being, the constant struggle of man to conquer the threatening forces, as well as Poe's deductive method of starting from a strange fact and continuing to the infinity. The Serbian author concludes that, apart from Hoffmann, Poe might be the only writer who dealt with so many mysteries in his work.

Other representatives of Serbian modernism responded to similar aspects of Poe's poetics. Isidora Sekulić, who translated *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, included Poe among the “poets of the abyss”, *poètes maudits*, who “accursed tirelessly pass through the conscious, subconscious and super-conscious realities”.²⁹ While Poe may have been a *poète maudit*, he was readily accepted both by the avant-garde and the more conservative circles of the Serbian literati. The fact that he had reached Europe through Baudelaire secured him affections of critics such as Marko Car and Bogdan Popović, who valued symbolism, stood for poetic conventions and disapproved of the avant-garde experiments. As for the avant-gardists, Poe was welcomed not only for his exploration of the mysterious and the otherworldly, but also for his modernity. This is a feature Boško Tokin emphasized in “U. S. A. = Poe, Whitman, Chaplin”, presenting Poe as one of the three figures that “constitute and create the spiritual

26 Ibidem.

27 R. Petrović, 1922: *Knjiga tajanstva i mašte*. “Vreme”, 2 (364), p. 5.

28 Ibidem.

29 I. Sekulić, 1954: *Jedan od pesnika ponora: Edgar Alan Po*. In: E. A. Po: *Odabrana dela*. Z. Mišić, ed. Beograd, Novo pokolenje, p. 5.

atmosphere of the innermost America”.³⁰ In Tokin’s view, Poe produced “a new type of man” and discovered “new relations of man to man, to objects, to animals, and to cosmos”.³¹ The mysterious, the eerie and the mad in Poe’s work is what made him “a forerunner of expressionism”, as he was “the first creator of that modern sense of the surreal which takes us to the other side of grammar, formulas, rules and all possible stiff logics”.³² As seen from Tokin’s, as well as the essays by other abovementioned authors, Poe’s poems and tales were found intriguing for their exploration of the human psyche, of the unconscious and subconscious and of the borderline states between life and death, all of which were being explored in the art and literature of that time.

Whitman’s cosmos in free verse

The “Albatross” Series did not survive long enough to include the translation of Whitman and, although the publication of his poetry was planned, today we do not have any precise information on this book. Was it to be a separate volume of Whitman’s poetry? Or an anthology of poems by various authors? What can be taken for certain is that the translator of Whitman’s poetry would have been the same person who translated Poe, Svetislav Stefanović. Not only was Stefanović a recognized translator of English poetry and closely collaborating with the “Albatross” editors, but he had already published translations of Whitman’s poems.

In 1920, Stefanović’s five translations of Whitman appeared in three Belgrade periodicals—“Pensive on Her Dead Gazing” in *Misao*, “Pioneers! O Pioneers!” in the Easter number of *Republika*, and lastly “Dirge for Two Veterans”, “For You O Democracy” and “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d” (section 16) in *Srpski književni glasnik*. All these were reprinted in 1923, in an anthology *Iz novije engleske lirike (From Newer English Lyric Poetry)*, also selected and translated by Stefanović.³³ The five poems were translated from the original language, but not according to the original, American edition. As indicated in the biographical note at the end of the 1923 volume, the source was “the selected

30 B. Tokin, 1920: U. S. A. = Poe, Whitman, Chaplin. “Progres”, 1 (128), p. 2.

31 Ibidem.

32 Ibidem, pp. 2—3.

33 Apart from Whitman, the collection contains poems by E. B. Browning, J. Keats, A. Tennyson, D. G. Rossetti, A. G. Swinburne, O. Wilde, and E. A. Poe. Of Poe’s poems, here included are the translations of “The Raven”, “Annabel Lee”, “The Conqueror Worm”, “A Dream Within a Dream”, “The Sleeper”, “The Haunted Palace”, “Ualalume” and “Eldorado”.

poetry and study by W. Rossetti”, that is the British edition of Whitman’s poetry, which William Michael Rossetti compiled following the fourth (1867) edition of *Leaves of Grass* and published in 1868. This is confirmed by the titles of the poems in Stefanović’s translation, which follow Rossetti’s versions and not the original titles—in Rossetti’s edition, “Pensive on Her Dead Gazing” becomes “Mother of All” (in Stefanović: “Mati svega”), “When Lilacs Last...” becomes “President Lincoln’s Funeral Hymn” (Stefanović: “Iz himne povodom smrti A. Linkolna”), and “For You O Democracy” (in 1867 titled “Song”) becomes “Love of Comrades” (Stefanović: “Ljubav drugara”). The British edition contains about half of the 1867 edition of *Leaves*, and as Rossetti himself states, he made the selection with the aim “first, to omit entirely every poem which could with any tolerable fairness be deemed offensive to the feelings of morals or propriety in this peculiarly nervous age; and, second, to include every remaining poem which appeared to [him] of conspicuous beauty or interest”.³⁴ Whitman later referred to this edition as “the horrible dismemberment of my book”.³⁵ This was, however, the edition Stefanović had at his disposal and, judging by the overall Serbian reception of Whitman’s work, it did not significantly distort the image of the American poet.

In the preface to the 1923 volume, Stefanović intimates:

To me, a sojourn in English poetry is always a great liberation. Liberation from me myself, from the life of the environment in which I live no matter how artistic and elevated it aims to be; and above all, liberation from the bonds, chains and patterns of the art itself in general and of our art, which are imposed on it by a routine, school, academy.³⁶

Such liberation is embodied in Whitman’s free verse, as a major innovation this poet brought to the modern poetry. Whitman’s non-metrical, non-rhymed lines of irregular length provoked many discussions and polemics, as well as posed new challenges with regard to translation. Although intended to encourage liberation from poetic conventions and bring poetry closer to the natural rhythm of speech, Whitman’s free-verse poems confused both his readers and translators for the simple reason that they were too prose-like. This was also a feature that repelled some Serbian critics and caused them to dispute Whitman’s status of a poet. Bogdan Popović as the most vociferous of Whitman’s

34 W. M. Rossetti, 1868: *Prefatory Notice*. In: W. M. Rossetti, ed.: *Poems by Walt Whitman*. London, J. C. Hotten, p. 20.

35 W. Whitman, 1961: *Correspondence Vol. 2 (1868—1875)*. E. H. Miller, ed. New York, New York UP, p. 133.

36 S. Stefanović, 1923: *Iz novije engleske lirike*. S. Stefanović, ed., trans. Beograd, Napredak, p. vii.

Serbian detractors claimed that his poems (or rather, “poems”, as Popović designates them) were “mostly democratic newspaper articles written in rhetorical prose [which] become verses only because they have been printed as verses”.³⁷

Whitman’s admirers had difficulties in grasping his free verse, as well. Some of the prewar translations by the Young Bosnia circle show different approaches in presenting these uncommonly long lines. Laid out in the columns of *Bosanska vila*, side by side with short fiction and each verse broken into several lines for the lack of horizontal space, Whitman’s poems indeed come across as prose pieces composed of a number of shorter paragraphs. This impression was additionally strengthened by the peculiar indentation in some of the translations. Borivoje Jevtić in his rendering of the part 21 of “Song of Myself” joins together two or three separate lines into even longer ones:

I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul, The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me, ³⁸	Ja sam pesnik tela i ja sam pesnik duše; nebeska blaženstva su kod mene, i kod mene su muke paklene. ³⁹
--	--

Mitra Moračina in her translations of “Who Learns My Lesson Complete” and “On the Beach at Night Alone” goes a step further in “prosing” Whitman by failing to indent new lines and thus turning stanzas into prose paragraphs:

A vast similitude interlocks all, All spheres, grown, ungrown, small, large, suns, moons, planets, All distances of place however wide, All distances of time, all inanimate forms, All souls, all living bodies though they be ever so different, or in different worlds, All gaseous, watery, vegetable, mineral processes, the fishes, the brutes, All nations, colors, barbarisms, civilizations, languages, All identities that have existed or may exist on this globe, or any globe,	Ogromna sličnost sve sklapa jedno u drugo; sve svere, odraslo i neodraslo, malo, veliko; sva sunca, mjesece, biljke; sve udaljenosti mjesta ma kako daleko bila; sve daljine vremena, sve bezživotne forme, sve duše, sva živa tijela makako bila različita i ma kako u različitim svijetovima. Svi gasovi, vode, biljke, mineralni procesi, životinje; svi narodi, boje, varvarstva, civilizacije, jezici; sve identičnosti što su eksistirale ili će možda eksistirati na ovom zemaljskom globusu; svi životi, sve smrti, sve iz prošlosti, sadašnjosti, budućnosti. Ova ogromna sličnost
--	---

37 B. Popović, 1921: *Prevodi u stihu i sliku*. “Srpski književni glasnik”, 2 (2), p. 132.

38 W. Whitman, 2004: *Leaves of Grass*. K. Karbiener, ed. New York, Barnes & Noble, 210.

39 U. Uitmen, 1912: *Iz “Pesme o meni samom”*. B. Jevtić, trans. “Bosanska vila”, 27 (17–18), p. 237.

<p>All lives and deaths, all of the past, present, future, This vast similitude spans them, and always has spannd, And shall forever span them and compactly hold and enclose them.⁴⁰</p>	<p>obuhvata ih i sve je obuhvaćeno i obuhvataće se za uvijek i kompaktno držati i opasivati.⁴¹</p>
--	---

The blurring of the boundaries between poetry and prose provoked discussions on the nature and necessity of formal restrictions. Svetislav Stefanović took an active part in discussing these topics, which he specifically addresses in the essays “Stih ili pesma?” (“A Verse or a Poem?”), “Više slobode stiha!” (“More Freedom of the Verse!”) and “Ritam i emocija” (“Rhythm and Emotion”).⁴² Arguing that lines should primarily follow the poet’s idea and inspiration, and not some preset rules, Stefanović references to Whitman as a free verse poet “who despised all poetics, and yet left the humankind some of the most glorious poems.”⁴³ Stefanović continued his defense of free verse during the 1920s, still taking Whitman as an example of a successful use of this poetic form. What he defended in his essays, the Serbian author illustrated through his translations of Whitman, in which he strived to faithfully convey both the semantic content and the original demarcation of lines. Babić notes that Stefanović is more reliable than the previous translators, both “lexically and metrically”, managing to find “a well-chosen expression which suits well Whitman’s exalted cosmic ideas.”⁴⁴ In his translations, Stefanović thus promoted both the thematic content and formal innovations of Whitman’s poetry, primarily the free verse.

Whitman’s approach to versification was one of the reasons why his reception followed a road somewhat rockier than Poe’s. While Poe was warmly welcomed as a representative of *l’art pour l’art*, as well as Baudelaire’s and Mallarmé’s American favorite, Whitman wrote the kind of poetry that was too unorthodox to be broadly accepted or even recognized as poetry. Nevertheless, the more the traditionalist circles attacked him, the more the avant-garde ones embraced him. In 1921, Boško Tokin published the article “Four Beginnings of Modern Poetry—Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nietzsche”, written on the occasion of Baudelaire’s centennial but largely focusing on free verse and its place in modern poetry. After identifying Baudelaire as a great predecessor of symbolism

40 W. Whitman, 2004: *Leaves of Grass...*, pp. 413—414.

41 V. Uajtmen, 1913: *Sam na obali noću*. M. Moračina, trans. “Bosanska vila”, 28 (13—14), p. 190.

42 All three appeared in “Bosanska vila”, in 1912 and 1913, which was the time when this magazine published the bulk of the prewar Whitman translations.

43 S. Stefanović, 1912: *Stih ili pesma*. “Bosanska vila”, 27 (13—14), p. 186.

44 Lj. Babić, 1976: *Walt Whitman in Yugoslavia*. “Acta Neophilologica”, 9, p. 42.

and modernism and designating both him and Poe “the last Goths”,⁴⁵ Tokin proceeds to discuss the modern poetry in free verse. Referring to specific poems (among them Laforgue’s French translations of Whitman), Tokin stresses that this form has been widely recognized as legitimate for some decades. Without any attempt to minimize the significance of symbolism, to which he refers as “the poetry of freedom, poetry expressing connections, affinities between the man and the deity” and “the lyric and musical poetry of cosmos”, Tokin avers that “Whitman’s poetry of cosmos is still more powerful, more natural”.⁴⁶ While stressing his importance as a free-verse poet, Tokin particularly underscores that Whitman is a representative of modernity and modernist poetics as a poet who himself is “a cosmos”.

Tokin referred to Whitman’s cosmism in the texts he published as the editor of the magazine *Zenit*, as well. He turns to Whitman while discussing the dynamics of the new art and new spirit, the aim of which is establishing “the cosmic, expressionist art of Zenith” and describes the American poet as a “gigantic barbaro-cosmos” and a representative of a spiritual line reaching to the expressionists.⁴⁷ Tokin was not the only one placing Whitman among the expressionists, as Vinaver did the same in his “Manifesto of the Expressionist School” (the introductory text of his *Gromobran svemira*) arguing that Whitman is one of those who “take from nature more than it gives in one impression” and thus provide an “expression”, a new unity which surpasses the rhythm of nature.⁴⁸ Like Poe, although for somewhat different reasons, Whitman was recognized as a proto-modernist, a forerunner of expressionism, and as such placed on the line of modernity which was to culminate in the age of modernism.

Conclusion

Svetislav Stefanović ended one of his forewords with the observation that translations, although never completely faithful, are necessary “for the sake of one’s own and the general literary culture, without which [...] there can be no real work in literature”.⁴⁹ The Serbian translations of E. A. Poe and W. Whitman

45 B. Tokin, 1921a: *Četiri početka moderne poezije—Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nietzsche*. “Svetski pregled”, 1 (3), p. 13.

46 Ibidem.

47 B. Tokin, 1921b: *Mladi reakcionari i novi duh*. “Zenit”, 1 (2), p. 4.

48 S. Vinaver, 1921: *Manifest ekspresionističke škole*. In: S. Vinaver: *Gromobran svemira*. Beograd, Sveslovenska knjižarnica, p. 17.

49 S. Stefanović, 1923: *Iz novije engleske lirike*. S. Stefanović, ed., trans. Beograd, Napredak, p. xi.

published in the 1920s can be said to have inspired some “real work in literature”, considering the impact they had on the interwar literary scene by affecting the imagination of the Serbian modernist writers and poets. That Poe and Whitman were intended to appear in the new “Albatross” Series comes as no surprise since they were a constant presence in the minds and writings of the people gathered around this project, the editors as well as the translator. The latter, Svetislav Stefanović, whose interest in English literature resulted in several volumes of translations and some important essays, played a key part in introducing Poe and Whitman to the Serbian readership by translating their works and discussing the poetic innovations they introduced. Quite importantly, his translations were accompanied by essays and articles written by other representatives of Serbian modernism, who by pointing to specific thematic and formal aspects of these works also revealed which features were of particular interest to them as writers.

A sustained interest in Poe and Whitman, as well as in the other representatives of modernist tendencies planned for the “Albatross” Series, indicates that Serbian modernism was developing in dialogue with the select foreign authors and was open to the ideas and formal features they introduced. Translating these authors was a way not only of presenting them to the Serbian audience, but also of delving deeper into their poetics for the sake of discovering new approaches and new poetic devices. The translators and editors of Whitman’s and Poe’s works showed a particular interest in those aspects of the American writers’ poetics that were close to their own literary preferences, which concerned the formal, thematic and conceptual levels. Poe’s mysticism and exploration of the darker side of human psychology and Whitman’s call for liberation manifested through his free verse marked them as forerunners of expressionism and encouraged the younger generation of Serbian poets to undertake exploring these topics and to search for new forms of expression. This indicates that one reason for translating the works of authors such as Poe and Whitman was to promote the literary styles and poetics that were considered modern and avant-garde and as such worth being fostered in Serbian literature, as well. On a wider scale, the case of these 1920s translations of Poe and Whitman illustrates the lively intercultural exchange of the interwar period, which often engendered surprising results and which highlights that modernism is essentially a complex multifaceted and multilingual global phenomenon.

Literature

- Babić Lj., 1976: *Walt Whitman in Yugoslavia*. "Acta Neophilologica", 9, pp. 9—58.
- Bašić S., 1966: *Edgar Allan Poe in Croatian and Serbian Literature*. "Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia: Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb", 21—22, pp. 305—319.
- Bašić S., 1969: *E. A. Poe u hrvatskoj i srpskoj književnosti: doktorska disertacija*. Zagreb, Filozofski fakultet.
- Cutler E. S., 2003: *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism*. University of New Hampshire.
- Dombrovska-Partika M., 1997: *Biblioteka ALBATROS i Beogradska književna zajednica ALPHA — reč je o jedinstvu suprotnosti*. N. Bajić, D. Đumić, trans. "Književna Kritika", 26, pp. 110—122.
- Manojlović T., 1987: *Osnove i razvoj moderne poezije*. Beograd, "Filip Višnjić".
- Mao D., Walkowitz R., 2008: *The New Modernist Studies*. "PMLA", 123 (3), pp. 737—748.
- Petrović R., 1922: *Knjiga tajanstva i mašte*. "Vreme", 2 (364), p. 5.
- Po E., 1920: *Crna mačka i druge pripovetke*. B. Lazarević, trans. Beograd, Novo delo.
- Po E. A., 1922: *Knjiga tajanstva i mašte*. S. Stefanović, trans. Beograd, Sveslovenska knjižarnica M. J. Stefanovića i druga.
- Po E. A., 1925: *Avanture Gordona Pima*. I. Sekulić, trans. Beograd, Savremena biblioteka.
- Popović B., 1921: *Prevodi u stihu i sliku*. "Srpski književni glasnik", 2 (2), pp. 124—139.
- Rossetti W. M., 1868: *Prefatory Notice*. In: W. M. Rossetti, ed.: *Poems by Walt Whitman*. London, J. C. Hotten, pp. 1—27.
- Sekulić I., 1954: *Jedan od pesnika ponora: Edgar Alan Po*. In: Z. Mišić, ed.: *E. A. Po, Odabrana dela*. Beograd, Novo pokolenje, pp. 5—12.
- Stefanović S., 1902: *Nekoliko reči o piscu*. In: E. A. Po: *Dve pripovetke*. S. Stefanović, trans. Mostar, Izdavačka knjižarnica Pahera i Kisića, pp. 3—9.
- Stefanović S., 1903: *Pesme originalne i prevedene*. Mostar, Štamparsko-umjetnički zavod Pahera i Kisića.
- Stefanović S., 1912: *Stih ili pesma*. "Bosanska vila", 27 (13—14), pp. 185—186.
- Stefanović S., 1923: *Iz novije engleske lirike*. S. Stefanović, ed., trans. Beograd, Napredak.
- Tešić G., 2005: „Albatrosova“ najava bure. In: G. Tešić, ed.: *Otkrovenje srpske avangarde*. Beograd, Institut za književnost i umetnost, pp. 139—147.

- Tokin B., 1920: *U. S. A. = Poe, Whitman, Chaplin*. “Progres”, 1 (128), pp. 2—4.
- Tokin B., 1921a: *Četiri početka moderne poezije — Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nietzsche*. “Svetski pregled”, 1 (3), pp. 12—14.
- Tokin B., 1921b: *Mladi reakcionari i novi duh*. “Zenit”, 1 (2), pp. 1—4.
- Uajtmen V., 1913: *Sam na obali noću*. M. Moračina, trans. “Bosanska vila”, 28 (13—14), p. 190.
- Uitmen U., 1912: *Iz “Pesme o meni samom”*. B. Jevtić, trans. “Bosanska vila”, 27 (17—18), p. 237.
- Vinaver S., 1921: *Manifest ekspresionističke škole*. In: S. Vinaver, ed.: *Gromobran svemira*. Beograd, Sveslovenska knjižarnica M. J. Stefanovića i druga, pp. 3—28.
- Vinaver S., 2012a: *Čardak ni na nebu ni na zemlji: eseji i kritike o srpskoj književnosti*. G. Tešić, ed. Beograd, Službeni glasnik.
- Vinaver S., 2012b: *Rastko Petrović, lelujav lik sa freske*. In: S. Vinaver: *Obrana pesništva*. G. Tešić, ed. Beograd, Službeni glasnik, pp. 311—338.
- Yao S. G., 2002: *Translation and the Languages of Modernism: Gender, Politics, Language*. Palgrave Macmillan.
- Whitman W., 1961: *Correspondence Vol. 2 (1868—1875)*. E. H. Miller, ed. New York, New York UP.
- Whitman W., 2004: *Leaves of Grass*. K. Karbiener, ed. New York, Barnes & Noble.

Bojana Aćamović

Pod krilatim znamenjem „Albatrosa“:
prevodi Poa i Vitmana i razvoj srpske avangarde

REZIME | Rad razmatra prevodnu recepciju dela E. A. Poa i V. Vitmana u kontekstu razvoja avangardnih tendencija u srpskoj književnosti 1920-ih. Centralni deo istraživanja usmeren je na Biblioteku „Albatros“, u okviru koje se 1922. pojavilo izdanje Poove poezije i proze u prevodu S. Stefanovića, a bilo planirano i objavljivanje Vitmanovog dela. Značaj ovih prevoda ogleda se između ostalog u tome što su poslužili za dalje promovisanje modernističkih tendencija a srpskim književnicima bili inspiracija za nove poetičke eksperimente.

KLJUČNE REČI | prevod, srpska književnost, Edgar Alan Po, Volt Vitman, srpska avangarda, Biblioteka „Albatros“

Bojana Aćamović

Under the Winged Sign of “Albatross”: Translations of Poe and Whitman and the Development of Serbian Avant-garde

SUMMARY | The paper analyzes the translation reception of the works of E. A. Poe and W. Whitman in the context of the avant-garde tendencies developing in the Serbian literature of the 1920s. The research focuses on the book series “Albatross,” within which a book of Poe’s poetry and prose appeared in 1922, translated by S. Stefanović, and which was planned to include a translation of Whitman’s work, as well. The translations of Whitman and Poe in this period played a significant role in promoting modernist tendencies and inspired Serbian authors to undertake new poetic experiments.

KEYWORDS | translation, Serbian literature, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Serbian avant-garde, “Albatross” Series

BOJANA AĆAMOVIĆ | born in 1985 in Sarajevo, Research Associate at the Institute for Literature and Art in Belgrade; researcher of the English literature and the Anglo-American-Serbian cultural relations. In her doctoral dissertation (defended in 2018), she explored the reception of Walt Whitman’s poetry in the Serbian avant-garde literature. Her research centers on the fields of British and American literature (19th century to postmodernism), European avant-garde, and cultural studies.



Albatross Translation Project

Projekt tłumaczeniowy „Albatros”

Žarka Svirčev



<https://orcid.org/0000-0002-0244-644X>

INSTITUTE FOR LITERATURE AND ARTS, BELGRADE

zarkasv@yahoo.com

Date of application: 21.01.2021 | Date of acceptance: 13.04.2021

ABSTRACT | The paper presents the translation concept of the Library Albatross (1921), the most significant project of today’s canonical Serbian modernists and avant-garde writers. This concept is paradigmatic within the modernist creative tendencies and programs between the two world wars. Although Library published only the translation of Poe’s *Tales of Mystery and Imagination*, the list of announced translations, the paratexts that accompany the Library’s promotional material, and the translation published, allow us to discuss specific translation strategies of Albatross. Albatross translation practice is a template for more comprehensive thinking about poetic innovations of Serbian literature after First World War. Moreover, the Albatross translation platform allows us to consider the concepts of modern/modernism, periphery/center, and world literature in Serbian culture during the twenties.

KEYWORDS | Library Albatross, translation, Serbian literature, literary repertoire, world literature

Program conception of the Library Albatross

The Albatross Library was founded in 1921 in Belgrade within the publishing house Sveslovenska knjižarnica. It was edited by Stanislav Vinaver (1891—1955) and Todor Manojlović (1883—1968). Five books were published within this short-lived library: Miloš Crnjanski's (1893—1977) *Dnevnik o Čarnojeviću* (The Diary About Čarnojević), Stanislav Vinaver's *Gromobran svemira* (The Lightning Rod of Space), Rastko Petrović's (1898—1949) *Burleska gospodina Peruna boga groma* (The Burlesque of Mr Perun the God of Thunder), Josip Kulundžić's (1899—1970) *Lunar* and Poe's short stories. From a contemporary perspective, it is evident that starting from the editorial pair to the published authors, Albatross gathered the most important modernist and avant-garde authors of Serbian culture who today are canonical writers. Also, Albatross' editions today are known as the key books in the process of changing poetic paradigms after the First World War. Today, however, these books are mostly researched and interpreted within authorial opuses or certain comparatively delineated circles, such as poetics, genres, and intertextual relations.

However, the decontextualization of Albatross' books marginalizes the library within which they appeared, that is, the fact that they were part of a wider network of action and collective organization. Considering the publications in the context of the Library as a project, with a precisely designed and formulated program, allows for a more precise projection of the strategies of action and intervention of modernists and avant-garde artists in the field of literature and culture. Also, contextual consideration and historicization within a specific micro-institution of action such as a library or edition makes it possible to illuminate a network of creative practice and action that remains invisible outside of this approach. Therefore, when we look at published books contextually within the paratextual network of the Albatross Library, which establishes its program platform, we can see more clearly the range of authors' activities and practices which, outside that framework, are not sufficiently recognized as constitutive. One of those practices is translation.¹

1 Stanislav Vinaver is one of the most prolific and significant Serbian (Yugoslav) translators of the 20th century. Translating from French, English, Czech, Polish, Russian and German, Vinaver translated, I cite selectively, the following works: *Gargantua and Pantagruel*, *Tristram Shandy*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *The Adventures of Tom Sawyer*, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, *The Good Soldier Švejk*, *The Sorrows of Young Werther*, *One Thousand and One Nights*, the selected poems of Francois Villon, Alexander Block, German Romanticism etc. Ž. Svirčev has dedicated one chapter to Vinaver's translation work in the monograph on his comparative studies. Ž. Svirčev, 2017: *Vinaverova književna republika*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 209—279.

In the paper “Albatross’ Announcement of the Storm”, Gojko Tešić precisely profiled the editorial intentions of Stanislav Vinaver and Todor Manojlović: “In both programmatic and creative terms, it was a daring project of literary production whose task was to include it in the context of the latest aspirations in European and world literature.”² In the program announcement of the Library,³ which can be classified as one of the important program texts of modernist authors of the 1920s, the editors pointed out that

Its artistic ideal opens new views, vistas and generally strengthens the spiritual life in our most modern literature. Its significance for the future is already becoming historically important today. It excludes superficial entertainment and scanty didactics and provides new generations with *works of intuition*, in which

Vinaver’s translations were the subject of many debates and discussions because they radically changed many poetic and linguistic concepts of Serbian literature. Already Vinaver’s first literary translation caused a conflict with the authorities. Namely, at the age of less than fifteen, Vinaver translated Mickiewicz’s *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* and handed over the translation to the management of the literary society Pouka, of which he was a member. The management rejected his translation, noting that he no longer deceives the members. Vinaver reacted to the word in his defense, and the president of the literary society, Mihailo Miladinović, called the whole case “Jewish insolence”. Vinaver resented the insult and was expelled from the literary society. Avram Vinaver complained to the director of the Šabac high school, filing a report against Miladinović and asking for satisfaction, but at Miladinović’s request, Vinaver was sentenced to six hours in prison. Avram Vinaver also sent a complaint to the Minister of Education (enclosing his assessment of the originality of the translation), requesting that the decision on the sentence be revoked, slander, and to stand in the way of Miladinović’s antisemitism. There was no formal dismissal of this case. Kovjanic G., 1973: *Vinaverove nevolje zbog prevoda Mickjevićevih ‘Knjiga naroda poljskog’*. “Zbornik Matice srpske za slavistiku”, 4, p. 136—141.

2 G. Tešić, 2005: *Albatrosova najava bure 1921*. In: *Otkrovenje srpske avangarde*. Beograd, Čigoja štampa, p. 139—140.

3 The program announcement of the Albatross Library was printed in a double issue of the magazine *Kritika* (1921, Zagreb), which was dedicated to the Belgrade Literary Community Alpha, which included the editors of Albatross, as well as the authors who published or planned to publish within this Library. In 1921, a leaflet with the program announcement of Albatross was also distributed through *Ilustrovani list*, a popular entertainment magazine. The advertisement was printed with certain editions of the Library, as well as in the catalogue of Sveslovenska knjižarnica for 1921/1922. The catalogue was included in the advertizing material of the magazine *Srpski književni glasnik* (Serbian Literary Gazette), one of the most important literary institutions of that time. The Albatross Library’s advertizing network testifies that the editors aimed at different circles of readers, which supports the emancipatory discourse contained in the Library’s program. Also, positioned as a counter-public considering the dominant institutions of the literary field, advertizing in *Srpski književni glasnik* can support the thesis about the potentials of marginalized periodic genres (notes, advertisements, etc.) as fields of subversive, guerrilla interventions in the literary field.

the whole man and the whole soul are shown. Its program vibrates from biology to music and carries new poetic, thoughtful, dramatic, and philosophical works, as well as masterpieces of world literature, because it creates a new rhythm and a new direction in our literary life.⁴

The library is conceived as a broad emancipatory project that will reform various aspects of life that meet in the sphere of spirituality. The key term, which is also graphically privileged, is intuition. It is a topos of program and manifesto texts that were published immediately after the First World War, and Stanislav Vinaver was one of the key authors in the Yugoslav culture of the early twenties who promoted Bergson's philosophy. Vinaver presented Bergson's philosophy in essays and it was integrated into the linguistic experience of his poetry.

However, the Albatross Library is not just a "storm announcement". Its conception integrates the post-war creative experiences of a new generation of authors. In 1921, when the Albatross Library was founded, a collaborative network and a new poetic platform had already been formed. Dragutin Prohaska also stated that Albatross is a direct extension of the activities of the Alpha group and that it is extremely important within modern literary trends. Describing the program text, Prohaska maps the key poetic characteristics of the creative platform of the authors gathered in Albatross: intuitionism, dynamism, chaos, cosmism, expressionism.⁵

The proclamation of the Albatross Library intertextually builds on the program texts and articles of the authors whose works were published or were intended for publication within the Library. In addition to published authors, Ivo Andrić, Todor Manojlović, Ranko Mladenović, Sibe Miličić, Stanislav Krakov, Ivo Ćipiko, Milan Begović, Isidora Sekulić, Tin Ujević, Boško Tokin, and Svetislav Stefanović were supposed to publish their works in Albatross. However, the plans were not implemented for financial reasons. Despite that, the Albatross Library was an important fact of literary life in the minds of contemporaries. In a review of the first three books of Albatross, an unknown critic made a statement that is valid from the literary-historical aspect even today: "Each of these books on its own is a whole event in our literature, and all together they confirm a strong, dynamic, spontaneous literary movement which, after the war, embraced the whole world and in these books, in a positive artistic way, found expression in our literature".⁶

4 S. Vinaver, 2012: *Biblioteka Albatros. Urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović*. In: G. Tešić, ed.: *Čardak ni na nebu ni na zemlji*. Beograd, Službeni glasnik, p. 32.

5 D. Prohaska, 1928: *Srbocharvátská literatura*. Praha, [s.n.], p. 128.

6 Anonim, 18.12.1921: *Biblioteka Albatros*. "Vreme", p. 2.

Albatross translation project

The very name of the Library (and the vignette, the drawing of the albatross by Petar Dobrović) introduces us to the translation and reception horizon that the editors wanted to form. The quote attachment to Charles Baudelaire is a significant gesture of attachment to artistic traditions that were marginalized in the Serbian literary-critical discourse which had dominated before the outbreak of the First World War. The name of the Library is a kind of translation of Baudelaire into a new poetic and value framework in the Serbian literature. Todor Manojlović did the same with the text “On Poetry and Its Crisis and Renewal in the 19th Century”, which opened up the issue of the magazine *Kritika* dedicated to the Belgrade Literary Community Alpha. Manojlović’s text is a polemical response to the dominant literary-critical discourse until the First World War, which was represented by the indisputable authorities, professors of the University of Belgrade, Bogdan Popović and Jovan Skerlić.⁷ Manojlović especially argues with the categories of moral/immoral and comprehensible/incomprehensible, within which Baudelaire’s poetry was negatively positioned.⁸ Manojlović points out that the ideal of his generation is “the rebirth of poetry by breaking away from every doctrine, liberation from every extra-artistic, externally imposed criterion and authority, through a return to pure and spontaneous individual sensibility or intuition.”⁹ The author concludes that the evolution “whose offspring is modern poetry, received its first great achievement with Charles Baudelaire, who has remained to this day the ideal ancestor and leader of every serious and advanced poetic movement”¹⁰

7 Their literary-critical and aesthetic profiles were successfully summed up by Vesna Matović: “Cultural pattern of an enlightened esthete in which the spiritual and social needs of the individual and society are balanced” is the basis of Bogdan Popović’s cultural program which embodies the civic ideal of smoothness, measure, clarity, and logic; more open than Popović for ideological and social, Skerlić saw literature as a part of a scientific and social program, thus opting for a dynamic model of moral and social engagement which in terms of values gave preference to rationalism, criticism, vitalism, national optimism, and health. V. Matović, 2007: *Udeo časopisa srpske moderne u stvaranju nacionalnih kulturnih obrazaca*. In: *Srpska moderna. Kulturni obrasci i književne ideje*. Beograd, Institut za književnost i umetnost, pp. 26, 27.

8 The advertizing of the Library Albatross in *Srpski književni glasnik* is especially provocative because in the first series of this magazine, which was published until the First World War (editors Popović and Skerlić), every poetic closeness to the poetics of Charles Baudelaire made by some Serbian poets, such as Sima Pandurović and Vladislav Petković Dis, was discussed within the medical discourse of pathology.

9 T. Manojlović, 1921: *O poeziji i njenoj krizi i obnovi u 19. veku*. “Kritika”, 11/12, p. 390.

10 Ibidem.

The name of the Library illustrates not only interventions for (auto)poetic purposes, but also contains broader cultural implications. It is a paratext that profiles many program aspects of the Library: attitude towards tradition, understanding of modernity, i.e. modernism, a reinterpretation of the reception of French/Western literature and culture. The experience of the First World War and the creation of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes reopened, in a sharper form, the issue of defining cultural identity. One of the most controversial places in this process was singled out by Vinaver in an essay written in the 1930s:

From the beginning of our recent literature, one basic problem has been solved, whether we like it or not: how to make our literary field Europe, in the full, deep sense of the word. The attitude towards modern Western culture among our representative writers is different: some reject it in the name of old, patriarchal values; some adopt it, but with heavy hearts, with much hesitation and stagnation; some receive it to the end, to a slavish and empty imitation.¹¹

The collapsed spiritual vertical of European civilization, on the one hand, and the conglomeration of cultural models and influences in the newly created state (Oriental, Mediterranean, Central European, etc.), on the other, intensified the dialogue of self-determination of the cultural foundations of the emerging society. "Crucified between the onslaught of ideas about pure and personal art", wrote Milan Kašanin in 1929, "about social transformation, racial expression and the crisis of Western culture, the post-war generation is undoubtedly divided and confused, not nearly as compact and simple as the earlier generations had been. It cannot gather around unique views and work also because its representatives are different in terms of upbringing, and cultural and social environments".¹² One of the answers and offered attitudes towards modern Western culture was provided by the Library Albatross in its translation program.

Among the authors of masterpieces of world literature that will be brought in "new, contemporary and artistic translations", the editors announce Apollinaire, Edgar Poe, Barbe d'Orvi, Baudelaire, Wales, Whitman, Gide, Suarez, Flaubert, E.T.A. Hoffman, the authors who "stand in line with our movement and our goals".¹³ Years later, one of the editors of the Library will testify about the mediating and poetic modeling role of the publishing project, emphasizing that its goal was to reshape the reception of European literature in the Kingdom of

11 S. Vinaver, 2012: *Pesnički modernizam*. In: G. Tešić, ed.: *Obrana pesništva*. Beograd, Službeni glasnik, p. 13.

12 M. Kašanin, 1929: *Tri književna naraštaja*. "Letopis Matice srpske", 2, p. 165.

13 *Biblioteka Albatros. Urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović...*, p. 32.

Serbs, Croats and Slovenes: “We wanted to publish in that library everything interesting in our post-war literature, as well as the best things by world writers, of course, selected according to the ‘post-war’ criteria. [...] We did not want to stay on the Sully Prudhomme, Heredia and Lanson, like our predecessors”.¹⁴

The list of authors intended for translation points to the idea of a diachronic review of European (world) literature. The ninth planned book in Albatross was *Decameron* translated by Sibe Miličić. The announcement of this book contains a short note about the work: “With its form classical and its motifs eternally modern throughout the centuries, this work by Boccaccio is published for the first time in our country in an artistic translation, full of taste, full of Boccaccio’s own spirit and style”.¹⁵ In this short note, the term which was highlighted was certainly one of the key criteria for choosing works to translate — *modern*. If we follow Adrian Marin’s hint that “modern represents a framework concept, the content of which is historically determined, geographically located and specially nuanced”,¹⁶ based on editors’ essays, we can conclude that poetic modernism meant for them poetic self-awareness as well as critical reflection of tradition.

Vinaver wrote that “modernists have always been with us — they are those who are not mere imitators, to convey the accepted and recommended daily fashion, but they are modern with the whole attitude, the whole vision, the whole being. [...] To be like that, they have to live modern life to a lasting end. Through them, we realize ourselves more completely and logically, not accidentally and not arbitrarily”.¹⁷ *Modern* is freed from chronological fixation and implies a specific experience of reality that shapes the awareness of the epochal situation that is artistically expressed. To the question of what tradition is, Manojlović answers that it is “a feeling, an awareness of the continuity of our life [...] about our close connection to our past, whose experiences, knowledge and examples clarify and illuminate the future”.¹⁸ The past is a model factor in the dialectic of innovation:

With the help of the past, we conquer, appropriate, or simply create our future, which then gradually sinks into the first one, giving it more and more content,

14 T. Manojlović, 1987: *Sećanje na književni Beograd pre četiri decenije*. In: *Osnove i razvoj moderne poezije*. Beograd, “Filip Višnjić”, p. 305.

15 *Biblioteka Albatros. Urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović...*, p. 35. Renaissance culture of laughter is one of the poetic pillars of Rastko Petrović’s *Burleska gospodina Peruna boga groma*, published by the Albatross Library.

16 A. Marino, 1997: *Moderno, modernizam, modernost*. M. Dan, Z. Tomić, trans. Beograd, Narodna knjiga-Alfa, p. 48.

17 S. Vinaver, 2012: *Pesnički modernizam...*, p. 16.

18 T. Manojlović, 1997: *Tradicija i doktrina*. In: *Novi književni sajam*. Zrenjanin, Gradska narodna biblioteka, p. 16.

meaning, and prestige. Without that constant, active action of the past through the medium of our consciousness and our memory, there is no — as Bergson clearly proved — life, that is development and progress.¹⁹

Referring to his own formative horizon, Manojlović assigns to the tradition the active action of the past through the medium of consciousness and memory, the role of “conditioning fact and conductor” of evolution and renewal.²⁰ The privilege given to the literature translated by the editors of Albatross, i.e. the selection of masterpieces according to the “post-war criteria”, confirms Itamar Even-Zohar’s thesis that translated literature has an active role in shaping the literary polysystem of the target culture, by introducing a new repertoire, in the moments of turning points and crises in the polysystem,²¹ as it was the case immediately after the First World War in Serbian/Yugoslav literature.

The first book published in Albatross, *Dnevnik o Čarnojeviću* by Miloš Crnjanski, illustrates the indicated path of literary mediation: translation, expansion of the literary repertoire, creative reception. In other words, following the chronological line, that the post-war modernists saw the publication of translated literature as one of the most fruitful micro- institutions of literary intervention, and that it was necessary to establish a collaborative network to gain access to translation/publishing policy and thus literary repertoire, confirms the example of Gustave Flaubert’s *November*. *November* was translated by Tin Ujević, one of the planned associates of the Library Albatross, it was published in 1920, and accompanied by the introduction by Miloš Crnjanski.

In the preface to Flaubert’s novel, Crnjanski emphasized the missionary role of the Contemporary Library within which the novel was published. At the time when *November* appeared in our country, they did not know about it even in the best literary circles, that is, the Contemporary Library included the book in its program before “our literary authorities became familiar with it”. “In its noble effort to give the Serbian readership first-class values of world literature and systematize the work of translated education and of nurturing readers’ taste, this the best Yugoslav library of ours, in the safe hands of its editor, gave another proof of its importance”,²² concludes Crnjanski. While writing the preface to *November*, Crnjanski was aware that this translation was preparing the readership for his *Dnevnik o Čarnojeviću*, as evidenced by numerous intertextual hints about his own poetics. Finally, Crnjanski states that “*November* will be a book,

19 Ibidem, p. 17.

20 Ibidem.

21 I. Even-Zohar, 1997: *Polysystem Studies*. “Poetics Today”, 1, p. 47.

22 M. Crnjanski, 1983: *Novemar Gistava Flobera*. In: *Eseji*. Beograd, Nolit, p. 235.

which will lead to a new form of a novel in the 20th century”,²³ and Serbian literature did not wait long for that new form.

Crnjanski’s preface represents a prelude to understanding Flaubert’s novel, but also his own novelistic poetics, which he will confirm with an intertextual dialogue with *November* in *Dnevnik o Čarnojeviću*. It is conceivable then that in the announcement of *Dnevnik o Čarnojeviću* in the Library Albatross it was written, with an allusion to Crnjanski’s assertion on *November*, that “lyrically written, Crnjanski’s novel represents a newfound form of expression, corresponds to the modern taste of today’s literary audience”.²⁴ The translation of Flaubert’s novel was aimed at filling the vacuum, that is, the introduction of novelty into the Serbian/Yugoslav literary polysystem, and the degree of its innovation is perhaps best evidenced again by Crnjanski’s *Dnevnik o Čarnojeviću*. Namely, Crnjanski tried unsuccessfully to publish *Dnevnik* in notable magazines and publishing houses — the novel had its only edition before being included in the collected works in the Library Albatross, which was edited by Crnjanski’s literary like-minded people.

Another text, written on the occasion of the translation of Flaubert’s *November*, is an important proto text to Albatross’ translation project. It is a review “One Literary Holiday” signed by Stanislav Vinaver.²⁵ With this text, Vinaver begins a debate, which he will lead with undiminished intensity in the decades to come, with institutions (publishing, magazines, academia, reviewers, literary and linguistic commissions, etc.) that appropriate the authority in forming and maintaining monopolies in cultural (translation) policy. The text “One Literary Holiday” can be viewed as a program text of Vinaver’s translating because it contains key ideas that he will elaborate on during his decades-long translation practice. Vinaver goes beyond the traditional perception of the translator as a craftsman, that is, of translation as a mechanical process of transferring meaning from one language to another. A translator is someone who manages the encounter between his culture and the culture from which the work he is translating originated, someone who approaches the original and target culture from hermeneutical positions. It also emphasizes the importance of the untranslatable in the translation process. The untranslatable, in Vinaver’s view, crystallizes cultural differences, it opens the possibility for a dialogue between the original and the target culture, a dialogue in which differences are not sought to be erased or abolished, but in interactive communication, retaining

23 Ibidem, p. 241.

24 *Biblioteka Albatros. Urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović...*, p. 33.

25 S. Vinaver, 2012: *Jedan književni praznik*. In: G. Tešić, ed.: *Videlo sveta*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 345—347.

their distinctiveness, to generate novelty created by their intertwining or mutual reflection.

Susan Bassnett succinctly formulated the essence of contemporary translation studies, writing that “translation is not just the transfer of texts from one language into another, it is now rightly seen as a process of negotiation between texts and between cultures, a process during which all kinds of transactions take place mediated by the figure of the translator”, adding that the translator is the one who manages the mediation process through the act of creative rewriting of source texts into the target culture.²⁶ Vinaver was aware of that when he wrote “One Literary Holiday”. Even later, Vinaver did not understand translation solely in the categories of fidelity and/or equivalence, but, from his translation beginnings, he saw the hermeneutic character and far-reaching epistemological processes that imbue the translation, and whose results within the target culture are manifested in different spheres. The translator becomes a powerful agent in the modification and subversion of existing literary and cultural canons.

The first book published in the Library Albatross from the collection of world masterpieces is a collection of Poe’s short stories, *Tales of Mystery and Imagination*, translated by Svetislav Stefanović. The very advertisement for the book testifies to the poetic self-awareness, the recognition of the importance of micro-institutions of mediation — the translator and literary critic: “The deep mysteries of Edgar Allan Poe, in an excellent translation by Stefanović, our best interpreter of the great Anglo-American literature, and supplemented by an enthusiastic preface by St. Vinaver — will wave the soul of every reader. The book will be snatched up quickly because there is a lot of interest in it.”²⁷

In the preface, Vinaver tried to interpret the “complex and strange organism” of Poe’s narrative art, but also to point out that the translation endeavor means that in the Serbian language too one can go through “something ocean-Poe-like: one love is the power to climb the paths of our language to Edgar Poe.”²⁸ Vinaver’s essay also discusses the problem of understanding (the problem of “merging horizons”, the dialogical form of understanding, said in Gadamer’s glossary) and the role of translation in interpretation, even in the life of the original literary work. Towards Poe, Vinaver went through French, Polish,²⁹

26 S. Bassnett, 2002: *Translation Studies*. London—New York, Routledge, p. 6.

27 *Biblioteka Albatros. Urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović...*, p. 34.

28 S. Vinaver, 2012: *Edgar Po*. In: G. Tešić, ed.: *Duša, zver, svet*. Beograd, Službeni glasnik, p. 282.

29 Polish is Vinaver’s first language. His parents left a significant mark on the cultural history of Serbia. His father, Avram Josif Vinaver, was born in Warsaw in 1862, and his mother Ruža (Rosa Rosenberg) in 1871. After finishing his medical studies in Kraków, Avram Vinaver came to Serbia in 1881, to Šabac, where he worked as

Russian, and German translations, and he learned English to “understand the ringing in the original” and “descend [...] into the depths of the radiant, into the bitter abysses of ecstasy”.³⁰ Reading the translations of Poe’s poems in different languages, he noticed that the translations kept some keys. The melody of Poe’s prose closes and floods the “organic nerve centres sensitive to electric buttons”. These sensitive points are not always discernible in the original — “congenial translator glimpses, senses these points, and they, in the illumination of another language, shine with a more fatal, clairvoyant radiance”.³¹

The translator is an interpreter, and the translation in the above lines is perceived as a commentary, a variant, even as a supplement to the original, because both languages are directed towards the same point, although in different ways. It remains uncertain in which language it delves deeper and more penetratingly into the hidden corners of Poe’s music. Vinaver’s thought evokes the old idea of reconstructing the linguistic Tower of Babel, which would lead to the original, highest speech that reaches the truth. A translation was indicated as an opportunity to surpass the incompleteness of individual languages by merging their multidirectional flows into a single one.

Vinaver’s preface to Stefanović’s translations can be seen as a segment of the author’s manifest and programmatic discourse of the 1920s. In “Manifest ekspresionističke škole” (The Manifesto of the Expressionist School, 1920), which will be included in *Gromobran svemira* published in the Albatross Library, Vinaver, breaking with the mimetic concept of depicting reality, indicated to Poe’s narrative art that describes things accurately and precisely, at the same time giving the reader the impression of the unreal, the fantastic that resists the reach of sensory cognition.³² In his essay “Edgar Poe”, Vinaver continues the settings presented in the manifesto, focusing attention on Poe’s anthropological vision and the specific typological features of his characters. Edgar Allan Poe is one of the most constant references in Vinaver’s essays, and a series of texts in which

a physician. In 1899, he brought the first X-ray machine to Serbia, and in 1905 he founded the first chess club. He spent the First World War as a physician in the Valjevo hospital. After suffering from typhus, he died in 1915 and, at his request, was buried in a common grave with the soldiers. Ruža Vinaver, a prominent pianist, received her music education in Poland, and in Belgrade, she played a notable role in music enlightenment. She was a teacher and director of the Stanković Music School. She wrote short stories, music reviews, reports and translated from Polish Przybyszewski, Żeromski, Konopnicka, Orzeszkowa, etc. She was arrested in 1942 and probably died in a German gas van in Belgrade.

30 Ibidem.

31 Ibidem, p. 81.

32 S. Vinaver, 2012: *Manifest ekspresionističke škole*. In: G. Tešić, ed.: *Čardak ni na nebu ni na zemlji*. Beograd, Službeni glasnik, p. 12.

he refers to the American author thematizes various aspects of his work, always with the same note — Poe is the precursor of the modernist creative experience.

In the 1920s, Edgar Poe was a reference in the program, literary-critical and poetic texts of many Serbian modernist and avant-garde authors. “Poe, Whitman, and Chaplin are the highest spiritual, initiators, beginnings, universal expressions. [...] They are among the few that give definite forms to modern classicism”, wrote Boško Tokin, specifying that Poe’s works are “the discovery of some mysterious connections, perhaps eerie, due to their finesse and sophistication, between things and us. [...] That is how he became the forerunner of expressionism, the forerunner of us today. He is the first creator of that modern sense of surrealism that leads us beyond grammar, formulas, rules and all possible rigid logics”.³³ The lyricism that directs the melody of Poe’s sentences, united with the spirit of “frightened fragile thoughts and events”, was evoked by Milan Dedinac, presenting his aesthetic experience of *Dnevnik o Čarnojeviću*.³⁴ With the paratextual signal “The Attempt of the Freest Translation”, directing the reception of the poetic fragment by *Ivicom Poovog Gavrana* (On the Edge of Poe’s Raven), the last part of the lyrical song *Prolećna elegija* (*Spring Elegy*), Rastko Petrović suggested both his proto text and the communicative model with the forerunner.³⁵

The translation of Poe’s short stories is, accordingly, aimed at introducing a novelty, expanding the literary repertoire. Reminiscing his days of youth, Vinaver will also, in the 1950s, write about the crucial influence of Poe on modernist/avant-garde literature. Poe was not only a model for Baudelaire and the French Symbolists, but also for Vinaver’s generation of “cosmologists” who accepted Poe’s instruction that the poet must find insight into the hidden current in the universe, to linguistically realize the cosmic vision of the world, that there is something proto-poetic in beings and reality. The poet has to recognize and express that extract.³⁶ In the 1950s, Vinaver published his translations of Edgar Allan Poe’s poems.

33 B. Tokin, 1994: *U.S.A. Poe, Whitman, Chaplin*. In: G. Tešić, ed.: *Avangardni pisci kao kritičari*. Novi Sad, Beograd, Matica srpska, Institut za književnost i umetnost, p. 78.

34 M. Dedinac, 1994: „*Dnevnik o Čarnojeviću“ od Miloša Crnjanskog*. In: G. Tešić, ed.: *Avangardni pisci kao kritičari...*, p. 220.

35 R. Petrović, 1964: *Poezija*. Beograd, p. 97.

36 S. Vinaver, 2012: *Trijumf Lava Tolstoja*. In: G. Tešić, ed.: *Beogradsko ogledalo*. Beograd, Službeni glasnik, p. 209.

Albatross' canon of world literature

The pivotal points of the program conception of the Albatross Library were the concepts of tradition and modernism, as well as the new representation of world literature in Serbian culture. Marko Juvan instructively wrote about the multitude of versions and representations of world literature:

World literature is being constantly translated and presented in manifold localized inscriptions, which are the subject of reflection and reworking in different semiospheres. To begin with, canons of world literature are plural because they exist only within particular literary fields and interactions between them: each national literature or country has its own version of the world literature canon, and any literature intertextually bases its production on different selections from global cultural heritage.³⁷

The Library Albatross can also be seen as the foundation of innovative intertextual production, competing with the newly established, non-traditional canon of world literature. Marko Juvan also notes that “any literature or literary history sees world literature through the lenses of how they perceive their position within the global literary system”.³⁸ It was in the literary-theoretical and literary-historical (self) presentation of the canons of world literature according to the “post-war criterion” that the Albatross translation plan played a constitutive role. Translation turns out to be an important factor not only in expanding the literary repertoire and transferring aesthetic ideas, but also in the opening of new possibilities for self-understanding and repositioning one's own culture. During the early twenties, the editors of the Albatross Library wrote about the new geopoetic self-presentation of the centre and the periphery, relying on the ideology of world literature.

The search for one's own identity, which was placed at the centre by the generation of post-war modernists as well as their pre-war predecessors, did not take place in a vacuum, but in a complex network of social and cultural practices. “The constructions, projections and definitions of Europe in Serbian culture between the world wars not only interacted with national self-projections, they were created in order to re-define, re-construct, reinvent the nation via the discursive image of Europe”.³⁹ What meandered the discursive image of Europe among the group of intellectuals to which Vinaver and Manojlović

37 M. Juvan, 2011: *World Literature(s) and Peripheries*. “Acta Litteraria Comparativa”, 5, p. 282.

38 Ibidem.

39 Z. Milutinović, 2001: *Introduction*. In: *Getting over Europe: the Construction of Europe in Serbian Culture*. Amsterdam—New York, Rodopi, p. 16.

belonged between the two world wars was the idea of the unity of the continent and the equal place of their tradition and culture within it.

Mapping the poetic-ideological currents that permeate the Belgrade magazine scene after the First World War, Vinaver emphasizes their retrogradeness, which is reflected in the persistence of Europe's pre-war discourse and its spiritual verticals:

New Europe is appearing here, and the most conservative magazine in France is no longer Europe, but Two Worlds (America and Europe). European problems should have been solved in Europe while we were still in Europe. Today we are the world. And even more: the universe. Solving European spiritual problems today is the sport of historians of the past. Today, these problems have the charm of one wave in our sea, but they do not represent our totality.⁴⁰

In the continuation of the text, Vinaver outlines new cultural geography: "We have already received a new voice, and that is: there are no privileged centers today, Paris, Beijing, Meccas, and Medinas, from where exclusive wisdom is sent. Voices come from everywhere, for those who have ears to hear, it has always been so, at the time of all important voices: one should have ears. We need to understand the time in which we live".⁴¹ In a series of texts written in the 1920s, among the privileged topics in Vinaver's thematic catalog is the expansion of geocultural and geopoetic starting points.

Presenting new tendencies in Yugoslav literature after the First World War, Vinaver's text "Moderna jugoslovenska književnost" (Modern Yugoslav Literature, 1921) begins with the statement that the previous literature bore a narrow local character. "Chewed up Europeanism, applied to our special occasions", embodied by the work of Jovan Skerlić, who, for the needs of his nationalist-ethical program, organized a "purgatory of deviantly understood rationalist and rationalized patriotism", Vinaver points out. New literature is a reaction and not only a reaction to the poetic standardization of the past epoch, but also a new cultural pattern is proposed in whose core is the literary expression built on the stimuli of Nietzsche's and Bergson's philosophy, and embodied in the works of Ujević, Manojlović, Petrović, Crnjanski (the authors of the Library Albatross).

The basis of that program is different positioning of one's own culture and literature in relation to Europe. Instead of internalizing the position of the Other and observing both his own and the culture of the Other from his perspective, Vinaver insists that post-war modernists introduced something specific Yugo-

40 S. Vinaver, 2012: *Glasnik*. In: *Obrana pesništva...*, p. 422.

41 Ibidem, p. 423.

slav into the overall European experience, interested in difference and uniqueness. In programmatically written or intoned texts of the 1920s, Vinaver sought to affirm a universal cultural framework, thus going beyond the discourse of ethnocentrism and galicentrism, which was a common feature of the era, and which he already criticized in the eve of the First World War.

The publishing plan of Albatross included *Osnove i razvoj moderne poezije* (The Fundamentals and Development of Modern Poetry) by Todor Manojlović, a literary-scientific discourse that was supposed to “legitimize” fiction works that were published within the Library or were planned to be published. In the advertisement for the book, it was announced that “this book, with its critical intuition, breaks the crisis of criticism in our country after the war. It encompasses the evolution of European literature, as it has manifested itself in some different kinds of literature. [...] Today, when the history of literature is still being written and felt chronologically in our country, Mr Manojlović creates its internal legality and internal meaning”.⁴² Although Manojlović’s monograph was not published within this library, the author published the text “Svetska kultura, svetska književnost” (World Culture, World Literature, 1925), with the remark that it is an excerpt from the book *Osnove i razvoj moderne poezije*. In redefining the discursive image of Europe, Manojlović thus started from the original and one of the most constant ideologues of comparative literature, the notion of *Weltliteratur*.

Giving an overview of the formations that have sought to create a common culture throughout European history, Manojlović states that Goethe gave this ideology a “synthetic formula and the right password” with his conception of world literature.⁴³ Goethe’s concept is not an objective fact, but a wish, “a cultural and educational postulate, a signpost to what should be, what is to be worked on”.⁴⁴ At the core of the term *Weltliteratur*, based on post-Enlightenment cosmopolitanism, Manojlović recognized the desire for pacification and cultural cooperation. He also noted that the ideology was placed with the desire to alleviate the tensions and dangers of nationalism and imperialism, as well as the economic competition in post-Napoleonic Europe. Therefore, it is not surprising that the author actualizes it at the beginning of the twenties of the last century. Emphasizing the “educational-ethical significance” of the ideology, fully aware of its multilayered nature, although ignoring its economic aspect, Manojlović sees in it an exceptional methodological potential, which,

42 *Biblioteka Albatros. Urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović...*, p. 34.

43 T. Manojlović, 1987: *Svetska kultura, svetska književnost*. In: *Osnove i razvoj moderne poezije...*, pp. 7–9.

44 *Ibidem*, p. 9.

incidentally, confirms the re-actualization of the ideology of world literature in contemporary comparative studies:

It is a valuable guide for the literary historian: a guide for studying the latter as a whole, with the primary — if not exclusive — consideration of the essence, quality, and development of deeper emotional and ideological values, in which is the common core of individual, viewed externally and superficially, more or less different and disparate literatures.⁴⁵

Putting it even more precisely, “Deeper, to its psychological and cultural-historical foundations, the penetrating examination of literature and the summarization of the knowledge thus acquired into great syntheses — that is the main, precisely, the only real task of literary historians”.⁴⁶ It is interesting and methodologically far-reaching that Manojlović puts the comparative perspective of European literature as a unique cultural and spiritual space in the task of a literary historian, rather than of a special comparatively profiled expert. Thus, in his study, he tried to bridge the traps of national literary histories which, as he points out, are not conceived according to ideological currents, epochs or movements, but according to languages and nations, geography or folklore, which are subject to “barren, but always relative” transient aesthetic principles and doctrines.⁴⁷ The authors that Todor Manojlović interpreted in his study were included in Albatross’ translation plan.⁴⁸

⁴⁵ Ibidem, p. 10.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, p. 11.

⁴⁸ The connections between world literature and translation studies have become prominent over the last decade or so. David Damrosch has addressed the complex interaction between two disciplinary areas. Damrosch develops some of his most remarkable points concerning world literature and translations in the conclusion of the book *What is World Literature?* One of his points, particularly important for my research topic, is that “world literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our place and time”. By this, he means that these works should be considered as a way to connect to cultures and times other than our own. Because of this interconnection, Damrosch believes that translations are constantly being influenced by different outside forces. In the case of Albatross Library, we can state that its translation project/world literature is “an elliptical refraction of national literature” which reflects the profound shift of social, cultural, and literal paradigms after First World War. The “elipses” that phrased Albatross *world literature in translation* are the intention for the acquainted local cultural environment with modernist and Avant/Garde discourses as well as effort to overcoming internalizations of a narrative by which Serbian/Yugoslav/Balkan culture can only be European periphery. Both these aims profoundly restructured the horizons of Serbian literature. D. Damrosch, 2003: *What is World Literature?* Princeton University Press, Princeton [etc.], pp. 281—304.

Manojlović's and Vinaver's comparative perspective is primarily oppositional to the then meritorious literary-historical opinion, aimed at redefining the self-representation that this discourse implies. For the editors of the Library Albatross Serbian/Yugoslav culture was not on the periphery on the map of European literature. They did not appropriate the discourse of centralist cosmopolitanism of "big" cultures, nor did they adopt the discourse of cultural nationalism of "small" nations. The dialogue with foreign literature led not only to integration into European culture, but was also marked by a tendency to integrate different traditional trends in one's own culture. Vinaver and Manojlović tried to show that what was seen in their time as the literary periphery of Serbian culture corresponded to the center of the European literary mega-polysystem. The translation was vital in this context — translating the modernist canon of European/world literature into Serbian culture and translating Serbian modernist and avant-garde writers into the canon of Serbian and world literature.

Literature

- Anonim, 18.12.1921: *Biblioteka Albatros*. "Vreme", p. 2.
- Bassnett S., 2002: *Translation Studies*. London—New York, Routledge.
- Crnjanski M., 1983: Novemar *Gistava Flobera*. In: *Eseji*. Beograd, Nolit, pp. 233—241.
- Dedinac M., 1994: „Dnevnik o Čarnojeviću“ od Miloša Crnjanskog. In: G. Tešić, ed.: *Avangardni pisci kao kritičari*. Novi Sad, Beograd, Matica srpska, Institut za književnost i umetnost, pp. 217—221.
- Damrosch D., 2003: *What is World Literature?* Princeton [etc.], Princeton University Press.
- Even-Zohar I., 1997: *Polysystem Studies*. "Poetics Today", 1.
- Juvan M., 2011: *World Literature(s) and Peripheries*. "Acta Litteraria Comparativa", 5, pp. 272—285.
- Kašanin M., 1929: *Tri književna naraštaja*. "Letopis Matice srpske", 2, pp. 161—166.
- Kovjanić G., 1973: *Vinaverove nevolje zbog prevoda Mickjevičevih 'Knjiga naroda poljskog'*. "Zbornik Matice srpske za slavistiku", 4, pp. 136—141.
- Manojlović T., 1921: *O poeziji i njenoj krizi i obnovi u 19. veku*. "Kritika", 11/12, pp. 387—390.
- Manojlović T., 1987: *Sećanje na književni Beograd pre četiri decenije*. In: *Osnove i razvoj moderne poezije*. Beograd, "Filip Višnjić", pp. 300—306.
- Manojlović T., 1987: *Svetska kultura, svetska književnost*. In: *Osnove i razvoj moderne poezije*. Beograd, "Filip Višnjić", pp. 7—22.

- Manojlović T., 1997: *Tradicija i doktrina*. In: *Novi književni sajam*. Zrenjanin, Gradska narodna biblioteka, pp. 16—22.
- Marino A., 1997: *Moderno, modernizam, modernost*. M. Dan, Z. Tomić, trans. Beograd, Narodna knjiga-Alfa.
- Matović V., 2007: *Udeo časopisa srpske moderne u stvaranju nacionalnih kulturnih obrazaca*. In: *Srpska moderna. Kulturini obrasci i književne ideje*. Beograd, Institut za književnost i umetnost, pp. 21—39.
- Milutinović Z., 2001: *Introduction*. In: *Getting over Europe: the construction of Europe in Serbian culture*. Amsterdam—New York, Rodopi, pp. 7—36.
- Petrović R., 1964: *Poezija*. Beograd, Grupa izdavača.
- Prohaska D., 1928: *Srbocharvátská literatura*. Praha [s.n.].
- Svirčev Ž., 2017: *Vinaverova književna republika*. Beograd, Službeni glasnik.
- Tešić G., 2005: *Albatrosova najava bure 1921*. In: *Otkrovenje srpske avangarde*. Beograd, Čigoja štampa, pp. 139—147.
- Tokin B., 1994: *U.S.A. Poe, Whitman, Chaplin*. In: G. Tešić, ed.: *Avangardni pisci kao kritičari*. Novi Sad, Beograd, Matica srpska, Institut za književnost i umetnost, pp. 77—80.
- Vinaver S., 2012: *Biblioteka Albatros. Urednici Stanislav Vinaver i Todor Manojlović*. In: G. Tešić, ed.: *Čardak ni na nebu ni na zemlji*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 32—37.
- Vinaver S., 2012: *Edgar Po*. In: G. Tešić, ed.: *Duša, zver, svet*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 281—284.
- Vinaver S., 2012: *Glasnik*. In: G. Tešić, ed.: *Obrana pesništva*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 422—424.
- Vinaver S., 2012: *Jedan književni praznik*. In: G. Tešić, ed.: *Videlo sveta*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 345—347.
- Vinaver S., 2012: *Manifest ekspresionističke škole*. In: G. Tešić, ed.: *Čardak ni na nebu ni na zemlji*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 9—27.
- Vinaver S., 2012: *Pesnički modernizam*. In: G. Tešić, ed.: *Obrana pesništva*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 13—19.
- Vinaver S., 2012: *Trijumf Lava Tolstoja*. In: G. Tešić, ed.: *Beogradsko ogledalo*. Beograd, Službeni glasnik, pp. 208—210.

Žarka Svirčev

Albatrosov prevodilački projekat

REZIME | U radu se predstavlja prevodilački koncept Biblioteke „Albatros” (1921), najznačajnijeg projekta danas kanonskih srpskih modernističkih i avangardnih pisaca. Ovaj koncept je paradigmatičan u okviru modernističkih stvaralačkih tendencija i programa

srpskih autora između dva svetska rata. Iako je u okviru „Albatrosa” objavljen samo jedan prevod, prevod Poovih *Priča tajanstva i mašte* Svetislava Stefanovića, lista najavljenih prevoda, programski tekst i paratekstovi koji prate reklamni materijal Biblioteke, te paratekstovi koji prate prevod Edgara Alana Poa, omogućavaju nam da diskutujemo o specifičnim prevodilačkim strategijama saradničke mreže „Albatrosa”. Prevodilački koncept Biblioteke Albatros podrazumevao je poetičko inoviranje srpske književnosti nakon Prvog svetskog rata i proširivanja književnog repertoara. Takođe, u okviru šireg poetičkog koncepta, Albatros je redefinisao pojmove tradicija, moderno i modernizam u ključu Bergsonove filozofije intuicije i trajanja. Naposljetku, prevodilački program Biblioteke imao je za cilj afirmaciju novog razumevanja ideologeme svetska književnost i njenog kanona na temelju avangardnog diskursa decentralizacije i ukidanja opozicije centar/periferija.

KLJUČNE REČI | Biblioteka Albatros, srpska književnost, literarni repertoar, svetska književnost

Žarka Svirčev

Albatross Translation Project

SUMMARY | The paper presents the translation concept of the Library Albatross (1921). The Library is one of the most significant projects of Serbian modernist and avant-garde writers. The poetic program and translation strategies of the Library are paradigmatic within the modernist creative tendencies of Serbian authors between the two world wars. The list of the translations planned and the translations published, the advertizing materials and paratexts allow us to discuss the specific understanding of the translation of the Albatross collaborative network. The translation concept of the Albatross implied the poetic innovation of Serbian literature after the First World War through the expansion of the literary repertoire towards modernist and avant-garde poetics. Also, in the context of a broader esthetic concept, Albatross redefined the notions of tradition, modernity, and modernism in the key of Bergson’s philosophy of intuition and duration. Finally, the Library’s translation conception aimed to affirm a new understanding of the ideology of world literature. The new canon of Serbian and world literature is based on the avant-garde discourse of decentralization and the abolition of the center/periphery opposition.

KEYWORDS | Library Albatross, translation, Serbian literature, literary repertoire, world literature

ŽARKA SVIRČEV | is a Research Associate at the Institute for Literature and Arts, Belgrade, at the Periodicals Department for the History of Serbian Literature and Culture. Her fields of interest encompass avant-garde studies, periodical studies, feminist theory and criticism. She published the books (in Serbian) *Ah, that identity! Deconstruction of Gender Stereotypes in the Work of Dubravka Ugrešić* (2010), *Vinaver’s Literary Republic* (2017), *Portrait of the Predecessor: Draga Dejanović* (2018) and *Avant-Garde Women. Essays on Serbian (Female) Avant-Garde Literature* (2018).



Tako rzecze Zaratustra Wacława Berenta: młodopolska maniera czy nowatorski eksperyment?

Wacław Berent's *Tako rzecze Zaratustra*
(Translation of Friedrich Nietzsche's
Also sprach Zarathustra): Young-Poland-Mannerism
or an Innovative Experiment?

Katarzyna Lukas



<https://orcid.org/0000-0003-0632-8966>

UNIVERSITY OF GDAŃSK

katarzyna.lukas@ug.edu.pl

Data zgłoszenia: 17.02.2021 r. | Data akceptacji: 26.04.2021 r.

ABSTRACT | The paper deals with the Polish translation of Friedrich Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* made by the Polish writer Wacław Berent (1905). The translation is considered in the context of its epoch ("Young Poland") and of Berent's own literary work. The analysis aims at distinguishing the most important stylistic features of the translation: poetic devices typical of Young Poland, such as archaisms, neologisms, and reinforcement of the original's aural qualities. Despite being criticized as "mannerist", Berent's translation appears as an innovative example of modernist translation, consistent with the symbolist model of translation.

KEYWORDS | translation, Young Poland, archaism, Friedrich Nietzsche, Wacław Berent

Twórczość Fryderyka Nietzschego (1844—1900) była, obok dzieł Schopenhauera i Bergsona, najważniejszym źródłem inspiracji filozoficznych w literaturze Młodej Polski. Z pism takich, jak *Poza dobrem i złem*, *Wola mocy*, *Ludzkie, arcy-ludzkie*, a przede wszystkim *Tako rzecze Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883—1885¹) wywodzono aktywizm i kult „nadczłowieka”: jednostki twórczej, dążącej do wolności i potęgi, realizującej „wolę mocy” i bezwzględne wartości życia, odrzucającej religię i tradycyjną moralność. Artystom Młodej Polski bliski był nietzscheański ideał *homo creator* oraz koncepcja „sztuki przezwyćieżającej rozpacz istnienia”². Postulaty twórczości, woli, czynnego współkształtowania historii legły u podstaw estetycznego programu epoki. Wykładnia historiozoficzna myśli Nietzschego, odczytywanej w Młodej Polsce przez pryzmat dramatów Słowackiego, oraz włączenie nietzscheanizmu — po roku 1905 — w kontekst rewolucji i ideologii socjalistycznej pomogło stworzyć filozoficzną podbudowę dla polskich dążeń niepodległościowych³.

Pisma niemieckiego filozofa wprowadzono w polski obieg czytelniczy pod koniec lat 80. XIX wieku w postaci omówień w prasie oraz tłumaczonych fragmentów. Lata 1905—1912 przyniosły polskie wydanie zbiorowe jego dzieł: 13-tomową⁴ edycję Mortkowicza. Tłumaczenia do niej sporządzili Wacław Berent, Leopold Staff, Stanisław Wyrzykowski, Konrad Drzewiecki i Stefan Frycz. Wydanie to ukształtowało w polskiej tradycji obraz Nietzschego aktualny do dziś. Obecność autora *Zaratury* w polskiej kulturze jest rezultatem jego recepcji w Młodej Polsce, a ówczesne przekłady stanowią punkt odniesienia dla wszystkich późniejszych retranslacji⁵. Dotyczy to zwłaszcza tłumaczenia *Also sprach Zarathustra*, otwierającego edycję Mortkowicza (1905). Dla czytelników polskich jest to bodaj najbardziej znane dzieło niemieckiego filozofa, a nadany mu przez Berenta niezwykły tytuł — *Tako rzecze Zaratustra* — wrósł w literacką polszczyznę. Choć polska seria przekładowa utworu obejmuje dziś już cztery translacje⁶, to właśnie tłumaczenie Berenta wciąż można określić jako kano-

- 1 Utwór składa się z czterech części, z których każda była publikowana osobno w latach 1883—1885. Jako całość wszystkie cztery części ukazały się po raz pierwszy w roku 1893.
- 2 A.Z. Makowiecki, 1992: *Młoda Polska*. W: A. Brodzka et al., red.: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 651—664, tu: s. 654.
- 3 Por. M. Kopij, 2005: *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883—1918. Struktura recepcji*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, s. 138, 258—259.
- 4 Podaję za: M. Kopij, 2005: *Friedrich Nietzsche w literaturze...*, s. 202, przypis 234 oraz s. 206.
- 5 Zob. ibidem, s. 259.
- 6 Tłumaczenie Berenta (1905) poprzedziła w roku 1901 wersja Marii Cumft-Pieńkowskiej i Stanisława Pieńkowskiego *Tak mówił Zaratustra*. Objęła ona jednak tylko

niczne — nie tylko ze względu na tytuł, lecz także indywidualną poetykę translatorską, tyleż oryginalną, co kontrowersyjną już dla współczesnych Berentowi. Komentatorzy młodopolscy zarzucali tłumaczowi młodopolskie zmanierowanie, chybioną archaizację biblijną, fałszywy patos, a także (po części słusznie) banalne błędy słownikowe. Symptomatyczna jest tu ocena Stanisława Pieńkowskiego — choć złośliwa, bo podyktowana urażoną ambicją autora konkurencyjnego przekładu, to reprezentatywna dla większości krytyków: Berent sili się „na niezwykłość, sztuczność, na niby-starą polszczyznę — w języku, oraz na nie-naturalny, karkołomny i nielogiczny szyk słów — w stylu”⁷. Uważano, że *Tako rzecze Zaratustra* przeinacza sens oryginału. Do dziś panuje opinia, że Berent nie oddał adekwatnie warstwy filozoficznej oryginału⁸, ponieważ nie rozpoznał znaczenia wielu nietscheańskich słów kluczy (np. *Untergang*, *Grund*, *Gleichnis*, *Sinn*)⁹ i uciekał się do synonimów zamiast jednolicie stosowanych ekwiwalentów¹⁰. Specyficzna młodopolska maniera zaciemnia stylizacyjne walory tekstu niemieckiego¹¹ i powoduje, że obecnie dla czytelnika polskiego przekład Berenta brzmi dużo mniej zrozumiale niż poetycka proza Nietzschego dla współczesnych odbiorców niemieckich. Mimo tych zastrzeżeń translacja dokonana przez autora *Próchna* wciąż urzeka swym pięknem, cieszy się uznaniem i szacunkiem obecnych tłumaczy¹². Co zadecydowało o tak wysokiej randze *Tako rzecze Zaratustra* w polskim kanonie literatury tłumaczonej? Moim zdaniem przekład ten broni się jako ponadczasowy językowy eksperyment, którego autor wybiórczo i krytycznie korzysta z różnych wzorców stylistycznych, nie podporządkowując się żadnej tradycji translatorskiej. Źródła, z których czerpie tłumacz — co

pierwszą z czterech części tekstu Nietzschego. Wkrótce wyeliminowała ją z obiegu kompletna wersja Berenta, która do lat 20. XX wieku doczekała się kilku wydań, a po roku 1990 — licznych reprintów. Dopiero u progu kolejnego stulecia ukazały się dwa nowe przekłady: *To rzekł Zaratustra* Sławy Lisieckiej i Zdzisława Jaskuły (1999) oraz *Tak mówił Zaratustra* Grzegorza Sowńskiego (2005).

- 7 S. Pieńkowski, 1922: *Nie tak mówił Zaratustra*. „Gazeta Warszawska”, nr 239, s. 5—6, tu: s. 5.
- 8 Zob. S. Lisiecka, 2000: *Rozmowa 1: O czytaniu Nietzschego*. „Tytuł”, z. 4, s. 70—76, tu: s. 73.
- 9 Zob. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, 1999: *Od tłumaczy*. W: F. Nietzsche: *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, tłum. Warszawa, PIW, s. 431—435.
- 10 Zob. T. Rajewicz, 2005: *Stylizacja biblijna „Zarastury” Friedricha Nietzschego w przekładach na język polski*. W: *Język trzeciego tysiąclecia 3: zbiór referatów z konferencji, Kraków, 4—7.03.2004*. T. 2: M. Piotrowska, red.: *Konteksty przekładowe*. Kraków, Tertium, s. 99—106, tu: s. 105.
- 11 Zob. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, 2000: *Między filologią a filozofią. O tłumaczeniu „Zarastury” Nietzschego*. „Tytuł”, z. 4, s. 54—69, tu: s. 55.
- 12 Zob. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, 1999: *Od tłumaczy...*, s. 435.

postaram się pokazać w artykule — to trzy kody językowo-literackie, częściowo zachodzące na siebie: styl Młodej Polski, indywidualna poetyka Berenta oraz język Biblii jako wzorzec archaizacyjny. Nowatorski charakter polskiego *Zarathustry* najwyraźniej widać w zestawieniu ze współczesnym mu, lecz krańcowo odmiennym przekładem Marii i Stanisława Pieńkowskich.

Nietzsche, Berent i Młoda Polska: powinowactwa idei i stylu

Nietzsche nie stworzył spójnego, jednolitego systemu filozoficznego jak Kant czy Schopenhauer, jego pismom brak cech typowych dla rozpraw filozoficznych, a koncepcje potrafią wykluczać się wzajemnie nawet w obrębie jednego tekstu¹³. W Niemczech postrzegano Nietzschego zrazu jako poetę, dopiero Heidegger zapoczątkował tradycję lektury jego dzieł w kluczu filozoficznym. Dziś podkreśla się hybrydyczny charakter tych pism, ich przynależność jednocześnie do filozofii (dyskursu dążącego do precyzji wywodu i jasności terminologicznej) i literatury (domeny języka poetyckiego: metaforycznego, stroniącego od jednoznaczności, poszerzającego pole interpretacji ugruntowanych pojęć). Formuła wielogatunkowej poetyckiej prozy, przechodzącej w *Also sprach Zarathustra* w filozoficzny wywód, okazała się Berentowi na tyle bliska, że sam wykorzystał ją w *Próchnie*.

Pod względem budowy dzieło Nietzschego nawiązuje do czterech Ewangelii Nowego Testamentu. Wzorem Pisma Świętego zawiera monologi w formie kazań i przypowieści tytułowego bohatera, fragmenty narracyjne, aforyzmy, powiedzenia, przysłowia, hymny i pieśni liryczne¹⁴. Na potrzeby utworu niemiecki filozof wykreował specyficzny idiolekt. Cechuje go żonglerka słowna, zdania na przemian długie i krótkie, niedopowiedzenia i nietypowa interpunkcja. „Książka dla wszystkich i dla nikogo” zawiera wiele odniesień stylizacyjnych: biblijnych (do Biblii w przekładzie Marcina Lutra)¹⁵,

13 Zob. Ł.M. Płęs, 2012: *Friedrich Nietzsche — Dichter oder Denker?* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica”, nr 8, s. 36—49, tu: s. 36, 39.

14 Zob. M.H. Kaulhausen, 1977: *Nietzsches Sprachstil: gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis*. München—Wien, Oldenbourg, s. 121.

15 O stylizacji biblijnej Nietzschego zob. T. Rajewicz, 2002: *Dzieło i przekład w czasie. O języku polskich przekładów dzieła Fryderyka Nietzschego „Also sprach Zarathustra”*. „Recepcja — Transfer — Przekład”, t. 1, s. 127—140; T. Rajewicz, 2005: *Stylizacja biblijna „Zarathustry” Friedricha Nietzschego...*; Ł.M. Płęs, 2010: *Die biblischen sowie pseudobiblischen Seligpreisungen in „Also sprach Zarathustra” im Spiegel der Übersetzungsversuche ins Polnische und Englische*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica”, nr 6, s. 95—107.

literackich (*Faust* Goethego, *Hyperion* Hölderlina), filozoficznych (Schopenhauer i francuscy moralisci), muzycznych (Wagner). Zastosowany język obfituje w neologizmy, gry słowne, aliteracje, paronomazje i inne figury retoryczne; charakteryzuje się kunsztownym uformowaniem warstwy brzmieniowej¹⁶. Wszechstronne wykorzystanie walorów niemieczyny odzwierciedla poglądy Nietzschego na język: stanowił on dla twórcy *Zaratustry* nie tyle narzędzie codziennej komunikacji (język zredukowany do tej funkcji to „skamieniałe słowa”, które „zawalają drogę”¹⁷), ile „materię dźwiękową, [w której] przejawia się rytm jako siła dionizyjska”¹⁸. Natomiast meliczność i instrumentacja głoskowa są w *Also sprach Zarathustra* „próbą powiązania sfery wyobraźniowej ze sferą językową poprzez dźwięk”¹⁹. Nietrudno dostrzec zbieżność tych przekonań z modernistyczną filozofią języka: wzrastającą świadomością jego medialności i pozornego mimetyzmu, oraz z młodopolskim programem estetycznym. Istotnym elementem tego programu był „kult słowa” i stworzenie nowego języka poetyckiego, w którym tradycyjne chwytły artystyczne ulegną rewitalizacji między innymi dzięki dążeniu do identyfikacji znaku i desygnatu²⁰. Moderniści, odczuwając dychotomię między skonwencjonalizowanym językiem potocznym a słowem poetyckim, zabiegali o dezautomatyzację i odnowę „zużytego” języka. W tym celu młodopolanie uniezwyklali język poetycki, wzbogacając go o neologizmy, dialektyzmy, barbaryzmy czy też archaizmy²¹. Częsty zabieg polegał na włączaniu w obieg dawnych, zapomnianych słów, na używaniu wyrazów w niegdysiejszych, utraconych znaczeniach bądź też na ich „odmładzaniu” przez dodanie nowych prefiksów i sufiksów²². Analogiczne chwytły znajdujemy w *Also sprach Zarathustra*, w którym autor obficie korzysta z różnorodnych strategii słowotwórczych, a w paronomazjach aktualizuje etymologię wyrazów i ujawnia ich wzajemne nieoczywiste związki.

16 O muzyczności języka *Zaratustry* zob. Ł.M. Płeś, 2012: *F. Nietzsche — Dichter oder Denker?...*, s. 43.

17 Taką refleksję Nietzschego zawartą w jego *Jutrzence* przywołuje R. Nycz, 1997: *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław, Leopoldinum, s. 263—312, tu: s. 62—63.

18 M. Cieszkowski, 2004: „*Tako rzecze Zarathustra*” czy „*To rzekł Zarathustra*” — uwag kilka o polskich tłumaczeniach niepokornego tekstu. „Recepcja — Transfer — Przekład”, t. 2, s. 109—120, tu: s. 119.

19 Ibidem, s. 118.

20 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, 1975: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 299.

21 Zob. ibidem, s. 302; R. Nycz, 1997: *Język modernizmu...*, s. 65.

22 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, 1975: *Symbolizm i symbolika...*, s. 303.

Przekładając utwór Nietzschego, Berent dysponował zatem rozległym „zapleczem” w postaci języka poezji Młodej Polski, wyrastającego z modernistycznych poglądów na język. O kształcie *Tako rzecze Zaratustra* w równym stopniu zdecydowały także powinowactwa między myślą niemieckiego filozofa i sposobem jej wyrażania a twórczością samego Berenta.

Inspiracje nietzscheańskie²³ w pisarstwie polskiego prozaika są dobrze rozpoznane. Przybierają one różną postać: metatekstową (omawiany przykład, kilka esejów o niemieckim filozofie), ideową i stylistyczną. Ryszard Nycz wyróżnia wiele problemów proveniencji nietzscheańskiej, które wpłynęły na artystyczny światopogląd Berenta i znalazły wyraz w jego prozie. *Próchno* i *Also sprach Zarathustra* łączy krytyczny stosunek do współczesnej kultury, do roli artysty i sztuki w społeczeństwie oraz poszukiwanie wzorca osobowego dla człowieka modernizmu²⁴. Postulat twórczej aktywności, konieczność przekroczenia „mostu ku nadczłowiekowi” jako droga wyjścia z niemocy i dekadencji — te wątki przewijają się w dyskusjach bohaterów *Próchna*, nawet jeśli nie pada w nich nazwisko Nietzschego²⁵.

Jerzy Paszek wymienia kilka cech stylistycznych *Also sprach Zarathustra*, które mają swoje odpowiedniki w twórczości własnej Berenta, przede wszystkim w *Próchnie*: stylizacja biblijna, sentencjonalność i aforystyczność akapitów-wersetów, instrumentacja dźwiękowa, przewaga monologu oraz jego paraboliczny charakter²⁶. Peer Hultberg natomiast identyfikuje w przekładzie Berenta pewne osobliwości gramatyczne i słowotwórcze te same co w *Próchnie* i *Oziminie*²⁷; nie są one motywowane stylistyką oryginału, można je więc przypisać preferencjom tłumacza manifestującym się w jego twórczości autorskiej. Omówię je po kolei, zastrzegając przy tym, że jednoznaczne przyporządkowanie danego zjawiska do „stylu Młodej Polski”, „idiolektu Berenta” czy też „języka Biblii” nie zawsze jest możliwe, ponieważ na przykład archaizmy należą do wszystkich trzech kodów. W celu uwypuklenia oryginalności i specyfiki rozwiązań translatorskich Berenta przywołam analogiczne fragmenty z polskich wersji Marii i Stanisława Pieńkowskich (1901) i/lub Sławy Lisieckiej i Zdzisława Jaskuły (1999).

23 Hasło to zawężam tu do inspiracji płynących z *Also sprach Zarathustra*, mając rzecz jasną świadomość, że Berent czerpał także z innych pism niemieckiego filozofa. Miejsce całokształtu filozofii Nietzschego u autora *Próchna* to osobny problem; odsyłam tu do rozprawy R. Nycza, 1997: *Homo irrequietus...*

24 Por. R. Nycz, 1997: *Homo irrequietus...*, s. 268—271.

25 Zob. ibidem; także: P. Hultberg, 1969: *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. I. Sieradzki, tłum. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 76—77, przypis 5.

26 Zob. J. Paszek, 1976: *Styl powieści Wacława Berenta*. Katowice, Uniwersytet Śląski, s. 81—82.

27 Zob. P. Hultberg, 1969: *Styl wczesnej prozy...*, s. 208—209.

Archaizacja i stylizacja biblijna

Berent eksponuje odwołania Nietzschego do języka Biblii, inne związki intertekstualne czytelne dla odbiorców niemieckich usuwając na plan dalszy. Uznanie stylizacji nawiązującej do Pisma Świętego za dominantę przekładu wymagało sięgnięcia do zasobów polszczyzny biblijnej, której naturalnym źródłem był wówczas przekład Biblii dokonany przez Jakuba Wujka (1599). To stamtąd czerpie Berent archaizmy, których nagromadzenie raziło współczesnych mu odbiorców.

Archaizację zapowiada już sam tytuł *Tako rzecze Zaratustra*. U Nietzschego *Also sprach Zarathustra* odsyła do formuły *inquit* „Jesus sprach”, powtarzającej się w Ewangeliach u Lutra. Berent nie sięga tu jednak po gotowe rozwiązanie *to rzekł*, które podsuwają polskie przekłady na czele z Biblią Wujka i z którego skorzystali później Lisiecka i Jaskuła. Paradoksalnie, zamiast utartej formuły biblijnej tłumacz decyduje się na frazę dużo bardziej archaiczną: *tako* jest formą dawną, skróconą w rozwoju historycznym polszczyzny do *tak*²⁸; dziś zachowało się już tylko w wyrażeniu *jako tako*. Z tego samego powodu tłumacz wybiera czasownik *rzecze* w postaci terażniejszej, silniej nacechowanej dawnością niż *rzekł* — nawet kosztem odejścia od sygnalizującego literacką narrację czasu przeszłego *Präteritum* z tytułu Nietzschego. Jak zauważył Hultberg, wśród niezwykle różnorodnych formuł *inquit* stosowanych w *Próchnie* czasownik *rzec* pojawia się wielokrotnie w czasie przeszłym (*rzekł*), nigdy natomiast jako *rzecze*²⁹. Nasuwa to przypuszczenie, że Berent tę wyjątkowo archaiczną formę „zarezerwował” dla tłumaczenia tytułu Nietzschego. Ponadto czas terażniejszy może uniwersalizować przekaz i podkreślać jego ponadczasową wagę, podczas gdy forma *rzekł* w przekładzie Lisieckiej i Jaskuły sytuuje słowa Zaratustry w odległej przeszłości, sugerując komunikat raz wypowiedziany, który mógł się zdezaktualizować, a nawet ulec dewaluacji.

Archaizacja biblijna obejmuje w *Tako rzecze Zaratustra* różne zjawiska gramatyczne (fleksję, morfologię, składnię) i leksykalne, wnikliwie opisane przez Tomasza Rajewicza³⁰. Do pierwszej grupy należą osobliwości deklinacji, przede wszystkim narzędnik rzeczownika w liczbie mnogiej rodzaju męskiego i nijakiego z końcówką *-y (-i)* zamiast nowszej *-(a)mi*. Formy zakończone na *-y (-i)*, już pod koniec XVIII wieku wyparte przez końcówkę dziś używaną³¹, należały

28 Zob. A. Brückner, 1989: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 564. Analogicznie *jako* uległo redukcji do *jak*, zob. ibidem, s. 197.

29 Zob. P. Hultberg, 1969: *Styl wczesnej prozy...*, s. 118.

30 Zob. T. Rajewicz, 2002: *Dzieło i przekład w czasie...*, s. 134—140.

31 Zob. Z. Klemensiewicz, 1999: *Historia języka polskiego*. Warszawa, PWN, s. 616.

do ulubionych środków stylizacyjnych w poezji Młodej Polski³². Podobnie zaminki i przymiotniki w narzędniku liczby mnogiej otrzymują u Berenta często (choć nie zawsze) końcówkę *-emi*, np.: „z zamkniętymi oczy”³³, „stokrotnymi zwierciadły” (WB 136), „obwieszony szpetnymi prawdy” (WB 139), „z dziękami zwierzęty” (WB 140), „bocznymi skrada się ścieżki i kłamliwymi drogi” (WB 147). Zaimki i przymiotniki w liczbie pojedynczej rodzaju nijakiego również przybierają końcówkę *-em* zamiast *-ym*, np.: „naonczas była ta wżgarda czemś najwyższem; chciała mieć dusza ciało chudem, wstrętnem, zagłodzonem” (WB 7—8), „Jakżem umęczony swem złem i dobrem!” (WB 8). Dwa ostatnie przykłady warto porównać z neutralną wersją Pieńkowskich: „wówczas pogarda ta była rzeczą najwyższą; dusza chciała mieć ciało chude, brzydkie i zgłodniałe”³⁴, „Jakże znużony jestem moim dobrem i moim złem!” (CP 19). Należy jednak zauważyć, że Berent stosuje dawne formy fleksyjne wybiórczo, unikając ich kumulacji. Przykładowo, jednym z ulubionych archaizmów młodopolskich była męska forma niezłożona mianownika liczby pojedynczej przymiotników i imiesłowów przymiotnikowych biernych — relikw ich rzeczownikowej odmiany, np. *umęczon*³⁵. Tymczasem Berent w przywołanym zdaniu „Jakżem umęczony swem złem i dobrem!” wybiera nowszą formę *umęczony*, rezygnując z aluzji do staropolskiego tekstu *Składu apostołskiego*: „umęczon pod Ponckim Piłatem, ukrzyżowan, umarł i pogrzebion”. Świadczy to o wyczuciu estetycznym tłumacza, który — wbrew zarzutom krytyków — starał się uniknąć stylizacyjnej przesady. Formy złożone przymiotników i imiesłowów pojawiają się na przemian z niezłożonymi, np.: „Błogosław kielich **przepelniony**, aby złotemi rozplynął się strugi i twej świetności odblask wszędzie poroznosił. Spojrzyj! kielich ten chce znowu być **opróżnion** [...]” (WB 4).

Kolejny zabieg archaizacyjny w zakresie fleksji polega na oddzieleniu końcówki osobowej czasownika i dołączeniu jej do innego, zazwyczaj pierwszego wyrazu w zdaniu. Na łączliwość tę podatne są zwłaszcza zaimki i spójniki, niekiedy rzeczowniki i przysłówki, a jej efektem jest podniosły, uroczysty ton wypowiedzi. Widać to wyraźnie w zestawieniu z wersją Pieńkowskich, którzy ten chwyt stosują sporadycznie:

32 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, 1975: *Symbolizm i symbolika...*, s. 304.

33 F. Nietzsche, 1990: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. W. Berent, tłum. Warszawa, Bis, s. 128. Dalsze cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście skrótem WB, po którym podaję numer strony.

34 F. Nietzsche, 1901: *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. M. Cumft, S. Pieńkowski, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Władysława Okręta, s. 18. Dalsze cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście skrótem CP, po którym podaję numer strony.

35 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, 1975: *Symbolizm i symbolika...*, s. 304; P. Bąk, 1984: *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 317—318.

Cóżem ja o miłości mówił! (WB 5)
Mniejsza, co mówiłem o miłości! (CP 15)

O, bracia, Bóg, **któregom** stworzył, był ludzkiem dziełem i obłędem, jako wszyscy bogowie. (WB 32)

O, bracia moi, ten bóg, którego ja stworzyłem, był ludzkim dziełem i obłędem, jak i wszyscy bogowie! (CP 44)

[...] kochamy życie nie dlatego, **żeśmy** do życia, lecz **żeśmy** do kochania przywykli. (WB 44)

[...] kochamy życie nie dlatego, że jesteśmy przyzwyczajeni do życia, lecz — do miłości. (CP 59)

[...] **jam** jest zwiastunem błyskawicy, **jam** jest ciężką kroplą z chmury: [...]. (WB 11)

[...] ja jestem zwiastunem piorunu i ciężką kroplą z chmury: [...]. (CP 22)

O tak, Zaratustro, **prawdęś** ty mi rzekł! Zaniku swego pożałowałem, **gdym** ku wyżynom chęcią zmierzał, a tyś jest piorunem, którego wyczekiwałem! (WB 47)

Tak, Zaratustro, mówisz prawdę. Pożałowałem swej zguby, **gdym** dążył na wyżynę, a ty jesteś piorunem, na który czekałem! (CP 63)

Dobrze pochowałem cię w pustym drzewie, **dobrzem** od wilków cię ukrył. (WB 20)

Dobrze cię pogrzebałem w pustym twem drzewie, dobrze cię uchroniłem przed wilkami. (CP 30)

W tym ostatnim zdaniu u Berenta alternacja zwykłej formy aglutynacyjnej (*pochowałem*) i formy złożonej z przemieszczoną końcówką osobową (*dobrzem... ukrył*) nie tylko wywołuje wrażenie podniosłości, lecz także wpływa na rytmizację wypowiedzi, która układa się w trzystopowy katalektyczny daktyl.

Berent często używa partykuły wzmacniającej *-ż(e)* dołączonej do zaimków lub czasowników w zdaniach pytających i rozkazujących. Partykuła ta, zwykle sygnalizująca zdziwienie lub irytację mówiącego, dodaje tekstowi *Tako rzecze Zaratustra* emfazy, dostojności i cech starodawności. Jak pisze Rajewicz³⁶, partykuła *-ż(e)* z zaimkami występuje w przekładzie Lisieckiej i Jaskuły jako środek dyskretnie sugerujący dystans czasowy, natomiast tylko Berent łączy ją z czasownikami, osiągając mocniejszy efekt archaizacyjny: „Unikajcież tej złej woni! Uchodźcież od oparu tych ofiar ludzkich!” (WB 57),

36 Zob. T. Rajewicz, 2002: *Dzielo i przekład w czasie...*, s. 136.

„Będęz ja dawał fałszywe świadectwo? Będęz cudzołożył?” (WB 28), „Niechże mię zwierzęta moje wiodą!” (WB 22)³⁷.

Spotykamy też u Berenta archaiczną partykułę *-ć*, np.: „Zawsze samość słuha i szuka” (WB 36), „barwnym dymem wydałoć mi się to” (WB 31), której brak u Pieńkowskich („Zawsze nasłuchuje Samo [sic!] i szuka” CP 49, „zdawało mi się dymem barwnym” CP 43).

Archaizacja w zakresie morfologii w *Tako rzecze Zaratustra* polega także na połączeniu niektórych przyimków (*do, w, przez, dla*) ze skróconą formą zaimka osobowego w bierniku: *doń, weń, przezeń*: „**przezeń** wszystko ginie” (WB 44), „Chwalebne jest **dlań** wszystko, co jest trudne do osiągnięcia” (WB 66)³⁸. Dostrzegamy zwiększoną częstotliwość skróconych postaci zaimków dzierżawczych: *me, twe, swe, ma, twa, swa* oraz w przypadkach zależnych: *mego, twego, swego* etc., brzmiących podniosłe, zwłaszcza gdy stoją za określanym rzeczownikiem: „I ze łzami memi idź w samotnię swą, o bracie!” (WB 74)³⁹. Berent preferuje też starszy zaimek osobowy *mię* („Głód mię opada” WB 18), podczas gdy Pieńkowscy skłaniają się ku nowszemu *mnie* („Głód mnie napada” CP 28)⁴⁰. Patyny dodaje tekstowi Berenta wyraz *jako* w dawnej funkcji przyłączającej porównanie: „Dusza ma nieporuszona jest i jasna **jako** wzgórze o poranku” (WB 14), „I cóż z mego rozumu! Pożądaż on wiedzy, **jako** lew karmu?” (WB 8), „Samotnik jest **jako** studnia głęboka” (WB 79)⁴¹.

W obszarze składni zwraca uwagę szyk przestawny, zwłaszcza opóźnione podanie orzeczenia — notabene charakterystyczne dla poezji Młodej Polski⁴². W cytowanym już zdaniu: „Błogosław kielich przepelniony, aby złotemi rozplynał się strugi i twej świetności odblask wszędzie poroznosił” (WB 4) widoczne są następujące inwersje: rozdzielenie czasownikiem przydawki i określanego przez nią rzeczownika („aby złotemi rozplynał się strugi”), odwrócenie ich kolejności („kielich przepelniony, twej świetności odblask”) oraz orzeczenie w zdaniu podrzędnym przesunięte na koniec, wzorem składni łacińskiej. Dla porównania,

37 Wersja Pieńkowskich: „Unikajcie tego złego zapachu! Idźcie precz od oparu tych ofiar ludzkich!” (CP 74), „Czy będę świadczył fałszywie? Czy będę cudzołożył?” (CP 40), „Niechaj mnie moje zwierzęta prowadzą!” (CP 31).

38 Pieńkowscy: „przez niego ginie wszystko” (CP 60), „Chwalebne jest to, co mu się wydaje trudnem” (CP 86).

39 Pieńkowscy: „Z mojemu łzami idź do swego osamotnienia, bracie mój” (CP 96).

40 Berentowskie zaimki drażniły Pieńkowskiego; wyśmiewał on przekład konkurenta jako „barokową groteskę libretową” (S. Pieńkowski, 1934: *Jedwabiste zające i lisy biurkowe*. „Myśl Narodowa”, nr 11, s. 148–151, tu: s. 149).

41 Pieńkowscy preferują neutralne *jak*: „Dusza moja spokojna jest i jasna, **jak** góry przed południem” (CP 24), „Mniejsza o mój rozum! Czy łaknie on wiedzy, **jak** lew pożywienia?” (CP 18), „Pustelnik jest **jak** studnia głęboka” (CP 103).

42 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, 1975: *Symbolizm i symbolika...*, s. 307.

Pieńkowsky w tym samym miejscu rezygnują z inwersji: „Pobłogosław puhar [sic!], który chce się przechylić, aby zeń woda wypływała złościście i zanosila wszędy odbłask twojej słodyczy!” (CP 14) i podążają za tokiem składniowym oryginału: „Segne den Becher, welcher überfließen will, daß das Wasser golden aus ihm fließe und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage!”⁴³.

Archaizmy syntaktyczne w postaci końcowej lokalizacji orzeczenia powtarzają się we fragmentach nawiązujących do błogosławieństw z *Kazania na górze*⁴⁴:

Kocham tego, który złotemi słowy swe czyny uprzedza i zawsze więcej dotrzymuje, niżli był obiecał: gdyż on swego zaniku pragnie. (WB 11)

Kocham tego, który pracuje i odkrycia czyni, aby nadczłowiekowi dom wystawił oraz mierzwę, zwierzę i roślinę jemu zgotował: gdyż tako chce on swego zaniku. (WB 10)

U Pieńkowskich kolejność części zdania jest bardziej uporządkowana logicznie, a na kontekst biblijny wskazuje wyłącznie podniosły spójnik *albowiem*, kojarzący się ze stylistyką Pisma Świętego:

Kocham tego, kto złote słowa rozrzuca przed czynami i dotrzymuje zawsze więcej, niż obiecuje: albowiem ten pragnie swej zguby. (CP 21)

Kocham tego, kto pracuje i robi wynalazki, aby zbudować dom dla nadczłowieka i przygotować dlań ziemię, zwierzęta i rośliny: albowiem pragnie on swego upadku. (CP 20)

Przytoczone przykłady dobrze ilustrują kunszt Berenta w doborze środków archaizacyjnych. Tłumacz nader ostrożnie i oszczędnie korzysta bowiem z rozwiązań najłatwiejszych i najbardziej oczywistych — a do takich należy archaizm leksykalny *albowiem*. W czwartym podrozdziale *Przedmowy Zaratustry*, z którego pochodzą przytoczone cytaty, Nietzsche zawarł blisko tuzin zdań zbudowanych według schematu: *Ich liebe Die, welche..., denn...* (w liczbie pojedynczej: *Ich liebe Den, der..., denn...*). W tym miejscu Berent używa dziesięć razy neutralnego spójnika *gdyż*, a podniosłego *albowiem* — zaledwie dwukrotnie. U Pieńkowskich proporcje są odwrotne: raz tylko występuje *gdyż*,

43 F. Nietzsche, 1990: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. W: Idem: *Das Hauptwerk*. Bd. 3: *Also sprach Zarathustra, Die Geburt der Tragödie, Jenseits von Gut und Böse*. München, Nymphenburger, s. 1–363, tu: s. 6. Dalsze cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście skrótem FN, po którym podaję numer strony.

44 Szczegółowo omawia je Ł.M. Płeś, 2010: *Die biblischen sowie pseudobiblischen Seligpreisungen...*

za to *albowiem* — aż dziesięć razy⁴⁵. Mechanicznie i w nadmiarze powtarzane *albowiem* sprawia wrażenie monotonii, a stylizacja Pieńkowskich wydaje się powierzchowna i jednowymiarowa, podczas gdy Berent osiąga efekt „biblizacji” środkami dużo bardziej wyszukаныmi i urozmaiconymi.

Oprócz spójnika *albowiem* napotkamy u Berenta wiele innych archaizmów leksykalnych o konotacjach biblijnych: *zali*, *zaprawdę*, *aliści*, *snadź*, *przeto*, *miłosierny*, *dzierżyć*, *ogrójec*, *leż*⁴⁶, *niewiasta*. Warto zatrzymać się przy tym ostatnim wyrazie, ponieważ jego dystrybucja w tekście świadczy o starannie przemyślanym podejściu tłumacza do możliwości archaizacyjnych polszczyzny. W mowie Zaratustry zatytułowanej w oryginale *Von alten und jungen Weiblein*, dotyczącej relacji kobiety i mężczyzny, pojawia się dwukrotnie neutralne (i dziś, i w czasach Nietzschego) słowo *Frau* (kobieta) i 29 razy *Weib* — powszechnie w Biblii Lutra, dziś przestarzałe lub obraźliwe (odpowiednik polskiego wyrazu *baba*). Notabene autorzy wersji z roku 1999, Lisiecka i Jaskuła, konsekwentnie posługują się w tym fragmencie leksemem *niewiasta* (LJ 84—86), uznawszy go za powszechnie rozpoznawalny biblizm. Od synonimu *kobieta* odstępują całkowicie, choć w nowszych spolszczeniach Pisma Świętego leksem ten zajmuje niekiedy miejsce *niewiasty* z przekładu Wujka⁴⁷. Pieńkowscy oddają *das Weib* jako *kobieta*, ograniczając *niewiastę* do znaczenia ‘starej kobiety’. I tak, rozmówczyni Zaratustry — w oryginale „*das alte Weiblein*” — to u Pieńkowskich „stara niewiasta”, a tytuł przemowy brzmi: *O starych i młodych niewiastach* (CP 97). Berent natomiast zdaje się unikać wyrazu *niewiasta* tak samo, jak Lisiecka i Jaskuła rezygnują ze słowa *kobieta*. Tytuł *Von alten und jungen Weiblein* tłumaczy zatem *O starej i młodej kobietce* (WB 75), zaś interlokutorka Zaratustry to „stara babina”, „starka” (WB 75) i „stara” (WB 77)⁴⁸. *Niewiasta* pojawia się tylko w jednym miejscu, w parze z leksemem *mąż*, który w tym kontekście — w znaczeniu ‘mężczyzna’ — brzmi dostojnie i uroczyście: „Ku wojnie wychowany ma być mąż, niewiasta zaś ku wytchnieniu wojownika” (WB 76)⁴⁹. Wszędzie poza tym

45 Nawet tam, gdzie oryginał nie uzasadnia użycia tego spójnika, ponieważ u Nietzschego są dwa osobne zdania niepołączone relacją przyczynowości.

46 U Pieńkowskich odpowiadają im leksemy neutralne, np.: „ogrójec małżeństwa” (WB 80) — „ogród małżeństwa” (CP 104), „Leż to!” (WB 54) — „To kłamstwo!” (CP 71), „Zaliś jest zwycięzcą” (WB 80) — „Czy jesteś owym zwycięzcą” (CP 104).

47 Zob. U. Topczewska, 2014: „*Niewiasta*” czy „*kobieta*”? *Zwrot kulturowy w polskich przekładach biblijnych*. „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, nr 70, s. 155—165.

48 W wersji Lisieckiej i Jaskuły tytuł brzmi *O starowinkach i młódkach* (LJ 84), a stara kobieta nazywana jest na przemian „starowinką” i „staruszką”.

49 „Der Mann soll zum Kriege erzogen werden und das Weib zur Erholung des Kriegers” (FN 70); u Pieńkowskich: „Mężczyzna powinien być wychowany dla wojny, kobieta — dla odpoczynku wojownika” (CP 98).

antytezę *Mann — Weib* tłumaczy Berent jako *mężczyzna — kobieta*⁵⁰, a więc bez nacechowania stylistycznego⁵¹. Na tle wielokrotnie powracającej neutralnej pary *mężczyzna — kobieta* biblijne konotacje raz tylko użytego słowa *niewiasta* rysują się wyjątkowo wyraźnie, wzmocnione dodatkowo przez bezpośrednie sąsiedztwo komplementarnego archaizmu *mąż*. Omówiony fragment uzmysławia, że Berent nie tylko archaizuje, lecz miejscami także modernizuje przekład⁵², z potencjalnych ekwiwalentów (*kobieta, niewiasta, białogłowa*) wybierając najbardziej nowoczesny — i w jego epoce, i dzisiaj. Paradoksalnie, taka punktowa, wybiórcza modernizacja leksykalna zdaje się służyć uwypukleniu całościowej, archaizującej koncepcji przekładu.

Poetycki idiolekt Berenta

Wśród formacji leksykalnych typowych dla pisarskiego stylu Berenta, obecnych zarówno w *Tako rzecz Zaratustra*, jak i w *Próchnie* oraz *Oziminie*, wypada wspomnieć o rzeczownikach odsłownych. Zastępują one inną konstrukcję gramatyczną, odbieraną jako bardziej naturalna, poprawna bądź przyjemniejsza dla ucha. Według Hultberga odgrywają one u Berenta podwójną rolę. Jako sformułowania rozmyślnie „niezręczne”, naruszające zasady efonii i poprawności językowej stanowią element stylu ekspresjonistycznego⁵³. Oprócz tego mogą „nazywać zjawiska, na określenie których nie istnieje w języku zwykły rzeczownik”⁵⁴. W większości przypadków bardziej naturalne byłoby zastąpienie ich zwykłym rzeczownikiem, ku czemu skłaniają się pozostali tłumacze:

Niebezpieczne to przejście, niebezpieczne podróże, niebezpieczne wstecz pogłądanie, niebezpieczne trwożne zachwianie i zatrzymywanie się. (WB 9)

50 Przykładowo: „Dwuch [sic!] rzeczy pragnie prawdziwy mężczyzna: niebezpieczeństwa i igraszki. Przeto pożąda kobiety, jako najniebezpieczniejszej igraszki” (WB 76) — u Pięnkowskich: „Dwojga chce prawdziwy mężczyzna: niebezpieczeństwa i gry. Dlatego chce on kobiety, jako najniebezpieczniejszej zabawki” (CP 98).

51 Dlatego można powiedzieć, że rozwiązaniu Lisieckiej i Jaskuły: *mężczyzna — niewiasta* brak jednorodności stylistycznej, ponieważ zestawiają oni leksem współczesny (neutralny) z archaizmem, np.: „Mężczyzna winien być chowany dla wojny, a niewiasta dla odpczynku wojownika” (LJ 85).

52 Modernizację wzmiankuje M. Kopij (2005: *F. Nietzsche w literaturze i publicystyce...*, s. 222), jednak bez przytaczania konkretnych przykładów.

53 Zob. P. Hultberg, 1969: *Styl wczesnej prozy...*, s. 227.

54 Ibidem, s. 165.

Niebezpiecznym skokiem, niebezpiecznym przejściem, niebezpiecznym spojrzaniem wstecz, niebezpiecznym dreszczem i postojem. (CP 20)⁵⁵

W **odgadywaniu** i **przemilczaniu** mistrzem powinien być przyjaciel: [...]. (WB 65)

Przyjaciel powinien być mistrzem w odgadywaniu i milczeniu: [...]. (CP 83)

W domysłach i umiejętności milczenia przyjaciel winien być mistrzem; [...]. (LJ 73)⁵⁶

W tych przykładach rzeczowniki odczasownikowe w *Tako rzecze Zaratustra* to kalki z Nietzschego⁵⁷. Niekiedy jednak można je uzasadnić nie tyle wystąpieniem analogicznej formacji w oryginale, ile raczej względami instrumentacji głoskowej, np. „Atem des Alleinseins” (FN 67) to u Berenta „tchnienie osamotnienia” (WB 72), choć *Atem* to „oddech”, a więc rzeczownik zwykły, a nie gerundium⁵⁸. Odmienna wydaje się motywacja tego zjawiska w zdaniach:

i widziałem, jako wielkie **zasmucenie** nawiedziło ludzi. (WB 161)⁵⁹

Aby się ono [światło — K.L.] nie zdusiło w tem **zasmętnieniu!** (WB 162)⁶⁰

Skądże ta łza na mem oku i to serca **zmiękczenie** nagłe? (WB 126)⁶¹

Rzeczowniki odsłowne: *zasmucenie*, *zasmętnienie*, *zmiękczenie* nazywają pewien stan ducha (smutek) bądź cechę (miętkość) jako wynik trwającego jakiś czas procesu, podkreślają więc dynamikę i zmianę. Predylekcję Berenta do tego typu formacji szczegółowo opisują Hultberg i Paszek.

Inna osobliwość stylistyczna, którą — jak zauważa Hultberg — Berent przenosi z własnej prozy do przekładu, to alternacja czasu teraźniejszego i przeszłego. Nawet tam, gdzie Nietzsche nieprzerwanie stosuje narracyjny czas *Präteritum*, Berentowi zdarzają się „przeskoki” do teraźniejszości:

55 „Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben” (FN 11).

56 „Im Erraten und Stillschweigen soll der Freund Meister sein” (FN 60).

57 Język niemiecki dopuszcza nominalizację każdej części mowy, traktowanej wówczas jako rzeczownik rodzaju nijakiego i pisanej wielką literą.

58 Por. „oddech tego sam na sam” (CP 94), „oddech samotności” (LJ 81).

59 Por. „i widziałem wielki żal, który spadł na ludzi” (LJ 175) — „Und ich sahe [sic!] eine große Traurigkeit über die Menschen kommen” (FN 146).

60 Por. „Aby go ten żal nie zdławił!” (LJ 176) — „Daß es mir nicht ersticke in dieser Traurigkeit!” (FN 147).

61 Por. „Gdzie podziały się łzy z moich oczu i miętkość mojego serca?” (LJ 138) — „Wo hin kam die Träne meinem Auge und der Flaum meinem Herzen?” (FN 114).

Gdy, powracając z mej samotni, po raz pierwszy **przechodziłem** przez ten most: nie **dowierzałem** oczom własnym: **spoglądam, patrzę i mówię** wreszcie: [...] ⁶². (WB 167—168)

Obróciłem klucze, **próbuję** podźwignąć wrota: **mozolę się**. Lecz jeszcze ani na szczelinę rozewrzeć ich nie **zdołał**: [...] ⁶³. (WB 164)

Powodem takich decyzji mogła być chęć wzmocnienia dynamiki akcji, która w przywołanych miejscach dzięki alternacji czasów zdaje się toczyć bardziej wartko niż u Nietzschego. Intensyfikując elementy narracji, tłumacz uwypukla niejako fakt, że *Zaratustra* to nie tylko „statyczne” monologi i aforyzmy.

Hultberg wyróżnia jeszcze jedną cechę stylu Berenta, widoczną w *Oziminie*: chiazm, stosowany dla urozmaicenia rytmu zdań i uniknięcia monotonicznych paralelizmów ⁶⁴. Chwył ten obserwujemy w *Zaratustrze* dość często:

[...] przeskoczy on swój cień własny — i zaprawdę! we własne skoczy on słońce. (WB 140)

[er wird] über seinen eigenen Schatten springen — und, wahrlich! hinein in seine Sonne. (FN 127)

Rzecz nową pragnie tworzyć szlachetny i nową cnotę. (WB 48)

Neues will der Edle schaffen und eine neue Tugend. (FN 45)

Nie zawsze jednak zabieg ten występuje tam, gdzie Nietzsche odwraca porządek zdania, np.: „tem jest wasza ostatnia nadzieja i upojenie ostatnie” (WB 135) — „so ist es eure letzte Hoffnung und Trunkenheit” (FN 122). Ten rodzaj inwersji wprowadza podniosły ton współbrzmiający ze stylizacją biblijną — widoczny, jeśli porównamy na przykład Berentowski chiazm „ciałem jestem i duszą” (WB 34; „Leib bin ich und Seele”, FN 34) z nienacechowaną wersją Pieńkowskich: „Jestem ciałem i duszą” (CP 48).

62 „Und als ich aus meiner Einsamkeit kam und zum ersten Male über die Brücke ging: da traute ich meinen Augen nicht und sah hin, und wieder hin, und sagte endlich: [...]” (FN 151).

63 „Und ich drückte den Schlüssel und hob am Tore und mühte mich. Aber noch keinen Fingerbreit stand es offen” (FN 148). Przykład podają za: P. Hultberg, 1969: *Styl wczesnej prozy...*, s. 208.

64 Zob. P. Hultberg, 1969: *Styl wczesnej prozy...*, s. 174—175.

Na styku idiolektu Berenta i poetyki Młodej Polski: neologizmy, instrumentacja głoskowa

W *Tako rzecze Zaratustra* dostrzegamy neologizmy i chwyt słowotwórcze, które trudno jednoznacznie przypisać Berentowi, gdyż te same lub podobne słowa znajdziemy u innych pisarzy Młodej Polski. Mamy tu i *posępnicę*⁶⁵ Żeromskiego, i Tetmajerowską *osmętnicę*⁶⁶, i przywołujący echa Leśmiana przysłówki *bezbobłocznie*⁶⁷. Jerzy Paszek wskazuje w przekładzie liczne wyrazy utworzone według schematów słowotwórczych typowych dla Berenta, wykorzystanych w *Próchnie*, a potem w *Żywych kamieniach* jako chwyt archaizacyjny⁶⁸. Wymienić tu trzeba między innymi rzeczowniki z formantami *-ca* (*podziemcy*⁶⁹) lub *-iciel* (*gardziciel*), przymiotniki z morfem przyrostkowym *-owy* (*włosiennicowy*⁷⁰, *torturowe koło*⁷¹). Liczne są w tłumaczeniu Berenta przykłady modyfikacji słowotwórczych: *urwa*⁷², *omięknąć*⁷³, *wypary*⁷⁴, *opłoty*⁷⁵, *ciemnia*. Ten ostatni wyraz, w dopełniaczu krótszy niż standardowa alternatywa *ciemności*, pozwala uzyskać wyrazisty rytm: „lecz kto się ciemni mej nie trwoży” (WB 127), nieobecny w oryginale⁷⁶. Wiele idiosynkratycznych tworów tego typu ma na celu instrumentację głoskową, oddanie lub kompensację paronomazji i aliteracji Nietzschego. Przykładowo, nagromadzenie spółgłosek wybuchowych *p*, *t* we

65 WB 166. Tu w oryginale neutralny rzeczownik „Traurigkeit” (FN 150), u Lisieckiej i Jaskuły: „żał” (LJ 179).

66 Uczniowie Zaratury czekają, „zali [...] nie zleczy swej osmętnicy” (WB 163), u Lisieckiej i Jaskuły: „czy [...] nie ozdrowieje z melancholii” (LJ 176). Nietzsche używa tu podniosłej frazy: „ob er [...] genesen sei von seiner Trübsal” (FN 147).

67 „Nauczyliśmy się [...] bezobłocznie uśmiechać” (WB 199), w oryginale: „[wir lernten] wolkenlos hinab lächeln” (FN 181). U Nietzschego mimo metaforyczności całej frazy sam przysówek *wolkenlos* należy do języka potocznego (dziś usłyszymy go np. w prognozie pogody) i tym tropem podążają Lisiecka i Jaskuła: „uczylimy się [...] bezchmurnych uśmiechów” (LJ 213).

68 Zob. J. Paszek, 1976: *Styl powieści...*, s. 84–85.

69 WB 144 — „die Unterweltlichen” (FN 130), „istoty podziemne” (LJ 156).

70 „Dla wszystkich włosiennicowych ciała gardzicieli” (WB 231) — „allen bußhemdigen Leib-Verächtern” (FN 208), „dla włosienniczych wgardzicieli ciała” (LJ 243).

71 „[Jesteście] torturowem kołem dla wszelkich myśli” (WB 144) — „[ihr seid] aller Gedanken Gliederbrechen” (FN 130), „łamięcie ogniwa wszystkich myśli” (LJ 156).

72 WB 172 — „Abhang” (FN 156), „urwisko” (LJ 186).

73 WB 179 — „mürbe werden” (FN 162), „skruszeć” (LJ 193).

74 WB 133 — „Dampf” (FN 121), „opary” (LJ 146).

75 „Chcę okół myśli swych opłoty mieć” (WB 231–232) — „ich will Zäune um meine Gedanken haben” (FN 209), „chcę mieć ogrodzone myśli” (LJ 243).

76 „Wer sich vor meinem Dunkel nicht scheut” (FN 116), „kto nie lęka się mojej ciemności” (LJ 140).

frazie „ptaki zabłąkane w polotach” (WB 144) nie tylko sugeruje łopot ptasich skrzydeł, lecz służy także jako ekwiwalent paronomazji w oryginale: „verflogene Vögel” (FN 130).

Tłumaczenie Berenta cechuje wielka dbałość o warstwę brzmieniową, niekiedy kosztem sensu. I tak, sekwencja instrumentacyjna „troska, groza i dno rzeczy” (WB 199) zdominowana przez „głęboką” samogłoskę *o* zastępuje niejako potrójny rym inicjalny: „Gram und Grauen und Grund” (FN 181), ale nie informuje o tym, że *Grund* to jeden z najważniejszych terminów filozoficznych Nietzschego⁷⁷. Podobna konstrukcja z pięciokrotnym *o*: „stróżem nocy i grobów stałem się, tam na samotnej opoce” (WB 163) również kompensuje frazę zawierającą paronomazję i figurę etymologiczną: „Zum Nacht- und Grabwächter war ich worden, dort auf der einsamen Berg-Burg des Todes” (FN 147). Instrumentacja głoskowa Berenta bywa też wyrazistsza niż u Nietzschego: „zachwytiliwe natchnienie” (WB 133) brzmi bardziej „ekstacyjnie” niż neutralne „Verzückung” (FN 121)⁷⁸, zaś nagromadzenie samogłosek nosowych we frazie „otuleni w grubą osmętnicę udręki” (WB 49) oddaje nastrój melancholii bardziej sugestywnie niż wyrażenie „eingehüllt in dicke Schwermut” (FN 47), niewyróżniające się pod względem akustycznym⁷⁹. Berent wynajduje sztuczne odpowiedniki onomatopei Nietzschego, np.: „Z łoskotem, poświstem i skowytym załamała się trumna i zionęła tysiąckrotnym chichotem” (WB 164) — „Und im Brausen und Pfeifen und Schrilla zerbarst der Sarg und spie tausendfältiges Gelächter aus” (FN 148)⁸⁰. Bywa, że potęguje efekty dźwiękowe, np.: „Po tylekroć brała mnie ochota złotym zygzakiem błyskawicy przygwoździć je do nieba” (WB 200, chodzi o chmury) — „Und oft gelüstete mich, sie mit zackichten Blitz-Golddrähten festzuheften” (FN 182)⁸¹. U Berenta mamy tu do czynienia z synestezją: kumulacja „zgrzytających” spółgłosek *ż*, *dż* i „syczących” *s*, z wywołuje brzmieniowe skojarzenie z gwałtownym, błyskawicznym ruchem w celu pochwycenia jakiegoś przedmiotu; wyrazy *złoty* i *błyskawica* sugerują zarazem wrażenia wzrokowe. Duża częstotliwość instrumentacji głoskowej, tendencja

77 Wersja Lisieckiej i Jaskuły: „zgryzot[a], zgroz[a] i grunt” (LJ 212) oddaje zarówno aliterację, jak i sugestię, że chodzi o pojęcie filozoficzne, ponieważ tłumacze starają się przekładać *Grund* konsekwentnie jako *grunt* (zob. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, 1999: *Od tłumaczy...*, s. 434).

78 U Lisieckiej i Jaskuły: *zachwycenie* (LJ 147). Paszek (1976: *Styl powieści...*, s. 49) lokalizuje Berentowski neologizm *zachwytiliwy* w *Oziminie*.

79 Por. „otuleni grubą melancholią” (CP 66), „spowici ciężkim smutkiem” (LJ 57).

80 Lisiecka i Jaskuła tworzą tu onomatopeję może bardziej wyrazistą niż Berent: „A w huku, gwizdzie i świcie przeraźliwym rozpęka się trumna i plunęła tysiąckrotnym śmiechem” (LJ 177). U Berenta jednak dodatkowy walor poetycki wnosi niezwykle metafora „zionać chichotem”, rozbijająca utartą kolokację *zionać ogniem*.

81 Por. „Wielekroć brała mnie chęć, by okalać je złotymi drutami błyskawic” (LJ 213).

do rytmizacji tekstu, efekty dźwiękonaśladowcze i synestezyjne cechują cały przekład Berenta i są także charakterystyczne dla poetyki Młodej Polski.

Wnioski

Z przeprowadzonej analizy wypływają wnioski historycznoliterackie, dotyczące miejsca *Tako rzecze Zaratustra* w twórczości Wacława Berenta, oraz teoretyczne, obejmujące perspektywę odbioru i perspektywę przekładanego dzieła.

Ustaliwszy, że *Tako rzecze Zaratustra* zyskał swój kształt pod wpływem zarówno preferencji estetycznych epoki, jak i stylu własnego Berenta, można się pokusić o umiejscowienie tego tekstu w twórczości autora *Oziminy*. Według Zdzisława Jaskuły tłumaczenie Berenta jest ściśle związane z *Próchnem*, oba dzieła oświetlają się wzajemnie i stanowią ideowo-poetycką całość. Dlatego współautor pierwszego przekładu „po Berencie” skłonny jest traktować *Tako rzecze Zaratustra* nie jako przekład *sensu stricto*, ale jako „quasi-oryginał”, naznaczony niepowtarzalną sygnaturą polskiego pisarza⁸². Jednak Berent wykorzystuje w *Zaratustrze* środki wyrazu znane nie tylko z *Próchna*, lecz także z *Oziminy*, a nawet z późniejszych *Żywych kamieni*⁸³. O ile można ustalić, że warszawski prozaik pracował nad przekładem Nietzschego już w roku 1894, czyli przed wydaniem *Próchna*, o tyle trudno zweryfikować hipotezę Jerzego Paszka, jakoby pisarz ukształtował swój własny idiolekt pod wpływem pracy translatorskiej⁸⁴. Skłaniałabym się ku przypuszczeniu, że między *Tako rzecze Zaratustra* a *Próchnem* zachodziło raczej sprzężenie zwrotne. *Zaratustra* nie jest katalizatorem pisarstwa własnego Berenta, nie jest też ogniwem pośrednim między *Próchnem* a *Oziminą*. Za sprawą wyrazistej archaizacji różni się od wszystkich innych tekstów Berenta, a jednocześnie zawiera w sobie cząstkę artystycznych środków wyrazu każdego z nich. Taka charakterystyka *Zaratustry* wpisywałaby się, jak sądzę, w nowsze ujęcia badawcze, podkreślające „elementy spójności w spuściznie literackiej autora *Próchna*”⁸⁵ i traktujące ją, mimo różnic między poszczególnymi tekstami, jako pewne kontinuum.

Na pewno translację Berenta adekwatnie określa zaproponowana przez Monikę Kaczorowską (badającą przekłady Barańczaka) formuła „przekładu jako

82 Zob. Z. Jaskuła, 2007: *Der ambivalente Status einer neuen Übersetzung. Polnische Zufälle um Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. W: B. Choluł, U. Räther, hrsg.: *Grenzerfahrungen literarischer Übersetzung*. Berlin, Logos, s. 68–83, tu: s. 80–82.

83 Zob. J. Paszek, 1976: *Styl powieści...*, s. 83.

84 Zob. ibidem, s. 85, 94.

85 W. Gruchała, 2007: *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Wacława Berenta*. Kraków, Collegium Columbinum, s. 23.

kontynuacji twórczości własnej” — co oznacza, że tłumacz „w pracy przekładowej posługuje się tymi samymi co w sytuacji tworzenia własnej poezji środkami artystycznymi”⁸⁶, jednak zmodyfikowanymi na potrzeby interpretacji poetyki oryginału. U Berenta modyfikacja ta polega na pogłębionej — w porównaniu z oryginałem — stylizacji biblijnej i młodopolskiej, co naraziło tłumacza na zarzut zmanierowania. Jak wykazała analiza, autor *Próchna* wystrzega się decyzji archaizacyjnych łatwych, banalnych i powierzchownych. Nierzadko wręcz unika stereotypowych biblizmów — po to, by jego stylizacja, sięgająca głęboko w strukturę tekstu, dała przekonujący efekt artystyczny. Z kolei cechy młodopolszczyzny — inwersje, zabiegi słowotwórcze, rytmizacja, onomatopeje — mają uzasadnienie w nietzscheańskim postrzeganiu języka i artysty, tworzącego dzieło na nowo zgodnie z własną, niczym nieskrępowaną wolą⁸⁷. Stanisław Pigoń, pisząc o nieustannym wypróbowywaniu przez Berenta wciąż nowych środków wyrazu, widzi w owym dążeniu, charakterystycznym dla twórczej indywidualności autora *Próchna*, „wytrwałe mocowanie się z podstępny wrogiem każdego pisarza stylisty: z manieryzmem”⁸⁸. W moim przekonaniu przekład Nietzschego jest świadectwem tych zmagania i dowodem, że Berent wyszedł z nich zwycięsko. Język Młodej Polski nie jest u niego wyrazem manieryzmu, lecz świadomą decyzją wypływającą z odczytania oryginału.

Tako rzecze Zaratustra zaświadcza „młodopolską” lekturę dzieła Nietzschego z jej — jak pisze Marta Kopij — uwrażliwieniem na liryczno-muzyczne środki wyrazu⁸⁹. Odczytanie Berenta można nazwać hiperbolizacją, polegającą na przerysowaniu biblijno-archaizacyjnych elementów tłumaczonego dzieła. Równie istotne jest skupienie na warstwie brzmieniowej, którą cechuje naddatek instrumentacji dźwiękowej wobec tej użytej przez Nietzschego. Argumenty te pozwalałyby dostrzec w tłumaczeniu Berenta cechy symbolistycznego modelu przekładu wyodrębnione przez Tamarę Brzostowską-Tereszkiewicz⁹⁰ — jedyne z modeli translacji modernistycznych, który jest „bezpośrednią pochodną historycznego nurtu poetyckiego

86 M. Kaczorowska, 2011: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków, Universitas, s. 267.

87 Tak właśnie, „po nietzscheańsku”, interpretuje postawę translatorską Berenta M. Kopij, 2005: *F. Nietzsche w literaturze i publicystyce...*, s. 223.

88 S. Pigoń, 1969: *Trzy słowa o Wacławie Berencie*. W: Idem: *Wiązanka historycznoliteracka*. Warszawa, PIW, s. 327—342, tu: s. 329.

89 Zob. M. Kopij, 2005: *F. Nietzsche w literaturze i publicystyce...*, s. 222.

90 Główna jego cecha to eksponowanie fonicznych walorów oryginału, zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — język — kultura*. Warszawa, IBL, s. 45—90, tu: s. 65—68.

modernizmu”⁹¹. Okazuje się jednak, że styl epoki nie determinuje całkowicie przekładu: w tym samym czasie powstały bowiem dwa zupełnie różne tłumaczenia *Zaratustry*, ilustrujące odmienne podejścia translatorskie. Koncepcja Marii i Stanisława Pieńkowskich zasada się na przekonaniu o prostocie, jasności i zwięzłości języka *Zaratustry* oraz o jego współczesnym charakterze⁹². Tłumacze zdają się nie dostrzegać wyrafinowanej poetyki Nietzschego, koncentrują się na słownikowych ekwiwalentach pojedynczych słów i na poprawnym formułowaniu zdań. Ich przekład dla dzisiejszego czytelnika brzmi bardziej współcześnie i zrozumiale niż wersja Berenta, jednak nie daje żadnego pojęcia o estetyce dzieła. Z kolei Berent skupił się na oddaniu walorów poetycko-muzycznych prozy Nietzschego, co już krytyków młodopolskich skłoniło do oceny, jakoby autor *Zaratustry* „przyswojony został naszej literaturze jako literat, filozof gubi się częstokroć i należy go szukać w oryginale”⁹³. Osąd ten nie wydaje się do końca słuszny. Filozoficzność *Also sprach Zarathustra* nie polega przecież ani na dyscyplinie i klarowności wyводу, ani na precyzji aparatu pojęciowego. Wynika raczej z filologicznej gry wieloznacznością słów oraz z literackiego sposobu obrazowania, w którym dochodzą do głosu sceptycyzm i krytyczny ogląd kategorii ugruntowanych w filozofii. Tak pojętą myśl filozoficzną Nietzschego prezentuje właśnie tłumaczenie Berenta.

Perspektywa przekładanego dzieła nasuwa refleksję, że w przypadku tekstu Nietzschego, zarazem filozoficznego i literackiego, alternatywa „Dichter oder Denker” jest błędna; autor *Also sprach Zarathustra* to „Dichter und Denker”. Nietzsche, filozof kultury, dla przekazania swoich myśli używał środków poetyckich. Uważany za protoplastę egzystencjalistów, którzy wypowiadali się poprzez literaturę (dramaty Sartre’a, powieści Camusa), otwiera tłumaczom dwie drogi: poetyckość języka i myśl filozoficzną. Tę drugą wybrali Pieńkowscy, jednak obrona przez nich formuła redukująca i upraszczająca oryginał okazała się wrogiem przekładu. Berent starał się połączyć obie możliwości, przy czym na pierwszy plan wysuwają się walory estetyczne jego tłumaczenia; przetrwało ono próbę czasu właśnie jako dzieło poetyckie. Trzeba było niemal stu lat, by następcy pokusili się o próbę połączenia poezji i filozofii w kolejnym przekładzie.

91 Ibidem, s. 68.

92 Por. S. Pieńkowski, 1922: *Nie tak mówił Zarathustra...*, s. 5.

93 Recenzja z roku 1907, cyt. za: M. Kopij, 2005: *F. Nietzsche w literaturze i publicystyce...*, s. 211.

Literatura

- Bąk P., 1984: *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Brückner A., 1989: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2015: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — język — kultura*. Warszawa, IBL, s. 45—90.
- Cieszkowski M., 2004: „*Tako rzecze Zaratustra*” czy „*To rzekł Zaratustra*” — uwagi kilka o polskich tłumaczeniach niepokornego tekstu. „*Recepcja — Transfer — Przekład*”, t. 2, s. 109—120.
- Gruchała W., 2007: *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Waćława Berenta*. Kraków, Collegium Columbinum.
- Hultberg P., 1969: *Styl wczesnej prozy fabularnej Waćława Berenta*. I. Sieradzki, tłum. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jaskuła Z., 2007: *Der ambivalente Status einer neuen Übersetzung. Polnische Zufälle um Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. W: B. Chołuj, U. Räther, hrsg.: *Grenzerfahrungen literarischer Übersetzung*. Berlin, Logos, s. 68—83.
- Kaczorowska M., 2011: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków, Universitas.
- Kaulhausen M.H., 1977: *Nietzsches Sprachstil: gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis*. München—Wien, Oldenbourg.
- Klemensiewicz Z., 1999: *Historia języka polskiego*. Warszawa, PWN.
- Kopij M., 2005: *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883—1918. Struktura recepcji*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- Lisiecka S. et al., 2000: *Rozmowa 1: O czytaniu Nietzschego*. „*Tytuł*”, z. 4, s. 70—76.
- Lisiecka S., Jaskuła Z., 1999: *Od tłumaczy*. W: F. Nietzsche: *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, tłum. Warszawa, PIW, s. 431—435.
- Lisiecka S., Jaskuła Z., 2000: *Między filologią a filozofią. O tłumaczeniu „Zaratury” Nietzschego*. „*Tytuł*”, z. 4, s. 54—69.
- Makowiecki A.Z., 1992: *Młoda Polska*. W: A. Brodzka et al., red.: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 651—664.
- Nietzsche F., 1901: *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. M. Cumft, S. Pieńkowski, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Władysława Okręta.
- Nietzsche F., 1990: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. W. Berent, tłum. Warszawa, Bis.

- Nietzsche F., 1990: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. W: Idem: *Das Hauptwerk*. Bd. 3: *Also sprach Zarathustra, Die Geburt der Tragödie, Jenseits von Gut und Böse*. München, Nymphenburger, s. 1—363.
- Nietzsche F., 1999: *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, tłum. Warszawa, PIW.
- Nycz R., 1997: *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław, Leopoldinum, s. 263—312.
- Paszek J., 1976: *Styl powieści Wacława Berenta*. Katowice, Uniwersytet Śląski.
- Pieńkowski S., 1922: *Nie tak mówił Zaratustra*. „Gazeta Warszawska”, nr 239, s. 5—6.
- Pieńkowski S., 1934: *Jedwabiste zające i lisy biurkowe*. „Myśl Narodowa”, nr 11, s. 148—151.
- Pigoń S., 1969: *Trzy słowa o Wacławie Berencie*. W: Idem: *Wiązanka historycznoliteracka*. Warszawa, PIW, s. 327—342.
- Pleş Ł.M., 2010: *Die biblischen sowie pseudobiblischen Seligpreisungen in „Also sprach Zarathustra” im Spiegel der Übersetzungsversuche ins Polnische und Englische*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica”, nr 6, s. 95—107.
- Pleş Ł.M., 2012: *Friedrich Nietzsche — Dichter oder Denker?* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica”, nr 8, s. 36—49.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1975: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Rajewicz T., 2002: *Dzieło i przekład w czasie. O języku polskich przekładów dzieła Fryderyka Nietzschego „Also sprach Zarathustra”*. „Recepcja — Transfer — Przekład”, t. 1, s. 127—140.
- Rajewicz T., 2005: *Stylizacja biblijna „Zaratustry” Friedricha Nietzschego w przekładach na język polski*. W: *Język trzeciego tysiąclecia 3: zbiór referatów z konferencji, Kraków, 4—7.03.2004*. T. 2: M. Piotrowska, red.: *Konteksty przekładowe*. Kraków, Tertium, s. 99—106.
- Topczewska U., 2014: *„Niewiasta” czy „kobieta”? Zwrot kulturowy w polskich przekładach biblijnych*. „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, nr 70, s. 155—165.

Katarzyna Lukas

Tako rzecze Zaratustra Waćława Berenta:
młodopolska maniera czy nowatorski eksperyment?

STRESZCZENIE | Artykuł dotyczy cech stylistycznych *Tako rzecze Zaratustra* Waćława Berenta — przekładu *Also sprach Zarathustra* Friedricha Nietzschego. Analiza pokazała, że tłumacz wykorzystuje trzy kody językowo-literackie: styl Młodej Polski, własny poetycki idiolekt oraz język staropolskiej Biblii jako wzorzec archaizacyjny. Ze wzorców tych korzysta jednak wybiórczo i krytycznie, unikając manierystycznych rozwiązań translatorskich. Wyeksponowanie archaizacji i walorów brzmieniowych pozwala upatrywać w tekście Berenta cechy symbolistycznego modelu przekładu, a *Tako rzecze Zaratustra* jako eksperyment językowy wpisuje się w kontinuum twórczości własnej polskiego pisarza.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład, Młoda Polska, archaizacja, Friedrich Nietzsche, Waćław Berent

Katarzyna Lukas

Waćław Berent's *Tako rzecze Zaratustra*
(Translation of Friedrich Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*):
Young-Poland-Mannerism or an Innovative Experiment?

SUMMARY | The paper analyzes the stylistic features of the Polish translation of Friedrich Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* made by the Polish writer Waćław Berent (1905). It demonstrates that the translator draws on three linguistic-literary codes: the style of the poetry of "Young Poland", Berent's own poetic idiolect, and the old Polish language of the Bible as a source of archaisms. However, the translator uses these stylistic patterns in a selective and critical way, avoiding mannerist solutions in his translation. As Berent reinforces archaisms and the original's auidial qualities, his text may be considered an example of symbolist translation. Being an innovative linguistic experiment, the translation can be viewed as a continuation of the Polish writer's own literary work.

KEYWORDS | translation, Young Poland, archaism, Friedrich Nietzsche, Waćław Berent

KATARZYNA LUKAS | dr hab., prof. Uniwersytetu Gdańskiego, pracuje w Instytucie Filologii Germańskiej UG. Absolwentka germanistyki UAM. Autorka monografii: *Fremdheit — Gedächtnis — Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft* (2018); *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach dzieł Adama Mickiewicza* (2008; wydanie niemieckie: *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten*, 2009) oraz artykułów z zakresu literatury niemieckiej, teorii przekładu, komparatystyki literackiej i problematyki pamięci kulturowej. Współredaktorka tomów zbiorowych, m.in. *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns“* (2013). Wraz z Andrzejem Kątnym i Czesławą Schatte wydaje serię „Danziger Beiträge zur Germanistik” w wydawnictwie Peter Lang.



Potrzeba tłumacza*

The Need for a Translator

Barbara Bibik



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

NICOLAUS COPERNICUS UNIVERSITY IN TORUŃ
bb@umk.pl

Data zgłoszenia: 29.11.2020 r. | Data akceptacji: 25.02.2021 r.

ABSTRACT | Among the great number of translations by Jan Kasprowicz we find those of all tragedies by Aeschylus. Kasprowicz was fascinated and inspired by this playwright since he was a schoolboy. He also considered Aeschylus an artistic soulmate. This paper is devoted to the beginning of the second part of Aeschylus's *Oresteia*, manuscripts of which have been damaged. Only 21 verses have been reconstructed from the original. However, in Kasprowicz's translation, the beginning takes 46 verses.

KEYWORDS | Jan Kasprowicz, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Aeschylus, *Oresteia*, translation

* Niniejszy artykuł, poszerzony o nowe rozpoznania, w części opiera się na monografii autorki: B. Bibik, 2016: *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne polskich tłumaczy Oresteji Ajschylosa*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

W epejsodionie czwartym pierwszej części jedynej zachowanej trylogii tragicznej starożytności, *Oresteī* Ajschylosa, jednym z najbardziej przejmujących, a i znaczących dla zrozumienia sensów tragedii, chór, widząc milczącą jeszcze Kasandrę podobną do „zwierzyny, ściganej pogonią”¹, mówi: „snać bardzo dokładnego trzeba jej tłumacza”. Słowa te, *explicitē* wyrażające potrzebę tłumacza (choćby Kasandra zna, rozumie i posługuje się tym samym językiem, co choreuci), czynię punktem wyjścia do dalszych rozważań o przekładzie, w szczególności zaś o jednym passusie przekładu Jana Kasprowicza z początku drugiej części trylogii, w którym na scenie, przy grobie ojca, Agamemnona, pojawia się jego syn — mściciel — Orestes. Ustęp ten jest w zachowanych rękopisach zniszczony. Z oryginalnego tekstu przetrwało zaledwie dziewięć wersów z jego początku, rekonstruowanych na podstawie innych zachowanych przekazów² (i publikowanych w edycjach krytycznych tekstu z pewnością od początku XIX wieku), oraz dwanaście z zakończenia wypowiedzi Orestesa. W przekładzie Jana Kasprowicza natomiast passus ten liczy czterdzieści sześć wersów (sic!).

Zanim jednak przejdę do wytłumaczenia i analizy tego ponad dwukrotnego zwiększenia objętości wstępu do drugiej części *Oresteī*, jak również do wyjaśnienia roli, jaką odegrały w nim wcześniejsze przekłady, przedstawię — celem wprowadzenia — kontekst przekładu Jana Kasprowicza.

Autorem *Oresteī*, Ajschylosem, młodopolski poeta zafascynowany był od lat gimnazjalnych, na który to okres datuje się jego dwie niezachowane próby poetyckie napisane w języku niemieckim i inspirowane najstarszym znanym z zachowanych utworów tragediopisarzem greckim³. I ta tajemnicza, metafizyczna bliskość greckiego poety, to swoiste pokrewieństwo duchowe, zauważone już przez współczesnych młodopolskiemu poecie, odzwierciedla się w licznych pierwiastkach ajschylojskich obecnych w oryginalnej twórczości Kasprowicza⁴. W wykładach mówił o nim wprost: „Ajschylos jest królem tragików, najpotęż-

1 Tłumaczenia z *Oresteī* Ajschylosa podają za przekładem Jana Kasprowicza według wydania: Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa*. J. Kasprowicz, tłum. Lwów, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego (w przekładzie brak numeracji wersów; analizowany w artykule passus znajduje się na stronach 91—93).

2 A. Lesky, 2006: *Tragedia grecka*. M. Weiner, tłum. Kraków, Homini, s. 129.

3 Por. M. Kasprowiczowa, 1958: *Dziennik*. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, s. 453—454; J. Parandowski, 1927: *Przekłady klasyczne Jana Kasprowicza*. „Kwartalnik Klasyczny”, z. 1, s. 35; J. Birkenmajer, 1925: *Kasprowicz jako tłumacz tragików greckich*. „Myśl Narodowa”, nr 13, s. 196—198; Z. Wasilewski, ca 1923: *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*. Warszawa, Kraków, Lublin, Łódź, Poznań, Wilno, Zakopane, Nakładem Gebethnera i Wolffa, s. 136.

4 Por. B. Bibik, 2016: *Podłuchać tajemnicę poety... Ajschylos i reminiscencje ajschylojskie w twórczości Jana Kasprowicza*. „Collectanea Philologica”, nr 19, s. 105—116.

niejszym tragikiem świata”⁵; „Był jeden tylko poeta: Ajschylos — nieświadomy twórca wielkiej rzeczy!”⁶. Z wyrażonym *explicite* podziwem dla Ajschylosa⁷ łączyła się miłość do tego poety. Maria Kasprowiczowa, trzecia żona twórcy z Szymborza, pisała w dzienniku: „Jak wiernie natomiast odczuwa dzieła nieprzemijające. Goethe, Szekspir, Shelley, Ajschylos, Dante — to są dla niego poeci, którzy »pozostaną na zawsze«. Zwłaszcza kocha Ajschylosa i Shelleya”⁸. Kwintesencją owego podziwu i miłości był przekład wszystkich jego dramatów, które zostały zawarte razem z przekładami Eurypidesa w piętnastu tomach wydanych przez Wojciecha Meiselsa z 1931 roku⁹. We wstępie do przekładu interesującej mnie *Oresteji* połączył Kasprowicz oba elementy:

Oby książka niniejsza, w którą niemałom włożył miłości, przyczyniła się do ukochania prawdziwej, wielkiej sztuki; oby najpotężniejszy tragik świata nie był tylko przedmiotem badań filologów i estetyków, lecz zmienił się w ogólną własność społeczeństwa naszego; oby twórca grecki, choć i w moim przekładzie greckim być nie przestał, powiększył nieliczne grono prawdziwych twórców polskich¹⁰.

W ostatniej części przytoczonego zdania możemy dopatrzeć się dwóch sygnałów strategii translatorskiej Kasprowicza; jakkolwiek nie są one komplementarne¹¹, współlistniają jednak w przekładzie poety¹². Z jednej strony Kasprowicz uważa, że pozostał „wierny” autorowi greckiemu; w innym miejscu omawianego wstępu pisze wprost: „[...] przekład mój jest wierny, choć nie zawsze zewnętrznie”¹³. Potwierdzenie takiego przekonania znajdujemy również w dzienniku Marii Kasprowiczowej, która przytacza słowa męża odnoszące się

5 Ajschylos, 1921: *Prometeusz skowany*. J. Kasprowicz, tłum. Kraków, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, s. 71.

6 Z. Wasilewski, ca 1923: *Jan Kasprowicz...*, s. 189.

7 Fascynacja ta zbiegła się ze wzmożonym ówczesnie zainteresowaniem twórczością Ajschylosa; por. O. Ortwin: *O teatrze tragicznym*, s. 178; O. Ortwin: *Utopie o dramacie*, s. 168—169; T. Miciński: *Teatr-Świątynia*, s. 195; F. Siedlecki: *O sztuce scenicznej*, s. 334, 336; L. Rydel: *Teatr wiejski przyszłości*, s. 146; L. Schiller: *List do Craiga*, s. 208; S. Brzozowski: *Teatr krakowski*, s. 205. Wszystkie artykuły w: I. Sławińska, red., 1966: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

8 M. Kasprowiczowa, 1958: *Dziennik...*, s. 79.

9 J. Kasprowicz, 1931: *Przekłady*. T. 1—15. Kraków, Wydał Wojciech Meisels.

10 Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa...*, s. 11.

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

12 Por. M. Kasprowiczowa, 1958: *Dziennik...*, s. 79: „Janek tłumaczy Eurypidesa. Przekłady Janka to są nowe utwory. Trzymając się jak najwierniej oryginału, nadaje im formę zgodną z duchem języka polskiego”.

13 Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa...*, s. 10.

do jego warsztatu translatorskiego: „gdy zaczynam tłumaczyć jakiegoś poetę, widzę natychmiast całą jego artystyczną kuźnię”¹⁴ oraz do odczuwanej dumy z tego warsztatu: „nikt nie potrafił tak tłumaczyć Ajschylosa jak ja. Z tego jednego jestem dumny”¹⁵. Warto, przynajmniej na potrzeby tego artykułu, je zapamiętać. Są one pewną kreacją, mniej chyba istotne, czy samego Kasprowicza (zgodnie z ówczesnymi tendencjami), czy może jego żony podtrzymującej legendę męża. Nie zmienia to faktu, że owo „pokrewieństwo duchów”¹⁶ było charakterystyczne dla wczesnych modernistów, jak zauważa Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz¹⁷. Z drugiej natomiast strony od razu przyznaje się do pewnej „niewierności”, licząc, że starożytny poeta w jego przekładzie uznany zostanie, zapewne dzięki zastosowanym praktykom translatorskim, za twórcę niegreckiego. I potwierdzenie tej strategii — strategii naturalizacji — znajdujemy w całym przekładzie Kasprowicza, zaczynając od tytułu. Trylogia Ajschylosa powszechnie znana jest pod wzmiankowanym już tytułem *Oresteja*, a poszczególne jej części to: *Agamemnon*, *Ofiarnice*¹⁸ i *Eumenidy*¹⁹. Takie tytuły noszą wszystkie polskie przekłady z wyjątkiem omawianego. Dzieło Ajschylosa Kasprowicza w swym

14 M. Kasprowiczo, 1958: *Dziennik...*, s. 80; por. „jestem przekonany — mówi — że kiedy piszę, Eurypides znajduje się gdzieś tu, obok mnie. Uśmiecha się do mnie zadowolony. Kiedy tłumaczę, mam jak na dłoni cały warsztat jego pracy, tak jasno widzę całą budowę utworu” (s. 132).

15 M. Kasprowiczo, 1958: *Dziennik...*, s. 151.

16 Por. „Niejeden z nas, ile razy w szczęśliwej, rozkosznej chwili wydarzy mu się wzięcie do ręki dzieła 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 zabobonnym, 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 skromności”. J. Kasprowic, 1930: *O Sienkiewicz (recenzje i przedmowy)*. W: J. Kasprowic: *Dzieła*. T. 20. Kraków, Wydaw. Wojciech Meisels, s. 109—110.

17 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2011: *Wczesnomodernistyczna krytyka przekładu (w Polsce)*. W: P. Fast, A. Car, W.M. Osadnik, red.: *Historyczne oblicza przekładu*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 35—49.

18 W przypadku tej części trylogii różnorodność jest największa: *Choefory czyli Ofiara grobowa* (Z. Węclewski, 1873), *Ofiarnice* (J. Szujski, 1887), *Krwawy odwet* (K. Kaszewski, 1895), *Ofiarnice* (S. Srebrny, 1952), *Ofiarnice — Choefory* (R. Chodkowski, 2016).

19 Tylko Chodkowski tytułuje tę część: *Boginie łaskawe — Eumenidy*.

przekładzie zatytułował *Dzieje Orestesa*, a poszczególne jego części: *Agamemnon*, *Ofiary* (*Choefory*), *Święto Pojednania* (*Eumenidy*). Słowa w nawiasach są pewnym ukłonem w kierunku obcości tekstu. Tytułem ostatniej części trylogii tłumacz narzuca interpretację całej tragedii i kieruje uwagę czytelnika od razu ku jej zakończeniu, poniekąd je wyprzedzając. Tym samym, podczas gdy odbiorca, widząc tradycyjny tytuł *Eumenidy*, nie wie, czego się spodziewać, i oczekuje rozwoju akcji w napięciu, czytelnik niniejszego przekładu zostaje w zasadzie takiego oczekiwania i napięcia w pewnym sensie pozbawiony. Innymi elementami przekładu potwierdzającymi strategię naturalizacji są używane przez młodopolskiego poetę wyrażenia z kultury polskiej i religii chrześcijańskiej oraz odwołania do nich, a także unikanie archaizowania i sztuczności, jak również oddanie rytmicznych miar greckich przez obowiązujący w owym czasie i dominujący rymowany wiersz polski²⁰.

Dzieje Orestesa w przekładzie Kasprowicza opublikowane zostały po raz pierwszy w 1908 roku we Lwowie nakładem Towarzystwa Wydawniczego (Warszawa: E. Wende, Lwów: H. Altenberg). Egzemplarz, którym się posługuję, należał do Stefana Srebrnego (1890—1962), wybitnego filologa klasycznego pierwszej połowy XX wieku; inscenizatora (w 1938 roku w Wilnie) i tłumacza *Orestei* (przekład, jakkolwiek wcześniejszy, opublikowany został dopiero w 1952 roku w Państwowym Instytucie Wydawniczym). Sam w sobie jest ten egzemplarz ciekawym artefaktem stanowiącym dowód wnikliwej lektury jego posiadacza.

Ze wspomnianego już wstępu do *Dziejów Orestesa* wynika, że punktem odniesienia dla przekładu Kasprowicza był wcześniejszy przekład Zygmunta Węclewskiego, nad którym, zdaniem młodopolskiego poety, „trzeba łamać sobie głowę i niejednokrotnie powiedzieć: nie rozumiem”²¹ (podobnie jak i nad przekładem Wilhelma von Humbolda i Johanna Gotfrieda Hermanna²²), oraz edycje Henryka Weila²³ i Ulricha von Wilamowitz-Moellendorffa (1848—1931), najwybitniejszego wówczas filologa niemieckiego. O tym ostatnim napisał: „[...] »Choefory« [spolszczyłem] z edycji Wilamowitza, którego studia i przekłady otworzyły mi oczy, jak należy pojmować i jak w języku dzisiejszym

20 Por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2014: *Przekład udomowiony w kulturze polskiej wczesnego modernizmu*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 26, s. 101—115.

21 Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa...*, s. 10.

22 Wilhelm von Humboldt przetłumaczył *Agamemnona* w 1816 roku; edycja tragedii Ajschylosa w opracowaniu Johanna Gotfrieda Hermanna ukazała się pośmiertnie. Opinia Kasprowicza jest zgodna z tą Ulricha von Wilamowitz-Moellendorffa wyrażoną we wstępie do jego przekładów (Aischylos, 1900: *Orestie*. W: *Griechische Tragödien*. Zweiter Band. U. von Wilamowitz-Moellendorff, tłum. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, s. 3—7).

23 Aeschylus, 1891: *Tragoediae*. Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri.

odtworzyć wiecznie żywą, nieśmiertelną tragedię grecką²⁴. Mimo iż Kasproicz wymienia kilka ważnych filologicznych nazwisk, *de facto* to wpływ tego ostatniego badacza jest zasadniczy i kluczowy. I to nie tylko w odniesieniu do drugiej części trylogii, o czym pisze wprost i której początek interesuje mnie w niniejszym artykule, lecz do całej tragedii, o czym Kasproicz już nie wspomina, a co właśnie dostrzega Srebrny w swoim egzemplarzu, nanosząc nań odpowiednie adnotacje.

W 1885 roku w opracowaniu Wilamowitza ukazały się edycja oraz przekład *Agamemnona*²⁵, w 1896 roku z kolei *Choefor*²⁶. Od 1899 roku natomiast wydawano, wielokrotnie wznawiano, wybór tragedii greckich w tłumaczeniu Wilamowitza. W tomie drugim *Tragedii greckich*, w roku 1900, opublikowano przekład wszystkich trzech części *Orestei*²⁷. Na podstawie tych informacji oraz adnotacji samego Kasproicza²⁸ możemy wnioskować, że pracę nad *Oresteją* zaczął on po roku 1896, kiedy ukazały się *Choefory*, z których korzystał. Kasproicz jedynie pośrednio wspomina w swej translacji niemieckie przekłady Wilamowitza (jako te, które „otworzyły” mu oczy, nacisk kładzie na edycję niemieckiego badacza jako podstawę swojego przekładu). Jednak ze wzmianki, że uwagi sceniczne wziął „z Węclewskiego i Wilamowitza”, faktu, że edycje tekstu oryginalnego *Agamemnona* i *Choefor* w opracowaniu Wilamowitza takich informacji nie posiadają, mają je zaś *expressis verbis* niemieckie przekłady badacza²⁹, oraz z porównania didaskaliów wprowadzonych do polskiego przekładu z tymi zaproponowanymi przez niemieckiego badacza³⁰ — wiadomo, że Kasproicz nie tylko znał te przekłady (o czym wspomina), lecz także intensywnie z nich korzystał, szczególnie z wydania z roku 1900. W roku 1908, kiedy ukazał się polski przekład, w obiegu było już pięć wydań drugiego tomu *Tragedii greckich*.

Jak zatem przedstawia się interesujący mnie *passus* w przekładzie młodo-polskiego poety, który „na żadne, oprócz kilku nic nie znaczących, bardzo

24 Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa...*, s. 10.

25 Aischylos, 1885: *Agamemnon. Griechischer Text und deutsche Übersetzung*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

26 Aischylos, 1896: *Das Opfer am Grabe*. U. von Wilamowitz-Moellendorff, red., tłum. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

27 Aischylos, 1900: *Orestie...*

28 Twierdzi on, że nakład *Agamemnona* w opracowaniu Wilamowitza został wyczerpany, a *Eumenidy* jeszcze się nie ukazały (Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa...*, s. 10, przypis). Edycja tekstu oryginalnego całej *Orestei* autorstwa Wilamowitza ukaże się w roku 1914: Aeschylus, 1914: *Tragoediae*. Berlin, Apud Weidmannos. I ta edycja będzie zawierała informacje sceniczne po łacinie zamieszczone pod tekstem (*actio*).

29 Zawarte razem z edycjami oryginału bądź w wychodzących od roku 1899 przekładach.

30 Por. B. Bibik, 2016: *Translatoris vestigia...*, s. 165—244.

drobnych wstawek, nie [pozwałał] sobie ustępstwa”³¹, który ponadto odczuwał ową metafizyczną bliskość z Ajschylosem i cały jego warsztat artystyczny dostrzegał i był mu wierny jako najlepszy wręcz jego tłumacz, w kontekście jednak pewnej zależności od przekładu innego tłumacza, czego nie ukrywa: „ustęp ten w tekście greckim mocno zniszczony, uzupełniłem go według opracowania Wilamowitza”³²? Powiedzmy od razu — to „uzupełnienie według” jest przekładem. To w tłumaczeniu Wilamowitza passus ten liczy czterdzieści pięć wersów³³ (w edycji krytycznej niemieckiego badacza znajdziemy wyłącznie rekonstruowane wersy w języku oryginału³⁴)³⁵. Warto jednak mu się przyjrzeć z bliska.

Już tytuł drugiej części *Orestei* nawiązuje do niemieckiego przekładu. *Ofiary (Choefory)* koncentrują uwagę czytelnika na istotnej czynności wykonywanej w pierwszej części utworu, a nie osobach działających, wręcz wpływających na kierunek akcji, jak to robi grecki tytuł. Tak samo jest w niemieckim przekładzie, którego tytuł brzmi: *Das Opfer am Grabe*³⁶.

Drugim elementem nawiązującym bezpośrednio do niemieckiego tłumaczenia są didaskalia, które w przekładach starożytnych tekstów dramatycznych zawsze są dodatkiem, paratekstem, pokazującym (choć rzadko uświadamianym) czytelnikowi tłumacza³⁷. W greckich oryginałach didaskaliów nie było, ponieważ ich autorzy odpowiadali za kształt sceniczny wystawianych sztuk. Co nie znaczy, że nie mamy żadnych informacji na temat ich inscenizacji. Wiele z nich można wyłuskać z samych tekstów, które zdaniem niektórych stanowią

31 Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa...*, s. 10.

32 Ibidem, s. 91.

33 O ile mi wiadomo, Wilamowitz nigdzie tego nie wyjaśnia ani nie wskazuje na źródła uzupełnień, a idąc tropem wskazanym przez Węclewskiego, dowiadujemy się, że omawiany passus uzupełniony został już w przekładzie Droysena (1842: *Des Aischylos Werke*. Berlin, bei G. Bethge).

34 Por. Ajschylos, 1896: *Orestie...*, s. 50, 52. To wydanie wraz z zawartym w nim przekładem będzie stanowiło podstawę porównania (interesujące mnie passusy oryginału i niemieckiego przekładu znajdują się na stronach 50—53). Wydanie z 1900 roku różni się ortografią niemiecką i jedną drobną, nieznaczącą zmianą w ostatnich w tym passusie didaskaliach.

35 W pozostałych polskich przekładach drugiej części *Orestei* tłumacze, z wyjątkiem Chodkowskiego, zamieszczają przekład całego (a więc uzupełnionego) passusu. Ale tylko Węclewski i wspomniany Chodkowski zaznaczają w komentarzu lub przypisie, że początek jest w rękopisach zniszczony, rekonstruowany i w związku z tym tłumaczenie jest uzupełnieniem brakujących wersów. Cały ten wątek jest, moim zdaniem, niezmiernie ciekawy, niemniej w artykule skoncentruję się na przekładzie Wilamowitza jako bezpośrednim źródle Kasprowicza.

36 Tytuł trzeciej części tragedii w przekładzie Wilamowitza brzmi: *Die Versöhnung*. I zapewne stanowi podstawę polskiego przekładu.

37 K. Batchelor, 2018: *Translation and Paratexts*. London, New York, Routledge.

jedynie scenariusze³⁸. Liczne są powody, dla których nie można odmówić Kasprowiczowi świadomości teatralnej. Współpracował przecież z Tadeuszem Pawlikowskim. Był autorem recenzji teatralnych i przede wszystkim autorskich dramatów. A jednak tłumaczy didaskalia w zasadzie dosłownie, co każe się zastanowić, czyją propozycję sceniczną „ogłądamy”, czytając polski przekład. Różnice są nieznaczące. Z wstępnych didaskaliów pomija fakt, że grobowiec znajdujący się na scenie w pobliżu jednego z dwóch wejść jest ogrodzony („ein umfriedeter erdhügel”³⁹) oraz że okrągły plac przed pałacem (reprezentuje go tylna ściana) stanowi scenę („der die bühne bildet”). Natomiast gdy Orestes z Pyladesem, po zauważeniu zbliżających się choreutek, odchodzą na bok w jedno z wejść, pomija informację, że pozostają oni niedostrzegalni dla widzów (Kasprowicz podaje, że „chowają się w jednym z dwóch wejść”). W didaskaliach Wilamowicz określa towarzyszące Elektrze kobiety jako niewolnice („sklavinnen”), co Kasprowicz oddaje z kolei jako „dworki”⁴⁰, które „występują w roli płaczek”, pomija przy tym zaznaczoną w niemieckim przekładzie kwestię ubioru kobiet („als klageweiber gekleidet”).

Porównania niemieckiego i polskiego przekładu dokonam według porządku: najpierw omówię przekład zachowanych passusów (dla którego podstawą jest tekst grecki), następnie uzupełnienie brakującego tekstu (dla którego podstawą jest wyłącznie tekst niemiecki), by z kolei przejść do zachowanych (w języku greckim) ostatnich dwunastu wersów wypowiedzi Orestesa. Dopiero porównując mikrocząstki polskiego i niemieckiego przekładu, dostrzeżemy różnice i kierunki interpretacji w obu translacjach⁴¹.

Druga część *Oresteï*, jak się ją rekonstruuje, rozpoczyna się apostrofą do Hermesa, wysłańca bogów i tego, który odprowadza dusze zmarłych do podzie-

38 Por. O. Taplin, 2004: *Tragedia grecka w działaniu*. A. Wojtasik, tłum. Kraków, Homini, s. 13; J. Axer, 2005: *Teksty tragików greckich jako scenariusze*. W: H. Podbielski, red.: *Literatura Grecji starożytnej*. Cz. 1: *Epika — Liryka — Dramat*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 647—668; R. Chodkowski, 1975: *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 5—11; J.M. Walton, 2015: *The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed*. London, New York, Routledge, s. 25; E. Skwara, 2004: *Skąd się biorą didaskalia w przekładach dramatów antycznych? Exemplum: „Asinaria” Plauta w tłumaczeniu Ewy Skwary*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, nr 16, s. 67—76; E. Skwara, 2008: *Spektakl zaklęty w tekście. Wizja antycznego przedstawienia „Captivi” Plauta*. W: J. Olko, red.: *Obrzęd, teatr, ceremoniał w dawnych kulturach*. Warszawa, OBTA, Wydawnictwo DiG, s. 243—260.

39 Za konsultację przekładu Wilamowicza dziękuję dr Joannie Muzioł.

40 W dalszej części przekładu nie ukrywa jednak faktu, że są one niewolnicami. Choreutki śpiewają: „w niewolniczego posłuszeństwie sromu / trzeba nam wszystko znieść” (s. 96); Elektra zwraca się do nich: „służebnice” (s. 96).

41 Por. *Aneks* (tam też informacja o źródłach).

mi. Imię boga jest pierwszym wyrazem padającym w tej inwokacji (w podobny sposób rozpoczyna się pierwsza część trylogii, a jej pierwszym wyrazem są „bogowie”; tym słowem kończy się też pierwszy wers trzeciej części; bogowie zajmują w *Orestei* ważne miejsce). I tak jest w przekładzie Kasprowicza. Tekst grecki jest w tym pierwszym ustępie o linijkę krótszy od niemieckiego, a pół linijki od polskiego przekładu. Trzy elementy wydają się ciekawe. W greckiej wersji pojawia się słowo „σύμμαχος”, które pomijają obaj tłumacze, a przecież Hermes ma być tym, który będzie walczył razem z Orestesem. Koncentrują się oni natomiast na drugim słowie apostrofy: „σωτήρ” („zbawca”). Wilamowitz wręcz je uwypukla, pisząc o litości, którą ma okazać Hermes: „steh mir rettend bei / ich fleh’ dich an, erbarm’ dich meiner”. Kasprowicz z kolei przekierowuje uwagę z proszącego Orestesa („μοι [...] αἰτουμένωι”) na odbiorcę słów — Hermesa: „zwróć ku mnie swe lica”. Obaj pomijają też w swych przekładach podkreślenie obecne w oryginale, jakże istotne i ważne dla dalszej części trylogii. Orestes mówi bowiem, że przybywa do tej ziemi („ἦκω”), ale i powraca z wygnania („κατέρχομαι”). Ten powrót, wygnańca właśnie, zapowiadany był już w pierwszej części przez Kasandrę. Sam Orestes kilkakrotnie tak o sobie mówi i — wbrew poprzedzającej radości — w zakończeniu drugiej części wciąż tym wygnańcem pozostaje. Autorzy translacji czują się natomiast jakby zobowiązani wyjaśnić, że bohater przybywa do ziemi „rodzinnej” („heimgekehrt”, „stehe hier im vaterland”). Wilamowitz nawet wprowadza nazwę Argos. Frapującym miejscem tej inwokacji są słowa⁴²: „πατρῶι⁴³ ἐποπτεύων κράτη”. Dla Kasprowicza oznaczają one, że Hermes, jako bóg odprowadzający dusze zmarłych do podziemi, jest władcą ojca Orestesa tam przebywającego. Intrygujący jest przekład Wilamowitza: „meines haters macht / ist deines reiches”, który z kolei wskazuje, że władza/moc (κράτη) ojca pochodzi z królestwa podziemnego (co mogłoby tłumaczyć późniejsze postępowanie Elektry i Orestesa błagających ojca o pomoc i wsparcie ich działań). Ostatnim ciekawym elementem jest to, że przed drugim zachowanym passusem, w uzupełnieniu, powtórzony i rozszerzony zostaje początek tej apostrofy, mianowicie fakt, że Hermes jako jedyny z niebiańskich bogów ma dostęp do świata podziemnego. Powtórzona zostaje także przez Orestesa prośba o wsparcie. Tym samym zachowane miejsce oraz jego uzupełnienie stanowią pewną całość i wprowadzenie do kolejnego ustępu.

42 Jak różnie mogą być rozumiane, pokazują ich polskie przekłady: „Zeusa namiestniku” (Węclewski); „na urządzie / przez ojca stawion” (Kaszewski); „co z ojca wyroków / rządysz Hadesem” (Szujski); „co w Podziemiu ojca mego, króla, oglądasz” (Srebrny); „stróżu tronu ojca” (Chodkowski). „Πατρῶι’ [...] κράτη” rozumiana jest, jak widać, bądź w odniesieniu do ojca Hermesa — Zeusa, bądź Orestesa — Agamemnona.

43 „Pochodzący od ojca, należący do ojca”; por. Z. Abramowiczówna, red., 1958—1966: *Słownik grecko-polski*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

W drugim rekonstruowanym wymyku Kasprowicz konsekwentnie przesuwając uwagę z mówiącego na odbiorcę wypowiedzi. W oryginale Orestes mówi, że to on na grobie wzywa — niczym herold — ojca („κηρύσσω”), aby ten go usłyszał i wysłuchał („κλύειν ἀκούσαι”); u Kasprowicza natomiast jest to głos samego herolda: „Twój głos, wysłańcze niebios, niech zabrmi na grobie / Ojcowskim”. Tryb rozkazujący podkreśla emocjonalność tego wezwania. U Wilamowitza perspektywa również nie jest pierwszoosobowa: „auf seines Grabes Hügel tönt der Heroldsruf / dem Vater”.

Trzeci zachowany passus w obu przypadkach rozdzielony jest znacznym uzupełnieniem brakującej treści. Sugeruje on bowiem, że pierwszy ścięty pułkiel („πλόκαμον”) Orestes złożył Inachosowi, bogu, uosobieniu rzeki o tej samej nazwie w Argolidzie („Ἰνάχῳι θρηπτήριον”), a drugi („τὸν δεῦτερον δέ”) jako ofiarę żałobną/znak żałoby („τόνδε πενθητήριον”) — jak zgodnie dodają tłumacze, a i sugeruje kolejny passus — ojcu. W następnym wymyku bowiem Orestes zwraca się do ojca (u Kasprowicza tytułowanego „panem”), tłumacząc się, że nie mógł wznieść lamentu pogrzebowego („ῥιμωξά”). I ten istotny, emocjonalny element pogrzebu zostaje przez obu tłumaczy pominięty, a zastąpiony znacznie mniej emocjonalnym pozdrowieniem: „da konnt' ich nicht / den abschiedsgruss dir rufen” (Wilamowitz), które Kasprowicz tłumaczy: „nie mogłem ci, panie, / Ni słowa na synowskie szepnąć pożegnanie”.

Tym rekonstruowanym passusom oryginału w przekładzie Wilamowitza towarzyszy dwadzieścia pięć wersów uzupełniających treść apostrofy. Po nich, przed pojawieniem się na scenie chóru, następuje przekład kolejnych zachowanych dwunastu wersów wypowiedzi Orestesa. Nim do nich przejdziemy, przyjrzyjmy się owemu uzupełnieniu. Zasadniczo w obu przekładach zawiera ono informacje (padające w pierwszej części, dalszych partiach niniejszej bądź w trzeciej części trylogii) na temat: osoby mówiącej (podanie jej imienia, jak również identyfikacji z ojcem), powodu i celu przybycia (w tym wyrażenie roszczenia odzyskania dziedzictwa, jak również wskazanie na rolę, jaką odgrywa w tym powrocie Apollon) oraz miejsca wychowania (przy tej okazji pada imię nieodłącznego towarzysza Orestesa — Pyladesa). W ostatnich słowach uzupełnienia adresowanych już do ojca zawarta jest obietnica, złożona mu w zamian za wsparcie syna w osiągnięciu celu powrotu. Różnice między przekładami tego passusu tkwią w akcentach, niuansowaniu czy emocjach wypowiedzi.

W tłumaczeniu Kasprowicza znajdziemy znacznie więcej szczegółów informujących czytelnika o stanie emocjonalnym bohatera niż w niemieckiej translacji (w której wypowiedź jest w większym stopniu informacyjna). Kasprowiczowski Orestes, którego „dusza bolem przepełniona”, bardziej odczuwa fakt, że powraca w ukryciu, niewitany przez nikogo. Powtarza to dwukrotnie: „[...] lecz nikt mnie nie czeka — / Nie witan przez nikogo [...]”. Pod opieką

Strofiosa w obcym (a przecież Wilamowitz używa słowa „gastverwande haus”, ponieważ dom ten był powiązany z domem Atreusa więzami gościnności, a i pokrewieństwa; Strofios był szwagrem Agamemnona) miejscu „chowala się i rosła [znów podwojenie w miejsce: „hat bechützt”] biedna młodość” Orestesa. Pylades z kolei jest jego „miłym” towarzyszem, który „jeden podpierał [jego] siły”, co wskazuje na jego istotną, aktywną rolę w powrocie do ojczyzny, „na drodze, którą muszę [...] śpieszyć tak ukradkiem” (co z kolei sugeruje czytelnikowi inną postać odgrywającą czynną rolę w tym powrocie). Gdy Orestes mówi o Apollonie, koncentruje się bardziej na bogu, który jest jego świadkiem (znów podwojenie w miejsce niemieckiego: „berufen”): „[...] Apollo mi świadkiem, / Bo on to mnie powołał”, niż na czynie, o którym z kolei wspomina Wilamowitz: „zu dem schweren werk”. W przekładzie Kasprowicza pojawia się jedynie wielokropek na końcu tego zdania, wymowne zawieszenie głosu, oznaczające niedopowiedzenie. Orestes, ponownie zwracając się do Hermesa, zanosí ku niemu „korne modły”, by prośba jego była „wysłuchania godna” (w niemieckim tekście podmiotem jest nie Orestes, a jego ojciec, który ma łaskawie, „gnädig”, ją przyjąć). Zwracając się do ojca, nazywa go „wspaniałym” („erhabner”). Uwypukla dodatkowo tę więź, gdy powtarza słowo „ojcze”, obiecując lepsze „synowskie obiady”, jeśli tylko odzyska berło „mocą twej obrony”. Dzięki temu Agamemnon kroczyć będzie „we czci i honorze / Jakiego żaden z zmarłych dostąpić nie może” (w miejsce niemieckiego szacunku, poważania — „hochgehrt”).

Wgląd w stan emocjonalny Orestesa w przekładzie Kasprowicza jest kontynuowany także w tłumaczeniu ostatnich dwunastu zachowanych wersów wypowiedzi Orestesa (w translacji Wilamowitza wersów jest jedenaście, Kasprowicza — dziesięć). Rozpoczyna je seria pytań wypowiedzianych przez Orestesa na widok zbliżającej się grupy kobiet odzianych w czarne szaty, które w tłumaczeniu młodopolskiego poety nabierają znaczenia „głębokiej żaloby”. Trzecie pytanie, sugerujące, że widok ten zapowiada nieszczęście („ποία ξυμφορᾶ”), znajduje swój odpowiednik w niemieckim: „was bedeutet dies?”, które Kasprowicz tłumaczy niemal dosłownie („Cóż ten pochód znaczy?”), dodając jednak do tego pytania kolejne: „Cóż się dzieje?” (taka amplifikacja była już widoczna wcześniej), czym zwiększa napięcie, niepokój towarzyszący tej scenie. Zwłaszcza że w kolejnym wersie padają słowa: „w świeżej pograżon rozpaczy” („gilt [...] einem frischen schmerz”; greckie „πῆμα” — „nieszczęście, zguba, ciężki trud, klęska”), które wywołują bardzo mroczny obraz. Po serii pytań w tłumaczeniu Kasprowicza następuje seria wykrzyknień. Dwa zdania oznajmujące greckiego oryginału (i tak zostaje w niemieckim przekładzie) Kasprowicz oddaje pięcioma. Polski Orestes nie podziela wątpliwości greckiego („δοκῶ”) czy niemieckiego odpowiednika („glaub’ ich”). Jest pewien („widzę”), że w gronie zbliżających się kobiet widzi swoją siostrę, Elektry. Rozpoznaje ją, ponieważ dostrzeżę na jej

skroni „Zbyt wielki cień żalości, bym nie poznał po niej / Mejsiostry!”. Podobnie jak w dalszej części utworu Elektra chce wierzyć, że Orestes wrócił do Argos, tylko na podstawie znalezionej na grobie ojca pukla włosów, podobnego do jej włosów, tak i w tym ustępie przekładu Kasprowicza Orestes nie ma wątpliwości, że widzi siostrę, wyłącznie na podstawie jej smutnego oblicza. W ten sposób podkreślona zostaje pewna więź łącząca rodzeństwo oraz emocje mówiącego, który pragnie jedności z kimś bliskim, jedynym, który mu/jej pozostał z rodziny.

Ostatnie dwa zdania przekładu to apostrofa do Zeusa, w której Orestes wyraźnie eksplikuje cel powrotu, jakim jest pomszczenie losu ojca („με τείσασθαι μόνον/ πατρός”), i prosi, by bóg wsparł go w działaniach (po raz kolejny pada tu słowo „σύμμαχος”). Orestes Kasprowicza wręcz „błaga” (choć w oryginalnie i niemieckim przekładzie w trybie rozkazującym wyrażona jest prośba o przyzwolenie: „δός”, „vergönne mir”) boga o to, by go wspierał, ponieważ pomszczenie ojca nazywa wprost pragnieniem („Śmierć ojca pragnę pomścić, ojca-bohatera”). To zdanie Orestesa kończy analizowany passus utworu w translacji młodopolskiego poety. Ostatnich dwóch wersów bowiem, w których Orestes zwraca się do Pyladesa, mówiąc, by odsunęli się na bok, żeby jednoznacznie dowiedzieć się, dlaczego chór zmierza ku grobowi Agamemnona, w przekładzie Kasprowicza nie znajdziemy. Mocniej zatem niż w niemieckim odpowiedniku wybrzmiewa ostatni wers wypowiedzi bohatera, zwłaszcza że w sytuacji scenicznej założyć musimy chwilę przerwy między ukryciem się Orestesa i Pyladesa, wejściem na scenę i ustawieniem się nań chóru a początkiem jego pieśni.

Jakkolwiek młodopolski poeta nie podąża poddańczo za frazą niemieckiego filologa i z pewnością zostawia w tłumaczeniu ślad swojej interpretacji i indywidualności poetyckiej, niewątpliwie z przekładu Wilamowitza korzysta. Niektóre elementy sugerują, że nawet bardziej z niego niż z greckiego oryginału. Języków klasycznych Kasprowiczy uczył się w gimnazjum, ale oceny miał z nich słabe⁴⁴. Nie przekreśla to jednak możliwości czytania przez niego bądź przynajmniej weryfikowania tekstu oryginału. Niniejsza analiza dotyczy zresztą małego i specyficznego, jakkolwiek celowo dobranego, passusu. Nie wiemy, niestety, czy przedstawione czytelnikom przez Kasprowicza tłumaczenie było wynikiem jego zaufania do niemieckiego badacza, uchodzącego wszak za najlepszego znawcę tematu w owym czasie; efektem furii, która, jak mówił Jan Parandowski⁴⁵ (w momencie jednak już odmiennych oczekiwań stawianych przekładom

44 Por. Z. Wasilewski, ca 1923: *Jan Kasprowiczy...*, s. 119.

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

tekstów starożytnych), niejednokrotnie poetę porywała, a dzięki której „potrafił zrobić w jeden dzień to, na co inny potrzebowałby całych tygodni albo nawet miesięcy”⁴⁶; czy rzeczywiście „genialnej poetyckiej intuicji”⁴⁷. A może wszystko razem, co tylko każe nam po raz kolejny zaświadczyć o skomplikowanym, wielowymiarowym i podlegającym różnym wpływom procesie tłumaczenia, który niejednokrotnie sam wymaga wy- lub do-tłumaczenia. Jak bowiem tłumaczenie tego passusu autorstwa Kasprowicza zaklasyfikować: czy jest to przekład bezpośredni, czy zapożyczony? Wpisujący się w nurt przekładu symbolicznego czy neoklasycystycznego⁴⁸? Kogo jest to przekład: Ajschylosa czy Wilamowitza? W tym konkretnym przypadku jest przecież i jednym, i drugim, nosi znamiona wszystkich wymienionych elementów. I, co zapewne najważniejsze, jest również autorską wersją samego Kasprowicza, bo przecież poeta tej miary pozostawia niewątpliwy *imprint* na tekście innego poety: zarówno starożytnego, jak i późniejszego jego badacza. Czy w związku z tym można go ocenić, skoro wszelkie kategorie są niewystarczające? Wydaje się, że bez przedstawienia szerszego kontekstu nie jesteśmy w stanie oddać mu sprawiedliwości; możemy jedynie opisać i wy-tłumaczyć.

W samym pomysłcie uzupełnienia brakującego tekstu oryginalnego i przedstawienia go czytelnikowi bez ostrzeżenia jest coś z teatralnej iluzji (niemiecki tłumacz „przebiera się za poetę greckiego”, a po nim jego polski następcą⁴⁹), kreatywności oraz pychy, poczucia siły, że jest się w stanie wejść w tę rolę. Pomyślnie i przekonująco, jeśli wierzyć recenzjom przynajmniej polskiego przekładu.

46 Tłumaczenia Ajschylosa zaczyna publikować w 1907, a kończy w 1911 roku; przedruk wszystkich tragedii ukazuje się we Lwowie w 1912 roku (por. R. Loth, 1994: *Jan Kasprowicz*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 122—125).

47 Por. M. Kasprowiczowa, 1958: *Dziennik...*, s. 79.

48 Por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016: *Modernist Translation...*, s. 77—113.

49 Choć ten przynajmniej w przypisie ostrzega. Pytanie tylko, ilu czytelników ten przypis pamięta po zakończeniu lektury.

Aneks

Analizowany passus *Orestei* Ajschylosa w oryginale⁵⁰

Ὅρεστης
Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶι ἐποπτεύων κράτη,
σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένωι:
ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι

τύμβου δ' ἐπ' ὄχθωι τῶιδε κηρύσσω πατρί
κλύειν ἀκοῦσαι

πλόκαμον Ἰνάχῳι θερεπτήριον
τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον

οὐ γὰρ παρῶν ὠιμῶξα σόν, πάτερ, μόρον
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ

τί χρῆμα λεύσσω; τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγουρις
στεῖχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις
πρέπουσα; ποῖαι ξυμφορᾷ προσεικάσω;
πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον;
ἢ πατρί τῶμῳ τάσδ' ἐπεικάσας τύχῳ
χοὰς φερούσας νερτέροις μειλίγματα;
οὐδέν ποτ' ἄλλο: καὶ γὰρ Ἥλέκτραν δοκῶ
στεῖχειν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν πένθει λυγρῶι
πρέπουσαν. ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόρον
πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.
Πυλάδη, σταθῶμεν ἐκποδῶν, ὡς ἂν σαφῶς
μάθῳ γυναικῶν ἦτις ἦδε προστροπή.

50 Według wydania: Aischylos, 1896: *Das Opfer am Grabe*. U. von Wilamowitz-Moellendorf, red., tłum. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

Analizowany passus *Orestei* Ajschylosa w przekładzie Ulricha von Wilamowitz-Moellendorffa⁵¹

Die hinterwand der bühne stellt das schloss der Atriden in Argos dar; vor einem der beiden zugänge befindet sich auf dem runden platze, der die bühne bildet, ein unfriedeter erdhügel, das grab Agamemnons.

Orestes, jüdling von 18 jahren, in reisekleidung, ein schwert an der seite, steht auf dem grabe, Pylades, ein älterer jüdling, ähnlich gekleidet, mit zwei rechten speeren in der hand, steht zur seite.

Orestes

Du herr der erdentiefe, meines vaters macht
ist deines reiches, Hermes: steh mir rettend bei.
ich fleh' dich an, erbarm' dich meiner. Heimgekehrt
bin ich nach Argos, stehe hier im vaterland,
doch niemand grüsst Orestes, Agamemnons sohn,
dem mörderische hinterlist den vater schlug
und königlichen erbes scepter vorenthält.
fern am Parnassos hat das gastverwandte haus
des Strophios der kindheit tage mir beschützt,
und du genosse meiner jugend, Pylades,
bist einziger gefährte mir auch auf dem weg,
den ich verstohlen in die heimat mir gesucht,
berufen durch Apollon zu dem schweren werk.
allein die nacht des todes, da der vater schläft,
durchwanderst von den göttern, Hermes, du allein,
himmlischer herold: gönne deinen beistand mir.
auf seines grabes hügel tönt der heroldsruf
dem vater, dring' er denn zu ihm, ins ohr, ins herz,
und das gebet des sohnes nehm' er gnädig auf
und gnädig dieses opfer. von dem jünglingshaupt
schor ich die erste locke, da des Inachos,
des heimatlichen flusses welle meinen fuss
benetzte, dankbar, dass der lebenspendende
urvater mich gedeihen, mich erwachsen liess,
selbst in der fremde. diese zweite locke schnitt
als traueropfer ich für dich: dir leg' ich sie

51 Według wydania: Ajschylos, 1896: *Das Opfer am Grabe*. U. von Wilamowitz-Moellendorff, red., tłum. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

auss grab, erhab'ner vater. da sie deinen leib
in diesen hügel betteten, da konnt' ich nicht
den abschiedsgruss dir rufen, konnte nich die hand
zur letzten huldigung erheben. känglich ist
auch heut die gabe des verstosnen; aber führst
du mich auf deinen thron zurück, so sollen dir
der reichsten opfer ströme rinnen: hochgeehrt
wie keiner wirst du wandeln in der schatten schar.

*indem er von dem grabe heruntersteigt bemerkt er den zug, der den zuschauern
noch verborgen aus entgegengesetzten gange auf die bühne zuschreitet.*

was muss ich sehn? ein zug von frauen kommt daher,
umwallt von schwarzem mänteln? was bedeutet dies?
gilt unsres hauses trauer einem frischen schmerz?
vermut' ich besser, dass für meinen vater sie
die spende bringen, die des toten groll versöhnt?
so ist's, gewiss, denn auch Elektra glaub' ich dort,
die schwester, zu erkennen: herbe trauer hat
zu deutlich sie gezeichnet. Zeus, vergönne mir,
dass ich den vater räche, steh' mir gnädig bei.
lass' uns zur seite tretend lauschen, Pylades;
ich muss erfahren, wem der frauen bittgang gilt.

*sie treten zur seite, in den einen der beiden zugänge, wo sie den zuschauern ver-
borgen sind. aus dem andern kommt Elektra, eine jungfrau, älter als Orestes, mit
ganz kurz geschorenem haare, in schwarzem trauergewande, ohne jedes abzeichen,
das ihren stand über die sklavinnen erhöbe, die sie als Chor begleiten. diese 15 ha-
ben sich für diesen gang als klageweiber gekleidet; einige tragen krüge mit den
opferspenden; andere schlagen die brüste, wie die ceremonie verlangt, u. s. w.*

Analizowany passus *Orestei* Ajschylosa w przekładzie Jana Kasprowicza⁵²

*Sciana tylna: królewski pałac Atrydów w Argos: na okrągłym placu przed pałacem
znajduje się w pobliżu jednego z dwóch wejść mogiła Agamemnona.*

52 Według wydania: Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa*. J. Kasproicz, tłum. Lwów, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego.

ORESTES, młodzieniec ośmnastoletni, w ubraniu podróżnym, z mieczem z boku, stoi na grobie, obok niego PYLADES, młodzieniec cokolwiek starszy, w stroju podobnym, z dwom oszczepami w ręku.

ORESTES

Hermesie! panie włości podziemnych, rodzica
 Mojego dzisiaj, królu, zwróć ku mnie swe lica,
 Pomocnym bądź mi zbawcą! Przybyłem z daleka
 Do ziemi swej rodzinnej, lecz nikt mnie nie czeka —
 Nie witan przez nikogo, syn Agamemnona,
 Orestes! Dusza jego bolem przepełniona,
 Gdy ojca krwawy podstęp zabrał mu i przeczy
 Puścizny jego dziadów! W Strofiosa pieczy
 Nad brzegiem cudzieznkim parnaskiego zdroja
 Chowiała się i rosła biedna młodość moja,
 A ty, dni mych najpierwszych towarzyszu miły,
 Pyladzie, tyś sam jeden podpierał me siły
 Na drodze, którą muszę — Apollo mi świadkiem,
 Bo on to mnie powołał — spieszyć tak ukradkiem...
 Lecz dziś, gdy ojciec zasnął, ty sam jeden z bogów
 Przebiegasz ciemne mroki śmiertelnych rozłogów,
 Hermesie! Korne modły zasylam ku tobie:
 Twój głos, wysłańcze niebios, niech zabrmi na grobie
 Ojcowskim, niech mu wewnątrz przeniknie aż do dna,
 By prośba moja była wysłuchania godna,
 Przyjęcia ma ofiara! Z nad mej skroni młodej
 Uciąłem pierwszy pukiel, gdy Inacha wody
 Oblały moje stopy z ojczystym szelestem.
 Niech przyjmie go Praojciec, wdzięczny bowiem jestem,
 Że władca życiodajny tak mi rósć szczęśliwie
 Pozwolił i rozkwitnąć choć na obcej niwie,
 Ten drugi tobie składam w pogrzebnej ofierze
 Ty ojcze mój wspaniały! Gdy ostatnie leże
 Twym zwłokom gotowano, nie mogłem ci, panie,
 Ni słowa na synowskie szepnąć pożegnanie,
 Nie mogłem w hołdzie podnieść tej ręki! Przeplony
 Wygnańca dar, lecz jeśli mocą twej obrony
 Królewskie zyszczę berło, synowskiej obiady
 Na grób twój spłonie, ojcze, strumień przebogaty:
 Śród cieniów kroczyć będziesz we czci i honorze,
 Jakiego żaden z zmarłych dostąpić nie może

Schodząc z mogiły, spostrzega orszak, który, zakryty jeszcze przed okiem widzów, zbliża się z przeciwległego wejścia ku scenie.

Co widzę? Orszak kobiet, odzianych w głębokiej
 Żaloby czarne płaszcze, kieruje swe kroki
 W tę stronę. Cóż się dzieje? Cóż ten pochód znaczy?
 Czy może dom nasz w świeżej pograżon rozpaczy?
 Czy może z ofiarami na grób ojca spieszą,
 By jego gniew przebłagać? Tak jest! Między rzeszą
 Tych niewiast i Elektry widzę! Na jej skroni
 Zbyt wielki cień żalości, bym nie poznał po niej
 Mejsiostry! Zeusie, błagam: niech mnie dłoń twa wspiera!
 Śmierć ojca pragnę pomścić, ojca-bohatera!

Chowają się w jednym z dwóch wejść. Z drugiego wychodzi ELEKTRA, dziewczyna, starsza od Orestesa, z obciętymi krótko włosami, w czarnej sukni żałobnej, bez najmniejszej odznaki, któraby ją odróżniała od towarzyszących jej dworek. Piętnaście tych kobiet, stanowiących CHÓR, występuje w roli płaczek. Jedne z nich mają dzbanki ofiarne, inne, stosownie do ceremoniału, biją się w piersi i t.d.

Literatura

- Abramowiczówna Z., red., 1958—1966: *Słownik grecko-polski*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Aeschylus, 1816. *Agamemnon*. W. von Humboldt, tłum. Leipzig, bei G. Fleischer dem Jüngern.
- Aeschylus, 1859. *Tragoediae*. J.G. Hermannus. Berlin, Apud Weidmannos.
- Aeschylus, 1891: *Tragoediae*. H. Weil, red. Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri.
- Aeschylus, 1914: *Tragoediae*. U. de Wilamowitz-Moellendorff, red. Berlin, Apud Weidmannos.
- Aischylos, 1842. *Werke*. J.G. Droysen, tłum. Berlin, bei G. Bethge.
- Aischylos, 1885: *Agamemnon*. U. von Wilamowitz-Moellendorff, red., tłum. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Aischylos, 1896: *Das Opfer am Grabe*. U. von Wilamowitz-Moellendorff, red., tłum. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Aischylos, 1900: *Orestie*. W: *Griechische Tragoedien*. Zweiter Band. U. von Wilamowitz-Moellendorff, tłum. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Aischylos, 1952: *Tragedie*. S. Srebrny, tłum. Kraków, PIW.
- Ajschylos, 1908: *Dzieje Orestesa*. J. Kasprowicz, tłum. Lwów, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego.

- Ajschylos, 1921: *Prometeusz skowany*. J. Kasprowicz, tłum. Kraków, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej.
- Ajschylos, 2016: *Tragedie*. T. 2. R.R. Chodkowski, tłum. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Axer J., 2005: *Teksty tragików greckich jako scenariusze*. W: H. Podbielski, red.: *Literatura Grecji starożytnej*. Cz. 1: *Epika — Liryka — Dramat*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 647—668.
- Batchelor K., 2018: *Translation and Paratexts*. London, New York, Routledge.
- Bibik B., 2016: *Podłuchać tajemnicę poety... Ajschylos i reminiscencje ajshylejskie w twórczości Jana Kasprowicza*. „Collectanea Philologica”, nr 19, s. 105—116.
- Bibik B., 2016: *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne polskich tłumaczy Oresteji Ajschylosa*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Birkenmajer J., 1925: *Kasprowicz jako tłumacz tragików greckich*. „Myśl Narodowa”, nr 13, s. 196—198.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2011: *Wczesnomodernistyczna krytyka przekładu (w Polsce)*. W: P. Fast, A. Car, W.M. Osadnik, red.: *Historyczne oblicza przekładu*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 35—49.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2014: *Przekład udomowiony w kulturze polskiej wczesnego modernizmu*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 26, s. 101—115.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2016: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Brzozowski S., 1966: *Teatr krakowski*. W: I. Sławińska: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 199—206.
- Chodkowski R., 1975: *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Eschylos, 1873. *Tragedye*. Z. Węclewski, tłum. Poznań, Nakładem Biblioteki Kórnickiej.
- Eschylos, 1895. *Tragedye*. K. Kaszewski, tłum. Warszawa, Nakład i druk S. Lewentala.
- Lesky A., 2006: *Tragedia grecka*. M. Weiner, tłum. Kraków, Homini.
- Loth R., 1994: *Jan Kasprowicz*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kasprowicz J., 1930: *O Sienkiewiczu (recenzje i przedmowy)*. W: J. Kasprowicz: *Dzieła*. T. 20. Kraków, Wyd. Wojciech Meisels, s. 109—119.
- Kasprowicz J., 1931: *Przekłady*. T. 1—15. Kraków, Wyd. Wojciech Meisels.
- Kasprowiczowa M., 1958: *Dziennik*. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX.
- Miciński T., 1966: *Teatr-Świątynia*. W: I. Sławińska: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 194—198.

- Ortwin O., 1966a: *O teatrze tragicznym*. W: I. Sławińska: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 173—191.
- Ortwin O., 1966b: *Utopie o dramacie*. W: I. Sławińska: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 165—172.
- Parandowski J., 1927: *Przekłady klasyczne Jana Kasprowicza*. „Kwartalnik Klasyczny”, z. 1, s. 33—35.
- Parandowski J., 1949: *Mowa przy wręczaniu nagrody P.E.N. Clubu Stefanowi Srebrnemu 5.IX.1949*. „Meander”, t. 4, z. 8, s. 357—359.
- Rydel L., 1966: *Teatr wiejski przeszłości*. W: I. Sławińska: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 137—161.
- Schiller L., 1966: *List do Craiga*. W: I. Sławińska: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 207—209.
- Siedlecki F., 1966: *O sztuce scenicznej*. W: I. Sławińska: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 330—337.
- Skwara E., 2004: *Skąd się biorą didaskalia w przekładach dramatów antycznych? Exemplum: Asinaria Plauta w tłumaczeniu Ewy Skwary*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, nr 16, s. 67—76.
- Skwara E., 2008: *Spektakl zaklęty w tekście. Wizja antycznego przedstawienia „Captivi” Plauta*. W: J. Olko, red.: *Obrzęd, teatr, ceremoniał w dawnych kulturach*. Warszawa, OBTA, Wydawnictwo DiG, s. 243—260.
- Szujski J., 1887: *Dzieła*. Kraków, Czas.
- Taplin O., 2004: *Tragedia grecka w działaniu*. A. Wojtasik, tłum. Kraków, Homini.
- Walton J.M., 2015: *The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed*. London, New York, Routledge.
- Wasilewski Z., ca 1923: *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*. Warszawa, Kraków, Lublin, Łódź, Poznań, Wilno, Zakopane, Nakładem Gebethnera i Wolffa.

Barbara Bibik

Potrzeba tłumacza

STRESZCZENIE | Z oryginalnych wierszy wstępu do drugiej części *Oresteji* Ajschylosa zachowało się jedynie 21. W tłumaczeniu Jana Kasprowicza natomiast *passus* ten liczy aż 46 wersów. W pracy nad przekładem tego największego dla modernistycznego poety tragediopisarza korzystał on z edycji i translacji wybitnego niemieckiego badacza — Ulricha Wilamowitz-Moellendorffa. Niniejszy artykuł jest próbą przyjrzenia się polskiemu przekładowi właśnie w kontekście niemieckiego tłumaczenia, ponieważ dopiero porównując mikrocząstki polskiej i niemieckiej wersji, dostrzeżemy różnice i kierunki interpretacji obu. Jakkolwiek bez wątpienia mamy tu do czynienia z przekładem, to jednak pozostawiony indywidualny ślad wielkiego polskiego poety, każe nam się po raz kolejny zastanowić

nad wielowymiarowym i podlegającym różnym wpływom procesem tłumaczenia, który niejednokrotnie sam wymaga wy-tłumaczenia.

SŁOWA KLUCZOWE | Jan Kasprowicz, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Ajschylos, *Oresteja*, przekład

Barbara Bibik

The Need for a Translator

SUMMARY | Of the original verses of the beginning of the second part of Aeschylus's *Oresteia*, only 21 have been reconstructed. However, in Kasprowicz's translation, beginning takes 46 verses. In his work on the translation of plays by Aeschylus, who was the most important ancient playwright according to Kasprowicz, he used the critical edition of the original play and its German translation made by the most renowned scholar at the time, Ulrich Wilamowitz-Moellendorff. In this paper, I examine the Polish translation by juxtaposing it with the German one because only by comparing them meticulously can we discern the differences and the ways of interpreting the original. Undoubtedly, Kasprowicz translated Wilamowitz's translation, but he left his mark on the Polish translation. Therefore, we have the opportunity to reflect once again on the multilayered and complex process of translation, which itself sometimes needs to be translated.

KEYWORDS | Jan Kasprowicz, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Aeschylus, *Oresteia*, translation

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, dziedzictwa grecko-rzymskiego antyku oraz roli i miejsca kobiety w społeczeństwie starożytnym. Opublikowała m.in. monografię „*Translatoris vestigia*”. *Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Oresteii” Ajschylosa* (2016). Jest współredaktorką publikacji *Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu. Edycja pierwsza* (2020).



»Rekonsi«: prevodi Kosovelovih konsov in Chestermanove prevajalske strategije

The “Re-Conses”: Translations of Srečko Kosovel’s Constructivist Poems and Andrew Chesterman’s Translation Strategies

Robert Grošelj



<https://orcid.org/0000-0002-4105-2013>

UNIVERSITY OF LJUBLJANA

robert.groselj@ff.uni-lj.si

Datum prijave: 13. 1. 2021 | Datum recenzije in sprejema: 26. 5. 2021

ABSTRACT | The article deals with the analysis of Italian and Croatian translations of constructivist poems (the “conses”) by Srečko Kosovel, one of the most important Slovene poets. The translations of selected Kosovel’s constructivist poems are analysed by using Andrew Chesterman’s translation strategies. The analysis shows that, for the most part, in Croatian and Italian translations the literal translation strategy prevails, with Italian translations including more frequently other translation possibilities. In general, both translators have strived to preserve the multifaceted aspects of Kosovel’s constructivist poems by adopting a predominantly foreignising translation approach.

KEYWORDS | Srečko Kosovel, constructivist poetry, Italian translation, Croatian translation, translation strategies, Andrew Chesterman

Eden najpomembnejših slovenskih književnikov v 20. stoletju je Srečko Kosovel, še posebej po zaslugi svojih konstruktivističnih pesmi, ki jih je šele leta 1967 objavil literarni zgodovinar Anton Ocvirk. Te pesmi so razkrile izvirno in moderno pesniško ustvarjalnost, zaradi katere je slovenska avantgarda po drugi svetovni vojni Kosovela razglasila za svojega predhodnika, hkrati pa je postal pomemben člen evropskega konstruktivizma. Kosovelova dela so bila in so še vedno deležna pozornosti številnih raziskovalcev, obenem pa tudi prevajalcev, o čemer pričajo knjižni prevodi v najmanj 22 jezikov, od angleščine do retoromanščine.

Kosovelova poezija in njeni prevodi so navdahnili tudi pričujoči prispevek, v katerem raziskujem, kakšne prevajalske strategije (po A. Chestermanu) sta pri prevajanju Kosovelovih konstruktivističnih pesmi, t. i. konsov, v hrvaščino in italijanščino uporabila dva izmed največjih medjezikovnih in medkulturnih posredovalcev Kosovelove poezije, Jolka Milič in Josip Osti. Prispevek bo na takšen način dopolnil obstoječe raziskave (v prvi vrsti prevodne) recepcije Kosovelove poezije v tujih jezikih.

1 Gradivo in metodologija

Analiza prevodnega razmerja med Kosovelovimi konsi in njihovimi prevodi — »rekonsi« — v izbranih jezikih se nanaša na sedem pesmi: *Kons: MAŠ (Naša mačka)*, *Kons: N, Kons (Tiger)*, *Kons: 4, Kons (Truden evropski človek)*, *Kons.Ikarus* in *Kons (Premalo gibanja)*. Njihova izbira je pragmatična: gre za konstruktivistične pesmi s poimenovanjem *kons* v naslovu, ki se pojavljajo tako v hrvaškem prevodu *Integrali* (prevajalec Josip Osti) kot v italijanskem *Ves svet je kakor — Tutto il mondo è come* (prevajalka Jolka Milič).

Analiza prevodnih sprememb med izhodiščnimi in ciljnimi pesmimi temelji na modelu prevajalskih strategij A. Chestermana. V analizi so bile izhodiščne pesmi, ki jih uvajajo kratki vsebinsko-interpretativni in formalni opisi, primerjane s prevodi — po posameznih verzih so bile opredeljene Chestermanove prevajalske strategije (v prvi vrsti skladske), ki so bile nato komentirane po pesmih (kvalitativno in kvantitativno) in za vse analizirane konse skupaj. Analizi prevajalskih strategij sledi osvetlitev razlik med hrvaškimi in italijanskimi prevodi ter opredelitev prevodov z vidika celostnega odnosa do izvirnih pesmi (po F. R. Jonesu, A. Lefeveru in J. Holmesu) in globalnega prevajalskega pristopa.

1.1 Prevajanje poezije in prevajalske strategije A. Chestermana

Poezija ima v prevajanju in prevodoslovju posebno mesto: gre za literarno zvrst, ki jo zaznamuje izrazita formalna in vsebinska kompleksnost. Sestavine prve so ritem, metrum, stopica, verz, rima, kadenca, refren, glasovno barvanje, kitica, bolj ali manj konvencionalna oblika, posledica česar sta izraziti »glasbenost« in vizualna vpadljivost.¹ V zapleteni obliki pa se nahaja nič manj zapletena vsebina, izražena s prepletom raznovrstnih sredstev, ki tvorijo poseben sistem: besedje, njegov položaj, vrsta in zaznamovanost, tropi, besedne igre, leksikalni kontrast, kršenje pomenske in slovnične vezljivosti.² V nobeni drugi zvrsti ni estetska informacija (funkciji poezije sta sicer lahko še zabava in povečano čustveno-intelektualno doživetje)³ predstavljena s takšno koncentracijo sredstev,⁴ kar predvideva povečano pozornost bralca in omogoča interpretativno raznolikost.⁵ Zaradi takšne besedilne zapletenosti (h kateri sodi tudi kontekst pesmi) je prevajanje poezije kompleksna dejavnost, ki zahteva visoko usposobljenost.⁶

Različno razmerje med izvornim in ciljnim besedilom omogoča vzpostavitev treh tipov prevoda pesmi:⁷ (1) *dobesedni* ali *prozni prevod* poustvari izhodiščni pomen in opusti izhodiščne pesniške značilnosti (pogosto je ob pesmi v izvorniku); (2) *adaptacija*, *verzija* ali *imitacija* spremenijo ali opustijo ključne pomenske elemente, tudi pesniške značilnosti izhodiščnega besedila v korist učinkovitosti ciljne pesmi; (3) *poustvarjalni prevod* skuša poustvariti pomenske in pesniške lastnosti izvornika v ciljni pesmi.⁸ Natančnejša je tipologija strategij A. Lefevera: (1) *fonemski prevod* poustvarja izhodiščno glasovno podobo in vsebuje sprejemljivo parafraziranje pomena; (2) *verodostojni prevod* poudarja prevajanje besede za besedo; (3) *metrični prevod* je pozoren na izhodiščni metrum; (4) *prevod v prozi* sledi izhodiščnemu pomenu, v škodo glasovne podobe;

1 I. S. Alekseeva, 2008: *Tekst i perevod. Voprosy teorii*. Moskva, Meždunarodnye otnošenija, str. 138–139. Prim. še S. Bassnett, 2002: *Translation Studies*. London/New York, Routledge, str. 106; F. R. Jones, 2011: *Poetry translation*. V: Y. Gambier, L. van Doorslaer, ur.: *Handbook of Translation Studies 2*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, str. 117.

2 I. S. Alekseeva, 2008: *Tekst ...*, str. 140.

3 F. R. Jones, 2011: *Poetry ...*, str. 117.

4 I. S. Alekseeva, 2008: *Tekst ...*, str. 140. Prim. S. Bassnett, 2002: *Translation ...*, str. 108.

5 J. Boase-Beier, 2013: *Poetry translation*. V: C. Millán, F. Bartrina, ed.: *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York, Routledge, str. 477, 483.

6 F. R. Jones, 2011: *Poetry ...*, str. 119–120. Prim. J. Boase-Beier, 2013: *Poetry ...*, str. 477–478.

7 F. R. Jones, 2011: *Poetry ...*, str. 118–119.

8 Ob poustvarjalnem prevodu potekajo številne debate, npr. o tem, katere elemente izhodiščnega besedila je bolje ohraniti, o težavnosti njihovega prevajanja, o vplivu literarnih norm. Prim. J. Boase-Beier, 2013: *Poetry ...*, str. 480–481.

(5) *ritmični prevod* ohranja metrum in rimo; (6) *prevod s svobodnim verzom*; (7) *interpretacija* vključuje *verzije*, ki ohranjajo bistvo izhodiščne pesmi, ne pa oblike, in *imitacije*, ko prevajalec ustvari svojo pesem (z izvirnikom ima lahko skupna le naslov in »izhodiščno točko«).⁹

Drugačen — nekako v okvirih Lefeverovega *prezapisovanja* (angl. *rewriting*) — je diapazon metabesedilnih možnosti (od interpretacije do pesnjenja) J. Holmesa: (1) *kritična razprava o pesmi v jeziku pesmi*, (2) *kritična razprava o pesmi v tujem jeziku*, (3) *prevod v prozi*, (4) *prevod v verzih (metapesem)*, (5) *imitacija*, (6) *pesem o pesmi*, ki se delno naslanja na izvirnik, in (7) *prevod, ki ga je v obrisih navdahnil izvirnik*.¹⁰ Pri poustvarjanju formalnih vzorcev J. Holmes prepoznava štiri pristope: (1) *mimetičnega* z reprodukcijo izhodiščne oblike (ki ne zagotavlja istega učinka);¹¹ (2) *analogičnega* s funkcijsko podobno ciljno obliko; (3) *organskega* z obliko, ki se zdi prevajalcu po vsebini najbolj ustrežna; (4) *deviantnega (tujega)* z obliko, ki ni implicitno prisotna v izvirniku.¹² Različne možnosti so predmet debat o etiki, katere razpon predstavljata *lojalnost* izvirniku in *odgovornost*, da v ciljnem jeziku nastane pesniško relevantna pesem.¹³ Ne glede na strategijo ali pristop pa kompleksnost poezije pomeni, da se pri njenem prevajanju ni mogoče izogniti premikom ali izgubam.¹⁴

Ciljno besedilo — npr. pesem — je rezultat preoblikovanja jezikovnega gradiva, ki ga usmerjajo prevajalski postopki. Eno izmed njihovih klasifikacij, ki ima praktično vrednost in temelji na bogati teoriji »formalnih premikov«, je predlagal A. Chesterman. Njegove »produkcijske prevajalske strategije« (lahko bi govorili o prevajalskih postopkih) se nanašajo na spremembe, do katerih prihaja pri preubeseditvi in vključujejo »izbiro« med možnostmi (niso jezikovno pogojene spremembe). Delijo se na tri vrste: *skladenjske*, *pomenske* in *pragmatične* (vrste strategij se lahko med seboj prepletajo); prve zadevajo obliko, druge pomen, tretje pa se nanašajo na izbiro informacije, ki jo vodi prevajalčevo poznavanje predvidene publike.¹⁵ Za pričujočo študijo so najbolj relevantne skladenjske strategije, ki se delijo na deset kategorij: (1) *verodostojni prevod* je najbližji izho-

9 Prim. S. Bassnett, 2002: *Translation ...*, str. 87; S. Arduini, U. Stecconi, 2007: *Manuale di traduzione*. Roma, Carocci, str. 26.

10 J. Holmes, 1988: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi, str. 23–24. Prim. B. Hatim, 2001: *Teaching and Researching Translation*. Harlow, Pearson Education, str. 58; S. Bassnett, 2002: *Translation ...*, str. 105.

11 Prim. Bassnett, 2002: *Translation ...*, str. 96.

12 J. Holmes, 1988: *Translated! ...*, str. 26–27. Prim. B. Hatim, 2001: *Teaching ...*, str. 59; S. Arduini, U. Stecconi, 2007: *Manuale ...*, str. 26.

13 F. R. Jones, 2011: *Poetry ...*, str. 119.

14 S. Bassnett, 2002: *Translation ...*, str. 89; I. S. Alekseeva, 2008: *Tekst ...*, str. 140.

15 A. Chesterman, 1997: *Memes of Translation*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, str. 94, 101, 107.

diščni obliki, hkrati pa je slovnično pravilen (ker ga imajo nekateri prevodoslovci za privzeto — angl. *default* — izbiro, ga v članku imenujem *privzeti prevod*); (2) *prevzeti elementi*, *kalki*; (3) *transpozicija* se nanaša na spremembo besednih vrst; (4) *spremembe enote* pomenijo prehode med morfemom, besedo, zvezo, stavkom, stavčno zvezo, odstavkom; (5) *besednozvezne spremembe* so spremembe na ravni besedne zveze (npr. število, določnost, modifikacija v samostalniški zvezi; oseba, čas in naklon v glagolski zvezi); (6) *spremembe stavčne zgradbe* se nanašajo na stavčne člene, besedni red, glagolski način, (pol)stavčnost, (ne) prehodnost; (7) *stavčnozvezne spremembe* prizadevajo razmerje med glavnim in odvisnim stavkom, med tipi odvisnikov; (8) *spremembe kohezije* zajemajo znotrajbesedilno referenco, elipso, substitucijo, pozajmljanje, ponavljanje, rabo povezovalcev; (9) *spremembe ravni* vključujejo premike jezikovnih elementov med glasoslovjem, oblikoslovjem, skladnjo in besedjem; (10) *sprememba sheme* se nanaša na ohranitev, spremembo, izpust ali vpeljevanje retoričnih shem, kot so npr. paralelizem, ponavljanje, aliteracija, metrum.¹⁶

Med ostalimi Chestermanovimi postopki naj izpostavim pomensko strategijo *sinonimije*, izbiro pomensko bližnjega izraza namesto očitne ustreznice, in pragmatično strategijo *informacijske spremembe*, ko pride do dodajanja informacije, relevantne za ciljnega bralca, ali izpusta nerelevantne informacije.¹⁷

2 Srečko Kosovel in njegovi *konsi*

Srečko Kosovel (1904—1926) je eno najpomembnejših imen slovenske književnosti: bil je v prvi vrsti pesnik (njegove poezije vključujejo tudi pesmi v prozi in otroške pesmi), pisal pa je tudi kratko prozo in eseje. Po otroštvu na domačem Krasu se je vpisal na ljubljansko realko, nato pa na Filozofsko fakulteto v Ljubljani, kjer je študiral romanistiko, filozofijo in slavistiko, zanimala pa ga je tudi pedagogika. Kosovelova mladost je časovno sovpadla s prvo svetovno vojno, ki je napovedovala — z vsemi nerešenimi vprašanji — grozote druge svetovne vojne. V letih 1925—1926 je Kosovel, sit fašističnega zatiranja na Primorskem, represivne Kraljevine SHS, evropskega imperializma in slovenske razdeljenosti med klerikalizmom in liberalizmom, zavzel skoraj oporečniško držo (v smeri socialističnega aktivizma) ter nihal med poezijo in politično dejavnostjo. Kosovel je do konca življenja, kljub oviram bližnjih in založnikov, vztrajal v svojem književnem delovanju, prepričan v svoje pesniško poslanstvo.

¹⁶ A. Chesterman, 1997: *Memes ...*, str. 94—101.

¹⁷ A. Chesterman, 1997: *Memes ...*, str. 102, 109—110.

Kosovelova poezija se deli v tri sklope, ki se med seboj spiralno navezujejo.¹⁸ Prvi sklop predstavlja impresionizem, v katerem prevladujejo podobe Krasa (kot življenjske stvarnosti), ki imajo pogosto simboličen pomen in s katerimi Kosovel prehaja v ekspresionistično izražanje občutij in odnosa do sveta. Kot ekspresionist Kosovel impresije nadomesti z eksistencialnimi in etičnimi vprašanji — o smrti, problematiki človeka in socialnih sprememb, kolektivni apokalipsi ipd. — v pogosto raztrgani, neharmonični obliki.

Med 1924 in 1925 je Kosovel začel eksperimentirati s pesniškimi konstrukcijami, ki jih je imel zaradi sinteze literarnega konstruktivizma in tradicije za svojevrsten doprinos k evropskemu konstruktivizmu. Konstruktivistične pesmi (nekatero se imenujejo *konsi*) stopnjujejo Kosovelov ekspresionizem (dopolnjujejo ga izbrane dadaistične, nadrealistične in futuristične prvine). Motivi in ideje ostajajo načeloma isti,¹⁹ a v drugačni — neestetski in tehnični — obliki: konstrukcije so pesmi, na videz brez logične zveze sestavljene iz parol, gesel, tehničnih ali matematičnih obrazcev (včasih simbolov), tipografije, tudi nadrealističnih podob, a hkrati organske tvorbe (po obliki, vsebini in jeziku). Kosovelove konstruktivistične pesmi predstavljajo najmodernejši tip slovenske poezije v tem času, ker pa so dolgo ostale neobjavljene, niso imele vpliva na sočasno poezijo. Zadnjo fazo Kosovelovega ustvarjanja predstavljajo socialnorevolucionarne pesmi, t. i. *integrali*, ki jih zaznamujejo realistični okviri in napoved socrealizma.

Kosovel ni nikoli objavil načrtovane pesniške zbirke *Zlati čoln* — za prvo izdajo njegove poezije z naslovom *Pesmi* leta 1927 je zaslužen A. Gspan. V nadaljevanju je Kosovelova dela objavljala A. Ocvirk: leta 1931 so izšle *Izbrane pesmi*, leta 1946 prvi del *Zbranega dela* (druga izdaja 1964), a brez avantgardističnih pesmi, ki so bile prvič objavljene leta 1967 v posebni zbirki *Integrali* '26. Pesmi so takoj pritegnile pozornost sodobnih slovenskih avtorjev, ki so v Kosovelu videli revolucionarnega modernista in svojega predhodnika. Pozneje sta izšla še dva dela Kosovelovih *Zbranih del* (1974, 1977).²⁰

18 V strokovni literaturi se pojavljata dve različni globalni delitvi Kosovelovega ustvarjanja na tri sklope: *impresionizem*, *ekspresionizem*, *konstruktivizem* in *impresionizem*, *konstruktivizem*, *integrali*.

19 F. Zadavec izpostavlja mestno in tehnično civilizacijo, demoralizacijo in materializacijo (dekadenco) Evrope, politično moralo (Slovenije, Jugoslavije in Evrope), ki obsega lažnost meščanske demokracije, nacionalizme, fašizem. Prim. F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel 1904–1926*. Koper/Trst, Založništvo Lipa/ZTT, str. 159–187.

20 J. Kos, 1976: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana, DZS, str. 329–334; F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 11–305; N. Kocijančič Pokorn, 1998: *Beyond the Avant-Garde and Expressionism: Srečko Kosovel's Integrals*. V: S. Kosovel: *Integrals*. N. Kocijančič Pokorn, K. Jerin, P. Burt, prev. Ljubljana, Slovene Writers' Association, str. 11–19; J. Vrečko, 2011: *Srečko Kosovel. Monografija*. Ljubljana, Založba ZRC,

3 Prevodi Kosovelovih del v tuje jezike (s poudarkom na analiziranih prevodih)

Prevodi Kosovelovih del so bili v knjižni obliki objavljeni — po podatkih *Javne agencije za knjigo RS* in bibliografskega sistema COBISS — v najmanj 22 jezikih: v angleščini, arabščini, beloruščini, bosanščini, češčini, esperantu, francoščini, grščini, hrvaščini, italijanščini, katalonščini, kitajščini, madžarščini, makedonščini, nemščini, poljščini, retoromanščini, romunščini, slovaščini, srbohrvaščini, srbščini in španščini.²¹ Med jezike, v katerih je največ izdaj Kosovelovih del, sodijo italijanščina, osrednjejužnoslovanski jeziki (s štokavsko osnovo; srbohrvaščina, bosanščina, hrvaščina, srbščina), nemščina in angleščina.

Kosovelovi prevodi v osrednjejužnoslovanske jezike so delo številnih prevajalcev, med katerimi izstopa Josip Osti, ki je prevedel tudi analizirane hrvaške prevode.²² J. Osti (1945—2021) je bil pesnik, pisatelj, esejist, kolumnist in prevajalec, ki je pisal v bosanščini (v svojem »jeziku spominov«) in slovenščini. Za svoja dela, prevedena v mnoge jezike, je prejel ugledne slovenske, jugoslovanske in mednarodne literarne nagrade. Bil je zelo plodovit prevajalec — prevedel je več kot 140 slovenskih del, proznih in pesniških, starejših in sodobnih. Posebno mesto v Ostijevem prevajalskem opusu zaseda Kosovel s sedmimi izdajami: *Čovjek iza Brda* (Banja Luka, 1989), *Integrali* (Ljubljana, 1993), *Integrali* (Sarajevo, 2003), *Slutnja smrti* (Cetinje, 2013), *Integrali* (Beograd, 2016), *Integrali* (Zagreb, 2019) in *Pisma sestri Karmeli* (Ljubljana, 1995).²³ Analizirani prevodi Kosovelovih konsov so izšli v zbirki *Integrali*, ki jo je leta 2019 izdala založba MeandarMedia v Zagrebu; konsi so bili prevedeni po drugi knjigi *Zbranih del*

ZRC SAZU, str. 7—485. M. Košuta, 2011: *Come un razzo rosso ...* V: S. Kosovel: *Ostri ritmi — Aspri ritmi*. J. Milič, ur. in prev. Trieste, ZTT EST, str. 7—53.

- 21 Prim. bazo prevodov *Javne agencije za knjigo RS* (<https://www.jakrs.si/>) in bibliografski sistem COBISS (<https://plus.si.cobiss.net/>). — O prevodih so nastale mnoge prevodoslovno-prevodne študije: npr. N. Kocijančič Pokorn, P. Burt, K. Jerin so pisali o svojih angleških prevodih, M. Grgič, M. Ožbot, M. Pirjavec, J. Zoltan o italijanskih prevodih, S. Borovnik o nemških, K. Šalamun Biedrzycka o francoskih, K. Bucka o poljskih, S. Repar o slovaških, S. Martín in J. Markič pa o španskih prevodih.
- 22 Za ostale prevode so zaslužni G. Janjušević in D. Poznanović (1964, 1975), S. Mihalič (1980), G. Janjušević (1981), A. M. Kobal (1981), B. Pavlovič (1986), I. Bekrić (1997, 2004), R. Dabo (2004).
- 23 Prim. bibliografski sistem COBISS (<https://plus.si.cobiss.net/>); L. Dimkovska, 2005: *Književnost priseljencev v Sloveniji — njene značilnosti in položaj v slovenski kulturi*. »Dve domovini«, št. 22, str. 60—63; M. Mugerli, 2005: *Slovenski prevodi literarnih del priseljenjskih avtorjev po letu 1990*. »Dve domovini«, št. 22, str. 86; P. Pogorevc, ur., 2006: *Ten Authors from Slovenia*. Ljubljana, Chamber of Commerce and Industry of Slovenia, str. 37.

(1974), dodane pa so jim tri pesmi iz izdaje leta 1967.²⁴ Previde dopolnjujejo spremna beseda J. Ostija (*Pjesnik ekstaze smrti i žudnje za novim životom koji je istovremeno bio i nije bio avantgardist*), opombi o avtorju in prevajalcu.

Bera Kosovelovih del v italijanščini obsega (po mojem štetju) kar 17 knjižnih izdaj, za več kot polovico pa je zaslužna Jolka Milič, katere prevod je analiziran v prispevku.²⁵ J. Milič (1926—2021), literarna kritičarka, esejistka, pesnica in prevajalka, je bila ena največjih posredovalk med slovensko in italijansko literaturo.²⁶ Prevajala je zlasti poezijo — iz italijanščine (delno iz francoščine, španščine) v slovenščino ter iz slovenščine (včasih iz bosanščine) v italijanščino; prevedla je dela več kot 170 pesnikov in pesnic slovenske in svetovne književnosti. Za svoje delo je prejela mnoga priznanja v Sloveniji in Italiji.²⁷ J. Milič se je poglobljeno posvečala Kosovelu, na kar opozarja devet knjižnih izdaj prevodov: *Poesie di velluto e Integrali* (s P. Merkušem; Trst, 1972), *Poesie e integrali* (Trst, 1976), *Ves svet je kakor — Tutto il mondo è come* (Sežana, 2000), *Kons in Il mio canto — Moja pesem* (Trst, 2002), *Kons 2* (Trst, 2003), *Ostri ritmi — Aspri ritmi* (Trst, 2011, 2020), *Non chiedermi cos'è la vita, vivi!* (Trst, 2015).²⁸ Analizirani prevodi se nahajajo v zbirki *Ves svet je kakor — Tutto il mondo è come*, ki jo je leta 2000 izdala Občina Sežana.²⁹ Dvojezična zbirka (v slovenščini in italijanščini) vsebuje 87 *pesmi* in 114 *integralov*, predgovor *Kosovel, kraški poet in avantgardist* profesorja J. Vrečka, podatke o pesniku, nekaj

24 S. Kosovel, 2019: *Integrali*. J. Osti, prev. Zagreb, MeandarMedia, str. 191.

25 Kosovelova dela so v italijanščino prevajali še P. Merkuš (skupaj z J. Milič; 1972), L. Morandini, M. Vertovec, M. Kravos (1979, 1980), G. Brazzoduro (1989), M. Obit (1999, 2017, 2020) in D. Betocchi (2014, 2016).

26 Z. Jan, 2000: *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945*. Ljubljana, Založba Rokus/Slavistično društvo Slovenije, str. 18—22, 103—113, 182—186; M. Košuta, 2014: »Le drugo ime za ljubezen ...«. *Novejše knjižno italijanjenje slovenskega leposlovja (2000—2013)*. »Przekłady literatur słowiańskich«, št. 5/1, str. 224.

27 Prim. biografski leksikon *Primorci.si* (<http://www.primorci.si/>); regijski portal *Kamra* (<https://www.kamra.si/digitalne-zbirke.html>).

28 Prim. bibliografski sistem *COBISS* (<https://plus.si.cobiss.net/>). O posredovanju Kosovelove poezije v italijanščino in J. Milič, prim. Z. Jan, 2001: *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih ter Bibliografski dodatek*. Ljubljana, Založba Rokus/Slavistično društvo Slovenije, str. 25—42. Previde J. Milič je z vidika razmerja med podomačevanjem in potujevanjem ter položaja v italijanskem kulturno-literarnem prostoru obravnavala M. Ožbot. Prim. M. Ožbot, 2011: *Dwarfs in Giants' Lands: Some Observations on Translating Minor Literatures into High-Impact Cultures — The Case of Slovene Literature in Italy*. »Meta«, št. 56/3, str. 516, 521; M. Ožbot, 2018: *O Kosovelovi »evropskosti« in še posebej o dveh nedavnih prevodih njegove poezije v italijanščino*. V: I. Žunkovič, T. Smolej, ur.: *Življenje med antiko in avantgardo: zbornik ob jubileju Janeza Vrečka*. Ljubljana, Znanstvena založba FF, str. 210—211.

29 S. Kosovel, 2000: *Ves svet je kakor — Tutto il mondo è come*. J. Milič, ur. in prev. Sežana, Občina Sežana.

slikovnega gradiva, pesmi v Kosovelov spomin, kritična mnenja in osnovno bibliografijo.

4 Analiza

Prevodi izbranih Kosovelovih konsov (pogl. 1) so analizirani glede na Chestermanove prevajalske strategije — predvsem gre za skladenjske strategije, ki jih dopolnjujeta pomenska strategija *sinonimije*³⁰ in pragmatična *sprememba informacije* (pogl. 1.1); ločeno opozarjam na retorične sheme in tipografijo. Na koncu sledi opredelitev »rekonsov« po obliki (tj. po dolžini verzov)³¹ in tipu povedi (enostavčna, dvostavčna, nestavčna ipd.).

4.1 Kons: MAŠ̄ (*Naša mačka*)

Ljubezenski *Kons: MAŠ̄ (Naša mačka)* Kosovel gradi z analogijo: subjekt *mačkine zelene oči* šaljivo primerja z *zelenimi očmi ljubice, zeleno kuščarico z zelenim pasom ljubice, ljubico z mačko*, na koncu pa pomenljivo izjavi, da *jo* — Mačko? Ljubico? — ima v naročju.³² B. Tokarz poudari mačko-ljubico, ki spominja na da Vincijevo *Damo s hermelinom*, igro med dvopomenskostjo silepsisa in večpomenskostjo simbola, ki sproža medbesedilno igro z besedili kulture.³³ *Kons* ima tri kitice s 15 (6, 7 in 2) dokaj kratkimi verzi³⁴ in pet povedi (3 enostavčne, 2 nestavčni/medmetni). Med retoričnimi shemami se pojavlja končno ponavljanje *oči* (v. 2, 4 in 12), kombinacija rime in glasovne podobnosti *pas — lase — stas — jaz* (v. 9, 11, 13, 15) ter paralelizem z mnogovezjem: *in zlate lase / in zelene oči / in vitek stas* (v. 11—13).

30 Kot *sinonimijo* obravnavam — gre za praktično metodološko rešitev — leksikalno ustreznico, ki se pomensko jasneje loči od izhodiščnega izraza.

31 Dolžino verzov določa število zlogov. Če je po dolžini enakih več kot 90 % verzov (enakost vključuje tudi odklon za en zlog), govorim o ujemalni obliki, pri več kot 60 % enakih verzov o podobnosti, pri manj kot 60 % pa o razlikovanju.

32 F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 67, 198. B. Tokarz omenja še ritmično stilizacijo v smeri ljudske pesmi. Prim. B. Tokarz, 2004: *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, str. 60.

33 B. Tokarz, 2004: *Między destrukcją ...*, str. 114.

34 Število zlogov po verzih — izvornik: 4 / 6 / 5 / 3 / 3 / 7 / 4 / 5 / 5 / 6 / 5 / 5 / 4 / 5 / 4; hrv. prevod: 4 / 6 / 6 / 3 / 3 / 7 / 2 / 4 / 5 / 6 / 5 / 5 / 4 / 5 / 5; it. prevod: 5 / 4 / 6 / 5 / 7 / 7 / 4 / 4 / 7 / 7 / 6 / 4 / 7 / 7 / 3.

V hrvaščini je v vseh verzih privzeti prevod. Le na ravni retoričnih shem prihaja do delne spremembe rime in glasovne podobnosti: *pas — kosu — stas — ja* (na koncu asonanca; v. 9, 11, 13, 15). Po obliki (gl. op. 34) in tipu povedi se izvornik in prevod ujemata.

V italijanščini se privzeti prevod pojavlja v desetih verzih, pet verzov pa zaznamujejo druge skladenjske strategije: v štirih verzih (5—6, 14—15) se spremeni stavčna zgradba (besedni red) in v treh enota (pridevnik *večerno* — predložna zveza *di una sera* v. 6; pridevnik *zlati* — predložna zveza *d'oro* v. 11; medmet *ha* — medmetna zveza *ah ah* v. 14), gl. 1. V enem verzu nastopa sinonimija (*vitek stas — vitino sottile* v. 13), gl. 2. Verz 3 vključuje pragmatično spremembo informacije — v opombi prevajalka razloži zamenjavo Kosovelovega *ametista* z Ocvirkovim *malahitom*, gl. 3. Od retoričnih shem je ohranjen paralelizem *e capelli d'oro / e occhi verdi / e un vitino sottile* (v. 11—13; a s predložno zvezo *d'oro*). Po obliki sta si izvornik in prevod načeloma podobna (gl. op. 34), po tipu povedi pa se ujemata.

- (1) **Ha**, in njo nosim / v naročju jaz. — **Ah ah**, e io la porto / in braccio.
(v. 14—15)
- (2) in **vitek stas** — e un **vitino sottile** (v. 13)
- (3) kot malachita, — come malachite,* (v. 3)

* Nel testo originale il poeta, per errore, paragona gli occhi verdi all'ametista. Il curatore dell'opera omnia Anton Ocvirk l'ha sostituito con malachite (v originalnem besedilu pesnik, zmotno, zelene oči primerja z ametistom. Urednik zbranega dela Anton Ocvirk ga je zamenjal z malahitom).

4.2 Kons: N

V konsu, katerega osrednji motiv je ljubezenski, naj bi subjekt le mimogrede ugotavljal neka objektivna stanja.³⁵ Dogajalni prostor je *morje*, ki ga preleti *bela globica* — subjektovo mirovanje prekine napoved pozitivnosti (*zmaga*), ki pa morda prinaša tudi razočaranje (*žareče srce, na katerega padajo sinji kristali rose*). Nato se s *svojimi drobnimi nožicami* pojavi ona, ki oživi subjektovo statičnost (*jadrnica, morje*), kar prinese veselje in sproži navdušujoč poziv k potovanju-plovbi, morda kot odkrivanju novega (*skozi Gibraltar v Ameriko*).³⁶

35 F. Zadravec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 200—201.

36 Prim. sicer kritičnost do »amerikaidnosti« (erotizacije) v F. Zadravec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 168—172.

Kons sestavlja blok 14 različno dolgih verzov³⁷ in devetih različno kompleksnih povedi (5 enostavčnih, 3 dvostavčne in 1 nestavčna). V konsu ni izrazitih retoričnih shem.

Hrvaški prevod lahko v celoti označim kot privzet. Po obliki sta si izvornik in prevod zelo podobna (gl. op. 37), po tipu povedi pa sta ujemalna.

V italijanščini se privzeti prevod nahaja v osmih verzih, v šestih pa druge skladenjske strategije. Štirikrat bi lahko govorili o spremembi stavčne zgradbe — dvakrat se spremeni besedni red (v. 9, 11), po enkrat stavčni členi in prehodnost (v. 7), gl. 5—7; trikrat se pojavi sprememba kohezije (*si stopila — sei salita a bordo* z meronimom jadrnice v. 8; izpust zaimkov *ta, ti* v. 3, 11), dvakrat sprememba enote (glagol *vztrepetavati* — glagolska zveza *fare vibrare* v. 7; glagol *zašumeti* — glagolska zveza *mettersi a sussurrare* v. 10) in enkrat sprememba stavčne zveze (posledično podredje — vezalno priredje v. 7), gl. 6—7. Verz 7 zaznamujeta dve sinonimiji (*da — e; vztrepetavati* — vzročnik *fare vibrare*), gl. 7. Oblikovno sta izvornik in prevod načeloma podobna (gl. op. 37), po tipu povedi pa ujemalna (z izjemo stavčne zveze iz v. 7).

(5) Veselje je naše. — *Nostra è l'allegria.* (v. 9)

(6) ko si ti stopila z obali — *quando dalla riva sei salita* (v. 11)

(7) da *vztrepetava* žolto jadro? — e *fa vibrare* la vela gialla? (v. 7)

4.3 Kons (*Tiger*)

Kons se začne s podobo *tigra*, ki *raztrga krotilca*, in opozorilom, da se *narava* ne da ukalupljati (*dresirati*). Podoba je prenesena na človeka v mehaniziranem, tehnologiziranem svetu, pri čemer je opozorjeno na nevarnost iz drame K. Čapka *Rossum's Universal Robots* (R. U. R.), ko se umetni stvori, izdelani kot humunkulusi, uprejo svojim gospodarjem.³⁸ Ravnovesje sveta se skriva v dobroti — do narave, živali, človeka. V zaključku pesmi sledi poziv tistim, ki so odgovorni za »mehanizacijo« sveta (*dompter*), naj se umaknejo, v ospredje pa stopi *človek*. Subjekt pokliče naslovnike k uporabi proti mehanizaciji, proti *taylorizmu* (*taylorjanske tvornice*) kot znanstveno opredeljenemu globaliziranemu industrijskemu menedžmentu.³⁹

37 Število zlogov po verzih — izvornik: 10 / 6 / 8 / 6 / 10 / 8 / 9 / 12 / 6 / 7 / 9 / 7 / 9 / 4; hrv. prevod: 10 / 6 / 9 / 6 / 10 / 6 / 11 / 13 / 5 / 7 / 8 / 6 / 8 / 4; it. prevod: 11 / 9 / 7 / 5 / 14 / 7 / 10 / 15 / 5 / 10 / 10 / 8 / 12 / 5.

38 J. Vrečko, 2011: *Srečko Kosovel ...*, str. 425.

39 M. Juvan, 2009: *Kosovelova referenca na Čapka in njen kontekst*. »Primerjalna književnost«, št. 32/1, str. 181.

Človek ni robot.⁴⁰ J. Vrečko opozarja še na eno dimenzijo konsa: odkriva možno zvezo z zgodnjim tigrovstvom in uporom Primorcev proti brezdušnemu fašizmu.⁴¹ Kons sestavlja pet kitic z različnim številom verzov (6, 5, 3, 2 in 1; vseh je 17), ki se po dolžini razlikujejo;⁴² v pesmi je 15 večinoma kratkih povedi (12 enostavčnih, 2 nestavčni in 1 dvostavčna). Med retoričnimi shemami naj omenim prestopno rimo v prvi kitici, tj. *dresirati* — *dresura* — *mehanizirati* — *kulture* (v. 3—6), ki jo dopolnjuje glasovna podobnost (v. 3—4), in paralelizem v verzih 3 in 5, 4 in 6 (zadnji ni popoln). Med tipografsko zanimive elemente sodijo velike odebeljene črke v verzih 15—16, kjer besedilo poteka vzporedno v dveh stolpcih, gl. 15, in kratica °R U °R (v. 8), zapisana po izgovoru.

V hrvaščini je v 13 verzih privzeti prevod. O drugih skladenjskih strategijah bi lahko govorili v štirih verzih, s po dvema spremembama enote (glagol *se ne da* — glagolska zveza *nije moguće* v. 3, 5) in besedne zveze, in sicer glagolskega časa (sedanjik *izbruhne* — aorist *banu* v. 9) in števila (ed. *opeke* — mn. *cigala* v. 16), gl. 8—10. Sinonimija se pojavi le enkrat (*izbruhniti* — *banuti* v. 9), gl. 9. Retorične sheme in tipografske posebnosti so ohranjene. Po obliki sta si izvornik in prevod podobna (gl. op. 42), po tipu povedi pa se ujemata.

(8) Zveri se **ne da** dresirati. — Zvijer **nije moguće** dresirati. (v. 3)

(9) Iz Homunkulusov **izbruhne** človek. — Iz Homunkulusā **banu** čovjek.
(v. 9)

(10) HIŠA / IZ OPEKE. — KUĆA / OD CIGALA. (v. 15—16)

V italijanščini privzeti prevod vsebuje 12 verzov, druge skladenjske strategije pa pet. Med njimi prevladujejo stavčne spremembe: dve besednoredni (v. 3, 5), po ena stavčnočlenska (v. 4) in stavčno-polstavčna (v. 2), gl. 11—13; tem sledijo dve spremembi enote (glagol *se da* — glagolska zveza *è possibile* v. 3; predložna zveza za *natura* — samostalnik *la natura* v. 4), po ena sprememba stavčne zveze (vezalno priredje — gerundijski polstavek v. 2), transpozicija (samostalnik *dresura* — glagol *addomesticare* v. 4) in sprememba kohezije (izpust kazalnega zaimka *to* v. 13), gl. 11—14. V »rekonsu« se pojavljajo tri primeri sinonimije (*dresirati* — *ammansire* v. 3; *ni* — *non si lascia*, *dresura* — *addomesticare* v. 4), gl. 11—12. Retorične sheme (rima, paralelizma) v italijanskem prevodu niso ohranjene. Pri tipografsko zanimivih elementih je treba omeniti prevod

40 F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 161—163; B. Tokarz, 2004: *Między destrukcją ...*, str. 114; M. Juvan, 2009: *Kosovelova referenca ...*, str. 179.

41 J. Vrečko, 2011: *Srečko Kosovel ...*, str. 424—426.

42 Število zlogov po verzih — izvornik: 9 / 5 / 9 / 8 / 11 / 8 / 8 / 6 / 11 / 6 / 8 / 6 / 9 / 8 / 5 / 7 / 5; hrv. prevod: 10 / 5 / 10 / 9 / 13 / 9 / 9 / 6 / 10 / 8 / 8 / 8 / 7 / 8 / 5 / 7 / 7; it. prevod: 11 / 4 / 12 / 13 / 13 / 11 / 9 / 8 / 10 / 9 / 6 / 9 / 9 / 8 / 10 / 7 / 7.

kratice ^{er}Re U ^{er}Re po izgovoru in ohranitev tipografske označenosti v verzih 14—15 (kljub premiku označenosti zaradi besednorednih zahtev), gl. 15. Oblikovno se italijanski prevod in izvornik razlikujeta (gl. op. 42), po tipu povedi pa se načeloma ujemata (z izjemo polstavka iz v. 2).

(11) Zveri se ne da dresirati. — Non è possibile ammansire le belve. (v. 3)

(12) Za prirodu ni dresure. — La natura non si lascia addomesticare. (v. 4)

(13) in ga raztrgal. — sbranandolo. (v. 2)

(14) Človek: to je nova beseda. — L'uomo: è una parola nuova. (v. 13)

(15) Uničite **taylorjanske** Distruggete **le fabbriche**

TVORNICE! HIŠA IZ TAYLORISTICHE! UNA CASA DI

UNIČITE! OPEKE. DISTRUGGETE! MATTONI. (v. 14—16)

4.4 Kons: 4

Kons: 4 uvede *obsojanje Einsteina v Bostonu*: Boston naj bi bil prispodoba za kardinala W. H. O'Connella, ki je nasprotoval »brezbožni« (nevarni) Einsteini teoriji relativnosti,⁴³ ta pa je Kosovelu pomenila pozitivno relativizacijo »dokončnega« in podporo neskončnosti »vsega fizisa in časa«. ⁴⁴ Uvodu dela sledijo podobe političnih pregonov in sprememb, *teroriziranje* vojske in policije. V takšnem svetu so privilegirani *veliki ljudje*, medtem ko morajo *majhni* živeti po *paragrafih*. Najbrž tem svet prinaša — v odstavkih — kazni, *zapore*, *pregnanstvo*, tudi subjektu, ki pa mu *jok* (ko naslovi *ljubico*) ne predstavlja možnosti, temveč se vsemu protičloveškemu upre s svojim heroizmom,⁴⁵ s svojo neomajnostjo, *trdostjo*. Kons tvori blok 24 različno dolgih verzov⁴⁶ in 22 večinoma kratkih povedi (11 enostavnih, 9 nestavnih in 2 večstavčni). Med retoričnimi shemami sta dva paralelizma (s ponovitvijo): *Relativiteta nevarna? / Kitajski študentje nevarni?* (v. 3, 6) in *Frajtar terorizira. / Žandar terorizira* (v. 10—11);

43 R. Kodrič, 2011: *Listkarstvo in politična invectiva med pobudniki Kosovelovega duhovnega in pesniškega zorenja*. »Primerjalna književnost«, št. 34/1, str. 110.

44 F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 165—166.

45 F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 178, 183.

46 Število zlogov po verzih — izvornik: 7/7/9/7/6/9/5/8/9/7/7/8/8/7/6/6/5/6/5/6/9/8/5/8; hrv. prevod: 8/6/7/7/6/8/5/10/9/8/7/7/9/8/7/6/5/9/6/5/8/9/7/9; it. prevod: 6/6/12/7/6/13/6/8/7/9/8/6/10/11/9/6/6/8/5/7/7/8/8/9.

v verzih 15—17 se pojavi še tipografski paralelizem: odebeljenemu znaku za odstavek (§) in simbolu obsojenca sledi navedba kazni (npr. § X: *14 dni v zapor* v. 15).

V hrvaščini se privzeti prevod pojavlja v 22 verzih, v dveh pa so prisotne druge skladijske strategije: dve stavčni spremembi, besednoredna (v. 13) in stavčnočlenska (v. 18), in ena sprememba enote (pridevnik *zaprt* — predložna zveza *u zatvoru* v. 18), gl. 16—17. V »rekonsu« se pojavlja tudi en primer »sinonimije« (večji odmik, prim. *frajtar* — *poreznik* v. 10), gl. 18. Hrvaški prevod ohranja izhodiščni retorični shemi in tipografske posebnosti. Oblikovno sta izvornik in prevod zelo podobna (gl. op. 46), po tipu povedi pa se ujemata.

(16) po svoje duše zakonih. — po zakonima svoje duše. (v. 13)

(17) 21 let sem bil *zaprt* — 21 godinu bio sam *u zatvoru*. (v. 18)

(18) *Frajtar* terorizira. — *Poreznik* terorizira. (v. 10)

V italijanščini se privzeti prevod pojavlja v 15 verzih. Druge skladijske strategije v ostalih devetih verzih vključujejo šest stavčnih sprememb, in sicer po tri besednoredne (v. 6, 18, 21) in stavčno-(proti)eliptične (v. 3, 6, 20), pet sprememb kohezije (dodajanje pomožnika *essere* v. 3, 6; izpust pomožnika *biti* v. 20; izpust svojilnega zaimka *svoj* v. 13; izpust kontaktnega medmeta *hej* v. 21), gl. 19—20, po eno transpozicijo (samostalniki *vlade* — zaimek *ne* v. 8) in spremembo enote (samostalniška zveza *veliki ljudje* — posamostaljeni pridevnik *i grandi* v. 12), gl. 21—22. Prevajalka se je v verzu 7 odločila za pragmatično spremembo informacije — v opombo je umestila zgoščeno informacijo o kratici SHS, gl. 24. V italijanskem prevodu na en paralelizem vpliva sprememba besednega reda, prim. *La relatività è pericolosa? / Son pericolosi gli studenti cinesi?* (v. 3, 6); tipografske posebnosti so ohranjene. Po verzih se izvornik in prevod nekoliko razlikujeta (gl. op. 46), pri tipu povedi pa prihaja do treh odstopanj (dve stavčni povedi nam. nestavčnih v. 3, 6; ena nestavčna nam. stavčne v. 20).

(19) Kitajski študentje nevarni? — *Son pericolosi gli studenti cinesi?* (v. 6)

(20) *Hej* ljubica, ti bi jokala? — Tu, cara, piangeresti?

(21) Dosti *vlad* je že menjala — Molti *ne* ha già cambiati (v. 8)

(22) Veliki ljudje živijo — I grandi vivono (v. 12)

(23) SHS menja vlado. — SCS* cambia governo.

* SCS: Serbia, Croazia, Slovenia (Srbija, Hrvaška, Slovenija).

4.5 Kons (*Truden evropski človek*)

V konsu subjekt opozarja pred nevarnostjo sodobne civilizacije, govori o zatonu dotedanje evropske civilizacije:⁴⁷ *truden evropski človek*, izpraznjen človek krize, »materialist«,⁴⁸ *žalostno* opazuje zaton (*zlati večer*) evropske civilizacije *brez srca*.⁴⁹ Soočanje s krizo utruja (*izmučena borba*), kriza prazni duše,⁵⁰ je boleča — evropska civilizacija umira. Kons se konča s pozivom k človeški empatičnosti (*usmiljenju*) in z dvomom, negotovostjo⁵¹ — v obliki retoričnega vprašanja — v intelektual(izira)no reševanje eksistencialnih vprašanj (dvom v *profesorsko razumevanje življenja*).⁵² V konsu ima Kosovel funkcijo Atlasa sveta, kar se v romantičnem in ekspresionističnem svetovnem nazoru navezuje na razumevanje pesnika kot demiurga.⁵³ Kons sestavlja blok 14 različno dolgih verzov⁵⁴ in 11 povedi različnega tipa (6 nestavčnih, 4 enostavne in 1 dvostavčna). Od retoričnih shem izpostavljam paralelizem z (leksikalno zrcalnim) nasprotjem *Civilizacija je brez srca. / Srce je brez civilizacije* (v. 6—7), ponovitev *Usmiljenje! Usmiljenje!* (v. 12) in primerjavo *večer peče kot ogenj* (v. 4).

V hrvaščini 13 verzov zaznamuje privzeti prevod; le v verz 2 se nahaja stavčna sprememba besednega reda, gl. 24. Na ravni retoričnih shem v prevodu ne prihaja do sprememb. Po obliki (gl. op. 54) in po tipu povedi se hrvaški prevod in izvirnik ujemata.

(24) **strmi žalostno** v zlati večer, — **žalosno zuri** u zlatnu večer (v. 2)

47 F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 161; D. Poniž, 2003: *Slovenske zgodovinske avantgarde med Podbevškom in Tankom*. »Filologiške zametki«, št. 2/2, str. 175.

48 A. Adam, 2013: *Kosovelov demokratični socializem*. »Ustroj«, št. 5, str. 5—6.

49 Prim. D. Pavlič, 2005: *Kosovel in moderna poezija: analiza podobja*. »Primerjalna književnost«, št. 28/Posebna številka, str. 28. — Do civilizacije je imel Kosovel ambivalenten odnos: videl je njeno uporabno vrednost, hkrati pa pred njeno prevlado nad ljudmi postavljala individualnost; hvalil je svetle tovarne in obenem klical k njihovem rušenju, ker se človek ne more mehanizirati, podobno kot se živali ne morejo dresirati. — *Kons (Truden evropski človek)* naj bi predstavljal sintezo podobe evropskega človeka, ki jo uokvirjata dve metafori: *civilizacija je brez srca* in *srce je brez civilizacije* — človeka v kontekstu univerzuma, biologije in narave, družbe ali tehnike (civilizacije) zaznamujejo čustva, sočutje, empatija. Prim. B. Tokarz, 2004: *Między destrukcją ...*, str. 62, 115.

50 Prim. D. Pavlič, 2005: *Kosovel ...*, str. 29.

51 B. Tokarz, 2004: *Między destrukcją ...*, str. 60.

52 A. Adam, 2013: *Kosovelov ...*, str. 6.

53 B. Tokarz, 2004: *Między destrukcją ...*, str. 59.

54 Število zlogov po verzih — izvirnik: 7 / 9 / 7 / 6 / 1 / 10 / 10 / 6 / 6 / 7 / 4 / 8 / 5 / 7; hrv. prevod: 8 / 9 / 8 / 6 / 1 / 10 / 10 / 6 / 7 / 8 / 4 / 8 / 8 / 7; it. prevod: 6 / 12 / 6 / 5 / 2 / 9 / 8 / 6 / 8 / 8 / 6 / 4 / 6 / 6.

V italijanščini se privzeti prevod nahaja v desetih verzih, medtem ko ostale štiri zaznamujejo druge skladenjske strategije: štiri stavčne spremembe, tj. po dve besednoredni (v. 4, 10) in stavčnočlenski (v. 2, 10), in dve spremembi enote (samostalniška zveza *evropski človek* — samostalnik *un europeo* v. 1; samostalnik *večer* — samostalniška zveza *il fuoco della sera* v. 10), gl. 25—27. Dva verza vsebujeta tri sinonimne izbire (*strmi* — *contempla* v. 2; *izmučena borba* — *lotta massacrante* v. 8; *peče* — *arde* v. 10), gl. 25—26. Med večinoma ohranjenimi retoričnimi shemami opozarjam na izpust primerjave (v. 10), gl. 26. Italijanski prevod in izvornik sta si po verzih podobna (gl. op. 54), po tipu povedi pa se ujemata.

(25) *strmi* žalostno v zlati večer, — *contempla* tristemente l'aurata sera (v. 2)

(26) Večer peče kot ogenj. — *Arde il fuoco della sera.* (v. 10)

(27) od duše njegove — *della sua anima* (v. 4)

4.6 Kons.Ikarus

Kons po M. Šušteršič govori o Slovencih, njihovem značaju, usodi in perspektivi. Petkrat ponovljeni izraz Slovenec pomeni pripadnika naroda in časopis, značilnosti obeh pa so zamenljive: Slovenec je neangažiran, časopis *Slovenec* kupljiv, in obratno;⁵⁵ prim. dvojnost *brezciljnega Slovenca* (pripadnika naroda) in *Slovenca / črno obrobjenega* (časopis).⁵⁶ J. Vrečko se ob tem naveže še na Ikarja, ki ga Kosovel vidi »kot večni človekov konstruktivni projekt o človeku ptici in o uresničevanju umetniškega ustvarjalnega smisla«, in v konsu prepoznava »vzpon«: možnost preseganja stanja, v katerem se nahaja slovenstvo (in opozori na K. Jugo, slovenskega Ikarja, ki je zaupal v spremembo narodnega značaja in si prizadeval za njegovo opolnomočenje, pokončnost), boj in akcijo Primorcev. V konsu bi lahko šlo tudi za nasprotje med K. Jugom in Slovenci, zlasti tistimi iz osrednje Slovenije, ki so po Rapalski pogodbi »tiščali glavo v pesek«, in za kritičen odnos do mednarodne politike.⁵⁷ Po B. Tokarzu kons hkrati razglašča konec *brezciljnega Slovenca* (*Ta okrvavljeni človek je umrl. / Slovenec / črno obrobjeni*).⁵⁸ Kons tvorijo tri kitice z različnim številom verzov (4, 1, 2; vseh je 7), ki so različno dolgi,⁵⁹ in šest kratkih povedi (5 nestavčnih, 1 enostavčna).

55 M. Šušteršič, 1988: *Likovnost integralov Srečka Kosovela*. »Slavistična revija«, št. 36/1, str. 62.

56 F. Zadavec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 180—181.

57 J. Vrečko, 2011: *Srečko Kosovel ...*, str. 417—424.

58 B. Tokarzu, 2004: *Między destrukcją ...*, str. 124.

59 Število zlogov po verzih — izvornik: 6 / 7 / 3 / 3 / 9 / 3 / 5; hrv. prevod: 6 / 7 / 3 / 3 / 10 / 3 / 5; it. prevod: 7 / 7 / 3 / 3 / 9 / 3 / 4.

Ključna retorična shema v konsu je ponavljanje izraza *Slovenec* (v. 1—4, 6), ki je trikrat del paralelne zgradbe (v. 2—3, 6), kar poveča učinek ponavljanja.

Hrvaški prevod lahko označim kot v celoti privzet (ključna retorična shema je ohranjena); po obliki (gl. op. 59) in po tipu povedi se hrvaški prevod in izvornik ujemata.

Tudi v italijanščini bi lahko govorili o privzetem prevodu v celoti. Poseben je verz 2, ki vključuje pragmatično spremembo informacije: besedo *Slovenec* — *Sloveno** je prevajalka pospremila z opombo (o časopisu *Slovenec* in o tem, zakaj ga je Kosovel uporabil), gl. 28. Oblikovno (gl. op. 59) in po tipu povedi se italijanski prevod in izvornik ujemata.

(28) Brezciljni Slovenec. — Sloveno* senza meta. (v. 1)

* Kosovel si è servito del titolo del giornale cattolico Slovenec (Sloveno) — che spesso suggeriva ai suoi lettori l'ubbidienza e la fiducia nel potere e l'umiltà nei confronti della religione e di Dio — per ironizzare amaramente sul carattere remissivo degli sloveni in genere. Il giornale inoltre soleva orlarsi di nero alle morti di persone importanti (Kosovel je uporabil naslov slovenskega katoliškega časopisa Slovenec — ki je svojim bralcem pogosto svetoval poslušnost in zaupanje v oblast in ponižnost v razmerju do vere in Boga, da bi z grenkobo ironiziral v splošnem popustljiv značaj Slovencev. Časopis je poleg tega ob smrti pomembnih osebnosti običajno izhajal s črnim robom).

4.7 Kons (*Premalo gibanja*)

V konsu Kosovel naslavlja vprašanje ženske očarljivosti, ki se verjetno nanaša na pesnikovo platonično ljubezen Fanico Obidovo.⁶⁰ Subjekt se s svojo ljubeznijo sooča preveč pasivno in samotarsko (*premalo gibanja, preveč samote*). Ohranja jo na platonični ravni (*povedati si z očmi, čar v nedostopnosti, ki odeva žensko kot skrivnostni pajčolan*), kar omehča *alkohol* (*zaziblje pajčolan pred sanjami*). A to početje se konča neuspešno (*račun brez krčmarja*) — gre namreč za izjemno trenutno stanje ali pa subjektu zmanjka aktivnosti (*anomalija volje*). Kons sestavlja enovit blok 14 verzov, ki se po dolžini razlikujejo;⁶¹ v konsu je sedem različno kompleksnih povedi (po 3 dvostavčne in nestavčne, 1 tristavčna). Izrazitih retoričnih shem ali tipografskih posebnosti ni.

60 F. Zadravec, 1986: *Srečko Kosovel ...*, str. 73; B. Tokarz, 2004: *Między destrukcją ...*, str. 57.

61 Število zlogov po verzih — izvornik: 9 / 6 / 10 / 7 / 6 / 7 / 9 / 8 / 9 / 9 / 9 / 7 / 6 / 7; hrv. prevod: 9 / 7 / 9 / 6 / 6 / 7 / 10 / 9 / 11 / 10 / 8 / 6 / 6 / 7; it. prevod: 10 / 8 / 9 / 11 / 5 / 9 / 10 / 12 / 14 / 14 / 9 / 6 / 6 / 9.

V hrvaščini se privzeti prevod pojavlja v 13 verzih; le verz 2 vključuje spremembo priredne zveze (vezalno priredje — protivno priredje), kar je posledica sinonimne izbire (*in — a*), gl. 29. Oblikovno (gl. op. 61) se prevod in izvornik ujemata, podobno pa načeloma velja tudi za tip povedi (z izjemo priredne zveze iz v. 2).

(29) *in* preveč samote. — *a* previše samoće (v. 2)

V italijanščini je privzeti prevod v sedmih verzih, ostalih sedem pa vključuje druge skladienske strategije. Šest verzov zaznamuje sprememba stavčne zgradbe: v petih (v. 3—4, 6—8) pride do premika besed med verzi (morda zaradi želje po približanju dolžini izhodiščnih verzov), enkrat (v. 9) do spremembe stavčnih členov, gl. 30—31; v »rekonsu« se nahajajo še tri spremembe enote (samostalnik *alkohol* — samostalniška zveza *fumi dell'alcol*, samostalniška zveza *moja glava* — samostalnik *testa* v. 9; samostalniška zveza *zvončast cvet* — samostalnik *una campanula* v. 10), po ena transpozicija (pridevniški zaimek *moja* — samostalniški zaimek *mi* v. 9) in sprememba kohezije (dodajanje zaimka *mio* v. 10), gl. 31—32. V verz 9 se pojavljata dve sinonimiji (*alkohol* — *i fumi dell'alcol*, *vzkipeti* — *salire*), gl. 31. Po dolžini verzov se italijanski prevod nekoliko razlikuje od izvornika (gl. op. 61), po tipu povedi pa se besedili ujemata.

(30) ves čar ženske je v njeni / nedostopnosti, ki jo odeva — tutto il fascino di una donna / sta nella sua inaccessibilità (v. 6—7)

(31) ko vzkipi alkohol v moji glavi — quando i fumi dell'alcol mi salgono alla testa (v. 9)

(32) in se odpre srce ko zvončast cvet — e il mio cuore si schiude come una campanula (v. 10)

5 Razprava in sklep

Namen prispevka je bil analizirati in opredeliti izbrane konstruktivistične pesmi Srečka Kosovela v hrvaškem prevodu Josipa Ostija iz leta 2019 in italijanskem prevodu Jolke Milič iz leta 2000. Analiza je temeljila na prevajalskih strategijah A. Chestermana, ki so vključevale predvsem skladienske spremembe, delno tudi pomenske in pragmatične, obliko in tip povedi. Analizo dopolnjuje celostna opredelitev prevodov z vidika preubeseditvenega razmerja med konsi in »rekonsi« ter globalnega prevajalskega pristopa.

Pri prevajanju analiziranih konsov, tj. *Kons: MAŠ (Naša mačka)*, *Kons: N, Kons (Tiger)*, *Kons: 4, Kons (Truden evropski človek)*, *Kons.Ikarus* in *Kons (Premalo gibanja)*, se je J. Osti v veliki večini (97 od 105 verzov) odločil za privzeti prevod, tj. za oblikovno najbližjo prevodno možnost v hrvaščini; v celoti privzeti so prevodi *Kons: MAŠ (Naša mačka)*, *Kons: N, Kons.Ikarus*. Tudi v ostalih štirih pesmih se je redko odločil za drugo skladenjsko strategijo: po trikrat se je odločil za spremembo stavčne zgradbe (dvakrat je spremenil besedni red, enkrat stavčne člene) in enote, dvakrat je spremenil zgradbo besedne zveze (glagolski čas, število) in enkrat stavčno zvezo. Leksikalno »rekonsi« večinoma sledijo izvornim pesmim, na kar opozarjajo samo tri sinonimične izbire (le ena predstavlja večji pomenski odmik). Izpostavljene retorične sheme v konsih *Kons: MAŠ (Naša mačka)*, *Kons (Tiger)*, *Kons: 4, Kons (Truden evropski človek)*, *Kons.Ikarus* je prevajalec ohranil (le v prvem konsu delno), prav tako tipografske posebnosti v *Kons (Tiger)* in *Kons: 4*. Po obliki so si konsi in hrvaški prevodi zelo podobni, v primeru *Kons: MAŠ (Naša mačka)*, *Kons (Truden evropski človek)*, *Kons.Ikarus* in *Kons (Premalo gibanja)* lahko govorim celo o ujemanju. Po tipu povedi se konsi in hrvaški »rekonsi« ujemajo.

Tudi J. Milič se je večinoma, a nekoliko redkeje kot J. Osti, odločala za privzeti prevod (oblikovno najbližjo prevodno rešitev v italijanščini) — tako je namreč prevedenih 69 od 105 verzov; v celoti privzet je prevod pesmi *Kons.Ikarus*. Italijanski »rekonsi« vključujejo več drugih skladenjskih strategij kot hrvaški: v italijanskih prevodih je 26 sprememb stavčne zgradbe (13 sprememb besednega reda, pet stavčnočlenskih sprememb, tri spremembe so povezane z eliptično oz. protieliptično zgradbo, po ena sprememba prehodnosti in sprememba iz stavčnosti v polstavčnost), ki vključujejo tudi tri verzne premike (premike besed v naslednji verz zaradi približevanja izhodiščni dolžini verzov); sledi jim 13 sprememb enote, deset sprememb kohezije, tri transpozicije in dve stavčnozvezni spremembi (opozorim naj, da spremembe načeloma ne predstavljajo velikih besedilnih preoblikovanj). Italijanski »rekonsi« z desetimi manjšimi sinonimičnimi izbirami večinoma ostajajo v izhodiščnih leksikalnih okvirih. Prevajalka se je poleg tega odločila za tri pragmatične spremembe informacije — v prevajalskih opombah je razložila ciljnemu bralstvu neznan družbeno-kulturna pojava (SHS, časopis *Slovenec*) in uredniško leksikalno izbiro (*malahit* nam. *ametist*) v pesmi *Kons: MAŠ (Naša mačka)*. Izhodiščne retorične sheme so v italijanskih prevodih največkrat delno ohranjene, neohranjene so v prevodu *Konsa (Tiger)*, medtem ko so v *Konsu.Ikarus* ohranjene v celoti; tipografske posebnosti v prevodih *Konsa (Tiger)* in *Konsa: 4* so po drugi strani dosledno ohranjene (v prvem »rekonsu« prihaja do manjšega premika). Po obliki se izvorni konsi in italijanski prevodi lahko nekoliko razlikujejo, npr. *Kons (Tiger)*, *Kons: 4* in *Kons (Premalo gibanja)*, lahko so si podobni kot v primerih *Kons: MAŠ (Naša mačka)*, *Kons: N* in *Kons*

(*Truden*), medtem ko pri *Konsu.Ikarus* lahko govorimo o ujemanju. Čeprav zaradi čisto formalnih razlik med jezikoma prihaja do oblikovnih odstopanj, pa izvirni konsi in italijanski »rekonsi« večinoma učinkujejo — po mojem občutku — vizualno podobno. Po tipu povedi se izvirni konsi in prevodi ujemajo, le v *Konsu:4* prihaja do delnega ujemanja.

Analiza na podlagi Chestermanovih prevajalskih strategij (z obliko in tipi povedi) omogoča precej natančno opredelitev besedilnih prevajalskih rešitev (s podobnostmi in razlikami) v hrvaških in italijanskih prevodih: v obeh jezikih prevladuje privzeti prevod, ki je pogostejši v hrvaščini; v italijanskih prevodih se pogosteje pojavijo druge skladske prevajalske strategije (gre sicer za nevelike spremembe), enako velja za sinonimijo in pragmatično spremembo informacije; hrvaški prevodi dosledneje ohranjajo izhodiščne retorične sheme in so oblikovno bližje izhodiščnim konsom; v obeh prevodih se tipi povedi in tipografske značilnosti ujemajo z izhodiščnimi. Postopkovno prevodno analizo pa je treba — za celovit prevodni pogled na hrvaške in italijanske prevode Kosovelih konsov — nadgraditi z analizo potencialnih razlogov za razlike med prevodi in z opredelitvijo celostnega razmerja med izvirniki in prevodi ter globalnega prevajalskega pristopa.

Do razlik v prevajalskih strategijah med hrvaškimi in italijanskimi prevodi verjetno prihaja zaradi prepleta razlogov. Prvi razlog je razlika med jeziki, zaradi katere se je J. Osti v hrvaščini enostavneje približal izhodiščnemu besedilu na več ravneh kot J. Milič, ki ji je privzeti prevod ponekod že sam po sebi predstavljal jasnejši formalni odmik od izhodiščnega besedila in je prejšnji stopal v konkurenčno razmerje z drugimi prevodnimi možnostmi, obenem pa je npr. leksikalno sledenje izvirniku lahko vplivalo na večji odmik od izhodiščne oblike ali retorične sheme. Drugi potencialni razlog je slogovno vrednotenje prevodnih rešitev — do odklona od privzetega prevoda ali izbire sinonimije lahko prihaja zaradi iskanja jezikovnih sredstev, ki so prevajalcu ali prevajalki slogovno bližje (morda manj zaznamovani, primernejši ipd.), hkrati pa izbira temelji tudi na poznavanju slogovnih možnosti in njihove vloge v ciljnem jeziku in ciljni književni tradiciji⁶² (tudi primerjalno z izhodiščno tradicijo; od tu morda pogostejša izbira »neprivzetega« prevoda ali sinonimije v italijanščini). Nenazadnje pa je treba omeniti še interpretacijo, ki lahko pelje v alternativno preubeseditev posameznega besedilnega segmenta, in informativno-interaktivno vlogo, ki je najbrž vplivala na prevajalske opombe (pragmatična strategija spremembe informacije) J. Milič.

Kljub »prevajalskim postopkovnim« razlikam pa lahko sklenem, da so tako hrvaški kot italijanski »rekonsi« — glede na izvirnike — *poustvarjalni prevodi*

62 Prim. M. Ožbot, 2018: *O Kosovelovi »evropskosti« ...*, str. 208.

(po F. R. Jonesu) oz. *verodostojni prevodi* (po A. Lefeveru), *metapesmi*, ki skušajo *mimetično* poustvariti izhodiščno obliko (po J. Holmesu). V obeh prevodih lahko prepoznavamo prevladujoč *potujitveni* prevajalski pristop (globalno prevajalsko strategijo):⁶³ oba prevajalca sta načeloma skušala ohranjati značilnosti Kosovelovih konsov — njihovo zgradbo, oblikovanost, besedje, vsebino in sporočilo (pa naj bo osebnoizpovedno in ljubezensko, univerzalno, narodno-civilizacijsko in družbenoetično) — in jih v njihovih izhodiščnih razsežnostih predstaviti ciljnemu bralstvu.⁶⁴

Bibliografija

- Adam A., 2013: *Kosovelov demokratični socializem*. »Ustroj«, št. 5, str. 4—22.
- Alekseeva I. S., 2008: *Tekst i perevod. Voprosy teorii*. Moskva, Meždunarodnye otnošenija.
- Arduini S., Stecconi U., 2007: *Manuale di traduzione*. Roma, Carocci.
- Bassnett S., 2002: *Translation Studies*. London/New York, Routledge.
- Bibliografski sistem COBISS*. Dostopno na internetu: <https://plus.si.cobiss.net/> [dostop: 11. 01. 2021].
- Biografski leksikon Primorci.si*. Dostopno na internetu: <http://www.primorci.si/> [dostop: 11. 01. 2021].
- Boase-Beier J., 2013: *Poetry translation*. V: C. Millán, F. Bartrina, ed.: *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York, Routledge, str. 475—487.
- Chesterman A., 1997: *Memes of Translation*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Dimkowska L., 2005: *Književnost priseljencev v Sloveniji — njene značilnosti in položaj v slovenski kulturi*. »Dve domovini«, št. 22, str. 59—78.
- Hatim B., 2001: *Teaching and Researching Translation*. Harlow, Pearson Education.
- Holmes J., 1988: *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi.

63 Za prevode J. Milič prim. M. Ožbot, 2018: *O Kosovelovi »evropskosti« ...*, str. 212.

64 Za bolj objektivni primerjalni pogled na Kosovelove prevode bi bilo v prihodnosti smiselno upoštevati večji nabor pesmi, ki bi razkril dodatne razlike (ali pa večje podobnosti) med njihovimi besedilnimi značilnostmi (v odnosu do izvornikov) in osvetlil, kako posamezni prevajalci uresničujejo svojo prevajalsko »vizijo«, kakšne so pri tem njihove omejitve (kakšna je vloga jezika), katerim vidikom dajejo prednost itn.

- Jan Z., 2000: *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945*. Ljubljana, Založba Rokus/Slavistično društvo Slovenije.
- Jan Z., 2001: *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih ter Bibliografski dodatek*. Ljubljana, Založba Rokus/Slavistično društvo Slovenije.
- Javna agencija za knjigo*. Dostopno na internetu: <https://www.jakrs.si/> [dostop: 11. 01. 2021].
- Jones F. R., 2011: *Poetry translation*. V: Y. Gambier, L. van Doorslaer, ur.: *Handbook of Translation Studies 2*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, str. 117—122.
- Juvan M., 2009: *Kosovelova referenca na Čapka in njen kontekst*. »Primerjalna književnost«, št. 32/1, str. 177—192.
- Kodrič R., 2011: *Listkarstvo in politična invectiva med pobudniki Kosovelovega duhovnega in pesniškega zorenja*. »Primerjalna književnost«, št. 34/1, str. 81—116.
- Kocijančič Pokorn N., 1998: *Beyond the Avant-Garde and Expressionism: Srečko Kosovel's Integrals*. V: S. Kosovel: *Integrals*. N. Kocijančič Pokorn, K. Jerin, P. Burt, prev. Ljubljana, Slovene Writers' Association, str. 11—19.
- Kos J., 1976: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana, DZS.
- Kosovel S., 2000: *Ves svet je kakor — Tutto il mondo è come*. J. Milič, ur. in prev. Sežana, Občina Sežana.
- Kosovel S., 2019: *Integrali*. J. Osti, prev. Zagreb, MeandarMedia.
- Košuta M., 2011: *Come un razzo rosso ...*. V: S. Kosovel: *Ostri ritmi — Aspri ritmi*. J. Milič, ur. in prev. Trieste, ZTT EST, str. 7—53.
- Košuta M., 2014: *»Le drugo ime za ljubezen ...«*. *Novejše knjižno italijanjenje slovenskega leposlovja (2000—2013)*. »Przekłady literatur słowiańskich«, št. 5/1, str. 218—243.
- Mugerli M., 2005: *Slovenski prevodi literarnih del priseljenskih avtorjev po letu 1990*. »Dve domovini«, št. 22, str. 79—93.
- Ožbot M., 2011: *Dwarfs in Giants' Lands: Some Observations on Translating Minor Literatures into High-Impact Cultures — The Case of Slovene Literature in Italy*. »Meta«, št. 56/3, str. 511—525.
- Ožbot M., 2018: *O Kosovelovi »evropskosti« in še posebej o dveh nedavnih prevodih njegove poezije v italijanščino*. V: I. Žunkovič, T. Smolej, ur.: *Življenje med antiko in avantgardo: zbornik ob jubileju Janeza Vrečka*. Ljubljana, ZZFF, str. 203—212.
- Pavlič D., 2005: *Kosovel in moderna poezija: analiza podobja*. »Primerjalna književnost«, št. 28/Posebna številka, str. 19—34.
- Pogorevc P., ur., 2006: *Ten Authors from Slovenia*. Ljubljana, Chamber of Commerce and Industry of Slovenia.
- Poniž D., 2003: *Slovenske zgodovinske avantgarde med Podbevškom in Tankom*. »Filologiške zametki«, št. 2/2, str. 165—180.

Regijski portal Kamra. Dostopno na internetu: <https://www.kamra.si/digitalne-zbirke.html> [dostop: 11. 01. 2021].

Šušteršič M., 1988: *Likovnost integralov Srečka Kosovela*. »Slavistična revija«, št. 36/1, str. 61—79.

Tokarz B., 2004: *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Vrečko J., 2011: *Srečko Kosovel. Monografija*. Ljubljana, Založba ZRC/ZRC SAZU.

Zadravec F., 1986: *Srečko Kosovel 1904—1926*. Koper/Trst, Založba Lipa/ZTT.

Robert Grošelj

»Rekonsi«: prevodi Kosovelovih konsov in Chestermanove prevajalske strategije

POVZETEK | Prispevek je posvečen analizi italijanskih in hrvaških prevodov izbranih konstruktivističnih pesmi (konsov) Srečka Kosovela, enega najpomembnejših slovenskih pesnikov (gre za sedem konsov v italijanskem prevodu Jolke Milič in hrvaškem prevodu Josipa Ostija). Prevedeni konsi (»rekonsi«) so bili analizirani glede na prevajalske strategije A. Chestermana (predvsem skladijske, deloma tudi pomenske in pragmatične), obenem pa je bilo opredeljeno celostno prevodno razmerje med izhodiščnimi pesmimi in prevodi ter globalni prevajalski pristop. Analiza je pokazala, da tako v hrvaških kot v italijanskih prevodih Kosovelovih konsov prevladuje privzeti prevod, ki je pogostejši v hrvaščini; v italijanskih prevodih se pogosteje pojavijo druge skladijske prevajalske strategije, enako velja za sinonimijo in pragmatično spremembo informacije; hrvaški prevodi dosledneje ohranjajo izhodiščne retorične sheme in so oblikovno bližje izhodiščnim konsom; v obeh prevodih se tipi povedi in tipografske značilnosti ujemajo z izhodiščnimi. Razlogi za razlike med hrvaškimi in italijanskimi prevodi lahko ležijo v jezikovnih razlikah, slogovnem vrednotenju prevodnih rešitev (v kontekstu ciljnega jezika in ciljne književne tradicije), interpretaciji in informativno-interaktivni vlogi prevajalca. Kljub razlikam pa lahko tako hrvaške kot italijanske »rekonse« — glede na izvirne pesmi — označimo kot poustvarjalne prevode (po F. R. Jonesu) oz. verodostojne prevode (po A. Lefeveru), kot metapesmi, ki skušajo mimetično poustvariti izhodiščno obliko (po J. Holmesu). Poleg tega lahko oboje prevode obravnavamo kot zvečine potujitvene: »rekonsi« skušajo ohranjati lastnosti Kosovelovih konsov — njihovo zgradbo, obliko, vsebino in sporočilo — in jih tako v njihovi večplastni razsežnosti predstaviti ciljnemu bralstvu.

KLJUČNE BESEDE | Srečko Kosovel, konstruktivistične pesmi, hrvaški prevodi, italijanski prevodi, prevajalske strategije, Andrew Chesterman

Robert Grošelj

The “Re-Conses”: Translations of Srečko Kosovel’s Constructivist Poems and Andrew Chesterman’s Translation Strategies

SUMMARY | The article deals with the analysis of Italian and Croatian translations of selected constructivist poems (the “conses”) by Srečko Kosovel, one of the most important Slovene poets (the analysed poems include seven “conses”, translated in Italian and Croatian by Jolka Milič and Josip Osti, respectively). The translated “conses” (the “re-conses”) were analysed by using Andrew Chesterman’s translation strategies (mainly syntactic, partly also semantic and pragmatic); in addition, the general translation relationship between the source poems and their translations as well as the general translation approach were established. The analysis has shown that both Croatian and Italian translations include mostly literal (default) translations, which are more frequent in Croatian “re-conses”; Italian translations include more frequently other syntactic translation strategies as well as synonyms and pragmatic information changes; Croatian translations respect the source rhetorical schemes more consistently and are formally closer to the original poems; the source sentence-clause types and typographic features are preserved in both Croatian and Italian translations. The main reasons for differences between Croatian and Italian translations may lay in language distance, stylistic evaluation of translation options (in the context of the target language and the target literary tradition), interpretation and in translator’s informative-interactive role. Despite differences, Croatian as well as Italian “re-conses” can be — with respect to Kosovel’s source poems — described as recreative translations (according to F. R. Jones) or literal translations (according to A. Lefevere), as metapoems which strive to recreate mimetically the original form (according to J. Holmes). Besides that, both translations can be viewed as predominantly foreignizing: the “re-conses” strive to preserve the features of Kosovel’s “conses” — their structure, form, content and message — and to present their multifaceted dimensions to the target readership.

KEYWORDS | Srečko Kosovel, constructivist poetry, Croatian translation, Italian translation, translation strategies, Andrew Chesterman

ROBERT GROŠELJ | rojen leta 1978 v Postojni (Slovenija), docent na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (Slovenija); raziskovalec italijanskega in slovanskih jezikov in književnosti. Ukvarja se predvsem z jezikoslovnimi vidiki prevajanja in slovenskimi prevodi v zgodovinski perspektivi; njegovo raziskovanje sega tudi na področje kontrastivnega jezikoslovja (predvsem slovensko-slovanskega in slovensko-italijanskega) in na primerjalno skladnjo slovanskih jezikov. Robert Grošelj je objavil več znanstvenih prispevkov in je (so)avtor dveh monografij: *Vezava glagolov umevanja v slovanskih jezikih* (2011) in *Lipalja vas in njena slovenska govornica* (soavtor; 2016).



Prevod kot kulturni in literarni artefakt Primerjava dveh čeških prevodov Prešernove pesmi *Slovo od mladosti*

Translation As a Cultural and Literary Artefact
Comparison of Two Czech Translations
of the Poem *Slovo od mladosti*
(Farewall to the Youth) by France Prešeren

Alenka Jensterle-Doležal



<https://orcid.org/0000-0002-0777-5701>

CHARLES UNIVERSITY
alenka.dolezalova@ff.cuni.cz

Datum prijave: 14. 01. 2021 | Datum recenzije in sprejema: 29. 03. 2021

ABSTRACT | In the paper we analyze and compare two translations of Prešeren's poem *Slovo od mladosti* (Farewell to youth) as cultural and literary artifacts. We focus on linguistic and stylistic solutions as well as decisions in the context of cultural transfer. First, we research the translation by František L. Čelakovski (1799—1852), published in 1832 in the newspaper *Časopis českého Museum* from the period of romanticism, and second, the translation of the same Prešeren's poem by Josef Hiršal (1920—2003), a famous poet of experimental poetry and a well-known Czech translator of his time, published in the book *Můj sen šel po hladině* (My dream faded on the water surface, 1978). We emphasize on Hiršal's translation from the period of the Czech experimental poetry from the sixtieth and seventieth.

KEYWORDS | Czech translation of Prešeren's poetry, poems by France Prešeren, F. L. Čelakovský, Josef Hiršal, translating in the Czech culture, Slovene literature in Czech culture

Prevodi kanoniziranih avtorjev ene kulture v drugo so pomembni mejniki v medkulturnih stikih. Razkrivajo razvoj prevajalskih strategij kot tudi stopnjo prevajalske kulture v določeni družbi, v primeru poezije kažejo tudi na vprašanje razvoja pesniškega jezika v literarni skupnosti. Vprašanje recepcije in dometa prevoda v bralski skupnosti je spet pomembno vprašanje v stiku med dvema kulturama.

Poezija kanoniziranega pesnika Franceta Prešerna ima posebno mesto v slovenski književnosti. Vse od druge polovice 19. stoletja, ko se je začela mitologizacija Prešernove pesniške osebnosti kot tudi kanonizacija njegovega dela, so njegovo poezijo pogosto prevajali tudi v druge književnosti. Prevajanja so se lotevali prevajalci v različnih obdobjih, kar kaže na dejstvo, kako posebno mesto imajo prevodi kanoniziranih literarnih del v sistemu literarnega komuniciranja med različnimi književnostmi. Medliterarni odnosi med Česko in Slovenijo imajo dolgo tradicijo,¹ Prešernovi prevodi v tem smislu pomenijo mejnik v češko-slovenskih literarnih odnosih.²

V prispevku bom analizirala dva prevoda Prešernove pesmi *Slovo od mladosti* kot kulturna in literarna artefakta in pri analizi drugega — modernističnega prevoda tudi ugotavljala, kako se izraža modernizem in modernistični prevajalčev odnos do jezika in nasploh do gradiva v prevajalski strategiji. Sodobni prevod z vsemi jezikovnimi in literarnimi dejstvi bom primerjala z veliko starejšim prevodom v isti kulturi. V žarišču našega raziskovanja bosta dva prevoda pesmi *Slovo od mladosti*, s katero je komaj devetindvajsetletni France Prešeren leta 1829 začel romantično smer v svoji poeziji.³

Ukvajala se bom s prevodom, ki ga je leta 1832 v časopisu *Časopis českého Museum* izdal František Ladislav Čelakovský (1799—1852), romantični ustvarjalec in eden od začetnikov umetniškega prevajanja v češki romantiki.

V ospredju mojega zanimanja bo prevod iste Prešernove pesmi Josefa Hiršala (1920—2003), ki je bil izdan skoraj sto petdeset let kasneje v knjigi Prešernovih pesmi *Můj sen šel po hladině*, 1978.

1 Glej tudi B. Urbančič, 1995: *Česko-slovenské kulturní styky*. Praha, Euroslavica.

2 Glej bazo Prešernovih prevodov. Dostopno iz http://jakrs.si/baza_prevodov/?no_cache=1&tx_jakprevodi_pi1%5BsearchAvtor%5D=231&cHash=511456e51f2e4422998fba2fb7459d4a [dostop: 8. 12. 2020].

3 Elegija *Slovo od Mladosti* je izšla leta 1830 v *Kranjski čbelici* (v 1. zvezku). To izdajo je tudi imel v roki F. L. Čelakovský.

I.

Tradicija češko-slovenskega kulturnega in literarnega sodelovanja sega že v 16. stoletje, v romantizmu pa so se stiki med češkimi in slovenskimi intelektualci, jezikoslovci in pisatelji še posebno okrepili. Od revolucije in pomladi narodov leta 1848 se je začela živahna prevajalska dejavnost med obema narodoma, ki se je posebno razmahnila na prelomu stoletja.⁴ Posebno poglavje v 19. stoletju pomenijo stiki med češkimi in slovenskimi intelektualci na koncu 18. in na začetku 19. stoletja, tj. v času razsvetljenskega navdušenja in romantičnega zanosa (na primer med jezikoslovcema: J. Dobrovskim in J. Kopitarjem), v prvem obdobju vzpostavljanja intelektualne mreže povezav, ko so se osnovali temelji za poznejše bogate medsebojne stike.⁵ Intenzivni češko-slovenski literarni stiki v okviru vzhajajoče ideje slovanske vzajemnosti se začenjajo leta 1832 s prvim prevodom štirih Prešernovih pesmi Františka Ladislava Čelakovskega, objavljenih v članku *Krajinská literatura v Časopisu českého Museum*.⁶ Časopis je bil v redakciji Palackega osrednji organ narodnega prebujanja in je dokazoval enakopravnost češke kulture z že uveljavljenimi narodi drugod po Evropi. Eden glavnih čeških romantikov in prvi Čeh, ki se je »sistematično ukvarjal s spremljanjem razvoja slovenske književnosti«⁷ F. L. Čelakovský je v *Muzejnim časopisu* označil pomen *Kranjske čbelice*⁸ in prevedel štiri Prešernove pesmi: *Slovo od mladosti*, *Hčere svet*, *Soldaško* ter soneta *Tak kakor hrepeni oko čolnarja* in satirično

- 4 Petr Mainuš je intenzivne češko-slovenske literarne stike zaradi preglednosti razdelil na šest obdobji: 1. obdobje (1882—1918), 2. obdobje med vojnama (1918—1940), 3. obdobje po drugi svetovni vojni (1946—1948), 4. pasivno obdobje (1949—1956), 5. obdobje popuščanja medsebojnih odnosov (1957—1989) in 6. obdobje od let 1990/1991 dalje. (P. Mainuš, 2005: *Bibliografie knižních překladů slovinské literatury do češtiny*. Ljubljana, Centrum pro slovinskou literaturu).
- 5 Glej tudi A. Kozár, 2011: *Překlady ze slovinské literatury posledních dvaceti let v českém kulturním kontextu*. V: *Vzájemným pohledem — V očeh drugega*. A. Jensterle-Doležal, ur., s. 189—198. Praha, NK in M. Przybylski, 2011: *Slovinští autoři v českém prostředí. Překlady ze slovinské literatury po roce 1989: stav, proměna a neuralgické body*. V: *Vzájemným pohledem — V očeh drugega*. A. Jensterle-Doležal, ur., s. 229—239. Praha, NK.
- 6 F. L. Čelakovský, 1832: *Krajinská literatura*, *Časopis českého Museum*, l. 6. Praha, št. 4, s. 443—454.
- 7 J. Vinkler, 2006: *Posnemovalci, zavezníci in tekmeči. Češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju*. Koper, Založba Annales, s. 216—218.
- 8 Marko Juvan je v tem kontekstu opozoril, da čeprav kritika Čelakovskega izraža simpatije do Slovencev, so v njej kljub vsemu opazna tudi stroga estetska merila in pogled opazovalca iz kulturno bolj razvite metropole, ki je hotela postati center slovanstva. (M. Juvan, 2014: *Kritika a překlad jako prostor pro meziliterárnosti: Čop, Čelakovský a Prešeren*. V: *Slavica litteraria*, l. 17, št. 1. V Brně, Masarykova univerzita, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, s. 176).

pesem *O kaši*.⁹ Prvi v češki kulturi je pravilno ocenil razpon Prešernove genialne poetike v času, ko njegove poezije ni priznavalo niti širše slovensko bralstvo doma. Označil ga je kot pesnika, čigar izjemno delo dajejo *Kranjski čbelici* posebno vrednost in okras: „wýtečné práce zwláštňj cenu a okrasu kragiské Wčelce dáwagj.“¹⁰

Tudi Čelakovský je bil izvrsten pesnik, ki je pisal tako lirične pesmi kot tudi umetne epske pesmi po vzoru ljudskega slovstva (pred Prešernovim prevodom je izdal *Ohlas písni ruských*, Odmev ruskih pesmi, 1829, večino ostalih pesniških zbirk pa je izdal kasneje). Iz slovenščine je prevajal brez posebnega znanja slovenskega jezika.¹¹ Prevodi so bili tudi začetek osebne korespondence med pesnikoma, ki se je začela 1833 in je trajala osem let. Pod vplivom Čelakovskega so začeli Prešernove pesmi izdajati v mednarodnih zbornikih slovanske poezije poleg Mickiewicza in Puškina.¹²

Odločitev Čelakovskega za prevod pesmi *Slovo od mladosti (K mladosti)* je izredno pomembna za uveljavitev Prešerna v češkem okolju. V prevodu občudujemo jezikovno spretnost in zmožnost izbire besed, pa tudi ohranitev pomenskega jedra sporočila. Prešernovo lirsko izpoved je Jože Pogačnik označil kot pesem, v kateri Prešeren svoje razklanosti ne more več premagati z metafizičnim vključevanjem v višjo enotnost in osmišljenost, „v kateri nastane med pesnikovim idealom in resničnostjo pravi romantični prepad.“¹³ S tem prevodom je Čelakovský tudi v češki kulturi potrdil Prešerna kot tipičnega romantika, tragično razpetega v eksistencialni naravnosti med realnostjo in ideali, med kritiko vsakdanjosti ter družbene realnosti in spomini na preteklost in mladost. V pesmi najdemo tudi pomembne medbesedilne navezave (na Byrona in Schillerja in celo Danteja), vanjo so tudi vtakane biblične in starogrške aluzije, ki so lahko oteževale prevod.

Elegična pesem *Slovo od mladosti* ima zelo zapleteno arhitekturno kompozicijo in skrbno metrično zgradbo, ki se povezuje s pomensko strukturo pesmi: pesem ima 5 kitic, sestavljenih iz osmih verzov (stanca ali oktava), vsak verz vsebuje osem jambskih enajstercev s prestopno rimo in v zadnjih dveh verzih z zaporedno (ababab — cc). Dano arhitektonsko zgradbo je Čelakovský

9 Čelakovský je kasneje prevedel in izdal v taistem časopisu še nekaj Prešernovih pesmi: *Nápisy* — 1835, *O epigramách*, *K mladosti*, *Sonett*, *Wojenská* leta 1847 in novo izdajo *K mladosti* in *Wojenske* leta 1852.

10 F. L. Čelakovský, 1832: *Krajinská literatura*, *Časopis českého Museum* 6. Praha, I. 4, s. 445.

11 S slovenščino se je Čelakovský lahko srečal med študijem v Linzu, kjer se je srečeval s slovenskimi koroškimi študenti.

12 O. Berkopec, 1964: *France Prešeren v češki literaturi*. Ljubljana, Društvo bibliotekarjev Slovenije, s. 19.

13 J. Pogačnik, 1998: *Slovenska književnost I*. Ljubljana, DZS, s. 253.

poizkušal poustvariti v okviru ritma in stila češkega jezika, podobno kot je hotel obliko uskladiti tudi s pomenskimi plastmi originala, saj je skrbno sledil posameznim pomenom verza in kitice in tudi pomenskemu toku v izpovedi, »gostoti in lahкости ter tudi melodičnemu ritmu izpovedi«. Med prvimi šestimi in zadnjima dvema verzoma je pomenska zareza, ki se izraža tudi s spremenjeno rimo in tudi to je prevajalec poizkusil ohraniti. Današnji bralec, ki pri branju uspe razvozlati staro češko pisavo in pravopis, se sreča z izbiro besed, ki neposredno evocirajo tedanjo zgodovinsko realnost: vsekakor je prevajalec z izbiro jezikovnih in stilističnih možnosti v prevodu ustvaril primerno kuliso romantične dobe, kjer se »ctnost a svědomí« (Čelakovskega izbor besed, prevod AJD: »moralna neoporečnost in vest«) ne cenita dovolj. Jonatan Vinkler tako ovrednoti prevod Čelakovskega *Slovesa od mladosti* in sploh celotnega izbora: »Mogoče je torej reči, da je Čelakovský za izrazna sredstva, ki jih je Prešeren uporabil v izvorniku, našel ustrezne odgovore tudi v češčini, in to tako, da je upošteval njihovo funkcijo v pesniški zgradbi, njihovo sporočilno, pomenotvorno vrednost in stiltovno zaznamovanost.«¹⁴ Ni naključje, da je Čelakovský prevod *Slovesa od mladosti* izdal še dvakrat.

Čelkovskega prevod pesmi *Slovo od mladosti* je korekten in dosleden: pomenko dovršen v strogi arhitekturi petdelnega besedila in v upoštevanju metričnih zahtev in rimanja. V izbiri besed tudi zaznamo tipični besednjak češke romantične dobe. Čelakovský je bil drugačen romantični pesnik kot Prešeren, saj v sebi ni nosil takšne globine tragične razpetosti, kot jo najdemo tudi pri nekaterih evropskih romantičnih ustvarjalcih, na primer pri Byronu ali Schillerju, tako da se v prevodu nekoliko izgubi bolečina osebne elegične izpovedi iz Prešernovega originala.

Tudi kasneje so na Češkem večkrat prevajali Prešernove pesmi. Mladi entuziast Josef Penížek je leta 1882 izdal Prešernove prevode v knjižni obliki pri provincialni založbi v Jičínu. Naredil jih je brez večjega znanja slovenskega jezika in tudi brez predhodnih prevajalskih izkušenj, tako da ta prevod nima večje prevajalske vrednosti.¹⁵ V Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani se nahaja rokopis prevoda celotnih Prešernovih pesmi od neznanega prevajalca: *Básně páně doktora Františka Prešerna* iz 1860 (hranijo se v rokopisnem oddelku NUK-a, signatura Ms. 510).¹⁶ Šele Hiršalov prevod v sedemdesetih letih 20. stoletja pomeni res umetniški prevod Prešernove poezije in vrnitev

14 J. Vinkler, 2006: *Posnemovalci, zavezniki in tekmeci ...*, s. 251.

15 Po Penížku sta ga časopisno prevajala tudi F. Doucha in J. Borecký (A. Kozár, 2003: Aktualizace jazykové normy v překladu (France Prešeren v českém překladu Josefa Hiršala), s. 1. Dostopno na internetu: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/123253/SpisyFF_338-2002-1_25.pdf?sequence=1 [dostop: 8. 12. 2020]).

16 J. Vinkler, 2006: *Posnemovalci, zavezniki in tekmeci ...*, s. 251.

k »rekonstrukciji Prešernovega duha«. Pomembno je tudi politično-kulturno razumevanje njegovega prevoda v kontekstu povojnega dogajanja in dogajanja po letu 1968. Interpretiramo ga lahko kot pogumen poskus ohraniti medkulturno sodelovanje in izmenjavo med dvema malima kulturama v prostoru Srednje Evrope. V obdobju češkega totalitarnega režima je kljub prepovedim in pritiskom Josef Hiršal uspel (pod drugim imenom) prevesti najpomembnejše slovenske pesnike in tudi vrhunske Prešernove pesmi v češki jezik.

II.

Razcvet sodelovanja med češkim in slovenskim narodom je po drugi svetovni vojni nasilno prekinil razkol med Jugoslavijo in ZSSR. V letih 1949—1953 iz političnih razlogov ni izšel noben prevod slovenske (in tudi srbske in hrvaške) literature. Odnosi so se tudi v kulturi počasi spleтали, šele v šestdesetih letih je s praško pomladjo nastopila renesansa medsebojnih literarnih odnosov. Spet so se prevajali klasiki kot Ivan Cankar, pa tudi Srečko Kosovel, France Bevk ali Oton Župančič. S sovjetsko okupacijo in totalitarnim režimom po letu 1968 so bili češko-slovenski stiki do leta 1989 spet oteženi in pod ideološkim pritiskom.

Josef Hiršal (1920—2003) je v literaturo vstopil na začetku druge svetovne vojne, v petdesetih in šestdesetih letih se je uspešno posvečal eksperimentalni poeziji.¹⁷ Češko avantgardno sceno je povezal z mednarodno, evropsko eksperimentalno poezijo je tudi prevajal. Zavest o novih smereh konceptualne in vizualne poezije je v češki literarni skupnosti v šestdesetih letih — v času sprostitve in večje svobode — širil s predavanji in razstavami. Prevajal je tudi študije in filozofske članke o eksperimentalni in vizualni poeziji — na primer študije nemškega filozofa Maxa Benseja. Poleg Jiříja Kolára in Ladislava Novaka je spadal med ključne osebnosti avantgardne smeri. Večino svojega dela je načrtoval skupaj s partnerico Bohumilo Grögerovo, s katero sta izdala tudi več antologij eksperimentalne poezije: *Experimentální poezie* (1967), *Slovo, písmo, akce, hlas* (Beseda, pisava, akcija, glas, 1967), *Vrh kostek* (Vrh kock, 1993). Njegova najbolj znana eksperimentalna zbirka se imenuje *JOB BOJ*. Izdal jo je 1968 — spet skupaj z Bohumilo Grögerovo.

17 Julija 2020 so v češki kulturi praznovali sto let Hiršalovega rojstva. Že v času češkega totalitarnega režima je bil Hiršal v Evropi deležen mednarodnih priznanj. Skupaj z Bohumilo Grögerovo je leta 1986 dobil nagrado Toma Stopparda. Leta 1988 mu je bila podeljena nagrada Egona Hostovskega.

Zgodba njegovega pisateljskega in prevajalskega vzpona in potem zatona in prepovedi objavljanja je tipična zgodba češkega intelektualca v totalitarnem obdobju po letu 1968. Od tega leta je bil v nemilosti pri novem normalizacijskem režimu in je moral izdajati prevode svetovne klasike pod drugimi imeni sodelavcev in prijateljev. Tudi večino svojih pesniških zbirk je izdal v eksilu. Pod tujimi imeni so izhajali Hiršalovi prevodi do leta 1990.¹⁸

Hiršalov prevod Prešernovih pesmi leta 1978 pomeni izjemen dogodek za prevajanje slovenske poezije na Češkem. Prevod je opravil modernistični pesnik in izkušeni prevajalec, ki je pred tem sodeloval tudi pri prevajanju Otona Župančiča (1964),¹⁹ že leta 1972 pa je prevedel pesmi Edvarda Kocbeka.²⁰ Hiršal je bil v tem obdobju uveljavljen pesnik, ki je do prevoda Prešernovih pesmi izdal že osem pesniških zbirk. Prevajal je iz šestnajstih jezikov, veliko je prevajal predvsem nemško poezijo, prevajal pa je tudi iz kitajščine, perzijsčine, a tudi iz romunščine in srbsčine.²¹

Zaradi totalitarnega režima v sedemdesetih letih je prevod izbora Prešernovih pesmi s tipičnim romantičnim naslovom *Můj sen šel po hladině* (Moj sen se je izgubil po gladini, 111 s.) lahko izšel samo pod imenom brnskega profesorja Viktorja Kudělka,²² ki je pomagal sicer izkušenemu prevajalcu s slovenskim jezikom, saj predpostavljamo, da Josef Hiršal ni znal slovensko. Izbor je bil tematski, prevedel je večino Prešernove ljubezenske in refleksivne lirike, *Sonetni venec* in samo del pesnitve *Krst pri Savici*. S tem je delno omejil celostno podobo Prešernove poezije; izbor je lahko bila tudi sugestija založbe ali urednika.

Aleš Kozár je leta 2003 opozoril na načrtno Hiršalovo strategijo pri prevajanju Prešernovih pesmi: na »aktualizacijo jezikovne podzavesti recipienta«. Izpostavil je prevajalčevo namerno arhaizacijo poetičnega jezika in to ne samo pri izbiri besed, ampak tudi v sintaksi, stilističnih pesniških figurah in besednem redu. Hiršal je z izrednim enciklopedičnim spominom jezikovno normo

18 L. Marková, 2011: *Josef Hiršal — monografická studie*. Diplomová práce. Praha, Karlová univerzita, s. 54. Dostopno na internetu: [is.cuni.cz › webapps › zzp › detail](http://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail) [dostop: 8. 12. 2020].

19 Hiršal je pri prevajanju iz jezikov, ki jih ni obvladal, vedno sodeloval s strokovnjaki za določen jezik. Pri prevajanju Župančičevih pesmi je sodeloval s slavistom Otonom Berkopcem. Izbor pesmi je izšel pod naslovom *Úsvity a bouře* (Zarje in nevihte). Ostale prevode so naredili pesniki: J. Hora, P. Kopta, L. Kubišta, J. Urbánková in V. Závada.

20 E. Kocbek, 1972: *Kruté kruhy* (Krutí krogi, izbor iz zbirke *Groza / Poročilo*). J. Hiršal, prev. Praha, Odeon.

21 Glej <http://databaze.obecprekladatelů.cz/databaze/H/HiršalJosef.htm> [dostop: 8. 12. 2020].

22 Viktor Kudělka je k pesmim napisal obširen strokovni uvod, v katerem je razložil tako kulturni kontekst slovenske romantike kot tudi poudaril glavne konstante Prešernove poezije.

prevoda prilagajal normi jezika 19. stoletja in pri tem namerno uporabljal tudi tipične machovske stileme in oksimorone.²³ V smislu aktualizacije lahko razumemo njegov modernistični in eksperimentalni pristop do jezikovnega gradiva. Tovrstno poustvarjanje zgodovinske norme pa ima korenine tudi v njegovem ustvarjanju. V pesniški zbirki *Parkář* (Hrenovkar, 1997), ki jo je Hiršal pisal v sedemdesetih letih po fazi eksperimentalne poezije, je začel uporabljati formo modernega pastiša, ki ga je razumel kot posnemanje ali parafrazo določene ga stila kanoniziranih čeških avtorjev tudi iz obdobja romantike: K. J. Erbena, K. H. Máche, F. L. Čelakovskega in drugih ... in se je pri tem prav pri imitacijah dosežkov češke romantične poezije učil in pilil »pseudoromantični slog« izražanja in eksperimentaliral s preteklo jezikovno normo.²⁴

V enem od najbolj izrazitih prevodov Prešernovih pesmi *Loučení s mladím* (*Slovo od mladosti*) je Hiršal spretno uporabil prefinjene prevajalske sposobnosti kot tudi vključil igriv odnos do jezika kot nenapisan moto modernističnega pesnika in prevajalca. Tu ta njegov prevod lahko razumemo kot formo pastiša, poustvarjanja določene romantične norme, s katero se je lahko inspiriral pri čeških romantikih. Tudi tu je okreplil jambski ritem s tem, da je poudaril trozložne začetke verzov in upadajoči konec verza.²⁵ Marie Langerová v članku o češki eksperimentalni poeziji poudarja, da je bila to »poezija nove zavesti« in da je bil pri avtorjih te poezije poudarek na jeziku: jezik so razumeli kot materialno in vizualno kvaliteto, ki nosi predvsem estetsko informacijo. Pesniki eksperimentalne poezije so tako začeli z destrukcijo konvencionalnih jezikovnih zgradb, ki so jih razumeli kot nefunkcionalne: s tem da se »usmerjajo v notranjo energijo pisave«. ²⁶ (Langerová 1998: 308) Za prevajalca Hiršala, ki je bil hkrati tudi znan avtor eksperimentalnih pesmi, je bila tudi v prevodu pomembna vsaka beseda in njena razporeditev v prostoru, kar pa je še posebno veljalo za tako kompleksno pesem *Slovo od mladosti*, ki še danes v bralčevi zavesti zares zaživi na metaforični, simbolni ravnini. Ne glede na eksperimentalne izkušnje, ki jih je gotovo imel veliko, pa je pesnik

23 A. Kozár, 2003: *Aktualizace jazykové normy v překladu ...*, s. 2.

24 Parafraze so v tej zbirki namerne in nosijo tudi potujevalni efekt. Poigravanje z jezikom in tudi s smislom se vedno zaključí s humornim podtonom: v vseh pastiših se pojavi motiv hrenovk, prodajalcev hrenovk in klobas. Hiršal je parafraziral Máchovo pesnitev *Maj* v melanholičnem in liričnem tonu, prav ta pesnitev pa mu je lahko bila vir inspiracij tudi za Prešernovo poezijo tako v jezikovni izbiri kot tudi z oblikovanjem atmosfere in tragičnosti, ki se ponekod »zamenja in nadgradi« s humorno perspektivo ... Hiršal je moderne pastiše posvetil Jiříju Kolařu, vodilni osebnosti češke slikarske scene, ki se je proslavil predvsem s kolaži.

25 A. Kozár, 2003: *Aktualizace jazykové normy v překladu ...*, s. 2.

26 M. Langerová, 1998: *Experimentální poezie šedesátých let. Česká literatura*, I. 46, št. 3. Praha, s. 308.

in prevajalec Hiršal moral upoštevati Prešernovo klasično formo romantične izpovedi, ki jo najdemo v tej elegiji, še posebno, ker je to kanonizirano besedilo v slovenski literaturi. V procesu prevajanja je lahko »doživiljal konflikte v svojem modernističnem prepričanju«; v tem smislu lahko razmišljamo o njegovi samodisciplini pri upoštevanju pesniških norm 19. stoletja. Motivi, primere in podobe odražajo metafizično prepričanje in emocionalno stanje lirskega subjekta. Prevajalec je moral previdno izbirati in se odločati posebno v kombinaciji frazemov in genitivnih metafor, kjer se mešajo konkretni in abstraktni izrazi. Josef Hiršal je poizkušal obdržati strogi ritem in rimaže iz originala tudi v prevodu. Pesem v prevodu je zelo melodična, tudi zaradi rim in metričnih zakonitosti je moral prevajalec še bolj iskati v slovarju možnosti in to ga je morda delno omejevalo v dobesednem prevodu posebno abstraktnih fragmentov.

Posebno uspel je prevod četrte kitice s štirimi metaforičnimi slikami, ki zaživijo z vso simbolično ostrino in podobo pesnikove težke eksistencialne situacije.

Te videt, grje videti napake,
je srcu rane vsekalo krvave;
mladosti jasnost vendar misli také
si kmalu iz srca spodi in glave,
gradove svetle zida si v oblake,
zelene trate stavi si v puščave,
povsod vesele lučice prižiga
ji up goljŕívi, k njem iz stisk ji miga.²⁷

Z poznání tech a horšíc nespavostí
Z poznání tech a horšíc nespavostí
jsou jizvy, jichž se srdce sotva zbaví.
Jen světlo mládí ještě se jich zhostí,
když vyhání je ze srdce a hlavy,
v oblacích vzdušné zámky závratností,
na pouštích lány zelené si staví,
vesele jiskry ve tmě rozškrtávás nadějí bludnou, zvoucí do modravá.²⁸

Prevajalec verodostojno sledi loku pomenov in skritim pomenskim težiščem v verzih in kiticah, pomenski poudarki ustvarjajo prepričljive slike in nenavadne obrate. Samo včasih v strukturi žrtvuje določene pomene, da bi poudaril

27 F. Prešeren, 1960: *Pesmi in pisma II*. A. Slodnjak, ur. Ljubljana, s. 48, 49.

28 F. Prešeren, 1978: *Loučení s mladím*. V. Kudělka, uvod. J. Hiršal, prev. Praha, s. 60, 61.

spevnost in poseben ritem, na primer v zadnjem verzu pete kitice. Fragment pri bralcu, ki pozna tudi original, že izzveni v originalen zapis („s nadějí bludnou, zvoucí do modravá«, dobeseden prevod: „z blodnim upanjem, ki poziva v modrino«).

Pesem *Slovo od mladosti* je sklenjena, harmonična celota, v kateri se mešata in v izpovedi prepletata dve znani Prešernovi kategoriji: up in brezup, to prepletanje pa v toku lirske izpovedi dobro evocira tudi Hiršalov prevod.

Samo včasih se pri prevajanju v iskanju celote in pri upoštevanju formalnih zahtev določene povezave in metaforični izrazi iz originala izgubijo. Zaradi celotne strukture je prevajalec moral žrtvovati Prešernovo tako povedno eksistencialno sintagmo »temna zarja«, ki v svoji protislovnosti razkriva pesnikovo razklanost in dvojnost razumevanja mladosti, in jo nadomestiti z izrazom »svetla zemlja«. ²⁹ Izguba oziroma temeljna sprememba eksistencialne metafore, ki je v elegiji namerno poudarjena na začetku in na koncu pesmi, osiromaši prevod za ključno pomensko jedro, ki tudi tematizira razpetost Prešernove izpovedi med upanjem in brezupom. ³⁰

III.

V prispevku sem analizirala Hiršalov prevod Prešernove pesmi *Slovo od mladosti* v češčino kot kulturni in literarni artefakt in tudi ugotavljala, kako se izraža modernizem v prevajalski strategiji tudi s tem, da sem sodobni prevod primerjala z veliko starejšim prevodom v češki kulturi. Josef Hiršal je v nasprotju s Františkom Ladislavom Čelakovským pristopil k prevajanju Prešernove elegije *Slovo od mladosti* z izkušnjo modernizma in eksperimentalne poezije, s sodobno jezikovno normo. Kot prevajalec in avtor je dobro poznal aktualno češko jezikovno normo v sedemdesetih letih. V ozadju slutimo njegove izkušnje z metodami konstrukcije in dekonstrukcije v literaturi in poeziji in na splošno drugačen, eksperimentalen pristop do jezika in jezikovnih norm. Jezik tudi v prevodu postane zanj tema sama po sebi, posebna kategorija. Prav Hiršalov prevod razkriva, da je še posebno pomemben prevajalčev odnos do modernega

29 Čelakovský je v tem primeru iz tedanjega besednjaka še ustvaril pomensko podobno sintagmo glede na original: »tmává zoře«. (Beseda zoře je v Slovarju češkega jezika iz leta 1971 označena kot že zastarela beseda (*Slovník spisovného jazyka českého IV, V* — Ž. Praha, Nakladatelství Československé Akademie Věd, 1971).

30 Čelakovský je za ključno izbral sintagmo: »temna zoř«, ki je dobeseden prevod iz slovenščine v romantično češčino: »Po temné zoři twé- s bohem, mladosti« (F. L. Čelakovský 1832: *Krajinská literatura ...*, s. 446). Zoře je danes že zastarela beseda.

jezika, saj je jezik nosilec pomembnih konotacij, stilističnih, pragmatičnih in tudi izvenjezikovnih vrednosti literarnozgodovinskega konteksta. Osredotočila sem se na nekatere jezikovne in stilistične rešitve in tudi odločitve v okviru kulturnega transfera, odvisnega tudi od konteksta.

Josef Hiršal je kot pesnik, ki je za seboj imel izkušnje konkretne in vizualne poezije ter izkušnje poigravanja z jezikom — in tudi eksperimentiranja z njegovo vizualno stranjo, imel originalen in ustvarjalen odnos do obeh jezikovnih norm: do modernizma in tudi do romantične tradicionalne norme v poeziji. V tem obdobju se je nahajal v obdobju posnemanja in poigravanja s češko romantično jezikovno normo, ki jo je delno uporabil tudi pri prevodu pesmi romantika Prešerna.

Slovinci morajo v prihodnosti še posebno oceniti prevajalca Hiršala kot izkušenega stilista, ki je v težkem obdobju češko-slovenskih odnosov občutljivo in kvalitetno prevedel kar dva ključna pesnika iz slovenske literature: E. Kocbeka in F. Prešerna. Njegovo prevajalsko vlogo v okviru slovensko-čeških odnosov je treba še posebno poudarjati, saj je njegovo ime pri teh prevodih uradno izbrisano in zanj vedo le tisti, ki se strokovno ukvarjajo s prevajanjem iz slovenske literature v češki jezik.

Znani češki germanist in kafkolog Eduard Goldstücker je leta 1958 v reviji *Literární noviny* tako ocenil Hiršalov prevod nemškega pesnika Morgensterna³¹ in njegovih pesmi *Šibeničné písní* (prav ta prevod je Hiršala proslavil kot vrhunskega prevajalca v češki javnosti): »Převést takového básnění z jedné řeči do druhé je úkol zdánlivě nemožný. S pouhým překládáním, tj. řazením významových ekvivalentů jednotlivých slov zde daleko nedojdeš. Každý autorův nápad je nutno doslova přebásnit v duchu rodné řeči, ponořit se do jejích hlubin a s velkou trpělivostí hledat kongeniálně vtipný účín v jejich nepřeborných fondech. Josefu Hiršalovi se to podařilo v míře hodné obdivu. Jeho dílo lásky a vytrvalosti je záslužný čin ve službách jazyka i ve službách čtenářské obce, jíž přináší chvíli blaživého smíchu.« (Prevod AJD: »Prevesti tovrstno pesnjenje iz enega jezika v drugega je na videz nemogoča naloga. S samim prevajanjem, to je z razvrščanjem pomenskih ekvivalentov za posamezne besede, tukaj daleč ne prideš. Vsako avtorjevo idejo je nujno dobesedno prepesniti v duhu maternega jezika, potopiti se v njegove globine in z veliko potrpežljivostjo iskati kongenialno primerna jezikovna sredstva v njegovih neskončnih fondih. Josefu Hiršalu je to uspelo v meri, ki si zasluži naše občudovanje. Njegovo delo ljubezni in

31 Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern (1871—1914) je bil začetnik nemške poezije nonsensa. Josef Hiršal je že leta 1958 najprej prevedel njegovo pesniško zbirko *Galgenlieder* (1905, naslov preveden v češčino kot *Šibeničné písní*, Visliške pesmi), ki je sestavljena iz lirskih pesniških poskusov (igrivih besednih obratov), v katerih prevajalec preizkuša jezik in njegove možnosti.

vztrajnosti je hvalevredno dejanje v službah jezika in v službah bralske skupnosti, ki prinaša trenutek blaženega smeha.«³²

Jiří Levy je še leta 1967 v uvodu v sintetično monografijo o zgodovini prevajanja na Češkem poudaril, da je razvoj prevajalske estetike del celotnega razvoja estetskih nazorov in ta spet del razvoja češke literature in kulture.³³ Uspehi v prevajanju poezije na Češkem od šestdesetih let 20. stoletja so bili tako številni tudi zaradi razvoja in razmaha čeških pesniških form v drugem valu češkega modernizma. Tudi Roman Jakobson je v svoji refleksiji o prevajanju poudaril prav stanje danega pesniškega jezika kot pomembno dejstvo pri prevajanju, saj je bil prepričan, da se umetniško najbolj približamo originalu tedaj, kadar je za odmev tujejezičnega dela izbrana forma, ki v okviru oblik danega pesniškega jezika funkcionalno, ne zares, odgovarja obliki originala.³⁴ Hiršalov prevod Prešernove pesmi *Slovo od mladosti*, podobno kot ostali prevodi v prevedeni knjigi, odraža tako razvoj čeških pesniških oblik v sedemdesetih letih kot tudi njegov osebni pesniški razvoj, v katerem je prešel iz obdobja eksperimentalne faze v fazo pastišev in posnemanja. Prevajanje tako v tem primeru ni bil samo jezikovni dogodek, ampak tudi medliterarni in kulturni.

Prispevek naj končamo s parafrazo misli Marka Juvana, da se omenjena medbesedilna zrcaljenja in metatekstualno okvirjanje med slovenskim in češkim literarnim poljem uvrščajo v evropski proces oblikovanja svetovne literature, narodnih literatur in medliterarnih družb.³⁵ Prevodi Josefa Hiršala so v tem smislu vzorčni primer, saj je prav on kot ustvarjalec medknjiževnih in mednarodnih dogodkov in literarnih stikov v srednjeevropskem prostoru v enem od najtežjih obdobjih literarnega in kulturnega transferja med dvema narodoma s češkim prevodom Prešernovega teksta oblikoval enega od kvalitetno najbolj zahtevnih prevodov.

32 Glej *Literární noviny*, l. 41, 1958, 11. 10., s. 4, prevzeto iz L. Marková, 2011: *Josef Hiršal — monografická studie*. Diplomová práce. Praha, Karlová univerzita, s. 33. Dostopno na internetu: [is.cuni.cz › webapps › zpp › detail](http://is.cuni.cz/webapps/zpp/detail) [dostop: 8. 12. 2020].

33 J. Levy, 1963: *Umění překladu I*. Praha, Ivo Železný, s. 6.

34 R. Jakobson, 1995: *O překladu veršů. V: Poetická funkce*. Praha, Nakladatelství H H, s. 145—147.

35 M. Juvan, 2014: *Kritika a překlad jako prostor pro meziliterárnosti ...*, s. 179.

Literatura

- Berkopec O., 1964: *France Prešeren v češki literaturi*. Ljubljana, Društvo bibliotekarjev Slovenije.
- Jakobson R., 1995: *O překladu veršů*. V: *Poetická funkce*. Praha, Nakladatelství H H, s. 145—147.
- Juvan M., 2014: *Kritika a překlad jako prostor pro meziliterárnosti: Čop, Čelakovský a Prešeren*. V: *Slavica litteraria*, l. 17, št. 1. V Brně, Masarykova univerzita, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, s. 175—185.
- Kozár A., 2003: *Aktualizace jazykové normy v překladu (France Prešeren v českém překladu Josefa Hiršala)*. Dostupno na internetu: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/123253/SpisyFF_338-2002-1_25.pdf?sequence=1 [dostop: 8. 12. 2020].
- Kozár A., 2011: *Překlady ze slovinské literatury posledních dvaceti let v českém kulturním kontextu*. V: *Vzájemným pohledem — V očeh drugega*. A. Jensterle-Doležal, ur. Praha, NK, s. 189—198.
- Langeová M., 1998: *Experimentální poezie šedesátých let*. *Česká literatura*, l. 46, št. 3. Praha, s. 308—319.
- Levy J., 1963: *Umění překladu I*. Praha, Ivo Železný.
- Mainuš P., 2005: *Bibliografie knižních překladů slovinské literatury do češtiny*. Ljubljana, Centrum pro slovinskou literaturu.
- Marková L., 2011: *Josef Hiršal — monografická studie*. Diplomová práce. Praha, Karlová univerzita. Dostupno na internetu: [is.cuni.cz › webapps › zpp › detail](https://is.cuni.cz/webapps/zpp/detail) [dostop: 8. 12. 2020].
- Pogačnik J., 1998: *Slovenska književnost I*. Ljubljana, DZS.
- Prešeren F., 1960: *Pesmi in pisma II*. A. Slodnjak, ur. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Przybylski M., 2011: *Slovinští autoři v českém prostředí. Překlady ze slovinské literatury po roce 1989: stav, proměna a neuralgické body*. V: *Vzájemným pohledem — V očeh drugega*. A. Jensterle-Doležal, ur. Praha, NK, s. 229—239.
- Urbančič B., 1995: *Česko-slovinské kulturní styky*. Praha, Euroslavica.
- Vinkler J., 2006: *Posnemovalci, zavezniki in tekmeči. Češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju*. Koper, Založba Annales.

Prevodi

- Čelakovský F. L., 1832: *Krajinská literatura*, *Časopis českého Museum* 6. Praha, t. 4, s. 443—454.
- Prešeren F., 1988: *Básně Františka Preširna*. J. Penížek, prev. V Jičíně, Lad. Sehnal.
- Prešeren F., 1978: *Loučení s mladím*, uvod Viktor Kudělka (Živý odkaz mrtvého básníka Živ odmev mrtvega pesnika). J. Hiršal, prev. Praha, Odeon.

Baza Prešernovih prevodov: http://jakrs.si/baza_prevodov/?no_cache=1&tx_jakprevodi_pi1%5BsearchAvtor%5D=231&cHash=511456e51f2e4422998fba2fb7459d4a [dostop: 8. 12. 2020].

Alenka Jensterle-Doležal

Prevod kot kulturni in literarni artefakt

Primerjava dveh čeških prevodov Prešernove pesmi *Slovo od mladosti*

POVZETEK | V prispevku analiziram dva prevoda Prešernove pesmi *Slovo od mladosti* kot kulturna in literarna artefakta: prevod Františka Ladislava Čelakovskega (1799—1852) iz leta 1832 (izdan v časopisu *Časopis českého Muzea*) kot tipičen prevod romantičnega ustvarjalca in enega od začetnikov prevajanja umetniških del na Češkem ter prevod taiste Prešernove pesmi Josefa Hiršala (1920—2003), ki je bil izdan v knjigi France Prešeren, *Můj sen šel po hladině*, 1978. Pri analizi drugega prevoda ugotavljam, kako se izraza modernizem v prevajalski strategiji. Prevod je primer jezikovne mojstrovine slavnega pesnika eksperimentalne poezije in znanega prevajalca (zaradi političnih razmer se je pod prevod podpisal urednik knjige Viktor Kudělka). V primerjavi me zanimajo tako jezikovne in stilistične rešitve kot tudi kulturološka vprašanja in vprašanje zgodovinskega konteksta. Hiršalov modernistični prevod je izhajal iz razvoja čeških pesniških norm v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja.

KLJUČNE BESEDE | češki prevodi Prešernove poezije, F. L. Čelakovský, Josef Hiršal, prevajanje v češčino, slovenska književnost v češki kulturi

Alenka Jensterle-Doležal

Translation As a Cultural and Literary Artefact

Comparison of Two Czech Translations of the Poem *Slovo od mladosti* (Farewell to the Youth) by France Prešeren

SUMMARY | In the paper we analyze and compare two translations of Prešeren's poem *Slovo od mladosti* (Farewell to youth) as cultural and literary artifacts. We focus on linguistic and stylistic solutions as well as decisions in the context of cultural transfer, which also depends on the context. We research the translation by František Ladislav Čelakovský (1799—1852) from 1832 (published in the *Časopis českého Muzea*) and the translation of the same Prešeren poem by Josef Hiršal (1920—2003), published in the book *Můj sen šel po hladině* (My dream faded on the water surface, 1978). Hiršal's modern translation emerged from a certain development of Czech poetic norms in the 1960s and 1970s and is an example of a linguistic masterpiece by the famous poet of the experimental poetry and a well-known translator (due to political circumstances, the translation was signed by the book's editor Viktor Kudělka).

KEYWORDS | Czech translation of Prešeren's poetry, poems by France Prešeren, F. L. Čelakovský, Josef Hiršal, translating in the Czech culture, Slovene literature in Czech culture

ALENKA JENSTERLE-DOLEŽAL | doc. dr., je predavateljica za slovensko književnost, slovanske književnosti in literarno teorijo na Katedri za južnoslovanske in balkanistične študije na Filozofski fakulteti Karlove univerze v Češki republiki. Od leta 2002 živi v Pragi. Izhaja iz Slovenije, kjer je leta 1983 diplomirala iz slovenščine, primerjalne književnosti (B) in filozofije (B), leta 2000 je doktorirala iz Mita o Antigoni v južno- in zahodnoslovanskih dramah. Je avtorica šestih monografij in številnih znanstvenih študij. Uredila je pet kolektivnih monografij in zbornikov ter organizirala številna znanstvena srečanja v Pragi. Njene raziskovalne teme so: slovenska moderna, slovenske avtorice, mit v književnosti in slovensko-češki odnosi. Je tudi pisateljica: objavila je pet knjig poezije in dva romana.



Długa droga do litewskiego przekładu *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza

A Long Way to the Lithuanian Translation of Czesław Miłosz's *A Treatise on Poetry*

Beata Kalęba



<https://orcid.org/0000-0003-0564-0210>

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW

beata.kaleba@uj.edu.pl

Data zgłoszenia: 27.02.2021 r. | Data akceptacji: 12.06.2021 r.

ABSTRACT | The article is devoted to the reception of Czesław Miłosz's body of work in translations into Lithuanian language as well as his cooperation with Lithuanian authors. The issue addressed is the reception of Miłosz's work among the writers of the "Literatūros lankai" emigrant journal and in Tomas Venclova's eyes, who himself is one of the main translators of Miłosz into Lithuanian, and the author of a newly published translation of his *A Treatise on Poetry*.

KEYWORDS | translation, Czesław Miłosz, Tomas Venclova, *A Treatise on Poetry*, Lithuanian language

Na początku 2021 roku w wileńskim wydawnictwie Apostrofa ukazał się *Traktat poetycki* Czesława Miłosza w tłumaczeniu Tomasa Venclovy¹. Dziesięć lat wcześniej, w wydany z okazji 100-lecia urodzin Miłosza litewskim wyborze jego wierszy, opublikowano *Traktat teologiczny* w przekładzie poety i tłumacza z języków słowiańskich Almisa Grybauskasa; jest to więc drugi z trzech Miłoszowych „nie traktatów, a traktatów wierszem”² dostępny dla litewskiego czytelnika.

Na język litewski przełożono wiele dzieł Miłosza; oczywiście większość z nich została wydana w niepodległej Litwie w ostatniej dekadzie XX wieku oraz po 2000 roku — przede wszystkim z okazji jubileuszu 100-lecia urodzin poety (w kolejności chronologicznej są to tłumaczenia: *Doliny Issy* — już w 1991, *Poszukiwania ojczyzny*, *Zniewolonego umysłu*, *Historii literatury polskiej*, *Ziemi Ulro*, *Czesława Miłosza autoportretu przekornego*, *Pieska przydrożnego*, *Rodzinnej Europy*, *Wyprawy w dwudziestolecie*, *Świadectwa poezji*, *Abecadła* — 2012)³. W osobnych wydaniach ukazał się w Litwie między innymi wykład noblowski (2001) oraz *Czeladnik z tomu Druga przestrzeń*, a także przekład zbioru *To. Obszerny wybór wierszy* (ponad 380 s.) opublikowano w latach 90. XX stulecia, a następnie — uzupełniony — w 2011 roku. Litwini przełożyli także wybory korespondencji Czesława Miłosza z Jerzym Giedroyciem oraz wydany przez *Zeszyty Literackie* zbiór dokumentujący ludzki i literacki dialog Miłosza i Tomasa Venclovy *Powroty do Litwy*⁴. Większość publikacji z lat 90. mogła się ukazać

- 1 Edycja jest dwujęzyczna: C. Miłosz, 2021: *Traktat poetycki z moim komentarzem. Poetinis traktatas su mano komentarais*. T. Venclova, i lietuvių kalbą vertė. Vilnius, Apostrofa. Tłumacz oraz wydawca litewski korzystali z wydania polskiego: C. Miłosz, 2001: *Traktat poetycki z moim komentarzem*. Kraków, Wydawnictwo Literackie. Przekład litewski powstał w roku 2019; fragment (*Duch dziejów*) został opublikowany w miesięczniku „Metai” 2019, nr 10. Warto wspomnieć, że w 2015 roku ta sama oficyna wydawnicza — Apostrofa — udostępniła czytelnikowi litewskiemu biografię Miłosza autorstwa Andrzeja Franaszka (tłum. Vytas Dekšnys).
- 2 Parafraza słów Natalii Gorbaniewskiej o *Traktacie poetyckim*; N. Gorbaniewska, 2012: *Nie traktat, a traktat wierszem*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 20, s. 211.
- 3 *Isos slėnis*, tłum. Algis Kalėda, 1991; *Tėvynės ieškojimas*, tłum. Algis Kalėda, 1995; *Pavergtas protas*, tłum. Almis Grybauskas, 1995; *Lenkų literatūros istorija*, tłum. Kornelijus Platelis, 1996; *Ulro žemė*, tłum. Almis Grybauskas, 1996; *Maištingas Česlavo Miłoszo autoportretas*, tłum. Birutė Jonuškaitė, 1997; *Pakelės šunytis*, tłum. Vyturys Jarutis, 2000; *Gimtoji Europa*, tłum. Juozas Tumelis, 2003; *Išvyka į Dvidešimtmetį*, tłum. Laura Liubinačiūtė, 2003; *Poezijos liudijimas*, tłum. Brigita Speičytė i Mindaugas Kvietkauskas, 2010; *Abėcėlė*, tłum. Vytautas Dekšnys, 2012.
- 4 *Nobelio paskaita Švedijos mokslų akademijoje*, tłum. Barbara Kalėdienė i Algis Kalėda, 2001; *Pameistrys*, tłum. Almis Grybauskas, 2002; *Tai*, tłum. Vyturys Jarutis, 2002; dwujęzyczny wybór wierszy: *Rinktiniai eilėraščiai — Poezje vybrane*, tłum. Vytautas Ališauskas et al., oprac. A. Kalėda, 1997; uzupełniony wybór wierszy *Rinktiniai eilėraščiai*, tłum. Eugenijus Ališanka et al., oprac. A. Kalėda i B. Speičytė, 2011; Jerzy

dzięki wsparciu Fundacji Otwartej Litwy (Atviros Lietuvos fondas), zgodnie z jej ideami budowania świadomych, obywatelskich społeczeństw w państwach postsowieckich. Natomiast po 2000 roku tłumaczenia dzieł Miłosza oraz różne publikacje okolicznościowe wydawano w Litwie przede wszystkim po śmierci poety oraz z okazji 100. rocznicy jego urodzin⁵. Twórczość Czesława Miłosza jest dziś obecna także w programie nauczania języka litewskiego i literatury dla starszych klas szkół średnich. Wśród rekomendowanych utworów nadobowiązkowych znalazły się: *Dolina Issy* oraz wiersze — *W mojej ojczyźnie...*, *Campo di Fiori*, *Mittelbergheim*, *Nigdy od ciebie, miasto...*, *Rue Descartes*, *Ryba*, *Godzina*, *Filologija* oraz *Dwór i Łąka* z cyklu *Litwa po pięćdziesięciu dwóch latach*. Uczniowie polskich szkół średnich poza wspomnianymi tekstami zapoznają się także — w ramach lektur nadobowiązkowych — z *Rodzinną Europą*, *Szukaniem ojczyzny*, *Zniewolonym umysłem* i *Pieskiem przydrożnym*. Jak łatwo zauważyć, zwłaszcza w szkołach litewskich istotnym — choć przecież nie jedynym — kluczem doboru zalecanych do lektury utworów Miłosza jest tematyka bądź motywy związane z ojczystymi stronami poety i szerzej — z Litwą. Drugim ważnym tematem, kojarzonym za sprawą szkoły z nazwiskiem Miłosza, jest Holokaust; bywa, że oprócz wiersza *Campo di Fiori* absolwenci szkół litewskich znają także *Piosenkę o końcu świata* oraz esej *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*⁶. Zasadniczo podobnie rozkładają się akcenty w pracach litewskich badaczy poświęconych twórczości i biografii Czesława Miłosza oraz ich kontekstom. Jego litewska monografia, autorstwa Viktoriji Daujotyte i Mindaugasa Kvietkauskasa, nosi tytuł *Litewskie konteksty Czesława Miłosza*. Również wydane po 2000 roku prace zbiorowe oraz monograficzne numery czasopism — zresztą przygotowywane głównie w kręgu kowieńskiego Uniwersytetu im. Witolda Wielkiego, sprawującego pieczę nad Fundacją Czesława Miłosza w Szetejniach — w przeważającej większości sytuują Miłosza i jego dorobek w kontekście kultury, piśmiennictwa i historii Litwy⁷. Wśród publikacji naukowych w języku litewskim nie ma dotąd prac poświęconych *Traktatowi poetyckiemu*; można się jednak spodziewać, że po wydaniu litewskiego przekładu pojawią się także jego interpretacje autorstwa litewskich literaturoznawców.

Giedroyc, Czesław Miłosz, *Laiškai*, t. 1—3, tłum. Kazys Uscila, oprac. M. Kornat, 2010—2017; *Grįžimai Lietuvon*, tłum. Kazys Uscila et al., 2011.

- 5 Zob. B. Kalęba, oprac., 2020: *Bibliografia przedmiotowa Czesława Miłosza w języku litewskim*. W: A. Fiut, E. Pasierski, oprac. S. Bill et al., współpr.: Czesław Miłosz. *Bibliografia przedmiotowa 1932—2020. Wybór*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- 6 Za informacje o obecności twórczości Miłosza w szkołach litewskich i polskich w Litwie dziękuję literaturoznawczyni Brigicie Speičytė.
- 7 Obszerny wybór literatury przedmiotu można znaleźć w: B. Kalęba, oprac., 2020: *Bibliografia przedmiotowa Czesława Miłosza w języku litewskim...*, s. 661—678.

*

Wiersze zawarte w tej książce nie zostały przełożone na język „obcy”.
Przecież ten język słyszałem naokoło siebie
w dzieciństwie.

Czesław Miłosz (1955)⁸

Szukając początków recepcji twórczości Czesława Miłosza wśród czytelników litewskojęzycznych, trzeba się cofnąć — i to głęboko — w XX wiek. W Litwie sowieckiej zaczęto poetę ledwie wzmiankować po tym, jak otrzymał Nagrodę Nobla (w dwóch wydaniach encyklopedii powszechnej), choć jego nazwisko i — w jakimś stopniu — twórczość były znane już wcześniej w Związku Radzieckim (na przykład w latach 60. w kręgach towarzyskich Josifa Brodskiego i Tomasa Venclovy; Miłosza czytano wówczas w oryginale, dzięki wydawnictwom przemycanym z Zachodu i z Polski). Sytuacja po drugiej stronie żelaznej kurtyny wyglądała — rzecz jasna — inaczej. Miłosz w Ameryce utrzymywał kontakty z Litwinami, przede wszystkim z liberalną inteligencją z organizacji Santara-Šviesa⁹. Poświęcone mu publikacje ukazywały się od lat 60. na łamach redagowanych przez członków Santary-Šviesy miesięczników „Metmenys” (Chicago) i „Akiračiai” (Chicago) oraz w czasopiśmie „Aidai” (Nowy Jork), kojarzonym przede wszystkim z tradycjami przedwojennej litewskiej inteligencji katolickiej¹⁰. Niewątpliwie jednak wśród litewskich powojennych „miłoszianów” najważniejszą i najciekawszą publikacją jest wydany jeszcze wcześniej, bo w połowie lat 50., wybór wierszy z tomów *Trzy zimy*, *Ocalenie* i *Światło dzienne* w przekładzie na język litewski *Epochos sąmoningumo poezija* (pol. *Poezja samoświadomości epoki*)¹¹. Ukazał się on jako pierwszy tom projektowanej serii wydawniczej magazynu „Literatūros lankai” (Baltimore i Buenos Aires, 1952—1959), z którym byli związani między innymi późniejsi działacze Santary-Šviesy i który współtworzyli literaci (wśród nich przede wszystkim poeci) określani jako *žemininkai* („zie-

8 C. Miłosz, 2014: *Przedmowa* [do litewskiego wyboru wierszy Miłosza *Epochos sąmoningumo poezija* (Buenos Aires 1955)]. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 2 (82), s. 22.

9 V. Daujotytė, M. Kvietkauskas, 2014: *Litewskie konteksty Czesława Miłosza. Monografia*. J. Tabor, tłum. Sejny, Fundacja Pogranicze, s. 344—359.

10 Zob. bibliografię zawartości „Metmenys”: <https://www.epaveldas.lt/vbspi/biDetails.do?biRecordId=39620> [dostęp: 5.08.2021]; „Akiračiai”: I. Poderienė, E. Montvilienė, R. Raišytė, 2006: „Akiračių” bibliografija. Vilnius, Versus aureus oraz na stronie „Aidai”: http://aidai.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1576:m&catid=142:asmenvardi-rodykl-&Itemid=166 (hasło: *Miłosz Czesław*) [dostęp: 16.02.2021].

11 C. Miłosz, 1955: *Epochos sąmoningumo poezija*. Su autoriaus įvadinio žodžiu, vertė ir redagavo J. Kėkštas, užsklandą parašė A. Nyka-Niliūnas. Buenos Aires, Literatūros lankai.

mianie”, poeci ziemi) bądź *žemininkai-lankininkai*¹². Ambicją twórców tego czasopisma było włączenie literatury litewskiej w nurt literatury światowej, dlatego na jego łamach sporo miejsca poświęcano przekładom literackim. Wśród nich — i to już od pierwszego numeru — można znaleźć przekłady wierszy Miłosza. Ich autorem jest znany noblista, mieszkający w okresie międzywojennym w polskim Wilnie, a w latach 50. w Argentynie — poeta litewski Juozas Kėkštas, wówczas redaktor „Literatūros lankai”¹³. Warto od razu zaznaczyć, że we wspomnianym pierwszym numerze magazynu ukazało się tłumaczenie wierszy *Przedmowa* z tomu *Ocalenie* oraz *Hymn* ze zbioru *Trzy zimy* (przedr. w tomie *Ocalenie*)¹⁴.

Sam Miłosz opatrzył litewski wybór swych wierszy przedmową (jest w znacznej części autobiograficzna; wiele w niej odwołań do kraju lat dziecińczych, przez co może być czytana jako autokomentarz do *Doliny Issy*)¹⁵, natomiast posłowie napisał jeden z najwybitniejszych poetów współredagujących „Literatūros lankai”, Alfonsas Nyka-Niliūnas. W tekście tym znajduje się następujący *passus*:

Wyrzekając się niepotrzebnego efekciarstwa („zrozum tę mowę prostą”) oraz wybierając nie „książęcych faworytów” (poezję na służbie polityki), ani nie „turniej w gronie Klubu Esperantystów” (poezję *ars gratia artis*), tylko drogę poezji, która samą sobą przynosi ocalenie, Czesław Miłosz w pewnym sensie zajął stanowisko moralisty, zgodnie z którym słowo musi mieć siłę do zmieniania rzeczywistości i musi być gotowe umrzeć za swoją prawdę, to znaczy musi być jednorazowe — jednorazowe w swej epoce i wielkim kole Czasu¹⁶.

We fragmencie tym jak w soczewce skupiają się postulaty podnoszone także w gronie *žemininkai-lankininkai*: zapotrzebowanie na nową dykcję

12 Na ten temat zob. M. Kasner, 1999: *Czesław Miłosz i „Literatūros lankai” (1952—1959)*. „Tygiel Kultury”, nr 10—12, s. 146—154; B. Kalęba, 2014b: *Nota*. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 2 (82), s. 25—26; V. Daujotyte, M. Kvietkauskas, 2014: *Litewskie konteksty Czesława Miłosza...*, s. 306—343; B. Kalęba, 2014a: *Czesław Miłosz i litewscy „Kolumbowie”. Przyczynek do jeszcze jednej biografii równoległej*. „Wielogłos”, nr 2 (20), s. 65—80.

13 Na temat znajomości Czesława Miłosza z Juozasem Kėkštasem zob. V. Daujotyte, M. Kvietkauskas, 2014: *Litewskie konteksty Czesława Miłosza...*, *passim*.

14 C. Miłosz, 1952: *Įžanga; Himnas*. J. Kėkštas, tłum. „Literatūros lankai”, nr 1, s. 12.

15 Skany polskojęzycznego oryginału przedmowy przechowywanego w archiwum Czesława Miłosza w Beinecke Library zostały opublikowane w: C. Miłosz, 2014: *Przedmowa...*, s. 13—24.

16 A. Nyka-Niliūnas, 1955: [Posłowie]. W: C. Miłosz: *Epochos...*, s. 88. Dalej cytaty z tego posłowie oznaczam skrótem N, po którym podaję numer strony. Wszystkie cytaty z języka litewskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, podaję w moim przekładzie — B.K. „Książęcy faworyci” oraz „turniej w gronie Klubu Esperantystów” to przytoczenia z przedmowy Miłosza do *Epochos...*

poetycką¹⁷ — taką, jaka umożliwi dawanie świadectwa powojennej rzeczywistości; odrzucenie rozumienia poezji jako służącej politycznym — a więc zwykle doraźnym — celom, a poetów jako ludzi pióra szukających poklasku, klientów tych, którzy mają władzę; jak również zanegowanie wizji poezji jako sztuki czystej, rozumianej przez nich jako sztuka nierealistyczna i niepotrzebująca odbiorców, nieszukająca zrozumienia. Rzecz jasna, kluczowe jest tu słowo „ocalenie” — dodajmy, chodzi o to, aby poezja była zdolna zmieniać rzeczywistość po to, by ocalić człowieczeństwo, a więc w tej interpretacji przede wszystkim kulturę. Jak pisał Nyka-Niliūnas, poezja Miłosza to „głos człowieka wolnego, który poszukuje drugiego człowieka, oraz [...] protest przeciwko poświęceniu człowieka i kultury bożkom propagandy” (N, 89); to „poezja miasta oblężonego przez barbarzyńców. Jej ideowy lejtmotyw — tak przerażający dla ówczesnego społeczeństwa — można scharakteryzować następująco: za murami miasta stoją barbarzyńcy, co dla nas — mieszkańców miasta — jest równoznaczne z pytaniem, kiedy oni tu wkroczą, a my, wraz z naszą kulturą, staniemy się już tylko legendą przeszłości?” (N, 89). Owi barbarzyńcy to Sowietci, którzy stali „u bram” Europy pojmowanej jako wspólnota kulturowa. Oznacza to, iż litewscy pisarze emigracyjni z kręgu *žemininkai-lankininkai* byli skłonni czytać Miłosza jako poetę, który jest w stanie wyrazić ich własne doświadczenia — Wschodnioeuropejczyków wygnanych z ojczyzny. Drogą życiową części ówczesnej inteligencji litewskiej była emigracja, najczęściej do obu Ameryk, podejmowana między rokiem 1944 a pierwszą połową lat 50. w obliczu sowieckiej okupacji, rozumianej nie tylko jako zagrożenie polityczne czy ekonomiczne, ale wręcz cywilizacyjne. Warto podkreślić, że istotne było dla nich doświadczenie wygnania nie wyłącznie jako emigracji, lecz także jako imigracji. Jednym z najważniejszych tematów w twórczości *žemininkai-lankininkai* są sposoby werbalizacji doświadczenia okropieństw wojny oznaczającej kres pewnego porządku opartego na określonych wartościach, a zarazem początek nowej niewoli; wykorzenienie i następnie możliwe (lub niemożliwe) zakorzenienie człowieka ukształtowanego we wschodniej Europie — będącej wszakże częścią większej całości, to znaczy Europy o kulturze łacińskiej — na nowej ziemi, w Ameryce. W 1951 roku w Los Angeles ukazał się pierwszy zbiór wierszy poetów współtworzących później „Literatūros lankai”, zatytułowany *Žemė* (pol. *Ziemia*). We wstępie do tej

17 Algirdas Julius Greimas w eseistycznej recenzji *Epochos...* pisał: „Dla kogo pisać wiersze? Dla kogo w ogóle pisać? To pytanie dręczy nie tylko Miłosza. Nowoczesna poezja unicestwiła literaturę jako źródło zabawy i przyjemności. Jej pretensje: stworzyć nowy język, język prawdy, gdzie słowa przestałyby być narzędziem komunikacji społecznej, ale przyłgnęłyby do rzeczy, do wskazanej palcem istoty”. A.J. Greimas, 1959: *Sąmonė ir sąžinė (Cz. Miłoszo poezijos vėrtimus perskaičius)*. „Literatūros lankai”, nr 8, s. 9.

publikacji litewski filozof Juozas Girnius, przedstawiciel teistycznego egzystencjalizmu, pisał:

Oto kierunek naszej najnowszej poezji [...]: Z i e m i a. [...] w centrum tej poezji stoi problem metafizycznego losu człowieka. [...] To poezja sensu ludzkiej egzystencji na ziemi [wyróżnienia — J.G.]¹⁸.

Zaś Greimas w przywołanym już eseju recenzyjnym o twórczości Miłosza snuł rozważania, cytując między innymi wiersz *Pieśń* z tomu *Trzy zimy*:

Poezja samoświadomości epoki. *Transformer l'expérience en conscience*: Malraux. [...]

Świadomość to stygmat naszej epoki, jej wielkość i marność. [...] *Transformer l'expérience en conscience!* Doświadczenie przekuwane w świadomość; jednak żadna dialektyka nie skieruje snopu światła świadomości z powrotem ku konkretnemu ludzkiemu bytowi. „Klub esperantystów” — mówi Cz. Miłosz, który sam dobrze wie, co znaczą zawroty głowy od kontaktów z wyższymi sferami.

— *Ziemio, nie opuszczaj mnie*, — modli się Anna. A chór, mądrość starców, głos ludzkiej wspólnoty, potwierdza:

*Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.*

(*Pieśń*)¹⁹

Oprócz kilku wierszy Miłosza w „Literatūros lankai” (1955, nr 6) ukazały się także wyimki ze *Zdobycia władzy* poświęcone powstaniu warszawskiemu²⁰. Warto zwrócić uwagę, że znalazł się wśród nich fragment, w którym dwoje bohaterów powieści, Magda i Foka, podczas rozstrzeliwania pacjentów szpitala psychiatrycznego trzyma się za ręce i dzięki temu zachowuje poczucie człowieczeństwa. Dotyk żywego ciała (bądź to człowieka, bądź — właśnie — ziemi) jest jedną z dróg do ocalenia, co jest obecne w twórczości i Miłosza, i pisarzy z grona *žemininkai-lankininkai*²¹.

Tak więc, nie umniejszając wagi oraz trafności opinii cytowanych esejistów — interpretatorów litewskich przekładów wierszy Miłosza, wydaje się, że najważniejszym kluczem otwierającym interpretacyjnie twórczość noblisty dla ówczesnych litewskojęzycznych czytelników było słowo „ocalenie”. Nieprzypadkowo

18 J. Girnius, 1991: *Žmogaus prasmės žemėje poezija*. W: K. Bradūnas, red.: *Žemė. Naujosios lietuvių poezijos antologija*. J. Girnius, przedm. Vilnius, Vyturys, s. 37 [reprint wydania: Los Angeles 1951].

19 A.J. Greimas, 1959: *Sąmonė ir sąžinė...*, s. 9.

20 C. Miłosz, 1955: *Nevilties apgultieji. Fragmentai iš romano „Valdžios paėmimas“*. J. Kėkštās, tłum. „Literatūros lankai”, nr 6, s. 10–12.

21 Więcej na ten temat zob. B. Kalęba, 2014b: *Nota...*

Nyka-Niliūnas opatrzył posłowie do *Poezji samoświadomości epoki* mottem z przywoływanego już wiersza *Przedmowa* z tomu *Ocalenie* („Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?”).

W „Literatūros lankai” ukazał się także — zdaje się, że niepublikowany nigdzie indziej — bardzo ostry szkic Miłosza o instrumentalizacji postaci i dzieła Adama Mickiewicza przez Polaków²². Nie był to pierwszy przypadek współpracy Miłosza z czasopismami litewskimi. Dość wspomnieć o publikacji w 1940 roku jego dwóch esejów wojennych na łamach tygodnika o proweniencji międzywojennej „Naujoji Romuva”. Jeden z nich jest poświęcony Oskarowi Miłoszowi, prezentowanemu przez autora jako myśliciel, który przeczuł upadek kultury europejskiej, ale który także ukazał drogi do jej odrodzenia (a może ocalenia?). Drugi esej to rozważania o wojnie jako niszczącej sile, która wyznacza kres danego projektu polityczno-społecznego, a zarazem oznacza konieczność odbudowy, wypracowania nowych form współżycia międzyludzkiego, także nowych kategorii politycznych i społecznych, po to, by ludzki świat mógł doświadczyć, przynajmniej w jakimś stopniu, ocalenia²³. Jak sądzę, można powiedzieć, że posłowie Nyki-Niliūnasa do litewskiego tomu Miłosza mogłoby być nie tylko komentarzem do zawartych tam wierszy autora *Ocalenia*, ale i do — napisanego nieco później — *Traktatu poetyckiego* oraz, szerzej, całej twórczości Miłosza powstałej w latach 50. Zacytuję jeszcze wyimek z krótkiego szkicu tego litewskiego poety, dobrze podsumowujący, jak mi się zdaje, przedstawione rozważania, a zarazem pozwalający w dalszej części artykułu przywołać tłumacza *Traktatu poetyckiego* na język litewski — Tomasa Venclovę. Jak napisał Nyka-Niliūnas,

[p]oezja Czesława Miłosza ogłasza koniec świata i kres ideałów tegoż [przedwojennego — B.K.] społeczeństwa, a także konieczność stawienia czoła z otwartą przyłbicą człowiekowi i rzeczywistości — takim, jakimi faktycznie są (N, 87).

22 C. Miłosz, 1959: *Mickevičius ir istorijos paradoksai*. J. Kėkštas, tłum. „Literatūros lankai”, nr 8, s. 2.

23 C. Miłosz, 2018: *Idee O. Miłosza oraz Rozmyślenia o czasie pożogi*. B. Kalęba, tłum. W: Idem: *W cieniu totalitaryzmów. Publicystyka rozproszona z lat 1945—1952 oraz teksty z okresu II wojny światowej*. A. Fiut et al., red. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

* *

Najważniejszym celem poezji jest pokonać
rozpacz, przezwyciężyć entropię.

Tomas Venclova (1978)²⁴

Dlaczego tyle uwagi poświęciłam litewskiej recepcji twórczości Czesława Miłosza w latach 50. XX wieku? Powodów jest kilka. Przede wszystkim to w tamtych latach powstał *Traktat poetycki* w ostatecznym kształcie (warto pamiętać również o *Dolinie Issy*, szczególnie wyróżnionej przez jej autora w przedmowie do *Poezji samoświadomości epoki*, a także o *Zdobyciu władzy* — utworze, który zainteresował redaktorów „Literatūros lankai”). Także dlatego że — jak wspominałam — sam Miłosz miał związki z kręgiem autorów „Literatūros lankai”, a następnie, podobnie jak Tomas Venclova, ze środowiskiem Santara-Šviesa. Nie bez znaczenia wydaje się też to, iż emigracyjne publikacje powojenne to zapewne dość oczywisty kontekst dla recepcji *Traktatu poetyckiego* wśród czytelników litewskojęzycznych. Wreszcie dlatego że jestem zwolenniczką takiego rozumienia relacji pomiędzy tekstem wyjściowym a jego przekładem na inny język oraz między autorem tekstu tłumaczonego a autorem przekładu, które nakazuje dokonywać odczytania utworu literackiego — tłumaczenia z innego języka, w pierwszym rzędzie mając na uwadze kontekst biografii autora utworu określanego jako przekład oraz literatury i sytuacji pozaliterackiej w kulturze języka przekładu²⁵. Przyjęcie takiego założenia prowadzi do wniosku, że dla zrozumienia możliwych stylów odbioru litewskiego przekładu *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza ważny jest nie tylko kontekst litewski ostatnich kilkudziesięciu lat (na wychodźstwie i w kraju), lecz także biografia i twórczość tłumacza, który jest również rzecznikiem oraz interpretatorem bądź przynajmniej komentatorem tłumaczonej przez siebie literatury i jej autorów. Od razu dodam, że Venclova nie unika pełnienia wszystkich wspomnianych tu ról.

O relacjach Czesława Miłosza i Tomasza Venclovy wiemy dużo²⁶. Nie jest tajemnicą, że to między innymi dzięki zabiegom Miłosza ten litewski poeta,

24 T. Venclova, 2011: *Rozpacz i łaska*. W: C. Miłosz, T. Venclova: *Powroty do Litwy*. B. Toruńczyk, wyb., oprac. M. Nowak-Rogoziński, współpr. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich, s. 41. Dalej cytaty z tego eseju oznaczam skrótem RiŁ, po którym podaję numer strony.

25 Obszerne informacje o obcojęzycznej i polskojęzycznej literaturze przedmiotu można znaleźć w artykule: J. Kita-Huber, R. Makarska, 2020: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie*. W: Eaedem, red.: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatoologicznych*. Kraków, TAiWPN Universitas, s. 5—19.

26 Spośród najnowszych publikacji zob. np.: T. Venclova, 2016: *Magnetyczna Północ*. E. Hinsey, rozm. M. Ochab, tłum. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich, *passim*; A. Fiut, 2017: *Czesław Miłosz i Tomas Venclova*. „Zeszyty Literackie”, nr 3 (139), s. 111—118.

tłumacz i literaturoznawca został zaproszony na wykłady gościnne na Uniwersytet Kalifornijski w Berkeley, co okazało się początkiem jego trwającej czterdzieści lat emigracji. Wiemy także, że to właśnie Miłosz jest autorem pierwszego przekładu wiersza Venclovy (*Rozmowa w zimie*) na język polski. Do lektur obowiązkowych Polaków (i nie tylko Polaków) zainteresowanych Litwą i stosunkami polsko-litewskimi w XX wieku należy Miłosza i Venclovy *Dialog o Wilnie*. Z kolei Venclova jest niewątpliwie jednym z najważniejszych współczesnych tłumaczy oraz komentatorów poezji Miłosza w języku litewskim²⁷. Jest także autorem kilku poświęconych nobliście szkiców, które były publikowane między innymi po angielsku, rosyjsku, litewsku i oczywiście po polsku.

Pierwszy z tych tekstów został wydany w 1978 roku, a więc rok po przyjeździe Venclovy do USA, pod tytułem *Czesław Miłosz. Despair and Grace* na łamach „World Literature Today”²⁸. Łączy on w sobie przynajmniej trzy perspektywy: samego Venclovy, który nie stroni od odniesień do własnej biografii, litewską czy może raczej wschodnioeuropejską oraz amerykańską, którą można nazwać po prostu światową lub też globalną. Są one ze sobą nierozzerwalnie splecione, co dobrze ukazuje następujący przykład: perspektywę indywidualną ilustruje lektura *Rodzinnej Europy* przemyczonej do sowieckiej Litwy, wschodnioeuropejską — recepcja wierszy Miłosza jako szczególnego rodzaju kodu, a więc podobna do recepcji choćby Osipa Mandelsztama bądź Anny Achmatowej w Rosji, globalną — poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, stanowiący przykład poszukiwań nowej formy poetyckiej. Jako szczególnie istotne utwory Miłosza wymienia tu Venclova także *Zniewolony umysł* oraz *Dolinę Issy*, jak sądzę, zwracając w ten sposób uwagę na znaczenie splotu wspomnianych trzech perspektyw (człowieka — indywidualium, Wschodnioeuropejczyka w Ameryce) również dla samego Miłosza. Można więc powiedzieć, że oto poeta, emigrant z Wilna i wschodniej (komunistycznej) Europy do Stanów Zjednoczonych Ameryki przygląda się starszemu poecie, również emigrantowi z Wilna²⁹ i wschodniej (komunistycznej) Europy do Stanów Zjednoczonych Ameryki. Oznacza to między innymi, że dzięki pojmowaniu tego, co ma do powiedzenia ów starszy poeta, poeta młodszy lepiej czy też w większym stopniu pojmuje siebie samego, własne doświadczenie. Wydaje mi się, iż taki styl odbioru twórczości (ale i losów życiowych) Miłosza, zaświadczony piórem Venclovy, jest niedaleki temu, co sprawiło, że pisarstwo noblisty okazało się aktualne

27 Pełen wykaz przekładów do 2011 roku: T. Venclova, 2012: *Bibliografijos rodyklė. Bibliographic index. Bibliografia 1956—2011*. Vilnius, LNMB.

28 Ibidem, s. 186. W Polsce ten tekst był publikowany pod tytułem *Rozpacz i łaska*.

29 W dialogach i innych szkicach Miłosza i Venclovy wspólne — choć już przecież inne — miasto Wilno/Vilnius jest zwykle pierwszym, co ich łączy i co pozwala nawiązać nieć porozumienia.

i istotne dla pisarzy z pokolenia *žemininkai-lankininkai*. Oto cytat ze szkicu *Rozpacz i łaska*:

Poezję powinno się pisać tak, by wychodziła naprzeciw zarówno katastrofom niszczącym kultury, jak i owej frapującej zdolności kultur do przetrwania. Pisać tak można tylko wówczas, jeśli żywi się prawdziwe zrozumienie dla różnych kultur, co jest nierozłącznie związane z życzliwością dla ludzi (RiŁ, 37).

Widać, że zarówno wspomniani tu litewscy pisarze emigracyjni, jak i autor *Rozpaczy i łaski* podobnie rozumieją Miłoszową koncepcję poezji — poezji ocalającej. Dodać od razu można, że słowa o „frapującej zdolności kultur do przetrwania” są typowe dla myślenia Venclovy o kulturze (dobrym choć oczywiście nie jedynym tego przykładem jest esej — *notabene* z roku 1979 — o Uniwersytecie Wileńskim pt. *Lata wytrwałości*³⁰). Nietrudno zauważyć, że choć nie wzmiankuje się tu *Traktatu poetyckiego*, mowa o jednym z tematów tego utworu. Wśród zawartych w *Rozpaczy i łasce* spostrzeżeń o twórczości Miłosza można znaleźć więcej takich, które są bliskie interpretacjom litewskim z lat 50. Dotyczą one choćby wyboru drogi poetyckiej (tak w znaczeniu estetycznym, jak i społecznym). I ponownie przypominają uwagi Nyki-Niliūnasa, Greimasa czy Girniusa, tyle że świadczą, jak mi się wydaje, o lepszym rozeznaniu Venclovy w twórczości Miłosza, w tym o przemyśleniu przez niego właśnie *Traktatu poetyckiego*:

Jak wiadomo, Miłosz poszedł własną drogą, mimo iż żył w kręgu oddziaływania kilku silnie zakorzenionych tradycji poetyckich. Zazwyczaj wymienia się tu skamandrytów i awangardzistów. [...] Tym, co zawsze wyróżniało Miłosza, była głęboka życzliwość dla ludzi i umiejętność wsłuchania się w *clamor temporum* (a można było usłyszeć niemal wszystko, co później się wydarzyło). Zawsze był antyformalistą i moralistą. Formalizm, kreowanie specjalnego języka dla wtajemniczonych (który jeśli się bliżej przyjrzeć, często okazuje się prostackim esperanto) jest bodaj najsilniejszą pokusą współczesnej poezji. Miłosz powiedział kiedyś, że totalitaryzm gotów jest pozwolić na szaleństwa awangardy, byle tylko poeta był czymś zajęty i nie próbował zmieniać rzeczywistości. Co prawda w Rosji (a w swoim czasie także w Niemczech) totalitarne państwo jeszcze do tego nie dojrzało, ale stosuje tę zasadę w wielu krajach Europy Wschodniej, być może także we współczesnej Litwie. A przecież Miłosz zawsze chciał, i chce także teraz, wpływać na rzeczywistość wierszem, chce odnaleźć w niej swoje miejsce, ale w żadnej mierze nie chce być sługą czasów, w których przyszło mu żyć. Poeta jest wyrazicielem swojej epoki, jako że jest wyrazicielem jej języka,

30 T. Venclova, 1983: *Lata wytrwałości*. A.A. tłum. „Zeszyty Literackie”, nr 4 (8).

epoka i język „myślą przez poetę”; jednak ta myśl z kolei powinna wpływać na epokę i język; i dlatego są tu konieczne wyjątkowa trzeźwość spojrzenia, uczciwość i samokontrola (RiŁ, 38—39).

Podobnie jak *žemininkai-lankininkai*, Venclova nazywa Miłosza moralistą i podobnie jak oni uważa, że poezja nie może być *ars gratia artis*. Zwłaszcza antyformalizm jest zakorzeniony w poglądach Venclovy na poezję i szerzej — literaturę. Nie raz i nie dwa pisał on tak: „[D]obra poezja — zwłaszcza w naszych czasach — nie powinna uciekać przed historią, chować się pod osłoną anarchicznego surrealizmu lub czysto lingwistycznej zabawy”³¹. Zresztą Venclova zwraca szczególną uwagę na to, że według Miłosza w twórczości literackiej ma znaleźć odbicie obiektywnie istniejąca hierarchia wartości³², co nie jest łatwe, ponieważ wymaga to niepoddawania się złu oraz umiejętności uniknięcia zgnięcia przez tryby historii, która jest domeną chaosu (RiŁ, 37—39).

Tomas Venclova napisał jeszcze jeden obszerny szkic poświęcony twórczości Czesława Miłosza, przede wszystkim jego poglądom na to, czym i jaka winna być poezja. Ukazał się on pod tytułem *Poezija kaip atpirkimas* (pol. tytuł *Poezja jako pokuta*) w 1983 roku na łamach „Akiračiai”³³. Jest to esej recenzyjny o zbiorze *Świadectwo poezji*. W porównaniu ze szkicem *Rozpacz i łaska*, w tym tekście autor — co zrozumiałe — skupia się w większym stopniu na rozważaniach o naturze poezji i kultury, sytuując twórczość Miłosza w kontekście literatury europejskiej. Istotne jest to, że litewski poeta i akademik porównuje Miłosza i do autora z kręgu anglosaskiego („zachodniego”), i rosyjskojęzycznego („wschodniego”), co jest poszerzeniem i uzupełnieniem perspektywy znanej z omawianego tekstu z 1978 roku:

To, co mógłby ktoś nazwać konserwatyzmem Miłosza, jest nade wszystko dążeniem, aby nie poddać się prądowi rzeki Heraklita. Miłosz interesuje się strukturami głębokimi ludzkiego doświadczenia, językiem kultury określającym jej funkcjonowanie w czasie — jej mowę. Jeśli jest podatny na nostalgię, to jest to tęsknota nie za utraconą ojczyzną czy nawet dzieciństwem, ale za utraconą skalą wartości, za samą kategorią wartości, za kulturą, za językiem. Nietrudno wykryć niejake podobieństwo między Miłoszem a Eliotem, którego tłumaczył w okupacyjnym podziemi. (Každy, komu znane są losy Wschodniej Europy, wspomniąłby w tym kontekście jeszcze jednego poetę — Osipa Mandelsztama) (PjP, 95).

31 T. Venclova, 2013: *Lietuvių poezija*. W: Idem: *Pertrūkis tikrovėje. Straipsniai apie literatūrą ir kultūrą*. Vilnius, LLTI, s. 140.

32 T. Venclova, 2011: *Poezija jako pokuta*. W: C. Miłosz, T. Venclova: *Powroty do Litwy...*, s. 94. Dalej cytaty z tego szkicu oznaczam skrótem PjP, po którym podaję numer strony.

33 T. Venclova, 2012: *Bibliografijos...*, s. 186.

Cytat ten mógłby stanowić dopowiedzenie do krótkiego komentarza Nyki-Niliūnasa opublikowanego wraz z tomem *Poezja samoświadomości epoki*; myślę przede wszystkim o słowach o tęsknocie za „utraconą [...] kategorią wartości, za kulturą, za językiem”. Istotną różnicą czy też nowością, w której wciąż jednak zdaje się pobrzmiwać echo rozważań pisarzy *žemininkai-lankininkai*, jest podjęta przez Venclovę próba scharakteryzowania poezji tworzonej w Europie Wschodniej w kontraście do poezji Zachodu:

Poezja Europy Wschodniej bez wątpienia znajduje się bliżej bieguna realistycznego. Każdy, kto porównał poezję zachodnią z autentyczną poezją pisaną w krajach totalitarnych, doświadczył zapewne osobliwego poczucia, że nie są to warianty tej samej sztuki, lecz raczej dwa odmienne rodzaje sztuki. Co na Zachodzie jest za ledwie rozrywką lub w najlepszym wypadku zwierzeniem z freudowskiej kozetki, na Wschodzie jest wciąż jeszcze sprawą życia, a nierzadko i śmierci (PJP, 98).

Venclova posługuje się słowem *realizm* (tu chyba w znaczeniu potocznym czy raczej intuicyjnym), łączonym przez niego nie tylko z kwestiami życia i śmierci, lecz także najdosłowniej z życiem i śmiercią — co zresztą, moim zdaniem, tłumaczy niechęć tak Miłosza, jak i Venclovy do posługiwania się modnymi wówczas koncepcjami śmierci autora i śmierci podmiotu. Zmaganie się, wypracowywanie nowej dykcji poetyckiej, która będzie w stanie dawać świadectwo takiemu (jednostkowemu i międzyludzkiemu) doświadczeniu, patronuje oczywiście *Ocaleniu* i *Światłu dziennemu*, jak również *Traktatowi poetyckiemu*. Nietrudno tu wszak usłyszeć frazę: „Mowa rodzinna niechaj będzie prosta. / Ażeby każdy, kto usłyszy słowo, / Widział jabłonie [...]”, przywołującą w pamięci *Wstęp do Traktatu poetyckiego* i wreszcie cały poemat. Jak mi się wydaje, Venclovy interpretacja wykładów zawartych w *Świadectwie poezji* daje jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie, dlatego pierwsze słowa *Traktatu poetyckiego* w jego litewskim przekładzie brzmią tak a nie inaczej. Są oczywiście także podpowiedzią, jak czytać wiersze samego Venclovy. Nie ma tu jednak miejsca na lekturę wierszy, które odkrywają swój sens dopiero po uruchomieniu wielu kontekstów oraz odsłonięciu kolejnych warstw znaczeniowych. Dlatego odwołam się raz jeszcze do przywoływanych esejów; oto dłuższy fragment *Rozpaczy i łaski*:

Poeta jest także strażnikiem tradycji, strażnikiem słowa. Zainteresowanie tradycją i słowem cechowało Miłosza od najwcześniejszych lat, ale stało się nadzwyczaj silne po doświadczeniach wojny, okupacji i pierwszych lat powojennych. Totalitaryzm, również ogólna chaotyczność historii, zagraża przede wszystkim istnieniu ludzkości w czasie; jeśli chcemy mieć przyszłość, musimy mieć przeszłość. Dewastowany (i zdewastowany) świat powinien znaleźć nową integralność w sferze myśli i w poezji. Dlatego właśnie Miłosza interesuje osadzenie

człowieka w czasie i przestrzeni i stąd właśnie bierze się jego fascynacja „oporną materią”, jego rzadka zdolność rozumienia i umiejętność przekazania cech świata niemal w kilku słowach (RiŁ, 39).

Koncepcja chaotyczności historii oraz ocalania świata (chodzi oczywiście o ludzki świat kultury i cywilizacji, a także o mikroświaty poszczególnych ludzi) dzięki formowaniu, lepieniu, a może wydobywaniu rozumnych, komunikowalnych wypowiedzi z „opornej materii” słów łączy Venclowę z jednej strony z Miłoszem, z drugiej zaś z rosyjskimi akmeistami, przede wszystkim z Achmatową i Mandelsztamem. To oni jako pierwsi uczyli litewskiego poetę takiego właśnie rozumienia poezji — jako drogi do pokonania entropii. Należałoby tu wspomnieć o jeszcze jednym zagadnieniu, które również jest obecne, choć może nieszczególnie eksponowane, tak w esejach Venclovy poświęconych Miłoszowi, jak i w *Traktacie poetyckim*: chodzi o pamięć, która u wszystkich wymienionych poetów jest tak pamięcią jednostkową, jak i pamięcią zbiorową, pamięcią kultury. Obie te pamięci warunkują się wzajemnie. To również jest droga do ocalenia kultury i człowieka, jednostki. W esej *Poezja jako pokuta* Venclova pisał:

[D]oświadczenie Miłosza przełamało się przez pryzmat jego osobistej geografii i osobistej historii: „Poznajemy, z litością i grozą, kondycję ludzką nie ogólnie, ale zawsze w odniesieniu do danego miejsca i daty, w tej a nie w innej prowincji, tym a nie innym kraju” (PjP, 92).

Venclova oczywiście ma własną „osobistą historię”, pod pewnymi względami podobną, a pod innymi zupełnie różną niż Czesław Miłosz. Tak samo jak Miłosz uważa on, że doświadczenie historyczne znajduje swój wyraz w poezji za sprawą osobistego doświadczenia i przeżycia (dodajmy, mogą być one za pośredniczone w kulturze). Venclova w słowie od tłumacza do litewskiej edycji *Traktatu poetyckiego* napisał, że

Często uważany jest [*Traktat poetycki* — B.K.] za szczytowe osiągnięcie twórczości Czesława Miłosza, jego *magnum opus*. Słynna amerykańska krytyczka Helen Vendler twierdzi, że jest to jeden z dwóch najwybitniejszych poematów XX wieku — obok *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota. W każdym razie zajmuje szczególne miejsce nie tylko w literaturze polskiej, ale i światowej³⁴.

Sądzę, że nieprzypadkowo napisał: „często uważany jest”. Jego zdaniem, *Traktat poetycki* należy do najważniejszych dzieł Miłosza, tyle że ta „ważność” jest

34 T. Venclova, 2021: *Słowo tłumacza do litewskiego czytelnika*. B. Piasecka, tłum. W: C. Miłosz: *Traktat poetycki*..., s. 203. Za udostępnienie makiety książki serdecznie dziękuję dyrektor wydawnictwa Apostrofa, Giedrė Kadžiūlytė.

przynajmniej dwojakiego rodzaju: chodzi tyleż o osobiste fascynacje literackie tłumacza, co o wagę tego utworu dla literatury światowej. Natomiast gdyby skupić się na osobie tłumacza, należałoby przywołać przede wszystkim wiersz Miłosza *Mittelbergheim*, o którym Venclova mówił: „Wiele razy w życiu je [linijki wiersza od słów „Ogniu, potęgo, siło” — B.K.] powtarzałem, początkowo tylko na poły świadomie przeczuwając swój los, i później, kiedy już byłem za granicą, kiedy moja sytuacja zaczęła przypominać do pewnego stopnia los Miłosza”³⁵. Nieprzypadkowo wiersz Venclovy *Święto Dziękczynienia*, literacka odpowiedź na ostatni utwór ze zbioru *Światło dzienne*, otwiera jego pierwszy tom poezji wydany na emigracji³⁶. Tak oto relacja między tymi dwoma poetami ze wschodniej Europy, którzy reprezentują różne pokolenia wilnian i różne pokolenia emigrantów, rozpina się pomiędzy osobistym, intymnym doświadczeniem uwewnętrznienia utworu *Mittelbergheim*, a następnie napisania własnej poetyckiej odpowiedzi na ten wiersz a latami dojrzewania do stworzenia odpowiedzi literackiej (wprawdzie innego rodzaju, ale wciąż własnej) na historyzoficzny poemat Miłosza — litewskiego przekładu *Traktatu poetyckiego*. Utwór ten, zdaniem tłumacza, jest opowieścią o historii Polski w XX wieku, której perypetie są podobne do doświadczeń Litwy, tak zresztą jak podobne jest doświadczenie poezji polskiej i litewskiej³⁷.

Jak mi się wydaje, dla Tomasza Venclovy w ostatnich latach szczególnie interesująca może być część IV poematu, *Natura*, kończąca się wizją powrotu ze świata natury do świata historii, na ojczysty kontynent. Można powiedzieć, że ponownie — jak niegdyś w przypadku wiersza *Mittelbergheim* — Miłoszowy *Traktat poetycki* dał Venclovie przecucie wspólnoty losów. Już w 1978 roku litewski poeta pisał tak:

Przykład Czesława Miłosza budzi nadzieję. Dokonał on czegoś, co teraz winno stać się udziałem wychodźców z Europy Wschodniej — pozostał wierny sobie i dotarł do ojczyzny. To zaś, co udało się jednemu człowiekowi, może stać się udziałem wielu (RiL, 43).

Venclova wówczas miał, rzecz jasna, na myśli powrót Miłosza pod postacią twórczości, która była już wtedy w Polsce, jak pisałam wcześniej, rodzajem swiostego kodu opozycji czy oporu wobec oficjalnych, regulowanych form życia społecznego. Podobnie jednak jak wiele lat później Miłosz powrócił do Polski i zamieszkał w Krakowie, tak też Venclova po czterdziestu latach emigracji powrócił do Litwy — od 2019 roku mieszka w Wilnie. Wydaje się, że nie był i nadal nie

35 T. Venclova, 2016: *Magnetyczna Północ...*, s. 391.

36 T. Venclova, 1990: *Tankėjanti šviesa*. Chicago, AMKLF, s. 13—14.

37 T. Venclova, 2021: *Słowo tłumacza...*, s. 205.

jest to powrót łatwy. Tomas Venclova nie przestał być aktywnym komentatorem litewskiej rzeczywistości społecznej, zwłaszcza oficjalnej polityki historycznej, a także pro- i antyeuropejskich (antyunijnych, antyglobalizacyjnych) nurtów ideowych. Kilka miesięcy temu opublikował głośny artykuł recenzyjny o edycji dzienników litewskiego pisarza i działacza komunistycznego Juozasa Baltušisa, w którym wykazuje ideową bliskość litewskiej wersji komunizmu i współczesnej litewskiej skrajnej prawicy³⁸. Trudno nie odnieść wrażenia, że mamy tu do czynienia z ciągiem dalszym rozważań ujętych we frazie: „Niech tutaj będzie wreszcie powiedziane: / jest ONR-u spadkobiercą Partia”³⁹. Venclova po powrocie do Litwy — i wiele lat po pierwszej lekturze *Traktatu poetyckiego* — jest więc nie tylko tłumaczem kolejnego wybitnego utworu Czesława Miłosza i podobnie jak *žemininkai-lankininkai* jego komentatorem w kontekście litewskim, lecz także w jakiejś mierze kontynuatorem namysłu Miłosza nad ludzkim światem — w skali osobistej, wschodnioeuropejskiej i europejskiej. W 1978 roku, w eseju *Rozpacz i łaska*, Venclova cytował *Dzwony w zimie* z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: mówiąc o wschodniej Europie, pisał o „zaprzyszłym czasie krajów niedokonanych” (RiL, 43). Trudno oprzeć się wrażeniu, że litewski czytelnik otrzymuje przekład *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza w chwili, gdy niektórzy znów widzą, jak gdzieś na horyzoncie

Przechadza się Duch Dziejów, poświstuje.
Lubi te kraje obmyte potopem,
Bezkształtne odtąd i odtąd gotowe⁴⁰.

Co pod piórem Tomasa Venclovy brzmi:

Matome vaikštant Istorijos Dvasią.
Švilpauja. Mėgsta tvano apiplautą
Beformę šalį, kur leidžiama viskas⁴¹,

a znaczy dosłownie: „Widzimy, jak przechadza się Duch Dziejów. / Gwiżdże. Lubi obmyty potopem / Bezkształtny kraj, gdzie wolno wszystko”.

38 Polski przekład ukazał się jako: T. Venclova, 2020: *Dajesz, Baltušis! Patriota na sterydach*. B. Kałęba, tłum. „Gazeta Wyborcza”, 24.12.2020. Dostępne w Internecie: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26632612,dajesz-baltusis-patriota-na-sterydach.html> [dostęp: 5.08.2021].

39 C. Miłosz, 2001: *Traktat poetycki...*, s. 43.

40 Ibidem, s. 55—56.

41 C. Miłosz, 2021: *Traktat poetycki...*, s. 47.

Literatura

- Daujotytė V., Kvietkauskas M., 2014: *Litewskie konteksty Czesława Miłosza. Monografia*. J. Tabor, tłum. Sejny, Fundacja Pogranicze.
- Girnius J., 1991: *Žmogaus prasmės žemėje poezija*. W: K. Bradūnas, red.: *Žemė. Naujosios lietuvių poezijos antologija*. J. Girnius, przedm. Vilnius, Vyturys (reprint wydania: Los Angeles 1951).
- Gorbaniewska N., 2012: *Nie traktat, a traktat wierszem*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 20, s. 211—214.
- Greimas A.J., 1959: *Sąmonė ir sąžinė (Cz. Miłoszo poezijos vertimus perskaičius)*. „Literatūros lankai”, nr 8, s. 9.
- Kalęba B., 2014a: *Czesław Miłosz i litewscy „Kolumbowie”*. *Przyczynek do jeszcze jednej biografii równoległej*. „Wielogłos”, nr 2 (20), s. 65—80.
- Kalęba B., 2014b: *Nota*. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 2 (82), s. 25—26.
- Kalęba B., oprac., 2020: *Bibliografia przedmiotowa Czesława Miłosza w języku litewskim*. W: A. Fiut, E. Pasierski, oprac. S. Bill et al., współpr.: *Czesław Miłosz. Bibliografia przedmiotowa 1932—2020. Wybór*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Kasner M., 1999: *Czesław Miłosz i „Literatūros lankai” (1952—1959)*. „Tygiel Kultury”, nr 10—12, s. 146—154.
- Kita-Huber J., Makarska R., 2020: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie*. W: Eaedam, red.: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Miłosz Czesław [hasło]. Dostępne w Internecie: http://aidai.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1576:m&catid=142:asmenvardi-rodykl-&Itemid=166 [dostęp: 16.02.2021].
- Miłosz C., 1955: *Nevilties apgultieji. Fragmentai iš romano „Valdžios paėmimas“*. J. Kėkštas, tłum. „Literatūros lankai”, nr 6, s. 10—12.
- Miłosz C., 1959: *Mickevičius ir istorijos paradoksai*. J. Kėkštas, tłum. „Literatūros lankai”, nr 8, s. 2.
- Miłosz C., 1952: *Ižanga; Himnas*. J. Kėkštas, tłum. „Literatūros lankai”, nr 1, s. 12.
- Miłosz C., 1955: *Epochos sąmoningumo poezija*. Su autoriaus įvadinio žodžio, vertė ir redagavo J. Kėkštas, užsklandą parašė A. Nyka-Niliūnas. Buenos Aires, Literatūros lankai.
- Miłosz C., 2001: *Traktat poetycki z moim komentarzem*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz C., 2014: *Przedmowa* [do litewskiego wyboru wierszy Miłosza *Epochos sąmoningumo poezija* (Buenos Aires 1955)]. „Kwartalnik Artystyczny”, nr 2 (82), s. 13—24.
- Miłosz C., 2018: *Idee O. Miłosza oraz Rozmyślenia o czasie pożogi*. B. Kalęba, tłum. W: Idem: *W cieniu totalitaryzmów. Publicystyka rozproszona*

- z lat 1945—1952 oraz teksty z okresu II wojny światowej. A. Fiut et al., red. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz C., 2021: *Traktat poetycki z moim komentarzem. Poetinis traktatas su mano komentarais*. T. Venclova, į lietuvių kalbą vertė. Vilnius, Apostrofa.
- Nyka-Niliūnas A., 1955: [Posłowie]. W: C. Miłosz: *Epochos sąmoningumo poezija*. Su autoriaus įvadiniu žodžiu, vertė ir redagavo J. Kėkštas, užsklandą parašė A. Nyka-Niliūnas. Buenos Aires, Literatūros lankai.
- Poderienė I., Montvilienė E., Raišytė R., 2006: „Akiračių” bibliografija. Vilnius, Versus aureus.
- Venclova T., 1983: *Lata wytrwałości*. A.A., tłum. „Zeszyty Literackie”, nr 4 (8), s. 41—48.
- Venclova T., 1990: *Tankėjanti šviesa*. Chicago, AMKLF.
- Venclova T., 2011: *Rozpacz i laska oraz Poezja jako pokuta*. W: C. Miłosz, T. Venclova: *Powroty do Litwy*. B. Toruńczyk, wyb., oprac. M. Nowak-Rogoziński, współpr. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich.
- Venclova T., 2012: *Bibliografijos rodyklė. Bibliographic index. Bibliografija 1956—2011*. Vilnius, LNMB.
- Venclova T., 2013: *Lietuvių poezija*. W: Idem: *Pertrūkis tikrovėje. Straipsniai apie literatūrą ir kultūrą*. Vilnius, LLTI.
- Venclova T., 2016: *Magnetyczna Północ*. E. Hinsey, rozm. M. Ochab, tłum. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich.
- Venclova T., 2020: *Dajesz, Baltušis! Patriota na sterydach*. B. Kalęba, tłum. „Gazeta Wyborcza”, 24.12.2020. Dostępne w Internecie: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26632612,dajesz-baltusis-patriota-na-sterydach.html> [dostęp: 5.08.2021].
- Venclova T., 2021: *Słowo tłumacza do litewskiego czytelnika*. B. Piasecka, tłum. W: C. Miłosz: *Traktat poetycki z moim komentarzem. Poetinis traktatas su mano komentarais*. T. Venclova, į lietuvių kalbą vertė. Vilnius, Apostrofa.

Beata Kalęba

Długa droga do litewskiego przekładu *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza

STRESZCZENIE | W 2021 roku ukazał się litewski przekład *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza pióra Tomasa Venclovy. Niniejszy artykuł powstał z inspiracji tym wydarzeniem literackim. Pierwsza część szkicu jest poświęcona rekonstrukcji obecności utworów Miłosza w litewskiej literaturze przekładowej od lat 30. XX wieku po dziś dzień oraz miejscu Miłosza w edukacji literackiej w litewskich i polskich szkołach na Litwie. O ile w szkołach Miłosz jest czytany przede wszystkim przez pryzmat obecnych w jego utworach tematów i motywów litewskich, o tyle historia tłumaczeń ukazuje, że zainte-

resowanie nim wśród Litwinów rozwijało się dwutorowo: po pierwsze — ze względu na osobiste kontakty pisarza nawiązane jeszcze przed II wojną światową w Wilnie (np. z poetą i tłumaczem Juozasem Kekštąsem); po wtóre — ze względu na to, że problematyka twórczości Miłosza, zwłaszcza tej z lat 40., 60., odpowiadała na potrzeby intelektualne i estetyczne części pisarzy i intelektualistów litewskich tamtego czasu. Chodzi tu o środowisko emigracyjne, reprezentowane przez literatów i artystów skupionych wokół czasopisma „Literatūros lankai” (1952—1959) oraz intelektualistów związanych z liberalnym ruchem Santara-Šviesa (1957); to jemu poświęcona jest druga część artykułu.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład, Czesław Miłosz, Tomas Venclova, *Traktat poetycki*, język litewski

Beata Kalęba

A Long Way to the Lithuanian Translation of Czesław Miłosz’s *A Treatise on Poetry*

SUMMARY | In 2021 Tomas Venclova’s Lithuanian translation of Czesław Miłosz’s *Treatise on Poetry* was published. The present article originated as a result of the author’s inspiration provoked by this event. Its first part’s aim is to reconstruct Miłosz’s work’s footprint in Lithuanian transductory literature from 1930s’ until present and item his footprint in education at both Lithuanian and Polish schools in Lithuania. Whereas in class Miłosz is primarily read through the prism of Lithuanian affairs and motives existing in his works, history of translation indicates that Lithuanians’ interest about him has developed in a twin-track approach: firstly — due to the private acquaintances made before World War II in Vilnius (ex. with a poet and a translator Juozas Kekstas), and secondly due to the fact that the issues brought up by Czesław Miłosz (especially those from 1940s’ to 1960s’) corresponded with the intellectual and esthetical needs of some Lithuanian thinkers those days. And that’s about the emigrant environment represented by literates and artists gathered around the magazine “Literatūros lankai” (1952—59) and intellectualists associated with the liberal movement of Santara-Šviesa (1957) — those, to which the second part of the article is devoted.

KEYWORDS | translation, Czesław Miłosz, Tomas Venclova, *A Treatise on Poetry*, Lithuanian language

BEATA KALĘBA | dr hab. nauk humanistycznych, adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; historyczka literatury polskiej i litewskiej, tłumaczka z języka litewskiego. Prowadzi badania komparatystyczne nad pograniczem polsko-litewskim w XIX i XX wieku, związkami twórczości Czesława Miłosza i litewskich pisarzy na wychodźstwie oraz nad twórczością Tomasa Venclovy. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się także na teorii i praktyce przekładu. Autorka monografii *Rozdroże. Literatura polska w kręgu litewskiego odrodzenia narodowego* (2016) i *Wyrwa w świecie. Przekład literacki w radzieckiej Litwie — casus Tomasa Venclovy i rówieśników* (2019) oraz skryptu

do historii literatury litewskiej *Widziałem świat* (2014). Współautorka trzytomowego wyboru publicystyki *W kręgu sporów polsko-litewskich na przełomie XIX i XX wieku* (2004, 2009, 2011). Tłumaczka literatury naukowej (m.in. Mindaugasa Kvietkauskasa *Polifonia literatury w Wilnie okresu wczesnego modernizmu 1904—1915*) oraz literatury pięknej (głównie utworów Tomasa Venclovy i litewskich pisarzy emigracyjnych).



O Zapomnianym świetle Jakuba Demla i jego polskim przekładzie

About Jakub Deml's *Forgotten Light* and His Polish Translation

Dorota Żygadło-Czopnik



<https://orcid.org/0000-0002-3255-5217>

UNIVERSITY OF WROCLAW
dorota.zygadlo-czopnik@uwr.edu.pl

Data zgłoszenia: 17.03.2021 r. | Data akceptacji: 18.05.2021 r.

ABSTRACT | Catholic priests who were practicing artistic creativity, mostly poets, in the Czech lands, formed a group called the Catholic Modern in the nineteenth century. Jakub Deml, a Czech priest, poet, and writer from Moravia, was in close contact with the group. His works were not always positively received by concurrent readers, but today he is considered a precursor of contemporary literary trends, especially surrealism. This article presents a portrait of one of the most original Czech writers of the first half of the twentieth century. The text also takes into account the issue of the Polish translation of his work *Zapomenuté světlo* (*Forgotten Light*) by Andrzej Czycibor-Piotrowski and published in Wołów in 2000 by the Czarne Publishing House.

KEY WORDS | Jakub Deml, Andrzej Czycibor-Piotrowski, *Zapomniane światło*, Czech literature of the first half of the 20th century, translation

Je to člověk ubohý, tragický, ověšený smíchem jako rolníčkami [...]¹.

Dzieł Jakuba Demla na język polski przetłumaczono niewiele, niedużo też o nim napisano, a jednak jego nazwisko należy do kanonicznego repertuaru współczesnej literatury czeskiej. Niniejszy szkic jest próbą spojrzenia na pierwszy polski przekład książki Demla przez pryzmat koncepcji przekładoznawczych spod znaku zwrotu kulturowego, czyli kształtującego się od lat 90. XX wieku paradygmatu, który zasadniczo przeddefiniowuje pola zainteresowań w badaniach nad przekładem². Rozważania zostaną tu przeniesione z oryginału i kontekstu źródłowego, traktowanych dotychczas jako absolutny punkt odniesienia, na przekład, postrzegany jako element kultury docelowej, a także z samego produktu procesu tłumaczenia na jego wielorakie uwarunkowania, w tym na jego twórców, a więc z tekstów na ludzi, instytucje i ramy polityczne. Zdaniem Magdy Heydel, „obecnie przekład postrzega się nie jako obiekt niemal laboratoryjnych badań filologa, ale centralny i wszechobecny mechanizm tworzenia kultury, a tłumacza jako dalekiego od niewinności współuczestnika procesów tworzenia tożsamości, walki o władzę oraz konfliktów militarnych i kulturowych”³. Odniesiemy się do tekstu Demla jako elementu kultury docelowej funkcjonującego w historycznych ramach poetyki i polityki literackiej.

Z czeskiej perspektywy

Książd katolicki Jakub Deml (1878—1963) jest legendą współczesnej literatury czeskiej, kształtował jej nowoczesny obraz. W okresie przełomu XIX i XX wieku obserwujemy w literaturze czeskiej odwrót od tradycji literackiej i poszukiwanie nowego wyrazu artystycznego⁴. Historia literatury kojarzy najczęściej początki

1 J. Olič, 1993: *Čtení o Jakubu Demlovi*. Olomouc, Votobia, s. 136.

2 Zob. M. Heydel, 2009: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 21—33.

3 M. Heydel, 2012: *Poetyka i polityka strzępu. O polskich przekładach poezji W.H. Audena*. W: W. Bolecki, E. Kraskowska, red.: *Kultura w stanie przekładu. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 357.

4 Literatura czeska nie rozwijała się w sposób typowy, jednak w połowie lat 90. XIX wieku zaistniał w Czechach modernizm. Poszczególne kraje europejskie na inny sposób przyswajały nowe koncepcje płynące z centrów literacko-artystycznych w Wiedniu, Berlinie, Monachium czy Paryżu. W książce *Wygnańcy ze światów minionych. O czeskich dekadentach* Anna Gawarecka pisze: „Skomplikowane sploty wydarzeń, najczęściej o charakterze politycznym, spowodował przerwanie jej głównego ciągu ewolucyjnego. [...] Sytuacja zmieniła się dopiero w drugiej połowie XVIII wieku.

czeskiego modernizmu z opublikowaniem w 1891 roku przez Františka Xaverego Šaldę opowiadania *Analýza*. Głoszone były wówczas hasła „sztuka dla sztuki”, promowano kult indywidualizmu, powrót do romantyzmu, w literaturze i sztuce pojawił się dekadentyzm i symbolizm. Zmianom tym patronowało głównie czasopismo „Moderní revue” (1894)⁵.

Z tą datą [1894 — D.Z.C.] zbiegają się w przybliżeniu pierwsze tomiki poetyckie Březiny, Karáska i Sovy, ale impresjonistyczne i pełne pesymizmu liryki Machara ukazały się już pod koniec lat osiemdziesiątych (*Confiteor* 1887, *Bez názvu* 1889), a modernistyczna krytyka i czasopisma również zjawiają się przed tą datą⁶.

„Moderní revue” miało ambicje sięgania do poziomu światowego. Zdzisław Niedziela dostrzega, że „głównie dzięki »Mr« (mam na myśli czasopisma, Bibliotekę z 75 tomami, krąg pisarzy i plastyków) literatura czeska przełomu w. XIX na XX osiągnęła wysoki poziom, zrównując się w rytmie rozwojowym z dojrzałymi i rozwiniętymi literaturami innych narodów europejskich”⁷. Przedstawicielami nowych tendencji i prądów w literaturze czeskiej byli między innymi Julius Zeyer, Jaroslav Vrchlický, Josef Svatopluk Machar, Antonín Sova, Otokar Březina

Program powstałego wówczas ruchu tzw. odrodzenia narodowego, którego hasła wywodziły się z ideałów oświeceniowych połączonych z koncepcjami herderowskiego słowianofilstwa, zawierał propozycje odbudowy całego praktycznie życia kulturalnego. [...] Wykreowany w ten sposób model literatury, nawiązujący głównie do oglądanego poprzez sentymentalne idealizacje folkloru czy do zmitologizowanej historii Czech, zdominował większą część twórczości z pierwszej połowy XIX wieku. W drugiej połowie stulecia model ów stał się obowiązującym kanonem [...]. Nie ulega jednak wątpliwości, że w połowie lat dziewięćdziesiątych istniał w Czechach w pełni ukształtowany modernizm, a kultura czeska przeżywała okres rozkwitu, niespotykany nawet w skali europejskiej”. A. Gawarecka, 2007: *Wygnańcy ze światów minionych. O czeskich dekadentach*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 9—10.

- 5 Czeski miesięcznik artystyczny (pełny tytuł „Moderní revue pro literaturu, umění a život”) ukazujący się w Pradze w latach 1894—1925 pod redakcją Arnošta Procházki i we współpracy z Jiřím Karáskem ze Lvovic. Czasopismo konsekwentnie propagowało modernistyczne kierunki w sztuce: dekadentyzm, impresjonizm, symbolizm, neoromantyzm i secesję. Stało na gruncie skrajnego estetyzmu, odrzucając służebne funkcje literatury, a więc społeczne i narodowe. Rolę „Moderní revue” w Czechach można porównać ze znaczeniem „Chimery” w Polsce, pamiętając jednak, że periodyk czeski zaczął się ukazywać znacznie wcześniej. Zob. Z. Niedziela, 1974: *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku*. Wrocław, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 13—14.
- 6 M. Bobrownicka, 1973: *Problematyka modernizmu w literaturach słowiańskich*. W: M. Bobrownicka, red.: *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 10.
- 7 Z. Niedziela, 1973: *Rola „Moderní revue” w kształtowaniu nowej świadomości estetycznej w Czechach*. W: M. Bobrownicka, red.: *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)...*, s. 37.

czy Petr Bezruč. Z czasem Jakub Deml, ksiądz katolicki i kontrowersyjny literat z południowych Moraw, stał się głównym spadkobiercą symbolisty Březiny oraz najważniejszym kontynuatorem jego linii poetyckiej. Modernizm wówczas dostarczał też impulsów do pracy twórczej czeskim pisarzom i publicystom o orientacji katolickiej. „[...] U nás se jedná nejčastěji o tyto tři případy: > Česká moderna, > Katolická moderna, > předválečná moderna”⁸.

Jakub Deml — ksiądz katolicki, poeta, prozaik i wydawca

Znajomość kolei życia Jakuba Demla jest kluczowa dla pełnego zrozumienia jego tekstów. Ten katolicki ksiądz, poeta i wydawca urodził się 20 sierpnia 1878 roku w Tasovie na Morawach Południowych. Jego dzieciństwo naznaczone było śmiercią — siedmioro z czternaściorga rodzeństwa Demla zmarło w niemowlęctwie. W wieku dwunastu lat stracił ukochaną matkę. Temat śmierci stał się integralną częścią życia poety oraz przedmiotem jego zainteresowań artystycznych. Rodzina Demla musiała także zmierzyć się z poważnymi problemami finansowymi. Ten fakt prawdopodobnie zdecydował o przyszłości młodego Jakuba⁹. W 1902 roku w brneńskim seminarium duchownym uzyskał święcenia kapłańskie. W tym okresie nawiązał pierwsze kontakty z twórcami Moderny Katolickiej (Katolická moderna). O wstąpieniu Demla na drogę pisarską zdecydowały dwa spotkania. Pierwsze — z Otokarem Březiną i jego twórczością jeszcze w okresie gimnazjum; drugie — ze środowiskiem intelektualnym skupionym wokół Josefa Floriana, działającego na Morawach zasłużonego wydawcy literatury czeskiej, zwłaszcza katolickiej. Deml jednak nie podzielał wszystkich postulatów Moderny Katolickiej i wraz z morawskim wydawcą zaczął krytykować grupę i katolicki klerykalizm.

Na wspólne korzenie filozoficzne obu postaci modernizmu zwraca uwagę Jacek Kolbuszewski w artykule *Modernizm katolicki w literaturach zachodniosłowiańskich* opublikowanym w „Przeglądzie Powszechnym” (1984, nr 11, s. 201—215). Badacz podkreśla, że była to ogólnoeuropejska tendencja reformatorska, mająca za cel podstawowy przystosowanie nauki Kościoła do potrzeb nowoczesności. Należy zaznaczyć, że o ile modernizm katolicki w Europie Za-

8 O. Chaloupka, 2001: *Příruční slovník české literatury. Od počátků do r. 1945*. Praha, Adonai, s. 305.

9 W 1896 roku odwiedził Otokara Březinę i za jego radą, do tej pory wahający się, Deml postanowił zostać księdzem. Od 1900 roku studiował teologię, zaznajamiając się z literaturą katolickiej moderny i publikował swoje wiersze w czasopiśmie „Nový život”.

chodniej nie przekształcił się nigdy w ruch zwarty, o tyle działania czeskich modernistów katolickich od samego początku ukierunkowane były, jak to ujął sam przywódca grupy Karel Dostál-Lutinov, na formę instytucjonalną. „Moderna czeska występowała zawsze jako grupa, czego nie można powiedzieć o żadnej innej modernie”¹⁰. Chodziło o nurt obejmujący zarówno podstawy dogmatyki, biblistyki i filozofii, jak i politykę. Zdaniem Leszka Kołakowskiego, głównym postulatem modernistów katolickich było zastosowanie metod nowoczesnej krytyki historycznej w badaniach teologicznych¹¹. W Czechach Moderna Katolicka narodziła się w 1895 roku dzięki aktywności młodych pisarzy, którzy swoje poglądy opierali na neotomizmie. „Niektórzy z modernistów wysuwali też tezę o ewolucji dogmatów. Inni poddawali krytyce biurokrację kościelną, bywało, że domagali się oddzielenia Kościoła od państwa, odnowy liturgii, reformy systemu kształcenia duchownych czy zniesienia celibatu”¹². Od zagadnień drażliwych dla ortodoksyjności kościelnej nie stronił Jakub Deml, który z tego powodu popadł w konflikt ze swymi przełożonymi. Zofia Tarajło-Lipowska zaznacza, że „działania te miały związek wyłącznie z jego niesubordynacją w stosunku do władz kościelnych. Nie dotyczyły jego wiary — był żarliwie pobożny i nieustannie przeżywał prawdy chrześcijańskie w swych dziełach i zapiskach”¹³. Od 1902 roku Deml pracował jako wikary w różnych miejscowościach Moraw Zachodnich, przez pewien czas mieszkał w Pradze, Brnie, Šternberku, słowackich Topolčiankach, w których szukał schronienia, aż w końcu powrócił do rodzinnego Tasova. Można powiedzieć, że od tego momentu zaczęły się jego nieporozumienia i spory z hierarchią kościelną w Brnie. Kilka razy był ograniczany w czynnościach duszpasterskich za „niekonwencjonalne rozumienie roli księdza i niekonwencjonalne utwory”¹⁴. W 1909 roku został odsunięty od posługi kapłańskiej.

W czasie studiów zaczął zajmować się działalnością literacką, drukował wiersze w czasopiśmie „Muzeum” i „Nový život”. Deml debiutował zbiorkiem poezji *Notantur Lumina* (1907), w którym wyraźnie ujawniają się wpływy twórczością Březiny, jego przyjaciela i zarazem mistrza¹⁵, oraz Léona Bloya, francuskiego

10 Cyt. za: M. Stefański, 2007: *Czeska krytyka katolicka lat 1918—1938*. Warszawa, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, s. 12.

11 Zob. L. Kołakowski, 2002: *Uwaga o modernizmie*. „Znak”, nr 7, s. 13—18.

12 M. Stefański, 2007: *Czeska krytyka katolicka lat 1918—1938...*, s. 12.

13 Z. Tarajło-Lipowska, 2010: *Historia literatury czeskiej. Zarys*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 232.

14 L. Engelking, 2006: *Jakub Deml*. W: J. Tyszkiewicz, red.: *Słownik historyczny Europy Środkowo-Wschodniej*. T. 1: *Państwa Grupy Wyszehradzkiej*. Warszawa, Stowarzyszenie Wschód-Zachód, s. 83.

15 Otokar Březina (1868—1929) — czeski poeta i pisarz. W XX wieku wpłynął na rozwój poezji czeskiej. Znany przedstawiciel czeskiego symbolizmu, mistyk, poeta i myśliciel,

pisarza katolickiego, w młodości agnostyka pełnego nienawiści do Kościoła, nawróconego pod wpływem katolickiego pisarza Jules'a Barbey d'Aureville. Dużym wydarzeniem artystycznym w kraju stała się publikacja Demlowskich utworów prozatorskich *Hrad smrti* (1912) i *Tanec smrti* (1914) — ze względu na ich koncepcję formalną, czyli wzajemne przenikanie się realnej rzeczywistości, snu, widzeń i jawy oraz atmosferę egzystencjalnego przerażenia i grozy śmierci. Teksty te stanowiły wczesną zapowiedź surrealizmu i egzystencjalizmu, tych tendencji artystycznych i filozoficznych, które w literaturze europejskiej pojawiły się znacznie później.

Pro Jakuba Demla je opravdu příznačné jisté prolínání skutečnosti a snu či spíše snových představ, jímž se vyznačuje surrealismus. Na rozdíl od surrealistů však nevyrůstalo z nějakého literárního programu. Bylo pro něho přirozeným prožitkem, násobeným pocitem úzkosti ze smrti, důsledkem naléhavosti, s jakou si uvědomoval dva vyhraněné póly lidského bytí: touhu po životě a pomíjivost tohoto života. Tyto dva protipóly se mu stávají protipóly satanství a božství¹⁶.

Niewątpliwie najpopularniejsze dzieło Demla to proza poetycka *Moji přátelé* (1913), nacechowana franciszkańską pokorą wobec morawskiej przyrody. Zdaniem Leszka Engelkinga, „to nie naiwna sielanka, to walka z przerażeniem śmiercią, rozkładem i nicością. Walka o miłość, jedyną nadzieję zbawienia”¹⁷. W 1916 roku pisarz opublikował pamiętnik swej miłości zatytułowany *Miriam*, w którym również przejawia się afirmacja świata i życia. Ważną rolę w jego życiu odegrały kobiety. Wśród nich była Eliška Wiesenbergerová, żona fabrykanta i matka trojga dzieci, która stała się inspiracją kilku utworów Demla, przede wszystkim wspomnianego poematu prozą *Miriam*. Istotną rolę w życiu twórcy odegrała też pisarka Pavla Kytlicová, jedna z bohaterek *Zapomnianego światła* (*Zapomenuté světlo*, 1934), towarzysząca artyście do swojej śmierci w 1932 roku. Deml głęboko przeżył stratę przyjaciółki, która zarazem dbała o jego dom i wspierała go w pracy literackiej. Poeta od 1922 roku mieszkał w swym rodzinnym Tasovie. W 1931 roku poznał hrabiego Gustava Sweerts-Sporcka, nie-

autor filozoficznych esejów o sztuce. Był czołowym reprezentantem Czeskiej Moderny. Idee Březiny znalazły w Czechach kontynuatorów. Miał niewątpliwy wpływ na prozę poetycką Jakuba Demla, filozofię, eseistykę i prozę Ladislava Klímy oraz czeskich poetów lat 30., wśród nich Jana Zahradníčka. Na twórczość Březiny składają się m.in.: *Tajemné dálky* (Praha, Moderní revue, 1895), *Svítání na západě* (Praha, Moderní revue, 1896), *Větry od pólů* (Praha, Moderní revue, 1897), *Stavitel chrámu* (Praha, Moderní revue, 1899), *Ruce* (Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes, 1901), *Hudba pramenů* (Praha—Královské Vinohrady, Hugo Kosterka, 1903), *Skyté dějiny* (Praha, Emanuel Chalupný, 1970).

16 O. Chaloupka, 2001: *Příruční slovník české literatury...*, s. 78.

17 L. Engelking, 1998: *Walka o miłość*. „Tygiel Kultury”, nr 6—8, s. 72.

odwzajemnione uczucie do jego córki Kateřiny odbiło się echem w kilku utworach Demla, w tym także w *Zapomnianym świetle*. Z kolei w 1935 roku pisarz poznał osiemnastoletnią wówczas Marię Rosę Junovą, która przez dwadzieścia cztery lata prowadziła mu dom i pomagała w działalności wydawniczej. Poeta większość swych dzieł publikował własnym sumptem, w niewielkim nakładzie.

Wprawdzie nigdy nie utożsamiał się z ideologią nazizmu, w latach 30. XX wieku w jego twórczości pojawiły się jednak ataki na masarykowską demokrację, a także akcenty antysemityczne. W 1929 roku stanął przed sądem za krytykę rządów Tomáša Garrigue’a Masaryka i ówczesnej sytuacji społecznej. Poeta został oskarżony o obrazę I Republiki i narodu czeskosłowackiego. Na prośbę samego prezydenta zarzuty wycofano. Po wojnie wysunięto przeciwko Demlowi oskarżenie o kolaborację z okupantem, jednakże udało mu się uniknąć więzienia, głównie dzięki interwencji Vítězslava Nezvala¹⁸. Po puczu komunistycznym w lutym 1948 roku obowiązywał w kraju zakaz publikacji jego utworów, w późniejszym czasie bardzo rzadko je wznawiano. Ostatnim dziełem, jakie po sobie pozostawił, jest *Podzimní sen* (1951), który stanowi zapis przeżyć poety po wizycie w komunistycznym obozie dla internowanych duchownych.

Nie sposób burzliwego życia osobistego, bogatej twórczości literackiej oraz wyjątkowej osobowości Jakuba Demla podsumować w kilku biograficznych faktach dotyczących skandali, procesów sądowych i toczących się sporów z ważnymi postaciami ówczesnego życia kulturalnego, w tym z Josefem Florianem, Jaroslavem Durychem, Vítězslavem Nezvałem czy Františkem Xaverym Šaldą. W ocenie samego poety:

inna jest prawda Sylwestra M. Braitto, inna jest prawda o. Emilia Soukupa, inna Józefa Floriana, inna Jarosława Durycha, inna Otokara Brzeziny, inna pana fabrykanta Sablika, inna hrabiego Harracha, inna księdza dziekana Ryszarda Tenory, który zwraca się do mnie per ty, tak jak per ty zwraca się Cyganka do swojej wszy — i najsmutniejsza ze wszystkich: prawda Jakuba Demla¹⁹.

Historię życia pisarza najlepiej oddaje jego różnorodna twórczość. Artysta ogłosił 135 rozmaitych publikacji, w tym eseje, wiersze, poematy prozą, opowiadania oraz teksty wspomnieniowe. Liczne wiersze, poematy i opowiadania wpisują się w wizjonerski, oniryczny nurt pisarstwa. W prozie pojawia się całe spektrum nastrojów, od rozpacz, zwątpienia i chwytającej za gardło grozy, po głęboką ufność religijną i franciszkańską miłość do całego stworzenia.

18 Z tym oskarżeniem nie zgadzali się także Timotheus Vodička, Miloš Dvořák, Rudolf Černý czy Jan Zahradníček.

19 J. Deml, 2000: *Zapomniane światło*. A. Czycibor-Piotrowski, tłum. Wołowicz, Wydawnictwo Czarne, s. 67.

Jak píše Jaroslav Marek, „nejvýraznějším příkladem tohoto přístupu byl rebelující kněz Jakub Deml, jednostranný obdivovatel a vykladač O. Březiny, individualita [...]. Podoban baroknímu člověku trpěl nemožností nalézt rovnováhu mezi prahnutím po absolutnu a citovým exhibicionismem”²⁰. Twórczość Demla jest bardzo niejednorodna gatunkowo, a wiele jego utworów ma też charakter sylwiczny. Miloš Dvořák w tekście *Demlův „Hrad smrti”* (1928) podkreśla, że „[...] teorie psychoanalytické, do kterých nauka dochází z trudem dopiero teraz, již dawno byly Demlovi znane, tak samo jak byly znane wszystkim velikim poetom, bo przecież odkrycia poetyckie zawsze wyprzedzały odkrycia naukowe”²¹. Po wielu latach Dvořák napisał dzieło *O Jakubu Demlovi* (2007), w którym wykazuje wyższość dzieła artysty nad dokonaniem czeskiej awangardy. Badacz postrzega Demla jako prekursora wszelkich czeskich ruchów awangardowych.

Twórczość kontrowersyjnego pisarza i księdza jest szczególnym i z trudem dającym się zaklasyfikować zjawiskiem w czeskiej literaturze, którą na przełomie wieku XIX i XX cechował powolny upadek tradycji realizmu, wraz z jednoczesnym dążeniem do odnowienia literatury. Alexander Wöll dostrzega, że

bádání o Jakubu Demlovi se nachází v překerní situaci. Na jedné straně téměř neexistuje sekundární literatura, která by se zabývala interpretací jednotlivých textů, na straně druhé se v průběhu doby vytvořila v Čechách „demlovská obec“, takzvaní „demlovci“ nebo „demlologové“²².

Jakub Deml stał się w Czechach źródłem licznych idealizowanych, religijnych, antyreligijnych, psychoanalitycznych, pseudomistycznych, rozbudowanych interpretacji, przez które bardzo trudno dostrzec prawdziwą istotę twórczości artysty²³.

20 J. Marek, 1998: *Česká moderní kultura*. Praha, Mladá Fronta, s. 259.

21 Pod redakcją M. Dvořáka ukazały się dwa zbiory tekstów J. Demla: *Rodný kraj* (1967) oraz *Tasov* (1971). Cyt. za: M. Stefański, 2007: *Czeska krytyka katolicka lat 1918—1938*. Warszawa, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, s. 111.

22 A. Wöll, [online]: *Mezi apoteózou a tabu. Přehled bádání o Jakubu Demlovi*. Dostępane w Internecie: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretiI/39.pdf> [dostęp: 10.01.2021].

23 Zob. m.in. publikacje: V. Binar, 2010: *Čin a slovo. Kniha o Jakubu Demlovi*. Praha, Triáda; J. Olič, 1993: *Čtení o Jakubu Demlovi*. Olomouc, Votobia; J. Pěňčík, 1996: *Hledání ráje*. Třebíč, Arca Jimfa; J. Chaloupecký, 1981: *Jakub Deml*. Praha, Edice Petlice; J. Chaloupecký, 1992: *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha, Torst; B. Fučík, 1994: *Píseň o zemi*. Praha, Melantrich; B. Fučík, 2003: *Rodná krajina básníkova*. Praha, Triáda.

Wokół pierwszego w Polsce przekładu książki Jakuba Demla

Nie bez znaczenia jest fakt, że dzięki Andrzejowi Czyciborowi-Piotrowskiemu ponad czterdzieści lat po śmierci księdza Jakuba Demla z Tasova ukazało się w Polsce dzieło *Zapomenuté světlo* (*Zapomniane światło*, 2000, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec)²⁴. Decydującym czynnikiem warunkującym pojawienie się przekładu był w tym przypadku czas w funkcji aksjologicznego selekcionera tego, co powinno „sklasyficyzować”, by w dalszej perspektywie stać się częścią kanonu literatury czeskiej prezentowanej polskiemu odbiorcy. Czycibor-Piotrowski, tłumacz ambasador (określenie zaproponowane przez Jerzego Jarniewicza), rozpoczął pracę nad tym tekstem, mając już wstępną wiedzę na temat autora. Splot doświadczeń i przekonań tłumacza, a także jego wyobraźnia i umiejętności lingwistyczne pozostawiły ślady w przekładzie, kształtując również oblicze narratora — nieodzownego dla zrozumienia wymiaru oryginału. Autor czeski — u nas praktycznie nieobecny, reprezentowany nielicznymi tekstami w kilku antologiach i okazjonalnymi publikacjami w prasie literackiej — na mocy swojej pozycji w kulturze oryginału wpisany został bezdyskusyjnie do grona klasyków czeskich znanych polskiemu odbiorcy. Edycja *Zapomniane-go światła* w prestiżowym Wydawnictwie Czarne, do którego autorów należą między innymi: Swietłana Aleksijewicz, Herta Müller, Bob Dylan, Anna Bikont,

24 Andrzej Czycibor-Piotrowski (ur. 30 listopada 1931 we Lwowie, zm. 19 maja 2014 w Warszawie) — polski poeta, prozaik, tłumacz z języka czeskiego, słowackiego i angielskiego; z literatury czeskiej przełożył kilkadziesiąt książek. „W 1941 razem z rodziną przebywał na zesłaniu, początkowo w Kazachstanie, a następnie jednym z pierwszych transportów z Armią Andersa przedostał się do Isfahanu, gdzie w latach 1942—1944 uczęszczał do szkoły powszechnej. Następnie przeszedł szlak przez Persję, Irak, Palestynę, Egipt, a następnie znalazł się w Wielkiej Brytanii. W Szkocji ukończył gimnazjum, po 1945 powrócił do Polski”. Z wykształcenia był bohemistą. Po złożeniu egzaminu dojrzałości w 1950 roku rozpoczął studia na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu Warszawskiego, ukończył je w 1955 roku. Był członkiem Stowarzyszenia Autorów ZAiKS i Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Autor powieści: *Prośba o Annę* (1962), *Rzeczy nienasycone* (1999; zdobyła nagrodę Biblioteki Raczyńskich, znalazła się w finale konkursu Nagrody Literackiej Nike 2000), *Cud w Eсфаhanie* (2001), *Straszne dni* (2008), *Nigdy dość. Miracle* (2011). Za swoją działalność otrzymał liczne nagrody i odznaczenia: Nagrodę Młodych im. W. Pietrzaka (1957); Srebrny Medal ze Wstęgą (CSSR, 1979); Nagrodę Literacką im. W. Pietrzaka (1984); słowacką Nagrodę im. P.O. Hviezdoslava (1986); czeską Nagrodę im. V. Nezvala (1988); Krzyż Zesłańców Sybiru (2007). Zob. informacja na stronie Stowarzyszenia Pisarzy Polskich Oddział w Warszawie. Dostępne w Internecie: <http://sppwarszawa.pl/czlonkowie/andrzej-czycibor-piotrowski/> [dostęp: 10.12.2020].

William Dalrymple, Barbara Demick, Wojciech Górecki, Jean Hatzfeld, Jacek Hugo-Bader, Cezary Łazarewicz, V.S. Naipaul, Michał Olszewski, Lidia Ostalowska, Martin Pollack, Linda Polman, Paweł Smoleński, Filip Springer, Andrzej Stasiuk, Katarzyna Surmiak-Domańska, Ewa Winnicka, Ilona Wiśniewska, Krzysztof Varga, Ed Vulliamy, Liao Yiwu oraz wielu innych wybitnych pisarzy, znakomitych dziennikarzy i cenionych naukowców, twórców światowej sławy i obiecujących debiutantów, to gest sytuujący Demla poniekąd w gronie ważnych postaci współczesnej literatury światowej.

Czcibor-Piotrowski już pod koniec lat 50. XX wieku rozpoczął swoją przygodę z czeską literaturą katolicką. Jak wspomina: „[...] już od pierwszych lektur zdumiała mnie i olśniła. [...] I wreszcie objawił mi się ksiądz Jakub Deml, autor *Miriam* i *Moich przyjaciół*”²⁵. Początki obecności twórczości Demla w Polsce to wczesne lata 60. i wspomniane lektury polskiego tłumacza. Opublikował wówczas fragmenty *Miriam* w miesięczniku „Życie i Myśl”, zaledwie kilka utworów z cyklu *Moi przyjaciele* w „Zorzy Świątecznej” oraz kilka w „Kierunkach”. Tłumacz dostarczył numer czasopisma „Życie i Myśl” do Związku Pisarzy Czeskich z prośbą o jego przekazanie autorowi.

Nie wiedziałem wówczas, czy ks. Jakub Deml jeszcze żyje: urodzony w 1878 roku miał wtedy, w 1960 roku, osiemdziesiąt dwa lata. Ale mimo to posłałem zeszyt pisma do Związku Pisarzy Czeskich z prośbą o przekazanie autorowi. Zdążyłem! Na adres redakcji nadszedł do mnie list z takim oto adresem zwrotnym na kopercie: „Posilá Jakub Deml z Tasova”²⁶.

Czcibor-Piotrowski nawiązał korespondencję z księdzem w rok przed jego śmiercią — pisarz zmarł 10 lutego 1961 roku w szpitalu w Trzebiczu. W 1964 roku opowiadanie Demla *Biały niedźwiedź* wraz z notą o autorze włączył do redagowanej przez siebie antologii współczesnej prozy czeskiej *Więcej niż miłość* (Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa). Polski sławista, literaturoznawca i tłumacz literatury czeskiej Jacek Baluch, autor antologii czeskiej poezji modernistycznej *Czescy symboliści, dekadenci, anarchiści przelomu XIX i XX wieku*, opublikowanej w 1983 roku przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich w serii Biblioteka Narodowa, uwzględnił w niej kilka wierszy Demla z tomu *Notantur lumina* w tłumaczeniu Czcibora-Piotrowskiego oraz dawniej drukowanych fragmentów *Miriam* i *Moich przyjaciół*. W zbiorze tym znalazło się też opowiadanie *Zamek śmierci*, które spolszczył Baluch. Razem teksty Demla zajęły w antologii piętnaście stron. Publikacja zawiera ponadto utwory

25 A. Czcibor-Piotrowski, 2000: *Słowo od tłumacza*. W: J. Deml: *Zapomniane światło...*, s. 5—6.

26 Ibidem, s. 6—7.

między innymi Josefa Svatopluka Machara, Antonína Sovy, Otokara Březiny i Karela Hlaváčka w przekładach różnych tłumaczy, w tym Józefa Waczkowa, Anny Kamieńskiej, Adama Włodka i samego autora antologii. Twórczość Demla ukazywała się również na łamach „Literatury na Świecie” (1993, nr 11). W 1982 roku w piśmie opublikowano fragmenty *Zapomnianego światła* w wyborze Bohumila Hrabala, który bardzo sobie cenił ten utwór, uważając go za idealny zapis strumienia świadomości.

To nie jest zapomniane światło, tylko niemożliwy do zapomnienia reflektor, przed którym obraca się pryzmat wyobraźni i naturalizmu, jarmarcznej cudowności i erotyki, pamfletu i mistyki. Jest to dziełko bezustannie biorące w swawolne obroty dzikość tekstu; za niewielki wysiłek czytelnika płaci drogocennymi dukatami. Jest to dzieło, które od strony formy dopełnia wszelkie formalne osiągnięcia XX wieku. Deml szybko zmienia jedną po drugiej niemal wszystkie formy prozy, na małej przestrzeni wykorzystał wszystkie techniki — opowiadanie, monolog, dialog, halucynację i katechezę. W tej prozie zdołał Deml rytmicznymi nożyczkami ciąć niemal tak samo jak Fellini w „Osiem i pół”. Ta książeczka następującymi po sobie fazami obsceniczności i wzniosłości przypomina „Ulissesa” Jamesa Joyce’a, tyle że w miniaturowym ujęciu²⁷.

Obszerny esej czeskiego krytyka Jindřicha Chalupckiego *Jakub Deml* (datowany na 14 czerwca 1981 roku) w przekładzie Andrzeja S. Jagodzińskiego ukazał się w numerze 4 „Literatury na Świecie” w 1984 roku. Tekst ten pełni funkcję posłowia w polskim przekładzie *Zapomnianego światła* (s. 123—206) i zarazem staje się allograficznym paratekstem²⁸. Czycibor-Piotrowski podkreśla, że stanowi on „[...] pierwszą pracę krytycznoliteracką wyznaczającą miejsce tego pisarza w przeszłości, terażniejszości i przyszłości literatury nie tylko czeskiej”²⁹. Chalupceky finezyjnie połączył w swym szkicu wątki biograficzne z literackimi. Wybór tego eseju jako uzupełnienie polskiego przekładu (obudowanie paratekstualne) należy uznać za celną strategię tłumacza i wydawcy wypełniającą znaczącą lukę w polskiej recepcji³⁰. Badacz czeski był głównym edytorem

27 Cyt. za: L. Engelking, 2000: *Bardzo mocne światło, czyli recenzja książki Jakuba Demla*. „Tygodnik Powszechny”, nr 30, s. 12.

28 Za Gérardem Genette’em traktujemy tutaj jako paratekst „wszelkie teksty, które pełnią funkcję prezentacyjną wobec tekstu głównego”. Zob. G. Genette, 1992: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. A. Milecki, tłum. W: H. Markiewicz, red.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 320—353.

29 A. Czycibor-Piotrowski, 2000: *Słowo od tłumacza*. W: J. Deml: *Zapomniane światło...*, s. 8.

30 Wojciech Soliński w artykule *Parateksty przekładu literackiego a polikulturowość (zarys problematyki)* wskazuje, że badacze zarówno literatury, jak i przekładu literackiego

pośmiertnej spuścizny Jakuba Demla³¹. Szkic Chalupckiego dostarcza czytelnikowi przekładu dodatkowych informacji o realiach kulturowych i społecznych kraju, z którego pochodzi tekst źródłowy. Włączenie eseju zapobiega nieporozumieniom oraz prognozuje stopień orientacji polskiego czytelnika w obcej kulturze i tradycji literackiej. Posunięcie to spełnia misję edukacyjną i funkcję informacyjną wobec odbiorcy. Tym samym esej odgrywa aktywną rolę i pomaga w oswojaniu tekstu tłumaczonego (Jonathan Culler). Obecność rozważań Chalupckiego w polskim wydaniu *Zapomnianego światła* wspomaga i wzbogaca przekład o kolejną płaszczyznę komunikacyjną, w której ujawniony zostaje obraz autora przez długie lata zakazanego w kraju. „Nazwisko Demla też należy do tych, które przestano wymawiać. Dopiero dziś, po wszystkich przykrych doświadczeniach, możemy do niego znów powrócić”³². Wkomponowanie eseju uprawnione jest niejako przez wielogłosową strukturę dzieła Demla, który zachęca do dialogu. Dzięki obecności tego paratekstu czytelnik zyskuje świadomość swoistości ontologicznej przełożonego utworu. Odbiorca dowiaduje się o jego pochodzeniu. Zwykli czytelnicy za pośrednictwem przekładu otrzymują tekst wraz z komentarzem, który nieuchronnie wpływa na sposób jego odbioru. Esaj ogranicza jednocześnie możliwości wielorakich odczytań dzieła Demla odmiennych od proponowanych przez samego autora i komentatora.

„traktują je [parateksty] ogólnie jako teksty edukacji literackiej albo też próbują je specyfikować jako tzw. instrukcje odbiorcze, poprzedzające lub też konkludujące lekturę”. W. Soliński, 2012: *Parateksty przekładu literackiego a polikulturowość (zarys problematyki)*. W: W. Bolecki, E. Kraskowska, red.: *Kultura w stanie przekładu...*, s. 333.

- 31 Jindřich Chalupický (1910—1990) — teoretyk, krytyk i historyk literatury i sztuki nowoczesnej XX wieku w Czechosłowacji, eseista, tłumacz i kurator sztuki. Przez większą część życia twórczego nie mógł we własnym kraju uczestniczyć w oficjalnej działalności kulturalnej. Po 1948 roku został usunięty na margines i niemal do połowy lat 60. praktycznie pozbawiony możliwości publikacji. Sytuacja ta znów się powtórzyła po agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację w 1968 roku. Od początku lat 70. aż do aksamitnej rewolucji 1989 roku mógł wydawać swoje teksty wyłącznie w obiegu niezależnym i za granicą (m.in. w tak prestiżowych pismach, jak francuskie „Critique” i „Les Lettres Nouvelles”, włoski „Flash Art”, amerykańskie „Arts in Society” czy angielskie „Studio International”, a także w czeskich pismach emigracyjnych). W jego dorobku znajduje się wiele książek o sztuce i literaturze XX wieku, m.in.: *O dada, surrealismu a českém umění* (Praha, Jazzová sekce, 1977), *Na hranicích umění* (Praha, Prostor, 1990), *Nové umění v Čechách* (Jinočany, nakl. H+H, 1994), *Evropa a umění* (Praha, Torst, 2005). W Czechach odmiennie od Chalupckiego twórczość Demla postrzegali krytycy katolicy Bedřich Fučík czy Miloš Dvořák. Zob. B. Fučík, 1994: *Píseň o zemi*. Praha, Melantrich; B. Fučík, 2003: *Rodná krajina básníkova*. Praha, Triáda; M. Dvořák, 2007: *O Jakubu Demlovi*. Praha, Cherm.

- 32 J. Chalupický, 2000: *Jakub Deml*. A.S. Jagodziński, tłum. W: J. Deml: *Zapomniane światło...*, s. 206.

W drugim obiegu, w opracowaniu Jagodzińskiego, ukazała się antologia literatury czeskiej z lat 1968—1978 *Bez nienawiści* (1983). W publikacji zamieszczono trzy opowiadania Demla: *Światłość wiekuista*, *Metamorfoza* i *Noc*. Teksty poety drukował jeszcze „Tygiel Kultury” w numerach 5—8 z 1998 roku. Niestety na długie lata twórczość czeskiego księdza została zapomniana przez polskich wydawców. „Recepcyjna próżnia”, ewentualne skrótowe recenzje czy pojedyncze uwagi nie odbiegały od licznych ujęć pochodzących z kontekstu oryginalnego. Nieliczni piszący o Demlu w Polsce podkreślają, że w lekturze jego dorobku najważniejsza rola przypada perspektywie chrześcijańskiej, którą krytycy uznają za podstawowy wymiar tej twórczości. Przerwa w publikacji przekładów dzieł czeskiego pisarza trwała do 2000 roku. Czycior-Piotrowski wspomina:

Minęło więc jeszcze dziesięć lat! I oto któregoś wiosennego dnia 1999 roku na biurku w moim gabinecie zadzwonił telefon. Wydawnictwo Czarne zapytało mnie — ustami swojej redaktorki naczelnej, pani Moniki Sznajderman, którą oczarowały fragmenty *Zapomnianego światła* drukowane w „Literaturze na Świecie” — czybym nie zechciał przełożyć dla tej prowincjonalnej (w najlepszym tego słowa znaczeniu) oficyny tego utworu w całości. [...] Mimo iż z samej tylko literatury czeskiej przełożyłem parę dziesiątków książek, to jednak pracę nad *Zapomnianym światłem* podejmowałem z pewnym lękiem. Ale sprawiała mi ona ogromną, niepowtarzalną przyjemność. Miałem świadomość, że obcuje z dziełem wielkim, znaczącym, twórczym... I tak wreszcie w blisko czterdzieści lat po śmierci księdza Jakuba Demla ukaże się w Polsce pierwsza jego książka³³!

Po ogłoszeniu drukiem w 1934 roku *Zapomnianego światła* w Pierwszej Republice Czechosłowackiej większość nakładu została skonfiskowana. Deml nie mógł dzieła dystrybuować, dopóki miejsca ocenzone nie zostaną

33 Zob. A. Czycior-Piotrowski, 2000: *Słowo od tłumacza*. W: J. Deml: *Zapomniane światło...*, s. 9. Warto wspomnieć, że Monika Sznajderman od 1996 roku prowadzi Wydawnictwo Czarne, które jest prywatną, niezależną oficyną wydawniczą specjalizującą się w wydawaniu literatury faktu, eseistyki oraz polskiej i światowej prozy. Na stronie wydawnictwa czytamy: „W obszarze naszych największych zainteresowań znajduje się współczesny reportaż. W jego rozmaitych odsłonach tematycznych i gatunkowych. Literatura podróżnicza, dokumentalna, biografie i książki historyczne”. Dostępne w Internecie: <https://czarne.com.pl/wydawnictwo> [dostęp: 10.01.2021]. Sznajderman jest autorką książek *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*, *Błazen. Maski i metafory*, *Falszerze pieprzu. Historia rodzinna oraz Pusty las*; redaktorką kilku antologii esejów oraz laureatką wielu prestiżowych nagród (nominowana do Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego, Nagrody Literackiej Nike, nagrody Śląski Wawrzyn Literacki oraz do Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus). W 2020 roku została laureatką Nagrody im. Václava Buriana za wkład w dziedzinie kultury do dialogu środkowo-europejskiego.

zaczernione (dziewięć miejsc). Pierwsza nieocenzurowana pozycja pochodzi z 1985 roku. Publikacja *Zapomnianego światła* wywołała oburzenie czytelników z powodu bezkompromisowych wypowiedzi autora na temat ówczesnej sytuacji w kraju, postawy wielu znanych z życia publicznego osób oraz niespotykanej wówczas otwartości wobec erotyki, która budziła przez wiele lat zgorszenie, zwłaszcza w środowisku katolickim. W konsekwencji tego wartość artystyczną dzieła dostrzegli tylko nieliczni czytelnicy i krytycy literaccy (Josef Florian, Josef Vašica, Roman Jakobson, Vítězslav Nezval, surrealiści)³⁴. Utwór utrzymany jest w konwencji rozmowy z poetą Bohumilem M. Ptáčkiem (a także z innymi konkretnymi osobami)³⁵, który przeprasza Demla za niezrozumienie jego pracy. Struktura dzieła uwzględnia też dłuższe polemiczne wypowiedzi narratora.

Tekst ma charakter autobiograficzny, opisane wydarzenia są bezpośrednio związane z życiem autora, kolejami jego losu oraz autentycznymi osobami, które spotkał. Oprócz Pavli Kytlicovej, Otokara Březiny czy Marii Zezulovej pisarz wspomina także — z nienawiścią i goryczą — doktora Miloslava Novotnego, bibliotekarza Królestwa Czech, Arne Nováka, Františka Xaverego Šaldę i innych. Nie może im wybaczyć krytycznych uwag na temat jego pracy i życia. W polskim przekładzie imiona własne i nazwy miejscowości zostały spolszczone, a nazwiska postaci tłumacz konsekwentnie przetranskrybował. W centrum wydarzeń znajduje się sam autor pozwalający odbiorcy zajrzeć do wnętrza swojej duszy. Twórca czuje się rozdarty jako ksiądz i poeta, pozostaje w ciągłym konflikcie z samym sobą i z Bogiem. Jest wobec siebie bezwzględnie szczery, wręcz okrutny. W tym okresie Deml przeżywa głęboki kryzys osobisty i artystyczny. Jego świat całkowicie się rozpadł, a na gruzach siedzi niezdarny poeta i urąga wszystkim, czuje się wyklęty przez naród czeski i niemiecki, porzucony przez ukochaną kobietę (kończy się trudny dla niego emocjonalnie związek z Kateřiną Sweerts-Sporcková) i upokorzony przez czytelników.

Nikt w narodzie czeskim nie może mnie znać, bo „jesteśmy małym narodem”, i ci, którzy mnie dobrze znali, umarli za mnie, a więc od swojej własnej krwi, od swojego własnego narodu, niczego już nie oczekuję, [...]”³⁶.

34 Roman Jakobson w liście do Jakuba Demla uznał *Zapomniane światło* obok *Tkadlečka* i twórczości Boženy Němcovej za najbardziej tragiczną czeską książkę.

35 Bohumil Ptáček (1906—1977) — publikował pod pseudonimem Bohumil Malina Ptáček; profesor gimnazjalny, poeta, tłumacz, dziennikarz i dramaturg. Kiedy Jakub Deml po śmierci Březiny wygłosił jeden ze swoich wykładów przeciwko Masarykowi, został oskarżony przez Ptáčka, a następnie sądzony za naruszenie prawa o ochronie Republiki i znieważenie głowy państwa. Później Ptáček pogodził się z Demlem i kilkakrotnie odwiedził go w Tasovie.

36 J. Deml, 2000: *Zapomniane światło...*, s. 23.

Odbiera mu to wszelką nadzieję i prowadzi do rozpaczony oraz samotności. Prosi Boga o udzielenie mu łaski milczenia, aby nie wyrażać swojego bólu krzykiem. Niestety jego głos nie został wysłuchany. Na atmosferę utworu wpłynęła śmierć Pavli Kytlicovej („[...] umarła, opuściła mnie Paula Kytlicowa”³⁷), Otokara Březiny („Niech żyje gwiazdzone niebo Otokara Brzeziny, [...]”)³⁸ oraz Marii Zezulovej („Zezulkę pochowano w tę sobotę. Umierała całe cztery godziny. Byłem przy tym. Pomagałem jej umrzeć”)³⁹. Całe dzieło przeplatają epizody z ostatnich chwil życia umierającej wieśniaczki Marii Zezulovej (dawnej miłości Demla). Cierpienie, które poeta w związku z tym odczuwa, jest nie do zniesienia. Pisarz samotnie błąka się nocą po Tasowie, rzeczywistość wydaje mu się pozbawiona korzeni, a marność i daremność stają się jego przeznaczeniem, jak niepotrzebne światło dziennej lampy. Główną scenerię w utworze stanowi rodzinne miasteczko Tasov, z którym autor był bardzo związany, chociaż często stamtąd uciekał. Upadający świat wartości niszczy nawet dotychczasowe literackie paradygmaty. Poecie pozostaje jedynie język — jako ostatnia ucieczka przed zadławieniem się cichym bólem, który jest nie tylko wyrazem sposobu myślenia, lecz także odzwierciedla cielesność. Deml odrzuca przyjęcie ascetycznej istoty życia kapłańskiego (celibatu), tęskni za cielesną miłością. Serce rozrywa mu wewnętrzny konflikt między zmysłowością a służbą dla Boga.

Wspomniałem, że ta umierająca kobieta była moją kochanką. Nigdy nie dotknąłem jej ciała ani rękoma, ani myślą. Jej duszy, oczywiście, często dotykałem i rękoma, i myślą. [...] Oto, panie B. M. P., staje przed nami niewielki problem: czy ksiądz może obejmować i ścisnąć kobiety? I czy może ją pocałować? *Sacerdos alter Christus*. Kapłan to drugi Chrystus. Jak by postąpił Jezus? Panie B. M. P., niech pan prosi Boga, aby dał mi dość czasu i zdrowia, bym mógł napisać rozprawę, która odpowiadałaby na te istotne problemy praktyki duszpasterskiej⁴⁰.

Za swe emocjonalne rozdarcie między duchowością a zmysłowością obwinia samego Boga. Cierpienia nie przyjmuje z pokorą, wywołuje ono w nim poczucie buntu. Znajdujemy w tekście fragmenty z Biblii i ich konfrontację z życiem autora (historie Marii Magdaleny i Jezusa). Wszystkie cytaty z Pisma Świętego tłumacz polski podaje w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599 roku. W tej „lirycznej symfonii” Deml pokazał cały swój kunszt artystyczny — od motywów franciszkańskich, poprzez ironię, śmiech, aż po bluźnierczo brzmiące zdania⁴¹.

37 Ibidem, s. 17.

38 Ibidem, s. 38.

39 Ibidem, s. 113.

40 Ibidem, s. 81.

41 Jiří Olič uważa, że *Zapomniane światło* powinno być postrzegane w bliskim kontekście z innymi książkami Demla: *Solitudo* (1934), *Princezna* (1935), *Cesta k Jihu* (1935), *Píseň*

Tekst stanowi zbiór połączonych ze sobą esejów czasem przeplatany ustępami w języku niemieckim, łacińskim i francuskim. W przekładzie polskim tłumaczenia tych fragmentów zamieszczono w przypisach. Cytaty w języku francuskim przełożyła Agnieszka Kinel, w języku niemieckim — Katarzyna Leszczyńska i Ewa Orłowska, a w języku łacińskim — Julita Gredecka. Chalupceky podkreśla, że

to jeden wielki strumień języka, który topi, unosi, przewraca, porywa i rozbija wszystko, co napotyka na swej drodze — wydarzenia ostatnich dni, sny, wspomnienia minionych miłości i rozmów z Březiną, artykuły z gazet, anegdotyczne opowiadki, biblijne egzegezy, przekleństwa, piąte przez dziesiąte i wszystko naraz — tak jak w życiu⁴².

Pracując nad *Zapomnianym światłem*, polski tłumacz znalazł się w centrum dynamicznego żywiołu narracyjnego. Owa różnorodność tłumaczonego tekstu, jak też jego mocne zakorzenienie w realiach czeskich sprawiły, że praca nad przekładem stanowiła duże wyzwanie. Tłumacz musiał wypracować szereg strategii radzenia sobie z piętrzącymi się problemami. Konieczne było nieustanne poruszanie się między potrzebą przybliżenia polskiemu czytelnikowi świata czeskiego kaznodziei a próbą zachowania jego specyficznej obcości.

W tym kontekście ujawnia się teoria André Lefevere'a, porównująca proces tłumaczenia do zjawiska przechodzenia światła przez pryzmat (refrakcji). W przypadku omawianej translacji pryzmatem jest sam tłumacz, jego rozumienie i postrzeganie świata oraz jego funkcjonowanie w danym czasie i w danej kulturze⁴³. Perspektywa czytelnicza, którą przyjmie, określi sposób przełożenia tekstu. Jeśli stanie się czytelnikiem konsumentem, to kontrowersyjna fabuła nasyci jego ciekawość. Decydując się natomiast na perspektywę narratora auktorialnego, wciągnięty zostanie w grę, której stawką jest tożsamość opowiadającego podmiotu. Czibor-Piotrowski wybrał drugi punkt widzenia — podąża jak najwierniej za wszelkimi osobliwościami oryginału, gdyż one właśnie czynią tekst unikatową wypowiedzią⁴⁴. W przypadku dzieła Demla wymaga to nie tylko rozwagi i spostrzegawczości ze strony tłumacza, ale również wiedzy historycznej, literackiej i kulturowej.

vojína šilence (1935), *Rodný kraj* (1936), *Pohádka* (1936) i *Jugo* (1936). Zob. M.C. Putna, 1998: *Česká katolická literatura v evropském kontextu. 1848—1918*. Praha, Torst, s. 475.

42 J. Chalupceky, 2000: *Jakub Deml*. A.S. Jagodziński, tłum. W: J. Deml: *Zapomniane światło...*, s. 165.

43 Zob. A. Lefevere, red., 1992: *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London, Routledge.

44 Zob. J. Kozak, 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa, PWN.

Szczególną wartość w tym kontekście ma zamieszczone w publikacji *Słowo od tłumacza*, które datowane jest na lipiec 1999 roku. Gdy tekst tłumaczony jest po raz pierwszy, przedmowy, wstępy i noty o autorze zawierają lub sugerują przekonanie o misji tłumacza/wydawcy, polegającej na zapełnianiu luk w znajomości kultury i literatury danego kraju. Taki paratekst zawiera z reguły informacje o roli autora w kulturze wyjściowej i docelowej. Wszelkie uwagi na marginesie tekstu Demla wydają się uzasadnione, ponieważ zachodzi poważna nieodpowiedniość między odbiorcą oryginału a odbiorcą przekładu w zakresie ich wiedzy uprzedniej. Zdaniem Lefeverè'a, „Przekłady nie powstają w próżni. [...] Tłumacze funkcjonują w danej kulturze i w danym czasie. Sposób, w jaki pojmują samych siebie i własną kulturę, jest jednym z czynników wpływających na to, jak tłumaczą”⁴⁵. Czycibor-Piotrowski dzieli się z czytelnikiem tekstu docelowego swoimi wspomnieniami na temat trudności, jakie towarzyszyły mu w okresie studiów podczas poszukiwań lektur z nurtu czeskiej literatury metaficznej (1950—1955), pierwszych podróży do Czechosłowacji, pierwszych spotkań z katolickimi pisarzami. Przedstawia w ten sposób początek swojej drogi tłumacza, która rozpoczęła się w drugiej połowie lat 50. XX wieku od tomu opowiadań *Pierścień królowej* (1956, *Prsten královnin*) Karola Schulza i *Requiem* (1958, *Rekviem*) Jaroslava Durycha. Nawiązanie znajomości w czeskim środowisku literackim i pogłębiona wiedza o zjawisku literatury katolickiej pozwoliły polskiemu tłumaczowi na podejmowanie prób choćby częściowej prezentacji jej na łamach prasy polskiej (Jan Zahradníček, Jaroslav Durych, Kamil Bednář, František Lazecký). Szczególnie ważne to było w okresie, w którym poeta Jan Zahradníček przebywał w czechosłowackim więzieniu z długoletnim wyrokiem w procesie politycznym⁴⁶. Wzmianka na ten temat w *Słowie od tłumacza* staje się komentarzem do panujących wówczas warunków i czynników określających przekładową refrakcję, takich jak ideologia (reżim komunistyczny), również artystyczna (sorealizm), rozumiana jako zestaw dyskursów obowiązujących w danym miejscu i czasie, ustalających struktury władzy; a także patronat, czyli rama zależności finansowych, w której usytuowany jest tłumacz (monopol państwa). Piotr Bukowski i Magda Heydel we wprowadzeniu do antologii tekstów

45 Cyt. za: K. Szymańska, 2010: *Przekład literacki — manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefeverè'a i Manipulation School*. „Polisemia”, nr 2. Dostępne w Internecie: <https://sites.google.com/a/polisemia.com/pl/polisemia/numery-czaso-pisma/numer-22010-2-polityczno%C5%9B%C4%87-literatury-i-literatura-obca-i-teoria/przek%C5%82ad-literacki-manipulacja> [dostęp: 10.01.2021].

46 Jan Zahradníček został w czerwcu 1951 roku aresztowany przez StB i skazany na 13 lat więzienia w procesie intelektualistów katolickich za działalność antysocjalistyczną i „propagowanie najbardziej reakcyjnych poglądów Watykanu”. Zmarł wkrótce po uwolnieniu z więzienia w 1960 roku.

współczesnych teoretyków przekładu dostrzegają, że „obie te strefy funkcjonują zarówno w sposób jawny, co widoczne jest przede wszystkim jako otwarta manipulacja, na przykład w reżimach totalitarnych, jak i podskórnie, w obrębie paradygmatów przyjmowanych jako neutralne czy oczywiste”⁴⁷. Czycibor-Piotrowski uzbrajając czytelnika tekstu docelowego w dodatkowe informacje o realiach społecznych i kulturowych towarzyszących tej publikacji, staje się tłumaczem tekstologiem⁴⁸. Tłumacz konstatuje:

Mogłoby się wydawać, że zostało uczynione wszystko, by wreszcie zaczęły się ukazywać książki Jakuba Demla! Ale nadeszły czasy niedobre dla ambitnej literatury. Nawet renomowani wydawcy woleli publikować książki przynoszące natychmiastowe krociowe zyski. [...] już raz bezskutecznie proponowałem wydawnictwu MAW: odesłano mi go z wyjaśnieniem, iż... nie publikują literatury wiejskiej! Okazało się, ile racji mieści się w owym wersecie Pisma o perłach i wieprzach!⁴⁹

Słowo od tłumacza dodatkowo wzbogaca dzieło o jeszcze jeden wątek — obraz tłumacza jako podmiotu czynności translatorskich oraz jego realną biografię i tożsamość⁵⁰. Gdy przekłada się literaturę z mało popularnego kręgu kulturowego, często funkcję patronatu przejmuje sam tłumacz, który staje się przedstawicielem danego autora. Tak też się działo w przypadku tekstu Demla. Stąd szczególna rola patronatu, który ma wpływ nie tylko na kształt tekstologiczny danego przekładu, ale przede wszystkim na fakt jego ukazania się oraz sposób zaistnienia na rynku wydawniczym danego kraju, a w rezultacie — na jego pozycję w systemie literatury docelowej.

47 Wydana w 2009 roku przez krakowski Znak antologia *Współczesne teorie przekładu*, pod redakcją Piotra Bukowskiego i Magdy Heydel, przedstawia dwadzieścia trzy reprezentatywne koncepcje teoretyczne z dziedziny przekładoznawstwa, które dotychczas były dostępne głównie czytelnikom władającym językiem angielskim. Jest to zbiór tekstów tworzących panoramę współczesnej translatoologii. Zob. P. Bukowski, M. Heydel, 2009: *Wprowadzenie: przekład — język — literatura*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 24.

48 E. Rajewska, 2004: *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, s. 65.

49 A. Czycibor-Piotrowski, 2000: *Słowo od tłumacza*. W: J. Deml: *Zapomniane światło...*, s. 8—9.

50 O rolach pełnionych przez tłumacza zob. A. Legeżyńska, 1997: *Tłumacz jako drugi autor — dziś*. W: A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, red.: *Przekład literacki: teoria, historia, współczesność*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 40—50.

Podsumowanie

Zdaniem Leszka Engelkinga, „Mamy do czynienia z niewątpliwym arcydziełem, stosunkowo słabo znanym w świecie jedynie ze względu na fakt, że napisane zostało w języku małego narodu i w dodatku przez pisarza, który lokował się poza głównym nurtem jego literatur”⁵¹. Według niektórych krytyków to jedno z najtragiczniejszych i najlepszych dzieł czeskiej literatury. Deml w tekście jest żywym, wierzącym człowiekiem, zarazem słabym i silnym, który potrafi mówić szczerze o sobie, dzielić się swoimi przemyśleniami, nierzadko bardzo gorzkimi. W obszernej monografii na temat literatury katolickiej *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848—1918* Martin C. Putna⁵² w rozdziale poświęconym twórczości artysty — *Jakub Deml* (s. 437—514) — podkreśla, że doszło w niej do wzajemnego przenikania się życia i literatury. Deml w *Pro budoucí pouťníky a pouťnice* (1913) wyznaje: „ja w ogóle nie piszę... ale idę”⁵³, ze swojego życia czynił sztukę, która żywiła się jego skomplikowaną rzeczywistością.

Samo życie jest automatycznym tekstem, a poeta dzięki pisaniu ratuje się przed chaosem, tworzy melodię, formę składniową tam, gdzie nie ma już w ogóle formy. Pisz tak, jak żyje, a żyje — tak jak pisze. Jest to całkowita i pełna prezentacja losu poety, bez względu na nic, co jest może dobre i pożyteczne, i potrzebne, i konieczne, bez względu na sławę i zgorszenie⁵⁴.

Podejście Demla do literatury jest zupełnie inne niż podejście do niej awangardystów pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Niewątpliwie nowatorstwo formalne — mamy u niego do czynienia z całkowitym synkretyzmem gatunkowym i z kolażowym montażem różnego rodzaju tekstów — zostało wymuszone przez potrzebę zastąpienia starych chwytów nowymi. Deml stał się kultowym autorem w środowisku czeskiego undergroundu, czeskich twórców orientacji chrześcijańskiej i wszelkich czeskich artystów niezależnych, nonkonformistycznych i poszukujących. Opisany wycinek obecności Demla w Polsce uwzględnia szersze tło literackie i kulturowe, naświetla też rolę, jaką w budowaniu wizerunku

51 L. Engelking, 2000: *Bardzo mocne światło, czyli recenzja książki Jakuba Demla...*, s. 12.

52 Putna opisuje literaturę katolicką mianem literatury określonego „środowiska katolickiego”, wyłania się ona jako reakcja na sekularyzację społeczeństwa. Proces ten zachodzi w większości krajów europejskich, w zależności od procesu ich sekularyzacji; na ziemiach czeskich dokonuje się od połowy XIX wieku. W kolejnej fazie rozwoju poszczególne grupy literackie i osobowości (Moderna Katolicka, Stará Říše) próbują wyjść z „katolickiego getta” i wejść do kanonu współczesnej literatury narodowej. Zob. M.C. Putna, 1998: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848—1918...*

53 Cyt. za: Z. Tarajło-Lipowska, 2010: *Historia literatury czeskiej...*, s. 232.

54 J. Chalupceky, 2000: *Jakub Deml*. A.S. Jagodziński, tłum. W: J. Deml: *Zapomniane światło...*, s. 165.

przekładowego autora odgrywają tłumacze i krytycy oraz wewnętrzna dynamika rozwoju literatury, w której przekłady mają funkcjonować. W artykule nie zostały omówione trudności tłumaczeniowe oraz sposoby ich rozwiązywania, stanowi to bowiem zadanie wykraczające poza ramy niniejszego tekstu. Jak pisze Monika Kaczorowska, „Przekład artystyczny jest takim typem tłumaczenia, który wymaga analizy »interdyscyplinarnej«. Najważniejsze dziedziny, jakie muszą zostać uwzględnione, to historia i teoria literatury, a także teoria przekładu”⁵⁵. Zagadnienia związane z samą techniką translacji wymagają oddzielnych studiów.

Literatura

- Binar V., 2010: *Čin a slovo. Kniha o Jakubu Demlovi*. Praha, Triáda.
- Bobrownicka M., 1973: *Problematyka modernizmu w literaturach słowiańskich*. W: M. Bobrownicka, red.: *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 5—23.
- Bukowski P., Heydel M., 2009: *Wprowadzenie: przekład — język — literatura*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 5—37.
- Chaloupka O., 2001: *Příruční slovník české literatury. Od počátků do r. 1945*. Praha, Adonai.
- Chalupecký J., 1977: *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha, Jazzová sekce.
- Chalupecký J., 1981: *Jakub Deml*. Praha, Edice Petlice.
- Chalupecký J., 1990: *Na hranicích umění*. Praha, Prostor.
- Chalupecký J., 1992: *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha, Torst.
- Chalupecký J., 1994: *Nové umění v Čechách*. Jinočany, nakl. H+H.
- Chalupecký J., 2000: *Jakub Deml*. A.S. Jagodziński, tłum. W: J. Deml: *Zapomniane światło*. A. Czcibor-Piotrowski, tłum. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, s. 123—206.
- Chalupecký J., 2005: *Evropa a umění*. Praha, Torst.
- Deml J., 2000: *Zapomniane światło*. A. Czcibor-Piotrowski, tłum. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne.
- Dvořák M., 2007: *O Jakubu Demlovi*. Praha, Cherm.
- Engelking L., 1998: *Walka o miłość*. „Tygiel Kultury”, nr 6—8, s. 70—72.

55 M. Kaczorowska, 2011: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków, Universitas, s. 5.

- Engelking L., 2000: *Bardzo mocne światło, czyli recenzja książki Jakuba Demla*. „Tygodnik Powszechny”, nr 30, s. 12.
- Engelking L., 2006: *Jakub Deml*. W: J. Tyszkiewicz, red.: *Słownik historyczny Europy Środkowo-Wschodniej*. T. 1: *Państwa Grupy Wyszehradzkiej*. Warszawa, Stowarzyszenie Wschód-Zachód, s. 83.
- Fučík B., 1994: *Píseň o zemi*. Praha, Melantrich.
- Fučík B., 2003: *Rodná krajina básníková*. Praha, Triáda.
- Gawarecka A., 2007: *Wygnańcy ze światów minionych. O czeskich dekadentach*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Genette G., 1992: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. A. Milecki, tłum. W: H. Markiewicz, red.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 320—353.
- Heydel M., 2009: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 21—33.
- Heydel M., 2012: *Poetyka i polityka strzępu. O polskich przekładach poezji W.H. Audena*. W: W. Bolecki, E. Kraskowska, red.: *Kultura w stanie przekładu. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 355—371.
- Kaczorowska M., 2011: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków, Universitas.
- Kolbuszewski J., 1984: *Modernizm katolicki w literaturach zachodniosłowiańskich*. „Przegląd Powszechny”, nr 11, s. 201—215.
- Kołąkowski Ł., 2002: *Uwaga o modernizmie*. „Znak”, nr 7, s. 13—18.
- Kozak J., 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa, PWN.
- Lefevre A., red., 1992: *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London, Routledge.
- Legeżyńska A., 1997: *Tłumacz jako drugi autor — dziś*. W: A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, red.: *Przekład literacki: teoria, historia, współczesność*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 40—50.
- Niedziela Z., 1973: *Rola „Moderní revue” w kształtowaniu nowej świadomości estetycznej w Czechach*. W: M. Bobrownicka, red.: *Modernizm w literaturach słowiańskich (zachodnich i południowych)*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 25—37.
- Niedziela Z., 1974: *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku*. Wrocław, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Niedziela Z., 1999: *Modernizm*. W: H. Janaszek-Ivaničková, red.: *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890—1990. Literatura czeska 2*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 686—688.

- Marek J., 1998: *Česká moderní kultura*. Praha, Mladá Fronta.
- Olič J., 1993: *Čtení o Jakubu Demlovi*. Olomouc, Votobia.
- Pěničák J., 1996: *Hledání ráje*. Třebíč, Arca Jimfa.
- Putna M.C., 1998: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848—1918*. Praha, Torst.
- Rajewska E., 2004: *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Sheppard R., 1998: *Problematyka modernizmu europejskiego*. P. Wawrzyszko, tłum. W: R. Nycz, red.: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Kraków, Universitas, s. 71—140.
- Soliński W., 2012: *Parateksty przekładu literackiego a polikulturowość (zarys problematyki)*. W: W. Bolecki, E. Kraskowska, red.: *Kultura w stanie przekładu. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 333—343.
- Stefański M., 2007: *Czeska krytyka katolicka lat 1918—1938*. Warszawa, Sławi-styczny Ośrodek Wydawniczy.
- Szymańska K., 2010: *Przekład literacki — manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevre'a i Manipulation School*. „Polisemia”, nr 2. Dostępne w Internecie: <https://sites.google.com/a/polisemia.com.pl/polisemia/numery-czasopisma/numer-22010-2-polityczno%C5%9B%C4%87-literatury-i-literatura-obca-i-teoria/przek%C5%82ad-literacki-manipulacja> [dostęp: 10.01.2021].
- Tarajło-Lipowska Z., 2010: *Historia literatury czeskiej. Zarys*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Wöll A., [online]: *Mezi apoteózou a tabu. Přehled bádání o Jakubu Demlovi*. Dostępne w Internecie: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/kongres/tretil/39.pdf> [dostęp: 10.01.2021].

Dorota Żygadło-Czopnik

O Zapomenutém světle Jakuba Demla a jeho polském překlada

RESUMÉ | Jakub Deml (1878—1961) byl český katolický kněz, básník, prozaik a překladatel. Roli kněze chápal dosti nekonvenčně, což se odrazilo na jeho tvorbě a životě. Mnohokrát se musel postavit různým zákazům činnosti jak ze strany církve, tak státu. Deml svou literární kariéru začal v časopisech a edičních řadách symbolické Katolické moderny. Po roce 1948 se jej týkal úplný zákaz publikování. Z Demla se stal kultovní autor v prostředí českého undergroundu, českých autorů křesťanské orientace a veškerých nezávislých, nonkonformních a hledajících českých umělců. Deml bývá umisťován do katolického proudu české literatury, ale je rovněž považován za předchůdce nadrealismu a představitele expresionismu. Do polštiny jej překládají Leszek Engelking, Andrzej Sła-

womir Jagodziński a Andrzej Czcibor-Piotrowski. V překladu posledně zmíněného vyšlo samostatné knižní vydání *Zapomenutého světla* (Wołowiec 2000).

KLÍČOVÁ SLOVA | Jakub Deml, Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Zapomenuté světlo*, česká literatura první poloviny 20. století, překlad

Dorota Żygadło-Czopnik

About Jakub Deml's *Forgotten Light* and His Polish Translation

SUMMARY | Jakub Deml (1878—1961) was a Czech Catholic priest, poet, prose writer, and translator. He understood the role of a priest rather unconventionally, which affected his work and life. Repeatedly he faced numerous bans from both church and state. Deml began his literary career in the periodicals and publishing series of the symbolic Catholic Modern. After 1948, no one could publish any of his works. Deml became a cult author in the Czech underground environment, Czech artists of Christian orientation, and all of the Czech independent, non-conformist and searching artists. Deml is seen to be part of the Catholic trend of Czech literature but is also considered a precursor of surrealism and a representative of expressionism. His works were translated into Polish by Leszek Engelking, Andrzej Sławomir Jagodziński, and Andrzej Czcibor-Piotrowski. The latter translated a separate book edition of *Forgotten Light* (Wołowiec 2000).

KEYWORDS | Jakub Deml, Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Zapomniane światło*, Czech literature of the first half of the 20th century, translation

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Bohemistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe skupiają się głównie wokół: obrazu literatury i kultury czeskiej po aksamitnej rewolucji 1989 roku, nowoczesnej czeskiej myśli teoretycznej (dorobek czeskiej teorii literatury i teatrologii) oraz recepcji literatury czeskiej w Polsce. Autorka monografii *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osolobě jako teoretyk teatru i musicalu* (2009); redaktorka numeru czasopisma „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia. Elity w krajach Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989” (2015, nr 3).



Modernistyczna obsceniczność w przekładzie:

ukraińskie i rosyjskie tłumaczenia

Kochanka Lady Chatterley

D.H. Lawrence’a u schyłku ZSRR

Modernist Obscenity in Translation:
Ukrainian and Russian Translations of
Lady Chatterley’s Lover by D. H. Lawrence
in the Late USSR

Andrij Sawenec



<https://orcid.org/0000-0003-2378-3688>

THE JOHN PAUL II CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN
sawenec@kul.pl

Data zgłoszenia: 8.12.2020 r. | Data akceptacji: 17.02.2021 r.

ABSTRACT | The paper focuses on Ukrainian and Russian translations of *Lady Chatterley’s Lover* by D. H. Lawrence, published in 1989 and 1990. The framework for the analysis is provided by Loren Glass’s idea of a significant role of obscene vocabulary in the aesthetics of the twentieth-century Anglo-American literary modernism. The comparison of the two translations shows significant differences in the translators’ approaches to rendering Lawrence’s sexual-based language.

KEYWORDS | D. H. Lawrence, modernism, obscenity, taboo, translation

Wstęp

Kochanek Lady Chatterley jako przedmiot tłumaczenia

U schyłku istnienia ZSRR na łamach czasopism poświęconych literaturze obcej — wydawanego w Kijowie miesięcznika „Wseswit” i wychodzącego w Moskwie miesięcznika „Inostrannaja literatura” — w odstępie kilku miesięcy ukazały się dwa tłumaczenia powieści Davida Herberta Lawrence’a *Kochanek Lady Chatterley* na język ukraiński (tłum. Sołomija Pawłyczko)¹ i rosyjski (tłum. Marina Litwinowa oraz Igor Bagrow)². Przekłady te można zaliczyć do najbardziej zauważalnych prób przyswojenia dziedzictwa angielskojęzycznego modernizmu przez literaturę ukraińską i rosyjską u schyłku ZSRR, a więc w okresie liberalizacji politycznej, gospodarczej i obyczajowej oraz upadania aparatu cenzury. Będąc elementem szerszego procesu „nadrabiania zaległości” w zakresie recepcji dziedzictwa XX-wiecznego modernizmu literackiego na obszarze radzieckim, publikacje te wpisywały się jednocześnie w tendencje do przekraczania granicy tabu obyczajowego i językowego³ zaobserwowane na rynku prasy i literatury popularnej w ostatnich latach istnienia ZSRR. Zatem logicznie byłoby założyć, że po około 60 latach od ukazania się powieści i po prawie 30 latach od jej pierwszej nieocenzurowanej publikacji w Wielkiej Brytanii w całkiem odmiennym kontekście społeczno-politycznym powieść Lawrence’a przyczyniała się do zmiany powszechnych wyobrażeń na temat granic wolności w literaturze — zarówno ze względu na treść powieści, jak i na samą warstwę słowną.

Spojrzenie teraz, po 30 latach, na publikacje przybliżające jedno z centralnych dzieł modernizmu angielskiego dwóm największym pod kątem liczby użytkowników języka grupom czytelników w ZSRR prowokuje szereg pytań. W przypadku tłumaczenia utworu o tak subwersywnym ładunku estetycznym z perspektywy norm panujących w docelowym polisystemie literackim warto stawiać pytania o holistyczność i bezkompromisowość podejść różnych tłuma-

1 D.G. Lourens, 1989—1990: *Kohanec’ ledi Čatterlej*. S. Pavličko, per. „Vsesvit”, nr 12 (1989), s. 2—46; nr 1 (1990), s. 56—129; nr 2 (1990), s. 72—121.

2 D.G. Lourens, 1990: *Lúbovnik ledi Čatterli*. I. Bagrov, M. Litwinova, per. „Inostrannaja literatura”, nr 9, s. 5—72; nr 10, s. 58—125; nr 11, s. 128—185.

3 Według definicji A. Skudrzykowej i K. Urban tabu językowe to „wrażenia, których w danej społeczności nie można lub nie wypada publicznie używać, ponieważ ich użycie naruszy reguły kulturowe w tej społeczności obowiązujące”. W przypadku powieści Lawrence’a mowa przede wszystkim o „tabu z powodu przyzwoitości, skromności i wstydu”, które obejmuje nazwy części ciała i nazwy dotyczące sfery erotyki. Zob. A. Skudrzykowa, K. Urban, 2000: *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*. Kraków, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego—Warszawa, Spółka Wydawniczo-Księgarska, s. 142.

czy osadzonych przecież w kontekście kilkudziesięcioletniej tradycji „radzieckiej szkoły przekładu”. Nie bez znaczenia będą tutaj kwestie indywidualnej wrażliwości estetycznej tłumaczy, ich habitusu, chociaż nie można zapominać o tym, że tłumacz pozostaje tylko jednym z ogniw procesu wydawniczego o ograniczonej mocy decyzyjnej.

Niniejszy artykuł stanowi próbę prześledzenia jednego tylko aspektu językowego stanowiącego charakterystyczny wymiar powieści Lawrence’a, a mianowicie przekroczenia tabu językowego. Ma również na celu ustalenie tego, jak ten aspekt został oddany w pierwszych rozpowszechnionych tłumaczeniach powieści na języki ukraiński i rosyjski. Żeby osadzić wyniki analizy porównawczej przekładów w szerszym kontekście, ich opis będzie poprzedzony omówieniem wątku „obsceniczności” powieści na tle estetyki modernizmu i ogólnymi uwagami na temat recepcji literatury modernizmu w ZSRR oraz tradycji przekładu funkcjonującej w uwzględnionych kulturach docelowych.

„Obsceniczność” powieści Lawrence’a w kontekście estetyki modernizmu

Przyjmując za pewnik zasadniczą przynależność twórczości Lawrence’a do paradygmatu modernizmu⁴, jakkolwiek różne definicje i wyznaczniki można stosować wobec tego ogółu praktyk estetycznych⁵, warto zgodzić się także ze stwierdzeniem, że w literaturze spod znaku modernizmu doniosłą rolę odgrywała problematyka ciała i cielesności. Amerykański badacz Loren Glass zaobserwował wręcz liczne podobieństwa między modernizmem a pornografią w twórczości od Gustave’a Flauberta do Williama S. Burroughsa: tak jedno, jak i drugie bowiem „skupiało się na subwersywnej reprezentacji cielesności i dewiacji — głównie kobiecej seksualności i seksualnej autonomii — kwestionujących burżuazyjne protokoły moralne”⁶. Zdaniem Glassa, doniosłą rolę w estetyce XX-wiecznego angielsko-amerykańskiego modernizmu literackiego odgrywały wyrazy obsceniczne:

4 Zob. np. M. Bell, 2001: *Lawrence and modernism*. W: A. Ferninogh, ed.: *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, s. 179—196.

5 Zob. np. E. Możejko, 1994: *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*. „Teksty Drugie”, nr 5—6, s. 26—45.

6 L. D. Glass, 2006: *Redeeming Value: Obscenity and Anglo-American Modernism*. „Critical Inquiry”, t. 32, nr 2, s. 348.

liczni dwudziestowieczni pisarze angielskojęzyczni, głównie mężczyźni, od Jamesa Joyce'a do Williama Burroughsa, przywiązywali dużą wagę do tej garstki słów, obstając przy ich integralnym znaczeniu dla swych projektów literackich. W licznych procesach sądowych i kontrowersjach będących wynikiem tych obstaw słowa te zaczęły z kolei odgrywać centralną rolę w debacie publicznej na temat natury i znaczenia modernizmu literackiego w świecie angielsko-amerykańskim⁷.

Rzeczywiście, do podjęcia tematu obecności wyrazów obscenicznych w sztuce słowa w dużym stopniu przyczyniła się seria skandali obyczajowych inspirowanych przez dzieła literackie, a w wielu przypadkach także procesy sądowe, które w ciągu stuleci oddziaływały na kształtowanie się wyobrażeń o granicach dozwolonego w dyskursie publicznym. Najdobitniej jednak temat ten uwidocznił się w kontekście recepcji utworów zaliczanych do modernizmu⁸. Przekraczanie tabu językowego i obyczajowego przez autorów tworzących w tym paradygmacie współgra z kategorią szoku wymienianą w literaturze jako jedna z cech charakteryzujących modernistyczne praktyki artystyczne. Shefali Mehta twierdzi, że we wszystkich ruchach spod znaku modernistycznych „-izmów” da się zauważyć chęć zaszokowania czytelnika lub widza⁹. Dowartościowanie estetyczne szoku, zdaniem Williama Solomona, „należy do zestawu XX-wiecznych, głównie modernistycznych prób konceptualizacji sztuki jako emocjonalnie naładowanej, niesłychanie intensywnej praktyki kulturowej”¹⁰. Jeżeli chodzi o modernistyczną praktykę używania wyrazów obscenicznych, jej ogólny cel można sformułować jako rzucanie wyzwania utartym, zakłamanym schematom rządzącym obyczajowością społeczeństwa. Sięgnięcie po te wyrazy stawało się gestem, którego celem było zaszokowanie, wymierzenie „policzka gustom publiczności”, by posłużyć się tytułem almanachu i manifestu rosyjskiej awangardowej grupy Hylaea¹¹.

7 L. D. Glass, 2007: #\$\$^&*!?: *Modernism and Dirty Words*. „Modernism/Modernity”, t. 14, nr 2, s. 210. Tu i dalej tłumaczenia cytatów nie pochodzących z literatury podmiotowej mojego autorstwa — A.S.

8 Wątki te zgłębiają m.in.: E. De Grazia, 1992: *Girls Lean Back Everywhere*. New York, Random House; A. Parkes, 1996: *Modernism and the Theatre of Censorship*. New York, Oxford University Press; A. Pease, 2000: *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity*. Cambridge, Cambridge University Press.

9 S. Mehta, 2016: *Literary Modes of Modernism: Aesthetic Styles as Reflection of Philosophical Worldview*. „Spring Magazine on English Literature”, t. 2, nr 1, s. 7.

10 W. Solomon, 2017: *On Shock Therapy: Modernist Aesthetics and American Underground Film*. „Screen Bodies”, t. 2, nr 1, s. 75.

11 Co ciekawe, tak właśnie — jako „policzek hipokryzji i dewocji Anglosasów” — odebrała powieść *Kochanek Lady Chatterley* jej pierwsza tłumaczka na język rosyjski Tatiana Leszczenko. Zob. T. Leśenko, 1991: *Dolgoe buduše: Vospominaniâ*. Moskwa, Sovetskij pisatel', s. 8.

Byłoby uproszczeniem sprowadzić do tego celu gest estetyczny poczyniony przez autora powieści o lady Chatterley. Obecność wyrazów uznawanych w języku angielskim za obsceniczne Lawrence uzasadnił w eseju *A propos Kochanka Lady Chatterley*. Jako że całej książce przyświecał cel, „by mężczyźni i kobiety byli zdolni do myślenia o seksie w sposób gruntowny, pełny, uczciwy i czysty”¹², jedną z intencji autora stało się swoiste „oczyszczenie” wyrazów dotyczących sfery płci z nawarstwień utrwalonych w konwencji społecznej. Zdaniem Lawrence’a, moc ekspresyjna wyrazów uważanych za obsceniczne

miała stanowić duże niebezpieczeństwo dla obskurnej, brutalnej natury Średniowiecza i być może wciąż jest zbyt potężna dla ograniczonych, nie do końca przebudzonych osobowości dzisiaj. Prawdziwa kultura nakazuje nam jednak przywiązywać do jakiegoś słowa tylko te reakcje mentalne i wyobrazeniowe, które należą do umysłu, i chroni nas przed gwałtownymi i bezkrytycznymi reakcjami fizycznymi mogącymi urągać przyzwoitości. W przeszłości umysł ludzki był zbyt słaby lub zbyt nieokrzesany, by kontemplować własne reakcje fizyczne, które go ogarnęły. To należy już do przeszłości. Kultura i cywilizacja nauczyły nas oddzielać te reakcje od siebie¹³.

Dokładnie w ten sposób odczytał intencje autora literaturoznawca i socjolog Richard Hoggart, który w 1960 roku zeznawał jako ekspert w procesie sądowym dotyczącym powieści Lawrence’a. Zdaniem Hoggarta, w trakcie czytania wyrazy odbierane jako szokujące sukcesywnie „oczyszczały się”¹⁴. Jakkolwiek szczytne intencje przyświecały Lawrence’owi, wprowadzenie przez niego na karty powieści tzw. słów czteroliterowych w ramach realizacji programu „uwolnienia, ucywilizowania umysłu”¹⁵ mogło wywołać szokujący efekt ze względu na to, kto je wypowiada. W kontekście uściślenia dotyczącego płci mówców w cytowanej wypowiedzi Glassa („głównie mężczyźni”) warto zwrócić uwagę na szokotwórczy potencjał sytuacji ukazanej w rozdziale XII omawianej powieści, kiedy Constance dopytuje Mellorsa o znaczenie słowa *cunt*, błędnie utożsamiając je ze słowem *fuck*.

Zgodnie z tradycyjnym przekonaniem, w społeczeństwie brytyjskim panuje dużo większe przyzwolenie na używanie wyrazów ze sfery tabu przez mężczyzn niż przez kobiety¹⁶, co jest całkiem prawdziwe w odniesieniu do większości społeczeństw, które „wydają się mieć większe oczekiwania względem kobiet

12 D. H. Lawrence, 1981: *Lady Chatterley’s Lover*. London, Heinemann, s. 5.

13 Ibidem.

14 C. H. Rolph, ed., 1961: *The Trial of Lady Chatterley*. London, Penguin Books, s. 98–99.

15 Por. D. H. Lawrence, 1981: *Lady Chatterley’s Lover...*, s. 6.

16 Zob. P. Trudgill, 2000: *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*. 4th ed. London, Penguin Books, s. 69.

co do przestrzegania norm społecznych”¹⁷. Ronald Wardhaugh twierdzi, że „kobiety nie posługują się przekleństwami i bluźnierstwami używanymi przez mężczyzn, a jeśli już, to czynią to w innych okolicznościach i inaczej są za to oceniane”¹⁸. Wydaje się zasadne powiązanie tej asymetrii w zachowaniu językowym z „mocą” wyrazów tabu stosowanych jako inwektywy¹⁹ — mocą określaną jako „maskuliniczna”²⁰. Pisarz, redaktor i krytyk Malcolm Cowley przywołany przez prawnika Charlesa Rembara w książce *The End of Obscenity* (1968) wręcz uznał „pewien zestaw krótkich angielsko-amerykańskich słów na oznaczenie funkcji cielesnych” za część tajnego języka mężczyzn porównywalnego do tajnego języka mężczyzn odkrytego przez antropologów wśród plemion południowego Pacyfiku:

Słów tych używano w palarni, w barze, w męskim zakładzie fryzjerskim, nie miały one jednak być znane dla żadnej kobiety, chyba że była to kobieta zupełnie zdegradowana. Po pierwszej wojnie światowej kobiety coraz dobitniej domagały się dostępu do miejsc będących wcześniej uświęconymi miejscami mężczyzn — do palarni, baru, a nawet do męskiego zakładu fryzjerskiego, i domagały się wiedzy na temat tajnego języka mężczyzn²¹.

Przywłaszczenie języka uważanego za męski stało się więc organicznym elementem procesu społecznej i kulturowej emancypacji kobiet. Zgodnie z obserwacją cytowanego przez Glassa Bernarda de Voto, tolerancja dla jednosylabowych wyrazów obscenicznych, a nawet mniej lub bardziej rutynowe posługiwanie się nimi, zaczęło być w szerokich kręgach wykształconych i dobrze usytuowanych wielkomięjskich kobiet znakiem otwartości, wyrafinowania, wyrozumiałości, towarzyskości, a nawet dowcipu²². A zatem, jak obserwuje Karen Stapleton, używanie wulgaryzmów przez kobiety w pewnych kontekstach i w określonych celach staje się — na tle dominujących norm i oczekiwań socjokulturowych — potężnym środkiem wyrażania tożsamości, co też pokazują przywołane przez autorkę badania (podczas gdy wiele prac z zakresu socjolingwistyki, jak zaznacza Stapleton, wciąż bazuje na tradycyjnych wyobrażeniach na ten temat)²³.

17 Zob. ibidem, s. 73.

18 R. Wardhaugh, 2006: *An Introduction to Sociolinguistics*. 5th ed. [S.l.], Blackwell Publishing, s. 322.

19 Zob. P. Trudgill, 2000: *Sociolinguistics: An Introduction...*, s. 19.

20 Zob. L. D. Glass, 2007: *#\$%^&*!?: Modernism and Dirty Words...*, s. 212.

21 Cyt. za: ibidem, s. 211.

22 Cyt. za: ibidem, s. 213.

23 Zob. K. Stapleton, 2003: *Gender and Swearing: A Community Practice*. „Women and Language”, t. 26, nr 2, s. 22, 23. Wybitnym przykładem kontekstu, w którym zauważalna wulgaryzacja języka kobiet w dyskursie publicznym zafunkcjonowała jako narzędzie przełamania „męskiej retoryki”, stała się fala protestów społecznych w Polsce pod

Wątek ten, raczej marginalny w przypadku omawianej powieści Lawrence’a, zyskuje na znaczeniu w sytuacji, gdy instancją odpowiedzialną za przeniesienie powieści do innego kontekstu kulturowego staje się tłumaczka — kobieta.

Kontekst publikacji przekładów powieści Lawrence’a

W na wskroś zideologizowanym dyskursie nauki o literaturze w ZSRR zachodnia, „burżuazyjna” literatura modernistyczna przyjęła kształt swoistego antykanonu przeciwstawianego kanonowi literatury socrealistycznej²⁴. Modernizm postrzegany był jako ogół prądów literackich i artystycznych z przełomu XIX/XX wieku „wyrażających kryzys kultury burżuazyjnej i charakteryzujących się zerwaniem z tradycjami realizmu”²⁵ oraz utożsamiany z dekadencją²⁶. To właśnie Lawrence został obwołany przez jednego z czołowych krytyków radzieckich, Dmitrija Mirskiego, „głównym artystycznym wyrazicielem tej strony burżuazyjnej dekadencji, która »dąży do prymitywu«, podczas gdy powieść *Kochanek Lady Chatterley* dostała etykietę „intelektualnej pornografii”²⁷. Nic dziwnego zatem, że po kilku latach od ukazania się pierwszych tłumaczeń dzieł Lawrence’a w warunkach względnie pluralistycznej sytuacji w sferze literatury, mniej więcej od połowy lat 30., zaprzestano tłumaczeń i publikacji angielskiego pisarza, którego nazwisko wypadło z obiegu literackiego w ZSRR na kilka dekad²⁸.

To właśnie w tym okresie, na początku lat 30., w ZSRR zostały stworzone zrębny systemu totalnej kontroli państwa nad wszystkimi sferami działalności naukowej i twórczej. Na fundamentach ideologii marksistowsko-leninowskiej konstytuowała się „radziecka szkoła przekładu” — system norm regulujących praktykę przekładu i refleksję przekładoznawczą, w którym status nadrzędny przypisano między innymi kategoriom „tłumaczenia twórczego” i „tłumaczenia realistycznego”. Tak pojmowane tłumaczenie, przeciwstawiane wszelkim przejawom „literalizmu”

koniec 2020 roku zorganizowanych przez Strajk Kobiet przeciwko decyzji Trybunału Konstytucyjnego w sprawie aborcji.

24 Zob. A. Volynskaâ, 2017: *Modernizm kak sovetskij antikanon: literaturnye debaty 1960—1970-h godov*. „Logos”, t. 27, nr 6, s. 173.

25 A. M. Prohorov, red., 1979: *Sovetskij ènciklopedičeskij slovar’*. Moskwa, Sovetskaâ ènciklopediâ, s. 830.

26 L. I. Timofeev, S. V. Turaev, sost., 1974: *Slovar’ literaturovedčeskich terminov*. Moskwa, Prosvešenie, s. 233.

27 D. Mirskij, 1934: *Intellidžentsia*. Moskwa, Sovetskaâ literatura, s. 70—71.

28 Tymczasem pierwsze tłumaczenie *Kochanka Lady Chatterley* ukazało się w 1932 roku nakładem rosyjskiego wydawnictwa Petropolis w Berlinie. Dla autorki przekładu, Tatiany Leszczenko, było to pierwsze tłumaczenie literatury pięknej. Do ZSRR przemycane były pojedyncze egzemplarze tego wydania.

i „formalizmu”, w praktyce często sprowadzało się do „korygowania” w przekładach tych elementów utworów oryginalnych, które nie wpisywały się w system dogmatów ideologii komunistycznej²⁹. Tłumacz lub badacz literatury uzbrojony w narzędzia teorii marksistowsko-leninowskiej miał wiedzieć lepiej od autora tłumaczonego lub analizowanego dzieła, co ten autor chciał przekazać czytelnikom. Tak oto na przykład w posłowie do wydanego w 1970 roku rosyjskiego tłumaczenia *Odysei kosmicznej* Arthura C. Clarke’a pisarz fantasta Iwan Jefremow poinformował czytelników o usunięciu z tekstu przekładu końcowych rozdziałów powieści jako „niezgodnych z własnym, całkiem naukowym światopoglądem Clarke’a”³⁰. W tym samym 1970 roku nazwisko Lawrence’a wróciło do oficjalnego obiegu literackiego w ZSRR: na łamy prasy literackiej trafiły jego pojedyncze wiersze i opowiadania w nowych rosyjskich przekładach³¹ (przekłady ukraińskie pojawiły się w druku dopiero 13 lat później)³².

Na fali szeroko zakrojonych w drugiej połowie lat 80. XX wieku przemian społecznych i gospodarczych w ZSRR, które zyskały miano *pierestrojki*, w sferze wydawniczej postępowała liberalizacja, prowadząca ostatecznie do zniesienia instytucji cenzury. W tym okresie obserwuje się kolejny szczyt popularności tzw. grubych czasopism — miesięczników literackich, które osiągały milionowe nakłady. Czasopisma te nie tylko odgrywały doniosłą rolę w kształtowaniu żywego procesu literackiego, lecz także wypełniały luki, przybliżając spragnionej rzeszy czytelników dzieła autorów przemilczanych, zakazanych, wymazanych z historii literatury. W sferze publikacji przekładów z literatury powszechnej do najbardziej poczytnych tytułów należały „Inostrannaja litieratura” w Moskwie oraz „Wseswit” w Kijowie. Właśnie w takim kontekście doszło do pierwszych prób przełamania tabu także w sferze językowej. Rosyjski pisarz Michaił Wieller utrzymuje, że jako pracownik redakcji wydawanego w Tallinnie miesięcznika literackiego „Raduga” odpowiedzialny za publikację fragmentu powieści

29 Szerzej na ten temat zob. S. Witt, 2013: *Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologisation of Norms*. W: L. Burnett, E. Lego, eds.: *The Art of Accommodation. Literary Translation in Russia*. Bern, Peter Lang AG, s. 141—184; G. Dmitrienko, 2019: *Redefining Translation Spaces in the Soviet Union: From Revisionist Policies to a Conformist Translation Theory*. „Traduction, terminologie, rédaction”, t. 32, nr 1, s. 205—229.

30 Cyt. za: T. Goráeva, 2009: *Političeskaâ cenzura v SSSR. 1917—1991 gg.* Moskwa, Rossijskaâ političeskaâ ênciklopediâ, s. 363.

31 Zob. N. Reinhold, 2007: *Russian Culture and the Work of D. H. Lawrence: An Eighty-year Long Appropriation*. W: Ch. Jansohn, D. Mehl, eds.: *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*. London, Continuum, s. 190—191.

32 O. Mikitenko, G. Gamalij, ukl., 2004: *Žurnal inozemnoï literaturi „Vsesvit” u XX storičči (1925—2000): Bibliografičnij pokažčik зміstu*. Kiïv, Vidavničij dim „Vsesvit”, s. 30.

Wasilija Aksionowa *Wyspa Krym* w zimie 1988 roku³³ (w rzeczywistości fragmenty powieści Aksionowa opublikowano w numerach 8–10 miesięcznika w roku 1989) odpowiadał również za pierwsze wykorzystanie wyrazów uznawanych za niecenzuralne w oficjalnym obiegu wydawniczym: „Związek [Sowiecki] pękał, Estonia odpływała w niepodległość, [redaktor] naczelny był jednym z liderów Frontu Ludowego, nikt niczego już się nie bał, wyprzedzając o pół roku rosyjskie wydarzenia [...]: przekleństwa były wolnością, rewanzem, figą”³⁴. Rzeczywiście, pod względem wyobrażeń na temat ram dozwolonego w wypowiedziach pisarzy i tłumaczy prowincja wyprzedzała centrum być może nawet o więcej niż pół roku: kiedy latem 1990 roku „Inostrannaja literatura” wydrukowała tłumaczenie *Zwrotnika Raka* Henry’ego Millera wykonane w 1962 roku na emigracji przez Georgija Jegorowa, wyrazy obsceniczne zostały w nim wykropkowane.

A zatem w okresie, kiedy w nieoficjalnym obiegu wydawniczym zaczęły już na potęgę ukazywać się wątpliwej jakości publikacje o tematyce erotycznej, zaś instytucja cenzury powoli upadała, poczytne czasopisma literackie najpierw w Kijowie, a potem w Moskwie opublikowały skandaliczną powieść Lawrence’a, wywołując zrozumiałe podniecenie, ale też reakcje mniej entuzjastyczne. Na przykład znany tłumacz i krytyk rosyjski Wiktor Toporow w recenzji z 1992 roku dość chłodno potraktował omawianą powieść Lawrence’a, jakość jej tłumaczenia, a wręcz sam fakt dokonania nowego przekładu na język rosyjski i jego publikacji w czasopiśmie (ocenianej przez krytyka jako „chwył komercyjny”, mało uzasadniony zwłaszcza w obliczu wznowienia przedwojennego tłumaczenia Leszczenko przez wydawców prywatnych)³⁵. Ponadto za jeden z mankamentów publikacji *Kochanka...* Toporow uważał brak odpowiedniej obudowy paratekstualnej. Gwoli sprawiedliwości należy zaznaczyć, że w rzeczywistości redakcje obu czasopism na różne sposoby przygotowywały grunt pod recepcję powieści: w sierpniowym numerze z 1989 roku redakcja „Wseswitu” umieściła przekład głęboko apologetycznego tekstu Aleja Carpentiera *Kochanek Lady Chatterley* i zapowiedziała na sąsiedniej stronie rozpoczęcie publikacji samej powieści w grudniowym numerze czasopisma (co miało oczywiście stymulować czytelników do prenumeraty na następny rok). Szczególnie dobitnie miało zabrzmieć w odbiorze napisane w 1932 roku zdanie: „Teraz bowiem wiemy, że takich rzeczy nie cierpią urzędnicy, którzy potraktowali jako swój obowiązek strzeżenie naszej moralności!”³⁶. Publikacje poświęcone

33 M. Veller, 2007: *NE Nożik NE Sereži NE Dowlatova*. Moskwa, Izdatel’stvo „AST”, s. 13.

34 Ibidem, s. 14.

35 V. Toporov, 2020: *Zapretnyj plod slaše*. W: Idem: *O zapadnoj literature*. [S.l.], „Izdatel’stvo K. Tublina”, s. 112.

36 A. Karpent’er, 1989: „*Kohanec’ ledi Čatterlej*”, per. z isp. „Vsesvit”, nr 8, s. 102.

Lawrence'owi i mające na celu właściwie ukierunkować odbiór *Kochanka Lady Chatterley* wydrukowano także w numerach czasopisma z tłumaczeniem powieści³⁷. Z kolei „Inostrannaja literatura” w numerze 5 z 1989 roku opublikowała trzy eseje pod hasłem „Temat do dyskusji: erotyka i literatura”, w tym *Pornografię i obsceniczność* samego Lawrence'a³⁸.

Kontekst ukazania się obu przekładów byłby niepełny bez zaprezentowania, chociażby w wielkim skrócie, sylwetek tłumaczy. Autorka ukraińskiej translacji *Kochanka...*, Sołomija Pawłyyczko (1958—1999), z wykształcenia anglistka, była badaczką literatury, tłumaczką z języka angielskiego, publicystką. Stała się czołową postacią całego pokolenia intelektualistów ukraińskich między innymi dzięki przełomowej monografii *Dyskurs modernizmu w literaturze ukraińskiej* (1997) oraz innym pionierskim pracom z zakresu teorii literatury i historii feminizmu ukazującym nowe perspektywy metodologiczne dla literaturoznawstwa ukraińskiego. Była córką wybitnego poety i tłumacza Dmytra Pawłyyczki, jednego z najjaskrawszych twórców pokolenia tzw. *szistdesiatnyków*, następnie polityka i dyplomaty, zaś w latach 1971—1978 redaktora naczelnego czasopisma „Wsesvit”. Jeżeli chodzi o autorów tłumaczenia na język rosyjski, Marina Litwinowa (1929—2020) była badaczką języka i literatury angielskiej przez całą karierę zawodową związaną z Moskiewskim Państwowym Instytutem Pedagogicznym Języków Obcych im. M. Toreza (następnie Moskiewskim Państwowym Uniwersytetem Lingwistycznym). Zasłynęła między innymi jako autorka „Rutland-Baconiańskiej” hipotezy co do autorstwa niektórych dzieł Williama Shakespeare'a oraz jako tłumaczka licznych utworów literatury angielskiej i amerykańskiej. Współautor tłumaczenia *Kochanka Lady Chatterley*, Igor Bagrow (1946—2016), również anglista z wykształcenia, tłumaczył literaturę piękną od 1975 roku, a przed emigracją do USA prowadził seminarium dla tłumaczy funkcjonujące przy redakcji „Inostrannoj literatury”. Jak widać, tłumacze rosyjscy, należący do różnych pokoleń, w okresie publikacji obu przekładów byli starsi od tłumaczki ukraińskiej i mogli wykazać się dużo większym dorobkiem tłumaczeniowym.

W następnych latach na terenach postsowieckich publikowane były dziesiątki różnych edycji powieści Lawrence'a. Wersja Bagrowa i Litwinowej w latach 1991—2020 wytrzymała kilkadziesiąt (!) wydań książkowych³⁹, niejednokrotnie wznawiano też przekład Leszczenko. Pojawiły się także dwa nowsze

37 І. Боанов'ка, 1989: *Пошук первиної суті життя*. „Vsesvit”, nr 12, s. 4—5; B.-І. Антоніч, 1990: *Mistec' pristrasti*. „Vsesvit”, nr 2, s. 133.

38 D. G. Lourens, 1989: *Pornografiâ i nepristojnosti*. Ū. Komov, per. „Inostrannaâ literatura”, nr 5, s. 232—236.

39 Podczas przeszukiwania katalogu elektronicznego Rosyjskiej Biblioteki Państwowej (<https://www.rsl.ru/>) znaleziono 43 różne edycje książkowe zawierające tłumaczenie I. Bagrowa oraz M. Litwinowej (stan na 29 listopada 2020 roku).

tłumaczenia, autorstwa Iriny Gul (1991) oraz Walerija Czuchny (2000). W języku ukraińskim oprócz trzech edycji książkowych przekładu Pawłyyczko ukazała się wersja Darii Radijenko (2017). Jednak to omawiane w tym artykule tłumaczenia, nawet bez uwzględnienia ich wznowień książkowych, odkryły powieść Lawrence'a dla szerokich rzesz czytelników (w czasie publikacji *Kochanka Lady Chatterley* nakład „Wseswitu” przekraczał 70 tys. egzemplarzy, podczas gdy nakład „Inostrannoj literatury” zbliżał się do 330 tys. egzemplarzy) i właśnie one odgrywają rolę kanonicznych w odpowiednich kulturach docelowych.

Obsceniczność w ukraińskim i rosyjskim przekładzie powieści Lawrence'a: studium porównawcze

Zreferowane w tej części artykułu wybrane spostrzeżenia i konkluzje z porównawczej analizy tekstowej dotyczą jednego tylko wymiaru językowego powieści *Kochanek Lady Chatterley*, jakim jest obecność w tekście słów odnoszących się do sfery płciowej, w tym wyrazów uznawanych za obsceniczne (ze względu na ograniczenia objętościowe omówienie ogranicza się do trzech jednostek). Sposób potraktowania przez tłumaczy samych tych słów, a ogólniej fragmentów i sytuacji, w których zostały wykorzystane, pozwala na dostrzeżenie istotnych różnic w sposobach rozwiązania tego problemu tłumaczeniowego.

Przykłady zostały zgrupowane w oparciu o wybrane leksemy. Zgromadzony w trakcie badania materiał źródłowy zawiera zestawienie większej liczby leksemów (m.in. *cock, balls, arse, shit, piss, bitch*), jednak ze względu na ograniczenia objętościowe w artykule zaprezentowano tylko przykłady użycia wyrazów o największej częstotliwości w powieści Lawrence'a. By pełniej oddać kontekst występowania omawianych leksemów, przytoczono całe zdania lub grupy zdań. Każdy zestaw przykładów zawiera kolejno: tekst oryginału powieści (oznaczony literą a), tekst przekładu Pawłyyczko na język ukraiński (oznaczony literą b) i tłumaczenie na język rosyjski Bagrowa i Litwinowej (oznaczony literą c)⁴⁰. W pojedynczych przypadkach sięgnięto także po przekład Leszczenko.

40 Analizowane cytaty z oryginału oraz przekładów ukraińskiego i rosyjskiego przytaczane są odpowiednio za wydaniem: D. H. Lawrence, 1981: *Lady Chatterley's Lover...*; D. G. Lourens, 1989—1990: *Kohanec' ledi Čatterlej...*; D. G. Lourens, 1990: *Lûbovnik ledi Čatterli...* W nawiasach podano numer strony, na której znajduje się cytowany fragment, a w przypadku przekładów — także rocznik i numer czasopisma.

1. PENIS

W cytowanej już recenzji Toporow zwrócił uwagę na to, że w języku rosyjskim terminologia odnosząca się do sfery płciowej wypracowana jest tylko na poziomie medycznym i slangowym, podczas gdy warstwy środkowej brak, na skutek czego tłumacze nie zawsze stają na wysokości zadania⁴¹. Przykład słowa *penis*, nienależącego do kategorii wyrazów obscenicznych, pokazuje, że w kwestii nazywania, w wymiarze kognitywnym problemy w tłumaczeniu rosyjskim zaczynają się na poziomie słownictwa neutralnego, „medycznego”. W oryginale wyraz ten pojawia się 22 razy, z czego 6 pierwszych przypadków jego użycia to wypowiedzi jednej z postaci — Tommy’ego Dukesa, kolejne 16 pochodzi z mowy narratora. Tłumaczenie ukraińskie zachowuje prawie każdą bezpośrednią wzmiankę o członku (w pojedynczych przypadkach odpowiednie słowo jest zastąpione metaforycznym określeniem czy zaimkiem osobowym). Dużo poważniejsze zmiany wprowadzono w translacji rosyjskiej. Po adekwatnym pod kątem stylistycznym przetłumaczeniu wypowiedzi Dukesa w pierwszych rozdziałach powieści nazwa członka pojawia się zaledwie jeden raz. W pozostałych przypadkach tłumacze sięgają po techniki eufemizacji, parafrazy bądź tłumaczenia zerowego, co ilustrują przytoczone poniżej przykłady.

Pierwsze dwa zestawy przykładów ukazują wykorzystanie w przekładzie rosyjskim techniki eufemizacji.

(1.1 a) The desire rose again, his penis began to stir like a live bird. (125)

(1.1 b) Знову ожило жадання, його пеніс зашарпався, немов жива пташина. (1990, 1, 76)

(1.1 c) Снова всколыхнулась страсть, птицей встрепенулось его естество. (1990, 10, 65)

(1.2 a) She felt his penis risen against her with silent amazing force and assertion and she let herself go to him. (170)

(1.2 b) Тілом відчула, як його пеніс піднявся з тихою надзвичайною силою й твердістю. (1990, 1, 106)

(1.2 c) Мужская его плоть напряглась сильно, уверенно. (1990, 10, 99)

Jak widać, w przytoczonych fragmentach tłumaczenia na język rosyjski na określenie członka zostały użyte leksemy o znaczeniu ‘jestestwo’ (1.1 c) i ‘męskie ciało’ (1.2 c). Ponadto w rosyjskim przekładzie zastosowano inne eufemistyczne wyrazy i wyrażenia oznaczające członek, takie jak *мышца* — „mięsień” (1990, 10, 123; 1990, 11, 137) i *таинственный гость* — „tajemniczy gość” (1990, 10, 99).

41 V. Toporov, 2020: *Zapretnyj plod slaše...*, s. 111.

Kolejne przykłady pokazują wykorzystanie w rosyjskiej translacji techniki parafrazy. W odróżnieniu od eufemizacji, w której następuje zmiana elementu znaczącego przy zachowaniu elementu znaczonego, w tych sparafrazowanych zdaniach zmianie ulega sam element znaczony — zastąpiony przez „ciało” (1.3 c) lub „dół brzucha” (1.4 c).

- (1.3 a) He loved the darkness and folded himself into it. It fitted the turgidity of his desire which, in spite of all, was like a riches; the stirring restlessness of his penis, the stirring fire in his loins! (125)
- (1.3 b) Він любив темряву і радо поринув у неї. Вона тамувала його жадання, яке, попри все, було немов скарб; хвилюючий неспокій пеніса, хвилюючий вогонь у стегнах! (1990, 1, 76)
- (1.3 c) Так приятно укрываться в ночи, прятать переполняющую его страсть, прятать, точно сокровище. И тело его чутко внимало чувству, в паху вновь занимался огонь! (1990, 10, 65)
- (1.4 a) She threaded two pink campions in the bush of red-gold hair above his penis. (215)
- (1.4 b) Вона поклала два рожеві пуп'янки в кущик червоно-золотистого волосся над його пенісом. (1990, 2, 79)
- (1.4 c) И Конни воткнула две розовые смолевки в облако золотистых волос внизу его живота. (1990, 11, 137)

W następnych fragmentach rosyjskiego przekładu dokonano radykalnych zmian względem oryginału powieści Lawrence'a (na tle adekwatnego przekładu ukraińskiego), stosując tłumaczenie zerowe, czyli pominięcie poszczególnych jednostek oryginału. Dla porównania w obu zestawach przytoczono odpowiedni fragment wcześniejszego, emigracyjnego przekładu Leszczenko (oznaczony literą d).

- (1.5 a) 'And now he's tiny, and soft like a little bud of life!' she said, taking the soft small penis in her hand. 'Isn't he somehow lovely! so on his own, so strange! And so innocent! And he comes so far into me! You must never insult him, you know. He's mine too. He's not only yours. He's mine! And so lovely and innocent!' And she held the penis soft in her hand. (200—201)
- (1.5 b) — А тепер він крихітний і м'який, як маленький пуп'янок життя! — сказала вона, беручи його в руку. — Хіба не красивий! Такий самостійний! Такий дивний! Такий невинний! І так глибоко в мене заходить! Ніколи не ображай його, знаєш. Він і мій так само. Він не тільки твій. Він — мій! Такий милий і невинний! — вона не випускала його з рук. (1990, 1, 128)

- (1.5 c) — Смотри, какой он маленький и мягкий, Маленький, нераспустившийся бутон жизни. И все равно он красив. Такой независимый, такой странный! И такой невинный. А ведь он был так глубоко во мне. Ты не должен обижать его, ни в коем случае. Он ведь и мой тоже. Не только твой. Он мой, да! Такой невинный, такой красивый, — шептала Конни. (1990, 10, 123)
- (1.5 d) «Теперь он крошечный и мягкий как маленький бутон жизни!» сказала она, беря мягкий маленький пенис в руки. «И какой он прелестный! Такой непонятный и сам по себе! И такой невинный. И он входит так далеко в меня! Ты никогда не должен обижать его — ты знаешь это? Он мой тоже. Он не только твой. Он мой! И такой прелестный и чистый!» И она нежно держала пенис в своей руке⁴².
- (1.6 a) 'That's John Thomas's hair, not mine!' he said.
'John Thomas! John Thomas!' and she quickly kissed the soft penis, that was beginning to stir again. 'Ay!' said the man, stretching his body almost painfully. (201)
- (1.6 b) — Це не моє волосся, а Джона Томаса, — сказав він.
— Джон Томас! Джон Томас! — і вона швидко поцілувала м'який пенис, який знову починав надиматися.
— Ай, — сказав чоловік і майже болісно вигнув тіло. (1990, 1, 128)
- (1.6 c) — Это шевелюра Джона Томаса, не моя. Эге! — воскликнул мужчина, потянувшись чуть не до боли во всем теле. (1990, 10, 123)
- (1.6 d) «Это волосы Джона Томаса, не не мои», сказал он.
«Джон Томас! Джон Томас!» и она прикоснулась поцелуем к мягкому пенису, который начал подыматься опять.
«Ах!» сказал мужчина вытягиваясь⁴³.

W przytoczonych przykładach dobitnie widać ingerencję w zarysowaną przez Lawrence'a scenę: czytelnik tłumaczenia Bagrowa i Litwinowej nie dowiadyje się o tym, że Constance bierze członek Mellorsa do ręki ani że następnie go całuje. Skrócenia tekstu dokonano zapewne ze względów pruderyjnych, chociaż nie sposób ustalić, na jakim etapie pracy nad tekstem miała miejsce ingerencja i czy stoi za nią tłumaczka⁴⁴, redaktorzy czy cenzorzy. Faktem jest jednak, że

42 D. Lorens, 1932: *Lúbovník ledi Čatterlej*. T. Lešenko, per. Berlin, Petropolis, s. 263.

43 Ibidem.

44 W publikacji w czasopiśmie „Inostrannaja literatūra” odpowiedzialność tłumaczy nie jest sprecyzowana, natomiast z jednego z późniejszych wydań książkowych można dowiedzieć się, że to M. Litwinowa przetłumaczyła rozdziały XI—XIX powieści, pod-

żadna z następných edycji tłumaczenia nie zawierała zmian względem pierwszej publikacji przekładu.

Podsumowując, około jednej trzeciej przypadków użycia wyrazu *penis* w powieści Lawrence’a odpowiadają bezpośrednio odniesienia do desygna-tu w przekładzie rosyjskim (*пенис, половой член*). Nieco odmienną sytuację można zaobserwować w odniesieniu do wyrazu *phallos/phallus* — mimo że w przekładzie rosyjskim nadal stosowano techniki tłumaczenia zerowego lub eufemizacji, proporcja jest inna: w większości przypadków w przekładzie figuruje odpowiednik — *фаллос*.

2. CUNT

W powieści pojawiają się również określenia męskich narządów płciowych uznawane za wulgarne (*cock, balls*), użyte są one w sytuacjach intymnych, pozbawionych potencjału wulgarności. Bardziej dobitny, a zarazem subwersywny jest przypadek wysoce obscenicznego w języku angielskim rzeczownika *cunt* oznaczającego kobiece narządy płciowe. W tekście powieści słowo to pojawia się w wypowiedziach postaci kilkanaście razy, w tym najwyraźniej zaznacza się w intymnym dialogu Mellorsa i Constance odgrywającym centralną rolę w Lawrence’owskim programie „rehabilitacji” wyrazów uważanych za obsceniczne.

- (2.1 a) ‘Th’art good cunt, though, aren’t ter? Best bit o’ cunt left on earth.
When ter likes! When tha’rt willin!’
‘What is cunt?’ she said.
‘An’ doesn’t ter know? Cunt! It’s thee down theer; an’ what I get when I’m i’side thee, and what tha gets when I’m i’side thee; it’s a’ as it is, all on’t.’ (173)
- (2.1 b) — Ти маєш гарну поцьку, правда! Найкращу на світі. Коли любиш! Коли хочеш!
— Що таке поцька? — запитала вона.
— А ти не знаєш? Це — ти там унизу; те, куди я входжу, куди ти мене пускаєш. Та сама штука. (1990, 1, 109)
- (2.1 c) — Кралечка моя. Лучшей кралечки на всем свете нет.
— Что такое кралечка?
— Не знаешь разве? Кралечка — значит любимая баба. (1990, 10, 101)

czas gdy do I. Bagrowa należy przekład rozdziałów I—X. Zob. D. G. Lourens, 2011: *Lübovnik ledi Čatterli*. Moskva, Èksmo.

Przytoczony fragment stawia przed tłumaczem zadanie odnalezienia odpowiednika, który mógłby zabrzmieć autentycznie w intymnej sytuacji. Pawlyczko sięgnęła po istniejącą w ukraińskich gwarach ludowych nazwę żeńskich genitaliów *поцька*, odnotowaną między innymi w ułożonym na początku XX wieku słowniku Borysa Hrinchenki⁴⁵. Z kolei w tłumaczeniu rosyjskim nastąpiło przesunięcie akcentów. Wypowiedź Mellorsa jest dogłębnie zmieniona: wykorzystany przez niego wyraz *красочка*, będący pieśzczośliwą formą pospolitego określenia pięknej kobiety lub ukochanej⁴⁶, oznacza w tej sytuacji samą Constance, nie zaś jej miejsce intymne. Pominięty w tym kontekście desygnat jest przywołany jednak w tłumaczeniu innych wypowiedzi Mellorsa, w których Litwinowa sięgnęła po pieśzczośliwe słowo *ласонька*.

(2.2 a) ‘Cunt, that’s what tha’re after. Tell lady Jane tha wants cunt.

John Thomas, an’ th’ cunt O’ lady Jane! —’ (200)

(2.2 b) Поцьки — ось чого ти хочеш! Скажи леді Джейн, що ти хочеш її, Джоне Томасе, що ти хочеш поцьки леді Джейн! (1990, 1, 127)

(2.2 c) Ласоньку он захотел. Ну, скажи леди Джейн: хочу твою ласоньку. Джон Томас и леди Джейн — чем не пара! (1990, 10, 123)

Na właściwe wyprowadzenie znaczenia wyrazu *ласонька* przez czytelnika rosyjskiego przekładu pozwala jedynie szerszy kontekst, gdyż samo słowo nie jest odnotowywane w obszernych słownikach języka rosyjskiego⁴⁷.

3. FUCK

To czteroliterowe słowo będące jednym z najbardziej rozpoznawalnych wulgaryzmów języka angielskiego i funkcjonujące jako dobitne przekleństwo pojawia się w tekście powieści około 30 razy i jest obarczone różnym ładunkiem, w zależności od sytuacji. Podobnie jak większość wulgaryzmów w języku angielskim, wyraz ten, obok znaczenia pierwotnego, funkcjonuje w wielu znaczeniach pochodnych, służy między innymi do wyrażenia agresji, dezaprobaty, pełni funkcje ekspresywną, impresywną, perswazyjną, ludyczną, fatyczną⁴⁸. Specy-

45 B. D. Grinčenko, 1925: *Slovar’ ukrainskogo âzyka*. Kiïv, Deržavne vidavnictvo Ukraïni, s. 1499. W okresie sowieckim słownik ten nie należał do kanonu leksykograficznego.

46 Por. S. A. Kuznecov, 2000: *Bolšoj tolkovyj slovar’ russkogo âzyka*. Sankt-Peterburg, „Norint”, s. 465.

47 W obszernym XIX-wiecznym słowniku Władimira Dala słowo *ласонька* wiąże się ze znaczeniem ‘łakomczuszka’, podczas gdy spokrewnione z nim *ласица* jest odnotowane w znaczeniu ‘vulva bestiarum’, zob. V. Daľ, 1881: *Tolkovyj slovar’ živago velikoruskogo âzyka*. Tom’ vtoroj. I—O. Sankt-Peterburg, Moskva, Sjemen, s. 251.

48 Por. M. Garcarz, 2006: *Wulgaryzmy a przekład, czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu*. „Acta Universitatis Lodziensis. Linguistica Rossica”, nr 2, s. 162.

fiką powieści Lawrence’a jest trzymanie się dosłownych, pierwotnych znaczeń omawianych leksemów: ogólnie rzecz biorąc, we wszystkich wystąpieniach wyraz ten jest użyty w znaczeniu dosłownym, jako określenie stosunku płciowego, z tym że w zależności od kontekstu różni się nacechowaniem. W trzech przytoczonych przykładach *fuck* pojawia się w wypowiedziach odpowiednio: Tommy’ego Dukesa pogardliwie traktującego o współczesnej seksualności (3.1), Constance dopytującej o znaczenie słowa rozpoznanego przez nią jako wulgaryzm (3.2) oraz Mellorsa nieco nonszalancko odwołującego się do własnych relacji intymnych z Constance (3.3).

- (3.1 a) Fellows with swaying waists fucking little jazz girls with small boy buttocks, like two collar studs! (59)
- (3.1 b) Хлопці, вихляючи стегнами, їбуть, як коні, маленьких джазових дівчат з худими хлоп’ячими задницями⁴⁹. (1989, 12, 23)
- (3.1 c) Вихлявые мальчишки спят с грубыми девками, у которых бедра под стать мальчишечьим. (1990, 9, 28)
- (3.2 a) ‘All on’t,’ she teased. ‘Cunt! It’s like fuck then.’ (173)
- (3.2 b) — «Та сама штука», — перекивила вона його. — Тоді це те ж саме, що їбатися. (1990, 1, 109)
- (3.2 c) — Кралечка, — опять поддразнила она его. — Это когда спариваются? (1990, 11, 101)
- (3.3 a) ‘The money is yours, the position is yours, the decisions will lie with you. I’m not just my Lady’s fucker, after all.’ (256)
- (3.3 b) — У тебе гроші, у тебе становище, ти прийматимеш рішення. Зрештою я не просто їбун своєї пані. (1990, 2, 107)
- (3.3 c) — У тебя деньги, положение. Решения принимаешь ты. Я не могу делать в жизни только одно — спать с женой. (1990, 11, 168)

Przytoczone przykłady ukazują zasadniczą różnicę w podejściu tłumaczy: Pawlyczko w każdym fragmencie dokonała bezkompromisowego gestu — użyła słów powszechnie uważanych za wysoce nieprzyzwoite, co nawet po upływie 30 lat może razić niektórych czytelników, podczas gdy w rosyjskim tłumaczeniu pojawiły się eufemizmy oznaczające „parzyć się” (3.2 c) oraz „spać z żoną” (3.3 c).

W skali całego ukraińskiego tłumaczenia są to tylko pojedyncze przypadki przekroczenia granicy tabu językowego przez użycie analizowanego leksemu; rosyjscy tłumacze nawet nie spróbowali do tej granicy się zbliżyć. W innych

49 Tłumaczka nie odczytała w sposób właściwy porównania drobnych pośladków do spinek do kołnierzyka (*collar studs*).

kontekstach Pawłyyczko również zaproponowała bardziej łagodne odpowiedniki słowa *fuck* — tak się stało na przykład w tłumaczeniu finalnych akapitów powieści, w których słowo to pojawia się kilkakrotnie w tekście listu Mellorsa do Constance. Tłumaczka zapewne uznała, że w kontekście elegijnej, intymnej atmosfery listu użycie wulgaryzmu doprowadziłoby do zbyt daleko idącego dysonansu stylistycznego.

Podsumowanie

Projekt literacki Lawrence’a odegrał doniosłą rolę w emancypacji pisarstwa i praktyki wydawniczej na obszarze języka angielskiego spod dominacji purytańskich zasad, z pewnością przyczynił się również do zmian w sferze wrażliwości estetycznej i przesuwania granic tabu w licznych innych literaturach, na których języki tłumaczono jego powieści. Dla literatur rosyjskiej i ukraińskiej, w których przypadku proces nadrabiania opóźnień w recepcji zachodniego modernizmu zbiegł się w czasie z demokratyzacją życia społecznego w ramach pierestrojki, publikacja przekładów powieści Lawrence’a stała się swoistym kamieniem milowym na drodze emancypacji estetycznej i językowej społeczeństw postsowieckich. Jednocześnie tłumaczenie powieści stało się wyzwaniem dla tłumaczy i okazją do weryfikacji zasad ukształtowanych w ramach „radzieckiej szkoły tłumaczenia artystycznego” wrogo nastawionej do wszelkich rozwiązań radykalnych i eksperymentatorskich.

Zestawienie wybranych tłumaczeń ukazuje istotne różnice w strategiach przyjętych przez tłumaczy. Pawłyyczko postawiła na przełamanie tabu językowego, powtarzając w ten sposób gest samego Lawrence’a i kwestionując utarte tradycje przekładu w kulturze docelowej. Rosyjscy tłumacze zaprezentowali bardziej konwencjonalne i zachowawcze podejście w oddaniu specyfiki warstwy językowej powieści. Oczywiście na ostatecznym kształcie tekstów tłumaczeń zaważyły takie czynniki, jak indywidualna wrażliwość estetyczna i językowa tłumaczy oraz różnice pokoleniowe. Nie sposób teraz ustalić dokładnie, czy za konkretną decyzją translatorską wprowadzającą parafrazę lub tłumaczenie zerowe stali tłumacze, redaktorzy czy też cenzorzy; natomiast można z pewnością stwierdzić, że bardziej śmiałe rozwiązania Pawłyyczko były wyłącznie jej własną zasługą. O tym, że tłumaczka musiała przewyciężyć opór redaktora naczelnego, wspomina znany ukraiński politolog i publicysta Mykoła Riabczuk, który w okresie publikacji powieści pracował w redakcji czasopisma: „był opór ze strony redaktora naczelnego ([Ołeha] Mykytenki) i Sołomija osobiście z nim dyskutowała, przekonywała go, my zaś (redakcja) wspieraliśmy ją i każdy na swój sposób wywierał presję na

Mykytenkę⁵⁰. O ostatecznym sukcesie zdecydował, zdaniem Riabczuka, spłot kilku czynników:

Sądzę, że decydująca była ogólna atmosfera pieriestrojki (ciągle poszerzanie granic dozwolonego zachęcające także do swoistej rywalizacji pomiędzy czasopismami: kto pierwszy? kto bardziej zuchwały?), a na to nałożyła się potrójna presja — ta wywierana osobiście przez Sołomiję, presja jej nazwiska oraz presja całej redakcji⁵¹.

Casus ukraińskiego i rosyjskiego przekładu *Kochanka Lady Chatterley* współbrzmi z przytoczoną obserwacją Wiellera na temat swoistego opóźnienia centrum wobec prowincji w zakresie emancypacji obyczajowej. Jest to jednak daleko idące uogólnienie: w warunkach dynamicznych zmian społecznych zbyt dużo zależało od spłotów okoliczności i czynników indywidualnych. Nie będzie jednak przesadą stwierdzenie, że ukraiński przekład powieści przygotowywał grunt pod fundamentalne zmiany w nurcie głównym literatury oryginalnej (symbolicznym punktem zwrotnym stała się publikacja powieści *Rekreacje* Jurija Andruchowycza dwa lata później). Ponadto gest ten, będący symbolicznym wkroczeniem na terytorium „języka mężczyzn”, w sposób naturalny wpisywał się w pionierską działalność Pawłyuczko na polu ukraińskich studiów feministycznych. Gorzką ironią jest zatem nie tyle nawet brak należytej refleksji naukowej nad tym przekładem, ile sam fakt pomijania go w bibliografiach przekładów dzieł Lawrence’a⁵², szczególnie zauważalny na tle rzetelnego dokumentowania przez bibliografów przekładów na język rosyjski.

Literatura

Antonič B.-Ī., 1990: *Mistec’ pristrasti*. „Vsesvit”, nr 2, s. 133.

Bell M., 2001: *Lawrence and modernism*. W: A. Ferninogh, ed.: *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, s. 179—196.

Boânovs’ka Ī., 1989: *Pošuk pervinnoi suti žittâ*. „Vsesvit”, nr 12, s. 4—5.

50 M. Riabczuk, 2020: *Re: Esej*. [Wiadomość e-mail do: Andrij Saweneć, 3 kwietnia 2021 roku. Korespondencja osobista].

51 Ibidem.

52 Nie jest ono uwzględnione np. w bazie danych UNESCO Index Translationum, brak go także w chronologii publikacji D.H. Lawrence’a opracowanej przez redaktorów wydania poświęconego recepcji D.H. Lawrence’a w Europie. Zob. D. Mehl, Ch. Jansohn, 2007: *Timeline: European Reception of D. H. Lawrence*. W: Ch. Jansohn, D. Mehl, eds.: *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*. London, Continuum, s. xxxviii—xxxix.

- Daľ V., 1881: *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago ázyka*. Tom' vtoroj. I—O. Sankt-Peterburg, Moskva, Sjemen.
- De Grazia E., 1992: *Girls Lean Back Everywhere*. New York, Random House.
- Dmitrienko G., 2019: *Redefining Translation Spaces in the Soviet Union: From Revisionist Policies to a Conformist Translation Theory*. „Traduction, terminologie, rédaction”, t. 32, nr 1, s. 205—229.
- Garcarz M., 2006: *Wulgaryzmy a przekład, czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Linguistica Rossica”, nr 2, s. 159—173.
- Glass L. D., 2006: *Redeeming Value: Obscenity and Anglo-American Modernism*. „Critical Inquiry”, t. 32, nr 2, s. 341—361.
- Glass L. D., 2007: *#\$%^&*!?: Modernism and Dirty Words*. „Modernism/Modernity”, t. 14, nr 2, s. 209—223.
- Goraeva T., 2009: *Političeskaâ cenzura v SSSR. 1917—1991 gg*. Moskva, Rossijskaâ političeskaâ ènciklopediâ.
- Grinčenko B. D., 1925: *Slovar' ukrainskogo ázyka*. Kiiv, Deržavne vidavnictvo Ukraïni.
- Karpentěr A., 1989: „*Kohanec' ledi Čatterlej*”, per. z isp. „Vsesvit”, nr 8, s. 102.
- Kuznecov S. A., 2000: *Bolšoj tolkovyj slovar' russkogo ázyka*. Sankt-Peterburg, „Norint”.
- Lawrence D. H., 1981: *Lady Chatterley's Lover*. London, Heinemann.
- Lešenko T., 1991: *Dolgoe buduše: Vospominaniâ*. Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Lorens D., 1932: *Lúbovnik ledi Čatterlej*. T. Lešenko, per. Berlin, Petropolis.
- Lourens D. G., 1989: *Pornografiâ i nepristojnosti*. Ū. Komov, per. „Inostrannaâ literatura”, nr 5, s. 232—236.
- Lourens D. G., 1989—1990: *Kohanec' ledi Čatterlej*. S. Pavličko, per. „Vsesvit”, nr 12 (1989), s. 2—46; nr 1 (1990), s. 56—129; nr 2 (1990), s. 72—121.
- Lourens D. G., 1990: *Lúbovnik ledi Čatterli*. I. Bagrov, M. Litvinova, per. „Inostrannaâ literatura”, nr 9, s. 5—72; nr 10, s. 58—125; nr 11, s. 128—185.
- Lourens D. G., 1999: *Kohanec' Ledi Čatterlej*. S. Pavličko, per. Kiiv, Osnovi.
- Lourens D. G., 2011: *Lúbovnik ledi Čatterli*. I. Bagrov, M. Litvinova, per. Moskva, Èksmo.
- Mehl D., Jansohn Ch., 2007: *Timeline: European Reception of D. H. Lawrence*. W: Ch. Jansohn, D. Mehl, eds.: *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*. London, Continuum, s. xxi—xliii.
- Mikitenko O., Gamalij G., ukl., 2004: *Žurnal inozemnoï literaturi „Vsesvit” u XX storičči (1925—2000): Bibliografičnij pokazčik зміstu*. Kiiv, Vidavničij dìm „Vsesvit”.
- Mirskij D., 1934: *Intellidžentsia*. Moskva, Sovetskaâ literatura.

- Możejko E., 1994: *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*. „Teksty Drugie”, nr 5—6, s. 26—45.
- Parkes A., 1996: *Modernism and the Theatre of Censorship*. New York, Oxford University Press.
- Pease A., 2000: *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Prohorov A. M., red., 1979: *Sovetskij ènciklopedičeskij slovar'*. Moskva, Sovetskaâ ènciklopediâ.
- Reinhold N., 2007: *Russian Culture and the Work of D. H. Lawrence: An Eighty-year Long Appropriation*. W: Ch. Jansohn, D. Mehl, eds.: *The Reception of D. H. Lawrence in Europe*. London, Continuum, s. 187—197.
- Riabczuk M., 2020: *Re: Esej*. [Wiadomość e-mail do: Andrij Saweneć, 3 kwietnia 2021 roku. Korespondencja osobista].
- Rolph C. H., ed., 1961: *The Trial of Lady Chatterley*. London, Penguin Books.
- Skudrzykowa A., Urban K., 2000: *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*. Kraków, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego—Warszawa, Spółka Wydawniczo-Księgarska.
- Solomon W., 2017: *On Shock Therapy: Modernist Aesthetics and American Underground Film*. „Screen Bodies”, t. 2, nr 1, s. 69—88.
- Stapleton K., 2003: *Gender and Swearing: A Community Practice*. „Women and Language”, t. 26, nr 2, s. 22—33.
- Timofeev L. I., Turaev S. V., sost., 1974: *Slovar' literaturovedčeskich terminov*. Moskva, Prosvešenie.
- Toporov V., 2020: *Zapretnyj plod slaše*. W: Idem: *O zapadnoj literature*. [S.l.], „Izdatel'stvo K. Tublina”, s. 108—114.
- Trudgill P., 2000: *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*. 4th ed. London, Penguin Books.
- Veller M., 2007: *NE Nožik NE Sereži NE Dovlatova*. Moskva, Izdatel'stvo „AST”.
- Volynskaâ A., 2017: *Modernizm kak sovetskij antikanon: literaturnye debaty 1960—1970-h godov*. „Logos”, t. 27, nr 6, s. 173—202.
- Wardhaugh R., 2006: *An Introduction to Sociolinguistics*. 5th ed. [S.l.], Blackwell Publishing.
- Witt S., 2013: *Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologisation of Norms*. W: L. Burnett, E. Lego, eds.: *The Art of Accommodation. Literary Translation in Russia*. Bern, Peter Lang AG, s. 141—184.

Андрей Савенец

Модернистская непристойность в переводе: украинский и русский переводы «Любовника леди Чаттерли» Д. Х. Лоуренса на закате СССР

РЕЗЮМЕ | Статья посвящена переводам романа Д. Х. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» на украинский (С. Павлычко) и русский (И. Багров и М. Литвинова) языки, опубликованным в 1989—1990 гг. Анализ отталкивается от тезиса Лорена Гласса о значительной роли obscene лексик в эстетике англо-американского модернизма XX века. Сравнительный анализ текстов переводов в этом аспекте продемонстрировал, что украинская переводчица сломала языковое табу, повторяя эстетический жест Лоуренса и бросая вызов устоявшимся традициям целевой литературной системы, в то время, как русские переводчики проявили более консервативный подход к передаче сексуальной лексики Лоуренса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | Д. Х. Лоуренс, модернизм, obscene лексика, табу, перевод

Andrij Saweneć

Modernist Obscenity in Translation: Ukrainian and Russian Translations of *Lady Chatterley's Lover* by D. H. Lawrence in the Late USSR

SUMMARY | The paper focuses on two translations of *Lady Chatterley's Lover* by D. H. Lawrence into Ukrainian (by S. Pavlychko) and Russian (by I. Bagrov and M. Litvinova) published in 1989 and 1990. The framework for the analysis is provided by Loren Glass's idea of a significant role that obscene vocabulary played in the aesthetics of the twentieth-century Anglo-American literary modernism. The comparison of the two translations from this perspective shows significant differences in the translators' approaches: while the Ukrainian translator broke the language taboo repeating Lawrence's aesthetic gesture and challenging conventional traditions of the target literary system, the Russian translators presented a more conservative approach to rendering Lawrence's sexual-based language.

KEYWORDS | D. H. Lawrence, modernism, obscenity, taboo, translation

ANDRIJ SAWENEĆ | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Translatoryki i Języków Słowiańskich Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; badacz przekładu i tłumacz. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół kulturowych i społecznych aspektów przekładu artystycznego, teorii i praktyki przekładu poetyckiego oraz polsko-ukraińskich związków literackich. Opublikował m.in. monografię *Poeziâ u perekladi: „ukraïns'ka” Šimbors'ka* (2006). Przełożył na język ukraiński wybory wierszy Wisławy Szymborskiej (edycje dwujęzyczne): *Versîâ podij / Wersja wydarzeń* (2005) i *Može, ce vse / Može to wszystko* (2011), a także zbiór poezji Józefa Czechowicza *Poema pro misto*

Lùblin / Poemat o mieście Lublinie (2005) i antologię poetycką *Lùblin zдалà, Lùblin zbliz'ka / Lublin z dala, Lublin z bliska* (2017); z języka angielskiego na ukraiński przetłumaczył powieści Salmana Rushdiego i Ernesta Hemingwaya. Na język polski przetłumaczył z ukraińskiego i opublikował m.in. poemat Jurko Gudzia *Barykady na Krzyżu* (2014), zbiór felietonów Mykoły Riabczuka *Poprzednie życie* (2018) oraz wywiad rzekę Oresta Drula z Jurijem Andruchowyczem i Ołeksandrem Bojczenką *Worochtarium* (2019). Współredaktor *Raportu o stanie kultury i NGO w Ukrainie* (2012). Współredaktor serii wydawniczej Warsztatów Kultury w Lublinie pt. „Wschodni Express”.



Međuratni modernizam: Nałkowska i Krleža — metafora »zle ljubavi« poljske i hrvatske književnosti*

Interwar Modernism: Nałkowska and Krleža —
The Metaphor of the »Evil Love«
between Polish and Croatian Literature

Tea Rogić Musa



<https://orcid.org/0000-0002-5341-1423>

LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA, ZAGREB

tea.rogic@lzmk.hr

Datum podnošenja: 28.02.2021 | Datum prihvaćanja: 18.05.2021

[...] reče mi danas Nałkowska, da je očarana Krležom, a Krleža mi reče, da je očaran Nałkowskiom. Fino.

Julije Benešić, 1932

ABSTRACT | This paper shall attempt to explain, from a literary historical perspective, the genesis of the Croatian translation of Zofja Nałkowska's novel *Niedobra miłość*, considering the state and tendencies — both related and disparate — in Polish prose in the time of interwar Modernism and Croatian literature in the early 1930s, keeping in mind

* Ovaj je rad financiralo/sufinanciralo Sveučilište u Zadru institucionalnim projektom broj IP.01.2021.09 / This work has been fully supported by/supported in part by the University of Zadar under the project number IP.01.2021.09.

that the translation by Zdenka Marković, *Zla ljubav*, and Miroslav Krleža's novel *Povratak Filipa Latinovicza*, were both printed in 1932.

KEYWORDS | Zofia Nałkowska, Miroslav Krleža, modernism in interwar prose, Croatian-Polish literary connections

Uvod

»[...] pišući [...] o našem otvorenom problemu, kako da se književno i likovno ostvari naša nepoznata i mračna tvrdoglava stvarnost [...]«.

M. Krleža, 1933

Miroslav Krleža, prema ustaljenu stajalištu hrvatske književne historiografije, najsignifikantnija je književna pojava hrvatske književnosti, budimo oprezni, barem razdoblja međuraća, ako se odlučimo na to da je glavnina njegovih ponajboljih književnih djela nastajala između dvaju ratova. Književna recepcija te postupan, no ustrajan proces književnoestetske kanonizacije potrajali su kroz cijelu drugu polovicu XX. stoljeća, s povremenim disonantnim tonovima i pokušajima prevrjednovanja, koji su ipak ponajprije usmjereni na kritiku krležologije, a ne na osporavanje estetske vrijednosti Krležina opusa. I naše je čitanje njegova odavno kanonizirana međuratnoga romana pokušaj prinosa razumijevanju njegove uloge kao teksta koji je anticipirao poetičke promjene u prozi koje je moderna književnost u hrvatskoj sredini tek pokušavala konsolidirati, supostojeći usporedno s prevladavajućim regresivnim književnim praksama, koje su po svojem literarnom habitusu više bile daleki odjeci devetnaestostoljetnih poetika no što su korespondirale s modernošću umjetnosti i književnosti nakon tzv. Velikoga rata. Krležin međuratni opus u cjelini je pokazao da je hrvatska književnost imala energiju i viziju koja joj je omogućila da dohvati korak s europskim tendencijama.

Zofia Nałkowska pripada pak malobrojnoj skupini ženskih autora koji su u svojim sredinama postali nositelji određenoga književnog mišljenja, njezin je opus imao širok prijam koji mu je omogućio dug i povlašten književnokritički život. No jedna značajka romana Nałkowske i Krleže po našem sudu čini razliku u odnosu na mnoštvo angažiranih i društveno osviještenih romanopisaca međuraća: politika im nije pisala estetiku i njihova književna estetika nije društvenopolitička, koliko god bila uvjerljiv svjedok tadašnje društvenosti. Godine nakon Prvoga svjetskoga rata nisu Europi donijele oporavak. Donijele su totalni slom stare Europe, propast automistificirajuće predodžbe u europskoj

književnosti i umjetnosti kao prostoru autonomije i slobode koji rješava krupna pitanja čovjekove društvene uloge na temelju svojega tobože nepogrešiva ukusa i civilizacijskoga iskustva, premrežena prešućivanom nejednakošću i višestoljetnom privilegiranošću manjine, bilo prema nasljednom, političkom ili već tada i kapitalističkom načelu. Krležin skeptični duh nema iluzija prema staroj Europi i njezinoj sudbini. Iako je kritika staroga poretka u Nałkowske suptilnija u odnosu na Krležin razaralački diskurs, pokušat ćemo iznaći njihove sličnosti, posebno s obzirom na nama očitu kritiku građanskoga morala u romanu *Zla ljubav*. Mišljenja smo stoga da su oboje autora u svojim književnostima, u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, metonimije modernosti, utoliko što im djela komprimiraju najvažnije silnice konkretne stvarnosti, književno oblikujući svijet koji je bio na svojem kraju, ali nudeći i rješenja i mogućnosti kojim putem nastaviti. Ako društvo i nije krenulo pravim putem, upavši u katastrofu novoga svjetskog rata, za književnost nije bilo povratka na staro, što dokazuju i njihova poratna djela.

U današnjem vremenu, kad je europocentričnost ponovo *passé*, vraćamo se sintetskim duhovima naših tzv. malih nacionalnih književnosti. Povratak međuratnim romanima nije samo povratak slikama iz naše provincije, ponovno hvatanje u mrežu istoga ustajalog nacionalnog duha. Razotkrivši provincijsku i nacionalnu ustajalost svojih sredina, oboje je pisaca dostignulo univerzalnost duha, kakvu je potvrdila i njihova ekspanzivna poratna kritička recepcija. Formativne su godine oblikovanja njihovih poetika, čiji je središnji dio kasnija recepcija potvrdila kao kanonski modernizam,¹ usred međuraća, kada ih je kritika tek rubno prepoznavala kao modernističke, više u potenciji nego u realizaciji. Drugim riječima, što su kritika i književna povijest prihvatile tek 1950-ih i kasnije, u slučaju Krleže i Nałkowske nastajalo je već 1920-ih. U mnoštvu njihovih tekstova koji bi svi redom podnijeli sud i današnje kritike (post)moderniteta, morali smo se ograničiti na dva, *Zlu ljubav* i *Povratak Filipa Latinovicza*, iz razloga koji bi se mogao proglasiti i odveć pragmatičnim, naime jer nude materijal i za kulturnopovijesni osvrt na glasovitu epizodu stvarna odnosa između dvoje pisaca. *Pro domo sua*, nema potrebe da se te okolnosti smatraju sekundarnima pa će i ovdje, vrlo sažeto, biti navedene. Čitanje koje nudimo, usmjereno više na tekst prijevoda poljskoga romana nego na izvornik, s ciljem da se podcrta uzajamnost dviju književnosti zahvaljujući književnom prijevodu kao

1 Modernizam ovdje upotrebljavamo kao sintetski pojam koji se odnosi na europsku književnost prve polovice XX. stoljeća, s približnim početkom u modernizmima i modernama koje počinju već u posljednjoj trećini XIX. stoljeća, u hrvatskoj književnosti u polovici 1890-ih, u poljskoj s krajem dominacije pozitivizma i s ekspanzijom Mlade Poljske. U usporednu obzoru između slavenskih i zapadnih književnosti pojam modernizma obilježen je izrazitom asinkronijom.

najpouzdanijem savezniku u vezama dviju kultura, ima procesualni značaj, jedna je u mnoštvu varijacija kojima se pokušava spoznajno dohvatiti i književnopovijesno artikulirati kompleksna misaonost dvaju kanonskih romana međuratne modernosti.

Kulturnopovijesni kontekst

Povezanost M. Krlež² sa Zofjom Nałkowskom³ u kulturnopovijesnoj dijakroniji započinje sitnim podatkom o kazališnoj izvedbi preradbe Krležine drame *U agoniji* u poljskoj inačici, u prijevodu koji je Nałkowska na molbu J. Benešića redigirala, pod naslovom *Baronowa Lenbach*, u Varšavi u kazalištu Mały Teatr, o čem je hrvatsku javnost izvijestio B. Klaić, koji je nazočio desetoj te dvadeset i drugoj izvedbi, za koje je, kako je posvjedočio (»Naša drama na varšavskoj pozornici. »Baronowa Lenbach« u prijevodu Zofie Nałkowske«, *Književnik*, 1934., 1, str. 45), kazalište bilo ispunjeno do zadnjega mjesta te su izvedbe naišle na izvrstan prijam u varšavske publike.⁴ U povodu pak premijere u Varšavi u prosincu 1933. Benešić je u varšavskom *Pionu* (1933., 8; pretiskano u zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU, Zagreb 1963.) iskoristio prigodu za dulji esej o Krležinu stvaralaštvu, iz, očekivano s obzirom na dugo poznanstvo pa i povijest prijateljstva s piscem, kritički afirmativne perspektive. No, kako je ustanovio Lasić,⁵

- 2 Krležina inozemna recepcijska ekspanzija započinje u godinama nakon njegova susreta i prepiske s Nałkowskom, razmjerno kasno, nakon Drugoga svjetskog rata, u odnosu na njegove početke u hrvatskoj književnosti, još za Prvoga svjetskog rata. Nesumnjivo, Krležina biografija i književni razvoj svjedoče o najvažnijim društvenim i kulturnim procesima ne samo hrvatskoga nego i srednjoeuropskoga prostora u polovici XX. stoljeća. Poredbeno čitanje bilo kojega Krležina djela s približno u isto doba nastalim djelom poljskoga mu suvremenika doima se, književnopovijesno-metodološki, kao zadaća bez perspektive, posao koji ne može biti interpretacijski zaokružen. Ponajboljim poljskim sintetskim čitanjem Krležina opusa držimo, u nizu njegovih krležoloških prinosa, članak J. Wierzbicki, 1977: »Svjetlokruzi saznanja« i »mračna, tvrdoglava stvarnost«. *Miroslav Krleža prema evropskom duhovnom kontekstu*. „Dijalog“, nr 4, str. 95—113.
- 3 »To je, izgleda, u poljskoj književnosti prvi primer literarnog susreta dve nacije s toliko bitnim i uhvatljivim posledicama i, zahvaljujući stvaralačkom rangu obe ličnosti, vrlo dragocen«. H. Kirchner, 1980: *Nałkowska i Krleža*. „Zbornik za slavistiku“, t. 19, s. 59—71.
- 4 U kronologiji Krležinih kritičkih odnosa S. Lasić osvrće se kratko i na ove izvedbe, navodeći i da se Klaić susreo s prevoditeljicom, Nałkowskom, kojoj je u prevođenju pomagao dakako Benešić, te da se poljska književnica »divila Krleži, držeći ga piscem „evropskih razmjera“« (J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi (Kronika)*. „Rad JAZU“, t. 390, str. 244—530).
- 5 S. Lasić, 1989: *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži, I*. Zagreb, Globus, str. 175.

iznio je nekoliko nejasnih i pogrješnih tvrdnji (uz sitnije biografske pojedinosti, među kojima dio nije moguće dokumentirati, a možda ih je Benešić čuo od Krleže), naime pogrješnu godinu izdanja *Povratka Filipa Latinovicza*⁶ i pogrješnu godinu u kojoj je Krleža boravio u Varšavi⁷ (provodeći dane upravo s Benešićem, što je potanko dokumentirano u varšavskoj kronici). Neovisno o sitnim propustima u tom članku, nije pretjerano ustanoviti da Krležina poljska recepcija u prvoj polovici 1930-ih⁸ postoji zahvaljujući Benešićevu osobnom zauzimanju te prijevodnim naporima i lobiranju oko kazališnih izvedbi, što je Benešić činio i 1920-ih u zagrebačkom teatru, a i ranije, kad se Krleža javio *Podnevnom simfonijom* (*Savremenik*, 1916.), naišavši na otpor u kritici, te je Benešićeva izrazita lauda⁹ Krležinu nemetričkom stihu i sama nailazila na osporavanja.

O Nałkowskoj se neće pisati u hrvatskoj javnosti sve do Benešićeva pogovora vlastitu prijevodu *Medaljona*,¹⁰ u kojem je ponovio tada već odavna poznate podatke, da je njezina drama *Kuća žena*¹¹ prikazana u Zagrebu¹² 1. X. 1930. (drama je i napisana te godine i igrala je s uspjehom u Varšavi, a njezin se hrvatski prijevod i izvedba, najranija inozemna, mogu smatrati rijetkim primjerom promptne kulturne razmjene, koje dakako ne bi bilo bez Benešićeva posredovanja),¹³ a drama *Dan njegova povratka* prikazana je, opet u Zagrebu,

6 »S Fricom čitam njegovog „Filipa“ (roman zasada još nema naslova). Dobra, ali teška lektira. Uglavnom je to ona ista lirika, koja se nalazi u njegovim Simfonijama, premda on tu svoju staru liriku zove onaniranjem« (J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 373).

7 »Bio sam s Fricom kod Nałkowske. /.../ Krleža se držao kao kameni idol« (J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 374).

8 Nałkowska u tim godinama »s mnogo samozatajne i ujedno teatralne odvažnosti ulazi u šesti životni decenij /.../ malko i uz Krležinu pomoć. /.../ U tom dnevniku Krleža i ne ispada tako loše« (Z. Malić, 2018: *Stazom pored druma*. Zagreb, Disput, str. 427—428).

9 J. Benešić, 1917: *O hrvatskom ritmu*, „Savremenik“, t. 1, str. 35.

10 Z. Nałkowska, 1948: *Medaljoni*, Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, str. 88—90.

11 Benešić bilježi u Varšavi: »Bio sam na predstavi drame Zofje Nałkowske „Kuća žena“ (Dom kobiet). Osam ženskih uloga, nijedne muške. Komad je apsolutno dobar. Kušat ću ga prevesti. Ovdje vele, da već davno nisu imali tako dobrog komada« (J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 250).

12 »Bio sam kod Zofje Nałkowske, koja mi je sva ushićena pričala o Zagrebu. Naši su se ljudi savršeno pretvarali, da ispadnu pred njom kulturni. To im je uspjelo« (J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 275).

13 Zagrebačka premijera, zahvaljujući i posjetu književnice Zagrebu i susretu s publikom, bio je prvorazredni kulturni događaj te sezone (usp. H. Kirchner, 1971: *Jugoslaveni u Dnevniku Zofje Nałkowske*. „Književna smotra“, t. 7, s. 70). Njezina zagrebačka pratiteljica bila je upravo Zdenka Marković. U dnevnik je Nałkowska zapisala, u mnoštvu egzaltiranih i pozitivnih dojmova, »ovdje doživljavam samo dobre stvari«, posve se prepustivši prijateljevanju u zagrebačkom društvu, koje ju je dočekalo i tretiralo kao nesumnjivu književnu veličinu (o čem književnica bilježi »kako sam začuđena

15. I. 1932. Nałkowska posjećuje Zagreb ponovo već u listopadu 1931., kad putuje u skupini poljskih književnica jugom Europe, te već u siječnju 1932. pohodi premijeru svoje drame.¹⁴ U Hrvatskoj je bila i nakon rata, 1946., kao članica delegacije poljskih književnika. O njezinoj prozi Benešić u povodu *Medaljona* tvrdi tek da ju je teško svrstati u bilo koju književnu struju ili pokret jer je, ispravno primjećuje, širina njezinih koncepcija nadmašivala prozne poetike međuraća, što se s odmakom u godinama poraća već moglo kritički ustanoviti. *Medaljone*¹⁵ hrvatskom čitateljstvu prikazuje kao važno djelo poljske poratne proze, zbirku osam vrsnih novela u kojima književnica, uz stanovite očekivane prilagodbe, vjerno prikazuje ratnu zbilju kojoj je sama svjedočila. Kao i u predratnim djelima, njezin je pripovjedač diskretan promatrač koji zbivanja suptilno tumači iz pozadine, malokad dajući izravne komentare. Hladno nizanje činjenica i manjak njihova pristrana komentara pripovijedanje u *Medaljonima*, tvrdi Benešić, čini upravo potresnim. U trenutku kad se pojavio prijevod *Medaljona* Nałkowska je, ako se književni status može mjeriti razinom jednodušno afirmativne domaće kritike, veći klasik od Krležje: prvo je djelo objavila još 1906., usred poljske moderne, tijekom međuraća stekla je bila glas ponajbolje poljske prozaistice, zbirkom ratnih novela potvrdivši svoju pripadnost vrhu proznoga kanona. Njezino stvaralaštvo ipak ne zahvaća dublje u poratnu epohu, izvan konteksta *Medaljona*;¹⁶ uostalom, poživjela je tek do 1954. Krležja pak ima iza sebe, u prvim godinama nakon Drugog svjetskog rata, dugu povijest sukoba i kritičkih previranja pa i krupnih ideoloških i svjetonazorskih trvenja, iako je njegov kanonski status, iz uže vizure domaće recepcije njegovih sveukupnih do tada tiskanih djela, već bio neupitan. Nałkowska je stekla društveni utjecaj i zahvaljujući svojem književnom salonu¹⁷ koji je desetljećima bio mjesto književnih okupljanja, još prije rata bila je kanonizirana kao svojevrsni kulturni arbitar, što je i formalizirano njezinim društvenim položajem, članstvom u Poljskoj akade-

i zahvalna»). Benešić je nastavio svoj pregalački posao, u njegovu je prijevodu tiskan 1939. u Varšavi *Hrvatski bog Mars*, kao XIII. svezak Jugoslavenske biblioteke. Nałkowska je prevela i *Gospodu Glembajevu*, no igrani su u Poljskoj tek 1959.

- 14 U dnevniku bilježi da je za toga posjeta »za hrvatski prijevod *Zle ljubavi* dobila 1000 dinara, 160 zlota« (H. Kirchner, 1971: *Jugoslaveni u Dnevniku Zofie Nałkowske...*, str. 72).
- 15 Z. Malić naziva ih »niskom portretnih skica«, koje ne prekidaju genološku vezu s tradicionalnom »personalističkom psihologijom« (Z. Malić, 2019: *Noć bez sna*. Zagreb, Disput, str. 682).
- 16 Uspjeh i aktualnost toga djela zadugo su nakon rata potaknuli »kritičku stereotipnost« u čitanju njezinih predratnih romana (H. Kirchner, 1980: *Nałkowska i Krležja...*, str. 60), dobivši novi kritički uzlet tek s obnovljenim zanimanjem za međuratni modernizam.
- 17 »Bio sam kod Nałkowske na čaju. Nisam slutio da će tamo biti sva elita varšavske literature. Tko sve nije bio!« (J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 358).

miji književnosti (Polska Akademia Literatury) i nakon rata mjestom zastupnice u Sejmu.

Krležu je Nałkowska upoznala za njegova posjeta Varšavi 1932., u povodu, tada tek dogovarane, premijere prijevoda drame *U agoniji*. Iz dnevnika¹⁸ i naknadnih dnevničkih generalizacija, može se zaključiti da se Krleža pojavio u trenutku njezina preispitivanja vlastita stvaralaštva¹⁹ i kad počinje raditi na romanu *Granica*, koji se drži njezinim najzrelijim i u cjelini najuspjelijim romanom. Krležin posredni utjecaj na taj roman, zahvaljujući ispovijedi u autoričinu dnevniku, mitsko je mjesto njihove uzajamnosti:²⁰ od svih njezinih romana, Krleža je poznavao samo *Zlu ljubav*, zahvaljujući hrvatskom prijevodu, i naišla je na njegovo odobravanje. Bilježi Nałkowska: »Rekao mi je: „Nikad nisam napisao nijedne rečenice koju ne bih htio napisati“. To je meni uputa, meni koja sam toliko puta pisala pod moralnom ili novčanom prinudom.«²¹ U *Zloj ljubavi* niz je mjesta koja anticipiraju zaokret koji je nastupio susretom s Krležom, no Nałkowska ga je i ranije artikulirala, tumačeći unutrašnje dvojbe svojih likova: »Život koji ih je okruživao, sapinjao ih je sve užim obručem, a nastojanje da obrane ono što su posjedovali tražilo je od njih težak, neobičan napor i snagu. Kultura, tradicija, prošlost, pravo — sve je to prestajalo biti argumentom, koji bi dostajao i nešto značio; to nije više djelovalo. Stvar je postala i previše važna: radilo se o biti ili ne biti. /.../ Pače i ono umijeće bezbrižne intelektualne zabave, ona obična sposobnost i okretnost konverzacije polako je ostavljala gospodske pragove. Sasvim gdje drugdje govorilo se danas s lakoćom o umjetnosti i ljubavi, o lijepim ženama, knjigama, ili putovanjima i o svim drugim beskorisnim stvarima, koje se broje u psihičku raskoš.«²² U kolovozu 1932. Nałkowska bilježi u dnevniku da ju je susret s Krležom izravno potaknuo »u višim zahtjevima koje sada stavljam pred sebe«, tvrdeći da mu duguje »povratak sebi«. U Parizu je bila potkraj 1932., kad je tamo boravio i Krleža. Pojediniosti o pariškom susretu poznate su samo naknadno, iz dnevnika, kad je polovicom studenoga 1932. zapisala da je on iz Pariza odavna otišao (»Živim u sjeni tog čovjeka, koji me

18 *Dzienniki*, objavljavani fragmentarno 1970.—88., s obzirom na količinu književnopoljskih podataka i komentara, srodno Benešićevoj varšavskoj kronici i u naše doba tiskanim dnevnicima Zdravka Malića, riznica su za tumačenje međuratne poljske književnosti i izvor za istraživanje hrvatsko-poljskih književnih veza.

19 »Neću pisati stvari koje ne želim pisati i pisat ću samo onako kako mislim — bez pogleda na to i na sebe izvana, sa stajališta drugih« (H. Kirchner, 1980: *Nałkowska i Krleža...*, str. 73).

20 Mitsko, jer ga je već Benešić ironizirao: »Ja ovdje ljude plašim s Krležom, i mislim da je to dobra metoda, naročito za Poljake i na Poljake, koji su za pojmove uzajamnosti beskrajno mlaki« (J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 357).

21 J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 73.

22 Z. Nałkowska, 1932: *Zla ljubav*. Zagreb, Zaklada Tiskare Narodnih novina, str. 91.

nadvisuje na svakom planu, čitav je moj ovdašnji život u njegovu znaku».²³ Godina 1932. vrlo je bitna u Krležinu formalnom životopisu: te je godine iz Varšave najprije otišao u Beč, potom u lipnju u Pariz, gdje je ostao tri mjeseca te mu izlaze prva četiri sveska sabranih djela u Minervinu izdanju, među njima i *Povratak Filipa Latinovicza*. Esej Nałkowske *Miroslav Krleža* (tiskan u njezinoj posmrtnoj knjizi *Widzenie bliskie i dalekie*, Varšava 1957; izvorno u listu *Gazeta Polska*, 1933., 311), uz Benešičeve prijevodne i priređivačke napore, jedini je predratni poljski pokušaj sinteze Krležina djela. Korespondencija među njima trajala je tijekom cijele 1933., no njegova su pisma izgorjela, kao i svi njezini rukopisi, u Varšavi 1944. S Krležom se susrela posljednji put na kongresu književnika u Beogradu 1946. (na kojemu on, za razliku od nje, nije javno govorio), kad, sudeći prema bilješkama u dnevniku, njihov odnos ima odlike svjesne ceremonijalnosti (»za vrijeme stanke obreo se pored mene i rekao što je bio red da se kaže«).

U poredbenoj analizi H. Kirchner,²⁴ u kojoj se ne uspoređuju pojedinačna književna djela nego se dvoje pisaca tumače s obzirom na zbiljske okolnosti njihovih susreta i paradigmatisku srodnost, nekoliko je opažanja koja su doduše odveć načelna da bi poslužila usporedbi dvaju romana no mogu poslužiti kao uvodno razmatranje: dovoljno je podsjetiti da Kirchner Krležina pripovjedača naziva »eruptivnim«, dok joj je u Nałkowske »kameralan«, te kod oboje primjećuje stalnu podvojenost u karakterizaciji likova, koja se manifestira kao tragičnost pojedinca, tipskoga srednjoeuropskog inteligenta, čija se individualna istina sukobljuje s kolektivom koji ga neposredno okružuje. Dodali bismo da u Nałkowske likovi posjeduju specifično unutarnje, psihološko svojstvo koje ih osuđuje na duševnu podvojenost: »Meni se čini, da se čovjek rađa sa svim mogućstvima u sebi. Upravo tako moram to kazati: sa svim mogućstvima u sebi. Sve se naime može s njim dogoditi: i ono najoprečnije, najneshvatljivije, najdalje«.²⁵

Granice čitanja i književne usporedbe

Zofia Nałkowska uklapa se u predodžbu o ženskim piscima kao o književnim autorima koji u osnovi uvijek pišu o ljubavi,²⁶ i s tom ljubavlju uvijek nešto nije

23 H. Kirchner, 1971: *Jugoslaveni u Dnevniku Zofie Nałkowske...*, str. 73.

24 H. Kirchner, 1980: *Nałkowska i Krleža...*, str. 67–70.

25 Z. Nałkowska, 1932: *Zla ljubav...*, str. 12.

26 Oštro mišljenje o tzv. ženskosti njezina pisma iznio je Z. Malić: »Zofia Nałkowska i njezini dnevници. Danas se za tu vrstu tekstova kaže „žensko pismo“. Ne mogu reći da je *in summa* ne ocjenjujem pozitivno /.../ samo kad bi malo manje neizostavno u svakom muškarcu /.../ gledala mogućeg krevetnog partnera. A iz svega što piše ipak

u redu. Usto se s lakoćom dolazi do poveznica između autoričina zbiljskoga života i životnih razočaranja s protagonistima i njihovim traumama i ljubavnim iskustvima u fikciji koju je pisala (u uvodu hrvatskom prijevodu tako se i predstavila, riječima: »Povijest svoga života vidim kao povijest odnosa svoga prema stvaranju«). Istodobno²⁷ se Nałkowska uklapa i u raširenu predodžbu o međuratnim prozaicima kao angažiranim, socijalno zainteresiranim pojedincima, osjetljivima na društvene i političke mijene, i spremnima na polemike o naravi uloge pisca i njegova angažmana u društvenom životu. Ustaljenost slike o angažiranu književnom autoru kojemu je glavna zadaća demistifikacija društvenih mitova nastalih nakon Prvoga svjetskog rata, a još nesvjesna kakve strahote naša društva tek čekaju s Drugim svjetskim ratom, nije do danas napustila interpretacije međuratnih modernista pa i Nałkowske i Krleže, koliko god refleksija o njihovoj prozi nadrasta taj kontekst. Iako su je tekstovima već tada bili nadvisili, slika o njima kao društvenim komentatorima i angažiranim intelektualcima ne napušta pristupe njihovu djelu. Kao početnu zanimljivost istaknimo da Julije Benešić, uz prevoditeljicu Zdenku Marković zacijelo najzaslužniji za afirmaciju Nałkowske u hrvatskoj sredini, u predgovoru prijevoda njezina romana ističe upravo karakteristično svojstvo njezina pripovijedanja: diskretna, naoko neutralna pripovjedača koji se kloni širih društvenih komentara, no podastire primjere i činjenice koji svojom uvjerljivošću komentiraju društveni kontekst u kojemu se odvijaju tobože sitne, privatne drame među protagonistima, postičući tako induktivnim nizanjem široku dedukcijsku sintezu društvenoga stanja i njegovih tada gorućih anomalija. Oba romana o kojima je ovdje riječ, *Nedobra miłość* i *Povratak Filipa Latinovicza*, pripadaju središnjem odvojkju međuratne proze, u osnovi psihološkom romanu s primjesama društvene kritike, no u obama je slučajevima evidentno da pripovjedačkom umješnošću svojih autora poprimaju univerzalno aktualne značajke koje nadilaze stvarni društveni kontekst i vrijeme nastanka romana i pripovjedno vrijeme u romanu.

je očito da je najsretnija s perom ili knjigom u ruci« (Z. Malić, 2018: *Stazom pored druma...*, str. 354).

27 Pitanje »istodobnosti« romana Nałkowske i Krleže razumijevamo u ključu metafore o istodobnosti raznodobnoga (usp. zbornik *Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*. Komparativna povijest hrvatske književnosti, 12. Split—Zagreb 2010.). U našem primjeru nije riječ o sličnostima među djelima nastalima u različitim razdobljima nego upravo o razlikama, ali i neočekivanim srodnostima dvaju djela nastalih u istoj književnoj paradigmi. I recepcija i naličje primjene modernističke poetike u romanima upućuju na tezu da je vremenska istodobnost krajnje relativna u smislu time zadane sličnosti, a da je prava srodnost dvaju romana — i dvoje pisaca — ostala zaključana u sferi onodobne njihove životne sadašnjosti, koju danas ne možemo rekonstruirati drukčije nego posredstvom teksta romana, ne zadržavajući se odveć na rekonstrukciji kontakata.

Psihološki portreti otkrivaju više o društvenosti zbilje nego izravni opisi društvenih odnosa, to je pravilo u Nałkowske. Nije ta njezina odlika uvijek nailazila na povoljan odjek, iako je u suvremenika priznata kao moderan postupak, no pripisivala joj se pretjerana marginalnost njezinih primjera iz tzv. društvenoga života, koji se, u takvu tumačenju, doimaju poput puke kulise za intimne, ljubavne zaplete koji su jedina prava njezina tema.²⁸ No sama činjenica da se njezinu prozu odmjeravalo s obzirom na načine na koje je u njima zastupljen društveni život i s obzirom na omjer unutarnje psihološke motivacije likova i njihove karakterizacije s pomoću pripisanim im u romanima društvenim i javnim ulogama svjedoči da se međuratna poljska kritika nije uspijevala, kao ni tadašnja hrvatska, osloboditi tumačenja proznoga žanra neovisno o kanonu realističke, odnosno pozitivističke proze te eventualnih pokušaja osporavanja realističkih romanesknih poetika u modernističkim gestama osporavanja tradicije. Ustvrđimo stoga na početku, držimo da Nałkowska, kao ni Krleža, ne pripada ni postrealističkom romanu (osim dakako kronološki) koji bi se citatno odnosio prema svojim realističkim prethodnicima niti pripada neoromantičkom kraku modernističke proze koji je tematološku usmjerenost pozitivističke proze na društvene pojave zamijenio radikalnom pripovjednom introspekcijom u duševnost likova, naravno po nečem poremećenom, nastranom ili barem atipičnom. Roman o kojem je ovdje riječ ne daje povoda takvim generalizacijama. Duševnost likova kao da je odveć normalna, svakidašnja, obična, svačija, utoliko nedovoljno obuhvatna da bi bila književni model. No upravo se u tobožnjoj običnosti karaktera koje Nałkowska oblikuje nazire njezina u osnovi egzistencijalistička poetika, u kojoj iznosi psihološke sitnice, neoborive u kontekstu motivacije njezinih likova, utoliko egzistencijalno uvjerljive. U našem pokušaju čitanja obaju romana nismo krenuli putem otkrivanja korijena motivacija likova i njihovih postupaka, jer se zacijelo u pripovijedanju kod oboje autora mogu pronaći tzv. strateške pogriješke, koje se psihološki današnjemu čitatelju mogu doimati neumješno fikcionaliziranima, kao pripovjedna ornamentika koju je autor upotrijebio u manjku vještine da razvije fabulu logično i razložno. No primjeri u romanima potvrđuju da, iako grade likove kao misleće pojedince izrazite intelektualnosti i sposobnosti rasuđivanja, njihovi postupci redovito iznevjeruju zdravorazumska očekivanja. Uostalom, to nisu romani o ljudima koji su kroz

28 Usp. E. Kraskowska, 1996: *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*. „Teksty Drugie“, t. 4, str. 73. Među kritičarima koji su nalazili argumente protiv takva viška psychologiziranja i manjka vjerodostojnosti njezina prikaza društvenih okolnosti, kojima se tako daje drugorazredna važnost te, iz perspektive pripovjedne strategije, postaju suvišnima, Kraskowska navodi i analizu B. Schulza (B. Schulza, 1939: *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*. „Skamander“, 108/110; pretisak u izdanju B. Schulza, 1973: *Proza*, Kraków).

život postupali redom ispravno, utoliko taj aspekt njihova karakterološkoga zemljovida ni nama današnjima, uvjetno oslobođenima predrasuda njihova doba i konvencija, nije recepcijski relevantan. No treba podcrtati da Nałkowska ne prekoračuje granice prozne mimeze; Krleža je u *Filipu*²⁹ odlučnije zasijecao u granicu između mimetske fabularne i esejizirane (ponegdje i ekstremnije) introspektivne proze. Ne može se ipak tvrditi da je Nałkowska bliže realističkom pripovijedanju u odnosu na Krležu u *Filipu*. Pitanje pripadnosti dvaju romana tradicionalnom, na linearnoj fabuli zasnovanu modernističkom pripovijedanju ili pak kasnomodernističkom lirskim i esejističkim dionicama premreženom romanu dovodi nas do niza paradoksa koje možda nećemo uspjeti razložno rasvijetliti, iako smo, čitateljski intuitivno, u njih posve uvjereni. Filip u romanu postupa kadšto bitno racionalnije od primjerice Blizbora, koji se do konca prikazuje nejasnim u svojim motivima, posvećen u svojoj po svem promašenoj ljubavi prema ni po čem zanimljivom ženskom liku, istodobno napuštajući ljubav prema liku koji je od početka oblikovan idealistički, kao tipski objekt muške pažnje. Takva motivacijski nejasna mjesta upućuju na to da je Nałkowska, na razini fabule nedvosmislenije od Krleže, unosila u tekst primjere životnih stranputica, koje razum odbacuje kao krajnju nepragmatičnost i put u egzistencijalnu propast. Odlike modernosti varljivo su na poljskoj strani, dok Krležin junak naoko kaska, neovisno o tome što je *Niedobra miłość* nastala ranije. No nisu tako prozirne da bi ih objasnila puka kronologija.

Jedno je, držimo, sigurno (i nedvojbeno zajedničko) — u obama romanima nema ni jedan lik koji bi imao harmoničan unutrašnji i emocionalni život, svi likovi traju u disharmoniji s okolinom. U oba je romana ljubav, tamo gdje je autentična, opisana kao »pogrešna« i za svoje žrtve pogubna (nije stoga neobično da Zdenka Marković, znalački upućena u poljske književne prilike i opus Nałkowske, bira *Zlu ljubav*, roman koji je već svojim naslovom metafora ključne teme u svim njezinim prozama). Ni Nałkowska ni Krleža kao književni autori nisu zainteresirani za skladnu, uzvraćenu, društveno prihvatljivu ljubavnu priču (tadašnja proza, suprotno dominirajućoj književnopovijesnoj prezentaciji građe, obiluje ljubavnim romanima sa sretnim završetkom i uopće naracijom u kojoj su ženski likovi i dalje stereotipno pasivno-neasertivni, muški nositelji junačkih odlika pseudopovijesnoga žanra, iako je dakako u međuraću takva proza u kritici već bila determinirana svojom genološkom trivijalnošću). Očekivano, i zaplet koji skončava u ljubavnom suglasju (kao Mania Siesławska i Justyn Śluczański) na početku opisuje likove kao toliko dispartatne da se njihovo ujedinenje doima kao pripovjedna konvencija, kao ljubavna priča iz pozadine

29 Tamo gdje je u kurzivu, *Filip* je oznaka romana; tamo gdje je uspravno, odnosi se na lik. *Filip* je dakle uspio prikaz Filipova neuspjeha.

kojoj se mogao dopustiti sretan ishod jer je za cjelinu zapravo nevažna, kao slika obične provincijske, malograđanske ljubavi, kojoj je začetak slučajnost, a kraj u društvenom interesu. Kako pratimo postupnost u društvenom usponu mlade Manije, sastavni dio kojega je i isprva tajna, potom očitovana privrženost karijerno uspješnom Justynu, tako je sve više komentara pripovjedačice koji tumače pa i opravdavaju njezine izbore (»čvrstu vezu sačinjava jedino novac, veliko bogatstvo, koje daje jamstvo za siguran, lagodan život i pruža mogućnost potrebna uzvisivanja nad druge ljude«).³⁰ Justyn je rijedak primjer razmjerno neutralne karakterizacije muškoga lika, ostale pripovjedačica određuje beziznimno njihovim manama, u pravilu neizravno, kao Niewolewskoga, koji, nastojeći zavesti Maniju, ali tako da ispadne nevin i ničim pogođen ako ga odbije, što mu se dakako čini krajnje nepromišljenim postupkom mlade dame na novom, dobro plaćenom poslu (»Oh, žene, žene, kakva ste vi strašna stvorenja. Da, u vašoj prirodi leži okrutnost«)³¹ ili glavnoga ljubavnog »sumnjivca«, Paweła Blizbora, koji se muči s lažnom sklonošću vlastitoj ženi (Paweł nije ravnodušan prema svojoj ženi, iako joj nije vjeran, te je upravo ljubomoran, nesvjestan dvostrukosti svojih kriterija, što pripovjedačica iznosi kao društveno, ne usko bračno, načelo tadašnje neravnopravne međuspolne bračno-preljubničke dijalektike), pri čem pripovjedačica ne bira njegovu stranu, naprotiv (»Ljubio ju je usprkos sebi. On bi osjetio časove — ne sreće — već olakšanja tek onda kad je Agnješka prestajala biti sama sobom, kad je uopće prestajala bivati, kad je postajala tako nišetna i mala, da je sve od njega uzimala, da je u njegovoj ljubavi nalazila jedini uzrok svoga živovanja«).³² Ako nisu prijestupnici i preljubnici poput Blizbora, ostali su muški likovi slabi karakteri, kao braća Julek i Justyn ili Renatin muž Śluczanski, svjestan naravi svoje žene i istodobno posve nemoćan pred njezinom voljom. Psihološka promjena koju uzrokuje novi poredak u ljubavnim odnosima prava je tema *Zle ljubavi*, duševna transformacija koja neizostavno nastupa čim se promijeni ljubavni status, što jednako pogađa i muške i ženske likove, među kojima glavni posve mijenjaju svoju psihološku fizionomiju, istodobno zaključani u lažnim samopredodžbama, kao Agnieszka, nevinna u svojoj sljepoći (»Ona nije nikad mogla nimalo promotriti sebe izvana i uopće nije znala kakva je. Ona

30 Z. Nałkowska, 1932: *Zła ljubaw...*, str. 83.

31 Ibidem, str. 163.

32 Ibidem, str. 143. U citatima ćemo se služiti prijevodom Zdenke Marković jer je sam čin prijevoda toga romana upravo u trenutku kad se u hrvatskoj književnosti može zabilježiti indikativna poetička promjena tema naše rasprave. Iako jezično mjestično nedotjeran i kao namjerno arhaiziran, u cjelini je uspio te se vrlo vjerno drži izvornika, osobito na mjestima na kojima pripovjedačica kontemplira ili rezonira generalizirajući, što svjedoči da je Marković ispravno procijenila da ti »filozofski« dijelovi imaju osobitu težinu te moraju biti dosljedno prevedeni, bez prevoditeljske intervencije.

je uistinu bila nemoćna prema sebi kao i prema drugima«³³ ili Paweł, koji je prošao, fatalno se zaljubivši, najizrazitiju transformaciju (»Isto bi se tako dalo reći o ljudima koji ljube da su im ljubavi različne. Tako je Blizbor bio čovjek koga je ljubav učinila zlim i koji je proživio „zlu ljubav“«).³⁴ Intimne promjene nisu ničim izazvane turbulencije i nisu uvijek posljedica samo najdubljih psiholoških procesa, pripovjedačica jasno naznačuje i njihove vanjske poticaje, pripisujući takvo stajalište iskusnom Walewiczu, kao glasu koji, prošavši društvene preokrete i uvidjevši vlastitu neznatnost u njima unatoč visokom društvenom položaju, jasno vidi da čovjek nije jedan i jedinstven po sebi, kao što ništa nije stalno oko njega (»Nijedno historijsko doba nije zlo. Ja ne držim da mi živimo u vrijeme nekoga propadanja, nekoga padanja na niže; ne dajem ja toliku važnost poratnim razočaranjima. Život je bogat i neizmjeran u svakom času. Svako naše djelo, dakle, zasijeca u svom produženju u sve pojave života, pa ni u najdubljim njegovim dubinama ne ostaje nezapaženo. Svaka instancija života izriče o njemu drugačije svoj sud, svaka ga drukčije odražuje i drukčije ocjenjuje. Taj sud ne može biti jedinstven i jedan, pa i ne smije da bude«).³⁵

U polemici oko sličnosti Nałkowske s Gombrowiczem,³⁶ ako se na umu ima i kompleksno romaneskno tkivo međuratnoga Krležina *Filipa*, ostaje pitanje na koje se odgovor po sebi otkriva, bez osobita interpretacijskoga napora. Naprosto je činjenica da likovi ne utječu jedni na druge u Nałkowske ako nisu smješteni u ljubavni kontekst, u najširem smislu povezani su barem obiteljski ili prijateljski. Kod Krleže, kod Gombrowicza pogotovo, takve građanske sheme nije uvijek moguće slijediti, i tamo gdje su dio aktantske logike, kao u *Filipu*. Tu ćemo paralelu stoga napustiti jer ona Nałkowskoj nije potrebna. Indikativno jest ipak da se ta paralela nametnula nizu istraživača, držimo zbog razmjerne filozofičnosti i gnomičnosti diskursa Nałkowske, koji usred fabularnoga zapletaja, sitnoga obiteljsko-ljubavničkog, umeće univerzalističke digresije, koje se ne doimaju uljezom u tijelu teksta nego njegovim komentarom i kontekstualnim tumačem (»Historijsko ostvarenje svake idejne koncepcije pokazuje izvjesni sklad ideje i stvarnosti, težnju da se ta nova stvarnost što je manje moguće razlikuje od onoga što je prije bilo i na čije je mjesto došla. Istom onda može ona da zavlada i da se uzdrži, kad pusti korijenje na istim onim mjestima zemlje, gdje je ono prijašnje iščupano i kad se izlije u korito prijašnjega života i prema njemu se

33 Z. Nałkowska, 1932: *Zła ljubav...*, str. 103.

34 Ibidem, str. 220.

35 Ibidem, str. 213.

36 E. Kraskowska, 1996: *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej...*, str. 83–84) donosi sukus neslaganja između interpretacije H. Kirchner i E. Wiegandt, pri čem je potonja nastojala osporiti pripisanu im sličnost.

točno priljubi«).³⁷ Karakteristično je za Nałkowsku, što je bitna odlika njezina psihologizma, da digresije kazuje pripovjedačica hoteći istumačiti ponašanje ili osjećaje lika, a ne društveni kontekst, utoliko su ti »sveznajući« komentari uvijek ključ za psihu lika, rjeđe za vanjske okolnosti, pa se tako tumače i motiviraju i postupci likova, kao posljedice njihovih psihičkih stanja, ne nužno i zbiljskih okolnosti (»I kad se pravo razmisli o zadaći koju u životu ima razum, vidi se da je vazda on jedini tumač, dokaz i opravdanje onoga što je već iskazao, odlučio i u čin proveo — osjećaj. Vazda je on samo zakašnjela motivacija čina i suda. I isključivo toj svrsi služe također sve devize i gesla«).³⁸ Te zbiljske okolnosti nerijetko su sasvim uzak krug privatnih, obiteljskih odnosa, u kojima je lik zarobljen svojim nižim statusom ili visokim očekivanjima, kao Mania, koja živi u tradicionalnoj patrijarhalnoj obitelji, s ocem koji nema ni jedan — psihološki — mehanizam pomoću kojega bi spoznao unutrašnji život svojih triju kćeri. Utoliko je *Zla ljubav* i obiteljski roman, takav u kojemu je obitelj društvena jezgra osobne podčinjenosti i nemogućnosti emancipacije (ovdje bi se olako moglo upasti u zamku jednostavna biografizma pa konstatirati da je to u *Filipu* razumljivo, dok u *Zloj ljubavi* iznenađuje jer je društveno i obiteljsko porijeklo Nałkowske i Krleže vrlo različito, pri čem i lik Filipa korespondira s pojedinstima Krležine biografije). Obiteljski odnosi nisu poprište razumijevanja i potpore, upravo suprotno, a najnesigurnije je mjesto ženskoga subjekta, bilo kćeri ili supruge, jer je izloženo stalnu preispitivanju i pokroviteljskom odmjerenju: »Utvdili su napokon da je ta opća pojava zamjenjivanja bivših žena novima karakteristična za poratno vrijeme ne samo njihove zemlje. Vidjeli su u tom važan proces prilagođivanja ljudi novim prilikama života, potraživanje novih žena na nova mjesta. Ali što da učine sve one prijašnje žene, koje su se pokazale da ne odgovaraju vremenu, što da s njima bude?«, s tim komentarom pripovjedačica postupno najavljuje da na sliku obiteljske i bračne idile ne treba nasjesti jer joj je svojstvena krajnja emocionalna varljivost, dijelom i kao posljedica malograđanske pragmatičnosti.

U oba je romana ista pozadinska značajka ključna za razumijevanje cjeline okružja u koje pripovjedači smještaju likove, kod Krleže naglašenije: propadanje provincije u kojoj se protagonisti kreću kao u rasutu, nepovratno izgubljenju svijetu, koji oživljuje tek kao kulisa za njihove malograđanske zabave (čemu se prepuštaju likovi *Zle ljubavi* na početku) ili kao pokušaj reminiscencije minula doba i traumatskoga sjećanja, kao kod Filipa. Oštroumna pripovjedačica *Zle ljubavi*, koja nam se do kraja romana neće otkriti, ne mistificira promjene koje su nastupile, naprotiv (»Život se iznova gradio, ali na gorim temeljima nego što

37 Z. Nałkowska, 1932: *Zla ljubav...*, str. 65.

38 Ibidem, str. 182.

su bili prijašnji, oni uništeni«), no daje opravdanje likovima da nastave sa svojim sitnim, provincijskim zadovoljstvima jer drugoga spasa, osim u nekovrskom bezazlenom eskapizmu (za koji će se ispostaviti da nije bezazlen jer zamučuje i posve mijenja dinamiku emocija među likovima), ne može biti: »Ali ta je zbilja nadvisila sve drugo, činila se jedina. I došlo je napokon do toga da je čovjek osjetio silnu čežnju za nekom psihičkom raskoši, za intelektualnom objestima, za nečim što nije potrebno, što ničemu ne služi, jer se na časove činilo da se sve to više ni čas ne da izdržati«. ³⁹ Što je kod Nałkowske pristojna, društveno prihvatljiva, malograđanska, tipično srednjoeuropska ladanjska zabava (klizanje, izleti na jezero i u prirodu, domjenci i balovi), to je kod Krleže već sirova pa i brutalna dekadencija, koja ima malo zajedničkoga s dopadljivošću i pritajenom, kontroliranom strastvenošću svijeta ljubavnih parova *Zle ljubavi*. Praznina, ispraznost, malodušje, uopće duševna oronulost Krležinih likova i sumanutost njihovih postupaka u njihovu dekadentnom ⁴⁰ potencijalu nadmašuje u osnovi ladanjsko ozračje *Zle ljubavi*, čije se »zlo« očituje u naznakama, u prigušenom očitovanju emocija, no likovi Nałkowske (iako u njezinim drugim romanima ima drastičnijih primjera, koji ne ostaju uvijek u granicama građanske suzdržanosti) tragičnost svojih sudbina pokazuju nečinjenjem i trpnjom, nikad ne zakoračivši u mahnitost temperamenta koja zahvaća Filipove suputnike. No zajednička je odlika obaju romana sljedeća: psihologija propadanja događa se na dvama planovima, na planu pojedinca i osobne propasti, i na planu društvene propasti sredine. Kao i kod Krleže, gdje nipošto nije u pitanju samo Filipova osobna drama i propadanje egzistencije, i u *Zloj ljubavi* propadaju pojedinci, obitelji, ali i određeni način života, koji je u novim društvenim okolnostima postajao nemoguć (osim kao imitacija nekadašnjih navika i isprazna kulisa za društvene spletke) i nadasve prevladan. Pripovjedačica u Nałkowske, što je njezina tipska odlika, bez okolišanja dijagnosticira širu sliku (iako se takve izravnosti čuva kad su posrijedi pojedinačni likovi, gdje je bitno diskretnija): »neistovjetnost, neidentičnost ljudske prirode bila je upravo očita u to doba slomova i obračunavanja. Postala je važnim pitanjem ne samo psihološkim, već i socijalnim /.../ Osim toga se opažala i neka čudna nestalnost i promjenjivost svega u svijetu«. ⁴¹ Štoviše, izravno imenuje na što smjera (»Nekada su te riječi: „svoja zemlja“ i „svoje granice“ značile zapravo Poljsku, njezinu nezavisnost i snagu, a danas su označivale smanjivanje njezine snage i smanjivanje njezinih granica /.../ Jer vlastita zemlja i vlastite granice znače mnogo više nego te

39 Ibidem, str. 33.

40 Usp. M. Grizelj, 2016: *Filip i décadence, Filip i dekadencija*. W: T. Brlek, red.: *Povratak Miroslava Krleže*. Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Kulturni centar Beograda, Hrvatsko semiotičko društvo, str. 149—157.

41 Z. Nałkowska, 1932: *Zla ljubav...*, str. 63.

rijeći. Jer sve živi, sve hoće da se neprestano mijenja, da raste, da se preobražava i proširuje», dok je u *Filipu* propadanje građanskoga načina života simboličko, likovi su metafore dekadencije kao krovno naziva za pojedinačnu duševnu propast i istodobni društveni krah.⁴²

Pokušajmo detektirati zajedničke značajke, kako bismo postupno nijansirali razlike: oba romana u svojem središtu imaju fatalnu ženu, tipski lik europskoga dekadentnog modernizma,⁴³ ljubavnu aferu, razoren brak, kobnu privlačnost, promašenost službeničkih egzistencija. Treba primijetiti da je Paweł Blizbor srodnik Baločanskoga, nikako Filipa, jer mu je sav život sveden na ispunjavanje

42 Riječ je o propasti tzv. glembajevštine kao načina života (I. Frangeš), no roman je u cjelini interpretacijski nadrastao kritički imperativ da ga se smješta u Krležinu sagu o Glembajevima. U mnoštvu interpretacija i tumačenja toga romana, koji ne mogu ovdje biti izneseni pa će biti samo natuknuti, ustalile su se teze o romanu lika, koji prati propast dekadentnoga umjetnika, o romanu povratka, gdje je izražen odisejevski kompleks, o romanu egzistencijalizma i nelagode pojedinca u njemu otuđenu svijetu; niz poticajnih tumačenja gotovo je nepregledan. Kroz desetljeća ustrajna čitanja i vrjednovanja ustalile su se i teme porijekla, zavičaja, provincije, uloge umjetnosti, slikarstva napose. Psihološka napetost koja se uspostavlja između Filipa, Bobočke, Baločanskoga i Kyrialesa intenzitetom i fatalnošću daje romanu ton furioznosti, dramatičnosti, nastranosti i agresivnosti kakvih u *Zloj ljubavi* i njezinoj pritajenoj i subtilnoj osjećajnosti, iako autentičnoj i vješto pripovjedno posredovanoj, ni na jednom mjestu nema. Među mnogobrojnim vrsnim tumačenjima *Povratka Filipa Latinovicza* upućujemo, egzemplarno, na čitanja D. Cvitana (1963.), I. Frangeša (1964.), *Razgovore s Miroslavom Krležom* P. Matvejevića, gdje sam pisac nudi uvjerljiva tumačenja, i među novijima na M. Grizelja (2016.). Cjelovite interpretacije oblikovali su i Š. Vučetić, M. Vaupotić, S. Lasić, M. Engelsfeld, R. Vučković, V. Žmegač, Z. Malić.

43 Uputno je razlikovati *décadence* od dekadencije: prvo je književnopovijesna i kulturnopovijesna kategorija koja se odnosi na književnost zadnje trećine XIX. stoljeća, a dekadencija je etički kompleks kojem se pridružuju morbidnost, raspad, smrt (M. Grizelj, 2016: *Filip i décadence, Filip i dekadencija...*, str. 151). Za potpuniji opis razlika između dviju dekadencija, poljske i hrvatske, trebalo bi uvrstiti cijeli niz drugih proza u poredbeno čitanje, no iz naša dva primjera jasno je da je Krležina dekadencija paradigmatička, izravno poveziva s književnopovijesnim pojmom epohe dekadencije, dok je u Nałkowske dekadencija, ili bolje, dekadentnost, sporadično obilježje psihologije likova, koje ne bismo ipak vezivali uz programsku dekadenciju modernizma *fin de siècle*. Indikativno je da se u ovoj usporedbi Krleža očituje kao autor paradigmatičkoga modernizma (kojemu je u središtu godina 1900., iako je Krleža nesporno autor postestetističke epohe te nećemo generalizirati na osnovi usporedbe s Nałkowskom o njegovim poetičkim granicama), dok je Nałkowska tipičan međuratni, poetički eklektičan autor, koji se u osnovi zanima za psihologiju intimnih odnosa, kao lajtmotiv tzv. ženskoga pisma. Koliko god ne kanimo Nałkowsku suziti na ženskost njezinih tema i psihološkoga pristupa, nedvojbeno je njezin prozni diskurs impregniran privatnim pogledom na ženski položaj u društvu, na društveni položaj s obzirom na brak i brakolomstvo, na uopće službu žene u zajednici, utoliko bi bilo tendenciozno roman *Zla ljubav* lišiti te perspektive, iako je nedostatna i ne iscrpljuje temu duševnosti i psihološke konstitucije likova.

zadaća vlastite karijere, održavanje privida sretnoga braka i pokušaja kidanja konvencija, što djelomično čini otvoreno priznavši preljub (signifikantno je, za bračnu psihologiju kako je vidi Nałkowska, da »priznanje« ne verbalizira Agnieszki, štoviše njoj se nastavlja, unatoč očiglednom, suprotstavljati, nego činom, kad se otvoreno pokazuje u društvu s Renatom). Bobočkin parnjak u takvu bi ključu bila Renata, naoko diskretna, delikatna dama, no iznutra »ranjava«, kako Krleža opisuje Bobočku. Iako i Blizbor sve riskira zbog svoje drugima nejasne privrženosti naoko suzdržanoj Renati, rasplet je, očekivano, posve drukčiji. Moglo bi se, *cum grano salis*, zaključiti da se u poljskom romanu kliše o poljskom suzdržanom temperamentu, u kojemu se dužnost nadređuje užitku, ne doima stereotipom nego uvjerljivim krajem dramatične ljubavničke epizode čiju je strast moralo nadvladati razumsko razrješenje. Krleža dakako svojim junacima nije priuštio »junački«, dostojanstven uzmak; skončaju u fatalističkom raspletu, u kojemu se nikoga ne pošteđuje, iako Filip ostaje na životu, ali sam, naposljetku svjestan istine za kojom je tragao, koja ga dakako ne ispunjava. Završetak je Krležina romana klasični tragični epilog bez katarze, završetak je pak *Zle ljubavi* »veliko pospremanje«: »Obično mislimo da se onda kad čovjek u životu igra kakvu zlu ulogu neka naročita promjena zbiva također i u ženâ, koje nose u sebi tajnu instinkta; genij ženskosti. Mislimo o njima, da one vazda donose sa sobom opasnost za tuđu ljubav, da one prijete porodicama, da dolaze izvana da izvode drame. Ali zar su te žene drukčije nego sve druge? Ili može da bude takvom svaka — u stalnom nekom sklopu događaja i prilika, u nekom času života, kad se dolazi na vršak ili se doživljuje preokret. Zar ne može svaka da postane okrutnom i opasnom, ako ustreba i ako to zatraži nova njezina sreća?«. ⁴⁴ Što je u *Filipu* dovedeno do fatalna i pogubna raspleta, u *Zloj ljubavi* relativizira se na mjeru životne pomirenosti. Filip ostaje sam u svojoj propasti, Agnieszka se vraća u svoj konvencionalni život. I njegova samoća i njezin brak metafore su životnih iluzija i egzistencijalne neusidrenosti na koju su osuđeni.

Dvije su ključne sličnosti *Zle ljubavi* i *Povratka Filipa Latinovicza*, romana koji, po našem sudu, anticipiraju poetiku egzistencijalističkoga modernizma: prva je rasap identiteta pojedinca, druga je njegova ograničena i uvjetovana sposobnost emocionalne razmjene s okolinom. To kako se osjeća Agnieszka, koja je pravi Filipov aktantski pandan (oboje su u osnovi pasivni prema svojem stanju; isprva žovijalna i društvena, kako postupno spoznaje svoju nevolju, Agnieszka se posve pasivizira, oklijevajući, u rastrojenu duševnom stanju, treba li se suočiti ili naprosto prepustiti), ona to ne može objasniti drugima, dok je istodobno svjesna da je njezina unutrašnja drama izravno uzrokovana ponašanjima i emocijama drugih. Taj Drugi njoj ostaje dalek. Agnieszka u psihološkim

44 Z. Nałkowska, 1932: *Zla ljubav...*, str. 220—221.

nijansama zadovoljava kriterij koji je autorica napisala u predgovoru⁴⁵ (naslovljenu *O sebi*) hrvatskom izdanju: »U prvim godinama svoga pisanja obraćala sam pogled svoj u dubinu same sebe, puna strogoga proučavanja i divljenja. Ja sam sama sebi bila mjerom stvari i kriterijem u prosuđivanju svijeta«. Filip je pak upravo traumatski obilježen svojom samoćom; i kad je okružen drugima, ostaje osamljen i neshvaćen. Na razini pripovjedne tehnike ni Krleža ni Nałkowska ne napuštaju linearnu kompoziciju, iako pripovjedačica *Zle ljubavi* pripovijeda u analepsi, prisjećajući se događaja kojima je svjedočila i koji su središnja radnja romana (analeptičkih epizoda ima i u *Filipu*, u prisjećanjima na prošlost u uvodnom ekspozeu, netom nakon vremena povratka). Poveznica koja smješta ta dva romana na istu modernističku os jest sljedeća: Krležin roman »ne dopušta bijeg u imaginarno«,⁴⁶ ne pristaje na zastarjelu ideologiju građanskoga života, kao što kraj *Zle ljubavi* sugerira deziluzioniranu situaciju između protagonista, koji se doduše moraju vratiti u ljušturu svojega građanskoga odgoja i ponašanja, što Filip ne mora, budući da je njegova početna pozicija drukčija, on naime kreće s dna, kao pojedinac koji ne zna pravo ni tko je ni čiji je te se nema čemu ni vratiti. I Krleža i Nałkowska potkopavaju građanski moral otkrivajući mu naličje, Krleža brutalno i ekstremno, Nałkowska subjektivistički. Zato kod Krleže sve vodi u neizbježnu katastrofu, u *Zloj ljubavi* pripovjedačica se nastavlja kretati po površini građanske doličnosti, u pomirenoj rezignaciji. Ni jedna ni druga pripovijest ne razrješuju se u jednoznačnom finalu, Filip ostaje sam u svojem ništavilu (»Fabula se razvija zapravo tek u zadnjem poglavlju i — ne dovrši se. Roman je nedovršen. To je opet jedan svežanj ili rukovet iz velikog njegovog plasta, iz kojeg su iščupani Glembayevi i tako dalje),⁴⁷ Blizborovi se, nepomireni emocionalno, vraćaju u kutiju građanske rutine.

Razlike između dvaju romana ne mogu se svesti na očit različit odnos prema kompleksu građanske kulture i razini kritike koja se prema toj odumirućoj kulturi u tekstu manifestira. Naime, propast građanskoga stila života nije glavna tema tih romana. »Postgrađanski« modus kojemu je svojstvena disparatnost forme,⁴⁸ tvrdi M. Grizelj, »simptomatičan je za ambivalentno i disparatno me-

45 Roman je tiskan s kratkim bilješkama: *Zla ljubav, roman iz poljske provincije*. Zabavna biblioteka (uređuje N. Andrić). Zagreb 1932. Na kraju romana: prevela dr. Zdenka Marković. Uvod je potpisala autorica, *U Zagrebu, 18. siječnja 1932*. Tada je bila treći put u Zagrebu. (»Bit će sretna ako i ovo djelo, kao i pređašnja, bude novom vezom prijateljstva, koje me već veže s Jugoslavijom. Duboku hvalu izražavam ovom prilikom gospođi Zdenki Marković i gosp. Juliju Benešiću, izvrsnim mojim prevodiocima, koji su me ovim svojim trudom uveli u svoju domovinu«).

46 M. Grizelj, 2016: *Filip i décadence, Filip i dekadencija...*, str. 158. Autor se poziva na interpretaciju Petera Zime.

47 J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 375.

48 J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 162.

đuratno razdoblje«. ⁴⁹ Dodajmo, oba romana manifestiraju i postgrađanski spoznajni obzor i dispartatnost u formi (u formalnom smislu, različito se u njima ogleda ta dispartatnost; kod Krleže je oslonjena na karakterizaciju psihotične duševnosti glavnoga lika i s pomoću slobodnoga neupravnog govora usmjerena na dominantno njegov pogled na svijet i njegovu sliku o samome sebi, u *Zloj ljubavi* teret pripovjednoga strukturiranja psihičkoga i psihološkoga materijala sav je u rukama pripovjedačice i simulacije njezina neutralna glasa) no svojem postgrađanskom opredjeljenju daju različite perspektive: u *Filipu* ga se svodi na simboličko Ja, upućeno samo sebi, istinito samo u svojoj jedinstvenosti i osami; u *Zloj ljubavi* na povratak kolektivitetu, zajednici, uređenoj društvenosti, koje pripovjedačica na koncu diskretno zagovara kao jamstvo unutarnjega mira i povratka sebi.

Zaključno razmatranje: skica modernoga subjekta u romanima *Zla ljubav* i *Povratak Filipa Latinovicza*

Mišljenje koje iznosimo na koncu naše usporedbe izdvojeno je iz cjeline iz metodološkoga razloga: nije nastalo kao posljedica pokušaja usidrenja obaju romana u teorije o međuratnom modernizmu nego je plod čitanja i uspoređivanja dvaju tekstova, što je posljedica pak naše temeljne zaokupljenosti vezama hrvatske i poljske književnosti i potragom za protagonistima te dugotrajne, no krivudave i isprekidane povezanosti (»Krleža se strašno boji da ne bi bio smatran nekim službenim polonofilom«). ⁵⁰ Krleža i Nałkowska stoga su u našem čitanju manje empirijski nositelji međuratnih proznih poetika, više paradigmatički akteri koji su nastavili putem hrvatsko-poljske književne uzajamnosti, koja je imala nekoliko intenzivnih pa i dramatičnih epizoda tijekom XIX. stoljeća, da bi utihnula u međuraću, kad hrvatsku polonofiliju na životu održavaju filološki, u osnovi privatni naponi Julija Benešića i Zdenke Marković da ponajprije sačuvaju kontakte i stvarna prijateljstva, a potom i da održe živima kanale književne razmjene, napose prijevodne. Uzajamnost poetika nastaje onkraj stvarnih susreta i nije

49 »Sada biramo epohe za svoju biografiju“, ja samo onu u kojoj živim«, bilježi Nałkowska u dnevniku, na kraju službenoga dijela beogradskoga kongresa, u, pokazat će se, oproštajnom razgovoru s Krležom (H. Kirchner, 1971: *Jugoslaveni u Dnevniku Zofie Nałkowske...*, str. 75), što samo potvrđuje koliko su bili svjesni promjene paradigme i nemogućnosti da se u poraću književno i životno nastavi predratnim putem.

50 J. Benešić, 1981: *Osam godina u Varšavi...*, str. 385. Riječ je o Krležinoj suzdržanosti pri posjetu M. Zdziechowskom u Vilniusu, zaslužnom slavistu i kroatistu (»Starac ga je fascinirao svojom dobrodušnom izjavom o ljubavi prema Hrvatima i Zagrebu«).

pitanje kulturne povijesti nego pitanje unutarnjega, imanentnog književnog razvoja i toka dviju književnosti, dvaju procesa koji, iako dijele točke koje uvjetno možemo držati dokazima uzajamnosti, teku odjelito.

Romani *Zla ljubav i Povratak Filipa Latinovicza* dijele temeljnu odliku među-ratne modernosti: u njihovu je središtu moderni subjekt koji je pripovjedno oblikovan kao dijagnoza čovjeka XX. stoljeća. Nama današnjima ta se modernost može doimati podrazumijevajuća, nakon iskustva modernoga romana do kraja stoljeća. No 1920-ih, što je formativno poetičko razdoblje oboje autora, modernost se prepoznaje kao svjesnost da je kraj jednoga svijeta nastupio neumitno i da je novo stoljeće donijelo prijepore koje pojedinac tek treba egzistencijalno razriješiti. »No da li je moguće: *oplakivati sebe, pokopati se i — dalje živjeti?*«. ⁵¹ Filip Latinovicz i Pavel Blizbor metonimije su modernoga čovjeka na kraju jedne društvene paradigme, doba koje obilježuju nestalnost i promjena i kojem se jasno nazire kraj a još se ne vidi početak novoga. Odras te promjenjivosti, koja još nema svoj jasan smjer jer se nad njom nadvija slutnja tragična preokreta i novoga rata, nedvojen je u Filipovim promišljanjima o modernoj umjetnosti i slikarstvu no i kao poetički znak koji upućuje na to da se roman u kojem se očituje ta agonična promjenjivost nema na što osloniti, temelji su mu izmaknuti, a novi tek u potencijalnu nastajanju. I Filip i Blizbori pripadaju društvu koje je na svojem kronološkom kraju, građanskoj svakidašnjici stiješnjenosti između dvaju ratova, s traumama Velikoga rata i slutnjom da je jedino obilježje njihove sadašnjice privremenost. Usto, stari obrasci nisu napušteni, samo su poprimili perfidnije, pritajene oblike, no likovi u obama romanima još su uvijek stegnuti životom maloga grada, usporenošću i skućenošću kao odlikama mentaliteta, pri čem svoja skretanja s malograđanskoga kolosijeka sve teže skrivaju te im je nužna stoga unutarnja, psihološka cenzura. Riječju, *mal du siècle*: međuratno doba donijelo je, nakon privida oslobođenja i novoga početka, nove nemire i nesigurnosti, rastvaraju se i osporavaju stari autoriteti i tradicije no bez izgleda da se uspostave novi čvrsti kriteriji.

Društvene anomalije oduvijek su se prelijevale i navezivale na književnost i to dakako nije *differentia specifica* međuratnoga razdoblja. Zlosretnost je toga doba nemogućnost da se iskorači iz kompleksa tadašnje društvenosti, čije pojave obilježuje njihova prijelaznost i privremenost. Ostaju zarobljeni u vlastitoj dijalektici položaja *između*, »života u zgradama«. ⁵² Nesigurnost takva polo-

51 V. Pavletić, 1952: *Silueta modernog čovjeka u sutonu građanskog društva*. „Krugovi“, br. 2, str. 136 (kurziv Pavletićev).

52 Sintagmu je upotrijebio Z. Malić govoreći o dnevnicima Nałkowske iz ratnih godina, gdje bilježi njezino »razumijevanje stvarnosti kao egzistencijalne posebnosti /.../ drukčije po svemu od međuratne prethodnosti bez relacije naspram eventualne drukčije budućnosti« (Z. Malić, 2019: *Noć bez sna...*, str. 651). Malić dalje ponavlja svoju

žaja oblikuje antropologiju likova u obama romanima: postaju više simboli no životni primjeri, individualne duševne značajke pojedinačnih ličnosti podređuju se krupnim potezima kojima ocrtavaju duhovno stanje sredine. Njihova uvjerljivost nije stoga posljedica samo istančane psihološke karakterizacije (osobito je Nałkowska neujednačeno postupala u psihološkom portretiranju svojih likova, makar joj je to glavna tehnika karakterizacije, no nerijetko ju zamjenjuje digresija pripovjedačice koja pokroviteljski tumači postupke likova, ne dopuštajući uvijek da likovi u pripovjednoj liniji razvoja dominiraju vlastitim glasom) nego golemo potencijala njihove duševnosti i misaonosti, riječju vjerodostojna su građa za analizu egzistencijalnosti modernoga subjekta obilježena vremenitošću (međuraćem) i urušavanja iluzija njegove subjektivne spoznaje, čime se posredno, pokazat će se trajno, narušila antropocentrična slika svijeta europske građanske kulture, čiji je nositelj (neostvoreni) umjetnik, kao u *Filipu*, ili činovnik poratne birokratske klase, kao Paweł Blizbor. Moglo bi se sažeti da oba romana govore o modernom subjektu još mladoga XX. stoljeća u potrazi za smislom egzistencije i o propasti kao ishodu te potrage.

Naglašavajući srodnosti dvaju romana imali smo na umu širi paralelizam. Riječ je o dvoje autora koji pripadaju približno istom srednjoeuropskom književnom naraštaju i o dvama srodnim estetskim opredjeljenjima koja nastaju neovisno jedno o drugome. To je opredjeljenje *in summa* sadržavalo i dvije im zajedničke odlike, potrebu da se literarno oblikuje duhovno ozračje formativnih godina međuratnoga razdoblja i da se, unatoč subjektivističkim stilizacijama, u koje treba ubrojiti i nejednake doseg u psihološkoj karakterizaciji i motivaciji likova, korespondira s društvenom stvarnošću poratnih desetljeća, kojoj je glavno svojstvo rasap građanskoga racionalnoga duha, kriza građanske svijesti utemeljene na kolektivnim vrijednostima koje je međuratno društvo zbiljskim svojim duhovnim razvojem već bilo prevladalo. Ni Krleža ni Nałkowska nisu lišeni nostalgije prema propadajućem svijetu građanske kulture, što ne treba čitati kao manjak dosljednosti u njihovu spoznajnom i svjetonazorskom aparatu, nego kao znak zbiljske usidrenosti u duhovni trenutak na razmeđu 1920-ih i 1930-ih.

Njihov paralelizam nastaje izvan metafore »zle ljubavi« dvoje stvarnih ljudi, uhvaćenih u mrežu životnih ograničenja i nemogućnosti. Koliko god epizoda njihove životne i biografske međusobne skopčanosti bila kulturnopovijesno signifikantna, jer pripada trajno relevantnim mjestima u kronologiji hrvatsko-poljskih književnih veza, njihova je uzajamnost, prethodeći kulturnopovijesnoj epizodi koja ju je samo potvrdila, nastala onkraj varšavskih i pariških susreta. U tekstu romanâ.

tezu da su dnevnici žensko pismo, bitno drukčije, antinomično štoviše, u odnosu na Krležin dnevnik iz istih godina.

Bibliografija

- Benešić J., 1917: *O hrvatskom ritmu*. „Suvremenik“, t. 1, s. 35.
- Benešić J., 1981: *Osam godina u Varšavi (Kronika)*. „Rad JAZU“, t. 390, s. 244—530.
- Grizelj M., 2016: *Filip i décadence, Filip i dekadencija*. W: T. Brlek, red.: *Povratak Mirosława Krleža*. Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Kulturni centar Beograda, Hrvatsko semiotičko društvo, s. 149—163.
- Kirchner H., 1971: *Jugoslaveni u Dnevniku Zofie Nałkowske*. „Književna smotra“, t. 7, s. 69—77.
- Kirchner H., 1980: *Nałkowska i Krleža*. „Zbornik za slavistiku“, t. 19, s. 59—71.
- Klaić B., 1934: *Naša drama na varšavskoj pozornici. »Baronowa Lenbach« u prijevodu Zofie Nałkowske*. „Književnik“, t. 1, s. 45.
- Kraskowska E., 1996: *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*. „Teksty Drugie“, t. 4, s. 71—91.
- Krleža M., 1932: *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb, Minerva.
- Lasić S., 1989: *Krležologija ili povijest kritičke misli o Mirosłavu Krleži, I*. Zagreb, Globus.
- Malić Z., 2018: *Stazom pored druma*. Zagreb, Disput.
- Malić Z., 2019: *Noć bez sna*. Zagreb, Disput.
- Nałkowska Z., 1932: *Zła ljubav*. Zagreb, Zaklada Tiskare Narodnih novina.
- Nałkowska Z., 1948: *Medaljoni*. Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske.
- Nałkowska Z., 1957: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa, Czytelnik.
- Nałkowska Z., 1979: *Niedobra miłość*. Warszawa, Czytelnik.
- Pavletić V., 1952: *Silueta modernog čovjeka u sutonu građanskog društva*. „Krugovi“, t. 2, s. 136—139.
- Wierzbicki J., 1977: „Svjetlokruzi saznanja“ i „mračna, tvrdoglava stvarnost“. *Mirosłav Krleža prema evropskom duhovnom kontekstu*. „Dijalog“, t. 4, s. 95—113.

Tea Rogić Musa

Međuratni modernizam:

**Nałkowska i Krleža — metafora »zle ljubavi«
poljske i hrvatske književnosti**

SAŽETAK | U radu se pokušava elaborirati narav paralelizma između dvaju modernizama, onako kako su se znakovi književne epohe očitovali u ovdje izabranim proznim djelima Zofje Nałkowske i Mirosława Krleža. Sama činjenica da je u sinkroniji s uzletom recepcije njezinih djela u domaćoj, poljskoj sredini Nałkowska prevedena na hrvatski jezik nema relevantnost kao književnopovijesni predmet ako se u raspravu ne uključi

pitanje, čiji je odgovor krajnji cilj ovoga rada, pripadaju li Nałkowska i Krleža istoj vrsti europskoga modernizma i što taj pojam u poljskoj i hrvatskoj književnosti označuje u međuratnom razdoblju.

KLJUČNE RIJEČI | Zofia Nałkowska, Miroslav Krleža, modernizam u međuratnoj prozi, hrvatsko-poljske književne veze

Tea Rogić Musa

Interwar Modernism:

**Nałkowska and Krleža — The Metaphor of the »Evil Love«
between Polish and Croatian Literature**

SUMMARY | We shall attempt to elaborate the nature of the parallelism between the two Modernisms, in the manner that the characteristics of the literary epoch manifested in the mentioned prose works of Zofia Nałkowska and Miroslav Krleža. The fact that Nałkowska was translated into Croatian at the same time when her works were becoming more well-received in Polish circles has no relevance as a literary history subject unless the question of whether Nałkowska and Krleža belong to the same kind of European Modernism and what this term means in Polish and Croatian literature in the interwar period is not addressed in this discussion. Providing an answer to this question is the end goal of this paper.

KEYWORDS | Zofia Nałkowska, Miroslav Krleža, modernism in interwar prose, Croatian-Polish literary connections

TEA ROGIĆ MUSA | rođena je 1980., diplomirala je 2004. hrvatski jezik i književnost i poljski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je završila doktorski studij komparativne književnosti, doktoriravši 2009. tezom Metaforika u pjesništvu Krakovske avangarde. Radi od 2004. u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža. Znanstvene radove, eseje i kritike objavljuje na hrvatskome i poljskome od 2005. u hrvatskim i stranim znanstvenim i književnim časopisima i zbornicima. Bavi se povijesnim poetikama novijega pjesništva u hrvatskoj i poljskoj književnosti.



Problem sceniczności w polskim przekładzie

Trylogii dubrownickiej Iva Vojnovicia

The Problem of Performability in the Polish Translation of *A Trilogy of Dubrovnik* by Ivo Vojnović

Magdalena Ślawska



<https://orcid.org/0000-0002-9158-6988>

UNIVERSITY OF WROCLAW

magdalena.slawska@uwr.edu.pl

Data zgłoszenia: 15.12.2020 r. | Data akceptacji: 26.04.2021 r.

ABSTRACT | The aim of the paper is to carry out a comparative analysis of the Polish translation of one of the most important Croatian modernist dramas *A Trilogy of Dubrovnik*. Ivo Vojnović's text from 1900 was translated into Polish relatively quickly. Its first excerpts were published as early as 1904. The translation of the entire text by Helena d'Abancourt de Franqueville appeared in the periodical "Przegląd Polski" in 1906, and the book version was published in 1910. In the same year, the play was also staged in the theatre. The article focuses primarily on the problem of the performability of the translation, understood as a reflection of theatrical signs encrypted in the source text and visible in the translation, and shows what translation difficulties are associated with it.

KEYWORDS | *A Trilogy of Dubrovnik*, Ivo Vojnović, performability, translation, reception process

Wprowadzenie

Modernizm chorwacki, który jak pozostałe modernizmy słowiańskie narodził się w atmosferze politycznego rozpadu, jest rozległym, wielokierunkowym i skomplikowanym zagadnieniem badawczym¹. W okresie tym nastąpiło otwarcie na Zachód, gdzie młodzi twórcy szukali wzorów. Służyło to również zbliżeniu do „centrum nowoczesności” i wyrównaniu poziomu artystycznego.

Wszak do tej pory — jak stwierdza Julian Kornhauser — literatury mniejszych narodów słowiańskich odczuwały kompleks niższości, wynikający z wyraźnego zapóźnienia procesów historycznoliterackich, co prowadziło do nakładania się prądów w celu nadrobienia zaległości².

Modernizm chorwacki oprócz wartości oryginalnych i nowych paralelnie wprowadzał zatem również te, które w innych krajach już od dawna oddziaływały na procesy historycznoliterackie, a łącznikiem pomiędzy epoką odchodzącą a nową stał się naturalizm, o czym Branko Drechsler pisze:

Wystąpienie naszej moderny nie odpowiada w żadnym stopniu temu, co dzieje się gdzie indziej [...]. Gdzie indziej toczy się walka o odrębne wartości artystycz-

- 1 Złożony i wielowymiarowy charakter modernizmu chorwackiego ukazują między innymi problemy periodyzacyjne. W literaturze przedmiotu funkcjonuje kilka propozycji wyznaczenia ram czasowych epoki. Miroslav Šicel datuje modernizm na lata 1895—1914, a więc od ważnego wydarzenia politycznego w Zagrzebiu, jakim było spalenie flagi węgierskiej podczas pobytu cesarza Franciszka Józefa, do wybuchu pierwszej wojny światowej. Zob. M. Šicel, 1966: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb, Matica Hrvatska, s. 129. Z kolei Milan Marijanović zamyka modernizm chorwacki w latach 1897—1902, tj. od chwili zawiązania się trzech pierwszych czasopism młodej generacji („Hrvatska misao”, „Mladost”, „Nova Nada”) do momentu zamknięcia czasopisma „Život” i grupowania się ruchu Postępowej Młodzieży wokół nowej edycji pisma „Hrvatska misao”. Zob. M. Marijanović, 1951: *Hrvatska moderna: izbor književne kritike*. T. 1. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 6. Natomiast zdaniem Juliana Kornhausera, początek chorwackiej moderny przypada na rok 1897, a koniec na rok 1912, tj. od założenia czasopism „Hrvatska misao” w Pradze i „Mladost” w Wiedniu do wystąpienia najmłodszego pokolenia. W roku 1912 ukazuje się także ostatni tom czynnego modernisty Milana Begovicia, co zostało przez badacza uznane za symboliczne zamknięcie okresu. Zob. J. Kornhauser, 1978: *Od mitu do konkretno. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 18. O złożoności epoki świadczy również fakt, że w okresie tym przenika się działalność trzech pokoleń literackich: starszego, związanego z ideami realizmu, młodego pokolenia związanego z ruchem modernistycznym oraz pokolenia najmłodszego, wychodzącego naprzeciw awangardzie zachodnioeuropejskiej.
- 2 J. Kornhauser, 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 9.

ne, u nas wraz z moderną przenikają te same ogólne zasady artystyczne, które gdzie indziej naturalizm i realizm już dawno umocnił³.

Wpływy naturalizmu szczególnie widoczne były w prozie oraz dramacie, który reprezentował wysoki poziom artystyczny i, w porównaniu z pozostałymi mniejszymi literaturami słowiańskimi tego okresu, przyniósł najciekawsze osiągnięcia. Za pierwszą chorwacką sztukę naturalistyczną uznaje się tekst Iva Vojnovicia pt. *Ekvinocijo* z 1985 roku. Dramaty chorwackich naturalistów przełamywały tradycyjny, patetyczny repertuar i statyczność sceny. Charakteryzowały je żywy dialog, ostry konflikt i autentyczność w ukazywaniu społeczeństwa. Dominowała problematyka społeczna, a do najczęstszych motywów należały przemiany ekonomiczne, emigracja zarobkowa czy pogoń za pieniądzem. Zło, nędza oraz tragiczne dylematy ukazywano zazwyczaj w drastyczny sposób, co — jak pisze Kornhauser — „w oczywisty sposób klóciło się z wiedeńskimi, bulwarowymi wzorami, jakich pełno było na deskach Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu”⁴. W okresie modernizmu w obrębie dramatu chorwackiego dokonały się również poważne zmiany stylistyczne, takie jak redukcja monologu oraz rozbudowa didaskaliów, które zaczęły przeradzać się w samodzielne struktury narracyjne bądź liryczne.

Wymienione cechy charakteryzują dramatopisarstwo Iva Vojnovicia, które wyraźnie wyrastało ponad przeciętność i którego „nie da się zamknąć w jednej formule”⁵. Autor ma w dorobku osiem sztuk bardzo zróżnicowanych pod względem tematycznym. Oprócz typowych dla dramatu naturalistycznego zagadnień społecznych w kręgu jego zainteresowań znalazły się także: świat mityczny, historia narodowa Serbów i ich walki wyzwolenicze, kosmopolityczny świat artystów oraz analiza kobiecej duszy. Vojnović często posługiwał się symbolami i wykorzystywał całą sugestywną potęgę słowa. Wspólną cechą wszystkich jego sztuk jest liryzm, ekspresja oraz — jak to ujmuje Antun Barac — „jakaś »odświętność« i błyskotliwość”⁶, które wywoływały zachwyt. Vojnović zasłynął przede wszystkim jako piewca Dubrownika. W mieście tym toczy się akcja trzech jego sztuk (*Ekvinocijo*, *Maskarada na poddaszu*, *Trylogia dubrownicka*). Największe uznanie zyskała utrzymana w nastroju smutku i nostalgii *Trylogia*..., która przedstawia upadek miasta, poczynając od utraty niepodległości po wkroczeniu wojsk napoleońskich w 1806 roku, poprzez zapasć materialną rodów

3 B. Drechsler, 1902: *Abnormalni momenat u razvitku hrvatske knjige*. „Mlada Hrvatska”, nr 1. Cyt. za: J. Kornhauser, 1978: *Od mitu do konkretno*..., s. 20.

4 J. Kornhauser, 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie*..., s. 29.

5 Ibidem, s. 30.

6 A. Barac, 1969: *Literatura narodów Jugosławii*. M. Krukowska, tłum. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 303.

patrycjuszowskich w latach 30. XIX wieku, aż po upadek moralny społeczeństwa na progu nowego stulecia. Artysta, przedstawiając koniec świata arystokracji i sławy ukochanego miasta, wyraził ogólnoludzki problem przemijania i śmierci, dzięki czemu jego dramat doskonale współbrzmiał z atmosferą epoki.

Sztuki Vojnovicia zyskały uznanie także poza granicami Chorwacji. Była to, rzecz jasna, zasługa tłumaczeń, o których Nevenka Košutić-Brozović pisze:

Wypowiadanie się na temat tłumaczeń utworów Iva Vojnovicia oznacza mówienie o zespole problemów. [...] Cały ten zbiór kwestii już zbadanych, badanych lub jeszcze niezbadanych przedstawia w swej złożoności jedyny w swym rodzaju fenomen, [...] który [...] do dziś nie ma sobie równych⁷.

Analizując opracowaną przez chorwacką badaczkę *Bibliografię przekładów dzieł scenicznych Vojnovicia*⁸, zauważyć można, że wiele tekstów zostało bardzo szybko przetłumaczonych na języki obce. Utwory te wkrótce po powstaniu były wystawiane na chorwackich scenach i zwracały uwagę dyrektorów teatrów europejskich, którzy następnie zlecali ich przekład⁹. Do Polski trafiły cztery sztuki — *Trylogia dubrownicka*, *Pani ze słonecznikiem*, *Maskarada na poddaszu* i *Śmierć matki Jugoviciów*, ale drukiem ukazały się przekłady zaledwie dwóch z nich — *Trylogii dubrownickiej* oraz *Pani ze słonecznikiem*. Przy czym jedynie w przypadku pierwszego utworu doszło do publikacji tłumaczenia całości tekstu¹⁰.

Dorobek Vojnovicia oraz jego recepcja w Polsce zostały stosunkowo dobrze zbadane przez polskich badaczy literatury chorwackiej. Monografie i artykuły na ten temat opracowali między innymi Józef Gołąbek, Jerzy Śliziński, Maria Znatowicz-Szczepeńska czy Włodzimierz Kot¹¹. Niestety nikt do tej pory nie

7 N. Košutić-Brozović, 1981: *O prijevodima Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 187 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

8 Zob. N. Košutić-Brozović, 1981: *Bibliografija prijevoda vojnovićevih scenskih djela*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 200—205.

9 Nie bez znaczenia był fakt, że Vojnović w latach 1907—1911 zatrudniony był na stanowisku dramaturga Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu.

10 Zob. I. Vojnović, 1906: *Trylogia dubrownicka*. H. d'Abancourt de Franqueville, tłum. „Przegląd Polski”, nr 2. Wydanie drugie ukazało się rok później. Zob. „Przegląd Polski” 1907, nr 1. W 1910 roku ukazało się wydanie książkowe. Zob. I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka*. H. d'Abancourt de Franqueville, tłum. Kraków, Spółka Wydawnicza Polska Czas.

11 Zob. J. Gołąbek, 1939: *Ivo Vojnović. Dramaturg jugosłowiański*. Lwów—Warszawa, Książnica Atlas; J. Gołąbek, 1939: *Ivo Vojnović i Poljaci*. Beograd, Štamparija Dragana Popovića; J. Śliziński, 1976: *Poeta Dubrownika*. „Iskry”, nr 4; W. Kot, 1963: *Dramat serbski - Szczepeńska, 1929: Poeta Dubrownika*. „Iskry”, nr 4; W. Kot, 1963: *Dramat serbski i chorwacki na scenach polskich do roku 1914*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 13; W. Kot, 1964: *Dramat jugosłowiański na scenach polskich*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 14.

zwrócił uwagi na kwestię tłumaczeń jego dramatów, a jest to zagadnienie niezwykle interesujące. Zauważyć można, że we współczesnych badaniach ukierunkowanych na problematykę modernizmu przekład cieszy się szczególnym zainteresowaniem, zwłaszcza jego rola w cyrkulacji modernistycznych poetyk i idei¹². Przekład ujmowany jest jako „manifestacja modernistycznej wrażliwości i samoświadomości kulturowej, kluczowa meta-kategoria analityczna modernizmu zdolna uchwycić swoistość modernistycznego uniwersum”¹³. Dociekania te koncentrują się przede wszystkim na roli tłumaczeń w procesie ewolucji poetyk modernistycznych oraz na wpływie tych poetyk na twórczość przekładową. Na polskim gruncie taka perspektywa badawcza dominuje w pracach Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz, która traktuje przekład modernistyczny jako „nazwę sprzecznych i wzajemnie się wykluczających tendencji, koncepcji, programów, realizacji, z których każde pragnie być ucieleśnieniem »nowoczesności« w praktyce translatorskiej”¹⁴. Badaczka wyodrębnia i opisuje osiem przeciwstawnych modeli przekładu modernistycznego (parnasistowski, symbolistyczny, neoklasycystyczny, konstruktywistyczny, kubistyczny, ekspresjonistyczny, manierystyczny i konceptualny), którym odpowiadają określone typy zachowań polegające na łagodzeniu bądź eksponowaniu konfliktów generowanych na styku odmiennych języków i kultur¹⁵. Uznanie danego przekładu za realizację jednego z wymienionych modeli odbywa się na podstawie właściwości układu translatorycznego tekstu, na który składają się:

status i funkcja przekładu w kulturze docelowej, przyjęta koncepcja ekwiwalencji, modalność przekładu, rodzaj strategii dyskursywnej przekładu i technika jego wykonania, rozumienie „zadania tłumacza”, stopień „widoczności” tłumacza, modus percepcji sensorycznej projektowany przez przekład, odbiorca idealny oraz rodzaj i kryteria doboru tekstów do tłumaczenia¹⁶.

Typologia ta unaocznia dynamikę modernistycznej praktyki przekładowej i jest pomocnym narzędziem badawczym. W swoich dociekaniach uwagę pragnę jednak skierować na kwestię sceniczności (teatralności) *Trylogii dubrownickiej*.

12 Zagadnienia „zwrotu translacyjnego” w badaniach nad modernizmem oraz przekładu ujmowanego jako dyskurs modernizmu szeroko omawia Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz. Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Górczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — język — kultura*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 45—90.

13 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2013: *Przekład w imperium symbolizmu*. W: P. Fast, W. Osadnik, red.: *Przekład — kolonizacja czy szansa?* Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, s. 11.

14 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny...*, s. 50.

15 Szerzej na ten temat zob. ibidem, s. 45—90.

16 Ibidem, s. 61.

Punktem wyjścia moich rozważań stało się założenie, że od początku prac nad tłumaczeniem dramatu Vojnovicia Helenie d'Abancourt przyświecała myśl o jego teatralnym przeznaczeniu, o czym świadczą decyzje translatorskie. Podanie ich analizie pozwoli naświetlić problemy tłumaczeniowe wiążące się z teatralnością tekstu dramatycznego. W tym celu w pierwszej kolejności przyjrę się teoretycznym ujęciom sceniczności, by następnie przejść do porównania wybranych elementów tworzących potencjał teatralny tekstu oryginalnego i przekładu. Pokażę, że dzięki zastosowanym przez tłumaczkę strategiom — wyobcowaniu, kompensacji i poetyzacji języka — potencjał ten uległ nieznaczącej modyfikacji, dzięki czemu polskie tłumaczenie pozostało otwarte na zjawiska akustyczne, rozlokowanie postaci na scenie, a także ich ruch, gestykulację, mimikę oraz użycie rekwizytów.

Sceniczność jako problem translologiczny

Określenie „sceniczność” jest — jak zauważa Wojciech Parchem — propozycją polskiego tłumaczenia angielskiego terminu *performability* stosowanego w anglojęzycznej literaturze przedmiotu¹⁷, „w polskim żargonie teatralnym oznacza [ono — M.Ś.] cechę, która warunkuje przydatność danego elementu dramatu lub przedstawienia dla sceny”¹⁸. Badacz podkreśla jednocześnie, że termin ten stosowany jest na gruncie translologii w różnych znaczeniach:

Po pierwsze, sceniczność tłumaczenia dramatu oznacza czysto fizyczną możliwość wykonania tekstu dramatycznego z naturalną wymową i niezakłóconym przeszkodami natury artykulacyjnej przekazem przesłania sztuki teatralnej. Po drugie, pojęcie to jest rozumiane jako odzwierciedlenie w tłumaczeniu znaków teatralnych zaszyfrowanych w tekście źródłowym¹⁹.

Drugie ujęcie tego zjawiska nabiera szczególnego znaczenia dla tłumacza, któremu „najtrudniej jest uciec z pułapki, jaka kryje się w sceniczności tekstów dramatycznych”²⁰. Powinien on bowiem odkryć ją i za pomocą odpowiednich środków językowych przenieść do tekstu przekładu, aby mogła zaistnieć w inscenizacji. Badacze zajmujący się kwestią sceniczności przekładu w różny sposób ujmują tekst docelowy i jego przeznaczenie. Część z nich, pisząc o tea-

17 Zob. W. Parchem, 2014: *Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem*. „Acta Philologica”, nr 45, s. 71.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 A. Kamińska, 2015: *Tłumacz kontra pleć, czyli sceniczność w przekładzie — Cloud Nine Caryl Churchill*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 170.

tralności, koncentruje się przede wszystkim na przekładzie rozumianym jako utwór literacki, który ukazuje się drukiem i następnie może zostać wystawiony na deskach teatru; inni natomiast, formułując spostrzeżenia na temat sceniczności, ograniczają się do tłumaczeń dramatów dokonywanych na potrzeby teatru. To drugie ujęcie bliskie jest takim teoretykom, jak: George E. Wellwarth, David Johnston, Reby Gostand, Mary Snell-Hornby czy Marion Peter Holt²¹. Ich zdaniem, tłumacze nie mogą

ograniczać się do pracy wyłącznie na papierze, lecz powinni wypracowywać swe dzieło, czytając je na głos i analizując nie tylko pod kątem ekwiwalencji znaczeniowej, ale także pod względem artykulacji tekstu. [...] Najlepiej byłoby, gdyby aktorzy mogli wysłuchać odczytanego tłumaczenia i ocenić jego sceniczny potencjał. [...] jedynie scena i werbalna interakcja aktorów daje tłumaczowi możliwość bezpośredniego zetknięcia z naturą języka teatralnego jako głównego elementu składowego przedstawienia²².

Należy zatem wskazać na istotną różnicę pomiędzy scenicznością tłumaczenia teatralnego a scenicznością przekładu tekstu dramatycznego. Poddam ją w artykule szczególnemu oglądowi.

Sceniczność tekstu dramatycznego wynika z „ontologicznego statusu dramatu jako dzieła rozpiętego pomiędzy literaturą a teatrem”²³. Mimo że minęły już czasy gorących sporów pomiędzy zwolennikami teatralnej i literackiej teorii dramatu, a w dobie multimedialności produkcji teatralnej — jak słusznie zauważa Aleksandra Kamińska — „członkom obydwu obozów wypadałoby rzeczwiście uznać, że nie warto już kruszyć kopii”²⁴, zagadnienie to jest od przeszło pięćdziesięciu lat wciąż aktualnym tematem dociekań teoretyków dramatu²⁵. Jako jedna z pierwszych problemem tym zainteresowała się włoska badaczka

21 Przegląd najważniejszych stanowisk na ten temat przedstawia Wojciech Parchem. Zob. W. Parchem, 2014: *Kwestia sceniczności tłumaczeń...*, s. 71—77.

22 Ibidem, s. 72.

23 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translologiczny*. W: W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zajac, red.: *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*. Kraków, Księgarnia Akademicka, s. 79.

24 A. Kamińska, 2015: *Tłumacz kontra pleć...*, s. 170.

25 Przeglądu najwcześniejszych rozważań naukowych poświęconych zagadnieniu sceniczności dokonała Susan Bassnett. Zob. S. Bassnett-McGuire, 1985: *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. W: T. Hermans, ed.: *The Manipulation of Literature*. New York, St. Martin Press, s. 87—102. Z kolei Agnieszka Romanowska zwraca uwagę, że pionierem badań nad kwestią sceniczności był Konstanty Stanisławski, który głęboką warstwę dramatu określał mianem podtekstu. Zdaniem badacza, jest to sens dramatu, który „nie jest bezpośrednio wyrażony w słowach, a który aktor sugeruje w przedstawieniu jako własną interpretację”. Cyt. za: A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 81.

Paola Gulli Pugliatti, stwierdzając, że jednostki tekstowe dramatu „powinny być traktowane jako językowy zapis potencjału scenicznego”²⁶. W podobnym tonie wypowiadała się także Susan Bassnett, brytyjska teoretyk przekładu, w której opinii tekst dramatyczny jest niekompletny (*incomplete*) w porównaniu z w pełni ukształtowanym dziełem, jakim jest inscenizacja, w której „zostaje zrealizowany pełny potencjał tekstu”²⁷. Zdaniem badaczki, zadanie, przed którym staje tłumacz dramatu, różni się znacznie od tego, z którym mierzą się tłumacze innego typu utworów. Bassnett zakłada bowiem obecność w utworze języka gestycznego, czy wręcz — jak pisze Agnieszka Romanowska — „tekstu gestycznego”²⁸, który aktor odkodowuje podczas tworzenia roli. Tłumacz powinien odkryć ten dodatkowy wymiar przestrzenny i gestyczny utworu, odkodować znaki ukryte w języku oryginału i w procesie tłumaczenia ponownie je zakodować w języku przekładu, uwzględniając przy tym różnice kulturowe w zakresie praktyk teatralnych²⁹. Jego zadanie tym jednak różni się od zadania aktora, że „nie ma dokonać interpretacji tekstu, lecz jedynie przekazać go w języku docelowym z całą jego potencjalnością”³⁰. Z biegiem czasu Bassnett zdała sobie sprawę, że ujmowana tak sceniczność jest pojęciem dalece niejasnym, a zadania, które stawiane są przed tłumaczem, czynią jego pracę właściwie niewykonalną, gdyż musiałby posiadać ponadludzkie zdolności, by — jak sama stwierdza — „traktować tekst dramatyczny jako odzwierciedlenie złożonego systemu znaków”³¹. W kolejnych szkicach badaczka zaczęła podważać własne spostrzeżenia, proponując jednocześnie, by tłumacze skoncentrowali się przede wszystkim na parajęzykowych cechach tekstu — wyrażeniach deiktycznych, pauzach, rytmie, intonacji oraz zmianach tonu i rejestru³².

Swoistą ucieczką z przekładowego impasu, wynikającego z konieczności odkrycia przez tłumaczy ukrytych w tekście dramatycznym możliwych zna-

26 Cyt. za: M. Randaccio, 2015: *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu*. A. Kamińska, tłum. „Przekładaniec”, nr 31, s. 11.

27 S. Bassnett, 2005: *Translation Studies*. Third edition. London—New York, Routledge Taylor&Francis Group, s. 124 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

28 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 83.

29 Zob. S. Bassnett, 2005: *Translation Studies...*, s. 126.

30 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 83.

31 S. Bassnett, 1991: *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. „Traduction, Terminologie, Redaction”, vol. 4, no 1, s. 100 [tłumaczenie moje — M.Ś.]. Dostępne w Internecie: <https://doi.org/10.7202/037084ar> [dostęp: 12.09.2020].

32 Zob. S. Bassnett, 1998: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*. W: S. Bassnett, A. Lefevere, eds.: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multilingual Matters, s. 91—108. Zob. także: A. Kamińska, 2015: *Tłumacz kontra pleć...*, s. 171—172.

czeń, stało się rozwiązanie zaproponowane przez Keira Elama, który w pracy *The semiotics of theatre and drama* zastosował — zgodnie zresztą z jej tytułem — konsekwentną dwudzielność, ujmując dramat i teatr jako zjawiska odrębne. Rozdzielając dwa typy tekstów — tekst dramatyczny (*dramatic text*) oraz tekst teatralny (*theatrical or performance text*)³³ — badacz dokonał jednocześnie rozróżnienia pomiędzy dyskursem dramatycznym (dialog rozgrywa się pomiędzy postaciami w tekście) i dyskursem teatralnym (dialog prowadzony jest między aktorami lub aktorem i widownią)³⁴. W jego opinii przedstawienie jedynie częściowo ograniczone jest wskazówkami zawartymi w tekście, tłumacz zatem w swojej pracy powinien skoncentrować się przede wszystkim na dyskursie dramatycznym, a więc dialogach prowadzonych przez postaci.

Kolejni badacze zwrócili jednak uwagę, że dialog w dramacie to coś więcej niż „wypowiadane słowa”³⁵. John Louis Styan podkreśla, że „dialog w dramacie działa na zasadzie współgrających kodów”³⁶. Informuje, w jaki sposób rozlokować aktorów na scenie, jak zmienia się ton i tempo wypowiedzianych przez nich kwestii czy w jaki sposób zaaranżować ruch sceniczny, by stworzyć emocjonalne napięcie pomiędzy sceną i widownią³⁷. O pozawerbalnej roli dialogu dramatycznego pisał również Patrice Pavis, twórca koncepcji słowogestu (*languagebody*). Termin ten oznacza „jedność wypowiadanego tekstu oraz towarzyszących temu wypowiedzianiu gestów, innymi słowy, specyficzną więź, którą tekst tworzy z gestem”³⁸. Związek ten jest, zdaniem badacza, uwarunkowany kulturowo. Każda wypowiedź językowa wiąże się bowiem w danej kulturze z określonym zasobem możliwości jej realizacji za pomocą dźwięku lub gestu. Dzięki przykładowi przedstawienie teatralne powinno odtworzyć słowogest, który wpisany jest w źródłowy tekst dramatyczny.

Jedną z najbardziej kompleksowych prób ujęcia sceniczności okazał się model zaproponowany przez Sophie Totzewą. Badaczka w swoich pracach posługuje się terminem „potencjał teatralny” (*theatrical potential*), którego mianem określa zdolność tekstu dramatycznego do generowania różnego rodzaju

33 Zob. K. Elam, 1994: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London—New York, Routledge, s. 2.

34 Szerzej na ten temat zob. ibidem, s. 20—60, 83—129.

35 J.L. Styan, 1960: *The Elements of Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 14 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

36 Ibidem [tłumaczenie moje — M.Ś.].

37 Szerzej na ten temat zob. ibidem.

38 P. Pavis, 1989: *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and the Post-modern Theatre*. W: H. Scolnicov, P. Holland, eds.: *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 36 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

znaków teatralnych. To „relacja semiotyczna pomiędzy werbalnymi i niewerbalnymi znakami oraz strukturami przedstawienia”³⁹, która:

W tekście dramatycznym [...] jest już do pewnego stopnia obecna [...], chociaż przedstawienie nie musi jej realizować. [...] Koncepcja potencjału teatralnego stawia sobie za cel wyjaśnienie, w jaki sposób różne cechy strukturalne tekstu dramatycznego stymulują i regulują integrację znaków teatralnych, aby stworzyć intersemiotyczne struktury znaczeniowe⁴⁰.

Cechy strukturalne, o których pisze Totzeva, wynikają z natury dramatu. Są to między innymi wielokontekstowość, relacja między tekstem głównym i tekstem pobocznym, dwie płaszczyzny komunikacji, napięcie zachodzące pomiędzy językiem mówionym i literackim, struktury redukujące oraz rekurencyjne⁴¹. Badaczka za cel stawia sobie wyjaśnienie, w jaki sposób postępować z nimi podczas transformacji tekstu, przy czym zakłada istnienie analogii pomiędzy tłumaczeniem na język obcy i inscenizacją⁴². Integracja przekładu oraz inscenizacji w obrębie wspólnego modelu dowodzi, że sceniczność tekstu dramatycznego jest nie tylko zagadnieniem teorii dramatu, lecz także jednym z podstawowych problemów przekładu sztuk teatralnych, czynności tłumacza bowiem mogą mieć znaczący wpływ na kształt przedstawienia. Zdaniem Totzevej, tłumacz musi „stworzyć takie struktury w języku docelowym, które przywoływałyby wszystkie niewerbalne znaki teatralne w przedstawieniu”⁴³. Zaproponowany model stał się pomocnym narzędziem pozwalającym zbadać procesy zachodzące w przekładzie dramatu, co czynię w dalszej części niniejszego szkicu.

Sceniczność *Trylogii dubrownickiej* a polski przekład

Badacze teatru zwracają uwagę, że inscenizacje są jedynie częściowo ograniczone wskazówkami zamieszczonymi w tekście pobocznym. W przypadku analizowanego dramatu Vojnovicia odnieść można inne wrażenie. Podczas pierwszego spotkania czytelnika z *Trylogią dubrownicką* uwagę zwracają didaskalia. Są one

39 S. Totzeva, 1999: *Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation*. W: J. Boase-Beier, M. Holman, eds.: *The Practice of Literary Translation Constraints and Creativity*. Manchester, St. Jerome Publishing, s. 81 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

40 Ibidem, s. 81—82 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

41 Zob. ibidem, s. 81—90. Szerzej na ten temat zob. S. Totzeva, 1995: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen, Gunter Narr Verlag. Dostępne w Internecie: <http://www.totzeva.de/content/diss.pdf> [dostęp: 19.09.2020].

42 Zob. S. Totzeva, 1999: *Realizing Theatrical Potential...*, s. 81.

43 Ibidem, s. 82 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

niezwykle rozwinięte i często spychają wypowiedzi bohaterów na dalszy plan. Część z nich ma wymiar technicznych wskazówek, które skierowane są przede wszystkim do aktorów oraz ekipy teatralnej, inne zaś przybierają charakter dygresji powieściowych i nadają się jedynie do czytania. Nikola Ivanišin, wypowiadając się na temat utworu *Vojnovicia*, zauważa, że:

Jego didaskalia są nie tylko niezwykle wyczerpującymi wskazówkami dla potencjalnego reżysera teatralnego, ale jednocześnie prozą o bardzo wysokim poziomie literacko-artystycznym. W tej „prozie”, jak i w całym dramacie [...] wyraźnie obecne są elementy liryki — liryczności, w związku z czym dramat jest zarówno epiką, jak i liryką, prawdziwym Dziełem, którego główną cechą jest zaskakująco doskonała skończoność⁴⁴.

Przykładami tej drugiej kategorii tekstu pobocznego są chociażby wstępy poprzedzające kolejne części *Trylogii dubrownickiej*. Didaskalia wprowadzające do pierwszej z nich liczą ponad stronę, do trzeciej zaś — trzy. Niemalże każda wypowiedź bohaterów poprzedzona jest tekstem pobocznym, niekiedy bardzo rozbudowanym i obszernym. Co więcej, *Vojnović* wprowadzając kolejne postaci, przedstawia je, opisuje i charakteryzuje, pozbawiając jednocześnie głosu. W dramacie wiele jest „milczących wypowiedzi”. Znakomitą ilustracją tego zabiegu odnajdujemy na początku części trzeciej, gdzie Gospar Lukša i Dum Martin, prowadząc dialog, milczą lub odpowiadają pojedynczymi słowami. Przed każdą z ich wypowiedzi pojawia się tekst poboczny, w którym autor informuje o wyglądzie postaci, jej zachowaniu, samopoczuciu, sposobie wypowiadania się oraz przemyśleniach. Badacze twórczości Chorwata podkreślają jednocześnie, że w jego dramatach didaskalia często nie mają związku z dialogiem, do którego się odnoszą, jednak — jak podkreśla Zvezdana Šarić — „jeśli nie będą szanowane lub zostaną pominięte czy zlekceważone w jakikolwiek inny sposób, stracimy jedno z obliczy dramatu”⁴⁵.

Didaskalia *Vojnovicia* należy potraktować jako „indywidualny, intencjonalny projekt inscenizacyjny i wyraz określonej estetyki teatralnej”⁴⁶. Dzięki nim

44 N. Ivanišin, 1981: *Originalnost „Dubrovačke trilogije”*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 152—153 [tłumaczenie moje — M.Ś.]. W podobnym tonie wypowiada się również Liliana Missoni: „Jego didaskalia często stanowią fragmenty pięknej prozy”. M. Missoni, 1981: *Realizam i dekadentizam u dramskoj strukturi Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 249 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

45 Z. Šarić, 1981: *Didaskalije u Vojnovićevim dramama*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 348 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

46 B. Bibik, 2016: *Translators vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy Oresteja Ajschylosa*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 19. W podobnym tonie wypowiada się również Patrice Pavis: „[wskazówki sceniczne]

autor nadaje utworowi jego potencjalny kształt teatralny. Poprzez niezwykle precyzyjnie napisany i naszpikowany szczegółami tekst poboczny objawia się — można powiedzieć — obsesja Vojnovicia pragnącego, aby jego sztuka została zrealizowana w identyczny sposób do tego, co jest zapisane. Didaskalia zawarte w *Trylogii dubrownickiej* nie pozostawiają bowiem wątpliwości, jak postaci powinny wyglądać i się wypowiadać, nie dają reżyserom swobody, możliwości wyboru ani dokonania samodzielnej oceny. Z tego też względu niektórzy badacze przyrównują dramaty Vojnovicia do szczegółowych scenariuszy, próbując analizować je przy użyciu narzędzi filmowych⁴⁷.

Wskazówki sceniczne znajdują się nie tylko w tekście pobocznym, lecz także głównym⁴⁸. Wyznaczników sceniczności, dzięki którym dramaty są wystawialne, trzeba zatem szukać w słowach wypowiedianych przez bohaterów, którzy są przede wszystkim konstruktami językowymi — wyłaniają się ze sztuki, a nie są w nią uprzednio włożeni⁴⁹. Ich język jest — jak podkreśla Barbara Bibik — „językiem gęstym, słowo jest [...] bowiem nośnikiem metafor, aluzji, obrazowania, także rytmu i metrum”⁵⁰. W mowie bohaterów zawiera się zapis ich emocji, ale również działań scenicznych, ruchu, gestykulacji oraz strony wizualnej. Pisząc o języku bohaterów *Trylogii dubrownickiej*, w pierwszej kolejności należy się odnieść do warstwy leksykalnej całego utworu. Vojnović, ukazując upadek Dubrownika i jego elit, wykorzystał język, którym posługiwało się to środowisko, a o którym Ivanišin pisze: „język środowiska, które od wieków miało własną literaturę i które przez wieki było ściśle związane z literaturą uznawaną wówczas za światową, czyli włoską. Język dubrownicko-florencki [...] jest najbardziej oryginalnym wyróżnikiem dramatu”⁵¹. Dodać również należy, że w tekście *Trylogii...* natknąć

powinny być badane jako informacje o wykorzystanych przez dramaturga konwencjach [...] oraz jako autorski projekt inscenizacyjny i wyraz określonej estetyki teatralnej”. P. Pavis, 1998: *Słownik terminów teatralnych*. A. Ubersfeld, wstęp. S. Świątek, tłum., oprac. uzupełnił. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 594.

47 Szerzej na ten temat zob. Z. Šarić, 1981: *Didaskalije u Vojnovićevim dramama...*, s. 348.

48 Relacja pomiędzy tekstem głównym a tekstem pobocznym jest jednym z elementów modelu potencjału scenicznego Sophii Totzevej. Badaczka podkreśla, że pewne wskazówki sceniczne w postaci znaków niewerbalnych są przeniesione do tekstu głównego. Są to tzw. wskazówki zredukowane, które obok wskazówek komentujących oraz współtworzących inscenizację tworzą trzy typy tekstu pobocznego w tekście dramatycznym. Wskazówki zredukowane generują szczególnie wysoki potencjał teatralny, co wynika z faktu, że potencjalne znaki niewerbalne są dość precyzyjnie określone w tekście głównym, nie będąc jednocześnie wyrażone wprost. Jest to możliwe dzięki temu, że budowanie znaczeń w dialogu dramatycznym dodatkowo wspiera kontekstualizacja. Zob. S. Totzeva, 1995: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes...*, s. 155.

49 J.L. Styan, 1960: *The Elements of Drama...*, s. 163.

50 B. Bibik, 2016: *Translatoris vestigia...*, s. 55.

51 N. Ivanišin, 1981: *Originalnost „Dubrovačke trilogije”...*, s. 155 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

się można na bardzo wiele zdań w całości zredagowanych w języku włoskim. Tłumaczka w krótkim wstępie do polskiego wydania podkreśla, że niezwykle pomocny okazał się dla niej przekład utworu na język włoski, którego dokonał sam Vojnović, a z którego, dzięki uprzejmości autora, wielokrotnie skorzystała. Włoską wersję dramatu uznać można za tekst pośredniczący w procesie przekładu. Helena d'Abancourt odwołuje się do niego wielokrotnie, uzupełniając tłumaczenie o kwestie, których nie ma w oryginale, a które pojawiają się w wersji włoskiej, o czym pisze w jednym z przypisów: „Korzystając z udzielonego mi tłumaczenia włoskiego, dokonanego przez autora, uzupełniam stamtąd tekst chorwacki rozjaśniającymi zwrotami, a których nie wyszczególniam, jeśli nie zmieniają treści”⁵². Tłumaczka często wskazuje również na różnice pojawiające się w obydwu wersjach⁵³, przy czym częściej skłania się ku włoskiemu przekładowi, a tłumaczenie tekstu chorwackiego zamieszcza w przypisie⁵⁴.

Próbując oddać specyficzną mowę Dubrowniczan, d'Abancourt nie wykorzystowała żadnego dialektu funkcjonującego na obszarze Polski. Jej tłumaczenie charakteryzuje piękna polszczyzna i wysoki styl, wszakże taka była kultura Raguzy. Z kolei wypowiedzi w języku włoskim pozostawiła w oryginalnej formie, a ich tłumaczenie podała w przypisach dolnych. Aby zrozumieć, jaki cel chciała osiągnąć tłumaczka, w pierwszej kolejności należy ustalić, jaką funkcję pełnią w tekście wyjściowym kwestie obcojęzyczne. Użycie przez Vojnovicia języka włoskiego miało takie samo zadanie, jak użycie dialektu — przybliżenie odbiorcy konkretnej rzeczywistości kulturowo-geograficznej, przy jednoczesnym zapewnieniu sobie estetyczno-ekspresyjnych możliwości wyrazu odmiennych od tych, które oferuje język chorwacki czy język dubrownicki⁵⁵. Tłumaczka zdecydowała się nie zastępować języka włoskiego żadnym z dialektów kultury docelowej, gdyż pociągałoby to za sobą pewną sprzeczność — wykorzystane elementy odsyłałyby do zupełnie odmiennej rzeczywistości pozajęzykowej niż ta, do której odnosi się język włoski użyty w tekście źródłowym. W wyniku zastosowania strategii wyobcowania przekład autorstwa d'Abancourt odznacza się daleko posuniętą zgodnością z oryginałem, która wynika, jak sądzę, z głębokiego szacunku i podziwu tłumaczki dla kultury dubrownickiej i twórczości Vojnovicia. Autorka przekładu jedynie w przypadku imion własnych postaci sięgnęła po zabiegi adaptacyjne, zastępując je polskimi ekwiwalentami lub stosując ich spolszczoną pisownię. Zdając sobie jednak sprawę z niebezpieczeństwa

52 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 20.

53 Zob. ibidem, przypisy dolne na s. 21, 30, 52.

54 Zob. ibidem, przypis dolny na s. 53.

55 Odwołuję się tu do zaproponowanej przez Jadwigę Miszałską typologii funkcji użycia dialektu w tekstach dramatycznych. Szerzej na ten temat zob. J. Miszałska, 2015: *Jak tłumaczyć dialekt we włoskich tekstach teatralnych*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 157–158.

związanego z niezrozumieniem utworu, postanowiła w formie przypisów wyjaśnić wybrane elementy nieznanego odbiorcy polskiemu. Tak postąpiła między innymi z nazwami geograficznymi, postaciami historycznymi czy określeniami odwołującymi się do dubrownickich realiów. Zastosowana przez tłumaczkę strategia wyobcowania przekłada się na odbiór sceniczny tekstu, który — jak podkreśla Jadwiga Miszalska — „w swym bezpośrednim kontakcie z publicznością musi zostać zrozumiany i wywołać natychmiastową reakcję”⁵⁶, oraz jego potencjał teatralny. Obecne w przekładzie elementy nacechowane kulturowo generują odmienną niż w oryginale interpretację wypowiedzianych słów, co przekłada się między innymi na intonację, mimikę i gest.

Przechodząc do analizy języka bohaterów Vojnovicia, podkreślić należy, że ich poglądy, postawę wobec otaczającej rzeczywistości zdradzają — jak stwierdza Ivanišin — tzw. detale (*sitnice*)⁵⁷. Są to najczęściej pojedyncze słowa lub wyrażenia, zaledwie w kilku przypadkach pełne zdania, które autor dramatu wyróżnił graficznie poprzez zastosowanie rozstrzelonej czcionki. Kryje się w nich również potencjał teatralny tekstu. Interesujący przykład takiego zabiegu, który Ivanišin określa także mianem *mala drama*⁵⁸, odnajdujemy w pierwszej części dramatu:

DŽIVO [...] Jeste li počeli, ah? Imali smo dosta bremena, čini mi se! — Tri dana diskusijoni u Senatu, a danas vas dan odika!... [...] Dunque, kako sam reko, mi capite; ne služi se ezaltavat, jer jedan bataljun prohodi put Boke. [...] A kad prođu...

NIKŠA [...] A ko prođu...⁵⁹

W polskim przekładzie zacytowany fragment rozmowy przyjął następujący kształt:

Dژیwo [...] Znowuście rozpoczęli, ba?! — Mieliliśmy, zdaje się, dosyć już na to czasu! Trzy dni dyskusji w senacie! A cały dzisiejszy dzień tutaj!... [...] A więc, tak jako rzekłem, rozumiecie mię; nie należy się egzaltować, dlatego, że jeden oddział francuski przemaszerować ma przez miasto [...] a gdy przejdą...

Niksza [...] Jeśli przejdą?...⁶⁰

56 Ibidem, s. 160.

57 Zob. N. Ivanišin, 1981: *Orginalnost „Dubrovačke trilogije”...*, s. 154.

58 Ibidem, s. 154.

59 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija*. W: Idem: *Geranium. Dubrovačka trilogija*. Zagreb, Mladost, s. 96.

60 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 32—33.

Spójnik *ako* Vojnović celowo wyróżnił graficznie, gdyż to on warunkuje przedstawioną sytuację dramatyczną — możliwość przemarszu wojsk francuskich przez Dubrownik lub pozostania ich w mieście, co ostatecznie się wydarzyło. Zwrot ten tworzy w przywołanym fragmencie miejsce wymagające teatralnego wypełnienia, które określić można jako „otwarte milczenie”. Określenie to oznacza — jak podkreśla Romanowska — „że miejsce niedookreślenia w tekście dramatycznym wymaga jakiegoś uzupełnienia za pomocą znaków pozasłownych: ruchu, gestu, mimiki itp.”⁶¹. W dramacie Vojnovicia wiele jest tego typu „drobiazgów”. Pojedyncze słowa (*gospar, možemo, neutrali, sad, oni, hoće, sve, država, ona* — w znaczeniu ‘śmierć, Senature), wyrażenia (*veliko vjeće, si or no*) oraz zdania („Bit ćete gori nego Dalmatinci!”⁶² czy „Još je dakle Republika živa”⁶³) podkreślają dramatyzm sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie. Rozstrzelony druk jest jednoznacznym sygnałem dla aktora i reżysera spektaklu. Sugeruje, że wyróżnione słowo powinno zostać w odpowiedni sposób wypowiedziane, zaakcentowane werbalnie i/lub gestykularnie. „Detale” te zostały dostrzeżone przez tłumaczkę, ale w polskim tłumaczeniu wyróżnione zostały inne słowa niż w oryginale. W jednej z wypowiedzi Orsata czytamy: „Da umiješ legat, Lucijo, sad bi znala što hoće rijeti: g o s p a r!”⁶⁴. Tymczasem Helena d’Abancourt podkreśla czasownik *czytać*: „Gdybyś umiała c z y t a ć, Łucyo, wiedziałabyś teraz co znaczy być panem”⁶⁵. Zabieg ten generuje subtelne zmiany w obrębie sugerowanych gestów, ruchu scenicznego czy użycia rekwizytu (listu). Bliski jest strategii kompensacji — podkreślenie innych słów niż w tekście źródłowym ma na celu odtworzenie podobnego efektu scenicznego.

Jednym z wyznaczników potencjału teatralnego zawartego w tekście dramatycznym są także powracające jednostki leksykalne. „Umożliwienie takiego echa w procesie przekładu jest — jak stwierdza Romanowska — zadaniem niezwykle trudnym”⁶⁶. Przykładami powracających elementów leksykalnych są w dramacie Vojnovicia formy osobowe czasowników *proći* i *doći*. Obecne są zwłaszcza w pierwszej części utworu i odnoszą się do zbliżających się do miasta oddziałów francuskich. Czasowniki te najczęściej występują w bezpośrednim sąsiedztwie, co — jak w poniższym przykładzie — dodatkowo generuje efekt dźwiękowy.

([...] *Na empire-uri bije metalni, prodirni, tanki zvuk 5 ura.*)

GOSPODA ANE (*na peti udarac izlazi s lijeve strane, kao i prije, beščutna, sanena,*

61 Zob. A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 98.

62 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 101.

63 Ibidem, s. 103.

64 Ibidem, s. 93.

65 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 29.

66 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 89.

ukočena. Došla do stolica, sjela, pustila ruke u skut, pa pogledala obrnuci samo glavu nalijevo i nadesno, kao da nešto ište. Zamrmlja uskošeno, kao čeljade koga puno stvari smeta): Da!... Što im je danas?... Nema Deše — nema Lucije — (pogledavši uru) — ni Kristine! (Kao malo dijete kad tiho jauče što su ga ostavili sama u tmići): Ajmeh!... niko ne sluša... niko!...

KRISTINA (rumena kao jabuka, mlada kao kaplja, u čednom dražesnom empire-odijelu od bijeloga đakoneta na sitne plave pahuljice s crljenom rusicom hlapačom o pojasu, zatrčala se, zapijehana, a sve titra na njoj od mladosti, veselja i zabune, od crnijeh zavojaka i crnijeh zjenica, pak sve dolje do malijeh, otvorenijeh, crnijeh sandala kroz koje vire, regbi smiju se, bijele, prozirne bjevče. Kad ugleda gospođu Anu, zaustavi se i stavi ruke na srce): Ajmeh! — gospo Ane!...

GOSPOĐA ANE (nije se ni obrnula, nije ni pogledala; tvrdo): Kristina!... Koja je ura?

KRISTINA (baci hitar pogled na uru, pak zabrinuto, dodavši do stolica): Ah!... znam: pet i pet minuta!... (Ište knjige, a približuje joj se nekako važno i tiho): Ah!... ma da vidite, gospo Ane! — da vidite što je na dvoru!...

GOSPOĐA ANE (k. g.): Kristina — gdje je tovjelica?

KRISTINA (brzo se prignula, našla je tovjelicu ispod stolica, pa joj je stavlja ispod noga. Ostade tako klečeći ispred nje i nastavlja živahno, veselo, puna smijeha, što joj otkriva prebijele zube): Sve trči!... sve se kupi! — pa svak hoće da ide do vrata od grada. — A mladići s kokardama na klobucima!... sve gospođe na funjestrama u penama i moskarima!...

GOSPOĐA ANE (nekako smeteno kao da ište što joj nešto smeta): Križe!... tu nešto vonja?!

KRISTINA (tražeći začas i ona): Nešto vonja?... a što? (Spomene se svoje rusice, pa je vadi iz njedara. S veselim smijehom): Ah!... moja rusica, gospo Ane!...

GOSPOĐA ANE (tvrdo, beščutno): Baci je, Križe... zaboljet će me glava!...

KRISTINA (stavljajući je u džep, s nestašnom naivnosti): Eto je tu! — neka spi. — Prostitute, gospo Ane!... Ma što ćete!... Frančezi dohodu!

GOSPOĐA ANE (nepomično kao idol od bjelokosti, a tvrdo, slovku po slovku): Frančezi p r o - h o - d u!⁶⁷

Aby peńniej zrozumieć znaczenie tego powtórzenia, przyjrzyjmy się potencjałowi teatralnemu zacytowanego fragmentu. Dzięki bardzo szczegółowemu tekstowi pobocznemu wiemy, gdzie i kiedy toczą się przedstawione wydarzenia oraz poznajemy okoliczności wejścia jednej z bohaterek (gospođa Ana) na scenę. Didaskalia nie informują natomiast, czy druga postać (Kristina) pojawia się na

67 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 88—89.

niej dopiero po pytaniu zadany przez panią Anę, czy była obecna już wcześniej, ale patrycjuszka nie zauważyła swej służącej. Pytanie o zapach świadczy o niemożliwości dostrzeżenia róży wpiętej w pasek Kristiny. Bohaterka zadaje zatem pytania, nie zwracając się bezpośrednio do Kristiny, co potwierdza wskazówka sceniczna, ale niewykluczone również, że w pokoju, w którym się znajdują, panuje półmrok. Pośrednią informację na ten temat odnajdujemy w tekście pobocznym: „Kao malo dijete kad tiho jauče što su ga ostavili sama u tmići”. Wskazówka ta dotyczy zachowania pani Any, ale użyte w niej porównanie do dziecka porzuconego w ciemności sugeruje również, jakie warunki panują na scenie. Użycie czasownika *vonjati* świadczy o potrzebie odpowiedniego rozlokowania aktorek — na tyle blisko siebie, by możliwe było wyczucie zapachu róży, ale by jednocześnie nie miały ze sobą bezpośredniego kontaktu wzrokowego — lub grania w taki sposób, jakby na scenie panował półmrok. Reakcja na zapach róży odzwierciedla rozdrażnienie pani Any, która tak naprawdę nie potrafi nazwać prawdziwego źródła swego niepokoju. Sygnał ten, docierając do służącej, prowokuje do zadania naiwnego pytania: „Nešto vonja?... a što?”. Bohaterka w obawie o zdrowie swojej pani chowa kwiat do kieszeni, mimo że ta prosiła o jego wyrzucenie. Zachowanie to świadczy o tym, że Kristina nie koncentruje się na słowach pani Any, ale wybiega myślami poza pokój, w którym się znajduje. Użyte trzykrotnie wykrzyknienie „Ah!” sugeruje jej roztargnienie. Podekscytowanie służącej zdradzają również jej kolejne wypowiedzi, w których informuje o tym, co dzieje się w mieście, chociaż pani Ana o to nie pytała. Wydarzenia, o których mówi służąca, toczą się poza sceną i widz nie ma prawa ich widzieć, ale fakt, że Kristina o nich opowiada, sugeruje, że ich odgłosy docierają na scenę. Tekst pozostaje zatem otwarty na zjawiska akustyczne mimo że w didaskaliach brak informacji na ten temat. Dialog między bohaterkami ukazuje ich odmienne nadzieje wiążące się ze zbliżającymi się do miasta wojskami napoleońskimi. Opozycję tę najpełniej odzwierciedlają ostatnie dwa zdania, w których pojawiają się czasowniki *nahodu* i *prohodu*. Powtórzony po sobie wywołują efekt echa podkreślającego napięcie sytuacji. Drugi czasownik został jednak rozbity na sylaby. Zabieg ten świadczy o tym, że bohaterka wyraźnie chce, aby służąca w końcu zrozumiała, że wojska francuskie nie pozostaną w mieście. Wyróżnienie graficzne czasownika jest również sygnałem, że miejsce to powinno zostać uzupełnione o towarzyszący wypowiedzi gest, mimikę czy ruch. Wypowiadając te słowa, pani Ana zapewne patrzy prosto w oczy służącej, musi zatem odwrócić głowę, może również wykonać inne ruchy, na przykład wstać, pokazując tym samym wyższość swojej racji. Sugestii tych nie odnajdujemy w didaskaliach, tekst jednak pozostaje otwarty na ruch sceniczny oraz gestykulację. Zobaczmy, w jaki sposób fragment ten został przetłumaczony na język polski.

([...]) *Empirowy zegar wydzwania metalicznym, przenikliwym, cienkim dźwiękiem godzinę piątą po południu.*

Pani Anna (*za piątym uderzeniem wchodzi z lewej strony, jak przedtem jakaś bez czucia, senna, sztywna. Doszła do stolika, usiadłszy opuściła ręce na kolana i spojrzała, obracając szybko głowę w prawo i w lewo, jakby czegoś szukając. Zamruczała niezadowolona, jak ludzie, których wiele rzeczy drażni*). No... cóż im dzisiaj się stało? Niema Deszy, niema Łucyi, (*spojrzawszy na zegar*) ani Krystyny! (*jak małe dziecko, żalące się z cicha, że je samotne zostawili*). Aj! Nikt nie słyszy... nikt.

Krystyna (*jak jabłko rumiana i młoda jak kropla rosy, w wdzięcznym stroju empire z białego batystu w błękitny rzucik, z czerwoną różą za paskiem; zbiegana, zdyszana, wszystko w niej tryska młodością, weselem i rozwichrzenie czarnych jej kędziorów i ciemne jej oczy aż do małych wyciętych czarnych pantofelków, z których rzeczy można wyzierają śmiejące się przezroczyście białe pończochy. Zoczywszy panią Annę, zatrzymała się, kładąc ręce na sercu*). Ojej! pani Anno!

Pani Anna (*nie odwracając się, ani spoglądając, twardo*). Krystyno! która godzina?

Krystyna (*rzuciła szybkie spojrzenie na zegar i zmartwiona doszedłszy do stolika*). A! wiem: pięć minut po piątej (*szuka książek, ale zbliżając się do niej, mówi nieco z przejęciem i cicho*). Ach! ale widzicie pani Anno — widzicie co się dzieje na dworze!...

Pani Anna (*jak wyżej*). Krystyno, gdzie jest stołeczek?

Krystyna (*szybko się pochyliła, wyciągnęła stołeczek z pod stolika i postawiła pod nogi i tak klęcząc przed nią ciągnie dalej żywo, wesoło, pełna śmiechu, który jej odkrywa bielutkie zęby*). Wszystko spieszy, wszystko się skupia i każdy chce się dostać do bram miasta, młodzieńcy z kokardami na kapeluszach, panie wszystkie w oknach...

Pani Anna (*zaniepokojona, jakby szukająca czegoś, co jej zawadza*). Krysiu, tu coś pachnie?!

Krystyna (*szukając chwilę, poczem*). Coś pachnie?!... a co? (*przypominając sobie swoją różę, wyjmując ją z za paska. Z wesołym uśmiechem*). A!... to moja róża! pani Anno!

Pani Anna (*twardo i bezdźwięcznie*). Rzuć ją, Krysiu... rozboli mię głowa...

Krystyna (*chowając ją w zanadrze, z swawolną naiwnością*). O, niechaj tu będzie, niech śpi. Wybaczcie pani Anno! Ale cóż począć? Francuzi nadchodzą!

Pani Anna (*nieporuszona, jak bożek ze słoniowej kości, twardo, cedząc głoskę po głosce*). Francuzi prze-cho-dzą!⁶⁸

68 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 23—24.

Helenie d'Abancourt udało się zachować rym powtórzenia pokrewnych czasowników — *nadchodzą i przechodzą*, co nie pozostaje bez znaczenia dla potencjalnej realizacji scenicznej utworu. Drugi czasownik, podobnie jak w oryginale, został wyróżniony w sposób graficzny, co sugeruje, że miejsce to powinno zostać „zagrane” również ruchem, gestem czy mimiką. Polski przekład zachowuje także otwartość na zjawiska akustyczne — przez okno do pałacu Orsata mogą dobiegać odgłosy czy śpiew świętujących na ulicach Dubrownika mieszkańców. Wskazuje na to sposób wypowiedzania się bohaterki — w kwestiach bardzo często pojawiają się wykrzyknienia. Wiąże się to z kolei z możliwością pozawerbalnych uzupełnień, zwłaszcza w zakresie gestu i ruchu. Tekst pozostaje również otwarty na możliwość panującego na scenie półmroku. Użycie czasownika *pachnieć* świadczy o potrzebie odpowiedniego rozlokowania aktorek lub zagrania sceny w taki sposób, jakby wokół panował półmrok, chociaż w didaskaliach nie odnajdujemy takiej sugestii, tłumaczka bowiem zrezygnowała z pojawiającego się w oryginale porównania do dziecka w ciemności, akcentując poczucie osamotnienia: „jak małe dziecko, żalące się z cicha, że je samotne zostawili”.

Podczas analizy porównawczej moją uwagę zwrócił jeszcze jeden powtarzający się układ słowny — określenie *stareżina*, które w dramacie Vojnovicia pojawia się kilkukrotnie. Mianem tym nazwani zostali uosabiający wielowiekową tradycję Raguzy patrycjusze, którzy nie zgadzali się na wejście Francuzów do miasta. Po raz pierwszy określenie to pada z ust Orsata: „Ah!... kako je grubo gledat ovu strašivu, nečasnu smrt — — smrt starežina!...”⁶⁹. Pojawia się również w dialogu na następnej stronie tekstu:

LUKŠA [...] Frančezi su tu!

ORSAT [...] Živino!... Ko?... Ko ti je to reko?...

LUKŠA Eto, sad je došo Tomo i doveo kmeta koji govori da je vidio bajunete na Nuncijati!...

ORSAT [...] Ne, ne, to ne može da bude!

MARKO Nijesmo više na vrijeme!

NIKO Ko će slomiti one starežine?⁷⁰

Powtórzenie to zostało zachowane w przekładzie Heleny d'Abancourt:

Orsat [...] A! jak wstrętnie patrzeć na ową, pełną trwogi i pozbawioną czci śmierć — śmierć starców!...⁷¹

Luksza [...] Francuzi tuż!

69 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 86.

70 Ibidem, s. 87.

71 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 19.

Orsat [...] Bydlę! Kto! kto ci to powiedział?

Luksza Oto właśnie przyszedł Tomasz i przywiódł włościanina, który twierdzi,
że widział bagnety na Nuncyacie.

Orsat [...] Nie, nie, to nie może być!...

Marek Już po niewczasie nam!

Mikołaj Któż złamie tych starców?⁷²

Należałoby się zastanowić, czy użyty przez tłumaczkę ekwiwalent jest najlepszym rozwiązaniem, gdyż pola semantyczne rzeczowników *starzec* i *starež*, chociaż zbliżone, nie są tożsame. *Wielki słownik języka chorwackiego* podaje następującą definicję tego leksemu: „Starež — 1. wszystko, co zostało porzucone lub wyrzucone jako stare i zużyte, stare rzeczy, stare ubrania; 2. coś zepsutego; 3. — w żargonie starzy ludzie”⁷³. Z kolei *Słownik serbsko-chorwacko-polski* tłumaczy to określenie jako „starzyzna, rupiecie, graty, resztki, ostatki”⁷⁴. Użycie w polskim tłumaczeniu ekwiwalentu *starzec*, który nie wywołuje tak negatywnych skojarzeń jak rzeczownik *starež*, przeciwnie — kojarzy się z mądrością i dostojnością, generuje odmienny efekt. Zatarciu ulega kontekst „zbędności” i „zużycia” towarzyszący chorwackiemu określeniu. Inny jest też potencjał ekspresyjny wypowiedzi w języku polskim w porównaniu z tekstem oryginalnym, który z kolei implikuje gesty, użycie rekwizytów czy inne elementy pozajęzykowe.

O otwartości teatralnej utworu Vojnovicia świadczy również napięcie pomiędzy mową potoczną a językiem literackim. Komunikacja dramatyczna należy bowiem zarówno do języka mówionego, jak i literackiego, gdyż „zasady normy i konwencje mowy potocznej, czyli codziennej spontanicznej komunikacji, są materiałem, który dramaturg wykorzystuje w celu skonstruowania dialogu dramatycznego”⁷⁵. Poddaje on literackiej obróbce materiał zaczerpnięty z mowy codziennej, dzięki czemu do głosu dochodzi funkcja estetyczna języka. W *Trylogii dubrownickiej* zaobserwować to można przede wszystkim w „powieściowych” i „lirycznych” partiach tekstu pobocznego oraz w monologach, które niejednokrotnie stanowią popisy retoryczne i poetyckie. Porównując oryginał z polskim przekładem, zauważyłam, że tłumaczka nieraz posługuje się językiem bardziej poetyckim niż Vojnović, czego między innymi dowodzi przywołana wypowiedź:

72 Ibidem, s. 22.

73 L. Jojić et al., red., 2015: *Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika*. Zagreb, Školska knjiga, s. 1465 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

74 V. Frančić, red., 1987: *Słownik serbsko-chorwacko-polski*. T. 2. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 883.

75 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 93.

Orsat [...] Pamiętaj, żeśmy zapomnieli o czynach ojców naszych, odkąd tu na owe zabiegły skały — że dusza w nas zgasła i nie odbija światła onych mędrców, pieśniarzy, marynarzy, męczenników, którzy z tego gniazda uczynili ołtarz i zdobyli cześć naszemu rodowi niewolników! [...] I rzeknij w głębinie duszy swojej, żeśmy ostatnią latoroślą prastarych wybranych pokoleń, zwyrodniali, bez woli, bez krwi, bez mózgu — a gdy to wszystko rozważysz, Książę, rzeknij jeden tylko wyraz... jeden wyraz⁷⁶.

W tłumaczeniu Heleny d'Abancourt w miejscu czasownika *zaboraviti* pojawia się wyszukana metafora, a funkcja estetyczna manifestuje się również poprzez szyk przestawny i wyrafinowane słownictwo wprowadzające ton podniosły. Dodatkowo, poprzez liczne elementy leksykalne, semantycznie związane ze stagnacją i upadkiem („dusza w nas zgasła”, „ostatnia latorośl”, „zwyrodniali”, „bez woli”, „bez krwi”), podsycana jest atmosfera lęku. Orsat, zirytowany i przynębiony decyzją Księcia i Senatu, w swojej argumentacji odwołuje się do wielowiekowej tradycji wolnościowej Dubrownika. Użycie języka poetyckiego jeszcze bardziej podkreśla kontrast pomiędzy świetlaną przeszłością miasta a tym, co je czeka po wypuszczeniu Francuzów, oraz akcentuje mentalne oddalenie się Orsata od pozostałych postaci występujących w scenie. Trzeba pamiętać również o reakcjach tych „niemych świadków” jego wypowiedzi. Utwór generuje w tym miejscu „otwarte milczenie”, które powinno zostać teatralnie wypełnione ich bezsłowną reakcją. W moim odczuciu nastąpiło tu poszerzenie otwartości teatralnej tekstu, która daje aktorom cały szereg możliwości przedstawienia emocji przysłuchujących się postaci. W tym przypadku może to być niedowierzenie, ironia, strach, oburzenie, podziw czy litość.

Z kolei spośród cech języka mówionego charakteryzujących tekst dramatyczny Totzeva wymienia performatywność wypowiedzi i jej mocne osadzenie w kontekście sytuacyjnym, co jest następstwem wykorzystania w tekście wyrażań deiktycznych, znaków paralingwistycznych, struktur redukujących czy słownictwa potocznego. Podczas lektury *Trylogii dubrownickiej* zwraca uwagę silne osadzenie dialogów w sytuacji wypowiedzi poprzez zastosowanie wyrażań deiktycznych, a także licznych znaków zapytania, wielokropków i pauz, które

76 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 43—44. W oryginale fragment ten brzmi następująco: „[...] i pomisli da smo zaboravili sve što su naši stari učinili otkad su dobjegli na ove hridi — i da nam je duša utrnula, i da ne znamo više ko su bili oni naši mudraci naši pjesnici, naši pomorci, naši mučenic, koji su iz ovog gnijezda učinili otar, koji su spasili obraz ropskome našem rodu! [...] I reci u dubini tvoje duše, da smo zadnji ostanci prastarijih, izabranijeh pokoljenja bez volje, bez krvi, bez moždana — i kad sve to raspoznaš, kneže, reci jednu samo riječ... jednu samo...”. I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 104—105.

wskazują miejsca wymagające pozasłownego wypełnienia. Szczególną rolę w tekście Chorwata odgrywają pauzy. Šarić konstatuje, że przy ich użyciu autor doprowadził do perfekcji system budowania napięcia dramatycznego⁷⁷.

W tłumaczeniu utworu Vojnovicia odnaleźć można także wiele typowych dla języka mówionego wyrażeń eliptycznych, które są wyraźnie oznaczone graficznie, na przykład: „Tu panem — ja”⁷⁸ czy „Panem — ja”⁷⁹. W tekście źródłowym nie występują one w takim natężeniu jak w przekładzie. Aby zbadać, jaki cel przyświecał tłumaczce oraz jaki jest wpływ tej decyzji na potencjalną realizację sceniczną tekstu, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się teatralności jednego z fragmentów, w którym zabieg ten się pojawia.

KNEZ (*poklonivši se polako na lijevu i na desnu*): A sad... Eccellentissimi... dođite sa mno!... Valja da Lauriston vidi s kijem ima posla! — (*S prijašnjijem smiješkom*): — A kad prođu, odgovorit ću Antunu (*smiješeći se za sebe*): Koji je ono spirit! — He! he! — »Živi smo i vrag nas još nije odnio!« (*Obrće se da se uputi i opet se pokloni, ali još dublje svijem gosparima*): Gospari moj!... (*Ide put vrata. Svi mu se klanjaju*).

ORSAT (*koga su sve do sada mirili njegovi najbliži prijatelji, zaleti se u jedan mah i zatvorivši velika bijela vrata, stavi se ispred njih, tvrd, velik, kao Orlando, lice u lice knezu*): Ne!...

SVI (*s najrazličitijim čuvstvima u jednoj riječi*): Orsate!

DŽIVO (*s velikim glasom, regbi navalit će na Orsata*): Pusti ga!...

ORSAT (*nepomičan, slavan kao sv. Mihajlo na pragu raja, prezvučnim strašnim glasom*): Ne! — Ovo je kuća moja! — Ovo su vrata moja! Tu sam gospar ja!

KNEZ (*drhtav, skoro prestrašen, ali ne bez neke jadne veličine*): Orsate! — Tvoj sam knez!

ORSAT (*u neizrecivoj tuzi*): I zato jer si moj knez, eto me — — — ne koljena pred tobom! (*Baci mu se na koljena*).

SVI: Ah!... digni se!... Sudbine! — To je čovjek!... Što mu se to dogodilo? — Che ciarlato?⁸⁰

Scena ta jest niezwykle istotna, w niej bowiem zapada decyzja o wpuszczeniu wojsk francuskich do miasta, czemu Orsat gorączkowo próbuje zapobiec. Z tekstu pobocznego wiemy, że w pałacu patrycjusza panuje bardzo nerwowa atmosfera. Postaci są zdenerwowane, reagują w emocjonalny spo-

77 Zob. Z. Šarić, 1981: *Didaskalije u Vojnovičevim dramama...*, s. 348.

78 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrovnicka...*, s. 43.

79 Ibidem, s. 44.

80 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 104.

sób i mówią podniesionymi głosami, niekiedy wręcz krzyczą. Brak jednak szczegółowych informacji na temat ich gestów i ruchu. Tekst pozostaje zatem otwarty na uzupełnienie w tym zakresie. Sposób, w jaki wypowiadają się bohaterowie, sugeruje również, że w sali, w której się znajdują, jest głośno. Docierające z zewnątrz odgłosy (śpiewy, muzyka i okrzyki Dubrowniczian) zagłuszają wypowiedane kwestie i utrudniają komunikację, sprawiając przy tym, że z każdym kolejnym słowem atmosfera staje się coraz bardziej napięta. Mimo licznych wskazówek dotyczących rozlokowania postaci na scenie i ich wzajemnego ruchu tekst pozostaje otwarty na różne realizacje sceniczne. Didaskalia informują, że zebrani uspokajali Orsata, nie precyzuje jednak, w jaki sposób, co stwarza wiele możliwości pokazania tej sceny. Informacja: „zaleti se u jedan mah” sugeruje, że pozostałe postaci siłą powstrzymywały bohatera oraz że mogło dojść między nimi do szamotaniny. Z kolei padające z ust Dživo polecenie: „Pusti ga!” dobitnie podkreśla bezpośredniość kontaktu wzrokowego. Użycie czasownika w trybie rozkazującym umożliwia również co najmniej dwa rodzaje teatralnej realizacji tej wypowiedzi — zastąpienie Orsatowi drogi i pozbawienie go bezpośredniego kontaktu z Księciem lub próbę odciągnięcia go od drzwi, które blokuje, i tym samym stworzenie Księciu możliwości opuszczenia sali. W przypadku kolejnych wypowiedzi Orsata i Księcia uwagę należy zwrócić na składnię zdań i pozycję zaimków. Trzy kolejne kwestie Orsata („Ovo je kuća moja! — Ovo su vrata moja! Tu sam gospodar ja!”) mają identyczną budowę. Rozpoczyna je zaimek wskazujący (*to*) lub przysłówek (*tu*), następnie pojawia się czasownik (forma osobowa czasownika *biti*), rzeczownik i na końcu zaimek, dwukrotnie dzierżawczy i raz osobowy. Na wypowiedź Orsata Książę natychmiast odpowiada: „Tvoj sam knez!”. Użycie zaimków osobowych oraz dzierżawczych podkreśla wyraźnie nakreśloną relację opozycji między bohaterami. Zaimki są tu „swoistymi soczewkami koncentrującymi na krótki, ale jakże intensywny moment uwagę odbiorcy na relacji między bohaterami”⁸¹ i spełniają tę funkcję tym lepiej, że zostały umieszczone na końcu zdań. W zaimkach *moja* i *ja* pojawiających się tuż przed kropką jest więc zawarta ostateczność dodająca sytuacji niezwyklego dramatyizmu. Z kolei w odpowiedzi Księcia zaimek dzierżawczy pojawia się na początku zdania, co świadczy o próbie zapanowania nad Orsatem i pragnieniu udowodnienia mu, że nie ma racji. Ruchy i gesty postaci są w przypadku analizowanej wymiany zdań niezwykle istotnym aspektem budującym jej nerwowość i napięcie. W tekście pobocznym brak bezpośredniej informacji na temat ustawienia aktorów względem siebie; zawiera on natomiast sugestie

81 A. Romanowska, 2005: „Hamlet” po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładowe. Kraków, Księgarnia Akademicka, s. 111.

pewnej statyczności Księcia („drhtav, skoro prestrašen”), gdyż powszechnym objawem strachu jest przecież znieruchomienie. Założyć należy jednak, że bohaterowie zbliżają się do siebie. Potwierdza to zachowanie Orsata, gdy pada przed Księciem na kolana — co oznacza, że musi być tuż przy nim. Mamy tu zatem do czynienia ze wskazówką sceniczną „działającą wstecz”. Rozmowie Orsata z Księciem przysłuchują się pozostałe postaci. To, w jaki sposób się zachowują, pozostaje jednak w tekście niesprecyzowane. W didaskaliach pojawia się jedynie ogólnikowa informacja: „s najrazličitijim čuvstvima”. Interpretacja ich ruchów i gestów w konkretnej inscenizacji jako pogardliwych lub ukazujących współczucie czy akceptację będzie wpływała na wymowę całej sceny. Zobaczmy, czy w przekładzie Heleny d’Abancourt potencjał teatralny analizowanego fragmentu uległ modyfikacji.

Książę (*skłoniwszy się na prawo i lewo*). A teraz... Excellentissimi... pójdziecie za mną! Niech Lauriston widzi z kim ma do czynienia (*z jasnym uśmiechem*). A gdy przejdą... odpowiem księciu Sorgo: (*śmiejąc się do siebie z wewnętrznym ożywieniem*). Dyabeł sprytny, nie człowiek! „He! he! Żyjemy, i czart nas jeszcze nie porwał!” (*odwraca się zmiierzając ku wyjściu i znowu kłania się, ale głębiej, wszystkim panom*). Gosparowie moi!... (*idzie ku drzwiom, wszyscy mu się kłaniają*).

Orsat (*wyrywa się nagle z pośród przyjaciół, którzy go dotąd uspakajali, zamyka wielkie białe podwoje, staje przed nimi twardy, wielki jak Roland i w oczy Księciu rzuca okrzyk*). Nie!...

Wszyscy (*każdy z odmiennym uczuciem*). Orsacie!

Dziwo (*z rykiem, jakby chciał napaść na Orsata*). Puść go!...

Orsat (*nieporuszony, a jakiś potężny jak Miachał Anioł na progu straconego raju, piorunowym strasznym głosem*). Nie! — To jest mój dom! — To moje drzwi! — Tu panem — ja!

Książę (*drżący, prawie przestraszony, ale nie bez pewnej wielkości*). Orsacie! — Twoim Księciem jestem!

Orsat (*z niewysłowionym żalem*). I dlatego, że jesteś Księciem moim, otom — na kolanach przed tobą! (*klęka*).

Wszyscy A!... Powstań!... Wzniosłe!... A to człowiek!... Co mu się stało? — To szarlatan!...⁸²

Polski przekład bardzo dobrze oddaje napięcie między bohaterami, które zostaje spotęgowane przez liczne wykrzyknienia. Podobnie jak w oryginale, na plan pierwszy wysuwają się zaimki osobowe *ja* umieszczone w pozycji emfaticznej oraz zaimek dzierżawczy *mój* ulokowany na początku odpowiedzi Księcia.

82 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 42—43.

Dzięki elipsie zastosowanej w ostatnim zdaniu wypowiedzi Orsata: „Tu panem — ja!”, wszystkie trzy frazy wypowiedziane przez bohatera („To jest mój dom! — To moje drzwi! — Tu panem — ja!”) mają identyczną liczbę sylab. Zabieg ten nie wpływa na zmianę potencjału teatralnego sceny, która zachowuje otwartość co do ruchu i usytuowania postaci. Informacja zawarta w didaskaliach: „każdy z odmiennym uczuciem” stwarza bardzo duże możliwości interpretacyjne wiążące się z generowaniem gestu, ruchu i mimiki. Mamy tu zatem do czynienia ze strategią kompensacji — tłumaczka zachowuje sygnały dotyczące teatralności za pomocą innych niż w oryginale środków językowych.

Podsumowanie

Zaproponowany przez Sopię Totzewą model potencjału teatralnego stał się w niniejszym szkicu punktem wyjścia analizy porównawczej dramatu Iva Vojnovicia oraz jego polskiego przekładu pod kątem zawartych w nich sygnałów sceniczności. Potencjał teatralny — powtórzmy — oznacza, że znaki słowne, będące wyznacznikami dyskursu dramatycznego, mogą zostać w odpowiedni sposób uzupełnione w dyskursie teatralnym przez znaki pozasłowne. Trzeba mieć jednak na uwadze fakt, że cechą szczególną tekstu dramatycznego jest jego swoista podwójność, może funkcjonować jako literatura oraz scenariusz/partytura inscenizacji teatralnej. Ten podwójny charakter niezwykle wyraźnie dostrzegalny jest w analizowanym dramacie. Pomimo szczegółowo dopracowanych didaskaliów, które dowodzą, że *Trylogia dubrownicka* jest „literacko pomyślana”⁸³, oraz stwarzają w utworze konkretną wizję inscenizacji, tekst zdołał zachować otwartość na proces przechodzenia z płaszczyzny literackiej do teatralnej. Ukazane w artykule cechy jego sceniczności to przede wszystkim — zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Nikolę Ivanišina — „detale” (*sit-nice*), a więc miejsca oznaczone graficznie przez samego autora, które wymagają uzupełnienia za pomocą znaków teatralnych. W dalszej kolejności będą to powtarzające się jednostki leksykalne, które tworzą w tekście sieć znaczeń, oraz napięcia zachodzące pomiędzy tekstem głównym i tekstem pobocznym, a także między językiem literackim i językiem mówionym. Dodatkowym wyzwaniem translatorskim był dla Heleny d'Abancourt dialekt dubrownicki, w którym utwór został napisany.

83 Określenie stosowane przez Brigitte Schultze w stosunku do sygnałów literackich ukrytych w tekście dramatycznym. Szerzej na ten temat zob. B. Schultze, 1990: *Przekład dramatu i przekład teatru. Rozważania nad problemami tłumaczenia sztuk teatralnych*. „Ruch Literacki”, nr 2—3, s. 145—146.

Reasumując, trzeba podkreślić, że analiza wybranych przykładów z pewnością nie wyczerpuje zagadnienia teatralności dramatu Vojnovicia w ujęciu przekładoznawczym. Zaprezentowane rozważania pozwalają jednak na sformułowanie kilku wniosków na temat polskiego przekładu utworu. Tłumaczka potraktowała *Trylogię dubrownicką* jako tekst literacki i jednocześnie jako potencjalny tekst sceniczny. Zdołała przetransponować do przekładu „efekty” teatralne, nie tracąc jego walorów jako lektury do czytania. Jej tłumaczenie pozostaje otwarte na zjawiska akustyczne, rozlokowanie postaci na scenie oraz ich ruch, gestykulację, mimikę i użycie rekwizytów. Zastosowane przez d’Abancourt strategie translatorskie — wyobcowanie, kompensacja oraz poetyzacja języka — przekładają się na odbiór sceniczny tekstu. Prowadzą one do nieznaczącej modyfikacji jego potencjału teatralnego, która zawsze towarzyszy procesowi przekładu tekstu dramatycznego, gdyż — jak podkreśla Agnieszka Romanowska — „każde tłumaczenie otwiera trochę inne możliwości interpretacyjne w zakresie współlistnienia i współpracy środków słownych i pozasłownych w przedstawieniu”⁸⁴.

Literatura

- Barac A., 1969: *Literatura narodów Jugosławii*. M. Krukowska, tłum. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bassnett S., 1991: *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. „Traduction, Terminologie, Redaction”, vol. 4, no 1, s. 99—111. Dostępne w Internecie: <https://doi.org/10.7202/037084ar> [dostęp: 12.09.2020].
- Bassnett S., 1998: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*. W: S. Bassnett, A. Lefevere, eds.: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multilingual Matters, s. 91—108.
- Bassnett S., 2005: *Translation Studies*. London—New York, Routledge Taylor&Francis Group.
- Bassnett-McGuire S., 1985: *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. W: T. Hermans, ed.: *The Manipulation of Literature*. New York, St. Martin Press, s. 87—102.
- Bibik B., 2016: *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy Oresteja Ajschylosa*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2013: *Przekład w imperium symbolizmu*. W: P. Fast, W. Osadnik, red.: *Przekład — kolonizacja czy szansa?* Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, s. 7—4.

84 A. Romanowska, 2005: „*Hamlet*” po polsku..., s. 255.

- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2015: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — język — kultura*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 45—90.
- Elam K., 1994: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London—New York, Routledge.
- Frančić V., 1987: *Słownik serbsko-chorwacko-polski*. T. 2. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Ivanišin N., 1981: *Orginalnost „Dubrovačke trilogije”*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 149—155.
- Jojić L. et al., red., 2015: *Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika*. Zagreb, Školska knjiga.
- Kamińska A., 2015: *Tłumacz kontra płęć, czyli sceniczność w przekładzie — Cloud Nine Caryl Churchill*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 169—181.
- Kornhauser J., 1978: *Od mitu do konkretnu. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Kornhauser J., 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Košutić-Brozović N., 1981: *Bibliografija prijevoda vojnovićevih scenskih djela*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 200—205.
- Košutić-Brozović N., 1981: *O prijevodima Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 187—199.
- Kot W., 1963: *Dramat serbski i chorwacki na scenach polskich do roku 1914*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 13, s. 164—183.
- Kot W., 1964: *Dramat jugosłowiański na scenach polskich*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 14, s. 142—176.
- Marijanović M., 1951: *Hrvatska moderna: izbor književne kritike*. T. 1. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Missoni M., 1981: *Realizam i dekadentizam u dramskoj strukturi Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 245—251.
- Miszalska J., 2015: *Jak tłumaczyć dialekt we włoskich tekstach teatralnych*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 154—168.
- Parchem W., 2014: *Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem*. „Acta Philologica”, nr 45, s. 71—77.
- Pavis P., 1989: *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and the Post-modern Theatre*. W: H. Scolnicov, P. Holland, eds.: *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 25—44.

- Pavis P., 1998: *Słownik terminów teatralnych*. A. Ubersfeld, wstęp. S. Świontek, tłum., oprac. i uzup. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Randaccio M., 2015: *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu*. A. Kamińska, tłum. „Przekładaniec”, nr 31, s. 9—30.
- Romanowska A., 2002: *Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translologiczny*. W: W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zając, red.: *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*. Kraków, Księgarnia Akademicka, s. 79—101.
- Romanowska A., 2005: „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- Schultze B., 1990: *Przekład dramatu i przekład teatru. Rozważania nad problemami tłumaczenia sztuk teatralnych*. „Ruch Literacki”, nr 2—3, s. 137—149.
- Styan J.L., 1960: *The Elements of Drama*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Šarić Z., 1981: *Didaskalije u Vojnovićevim dramama*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 347—350.
- Šicel M., 1966: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb, Matica Hrvatska.
- Totzeva S., 1995: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen, Gunter Narr Verlag. Dostępne w Internecie: <http://www.totzeva.de/content/diss.pdf> [dostęp: 19.09.2020].
- Totzeva S., 1999: *Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation*. W: J. Boase-Beier, M. Holman, eds.: *The Practice of Literary Translation Constraints and Creativity*. Manchester, St. Jerome Publishing, s. 81—90.
- Vojnović I., 1910: *Trylogia dubrownicka*. H. d'Abancourt de Franqueville, tłum. Kraków, Spółka Wydawnicza Polska Czas.
- Vojnović I., 1973: *Dubrovačka trilogija*. W: Idem: *Geranium. Dubrovačka trilogija*. Zagreb, Mladost.

Magdalena Ślawska

Problem izvedivosti u poljskom prijevodu
Dubrovačke trilogije Ive Vojnovića

SAŽETAK | Opus Ive Vojnovića i njegovu recepciju u Poljskoj relativno su dobro istražili poljski znanstvenici koji se bave hrvatskom književnosti. Monografije i članke na ovu temu napisali su, između ostalih, Józef Gołąbek, Jerzy Śliziński, Maria Znato-

wicz-Szczepańska i Włodzimierz Kot. Unatoż to me, nitko se dosad nije dotakao pitanja prevodenja Vojnovićevih drama na poljski jezik, niti je analizirao izbore prevoditeljskih strategija u dosadašnjim prijevodima. U svom sam se istraživanju usredotočila primarno na izvedivost poljskog prijevoda *Dubrovačke trilogije*, poimajući je kao prijevod kazališnih znakova šifriranih u izvornom tekstu, te sam nastojala ukazati na prevoditeljske probleme. S tom sam namjerom najprije analizirala teorijske pristupe izvedivosti, a zatim sam pristupila usporednoj analizi izvornika i poljskog prijevoda.

KLJUČNE RIJEČI | *Dubrovačka trilogija*, Ivo Vojnović, izvedivost, prijevod, recepcija

Magdalena Ślawska

The Problem of Performability in Polish Translation

A Trilogy of Dubrovnik by Ivo Vojnović

SUMMARY | The work of Ivo Vojnović and its reception in Poland have been relatively well researched by Polish researchers of Croatian literature. Monographs and articles on this subject have been prepared by, among others, Józef Gołąbek, Jerzy Śliżiński, Maria Znatowicz-Szczepańska and Włodzimierz Kot. Unfortunately, so far no one has paid attention to the issue of translating his dramas into Polish or analysed the translation strategies used by the translators. In my research, I focused primarily on the performability of the Polish translation of *A Trilogy of Dubrovnik*, understood as a reflection of the theatrical signs encrypted in the source text, and showed what translation problems are associated with it. For this purpose, I first looked at the theoretical approaches to performability, then carried out a comparative analysis of the Croatian original and the Polish translation.

KEYWORDS | *A Trilogy of Dubrovnik*, Ivo Vojnović, performability, translation, reception process

MAGDALENA ŚLAWSKA | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Kroatystyki i Serbistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Członkini Centrum Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na chorwackiej literaturze dziecięcej i jej recepcji w Polsce, jugonostalgii oraz postjugosłowiańskiej prozie autobiograficznej. Autorka monografii *Proza autobiograficzna pokolenia jugonostalgików* (2013); współredaktorka monografii zbiorowej *Słowiańszczyzna dawniej i dziś — język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych IV* (2020); współredaktorka czasopisma „Slavica Wratislaviensia. Pamięć” (2021, nr 173).



Wokół słowackich przekładów *Lato w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza

Around the Slovak Translations of Jarosław Iwaszkiewicz's *Lato w Nohant*

Lucyna Spyrka



<https://orcid.org/0000-0001-9124-2678>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE
lucyna.spyrka@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 4.02.2021 r. | Data akceptacji: 31.05.2021 r.

ABSTRACT | Jarosław Iwaszkiewicz's drama *Lato w Nohant* was translated to Slovak twice: first time, before the war, but that translation ultimately did not receive acclaim and fell into oblivion; and then again in the 1970s, during the so-called normalisation of what was at the time Czechoslovakia. In this historical context, this translation would be considered socialist realist. However, the translation of Iwaszkiewicz's text defends itself from such a classification.

KEYWORDS | Polish literature in Slovak translations, drama translation, history of translation, translation contexts, Jarosław Iwaszkiewicz

Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza opiera się jednoznacznie przypisaniu do któregoś z nurtów artystycznych XX wieku. Szerokie rozumienie pojęcia modernizmu pozwala uznać za modernistyczny cały dorobek pisarski tego autora, w tym czternaście napisanych przezeń utworów dramatycznych. Jednym z nich jest *Lato w Nohant*. Dramat, który opowiada o pobycie Fryderyka Chopina w okresie letnim w latach 40. XIX wieku w Nohant-Vic we Francji — w posiadłości pisarki, a zarazem jego kochanki George Sand, po raz pierwszy był publikowany na przełomie roku 1936/1937 w trzech kolejnych numerach „Skamandra”¹. Jak dowodzi Dorota Fox, utwór ma cechy dramatu modernistycznego:

Wydaje się, że *Lato w Nohant* jest dramatem ufundowanym na modernistycznym estetyzmie, zarówno na jego światopoglądowych podstawach, jak i w zakresie wypracowanych na jego gruncie technikach, umożliwiających spiętrzenie piękna, jego zwielokrotnienie, odbicie piękna w innym pięknie, słowem — spotęgowanie przeżycia estetycznego. [...] Mocny związek z estetyzmem zdradza obecna w dramacie tendencja do łączenia kilku różnych dziedzin sztuki (nie tylko w planie treści, ale także w planie wyrażania) i kumulowania (właściwemu sztuce teatru) środków przedstawiających oraz uobecniających nastrój (muzycznych, słownych, obrazowych, aktorskich etc.). Ciężenie w stronę estetyzmu potwierdzają wszelkie -izmy: **symbolizm**, widoczny między innymi w ujęciu okna, burzy jako ekwiwalentu dramatycznej akcji i fortepianu (można by tu dostrzec odwrócenie figury instrumentu, który w Norwidowskim wierszu sięga bruku), **naturalizm** uwidaczniający się w konstrukcji akcji, sytuacji scenicznych, dialogu, a także **impresjonizm** zaznaczony dzięki technice przedstawiania pejzażowego².

Iwaszkiewicz połączył w utworze różne formy sztuki: literackie słowo, muzykę (w tle wydarzeń w ciągu całego utworu brzmi komponowana właśnie przez Chopina *Sonata h-moll* i te „narodziny muzyki” stają się najważniejszym wydarzeniem na końcu dramatu) oraz plastycznie potraktowaną przestrzeń (Fox zwraca uwagę, że już sam tytuł ma charakter „malarski”, pejzażowy: *Lato w Nohant*³).

1 W każdym numerze czasopisma ukazywał się jeden akt utworu: akt I: „Skamander. Miesięcznik poetycki” 1936, r. 10 (t. 10), z. 77, s. 516—534; akt II: „Skamander. Miesięcznik poetycki” 1937, r. 11 (t. 11), z. 78—80, s. 26—43; akt III: „Skamander. Miesięcznik poetycki” 1937, r. 11 (t. 11), z. 81—83, s. 104—121.

2 D. Fox, 2009: *Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza „Lato w Nohant” i w jej scenicznych realizacjach*. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, red.: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 72—73 [podkreśl. — D.F.].

3 Ibidem, s. 69 i nast.

W centrum uwagi w utworze znajdują się słynne postaci: George Sand i Chopin, przy czym Iwaszkiewicz wchodzi w polemikę z obowiązującymi stereotypowymi wyobrażeniami na ich temat. Sand, postrzegana jako kobieta wyzwolona, przełamująca obowiązujące konwenanse, wręcz buntowniczką i prowokatorką, a przy tym demokratką — w sztuce Iwaszkiewicza okazuje się zupełnie inna. Usiłuje manipulować otoczeniem, przede wszystkim swoimi dziećmi, którym całkiem konwencjonalnie i niedemokratycznie próbuje narzucić własne, jednak konserwatywne oraz, jak powiedzielibyśmy dziś, nastawione konsumpcjonistycznie koncepcje i wizje ich życia. Nadto jeśli jest w niej coś z buntowniczką, to ma to na celu tylko wsparcie kariery pisarki, zatem jej bunt okazuje się pozorny. Sand jest małostkowa i emocjonalnie powierzchowna: w chwili rozstania z Chopinem ważniejsze od jakichkolwiek emocji okazuje się dla niej wyłudzenie od wyjeżdżającego wieloletniego partnera prezentu w postaci zielonego pudełka na buty. Zakwestionowaniu podlega też miłość Sand do Chopina, o którym mówi, że jest grajkiem, nie docenia jego pracy, wręcz wyraża się o niej z lekceważeniem, a nawet z pogardą, stawiając swoją twórczość literacką nad wszelką twórczością muzyczną, w tym również nad kompozytorstwem swego byłego już kochanka. Chopina Iwaszkiewicz również zdejmuje z piedestału, przedstawiając go jako człowieka skupionego przede wszystkim na sobie i swojej pasji, nie zawsze sympatycznego, niekiedy kapryśnego, który wszystko i wszystkich podporządkowuje własnej pracy kompozytorskiej. Obie postaci prezentuje więc Iwaszkiewicz kontrastowo i z pewną ironią. Ironia zresztą jest obecna w utworze również w odniesieniu do innych kwestii, na przykład do pojęcia polskości, relacji polsko-francuskich, polskiej emigracji, relacji pomiędzy George Sand i jej dziećmi itd. W głównej mierze na ironii właśnie opiera się komizm w utworze. Sam autor określił dramat jako komedię w trzech aktach.

Prapremiera teatralna *Lata w Nohant* odbyła się 4 grudnia 1936 roku w Teatrze Małym w Warszawie. Inscenizacja okazała się sporym sukcesem. Pochlebnie o samym utworze i jego teatralizacji pisali między innymi Tadeusz Boy-Żeleński i Karol Irzykowski. W „Skamandrze” ukazała się recenzja autorstwa Ireny Krzywickiej, czytamy w niej:

[...] premiera sztuki Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* została przyjęta owacyjnie. Sukces pisarza, który dotąd nie miał szerokiej popularności, ale był wybitnie ceniony przez znawców poezji i prozy, jest zupełny. Przybył Polsce dramaturg o znakomitym wyczuciu sceny, wybitnej kulturze i darze przepajania swojej wizji autentyczną poezją, co jest jednym z najrzadszych talentów⁴.

4 I. Krzywicka, 1937: *Przegląd teatralny*. „Skamander. Miesięcznik poetycki”, r. 11 (t. 11), z. 78—80, s. 62.

Krytycy zgodnie podkreślali umiejętne podjęcie tematu z biografii Chopina. Irzykowski stwierdził:

[...] nie popaść w pospolite inscenizowanie anegdot z życia sławnych ludzi i z opornego, bo zanedo już przez biografikę ustalonego, materiału zrobić dobrą komedię, na to potrzeba i znanstwa rzeczy, i talentu oczywiście, i szczęścia, aby się to wszystko razem połączyło⁵.

Podobnie wypowiedziała się Krzywicka:

Przedsięwzięcie jego [Iwazskiewicza — L.S.] na pozór wydawało się karkołomne, pokazywanie na scenie historycznych postaci, zwłaszcza artystów, jest rzeczą bardzo niebezpieczną. I jeszcze w dodatku pokazać półboga — samego Chopina. Dreszcz przechodzi na myśl, czym by to mogło być, gdyby dotknął tego ktoś ciężką łapą. Jakże niewielka przestrzeń może dzielić na scenie figurę geniusza od żalosoego bufona!⁶

Dramat na język słowacki był tłumaczony dwukrotnie. Pierwszy przekład pojawił się w bardzo krótkim czasie od chwili publikacji oryginału, bo już 6 kwietnia 1938 roku odbyła się prapremiera *Lato w Nohant* na scenie Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie⁷. O tak szybkim powstaniu słowackiego tłumaczenia i inscenizacji dramatu zadecydowało wiele czynników, nie tylko sukces, jaki oryginał odniósł w kontekście rodzimym. Słowacy interesowali się tym, co działo się w literaturze i kulturze polskiej co najmniej od lat 20. XIX wieku, wśród działaczy narodowych skupionych wokół Ludovíta Štúra zainteresowanie było tak duże, zwłaszcza twórczością Adama Mickiewicza, że czytali oni literaturę polską w oryginale. W tym samym okresie również teatr słowacki chętnie sięgał po sztuki polskich autorów, zwłaszcza po komedie Aleksandra Fredry, a pod koniec stulecia — także po komedie Michała Bałuckiego. Trzeba wszakże pamiętać, że aż do 1920 roku teatr słowacki był teatrem wyłącznie amatorskim, działającym przede wszystkim w środowisku wiejskim lub małomiasteczkowym, co przekładało się na możliwości inscenizacyjne, a tym samym na wybór repertuaru. Dopiero w 1920 roku powstała pierwsza i na długo jedyna słowacka scena profesjonalna — Słowacki Teatr Narodowy w Bratysławie. W początkowym

5 K. Irzykowski, 1966/1967: *J. Iwazskiewicz — Lato w Nohant*. W: *Przewodnik teatralny. Jarosław Iwazskiewicz: Lato w Nohant*. Białystok, Państwowy Teatr Dramatyczny im. Al. Węgierki w Białymstoku, s. 6. Dostępne w Internecie: e-teatr.pl/files/programy/51299/lato_w_nohant_teatr_wegierki_bialystok_1967.pdf [dostęp: 20.09.2020].

6 I. Krzywicka, 1937: *Przegląd teatralny...*

7 eTHEATRE.SK, Divadelný ústav Bratislava, Inszenácie, https://etheatre.sk/du_vade_mecum/permalinkdu?xid=298b3f30d65f4225b032d57dc5c5cc2e&modeView=LIST [dostęp: 17.11.2020].

okresie swej działalności większość inscenizacji prezentował on jednak w języku czeskim z braku odpowiedniego słowackiego repertuaru (wobec słabości sceny profesjonalnej słowackie życie teatralne skupiało się nadal w kręgu amatorskim, co przekładało się też na rodzimą twórczość dramatopisarską, w dalszym ciągu nastawioną przede wszystkim na teatry amatorskie i gust ich publiczności) i większej grupy słowackich aktorów (początkowo było ich jedynie pięcioro). Co prawda, w ciągu pierwszej dekady istnienia profesjonalnego Słowackiego Teatru Narodowego niedostatki kadrowe udało się wyrównać na tyle, że w 1932 roku doszło do rozdzielenia zespołu teatru na dwie osobne sceny: czeską i słowacką, jednak problem doboru repertuaru dla sceny słowackiej nadal pozostał aktualny. Słowaccy pisarze od początku istnienia narodowego teatru profesjonalnego starali się podejmować z nim współpracę, jednak ich utwory często ani pod względem literackim, ani teatralnym nie osiągały poziomu artystycznego, który byłby w stanie konkurować z dramataми czeskimi. Braków repertuaru rodzimego sceny słowacka nie mogła nadrobić tłumaczeniami dramatu obcego, gdyż i pod tym względem scena czeska była w sytuacji korzystniejszej. Dramat obcy był dostępny głównie w przekładach na język czeski, przekładów słowackich właściwie nie było, intensyfikacja aktywności translatorskiej w kręgu słowackim nastąpiła dopiero w latach 30. Nadto funkcjonowanie obok siebie sceny czeskiej i słowackiej niosło ze sobą niebezpieczeństwo dublowania się repertuaru, wysiłki kierownictwa teatru skupiały się więc na zapobieganiu takim sytuacjom. Ten splot okoliczności zmuszał kierownictwo sceny słowackiej do poszukiwań repertuarowych, zwróciło się więc w stronę tych literatur, z których tłumaczenie wydawało mu się najłatwiejsze i do których poziomu twórczości dramatopisarskiej miało największe zaufanie. Tym kręgiem było dramatopisarstwo słowiańskie, w tym polskie⁸. Dzięki temu na słowackiej scenie bratysławskiego teatru w latach 30. XX wieku pojawiły się utwory Karola Rostworowskiego *Niespodzianka* (*Prekvapenie*, 1930, tłum. K. Sidor), Włodzimierza Perzyńskiego *Dziękuję za służbę* (*Ďakujem za službu*, 1932, tłum. M. Zaťko), Brunona Winawera *R.H. inżynier* (*R.H. inžinier*, 1933, tłum. M. Zaťko), Stefana Kiedrzyńskiego *Szczęście od jutra* (*Šťastie od zajtra*, 1934; pod tytułem *Babie leto*, 1939, tłum. M. Stano), Antoniego Słonimskiego *Rodzina* (*Čistá rasa*, 1934, tłum. M. Stano), Jerzego Szaniawskiego *Adwokat i róże* (*Advokát a ruže*, 1937, tłum. M. Stano), Anatola Sterna *Szkoła geniuszów* (*Škola géniov*, 1938, tłum. M. Babiaková)⁹ oraz interesujący nas dramat

8 L. Čavojský, 1999: *Slovenská činohra SND 1932—1938 v zrkadle dramaturgie*. W: M. Mistrík a kolektív: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV, s. 82—91, 101—102.

9 R. Mrlian, red., 1990: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2: M—Ž*. Bratislava, Veda, s. 205. W latach 20. w repertuarze teatru znalazły się tylko dwa przetłumaczone na język słowacki dramaty polskie: Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*

Jarosława Iwaszkiewicza *Lato w Nohant*¹⁰. Sam Iwaszkiewicz w 1938 roku nie był zupełnie nieznanym w ówczesnej Czechosłowacji: rok wcześniej wyszedł w Czechach przekład jego *Panien z Wilka*¹¹.

Autorem słowackiego tłumaczenia *Lata w Nohant* był Andrej Žarnov, mający już wówczas w dorobku przekłady polskiej poezji od Mickiewicza po Tuwima, zebrane w antologii *U poľských básnikov* (1936). Publikacja ta odbiła się głośnym echem na Słowacji, wzbudzając duże zainteresowanie tamtejszej krytyki literackiej. Pracę Žarnova dostrzegła również strona polska, nagradzając tłumacza Srebrnym Wawrzynem Akademickim Polskiej Akademii Literatury¹².

Po stronie słowackiej dramat Iwaszkiewicza nie spotkał się z dobrym przyjęciem. Jak pisze Ladislav Čavojský:

Jednoznačne u všetkých kritikov prepadla aj hra Jaroslava Iwaszkiewicza *Leto v Nohante* (1938) [...]. Autor nezobrazil dvoch géniov vo výnimočných situáciách, ale výnimočne ich chcel predstaviť v každodennom živote, 'no v malých veciach ich urobil skutočne malichernými a vo veľkých im vložil do úst len patetické prázdne slová'¹³.

Nie można wykluczyć, że do tak druzgocącej oceny przyczyniło się samo ujęcie tematu przez Iwaszkiewicza. Natomiast pod względem poetyki dla sło-

(*Uletla mi prepelička*, 1925, tłum. F. Hrušovský), Henryka Zbierzchowskiego *Matzeństwo Loli* (*Lolino manželstvo*, 1928, tłum. A. Krupa). W języku czeskim wystawiono Stanisława Przybyszewskiego *Dla szczęścia* (1920), Stefana Kiedrzyńskiego *Zabawę w miłość* (1924) oraz Gabrieli Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej* (1928). Zob. ibidem.

10 Na fakt, że utwór Iwaszkiewicza tak szybko od polskiej premiery doczekał się premiery słowackiej, wpływ miał też zapewne ówczesny stan stosunków polityczno-kulturalnych polsko-czechosłowackich i polsko-słowackich. W latach 20. na wzajemnych relacjach poważnie zaciążyły spory o Śląsk Cieszyński, Jaworzynę i Spisz, ale narastające na Słowacji od połowy dekady nastroje antyczeskie i zmiany w polskiej polityce zagranicznej lat 30., związane z osobą Józefa Becka i koncepcją Międzymorza („Trzeciej Europy”), spowodowały wzrost zainteresowania sprawami słowackimi w Polsce. Doprowadziło to do wyraźnego politycznego zbliżenia obu stron, a wraz z nim do intensyfikacji kontaktów kulturalnych. Por. J. Russocka, 1972: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojnia*. W: M. Bakoš, red.: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Wyd. SAV, s. 193, 199; J. Hvišč, 2000: *Národné povedomie v medziliterárnych súvislostiach*. W: J. Hvišč, red.: *Historické a kultúrne zdroje slovensko-poľských vzťahov*. Bratislava, Wyd. Lufema, s. 83.

11 J. Iwaszkiewicz, 1937: *Slečny ze statku*. V. Dresler, prel. Praha, Wyd. L. Mazáč.

12 O. Kovačičová, M. Kusá, zost., 2017: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. L—Ž*. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV, s. 360—362.

13 L. Čavojský, 1999: *Slovenská činohra SND 1932—1938 v zrkadle dramaturgie*. W: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava, Wyd. Veda, s. 102. Badacz cytuje recenzję jp.: *Nepodarené predstavenie slovenskej činohry*. „Slovenské Zvesti”, roč. 3, 10.04.1938, č. 71, s. 8.

wackiego odbiorcy utwór ten nie stanowił całkowitej nowości. Jak wskazują sami Słowacy, w tym czasie w ich historii dramatu trwał okres przejścia od realizmu do modernizmu i poetyk awangardowych, a tradycyjnie popularna wśród Słowaków komedia operowała satyrą i ironią¹⁴. Pod względem tematycznym ówczesna słowacka twórczość dramatyczna nie ograniczała się wyłącznie do problemów wsi, ale wśród ukazywanych przestrzeni był tu także salon, tyle że nie wielkopański, a mieszczański. Jeśli salon George Sand w *Lecie w Nohant* mógł się wydawać słowackiemu odbiorcy obcy, to dlatego że salon ów znajdował się na styku kultury francuskiej i polskiej, podczas gdy tradycyjne związki kultury słowackiej z francuską były zdecydowanie słabsze, mimo dostrzegalnego ich ożywienia właśnie w okresie międzywojennym.

Warto byłoby też sprawdzić, czy do negatywnej oceny dramatu Iwazskiewicza przez słowackich recenzentów nie przyczynił się przekład albo czy nie była ona efektem inscenizacji utworu. W odniesieniu do dramatu trzeba bowiem pamiętać, że inscenizacja stanowi formę jego interpretacji, a wersja teatralna nawet w zakresie słowa scenicznego nie musi być w pełni zgodna z wersją tekstu pisanego. Zgodnie z informacją zamieszczoną na stronie archiwum bratysławskiego Instytutu Teatralnego losy tej inscenizacji skończyły się na jednorazowym odegraniu spektaklu¹⁵. Prawdopodobnie możliwa byłaby częściowa jej rekonstrukcja, gdyż w tym samym archiwum zachował się egzemplarz inspicjencki, do którego jednak na razie nie udało się dotrzeć. Nie udało się też dotrzeć do samego tekstu przekładu, który jest dostępny wyłącznie w Słowackiej Bibliotece Narodowej w Martinie. Przy egzemplarzu w katalogu bibliotecznym widnieje rok 1960 jako rok opublikowania przekładu, jednak brak wydawcy i miejsca wydania. Można zatem podejrzewać, że nie chodzi o oficjalną publikację, lecz o formę tzw. samizdatu, co byłoby uzasadnione, jeśli wziąć pod uwagę powojenne losy Andreja Žarnova (właśc. František Šubík) — w życiu pozaliterackim lekarza patomorfologa, w Państwie Słowackim profesora bratysławskiego uniwersytetu, który jako sygnatariusz protokołów katyńskich z 1943 roku był po wojnie represjonowany przez władze komunistycznej Czechosłowacji, a jego dorobek literacki, zarówno własna twórczość poetycka, jak i twórczość przekładowa, był

14 Por. V. Štefko, 2011: *Od realizmu k moderne 1890—1938*. W: V. Štefko a kolektív: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava, Divadelný ústav, s. 15—43; D. Kročanová, 2019: *Impulzy a inovácie v slovenskej dráme medzi rokmi 1920—1948*. W: D. Kročanová: *Antológia slovenskej drámy 1920—1948*. Bratislava, Univerzita Komenského, s. 350—359.

15 W archiwalnych danych Instytutu Teatralnego w Bratysławie przy liczbie repryz słowackiej inscenizacji *Leta w Nohante* widnieje zero. Zob. eTHEATRE.SK, Divadelný ústav Bratislava, Inscenácie, https://etheatre.sk/du_vademecum/permalinkdu?xid=298b3f30d65f4225b032d57dc5c5cc2e&modeView=LIST [dostęp: 17.11.2020].

objęty ścisłym zakazem publikowania. Dotarcie do tych prac obecnie uniemożliwia jednak nie sytuacja polityczna, lecz pandemia koronawirusa, z powodu której nie można przeprowadzić niezbędnej kwerendy. Analiza tekstu przekładu *Lata w Nohant*, którego dokonał Žarnov, zostaje zatem zadaniem na przyszłość.

Po raz drugi dramat Iwaszkiewicza został opublikowany w słowackim przekładzie w roku 1975. Tym razem autorem tłumaczenia był Ladislav Jánsky, tłumacz z dużym doświadczeniem, przede wszystkim w zakresie przekładu dramatu i prozy, który aktywność translatorską rozpoczął jeszcze w okresie przedwojennym, tłumacząc współczesne utwory czeskie i węgierskie dla słowackiego radia. Jako tłumacz literatury polskiej Jánsky zaprezentował się w latach 60. XX wieku¹⁶. Drugi słowacki przekład utworu Iwaszkiewicza powstał już w zmienionych w stosunku do przekładu pierwszego okolicznościach historyczno-politycznych i na innym etapie rozwoju słowackiego dramatu i teatru. Na terenie Słowacji działała wówczas sieć profesjonalnych teatrów tzw. repertuarowych, które w doborze repertuaru miały do dyspozycji nie tylko niemały już rodzimy dorobek dramatopisarski, lecz także całkiem szeroki zestaw przetłumaczonych dramatów obcych. Jak stwierdza badaczka dziejów przekładu artystycznego w kulturze słowackiej Katarína Bednárová, po roku 1938 właśnie w sferze przekładu dramatu nastąpiły największe zmiany: zwiększyła się aktywność tłumaczy sięgających zarówno po tytuły współczesne, jak i po klasykę światową i tym samym nadrabiających niedostatki słowackie w tym zakresie¹⁷. Działające od 1949 roku stowarzyszenie DILIA (od 1949 roku DILIZA, od 1969 — LITA), skupiające pisarzy i tłumaczy zajmujących się głównie twórczością dramatyczną, opublikowało setki powielaczowych wydań tłumaczeń dramatów na potrzeby teatrów profesjonalnych i amatorskich. W ślad za tym:

16 Ladislav Jánsky (właśc. L. Kiss, 1914—1989) — studiował słowacystykę i polonistykę w Bratysławie i w Warszawie (1934—1938). Był nauczycielem szkoły średniej, w latach Państwa Słowackiego na krótko został urzędnikiem w resorcie kultury rządzącej w kraju partii Hlinkovej Slovenskej Ludovej Strany (1944—1945). Po wojnie pracował jako redaktor w czasopiśmie, m.in. w piśmie „Praca” oraz w wydawnictwie LITA. Publikował przekłady, recenzje, próbował sił we własnej twórczości dramatycznej. Tłumaczył głównie prozę oraz dramat czeski i węgierski, rzadziej polski. Z polskich utworów przełożył Zofii Bystrzyckiej *Czy to jest miłość? (To je láska?)* (1965), Tadeusza Łopalewskiego *Sklejony garnek (Zglejený hrnček)* (1970), Agnieszki Osieckiej *Apetyt na czereśnie (Chuť na čerešne)* (1973), Gabrieli Zapolskiej *Skiz (Najvyšší tromf)* (1974). O. Kovačičová, M. Kusá, zost., 2015: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie*. A—K. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV, s. 298—299.

17 K. Bednárová, 2015: *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia*. W: O. Kovačičová, M. Kusá, zost.: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie*. A—K..., s. 51.

Preklad dramatických textov sa postupne dostal do vydavateľstiev, ktoré začali publikovať výbery zo svetových dramatikov v kvalitných knižných prekladoch, napr. v edíciách Svetoví klasici, Divadelné hry či Edícia divadelných hier vo vydavateľstve Tatran, ktoré malo aj prvenstvo v etablovaní vydávania nových dramatických žánrov, ako literárne scenáre k filmom. Divadelné texty vychádzali ako antológie — napr. *Moderná svetová dráma* (1964), *Moderná americká dráma* (1965), *Moderná nemecká dráma* (1967), *Francúzske romantické divadlo* (1967), *Moderná talianska dráma* (1968), *Moderná anglická dráma* (1970), ale aj ako autorské a tematické výbery¹⁸.

Nowy przekład *Lata w Nohant* wszedł w skład antologii *Moderná polská dráma*, wydanej w 1975 roku. Zbiór ten przygotował Ján Sedlák — znakomity tłumacz literatury francuskiej i polskiej¹⁹. Tom opatrzył posłowiem, przybliżającym słowackiemu odbiorcy polską twórczość dramatyczną od początku XX wieku aż do lat 70., poświęcając szczególną uwagę kilku autorom i ich utworom. Wyróżnił w ten sposób *Wesele* Wyspiańskiego, *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza, *Dwa teatry* Szaniawskiego, twórczość Witkacego, Kruczkowskiego, Mrożka, Różewicza oraz *Na szkle malowane* Brylla. W antologii natomiast oprócz interesującego nas dramatu Iwaszkiewicza znalazły się przekłady *Dwóch teatrów* Szaniawskiego (tłum. J. Sedlák), *Śmierci gubernatora* Kruczkowskiego (tłum. J. Sedlák) oraz *Na szkle malowanego* Brylla (tłum. E. Štercová). Prezentacja czterech utworów czterech autorów obowiązywała jako zasada w całej serii wydawniczej, w której ukazał się tom polskich dramatów. Jednak wybór autorów i utworów w polskim tomie sprawił, że dramat Iwaszkiewicza znalazł się

18 Ibidem.

19 Ján Sedlák (1914—2007) — aktywność translatorską rozpoczął jeszcze w latach 40., w ówczesnym Państwie Słowackim, kiedy to w okresie 1941—1944 pracował jako kierownik literacki Słowackiego Teatru Narodowego i odpowiadał za jego repertuar. W tym czasie skupiał się wyłącznie na literaturze francuskiej. Przekładom literatury polskiej zaczął się poświęcać od końca lat 40. W jego dorobku translatorskim znaleźć można m.in. takie pozycje, jak: powieści Balzaca, Verne’a, Andrzejewskiego, Sienkiewicza, Gojawiczyńskiej, Żeromskiego, Korczaka, Lema, Żukrowskiego oraz liczne utwory dramatyczne, m.in. Sartré’a, Fredry, Zapolskiej, Perzyńskiego, Szaniawskiego, Kruczkowskiego, Mrożka czy Różewicza. Był też tłumaczem prozy Jarosława Iwaszkiewicza (*Panny z Wilka — Slečny z Vlčian*, 1963; *Ikar — Ikar*, 1977; *Nowa miłość*, *Brzezina*, *Kongres we Florencji* — we wspólnym tomie pt. *Nová láska*, 1989), tłumaczył również jego dramaty, które wydał w zbiorze *Milenci z Marony*, 1969. Zarówno z Iwaszkiewiczem, jak i z Kruczkowskim i Żukrowskim Sedlák utrzymywał osobiste kontakty, co pomagało mu nie tylko w pracy translatorskiej, lecz także wzbogacało jego wiedzę na temat literatury polskiej. O. Kovačičová, M. Kusá, zost., 2017: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. L—Ž...*, s. 211—214.

w antologii w dość zaskakującym towarzystwie, a całość zestawienia z polskiej perspektywy sprawia wrażenie nieco przypadkowego.

Tom ukazał się w okresie, gdy w Czechosłowacji obowiązywał wprowadzony po inwazji wojsk Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 roku kurs polityki państwa zwany normalizacją (czes. *normalizace*, słowac. *normalizacia*), nastawiony na likwidację osiągnięć Praskiej Wiosny. Dla rozwoju literatury i życia literackiego oznaczało to — mówiąc w uproszczeniu — powrót do warunków z lat 50. XX wieku, a przede wszystkim wzmocnienie ingerencji cenzury. W sferze ideologicznej władze wymagały od literatury zaangażowania w „umocnienie zdobyczy socjalizmu”, w sferze poetyki preferowany był realizm, źle widziana była groteska, niedopuszczalny był absurd. Twórczość, zarówno pisarzy rodzimych, jak i zagranicznych, która nie odpowiadała tym kryteriom, nie mogła być publikowana (w przypadku dramatu — wystawiana w teatrze). Bednárová pisze:

Roky 1971—1980 sú rokmi normalizačnými, v ktorých sa ‘upratuje’ — nechcené preklady sa odkladajú do skladov knižníc, nechcení prekladatelia do skladov výrobných podnikov. Vo vydavateľstvách a zväzoch sa preveruje a selektuje, kto smie a kto nesmie prekladať. Dôsledne sa vyberá a schvaľuje, čo sa smie prekladať²⁰.

Wtóruje jej Jozef Hvišč, opisując ówczesne kontakty polsko-słowackie w sferze literatury:

Vydávanie kníh (aj prekladových) podliehalo prísnej cenzúre, vzťahy sa zredukovali na oficiálne styky, výmena literárnych diel, informácie o autoroch a kultúrnych podujatiach boli tendenčne redukované. Politickí činitelia kontrolovali aj časopisecké články, aby sa v nich nevyskytol ani naznak zakázaných poľských mien alebo diel. Dôveryhodné osoby vydavateľstiev a redakcii mali zoznamy poľských autorov, ktorí boli pre nás tabu. Podobne boli sledovaní publicisti, kritici a prekladatelia poľskej literatúry²¹.

Owa „normalizacja” rzutowała nie tylko na wybór utworów, które mogły być udostępnione w przekładzie słowackiemu (i czeskiemu) odbiorcy, lecz także na wybór osoby tłumacza. W takich warunkach nie było możliwe włączenie do antologii istniejącego przekładu *Lata w Nohant* autorstwa Żarnowa, dlatego Sedláček zaprosił do współpracy Jánskigo.

20 K. Bednárová, 2015: *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia...*, s. 33.

21 J. Hvišč, 1997: *Nová bilancia: slovensko-poľské literárne vzťahy po roku 1945*. W: J. Hvišč, red.: *Slovensko-poľské jazykové a literárne vzťahy*. Bratislava, Wyd. T.R.I. Médium, s. 81.

„Normalizacja” i związana z nią ideologizacja odzwierciedlały się też w sposobie tłumaczenia, choć w latach 70. zjawisko to, jak się wydaje, nie przybierało już aż tak drastycznej formy, jak miało to miejsce w latach 50. minionego stulecia²². Wiązało się to ze swoistym tradycjonalizmem, obecnym w słowackiej praktyce translatorskiej już w okresie przedwojennym²³, a polegającym na nastawieniu na maksymalne poszanowanie oryginału, realizujące się w przekładzie filologicznym, skupiającym się wyłącznie na zachowaniu elementów i cech oryginału²⁴. O ile takie podejście do przekładu dominowało w okresie poprzednim, o tyle — jak pisze Anna Valcerová — „[...] nawet postulowana w latach 70. i 80., w dobie tzw. normalizacji, tradycyjność nie zatrzymała trendu przekładów aktualizujących”²⁵. Mimo to sytuacja, w jakiej znalazła się literatura przekładowa na Słowacji w latach 70., typowa jest dla „przekładu socrealistycznego”, tak jak charakteryzuje go Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz. Rolę decydującą odgrywa w nim polityczno-państwowy patronat i dominuje w nim bądź egzotyzyacja i liczne periteksty, po to, by maksymalnie zachować przekładowy status tekstu i jego obcość, bądź — na przeciwnym biegunie — skrajna domestykacja w zgodzie z obowiązującymi w kręgu docelowym wymogami ideologicznymi i artystycznymi wraz z cenzurą tekstu źródłowego²⁶. W odniesieniu do antologii Sedláka „normalizacja” przejawiała się nie tylko w doborze utworów i ich tłumaczy, lecz także w swoistej manipulacji w odniesieniu do samych oryginałów. Otóż z informacji zawartej w stopce redakcyjnej publikacji odbiorca może się dowiedzieć, na podstawie jakich oryginałów powstały tłumaczenia. Okazuje się, że wszystkie, nawet oba starsze utwory w antologii: *Dwa teatry Szaniawskiego*, którego pierwsze wydanie w oryginale ukazało się

22 Bednárová opisuje polemikę, jaka toczyła się wówczas na temat słowackiego przekładu powieści Michała Szolochowa *Cichy Don*, w którym na podstawie obranego przez tłumaczkę Zorę Jesenską naturalizującego sposobu tłumaczenia oskarżono ją o niejasne, budzące wątpliwości stanowisko polityczno-ideologiczne, a w języku przekładu dopatrzono się przejawów burżuazyjnego nacjonalizmu, co w tamtym czasie równało się z publicznym potępieniem. Por. K. Bednárová, 2015: *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia...*, s. 54.

23 B. Hochel, 1985: *Koncepcia prekladu včera, dnes a zajtra*. W: J. Vilikovský, zost.: *Preklad včera a dnes*. Bratislava, Vyd. Slovenský Spisovateľ, s. 229—231. Zob. także P. Zajac, 1985: *Tvorivosť prekladu*. W: J. Vilikovský, zost.: *Preklad včera a dnes...*, s. 272—273.

24 Hochel wskazuje na tzw. *ponechávajúci princíp* (zasadę pozostawienia), dla której opozycją jest *nahradzujúci princíp* (zasada zastąpienia). B. Hochel, 1985: *Koncepcia prekladu včera, dnes a zajtra...*, s. 229.

25 A. Valcerová, 2016: *Preklad poezji w Słowacji po roku 1945*. M. Buczek, tłum. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 7, cz. 1, s. 106.

26 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny (modele i opozycje)*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura — język — kultura*. Warszawa, IBL PAN, s. 88.

w 1946 roku, oraz *Lato w Nohant*, opublikowane — jak już wiemy — po raz pierwszy w oryginale jeszcze przed wojną, powstały na podstawie wydań oryginałów z okresu PRL. Bazowały zatem na publikacjach, które z pewnością zostały zaakceptowane przez komunistyczne władze Polski, co dla ówczesnej strony czechosłowackiej mogło stanowić gwarancję ich polityczno-ideologicznej poprawności. Przed porównaniem przekładu utworu z oryginałem warto więc sprawdzić, na ile wydanie oryginału z 1949 roku różni się od pierwszego przedwojennego wydania.

Różnice są nieznaczące. W edycji z 1949 roku nastąpiły w stosunku do publikacji dramatu w „Skamandrze” pewne przesunięcia, dostosowujące utwór do nowych, powojennych realiów. W wydaniu oryginału z 1949 roku znalazło się kilka drobnych zmian w stosunku do wersji z roku 1937, które mogą wskazywać na „światopoglądowe dostosowanie”, choć trudno powiedzieć, czy są efektem działań samego autora, czy wydawcy, czy może cenzora. Zmiany te obejmują przede wszystkim sferę religijną, której elementy, nieliczne w pierwszym polskim wydaniu utworu, znikają w wydaniu z roku 1949. I tak w akcie I brak repliki Augustyny, która gwałtownie reaguje na policzek, jaki Maurycy wymierza Rousseau:

Augustyna: Na Boga, Maurycy, co ty robisz? (I, s. 14)²⁷

W akcie III usunięta została wymiana zdań na temat religii w scenie burzliwej rozmowy pomiędzy George Sand a Chopinem. Pisarka krytykuje w niej polski charakter kompozytora:

George Sand: Ta wasza zabobonna ciemna wiara uczyniła z was ciemnych i niedostępnych mistyków. Ten wasz przeklęty katolicyzm.

Chopin: A czy pani jest ewangeliczką? (III, s. 108)

Ideologicznie motywowana była też zapewne zmiana w replice Chopina, gdy w III akcie dramatu spiera się z George Sand. Pisarka przyznaje, że nie podoba jej się, iż Chopin w ciągu jednego wieczoru odwiedza trzy, a nawet cztery salony.

George Sand: [...] Myślałam, że będziesz grał dla ludu.

Chopin w wydaniu przedwojennym odpowiada:

Chopin: Wolałem grać dla narodu. (III, s. 107)

Natomiast w wydaniu z 1949 roku odpowiedź brzmi:

²⁷ Cytaty z pierwszego wydania dramatu na łamach „Skamandra” oznaczam, podając w nawiasie cyframi rzymskimi akt dramatu, a cyframi arabskimi — numer strony czasopisma.

Chopin: Na razie musiałem grać dla narodu. (s. 67)²⁸

Ta z pozoru tylko drobna zmiana czasownika w istotny sposób modyfikuje jednak sens wypowiedzi kompozytora i odmiennie zarysowuje jego stosunek do sytuacji, w jakiej się znalazł. Dostosowanie ideologiczne polega tu na tym, że w ideologii komunistycznej lud stał ponad narodem, zatem granie dla ludu było ważniejsze od grania dla narodu.

Za dostosowanie do masowego odbiorcy uznać można rezygnację w wydaniu powojennym z repliki George Sand w języku francuskim.

Wodziński: O! Pani tak wcześniej.

George Sand: (ukazując strój swój i Wodzińskiego) Les beaux esprits se rencontrent. (I, s. 517)

W edycji z roku 1949 tej kwestii już nie ma, co można z jednej strony wytłumaczyć uwzględnieniem przez autora wymagań inscenizacyjnych (po co aktorowi utrudniać realizację roli, każąc mu mówić ze sceny w obcym języku?). Z drugiej — jest to być może reakcja autora na inną po wojnie sytuację społeczną, w której znajomość języka francuskiego nie była już tak powszechna jak przed wojną, nie tylko wśród aktorów, lecz przede wszystkim wśród publiczności teatralnej, której profil społeczny w 1949 roku z pewnością był różny od tego z roku 1937.

Z tego samego powodu pewnym modyfikacjom podlega też sposób przedstawienia Chopina. W przekładzie z 1949 roku opuszczono zdanie w replice Sand, w którym w drastyczny sposób opowiada ona o kompozytorze zmagającym się z atakiem choroby podczas podróży na Majorkę:

George Sand: [...] Przyszły potem różne inne rzeczy, podróż na Majorkę, gdzie histeryzował i umierał naprawdę, gdzie był prawie trupem. Zimny, spocony, przeraźliwie chudy, leżał w moim łóżku. Och, to okropne, Rozjerko! [...]. (I, s. 529)

W wydaniu z 1949 roku zaznaczonego zdania brakuje, co można chyba wytłumaczyć tym, że w tamtym czasie u ludzi, którzy przeżyli II wojnę światową, taki obraz mógł wywoływać traumatyczne skojarzenia.

Owe nieznaczące modyfikacje w tekście oryginału nie miały wpływu na zasadnicze sensy i znaczenie utworu. Natomiast taki zmodyfikowany oryginał jako podstawa drugiego słowackiego przekładu *Lata w Nohant* w dużej mierze

28 Cytaty z powojennego wydania dramatu przytaczam za: J. Iwaszkiewicz, 1949: *Lata w Nohant*. Warszawa, Czytelnik. W nawiasie podano numery stron, z których zaczerpnięto cytaty.

uwalniał tłumacza od obowiązku aktualizacji w zakresie ideologicznego dostosowania tekstu do wymogów patrona po stronie docelowej, choć w niektórych fragmentach i tak ewidentnie się bez niej nie obeszło. Przede wszystkim poddano tekst dalszej laicyzacji, eliminując pozostawione w oryginale przez polskiego wydawcę motywy i wzmianki religijne. Oto w jednej ze scen aktu I postaci dramatu: George Sand, Maurycy, Clésinger i Rousseau spierają się o to, która jest godzina. Clésinger oznajmia: „Mam wrażenie, że właśnie uderzyła pierwsza na kościele” (s. 32). W wydaniu słowackim replika ta pojawia się w wersji: „Zdá sa mi, že na vežových hodinách práve odbila jedna” (s. 30)²⁹. W innym miejscu Chopin ma za złe George Sand jej zbytnią poufałość z Rozjerką:

Chopin: A ta twoja Rozjerka, łodyga stara... To ona wszystkie te plotki przed najwyższy ołtarz nosi. (s. 65)

Użyte tu przez kompozytora określenie „najwyższy ołtarz” ma charakter ironiczny, w ten sposób bowiem Chopin nazywa panią domu, czyli samą Sand. W wersji słowackiej czytamy:

Chopin: A ta tvoja Rózka, morka stará... Veď to ona všetky tie klebety roznáša ako na jarmoku. (s. 55)

Motywowane ideologicznie zeświecczenie przestrzeni (słowac. *jarmok* to pol. *targ*) sprawiło, że owej ironii zabrakło, a w przekładzie obiektem drwiny ze strony Chopina pozostaje jedynie przyjaciółka pani domu.

Jako ideologiczną manipulację, służącą w 1949 roku napiętnowaniu wszystkiego, co wiązało się ze „zgniłym kapitalizmem” na Zachodzie, należy też potraktować drobną zmianę w replice George Sand, która w I akcie skarży się Rozjerce, że Chopin zrobił jej awanturę. W przedwojennym pierwodruku czytamy:

George Sand: Awanturę — oczywiście, taką bez słów, jak to on potrafi, z tym parzywym arystokratycznym chłodem. (s. 21)

W wydaniu słowackim „parzywy arystokratyczny chłód” zmienia się w „paryski arystokratyczny chłód”:

Sandová: Výstup — prirodzenie, taký bez slov, ako to on vie, s tým parížskym aristokratickým chladom. (s. 21)

Poza tymi fragmentami poddanymi ideologicznej aktualizacji Jánsky zaproponował przekład maksymalnie zbliżony do oryginału. W przypadku pary

29 Cytaty słowackiego przekładu dramatu pochodzą z wydania: J. Iwaszkiewicz, 1975: *Leto v Nohante*. W: *Moderná poľská dráma*. J. Sedlák, wyb. Bratislava, Tatran, s. 7—73. W nawiasie podano numery stron, z których zaczerpnięto cytaty.

języków polski — słowacki ze względu na ich pokrewieństwo taki sposób tłumaczenia bywa opcją w pełni uzasadnioną i często przynoszącą dobre efekty. Natomiast konsekwentne przestrzeganie zasady maksymalnego zachowania cech czy elementów oryginału skutkuje maksymalną egzotyzacją i obcością, co w danych okolicznościach historycznych może świadczyć o tym, że przekład wpisuje się w model socrealistyczny³⁰.

Najjaskrawszym przejawem dosłowności w powojennym słowackim tłumaczeniu dramatu Iwazskiewicza jest pozostawienie w niezmiennym brzmieniu przypisu informującego o tym, że fragment utworu był opuszczany we wszystkich dotychczasowych inscenizacjach (w oryginale s. 82—84, w przekładzie s. 69—70). Brak przy tym wyjaśnienia, że dotyczy to wyłącznie polskich losów teatralnych utworu, gdyż na Słowacji był on inscenizowany wyłącznie raz — przed wojną. O dążeniu do egzotyzacji świadczyć może również zmiana form imion i nazwisk niektórych postaci sztuki. Oto imię Maurycy z polskiego oryginału podlega romanizacji i w wersji słowackiej przyjmuje formę francuską Maurice, natomiast polski służący Chopina Jan zyskuje imię Januš, co należy chyba potraktować jako próbę dodatkowej polonizacji, gdyż kulturze słowackiej takie imię jest obce, istnieje w niej natomiast imię Ján. Na tym jednak wykaz przykładów jaskrawej egzotyzacji, której można by przypisać intencje socrealistyczne, w powojennym słowackim tłumaczeniu *Lata w Nohant* się kończy. Imiona większości pozostałych bohaterów w utworze są zachowane w wersji identycznej z oryginalną, co nie dziwi, gdyż poza osobami służącymi wszystkie są postaciami historycznymi. Podobnie wiele realiów czy faktów, które pojawiają się w replikach, to również realia i fakty historyczne, jak na przykład w rozmowie Chopina i Wodzińskiego:

Chopin: [...] Ty dawno byłeś w Warszawie?

Wodziński: Parę lat...

Chopin: Ciekawy jestem, czy się tam bardzo zmieniło? [...] Pamiętasz ten dom, tyle razy koło niego przechodziłem... Wiesz, taki niski, koło samej Wareckiej, z kolumnami... Na pierwszym piętrze kolumnienki... Mówiła mi moja Ludwika kochana. To i pani Marynia będzie teraz tam chodziła. Warszawska ulica, fiakry jadą. A Marynia taka... elegancka... i mama z okna wygląda... ojciec od Loursa wraca... [...] Warszawa wielka, wolne miasto... wielkie sale koncertowe, orkiestry lepsze od paryskiej, parki, piękne ogrody, na Woli, gdzie mnie żegnano, budowle, pałace... Teatr, gdzie śpiewała Konstancja, przemieniony. (s. 73—74)

30 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny (modele i opozycje)*...

Chopin: [...] Ty si už dávno nebol vo Varšave?

Wodziński: Niekoľko rokov...

Chopin: Som zvedavý, či sa tam veľa zmenilo. [...] Pamätáš si ten dom, tolko raz som prešiel okolo neho... Vieš, taký nízky, popri samej Vareckej, so stĺpmi... Na prvom poschodí stĺpiky... Moja milovaná Ludka mi vravela... Teraz ta bude chodiť aj pani Maryna... Varšavská ulica, fiakre letia. A Maryna taká... elegantná... a mama pozerá z obloka... otec sa vracia od Loursa... [...]. (s. 62).

Owo nagromadzenie realiów i faktów historycznych nie pozostawiło tłumaczowi wielkiego pola manewru: jedynym sposobem przybliżenia ich słowackiemu odbiorcy było dokładne, wręcz literalne ich tłumaczenie i opatrzenie przypisami. W zacytowanym fragmencie Jánsky, co prawda, ułatwił sobie zadanie, opuszczając fragment repliki, lecz w całym utworze to jedyne takie miejsce. Nigdzie w przekładzie nie zastosował natomiast żadnego przypisu. Tymczasem bez peritekstów dla słowackiego odbiorcy nieczytelne mogą być zwłaszcza niektóre ukryte znaczenia, jak na przykład aluzja do brzydoty pomnika Chopina w Warszawie w dalszym ciągu dialogu kompozytora z Wodzińskim:

Wodziński: W jakimś kącie ogrodu piękny pomnik Chopina...

Chopin: A toś mnie rozśmieszył... Cha, cha, cha, cha (*trochę przez łzy*) Wyobrażam sobie, jakie czupiradło postawią... z brązu... Chopin z brązu... No, nie?... (s. 74)³¹

Wodziński: V nejakom peknom kútiku záhrady pekny pomník Chopina...

Chopin: Ale si ma rozosmial... Cha, cha, cha, cha... (*Trochu cez slzy*). Viem si predstaviť, aké strašidlo tam postavia... z bronzu... Chopin z bronzu... No nie?... (s. 62)

albo do pośmiertnych losów serca Chopina w replice George Sand:

George Sand: Gdzież ja mogę być twoją przyjaciółką, Chopin, kiedy ja nic o tobie nie wiem. Gdzie ty jesteś w ogóle, Chopin? Gdzie jest twoje serce? (s. 70)

Sandová: Kdež je ja môžem byť tvojou priateľkou, Chopin, keď o tebe nič neviem. Kde ty vôbec žiješ, Chopin? Kde je tvoje srdce? (s. 60)

31 Na intertekstualność tego fragmentu utworu zwraca uwagę A. Krajewska, 2004: *Ko-media polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, s. 95.

Nie zawsze czytelna jest też ironia. Z sytuacją taką mamy do czynienia przykładowo w akcie I, w dialogu Wodzińskiego i George Sand na temat Nohant:

Wodziński: [...] Przecież to jest prześliczne! Te cudne drzewa, te róże, ten trawnik...

George Sand (z ożywieniem): Prawda? Prawda? A okolica! Przecież te wąwozy, te rozpadliny, te równiny pól. Czy to panu nie przypomina polskich stepów?

Wodziński: Polskich stepów? Owszem, owszem... tylko że ja jestem z Poznańskiego. Mamy wyższą kulturę rolną... (s. 10)

Wodziński: [...] Veď to je krásne! Tie užasne stromy, tie róže, ten trávnik...

Sandová (s oživením): Však? Však? A to okolie? Keď len človek pozrie na tie úvozy, doliny, tie šire rovné polia. Nepripomína vám to poľské stepi?

Wodziński: Poľské stepi? Ba hej, ba hej... lenže... ja som z Poznanska. Mame vyššiu hospodársku kultúru. (s. 13)

lub w akcie III, w wymianie zdań między Chopinem a Sand, kiedy kompozytor informuje pisarkę o swojej decyzji wyjazdu z Nohant:

Chopin: [...] Zabieram Jana ze sobą. Nacierpiał się już dosyć razem ze mną w tym uroczym Nohant.

George Sand: Zawsze cierpicie. Nowa martyrologia polska. (s. 69)

Chopin: [...] Januša beriem so sebou, Natrpel sa už dosť, aj spolu so mnou v tom čarovnom Nohante.

Sandová: Vy vždy len trpíte. Nová poľská martyrológia. (s. 58)

Nawet jeśli udało się przełożyć zacytowane fragmenty z zachowaniem zawartej w nich ironii, to ze względu na jej osadzenie w kulturze polskiej wątpliwe jest, czy będzie ona czytelna dla słowackiego odbiorcy. Ironia bowiem — podobnie jak aluzja — zakłada, że to, czego dotyczy, musi być rozpoznawane przez odbiorcę, a jej odczytanie uzależnione jest od znajomości przez niego kontekstu³². Ograniczone możliwości odczytania ironii sprawiają, że osłabieniu ulega komizm utworu i może dlatego nasi sąsiedzi zza Tatr uznali *Lato w Nohant* za melodramat³³,

32 Na temat ironii w przekładzie zob. A. Tomczak, 2017: *Ironia modernistyczna i nowy rodzaj biografii*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 10, s. 138, 141.

33 R. Mrlian, red., 1990: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2: M—Ž...*, s. 205.

podczas gdy w Polsce utwór — zgodnie z intencją autora — uznaje się za komedię³⁴.

Jeśli mnogość przypisów stanowi cechę przekładu socrealistycznego, to pod tym względem Jánskiego wersja *Lata w Nohant* nim nie jest. Jednoznaczną kwalifikację modelu przekładu utrudniają również dosyć liczne słowaczacje. W pół drogi między udomowieniem a wyobcowaniem stoi przekład imienia wielkiej młodzieńczej miłości Chopina — Marii Wodzińskiej: w oryginale Marynia, w przekładzie Maryna, choć pisownia słowacka przewiduje formę *Marína*. Można to wytłumaczyć chęcią zachowania polskiego kolorytu kulturowego imienia, gdyż użycie formy słowackiej przywodziłoby na myśl niepożądane skojarzenie z jednym z dzieł kanonu słowackiej literatury narodowej — poematem *Marína* romantycznego poety Andreja Sladkoviča. Nazwisko George Sand podlega dostosowaniu do normy słowackiej i zyskuje formę *Sandová*. Słowaczacji podlegają także: poufała wersja nazwiska uczennicy Chopina — Panny de Rosiéres (w oryginale nazywanej Rozjerką, w przekładzie słowackim — Rózką), poufałe wersje imion Chopina (w oryginale Frycek, w przekładzie Frydo), Wodzińskiego (w oryginale Antoś, w przekładzie Antón) oraz siostry kompozytora Ludwika (w oryginale Ludwika, w przekładzie Ludka). Można to, co prawda, uznać za przejaw dostosowania tekstu do masowego odbiorcy, co stanowiłoby kolejną cechę przekładu socrealistycznego, jednakże w słowackiej wersji utworu naturalizacja dotyczy nie tylko imion postaci. W większości przypadków w replikach formy zwrotu *per pan, pani* tłumaczone są zgodnie z normą języka słowackiego jako tzw. wykanie, czyli z zastosowaniem zaimka drugiej osoby liczby mnogiej. Zdarzają się w słowackiej wersji repliki, w których postaci, zwracając się do George Sand, używają pochodzącego z języka francuskiego słowa *madame*:

Wodziński: O! Pani tak wcześniej? (s. 8)

Wodziński: Ó! Madame, tak zavačasu? (s. 12)

Jednak przekładu z użyciem tej formy zwrotu nie można uznać za egzotyzację, jest ona tylko pozorna, gdyż leksem *madame* (w nowszej wersji *madam*) jest udomowiony w języku słowackim³⁵.

34 Choć po stronie polskiej przyjęło się określenie, jakiego w stosunku do swojego utworu użył w jego podtytule sam Iwazzkiewicz, jednak wśród badaczy i krytyków klasyfikacja genologiczna *Lata w Nohant* również wzbudza pewne wątpliwości. Na ten temat zob. M. Józefacka, 1970: *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*. „Pamiętnik Literacki”, nr 3, s. 97—100; A. Krajewska, 2004: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego...*, s. 82—83.

35 Słownikový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV, <https://slovník.juls.savba.sk/> [dostęp: 25.11.2020].

Z ewidentną naturalizacją mamy do czynienia w tłumaczeniu sceny, w której pod koniec aktu I Jan informuje panią domu o tym, co będzie na obiad:

Jan [...]: Proszę pani, proszę pani. Bo to jest suflet! (s. 33)

Januš [...]: Proším, madame, prosím, madame, dnes máme vajcový nakyp. (s. 31)

Słowacyzacji podlega tu nazwa potrawy (*vajcový nakyp* — „budyń jajeczny”), choć język słowacki zna słowo *sufle*, a zatem przekład dosłowny byłby możliwy. Podobnie w przypadku pulardy, której sposób podziału przy stole przez George Sand stał się dla Chopina pretekstem do ostatecznego rozstania z kochanką.

George Sand: Wyjazd z tego domu po dziesięciu latach naszej poufałości mógł mieć inny pretekst niż nieszczęsna pularda, którą tak niefortunnie podzieliłam. (s. 66)

Sandová: Odchod z tohto domu po desiatich rokoch našej intímnej známosti mohol mať inú zámienku než toho nešťastného kapúna, ktorého som tak bezmyšlienkovite delila. (s. 56)

W języku słowackim istnieje leksem *pulard*, choć dla przeciętnego Słowaka zapewne jest bardziej egzotyczny niż *kapún*: pierwsze ze słów wymienia tylko akademicki słownik wyrazów obcych, podczas gdy drugie znaleźć można w kilku słownikach języka słowackiego³⁶.

Wydaje się więc, że autor drugiego słowackiego tłumaczenia *Lata w Nohant* starał się aktualizować tekst do kultury rodzimej na tyle, na ile tylko było to możliwe, co sprawia, że tłumaczenie to, mimo okoliczności historycznych, w jakich powstało, ostatecznie nie wpisuje się w model przekładu socrealistycznego: ani nie zachowuje konsekwentnie obcości, ani nie poddaje utworu skrajnej domestykacji. A ponieważ *Lata w Nohant* jest utworem głęboko zanurzonym w kulturę polską, oryginalny koloryt kulturowy okazuje się największą przeszkodą w przeniesieniu dramatu Iwaszkiewicza na grunt słowacki.

Losy drugiego słowackiego tłumaczenia *Lata w Nohant* potoczyły się nieco tylko lepiej od przekładu przedwojennego. Translacja Jánskiego została zainscenizowana i wystawiona w 1981 roku na scenie Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie (premiera odbyła się 3 października). Zwraca uwagę rok inscenizacji: był to czas stanu wojennego w Polsce; okres, o którym, oceniając słowacko-polskie relacje w zakresie literatury, Hvišč pisze:

36 Ibidem.

[...] najhoršie sa javí obdobie po vypuknutí poľských udalostí roku 1980. [...] Na začiatku osemdesiatych rokov tu ešte pôsobila istá zotrvačnosť [...] potom prišiel náhly pokles. [...] Riadiace miesta udržiavali v kultúrnej verejnosti fámú všeobecného úpadku Poľska a poľskej kultúry (ako negatívneho dôsledku politických nepokojov) a hermeticky eliminovali všetko [...], čo by túto fámú mohlo narušiť alebo dokonca vyvrátiť³⁷.

Sztuka Iwaszkiewicza ponownie nie wzbudziła zachwyty wśród krytyków, którzy zwracali uwagę na niewyraźny rys komediowy utworu i raczej skupiali się na inscenizacji niż na dramacie, który był jej podstawą. Nie wiadomo, jak twórcy teatralni zinterpretowali utwór, ale jeden z krytyków określił go jako dramat o George Sand³⁸. Inszenizacja utrzymała się w repertuarze teatru do 10 czerwca 1984 roku, odegrano ją 64 razy, bo taką liczbę repryz podaje zapis w archiwum Instytutu Teatralnego w Bratysławie³⁹. Czy zdjęto ją z afisza wskutek decyzji politycznych, o jakich pisze Hvišč, czy po prostu dlatego, że nie zainteresowała publiczności — trudno powiedzieć. W każdym razie od tamtego czasu, mimo istnienia dwóch tłumaczeń, sztuka Iwaszkiewicza nie pojawiła się więcej w repertuarze słowackich teatrów. W tym czasie w Polsce utwór był inscenizowany sześciokrotnie, a od jego powstania do dziś — w sumie 50 razy⁴⁰. Przy czym nie jest to jedyny polski utwór sceniczny o Chopinie. Jednak dla Polaków Chopin to kompozytor światowego formatu, a przede wszystkim kompozytor narodowy. Dla Słowaków zaś jest on, co prawda, kompozytorem rangi światowej, ale jednym z wielu, w dodatku na tyle nieistotnym, że jeśli wierzyć serwisowi internetowemu Google Maps, nigdzie na Słowacji nie ma ulicy, placu, skweru czy jakiejś innej lokalizacji nazwanej jego nazwiskiem. Nie znaczy to, że twórczość Chopina jest naszym sąsiadom zza Tatr obca, choć jego muzykę postrzegają przede wszystkim jako źródło smutku albo przynajmniej nieodleg-

37 J. Hvišč, 1997: *Nová bilancia: slovensko-poľské literárne vzťahy po roku 1945...*, s. 82.

38 M. Jarábek, 1981: *Svieže i nevýrazné tóny komédie*. „Smena”, roč. 34, č. 250 (22.10.1981), s. 6. Inne recenzje: G. Mačugová, 1981: *Nenápadný vstup do novej sezóny: Leto v Nohante bez sentimentálnej romantiky*. „Lud”, roč. 34, č. 243 (14.10.1981), s. 5; F—a, 1981: *Bez vrcholných výkonov: Leto v Nohante na Malej scéne SND v Bratislave*. „Hlas ľudu”, roč. 27, č. 236 (6.10.1981), s. 3.

39 eTHEATRE.SK, Divadelný ústav Bratislava, Inszenácie, https://etheatre.sk/du_vade_mecum/perma-linkdu?xid=fb3c2a07c729406ebe644651186bda54&modeView=LIST [dostęp: 17.11.2020].

40 Hasło *Lato w Nohant w: Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/1256/lato-w-nohant> [dostęp: 7.01.2021]. Szczegółowy przegląd utworów scenicznych — głównie polskich — na temat Chopina przedstawił Andrzej Hejmej w artykule *Chopin i jego muzyka w sztukach scenicznych*. Dostępne w Internecie: http://www.chopin.pl/w_scenicznym.pl.html [dostęp: 18.12.2020].

lej od niego melancholii⁴¹. Sama postać kompozytora i jego losy chyba jednak niezbyt ich interesują.

Literatura

- Bednárová K., 2015: *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia*. W: O. Kovačičová, M. Kusá, zost.: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A—K*. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV, s. 15—73.
- Bolecki W., 2002: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku. Rekonesans*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 11—34.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2015: *Przełład modernistyczny (modele i opozycje)*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Górczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura — język — kultura*. Warszawa, IBL PAN, s. 45—90.
- Čavojský L., 1999: *Slovenská činohra SND 1932—1938 v zrkadle dramaturgie*. W: M. Mistrík a kolektív: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV, s. 82—110.
- Encyklopedia teatru polskiego*. Dostępne w Internecie: <http://www.encyklopedia-teatru.pl/sztuki/1256/lato-w-nohant> [dostęp: 18.12.2020].
- eTHEATRE.SK, Divadelný ústav Bratislava, Inscenácie, https://etheatre.sk/du_vademecum/ [dostęp: 17.11.2020].
- Fox D., 2009: *Gra przestrzenią w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza „Lato w Nohant” i w jej scenicznych realizacjach*. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, red.: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 68—79.
- Hejmej A., [online]: *Chopin i jego muzyka w sztukach scenicznych*. Dostępne w Internecie: http://www.chopin.pl/w_scenicznym.html [dostęp: 18.12.2020].
- Hochel B., 1985: *Koncepcia prekladu včera, dnes a zajtra*. W: J. Vilikovský, red.: *Preklad včera a dnes*. Bratislava, Slovenský Spisovateľ, s. 226—231.
- Hvišč J., 1997: *Nová bilancia: slovensko-poľské literárne vzťahy po roku 1945*. W: J. Hvišč, red.: *Slovensko-poľské jazykové a literárne vzťahy*. Bratislava, T.R.I. Médium, s. 76—88.
- Hvišč J., 2000: *Národné povedomie v medziliterárnych súvislostiach*. W: J. Hvišč, red.: *Historické a kultúrne zdroje slovensko-poľských vzťahov*. Bratislava, Lufema, s. 67—87.

41 Zob. hasło *Melancholickosť výrazu* w: L. Plesník a kolektív, 2008: *Tezaurus estetyckých výrazových kvalít*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, s. 364.

- Irzykowski K., 1966/1967: *J. Iwaszkiewicz — Lato w Nohant*. W: *Przewodnik teatralny. Jarosław Iwaszkiewicz: Lato w Nohant*. Białystok, Państwowy Teatr Dramatyczny im. Al. Węgierki, s. 6. Dostępne w Internecie: e-teatr.pl/files/programy/51299/lato_w_nohant_teatr_wegierki_bialystok_1967.pdf [dostęp: 20.09.2020].
- Iwaszkiewicz J., 1936—1937: *Lato w Nohant*: akt I: „Skamander. Miesięcznik poetycki”, 1936, rocz. 10 (t. 10), z. 77, s. 516—534; akt II: „Skamander. Miesięcznik poetycki”, 1937, rocz. 11 (t. 11), z. 78—80, s. 26—43; akt III: „Skamander. Miesięcznik poetycki”, 1937, rocz. 11 (t. 11), z. 81—83, s. 104—121.
- Iwaszkiewicz J., 1949: *Lato w Nohant*. Warszawa, Czytelnik.
- Iwaszkiewicz J., 1975: *Leto v Nohante*. W: J. Sedlák, wyb.: *Moderná polská dráma*. Bratislava, Tatran, s. 7—73.
- Jarábek M., 1981: *Svieže i nevýrazné tóny komédie*. „Smena”, roč. 34, č. 250 (22.10.1981), s. 6.
- Józefacka M., 1970: *Komedia poetycka dwudziestolecia międzywojennego*. „Pamiętnik Literacki”, nr 3, s. 77—111.
- Kovačičová O., Kusá M., zost., 2015: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A—K*. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV.
- Kovačičová O., Kusá M., zost., 2017: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. L—Ž*. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV.
- Krajewska A., 2004: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kročanová D., 2019: *Impulzy a inovácie v slovenskej dráme medzi rokmi 1920—1948*. W: D. Kročanová: *Antológia slovenskej drámy 1920—1948*. Bratislava, Univerzita Komenského, s. 350—359.
- Krzywicka I., 1937: *Przeгляд teatralny*. „Skamander. Miesięcznik poetycki”, rocz. 11 (t. 11), z. 78—80, s. 61—64.
- Mrljan R., red., 1990: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2: M—Ž*. Bratislava, Veda — vydavateľstvo SAV.
- Plesník L. a kolektív, 2008: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie.
- Ritz G., 1995: *Stosunek niejednoznaczny, czyli Jarosław Iwaszkiewicz wobec władzy*. „Teksty Drugie”, nr 1, s. 146—155.
- Russocka J., 1972: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojnia*. W: M. Bakoš, red.: *Vztahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Veda — Vydavateľstvo SAV, s. 193—206.
- Slovníkový portál Jazykovedného ústavu L. Štúra SAV, <https://slovník.juls.savba.sk> [dostęp: 25.11.2020].

- Štefko V., 2011: *Od realizmu k moderne 1890—1938*. W: V. Štefko a kolektív: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava, Divadelný ústav, s. 15—43.
- Tomczak A., 2017: *Ironia modernistyczna i nowy rodzaj biografii*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 10, s. 137—154.
- Valcerová A., 2016: *Przełład poezji w Słowacji po roku 1945*. M. Buczek, tłum. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 7, cz. 1, s. 78—96.
- Zajac P., 1985: *Tvorivosť prekladu*. W: J. Vilikovský, red.: *Preklad včera a dnes*. Bratislava, Slovenský Spisovateľ, s. 271—276.

Lucyna Spyrka

Okolo slovenských prekladov *Leto v Nohante* od Jaroslava Iwaszkiewicza

RESUMÉ | Dráma Jaroslava Iwaszkiewicza *Leto v Nohante* má črty modernistickej drámy. Dielo bolo preložené do slovenčiny dvakrát: prvýkrát pred vojnou, jeho divadelné naštudovanie si však u slovenského publika nezískalo uznanie a vzhľadom na biografiu prekladateľa A. Žarnova bol preklad odsúdený na zabudnutie. Dráma sa opäť preložila do slovenčiny v 70. rokoch, teda počas obdobia normalizácie vo vtedajšom Česko-Slovensku. Tento historický kontext umožňuje predpokladať, že preklad ma črty socialistického realizmu. Avšak samotný preklad Iwaszkiewiczovej drámy sa proti takémuto zaradeniu bráni. Povojnová slovenská verzia diela vyšla v tlačenej i scénickej podobe, jej divadelná inscenácia sa však opäť nestretla s veľkým záujmom slovenskej strany. Príčiny tejto skutočnosti nemožno hľadať v samotnom preklade, ale v odlišnom postavení Chopinovej hudby v poľskej a slovenskej kultúre.

KLÚČOVÉ SLOVÁ | poľská literatúra v slovenskom preklade, preklad drámy, dejiny prekladu, kontexty prekladu, Jarosław Iwaszkiewicz

Lucyna Spyrka

Wokół słowackich przekładów *Lata w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza

STRESZCZENIE | Dramat Jarosława Iwaszkiewicza *Lata w Nohant* ma cechy dramatu modernistycznego. Utwór był tłumaczony na język słowacki dwukrotnie: po raz pierwszy przed wojną, jednak jego inscenizacja nie zyskała uznania słowackiej publiczności, a ze względu na biografię tłumacza — A. Żarnova — preklad w latach powojennych został skazany na zapomnienie. Nowe słowackie tłumaczenie powstało w latach 70., czyli w okresie „normalizacji”, jaka obowiązywała w ówczesnej Czechosłowacji po zdławieniu Praskiej Wiosny. Ów kontekst historyczny nasuwa przypuszczenie, że nowa translacja może mieć charakter przekładu socrealistycznego, lecz przy dokładniejszej analizie broni się ona przed taką jednoznaczną klasyfikacją. Powojenna słowacka wersja utworu była publikowana drukiem oraz w formie inscenizacji, jednak wersja teatralna nie spotkała się

z większym zainteresowaniem publiczności, czego przyczyny tkwią nie w samym przekładzie, lecz w odmiennej pozycji Chopina i jego muzyki w kulturze polskiej i słowackiej.

SŁOWA KLUCZOWE | literatura polska w przekładzie słowackim, przekład dramatu, historia przekładu, konteksty przekładu, Jarosław Iwaszkiewicz

LUCYNA SPYRKA | dr hab., adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, badaczka literatur i kultur zachodniosłowiańskich, przede wszystkim słowackiej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniach polsko-słowackich kontaktów kulturalnych, komparatystyki literackiej i kulturowej, estetyki dramatu i teatru oraz na problemach z zakresu teorii, historii i praktyki przekładu. Autorka monografii, m.in.: *Radošinské naivné divadlo — między konwencją a kontestacją* (2004) oraz *Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich* (2016). Autorka tłumaczeń tekstów naukowych i artystycznych z języka słowackiego i czeskiego, m.in. J.Ch. Korec: *Po barbarzyńskiej nocy* (1994).

Varia



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



O literaturze bułgarskiej, języku i przekładzie

Rozmowa z Wojciechem Gałązką

On Bulgarian Literature, Language and Translation

Interview with Wojciech Gałązka

Wojciech Gałązka

Sylwia Siedlecka



<https://orcid.org/0000-0002-6425-4654>

UNIVERSITY OF WARSAW

s.siedlecka@uw.edu.pl

Data zgłoszenia: 2.10.2020 r. | Data akceptacji: 26.01.2021 r.

ABSTRACT | The publication discusses the latest translation initiatives by Wojciech Gałązka, a Bulgarian and literary scholar and a translator of Bulgarian literature. Between 2019 and 2020, six works by Bulgarian writers and poets translated by Wojciech Gałązka were published: the novel *Under the Yoke* by Ivan Vazov (2020); volumes of verse *Revealed from Anywhere* by Petar Parvanov (2019), *Seasons of Feelings* by Petar Karaanov (2020), *Moon Spots* by Nikolay Liliev (2020), *A Dream of Happiness* by Pencho Slaveykov (2020), as well as poetic prose and poems included in the collection *Against the Absence* by Nikolay Kantchev (2020). The review has been supplemented with a commentary on specific problems related to translation practice, such as sound and grammatical structures, the translatability of idiomatic expressions, taking into account the literary convention in translation and issues related to the understanding of translation as an intercultural transfer.

KEYWORDS | Wojciech Gałązka, Bulgarian literature, Polish literature, Bulgarian language, translation, cultural transfer

Wojciech Gałązka (1947) — polski bułgarysta, literaturoznawca, wybitny tłumacz na język polski wielu utworów należących do kanonu literatury bułgarskiej, dyplomata. Studiował filologię słowiańską na Uniwersytecie Jagiellońskim, po ukończeniu studiów wykładał w Katedrze Filologii Bułgarskiej UJ. W latach 1992—1993 był lektorem języka polskiego na Uniwersytecie Sofijskim. W 1993 roku rozpoczął pracę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych RP, a w latach 1993—1999 pełnił funkcję dyrektora Instytutu Polskiego w Sofii. W latach 2003—2007 konsul generalny RP w Łucku (Ukraina), a w latach 2008—2012 konsul RP w Sofii. Laureat między innymi odznaczeń „1300 lat Bułgarii”, Orderu „Jeździec z Madary”, a także Nagrody im. Eutymiusza Tyrnowskiego przyznawanej przez Uniwersytet w Wielkim Tyrnowie. Doktor *honoris causa* Uniwersytetów w Wielkim Tyrnowie i w Łucku. Autor książek: *Tradycja i współczesność. O literaturze bułgarskiej XX wieku* (1983), *Bułgarskie programy i manifesty literackie* (1983), *Naród i kultura. Antologia esejów i artykułów o narodzie i kulturze bułgarskiej* (1985), *Oswajanie skorpionów* (1993). Wśród jego przekładów bułgarskiej literatury są między innymi: Geo Milewa *Poematy i proza liryczna* (1977), Georgiego Karasławowa *Tango* (1977), Emiliana Stanewa *Antychryst* (1979), Georgiego Rajczewa *Lustig i inne opowiadania* (1980), Atanasa Dałczewa *Proza poetycka* (1981), Nikołaja Kynczewa *Niczym ziarno gorczycy* (1981) oraz *Posłanie od piechura* (1999), Zdrawka Kisiowa *Czystopis* (2007), Petyra Pyrwanowa *Skądkolwiek wyjawiony* (2019), Petyra Karaangowa *Sezony uczuć* (2020), Nikołaja Liliewa *Odblaski księżycy* (2020), Pencza Sławejkowa *Sen o szczęściu* (2020), a także nowy przekład powieści Iwana Wazowa *Pod jarzmem* (2020).

W wywiadzie dla bułgarskiego portalu „Kultura”, mówiąc o pracy nad przekładem *Pod jarzmem* Iwana Wazowa, określił Pan swoją rolę jako uważnego czytelnika i pośrednika między autorem a kulturą rodzimą. Jak Pan tę rolę rozumie?

Tłumacze różnie definiują swoją rolę. Słyszałem, że jeden przyrównał się do listonosza. Rozumiem intencję, ale porównanie to jest trochę niezręczne, bo listonosz przecież nawet nie czyta doręczanych listów, a wręcz nie powinien. Ja mam na swój użytek formułę uważnego czytelnika jako pierwszego niezbędnego warunku do spełniania roli tłumacza literatury pięknej. Uważny czytelnik to taki, który powinien starać się rozumieć literaturę i mieć świadomość reguł i zasad, jakimi się rządzi, by móc je dostrzec i zinterpretować w danym utworze przed przystąpieniem do przekładu. Drugi warunek niezbędny to świadomość, że tłumaczenie, przekład — w obu przypadkach *nomen omen* — są przeniesieniem jednego języka w drugi i jednej kultury w drugą. I tu tłumacz jest w roli

pośrednika. Oczywiście powinien mieć też świadomość, że więcej w jego pracy ograniczeń niż swobody, a zwłaszcza swobody graniczącej z dowolnością. Pociągające jest to, że ograniczenia tego samego rodzaju ma prozaik lub poeta, kiedy siada do pisania i tworzy. Zresztą występuje Pani także w roli pisarki, więc odczuwa to Pani na własnej skórze, ujmując rzecz... metaforycznie.

Wśród nowych przekładów lub wznowień przekładów literatury bułgarskiej, których jest Pan autorem, najwięcej jest poezji. Na ile wynika to z Pana zainteresowania poezją jako taką, a na ile z faktu, że poezję bułgarską uważa Pan za fenomen szczególnego rodzaju?

W swojej długo już trwającej działalności popularyzatorskiej, jako badacz literatury bułgarskiej i tłumacz, rzeczywiście dużo uwagi poświęcam poezji. O tendencjach rozwojowych poezji bułgarskiej w okresie międzywojennym była moja praca doktorska, a wcześniej, jeszcze na studiach, pisałem o poezji Atanasa Dałczewa i Nikołaja Liliewa. Jako student drukowałem w czasopiśmie sporo przekładów współczesnych młodych poetów bułgarskich. Lubię poezję, ale to nie znaczy, że lubię ją bardziej niż prozę. I nie znaczy też, że poezję bułgarską uważam za fenomen szczególnego rodzaju, może z wyjątkiem pieśni ludowych. Wiele się nimi nie zajmowałem, choć w ostatnich latach postawiłem sobie ambitny cel, aby przetłumaczyć przygotowany przez Pencza Sławejkowa zbiór pieśni ludowych *Księga pieśni (Книга на нечуме)*, który wydał w 1917 roku, już po jego śmierci, wielki literacki przyjaciel Sławejkowa, dr Krystiu Krystew. Ten bardzo obszerny zbiór rzeczywiście jest swoistym fenomenem, ale można to pokazać w dość dużym wyborze zamieszczonych tam pieśni. Wyznaczone zadanie udało mi się zrealizować jedynie w niewielkiej części.

Jednym słowem, interesuje mnie poezja w ogóle i chyba jestem od długiego już czasu jedynym bułgarystą, który tłumaczy poezję. Po śmierci krakowskiego poety Jana Zycha, znającego bułgarski, po śmierci poetki Anny Kamieńskiej i zaniechaniu tłumaczeń przez duet Jacka i Dimitryna Bukowskich nikt inny nie przyłączył się do naszego niewielkiego grona. Ogromną większość przekładów w antologiach, w tym w mojej antologii *Niewidzialne skrzydła*, robili poeci polscy z tzw. rybki. Te przekłady pozostawiają wiele do życzenia. W przypadku poezji Pencza Sławejkowa i Nikołaja Liliewa zrobiłem te przekłady od nowa.

Można zawrzeć Pana zainteresowania translatorskie w ogólniejszej formule?

Pociągają mnie utwory wyraziste w swojej stylistyce i w przekazie. I nie ma znaczenia, czy są to utwory poetyckie czy proza. Ale zrobiłem też wiele przekładów, które były gestem przyjaźni literackich, bo i w ten sposób pojmuję swoją rolę. Dobrze, jeśli te gesty przyjaźni współgrały z wyżej wskazanymi kryteriami. A na ogół tak właśnie było i jest. Oczywiście były też przekłady wynikające z bułgarystycznej potrzeby. I nawet nieco z powodu sentymentu do pewnego fragmentu utworu. Tak przetłumaczyłem poemat Wazowa *Отълчениците на Шипка* z tomu *Епопеја за помnianych*, ponieważ zawsze podobała mi się tylko jego pointa, wypowiedziana jakby jednym tchem:

днес йощ Балканът, щом буря зафаща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраща
славата му дивна като някой ек
от урва на урва и от век на век!

W eseju o nieliterackości literatury bułgarskiej ze zbioru *Oswajanie skorpionów* z 1992 roku pisał Pan, że literatura bułgarska szuka inspiracji w autentyzmie życia oraz że powieść jest gatunkiem obsługującym „wielkie” tematy, dystansującym się od potoku zwykłego życia, zaś bliżej tych „mniejszych”, choć wcale nie mniej ważnych, tematów są mniejsze formy, jak opowiadanie. A czy kryterium (nie)literackości można, Pana zdaniem, odnieść również do bułgarskiej poezji?

Ta dychotomia literackości i nieliterackości — nieliterackości rozumianej bynajmniej nie negatywnie — którą można by nazywać też dychotomią konwencjonalności i niekonwencjonalności, jest w pewnym sensie kołem napędowym literatury bułgarskiej. Przynajmniej w pewnych jej okresach epoki nowożytnej. Dość pamiętać, że u początków nowej literatury bułgarskiej są dwa utwory niemające statusu literackości także wtedy, kiedy powstawały: *Historia słowianobułgarska* (1762) Papisija Chilendarskiego i *Cierpienia grzesznego Sofroniusza* (przed 1813) Sofroniusza Wraczanskiego. Pierwszy jest opowieścią o historii, drugi autobiografią. Nim zostaną opublikowane w drugiej połowie XIX wieku, są w obiegu w formie rękopisów. Nie mieszczą się one w żadnych regulach XIX-wiecznej literackości, zwłaszcza w kategorii gatunku literackiego, ale mają walory literackie. Tłumaczenie *Cierpień...* dało mi zresztą sporo satysfakcji literackiej. Później Wazow powieścią *Pod jarzmem* sięga po gatunek powieści przygodowej, ale narusza jego konwencjonalność — i do-

brze, że to czyni — licznymi dygresjami publicystycznymi i eseistycznymi. Potem nadchodzi znaczna fala imponującej memuarystyki, o dużych walorach literackich (Zachari Stojanow, Stojan Zaimow, Simeon Radew i inni). Funkcjonalnie, jak twierdził *ex post* prof. Tonczo Żeczew, spełnia ona zastępczo rolę wielkiej powieści realistycznej, typowej dla XIX wieku. Ta memuarystyka ma oczywiście również duże walory literackie i dotyczy ważnych, przełomowych momentów w nowożytnej historii Bułgarii.

W okresie modernizmu, a zwłaszcza nurtu symbolistycznego w nim, dochodzi do radykalnego skonwencjonalizowania literatury i literackość jest jednym z jej głównych wyróżników. Do tego stopnia, że symbolista Nikolaï Liliew doprowadza tę konwencjonalność do takiej perfekcji, że zamyka już sobie dalszą perspektywę rozwojową i w latach 30. XX wieku rezygnuje z pisania. Niemal równoległe z nim Atanas Dałczew przeciwstawia się symbolistycznej poetyckości motywami, metaforami i wersyfikacją, które odbierane są w kontekście symbolizmu jako niepoetyckie, czy poetyckie inaczej („над старото тържище ален бе залезът като домат”), a Nikola Warсарow w latach 30. pisze „не, сега не е за поезия” oraz „и стихове пиша тъй както умея”, tworząc poezję wysokich lotów z materiału literackiego, który wcześniej nigdy nie otrzymałby kwalifikacji jako godny poezji. W tym samym czasie pojawia się cała rzesza prozaików i poetów, których ja gdzieś nazwałem autentystami i którzy nie są wybitni, ale stanowią nowe zjawisko literackie, do dziś szczegółowo niezbadane. Polega ono najogólniej na tym, że status *ja* lirycznego czy narratora jest tożsamy ze statusem i doświadczeniami życiowymi twórcy. Poza tym pojawiają się takie formy wypowiedzi jak list, reportaż, opowieść autobiograficzna itp. Można tych twórców Polakowi przybliżyć, wskazując choćby na *Zakłęte rewiry* Henryka Worcella. Dość wymienić tu prozę Borisa Sziwaczewa lub Matweja Wylewa, w poezji Mariję Grubeszliwą. Ale jest ich wielu. Tę problematykę można by śledzić także w późniejszym czasie.

W 2020 roku ukazał się w Wydawnictwie Miniatura tom poezji Petyra Karaangowa *Sezony uczuć*. Co Pana skłoniło do tego, żeby spolszczyć wiersze tego autora?

Petyra Karaangowa przetłumaczyłem pod koniec lat 80. Akurat wtedy, kiedy wydanie tomiku przekładów przestało już być sprawą oczywistą. Wolny rynek zaczynał rządzić rynkiem księgarskim, a poza tym komu wówczas była w głowie poezja — mnie też nie była. Do tego stopnia, że robiąc kilka lat temu porządki w szpargałach, ze zdumieniem odkryłem, że mam tomik Karaangowa w swoim archiwum. Przeczytałem i stwierdziłem,

że się nie zestarzał. To poeta z tzw. pokolenia kwietniowego, które debiutowało po 1956 roku, w okresie odwilży politycznej, i wniosło pewne ożywienie do poezji bułgarskiej, a przede wszystkim sporą dozę liryzmu, świeżość języka poetyckiego i środków wyrazu, co po latach obowiązywania rygorystycznej doktryny realizmu socjalistycznego robiło wrażenie, a nawet doprowadziło do pewnej mitologizacji tego pokolenia. Nieuzasadnionej, jak każda mitologizacja. Karaangow funkcjonował na obrzeżach tego pokolenia. Był poetą wyciszonym, wyrażającym stany uczuć, zresztą nie tylko osobistych, w kameralnym rejestrze klimatów pór roku. Ta koncepcja bardzo mi odpowiadała, była gwarantem i emanacją szczerości wypowiedzi. Tomik *Sezony uczuć* jest wyborem z całej twórczości Karaangowa, której zaniechał po wydaniu w 1984 zbioru *Зимни недели* (Zimowe niedziele). Warto też zaznaczyć, że tłumaczył poezję polską w antologii *Съвременни полски поети* (Współcześni poeci polscy), wydanej w 1967 roku, która odegrała ważną rolę w ówczesnych przemianach poezji bułgarskiej. Zainteresowanie naszą poezją zrodziło się w czasie jego kilkuletniego pobytu w Polsce. Ma w swoim dorobku kilka wierszy pisanych Gałczyńskim, do którego zbliża go też liryczna emanacja uczuć.

W 2019 roku został wydany Pański przekład utworów Petyra Pyrwanowa *Skądkolwiek wyjawiony*. To obszerny wybór z twórczości tego autora, którego bardzo Pan ceni.

Z Petyrem Pyrwanowem łączę mnie ponad pięćdziesięcioletnia przyjaźń, nie tylko literacka. Zacząłem go tłumaczyć i publikować już jako student: w „Studencie”, w krakowskim „Magazynie Kulturalnym”, chyba także w „Życiu Literackim”. Jednak dopiero kilkanaście lat temu zająłem się tym z większą konsekwencją. Tom *Skądkolwiek wyjawiony* jest rzeczywiście wyborem z całej jego twórczości, której obszerny wybór przyniósł już w 2016 roku zbiór *Отвъд хоризонта на битието* (Poza horyzontem bytu). Ale moje przekłady zamieszczonych tam wierszy powstawały wcześniej i dość długo dojrzewały. To dla tłumacza bardzo trudny poeta. Dlatego właśnie zdecydowałem się na wydanie dwujęzyczne jego utworów. Trudny w pierwszej kolejności dlatego, że prawie w ogóle nie używa interpunkcji, co w wypadku języka bułgarskiego, pozbawionego deklinacji, bardzo komplikuje śledzenie związków logicznych. Sprawia też często, że wiele z nich powstaje jakby „na biegu wstecznym”, czego po polsku właściwie nie da się zastosować, choć tu i ówdzie próbowałem.

Na czym ten „wsteczny bieg” polega?

Już spróbuję wyjaśnić. Najlepiej to zrobić na przykładzie. Weźmy choćby dwa ostatnie wersy wiersza *herbata przelewa się z filiżanki...*, który jest na stronie 82. Można je czytać tak, jak ja je przeczytałem w przekładzie, „stosując” potencjalną interpunkcję, czyli na „biegu wstecznym”:

обратът към съдбата е отворил яснота в прозореца
саждив и окислен, дъждът дълбок се рони неизбежно

a można też czytać inaczej:

обратът към съдбата е отворил яснота в прозореца,
саждив и окислен, дъждът дълбок се рони неизбежно

i wówczas epitety „саждив и окислен” można by odnieść albo do okna, albo do deszczu, ale tylko po bułgarsku. W przekładzie tego efektu już by nie było i fragment ten brzmiałby jak „ciemny (osmolony?) i kwaśny, ulewny deszcz [...]”. Nie brzmi to teraz zręcznie, ale deszcz można by nazwać w wierszu mianem „саждив”, skoro i grzyba, zwanego po polsku gąską niekształtną, nazywa się „саждива гъба”.

Istnieje też trzecia możliwość, jeśli nadal chce się projektować interpunkcję oraz „wsteczny bieg” w czytaniu, i wtedy „саждив и окислен” odnosiłyby się tylko do deszczu, a w przekładzie ten fragment musiałby brzmieć jak wyżej, czyli epitety byłyby w mianowniku:

обратът към съдбата е отворил яснота в прозореца,
саждив и окислен — дъждът дълбок се рони неизбежно.

Tłumacz musi tu o wszystkim rozstrzygać sam, nie mając skutecznego oparcia w gramatyce. A przetłumaczyć na nasz język wiersza możliwie do przeczytania i na „pierwszym biegu”, i na „wstecznym biegu” chyba się nie da.

Pyrwanow jest też poetą erudycyjnym.

Jego poezja jest zatopiona w wielu kulturach klasycznych: w greckim antyku, w kulturze hebrajskiej, chińskiej, z których Pyrwanow wywodzi również formę i styl wypowiedzi. Można by rzec, że poszukuje w nich poetyckiej mądrości, syntezy myśli w poetyckim obrazie. Dlatego mamy u niego również pewien rodzaj emocjonalnego wyciszenia, czy też emocji, których źródłem jest myśl. Krytyk Swetłozar Igow opatrzył jego poezję mianem postklasycznej — trafnym w odniesieniu do jej formuły konceptualnej. Jednocześnie poeta wychodzi zawsze „poza horyzont bytu”, sam akt kreacji nie ma zakotwiczenia w tu i teraz. To zakotwiczenie jest w kulturze

i w przestrzeniach nierzeczywistych, czytaj — nieziemskich. Nawet ogród jest „ogrodem na dachu”, że odwołam się do tytułu jednego z cykli wierszy.

Twórczość Karaangowa i Pyrwanowa łączy co najmniej kilka nici. Dramaturgia tych utworów jest ukryta, jest w nich spokój, nawet kontemplacja, a jednocześnie dynamika, ruch, ciągła przemiana, która wcale tej kontemplacji nie wyklucza, a — jak mi się zdaje — jest właśnie dzięki niej możliwa. W poezji Pyrwanowa zwłaszcza, którą widzę w ciągłej zmianie stanów skupienia, w momencie przeistaczania się, bez przyszpilania sensów.

Bardzo mnie cieszy to Pani spostrzeżenie. Ja też sądzę, że tak właśnie jest, że dramaturgia jest u nich dalece stonowana, ale są tu stany napięcia podpowierzchniowe. I to one decydują zawsze o przekazie poetyckim, powiedziałbym nawet, że przynoszą nie tylko obraz, ale i wzruszenie. Literatura to taka „piękna nierzeczywistość”, jak mówi Olga Tokarczuk, literatura to niedopowiedziany, zastępczy opis świata. Bardzo się cieszę, że wspólnie z Petyrem Pyrwanowem udało nam się przygotować tomiki poezji Leśmiana i Norwida. Niby poetów różnych od jego poezji, ale zarazem bliskich.

Rytmizacja, brzmienie są ważnymi elementami w Pana przekładach bułgarskiej poezji. Jak Pan widzi pracę w językach, które mimo że należą do rodziny słowiańskiej, różnią się jednak znacząco pod względem brzmienia słów, rytmu, melodii? Czy muzyczna świadomość jest dla Pana ważnym punktem odniesienia w pracy przekładowej?

Nie ma chyba wśród znanych mi języków żadnego, który byłby brzmieniowo tożsamy z innym, a tym bardziej z innymi. Jeśli nawet ich brzmienie jakoś je zbliża, to przecież zestaw samogłosek, a zwłaszcza spółgłosek, zazwyczaj inaczej rozkłada się w poszczególnych jednostkach leksykalnych, a te, jako nośniki znaczeń, nie mogą być przyporządkowywane do utworu głównie pod kątem brzmienia, jakie ze sobą wnoszą. W poezji klasycznej, czyli takiej, w której obowiązują ścisłe, lub w miarę ścisłe, zasady wersyfikacyjne i strofika, brzmienie utworu jest w znacznym stopniu regulowane przez te zasady i niektóre inne zabiegi, jak choćby paralelizm. W poezji tworzonej poza rygiem wersyfikacyjnym wygląda to inaczej, co nie oznacza, że nie ma w niej rytmu, choćby składniowego, i orkiestracji brzmieniowej, czyli takiego doboru jednostek leksykalno-znaczeniowych, w których zbiegają się z dużą częstotliwością zbliżone dźwięki samogłoskowe i spółgłoskowe. Tłumacz musi to sobie każdorazowo rozstrzygać, być na tyle uważnym czytelnikiem, aby móc to wszystko dostrzec i zinterpretować. Oczywiście do tego potrzebna jest

pewna konkretna wiedza o poezji, ale nie wyspecjalizowana wiedza muzyczna, choć poezja była kiedyś nazywana pieśnią. Ze względu na różnice foniczne między językami, w gruncie rzeczy nieprzezwyciężalne, tłumacz nie tyle powinien szukać zbliżenia brzmieniowego, ile stwierdzić, że w danym utworze brzmieniowość odgrywa istotną rolę, określić stopień jej nasycenia i użyte środki jej uzyskania. To jest cel najważniejszy, pożądany i maksymalistyczny. Mogą temu towarzyszyć poniekąd zabawne konstatacje, sugerujące na przykład, że „motyl” w języku polskim i „пеперуда” w języku bułgarskim, aczkolwiek w pełni tożsame znaczeniowo, wywołują w odbiorze na tyle odmienne asocjacje brzmieniowe, że w utworze poetyckim może to rzutować na różną aurę „dźwięczności” ich lotu. To nie znaczy, rzecz jasna, że któraś z nich jest bardziej lub mniej pasująca do motyli, ona jest po prostu inna. Podam taki przykład, zestawiając strofę wiersza Nikołaja Liliewa w oryginale z moim przekładem:

Светло утро, ти прокуди	Jasny ranku, trwałeś chwilę,
Всяка пара и мъгла —	by mgły wznieść powiewem —
Пеперуди, пеперуди	i motyle, i motyle,
Тънки сребърни крила.	srebrnych skrzydeł zewem.

Można odnieść wrażenie, że istotą motyla w języku bułgarskim są kruchość i delikatność, a w polskim — lekkość i zwiewność (zwłaszcza że zastosowałem inny rodzaj rymów i stóp rytmicznych w wersie drugim i czwartym). Cechą wspólną w tej istotności jest nietrwałość jego bytu. Zgodna zresztą z prawdą obiektywną. Sam lot motyla podczas jasnego i (jak można się domyślić) rzeńskiego poranka, tuż po akcie kreacji świata z mgieł, sugerowany jest występującymi naprzemiennie różnymi stopami rytmicznymi.

Przenosząc różne doświadczenia teoretyczne na prostą pragmatykę przekładu, wiem z doświadczenia, że bardzo przydaje się głośne czytanie tekstu, czy to wiersza, czy prozy. To trochę tak jak w jazzie: pojawia się na początku jakiś motyw muzyczny i potem pamięć muzyczna może go przywoływać wielokrotnie i robić z nim także różne wariacje.

Muzyka w przekładzie nie tyle jest dla mnie układem odniesienia, ile materiałem odtwórczym. Mówiąc ostrożniej, zaledwie próbuję ją odtwarzać, a jeszcze bardziej ostrożnie — uwydatnić jej obecność, bo przecież nie dysponuję tymi samymi narzędziami muzycznymi, co muzyk; barwy dźwięków w innym języku są trudne do odwzorowania i w ogóle materiał twórczy jest inny. Wyobrażam sobie, jak trudne jest to na przykład dla tłumacza poezji koreańskiej, kiedy pomyślę, że w języku koreańskim używane są nagminnie ideofony. To dla mnie pocieszające.

Jest Pan autorem przekładu wyboru z twórczości Pencza Sławejkowa, wybitnego poety modernisty, który inspirował się bułgarską pieśnią ludową. Ta rola twórczości ludowej jest w ogóle znacząca dla bułgarskiej literatury. Na czym ten transfer ludowości do literatury, a zwłaszcza poezji, polegał?

Jeśli myślimy o bułgarskich pieśniach ludowych w sensie wykonawczym, to chciałbym wskazać na dwie charakterystyczne okoliczności, odróżniające je od naszych polskich wyobrażeń. Po pierwsze ich wykonywanie ma charakter rytualny, nie odbywa się poza określonym rytuałem kulturowym. Po drugie, ich zaśpiewanie wymaga wielkiego głosu i śpiewaka. Polskie pieśni ludowe są najczęściej śpiewane jako piosenki biesiadne, szczególnie te weselne, jako przyśpiewki. Można je też spokojnie śpiewać zbiorowo. Bułgarskich zbiorowo zaśpiewać się nie da, ponieważ są one wykonawczo bardzo trudne. Można je śpiewać wielogłosowo, co jest jeszcze trudniejsze, gdyż głosy się na siebie nakładają lub na siebie zachodzą. Miałem okazję być wiele, wiele lat temu na kilku weselach w Bułgarii i na żadnym nie były śpiewane ani indywidualnie, ani zbiorowo pieśni weselne. O ojcu mojego starego przyjaciela z regionu Strandży, pracującym całe życie w kamieniołomie, okoliczni powiadali, że był jednym z najwspanialszych śpiewaków. Ale on zaśpiewał w życiu zaledwie parę razy, pewnie podczas lokalnych świąt, obchodzonych zbiorowo. Ktoś zapyta: a dlaczego tylko parę razy, skoro był tak dobrym śpiewakiem? Odpowiedź jest jedna: bo tylko wtedy wewnątrz, duchowo utożsamiał się z treścią takiej pieśni, a utożsamiał się ze względu na szczególne doznania własne w określonym momencie życia, których presja rodziła potrzebę wyrażenia ich śpiewem. Jego niepowtarzalny stan duchowy, wewnętrzne napięcia szukały ujścia i wyrazu. To decydowało również o jakości i dramatyzmie wykonania. To mam także na myśli, mówiąc o rytualności, nie tylko moment obrzędowy. Nam to trudno przychodzi zrozumieć.

Jeśli natomiast myślimy o pieśni ludowej jako o inspiracji dla poezji, to skala tego zjawiska jest nieporównywalnie większa niż w poezji polskiej. Obejmuje ono poetów odrodzenia narodowego w połowie XIX wieku, a ponadto bardzo wielu wybitnych poetów późniejszych, poczynając od Christa Botewa, Iwana Wazowa, Pencza Sławejkowa, Peja Jaworowa, Kirila Christowa, Asena Razcwetnikowa, Elizawety Bagriany, a nawet Nikoły Wapcarowa, a kończąc na najbliższym współczesności Płamenie Dojnowie. Inspiracje te szczególnie zauważalne i ważne są w pierwszej fazie moderny. Sprowadzają się do różnego rodzaju stylizacji, ale i do swoistego oglądu, w którym podmioty świata przedstawionego są wpisywane w mit, a składniki przedmiotowe w rezultacie personifikacji odgry-

wają role społeczne. Tradycja pieśni ludowej uobecnia się w poezji także niezliczoną ilością mott, za którymi nie idzie stylizacja. Są one swoistą „intonacją” w warstwie metaforycznej poszczególnych utworów. Chyba największą karierę, bo i w prozie, zrobiły pieśni ludowe mające incipium „Oj, lesie, lesie zielony...”. Ten zielony las obsługuje wiele metafor, ale mam wrażenie, że przede wszystkim jest oparciem dla marzenia, tęsknoty, żalu z powodu przemijania.

W jakim stopniu świadomość pieśni ludowej była dla Pana ważna w procesie przekładu *Snu o szczęściu* i wyboru z *Księgi pieśni* Sławejkowa? Jak zazębiała się ona z autorskimi wizjami Sławejkowa? Jak dalece ten autor ingerował w pieśń ludową i co z niej szczególnie chętnie wydobywał?

Nie cała twórczość Sławejkowa jest związana z pieśnią ludową. Tom liryków *Sen o szczęściu*, do którego nawiązuje obszernym wyborem wierszy mój tomik przekładów z tym właśnie tytułem, to czysta liryka wyznaniowa, w której modernistyczny ideał nieosiągalnej harmonii łączy się z nastrojowością i ulotnością marzenia. To poezja bez żadnych zobowiązań, a jedynie emanacja poetyckiego „ja” twórcy. Mówi się, że literacki druh Sławejkowa, poeta Pejo Jaworow, rzucił ten tomik z wieży Eiffla w symbolicznym geście literackiej jedności poezji bułgarskiej z europejską. Proszę zwrócić uwagę, że nie tylko w wyborze przekładowym, ale i w oryginalnym tomie *Snu o szczęściu* nie ma ani jednego wiersza, który miałby tytuł. To tytuł samego tomu ukierunkowuje odbiór, w nim jest pełne przesłanie. Podobnie mamy u Liliewa w zbiorze *Odblaski księżycy*.

Jednocześnie pieśń ludowa, a zwłaszcza miłosne pieśni ludowe, były dla Sławejkowa programowo ważne, czemu dał wyraz także w obszernym studium im poświęconym. Dochodzi w nim do wniosku — czyniąc również porównania z francuską, włoską i serbską — że bułgarska miłosna pieśń ludowa, niezależnie od tonów melancholijnych, jakże nieuniknionych, wyróżnia się na tym tle radością życia i podniosłością. Nie ma w niej nieprzyzwoitych zaczepki i motywu zdrady. Sławejkow, zgodnie ze swoją koncepcją wstydlivego realizmu, chciałby jedynie taką miłość widzieć. Jako nieskończone zespolecie dwóch dusz. W rzeczywistości tak nie jest, czego dowodzą współcześnie choćby prace Florentyny Badałanowej. Ale to temat na elaborat, natomiast wracając do poetyckich związków Sławejkowa z pieśnią ludową, to chciałbym wskazać na tom *Pieśni epickie*, w którym jest sporo utworów balladowych. Część z nich uwzględniłem w swoim wyborze: *Szalawiła*, *Nierozłączni*, *Smocza ukochana*, *Porą tajemną*. Do *Nierozłącznych* mam sentyment, bo śpiewałem ten utwór

setki razy. W przekładzie też można go zaśpiewać na melodię bułgarską. Nawiązują one do motywów ludowych, ale i do pewnych środków wyrazu. Kluczową rolę odgrywa jednak przygotowany przez Sławejkova zbiór pieśni ludowych *Księga pieśni*. Zarówno charakter zamieszczonych w nim utworów, jak i kompozycja samego zbioru sprawiają, że wbrew pozorom jest to dzieło autorskie. Decyduje o tym fakt, że Sławejkow wyjmuje z tekstów oryginalnych pewne ich fragmenty, tworzy strofy, wprowadza tu i ówdzie rymy. Jednym słowem, tworzy bardzo często nowe utwory. Cały układ kompozycyjny zaś, zorganizowany tematycznie, kreuje wizję świata w pieśni ludowej, której świat jest jakby upostaciowioną na kształt ludzki całością. Ma ludzką duszę. W moim wyborze utwory z *Księgi pieśni* jedynie to sygnalizują, gdyż całość, ze względu na dużą objętość, wymaga odrębnej publikacji.

Tłumaczył Pan Sławejkova, który przecierał szlaki poezji modernistycznej, ale tłumaczył Pan też autorów schyłku modernizmu. Czy ta perspektywa usytuowania danego twórcy w pewnym ciągu narodzin i dojrzewania form jest jakiegoś rodzaju „tematem”, kwestią istotną w twórczości przekładowej?

Akurat tak się szczęśliwie złożyło, że prezentuję poetę z pierwszej fazy moderny bułgarskiej i poetę zamykającego tę formację literacką. Jednakże nie to było moim celem. Chciałem przede wszystkim pokazać dwóch dobrych poetów. Oczywiście w jakimś reprezentatywnym wyborze. O każdym z nich można by powiedzieć, że jest szczytem wrażliwości poetyckiej, ale jest ona nieco odmienna ze względu zarówno na odmienne rysy indywidualne, jak i na wyjściowe podstawy programowe i estetyczne. Mimo wszystko szukałem w samym wyborze pewnych podobieństw między nimi. Nic nie jest aż tak doskonałe, żeby powiedzieć, iż wszystko się udało. Chciałem na przykład pokazać, że łączy ich temat miasta. Przetłumaczyłem *Koszmar* Sławejkova, ale Liliew ma poemat *Градът* (Miasto), którego nie udało mi się przetłumaczyć, a z punktu widzenia reprezentatywności byłby cenny. „Vita brevis, ars longa”...

Jest Pan tłumaczem literatury pięknej i autorem prac naukowych. Jak te dwie ścieżki mają się do siebie w Pana przypadku? Czy z którymś z tych obszarów bardziej się Pan identyfikuje?

Identyfikuję się z każdym z tych obszarów, ale od dość długiego czasu praktykuję już tylko działalność w pierwszym z nich. Zdarza mi się jeszcze napisać od czasu do czasu jakiś artykuł, ale trudno to nazwać działalnością naukową. Robiąc sobie prawie dwudziestoletnią przerwę

w aktywności naukowej, nie byłem już w stanie nadrobić ogromnych zaległości, a i oczy mi tego nie ułatwiają. Bardzo cenilem sobie także pracę ze studentami, która jest niesłychanie inspirująca naukowo, bo każde, nawet najbardziej naiwne, pytanie wymaga w odpowiedzi posłużenia się konkretem jako argumentem perswazyjnym i interpretacyjnym.

Czy na zajęciach ze studentami miał Pan taki wstępny, progowy tekst, za pomocą którego uchylał Pan studentom drzwiczki do bułgarskiej literatury? Nawet jeśli takiego nie było, jaki to mógłby być utwór hipotetyczny? Lub jeszcze inaczej: jaki tekst zaproponowałby Pan polskiemu czytelnikowi, który nie zna bułgarskiej literatury ani kultury, a chciałby ją bliżej poznać (nie wątpię zresztą, że o taką radę pytano Pana nie raz i nie dwa)?

Nie pytano mnie. Zawsze miałem wrażenie, że w naszym polskim środowisku bułgarystycznym zadajemy sobie nawzajem mało pytań. Nigdy nie było to środowisko liczne. Każdy z nas pielęgnował swoje poletko i komunikacja między nami była ograniczona, choćby dlatego, że te poletka były od siebie dość odległe. Muszę powiedzieć, że więcej dawało mi komunikowanie się z kolegami z innych kierunków, którzy byli pod ręką: Jackiem Baluchem, Marią Dąbrowską-Partyką, Julianem Kornhauserem. Bułgarystycznie czułem się dość samotnie. Pamiętam, że przy okazji jakichś spotkań konferencyjnych, referatów prof. Teresa Dąbek-Wirgowa, którą cenilem zwłaszcza za jej *Historię literatury bułgarskiej*, mawiała do mnie w charakterze komentarza: „Panie Wojtku, ale umówmy się, że to nie tak”, ale nigdy nie było ciągu dalszego — co i dlaczego nie tak. Tyle w związku z Pani pytaniem o zadawanie pytań.

W pracy ze studentami, szczególnie na ćwiczeniach, chcąc ich zachęcić do literatury w ogóle, proponowałem im wiele utworów. Robiliśmy na tekstach oryginalnych wiele interpretacji. Pamiętam, że czterowersowym wierszem Dałczewa *Lato* zajmowaliśmy się przez półtorej godziny. To były szczegółowe analizy. Prezentowałem im także interpretacje innych badaczy: Romana Jakobsona interpretację wiersza Botewa *Hadzi Dimityr*, Nikoły Georgijewa, Radosweta Kołarowa. Wydałem zresztą kiedyś skrypt z interpretacjami bułgarskich badaczy literatury. Krąg autorów musiał, siłą rzeczy, być w pracy ze studentami dużo większy.

Pani pyta jednak także, jaki tekst zaproponowałbym polskiemu czytelnikowi. Zmodyfikuję nieco to pytanie, zastępując słowo „tekst” słowem „utwór”. Przyjmuję, że chodzi w nim o utwór emblematyczny. Otóż dziś odpowiadam, że byłaby to powieść Iwana Wazowa *Pod jarzmem*. Starość, ale bardzo emblematyczna. Gdyby zapytała mnie Pani o to samo dziesięć

lat wcześniej, zanim zacząłem odkrywać tę powieść na nowo, zaproponowałbym w odpowiedzi dwa cykliczne zbiory opowiadań Jordana Jowkowa: *Wieczory w Antimowskim zajeździe* (1928) oraz *Gdyby mogły mówić* (1936). Też starocie. I też należałoby przetłumaczyć je na nowo. To proza, która nie tylko przedstawia, ale i mówi. Taką sobie cenię. Jeśli czytamy *Józefa i jego braci* Tomasza Manna, to ta powieść koresponduje z Biblią w sposób bezpośredni. Jeśli czytamy Jowkova, to ten związek jest magiczny, tajemniczy i zagadkowy. Oczywiście utworów i autorów jest więcej, także spośród poetów, ale emblematycznie i w celu, o jaki Pani chodzi, dokonałbym takiego wyboru.

Zdarzyło się, że praca nad przekładem doprowadziła Pana do jakiegoś rodzaju ważnej wiedzy, redefinicji wcześniejszego sposobu rozumienia kultury bułgarskiej lub jej wątku albo odsłoniła jakieś regularności, wzór kulturowy?

Tak. Zdecydowanie tak. Najbardziej wymownym tego przykładem była praca nad nowym przekładem powieści *Pod jarzmem* Iwana Wazowa. Opisałem to szczegółowo w obszernym artykule *Tłumacząc „Pod jarzmem” Iwana Wazowa*. Choć może bardziej właściwe byłoby powiedzieć, że przekład był rezultatem i udokumentowaniem wcześniejszej reinterpretacji tego utworu, dostrzeżenia w nim różnorodnych walorów, których postanowiłem dowieść przekładem. Ale takich utworów jest w moim dorobku więcej: powieść *Antychryst* Emiliana Stanewa przetłumaczyłem w konwencji legendy, nowelę *Indże* Jordana Jowkova stylem ballady. Proza bułgarska wykazuje dużą skłonność do uwzniośniania tematów, bohaterów poprzez taką oprawę gatunkowo-stylistyczną. Te utwory dają więcej możliwości przekładania z kultury do kultury. Bez mała cała proza Jordana Jowkova jest „ukrytą” transpozycją wielu wątków biblijnych, łącznie z przestrzenią regionu Dobrudży jako ziemskiego, dobrego raj. Pokłady metaforyczności w prozie bułgarskiej, choć nie zawsze oczywiste, są bardzo rozległe. A sami Bułgarzy mówią o własnej literaturze, że jest nazbyt realistyczna.

Też podświadomie przez całe lata czytałam Jowkova czy Pelina jako realistów i ciągle mi coś nie pasowało, jakby tam była jakaś nadwyżka. Z czego wynika, Pana zdaniem, ta metaforyzacja w bułgarskiej literaturze i na ile powinna być ona uwzględniona w procesie przekładu?

W procesie przekładu powinna ona być uwzględniona na ile tylko się da. Tłumacz nie może tu nic zmienić w sposób istotny. Może tylko tę metaforyzację ewentualnie bardziej uwydatnić, o ile owo uwydatnienie

jest uzasadnione jego rodzimą kulturą, do której przekłada dany utwór. Bo tak przecież bywa, że pewien rys kulturowy może funkcjonować w jego własnej kulturze w sposób wyrazistszy, choć z punktu widzenia funkcjonalności jeden i drugi są sobie równoważne, ale inna jest ich intensywność w odbiorze.

Mówiąc o nie dość uwydatnionej literaturoznawczo i w krytyce literackiej metaforyzacji w literaturze bułgarskiej, mam zawsze na myśli konkretne utwory, które mogłyby, a wręcz powinny być wzbogacone interpretacyjnie. Dotyczy to głównie prozy, ale i poezji, w której metaforyczność jest jakby z natury rzeczy bardziej widoczna. Kiedy czytałem *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk, to ogromne wrażenie zrobiła na mnie pierwsza scena powieści, kiedy to ks. Benedykt Chmielowski wyrusza wczesnym rankiem ze swojej plebanii do rabina Eliszy Szora, do Rohatynia, pośród niezwykle gęstej i nieprzeniknionej mgły, w której świata nie widać. Stopniowo, wraz ze zbliżaniem się do miasteczka, mgła rozrzedza się, widać ludzi i wozy podążające na targ, pierwsze domy. I tak z tej mgły wyłania się świat przedstawiony powieści, który z każdą powieściową kartą rozlewa się w szeroką panoramę obfitującego w niezliczone postaci i miejsca, rozległego w czasie świata powieści. Toż to wspaniała metafora aktu powieściowej kreacji tego świata. Proza zawiera w sobie dużo poezji. I jak nie odczytywać metaforycznie ramy kompozycyjnej powieści Wazowa *Pod jarzmem*, która rozpoczyna się sceną życiowej sielanki, w równie sielankowej scenografii przyrody, a kończy pełną tragizmu sceną powieszenia przed rzeźnią? Ramą, która jest w dodatku zamkniętym cyklem czasu natury — od wiosny do wiosny.

Zadaniem tłumacza jest dostrzec to, by sielankowej intensywności w tej pierwszej scenie dać równoważny wyraz w intensywności tragizmu w scenie finałowej. Ale to nie jedyna wielka metafora w tej powieści. Jest nią także główny bohater Bojczko Ognianow, otrzymujący powieściową nominację w postaci tego imienia i nazwiska z ust duchownego, nieopodal cmentarza żydowskiego. Taką metaforą są armatki z pni czereśni jako oręż przeciwko potędze imperium osmańskiego. Analogicznie do użytych w czasie powstania styczniowego u nas, o czym powieść Wazowa informuje. I wiele innych. Proza sięga do poezji, kiedy chce przemówić bardziej emocjonalnie i głębiej.

Czy Pana zdaniem powieść Wazowa jest otwarta na nowe odczytania? Pozwala zrozumieć również dzisiejszą rzeczywistość?

Nie wiem, czy pomaga. Ludziom bardzo trudno przychodzi rozumienie rzeczywistości. Być może pomocne stają się dopiero bolesne

doświadczenia w życiu społecznym, osobiste cierpienia, ale oby nie były one jedynym sposobem. Trudno mi w tych sprawach wyrokować. Sądzę natomiast, że ten utwór zawiera w sobie przesłanie skierowane także do dzisiejszego odbiorcy. Ma ono zresztą charakter uniwersalny, a z filozofią polskiej historii czasów nowożytnych związany bardzo ściśle. Nie jest to bowiem powieść historyczna, lecz powieść o miejscu i roli historii w życiu narodu. Przesłanie to głosi, że wolność człowieka i niepodległość narodu są dziejową koniecznością, ale walka o nie, nieoparta racjonalną strategią i właściwą oceną sytuacji, jest natchnionym szaleństwem, jak mówi wprost sam Wazow, i zaczyna się w scenerii i atmosferze wręcz karnawałowej, a kończy wyłącznie tragicznie. W kategoriach racjonalnych zasługiwałaby na potępienie, ale w sferze emocjonalnej zasługuje na poetyckie uwznioślenie. Jest bowiem próbą urzeczywistnienia zbiorowego marzenia o istnieniu w historii. Skojarzenia z polskimi powstaniem stają się nieuchronne, także w sferze ich ocen i interpretacji. Niezależnie od tego, jak bardzo doniosłe jest to przesłanie, to problem wolności ma w *Pod jarzmem* wymiar znacznie szerszy. Dotyczy również wyzwolenia się z ograniczeń narzuconych przez obyczajowość patriarchalną, a nawet zaskakująco aktualnie brzmiących postulatów praw kobiet, których rodowód sięga końca XIX wieku i jest, bo jakżeby inaczej, socjalistyczny. Wprawdzie Wazow wkłada je w usta studiującego w Moskwie Kandowa, ale zaświadcza, że taki wymiar wolności również wówczas zaistniał w świadomości społecznej. Aż dziw, że tak długo wciąż jest aktualny. Sądzę również, że sposób literackiego przedstawienia owego przesłania jest w tej powieści bardzo współczesny, bo urzeczywistnia się w ogromnym stopniu na poziomie metaforyzacji świata przedstawionego. Może powiem coś zaskakującego, sam zresztą w pewnym momencie, jeszcze przed przystąpieniem do przekładu, nie mogłem sobie uwierzyć, ale jest to powieść natchniona.

Jak Pan doszedł do tego wniosku?

Całościową, szczegółową jej analizą. Wyczuwam jednak, że spodobało się Pani samo określenie, więc parę słów o tym, skąd się wzięło. W powieści jest rozdział zatytułowany przez autora w dosłownym brzmieniu *Pijaństwo narodowe* lub *Pijaństwo narodu*. Oczywiście Wazow nie miał na myśli pijaństwa jako takiego, choć w powieści jest kilka natchnionych libacji, ale akurat w tym rozdziale takiej nie ma. Wazowowi chodziło o upojenie. Tyle że to słowo zrobiło karierę u nas w okresie Młodej Polski, a więc trochę później. Zresztą podobnie w modernizmie bułgarskim, gdzie spotykamy wyrażenie „от щастиято пиян” czy

„опиянение” („upojony szczęściem, upojenie”). W rozdziale tym Wazow docieka, jak doszło do powstania kwietniowego, i w pewnym momencie powiada (zacytuje w najpierw oryginale): „[Ние] се чудим и маем какво е било това умствено опиянение, това сублимно безумство на народа”. W przekładzie brzmi to tak: „dziwimy się i nie możemy uwierzyć, jak doszło w umysłach do tego oddania się upojeniu, do tego natchnionego szaleństwa”. Rozdziałowi nadałem tytuł *Natchnione szaleństwo*. Jest bardziej wymowny niż *Upojenie narodowe*, lepiej oddaje intencję Wazowa.

Słowem „natchniona” opatrzyłem też samą powieść. O wielu tego powodach już rozmawialiśmy, napisałem o nich także w artykule. Tu dodam, że powstała szybko, nie miała żadnych rodzimych wzorców, a stopień jej zorganizowania, zwłaszcza w planie metaforycznym, jest wysoki i rozległy. Chcę tu dopowiedzieć, w związku z metaforyzacją, że owo natchnione szaleństwo objawia się już w pierwszej niezwykle idyllicznej scenie, którą zakłóca Iwan Królew, późniejszy główny bohater Bojczko Ognianow, przeskakując parkan domu Marka Iwanowa. Robi się raban, zjawia się żandarmeria turecka. Tak rewolucja narodowa wdziera się w „życie Bułgarów w przededniu wyzwolenia”. Marko mówi mu przy najbliższej okazji, że zawsze będzie mile widzianym gościem, ale niech wchodzi drzwiami. W centrum akcji jest Biała Cerkiew, czyli miejsce „sakralne” z punktu widzenia tożsamościowego. Tyle toponimów w powieści Wazow daje w brzmieniu tureckim, a akurat ten przemianowuje z Akçe kilise, jak nazywał się jego rodzinny Sopot. Inny przykład. Przedstawienie *Genowefa cierpiąca bez miary*, wystawiane już wielokrotnie w Białej Cerkwi, wzrusza niezmiennie mieszkańców, którzy utożsamiają się z cierpieniami, jakie los zgotował bohaterce sztuki, bo jest pewna analogia z cierpieniami, jakie zadają im Turcy. Tym razem przygotowane przez Ognianowa przedstawienie kończy się nieoczekiwanie i spontanicznie pieśnią patriotyczną. Posiady w Ałtynowie kończą się pieśnią buntowniczą. Opatrzność Boża jest ucieleśniona w ślepcu, wszyscy bohaterscy rewolucjoniści, którzy giną, są spoza Białej Cerkwi. Największą bezkompromisowość i odwagę spośród mieszkańców Białej Cerkwi przejawia wiejski przygłup Munczo, którego imię — pośród tylu imion mówiących w powieści — nic nie mówi, bo jest formą zdrobniałą od imion będących hipokoristikonami, w dodatku rzadko występującymi. Jak tu nie myśleć o powieści natchnionej?

Powiedział Pan wcześniej o Liliewie, że doprowadził do kulminacji modernistyczną samoświadomość literacką. Czy to natężenie literackości było odrębnym wyzwaniem w procesie przekładu jego poezji?

No właśnie. Co ma począć tłumacz, którego z jednej strony motywuje chęć popularyzowania poety ważnego w kanonie literackim danej literatury, ważnego z różnych powodów literackich, ale i z uwagi na przywiązanie emocjonalne odbiorców oraz miejsce, jakie zajmuje on w świadomości społecznej; a z drugiej strony jest zafascynowany jego wierszotwórczą doskonałością, tonacjami emocjonalnymi? Albo zrezygnować, albo podjąć wyzwanie. Jak powiada mój najmłodszy wnuk — „Dziadku, bez ryzyka nie ma zabawy”. Podjąłem je z pokorą i myślą, że jeśli uda mi się całą orkiestrą osiągnąć dźwięczny ton, nie tracąc nic z symbolistycznych pejzaży duszy, i jeśli jeszcze oddech przy czytaniu tych przekładów będzie bliski rytmowi oddechu Liliewa, to będzie w tym pożądana doza prawdziwości literackiej. Chciałoby się powiedzieć za Liliewem — „nie trzeba więcej”. Przypomina mi się przy tych słowach fragment jednego z wierszy:

Tracja w pól dźwięcznej podzięce,
 bezbrzeżnych, złotokłosych,
 dusza beztroska się unosi.
 Nie trzeba więcej.
 Nie trzeba więcej nad fal muśnięcia
 [...]

Pisał Pan pracę doktorską o Liliewie i Dałczewie, których twórczość obrazuje też pewien moment w trwaniu literatury: przejścia od złożoności do prostoty, od gęstej esencji do jasnej klarowności. Mam wrażenie, że to są bardzo interesujące momenty w historii literatury, w których wytwarza się coś nowego. W jakim stopniu badanie twórczości obu tych poetów wpłynęło na Pana myślenie o literaturze bułgarskiej? Czy momenty przesilenia w bułgarskiej kulturze biorą się z negacji i zerwania czy też z kontynuacji i dialogu z tradycją, czyli mówiąc metaforycznie: jak Dałczew ma się do Liliewa?

Poezję Atanasa Dałczewa cenię sobie w stopniu nie mniejszym, choć kształtowała się ona kontrapunktowo do poezji Liliewa. Taki już los literaturoznawcy! Czytelnikowi, nawet krytykowi literackiemu, wolno mieć preferencje — filozoficzne, emocjonalne i wszelkie inne. Literaturoznawca jest zobowiązany do działań i ocen obiektywizujących, sytuujących w procesie historycznoliterackim wobec czegoś i na rzecz czegoś. Jak

najmniej epitetów oceniających, jak najwięcej nazywających i opisujących. Jako tłumacz mogę sobie pozwolić na oceny emocjonalne.

Wracając do Dałczewa. Chętnie byłbym go przetłumaczył, gdyby nie fakt, że wcześniej zrobiła to znająca język bułgarski Anna Kamińska. Zresztą zaprosiła mnie do swego tomiku, w którym są moje przekłady fragmentów, publikowane wcześniej w „Twórczości”. Dałczew, jak Pani już powiedziała, jest pod wieloma względami polemiczny wobec Liliewa. Jest to przejście do innego języka poetyckiego, do innych form, innego brzmienia i tonacji emocjonalnej, ale nie jest to przejście do klarowności i prostoty. Jeśli one są, to tylko pozornie. Wpadł mi kiedyś w ręce tomik wierszy Rafała Wojaczka po angielsku, dwujęzyczny. W jednym z wierszy czytam takie oto wyznanie, że chciałby napisać jeszcze dużo wierszy, chciałby pisać długopisem. Prostota wypowiedzi oczywista. Spoglądam na przekład angielski i w tym miejscu jest „ballpen”, czyli „pióro kulkowe”. Całą głębię prostoty diabli wzięli. Taka też jest prostota Dałczewa. Weźmy dla przykładu czterowiersz *Lato*, krótki i w tej formie jakby liliewowski, a w swej prostocie jakby odpoetyczniony, czyli antyliliewowski:

Na drzewach liście uparcie milczały	Листата на дърветата мълчеха
i cienie się rozlały jak kałuże.	и сенките лежеха като локви.
Na wschodzie dwa obłoki w bezruchu	Два облака стоеха неподвижно
trwały, jakby rzuciły kotwicę na dłużej.	на изток, сякаш спуснали там котва.

Są w tym czterowierszu zaledwie dwa porównania: „cienie [...] jak kałuże” oraz „obłoki w bezruchu [...] jakby rzuciły kotwicę na dłużej”. W dodatku cienie przypominają kałuże, a więc odpoetycznienie jest tu oczywistą oczywistością. I tylko jedno słowo wiąże się z motywem tytułowego lata — „liście”. Dominuje statyczność, milczenie, bezruch, swoista martwota. Zwróćmy jednak uwagę, jak bardzo uwidoczniony został motyw wody i ochłody, których w tym wierszu tematycznie nie ma wprost: cienie, rozlały się (dodane przeze mnie, ale nie narusza statyczności, bo wskazuje na stan czasu przeszłego), kałuże, obłoki, kotwica. Najwięcej zatem jest tego, czego faktycznie w tym letnim skwarze nie ma, co przywoływane jest głównie poprzez porównania, a co jest życiodajne, czego się pragnie. W tym wszechobecnym pragnieniu kryje się potężna metafora mająca także wydźwięk metafizyczny. Metafizyczna pełnia jest źródłem życiodajnego pragnienia. To jakby sedno głębi, jaką ma prostota w poezji Dałczewa. Liliew by mówił o pragnieniu (marzeniu), ubrał je w dźwięki, barwy, wyśpiewał; Dałczew je wyraża ukryte w poetyckim obrazie. O tym wierszu można by mówić jeszcze długo.

Pracując nad przekładami literackimi, wiele uwagi poświęca Pan strukturze gramatycznym języka bułgarskiego, które w sposób nieuchronny rzutują na ogólną strategię przekładową na język polski.

Dotyczą one różnych konkretnych zagadnień, ale wspomnę tylko o problemie określoności i podmiotu zdaniowego. Jak wiadomo, jedną z cech konstytutywnych tego języka jest rodzajnik, określony i nieokreślony. Przyjęło się z dawien dawna wśród gramatyków, że rodzajnika nie tłumaczymy. Nie tłumaczymy, ale w literaturze zasada ta nie obowiązuje w sposób bezwzględny. Kontekst logiczny i potrzeba nadania pewnej ekspresji wręcz wymusza w języku polskim dodanie określoności. Oto przykład: „Бе пълно с конски каруци. Те идваха от покрития със слама мост [...] и почваха по улица Гурко [...] към центъра. Конете вяло следваха пътя: една затисната от капациите на очите безкрайна улица”. Początek ostatniego zdania powinien w przekładzie brzmieć: „Konie ospale podążały tą trasą: [...]”.

Jakby mało było samego rodzajnika, to słowom nim opatrzonym dodaje się jeszcze obowiązkowo mnóstwo zaimków dzierżawczych. Oczywiście nie wszystkie możliwe jednocześnie. Czyli mamy takie zdanie: „Той се появи с новата си шапка” — dosłownie: „On pojawił się w swoim nowym kapeluszu (tym właśnie)”. Zupełnie jakby chodziło o rozwianie ewentualnych wątpliwości, czy kapelusz należał do niego. Oczywiście ten nadmiar określoności ma uzasadnienie. Choćby takie, że kapelusz pozbawiony rodzajnika i zaimka dzierżawczego w wyrażeniu „Той сваля шапка пред него” oznacza, że chodzi o oddanie szacunku lub wyrażenie podziwu dla kogoś poprzez unizone zdjęcie przed nim nakrycia głowy. Gdyby jednak tłumaczyć dosłownie, to mielibyśmy w tekście urodzaj zaimków dzierżawczych, co raziłoby w języku polskim, bo takiej potrzeby on nie ma. Gdyby w zdaniu o kapeluszu usunąć podmiot (Той/On), to byłoby ono dalece niepoprawne gramatycznie. Nieunikniona obecność formalnego podmiotu jest także, jak mi się zdaje, pewną formą określoności. Takich problemów w języku polskim nie ma, a tłumaczymy na ten język.

Rozwinę nieco ten temat. Przetłumaczyłem powieść Jordana Jowkova *Чифликът край границата (Majątek przy granicy)*, do której mam sentyment, bo to bodaj pierwszy w literaturze bułgarskiej typowy romans. Główna bohaterka o imieniu Nona ciągle promienieje uśmiechem, ma narzeczonego, który jest ze Szwajcarii (tam pobierała nauki) i ma ją niebawem odwiedzić w majątku, aby się oświadczyć. Przedłużające się oczekiwanie sprawia, że zakochuje się w podporuczniku Gałczewie z pobliskiej strażnicy. Wątek romansowy nie jest jedynym, ale nie w tym

rzecz, a w tym, że podporucznik występuje wyłącznie z nazwiska (chyba tylko trzy razy z imienia, a w wypadku Nony jest odwrotnie). Dość sobie wyobrazić, jaka byłaby w przekładzie polskim statystyka użycia jej imienia i jego nazwiska w stosunkowo niewielkiej powieści, gdyby ci bohaterowie nie pojawiali się w zdaniach jako podmioty domyślne. A w powieści są też inni bohaterowie. Wydam ten przekład w jakiejś dalszej kolejności, ale zrobiłem go także gwoli zmagania się z określonością w języku bułgarskim.

A czy czasy i ich wielość, zwłaszcza czasów przeszłych, w języku bułgarskim również stały się dla Pana rodzajem takiego wyzwania?

Jak najbardziej. To oczywiste, że całą gramatykę tłumacz powinien brać pod uwagę. We fragmencie, do którego Pani nawiązuje, odnosiłem się do określoności w zakresie przedmiotu wypowiedzi, ale jest też określoność podmiotu wypowiedzi względem treści wypowiedzi, gramatycznie uzewnętrzzniona tzw. trybem nie-świadka, kiedy podmiot wypowiedzi sygnalizuje, że mówi o zdarzeniu, którego nie był bezpośrednim świadkiem i nie może go uwiarygodnić swoją relacją. Jest też określoność czasowa, istotna zwłaszcza w odniesieniu do czasu przeszłego nieokreślonego, dotyczącego zdarzenia, które miało miejsce w ogóle, a moment samego zdarzenia, jak i jego dokonaność lub niedokonaność nie są istotne. Również czas zaprzeszły jest pewną formą określoności. Wprawdzie ten czas jest gramatycznie w języku polskim, ale stał się funkcjonalnie bardziej kategorią stylu niż żywej gramatyki. Generalnie możemy za gramatykami powiedzieć, że w tłumaczeniu tych subtelności możemy nie uwzględniać. Możemy, ale w przekładzie literackim tak nie jest i decydują o tym konteksty. Bywa na przykład, że pytanie „Ти чел ли си тази книга?”, sformułowane z użyciem czasu przeszłego nieokreślonego, powinniśmy przetłumaczyć „Czy ty w ogóle czytałeś tę książkę?”. Bywa, że obecność trybu nie-świadka powinniśmy zaznaczyć modulantem (partykułą — według innych autorów gramatyki) „podobno” lub jego synonimami typu „jak mówią”, „chodziły słuchy” itp. O tym wszystkim decydują konteksty. I tłumacz powinien być na nie wyczulony. Może nie zwałbym tego wyczulenia wyzwaniem, ale te subtelności są ważne. W literaturze każde słowo, wszystko jest ważne.

Ze struktury gramatycznej języka bułgarskiego, już poza sferą określoności i nieokreśloności, wynika dla tłumacza, zwłaszcza tłumacza poezji, jeszcze jedno wyzwanie, o którym warto tu powiedzieć, ale jest ich jeszcze kilka. Aby wyrazić zależności między podmiotem i dopełnieniem, wymagającymi często rodzajników postpozytywnych, które czy to w for-

mie krótkiej, czy pełnej są jednosylabowe, niezbędne jest użycie przyimka, który też jest jednosylabowy. W poezji klasycznej, w której rytm, metrum i rym odgrywają istotną rolę, ta arytmetyka ma swoje konsekwencje dla wszystkich powyższych kategorii wersyfikacyjnych, ale też dla kształtu metafory. Bardzo trudno jest w niej zderzyć znaczeniowo dwa elementy przedmiotowe. Dla przykładu, Liliew nie dałby swemu tomikowi tytułu *Петна на луната*, w którym byłyby dwie sylaby „zbędne” (на oraz -та). Dał tytuł *Лунни петна (Odblaski księżycy)*, czyli użył epitetu metaforycznego. Ja odwróciłem w przekładzie strukturę gramatyczną tej metafory, ponieważ, moim zdaniem, jest ona bardziej nowoczesna, bliższa poezji współczesnej, jeśli jej granicą początkową miałyby być poezja awangardowa, ale przecież ten typ metafory występuje już w polskim romantyzmie, choćby u Słowackiego. W każdym razie epitet metaforyczny jest bliższy poezji bułgarskiej aż do czasu, kiedy odchodzi ona od klasycznych wzorców wersyfikacyjnych. Ale nawet wówczas nie bardzo mogę sobie wyobrazić, jak można by bezboleśnie przetłumaczyć na język bułgarski ten fragment wiersza *Notre Dame III* Juliana Przybosa: „Rozgiąłem łuk przestrzeni w sklepieniu stuleci”. To poniekąd graniczy z cudem. Skłonny jestem w związku z tym myśleć, że epitet metaforyczny jest w ogóle bliższy poezji bułgarskiej ze względu na taką, a nie inną strukturę języka. Tłumacz powinien to brać pod uwagę i próbować, ale bez nadmiernej przesady i w oparciu o racjonalne uzasadnienie, którym w moim wypadku był polski romantyzm literacki, wpasować tłumaczonego poetę w tradycję własnej literatury.

Lada chwila ukaże się w Polsce obszerny wybór wierszy Nikołaja Kynczewa. To poeta, z którym łączyła Pana wieloletnia przyjaźń i którego twórczość niejednokrotnie tłumaczył Pan już wcześniej. Można potraktować ten zbiór jako swego rodzaju syntezę literackiej obecności Nikołaja Kynczewa w Polsce?

Nikołaja Kynczewa tłumaczyłem chyba od 1967 roku. Równoległe z poetą i tłumaczem Janem Zychem, który umieścił jego utwory w antologii *Z poezji bułgarskiej* (1972). Pierwszy tomik jego wierszy *Niczym ziarno gorczycy* wydałem w 1981 roku po ponad dwuletnich staraniach ze strony Wydawnictwa Literackiego, by uzyskać zgodę Bułgarskiego Związku Pisarzy, ponieważ poeta ten był objęty cenzurą... estetyczną. Ten tomik otworzył drogę do wydań jego poezji w innych krajach. Dużą zasługę ma w tym Andrzej Kurz, ówczesny dyrektor wydawnictwa. Powstał precedens. Potem wydałem w Bułgarii dwujęzyczny tom *Posłanie od piechura*. Tom *Przeciwko nieobecności*, o który Pani pyta, jest zbiorem wszystkich

moich publikowanych wcześniej przekładów, także tych wierszy, których Nikołaj Kynczew nie umieścił w najpełniejszym, dwutomowym wydaniu z 2005 roku. Ale doszły też przekłady wierszy z ostatnich lat jego życia. Jak chyba już wspominałem, wiele jego wierszy jest nieprzetłumaczalnych, ale mogą kogoś skusić, nie włączyłem też przekładów Jana Zycha, więc nie jest to synteza obecności tego poety w Polsce, a tylko moje przekłady zebrane. Okazało się, że jest ich sporo.

Poezję Kynczewa określa Pan jako frazeologiczną.

Na użytek domowy, dla żartu, mówię często: „Jak tylko wstanę rano, to cały dzień jestem na nogach...”. Stosuję w tym wypadku zabieg typowy dla niemal całej poezji Nikołaja Kynczewa, poza wczesnym okresem twórczości. Frazeologizm „być cały dzień na nogach” oznacza, że jest się bardzo zapracowanym, zajmując się różnymi obowiązkami bez chwili wytchnienia. Powiedzenie z jego użyciem jest tyleż prawdziwe, co nieprawdziwe. Prawdziwe jest w nim stwierdzenie, że po wstaniu rano z łóżka jest się na nogach, ale to wcale nie musi oznaczać, i tak jest w moim przypadku, że krzątam się niezmiernie od rana do wieczora. Jest to więc kontekstowo i sytuacyjnie warunkowana gra z prawdą w samym języku, służąca w istocie żartobliwemu usprawiedliwieniu braku aktywności fizycznej. Jeśliby kontynuować ten żart, to mógłbym dodać: „...a czasami nawet wychodzę z siebie” i to stwierdzenie byłoby prawdziwe jedynie w sensie przenośnym, bo przecież nie w sensie rzeczywistym. A jeśliby dodać jeszcze: „...wychodzę z siebie i staję obok”, to groteskowość, przepraszam za wyrażenie, „mojej sytuacji lirycznej” sprowadzałaby się już do całkowitego braku adekwatności między rzeczywistością językową, tworzoną przeze mnie poprzez ciąg wyrażen frazeologicznych, i moim stanem faktycznym. Co ważne, ja wykorzystałem w tym wypadku gotowe związki słowne, a więc takie, które dotyczą nie mojej sytuacji jednostkowej w danych okolicznościach, lecz mogą być wykorzystane przez wszystkich użytkowników języka.

Dużo było o mnie, więc najwyższy czas przejść do Kynczewa. Weźmy choćby fragment wiersza *Ach!*:

Życie to taka najwyższa rzecz,
że jeśli spojrzysz na nie jak należy,
spada ci czapka zamiast głowy.

Mamy w nim trzy wyrażenia typu frazeologicznego: „najwyższa rzecz” (sprawa, idea), „spojrzeć jak należy” oraz „głowa ci spadnie” (może spaść). Okazuje się, że w języku zawiera się gotowa metaforyka i poeta

może ją efektownie i efektywnie wykorzystywać do tworzenia swojego obrazu poetyckiego. Albo inny przykład z wiersza *Kino* (kursywą wyrażenia frazeologiczne):

I choć słońce, *zwiesiwszy głowę*, folguje sobie,
i obfitość powietrza aż w nim *pychę rodzi*,
zajdźmy gdzieś... bo niemota, jak wiadomo,
przez czas krótki *była sercu kina miła*.
W ciemnościach wszystko *jasno ci wyłoży!*

W wierszach z ostatnich lat życia Kynczewa częstotliwość i zagęszczenie frazeologizmów są tak duże, że chyba nie da się ich przetłumaczyć na żaden język. I zapewne w każdym z języków braknie jednego lub kilku frazeologizmów. Czasami myślę sobie, i takie mam dogłębne wrażenie, że język w tej poezji mówi sam. Dużo w niej frazeologizmów, zagadek słownych, gry językowej, kalamburów, sentencji, paradoksu, a więc tego wszystkiego, co organicznie jest w języku, i poeta tylko uruchamia ten językowy arsenał do wyrażenia siebie i świata. To wcale nie jest łatwe.

Od pewnej polskiej badaczki, którą cenię, usłyszałam, że bycie bułgarystką pozwoliło jej na nowo spojrzeć na wiele spraw dotyczących również własnej kultury. Czy bywa lub bywało tak również w Pana przypadku?

To dobra wiadomość. Na ogół jest tak, że uczestniczymy w innych kulturach, czytając w oryginale lub w przekładach książki autorów obcych. Stają się oni lub nie stają autorami naszymi, w zależności od tego, czy nam się podobają, czy nie. Rzadziej bywa, że poznajemy inną literaturę w sposób bardziej całościowy, w jej możliwie najszerszym otoczeniu kulturowym i językowym, obserwując również z bliska sposób komunikowania się, nie tylko na poziomie samego języka, lecz także na poziomie gestów, czyli na poziomie stylu komunikowania się. Moje doświadczenia w tym zakresie nauczyły mnie, że nie należy innej kultury traktować z poczuciem wyższości, a z najwyższą pokorą. To, że się różnimy, nie świadczy, że jesteśmy lepsi lub gorsi. Kultury mówią często różnymi językami, ale równie często mówią to samo. Intensywność problematyki może nie być taka sama, ale to zależy od zapotrzebowania społecznego i jego skali, i wielu innych uwarunkowań, także w strukturze języka. To temat na elaborat.

O jakie potencjalne nieporozumienia kulturowe, Pana zdaniem, szczególnie łatwo w tym konkretnym przypadku polsko-bułgarskim?

Nie nazywałbym tego nieporozumieniem kulturowym ani też niezrozumieniem. W pierwszej kolejności jest to efekt braku dostatecznego zainteresowania. I to nie jest przypadek tylko polsko-bułgarski. Polska kultura oswajała bardzo długo kulturę z kręgu łacińskiego, potem francuską, niemiecką, rosyjską, włoską, angielską, hiszpańską, skandynawską. Także kultury Dalekiego Wschodu. Stała za tym znacząca część polskiej inteligencji, programy szkolne, uniwersyteckie, prasa, wydawnictwa, ale przede wszystkim wybitni twórcy, mający duży autorytet społeczny. Poezję obcą tłumaczyli wybitni poeci polscy. A proszę popatrzeć, jak to wygląda do dziś w relacjach polsko-bułgarskich. I nie tylko. W okresie międzywojennym autorytet prof. Bojana Penewa, historyka literatury i krytyka, sprawił, że literatura i kultura polska zostały tak mocno spopularyzowane i wręcz zmitologizowane, że owoce tego zjawiska zbieramy do dziś. A u nas? Problem sprowadza się zatem do stopnia oswojenia innej kultury. I oczywiście tu nie ma niczyjej winy. Po prostu tak jest, a bywa jeszcze gorzej. Gwoli zilustrowania: kiedyś przez chwilę zastanawiałem się, dlaczego tak łatwo przychodzi nam przyswoić sobie formy grzecznościowe w innych kulturach — don, sir, monsieur, a kiedy tłumacz literatury bułgarskiej sięga po utwór Aleko Konstantinowa *Baj Ganio*, to nie może tego „baj” zostawić bez objaśnienia, choć bardzo czytelnik mógłby przecież skojarzyć je funkcjonalnie z tytułem *Pan Balcer w Brazylii* Konopnickiej, a o to przecież chodzi. Poniekąd programowo nazwałem kiedyś osvajanie innej kultury oswojaniem skorpionów. Ten proces wymaga czasu, pracy, cierpliwości, otwartości i twórców.

Ostatnie książki sfinansował Pan sam, nakład *Pod jarzmem* — Pańska córka. Nie chcę tu pytać o reguły rynku wydawniczego czy stopień jego otwartości na literaturę bułgarską, ale raczej o tę potrzebę, która sprawia, że staje się Pan nie tylko twórcą, lecz także mecenasem kultury?

Nie traktuję tego jako mecenatu. Jest to dla mnie najkrótsza i najmniej uciążliwa droga do celu. A tym celem jest popularyzowanie akurat głównie klasyki, co z góry skazane jest na działania poza rynkiem wydawniczym. I nie mam o to żalu do mechanizmu rynkowego. Spłacam w ten sposób swój dług wdzięczności wobec Bułgarii i jej kultury, jakkolwiek patetycznie by to brzmiało. Wiele tej kulturze zawdzięczam w życiu. Ale robię to także i przede wszystkim z wewnętrznej potrzeby bliskiego obcowania z literaturą w formacie szerszym niż tylko czytelniczy.

Mógłby Pan opowiedzieć o ulubionych autorach, którzy towarzyszą Panu od lat? Nie pytam tutaj tylko o te literatury, którymi zajmuje się Pan zawodowo.

Autorów ulubionych i książek mam wielu i wiele. Ich lista w różnych okresach się zmieniała, jak u każdego, ale nadal jest ich dużo, choć rzadko już przybywa nowych, bo dostęp wzrokowy do nich jest w moim przypadku coraz trudniejszy. Z autorów polskich ogromne wrażenie zrobiła na mnie Olga Tokarczuk i jej *Księgi Jakubowe*. Ale rozumiem, że mam pominąć autorów polskich i bułgarskich. Jakies dziesięć lat temu przeczytałem raz jeszcze całego Tomasza Manna, całego Gogoła, Josepha Conrada, z dużym entuzjazmem przeczytałem *Portret damy* Henry'ego Jamesa, sonety Szekspira w przekładzie Stanisława Barańczaka, wróciłem do lektury Eliota, odświeżyłem sobie książki Kundery, Hrabala, przeczytałem nowy przekład *Przygód dobrego wojaka Szwejka* autorstwa Antoniego Kroha z brawurowym wstępem mojego profesora i przyjaciela Jacka Balucha... W zasadzie unikam postmodernistów i żywię przekonanie, że realizm jest wciąż żywą metodą pisarską...

Czy ma Pan ulubione miejsce w Bułgarii?

Mam ich wiele. Uzbierało się przez lata. Spośród dużych miast lubię Sofię, Wielkie Tyrnowo, Płowdiw, Warnę. Nad morzem wciąż jeszcze najbardziej lubię Sozopol, w górach Małko Tyrnowo w Strandży, wido-kowo wieś Czała w Rodopach, пошъей Борино, a najchętniej jadałbym w gospodzie Ostatni Grosz (Последен грош), o ile jeszcze istnieje, we wsi Mała Cyrkwa niedaleko Samokowa.

Dziękuję za rozmowę.

Wojciech Gałązka, Sylwia Siedlecka

**O literaturze bułgarskiej, języku i przekładzie
Rozmowa z Wojciechem Gałązką**

STRESZCZENIE | Rozmowa z Wojciechem Gałązką, bułgarystą, literaturoznawcą i tłumaczem literatury bułgarskiej, dotyczy jego najnowszych przekładów artystycznych. W ciągu kilkunastu miesięcy, między 2019 a 2020 rokiem, w przekładzie Gałązki ukazało się sześć dzieł bułgarskich pisarzy i poetów: powieść *Pod jarzmem* Iwana Wazowa (2020); tomy poetyckie: *Skądkolwiek wyjawiony* Petyra Pyrwanowa (2019), *Sezony uczuć* Petyra Karaangowa (2020), *Odblaski księżycy* Nikołaja Liliewa (2020), *Sen o szczęściu* Pencza Sławejkowa (2020) oraz proza poetycka i wiersze zawarte w tomie *Przeciwko nieobecności* Nikołaja Kynczewa (2020). W wywiadzie omówione zostały kwestie związane z praktyką

przekładową: struktury brzmieniowe, gramatyczne, przekładalność związków frazeologicznych, uwzględnienie konwencji literackiej w procesie przekładu, jak również zagadnienia problematyzujące przekład jako transfer między kulturami.

SŁOWA KLUCZOWE | Wojciech Gałązka, literatura bułgarska, język bułgarski, literatura polska, przekład, transfer kulturowy

Войчех Галонзка, Силвия Сидлечка
За българската литература, езика и превода
Интервю с Войчех Галонзка

РЕЗЮМЕ | Разговорът се фокусира върху най-новите художествени преводи на полския българист, литературовед и преводач на българска литература Войчех Галонзка. През периода 2019–2020 година в Полша са издадени шест превода на В. Галонзка: нов превод на романа *Под игото* на Иван Вазов (2020) и стихосбирките: *Откъдето и да идва* на Петър Първанов (2019), *Сезоните на чувствата* на Петър Караангов (2020), *Лунни петна* на Николай Лилиев (2020), *Сън за щастие* на Пенчо Славейков (2020), *Против отсъствието* на Николай Кънчев. В интервюто се разискват проблеми на преводаческата практика, напр. предаването на звуковите и граматичните структури, преводимостта на фразеологизмите, съобразяването с литературната конвенция в преводния процес, както и въпроси, свързани с разбирането на превода като межкултурен трансфер.

КЛЮЧОВИ ДУМИ | Войчех Галонзка, българска литература, полска литература, български език, превод, межкултурен трансфер

SYLWIA SIEDLECKA | dr nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół antropologii widowisk w Europie Środkowo-Wschodniej oraz zagadnień wyobraźni społecznej. Prowadzi badania naukowe we współpracy m.in. z Instytutem Sławistyki PAN, Instytutem Teatralnym oraz Domem Spotkań z Historią w Warszawie. Tłumaczyła poezję słowacką. Autorka monografii, artykułów naukowych, esejów, reportaży, powieści i opowiadań. Ostatnio opublikowała zbiór esejów o Bułgarii pt. *Złote piachy* (2019).

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, MONIKA GAWLAK,
ALEKSANDRA KALAGA, MARIJANA ROŚCIĆ, 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
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I.
Liczba arkuszy drukarskich 23,75
Liczba arkuszy wydawniczych 24,5
Do składu użyto kroju pisma Minion Pro

Przekłady Literatur Słowiańskich

11

Część

1



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9763



12

9 772353 976103

Więcej o książce

