

PREVOĐENJE RATNE TRAUME U ŠNAJDEROVU
ZMIJINOM SVLAKU ODNOSNO O EMOCIONALNIM
BARIJERAMA U POLJSKOJ RECEPCIJI HRVATSKE RATNE
KNJIŽEVNOSTI

Leszek Matczak

UDK 821.163.42-2:821.162.1-95

Rad analizira međujezični prijevod Šnajderovog *Zmijinog svlaka* i poljsku recepciju dviju predstava u kazališnoj kritici realiziranih na njegovom temelju od kojih je prva postavljena na scenu profesionalnog varšavskog kazališta Teatr Rozmaitości, dok je druga studentski projekt izveden na daskama krakovskog kazališnog društva Stowarzyszenie Teatralne »Łaźnia«. Istraživanja su pokazala da u poljskoj recepciji *Zmijinog svlaka* postoje emocionalne barijere koje utječu na njegov relativno slab prijem kod kritike i publike. Emocionalne barijere nastaju zbog razlika u traumatskom iskustvu, horizontima očekivanja recipijenata, društveno-političkoj zbilji te zbog poetike i problematike same drame i njezinog književnoga odnosno kazališnoga prijevoda.

Ključne riječi: Slobodan Šnajder; *Zmijin svlak*; trauma; ratna književnost; književni i kazališni prijevod

POLJSKA RECEPCIJA SLOBODANA ŠNAJDERA I HRVATSKE RATNE KNJIŽEVNOSTI

Na početku ću citirati ulomak jedne recenzije poljske inscenacije Šnajderove drame pod naslovom *Zmijin svlak* čijim sam se prijevodom odlučio pozabaviti: »Ne volimo rat u bivšoj Jugoslaviji. Nerado slušamo o tom ratu, nerado čitamo o njemu. Ova je tema komplicirana, neshvatljiva i sramotna za Europu« (Gruszczyński 1998).¹ Taj ulomak smatram ključnim za razumijevanje poljske percepcije Domovinskog rata te književnih i kazališnih djela koja ga tematiziraju, ključnim za emocionalne barijere prisutne u poljskoj recepciji hrvatske ratne književnosti o čemu će dalje biti riječ.

Poljsku recepciju Slobodana Šnajdera karakterizira relativno slaba emisija prijevoda njegovih djela. Postoje autori koji imaju više prijevoda od njega, ali nemaju toliko zapaženu recepciju kao Šnajder. Tiskane su samo dvije njegove drame: *Hrvatski Faust* i *Zmijin svlak* (planira se još objaviti, vjerojatno 2025., roman *Doba mjedi*). Prva je objavljena u doba Narodne Republike Poljske u *Antologiji suvremene jugoslavenske drame* koju je sastavio i uredio Ognjen Lakićević (*Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*, Łódź 1988), druga je ne samo prevedena (1997.), već je i tri puta postavljena na scenu (1998. i 1999.), što ću detaljno opisati u nastavku rada. *Hrvatski Faust* nije igran u Poljskoj, ali zato se o toj predstavi pisalo nekoliko puta, primjerice, u izvješćima s festivala Sterijino pozorje koja su redovito objavljivana u teatrološkom časopisu *Dialog*. Dorota Jovanka Ćirlić, prevoditeljica *Hrvatskog Fausta* i *Zmijinog svlaka*, u skladu s običajima u doba komunizma odlazila je u Novi Sad na Sterijino pozorje kao poljski delegat i redovito je za spomenuti časopis izvještavala o festivalu. U osamdesetim godinama u izvještajima u prvi plan dolazi politika koja počinje dominirati na festivalu, a među autorima o kojima D. Jovanka Ćirlić najčešće piše nalazi se upravo Slobodan Šnajder. U izvještaju iz 1983. godine, naslovljenom »Kazalište i politika«, najviše mjesta posvećuje dobitniku najvećeg broja nagrada na 28. festivalu – Slobodanu Šnajderu (usp. Ćirlić 1983: 165-167). O Šnajderu je početkom 1989. pisao i Michał Misiorny koji je u proljeće 1988. gledao *Hrvatskog*

¹ Svi prijevodi recenzija s poljskog su moji.

Fausta u Theater an der Ruhr u Mülheimu. Predstavu je režirao Roberto Ciulli, ravnatelj tog kazališta (premijera je bila 1987., a desetak godina poslije, 1996. godine, Ciulli će postaviti *Zmijin svlak*). Misiorny ju je opisao kao fascinantnu (Misiorny 1989: 6). *Zmijin svlak* ne dolazi u Poljsku kao djelo nepoznatog autora. Šnajder je već prisutan u poljskoj recepciji i prevodi ga osoba koja je dio varšavske kazališne sredine.

Kad pogledamo što se događa u poljskoj recepciji hrvatske književnosti i kulture u devedesetima, možemo zapaziti jedan paradoks. S jedne strane, rat je neshvatljiv, nerado čitamo o njemu, poljski su problemi u devedesetima potpuno drukčiji, poljska književnost i kazalište u devedesetima bavi se potpuno drukčijom tematikom i problematikom te se široko otvara prema postmodernističkoj poetici i postmodernoj etici koje su stigle u Poljsku tek s političkim promjenama, nakon pada komunizma. S druge strane, rat u bivšoj Jugoslaviji (tako ga se predstavlja, to je rat u bivšoj Jugoslaviji, građanski rat i balkanski rat/ratovi), bez obzira na to što nerado slušamo o njemu, determinira poljsku recepciju hrvatske književnosti i kulture. Devedesete su u Poljskoj doba tranzicije. Prelazak s državnog prema tržišnom gospodarstvu pravi je šok za poljsko društvo. Poljska se otvara na Zapad, ali padaju i zatvaraju se državne tvrtke, vlada drastična nezaposlenost, ljudi preko noći gube svoj dosadašnji, možda mizeran, ali stabilan i siguran izvor prihoda. Događa se divlja privatizacija. Novih radnih mjesta nema. Magdalena Renouf u članku »Potopljena stvarnost. Analiza fragmenata književnog pejzaža u Poljskoj devedesetih godina« opisuje poljske devedesete na sljedeći način:

U svakom slučaju blagostanje, na koje se čekalo od 1989. godine, trebalo se pojaviti nakon nestanka komunizma, pa ipak, već u siječnju 1990. godine preko noći je uvedena tzv. »šokterapija«, koju su činile drakonske direktive usmjerene na smanjenje javnih troškova i zamrzavanje plaća. Kao što tvrdi Jane Hardy, profesorica političke ekonomije na sveučilištu Hertfordshire, za Poljsku je to bio više šok, nego terapija. »Ranih devedesetih godina zatvarale su se tvornice, što je rezultiralo naglim porastom nezaposlenosti. Početni entuzijazam kod mnogih je ustupio mjesto pred dubokim razočaranjem (...).« Postmodernistički slogani: sloboda, ravnopravnost, bratstvo, blagostanje u

jeziku ekonomije zamijenjeni su kratkim terminom: neoliberalizam (Renouf 2017: 40).

Poljaci u devedesetima ne prevode hrvatsku ratnu književnost (s nekim iznimkama poput gotovo neprimijećene antologije *U ovom strašnom času*), ali skoro svi autori prisutni u Poljskoj, a ima ih jako malo u devedesetima – najmanje u cijeloj povijesti prevođenja – o tom ratu na neki način govore, no iz pretežito kritične i velikim dijelom jugonostalgичne perspektive (najviše se prevodi Dubravka Ugrešić).² Očekivanja i kontekst u kojima se nalazi hrvatska kultura razlikuje se od očekivanja i konteksta u kojima se nalazi poljska kultura. Taj je nesklad u očekivanjima najveći problem u poljskoj recepciji hrvatske književnosti i kulture od početka devedesetih. Zato dolazi do toga da se razilaze unutrašnji književni i kulturni kanon (ono što je važno unutar hrvatske književnosti i kulture u ratnim i poratnim prilikama) te vanjski književni i kulturni kanon (ono što je važno za vanjskog recipijenta koji ne živi u ratu, odnosno ono što mu se predstavlja kao važno). Tu razliku između hrvatskog i poljskog konteksta te recipijentova horizonta očekivanja pomaže također razumjeti Lukićevo zapažanje o »različitosti traumatskog iskustva«: »lako u nekim (pa možda i u većini) dramskim tekstovima u korpusu nove europske drame jest riječ o drami traume, hrvatska je trauma i njezina reakcija na traumu unekoliko različita u odnosu na onu britansku, njemačku, mađarsku ili rusku« (Lukić 2005: 146). Pišući općenito o dramskoj produkciji, a ne samo o drami traume, Martina Petranović konstatira da su dosadašnje usporedbe korpusa tzv. nove hrvatske drame i tzv. nove europske drame pokazale

da osim pojedinih srodnih obilježja nema većih podudarnosti između drama koje se obično podvode pod navedene pojmove, uz spomenute iznimke, osobito ne takvih da bi se moglo govoriti o modeliranju poželjnog/kanonskog izbora

² Čini se da je ratna književnost u devedesetima najvažnija u hrvatskoj književnosti. Sanja Nikčević piše o snažnom pritisku javnosti (domaće i strane) na kazališta da postavljaju ratne drame: »S jedne strane hrvatska je javnost tražila katarzu patnje kroz koju je prošla i/ili pomoć u shvaćanju razloga i objašnjenje. S druge strane, svijet smo zanimali isključivo zbog ratnih događanja pa su tako kazališni krugovi od nas željeli ratne drame, odnosno sliku naše zbilje u ratnom zrcalu« (Nikčević 2001).

prema nekom pretpostavljenom dominantnom europskom dramskom modelu, obrascu ili paradigmi (Petranović 2024: 247).

Kad pogledamo cijelu povijest poljskih prijevoda hrvatske književnosti, ratna književnost, koja itekako govori o traumi, zauzima važno mjesto u poljskoj recepciji hrvatske književnosti i kulture. Za razliku od devedesetih, kada ratna tematika nije nešto što bi poljski recipijent želio čitati, književnost o Drugom svjetskom ratu ima potpuno drukčiju recepciju. I u hrvatskoj i u poljskoj kulturi nakon Drugog svjetskog rata, za razliku od devedesetih, rat je istaknuta tema. Previde se ne samo književna djela. U kinima se može gledati filmske produkcije (partizanske filmove), organiziraju se izložbe, postavljaju se kazališne predstave, snimaju se radio-drame, prevode se knjige s ratnom tematikom. Drugi je svjetski rat Hrvatima i Poljacima zajedničko iskustvo za razliku od Domovinskog rata, premda je unutrašnja situacija za vrijeme i poslije Drugog svjetskog rata bila drukčija i podjele unutar društva drukčije, ali ovdje ne ulazim u te razlike jer u ovome kontekstu nisu bitne. Želim samo skrenuti pozornost na to da su obje zemlje izašle iz rata na strani pobjednika, s narativom o borbi protiv fašizma i istog neprijatelja.

Devedesete godine u poljskoj recepciji hrvatske kulture iznimno je teško razdoblje za dramu i kazalište te općenito za kulturu koja, kao sva druga područja društvene zbilje, preko noći prestaje biti državni sektor te je bačena na slobodno tržište. U Hrvatskoj traje Domovinski rat i kulturne veze s inozemstvom ne mogu se u tim okolnostima normalno održavati. U tom su desetljeću objavljena samo tri književna prijevoda drama: Šnajderov *Zmijin svlak*, Brešanovo *Ledeno sjeme* i *Posljednja karika* L. Kaštelan. Na scenama poljskih kazališta bilo je samo šest premijera hrvatskih drama, četiri nove: *Zmijin svlak*, *Ledeno sjeme*, Gavranove *Ljubavi Georgea Washingtona*, poljska adaptacija Krležina *Banketa u Blitvi*, a uprizorene su još dvije drame koje su igrane prije, u vrijeme druge Jugoslavije, naime, Hadžićev *Državni lopov*, Strozijeva *Igra i zbilja*. U hrvatske treba još uvrstiti jednu novu lutkarsku predstavu – Miočevu *Legendu o Julijani i Aleksandru*.³ Prema dostupnim podacima, samo jedno kazalište dolazi na gostovanje (kazalište

³ Detaljnije opisujem cijelo desetljeće u radu objavljenom u prošlogodišnjem zborniku (2024.) s 50. Dana Hvarskog kazališta: *Hrvatsko-poljske kazališne veze u proteklih pola stoljeća (1970. – 2020.)*.

Daska). Od svih realizacija, bez obzira na to je li riječ o književnom ili kazališnom prijevodu, najznačajnija je drama hrvatskog autora u Poljskoj u devedesetima, drama koja je najviše odjeknula u javnosti – Šnajderov *Zmijin svlak*.⁴ Književni prijevod Dorote Jovanke Ćirlić⁵ izlazi 1997. u časopisu *Dialog*.⁶ Kazališne su predstave igrane 1998. i 1999. u trima kazalištima: u Varšavi, Szczecinu i Krakovu (podaci o izvedbama nalaze se na kraju rada).

Šnajder je o inozemnim izvođenjima svoje drame govorio u jednom poljskom intervjuu koji je dao kad je došao gledati svoju dramu u izvedbi krakovskog studentskog kazališta Stowarzyszenie Teatralne »Łażnia«: »Svaka zemlja koja se bavila *Zmijinim svlakom*, izabire ono što najbolje razumije, a prigušuje ono što do kraja ne razumije« (Šnajder 1999). Tu je misao detaljnije razradio u eseju »Kako me prevode?« i pred svojom publikom o inozemnim kazališnim prijevodima rekao:

⁴ Od nabrojanih drama najveću publiku je imalo *Ledeno sjeme*, zahvaljujući televizijskoj drami koju je režirala Olga Lipińska. No ona je emitirana 2001. pa zato ne pripada devedesetima.

⁵ Prevodila je i djela Ive Brešana, Lade Kaštelan, Filipa Šovagovića, Tene Štivičić i Ivane Sajko.

⁶ Prijevod drame prate još tri teksta. Jedan je Šnajderov pod naslovom »Zmija, vrag, Bosna« u kojemu autor objašnjava okolnosti nastanka drame, inozemnu recepciju predstava, detaljno prepričava narodnu bajku o ženi koja sanja da nosi u sebi zmiju i o kojoj kaže da mu je pomogla napisati dramu o masovnim silovanjima u Bosni. Tekst Zbigniewa Mikołajko »Zmija u klaonici« djeluje kao znanstvena studija o složenoj i bogatoj simbolici i semantici zmije u judeokršćanskoj tradiciji i mitologiji. Taj tekst, koji bi trebao pomoći u razumijevanju drame, samo nepotrebno usložnjava već dovoljno složenu književnu materiju, ali s relativno jasnom autorovom porukom. Nekoliko puta u tekstu se spominje Šnajder i drama, no relativno rijetko, i kad čitatelj dolazi do zaključka da je zapravo riječ o univerzalnoj dijagnozi ljudske naravi i njezinoj ambivalentnosti te tamnoj strani, odjednom se na samom kraju pojavi odlomak o tome da je Šnajderov *Zmijin svlak* drama o identitetu, pri čemu se citira esej Isidore Sekulić iz 1930. »Problem malog naroda«, spominje se Kosovski mit te to što je bilo univerzalno i opće odjednom postaje lokalno. Treći je tekst pod naslovom »Je li sve gotovo?« napisala Danuta Ćirlić-Straszyńska. U članku se govori o političkoj situaciji na prostoru bivše Jugoslavije, ratovima i Daytonskom sporazumu. To je prilično pesimističan tekst u kojem se također samo usput spominje Šnajder.

Riječ je o istom komadu, a istodobno o njegovom prevođenju iz konteksta u kontekst, iz jezika u jezik, što je gotovo isto. (...) Većinom se radi o intenciji, možda legitimnoj, ali opasnoj, da se iz drame uzme samo ono što se otprve razumije – taj je konformizam i među intelektualcima rašireniji no što se misli (Šnajder 2003: 14).⁷

Prije nego što je došao u Poljsku, *Zmijin svlak* igran je u drugim zemljama. Drama nije dosada postavljena na scene hrvatskih kazališta no ne zbog nje same. Boris Senker konstatira da u njoj nema ničega što bi moglo izazvati politički, društveni ili kazališni skandal te objašnjava zašto nije igrana i skreće pozornost na ideološko neslaganje kazalištaraca s autorom, strah od mogućih negativnih administrativnih i financijskih posljedica za kazališta zbog postavljanja Šnajdera na scenu ili samog Šnajdera koji nije bio spreman surađivati sa svima (Senker 2001: 482-483). Svjetska praizvedba drame bila je u Njemačkoj 1995.⁸ Uz to je igrana

⁷ Ovdje bi se moglo prokomentirati Šnajderove opaske pozivajući se na traduktologiju i dvije oprečne i legitimne strategije poznate u teorijama prevođenja – podomaćivanje i postranjivanje, odnosno strategiju koja se svodi na kulturno približavanje teksta recipijentu prijevoda ili, suprotno tome, zadržavanje u prijevodu stranih i njemu nepoznatih elemenata. Svaki prevoditelj mora voditi računa o promjeni recipijenta teksta u inozemnoj recepciji. Kad Šnajder piše o tome da se izabire ono što je razumljivo, a prigušuje ono što nije, to je zapravo primjer podomaćivanja koje je uvijek jače u kazališnom nego u književnom odnosno dramskom prijevodu jer je kazalište sklonije približavanju predstave vlastitoj kulturi. Dakle, mislim da u slučaju ove drame nije riječ o nekom konformizmu. Šnajder svoje opaske formulira na temelju kazališnog tumačenja. Tog tipa promjena ima znatno manje, barem u poljskom književnom prijevodu drame.

⁸ Šnajder je primjer autora koji u devedesetima ima više izvedbi svojih djela u inozemstvu nego u Hrvatskoj. Martina Petranović, pozivajući se i na Borisa Senkera, taj fenomen tumači na sljedeći način: »Povezanost međunarodne kazališne recepcije suvremenih hrvatskih drama (tičara), domaćih izvedbi i širih procesa kanonizacije ogleda se i u nekoliko primjera izravnije povezanih ne samo književnim, estetskim nego i ideološkim, političkim motivima. Eklatantan je primjer Slobodan Šnajder, dramatičar koji je u devedesetima bio cijenjen na međunarodnim scenama, osobito u njemačkoj sredini, ali u hrvatskom kazalištu nije izvođen od 1991. do 1999. godine, što vlastitim odlukama, što odlukama kazališnih ravnatelja i politike (usp. B. Senker, 2001), s time da je u navedenom razdoblju ipak bio prisutan u dramskome programu Hrvatskog radija i da su mu neka djela tiskana u domaćoj

u Irskoj, Italiji, Austriji, Norveškoj, u sljedećim gradovima: Tübingen, Mülheim, Frankfurt/Main, Veroli/Rome, Oslo, Kopenhagen, Beč, Krakov, Dublin, Varšava, Beograd.⁹ Riječ je o novoj verziji drame, bitno različitoj od njezine prve verzije pod naslovom *Stvor*.¹⁰ Čini se da je druga verzija prvenstveno pisana za stranog recipijenta, o čemu bi mogla svjedočiti opaska na kraju teksta da je pisano za njemačko kazalište u Tübingenu, kako je zapisano: »Dovršeno u ožujku 1994, a za Zemaljsko kazalište (Landestheater) u Tübingenu« (Šnajder 2006: 141) i riječi iz eseja »Kako me prevode?«:

periodici (primjerice, *Draga Tilla*, *Stvor* odnosno budući *Zmijin svlak*, *Ines & Denis* i *Kod bijelog labuda* u *Republici*; *Nevjesta od vjetra* u *Kolu*) i zasebnim knjigama (*Utjeha sjevernih mora*, Durieux)« (Petranović 2024: 246-247).

⁹ Ovi su gradovi navedeni na internetskoj stranici Интернационалниот универзитет Еуропа Прима у Скопју који је 2012. dodijelio Slobodanu Šnajderu status *doctor honoris causa*. <https://www.europaprima.com/doctor-honoris-causa/slobodan-snajder/> (pristupljeno: 20. studenoga 2024.)

Martina Petranović o Šnajderovoj recepciji u domaćoj i stranoj sredini piše sljedeće: »Iako je devedesetih, točnije do varaždinske izvedbe njegove drame *Kod bijelog labuda* (1999.), Slobodan Šnajder izbio sa hrvatskih dasaka koje život znače, Šnajderove su drame u inozemstvu živjele vrlo intenzivnim scenskim životom. To se posebice odnosi na *Zmijin svlak* koji je dosad imao petnaestak inozemnih premijera, no *Svlaku* treba pridodati još i bečku, burgtheatersku izvedbu *Hrvatskog Fausta* (1993.) te *Utjehu sjevernog mora* (1995.) i *Nevjestu od vjetra* (1998.) u Šnajderovoj ‚izbornoj domovini‘ Njemačkoj. Imajući u vidu veliki broj inozemnih izvedbi, osobito je zanimljiva, pa i indikativna, kazališna sudbina Šnajderove drame *Zmijin svlak*, tim više što *Svlak* obrađuje traumatično iskustvo zemlje koja je nakon rata u europskoj i svjetskoj javnosti postala jednim od općih i najizrazbljivanijih, da ne kažem najzlorabljivanijih, mjesta u umjetnosti i koju je ‚nekažnjeno‘ razvlačio tko god je i kako god je htio« (Petranović 2007: 328).

¹⁰ Drama je pod prvobitnim naslovom *Stvor* praižvedena 1993. kao radiodrama na Hrvatskom radiju i tiskana 1995. u časopisu *Republika*, a u Veroliju pokraj Rima izvelo ju je varaždinsko kazalište Teatar Rinoceros u suradnji sa Svjetskim festivalom suvremene drame Dionysia (usp. Senker 2001: 482). Trauma je u njoj puno jače prisutna i fokus je te verzije stavljen na silovanu ženu koja se u njoj zove Ana. U drugoj verziji drame naslovljenoj *Zmijin svlak* Šnajder s jedne strane traumu stavlja u drugi plan te naglašava političku dimenziju drame, a s druge strane traumu pripisuje i drugim likovima što opet na neki način potiskuje Azrinu traumu iz fokusa interesa drame.

Kada putujete svijetom s dramom kao što je npr. Zmijin svlak, kazati tom svijetu nešto o bosanskoj nesreći, i to još gotovo dok se ona zbivala, osjećate se pomalo kao nekakav putujuću vagant, kao neki skolastik u srednjem vijeku, pilgrim iz egzotičnih krajeva, ili pak kao Faust, koji povlači za sobom nekakvu kutiju s priborom za švarckinstleraj (obmana, šarlatanstvo), u kojoj imate kemijske uzorke, lakmus-papire kojima ispisujete reakcije. Mnogo sam naučio o razlikama između kultura, jezika, škola glume, osjećaja povijesti, osjećaja nesreće, najviše pomoću te drame koja je u Hrvatskoj do danas gotovo potpuno nepoznata i jedva čitana (Šnajder 2003, 13).

S obzirom na kazališnu recepciju *Zmijinog svlaka* zanimljiv je Šnajderov komentar o tome da je od svih izvedbi predstava najpotpunije zaživjela u poljskome. Šnajder naglašava slično ratno iskustvo i ratne traume, pritom misleći upravo na slično iskustvo Drugog svjetskog rata i poziciju Poljske između velesila, u klijestima Njemačke i Rusije. Kad to piše, Šnajder ima na umu krakovsku predstavu koju je režirala Tanja Oručević-Miletić, čija je režija nesumnjivo zaslužna za uspjeh predstave i njezino tumačenje.¹¹ Za Šnajdera se ključnim pokazao kazališni prostor. Naime, predstava je igrana u ritualnom židovskom kupalištu u Kazimierzu, židovskoj četvrti Krakova gdje je za vrijeme Drugog svjetskog rata bio geto. Od svih poljskih izvedbi Šnajder spominje samo tu, krakovsku, te primjećuje:

Meni se čini da je Poljacima, a i Poljakinjama, upotrijebit ću termin iz sasvim drugoga područja – dakle, da je njima genetski kodirana ta nesreća. Poljaci

¹¹ Šnajder u jednom intervjuu u kojem žali što u Bosni ne postoji interes za postavljanje drame na scenu, piše: »Moja je velika želja da se taj komad radi u Bosni i da ga radi Tanja Miletić-Oručević, u čiju spremnost i talent ne samo da ne sumnjam, već sam osvjedočen metodom vlastite kože: Tanja je u Krakovu radila jednu od 15 verzija ovog komada, bila je to poljska predstava (uvelike je slična sudbina mnogih Poljakinja i mnogih Bosanki) i to je po svojoj prilici najbolja predstava tog teksta« (Šnajder, 2010). Tanja Miletić Oručević u intervjuu iz 2017. spominje *Zmijin svlak* kao jednu od svojih najboljih predstava: »Vrlo sam i dalje ponosna na jednu od prvih predstava u svojoj karijeri, *Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera, jer sam tada, zajedno s grupom fantastičnih krakovskih glumaca, za poljsku publiku secirala vrlo bolnu i kompliciranu temu silovanja žena u logorima u ratu u BiH, kao i prirodu tog rata« (Miletić-Oručević, 2017).

i Poljakinje naprosto znaju što znači živjeti između, u njihovom slučaju, Staljina i Hitlera, kao što su Bosanci živjeli, da sad ne kažemo između koga sve ne, i jedva preživjeli. Na neki tamni način tamo znaju tko je Azra, koja bi trebala biti metafora Bosne. Igrali smo Zmijin svlak u getu u Krakowu, u ritualnom židovskom kazalištu, i to u njegovu dijelu za žene i djevojčice (to se zove Mikva, a tako se danas zove i kazalište). Pola uspjeha te predstave je u oniričnosti prostora; to je potpuno neopisivo. Gledajući svoju predstavu u par navrata, potpuno sam izgubio osjećaj da je poljski strani jezik! U Poljskoj kontekst se prepoznaje do te mjere da se čini kao da je komad i pisan na poljskome (Šnajder 2003: 13–14).

Šnajderov doživljaj krakovske predstave, koja je ipak bila studentski projekt, nije reprezentativan za poljsku recepciju njegove drame zato što je važnija predstava izvedena u profesionalnom kazalištu u Varšavi, a u poljskim kritikama te predstave, kojih ima puno više i koji izlaze u važnijim časopisima, a ne u lokalnim novinama kao s krakovske predstave, stalno se ponavlja kako je riječ o nečemu neshvatljivome i dalekom za poljsku kulturu i mentalitet.¹²

ZMIJIN SVLAK U POLJSKOJ KAZALIŠNOJ KRITICI

U poljskim recenzijama *Zmijinog svlaka* njihovi autori konstatiraju da balkanski sukob zanima mlade poljske redatelje.¹³ U tom kontekstu navode se samo dvije suvremene interpretacije antičkih tragedija: Sofoklova *Elektra* Krzysztofa Warlikowskog te *Antigona* Zbigniewa Brzoze. Treća je predstava o ratu o kojoj se

¹² Studentski projekt bila je i predstava realizirana u Beogradu (redatelj Bojan Đorđev, predstava Centra za kulturu i dekontaminaciju).

¹³ Martina Petranović primjećuje da su ratne i tranzicijske teme privlačile inozemne kazalištarce kao svjetlo leptira, no da su »inozemni leptiri katkada na toj svjetlosti znali spržiti krila. Devedesetih je u očima mnogih bjelosvjetskih kazalištaraca, osobito onih zapadnoeuropske provenijencije, Hrvatska bila ponajprije država u kojoj bjesni rat i koja osjeća posljedice rata i tranzicije, premda su im točne pojedinosti u vezi sa spomenutim fenomenima nerijetko izmicala« (Petranović 2007: 336).

spominje upravo Šnajderov *Zmijin svlak*. Značajno je to da poljske redateljke zanima tema rata, ali pokušavaju kroz vlastite projekte i antičke tragedije progovoriti o ratu u bivšoj Jugoslaviji i tek sa Šnajderom dobivamo u drami i kazalištu pogled na rat iz perspektive hrvatskog pisca. Poljske je redateljke rat zanimao ne zbog rata samog i njegovih razloga, zašto je vođen, u ime čega, nego kao suvremena tragedija koja se zbiva pred našim očima, granična situacija koja izaziva snažne emocije i stavlja čovjeka u situacije koje su u mirnodopskim vremenima nezamislive i nemoguće. Dakle, ne zanima ih taj konkretan rat i sudbine konkretnih ljudi, ali zanima ih rat kao rat sam po sebi, univerzalan i apstraktan. Zato je Šnajderov *Zmijin svlak* u Poljskoj jedina predstava o ratu (ratovima) u bivšoj Jugoslaviji u devedesetima.

Osvrt na recenzije započet ću od varšavske predstave jer je prva i najvažnija, bez obzira na to da Šnajder o njoj ništa ne piše. U kazališnim kritikama varšavske predstave govori se o tome da je riječ o univerzalnoj paraboli čiji motivi podsjećaju na poljske romantičarske drame. Njezin redatelj, Piotr Cieplak, ističe da je pokušavao Šnajderu dokazati da »osjeća« tu dramu, da mu je bliska i da ga dramaturški – konstrukcija, način govora likova – podsjeća na poljsku romantičarsku dramu. Prolog *Zmijinov svlaka*, prema redatelju, kao da je preuzet iz drame *Kordian* poljskog romantičarskog velikana Juliusza Słowackog:

Samoća glavnog lika, hipokrizija Europe, žrtva koju polaže protagonist drame – ovo je poljski romantizam. Razlika je u tome da ovdje nemamo pjesnika koji umire za milijune već ženu koja pati u svoje ime. (...)

U ovoj predstavi o ratu govori se da je rat beskrajan. Ovo je džungla, ocean agresije. Povijest svijeta to su neprestani ratovi s kratkim pauzama za pripremanje vojske. Zatire se granica, više se ne zna tko je na čijoj strani (Wyżyńska 1998).

Piotr Cieplak krajem devedesetih predstavnik je mladog naraštaja redatelja koji u svojim predstavama problematizira pitanje religioznosti suvremenog čovjeka. Primjećuje se da se Šnajderov tekst savršeno uklapa u poetiku Cieplakovog kazališta jer se usredotočuje na duhovni život čovjeka.

U nastavku ću navesti opširne ulomke šest kazališnih kritika da se iz prve ruke vidi što je bilo predmet kritike. Svi su autori recenzija etablirani kritičari koji

se profesionalno bave kazalištem. U *Politici* Jacek Sieradzki, od 1991. do 2023. glavni urednik časopisa *Dialog*, u tekstu pod naslovom »Balkanski metež« stavlja naglasak na spajanje različitih elemenata u drami, koji ne stvaraju koherentnu i uvjerljivu cjelinu:

U predstavi zvuče vidljive lažne note: troje protagonista (silovana Azra i par prigodnih njegovatelja) koji putuju ruševinama i trguju s biblijskom Trojicom kraljeva koji dogovaraju kupoprodaju djeteta djeluju kao da su došli iz neke varijante Brechtove Majke Courage. Iz drugog filma dolazi gorki, plavi anđeo, a iz trećeg ton histerične vike kao da se glumci žele nadvikovati s bučnim orkestrom iz offa (Sieradzki 1998).

Piotr Gruszczyński, književni kritičar, intendant, među ostalim varšavskog Teatra Rozmaitości, u recenziji »Gospodari rata i žene rata« predstavlja motive postavljanja na scenu djela koja tematiziraju rat:

Atraktivnost ratne teme za kazalište zasigurno proizlazi iz činjenice da je pokušaj suočavanja s okrutnošću rata, s izazovom da se prelomi zastrašujuća šutnja, povezan s nužnošću stvaranja adekvatne suvremenoj tragediji kazališne forme. Zna se da kazalište bez tragedije umire. Zato stalno treba i traži tragediju. I, eto, u našoj suvremenosti dogodio se sukob zaista tragičan. Sasvim neočekivano u Poljskoj, zemljopisno i kulturno dalekoj od mjesta sukoba, kazališta vode svojevrstan agon. Ispunjavaju intelektualnu i umjetničku dužnost prema još jednoj povijesnoj katastrofi i njezinim žrtvama. (...) Piotr Cieplak vrlo dosljedno pokušava očistiti Šnajderovu dramu svega što je trenutno. U svoju interpretaciju uvodi elemente mita i bajke te ublažava drastičnost teksta. Uz posvemašnju dosljednost interpretacije i vrlo promišljenu režiju moguće je formulirati određene primjedbe na novu Cieplakovu predstavu. (...) Iritira banalnost nekih scena i redateljevih rješenja, što je u slučaju pisanja o ratu, kletvi i patnji teško izbjeći, ali nije zbog toga manje osjetljivo. Nije uspjela uloga Azre, za razliku od sjajnih uloga Hasana (Mariusz Saniternik) i Marte (Magdalena Kuta). Malina Chmielarz tumači Azru isključivo kroz bol i patnju. Nema u njoj pobune, borbe, neslaganja, prkosa sudbini, svega toga što žrtvu pretvara u tragičnog protagonista. Šnajderova

tragedija je tragedija kraja modernog doba i tako je vidi i Piotr Cieplak, čije kazalište ispunjava svoje dužnosti prema povijesti, ne u tolikoj mjeri poljskoj povijesti koja je srećom prestala biti ta vrsta povijesti koja bi mogla biti inspiracija za tragediju (Gruszczyński 1998).

Jacek Cieślak, recenzent *Rzeczpospolite*, jednih od najvećih novina, selektor i član žirija nekoliko poljskih kazališnih festivala, povjerenstava nekoliko poljskih nagrada, uredništva časopisa *Teatr*, u članku »Neprikazani pakao« ustvrđuje: »Poljsko kazalište ne zna se nositi s temom rata na Balkanu. (...) *Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera, koji je na scenu Teatra Rozmaitości postavio Piotr Cieplak, drama je žene koju siluju ratni kondotjeri. Drama zaglavljuje u pjesničkim, vizionarskim scenama« (Cieślak 1998), a u članku »Strašno strašenje«, Tomasza Mościckog, kazališnog kritičara, povjesničara kazališta i novinara Poljskog radija, čitamo da je predstava: »Repertoarna greška kad je riječ o izboru književne materije. Šnajderova je drama primjer kazališnih komada, čija umjetnička vrijednost nije na razini poruke« (Mościcki 1998). Anna Schiller, dramska spisateljica i kazališna kritičarka, konstatira:

Cieplakova predstava zvuči kao patetična jadikovka za nesretne žene. Tu atmosferu stvara čista gluma prožeta patosom te ponekad preglasna glazba. U toj patetici koja vlada zatire se nažalost smisao pojedinih likova i scena. Jedina je jasna stvar da nema oprosta i spasa – jer ga i ne može biti (Schiller 1998).

Na kraju ovog pregleda recenzija varšavske predstave s portala *Enciklopedija poljskog kazališta*, kojih ima šesnaest, a to je prilično mnogo, citirat ću Romana Pawłowskog, književnog i kazališnog kritičara, novinara *Gazete Wybórcze*, najutjecajnijih novina u devedesetima, koji u članku »Bosanski Bétlehem« piše da predstava »u varšavskom kazalištu, unatoč nekoliko zadivljujućih slika/scena, umjesto da elektrizira, dosađuje. (...) Nakon *Antigone* Zbigniewa Brzoze u Studiu, *Zmijin svlak* je drugi primjer situacije kad se kazalište nije u stanju nositi s temom balkanskog rata« (Pawłowski 1998).

Kad je riječ o szczecinskoj predstavi, na *Enciklopediji poljskog kazališta* nema nikakvih recenzija. Ta predstava nažalost nije imala odjeka u javnosti i kazališnoj sredini. Postoji šest tekstova o krakovskoj predstavi koju Šnajder smatra

najboljom. Ključnu ulogu u tome, po mome mišljenju, odigrala je Tanja Miletić Oručević, koju sam upoznao 2024. u Podgorici na Konferenciji Fakulteta dramskih umjetnosti »Savremeno dramsko stvaralaštvo – strategije pisanja, izvođenja i prevođenja« povodom 50 godina Univerziteta Crne Gore i koja je u razgovoru spomenula o tome da je mijenjala poljski književni prijevod drame. Tanja Miletić Oručević je diplomirala režiju u Državnoj višoj kazališnoj školi u Krakovu. Bila je i suosnivačica Kazališnog društva »Łażnia« zajedno s Bartoszem Szydłowskim, u čijem je sjedištu predstava igrana.

Za razliku od varšavske predstave, kod koje se pozitivno ocjenjuje uloge Marte i Hasana, a kritizira se uloga Azre, u Krakovu se hvali gluma svih glumica i glumaca. U recenziji pod naslovom »Spaliti zmijin svlak« čitamo da su mladi glumci vrlo profesionalno shvatili svoj zadatak uz vještu režiju i da je nemoguće ostati ravnodušan spram okrutnosti balkanskoga rata.

Drama hrabro modificira kršćansku simboliku. Primjerice, tri kralja dolaze s kalašnjikovima i žele kupiti novorođeno dijete (možda za preprodaju ili genetske eksperimente), donose sa sobom darove: »zlato« (debeo svežanj dolara), »tamjan« (šteka ekskluzivnih cigareta) i »mirisi« (dezodorans). Što je ostalo od kršćanske tradicije? Tko će se boriti za načela, ako su i sveci fascinirani novcem? Šnajderov je odgovor jednostavan – naciju može spasiti jedino poštovanje prema vlastitoj tradiciji. U međuvremenu, u jednoj od posljednjih scena na stolu kad se slavi rođendan naslovne zmije, pojavljuje se Coca-Cola u plastičnim čašama, a suci Haškog tribunala »kupuju« šutnju svjedoka obećanjima redovitih dostava cigareta. Groteskna slika ratom uništenih muslimana, umovi ratnika zarobljenih ideologijom i tajnovitim bijelim pilulama te kolaps autoriteta suda (samo teorijski neovisnoga) ukazuju da tako konstruirana stvarnost nije previše optimistična. Možda zbog toga Zmijin svlak nikada nije postavljen na scenu ni u Hrvatskoj, ni u Bosni i Hercegovini (Nalepa 1999).

Agnieszka Fryz-Więcek u recenziji naslovljenoj »Svijet zmija« tvrdi: »Čini se da kazalište ne može reći o ratu, patnji i smrti ništa što ne bi zvučalo banalno i što ne bi bilo rječitije od šutnje žrtava. Takvo mišljenje osporava predstava *Zmijin svlak* Slobodana Šnajdera koju je u krakovskom kazalištu Łażnia režirala Tanja

Miletić-Oručević« (Fryz-Więcek 1999). U krakovskim novinama objavljen je i intervju sa Slobodanom Šnajderom pod naslovom »Imam pravo govoriti«. U njemu Šnajder govori o ulozi redateljice koja je iz Bosne i koja po njemu ima ulogu medijatora unoseći »u predstavu svoje doživljaje i iskustva povezana s Bosnom te stvara zanimljivu mješavinu« (Šnajder 1999). Teško je, naravno, uspoređivati obje (varšavsku s krakovskom) predstave i njihove recenzije.

DRAMA RATNE TRAUME ILI POLITIČKA DRAMA?

U *Hrvatskoj enciklopediji* Šnajderov *Zmijin svlak* svrstava se u drame s ratnom tematikom uz *Utjehu sjevernih mora* (1992). Darko Lukić stavlja dramu u podžanr drame ratne traume koju čine dramski tekstovi s temama vezanim uz ratnu traumu Domovinskog rata. Lukić naglašava da se među autorima nalaze osobe koje, premda nisu osobno prošle traumom likova iz tekstova, ipak su »posredno ili neposredno traumatizirani ratom« (Lukić 2005: 144). U slučaju Šnajdera riječ je ne samo o traumi Domovinskog rata, nego i o traumi Drugog svjetskog rata koja je dio povijesti piščeve obitelji i koju je tematizirao u drugim svojim djelima, prije svega u romanu *Doba mjedi*, čiji je poljski prijevod Siniše Kasumovića (izdavač Warsztaty Kultury w Lublinie) najavljen ujesen 2024.¹⁴

Zmijin svlak govori o jednom od najgorih, najbrutalnijih i najstrašnijih ratnih zločina, naime, o masovnom silovanju žena. Šnajderu je za poticaj pisanja drame, kao što sam kaže, bila emisija na HRT-u o jednoj silovanoj ženi iz Bosne koja je rodila dijete u bolnici u Zagrebu i uopće ga nije htjela vidjeti i prihvatiti. Govorio je o tome, među ostalim, na Međunarodnoj konferenciji utvrđivanje istine o ratnim zločinima i sukobima, u sklopu sesije »Umjetničko izražavanje u kazivanju istine« koju je moderirala Nataša Govedić, kao o vrsti obveze koju umjetnik mora primiti na sebe da progovori o užasima rata: »I tad sam ja pomislio, za Božje ime, kraj

¹⁴ Čitanje ulomaka romana održalo se 18. rujna 2024. Početkom 2025., kad sam završavao rad, roman još nije bio objavljen. Usp. <https://warsztatykultury.pl/pl/wydarzenia/spotkanie-literackie-czytanie-fragmentow-ksiazki-czasy-miedzi-slobodana-snajdera-zapowiedz-wydawnicza/> (pristupljeno 20. siječnja 2025.)

stoljeća, što još čovjek čovjeku može ili treba napraviti da se pokrenemo, da nešto kao umjetnici napravimo?» (Međunarodna konferencija... 2007: 132). U jednom članku-najavi krakovske predstave *Glas žrtava rata* citirana je dulja Šnajderova izjava o motivima pisanja drame:

Naravno, sama činjenica masovnih silovanja nije ništa nova, no balkanski dodatak toj okrutnoj europskoj povijesti takav je da se u maternicu žene drugog plemena »stavlja« dijete neprijatelja. Muslimanske su žene puštane iz logora tek nakon sedam mjeseci trudnoće, kad abortus više nije bio moguć. Govorilo se o tome 1992., ali nakon godinu dana zaboravilo se na to jer propaganda vlasti bira iz povijesti samo ono što može upotrijebiti. Te su žene prestale funkcionirati u društvenoj svijesti. U svojoj sam predstavi htio dati glas žrtvama (Huzarska-Szumiec 1999).

Kad je riječ o traumi, u Šnajderovoj drami nije u pitanju samo Azrina trauma, trauma silovane žene koju srpski vojnici dovezu odnosno bace drugoj strani s porukom da je njihov poklon. Postoji u tekstu više oblika traume i svi su protagonisti na neki način traumatizirani likovi: Marta je traumatizirana jer je za vrijeme rata izgubila muža i dijete, a Hasan se sjeća iz djetinjstva kako je njegova majka silovana za vrijeme jednog drugog rata, kako je on čuo, ali nije vidio, međutim, svega se točno u detalje sjeća (udžbenički primjer posttraumatskog stresnog poremećaja). Trauma se spominje i kod počinitelja zločina koji u drugom kontekstu, drugom svijetu i u drugoj ulozi kad nije silovatelj, ubojica, zločinac, izvan ratne zone glumi normalnog čovjeka, poštenog, obiteljskog muškarca i taj normalan čovjek odjednom se objesi (o tome govori Hasan). Osim trauma, Šnajdera zanimaju prije svega mehanizmi rata, rata koji se stalno ponavlja, odnos Zapada prema ratu, zanima ga ideološka podloga rata, suci, političari i religija. To su teme koje Šnajdera zaokupljaju oduvijek.

Od svih mogućih problema usredotočit ću se ipak na problem traume i promjene u prijevodu koje se odnose na karakterizaciju dvaju likova, Marte i Hasana, bez obzira na to što trauma, kako se pokazalo, ipak nije u fokusu Šnajderova interesa što se još bolje vidi kad se usporede prva (*Stvor*) i druga (*Zmijin svlak*) verzija drame. Promjene u međujezičnom prijevodu kojim ću se baviti nisu izazvane jezičnim ili kulturnim razlikama između originala i prijevoda. Premda se u tzv.

trauma studies često naglašava kulturna dimenzija traume, u slučaju Šnajderove drame i opisanih trauma ne postoje neke važnije kulturne razlike koje bi mogle uvjetovati prevoditeljske transformacije u međujezičnom prijevodu kad je riječ o traumi.¹⁵ Do njih itekako dolazi u kazališnom prijevodu. Trag kulturnih razlika u kontekstu kazališnih izvedbi koje se odnose na reakcije na Azrinu traumatu vidljiv je i u Šnajderovim komentarima. U jednom od njih autor *Zmijinog svlaka* govori: »Ja bih sad mogao satima pričati o tome kako su se europske glumice, pa i publika i kritika, opredjeljivali prema pitanju komada da li Azra smije ubiti dijete koje nosi u sebi, ili ne smije. Vrlo je različito od kulture do kulture, u inače ujedinjenoj Europi; ne govorim toliko o legislativi, koliko o emocionalnom odnosu spram toga čina. U Irskoj jako teško, u Poljskoj jako teško. Njemica bi možda otišla u bivšu Jugoslaviju to učiniti...« (Šnajder 2003: 14). No različite reakcije na Azrinu traumatu o kojima piše Šnajder prisutne su u svakoj kulturi, uključujući onu koju bismo mogli imenovati kao jednojezičnu, također u domaćem kontekstu a ne samo u inozemnoj recepciji. Osim toga, naravno, nijedna nacionalna kultura nije homogena. Na razumijevanje i emocionalni stav prema problemu o kojem govori drama utječu, dakle, i kulturni i društveni i politički kontekst. Kod prevođenja on je dodatno potenciran zbog emocija samog prevoditelja odnosno prevoditeljice jer su emocije čitatelja i osobe koja piše različite (prevoditelj je najprije čitatelj, a poslije zauzima u Jakobsonovoj shemi komunikacije mjesto pošiljatelja poruke, dakle svojevrsnog autora). Prevoditelj mora poruku izraziti još jedanput u novom jeziku, to jest doživjeti je jače, pronaći odgovarajuće riječi i nastojati izraziti iste

¹⁵ Michelle Balaev primjećuje: »Ispitivanje kulturnog konteksta individualnog ili kolektivnog iskustva traume omogućuje pomniji pogled na reprezentacije ekstremnih iskustava poput silovanja, rata, holokausta, Gulaga, američkog ropstva, kolonijalne represije i rasizma. Znanstvena istraživanja u studijama o holokaustu, kao i u feminističkim studijama i postkolonijalnoj kritici, bave se mrežom društvenih i kulturnih čimbenika koji utječu na jezične i etičke dimenzije predstavljanja traume (Balaev 2018: 367). [»Examining the cultural context of an individual or collective group's experience of trauma enables greater attention to representations of extreme experience such as rape, war, the Holocaust, the Gulag, American slavery, colonial oppression, and racism. Scholarship in Holocaust studies as well as feminist studies and postcolonial criticism deals with a network of social and cultural factors that influence the linguistic and ethical terms of representing trauma.«]

emocije u novom jeziku. U prevođenju se trauma prenosi na prevoditelja, što je još izraženije u situaciji u kojoj se često nalaze usmeni prevoditelji koji moraju prevoditi, u prvom licu, među ostalim, iskaze svjedoka ili počinitelja ili žrtava zločina, na kraju krajeva, kao i glumci koji tumače uloge.¹⁶ To je čimbenik koji također treba uzeti u obzir jer nije isključeno da su neke promjene ili razlike u prijevodu uzrok zamjenske traume. Čini mi se da bi se rad međujezičnog prevoditelja mogao usporediti s radom glumca. I on mora upoznati pojedine likove, njihove traume, i govoriti u njihovo ime, tumačiti traume traumatiziranih likova.

U drami usredotočenost na traumatu, drugim riječima usredotočenost na pitanje komada, kako piše Šnajder, smije li Azra ubiti dijete ili ne, malaksava zbog politike i crkve odnosno religije. Boris Senker konstatira da »u Šnajderovu tekstu grupno silovanje i rađanje tako začeta djeteta postaju metafora zla koje ideologija smišlja, politika potiče a rat oslobađa« (Senker 2001: 483). Darko Gašparović, koji se bavio biblijskim intertekstom u Šnajderovoj dramaturgiji, konstatira da su biblijska citatnost i kontekstualnost često višeznačno prisutne kao i zanimanje za religiju i religijske fenomene u autorovom opusu (usp. Gašparović 2012: 427). Šnajder se prije svega usredotočuje na ono što najviše poznaje, a to je kršćanska tradicija

¹⁶ U kontekstu ne samo prevođenja upotrebljava se pojam *vicarious trauma* (zamjenska trauma). Autori studije »Interpreters' Experiences of Transference Dynamics, Vicarious Traumatization, and Their Need for Support and Supervision: A Systematic Literature Review« ustvrđuju: »Usmeno prevođenje postaje daleko intenzivnije od pukog slušanja riječi. U skladu s tim, istraživanje Gomeza (2012) o usmenim prevoditeljima koji rade s izbjeglicama i tražiteljima azila pokazalo je da prevoditelji osjećaju kao da zadržavaju i nose u sebi emocionalni utjecaj riječi svojih klijenata prije nego što ih prenesu terapeutu. Jedan prevoditelj je objasnio da mora reći 'Silovana sam' i time preuzeti svu bol koju klijentove riječi imaju prije nego što ih prenese dalje. Prevoditelji su opisali korištenje prvog lica kao emocionalno iscrpljujuće, ne samo tijekom sesija već i potencijalno danima nakon njih« (Darroch; Dempsey 2016: 175). [»Interpreting becomes far more intense than just hearing the words. In line with this account, a study by Gomez (2012) into interpreters working with refugees and asylum seekers reported that interpreters felt as though they hold, and carry, the emotional impact of their client's words before passing it to the therapist, with one interpreter explaining that they must say 'I was raped' and therefore carry whatever pain the client's words have, before passing them on. Interpreters described using the first person as emotionally straining, not only during sessions but potentially for days afterwards«.]

iz koje potječe. Mjestimično modificira Bibliju, primjerice, prerađuje fragmente Starog zavjeta, dok su istodobno ulomci preuzeti iz Kurana više-manje vjerno citirani. Šnajder, među ostalim, koristi *Knjigu ponovljenog zakona*, u kojoj je opis načina vođenja rata, i *Prvu knjigu o Samuelu*. Na jednom je mjestu iskorišten ulomak iz Kurana. Samo na jednom mjestu, u četvrtoj sceni »Glasnici«, Azra najprije razgovara s Arkandelom Gabrielom koji se poslije pretvara u Anđela Džibrila. Citirani se ulomci uglavnom podudaraju s hrvatskim prijevodom Kurana. Kad je riječ o Bibliji, jer u drami Kuran zapravo nije bitan, modifikacija se događa već na početku drame u prvoj, inače zloslutnoj, sceni naslovljenoj »Prolog na nebu« (drugo su aluzije na biblijske osobe i pojave poput Triju kraljeva i Bètlehema jer se tu odmah vidi da je riječ o aluzijama a ne o citatu kao u »Prologu«) koja je vrlo važna jer zapravo usmjerava čitanje drame i prikazuje »tamnu stranu« religije, njezino fundamentalističko lice.¹⁷ Šnajder jedva primjetno (treba jako dobro poznavati Bibliju da se to primijeti) poopćava Bibliju i umjesto Amaleka i Amalečana te Izraela, dakle konkretnih osoba i zajednica, govori o osveti koja se odnosi na neodređene ljude i zajednice, umjesto Izraela piše o narodu i još dodaje da ta osveta mora biti takva da bude upamćena. Poljska prevoditeljica na nekim mjestima, što se jezika tiče, još je u modificiranju Biblije slobodnija. Početak drame na poljskom ne zvuči kao »pravi« biblijski jezik i zapravo me on nagnao da posumnjam u to da je riječ o Bibliji. Prevoditeljica se manje služi jezikom Biblije pa ostavlja dojam da sama prevodi i ne koristi Bibliju, što se odmah vidi i osjeti, za razliku od originala koji se oslanja na hrvatski prijevod Biblije.¹⁸ Nije isključeno da to radi namjerno kako bi se udaljila od biblijskog jezika i kako bi čitatelj što prije posumnjao u je li riječ doista o fragmentima Biblije.

¹⁷ Dominaciju Biblije primjećuje i Zbigniew Mikolejko čiji je ulomak članka pod naslovom »Zmija u klaonici« citiran u *Hrestomatiji novije hrvatske drame* (Senker 2001: 491).

¹⁸ Sam Šnajder naglašava da nije riječ o totalnoj kritici religije. »Ne bih naravno želio da se me smatra vulgarnim ateistom. Ove [odnosi se na fundamentalističke – op. a.] aspekte monoteizma o kojima sam pisao nikako ne iscrpljuju religijsko iskustvo. (...) Nije moguće pomiriti fundamentalizme, ali može se pokušati izdvojiti one aspekte religije koji daju šansu za oslobođenje« (Šnajder 1997: 93).

<p>GOSPODIN U FRAKU Ovako govori Jahve nad vojskama: Odlučio sam osvetiti ono što je učinjeno mojem narodu; osvetiti tako da bude upamćeno (Šnajder 2006: 83).</p>	<p>Ovako govori Jahve nad vojskama: Odlučio sam osvetiti ono što je Amalek učinio Izraelu zatvarajući mu put kad je izlazio iz Egipta. 1. Samuelova 15, 2 (Kaštelan i dr. 1968: 229)</p>
<p>PAN WE FRAKU I Tak oto rzeł Pan do wojowników: Postanowiłem pomścić to, co uczyniono mojemu ludowi; pomścić tak, by zostało zapamiętane (Šnajder 1997a: 55).</p>	<p>Tak mówi Pan Zastępów: Ukarzę Amaleka za to, co uczynił Izraelitom, jak stanął przeciw nim na drodze, gdy szli z Egiptu. Pierwsza Księga Samuela 15, 2 (Dynarski i dr. 1990: 270-271)</p>

No modifikacije Biblije nisu dovele do odbacivanja drame čak u sredinama kojima vjera i Biblija puno znače unatoč tome što je Bog (doduše starozavjetni) predstavljen, kao što piše B. Senker, kao Bog samo jednog naroda, nasilja, istrebljenja drugih i Drugog, mržnje i osvete (Senker 2001: 483). Svjedoči o tome činjenica da je najglasovitija poljska predstava nastala pod vodstvom Piotra Cieplaka, redatelja doživljavanog kao umjetnika koji njeguje istinski religiozno kazalište i govori o univerzalnim kršćanskim vrijednostima.¹⁹ Na čitanje utječe od početka prisutan groteskni ton koji je najprije čak i smiješan, ali brzo ga svladava i zamjenjuje duboka tragičnost. U prvoj didaskaliji »Prologa« stoji: »Za velikim stolom, iznad mraka u kojem se jedva nazire silueta ponečega, naprimjer jednog malog stabla, gotovo kao mumije sjede ljudi u frakovima, pod teškim, napudranim allongerikama. Sve upućuje na neki ugledni tribunal...« Gospodin u fraku »govori štreberski neutralno, tonom diplomatskog komuni-keja« (Šnajder 2006: 83).

¹⁹ <https://culture.pl/pl/tworca/piotr-cieplak> (pristupljeno 20. studenoga 2024.)

JEDNA RIJEČ RAZLIKE U PRIJEVODU I NJEZINE SUDBONOSNE POSLJEDICE

Kao i uvijek u svojim analizama predstavljam odabrane probleme u prijevodu, ali na temelju analize cjelovitog teksta i nakon ocjene koliko su primijećene razlike važne za interpretaciju cjeline i koliko utječu na globalno značenje. Razlika u prijevodu je uvijek puno, no nisu sve jednako važne, prikazivanje svih je nemoguće pa i nema baš previše smisla. Promjene koje su važne u kontekstu ove analize, usredotočene na traumu i emociju, odnose se na modificiranje likova Hasana i Marte. Naime, replike Hasanova lika u prijevodu su grublje, a Martine su finije i nježnije, ona ne psuje toliko na poljskom, ne proklinje. Hasan je na nekim mjestima i prema Azri i prema Marti grublji. U prijevodu se može dogoditi da nešto valja mijenjati s obzirom na kulturni kontekst. U ovome je slučaju prevoditeljica odlučila da žena bude manje gruba. Smatram da u toj situaciji, koja je opisana u drami, nema potrebe da se nešto mijenja i ublažuje, a to se sigurno ne bi smjelo događati s paralelnim pojačavanjem i intenzifikacijom grubosti Hasanova lika. Te su razlike važne ne toliko na semantičkoj razini teksta, koliko u kontekstu traume i emocija jer potenciraju stvaranje emocionalnih barijera. No istodobno ne možemo tvrditi kako promjene koje utječu na emocije nisu važne za semantiku, kao što ne možemo tvrditi da promjene stilističke naravi ne utječu na semantiku. Ovdje bi bilo dobro podsjetiti na razliku između značenja i smisla te denotacije i konotacije. Promjene ne dovode do promjene značenja, ali utječu na smisao, ne dovode do promjene denotativnog polja, ali utječu na konotativno polje, utječu na emocionalni prijem prijevoda. Vidjet ćemo kasnije da su upravo emocije problem u recepciji Šnajderove drame. Navest ću i prokomentirati ulomke drame i njihov prijevod kako bih ilustrirao opisanu strategiju prevođenja. Spomenuto modificiranje likova događa se više puta.

U prvoj sceni, nakon prologa naslovljenog »Azra«, Martina reakcija na to što su učinili Azri ne samo da je blaža nego i neadekvatna. Kad Marta na poljskom govori o onima koji su silovali Azru, umjesto proklinjanja: »Guje im mozak popile!« kaže: »Izgubili su pamet!«. Ipak, prevoditeljica dodavanjem riječi »krvnici« dijelom kompenzira brisanje kletve i psovke.

MARTA Što su ti učinili, sunce im krvavo. Guje im mozak popile! (Šnajder 2006: 87)	MARTA Co oni ci zrobili, oprawcy! Postradali rozum! (Šnajder 1997a: 57)	MARTA Što su ti učinili, krvnici! Izgubili su pamet! [prijevod moj]
---	--	--

Marta se u originalu obraća Azri »stara«, što je reducirano u prijevodu:

MARTA Stara... budi se, javljaj se, stara... (Šnajder 2006: 89)	MARTA Obudź się, odezwij... zrób coś... (Šnajder 1997a: 58)	MARTA Probudi se, javljaj se... napravi nešto... [prijevod moj]
--	--	--

Marta u originalu više puta psuje. Umjesto Martinog odgovora Hasanu »Ne seri!« (Šnajder 2006: 89) kaže: »Nie chrzań!«, dakle »Ne govori gluposti!« (Šnajder 1997a: 58). U petoj sceni umjesto: »Odjebi« (Šnajder 2006: 107) stoji: »Wynoś się!«, dakle: »Nosi se!« (Šnajder 1997a: 68). U trećoj sceni naslovljenoj »Hasan«, umjesto: »Ne seri, idiote!« (Šnajder 2006: 93), Marta kaže: »Zamknij się, idioto!« (Šnajder 1997a: 60), dakle: »Začepi, idiote!«. Marta neće Hasanu »slupati jaja«, već mu želi da »se uguši tim jajima«; ona mu neće »prosuti mozak«, nego se »neće smiriti dok ga ne uhvati«, ali prevoditeljica i ovdje nastoji kompenzirati ublaživanje replike pa dodaje: »Koja si ti životinja!«, što opet nije nalik Martinu jeziku i ekspresiji.

MARTA Slupat ću mu ja ta njegova jaja, idiot nepodojenni. (Šnajder 2006: 93)	MARTA Niechby się udławił tymi jajami, idiota! (Šnajder 1997a: 60)	MARTA Neka se uguši tim jajima, idiot! [prijevod moj]
MARTA Ja se neću smiriti dok ti ne prospem mozak. (Šnajder 2006: 93)	MARTA Co z ciebie za zwierzę! Nie spoczne, póki cię nie dopadnę. (Šnajder 1997a: 60)	MARTA Koja si ti životinja! Ja se neću smiriti dok te ne uhvatim. [prijevod moj]

Marta se na više mjesta obraća Hasanu, »čovječe Božji«, čega nema u prijevodu. Za ovu redukciju teško je naći neki razlog. Nije riječ o tome da se ne smije nešto reducirati u prijevodu. To je legitimna strategija prevođenja kao i dodavanje

na nekim mjestima nekih elemenata koje su čitatelju originala suviše, ali koje treba dodati za čitatelja prijevoda. Ova redukcija mijenja karakteristiku lika drame, više na štetu Hasanova nego Martina lika.

Kad je riječ o Hasanu, u prvoj sceni, u prosekturu u podrumu bolnice Hasan doveze Azru na nosilima. Slijedi njegov razgovor s Martom. Hasan se na poljskom ne obraća Marti imenom, nego joj govori »ženo«. Umjesto da »će ova ovdje dobivati po hljeb kruha« kaže: »Još jedna guba više za hraniti«. Umjesto: »Mogli smo je odmah pokopati« kaže: »Mogli smo je odmah zakopati«, a na poljskom »zakopati« zvuči dosta grubo jer značenje tog glagola u poljskom nema veze s obredom sahrane, pogrebom, polaganjem u grob, nego sa zakopavanjem nekog predmeta, leša, tijela ili psa.

<p>HASAN Što je mrtvo, mrtvo je, Marta. <i>Premišljajući na trenutak</i>: Pa dobro. Svejedno je gdje će crknuti. Kao i onoj drugoj, koju su nam, hvala na pitanju, poklonili mrtvu. U čemu je razlika? Što će ova ovdje dobivati po hljeb kruha još koji dan. A mogli smo je odmah pokopati. Vani se mrači. Dan se ispucao. Kome je danas bilo suđeno, taj je već otputovao... <i>Upre</i>. (Šnajder 2006: 86)</p>	<p>HASAN Co martwe, to martwe, kobieto. (<i>zastanowiwszy się chwilę</i>) W porządku. Wszystko jedno, gdzie zdechnie. Jak tamta, którą na szczęście sprezentowali nam martwą. Co za różnica? Jedna gęba więcej do wykarmienia przez tych parę dni. A mogliśmy ją od razu zakopać. Na dworze robi się ciemno. Dzień chyli się ku końcowi. Komu było sądzone, ten już odszedł... (<i>popycha nosze</i>) (Šnajder 1997a: 57)</p>	<p>HASAN Što je mrtvo, mrtvo je, ženo. (<i>premišljajući se na trenutak</i>) U redu. Svejedno je gdje će crknuti. Kao i onoj drugoj, koju su nam, srećom, poklonili mrtvu. U čemu je razlika? Još jedna guba za hraniti još nekoliko dana. A mogli smo je odmah zakopati. Vani se mrači. Dan se ispucao. Kome je danas bilo suđeno, taj je već otputovao... (<i>gura nosila</i>). [prijevod moj]</p>
---	--	---

No najvažnija od svih promjena događa se u sedmoj sceni »Igre vezivanja«. Naslov je preveden kao »Zniewolona«, dakle »Zarobljena«. Nije u toj sceni, inače jednoj od najvažnijih u cijeloj drami, riječ o zarobljavanju. To je scena u kojoj Marta razgovara s Hasanom i prisiljava ga da joj pomogne vezati Azru za krevet kako ne bi počinila samoubojstvo, na što joj on odgovori da bi bilo bolje za Azru

da se ubije. Marta kaže da je možda netko traži, momak, muž, možda je nekom stalo do Azre:

<p>MARTA A njezin momak? HASAN Njoj nema pomoći. MARTA Čak muž? HASAN Taj bi je prvi ubio ako je čovjek. (Šnajder 2006: 114)</p>	<p>MARTA A jej chłopak? HASAN Nie ma dla niej ratunku. MARTA Nawet gdyby to był mąż? HASAN Ten by ją pierwszy zabił, gdyby był mężczyzną! (Šnajder 1997a: 73)</p>	<p>MARTA A njezin momak? HASAN Njoj nema pomoći. MARTA Čak ako bi to bio njezin muž? HASAN Taj bi je prvi ubio ako bi bio muškarac. [prijevod moj]</p>
---	--	---

U poljskoj rečenici koju izgovara Hasan, koliko god ona zvučala strašno u originalu, zamjenom riječi »čovjek« riječju »muškarac« nestaje prikrivene očajničke humanosti koju nosi rečenica na hrvatskom. Nestaju empatija i suosjećanje zbog nezamislivog zločina koji je toliko okrutan da je, prema Hasanu koji se sjeća svoje silovane majke, od tog užasa i njihovih posljedica, bolje za Azru da ne preživi. U drami je razvidan i krut patrijarhat i podređen položaj žena. Ima toga u kulturi ne samo opisivanih prostora, svega toga ima i u ratu, u svakom ratu, a vidi se i u drami, samo ne u ovoj sceni i ne u ovoj Hasanovoj replici. Ne možemo zamjeriti prevoditeljici što je dodala nešto čega u drami nema, što se načelno kosi s autorovom intencijom ili intencijom teksta. Može se steći dojam da je prevoditeljica stereotipno i zbog inercije teksta, zbog razlike u emocijama (kod pisca i prevoditeljice) modificirala Hasanovu repliku i lišila je, koliko god to zvučalo paradoksalno, čovječnosti. Sudeći prema poljskom prijevodu, muškarac ne bi ubio ženu zbog žalosti i čina milosrđa, ne zato što nakon takvog zločina možda život više nije moguć, a nije moguć ni oporavak nakon takve traume i smrt je jedino što ženu može spasiti od neizmjerne boli i traume. Svakako valja imati na umu da to govori Hasan čija je majka silovana kad je bio dijete. Hasan je čuo sve, sjeća se svega u detalje i svega što je došlo poslije i imalo razorne posljedice na budući život njegove obitelji, majke i oca pa i njega. Hasanova motivacija u poljskom prijevodu djeluje više kao kazna. Azru bi ubio muškarac, a ne čovjek; muškarac koji osuđuje svoju ženu i neće joj oprostiti što su joj drugi učinili, u skladu s time što Šnajder u »Opasci o Zmiji« na kraju drame piše: »Poniziti maternicu (matricu)

„neprijateljskog plemena“, tako da strah i očaj koji slijede ukinu svaku mogućnost pomisli o povratku jest etničko čišćenje u apsolutnom smislu. U nekom tužnom, najtužnijem smislu ovdje je dotaknuto savršenstvo« (Šnajder 2006: 142). Muškarac koji ubija je zapravo taj na kojeg misli Šnajder u citatu. Maja Ivanković piše: »Silovatelji su očito bili svjesni što čine. Prema njihovom patrijarhalnom svjetonazoru, etnicitet je muški i isključivo biološki – njima je potpuno nebitno u kojoj će kulturi i tradiciji dijete koje je plod silovanja biti odgajano i tko je tom djetetu majka. Prema njihovom mišljenju, dijete će uvijek biti srpsko jer mu je otac Srbin« (Ivanković 2007: 146). No Hasan u drami ne podržava tu »logiku«. On nije taj muškarac. On se ponaša ljudski, kao čovjek. Hasan u drami staje na stranu žena, spašavanja i Azre i djeteta. Hasanova replika koja slijedi:

MARTA viče za njim: *A DIJETE?*

HASAN izvana: *To je drugo. NETKO JE MORA OSVETITI* (Šnajder 2006: 114)

također nije dio zločinačke logike. Ovdje opet progovara Hasanova trauma i opet osjećaj da treba vratiti zlo nanoseno Azri i Hasanovoj majci. Druga je stvar što u toj replici možemo čuti spominjani fundamentalizam i želju za ubijanjem i osvetom toliko istaknute i naglašene u drami. U drami nije došlo do sretnog spoja političke i ideološke dimenzije sa psihološkom karakterizacijom likova i dramom ratne traume, naime, čini se da se prevoditeljica više oslanja na političku dimenziju i motivaciju teksta nego na psihološku dimenziju povezanu s traumom. Na neki način ta replika opravdava prevoditeljičinu zamjenu »čovjeka« »muškarcem« i čini se da se kognitivno uklapa u logiku teksta i njegovu poruku, ali ne uklapa se u karakter Hasanova lika, kao da je riječ o prevoditeljičinoj emocionalnoj barijeri izgrađenoj prema tom dramskom liku.

EMOCIONALNE BARIJERE U RECEPCIJI

Bilo bi pretjerano reći da opisane promjene u prijevodu presudno mijenjaju doživljaj i karakteristike Marte i Hasana. Uzmemo li u obzir cijeli dramski tekst, to se ne može dogoditi zbog takvih relativno malenih i jedva primjetnih promje-

na. Međutim, promjene zapažene u međujezičnom prijevodu utječu na kazališni prijevod i njegovu recepciju, utječu na smisao i konotacije teksta. Kad analiziram cijelu dramu, zabilježim svaku promjenu i razliku te ih na kraju, s obzirom na interpretaciju cjeline, pokušavam valorizirati. Ovdje mi pomažu drugi u valorizaciji jer koliko je sudbonosno mjesto u drami, gdje se pojavljuje posljednja analizirana replika, inače pisana velikim slovima u originalu i na taj način dodatno grafički istaknuta, a u prijevodu pisana malim slovima, svjedoči sinopsis drame koji se nalazi na internetskoj stranici Enciklopedija poljskog kazališta: »Azra se ne može vratiti doma – ona je obeščašćena. Bolje je za nju da nema muža. Taj bi je prvi ubio, ako bi bio muškarac!«²⁰ Nakon jednog neopisivog užasa Azru čeka drugi: ne samo da je žrtva masovnih silovanja, nego se nema kamo vratiti – točno tako kako su željeli silovatelji.

Modificirana u prijevodu, Hasanova rečenica, izvađena iz cijelog teksta, nažalost pogrešno prikazuje taj lik. Hasan, čija je majka na isti način silovana, na Martino pitanje koje slijedi nakon citirane rečenice, što s djetetom, odgovara da ga treba spasiti jer netko se mora osvetiti. To je mjesto u drami kad se događa svojevrstan preokret: rodi se dijete, a Hasan postane aktivan lik.²¹

Drama govori o Martinu i Hasanovu pokušaju spašavanja Azre i njezinog djeteta.²² Jake su u drami žene. Marta je ta koja motivira Hasana, želi od njega da

²⁰ <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/5371/skora-weza> (pristupljeno 20. studenog 2024.)

²¹ Bilo bi zanimljivo znati što se događa s tom rečenicom u kazališnim predstavama. No u svim recenzijama Hasan je predstavljen kao pozitivan lik. On i Marta su uspoređivani s biblijskim Josipom i Marijom, dakako na groteskan i ironijski način, ali ne negativno kao Tri kralja koja »glume« predstavnici zapadnog društva.

²² Šnajder govori: »Komad je u suštini zapis toga kako svijet koji okružuje Azru govora nju da se pomiri sa zmijom«. No misli prije svega na religiozne fundamentalizme, predstavnike religije koji nagovaraju Azru da rodi dijete. Misli, dakle, na pojave, a ne na osobe. Tako predstavlja na početku drame njezine likove, dijeli ih na Osobe i pojave, čega nema u poljskom prijevodu u kojem su ostale samo Osobe. Osobe su Marta, Azra, Hasan, a pojave Nerodeno / Zmija, Gospodin u fraku, Arkandeo Gabriel / Džibril, Gašpar, Melkior, Baltazar, Sudac, Gospoda u frakovima i Vojnici. Osim pojava koje ne mare za Azru nego za dijete, Marta i Hasan žele spasiti Azru. Dakle, simptomatično je da Šnajder daje

joj pomogne spasiti Azru pa ga i opsuje. Ipak, priča nema sretan kraj jer kad se Azra oporavi i rodi dijete, kad dijete odraste, ono završi u novom vojnom logoru. Dođu mu u posjet Azra, Marta i Hasan, želeći da skinu »kožu«, svoju novu uniformu, kako bi se prekinuo lanac ubijanja, da se ne osvećuje kao što želi na početku Hasan. No dijete ubiju drugi, vojnici, muškarci, u nekim drugim uniformama, na nekom drugom kraju svijeta, u nekom drugom novom ratu (Palestina).

Jacek Sieradzki u već citiranoj recenziji iz tjednika *Politika* – najvažniji tjednik u devedesetima u Poljskoj i sama činjenica da se u njemu piše o predstavi (varšavskoj) vrlo je važna, vrijedna i ne baš svakodnevna – konstatira da poljska publika zapravo ne želi gledati i čuti o »tom ratu« (ponavlja, dakle, ono što je napisao Gruszczyński, također citiran na samom početku rada).

Ne volimo slušati o tom ratu. Kao svako sito društvo – makar uvjetno – instinktivno zatvaramo oči i uši pred košmarom koji se događa uostalom ne tako daleko od nas. Neshvatljiv košmar, zapečen u međusobnoj mržnji, nerazrješiv, košmar koji izaziva u promatračima samo osjećaj bolne bespomoćnosti; što-više, košmar uronjen – unatoč slavenskog pobratimstva – u previše drukčijem mentalitetu, emocionalnosti, u drugoj mitologiji. Može o tome svjedočiti »Zmijin svlak« hrvatskog dramskog pisca Slobodana Šnajdera, gdje je priča o ženi silovanoj u Bosni, koja sklapa silno težak savez s nerođenim djetetom, upisana u bogat svijet mitoloških aluzija, prije svega novozavjetnih, ali i pretkršćanskih. Varšavsko kazalište treba pohvaliti za hrabrost u donošenju odluke o pokušaju da se rasplete ovaj rebus. Ipak se čini da nije uspjelo pronalaženje kazališnog jezika koji bi mogao emotivni naboj hrvatske drame prevesti na senzibilitet poljskog gledatelja (Sieradzki 1999).²³

prednost pojavama i političkoj umjesto osobnoj, traumatičnoj dimenziji drame (Šnajder 1997: 91). Motivacija osoba, za razliku od pojava, nije fundamentalističke naravi. Dolazi iz humanosti tih likova i njihovih osobnih trauma, ali Šnajdera manje zanimaju osobe u drami nego pojave.

²³ Tvrdnja je o sitom društvu u Poljskoj krajem devedesetih pretjerana. Više je tu u pitanju pogled na rat ljudi koji su Jugoslaviju doživljavali i pamtili kao zemlju s boljom varijantom komunizma, nekad bogatiju, razvijeniju i ugodniju za život, a sada zemlju u kojoj se sve to uništava u ratu čiji motivi Poljacima nisu razumljivi.

Nije do kraja jasno razlikuje li Sieradzki književni odnosno dramski prijevod od kazališnog prijevoda. Čini se da ipak ne. Doduše, govori o gledatelju drame, ali sva njegova zapažanja odnose se na dramski tekst a ne na predstavu. Piše o tome da je riječ o priči koja dolazi iz drukčijeg svijeta, gdje su drukčiji mentalitet, emocionalnost i mitologija. Svoju kritiku predstave završava konstatacijom: »U *Zmijinom svlaku* ipak nedostaje snage scenskog izraza koji bi srušio emocionalne barijere u publici«. Odras toga o čemu piše taj poznati poljski kazališni kritičar vidljiv je i u prevoditeljičnim postupcima primijenjenim u međujezičnom prijevodu drame. Očito ni književni, odnosno dramski, ni kazališni prijevod nisu uspjeli srušiti prije svega emocionalne barijere u poljskoj recepciji Šnajderove drame, kao ni hrvatske književnosti o Domovinskom ratu, koje ponajprije niču iz negativnog stava prema ratu i nerazumijevanja motiva rata. Emocionalni naboj teksta mnogo je bolje prikazan u krakovskoj studentskoj predstavi u kojoj je pohvaljena gluma. Barijere nije pomoglo srušiti ni naglašavanje političke dimenzije drame i razlika u konfesijama jer su one umjesto univerzaliziranja dovele do »postranjivanja« prikazane ratne traume.

Analiza poljskog prijevoda i recepcije Šnajderove drame pokazuje koliko važnu ulogu igraju u njima emocije. U slučaju Šnajderove drame trebamo uzeti u obzir i to da intenzitet emocija slabi zbog karaktera Šnajderova dramskog rukopisa, zbog odlika poetike njegovih drama koje nabraja Boris Senker, a koje su vidljive u *Zmijinom svlaku* i recenzijama. Riječ je o »fragmentarnosti, epizodičnosti, otvorenosti prostorne i vremenske strukture, aluzivnosti, scenskoj zahtjevnosti te često uporabi citata i parafraza preuzetih iz filozofskih, književnih i političkih djela, ali i iz masovnih medija i svakodnevnoga govora« (Senker 2025). Štoviše, Šnajderu nije najviše stalo do toga da prikaže traumu silovanih žena, odnosno zbog potenciranja političke dimenzije teksta, možda nehotice potiskuje traumu. Boris Senker u *Hrestomatiji novije hrvatske drame* jasno pokazuje autorovu intenciju:

Djelovanje vjerske, nacionalne i spolne nesnošljivosti (s jedne, balkanske strane) a neokolonijalizma pod maskom globalizma i mirotvoračkog posredovanja među zaraćenim stranama (s druge, zapadnoeuropske i američke strane) Šnajder ne prikazuje s pomoću individualiziranih karaktera. Njega u cijeloj toj priči o najbrutalnijem i najkrvavijem obračunu na europskom tlu nakon dvaju svjetskih ratova ne zanimaju pojedinci. Ne zanimaju ga osobne

traume silovanih žena, raseljenih osoba, duševnih i tjelesnih invalida, roditelja kojima su pobijena djeca i djece kojima su pobijeni roditelji. Zanima ga podrijetlo negativne energije što napaja taj Veliki mehanizam uništavanja. Zanimaju ga načela njegova funkcioniranja (Senker 2001: 483).

Zato nas ne mogu začuditi negativni glasovi i sudovi poljske kazališne kritike kojoj je primarna i najvažnija bila Azrina trauma, ne može nas čuditi ulomak jedne recenzije poljske (varšavske) izvedbe u kojoj čitamo: »Na sceni vidimo žrtve zločina koje ne izazivaju u nama življe reakcije. Kao da su emocije upisane u sudbine prikazanih likova provučene kroz previše intelektualiziran filter, kao da materija kojom se hrani glumac nije dovoljna za izgradnju sočnih dramskih likova« (Karolina 1999).

POLJSKE IZVEDBE ZMIJINOG SVLAKA

Slobodan Šnajder: *Skóra węża / Zmijin svlak*. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. Režija: Piotr Cieplak. Teatr Rozmaitości. Varšava. Datum premijere: 16. svibnja 1998.

Slobodan Šnajder: *Skóra węża / Zmijin svlak*. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. Režija: Tatiana Malinowska-Tyszkiewicz. Teatr Krypta. Szczecin. Datum premijere: 23. studenoga 1998.

Slobodan Šnajder: *Skóra węża / Zmijin svlak*. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. Režija: Tanja Miletić-Oručević. Stowarzyszenie Teatralne »Łażnia«. Krakov. Datum premijere: 10. siječnja 1999.

LITERATURA

Balaeu, Michelle. 2018. »Trauma Studies«, *A Companion to Literary Theory*, ed. H. David Richter, str. 360–371, <https://doi.org/10.1002/9781118958933.ch29> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).

Cieślak, Jacek. 1998. »Piekło nie przedstawione«, *Rzeczpospolita*, br. 122, 26. svibnja 1998., <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178713/pieklo-nie-przedstawione> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).

- Ćirić, Dorota Jovanka. 1983. »W Nowym Sadzie: teatr i polityka«, *Dialog*, br. 10, str. 165–167.
- Ćirić-Straszyńska, Danuta. 1997. »Już po wszystkim?«, *Dialog*, br. 9, str. 112–118.
- Darroch, Emma, Dempsey, Raymond. 2016. »Interpreters' Experiences of Transferral Dynamics, Vicarious Traumatization, and Their Need for Support and Supervision: A Systematic Literature Review«. *The European Journal of Counselling Psychology*, vol. 4(2), str. 166–190, doi:10.5964/ejcop.v4i2.76 (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Dynarski, Kazimierz, odgovorni ur., Augustyn Jankowski, znanstveni ur. i dr. 1990. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, pr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, prev. Władysław Borowski i dr. Wydawnictwo Pallottinum. Poznań – Warszawa.
- Fryz-Więcek, Agnieszka. 1999. »Świat węży«, ?. 10. siječnja, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/199903/swiat-wezy> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Gašparović, Darko. 2012. *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Gruszczyński, Piotr. 1998. »Panowie wojny i kobiety wojny«. *Tygodnik Powszechny*, br. 23. 7. lipnja. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178661/panowie-wojny-i-kobiety-wojny> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Huzarska-Szumiec, Magda. 1999. »Głos ofiar wojny«, [?], 10. siječnja, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/199901/glos-ofiar-wojny> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Ivanković, Maja. 2007. »Svjedočenje silovanja: međuigra fikcije i faksije«, *Kategorički feminizam. Nužnost feminističke teorije i prakse*, ur. Čakardić, A.; Jelušić, A.; Majić, D. i Ratković, T. Centar za ženske studije, Zagreb, str. 141-152.
- Jarmuż, Sylwia. 2014. »'Donosy rzeczywistości' i 'obroty rzeczy' – o miłości, odpowiedzialności i dzielności w teatrze Piotra Cieplaka«, *Kultura Współczesna*, br. 1, 1. ożujka, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/185562/donosy-rzeczywistosci-i-obroty-rzeczy-o-milosci-> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Karolina. 1998. »Legenda i patos, czyli Skóra węża«, *Gość Niedzielny*, br. 33, 16. kolovoza, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178696/legenda-i-patos-czyli-skora-weza> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Kaštelan, Jure i dr. glavni ur. 1968. *Biblija. Stari i Novi zavjet*, prev. Filibert Gas i dr. Stvarnost. HKD Sv. Ćirila i Metoda, Zagreb.
- Lukić, Darko. 2005. »Hrvatska drama ratne traume. Prema prepoznavanju podžanra«. *Kazalište*, sv. VIII, br. 21/22, str. 144–151.
- Mikołajko, Zbigniew. 1997. »Waż w rzeźni«, *Dialog*, br. 9, str. 96–110.

- Miletić-Oručević, Tanja. 2017. »Nacionalistički diskurs više od 20 godina truje nam i uništava živote«, razgovarala Edina Bakić, *Dnevni avaz*, 18. srpnja, <https://avaz.ba/vijesti/kultura/292347/tanja-miletic> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Misiorny, Michał. 1989. »Tito Strozzi«, *Życie Literackie*, br. 1, str. 6 i 13.
- Mościcki, Tomasz. 1998. »Strašno strašenje«, *Życie*, br. 117, 20. svibnja, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178731/straszne-straszenie> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Nalepa, Aleksandra. 1999. »Spalić skórę węża«, *Gazeta w Krakowie*, br. 12, 15. siječnja, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/199841/spalic-skore-weza> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Nikčević, Sanja. 2011. »Pobjednici rata, žrtve trendova«, *Vijenac*, br. 463, 1. prosinca, <https://www.matica.hr/vijenac/463/Pobjednici%20rata,%20%C5%BERTve%20trendova> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Pawłowski, Roman. 1998. »Bośniackie Betlejem«, *Gazeta Wyborcza*, br. 115, 18. svibnja, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178708/bosniackie-betlejem> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Petranović, Martina. 2007. »Crveni vitez je vitez u crvenome ili inozemna recepcija suvremene hrvatske drame«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. Zbornik radova IX. sa znanstvenoga skupa održanog 21. i 22. rujna 2006. godine u Splitu. *Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija*, ur. Pavlović, Cvijeta i Glunčić-Bužančić, Vinka. Književni krug, Split, str. 321–347.
- Petranović, Martina. 2024. *Zrcaljenja. Drama i kazalište u zrcalu kazališnohistoriografske i muzejske prakse*. HAZU, Zagreb.
- Renouf, Magdalena. 2014. »Potopljena stvarnost. Analiza fragmenata književnog pejzaža u Poljskoj devedesetih godina«, prev. Blažina, Dalibor, *Književna smotra*, br. 1, str. 39–52.
- Senker, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame. 2. dio 1941.—1995*. Disput, Zagreb.
- Senker, Boris. 2025. »Šnajder, Slobodan«. *Krležijana (1993–99)*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2025, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak/snajder-slobodan> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Sieradzki, Jacek. 1998. »Bałkańskie kłębowisko«, *Politika*, br. 25, 20. srpnja, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178659/balkanskie-klebowisko> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Šnajder, Slobodan. 2006. *Bosanske drame*. Prometej, Zagreb.
- Šnajder, Slobodan. 2010. »Intervju sa Slobodanom Šnajderom«, razgovarao Bojan Munjin, *Peščanik*, 12. ožujka, <https://pescanik.net/intervju-sa-slobodanom-snajderom/> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Šnajder, Slobodan. 2003. »Kako me prevode?«, *Književna smotra*, br. 2/3, str. 13–14.

- Šnajder, Slobodan. 1999. »Mam prawo mówić«, razgovarala Aleksandra Nalepa, *Gazeta w Krakowie*, br. 12 (15. siječnja), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/199899/mam-prawo-mowic> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Šnajder, Slobodan. 1997a. »Skóra węża«, prev. Dorota Jovanka Ćirić, *Dialog*, br. 9, str. 54–84.
- Šnajder, Slobodan. 1997b. »Wąż, diabeł, Bośnia«, prev. Dorota Jovanka Ćirić, *Dialog*, br. 9, str. 90–94.
- Wyżyńska, Dorota. 1998. »Z wężem w łonie«, *Gazeta Wyborcza. Gazeta Stołeczna*, br. 114 16. svibnja, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/178702/z-wezem-w-lonie> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- [?]. 2002. »Jezik žrtve nasuprot politici«, *Večernji list*, 26. siječnja, <https://www.vecernji.hr/kultura/jezik-zrtve-nasuprot-politici-709170> (pristupljeno 12. siječnja 2025.).
- Međunarodna konferencija utvrđivanje istine o ratnim zločinima i sukobima. Drugi regionalni forum o tranzicijskoj pravdi*. Documenta. Centar za suočavanje s prošlošću, Fond za humanitarno pravo, Istraživačko dokumentacioni centar Sarajevo. Zagreb, 8. i 9. veljače 2007.

TRANSLATING WAR TRAUMA IN ŠNAJDER'S *ZMIJIN SVLAK*, OR ON EMOTIONAL BARRIERS IN THE POLISH RECEPTION OF CROATIAN WAR LITERATURE

Abstract

The paper analyzes the interlingual translation of Šnajder's *Zmijin svlak* and the Polish theatrical and critical reception of two performances based on it. The first, much more significant was staged at the Teatr Rozmaitości in Warsaw, while the second, a student project, was performed at the Stowarzyszenie Teatralne »Łażnia« in Kraków. Research has shown that emotional barriers exist in the Polish reception of *Zmijin svlak*, leading to its moderate reception by critics and audiences. These barriers arise from differences in traumatic experiences, the recipient's horizons of expectation, socio-political realities, and the poetics and thematic concerns of the play itself, as well as its drama and theatre translation.

Key words: Slobodan Šnajder; trauma; war literature; *Zmijin svlak*; drama and theatre translation