

Judyta Pogonowicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-9727-9842

La vida es sueño.

Trzy adaptacje i trzy tłumaczenia tekstu Calderona

Człowiek uwięziony w alegorycznej jaskini Platona nie widzi prawdy¹. Dane mu jest zobaczyć jedynie cienie idei na ścianach. Przykutomu objawiają się fragmenty, iluzje, odbicia rzeczywistości, którą uznaje za cały świat. Po wyjściu z jaskini konfrontuje swoje wyobrażenia, które uznawał za wiedzę, z rzeczywistością. Próbuje ją zrozumieć i odczytać na nowo. Człowiekowi po wyjściu z jaskini często brakuje narzędzi do zrozumienia świata. Błądzi, szukając wartości. Bywa też, że jest świadomy swojej niewiedzy, ułomności i niedostatku środków do zrozumienia rzeczywistości. Zapamiętane za Sokratesem słowa „Wiem, że nic nie wiem” realizują się po wyjściu z jaskini. Alegoria jaskini platońskiej jest motywem pojawiającym się w literaturze oraz zapożyczanym do zrozumienia nauki (np. mechanika kwantowa² jako narzędzie do odczytania rzeczywistości).

Ponadczasowym przykładem realizacji motywu jaskini platońskiej jest dzieło Pedra Calderóna de la Barca (1600–1681) *La vida es sueño* o więzionym w pieczarze królewiczu, z którym komunikuje się jedynie stróż. Hiszpański geniusz tworzył w czasie wielkiego rozkwitu teatru hiszpańskiego³. W barokowym teatrze europejskim realizowano wówczas motyw *el gran teatro del mundo* (wielki teatr świata). Teatr stanowił rozrywkę dla wszystkich klas społecznych. Toteż granie i oglądanie było nieodłącznym elementem życia w ówczesnej Hiszpanii. Egalitaryzm ujawniał się również w tym, że występować na scenie mogły kobiety, choć jedynie te zamężne⁴. W przeciwieństwie do teatru elżbietańskiego, gdzie tylko mężczyźni mogli stać się aktorami.

Calderón tworzył nieustannie aż do swojej śmierci. Napisał 120 *comedias*, 80 *auto sacramentales*, liczne intermedia oraz utwory okolicznościowe⁵. Jak zaznacza

1 Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kraków 2020.

2 R. P. Feynman, R. B. Leighton, M. Sands, *Feynmana wykłady z fizyki. Tom 3: Mechanika kwantowa*, przeł. A. Pindor, Warszawa 2001.

3 Pedro Calderón de la Barca, „*Życie snem, Księżę Niezłomny*”, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2000, s. 13–24.

4 Tamże s. 23.

5 Tamże s. 31.

Zofia Karczewska-Markiewicz, „dramaturgia Calderóna jest potężnym gmachem barokowym”⁶. Jego dzieła dają nie tylko świadectwo o epoce, ale w swojej genialności mają wpływ na późniejszych twórców. Dramaturg bowiem zyskał popularność na całym świecie.

W twórczości Calderóna pojawiają się również wątki polskie. Podobnie jak w biografii. Matką chrześną starszego brata dramaturga była Juana Dantisco, córka Jana Dantyszka. Dyplomata pełnił wówczas funkcję ambasadora Zygmunta Starego na dworze cesarskim i na królewskim dworze hiszpańskim⁷.

Istnieje polska, osobna recepcja dzieł Calderóna. Od XVIII wieku znane są adaptacje dzieł Calderóna⁸, ze znanym *Władysławem królewiczem polskim, czyli Życiem snem* z 1826 roku. Natomiast Juliusz Słowacki, by zrozumieć pisarza, uczył się hiszpańskiego i niejako przez siebie przepuścił teksty artysty. W 1843 roku przełożył lub, według Beaty Baczyńskiej, spolszczył⁹ *El principe Constante*, tytułując dramat *Księżę Niezłomny. Z Calderóna de la Barca. Tragedia we trzech aktach*. Po tekst *Księcia Niezłomnego* sięgnął Juliusz Osterwa w 1917 roku. Natomiast w roku 1965 Jerzy Grotowski wystawił w Teatrze Laboratorium *Księcia Niezłomnego* w przekładzie (sic!) Słowackiego. Spektakl był dziełem przełomowym dla Laboratorium Grotowskiego. Ryszard Cieślak w tytułowej roli dokonał na scenie aktu całkowitego¹⁰ i rozślawił metodę pracy Grotowskiego¹¹. Przedstawienie-legenda tylko podkreśla, jak ważny w polskiej literaturze był i jest Calderón de la Barca. Tekstami dramaturga zajmował się również Jerzy Jarocki, który w 1983 roku wystawiał w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie *Życie jest snem* w przekładzie (imitacji) Jarosława Marka Rymkiewicza z Krzysztofem Globiszem w roli Segismunda.

Według Mariana Sienkiewicza:

Jarocki [...] tworzy spektakl, który można z powodzeniem nazwać drugim obliczem współczesnego teatru. W pracy krakowskiego reżysera nie ma sensu rozpoznawać utworu Calderóna i udowadniać, gdzie i jak zdradza on wielkiego Hiszpana. Jest on Rymkiewicza i Jarockiego, a Calderón jedynie mu patronuje [...]. To co u Calderóna wydaje się anachronizmem, całą tę dziwnie wykrzywioną polską historię i aluzje do Polski i Polaków postanowił przekształcić w spektakl – sen. W którym, rzecz jasna, zachowany został ów Calderónowski świat paradoksu, gdzie „wszystko jest złudzeniem”, a los najczęściej drwi z uczciwych i szlachetnych. Jarocki raz już śnił na scenie *Sen o bezgrzesznej* – teraz ustawił przed nią krzywe zwierciadła [...]. Wydaje się, że bardziej zależało mu (Swinarskiemu

6 Z. Karczewska-Markiewicz, *Calderón de la Barca*, Warszawa 1970, s. 340.

7 *Pedro Calderón de la Barca*, „*Życie snem, Księżę Niezłomny*”, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2000, s. 51–56.

8 M. E. Cichocka, *Córki powietrza. Sen Balladyny: Calderón spotyka Słowackiego w polu literackim, czyli hiszpańsko-polska comedia colaborada XXI wieku*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia Historicolitteraria*,” 2021, s. 291–310.

9 B. Baczyńska, *Wiersz „Księga niezłomnego” Juliusza Słowackiego wobec wersyfikacji „El principe constante” Calderóna*, w „*Pamiętnik Literacki*” 1999, t. 90 nr 4, s. 85.

10 J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] *Teksty zebrane*, Warszawa 2012, s. 367–368.

11 J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] *Teksty zebrane*, Warszawa 2012, s. 246.

przyp. JP), aby w zdeformowaną anachroniczną rzeczywistość Calderónowskiej sztuki wpisać wciąż powracające obsesyjne myślenie o Polsce i Polakach¹².

Ujawnia się tutaj pewien paradoks polskiej sztuki i myśli. Z jednej strony Polska to mesjasz narodów, zbawiciel z *Dziadów III części* oraz *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza, czy metaforyczny Winkelried z *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Wielka jednostka (krajowa) i wybitny naród, który może przewodniczyć Europie. Jednak o mistycznym przewodniku Europa nie pamięta lub nie wie. Przynależność europejską zatem naród polski musi udowadniać poprzez doszukiwanie się wzmianek i odnośników, w tym wypadku literackich w dziełach europejskich twórców. Zamiast propagować wpisywanie dzieł polskich do kanonów europejskich.

Pojawienie się wątków polskich u Calderóna wpłynęło na popularność jego dzieł na scenach narodowych. Wątki polskie są również obecne w *Hamlecie* (zwycięstwo Fortynbransa w Polsce), wielokrotnie wystawianym na polskich scenach, oraz *Rzędach Króla Edwarda III* Shakespeare'a¹³. Potrzeba wpisania się w historię całej Europy oraz kształtowanie się świadomości dla pokolenia urodzonego po II wojnie światowej są widoczne w recenzji spektaklu Swinarskiego. Tekst Calderóna został zawłaszczony przez polską interpretację narodową lat 80. Ten kompleks jest obecnie mniej czytelny. *Ubu Król, czyli Polacy* Alfreda Jarry'ego z 1888 roku, przetłumaczony przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego w 1936 roku, wydaje się kompilować wątki polskie z historią walki o tron i duchami przodków¹⁴. Jarry'ego można odczytywać również dosłownie, nie doszukując się wzmianek o Polsce, a odczytując tekst jako uniwersalną diagnozę.

Tekst i jego autor(zy)

Tłumaczenie jako praca twórcza to w XXI wieku temat niepodlegający i jednocześnie podlegający dyskusji¹⁵. Twórcza praca tłumaczy bywa jednak pomijana, nieoznaczana i zawłaszczana. Kultura otaczająca nas obecnie staje się coraz bardziej obrazkowa i wizualna. Jednak wciąż tkwi w logocentryzmie. Supremacja słowa, zwłaszcza pisanego, dominuje w urzędach i szkołach, a także instytucjach kultury. Podkreślanie roli autora tekstu¹⁶ w teatrze, tak zwane dewastowanie tekstu pierwotnego, odwoływanie się do różnych tłumaczeń, czytanie dzieła innym dziełem, czyli cały obszar intertekstualności¹⁷ wydają się w teatrze dominujące. Jednak tylko z pozoru teatr to

12 M. Sienkiewicz, *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1983, nr 2002, s. 8–9.

13 K. Dzierzbicka, *Polska i Polacy w dziełach Williama Szekspira*, „Przestrzenie Teatru” 2016, nr 5, [on-line:] <https://teatr-pismo.pl/5544-polska-i-polacy-w-dzielach-williamaszekspira/> – 25.01.2022.

14 A. Jarry, *Teatr Ojca Ubu*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2006.

15 M. E. Cichocka, *Córki powietrza. Sen Balladyny: Calderón spotyka Słowackiego w polu literackim, czyli hiszpańsko-polska comedia colaborada XXI wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, nr 21, s. 298.

16 R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

17 Według Julii Kristevej.

miejsce dla uprzestrzennienia tekstu¹⁸. Zatem czy tekst jest podstawą dla powstania spektaklu? Tekst staje się tekstem kultury i takim chce go widzieć teatr¹⁹. Kto jest zatem autorem tekstu²⁰, którym zajmują się kolejno tłumacz, dramaturg i aktorzy? Zaistnienie literalnie tekstu jest prawie niemożliwe. By tekst, jako uprzednio zapisana i niezmieniona forma, pojawił na scenie, może być na przykład pokazywany w swojej dosłowności. W spektaklu *Ifigenia nowa tragedia (według wersji Racine'a)*²¹ Michał Zadara i Paweł Demirski zaproponowali powyższe rozwiązanie, wyświetlając symultanicznie tekst dramatu podczas gry aktorów. Znamienna dla Zadary w odczytywaniu roli tekstu jest wcześniejsza współpraca dramaturgiczna. W 2006 roku, wystawiając *Fedrę* Jeana Racine'a²², pracował na tłumaczeniu T. Boya-Żeleńskiego, które zostało poddane redukcji i dramaturgicznej obróbce. Jako dramaturżka pracowała na tekście poetka i badaczka Marta Eloy Cichocka.

Tekst w teatrze jest traktowany jako materia do pracy, często jednak z nadanym statusem tekstu właściwego (*sic!*), który musi zachować nienaruszalność oraz integralność. Wszakże w powierzchownych i krytycznych recenzjach spektakli stoi, że reżyser z autora zaczerpnął jedynie tytuł, a całość dzieła zszargał²³.

Rola dramaturga w teatrze została już określona i naukowo opisana²⁴. Dramaturg poszukuje tekstów oraz kontekstów, zbiera materiały i spisuje improwizacje aktorów. Pracuje z reżyserem i stale uczestniczy w próbach²⁵. Natomiast tłumacz funkcjonuje w relacji opartej na zasadach *outsourcingu*. Instytucja zamawia u niego usługę. Tekst jest dostarczany i pozostawiony do interpretacji²⁶. Normą jest to, że autorzy tłumaczeń nie widnieją na plakatach teatralnych. Bywa, że nazwisko tłumacza nie figuruje również na okładkach książek.

18 Ch. Balme, *Zastępcze sceny: teatr, performens i wyzwania nowych mediów*, „Dialog” 2007, nr 12, s. 150–164.

19 A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków 2005.

20 P. Bourdieu, *Punkt widzenia autora. Kilka ogólnych właściwości pola produkcji kulturowej*, [w:] *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zalewski, Kraków 2007, s. 327–328.

21 Premiera spektaklu odbyła się 27.06.2008 r. w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.

22 Premiera spektaklu odbyła się 1.04.2006 r. w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.

23 Krytyka spektakli *Życie seksualne dzikich* (2008) i *Kronos* (2013) w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego.

24 H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

25 A. Kyzioł, *Kim w teatrze jest dramaturg*, „Polityka” 2009 nr 8 (2693); oryginalny tytuł tekstu: *Trzecie oko*, [on-line:] <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/282775,1,kim-w-teatrze-jest-dramaturg.read> – 3.02.2022.

26 A. Pitoń, *Czym głosem mówi Segismundo? Spór o tłumaczenie wykorzystane w spektaklu w Teatrze Bagatela*, „Gazeta Wyborcza” 2.01.2020, [on-line:] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25559696,czym-glosem-mowi-segismundo.html> – 3.02.2022.

O pracy tłumacza jako twórczości, która jest dziedziną literatury, pisała już Susan Sontag w eseju *The World as India*²⁷. Również Jerzy Jarniewicz, poeta, tłumacz i badacz literatury anglojęzycznej, zaznacza, że:

Przekład nie tyle jest, ile musi być twórczością. Nie ma szans na dobry przekład, gdy tłumaczowi brak odwagi i kompetencji, by po mowie, na którą przekłada, swobodnie się poruszać, i by poruszać, równie swobodnie, tę mowę, gdzie i kiedy trzeba²⁸.

Tłumacz tworzy, doświadcza, aktualizuje i komunikuje odbiorcy tekst. Może również zmienić tytuł dzieła²⁹, nawet jeśli został utrwalony w kulturze. Jak komentuje Marta Eloy Cichocka:

Przekład tytułu jest dla mnie jedną z najważniejszych kwestii, jeśli chodzi o dobre funkcjonowanie danego utworu w języku docelowym. Pedro Calderón de la Barca nadał swojej sztuce tytuł *La vida es sueño*, co znaczy po prostu „życie to sen”. Po dyskusjach z reżyserem i z dyrekcją teatru, właśnie taki tytuł wydał się nam najstosowniejszy. Po pierwsze, jest tak naprawdę najbliższy oryginalnemu tytułowi, który nie jest żadną wymyślną barokową frazą. Po drugie, brzmi dużo naturalniej niż utrwalone przez polskich tłumaczy epoki romantyzmu *Życie snem*, czy nawet późniejsze, rymkiewiczowskie *Życie jest snem*. W języku polskim funkcjonują zresztą rozmaite potoczne stwierdzenia typu: „życie to nie bajka” albo „życie to nie teatr”³⁰.

Cichocka wskazuje, jak ważna jest interpretacja i odczytywanie utworu, który się tłumaczy. Tłumacz zatem jest autorem również koncepcji tekstu, który domestykuje dla odbiorcy.

Swoistą wędrówkę tekstu Calderóna *La vida es sueño* w polskim teatrze zarysują na przykładzie trzech niedawnych spektakli w reżyserii kolejno: Wojciecha Klemma, Gintarasa Varnasa i Pawła Świątka.

Życie to sen, reż. Wojtek Klemm, Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera 2.03.2013³¹

Wojciech Klemm reżyserując tekst Calderóna, współpracował z Martą Eloy Cichocką, która przetłumaczyła dramat i zajęła się adaptacją. Rok 2013 był znamiennym rokiem dla tekstu Calderóna. Tego samego dnia w Teatrze Wybrzeże w Sopocie miał

27 S. Sontag, *The World as India*, [on-line:] <http://www.susansontag.com/prize/onTranslation.shtml> – 15.01.2022.

28 J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018, s. 15.

29 Najnowsze polskie tłumaczenie *Ani z Zielonych Szczytów* Anny Bańkowskiej, wydane w 2022 nakładem Wydawnictwa Marginesy.

30 M. E. Cichocka, *Życie to sen: Calderón w nowej odsonie*, „Przekładaniec” 2015 nr 31, s. 182–200.

31 Nagranie spektaklu udostępnione przez Teatr Współczesny.

również premierę spektakl *Życie jest snem* w reż. Kuby Kowalskiego. Reżyser wraz z dramaturżką Julią Holewińską skorzystali z tłumaczenia J. M. Rymkiewicza. Z kolei 19.01.2013 r. Lech Raczak wyreżyserował *Życie jest snem*, korzystając również z przekładu Rymkiewicza. Spektakl miał swoją premierę w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Klemm zdecydował się współpracę z iberystką, odrzucając przekład-imitację Rymkiewicza i stylizowany przekład Edwarda Boyé.

Marta Eloy Cichocka w wywiadzie *Komu być wiernym?*, który ukazał się na blogu „Współczesny Szczecin”, podkreślała:

Tłumaczenie klasyki to zarówno wielkie wyzwanie, jak i wielka przyjemność. Przyjemność bierze się z obcowania z tekstem wybitnym, gdzie wszystkie elementy składowe równoważą się, tworząc harmonijną i elegancką całość. Wyzwanie wynika z faktu, że każdy przekład automatycznie podlega surowej ocenie jakościowej, której sam oryginał zwinnie się wymyka. Wspominałam wcześniej o różnych wersjach naszego dramatu: mamy dowody na to, że trzydziestokilkuletni Calderón mocno ingerował w tekst Calderóna sprzed dekady, zmieniając niektóre słowa, a co za tym idzie, również ton i wydźwięk poszczególnych wypowiedzi. I nikt go za to nie uderzy po łapach. Tymczasem tłumaczowi żadna z takich ingerencji nie ujdzie na sucho, choćby była najbardziej przemyślana i uzasadniona ewolucją języka. Inny paradoks: oryginał się nie starzeje. Jest, jaki jest, związany z estetyką danej epoki czy nurtu. Tymczasem przekład starzeje się zawsze i nieuchronnie, już od momentu powstania. Dlatego, moim zdaniem, warto tłumaczyć wciąż na nowo, a hiszpański barok to pod tym względem prawdziwa kopalnia diamentów³².

Sam Calderón poprawił swój tekst po około 10 latach. Dramat natomiast za życia pisarza funkcjonował w przynajmniej dwóch wersjach. Jeśli autor zmienił tekst, jednocześnie tworząc wiele innych dramatów, musiał zauważyć potrzebę ulepszenia, zwłaszcza scen pisanych pierwotnie na potrzeby teatru. Jak zaznacza badaczka, w powyższym cytacie, tłumaczenie znacznie bardziej potrzebuje być aktualizowane, ponieważ starzeje się znacznie szybciej.

Język, którym posługują się bohaterowie spektaklu *Życie to sen*, jest nie tylko uwspółcześniony, ale przede wszystkim spolszczony. Tłumaczka komunikuje realia epoki oraz szuka fraz zakorzenionych w języku polskim, które mogą odpowiadać hiszpańskim frazeologizmom lub aluzjom do niezrozumiałej dziś mitologii. Stąd w tekście pobrzmiewają przeboje Hanny Banaszak w dialogu Segismunda z Rosaurą „Nie możesz teraz odejść, jestem rozpalonym lodem” czy – „Widziałam orła cień”, utwór Kasi Stankiewicz. Pojawiają się również biesiadne przyśpiewki „Niech nam gwiazdka pomyślności nigdy nie zagaśnie” czy „osiem razy po dwa razy, cztery razy raz po raz”. Odczytać można również parafrazę echa modlitwy Polaka z *Dnia świra* w reż. Marka Koterskiego w cytacie „Mordu naszego powszechnego” czy też parafrazy słów modlitwy z *Ojciec nasz* „chleba naszego powszedniego”. Bohaterowie posługują się językiem polskim na poziomie kultury popularnej, wysokiej (fragment wiersza

32 Wywiad z M. E. Cichocką, *Komu być wiernym*, 11.02.2013, [on-line:] <http://blog.wspolczesny.szczecin.pl/komu-byc-wiernym-wywiad/> – 15.01.2022.

Władysława Bełzy *Kto ty jesteś? – Polak mały*), a także czerpią z języka współczesnej ulicy. Tekst w spektaklu *Życie to sen* jest przepełniony polskością. Oprócz aktualizacji tekstu na poziomie komunikacyjnym Cichocka, jako tłumaczka, zrezygnowała z rymów na rzecz rytmicznej prozy, białego wiersza i monologów. Odejście od sztywnej formy dało możliwość uwydatnienia sensów wypowiedzi. Następnie tekst, jako twórcza materia, został wzbogacony przez dramaturżkę Johannę Hoehmann, która dodała fragmenty z Heinera Müllera, Slavoją Žižka i Bolesława Prusa. Finalnie na tekście dokonano jeszcze skrótów reżyserskich.

Zaakcentowanie zmiany w tytule wiąże się również z interpretacją reżysera i zespołu. Zaimek, zamiast utrwalonego kulturowo w tytule czasownika „jest”, staje się bliższy oryginalnemu tytułowi dzieła.

Spektakl w reżyserii Klemma odbywa się w kręgu, w którym zasiadają aktorzy, czekający na swą kolej. Zmieniają na oczach widzów kostiumy i przekazują sobie pierwszeństwo gry. Żadna z postaci nie schodzi ze sceny podczas spektaklu. Aktorzy w scenach, w których nie pojawiają się w tekście, obserwują scenę i grę pozostałych postaci, jak w *reality show*. Sceny tak rozgrywane obnażają również iluzoryczność teatru, który imituje życie. Za sceną gry wisi ogromny portret króla Basilia (w tej roli Jacek Piątkowski) w złotej ramie. Po scenie przewrotu i rewolucji portret znika. Imitacja władcy idealnego przestaje istnieć. Kult jednostki z ogromnych portretów, zdjęć i pomników jest dobrze znany w systemach autorytarnych i totalitarnych. Tekst i spektakl jako strategia traktują o władcy-tyraniu i jego synu. W monologu Segismunda (w tej roli Adam Kuzycz-Berezowski) ludzie śnią swoje życia, by następnie budzić się koszmarze rzeczywistości. Władza projektuje ich życia, a od jednostek niewiele zależy.

Życie jest snem, reż. Gintaras Varnas, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie, premiera 20.09.2019

Dla Teatru Bagatela spektakl zrealizował pochodzący z Litwy reżyser Gintaras Varnas. Była to pierwsza adaptacja *Życia snem* w Krakowie od czasu spektaklu Jerzego Jarockiego. Początkowo scenariusz miał zostać oparty na przekładzie Jarosława Marka Rymkiewicza. Podpisano umowę z ZAIKSem. Twórcy otrzymali również tłumaczenie iberystki i poetki Marty Eloy Cichockiej, które powstało do spektaklu Wojciecha Klemma. Po przesłaniu przez nią tekstu (na dziewięć miesięcy przed premierą) nie rozmawiano o wykorzystaniu jej pracy w spektaklu. Po sześciu latach mogło pojawić się zaktualizowane tłumaczenie, w wyniku współpracy artystów z okazji stulecia teatru. Mimo niedomówień na etapie prób, postacie podczas premiery mówiły przekładem Rymkiewicza i Cichockiej³³, choć nie miały do tego formalnie praw. Agnieszka Lubomira Piotrowska, tłumaczka literatury rosyjskiej, członkini Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury, komentuje:

33 A. Pitoń, *Czym głosem mówi Segismundo? Spór o tłumaczenie wykorzystane w spektaklu w Teatrze Bagatela*, „Gazeta Wyborcza” 2.01.2020, [on-line:] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25559696,czym-glosem-mowi-segismundo.html> – 3.02.2022.

Sytuacja w teatrze Bagatela – choć zdarza się rzadko – doskonale obrazuje, jak często traktuje się tłumacza. Jest on przezroczysty, mniej istotny. Teatrom zdarza się zapomnieć o podpisaniu tłumacza w materiałach promocyjnych albo nie wymienić jego nazwiska na premierze. W przypadku Bagateli mamy do czynienia z czymś znacznie poważniejszym: teatr pracował na tekście, do którego nie miał pełnych praw autorskich. Poszkodowanych jest obydwój twórców, zarówno Cichocka, jak i Rymkiewicz³⁴.

Przekład-imitacja Rymkiewicza, na którym pracowało wielu polskich reżyserów, został naruszony formalnie, co oznacza złamanie praw autorskich. W przekładzie poety dokonywać można jedynie skrótów reżyserskich. Twórcze tłumaczenie Cichockiej, pisane dla teatru i niewydane, również zostało naruszone, mimo że trudno wyjaśnić prawne zawisłości. Praca iberystki istniała jako tekst oraz stała się przedmiotem w dyskusji o współczesnych przekładach Calderóna. Jednak nie posiadała tak zwanej zdolności prawnej. Cichocka, udostępniając tekst, zapewne miała nadzieję na kolejny epizod w tłumaczeniu tekstu Calderóna po polsku³⁵ i być może nowatorskie spojrzenie na *Życie snem*. Nic takiego się nie wydarzyło.

Poetka nagłośniła sprawę, ponownie zwracając uwagę na status tłumacza w instytucji teatralnej. Tym razem jednak jako poszkodowana i okradziona. Konsensusu nie osiągnięto. Po premierze zmieniono aktorom kwestie, co wpłynęło negatywnie na spektakl. Podczas Festiwalu „Boska Komedia” w grudniu 2019, podczas którego Teatr Bagatela wystawił *Życie jest snem*, aktorzy mieli już wycięte i zmienione frazy.

Z kolei tytuł *Życie jest snem* to integralna część rymkiewiczowskiego przekładu i nie mógł zostać zmieniony ani dyskutowany w interpretacji.

Reżyser Gintaras Varnas³⁶ w swojej interpretacji położył nacisk na zacieranie granic pomiędzy jawą a snem oraz obecnością fatum ciężącym nad bohaterem. Kwestie polityczne, często obecne w polskim teatrze, nie zostały poruszone. Segismundo znajduje się w konflikcie tragicznym. Próbuje daremnie walczyć z losem. Brak mu świadomości reguł, według których ma postępować. Nie jest pewny, kto i za co go ocenia. Wydaje się być raczej zagubionym Kasparem Hauserem w świecie dworu niż żądnym władzy politykiem.

***Życie jest snem*, reż. Paweł Świątek, Teatr Imka w Warszawie, premiera 10.09.2021**

Reżyser Paweł Świątek w swojej inscenizacji *Życie jest snem* skupia się głównie na kreacji teatru politycznego. Świątek współpracował podczas prób z Tomaszem Jęko-tem, który przygotował najnowsze tłumaczenie tekstu, a następnie opracowanie dla spektaklu. Jękot był obecny podczas pracy reżysera z aktorami, dzięki czemu tekst zmieniał się w trakcie prób. Tłumacz dopisywał, skracał i modyfikował pierwszą wersję tłumaczenia. Tłumaczenie stało się żywą materią spektaklu. Była to praca podobna

34 Tamże.

35 Także o uznaniu jej roli w powstawaniu spektaklu, chociażby w postaci zaznaczenia nazwiska w materiałach promocyjnych.

36 Reżyser nie pracował z dramaturgiem.

do dramaturgicznej. Wytworzyła się ciekawa forma współpracy, która wzbogaciła duet reżyser – dramaturg o trzeciego twórcę. Tłumaczeniu jako integralnej części spektaklu udało się w pełni zaistnieć w warszawskim Teatrze Imka. Jak wspomina autor tłumaczenia³⁷:

Decyzja o tym, że będę tłumaczyć cały tekst, nie pojawiła się na samym początku pracy – była raczej efektem zapoznania się z dotychczasowymi tłumaczeniami i problemem komunikacyjnym, jaki stawiały przed nami te teksty. Moje tłumaczenie podejmuje grę z tym rymkiewiczowskim oraz z wersją Józefa Szujskiego (wiele rymów i patetycznych zdań zapożyczam z właśnie tej wersji). Jeżeli mogę sobie pozwolić na ocenę dostępnych tłumaczeń, to tylko z perspektywy teatralnej. Definiuję siebie przede wszystkim jako dramaturga i dramatopisarza, nie sprostalbym chyba rygorowi, przed którym stają tłumacze – stąd też moja wersja *Życia...* plasuje się gdzieś pomiędzy tłumaczeniem, parafrazą a adaptacją. Sam starałem się budować scenariusz hipertekstualnie poprzez nawiązania do poezji czy popkultury. Ale przede wszystkim chciałem dać aktorom materiał do grania – iść za świetnie narysowanymi przez Calderóna typami, docierać do sedna problemów postaci. Dać im język do zabawy na scenie – język na tyle giętki, żeby aktor i widz mogli spotkać się wobec tego tekstu. Zmienił się język, którym posługują się postaci. Znaczna część wersów kierowana jest bezpośrednio do widzów. Język brzmi współcześnie i naturalnie. Jest pozbawiony poetyckości, charakterystycznej dla poprzednich przekładów. Frazy są krótsze, a zdania często stylizowane na mowę potoczną.

Spektakl *Świątka* jest historią syna, który wkrótce zastąpi martwego ojca na tronie. Po „przebudzeniu” młodość i beztronska Segismunda kończą się bardzo szybko. Król wicz nie zdążył nawet zastanowić się, jakie wartości są dla niego ważne. Bardzo płynnie wchodzi w rolę króla-tyrana. Staje się tym, którego nienawdził. Historia Segismunda pokazuje odkrywanie tajemnic władców i wielkie dziejowe zmiany. Jednak przemiany państw odbywają się jedynie w mitologii historycznej. W królestwie polskim nic się nie zmienia, choć ma miejsce rewolucja. Twórcy spektaklu nie wierzą już w polityków. Mit miłościwie panującego władcy zostaje podważony. Basilio jest martwy i staje się jedynie mitotwórczą figurą dla poddanych. Zabieg ten na scenie według Tomasza Jękota ma zaznaczyć rangę obecności przodków, trumien i zmarłych w polskiej polityce³⁸.

Zależało nam na stworzeniu politycznego wydźwięku spektaklu, jednak nie wprost, bez posługiwania się prostymi przeniesieniami. Nasza rzeczywistość polityczna w Polsce jest bardzo blisko związana z trupami i kryptą. To najczęściej obecność trumny w przestrzeni publicznej decyduje o polityce i modeluje współczesne zachowania Polaków. I to przede wszystkim zaważyło na losie Basilia. Jego śmierć wydała nam się oczywista w świetle wydarzeń w kraju. Najnowsza polska polityka kręci się wokół trumny. Zależało nam, aby nie wskazywać dosłownie, czyja to trumna. Taki hipotetyczny, świeży grób polskiego

37 Wymiana korespondencji między lutym a marcem 2022 r.

38 Tamże.

władcy – króla czy polityka, wokół którego ma szansę zjednoczyć się lub podzielić jakaś wspólnota. Stąd bardzo szybko zaczęliśmy myśleć również o świecie, jaka jest ta nasza Polska na scenie? Czy to nie jest po prostu krypta, gdzie można zawsze jakiegoś niewygodnego politycznie władcę wykopać, a w jego miejsce zakopać innego – zależy jakie aktualnie będą nastroje społeczne? Spotkanie nad ciałem miało dla nas też wymiar innej aktualności – spektakl powstawał przecież w szczycie szalejącej pandemii. Tę wszechobecną śmierć postaraliśmy się przepracować na scenie, stała się dla nas motoryką świata, a wreszcie także postacią graną przez Weronikę Krówkę. Nieżyjący Basilio pozwolił nam również zbudować silniejszą postać Segismundo. W naszym odczytaniu konflikt ojciec-syn jest nie do rozwiązania – a na pewno nie w świecie polityki. Reprezentujemy z innymi artystami spektaklu pokolenie, które wychowane jest na micie ojcobójstwa – zarówno w przestrzeni politycznej, jak i artystycznej. Segismundo, który konfrontuje się z trupem, to dojrzały mężczyzna, którego przemiana polegać będzie nie na powolnym dorastaniu, ale na zrozumieniu, jak komunikować siebie wobec ludzi. Jak stawać się politykiem/władcą, którego chce lud.

Naruszenie statusu zmarłego nie jest zszarganiem postaci. Zabieg ten pozwala przeżyć i zakończyć żałobę, a zmarłego traktować bez mitologicznej otoczki, rangi chwały i statusy figury, której nie można dotknąć ani wspominać o niej bez szczególnych okoliczności.

Połączenie roli dramaturga i tłumacza pozwoliło na rozczytanie tekstu w nowej rzeczywistości politycznej, społecznej, pandemicznej i teatralnej. Tekst był wytwarzany do premiery. Jak wspomina Tomasz Jękot:

Chciałbym zaznaczyć, że bardzo trudno jest w pracy nad tekstem na scenę rozdzielić moment, w którym zaczyna się być dramaturgiem i kończy być tłumaczem. Zaczyna się adaptować tekst pod aktorów, przybliżać go do sytuacji scenicznych, wreszcie wycinać niepotrzebne fragmenty – a jednocześnie słuchać autora, pilnować jego sensów.

W teatrze, który proponuję z Pawłem Świątkiem, tekst zawsze jest traktowany jako narzędzie, stąd jesteśmy bardzo otwarci na ciągłe przepisania i poprawki. Po pracy indywidualnej, w której najczęściej bardzo szybko określamy kształt i kierunki tekstu, nadchodzi etap konfrontacji scenariusza z aktorami. Ten kontakt z aktorami jest dla nas niesamowicie ważny – to w pierwszym czytaniu najczęściej rozpoznajemy, co działa, a co zupełnie pozostaje nieczytelne. Dla porównania: pierwsza wersja tekstu dla aktorów z lutego 2021 miała 79 stron – wersja ostateczna z września 60. Te 19 stron tekstu „wypadło” w wyniku prób, skreśleń z aktorami, uproszczania niektórych scen i sytuacji – a jednak mam poczucie oddania całego oryginału i nie pominięcia żadnej kluczowej sceny dla dramatu. To właśnie po rozmowach z aktorami podjęliśmy decyzję o przepisaniu roli Estrelii na kolejne wcielenie Rosaury. To z nimi najdłużej pracowaliśmy nad finałem. Trudno przeoczyć fakt, że mocno zaangażowaliśmy w tę część sztuki. Przemiana zachowania Segismunda nie brzmiała dla nas wiarygodnie, stąd po 5 różnych próbach, wreszcie znalazłem finał, który najlepiej oddawałby okrucieństwo nowej władzy młodego księcia i w którym Andrzej Kłak mógłby się zrealizować jako Segismundo.

Jednak taki rodzaj pracy nie jest możliwy w warunkach, kiedy tekst traktuje się jako scenariusz czy schemat do odegrania. Dramaturg podkreśla również, że:

Moja współpraca z reżyserem bardzo często jest oparta właśnie na takim schemacie: rozpoczynamy od poszukiwania wspólnego tematu, od określenia czym chcemy się zająć; znajdujemy dla tego tematu wzór literacki – czy dramat już istniejący, czy powieść, którą chcielibyśmy zaadaptować (albo decydujemy się na pisanie tekstu od zera); po pierwszych przemyśleniach tekstowych powstaje wersja dla aktorów i po pierwszej próbie czytanej – wersja scenariusza na próby; jako twórca najczęściej pozostawiam wtedy aktorów i reżysera samych – pojawiając się po kilku tygodniach prób, już najczęściej w roli dramaturga-policjanta, który pilnuje sensów i przypomina początkowe założenia; najczęściej wtedy następują kolejne skróty w tekście – albo próba przepisania scen, które z jakiegoś powodu nie działają; finalny etap pracy to ostatecznie dwa tygodnie prób, kiedy to reżyser z moją pomocą składa spektakl w całość. Na każdym z tych etapów mógłbym nazwać charakter mojej pracy zupełnie inaczej – od dramaturga po drugiego reżysera. Na pewno na każdym z nich mój związek z tekstem również ulega zmianie – jest bardziej lub mniej krytyczny, ale nie da się łatwo wykazać linii podziału, że od marca adaptuje swoje tłumaczenie, a w kwietniu jestem dramaturgiem i tylko wycinam – w moim odczuciu jest to bardzo płynne i nieuchwytnie. Mam też często takie bardzo subiektywne wrażenie teatralne, nadchodzi moment, kiedy tekst przestaje być mój i staje się słowami aktorów – to oni wtedy wiedzą więcej ode mnie, o co chodzi w danej scenie, w danym konflikcie. To bardzo ciekawe teatralne przeniesienie własności, wtedy też właśnie spektakl nabiera swojej mocy i formy, staje się całością, spójnym dziełem.

Niesamowita współpraca Pawła Świątka, Tomasza Jękota i zespołu aktorskiego pozwoliła na wytworzenie nowego tekstu kultury, właściwego dla spektaklu *Życie jest snem*, który traktuje o historii do 2021 roku.

Zakończenie

Do 2021 roku polscy czytelnicy oczekiwali na wydanie pierwszego pełnego tłumaczenia powieści *Grek Zorba*³⁹ Nikosa Kazantzakisa z 1964 roku. Ireneusz Kania dokonał przekładu, który oddaje wszelkie filozoficzne wymiary dzieła Kazantzakisa oraz przenosi wyobraźnię czytelnika na Kretę. Bardziej znany z filmu *Basil*⁴⁰ staje się wreszcie książkowy. Artystyczne wydarzenie wokół premiery przekładu klasyki pokazuje, jak ważny w komunikacji status ma czytelny tekst.

Olga Tokarczuk na patrona tłumaczy wyznaczyła Hermesa, posłańca bogów, podkreślając rangę tłumaczeń w kulturze⁴¹. Praca tłumaczy dla noblistki to

39 N. Kazantzakis, *Grek Zorba*, przeł. I. Kania, Kraków 2021.

40 Film *Grek Zorba* w reżyserii Michaela Cacoyannisa z 1964 roku.

41 O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020.

przeprowadzenie komunikacji między ludźmi, objaśnianie kultur i doświadczeń. Pisarka puentuje esej:

Tłumaczki i tłumacze biorą na siebie taką samą odpowiedzialność jak pisarki i pisarze. I jedni, i drudzy, stoją na straży jednego z najdonioślejszych fenomenów cywilizacji człowieka – możliwości przekazu najintymniejszego pojedynczego doświadczenia jednostki innym ludziom i uwspólniania tego doświadczenia w zdumiewającym akcie tworzenia kultury⁴².

Tłumacz jako twórca komunikacji umożliwia odbiorcy płynne i zarazem odkrywczyste wyjście z jaskini platońskiej. Poznawanie literatury obcojęzycznej dzięki wiedzy i doświadczeniu tłumacza staje się pełniejsze i bardziej zrozumiałe. Natomiast adaptacja dzieła klasycznego jest tłumaczeniem klasyki współczesnym. Wielkie dzieła układane są w formy, które można zapisać ponownie i od nowa. Nie znoszą przeciętności. Nie dziwi więc potrzeba pisania nowych tłumaczeń, nie tylko dla twórców teatralnych.

Jak podkreśla Beata Baczyńska we wstępie do *Historii literatury hiszpańskiej*:

Kultura hiszpańska jest w ostatnich latach bardzo żywo obecna w Polsce. Lawinowo rośnie liczba uczących się języka hiszpańskiego, coraz częściej na listach bestsellerów pojawiają się hiszpańskojęzyczni autorzy z Półwyspu Iberyjskiego, coraz większa liczba Polaków zna z autopsji Hiszpanię, jej fascynujące pejzaże i zabytki. W tych okolicznościach powstanie syntezy dziejów literatury hiszpańskiej, która pokaże jej związki z kulturą europejską i światową, rozjaśni uwikłanie w historię, pozwalając dostrzec jej specyfikę na tle innych literatur w Europie, jest nagłą koniecznością⁴³.

Przybliżenie specyfiki hiszpańskiej kultury przejawia się również w dobrym przetłumaczeniu tekstu źródłowego. Przyjęcie strategii tłumaczenia tekstu w postaci domestykacji, czyli przełożenia tekstu na krąg kulturowy odbiorcy, prowadzi od autora do czytelnika. Egzotyzyacja natomiast to zapis zgodny z dosłownym dziełem autora, i prowadzi odbiorcę do twórcy⁴⁴. Dylemat, czy odwołać się do wrażliwości czytelnika, czy pokazać egzotykę tekstu, podejmuje tłumacz w obranej strategii. Dlatego ciekawa wydaje się praca Tomasza Jękota, który podczas całego procesu mógł domestykować tekst dla twórców spektaklu.

Współczesny teatr również powinien uczestniczyć w dialogu z kulturą hiszpańską. Dzieła Calderóna w polskiej recepcji teatralnej zajmują zaszczytne miejsce. Jednak adaptowanie klasyki literatury coraz częściej jest nieczytelne bez uwspółcześnienia języka. Klasyka powinna być dostosowywana do wrażliwości współczesnego odbiorcy. Warto tutaj wspomnieć o spektaklu *Córki powietrza. Sen Balladyny* w reżyserii Ignacio

42 Tamże.

43 B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014, s. 13.

44 Warto zauważyć, że wspomniani tłumacze (Rymkiewicz, Cichocka i Jękot) domestykowali tekst, ale zachowali oryginalne imiona postaci (egzotyzyzacja).

Garcíi. Spektakl miał swoją polską premierę w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu 16 marca 2019 roku, światową 5 lipca podczas festiwalu *Internacional de Teatro Clásico* w Almagro. Reżyser połączył dwa kanoniczne dramaty dla Polski i Hiszpanii. Historia Balladyny z dramatu Juliusza Słowackiego pod tym samym tytułem i Semiramis z *La hija del aire* Calderóna przenikają się w opowieści o kobiecości, siostrzeństwie, rządach i władzy. Nad tłumaczeniem i adaptacją pracowała Marta Eloy Cichocka. Dramaturgią zajęli się Anna Galas-Kosil oraz José Gabriel López Antuñaño. Dzięki powstałemu kolażowi dramatycznemu⁴⁵ *Balladyna* mogła zostać wpisana do kanonu europejskiej kultury.

Twórcze traktowanie tekstu pozwala nie tylko na zbliżenie się do dzieła i doświadczenie go, ale również obnaża kalki i stereotypy myślowe dotyczące utworów. Traktowanie tekstu jako materii, zgodnie z jedną z tez *Manifestu neolingwistycznego*⁴⁶, ujawniło się najdobitniej w pracy Marcina Cecki, który napisał od nowa *Balladynę*⁴⁷. Czy zatem możemy w 2022 roku oczekiwać nowego tekstu Calderona?

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek A., *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków 2005.
- Baczyńska B., *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014.
- Baczyńska B., Wiersz „*Księga niezłomnego*” Juliusza Słowackiego wobec wersyfikacji „*El príncipe constante*” Calderóna, „Pamiętnik Literacki” 1999, t. 90, nr 4.
- Balme Ch., *Zastępcze sceny: teatr, performens i wyzwania nowych mediów*, Dialog 2007, nr 12, s. 150–164.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Bourdieu P., *Punkt widzenia autora. Kilka ogólnych właściwości pola produkcji kulturowej*, [w:] *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zalewski, Kraków 2007.
- Cichocka M. E., *Córki powietrza. Sen Balladyny: Calderón spotyka Słowackiego w polu literackim, czyli hiszpańsko-polska comedia colaborada XXI wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2021, s. 291–310.
- Cichocka M. E., *Życie to sen: Calderón w nowej odsłonie*, „Przekładaniec” 2015, nr 31, s. 182–200.
- Dzierzbicka K., *Polska i Polacy w dziełach Williama Szekspira Polska i Polacy w dziełach Williama Szekspira*, „Przestrzenie teatru” 2016, nr 5.
- Feynman R. P., Leighton R. B., Sands M., *Feynmana wykłady z fizyki. Tom 3: Mechanika kwantowa*, przeł. A. Pindor, Warszawa 2001.

45 Określenie z programu teatralnego.

46 Autorzy manifestu: Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc, Joanna Mueller.

47 Dramat Marcina Cecki inspirowany sztuką Juliusza Słowackiego, której premiera w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego odbyła się 25 stycznia 2013 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu.

- Grotowski J., *Teatr a rytuał*, [w:] *Teksty zebrane*, Warszawa 2012.
- Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] *Teksty zebrane*, Warszawa 2012.
- Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018.
- Jarry A., *Teatr Ojca Ubu*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2006.
- Karczevska-Markiewicz Z., *Calderón de la Barca*, Warszawa 1970.
- Kyzioł A., *Kim w teatrze jest dramaturg*, „Polityka” 2009, nr 8 (2693), [on-line:] <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/282775,1,kim-w-teatrze-jest-dramaturg.read> – 3.02.2022.
- Lehmann H. T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- Pedro Calderón de la Barca*, „Życie snem, Księżę Niezłomny”, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2000.
- Pitoń A., *Czym głosem mówi Segismundo? Spór o tłumaczenie wykorzystane w spektaklu w Teatrze Bagatela*, „Gazeta Wyborcza”, 2.01.2020, [on-line:] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25559696,czym-glosem-mowi-segismundo.html> – 3.02.2022.
- Sienkiewicz M., *Przekrój teatralny*, „Przekrój” 1983, nr 2002.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Kraków 2020.
- Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, pod red. U. Aszyk, Katowice 2002.
- Wywiad z M. E. Cichocką, *Komu być wiernym*, 11.02.2013, [on-line:] <http://blog.wspolczesny.szczecin.pl/komu-byc-wiernym-wywiad/> – 15.01.2022.

La vida es sueño. Three adaptations and three translations of Calderon's text

Abstract

This article presents an analysis of three performances based on the drama *La vida es sueño* by Pedro Calderón de la Barca. These three performances were directed by Wojciech Klemm, Gintaras Varnas, and Paweł Świątek, and they premiered in Poland between 2013 and 2021. Each of the directors treated the original text in a different way, which reflects on their dual role as both director and translator in modern theater. During the rehearsals, three different models of work and three states of the cultural text were distinguished. This article also outlines the short history of Calderón's script in the context of its translations into Polish. In conclusion, the article is connected with a discussion about the directors' creative translations.

Keywords: contemporary theatre, literary translation, dramaturgy, Polish-Spanish relations, Pedro Calderón de la Barca.