

DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



MARGRETA GRIGOROVA

Uniwersytet Wielkotyński im. Świętych Cyryla i Metodego

📄 <https://orcid.org/0000-0003-4416-371X>

Nieukończony bułgarski debiut *Dziadów* Adama Mickiewicza 1937–1938

Dziady Adama Mickiewicza to dzieło o strukturze otwartej, podatne na interpretacje zarówno zapisanych, jak i niezapisanych jeszcze kart historii narodu i losu jednostki; dzieło wkomponowane w teatr. *Dziady* to cykl dramatów romantycznych Adama Mickiewicza, publikowany w latach 1823–1860. Jest to utwór o niezwykłym potencjale dramaturgicznym i plastycznej koncepcji, dzięki czemu nieustannie odradza się i przeradza na scenie. To forma ewoluująca, dostosowująca się do wymogów otoczenia, reagująca na zmiany nie tylko w polskim, ale też bułgarskim życiu społecznym, historycznym i kulturalnym, zarówno zbiorowym, jak indywidualnym. Byt sceniczny tego dzieła to fenomen, na który można patrzeć jak na historię reżyserskich interpretacji i publicznych przeżyć nie tylko w polskim teatrze.

Niniejszy tekst skupia się na dwóch bułgarskich scenicznych adaptacjach *Dziadów*. Pierwsza dotyczy podwójnego debiutu dzieła (na scenie i w przekładzie) w okresie międzywojnia, kiedy to w 1937 roku w Teatrze Narodowym w Sofii publiczność obejrzała inscenizację Leona Schillera (1887–1954), twórcy idei polskiego teatru monumentalnego, i w związku z tą inscenizacją rok później wyszedł w Bułgarii pierwszy, i jedyny do dziś, pełny przekład dzieła pod tytułem „*Zadushnitsa*” Mickiewicza („*Задушница*” *от Мицкевич*, 1938) w tłumaczeniu bułgarskiej poetki i literatki Sławy Sztipliewej (Слава Петрова Щиплиева, 1894–1991). Druga – to sceniczne formy recepcji *Dziadów*, realizowane na przełomie XX i XXI wieku przez reżysera

MARGRETA GRIGOROVA – prof. dr hab.; wicedziekan i pracownik Katedry Studiów Słowiańskich Uniwersytetu im. Świętych Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie (Bułgaria); zainteresowania badawcze: twórczość Bolesława Prusa, Josepha Conrada, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Ryszarda Kapuścińskiego, Olgi Tokarczuk, Czesława Miłosza w kontekście literatur słowiańskich i środkowoeuropejskich; tłumacz literatury polskiej; razem z Mirą Kostową przetłumaczyła na bułgarski *Rodzinną Europę* Czesława Miłosza; autorka między innymi publikacji *Dżonzeł Konrad Kożenowski: tvorec't kato moreplavatel: literatura i preselenie*, Wielkie Tyrnowo 2011.

Nikołaja Georgiewa, bułgarskiego ucznia Kazimierza Dejmka i Jerzego Grotowskiego, zrealizowane w Sofijskim Uniwersyteckim Teatrze Alma Alter (театър-лаборатория „Алма Алтер”). Te dwa przykłady wskazują, że twórcza i sceniczna recepcja *Dziadów* Mickiewicza jest w Bułgarii wciąż żywa.

W ramach niniejszego artykułu poddano obserwacji niektóre aspekty relacji między recepcją sceniczną i recepcją przekładową utworu. Pełne wydanie książkowe *Dziadów* w Bułgarii ukazało się w 1938 roku (fragmenty tłumaczył Christo Kesjakow [Христо Цоков Кесяков, 1868–1934] w latach 90. XIX wieku)¹ w przekładzie Sławy Sztipliewej, jak wspomniano wyżej, rok po inscenizacji utworu w Bułgarskim Teatrze Narodowym w reżyserii Leona Schillera. Dostało ono nagrodę im. Christa Kesjakowa. Jest to jedyny wydany przekład całości utworu na język bułgarski.

Wcześniejsza o rok teatralna wersja przekładu ma potrójne autorstwo. Chociaż Sztipliewa rozpoczęła samodzielne tłumaczenie adaptowanego do inscenizacji tekstu (tak zwany przekład teatralny) jeszcze na przełomie roku 1936 i 1937 (do czego wrócimy), nie pozostała ona jedynym tłumaczem. Ostateczny przekład stał się wspólnym dziełem trzech osób: oprócz Sztipliewej brał w nim udział Lubomir Andrejczyn (Любомир Димитров Андрейчин, 1910–1975) oraz poeta symbolista Nikolay Popivanov (Николай Михайлов Попиванов, 1885–1960), publikujący pod pseudonimem Nikołaj Liliew (Николай Лилиев) – w czasach wystawienia spektaklu programowy dyrektor teatru.

W latach 50. XX wieku fragmenty *Dziadów* przełożyła znana poetka i tłumaczka z języków słowiańskich Błaga Dimitrowa (Блага Димитрова, 1922–2003) – niezrównana tłumaczka *Pana Tadeusza* – a jej przekład *Wielkiej Improwizacji* cieszy się do dziś w Bułgarii zasłużonym uznaniem, mocno przyćmiewając wcześniejszy, całościowy przekład Sztipliewej. Warto nadmienić, że fragmenty części trzeciej – pierwsza i siódma (Salon warszawski) w tłumaczeniu Sławy Sztipliewej i *Wielka Improwizacja* w tłumaczeniu Błagi Dimitrowej zostały wydane w *Dzielach wybranych* Adama Mickiewicza (Адам Мицкевич, *Избрани произведения*) w 1955 roku nakładem wydawnictwa Kultura Narodowa (Народна култура) w Sofii. Późniejsze reżyserkie interpretacje Nikołaja Georgiewa opierały się na przekładzie Błagi Dimitrowej – szczególnie monolog Konrada.

W tym miejscu trzeba wymienić przypadek *Dziadów* w kontekście recepcji przekładowej tłumaczeń Mickiewicza. Zaczyna ją w roku 1884 „ojciec literatury bułgarskiej” Iwan Wazow (Иван Вазов, 1850–1921), który przetłumaczył z rosyjskiego kilka *Sonetów krymskich* oraz balladę *Alpuchara* i fragment *Pana Tadeusza*². Należy podkreślić,

1 Zob. Б. Биолчев, *Адам Мицкевич. Преводна рецепция на европейските литератури в България*, Т. 4, ред. И. Павлов, Б. Биолчев и др., София: Акад. Изд. Проф. Марин Дринов, 2002, s. 189.

2 Wymienione przekłady zostały opublikowane w tomie 2 dwutomowej *Bułgarskiej chrestomatii*, redagowanej przez Wazowa i jego przyjaciela, poetę Konstantyna Weliczkowa. Wydana sześć lat po bułgarskim wyzwoleniu z niewoli tureckiej (1878) chrestomatia służyła odrodzo-

że do dzisiaj w recepcji przekładowej Adama Mickiewicza w Bułgarii biorą udział najwybitniejsi literaci, poeci i tłumacze, tacy jak: Konstantin Weliczkow (Константин Величков, 1855–1907), Kiril Christow (Кирил Христов, 1875–1944), istniejąca w polskiej literaturze i kulturze jako wielka przyjaciółka Kasprowicza i niezrównana tłumaczka polskiej literatury romantycznej Dora Gabe (Дора Габе, 1888–1983), piszący w poetyce ekspresjonizmu, znany w Polsce z powieści *Smok* (wyd. pol. 1985) Anton Straszumirow (Антон Страшимиров, 1872–1937), bułgarski poeta Atanas Dalczew (Атанас Далчев, 1904–1978), znany Polakom z przekładów w antologiach: *Ziemia gorąca* (1968), *Z poezji bułgarskiej* (1972), *Poezje* (1981) Kamen Zidarow (Камен Зидаров, 1902–1987) i rzesza innych tłumaczy o ponadnarodowej sławie z końca XX wieku. Należy w tym miejscu wymienić też takie osobistości świata literackiego, jak Elisaweta Bagriana (Елисавета Багряна, 1893–1991), Właga Dimitrowa czy bardziej współczesnych, jak Iwan Wylew (Иван Вълев, ur. 1942) czy Dimityr Gorsow (Димитър Горсов, ur. 1939). Towarzyszy im plejada bardziej lub mniej znanych bułgarskich pisarzy, poetów, polonistów, sławistów i tłumaczy, takich jak na przykład Stojan Bakyrdziew (Стоян Бакърджиев, ur. 1929).

Galeria ta najbardziej widoczna jest w antologiach i dziełach wybranych Mickiewicza, wydanych pod redakcją Petra Dinekowa (Петър Динеков, 1910–1992) w 1955 roku, w setną rocznicę śmierci poety³, gdzie opublikowano przekłady dwudziestu tłumaczy, czy też jubileuszowego wydania *Sonetów krymskich* pod redakcją Stojana Bakyrdziewa (2008)⁴, w którym opublikowano przekłady ośmiu tłumaczy sonetów z dołączoną bibliografią wszystkich wydań i przekładów oraz dwa kluczowe opracowania: badacza i popularyzatora literatury polskiej Bojana Penewa (Боян Пенев, 1882–1927) pod tytułem *Bułgarskie przekłady „Sonetów krymskich”* i tekst znanej zarówno w Polsce, jak i w Bułgarii historyczki literatury Wandy Smochowskiej-Petrowej (1919–2011) *Adam Mickiewicz na bułgarskiej ziemi*, dotyczący pobytu poety na terenach obecnej Bułgarii pod koniec jego życia podczas podróży do Turcji osmańskiej. Przedmowa była również autorstwa Wandy Smochowskiej-Petrowej.

O recepcji przekładowej Mickiewicza pisali czołowi bułgarscy poloniści i slawiści, tacy jak wyżej wymienieni: Bojan Penew, Petar Dinekow czy Wanda Smochowska-Petrowa, ale też Borys Jocow (Борис Йочов, 1894–1945), Kujo Kuew (Куйо Кюев, 1909–1991) czy związani ze środowiskiem akademickim profesorowie – prof. Bojan Biołczew (Боян Биолчев, ur. 1942), prof. Kalina Bachnewa (Калина Бахнева) z Uniwersytetu Sofijskiego oraz prof. Nikołaż Daskalow (Николай Даскалов) z Uniwersytetu w Wielkim Tyrnowie (Великотърновски университет). Trzeba też przywołać przykład monumentalnej monografii Bojana Biołczewa o Mickiewiczu,

nej bułgarskiej edukacji oraz tożsamości kulturowej (*Българска христоматия или Сборник от избрани образци на всичките родове съчинения*, ч. 2, *Поезия*, Пловдив–Свищов–Солун: Д. Манчов, 470, VII s.).

3 A. Mićkiewicz, *Избрани произведения*, ред. П. Динеков, София: Народна култура, 1955.

4 A. Mićkiewicz, *Кримски сонети*, ред. С. Бакърджиев, София: Захарий Стоянов, 2008.

zatytułowanej *Po drugiej stronie mitu. Adam Bernard Mickiewicz. Pomiędzy aureolą wieszczą i homoludens* (odnotowała trzy bułgarskie wydania i jedno polskie), gdzie odrębny rozdział poświęcono specjalnie recepcji polskiego wieszca⁵. Szczególnym zainteresowaniem cieszą się zagadnienia związane z wpływem Mickiewicza na twórczość poetów bułgarskich, takich jak Penczo Sławejkow (Пенчо Славейков, 1866–1912) czy Kiryl Christow⁶.

Trudno wymienić wszystkie zasługi i opisać częstotliwość, z jaką pojawia się nazwisko Mickiewicza na kartach książek i artykułów opublikowanych w Bułgarii. Niższy tekst nie stawia sobie takiego celu, wskazuje jedynie na recepcyjny wizerunek Adama Mickiewicza w Bułgarii jako projekt wręcz narodowy. Warto zwrócić uwagę na wysokie wymagania tego projektu do przekładów, które prowadzą do klasyfikacji ich krytyki oraz do rozgraniczenia między naprawdę świetnymi przekładami i ambitnymi, lecz słabymi tłumaczeniami, do jakich należały pierwsze tłumaczenia z polskiego Hrista Kesjakowa oraz pierwsza pełna translacja *Pana Tadeusza* Efrema Karanowa (na podstawie rosyjskiego przekładu). Zasady klasyfikacji i krytyki przekładów dotyczą też scenicznej wersji *Dziadów*.

Przekłady albo warianty przekładów *Dziadów*, realizowane w latach 1937–1938, zasługują na przypomnienie i uwagę z wielu powodów, stawiają też wiele pytań, pozostających wciąż bez odpowiedzi.

Polsko-bułgarska inscenizacja *Dziadów* jako recepcja sceniczna

Tłumaczenie *Dziadów* wplata się w konteksty kultury i literatury, nabierając cech większego wydarzenia recepcyjnego z imponującym udziałem kluczowych osobistości bułgarskiej kultury i sceny. Odbiło się ono głośnym echem, wywołując falę dyskusji związanych też z wystawieniem dramatu w 1937 roku w Bułgarskim Teatrze Narodowym w gościnnej reżyserii Leona Schillera, któremu jako scenograf towarzy-

5 Б. Биолчев, *Отвъд мита. Между осанката на народния пророк и homo ludens* (pierwsze wydanie bułgarskie), София: Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1995; В. Биолчев, *Po drugiej stronie mitu. Adam Bernard Mickiewicz. Pomiędzy aureolą wieszczą i homoludens*, przeł. C. Juda, Kraków: Universitas, 2003; Биолчев jest także autorem artykułu o recepcji przekładowej Mickiewicza w wydanym przez Bułgarską Akademię Nauk tomie *Recepcja przekładowa literatur europejskich w Bułgarii*, t. 4, *Recepcja literatur słowiańskich* (Б. Биолчев, Адам Мицкевич, Преводна рецепция на европейските литератури в България, Т. 4, Ред. И. Павлов, Б. Биолчев и др., София: Акад. Изд. Проф. Марин Дринов, s. 184–196).

6 Wymieniam tylko dwa z najważniejszych tekstów: Б. Ёоцов, *Адам Мицкевич и Пенчо Славейков*, Полско-български преглед, 1934, кн. 1, s. 29–34; К. Вахнева, *Sen o eporoi. Na przykładzie wybranych przekładów poezji Adama Mickiewicza* [w:] *tejże*, „Nigdy nie jestem tylko tu...”. *Polsko-bułgarskie zbliżenia i konfrontacje*, Biblioteka Postscriptum Polonistycznego: Gnome, Katowice 2014, s. 9–39.

szyl Andrzej Pronaszko. W związku z tym wydarzeniem pojawił się zarówno teatralny wariant przekładu, jak i rok później przekład literacki *Dziadów*.

Spektakl opisany został w kronice *Latopis Bułgarskiego Teatru Narodowego (Летопис на Народния театър)*⁷ następującymi słowy: „Bułgaria jest jedynym krajem poza Polską, gdzie postawiono *Dziady* – przynajmniej do daty premiery”⁸. Przedstawienie w Sofii było czwartym z kolei po lwowskim (1932), wileńskim (1934) i warszawskim (1934), ale pierwszym poza granicami dawnej Rzeczypospolitej. Ma ono znaczenie historyczne zarówno dla niezwykle bogatej polskiej kroniki inscenizacji *Dziadów*, jak i dla bułgarskiej historii teatru, wielokrotnie oceniane jako wyjątkowe i niezapomniane wydarzenie.

Najpełniejszą jak dotąd i opartą na dokumentach wiedzę na temat przedstawienia – jak się zdaje – prezentuje rozdział książki Jerzego Timoszewicza „*Dziady*” w *inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie* (PIW 1970), odnoszący się do sofijskiej premiery widowiska. W Bułgarii inscenizację w kilku swoich artykułach zarysował i przeanalizował współczesny teatrolog Romeo Popiliew (Ромео Попилиев)⁹, jednakże brak w nich odniesienia do książki Timoszewicza. Bułgarski teatrolog z dobrą znajomością istoty rzeczy opisuje sytuację teatru polskiego i porównuje bułgarskie gorące spory estetyczne między koncepcjami dwóch reżyserów – Bułgara rosyjskiego pochodzenia Nikołaja Masalitinowa (Николай Масалитинов, 1880–1961), ojca założyciela bułgarskiej szkoły teatralnej, utrzymującego realistyczny psychologizm interpretacji, i Chrisana Sankowa (Хрисан Цанков, 1890–1971), twórcy ukierunkowanego na ekspresyjną stylistykę i teatr awangardy – często ujmowanych w porównaniu do Osterwy i Schillera¹⁰ w teatrze polskim.

Spektakl wpisał się w kontekst „otwierania” bułgarskiego teatru „na zewnątrz” w latach 30. XX wieku. O intensywności międzynarodowej orientacji teatru w tym okresie pisze także historyk teatru Nikołaj Jordanow (Николай Йорданов), zauważając, że

7 Zob. syntetyczny opis przedstawienia z wszystkimi uczestnikami oraz bibliografię recenzji: С. Гълбова, И. Гърчев, *Летопис на Народния театър „Иван Вазов” 1904–1970*, София: Наука и изкуство, 1971, s. 310–311.

8 Tamże, s. 310.

9 Р. Попилиев, „*Задушница*” на Мицкевич на сцената на Народния театър, София, 1937, „Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język – Literatura – Kultura” 2009, nr 6, s. 147–153; Р. Попилиев, *Народният театър 1918–1944, 100 години Народен театър*, ред. В. Стефанов и др., София: Дамян Янков, 2004, s. 153–154.

10 Zob. Р. Попилиев, „*Задушница*”..., dz. cyt., s. 148. Warto zauważyć, że w 1932 roku w czasopiśmie „Polsko-Bułgarski Przegląd” (z. 4) opublikowano dwa teksty dotyczące sytuacji teatru w Polsce i w Bułgarii. Pierwszy, przełożony z polskiego na bułgarski, to tekst W. Zawistowskiego pt. *Współczesny polski teatr. Inszenizacje* (s. 184–189), którego tłumaczem jest Christo Wakarelski, bułgarski tłumacz *Chłopów* Reymonta. Drugi artykuł, autorstwa Władymira Wassilewa, wieloletniego dyrektora Teatru Narodowego, nosi tytuł *Teatr bułgarski i repertuar bułgarski* (s. 190–197). Tekst przetłumaczono na język polski przez tłumacza z inicjałami St.T.

„najważniejszym aktem w tej międzynarodowej aktywności było zaproszenie reżysera Leona Schillera oraz malarza Andrzeja Pronaszki, wystawiających w Teatrze Narodowym jeden z emblematów polskiego romantyzmu”¹¹. Zdaniem Timoszewicza był to okres „ożywienia polsko-bułgarskich kontaktów kulturalnych, powodowany w dużej mierze inicjatywą ambasadora Tarnowskiego”¹².

Popiliew inscenizację *Dziadów* wpisuje także w kontekst międzynarodowego otwarcia bułgarskiego teatru, dodając, że wydarzenie to „w dużym stopniu udało się dzięki staraniom ówczesnego dyrektora Teatru Narodowego Borisa Jocowa¹³, polonisty i miłośnika polskiej literatury i kultury, w szczególności dzieł Mickiewicza”¹⁴. Bardziej konkretnie pisze o zasługach naszego wybitnego sławisty i polonisty Timoszewicza, podając na podstawie protokołu, że „1 października 1936 roku na posiedzeniu dyrekcji Teatru Narodowego w Sofii postanowiono z inicjatywy dyrektora Borysa Jocowa zaprosić Schillera i Pronaszkę, by wystawili w stolicy Bułgarii *Dziady*”¹⁵.

Według polskiego badacza inscenizacji *Dziadów* – Timoszewicza – Leon Schiller przybył do Bułgarii najprawdopodobniej pod koniec lutego i około 3 marca, miesiąc przed premierą, rozpoczęły się pierwsze próby, na których polski reżyser mógł poznać potencjał bułgarskich aktorów, ich „wielką uczuciowość, olbrzymi temperament, poczucie i potrzebę szerokiego gestu”¹⁶, co też doprowadziło do pewnych transformacji scenicznych. Jedna z ostatnich prób generalnych pozostawiła w nim niezatarte wspomnienie, bowiem „po północy nieoczekiwanie zaczął przybywać do sali coraz bardziej zwiększający się strumień widzów”. „Nastrój był taki, jaki zdarza się jedynie podczas wielkich narodowych uroczystości – pisał Schiller. – Zapanowała na widowni

11 Н. Йорданов, *Културна политика и развитие на театралната мрежа* [w:] *История на българския театър*, т. 4, *Българският театър между двете световни войни на XX в.*, София: Институт за изследване на изкуствата, 2011, s. 50.

12 Adam Tarnowski (1892–1956) – trzeci z kolei ambasador niepodległej Polski w Bułgarii, po bardzo pomyślnej dla rozwoju polsko-bułgarskich stosunków kadencji pierwszego ambasadora Tadeusza Grabowskiego (1918–1925) i kadencji Władysława Baranowskiego (1925–1930). Zasługi A. Tarnowskiego, przypadające na okres (1930–1941), są rzetelnie opisane w monografii: М. Карабелова, *Посланик Адам Тарновски и неговото дипломатическо пилигримство. Забравени дела, непубликувани документи и нашата памет за тях 1930–2014*, София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски” 2014.

13 Boris Jocow (1894–1945) – profesor, wybitny sławista, pracował w Pradze, Wiedniu i Warszawie, długoletni wykładowca na uniwersytecie sofijskim. Był dyrektorem Bułgarskiego Teatru Narodowego w latach 1936–1937. W latach 30. uczestniczył w redakcji czasopisma „Polsko-Bułgarski Przegląd”. Podczas II wojny światowej minister oświaty, po wojnie padł ofiarą władzy komunistycznej, został skazany na śmierć przez Pierwszy Sąd Ludowy w roku 1945, uniewinniony pośmiertnie w roku 1992.

14 Р. Попилиев, „Задушница”..., dz. cyt., s. 147.

15 J. Timoszewicz, „*Dziady*” w inscenizacji Leona Schillera. *Partytura i jej wykonanie*, Warszawa: PIW, 1970, s. 45.

16 Tamże, s. 49.

jakaś dziwna atmosfera tak wielkiej wzniosłości, jakiej nigdy w Polsce ani na próbach, ani na przedstawieniach nie oglądałem¹⁷.

Warto zwrócić uwagę również na moment oczekiwania na spektakl, przedstawiany w prasie bułgarskiej. W publikowanym w gazecie „Zarja” (Заря) anonsie czytamy, że jest on oczekiwany jako „prawdziwe wydarzenie teatralne”, ponieważ na scenie będzie przedstawione „jedno z najwybitniejszych dzieł literatury polskiej”¹⁸. Niektóre z ogółem ośmiu tekstów komentujących utwór Mickiewicza, jakie wyszły spod pióra tłumaczki Sławy Sztipliewej, ukazały się przed premierą (pozostałe wychodziły po niej w ciągu następnego roku) i pełniły funkcje przygotowujące bułgarskiego widza do spotkania z *Dziadami*. W pierwszym tekście, zapowiadającym widowisko teatralne, pod tytułem *Mickiewicz i jego testament w „Dziadach”*, autorka rozpoczyna swoje omówienie utworu motywem obrzędu.

Może na pierwszy rzut oka dziwnie brzmi fakt, że najbardziej wzniosłym polskim dziełem artystycznym są *Dziady*, a dla wielu, którzy tylko słyszeli o nim, jeszcze dziwniej zabrzmiałaby wiadomość, że będzie ono przedstawione na scenie naszego Teatru Narodowego. Lecz nie ma innej księgi z tak jasnym, moralnym i humanistycznym testamentem i w taki sposób popierającym lud, naród, jak to dzieło słowiańskiego geniusza. Jest to narodowa Ewangelia Polski¹⁹.

Przekład dzieła rozpoczęła Sztipliewa w czasie pisania jej pierwszego i poprzedzającego spektakl artykułu *Testament Mickiewicza w „Dziadach”* (przywoływany wyżej), w którym informuje także, że „wychodzi z druku przekład *Dziadów* od S. Sztipliewej”²⁰. Jak podaje Jerzy Timoszewicz, pojawił się problem związany ze zmianami w scenariuszu, który doprowadził do współpracy trzech tłumaczy: „Scenariusz wprawdzie uległ niewielkim modyfikacjom, ale były kłopoty z przekładem. Schiller odrzucił przekład Sztipliewej (jak się zdaje, tłumaczyła tylko wysłany uprzednio scenariusz), musiano go przerabiać i poprawiać”. Ostatecznie Schiller uznał przekład za „wzorowy”. „Dokonał go dr Andrejczyn, zresztą dr Uniwersytetu Jagiellońskiego, oraz pani Sława Sztipliewa, a oszlifował go wielki znawca rzeczy i stylisty pan Liliew”²¹. Ostatnie zdanie jest cytatem z wypowiedzi polskiego reżysera i daje jasną informację o uczestnikach tego przedsięwzięcia. Jak widać, był on pod wrażeniem świeżego polskiego tytułu doktorskiego Andrejczyna, a także znał zalety poety Nikołaja Liliewa, uważanego za jednego z najlepszych stylistów w literaturze bułgarskiej (lecz trzeba pamiętać, że w stylu poetyki symbolizmu).

Lubomir Andrejczyn (Любомир Андрейчин, 1910–1975) był wybitnym językoznawcą (otrzymał najwyższy stopień naukowy Bułgarskiej Akademii Nauk), bułgarką

17 Tamże.

18 Сл. Васев, *Голгота на славянството*, „Заря” 1937, nr 4675, s. 6.

19 С. Щиплиева, *Мицкевич и заветите му въ „Задушница”*, „Завети” 1937, кн. 2, s. 39.

20 Tamże.

21 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 45.

i polonistą, publicystą i tłumaczem (między innymi *Hymnów* Jana Kasprowicza²² i, we współautorstwie, *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza). Udział w przekładzie realizował świeżo po powrocie z Krakowa, gdzie w latach 1931–1936 zdobywał specjalizację, potem pracował jako lektor języka bułgarskiego, a w 1936 roku otrzymał stopień doktora filologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W programie spektaklu opublikowano tekst Andrejczyna – jak pisze Timoszewicz – „zapewne na podstawie rozmów z Schillerem, gdyż treść artykułu bardzo ściśle przylega do inscenizacji”²³.

Trudno dziś zrekonstruować przebieg wspólnej pracy tłumaczy i określić, w jakim stopniu brali udział w przekładzie Andrejczyna i Liliew. Więcej światła na stosunki i współpracę między Sztipliewą i Liliewem rzuca Adriana Kowaczewa w artykule *Odnalezione w przekładzie. Dora Gabe, Sława Sztiplijewa i Anastasija Ganczewa w redakcji „Przeglądu Polsko-Bułgarskiego”* (2013). Przeprowadzając kwerendę archiwów, natknęła się na zachowany list od Sztipliewej z końca 1936 roku, dotyczący przekładu *Dziadów*, w którym pisze ona:

Czy nie będzie dobrze, jeśli zakończony przeze mnie 15 b.m. przekład *Dziadów*, przekazany teraz panu Adrejczynowi do sprawdzania pod względem „poprawności filologicznej”, zostanie zredagowany także przez Pana, ponieważ przełożony jest wierszem? Tym bardziej, że zgodność filologiczna – to jedno, a przekład wierszem – co innego: każde słowo, które wcześniej wypadło, noszone falą wiersza, teraz powróci i przekształci [tłumaczenie], a możliwe, że z mojego przekładu nic nie pozostanie. Myślę, że słowo ostatnie należy do kogoś innego, kto porówna jedną i drugą redakcję. A może już [rękopis] jest przepisywany na maszynie. Niech się Pan tym zainteresuje²⁴.

Jak podaje Kowaczewa, dalsza historia redaktorskiej pomocy Liliewa nie do końca została udokumentowana, ale jej wyniki zostawiły ślad po latach, kiedy w roku 1955 wyszedł wyżej wspomniany tom dzieł wybranych Mickiewicza pod redakcją Petra Dinekowa. Nawet bez dopytywania się Sztipliewej redaktor uwzględnił w nim redakcję Liliewa. Fakt ten Kowaczewa wpisuje w krytyczny stosunek Dinekowa do przekładów Sztipliewej, przypominając, że właśnie on nie dopuścił do druku jej tłumaczenia *Pana Tadeusza*, dokonanego wcześniej niż wersja Błagi Dimitrowej. Warto dodać, że przekład Dimitrowej jest uważany do dziś za jedno z arcydzieł translatorskich²⁵.

Więcej światła na współpracę w przekładzie rzuciłoby porównanie książkowego wydania *Dziadów* ze scenariuszem, którego do tej chwili jednak nie udało się odnaleźć. Temat ten zasługuje na uwagę i opracowanie.

22 K. Bachniewa pisze o jego przekładach *Hymnów* w tekście *Znalezione w przekładzie. O bułgarskich tłumaczeniach „Hymnów” Jana Kasprowicza* [w:] tejsze, „*Nigdy nie jestem tylko tu...*”, dz. cyt., s. 39–150.

23 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 49.

24 A. Kowaczewa, *Odnalezione w przekładzie. Dora Gabe, Sława Sztiplijewa i Anastasija Ganczewa w redakcji „Przeglądu Polsko-Bułgarskiego”*, „Przekładanec” 2010, z. 2, s. 141–158.

25 Tamże, s. 151.

Trzeba zauważyć, że przekład scenariusza teatralnego był także poddany cenzurze. Musimy najpierw zwrócić uwagę na to, że Bułgaria pozostawała wtedy monarchią, panował Borys III z dynastii Koburgów. Jak zauważa Timoszewicz, „w carskiej Bułgarii cenzura obawiała się antycarskiego dramatu” i poprawki cenzora dotyczyły przede wszystkim jednego z najbardziej kluczowych dla tłumaczenia słów²⁶ – „car” z finału *Wielkiej Improwizacji*. Niedostatecznie kompromisowe zdało się cenzorowi słowo „tyran”, które było zastąpione tureckim wyrazem „basza” (başa), odnoszącym się do okresu niewoli tureckiej. W książkowym wariancie Sztipliewej pozostawiono wyraz „car”, a późniejsza tłumaczka, Błaga Dimitrowa, wybrała wariant „tyran”. Tłumaczenie tego wyrazu jest specyficzne, ponieważ w zasadzie słowo „car” nie ma tej negatywnej konotacji dla bułgarskiego odbiorcy, jaką ma dla polskiego, dlatego też Dimitrowa zastąpiła go słowem „tyran”.

Premiera spektaklu dała prawdziwą satysfakcję reżyserowi, miał on bowiem przed oczyma – jak pisze Timoszewicz – „wypełnioną po brzegi salę, która słuchała *Dziady* w jakimś nieomal religijnym skupieniu”²⁷. Chwalebnie i entuzjastycznie brzmiały liczne recenzje w prasie, które przedstawiają i cytują Timoszewicz i Popiliew. Bułgarski teatrolog zauważa, że na temat spektaklu ukazało się około 20 recenzji (choć w rzeczywistości jest ich około 30) i dodaje, że „prawie wszędzie spektakl był odnotowany jako wielkie wydarzenie w życiu bułgarskiego teatru [...], nierzadko dawano go jako przykład i wzór dla reżyserów bułgarskich”²⁸.

W takim stylu brzmi też jedna z najpochlebniejszych i precyzyjnych recenzji, napisana przez krytyka i wieloletniego dyrektora Teatru Narodowego Władymira Wasilewa, opublikowana pod tytułem „*Dziady*” w reżyserii *L. Schillera*:

Jeżeli uważnie patrzymy, musimy przyznać, że inscenizacja ta skierowała naszą uwagę ku takim formom sceniczności, które były znane u nas tylko teoretycznie. Uważam, że te nie zostaną niezauważone przez naszych reżyserów²⁹.

Opinie publikowano w różnego typu wydawnictwach: w prasie teatralnej, kulturalnej, literackiej, codziennej i tygodniowej. Różniły się one także ze względu na orientację estetyczną i ideową (lewicową czy prawicową, elitarną lub masową). Warto wymienić tu recenzję krytyka, publicysty i dziennikarza Jordana Badewa (Йордан Бадев, 1888–1944)³⁰ „*Dziady*” w *Teatrze Narodowym*, opublikowaną w największej gazecie „Zora” (Зора)³¹, czy polonisty Jordana Sliwopolskiego (Йордан Сливополски,

26 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 56

27 Cyt. za: J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 49.

28 P. Попилиев, „*Задушница*”..., dz. cyt., s. 149.

29 В. Василев, „*Задушница*” в режисурата на Л. Шилер, „Златогор” 1937, кн. 4, s. 184–188.

30 Jordan Badew, podobnie jak Borys Jocow, został zabity przez komunistów w roku 1944. Jego książki podczas komunistycznego reżimu zaliczono do tak zwanej szkodliwej literatury. Zrehabilitowany pośmiertnie w roku 1996.

31 Й. Бадев, „*Задушница*” в *Народния театър*, „Зора” 1937, nr 5338, s. 8.

1884–1969)³², znanego pod pseudonimem Piligrim (Пилигрим), oraz recenzję pisarza Emila Koralowa (Емил Коралов, 1906–1986) „*Dziady*” w wystawieniu Leona Schillera³³. Cykl artykułów napisał bułgarski dziennikarz, pisarz i polityk o orientacji komunistycznej Sławczo Wasew (Славчо Васев, 1906–1990), który sięgał w nich przede wszystkim do aspektów społecznych i masowych w związku z formą teatralną i publicznością. W jednej z nich (*Golgota Słowiaństwa*) został zapisany też wywiad ze scenografem Andrzejem Pronaszką (1888–1961)³⁴.

Zakres treściowy można podzielić na kilka grup zagadnień. Pierwszy krąg tematyczny dotyczył dzieła i autora; prawie wszystkie teksty rozpoczynały się bardzo pozytywną i chwalebnią oceną i analizą utworu romantycznego wieszczka. Chwalono genialne osiągnięcia utworu Mickiewicza, wyjaśniano kluczowe tematy polskie, historyczną sytuację Polaków, niewolę i martyrologię polską, oceniane we wszystkich tekstach jako bardzo bliskie Bułgarom. Część opinii zwracała uwagę na metafizyczny wymiar oraz na mistycyzm romantyczny. Drugi krąg tematów związany był z reżyserską koncepcją i scenografią, koncepcją monumentalnego teatru. Trzeci krąg obejmował grę bułgarskich aktorów. Czwarty krąg można odnieść do reakcji publiczności, do sposobu rozumienia, a także do interakcji między polskim i bułgarskim obrazem świata, gdzie pojawia się też dyskurs polemiczno-dyskusyjny.

Romeo Popiliew zauważył, że wśród tekstów można zobaczyć opinie krytyczne – niektórych autorów, głównie o orientacji lewicowej, którzy widzieli problem w mistycyzmie i mesjanizmie dramatu, rozumianych przez elitarnie audytorium, ale niezrozumiałych, jak twierdzą krytycy, przez szerszą publiczność. Inna trudność tkwiła według teatrologa w rozbieżności między polską i bułgarską tradycją obchodzenia obrzędu *Dziadów*.

Najbardziej zrozumiałe były w ocenach krytycznych walka i męki ludu polskiego. Teksty takie zostały ustrukturyzowane na zasadzie kontrowersji, opartej na łącznikach „lecz”, „jeżeli”, „ale”. Najpierw chwalono utwór, autora oraz dzieło reżysera i scenografa, po czym następowały wyjaśnienia, co w dramacie było niezrozumiałe dla publiczności, a potem pojawiała się zdanie typu:

I jeżeli by nie było tego skrajnego mistycyzmu, połączonego z katolicyzmem, który zajmuje tak duże i centralne miejsce w spektaklu, mielibyśmy pełen ducha walki poemat³⁵.

32 Й. Сливополски-Пилигрим, „*Задушница*”, *Български народен театър*, бр. 134–135, 1 V 1937, s. 2.

33 Е. Коралов, „*Задушница*” и постановката на Леон Шилер, „*Слово*” 1937, nr 4447, s. 4.

34 Publikacje S. Wasewa: *Golgota na славянството* (*Golgota Słowiaństwa*), „*Заря*” 1937, nr 4675, s. 6; *Общественост и изкуство в „Задушница”* (*Spółeczność i sztuka w „Dziadach”*), „*Предел*”, nr 1, s. 2; *Масовият театър – театър на бъдещето* (*Masowy teatr – teatr przyszłości*). „*Час*”, III, 1937, nr 31, s. 1, 4.

35 С. Васев, dz. cyt., s. 2.

Autor tej oceny, Sławczo Wasew, uważa, że charakterystyczny dla poety, dla romantyzmu i może dla stanu ducha polski mistycyzm (w epoce polskiej niewoli) utrudnił w Bułgarii przyjęcie przedstawienia.

W recenzji pisarza Emila Korałowa element mistycyzmu też jest poddany dyskusji, ale doprowadza go on do innego typu konkluzji. Autor najpierw zadaje pytanie, czy nie mógłby być odnaleziony „bardziej współczesny, realistyczny styl, podpowiedziany politycznymi i aktualnymi elementami epopei”, po czym sam odpowiada na pytanie w taki sposób:

Na pierwszy rzut oka myśli te są słuszne. Lecz jeżeli przyjrzymy się uważnie budowie poematu, jego syntetycznemu i symbolicznemu duchowi, który pojawia się nie jako cecha inscenizacji Schillera, a przede wszystkim samego poematu, to przekonamy się, że wszelki inny styl, który skierowałby *Dziady* ku czysto przedmiotowej, ziemskiej, realistycznej realizacji, zdławiłby wszystkie blaski jego ducha [...]. Trzeba pamiętać, że *Dziady* to nie jest zwykły dramat, konstruowany na podstawie zdarzeń i charakterów. Jego istota tkwi w duchu objawienia / wizji, w obrazach, które przekraczają ciasne ramy ziemskiego i codziennego życia³⁶.

Formuje się wyraźna sytuacja dyskusyjna. Świadom tego jest Władimir Wasilew, który już w pierwszym zdaniu swojego tekstu reaguje stanowczo na jakby zaniżające rangę wydarzenia komentarze i deklaruje wprost:

Zupełnie nieważne, jak będzie przyjmowane przez publiczność wielkie dzieło Mickiewicza. Wystawienie *Dziadów* w Teatrze Narodowym jest faktem o takim znaczeniu, że musi być ocenione w swoim samoistnym znaczeniu³⁷.

Po tym wstępnym osądzie Wasilew rzetelnie analizuje scalającą cały spektakl sceniczną logikę, opartą na pomyślnej reżyserskiej koncepcji, odpowiadającej przenikliwemu zrozumieniu specyfiki refleksji, poetyki i kompozycji utworu:

Fragmentaryczność ich budowy [*Dziadów* – M.G.] powstaje z rozmachu szukającego i bardzo wymagającego ducha, który w różnych momentach dotyka bytu, historii, warunków socjalnych, [...] żeby wznieść się do wysokości objawienia moralnego w płomiennym locie³⁸.

Można podsumować, że ze względu na realizację artystyczną i kompozycję całościową oceniono spektakl jako bardzo udany i wystawiony na wysokim poziomie.

Wśród licznych głosów pojawiających się w prasie tylko jeden zwrócił uwagę na przekład. Jest to recenzja bułgarskiego pisarza i dziennikarza Jordana Sliwopolskiego (Pilgrim), który pisze tak:

36 E. Коралов, dz. cyt., s. 4.

37 B. Василев, dz. cyt., s. 184.

38 Tamże, s. 184–185.

O przekładzie Sł. Sztypliewej i L. Andrejczyna nie mógłbym powiedzieć nic konkretnego, ponieważ nie mam go w rękach, ale zdaje mi się, że jest zniwelowany w najmocniejszych miejscach, ponieważ nie odnaleziono stosownego poetyckiego wyrazu w języku bułgarskim³⁹.

Sliwopolski wypowiada się o spektaklu również z perspektywy wcześniejszego kontaktu z dramatem Mickiewicza, miał bowiem do niego dostęp podczas studiów we Lwowie. Poznał dzieło przed wybuchem I wojny światowej, kiedy Polska nie była jeszcze wolna, ale – jak przyznaje – „mimo niewoli, kultura Polski była zawsze na wysokim poziomie”:

Gdy tłumaczyłem dla siebie *Improwizację* Konrada, podziwiałem jej burzliwą moc i piękno poetyckie. Dlatego zachowałem ją w sercu. Nigdy nie przypuszczałem, że dzieło to mógłbym oglądać na naszej scenie. Lecz zdarzają się cuda. Dzięki dyrektorowi Teatru – profesorowi Borisowi Jocowowi, doskonałemu znawcy literatur słowiańskich, mieliśmy szczęście zobaczyć na scenie to wielkie arcydzieło, co więcej – wystawione przez utalentowanego polskiego reżysera Schillera, który dał nam wyjątkowy, rzadko spotykany spektakl i przemienił w Polaków naszych aktorów⁴⁰.

Ta ocena daje sporo do myślenia – widać w niej najbardziej typowe reakcje, które wzbudził spektakl – zachwyt nad dziełem, autorem i reżyserem, refleksje nad twórczą emanacją polskiego losu (historycznego i kulturalnego) w utworze oraz w natchnionej utworem i odpowiadającej utworowi reżyserskiej koncepcji, bliższe nam z powodu niewoli i walki, których sami doświadczyliśmy. Robi wrażenie szczególnie uwaga o tym, że reżyser „przemienił bułgarskich aktorów w Polaków”, co brzmi z jednej strony jak formuła pomyślnego polsko-bułgarskiej symbiozy twórczej, z drugiej – jako wyraz doskonałego wcielenia się w rolę.

Jedną z najlepszych stron spektaklu to rzeczywiście gra aktorów. W rolę Gustawa-Konrada wcielił się znakomity bułgarski aktor Borys Michajłow, znany ze swojej wyjątkowej techniki wykonawczej, która bardzo pasowała do obrazu bohatera. Prawie każda recenzja w prasie chwaliła jego grę. Według Emila Korałowa Michajłow pokazał niezwykle rzadką dramatyczną siłę. Dimow zauważył:

Borys Michajłow jako Gustaw-Konrad jest w apogeum swojego scenicznego mistrzostwa. Stworzył on monumentalną postać bohatera poematu, nasyconą pełnym dramatyзмом, złożoną psychologicznie⁴¹.

Grę aktorską i wewnętrzną organizację Michajłowa Władimir Wasilew określił jako niezwykle, „jego głos świstał i grzmiał, potem cichł”⁴², stany wewnętrzne odci-

39 Ѐ. Сливополски-Пилигримъ, „Задушница”..., dz. cyt., s. 2.

40 Тамже.

41 Стр. Димов, „Задушница” в Народния театър, „Народен театър” 1937, nr 52, s. 1.

42 В. Василев, dz. cyt., s. 187.

skały różne rysy twarzy, doprowadzały do różnego wyrazu oczu, pozy ciała też były całkiem poddane dynamice roli. Jego gra zdominowała duchowy obraz całego dramatu, długo po premierze spektaklu o niej mówiono. Malarz Deczko Uzunow (Дечко Узунов, 1899–1986) namalował portret aktora w roli Gustawa-Konrada (Jerzy Timoszewicz analizował ten portret w cytowanej monografii). O Borysie Mihajłowie i jego lekcjach dla młodych aktorów możemy poczytać we wspomnieniach aktora Dragomira Szopowa, który dużo nauczył się od niego, a jeszcze w dzieciństwie w swoim domu słuchał rozmów o jego grze (ponieważ jego rodzice znali osobiście aktora). Zwracano uwagę na energię, którą włożył w dramat, oraz na jego wygląd: był spocony, a jego biała koszula mokra i przyklepiona do ciała⁴³.

Nie tylko gra Borysa Michajłowa była wysoko oceniana. Niemało uwagi poświęcono grze Iwana Dimowa (ksiądz Piotr), Konstantyna Kisimowa (Guślarz), Zorki Iwanowej w roli Maryli. Są to wielkie nazwiska bułgarskiego teatru, symbole jego historii. Trzeba dodać, że kompozytor muzyki do spektaklu też należy do złotych postaci naszej kultury, bowiem to sam Lubomir Pipkow (Любомир Пипков, 1904–1974), znany autor muzyki operowej, symfonicznej i koncertowej.

Nie mniej uwagi poświęcono scenografii spektaklu, która też wywołała zachwyt i wysokie oceny, dobrze zrozumiano jej konstrukcje, symbole trzech krzyży (uznawane w recenzjach jako symbole trzech zaborów Polski), ciemną i jasną część sceny. W prasie opublikowano dwa wywiady z Andrzejem Pronaszką, w których szczególnie wyjaśnił on nie tylko zasady swojej scenografii *Dziadów*, ale też koncepcyjne projekty: ogromnego i masowego, ruchomego i symultanicznego teatru⁴⁴. Po spotkaniach zostały zdjęcia, a scenografowi zrobił serię portretów karykaturzysta Angel Wylczanow (Ангел Вълчанов).

O decydującym wpływie spektaklu mówi wyraźnie też los bułgarskiego pisarza i reżysera Władimira Polanowa (1899–1988), który właśnie pod wrażeniem tego dramatu podjął decyzję o podjęciu specjalizacji u Leona Schillera – został jego uczniem. Pisze o tym polski bułgarysta i tłumacz Wojciech Gałązka:

[...] dużo mówił o warszawskich teatrach w okresie 1938–1939, kiedy był stypendystą w Państwowym Instytucie Teatralnym w Warszawie, a także o Leonie Schillerze, którego sofijskie wystawienie *Dziadów* natchnęło go do takiego stopnia, że bardzo szybko podjął decyzję o wyjeździe do Polski, żeby tam się specjalizować. [...] Wciąż mam przed sobą maszynopis jego wspomnień z Warszawy, związany z teatrem, pod tytułem *Teatry warszawskie 1938–1939*; myślę, że do tej chwili nieopublikowany. Daje on świadectwo o jego poglądach na teatr⁴⁵.

43 Д. Шопов, Т. Корувев, *Не можем да излъжем живота* (wywiad z aktorem Dragomirem Szopowem) [w:] Т. Симеонов, *Светът в 1938*, Будапеща: Press Publika, 2008, s. 123.

44 Omawiany wywiad jest częścią cytowanego wyżej tekstu S. Wasewa *Golgota Słowiaństwa*.

45 В. Галонзка, *Владимир Полянов в спомените на полския българист Войчех Галонска*, „Литературен вестник” 2018, nr 22, s. 13.

Timoszewicz zauważa, że ocena spektaklu stanowczo zmieniła się 20 lat później, kiedy inscenizacja Schillera mogła być odczytana jako napiętnowana przez „zgniły” zachodni wpływ i kiedy to dominująca strategia teatralna była związana z reżyserią Nikołaja Massalitinowa – najwybitniejszego aktora i reżysera bułgarskiego pierwszej połowy XX wieku. Sam Massalitinow wypowiedział się, że teatralne pomysły tak wybitnego reżysera jak Schiller niestety nie miały w Bułgarii naśladowców. Ale okazuje się, że autor opinii jednak wyraził przeciwne zdanie.

Dla Massalitinowa – ucznia Stanisławskiego i w młodości jednego z wybitniejszych aktorów MchAT-u [Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny] – pisze Timoszewicz – Schiller był zapewne „zachodnim dekadentem” – ale czy rzeczywiście inscenizacja *Dziadów* w Sofii nie pozostawiła śladów w teatrze bułgarskim? W parę lat po *Dziadach* Massalitinow wystawił w Sofii *Hamleta* – znajdziemy tam wielkie krzyże stojące na tle czarnego nieba, po którym płyną chmury⁴⁶.

Książkowe wydanie przekładu

Oczywiście te krzyże stały się symbolem inscenizacji, a także jej wpływu. W następnym roku po spektaklu wyszedł wspomniany wyżej pełny przekład utworu w tłumaczeniu Sławy Sztipliewej (choć nie możemy być do końca pewni, czy w niektórych miejscach nie ma śladów redakcji Nikołaja Liliewa). Na okładce widać szkic sceny teatralnej z trzema krzyżami. Wydanie jest dedykowane Bojanowi Penewowi (1882–1927), człowiekowi o znamienitych zasługach dla recepcji kultury polskiej w Bułgarii oraz niepodważalnej roli w stosunkach polsko-bułgarskich, autorowi najważniejszych tekstów, przede wszystkim o literaturze romantycznej. Swemu nauczycielowi tłumaczka dedykowała przekład następującymi słowami: „Pamięci Bojana Penewa, tego, który odsłonił dla nas Ziemię Obiecaną poezji – polskiego romantyzmu – który spokrewnił nas z pięknem, etycznym majestatem i głębią polskiego słowa, poświęcam mój przekład”. Spektakl, który doprowadził do przetłumaczenia dzieła Mickiewicza, odbył się 10 lat po śmierci Penewa.

Widać ogromną energię i zaangażowanie Sławy Sztipliewej, która nie tylko przełożyła *Dziady*, lecz także napisała o nich kilka artykułów krytycznoliterackich, aby poinformować odbiorców o przygotowanym dziele i dać główne klucze do jego zrozumienia. Sześć z tych ośmiu tekstów dołączyła do rok później wydanego przekładu, zauważając, że „są to artykuły pisane dla bułgarskich czasopism i gazet przez tłumaczkę z okazji wystawienia *Dziadów* w Bułgarskim Teatrze Narodowym – Sofia – kwiecień 1937 roku”⁴⁷. W taki sposób spełniły one podwójną rolę: po pierwsze – były formą wczesnego zapoznania ze spektaklem, po drugie – komentującym i wyjaśniającym utwór tekstem, który stał się integralną częścią wydania.

46 J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 55.

47 С. Щиплиева, *Пояснителни бележки, Адамъ Мицкевичъ, „Задушница”*, прев. С. Щиплиева, София: Гутенберг, 1938, s. 263.

Trzeba przyznać, że tłumaczka jest bardzo dobrą znawczynią utworu, autora i specyfiki polskiej literatury. Jej teksty o *Dziadach* odznaczają się przenikliwością. Czytamy artykuły o następujących tytułach: *Testament Mickiewicza*, *Mickiewicz i jego miłość młodzieńcza w „Dziadach”*, *Kobiece postacie w Dziadach*, *Moralny geniusz Słowiaństwa*, *„Dziady” – wiosna narodu*, *Na drodze do Rosji*, *Polskie walki o wyzwolenie*, *Pod jarzmem Iwana Wazowa i „Dziady”*. Tylko pierwszy i ostatni z przywołanych tutaj artykułów nie są opublikowane jako teksty w formie książkowej, wymieniono jedynie ich tytuły i miejsca publikacji.

Najczęściej określano jej tłumaczenie *Dziadów* jako słabe. Jako niepoetycki, niejasny i niesięgający do głębi utworu określa przekład bułgarski polonista i sławista Bojan Biolczew⁴⁸. W sposób podobny wypowiada się on o pełnym przekładzie *Konrada Wallenroda*, wydanego w roku 1911 w tłumaczeniu Christo Kesjakowa, jednego z pierwszych, którzy tłumaczyli (i to bardzo aktywnie i entuzjastycznie) poezję Mickiewicza z polskiego oryginału. Patrząc na oceny Biolczewa, można zauważyć, że lepsze przekłady są dziełem uznanych twórców, a słabsze zrobili tłumacze, którzy chociaż pisali wiersze, ale nie wykazali się jako poeci (tak było z Kesjakowem i Sztipliewą). Oczywiście, jak ujawnił cytowany list do Nikołaja Liliewa, tłumaczka czuła, że potrzebuje pomocy w szlifowaniu poetyckiego tekstu.

Jej pozycję w historii przekładów Mickiewicza nadwyrężyła też konkurencja z Błagą Dimitrową, młodszą od niej, niezwykle utalentowaną pisarką i poetką, porównywaną do Wisławy Szymborskiej czy Czesława Miłosza. Naturalne jest zatem, że przekład *Wielkiej Improwizacji* autorstwa Błagi Dimitrowej uznaje się za lepszy niż tłumaczenie Sztipliewej, że odnosi się on do zupełnie innych walorów i jest arcydziełem sztuki przekładu. Konkurencja nie była w tym przypadku równa. Musimy także zdać sobie sprawę, że od lat 30. do 50. język bułgarski stanowczo się zmienił i język przekładu *Dziadów* Sztipliewej był według nowych standardów trochę przestarzały, chociaż *Pana Tadeusza* tłumaczyła w tym samym czasie, co Dimitrowa. W niedawno prowadzonej rozmowie z Kaliną Bachnewą, po świeżej lekturze zachowanego w archiwum przekładu *Pana Tadeusza*, wypowiedziała się, że poczuła brak poetyckiego talentu u Sztipliewej.

W ramach niniejszego artykułu nie podejmuję się przeprowadzenia rzetelnej analizy przekładu Sztipliewej ani porównania go z tekstem Dimitrowej. Wydaje się, że w przekładzie *Dziadów* są dobre miejsca i pomyślnie przetłumaczone fragmenty. Nie jestem jednak pewna, czy tam też nie ma śladu redakcji Liliewa. Uważam, że jej sytuacja rodzi pytania dotyczące różnych czynników i elementów tłumaczenia, redakcji i autorstwa, nad którymi można dodatkowo się zatrzymać.

Do niedawna Sztipliewa była niemal zapomnianą sławistką, tłumaczką i pisarką, często krytykowaną za poetycką słabość jej przekładów. W pierwszych dekadach XXI wieku, przede wszystkim w związku z problematyką *gender*, pojawiły się refleksje

48 B. Биолчев, *Отвъд мита*, dz. cyt., s. 248–249.

nad jej twórczością, rehabilitacja dorobku jako tłumaczki, pisarki i poetki⁴⁹, widoczne na stronie czasopisma elektronicznego „Klub Literacki” (Литературен клуб)⁵⁰ oraz w cytowanym artykule Adrian Kowaczewej pod tytułem *Odnalezione w przekładzie. Dora Gabe, Sława Sztipliewa i Anastasija Ganczewa*, opublikowanym na łamach „Przeglądu Polsko-Bułgarskiego” (Полско-български преглед, 1919–1935). W wymienionym tekście kładziono nacisk przede wszystkim na dyskurs piszącej i dążącej do emancypacji kobiety w okresie międzywojennym, kiedy wychodziło najznaczniejsze do dziś czasopismo „Przegląd Polsko-Bułgarski”. Kowaczewa przedstawia jej sytuację życiową, umysłową i twórczą, docierając do bardzo poważnych i istotnych konkluzji w związku z transformacją jej pozycji pisarskiej, uważając, że wychodzi poza stereotyp recepcji, który wtedy panował i który w dużej mierze był określany przez jej nauczyciela Bojana Penewa jako nacjonalistyczny⁵¹.

Wśród przekładów Sztipliewej są między innymi: *Laur olimpijski* (Олимпийски лавър) Kazimierza Wierzyńskiego (1936), *Ballady bohaterkie* (Юнашки балади) Kazimierzy Iłłakowiczówny (1936), wiersze Kazimierza Brodzińskiego i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1936), a także niewydany *Pan Tadeusz*, który nie wytrzymał konkurencji z tłumaczeniem Błagi Dimitrowej, niewydane tomy *Trylogii* Henryka Sienkiewicza oraz przekłady wierszy wspomnianych poetów, które także się nie ukazały. Warto pracować dziś nad jej archiwum. W tym celu zwróciłam się o pomoc do prof. Kaliny Bahnewej, z którą już wcześniej rozmawialiśmy dużo na temat dorobku i biografii Sztipliewej. Obie zwróciłyśmy uwagę na maszynopis pod tytułem *Wspomnienia*, w którym można przeczytać o jej predyspozycji do recytacji i gry teatralnej, które oczywiście też stały się powodem sięgnięcia po *Dziady*.

Byłam – zdradza – deklamatorką pierwszej rangi. Występowałam razem z Adreaną Budewską w Teatrze Narodowym. [...] Profesor estetyki dr Krystew mówił, że jestem najstosowniejszą do roli Ceny z dramatu Petka Todorowa *Smocze wesele* (Змейова сватба, 1910)⁵².

Predyspozycję dramaturgiczną Sztipliewej uzmysławiają jej autorskie dramaty – *Listy Apolinarii* (nagroda w konkursie Teatru Narodowego) oraz *Wiosna w monasterze* (Пролет в манастира) i *Paisjusz* (Паусий), poświęcone działaczom bułgarskiego odrodzenia.

49 Originalna twórczość Sztipliewej (około 10 książek) to głównie poezja i dramaty.

50 Zob. teksty Sztipliewej oraz informację o niej na stronie czasopisma „Литературен клуб” 2016, nr 82, 85, 89; <https://literaturesviat.com/?p=117483> [dostęp: 12.02.2019].

51 Zob. A. Kowaczewa, dz. cyt., s. 153.

52 Спомени за: моите успехи в литературния живот, Арх. единица инв. Номер А 837/80, Архивум Слavy Sztipliewej, Narodowe Muzeum Literatury w Sofii. Wyrażam wdzięczność polonistce prof. Kalinie Bahnewej za pomoc w korzystaniu z materiałów archiwalnych oraz za rozmowę dotyczącą obecnego archiwum, a także pracownikom Instytutu Literackiego.

Co pewne, całość *Dziadów* czeka na nowy albo odnowiony przekład i nowoczesne wydanie. Nie jest zresztą niemożliwy pełny przekład utworu, który byłby zarazem aktualizacją, redakcją, jak i poprawioną wersją przekładu książkowego Sztipliewej i *Wielkiej Improwizacji* Błagi Dimitrowej. Autorstwo takiego przekładu byłoby więc potrójne.

Wiemy także, że wybitna bułgarska tłumaczka Wera Deyanowa (tłumaczka poezji Miłosza, Herberta, Krynickiego, Lipskiej) odbyła rozmowę z Błagą Dimitrową, która zostawiła jej w testamencie prośbę o nowe tłumaczenie całości dzieła⁵³.

Bułgarskie inscenizacje *Dziadów* – ciąg dalszy

Przekłady *Dziadów* mają swoją kontynuację na bułgarskiej scenie teatralnej. W opinii aktorów *Wielka Improwizacja* stała się monologiem o nie mniejszej mocy scenicznej od monologu Hamleta Szekspira. Inscenizacja Leona Schillera nie pozostała jedynym polskim przedsięwzięciem reżyserskim, które odcisnęło ślad tego dramatu w teatrze bułgarskim. Nie mniej znaczące polskie reżyserskie wersje z drugiej połowy XX wieku odnalazły drogi do naszego teatru. Jedna z nich łączy się z bułgarskim uczniem Kazimierza Dejmka i Jerzego Grotowskiego – reżyserem Nikołajem Georgiewem. Jest on założycielem sofijskiego teatru uniwersyteckiego, zamkniętego z powodów ideologicznych po bardzo symbolicznej dla historii inscenizacji *Dziadów* z 1968 roku, kiedy to właśnie wystawienie Dejmka z premierą w 1967 roku doprowadziło do wydarzeń marcowych w Polsce.

W wywiadzie udzielonym specjalnie dla celów niniejszego artykułu [zob. Aneks] Nikołaj Georgiew podkreśla, że nastąpiło to po jego powrocie z Polski, gdzie wówczas studiował u Dejmka, będąc jego asystentem razem z Janem Grzegorzewskim, kolejnym reżyserem, który wystawiał *Dziady*. Po powrocie do kraju, zamiast należnego mu ze względu na kwalifikacje miejsca w teatrze, Georgiew otrzymał zakaz pracy ze studentami, a teatr zamknięto. Dzięki pomocy polonisty Bojana Biolczewa, rektora Uniwersytetu Sofijskiego w latach 1999–2007, po 30 latach od zamknięcia teatr reaktywowano pod nazwą Teatr Laboratorium Alma Alter (@лма @лтер) i do dziś sytuuje się on w bardzo ważnym miejscu w kulturze teatralnej Bułgarii. Jego reżyserem jest Nikołaj Georgiew, a asystentem reżysera dr Petja Josyfowa, autorka doktoratu i książki o teatrze Grotowskiego, aktorka i choreografka, która – jak powiada Georgiew – „zna teatr od wewnątrz”.

W 2009 roku znaczącym wydarzeniem w reaktywowanym teatrze było wystawienie improwizacji *Dziadów* w reżyserii Georgiewa, poświęcone Grotowskiemu, pod tytułem *Zaduszki – pewna możliwa improwizacja* (*Задушница – една възможна импровизация*). Spektakl rozpoczynał się przed bramą Uniwersytetu Sofijskiego. W prasie czytamy:

53 Informację tę podała mi Kalina Bahnewa; osobiście rozmawiałam z tłumaczką i ona ten fakt potwierdziła.

Ze świecą w ręce, leżąc przed wejściem, w akompaniamencie dźwięków z dwojga skrzy piec, trupa @лма @лтер wita swoich gości. [...] Ich awangardowe podejście, aby publiczność uczynić częścią spektaklu, pozbawiając ją tradycyjnej roli statycznego obserwatora, wzmacnia zastraszające emocje i uzupełnia czucia zmysłów. Dynamika spektaklu ani przez chwilę nie traci swojej koncentracji, ani przez chwilę nie dekoncentrujesz swych myśli, ponieważ chcesz zobaczyć jeszcze więcej i więcej, dowiedzieć się, co się dalej wydarzy, i tak do ostatniej chwili. [...] Nie możesz opowiedzieć tego, co widziałeś, musisz to osobiście przeżyć, doświadczyć tego sam, indywidualnie oraz wspólnie z innymi. Robi wrażenie choreografia, która zmusza do wstrzymania oddechu, i to niezwykle mistrzostwo gry aktorskiej, jakie wciąga cię do końca, towarzysząc ogólnej atmosferze sztuki. To pokazał Teatr Laboratorium⁵⁴.

Jak twierdzi reżyser, u podstaw spektaklu znalazła się zarówno jego dawna fascynacja utworem i inscenizacją wykonaną przez Dejmka, Grzegorzewskiego, jak i telewizyjny spektakl Jana Englerta, do którego Georgiew wysłał bezpośrednie zaproszenie. Kiedy Englert odmówił przyjazdu (z powodu obciążenia obowiązkami), reżyser stworzył obrazy będące reprezentacją nie tylko bohaterów dramatu, ale i aktorów, którzy swoje role odgrywali. Spektakl na długo zapadł w pamięć.

Kilka lat później, w roku 2014, Georgiew wyreżyserował kolejną odsłonę *Wielkiej Improwizacji* pod tytułem *Aktor-książę (Акторът-принц)*, gdzie nowym bułgarskim Konradem został jego uczeń Georgi Arsow. W spektaklu tekst Adama Mickiewicza połączono z tekstem Adama Georgiewa, współczesnego czeskiego pisarza pochodzenia bułgarskiego, żeby wzmocnić i zaktualizować „monologiczny dialog” z Bogiem, zadać nowe pytania, otrzymać nowe odpowiedzi.

Jak zauważa w wywiadzie Georgiew, *Dziady* zawsze w nim były, w ukryciu recytował słowa Konrada. Po przeczytaniu wywiadu z Georgiewem możemy uświadomić sobie, że ponad wszystkimi reżyserami, którzy ukierunkowali go na ten utwór, najważniejszy stał się właśnie on – Adam Mickiewicz. Moglibyśmy na zakończenie powiedzieć, że *Dziady* wciąż żyją na deskach bułgarskiego teatru, przenikają go głęboko, dążąc do kolejnych wcieleń. Przedstawione w artykule fakty o tym przekonują.

Nieśmiało dodam, że w roku 1998 w naszym studenckim teatrze wystawiliśmy *Balladę o jeziorze*, poświęconą twórczości Mickiewicza. Wygłoszony został monolog Konrada, jego psychomachię i spór z Bogiem przedstawiliśmy na dwa sposoby – najpierw choreograficznie jako taniec bojowy z mieczem i niewidzialnym wrogiem, potem następował monolog. Pamiętam do dziś studentkę, która recytowała i grała z ogromnym natchnieniem. Grała oczywiście męską rolę, odsyłając do spotykanego u autora *Grażyny* fenomenu transformacji ról.

54 *Една възможна импровизация по „ЗАДУШНИЦА” на Адам Мицкевич’се роди на сцената на @лма @лтер*, „Свободен вестник”, неделя, юни 21, 2009, http://svobodenvestnik.blogspot.com/2009/06/blog-post_3394.html [dostęp: 12.02.2019].

Aneks

„Długo przeżywałem w sobie *Dziady*”.
Wywiad z reżyserem Nikołajem Georgiewem⁵⁵

1. *Był Pan szkolony przez wybitnych polskich reżyserów – Dejmkę i Grotowskiego. Czego Pana nauczyli i co otrzymał Pan od każdego z nich, a także jak wykorzystał Pan tę wiedzę we własnym świecie reżyserskim?*

Dziękuję za to przepiękne słowo „szkolony”, ponieważ trafiła Pani w dziesiątkę. Tak, było to pewne szkolenie, tak jak szkolono się kiedyś u mistrzów, artystów, muzyków i przechodziło się przez hierarchię cechową – uczeń, czeladnik, mistrz. Tak, to była bardzo praktyczna nauka, która być może ma znaczenie dla utworzonego przeze mnie kierunku „Teatr autorski” w 2008 roku, w którym szkolenie jest podobne do tego, przez które przeszedłem w Polsce.

Będąc studentami warszawskiej Akademii Teatralnej przez czteroletni okres nauki, ja i moi koledzy mieliśmy obowiązek odbyć staż jako asystenci reżysera, pracując z wybitnymi reżyserami warszawskich teatrów. Najwyraźniej mi się poszczęściło, ponieważ zostałem przydzielony wielkiemu Kazimierzowi Dejmkowi. Muszę natomiast wspomnieć, iż moje szczęście się podwoiło, ponieważ wraz ze mną jako asystenta Dejmkę przydzielono mojemu kolegę Jerzego Grzegorzewskiego, który w rezultacie został jednym z największych polskich reżyserów, mógłbym nawet powiedzieć, że został drugim Dejmkim.

Dejmek zgromadził w Teatrze Narodowym trupę wielkich aktorów, kontynuujących naukę w jego inscenizacjach, w których umieszczał aktora na pierwszym planie i osiągał swoje teatralne cele, inspiracje poprzez postać aktora. On nie był z tych nowoczesnych reżyserów z „nawykami”. Był prawdziwym reżyserem. Ale nie tylko był reżyserem – był autorem filozofii spektaklu, budowy jego dramaturgii, a nie tylko twórcą sztuki. Jego inscenizacje były wydarzeniami w życiu teatralnym Polski. To doprowadziło go do tego nieprawdopodobnego, niezwykle ważnego wydarzenia – wystawienia *Dziadów* w listopadzie 1967 roku. Pamiętam, że wówczas jego spektakl dosłownie zderzył kulturę i politykę i odegrał kluczową rolę w powstałej sytuacji. Wtedy naród polski oddał na niego swój głos i podniósł go do rangi ministra kultury.

Przejście do Jerzego Grotowskiego było swoistym prezentem od mojego profesora w Akademii, Bohdana Korzeniewskiego, który po moim egzaminie reżyserskim skierował mnie do rozpoczynającego działalność Jerzego Grotowskiego i dał mi rekomendację. Sam Bohdan Korzeniewski wyraził swoje poparcie dla Grotowskiego w jego zderzeniu z władzami rządzącymi. Komunikacja z Grotowskim była nie tyle nauką, ile przygodą, podróżą w przyszłość teatru. On, podobnie jak Dejmek, traktował aktora jako autora na scenie, ale nie jako aktora-wykonawcę, lecz jako czło-

55 Wywiad przeprowadziła Margreta Grigorova, a z języka bułgarskiego przełożyła Weronika Szwedek.

wieka-aktora. Tak więc dokonał totalnej rewolucji i stworzył przed teatrem światowym pewnego rodzaju duchowe pole spotkania, które przekształciło teatr w liturgię zbiorowego wydarzenia wiary.

2. *Co oni otrzymali od Pana?*

Co uczeń może dać swojemu nauczycielowi? Zachwyt i poświęcenie, podziw i upojenie talentem. Dzisiaj, kiedy moi uczniowie stoją naprzeciw mnie i widzę, że podążają za mną, a zwłaszcza gdy widzę, że są kilka kroków przede mną, uważam to za nagrodę. To zostało mi po moich nauczycielach.

3. *Jak postrzegali Bułgarię, bułgarską kulturę i teatr? A związek między teatrem i społeczeństwem, teatrem i działalnością opozycyjną?*

Często, gdy żartujemy, wspominamy przypadek, gdy bułgarski cyrk państwowy odwiedził Polskę i w tym czasie Peter Brook był na szkoleniu u Grotowskiego. Brook został wysłany, aby obejrzeć występ cyrku, a następnie napisać artykuł. Jeszcze długo i obszernie opowiadał, jak bułgarski cyrk w tamtym czasie wciela w życie zasady Grotowskiego. Może Pani sobie wyobrazić tę sytuację. Jeśli chodzi o Dejmka, zawsze odnosiłem wrażenie, że kiedy mówiło się o moim kraju, łagodnie się uśmiechał i budził we mnie pewne zaufanie i poczucie własnej wartości.

4. *W wywiadzie dla Emila Milewa powiedział Pan, że w 1968 roku popełnił Pan „gafę” w jednej ze swoich ostrych sztuk w stworzonym przez Pana teatrze uniwersyteckim, dlatego zakazano Panu pracy ze studentami, a jeden z teatralnych kierowników powiedział Panu bezpośrednio: „Pośpiesz się zapomnieć o wszystkim, czego nauczyłeś się w Polsce”. Czy miało to związek z wpływem Dejmka i wyreżyserowanymi przez niego w listopadzie 1967 roku „Dziadami”, które są podłożem polskich wydarzeń z marca 1968 roku?*

Kiedy ukończyłem studia i wróciłem do Bułgarii, kolega Molewski, ówczesny kierownik teatru, poinformował mnie, że otrzymał list z warszawskiej Akademii Teatralnej, zalecający, abym rozwijał zdobyte w niej umiejętności. Następnie kolega Molewski podarł list i powiedział, że dobrze byłoby, gdybym zapomniał o tym, czego nauczyłem się w Polsce i skierują mnie do dużego bułgarskiego teatru w Plewen, abym nauczył się, jak się robi dobry teatr.

Po przepracowanych tam obowiązkowych trzech latach i powrocie do Sofii założyłem Teatr Uniwersytecki „Bim Bom” (nazwę wzięliśmy od teatru uniwersyteckiego w Gdańsku, zapożyczyliśmy też wiele materiałów dramatycznych z jego produkcji). Na premierze, podczas antraktu, zostałem wezwany do biura sekretarza organizacji partyjnej, który poprosił mnie o przerwanie przedstawienia. Nie było to możliwe. Atmosfera w sali, temperatura wśród publiczności i euforia studentów były ogromne. Poza tym nie wyobrażałem sobie, że mogę przerwać spektakl. Odmówiłem. Po przedstawieniu publika i aktorzy udali się razem do Studenckiego Miasta⁵⁶, aby zaprotestować. Następnego dnia zabroniono mi pracy ze studentami. Był to rok 1968.

56 Studenckie Miasto – kompleks mieszkalny w południowo-wschodniej Sofii.

Nadal pamiętam tekst z tamtej inscenizacji, który prawdopodobnie był problematyczny, ale jest aktualny do dziś: „Rada Akademicka. Profesor mówi: Koledzy, okazuje się, że nasza teza nie odpowiada rzeczywistości. Długa cisza. Inny profesor: Zmieńmy tezę. Długa cisza. Inny profesor: Zmieńmy rzeczywistość. Długa cisza. Inny profesor: Czy nie najlepiej jest zmienić to, co się okazało. Wszyscy profesorowie razem: Okazuje się, że nic się nie okazało”. Proszę sobie wyobrazić, jak trudno to zaakceptować.

5. *Czy był Pan represjonowany w Bułgarii z powodu kontaktów z polskim teatrem i z Polską?*

Jeśli zakaz pracy ze studentami jest represją, to tak, byłem. Jeśli powodem tego była moja edukacja w Polsce, również: tak.

6. *Co może Pan powiedzieć o teatralnej inscenizacji „Dziadów” w reżyserii Dejmką oraz o Pana wkładzie pracy w ten spektakl?*

Naturalnie przed *Dziadami* Dejmką widziałem wiele inscenizacji *Dziadów*, ale ta wpłynęła na mnie niezwykle silnie, tak jak tekst Mickiewicza na zawsze zaważył na moim myśleniu i teatralnym odczuwaniu świata. *Dziady* Dejmką otworzyły dla mnie istotną perspektywę w sztuce Mickiewicza. Wzywa się w niej zmarłych, ale Dejmkę w swoim ujęciu posunął się dalej i zasugerował, że można rozmawiać i z żywymi. Ten most między przeszłością a teraźniejszością – możliwość spotkania w quasi-rzeczywistości między pokoleniami – był wyjątkowy.

7. *A co Pan sądzi o innych polskich produkcjach teatralnych i interpretacjach reżyserkich (Stanisław Wyspiański, Leon Schiller, Jerzy Grzegorzewski, w ostatnim czasie Piotr Tomaszuk z teatrem „Wierszalin”)?*

Oczywiście wspomniani: Wyspiański, Schiller i Tomaszuk wytworzyli pewien silny teatralny nurt w historii *Dziadów* i pozostawili po sobie trwałe ślady w inscenizacjach. Nie chcę ich wymieniać, ale wspomnę o jednej z nich – inscenizacji Jerzego Grzegorzewskiego – mojego kolegi z Akademii Teatralnej. Wspomniany reżyser, artysta, jak Wyspiański zmienił pole *Dziadów* w jedno wypełnione energią pole widzenia, w którym bohaterowie Mickiewicza przeżyli swoje magiczne podróże poprzez mowę, przez dźwięk aż do plastycznego znaku reżysera-artysty. Jerzy Grzegorzewski objął dyrekcję Teatru Narodowego po tym, gdy Dejmkę pełnił funkcję ministra kultury, i powtórzył sukces, jaki ten teatr osiągnął pod jego kierunkiem.

8. *Czy ma Pan swoją wizję „Dziadów” Mickiewicza jako tekstu literackiego i dramatyczno-teatralnego potencjału? Jaka ona jest?*

Tak, Mickiewicz jest we mnie. Nasiąknąłem nim podczas swoich studenckich lat w Warszawie. Czytałem wszystko, co dotyczyło jego i jego twórczości. Byłem zachwycony jego odwagą podróżowania po wielkich miastach Europy, zatrzymywania się w wybranej przestrzeni i zapraszania czytelników i zwolenników na improwizowane wieczory, gdy publiczność podała mu temat, a on *prima vista* w obecności wszystkich na tych wieczorach improwizował wyniosły styl i wiersz. Nie jestem aktorem, ale bez

przerwy, w tajemnicy przed innymi, recytowałem monolog Konrada z *Improwizacji*. Trwa to do dzisiaj, zwłaszcza po tym, jak sprowokowałem jednego z moich studentów na kierunku „Teatr autorski”, aby stworzył monospektakl według tekstu tego wiecznego dialogu człowieka ze Stwórcą.

9. *Jak Pan dotarł do swojej reżyserskiej wersji „Dziadów” i do spotkania polskiego i bułgarskiego Konrada?*

Długo przeżywałem w sobie *Dziady*. Wciąż nie mogłem zdecydować się na spotkanie z nimi, ale stało się to wreszcie i to na scenie Teatru-Laboratorium „Alma Alter”. Chciałem, żeby rolę Konrada zagrał Jan Englert, który nawiązał pewną silną duchową więź z Bułgarami dzięki głównej roli w bułgarskim filmie *Dusze stracone*. Moje zaproszenie nie mogło jednak zostać zrealizowane z powodu ogromu pracy i obowiązków, jakie miał on wówczas jako dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie. Zaproponował mi, aby wykonawcą tej roli został aktor z jego inscenizacji *Dziadów* z polskiego Teatru Telewizji, ale ja wolałem udział tego aktora nie na żywo, ale jako zapis wideo z tej inscenizacji Englerta. To mi dało możliwość, aby pokolenia rozmawiały w przestrzeni transcendentnej. Właśnie tak chciałem spotkać polskiego Konrada, dzięki jego obrazowi na ekranie, i żywego bułgarskiego Konrada na scenie – sławne „spotkanie” Grotowskiego. Ruch ten okazał się bardziej niż dobry, odpowiedni do „przywoływania” zmarłych w oryginale Mickiewicza i więcej niż duchowy, zgodnie z interpretacją Dejmka, że w *Dziadach* możemy przywoływać do rozmowy i żywych.

10. *W roku 1937 znaczącym wydarzeniem stała się inscenizacja „Dziadów” w Teatrze Narodowym z gościnnym udziałem reżysera Leona Schillera i scenarzysty Andrzeja Pronaszki, w rolach głównych wystąpili: Boris Michajłow (Konrad), Iwan Dimow (ksiądz Piotr), Konstantin Kisimow (Guślarz). Spektakl był również okazją do pierwszego i jedyne do tej pory pełnego tłumaczenia dzieła Mickiewicza. Został zagrany 10 razy, a w prasie ukazały się recenzje, w których mowa o geniuszu autora, osiągnięciach reżysera, scenografa, aktorów, ale także o rozbieżności między publiką a inscenizacją. Czy zatem ma przyszłość nowy bułgarski spektakl na podstawie tego dzieła, a jeśli tak, to jak powinien wyglądać?*

Urodziłem się trzy lata później i nie oglądałem inscenizacji Schillera. Wiem, co mówią o niej i co pozostało jako legenda. Czuję tę rozbieżność bułgarskiej publiczności z tym niezwykłym dziełem Mickiewicza i inscenizacją wybitnego reżysera, Leona Schillera, który pokazał, jak wielki jest jego teatr. Czy przyszła inscenizacja zostałaby przyjęta pozytywnie? Jeśli sądzić po mojej inscenizacji – tak, byłaby sukcesem, ale myślę, że bułgarski teatr musi jeszcze pracować nad wychowaniem sobie publiczności. Kiedy Leon Schiller wystawiał swoją inscenizację, bułgarski teatr pozostawał pod wpływem rosyjskich nurtów sztuki i miał wielu rosyjskich aktorów, uczniów Stanisławskiego, którzy realizowali idee teatru psychologicznego w Sofii. Z tego powodu Teatr-Laboratorium „Alma Alter” stworzył swój program, zwany „Przez trzecie oko bułgarskiego modernizmu”. Bułgarska publiczność teatralna odczuwa niedostatek

klasyki, ale także niedostatek nowoczesności, a w *Dziadach* Mickiewicza te dwie rzeczy są kluczowe. Konieczne jest, aby nasz widz ponownie odkrył swoją tożsamość narodową i swoistość.

11. Proszę opowiedzieć coś więcej o tym spektaklu. Jaki był Pana reżyserski pomysł wiodący i jak został on połączony z wizjami aktorskimi i artystycznym potencjałem Georgiego Arsowa? Jak Pan powiązał Adama Mickiewicza z Adamem Georgiewem? Czy zbieżność imion i idea mitycznego Adama miały znaczenie?

Spektakl *Aktor-książę* miał swoją premierę w październiku 2014 roku. Georgi Arsow, który w czasie, gdy tworzyłem *Dziady*, był uczniem Narodowego Gimnazjum Starożytnych Języków i Kultur, kiedy trafił do zespołu, otrzymał silne wsparcie i dobrze wystartował, i to w naszym szekspirowskim programie, walcząc z Hamletem. Pewnego dnia, podekscytowany zajęciami Petji Josifowej, opartymi na *Ku teatrowi ubogiemu*, poświęconymi człowiekowi-aktorowi w teatrze Grotowskiego, zobaczył zapis jednego z najlepszych przedstawień w jego teatrze. Był zakochany w Ryszardzie Cieślaku, w jego energii, głębi i szczytach mistrzowskiego talentu, jak i przejawie silnego człowieczeństwa. Powiedział, że chce stworzyć monospektakl i poświęcić go właśnie Ryszardowi Cieślakowi. To nie była chęć zmierzenia się z nim (choćby dlaczego nie?), ale chciał po prostu wzmocnić swoją relację z królem aktorstwa – Cieślakiem. Zaproponowałem mu trzeci akt *Dziadów* i tekst Mickiewicza – dialog między człowiekiem a Bogiem. Szybko zaczął próby, a Konrad stał się jego kolejnym polskim ulubieńcem. Pozostało znalezienie jeszcze czegoś do tego jednoaktowego spektaklu, aby wyrównać konieczny czas formy i wtedy zaproponowałem mu Adama Georgiewa.

Tak Adamów zostało trzech (Adam Georgiew, biblijny Adam i Adam Mickiewicz). Ten współczesny Konrad, jakim jest Adam Georgiew, jeden z wysoko cenionych w Czechach poetów, nie jest z czasów polskiego romantyzmu. On jest z czasów po *Ulissesie* Joyce'a, teatrze absurdu Sartre'a, Becketta, kiedy rzeczy nie brzmią tak silnie jak w romantyzmie, a być może także poszukiwania siebie w sobie, gdzie łzy ludzkiego płaczu nie płyną na zewnątrz, a wewnątrz człowieka – kropla po kropli. Ten dzisiejszy Konrad nie ma mocy Mickiewiczowego, który wchodzi w ostatnią lub ostateczną bitwę ze Stwórcą, aby poprosić, a może i otrzymać, zdolność rządzenia ludźmi za pomocą wiary w Niego. Uświadamia sobie możliwe i niemożliwe granice, ale chce zrozumieć, kim jest Stwórca i kim jest on sam oraz czego chce Stwórca od niego i co może mu dać. Adam Georgiew mu podpowiada, że każdy pojedynek jest niemożliwy, podobnie jak niemożliwa jest walka syna z ojcem.

Jestem tylko jedną trzecią twojego życia, tato. Tylko trzecią...
A ten mój motyl, którego noszę w sobie, chce polecieć.

I Adam Georgiew obdarza go najskrytszą rzeczą, jaką posiada, która jest najintymniejsza i w relacji ojciec–syn, i człowiek–Bóg.

Bolisz mnie. Bolę ciebie.

Kiedy droga wiedzie donikąd, najbliżej jest ból. Nie, nie dlatego, że się poddajemy, a dlatego, i tylko dlatego, że dopiero zaczynamy czekać na Godota, który wiemy, że nie przyjdzie.

Bibliografia

- Биолчев Б., *Адам Мицкевич. Преводна рецепция на европейските литератури в България*, ред. И. Павлов, Т. 4, Б. Биолчев и др., София: Акад. Изд. Проф. Марин Дринов, 2002.
- Българска христоматия или Сборник от избрани образци на всичките родове съчинения*, ч. 2. *Поезия*, Пловдив–Свищов–Солун: Д. Манчов, 470, VII.
- Васев С., *Голготата на славянството (Golgota Słowiaństwa)*, „Заря” 1937, nr 4675.
- Васев С., „*Задушница*” в *Народния театър. Забележителен успех на режисьор, художник и артисти („Dziady” w Teatrze Narodowym. Wyjątkowy sukces reżysera, malarza i aktorów)*, София, IX, 1937, nr 517.
- Василев В., „*Задушница*” в *режисурата на Л. Шилер*, „Златорог” 1937.
- Галонзка В., *Владимир Полянов в спомените на полския българист Войцех Галонска*, „Литературен вестник” 2018, nr 22.
- Гълъбова С., Гърчев И., *Летопис на Народния театър „Иван Вазов” 1904–1970*, София: Наука и изкуство, 1971.
- Коралов Е., „*Задушница*” и *постановката на Леон Шилер*, „Слово” 1937, nr 4447.
- Мицкевич А., *Кримски сонети*, ред. С. Бакърджиев, София: Захарий Стоянов, 2008.
- Мицкиевич А., *Избрани произведения*, ред. П. Динеков, София: Народна култура, 1955.
- Попилиев Р., „*Задушница*” от А. Мицкевич на сцената на Народния театър, София 1937 г., „*Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język – Literatura – Kultura*” 2009, nr 6.
- Попилиев Р., *Народният театър 1918–1944, 100 години Народен театър*, ред. В. Стефанов и др., София: Дамян Янков, 2004.
- Щиплиева С., *Пояснителни бележки, Адамъ Мицкевичъ, „Задушница”*, прев. С. Щиплиева, София: Гутенберг, 1938.
- Timoszewicz J., „*Dziady*” w *inscenizacji Leona Schillera. Partytura i jej wykonanie*, Warszawa: PIW, 1970.

The Ongoing Bulgarian Debut of Adam Mickiewicz's Play *Dziady* 1937–1938

SUMMARY

The present article dwells on two instances of Bulgarian theatrical adaptation of *Dziady* (Forefathers' Eve) in 1937/1938 and two later contemporary performances in 2009 and 2014. They demonstrate the ongoing Bulgarian interest in both the translatability of the text and its scenic life as a work that has a persisting vitality in the context of Bulgarian reception.

The first and only comprehensive translation of *Dziady* was done by Slava Shtiplieva, whose translated version became subject to further modifications and assessments by the philologist Lyubomir Andreychin and the poet Nikolay Liliev when intended for stage dramatization. The present paper focuses on the connections between this translation and the visiting theatrical performance set on the stage of the Bulgarian National Theatre by Leon Schiller and Andrzej Pronaszko with Bulgarian actors in 1937. The performance represents a significant achievement in the Bulgarian reception triggering far-reaching media responses and drawing together a majority of prominent Bulgarian authors and intellectuals. The event sparked heated debates. Slava Shtiplieva's translation itself, published in 1938 as a separate book, has been subject to numerous critical assessments.

The second point of concern is Blaga Dimitrova's, a writer and translator, translation of Konrad's famous monologue known as "Wielka Improwizacja" (The Great Improvisation), which is considered more accomplished in terms of poetic achievement, and which provides the basis for two subsequent theatrical interpretations directed by Nikolay Georgiev, the founder of Alma Mater Sofia University Theatre and a disciple of Kazimierz Dejmek and Jerzy Grotowski. In 1968, when Dejmek's adaptation of *Dziady* was officially prohibited in Poland, Georgiev was likewise compelled to suspend his lecturing and had to leave for the province. In 2009 and 2014 he set two theatrical performances based on *Dziady*. A featured interview with the stage director offers further insight into the Bulgarian reception of the play and its form of a continuous reassessment.

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, *Dziady* (Forefathers' Eve), Bulgarian theatrical adaptation, translation, Leon Schiller, Slava Shtiplieva, Blaga Dimitrova, Nikolaj Georgiev