

**Polski przekład dramatu
Asji Srnec Todorović *Odbrojavanje*
wobec kategorii ciała i cielesności**

**Category of ‘the body and corporeality’
in Polish translation of the drama *Odbrojavanje*
(*The Countdown*) by Asja Srnec Todorović**

Katarzyna Wołek-San Sebastian

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Słowiańskiej, katarzyna.wolek@uj.edu.pl

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 2.05.2015 r.

Abstract: *The body and corporeality* is one of the key categories in modern European drama. It is also of tremendous significance for the interpretation and translation of the drama *Odbrojavanje* by the Croatian author Asja Srnec Todorović. The drama addresses the issue of violence experienced by the body, shows its manifestations and seeks its sources. In the article we attempt to investigate the method used by the authors of the Polish translation of *Odbrojavanje* to transfer the ‘experience of the body’ expressed in Croatian into the Polish linguistic space.

Key words: the body and corporeality, contemporary Croatian drama, translation.

Przeżywanie ciała i cielesności słusznie uznawane jest przez chorwacką krytykę za kluczową kategorię określającą współczesny dramat chorwacki. „Suvremeno (hrvatsko) dramsko pismo [...] može se u cijelosti interpretirati na temelju međuodnosa tijela, teskta i traume” — pisze Leo Rafolt we wstępie do antologii *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, odnosząc się do tytułu książki Andrei Zlatar¹. Mimo wszelkich zastrzeżeń, jakie mogą się pojawić w związku z próbami narzucania najnowszemu dramatowi w Chorwacji etykietek

¹ L. Rafolt: *Predgovor*. In: L. Rafolt: *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb 2007, s. 23.

generacyjnych², nie ulega wątpliwości, że ciało i cielesność, które stanowią przedmiot niniejszych rozważań, mają fundamentalne znaczenie zarówno dla sporów o przynależność tekstu do określonej poetyki, jak i dla jego interpretacji literackiej oraz teatralnej. Niezależnie od tego, czy rozpatruje się wpływ teatru *in-ver-face* na produkcję dramatyczną w Chorwacji³, czy rozważa zasadność istnienia kategorii *ženska drama*⁴, ciało — „obsesja współczesności”⁵ — staje się nieodzownym kluczem do analizy i interpretacji dzieła na wszystkich jego poziomach.

Cielesność w obrębie (chorwackiego) dyskursu dramatycznego manifestuje się na wiele sposobów: „O potrzebach ciała rozmawia się lub je przemilcza, nagość i gesty ciała mogą nabierać określonego znaczenia w zależności od sytuacji, uczestników danego wydarzenia i widzów”⁶. Przedmiotem niniejszej analizy jest występowanie ciała i cielesności w dramacie Asji Srnc Todorović *Odbrojavanje* (2002)⁷ i w jego polskim przekładzie, który ukazał się w 2012 r. w antologii *Kroatywni* pod redakcją Leszka Małczaka⁸. Asja Srnc Todorović (ur. 1967 r.) należy do czwartego powojennego pokolenia dramatopisarzy, debiutującego częściowo już w latach 90. minionego wieku⁹. Jej twórczość bywa włączana przez krytyków zarówno do dramatu kobiecego (*žensko dramsko pismo*)¹⁰, jak i nowego dramatu chorwackiego (*nova hrvatska drama*), który czerpie z odkryć współczesnego dramatu zachodnioeuropejskiego¹¹.

Dramat Srnc Todorović umiejscawiany jest z reguły w kontekście dyskursu o przemocy¹². Analizując istotę i źródła przemocy od kolektywnej do indywidualnej, autorka zmniejsza liczbę postaci działających na scenie: od dialogu dziesięciu pacjentów szpitala psychiatrycznego aż do solilokwium Pewnej

² Ibidem, s. 24; por. D. Detoni Dujmić: *Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre*. In: *Krležini dani u Osijeku 2005. Riječ, tijelo i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*. Red. B. Hećimović. Osijek—Zagreb 2006, s. 227—238.

³ Por. S. Nikčević: *Nova europska drama ili velika obmana*. Zagreb 2005.

⁴ Por. L. Čale Feldman: *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko pismo?* „Republika” 1994, br. 3—4, s. 29—39.

⁵ K. Duniec: *Ciało w teatrze. Od transcendencji do transgresji*. „Konteksty” 2006, nr 2, s. 95.

⁶ E. Bal: *Cielesność w dramacie*. Kraków 2007, s. 12.

⁷ A. Srnc Todorović: *Odbrojavanje*. In: L. Rafolt: *Odbrojavanje...*, s. 221—304.

⁸ A. Srnc Todorović: *Odliczanie*. Tłum. I. Dróždź, A. Kurtok, M. Maks. W: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku*. Red. K. Majdzik, L. Małczak, A. Ruttar. Współpraca redakcyjna M. Stanis. T. 2. Katowice 2012, s. 185—251.

⁹ L. Rafolt: *Odbrojavanje...*, s. 10.

¹⁰ I.R. Žigo: *Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje — komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti*. „Sarajevske sveske” 40—41. Dostępne w Internecie: <http://sveske.ba>.

¹¹ L. Rafolt: *Predgovor...*, s. 9—10.

¹² L. Rafolt: *O neuništivom sjemenu ljudske mržnje*. In: *Priučen na tumačenje. Deset čitanja*. Zagreb 2011, s. 105—130.

Zwykłej Dziewczyny. Do interpretacji tego tekstu bez wątpienia należy włączyć kategorie ciała i cielesności. Położenie akcentu na ciało, które jest zarówno narzędziem, jak i podmiotem przemocy, pozwala wyciągnąć wnioski dotyczące istnienia ciała i jego przejawów w warstwie słownej dramatu. W dalszej kolejności umożliwi to określenie pożądaných strategii translatorskich wobec tekstu wyjściowego.

Tekst dramatu *Odbrojavanje* aktualizuje rozmaite dyskursy czy też *szablony językowe* (jak chce Rafolt¹³), w których cielesność funkcjonuje na kilka sposobów. Do tych szablonów trzeba dodać jeszcze jedną manifestację ciała w dramacie: wskazówki ruchu scenicznego zawarte w didaskaliach. Na styku *język — ciało* rodzi się zatem napięcie, które ma odmienny charakter w poszczególnych ogniwach dramatu. Nie ulega więc wątpliwości, że również wybór translatu uzależniony będzie od rodzaju dyskursu, a powodzenie tego wyboru od udanej identyfikacji matrycy przez tłumacza.

Dramat Srniec Todorović składa się z dziesięciu scen-ogniw. W każdej z nich pojawiają się odrębni protagoniści, w liczbie od dziesięciu do jednego, ilustrując różne wzorce przemocy. Również ciało podlegające przemocy, będące jej narzędziem lub źródłem, ukazywane jest w szerokim spektrum swojego istnienia. Ma wymiar biologiczny, ale również funkcjonuje w obrębie nadanych mu przez kulturę symbolicznych sensów. Jest ciałem sprawcy i pokawałkowanym ciałem ofiary, uczestniczy w dyskursie sformalizowanym i w dyskursie obscenicznym. Jest narzędziem przemocy symbolicznej i bezpośredniej, jest również jej źródłem, czy będzie to ręka podpisująca wyrok śmierci, czy kazirodca dłoń matki pod kołdrą syna.

Scena I *Odbrojavanja* ukazuje widzowi dziesięciu pacjentów szpitala psychiatrycznego. Poziom tekstowy organizuje dialog postaci kierujących wspomnianymi czy też wyobrażonymi projektami masowej zagłady¹⁴. Niektórzy z nich nie stronią od aktów przemocy dokonywanej własnoręcznie, a więc z użyciem własnego ciała: „zabosti sâm, stisnuti sâm, presjeći sâm” / „dźgnąć samemu, dusić samemu, przeciąć samemu”¹⁵. Pacjent nr 8 pragnąłby nie identyfikować się z przemocą, której był sprawcą, podpisując wyroki śmierci. Używa charakterystycznej odwróconej metonimii „neka mi netko barem posudi svoju ruku” / „niech mi ktoś przynajmniej pożyczycy swoją rękę”. Zarówno w języku polskim, jak i chorwackim leksem *ręka* ma znaczenie przenośne: „władza sprawowana

¹³ Ibidem, s. 125.

¹⁴ Kwestia cielesności w dramacie obejmuje także didaskalia. W tej scenie podkreślany jest ruch ciała, somnambuliczne krążenie pacjentów szpitala psychiatrycznego, interpretowane przez Rafolta jako krążenie po własnej podświadomości; zob. ibidem, s. 111.

¹⁵ Wszystkie cytaty pochodzą z A. Srniec Todorović: *Odbrojavanje...*, s. 221–304, natomiast fragmenty w języku polskim z przekładu A. Srniec Todorović: *Odlizanie...*, s. 185–251.

przez jedną osobę lub instytucję o określonych kompetencjach¹⁶, zatem wybór odpowiedniego translatu nie nastęrczał trudności.

Dyskurs o przemocy realizowany przez Srnc Todorović, jak słusznie zauważa Rafolt, wykorzystuje formaty znane z popkultury¹⁷. Popkulturowy dyskurs obfituje bowiem w zestereotypizowane schematy mówienia o przemocy. Językowa realizacja kilku fragmentów polskiego tekstu nasuwa wniosek, że ta matryca została tylko częściowo zidentyfikowana przez autorów przekładu: „u njegovim kuglicama nema mozga, osim...” / „móżdżki w ich łepetynach”, „još jedan srk života” / „ostatni łyk życia”, „s glistama umjesto očiju” / „z glizdami zamiast oczu”.

W scenie II dramatu cielesność ukazana zostaje w dwóch biegunowo odmiennych kontekstach swojego istnienia: biologicznym i kulturowym.

Biologiczne istnienie ciała poddane zostaje zaskakującej animizacji. Dwie z uczestniczących w scenie postaci mają częściowo cechy ludzkie, a częściowo zwierzęce: kobieta, która zachowała ludzkie uczucia, lecz wskutek eksperymentu utraciła niemal zupełnie ludzką postać, oraz ochroniarz, w którym jej widok wywołuje zwierzęce zachowania, mimo że zewnętrznie pozostaje wciąż człowiekiem. Te dwa rodzaje przekształceń ludzko-zwierzęcych skutkują na planie językowym (w didaskaliach) użyciem hybrydowego dyskursu w odniesieniu do obu postaci. Stawia to przed tłumaczem trudne zadanie sprostania „mieszanemu dyskursowi”, konieczny jest bowiem wybór spośród bliskoznacznych terminów odnoszących się w języku polskim do zwierząt/ludzi: „zacvili i umire”¹⁸ / „skamle i umiera”, „veselo zalaje i potrese guzicom” / „wesolo szczeka i potrząsa zadkiem”.

W tej samej scenie ciało jest również nośnikiem symboliki kulturowej i to szczególnie, ponieważ konstruowanej poza zastanym zbiorem frazeologizmów, lecz na ich wzór. Postać śledzącego eksperyment Najważniejszego realizuje retorykę dyskursu ideologicznego. Ten fragment dramatu Srnc Todorović pokazuje, w jaki sposób nośne metaforycznie części ciała — charakterystyczne dla obu języków — stają się dogodnym tworzywem językowej realizacji ideologii: „moje oči i mozak su spremni za vaš eksperiment”.

Kolejna scena (III), choć ukazuje kazirodczne stosunki z Matką jako źródło przemocy Seryjnego Mordercy, jest językowo oszczędna pod tym względem.

¹⁶ Wszystkie definicje pochodzą z: *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Dostępny w Internecie: <http://wsjp.pl/>.

¹⁷ L. Rafolt: *O neuništivom...*, s. 123.

¹⁸ Definicje chorwackie podają za: V. Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb 1998. Czasownik *cviliti* może odnosić się zarówno do ludzi: „puštati prigūšen, piskav glas (od bola, žalosti, tuge)”, jak i do zwierząt: „skičati (o psu kad tuži)”, natomiast czasownik *umrijeti* — wyłącznie do ludzi: „doći u stanje bez životnih funkcija (o čovjeku), prestatu živjeti”. Być może opisane uwarunkowania wpłynęły na ewidentny lapsus przekładowy w tym fragmencie: badana „bepomoćno pomiče svoje pipce”, w przekładzie: „bezwiednie” zamiast: „bezradnie”.

Ciało poddane seksualnej przemocy manifestuje się przez eufemizmy i niedopowiedzenia, zarówno w didaskaliach („ruka se joj pomiče pod pokrivačem”), jak i w dialogu matki i syna („Godi ti?”). Wypowiedź Dobrej Wróżki, ostrzegającej chłopca przed konsekwencjami postępowania matki, również nie zawiera wulgaryzmów. Tekst dramatu wprowadza kontekst seksualny w sposób mieszczący się w ramach retoryki tej postaci, zaczerpniętej z kultury dziecięcej: „ona nema što prčkati ispod tvogeg pokrivača [...] cijeli dan pere kuću i prčka po tebi”. Czasownik *prčkati* nie ma prymarnie obscenicznego nacechowania, jedynie cechy potoczności¹⁹, natomiast tego waloru nie zachowuje polski przekład, w którym pojawiają się dwa translaty: *grzebać* i *obmacywać*: „grzebać pod twoją kołdrą [...], obmacuje cię”.

Dyskurs sesji terapeutycznej, z którym mamy do czynienia w scenie IV, wyklucza wulgaryzację języka, co kilkakrotnie podkreślają sami uczestnicy („Nećemo prostačiti. To smo se dogovorili već davnih dana”). Tekst dramatu uwydatnia kontrast między (niepożądanym) wulgarnym mówieniem o ciele a przemocą fizyczną wobec ciała, którą praktykują członkowie grupy terapeutycznej — sprawcy przemocy (między innymi kolekcjonerzy fragmentów ciała ofiar). Kolokwializmy „guzica”, „pimpek” rozmówcy uznają za „prostackenje” (*wulgaryzację*, w polskim tłumaczeniu niezbyt trafnie oddane jako „bycie prostackim”). Autorzy polskiego przekładu zdecydowali się na wzmocnienie efektu wulgaryzacji, zatem w tekście docelowym pojawiają się „fiut”, „dupa”, w miejsce spodziewanych kolokwializmów, np. *siusiak*, *tyłek*. W efekcie tekst docelowy podkreślił wspomniany dysonans *przemoc wobec ciała / dyskurs o ciele*, natomiast granice między kolokwialnym/prostackim/wulgarnym wytyczył odmiennie niż tekst wyjściowy.

Przemoc, jakiej doświadcza ciało, manifestuje się w scenie V zarówno w dialogu postaci, jak i w didaskaliach (przypalanie papierosem, kneblowanie). Charakterystyczny dyskurs zabawy w butelkę („koja ti je najdraža boja?”) zmienia się w dyskurs przesłuchania („kako ti se zove baka?”), a potem w dyskurs tortur („na muke s njim!”). Ponownie mamy do czynienia z językiem popkultury jako tworzywem językowym dramatu, tym razem polskie tłumaczenie przywołuje go również konsekwentnie, jak tekst wyjściowy.

Zupełnie inny językowy wymiar cielesności spotykamy w scenie VI. Motyw oskarżenia o molestowanie nieletniego staje się tu narzędziem przemocy wobec osoby rzekomego sprawcy — Nauczycielki Muzyki. Ciało uczestniczy zatem w sformalizowanym dyskursie prawnym, a jego seksualny kontekst jest katalogowany i definiowany²⁰. Seksualny wymiar cielesności wszedł również w skład przywoływanej w tej części dramatu retoryki pedagogicznej.

¹⁹ *čeprkati, kopati [prčkati po stvarima]*.

²⁰ E. Bał zwraca uwagę za M. Foucaultem, że seksualność istnieje o tyle, o ile się o niej mówi, zob. E. Bał: *Cielesność...*, s. 12.

Zarówno przesłuchiwanie Ucznia, zeznania Klasowej Skarżypyty, jak i pouczenie skierowane do klasy, akcentują pęknięcia i chropowatości między wulgaryzmem, kolokwializmem i obsceną a dyskursem prawnym i dydaktycznym. Charakterystyczne braki języka, który nie dorobił się pojęć, którymi można w sposób niemedyczny i nieobsceniczny rozmawiać o sprawach płci, paradoksalnie pomagają tłumaczowi ukazać napięcie między sferą ciała a sferą prawa/pedagogiki. „Ne smijete ikome dopustiti da vam stavlja ruku u gaćice niti da vam ubacuje jezik u usta niti da bilo koji svoj organ trlja ili ugurava u bilo koje područje vašeg tijela”. / „Nie wolno nikomu pozwalać wkładać sobie ręki w majteczki²¹ albo wpychać języka do ust, albo aby jakikolwiek organ macał i wpychał w jakikolwiek obszar waszego ciała”.

Jednym z kluczowych elementów sceny VII *Odbrojanja* jest policzek — uderzenie w twarz, ukazany w dramacie Srnc Todorović jako symboliczny moment narodzin przemocy²². Choć fizycznie nie jest dojmujący, staje się pierwszym sygnałem rodzącej się nienawiści. Jest to akt agresji wobec ciała o bardzo wyraźnym znaczeniu symbolicznym, osadzony w dyskursie kulturowym i odzwierciedlający się w języku. Policzek, „uderzenie otwartą dłonią w policzek — część twarzy”, to bowiem również „słowa lub czyny odczuwane jako zniewaga”. Podobnie w języku chorwackim turcyzm „šamar — udarac dlanom” ma znaczenie przenośne: „neugodan ukor”²³. Polskie tłumaczenie „dostałem w twarz” podkreśla ten właśnie symboliczny wymiar aktu przemocy.

Na początku sceny VIII ciało pojawia się w bezpiecznym kontekście retoryki kulinarno-rodzinnej²⁴, dodajmy: zdrowotno-urodowej. Postacie Żon Zabójców umieszczone zostały w sali do ćwiczeń, ciało ukazane jest zatem jako obiekt zabiegów upiększających, a jego metonimie („koża”, „ten”) podkreślają ten aspekt współczesnego kultu cielesności. W obrębie dyskursu gospodyni domowej zatroskanej o bezpieczeństwo dziecka mieści się użyty w dialogu kolokwializm „pimpek”, oddany w polskim tłumaczeniu jako „ptaszek” („drugi bi djetetu pokazivao pimpek” / „pokazać dziecku ptaszka”) oraz „siusiak” („nema više isplaženih pimpeka” / „koniec z wywalonymi siusiakami”). Stopniowo tematem rozmowy kobiet stają się „prace domowe”, a ściślej: oczyszczanie przedmiotów i pomieszczeń z krwi, co prowadzi odbiorcę do odkrycia, czym właściwie zajmują

²¹ Przesłuchując ucznia rzekomo uwiedzonego przez nauczycielkę muzyki, wychowawczyni zadaje mu pytanie: „ali uvukla ti je ruku u gaćice?”. Leksem „majteczki” użyty w polskim przekładzie w pierwszej chwili może budzić wątpliwość, z uwagi na infantylne nacechowanie. Jednak kolokwialna i obsceniczna alternatywa „włożyć rękę w majtki” jest bez wątpienia niepożądana w kontekście użytego dyskursu.

²² Motyw ten wykorzystuje również B. Radaković w dramacie *Kaj sad?* (2002), zob. *Kroatywni...*, s. 247.

²³ W odróżnieniu od języka polskiego, leksem chorwacki nie zawiera czytelnej dla rodzimego użytkownika nazwy części ciała.

²⁴ L. Rafolt: *O neuništivom...*, s. 124.

się mężowie rozmawiających („bez čišćenja i dezinficiranja mi smo gotovi”/ „bez czyszczenia i dezynfekcji będzie po nas”). W tym fragmencie jeden z aspektów cielesności poddanej przemocy ukryty zostaje za językową przenośnią. W dialogu *Žon Zabójców* użyta zostaje metafora polowania („lov”), unika się natomiast wyrażen mówiących bezpośrednio o przemocy, jakiej doznaje ciało. Przenośni towarzyszy jednak wyraźnie wskazany przedmiot polowania („nekako mi je draže kad idu u lov na muškarce nego u lov na žene” / „ale jakoś wolę, kiedy idą polować na mężczyzn niż na kobiety”). Z możliwych rozwiązań językowych („iść na polowanie / na łów”) tłumacze zdecydowali się tu na użycie czasownika „polować”. Zaskakujący finał tego dialogu łączy dwa nieprzystające — wydawałoby się — dyskursy, w których bierze udział ciało: dyskurs myśliwski i dyskurs poradnikowo-urodowy: „Lov je najlakši u zimi jer nema rastlinja, a ima nema tragova. Zima je dobra i za kožu. Hladnoća proljepšava. A snijeg čisti ten”. Fragment ten oddany został w polskim przekładzie następująco: „Zimą polowanie jest najłatwiejsze, bo nie ma roślin, za to są ślady. Zima jest też dobra dla cery. Na chłodzie się pięknieje. A śnieg oczyszcza skórę”.

Retoryka łowów wykorzystana została również w następnej scenie (IX), w której ciało i jedzenie uczestniczą w specyficznie zmodyfikowanym przez człowieka łańcuchu pokarmowym. Dwie postacie — Obserwatorzy — przygotowawszy przynętę („čokolada, kruh”) na ludzką zwierzynę, jedzą zwyczajny, dość skromny posiłek: „dva tanjurića s narescima i pecivom”, oddany w przekładzie nieco hojniej, jako „dwa talerzyki z plasterkami wędliny, sera i pieczywem”. Zwabione przez Obserwatorów ciało samo powinno stać się przynętą dla kolejnego ogniwa przemocy. Na płaszczyźnie językowej mamy do czynienia z dezorientującym odbiorcą połączeniem elementów dyskursu myśliwskiego (wabienie zwierzyny do pułapki za pomocą przynęty, karmienie złapanego) oraz banalnej codziennej rozmowy o zakupach i przygotowywaniu posiłku: „Sad mu je najmanje treba voda i hrana [...]. Ja moram stalno i iznova tražiti i nalaziti i dovoditi mamce [...]. Sutra moraš otići u dućan”. Połączenie to oddane zostało również w polskim przekładzie: „Teraz akurat najmniej potrzebuje wody i jedzenia [...]. To ja muszę cały czas wynajdywać i sprowadzać przynęty [...]. Ale jutro musisz pójść do sklepu”.

Ostatnia (X) scena ma formę solilokwium. Miniaturowy monodram początkowo kontynuuje motyw jedzenia: nocne podjadanie czekoladowych ciastek w łazience staje się punktem wyjścia refleksji nad łamaniem zakazów. Złamanie niegroźnego zakazu dotyczącego ciała przez Pewną Zwykłą Dziewczynę w miarę rozwoju monologu ustępuje miejsca pełnym przemocy planom, które bohaterka pragnie realizować po dojściu do pełnoletności. Jest to przemoc motywowana przez przyczyny związane z ciałem, które stają się kategorią decydującą o agresji wobec tegoż ciała. Wymienia się seksualny kontekst cielesności („pederi, lezbače”), jego niedoskonałości („šepavi, bezprsnri, mucavi, zečja usna”), wreszcie kolor skóry („tamnoputi”). Polskie tłumaczenie dobrze oddaje ten stereotypowy

dyskurs nienawiści wobec ciała („pederi jer sve rade na istu rupu” / „pedałów, bo wszystko załatwiają tą samą dziurą”), skontrastowany z opisem banalnej przyjemności, jakiej doświadcza ciało łamiące zakaz („jesti z užitkom” / „jeść z przyjemnością”; „slasno žvače” / „ze smakiem przeżuwa”).

Odrębnym zagadnieniem, któremu należałoby poświęcić nieco uwagi w kontekście dyskursu cielesności w omawianym tekście, jest obecność ciała w didaskaliach, wspomniana na początku niniejszych rozważań. Ze swej istoty wskazówki ruchu scenicznego to partie tekstu, w którym ciało aktora pojawia się w sposób naturalny i konieczny, niejako »użytkowy«. Nie może to jednak zwalniać tłumacza od troski o właściwe oddanie tych fragmentów w języku docelowym, czy traktowanie ich w kategoriach tekstu czysto użytkowego. W omawianym dramacie *Odbrojavanje* didaskalia kładą nacisk między innymi na symboliczny ruch ciała. Na przykład w scenie I otrzymujemy informacje o somnambulicznym krążeniu pacjentów szpitala psychiatrycznego, które interpretowane jest (np. przez Rafolta²⁵) jako krążenie po własnej podświadomości. Równie istotne jest zwrócenie uwagi na wskazówki dotyczące kostiumów, ponieważ ubranie w kontekście tego dramatu należy widzieć jako znak dyskursu kulturowego, w który uwikłane jest ciało. Nie mniej istotne będą opisane w didaskaliach posiłki i sposób ich konsumpcji (scena IX i X) — jedzenie bowiem to jedna z funkcji fizjologicznych ciała, odgrywająca ważną rolę w (auto)przemocy dotykającej ciała.

„Postmodernistyczna współczesność ogarnięta [jest] z jednej strony kultem ciała, z drugiej tęsknotą za jego destrukcją”²⁶. Dramat Asji Srnc Todorović ukazuje ciało jako motyw, przyczynę, narzędzie i skutek przemocy, ale również jako znak dyskursu kulturowego, w który uwikłane jest ciało, a który jednak nie ocala przed biologicznymi aspektami cielesności²⁷.

Niewątpliwie kategorię ciała i cielesności należy uznać za nieodzowną w interpretacji współczesnego chorwackiego dramatu. Postacie w *Odbrojavanju* Srnc Todorović są bezimienne, określone przez role, które przyjmuje ich ciało; przez przemoc, której są podmiotami lub wykonawcami; przez ubranie, nagość, czynności fizjologiczne. Z kolei przekład tekstu dramatycznego, będący jego realizacją w określonym tworzywie językowym, może oddawać, zacierać bądź akcentować napięcie pojawiające się między ciałem a językiem. Niniejsze rozważania, choć mające charakter szkicu i niewykraczające poza obręb jednego tekstu, skłaniają do wysunięcia istotnego dla tłumacza wniosku: manifestacje ciała i cielesności w tekście oryginału muszą być brane pod uwagę jako jeden z kluczowych czynników determinujących wybory przekładowe. Dokonując próby oceny polskiego przekładu dramatu Asji Srnc Todorović *Odbrojavanje*,

²⁵ Ibidem, s. 111.

²⁶ K. Duniec: *Ciało w teatrze...*, s. 95.

²⁷ W dramacie Srnc Todorović ubranie/przebranie funkcjonuje jako istotne przedłużenie ciała: Seryjny Morderca ubrany jest w płaszcz przeciwdeszczowy, postacie wywożone pociągiem mają odzież wierzchnią narzuconą na bieliznę nocną.

z satysfakcją odnotowujemy zabiegi przekładowe, które wskazują, że jego autorzy właściwie zidentyfikowali liczne pojawiające się tu matryce dyskursów, w których uczestniczy ciało. Dzięki temu odbiór ciała jako podmiotu i przedmiotu przemocy realizowany jest w obrębie języka docelowego równie intensywnie, jak w języku wyjściowym.

Katarzyna Wolek-San Sebastian

Kategorija tijela i tjelesnosti u poljskom prijevodu drame Asje Srnec Todorović *Odbrojanje*

Sažetak

U članku se na osnovi teksta drame Asje Srnec Todorović *Odbrojanje* govori o ključnoj kategoriji tijela i tjelesnosti u suvremenom hrvatskom dramskom pismu i njegovom poljskom prijevodu *Odliczanie*. U drami *Odbrojanje* pojavljuje se pitanje korijena i biti mržnje s kojom je neizbježno povezano tijelo kao objekt i subjekt te mržnje. Analiza poljskog prevodilačkog rada prikazuje značajnost iskustva tijela u različitim diskursima koji se ostvaruju u ovoj drami. Identificiranje diskursa je uvjet uspješnog transfera kategorije tijela i tjelesnosti u novi jezični okvir.

Ključne riječi: tijelo, tjelesnost, prijevod, nova hrvatska drama.

Katarzyna Wolek-San Sebastian

Category of ‘the body and corporeality’ in Polish translation of the drama *Odbrojanje (The Countdown)* by Asja Srnec Todorović

Summary

The article discusses the key category of ‘the body and corporeality’ in contemporary Croatian drama and its Polish translation basing on the drama *Odbrojanje* (‘The Countdown’) by Asja Srnec Todorović. *Odbrojanje* concerns itself with the issue of the sources and the essence of violence, to which the body, as the subject and the object of violence, is connected. Analysis of the Polish translation of the drama allows one to realize how does the ‘experience of the body’ function in different linguistic discourses realized in the text. Discourse identification is inevitable for the categories of the body and corporality to be successfully transferred into the new linguistic space.

Keywords: the body and corporeality, contemporary Croatian drama, translation.