

Jadwiga Sobczak

Polski dramat w Serbii w latach 1990-2006

Przekłady Literatur Słowiańskich 1/1, 155-164

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Jadwiga Sobczak

Polski dramat w Serbii w latach 1990—2006

Zajmując się badaniami przekładów dramatu polskiego na języki obce, szczególnie południowosłowiańskie, wchodzimy na teren szerszego dyskursu o krajach byłej Jugosławii ostatnich kilkunastu lat. Dlatego w badaniach tych nie możemy pominąć dwóch ważnych aspektów. Pierwszy odnosi się do współczesnej sytuacji historycznej, determinującej wszelkie przejawy działalności kulturalnej tych lat, drugi traktuje o recepcji teatralnej dramatu polskiego — bogatszej kulturowo na tamym terenie od recepcji drukowanego tekstu sztuki teatralnej. Zachwianie równowagi między percepcją samego tekstu dramatu a jego pozaliteracką recepcją rodzi pewne trudności metodologiczne, związane zwłaszcza z ubogim korpusem badawczym opartym na przekazie drukowanym i niemożliwością dotarcia do innego źródła tłumaczenia. Pozostaje więc podjęcie próby pogodzenia wybranych zagadnień translatorskich z nakreśleniem recepcji przekładu dzieła dramaturgicznego na tle kulturowym i politycznym miejsca jego prezentacji, w środowisku mu przynależnym — w teatrze.

Teatr polski, w tym dramaturgia, zajmuje szczególne miejsce w historii kultury krajów byłej Jugosławii. Udział polskiego teatru w kształtowaniu życia scenicznego tego regionu Europy stał się ważnym rozdziałem w historii naszej kultury, a wieloaspektowa siła jego oddziaływania — nie tylko na środowisko kulturalno-artystyczne czy intelektualne — jest zjawiskiem nie do przecenienia, a w pewnym sensie wręcz modelowym, w dziedzinie socjologii kultury. Obecność dramatu i teatru polskiego po drugiej wojnie światowej, ściśle od połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, stanowi zjawisko kulturowe wykraczające poza recepcję literacką i teatralną¹.

¹ Por. J. Sobczak: *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945—1990)*. Novi Sad 2001; B. Drašković: *Kad je poljska drama bila — domaća*. „Scena” [Novi Sad] 2002, br. 1.

Lata 1990—2000 obejmują tragiczny i burzliwy okres najnowszej historii Bałkanów. Kraj zwany obecnie Jugosławią Titowską lub Drugą Jugosławią² rozpadł się w wyniku odśrodkowych dążeń poszczególnych republik do politycznej niezależności. Tego wieloletniego, postępującego procesu nie zdołano opanować pokojowo na przełomie 1990/1991 r. Doszło do wyczerpującej, krwawej wojny, zakończonej dopiero podpisaniem pokoju w Dayton w 1995 r. Jugosławia, którą świat znał od pięćdziesięciu lat, przestała istnieć.

Tłący się od dłuższego czasu konflikt w Kosowie, który przerodził się w otwarte starcie Serbów z Albańczykami, doprowadził do bombardowania Serbii i częściowo Czarnogóry przez NATO w 1999 r. Tak zakończył się XX w.

Jednak pozostanie przy władzy reżimu Slobodana Miloševicia, ludzi uznanych dzisiaj za zbrodniarzy wojennych, eskalowało napięcia nie tylko w samej Serbii. Dopiero wydanie Miloševicia Trybunałowi w Hadze ds. Ścigania Zbrodni Wojennych w Krajach Byłej Jugosławii — dzięki stanowczości ówczesnego premiera serbskiego Zorana Djindjicia — stało się początkiem normalizacji sytuacji na Bałkanach³.

Obecne kraje postjugosłowiańskie, z wyjątkiem Słowenii, przechodzą trudny okres transformacji gospodarczej, politycznej i kulturalnej, co niestety znalazło odbicie w obniżeniu rangi kultury i znacznych ograniczeniach wydatków na tę sferę budżetową. Ponadto zasadniczej zmianie uległy priorytety polityki kulturalnej w nowych krajach. Zmiany te polegały na skoncentrowaniu wysiłków i środków na tworzeniu lub rewizji kultur narodowych, odpowiadających politycznym aspiracjom i mających stanowić bazę, kreowanej w pewnym sensie, nowej świadomości narodowej w poszczególnych państwach postjugosłowiańskich. Nowa rzeczywistość skierowała uwagę na problematykę wewnętrzną. Ograniczone środki budżetowe oraz restrykcje konsularne spowodowały następstwa w sferze kontaktów i dostępności do zagranicznych osiągnięć kulturalnych. W praktyce oznaczało to zmniejszenie publikacji wszelkich tłumaczeń. W rezultacie np. w Serbii mamy do czynienia z sytuacją zaiste godną „dramatu” — drastycznie ograniczony druk przekładów dramatów polskich, a właściwie jego zamarcie. Gdyby nie teatr serbski i sceny mniejszości narodowych — głównie węgierskiej — o dramacie naszym w Serbii moglibyśmy mówić tylko w czasie przeszłym dokonanym.

Ale pomimo tej wyjątkowo trudnej sytuacji ekonomicznej, zniszczonego przemysłu i instytucji kultury, ogromnej, kilkuset tysięcy emigracji młodej inteligencji serbskiej, ludzi nauki i sztuki — zrodziła się nadzieja normalizacji stosunków Serbii z Europą i innymi krajami byłej Jugosławii. Dziedzina, która pierwsza

² Tę formę związaną z periodyzacją historyczną stosuje się od kilku lat. Pierwszą Jugosławią określa się kraj sprzed drugiej wojny światowej, a Trzecią — okres rządów Miloševicia.

³ Premier Serbii został oskarżony przez nacjonalistów i radykałów o zdradę tzw. żywotnych interesów narodowych. Zorganizowany w 2003 r. spisek przeciwko Z. Djindjiciowi zakończył się śmiertelnym zamachem na niego. Mamy świadomość uproszczeń i skrótowości niniejszej dygresji historycznej, ale poczyniliśmy ją ze względu na ewentualnego czytelnika, dla którego wydarzenia bałkańskie są dalekie.

zaczęła przełamywać mur oddzielający Serbię od świata, była kultura, a szczególnie sztuka teatru i artyści ją tworzący. Pierwsze wizyty osobiste i zawodowe artystów słoweńskich⁴, następnie kontakty ze scenami chorwackimi oraz goście z UE — wszystko to zaczęło zbliżać teatry i twórców do siebie.

W latach wojny (1990—1995) dramaturgia polska była wystawiana w ograniczonej ilości⁵, ale w tym czasie cały model repertuarowy uległ radykalnej zmianie. Sięgnięto albo do rodzimych sztuk patriotycznych, nadając ich inscenizacjom charakter nacjonalistyczno-propagandowy⁶, albo wykorzystywano repertuar lekki, rozrywkowy, farsę i wodewile⁷. O powrocie polskiego dramatu na sceny serbskie można mówić po 1995 r., czyli po zakończeniu wojny jugosłowiańskiej. Niestety, nie znalazło to odbicia w publikacjach. Ostatnie lata nie przyniosły wydań dramaturgii polskiej, z wyjątkiem sztuki Ingmara Villqista *Noc Helvera*, w tłumaczeniu Biserki Rajčić⁸, i serii fragmentów utworów tzw. pokolenia porno w przekładzie Zorana Djericia. Do tych pozycji jeszcze powrócimy.

Teatr serbski (a wcześniej jugosłowiański) od przeszło sześćdziesięciu lat żywo złączony jest z polskim życiem teatralnym, jego twórcami i autorami. Swój ogniwem spajającym był wybitny tłumacz Petar Vujičić, zmarły w 1994 r. Dzięki jego pracy translatorskiej — trwającej nieprzerwanie przeszło czterdzieści lat — na sceny jugosłowiańskie i serbskie trafiły dzieła Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, Witolda Gombrowicza, Witkacego i wielu innych pisarzy. Premiery polskie, jak określano wystawienia naszych dramatów, pojawiały się niemal równocześnie z polskimi lub światowymi prapremierami, a niekiedy i wcześniej. Zjawisko to stanowi bez wątpienia kulturologiczny fenomen, co w miarę powstawania niniejszej edycji będziemy mogli prześledzić.

Dramatem cieszącym się największą popularnością w latach 1990—2006 byli *Emigranci* S. Mrożka⁹, w tłumaczeniu P. Vujičića. Tekst zamieszczony został, wraz z *Policją*, *Tangiem*, *Garbusem* i *Pieszem*, w antologii dramatów Sławomira Mrożka, wydanej w 1982 r. w renomowanym wydawnictwie Nolit¹⁰. Od tego czasu nie ukazał się ani drukiem, ani w internecie żaden polski tekst dramatyczny.

⁴ Wśród nich byli Dušan Jovanović — dramaturg i reżyser z Lublany, oraz Tomaž Pandur — znany reżyser z Maribora.

⁵ W ciągu pięciu lat wojny wystawiono w całej Serbii jedynie trzy tytuły: *Pulapkę* T. Różewicza (1990, Użyce), *Emigrantów* S. Mrożka (1991, Belgrad), *Karola* S. Mrożka (1993, Nowy Sad, w języku węgierskim). Wszystkie teksty tłumaczył w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Petar Vujičić.

⁶ Por. J. Sobczak: *Teatr serbski końca XX wieku*. „Tygiel Kultury” 2003, nr 7—9, s. 198—207.

⁷ W ramach takiego repertuaru znalazła się sztuka Juliusza Wolskiego *Tajemnicza szuflada*, wystawiona dwukrotnie w latach 1995 i 2002 na południu Serbii,

⁸ Por. I. Villqist: *Noc Helvera* — Ingmar Vilkvist: *Noć Helvera*. Prev. Biserka Rajčić. Izd. Bitef Teatar. Forum Pisaca. Beograd 2002.

⁹ *Emigranci* zostali wystawieni sześć razy, w tym raz w języku węgierskim w Nowym Sadzie i raz po albańsku w Priştinie. Poza tym odbyły się występy teatru serbskiego założonego w Budapeszcie w 1991 r. i grającego także w języku węgierskim nieomal w całej objętej wojną Jugosławii.

¹⁰ Por. S. Mrożek: *Drame*. Izbor i prevod P. Vujičić. Beograd 1982.

Teatry serbskie od przeszło dwudziestu lat bazują więc na tym tomie lub bezpośrednio zamawiają tłumaczenia konkretnych utworów. Tekst *Emigrantów* poddawany był niekiedy licznym ingerencjom reżyserskim, adaptacjom przybliżającym go do aktualnych sytuacji politycznych i socjalno-społecznych, by korespondował emocjonalnie z widzem. Rozwój ostatnich wypadków historycznych w Serbii zmienił opcję interpretacyjną dzieła, a w konsekwencji i inscenizacji. Utworzyła się bowiem rodzima emigracja polityczna, opozycyjna w stosunku do reżimu Miloševića, i tym samym zmieniła się struktura socjalna dotychczasowej diaspory, mającej do początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku charakter głównie ekonomiczny. Wojna spowodowała *exodus* młodego pokolenia inteligencji serbskiej (nie tylko jej, ponieważ proces ten objął wszystkie kraje postjugosłowiańskie) i obraz polskich emigrantów Mrożka — spotkanie inteligenta z prostytutką — zyskał wymiar bliski odbiorcy serbskiemu, jego doświadczeniu osobistemu. Teksty serbskich inscenizacji *Emigrantów* zostały wzbogacone o przeżycia emigracji, której życie zburzyła wojna, a nie tylko postawa dysydenta politycznego.

Drugim pisarzem polskim cenionym w Serbii jest Tadeusz Różewicz. Jego twórczość poetycka jest tłumaczona obecnie przez Biserkę Rajčić nieomal na bieżąco, wraz z wydawaniem polskich tomów dzieł poety. Recepja twórczości T. Różewicza skupia się przede wszystkim na jego poezji — wyróżnianej i chętnie czytanej. Dramaty pozostają w „starych” tłumaczeniach P. Vujičića „krążących” po teatrach i mimo że *Kartoteka* i *Pułapka* wciąż mają nowe premiery, nie doczekały się druku. „Rozrzuconą” *Kartotekę* B. Rajčić przetłumaczyła na prośbę reżysera i profesora nowosadzkiej Akademii Sztuk Bory Draškovicia, który miał ją zrealizować w belgradzkim Teatrze Narodowym na początku XXI w. Niestety, projekt ten nie doszedł do skutku. Z tekstu tłumaczenia w rękopisie korzystano, wraz ze „starą” *Kartoteką* w tłumaczeniu P. Vujičića z 1962 r., przygotowując dyplomowe przedstawienie w inscenizacji B. Draškovicia, w Serbskim Teatrze Narodowym w Nowym Sadzie w 2002 r.¹¹

Następnym polskim dramaturgiem, który doczekał się wystawień swych dramatów w tłumaczeniu Biserki Rajčić: *Antyfony w Nowym Jorku* (2001), *Czwartej siostry* (2003), *Polowania na karaluchy* (2003) — był Janusz Głowacki. Dwie spośród tych inscenizacji zdobyły uznanie krytyki i widzów. *Antygonę...*, w reżyserii wymienianego już Bory Draškovicia, uznano za najlepszy spektakl sezonu 2000/2001, a *Czwarta siostra*, w reżyserii Radosława Milenkovicia¹², zajęła trzecie miejsce wśród najlepszych przedstawień serbskich w sezonie 2002/2003.

¹¹ Po *Kartotekę* sięgnęły więc młode pokolenia artystów, odnajdując w niej i swoje egzystencjalno-duchowe dylematy. Studenci Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej na Cetyni w Czarnogórze sami wybrali *Kartotekę* na swój dyplom w 2003 r. W obu przedstawieniach dyplomowych tekst poddano adaptacji i uaktualnieniu, zgodnie z sugestiami młodych wykonawców.

¹² R. Milenković jest reżyserem średniego pokolenia, który wyreżyserował (często sam grając) siedem polskich premier. Po wojnie przypomniał *Tango* Mrożka (1997), inspirując innych inscenizatorów.

I w tym przypadku, mimo popularności Janusza Głowackiego, jego sztuki nie są dostępne w formie drukowanej.

Podobny los spotkał w ostatnich latach jeszcze trzy sztuki w tłumaczeniu Biserki Rajčić. Przygotowane dla Bitef Teatru w Belgradzie, po premierach pozostały w archiwum teatralnym¹³. Są to: *Niedostępna* Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego, *Z góry zapłacone miłosierdzie* K. Zanussiego oraz *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizio. Dyrektor teatru i jednocześnie ówczesny reżyser tych sztuk Nenad Prokić stworzył dwa przedstawienia. Jedno, łącząc jednoaktówki Zanussiego i Żebrowskiego w całościowe przedstawienie (2005), oraz spektakl według dramatu Bizio (2004). I właśnie tłumaczenie *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* poddano daleko idącej transformacji tworzywa językowego. Na wniosek reżysera tekst uległ tzw. gettoizacji. Zabiegu tego dokonał tandem młodych, utalentowanych sióstr Bogavac — Jeleny (dramaturg Bitef Teatru) i Mileny (autorki chętnie wystawianych w Serbii dramatów). Działania polegały na wprowadzeniu leksyki, wyrażeń, składni, a nawet sposobu artykulacji charakterystycznej dla młodych mieszkańców Belgradu, którzy ze względu na izolację państwa, zamknięte granice żyli w specyficznym getcie kulturowym tworzącym subkulturę. Nie byli jednak przedstawicielami środowiska identyfikowanego w Polsce z blockersami. Hermetyczność komunikacji językowej poszczególnych środowisk młodych, niekoniecznie reprezentujących margines społeczny, przefiltrowana na potrzeby sceny i nieulegająca widowni — nadała przedstawieniu charakter swojskości, przybliżając bohaterów, których można było potraktować, jak dobrych znajomych, kumpli. Zabieg tak posuniętej stylizacji niezbyt akceptowała tłumaczka, gdyż — jej zdaniem — za bardzo odchodził od stylu i form językowych zastosowanych przez autora. Wprowadzając nie tylko pojedyncze wulgaryzmy, stosunkowo często używane w języku serbskim, ale — w odczuciu Rajčić — całe struktury językowe charakterystyczne dla gwary środowiskowej, sprawił, iż tekst mógł być niezrozumiały dla części widowni. Zakłócono tym samym strukturę przynależności i deszyfrację społeczną bohaterów sztuki polskiej. Z niniejszą opinią nie zgadza się Jelena Bogavac. Uważa ona, że teatr kierowany do młodego pokolenia powinien wykorzystać możliwości ekspresyjne języka, niezależnie od tego, czy jest to tekst oryginalny, czy też tłumaczony. Niestety, dotarcie do wersji „gettoizowanej” w celu analizy wprowadzonych zmian było niemożliwe, może więc w przyszłości uda się tę kontrowersję wyjaśnić.

Najwięcej szczęścia do wydawców miał dramat Ingmara Villqista (Jarosław Świerszcz) *Noc Helvera*¹⁴, o którym już wspominaliśmy. Wydano go w formie samodzielnego tomiku, jako czternasty tekst w bibliotece Forum Pisarzy, w 2002 r.,

¹³ Wersje serbskie tytułów: *Nedostupna*, *Unapred plaćeno miłosrdje*, *Porazgovarajmo o životu i smrti*.

¹⁴ Por. I. Villqist: *Noc Helvera*...

w nakładzie 400 egzemplarzy — wspólnymi siłami finansowymi Bitef Teatru i Fundacji Adama Mickiewicza Institute Literary Group Polska 2000. Książka, oprócz tłumaczenia Biserki Rajčić, zawiera teksty: *Infernalna Skandynawia* reżysera Nenada Prokicia i B. Rajčić pt. *Noć Helvera Ingmara Vilkvista — iz prevodilačkog ugla* wraz z notą biograficzną autora oraz informacją o Forum Pisaca — pozarządowej organizacji pisarzy broniącej praw autorskich, wolności twórczej, nieskrępowanego prawa do działalności publicznej i politycznej. Forum jest prestiżowym stowarzyszeniem, stawiającym sobie za cel ochronę pisarzy przed autorytarnym systemem ograniczającym wolność i swobodę jednostki.

Rozważania tłumaczki na temat warsztatu translatorskiego świadczą o wnikliwym zrozumieniu dramatu Villqista i samoświadomości specyfiki pracy tłumacza. W analizie autorka odkrywa kilka kluczy interpretacyjnych, mogących służyć przyszłym inscenizatorom i aktorom. W swych refleksjach o dramacie B. Rajčić daje nawet pewne sugestie reżyserskie, dotyczące widzenia tekstu w kategoriach realizmu symbolicznego bliskiego Strindbergowi i Ibsenowi, do czego upoważnia ją niejako sam pseudonim pisarza.

Decyzję o wyborze dwóch dramatów należących do nowej polskiej dramaturgii podjął dyrektor Nenad Prokić, ponieważ Bitef Teatar należy do awangardowych scen, nie unika konfrontacji z obcym i rodzimym repertuarem awangardowym oraz nowatorstwem młodych twórców. Potwierdzeniem tej linii teatru pod dyrekcją jego następcy — reżysera Nikity Milivojevicia¹⁵ — może być udane wystawienie *Iwony księżniczki Burgunda* W. Gombrowicza, w sezonie 2005/2006, w dawnym przekładzie P. Vujičića, po dwudziestu siedmiu latach od belgradzkiej i jugosłowiańskiej prapremiery¹⁶.

Biserka Rajčić, po śmierci Vujičića, jest obecnie najwybitniejszą tłumaczką literatury polskiej, wielokrotnie nagradzaną za swą pracę translatorską w Polsce i Serbii. Świetnie orientuje się w naszych najnowszych dokonaniach artystycznych, w tym teatru polskiego. Podjęcie przez nią wyzwania, by zmierzyć się z nowym dramatem, podyktowane zostało propozycją teatru, ale i przekonaniem o wartościach intelektualnych sztuk I. Villqista i K. Bizio. Uznanie nie tylko w Polsce dla dzieł obu autorów, a zwłaszcza Ingmara Villqista, wzbudziło zainteresowanie teatrów ich sztukami. I. Villqist ma w Serbii opinię autora dojrzałego, świadomego warsztatu dramaturgicznego i sięgającego po tematykę uniwersalną, ponadczasową. Nie zamyka jej w socjospołecznej przestrzeni polskiej z charak-

¹⁵ Nikita Milivojević ma w swoim dorobku kilka premier polskich. Z powodzeniem inscenizował *Kartotekę* T. Różewicza i *Emigrantów* S. Mrożka.

¹⁶ Belgradzka inscenizacja Jovana Grujicia została zaprezentowana w Polsce na Festiwalu Gombrowiczowskim w Gdyni, odnosząc wielki sukces. Oklaski na stojąco świadczyły o zrozumieniu belgradzkiej *Iwony*. Młode pokolenie Serbów odkryło ponownie W. Gombrowicza. Premiera *Ślubu* w 2003 r. była interesującym spotkaniem kilku pokoleń aktorów nowosadzkich, którzy grali w przeszłości w tej sztuce inscenizowanej w odmiennych konwencjach i poetykach interpretacyjnych. *Ślub* z powodzeniem gościł w Łodzi na festiwalu teatralnym w 2004 r.

terystycznym ograniczeniem wyborów tematycznych, wychodząc poza reportażowy styl przekazu, odrzucając więc manieryzm charakteryzujący część nowego polskiego dramatu.

Noc Helvera spełniła oczekiwania Serbów, do czego przyczyniło się również doświadczenie tłumaczki. Sztuka nabrała w Belgradzie, a następnie w Sarajewie i Chorwacji¹⁷, dodatkowych znaczeń, otworzyła nowe pola asocjacji interpretacyjnej, scenicznej, a w momencie druku także i czytelniczej. Doświadczenia niedawnej wojny pozwoliły twórcom i widzom wyjść poza konwencję faszyzmu niemieckiego i zbudować metaforę powstawania współczesnego totalitaryzmu. Każdego totalitaryzmu (a więc i takiego, jaki zawładnął rozpadającą się Jugosławią, w jego różnych nacjonalistycznych wariantach) spotęgowanego klęską jednostki nękanej traumatycznymi, ciemnymi przeżyciami z przeszłości. Sztukę odczytywano w poetyce postmodernistycznej i porównywano do dramatów Biljany Sribljanović, zwłaszcza *Sytuacji rodzinnych*¹⁸, które z otwartą brutalnością demaskują społeczeństwo serbskie w powojennym, zdegradowanym wnętrzu rozpadającego się miasta.

Publikacja *Nocy Helvera* i zainteresowanie tym dramatem teatrów w byłej Jugosławii, w krajach należących obecnie *de facto* do różnych kręgów kulturowych i poszukujących nowej tożsamości narodowej, jest bez wątpienia przykładem międzykulturowego oddziaływania dzieła dramatycznego i sztuki teatru w ogóle. Sztuka przyczyniła się do stworzenia więzi ponadnarodowej, w tym wypadku również emocjonalnej, u podstaw której legły wspólne przeżycia wojenne. Proces ten zachodzi systematycznie na Bałkanach, aczkolwiek w niektórych środowiskach przebiega jeszcze z oporami. I w tym przewyciężaniu dzielącej przeszłości pomagają literatura i sztuka również obca, czego przykładem jest wystawiany, mimo że nie drukowany, dramat polski.

Drugą formą poznania współczesnej dramaturgii polskiej jest — stosunkowo od niedawna — praca tłumaczeniowa i propagująca naszą literaturę Zorana Djericia — długoletniego lektora języka serbskiego na slawistyce w Uniwersytecie Łódzkim (gdzie zetknął się z komparatystycznymi badaniami teatrologicznymi w Polsce i w krajach południowosłowiańskich), który jest obecnie dyrektorem Teatru dla Dzieci w Nowym Sadzie, teatru wystawiającego również repertuar dla dorosłych. W tłumaczeniu Z. Djericia na łamach elitarnego czasopisma nowosadzkiego „Polja”, poświęconego kulturze i teorii¹⁹, opublikowano fragmenty

¹⁷ *Noc Helvera* wystawił, po belgradzkiej premierze, Teatr 55 w Sarajewie. Główną rolę kobiecą grała aktorka serbska z Belgradu Marija Karanović, która na festiwalu w Chorwacji zdobyła nagrodę za swą kreację. Przypadek Villqista jest przykładem siły oddziaływania sztuki teatru w dyskursie międzykulturowym na Bałkanach.

¹⁸ Dramaty B. Sribljanović — znanej, młodej autorki — wystawiano kilkakrotnie w Polsce w tłumaczeniu Doroty J. Ćirlić.

¹⁹ Por. Z. Djerić: *Porno pokolenje: Nova poljska dramaturgija*. „Polja” [Novi Sad] maj—jun 2005, br. 433, s. 80—108.

dramatów pod zbiorczym tytułem *Porno pokolenie. Nowa polska dramaturgia (Porno pokolenje: Nova poljska dramaturgija)*.

Zbiór fragmentów poprzedził tłumacz obszernym esejem przybliżającym czytelnikowi serbskiemu pojęcie porno pokolenia w odniesieniu do grupy młodych twórców, z których niektórzy są aktorami, reżyserami lub przedstawicielami nieartystycznych profesji. Tytuł i wybór tekstów przejął z antologii najnowszej dramaturgii polskiej Romana Pawłowskiego, krytyka teatralnego związanego z „Gazetą Wyborczą”²⁰.

Oto tytuły dramatów, których fragmenty zamieściły „Polja”:

- 1) Ingmar Villqist, *Bez tytułu (Bez naslova)*,
- 2) Marek Pruchniewski, *Łucja i jej dzieci (Lucija i jej deca)*,
- 3) Andrzej Saramonowicz, *Testosteron (Testosteron)*,
- 4) Paweł Jurek, *Porno pokolenie (Porno pokolenje)*,
- 5) Paweł Sala, *Od dziś będziemy dobrzy (Od danas ćemo biti dobri)*.

Niniejsza prezentacja jest pożytecznym przedsięwzięciem, tym bardziej, że każde nazwisko opatrzone notą biograficzną wtopioną w polski kontekst teatralny. Szkoda jedynie, że tłumacz nie pokusił się o sprecyzowanie kryteriów doboru fragmentów i ich uzasadnienie, ponieważ po przeczytaniu niektórych scen wyabstrahowanych z całości trudno ocenić, bez znajomości utworu, walory dramatów, zwłaszcza poza Polską, i odpowiedzieć na pytanie, czy staną się one wystarczającą rekomendacją również dla serbskich reżyserów.

Kończąc rozważania o tłumaczeniach dramatów polskich na język serbski, mamy świadomość swoistej ich ograniczoności. Niestety, brak drukowanego materiału badawczego zdeterminował wybór omówionych zagadnień. Jednocześnie mamy nadzieję, że ze spostrzeżeń naszych można wysnuć wnioski, pozwalające udoskonalić następne tego typu prace.

Mimo iż dramat polski był i pozostał w kręgu ścisłego zainteresowania twórców i odbiorców serbskich, to brak jest zarówno cząstkowych, jak i zbiorczych publikacji naszych sztuk teatralnych w Serbii. Tłumaczenia dokonywane są głównie na konkretne zamówienia reżyserów, którzy z kolei szukają możliwości ich wystawienia, lub na zamówienie teatrów planujących w swym repertuarze zamieścić sztukę polską. Zainteresowanie może być inspirowane również osobistymi kontaktami tłumaczy z polskimi autorami lub sławistami, ponieważ znaczenie państwowej agencji autorskiej zmalało, a wielu autorów polskich ma obecnie prywatnych agentów, z którymi teatry z regionu byłej Jugosławii mają utrudniony kontakt.

W języku serbskim najchętniej tłumaczona i wydawana jest poezja polska, następnie dzieła prozatorskie wraz z dziennikami, wspomnieniami, reportażami²¹. Jednak to każda nowa premiera dramatu polskiego budzi żywą reakcję krytyki w prasie, radiu czy telewizji. Wpływa na zainteresowanie naszym teatrem, sztu-

²⁰ Por. *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Wybór R. Pawłowski. Kraków 2003.

²¹ Szczególnym uznaniem w Serbii cieszył się Ryszard Kapuściński.

ką, kulturą w Serbii²². Mamy jednak świadomość, że tekst wystawiany na scenie najczęściej różni się od oryginału i tłumaczenia. Staje się wówczas scenariuszem teatralnym, reżyserskim lub inspicjenckim *sensu stricto*, a dotarcie do niego w celu badawczym jest często trudne, w skrajnych wypadkach, po ostatniej wojnie w byłej Jugosławii, wręcz niemożliwe, ale może warto było pokusić się i o taką analizę. Trudno sądzić, by liczba publikacji tłumaczonych tekstów dramatycznych uległa zwiększeniu, zapewne pozostanie ograniczona, zatem i analiza tłumaczeń publikowanych dzieł będzie zawężona. Nadzieją są publikacje internetowe, ale w przypadku Serbii i ta forma jest oddalona w czasie ze względów technicznych. Niezależnie od tych konstatacji sumaryczne konkluzje dotyczące tłumaczeń z języków słowiańskich i na języki słowiańskie będą cenne zarówno dla tłumaczy, jak i slawistów w Polsce i poza nią. Niniejszy projekt tak szeroko zakrojonych i wszechstronnie przemyślanych badań przyczyni się znacząco do rozwoju slawistyki i translatoryki polskiej jako dziedziny ważnej w dzisiejszej Unii Europejskiej.

²² W ciągu ostatnich dwóch lat Instytut Sztuki PAN zorganizował na zaproszenie Serbii dwie imponujące wystawy retrospektywne: *Witold Gombrowicz — fotosy teatralne*, połączoną z promocją „Pamiętnika Teatralnego”, oraz *Teatr Józefa Szajny*. Obie autorstwa Agnieszki Kocher-Hensel odniosły autentyczny sukces.

Jadviga Sopčak

Pojlska drama u Srbji od 1990—2006 godine

Rezime

Istraživanja prevoda poljske drame na jezike zemalja nastalih posle raspada bivše Jugoslavije postaju interdisciplinarni diskurs, jer je na tom području pozorišna recepcija znatno bogatija od književne, a poljska drama i pozorište zauzimaju posebno mesto u istoriji kulture južnoslovanskih zemalja posle II svetskog rata.

Period od 1990—2006. godine, koji u ovom članku obuhvata analizu izdanja poljskih drama u Srbiji, specifičan je za Balkan na tlu Evrope zbog rata koji se odvijao. U vezi sa situacijom koja je paralisala kulturnu delatnost, tih godina je u Beogradu objavljena samo jedna drama u prevodu Biserke Rajčić (*Noć Helvera* I. Vilkvista) i četiri odlomka savremenih komada na stranicama novosadskog časopisa *Polja* u prevodu Zorana Đerića (*Porno generacija* P. Jurka, *Lucija i njena deca* M. Pruhnjevskog, *Od danas ćemo biti dobri* P. Sali, *Testosteron* A. Saramonovića).

Autorka u radu skreće pažnju na translatoške dileme u pozorišnim scenarijima, koji su veoma udaljeni od književnih prevoda (takođe neobjavljenih) i postulira da se primene teatrološka istraživanja kako bi se upotpunila slika o prisustvu poljske drame na mnogim slovanskim jezicima i kulturama.

Jadwiga Sobczak

Polish drama in Serbia between 1990 and 2006

Summary

The research on translation of Polish drama to the languages of former Yugoslavia countries is becoming an interdisciplinary discourse. This is because the theatrical reception is wider than the literary one and Polish drama and theatre plays an important role in the history of the culture of South Slavonic countries after the World War II.

The period between 1990 and 2006, that is analysed in this article of Polish drama publications in Serbia, is especially important for Balkans because of undergoing war. Due to the situation that paralyzes cultural activity, there was only one drama published in Belgrad translated by Biserka Rajcic (I. Villquist *Helver's Night*) and there were four excerpts of contemporary dramas in the magazine *Polja* translated by Zoran Djeric (P. Jurek *Porno Generation*, M. Pruchniewski *Lucja and her children*, P. Sala *Good from now on*, A. Saramanowicz *Testosteron*).

The author emphasizes translation dilemmas that emerged in theatre scenarios that are far away from literary translations also the ones that weren't published. She also suggests looking at theatrological research that would show more of Polish drama in many Slavonic languages and cultures.