

MARTA ELOY CICHOCKA

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
revista@gazeta.pl

ŻYCIE TO SEN: CALDERÓN W NOWEJ ODSŁONIE

Abstract

Life Is a Dream: A New Take on Calderón

Life Is a Dream (2013) – a new translation into Polish of *La vida es sueño* by Pedro Calderón de la Barca, the theatrical masterpiece of the Spanish Golden Age – was commissioned by Teatr Współczesny in Szczecin for director Wojtek Klemm. The translation and adaptation of *Life Is a Dream* by the Kraków-based scholar in Iberian studies and poet Marta Eloy Cichocka is the latest in a series of Polish translations of Calderón: the first to be undertaken in the 21st century, and the second to be penned by a woman. In the 19th century the text of *La vida es sueño* was tackled by Ryszard Berwiński, Edward Dembowski, Wiktoryn Doleżan, Leon Rudkiewicz, Józef Szujski and Adam Tomasz Chłędowski (who entitled his translation *Władysław* (sic!), *królewic polski, czyli Życie snem* (1826), i.e. *Władysław* (sic!), *Prince of Poland, or, Life Is a Dream* – giving up the Germanic name Segismundo which appears in the original work). A century later the play was translated by Barbara Zan, but Polish readers best know the stylised translation of Edward Boyé and its contemporary rendering by Jarosław Marek Rymkiewicz. Pedro Calderón de la Barca called his play *La vida es sueño*, meaning simply *Life Is a Dream*. After lengthy discussions, it is this title which for the translator seemed most appropriate, the closest to the original and the most natural sounding. A new title may signal to the readers that they are dealing with Calderón in a new translation in which the polymetre of the original has been replaced by a combination of blank verse and prose. Paradoxically, resigning from rhyme one gains access to many meanings which are lost in the process of translating verse, where the stiff corset of rhyme often yokes the translator into restricting the sense of the statement being made. Apart from the aforementioned issues, the article touches upon the problems of the functional fidelity of the translation of theatrical masterpieces, the loyalty of the translator in relation to the author and the director, as well as the oft-problematic decisions concerning adaptability in the context of the Polish reality surrounding theatrical renderings.

Key words: Pedro Calderón, *Life Is a Dream*, translation, adaptation, translating verse

Słowa kluczowe: Pedro Calderón, *Życie to sen*, przekład, adaptacja, tłumaczenie wiersza

Preludium

W 2013 roku powstały w Polsce aż trzy spektakle na podstawie *La vida es sueño* Pedro Calderón de la Barca: we wrocławskim Teatrze Współczesnym, w gdańskim Teatrze Wybrzeże (na scenie w Sopocie) i w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Dwa ostatnie spektakle miały swoją premierę tego samego dnia i o tej samej godzinie, dlatego recenzenci teatralni często omawiali je razem, zestawiając podobieństwa między nimi i podkreślając różnice (Mrozek 2013, Wakar 2013). Zasadniczą różnicę stanowiła niewątpliwie warstwa tekstowa: o ile w Teatrze Wybrzeże młody reżyser Kuba Kowalski i dramaturg Julia Holewińska sięgnęli raz jeszcze po mistrzowską imitację¹ Jarosława Marka Rymkiewicza z 1969 roku (wydaną drukiem dwa lata później), o tyle wykształcony w Niemczech i tam zamieszkały Wojtek Klemm wraz z Johanną Hoehmann nie chcieli się opierać ani na adaptacji Rymkiewicza, ani na klasycyzującym tekście Edwarda Boyé. W wyniku nieformalnych przymiarek i oficjalnych negocjacji Mirosław Gawęda, dyrektor Teatru Współczesnego w Szczecinie, jesienią 2012 roku zamówił u mnie nową wersję tłumaczenia tekstu Calderóna – przy czym, polskim zwyczajem, umowa została podpisana dopiero w grudniu, próby zaś rozpoczynały się już w styczniu 2013 roku, co narzuciło mi dosyć intensywne tempo pracy.

O tym, że nie będzie to ułańska szarża z mojej strony, upewniało mnie doświadczenie translatorskie i szlify dramaturgiczne, uprzednio zdobyte w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie, u boku Michała Zadary, który w 2006 roku wystawił polifoniczną i eksperymentalną *Fedre* Jean-Baptiste Racine'a (por. Kościelniak 2006); jako tłumacz-dramaturg opracowywałam wówczas na bieżąco całe partie tekstu poszczególnych postaci, tłumacząc z języka francuskiego na polski tam, gdzie Tadeusz Boy-Żeleński okazywał się mało lojalny wobec autora oryginału (por. Racine 2002). Byłby to temat na zupełnie inny artykuł – gdyby nie fakt, że reżysera i moją inspiracją był wtedy właśnie Rymkiewicz ze swoją adaptacją Calderóna. W rezultacie każda z postaci spektaklu Zadary przemawiała innym językiem (częściowo Boyem, częściowo trzynastozgłoskowcem bez rymów, a do pewnego stopnia wierszem białym wzorowanym na Rymkiewiczu), co przynajmniej

¹ Warto zaznaczyć, że „imitacja” to termin używany przez samego autora przekładu; por. Rymkiewicz 1966.

częściowo tłumaczyłoby brak możliwości jakiegokolwiek porozumienia między nimi i tragiczny finał sprawy.

Pamiętnym doświadczeniem okazała się przy tym próba z udziałem Jana Peszka w roli Tezeusza. Ten doświadczony aktor i wytrawny znawca klasycznego repertuaru najpierw wzbraniał się przed nowoczesnym aleksandrynem opartym na średniówce, ale odartym z rymów – by potem, po przeczytaniu na głos mocno zrytmizowanego tekstu, w ogóle nie zauważyć, że rymów w nim zabrakło. Dla mnie, jako tłumaczki, był to prawdziwy przełom – z wielu względów. Po pierwsze dlatego, że europejski teatr barokowy rymem stoi, co dla tłumacza bywa często paraliżujące, a dla widza – trudne w odbiorze. Tymczasem okazało się, że dla aktora scenicznego rytm jest o niebo ważniejszy niż rym. Po drugie, dzisiejsza wrażliwość literacka niewiele ma przecież wspólnego z barokową, a współcześni klasycy, laureaci literackiej nagrody Nobla, rzadko posiłkują się rymem, którego użycie kojarzy się nam raczej z rapem, a w najlepszym razie z poezją śpiewaną. Dlatego właśnie, bogatsza o doświadczenia zebrane na próbach do *Fedry*, w 2007 roku dokonałam nowego przekładu całej sztuki Racine’a, zarówno wierszem białym, jak i trzynastozgłoskowcem bez rymów. Tym samym tropem poszedł Antoni Libera, optując jednak za szekspirowskim jedenastozgłoskowcem (jego *Fedre* w 2011 roku wydał PIW). Tak więc, stając w szranki z Calderónem na przełomie 2012 i 2013 roku, wiedziałam, czego się mogę spodziewać. Co, rzecz jasna, nie oszczędziło mi licznych niespodzianek. Hiszpański złoty wiek ze swoją unikatową literaturą był do tej pory przedmiotem mojej pasji, nigdy jednak przedmiotem głębszej refleksji².

Calderón nieoczywisty

Pierwsza niespodzianka: nie wiemy, w którym roku miała miejsce premiera *La vida es sueño* Pedro Calderón de la Barca (1600–1681). Tekst sztuki za-

² Przekład *La vida es sueño* poprzedziły różnorodne lektury, które znalazły odzwierciedlenie w bibliografii. Największy dług wdzięczności mam niewątpliwie wobec prof. Beaty Baczyńskiej z Uniwersytetu Wrocławskiego, autorki zarówno inspirującej biografii Calderóna, jak i krytycznego wydania *Życia snem* w przekładzie Edwarda Boyé oraz *Księcia niezłomnego* w tłumaczeniu Juliusza Słowackiego (Calderón 2003), którą miałam okazję poznać osobiście rok po premierze; jak również wobec Josefa Ohrleina i José Marí Ruano de la Hazy za ich inspirujące badania tekstu z perspektywy teatru, nie zawsze zgodne z dominującym nurtem literaturoznawczym.

chował się w przynajmniej trzech wydaniach: jednym oficjalnym (Madryt, 1636), drugim mniej oficjalnym, w postaci składanki popularnych sztuk różnych autorów (Saragossa, 1636), a trzecim pirackim, przypisywanym zgoła innemu autorowi (Sewilla, 1632–1634). Na podstawie porównania tych wersji wybitny hiszpański badacz i wydawca Calderóna, José María Ruano de la Haza (1992, 1995, 2000), zakłada, że wersja oficjalna z 1636 roku to przemyślana autorska przeróbka tekstu wystawianego wcześniej na scenie. W tamtej epoce było bowiem normą, że dramatopisarz sprzedawał tekst sztuki dyrektorowi teatru, który eksploatował ją pięć lat, po czym sprzedawał dalej – albo innej trupie teatralnej, albo przedsiębiorczemu drukarzowi. Jeśli pierwsze „pirackie” wydanie miało miejsce mniej więcej pięć lat po premierze – to premiera odbyła się w latach 1627–1629. A w takim razie autorem *La vida es sueño* nie był dojrzały i niemal czterdziestoletni twórca, faworyt królewski i niebawem kawaler elitarnego zakonu św. Jakuba – ale ambitny i młody autor przed trzydziestką, co prawda już po debiucie (1623), ale nadal dopiero aspirujący do miana wybitnego dramatopisarza i otwarcie konkurujący ze starymi mistrzami w stylu Lopego de Vegi. Nota bene, to właśnie Lope de Vega, bodaj najpłodniejszy literat świata, legendarny autor m.in. około dwóch tysięcy (sic!) sztuk, z czego do naszych czasów przetrwało „zaledwie” kilkaset, a zarazem rzeczywisty reformator hiszpańskiego teatru (por. Lope de Vega, 2008), figuruje jako rzekomy autor pirackiego wydania *La vida es sueño*. Błąd drukarski, ironia losu, czy też symboliczne namaszczenie następcy?...

Niespodzianka kolejna: gdybyśmy cofnęli się w czasie do Hiszpanii XVII wieku i mieli okazję zajrzeć na premierę *La vida es sueño* Calderóna, czekałoby nas spore zaskoczenie. Ówczesny teatr corralowy to wewnętrzny dziedziniec budynku, a na spektakle chadza się po południu, w spiekoście hiszpańskiego słońca. Spektakl trwa około dwóch i pół godziny: to wielkie święto dla całej ówczesnej społeczności, spragnionej rozrywki i reagującej żywiołowo na wszystko, co dzieje się na scenie. Kurtyna nie idzie w górę, bo jej nie ma. Scenografia jest umowna, a widzowie wierzą postaciom na słowo lub gest, który musi być wystarczająco wymowny; jeśli aktor potyka się o meble lub zapala świeczkę, to znaczy, że jest noc. Widzowie z początku są ciepłiwi: nie licząc zamożnych szczęśliwców, których stać na wykupione łoże, mężczyźni tłoczą się na parterze, nie zawsze ocienionym, a kobiety znoszą ścisk galerii na pierwszym piętrze, gdzie można albo widzieć aktorów, albo ich słyszeć, nigdy jednocześnie (Ruano de la Haza, Allen 1994, 2000). Biada jednak temu, kto publiczność

zmęczy albo znudzi – dlatego każdy szanujący się dramatopisarz dokłada starań, by sztuka obfitowała w zaskakujące zwroty akcji, wątek miłosny był odpowiednio soczysty, a obowiązkowa postać zaufanego i bezczelnego sługi rozśmieszała publiczność do łez. Nawet wtedy, gdy pozostałe postaci przeżywają głęboki dramat, jak w przypadku *La vida es sueño*. Zresztą zmianę tematu i tempa akcji sygnalizuje zmiana strofy i długości wiersza: pod tym względem tekst sztuki przypomina precyzyjnie rozpisaną partyturę. Ta wybuchowa mieszanka rytmów, stylów, wątków i postaci, pasjonująca dla współczesnych, fascynująca dla nas, nosi nazwę *comedia*: tak w hiszpańskim teatrze złotego wieku określa się trzyaktowy utwór sceniczny o zmiennym metrum wiersza, osadzony w ówczesnej konwencji (Aszyk 2002, 2006).

Nie zapominajmy przy tym, że hiszpański teatr barokowy pełnił w dużej mierze funkcję rozrywki dla mas, jak dziś kino czy mecze piłki nożnej. I to właśnie prości, przeważnie niepiśmienni widzowie, poprzez swoje żywiołowe reakcje, decydowali o powodzeniu bądź klapie sztuki. W przypadku *La vida es sueño* zapewne wzruszał ich los księcia uwięzionego przez własnego ojca, podobał się im również wątek romansowy i trójkąt miłosny między Rosaurą, Astolfem i Estrellą, a cięte repliki służącego Clarina wywoływały zamierzone przez autora salwy śmiechu. Natomiast nieśmiertelność dramatu Calderóna to zasługa ponadczasowości jego problematyki i uniwersalności motywów, które porusza. Konflikt pokoleń, walka płci, problem predestynacji i wolnej woli, rywalizacja serca z rozumem, iluzja jawy i realność snu – to tylko kilka z nich.

To nie koniec niespodzianek. W Polsce Calderóna stolica państwa i zamek królewski leżą nad brzegiem morza, król jest wielkim uczonym, a naród składa się z wiernych wasali i energicznych patriotów. Polscy monarchowie noszą przy tym imiona greckiej lub germańskiej proveniencji: Eustorgio, z greckiego *ευστοργος*, „zadowolony”; Basilio, z greckiego *βασιλεύς*, „król” i „władca”; Segismundo, ze staroniemieckiego *sigu* i *munt* – „zwycięstwo” i „ochrona, opieka”. Tłumaczenie imion postaci i konsekwencja w ich przekładzie – to jedno z pierwszych wyzwania polskiego tłumacza stojącego w szranki z Calderónem. W przypadku adaptacji dla Wojtka Klemma pierwsza wersja tłumaczenia, obejmująca fragmenty pisane wierszem o regularnym metrum, choć bez rymu, obejmowała oba warianty imion, oryginalne i spolszczone (założyłam, że ostateczną decyzję – podczas prób z aktorami – podejmie reżyser). Ostatecznie przeważały te drugie, poza jednym, wyobcowującym bohatera, wyjątkiem: Segismundo; a w przypadku

imienia króla Bazylego i jego zaufanego Klotalda, w ironicznych scenach ich zażyłości, w ustach aktorów pojawiły się wręcz pieszczotliwe zdrobnienia (– Klociu... – Baziu...).

ASTOLFO

Falleció **Eustorgio** tercero,
Rey de Polonia, quedó
Basilio por heredero,
y dos hijas, de quien yo
y vos nacimos. No quiero
cansar con lo que no tiene
lugar aquí. **Clorilene**,
vuestra madre y mi señora,
que en mejor imperio agora
dosel de luceros tiene,
fue la mayor, de quien vos
sois hija. Fue la segunda,
madre y tía de los dos,
la gallarda **Recisunda**,
que guarde mil años Dios.
Casó en Moscovia, de quien
nací yo. Volver agora
al otro principio es bien.
Basilio, que ya, señora,
se rinde al común desdén
del tiempo, más inclinado
a los estudios que dado
a mujeres, enviudó
sin hijos; y vos y yo
aspiramos a este estado³.

ASTOLFO

Gdy umarł **Eustorgiusz** / **Bożysław Trzeci**,
król Polski, tron odziedziczył
po nim jego syn **Basilio** / **Bazyli**,
który miał jeszcze dwie siostry,
nasze matki. **Clorilene** / **Modliboga**,

³ Wszystkie oryginalne cytaty pochodzą z wersji *La vida es sueño* Calderóna, udostępnionej przez Bibliotekę Wirtualną Instytutu Cervantesa: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-vida-es-sueno--0/html/>. Wszystkie tłumaczenia pochodzą z przekładu mojego autorstwa, który czeka na dokładniejsze opracowanie krytyczne i publikację.

moja ciotka, twoja matka,
która już nie żyje, była
starszą z siostr, a druga, młodsza
rezolutna **Recisunda / Dobrogniewa**,
poślubiła księcia Moskwy,
gdzie zresztą się urodziłem.
Tymczasem nasz wuj, **Basilio / Bazyli**,
który zawsze większą skłonność
miał do książek, niż do kobiet,
owdowiał nie mając dzieci
ani innych spadkobierców
poza nami, moja droga,
do pustego tronu Polski...

Polskie motywy u autora z kraju leżącego dwa tysiące kilometrów od granic naszego (z poprawką na ówczesne relacje przestrzenno-komunikacyjne) budzą zrozumiałe emocje. Na ile Calderónowska Polska jest krainą fikcji i literackiej fantazji, a na ile echem historii zasłyszanych w dzieciństwie i w młodości?... Zapewne i jednym, i drugim. Matką chrzestną starszego brata naszego autora była wszak Juana Dantisco, rodzona córka Jana Dantyszka, ambasadora Zygmunta Starego na dworze cesarskim i na królewskim dworze hiszpańskim. Imię Zygmunt, tak znaczące w przypadku *La vida es sueño*, powraca też w kontekście dynastii Wazów i wstrząsającej historii narodzin przyszłego króla Polski: Eryk XIV, obłąkany król Szwecji, kazał bowiem uwięzić swego brata Jana wraz z żoną Katarzyną Jagiellonką w lochach królewskiego zamku, gdzie urodził się Sigismund, przyszły Zygmunt III Waza (Ziomek 1983, Baczyńska 2002, Baczyńska w: Calderón 2003)⁴.

Co ciekawe, hiszpański dramat barokowy ma równoległy czeski trop (Jechová 1977: 179–185). Według jego zwolenników, swój główny wątek *La vida es sueño* zawdzięcza inspiracji zaczerpniętej z dziejów dynastii Habsburgów, panującej również w Hiszpanii. Cesarz Rudolf II, król Czech i Węgier, siostrzeniec króla Hiszpanii Filipa II, trzymał na swoim dworze całą armię magów, alchemików, astrologów i kabalistów, którym ufał bezgranicznie. Nie ożenił się z lęku przed przepowiednią, która twierdziła, że zostanie pozbawiony tronu przez prawowitą spadkobiercę. Co ciekawe,

⁴ O Polsce u Calderóna pisze Beata Baczyńska również w swoim kompleksowym opracowaniu krytycznym do polskiego wydania dramatu (Calderón 2003: L–LVI).

proctwo się spełniło: wobec braku legalnego potomstwa, następcą Rudolfa został jego brat, Maciej, który rzeczywiście go zdetronizował. Dodajmy, że sam Rudolf wtrącił do więzienia najstarszego z własnych nieślubnych synów, winnego brutalnego gwałtu i morderstwa jednej z poddańek. Ten autentyczny wątek dynastyczny został, co całkiem prawdopodobne, uszlachetniony przez Calderóna, wzbogacony o filozoficzne wątki rodem z Platona i przeniesiony do Polski, gdzie stał się pretekstem do ponadczasowej zadumy nad istotą władzy i polityki, przeznaczenia i wolnej woli, miłości i pożądania, rzeczywistości i iluzji.

Calderón w przekładzie

Jak już zostało powiedziane, *La vida es sueño* (1636) zawdzięcza swoją długowieczność zaskakującej uniwersalności i ponadczasowości. Każda epoka rządzi się wiarą w pewne paradygmaty i nasza płynna ponowoczesność globalnej wioski nie jest tu żadnym wyjątkiem. I chociaż niewzruszona wiara ojca we wpływ gwiazd na losy syna może dziś wywoływać uśmiech pobłażania, to już nie uśmiechamy się tak na wieść o rodzicach zafascynowanych eugeniką czy przygnębionych wynikiem badań prenatalnych, niezależnie od procentu prawdopodobieństwa choroby genetycznej potomka. Z kolei alegoryczny wymiar życia na jawie i życia we śnie nabiera w naszych czasach nowego, zaskakującego posmaku dzięki zaawansowanym badaniom funkcji mózgu, które potwierdzają to, na co od wieków wskazywali buddyjscy mistrzowie: mózg reaguje równie intensywnie na impuls rzeczywisty co na wyobrażenie czy wspomnienie impulsu, z marnieniem sennym włącznie. Z naukowego punktu widzenia nie ma zatem radykalnej różnicy między tym, czego doświadczamy na tak zwanej jawie, a tym, czego doświadczamy w tak zwanym śnie. Może dlatego Calderón tak się upierał przy tym, że „nawet we śnie nic się nie traci, będąc dobrym człowiekiem...”.

Życie to sen (2013) jest kolejnym w serii wielu polskich przekładów Calderóna, pierwszym powstałym w XXI wieku – i drugim sygnowanym przez kobietę. W XIX wieku z utworem mierzyli się Ryszard Berwiński, Edward Dembowski, Wiktoryn Doleżan, Leon Rudkiewicz, Józef Szujski i Adam Tomasz Chłędowski, który swój przekład z 1826 roku zatytułował *Władysław, królewic polski, czyli Życie snem. Dr. w 3 a.* – jakby z patriotycznego obowiązku odrzucając germańskie imię Zygmunt. Sto lat później

Calderóna przełożyła Barbara Zan, ale z jej tłumaczenia ukazał się drukiem jedynie fragment.

Nie dziwi mnie wcale ta rzesza tłumaczy, bo przekład klasyki to zarówno wielkie wyzwanie, jak i ogromna przyjemność. Przyjemność bierze się z obcowania z tekstem wybitnym, gdzie wszystkie elementy składowe się równoważą, 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 hiszpańskiego 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 nie ma za to do niego pretensji. 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 diamentów.

Fakt powstania nowego tłumaczenia Calderóna wywołał zrozumiałe poruszenie zarówno w środowisku teatralnym, jak i kręgach iberystycznych. Jeszcze przed premierą pytano mnie o to, na ile nowy przekład ma twórczy charakter, a na ile pozostaje bliski oryginałowi. Na ile *Życie to sen* to efekt działań Marty Eloy Cichockiej, nie tylko iberystki i tłumaczki, ale także poetki? (por. Eloy Cichocka, 2013). Odpowiadałam grzecznie, że współczesne przekładoznawstwo raczej odrzuca pojęcie „wierności” tłumaczenia. Po pierwsze nie jest to pojęcie naukowe, bo jest nacechowane emocjonalnie i genderowo (stawianie równości między tłumaczeniami i kobietami to rodzaj pojemnej, acz nienaukowej metafory). Po drugie nie bardzo wiadomo, komu i czemu tę „wierność” zachować. Intencji autora? Wymowie utworu? Doborowi słów? Kunsztowi wersyfikacji? Obecnie mówi się raczej o funkcjonalności tłumaczenia, postulując odczytanie potencjalnych funkcji oryginału i jak najpełniejsze oddanie ich w przekładzie. W przypadku Calderóna mamy do czynienia z utworem dramatycznym, który – przetłumaczony z XVII wieku na wiek XXI – powinien funkcjonować na scenie tak samo płynnie, jak oryginał, budząc emocje i reakcje publiczności, mimo radykalnie odmiennego kontekstu historycznego i kulturowego. Stąd, z jednej strony, świadoma decyzja o unikaniu wszelkiej

archaizacji przekładanego tekstu, a z drugiej strony podkreślanie komizmu sytuacyjnego, kontrastującego z tonem wysokim.

ASTOLF

Cała Polska błogosławi ten poranek, drogi Książę, gdy pojawiaasz się jak słońce ponad wierzchołkami gór, w pełnym blasku majestacie!

I chociaż laur korony późno zdobi twoje czoło, niechaj zdobi je tym dłużej.

SEGISMUNDO

Bóg zapłać.

ASTOLF

Przez wzgląd na to, że mnie nie znasz, wybaczam ci to chłodne powitanie.

Jestem Astolf, książę Moskwy, twój kuzyn i tobie równy.

SEGISMUNDO

Skoro wolisz się tu popisywać tytułami i narzekać na złe traktowanie, następnym razem powiem, żeby Bóg cię pokarał.

SŁUGA 2

[*Do Astolfa*] Wasza Wysokość, on wszystkich tak traktuje, jak dzikus.

[*Do Segismunda*] Astolf, panie, wolałby...

SEGISMUNDO: Jak tylko otworzył usta, już miałem go dość.

A poza tym, pierwsze, co zrobił, to włożył kapelusz.

SŁUGA 2

Jest grandem.

SEGISMUNDO

Ja mu zrobię większą grandę⁵.

SŁUGA 2

Obaj jesteście grandami i właśnie dlatego musicie obaj się szanować.

SEGISMUNDO

A ciebie kto pytał o zdanie?

⁵ W oryginale znajdujemy komiczną grę słów między służącym a księciem: – *Es grande*. / – *Mayor soy yo*. [„Jest grandem”, co również znaczy dosłownie: „Jest duży”. W odpowiedzi Segismundo rzuca: „Jestem większy”, co odnosi się również do rangi społecznej.

Jak wiadomo, każdy tłumacz ma do wyboru dwie podstawowe strategie w stosunku do autora, tekstu i odbiorcy. Pierwsza to strategia egzotyzacji, konfrontacji odbiorcy z pełnowymiarową obcością tłumaczonego tekstu: a zatem Rosaura przybywa do Polski na hipogryfie, Astolfo nie chce jej oddać medalionu z portrecikiem, a grandowie na dworze królewskim mają święte prawo paradować w kapeluszach. Druga strategia, wręcz przeciwnie, zakłada tzw. udomowienie przekładanego tekstu: wtedy można się pokusić o spolszczenie imion postaci, z władcami dynastii na czele, a w ich dialogi wpleść przysłowia czy fragmenty piosenek znanych polskiej publiczności:

CLOTALDO

¿Todo el día te has de estar durmiendo? ¿Desde que yo

al águila que voló

con tarda vista seguí,
y te quedaste tú aquí,
nunca has despertado?

KLOTALD

Cały dzień masz zamiar spać?

Odkąd widzieliśmy **orla cień**, a potem tu zasnąłeś, nie obudziłeś się ani razu?

W moim przypadku decydujący był jednak kontekst tłumaczenia: świadomość, że nie tworzę przekładu filologicznego, z możliwością stosowania przypisów i wyjaśniania czytelnikowi poszczególnych problemów, a wręcz przeciwnie, przekład na zamówienie teatru i że próby zaczną się zaraz po oddaniu tekstu. Zdawałam sobie sprawę również z tego, że pracuję dla konkretnego reżysera, mającego swoisty styl pracy z aktorami i z tekstem, znany mi z innych jego spektakli⁶. Dlatego, pomna mądrości szkoły manipulistów, nie trzymałam się kurczowo żadnej strategii tłumaczeniowej, starałam się natomiast pozostawić w tekście jak najwięcej oddechu i przestrzeni do dalszych działań reżyserskich. Wiedziałam przy tym, że

⁶ Realizacje teatralne Wojtka Klemma to m.in. *Kronika zapowiedzi śmierci* wg Davida Lindemanna, Gabriela Garcíi Márqueza i Bolesława Prusa (w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku), *Omyłka* wg Bolesława Prusa, Marii Konopnickiej i Pawła Demirskiego (w Teatrze Powszechnym w Warszawie), *Piekarnia* Bertolta Brechta i *Anatomia Tytusa* *Fall of Rome* Heinera Müllera w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, *Cement* Heinera Müllera we Wrocławskim Teatrze Współczesnym czy *Judyta* Friedricha Hebbła w Teatrze Współczesnym w Szczecinie.

reżyser i dramaturg planują wpleść pomiędzy słowa Calderóna inne słowa, bardziej współczesne, w zaskakujących zestawieniach (Bolesław Prus / Heiner Müller / Slavoj Žižek). Jeśli włożyłam w przekład coś swojego, to niewątpliwie poczucie humoru i wspomniane już aluzje czy wręcz porozumiewawcze mruganie okiem w stronę publiczności:

SEGISMUNDO

¡Ah cielos,
qué bien hacéis en quitarme
la libertad! Porque fuera
contra vosotros gigante,
que, para quebrar al sol
esos vidrios y cristales,
sobre cimientos de piedra
pusiera montes de jaspe.

CLOTALDO

Quizá porque no los pongas,
hoy padeces tantos males.

SEGISMUNDO

Wielkie nieba, macie rację, że mi wolność odbieracie, bo inaczej czuję, że chętnie bym wyrwał murem zęby krat i rozgonił ciemne skłębione zasłony, stając twarzą w twarz ze słońcem!

KLOTALD

Może tak tu siedzisz po to, by tego wszystkiego nie robić.

ROSAURA

Tu favor reverencio.
Respóndate retórico el silencio;
cuando tan torpe la razón se halla,
mejor habla, señor, quien mejor calla.

SEGISMUNDO

No has de ausentarte, espera.
¿Cómo quieres dejar desa manera
a oscuras mi sentido?

ROSAURA

Cóż mam na to powiedzieć?
Kiedy rozum głupieje,
najlepszą odpowiedzią jest wymowne milczenie.

SEGISMUNDO

Nie, nie możesz teraz odejść!
Jak chcesz porzucić mnie w takim stanie?
Jestem rozpalonym lodem.

Czytelnika zzymającego się na takie tłumaczenie „pod reżysera” i zabiegi „pod publiczność” chciałam uspokoić, że – zdaniem wybitnego znawcy hiszpańskiego teatru złotego wieku Josefa Oehrleina (1986, 1993, 1998) i wbrew obiegowym opiniom popularnym wśród wielu literaturoznawców – wszyscy ówcześni geniusze hiszpańskiej dramaturgii (Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca) tworzyli swoje arcydzieła pod wyraźne dyktando zarówno publiczności, jak i konkretnych trup teatralnych. Zauważyć można wręcz idealną korelację między spisem postaci każdego dramatu złotego wieku a składem typowej trupy, obejmującym ściśle określoną listę aktorek i aktorów o wyodrębnionych i kontrastujących ze sobą funkcjach (pierwsza, druga, trzecia dama; pierwszy, drugi, trzeci galant; pierwsza, druga tzw. broda, czyli postać mężczyzny w sile wieku; jeden czy drugi *gracioso* – postać błazna... etc.). Oehrlein podkreśla, że geniusze literaccy byli zarazem ludźmi teatru i wytrawnymi wyjadaczami, znającymi wszelkie techniki zjednywania sobie łask ówczesnej publiczności (Oehrlein 1998: online).

Zacytowane powyżej przykłady pozwalają już na pierwszy rzut oka dostrzec brak idealnej symetrii między oryginałem a przekładem. W trakcie tłumaczenia wielokrotnie pojawiła się konieczność podjęcia decyzji o czynnościach adaptacyjnych, czyli istotnych skrótach, co wynikało głównie ze wspomnianego wcześniej dążenia do jak najpełniejszej funkcjonalności przekładu. Nie zapominajmy, że hiszpański teatr barokowy był osadzony w pewnej konwencji, zgodnie z którą rozbudowane dialogi czy monologi uzupełniały scenografię czy wręcz ją zastępowały. To samo dotyczy gry aktorskiej. Znowu wyda się to zaskakujące, ale w złotym wieku praca nad wystawieniem sztuki trwała, średnio, tylko dwa tygodnie i sprowadzała się głównie do płynnego opanowania tekstu⁷. Tekst był podstawą, a przeciętna długość sztuki wynosiła aż 3500 wersów. We współczesnych realiach, przy rozbudowanej scenografii i odmiennej wrażliwości zarówno aktora,

⁷ Rytm dnia hiszpańskiego aktora w wieku XVII wyglądał tak, że od 5 do 9 rano pracował on nad tekstem, od 9 do południa miał próby na scenie, a po południu grał spektakl i wychodził z teatru o 19 (por. Rojas Villandrando, 1972: 289). O pracy aktora i jego pozycji w ówczesnym społeczeństwie wyczerpująco pisze Oehrlein (1986, 1993).

jak i widza, cała część opisowa zawarta w tekście to balast. Dla lepszego porównania: *Życie to sen* w chwili oddania tłumaczenia miało ok. 2000 wersów (i tym samym było o 30% krótsze niż oryginał), co i tak nie uchroniło tekstu przekładu przed dalszymi skrótami reżyserskimi. Równocześnie praca w Teatrze Współczesnym nad realizacją spektaklu trwała ponad półtora miesiąca (dokładnie siedem tygodni).

Z drugiej strony, zgodnie z ówczesną konwencją, hiszpański dramat złotego wieku bazował na polimetrii, a miara wiersza i podział na strofy zmieniały się w zależności od sytuacji na scenie. Calderón również posługuje się wierszem o zmiennym metrum, przeplatając siedmiozłogłowiec z jedenastozłogłowcem, a we fragmentach bardziej epickich stosując ośmiozłogłowiec. I znów pojawia się pytanie: na ile polimetria jest funkcjonalna współcześnie, na ile jest czytelna czy istotna dla współczesnego odbiorcy? Po namyśle postawiłam na rozróżnienie między dynamiczną prozą dialogów a wersyfikowanymi, ale nie rymowanymi monologami („ariami” poszczególnych postaci). W moim przekładzie najwięcej skrótów pojawiło się, naturalnie, przy przejściu z wiersza na prozę – tymczasem późniejsze skróty reżyserskie nie ominęły również monologów. Przy czym z pewnym rozbawieniem zauważyłam, że dla XXI-wiecznego odbiorcy różnica między współczesną „poezją” a „prozą” to często różnica czysto wizualna:

Wersja 1.

ROSAURA

(...) Podle, Polsko, przyjmujesz
swych gości z obcych stron, a biały piasek
tej plaży zamiast wody
po każdym moim kroku pije krew.
Przeklęty los, przeklęty.
Przeklęta siła złego na jednego.

[Pojawia się KLARYN]

KLARYN

A ja to co, przepraszam? Siła złego na dwóch, bo jest nas dwoje! Razem zwiailiśmy z kraju, na dobre i na złe (to drugie części), razem nam się udało nie stracić życia w przeklętym Bałtyku i, z tego, co pamiętam, z tej skały również spadaliśmy razem. Racz więc i mnie umieścić w długiej litanii swoich skarg i żalów.

Wersja 2

KLARYN

A ja to co, przepraszam? Siła złego na dwóch, bo jest nas dwoje! Razem zwiailiśmy z kraju, na dobre i na złe (to drugie części), razem nam się udało nie stracić życia w przeklętym Bałtyku i, z tego, co pamiętam, z tej skały również spadaliśmy razem.

Racz więc i mnie umieścić w długiej litanii swoich skarg i żalów.

Gdy po przełożeniu kilku pierwszych dialogów białym wierszem sylabicznym (popularną w złotym wieku kombinacją 11- i 7-zgłoskowca) i przesłaniu ich reżyserowi wyczułam u niego lekki popłoch, zdecydowałam się na uspokajające przeredagowanie tekstu, nie zmieniając bynajmniej treści. Jak można zauważyć, pozostała identyczna: słowo w słowo.

Calderón i „Życie to sen”

Biały wiersz sylabiczny pozwolił mi uporać się zwycięsko z najbardziej znanymi „ariami” dramatu Calderóna, czyli dwoma monologami Segismundo: tym porównującym kondycję ludzką ze światem natury („Czemu mając więcej życia / mam mniej wolności, niż woda?”) – i tym, który zainspirował tytuł sztuki. Ten drugi trafił na strony *Historii literatury* Beaty Baczyńskiej (2014: 539), co poczytuję sobie za niemały zaszczyt:

Król ma sen, w którym jest królem
i swym złudzeniom króluje,
rządzi, wydaje rozkazy
pisane piaskiem po wodzie
które w proch się obracają.
Niech ktoś spróbuje królować
wiedząc, że gdy się obudzi,
będzie we śnie samej śmierci.
Bogacz śni sny o bogactwie,
biedakowi śni się bieda,
śni ten, komu się powodzi,
śni ten, co się o coś stara,
śni ten, który kogoś krzywdzi
i w efekcie na tym świecie
każdy śni to, czym jest w życiu,

choć nikt tego nie rozumie.
Teraz śni mi się więzienie,
a wcześniej – że byłem księciem.
Bo czym jest życie? Złudzeniem.
Obłudem, fikcją i cieniem.
Największa wartość to bzdura,
i wszystko traci znaczenie,
bo całe życie jest śnieniem,
a sny... Sny zawsze są snami.

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...”. Po trzecie, w ten sposób sygnalizujemy odbiorcy, że ma do czynienia z Calderónem w nowym przekładzie, gdzie polimetria została zastąpiona przez kombinację wiersza białego i prozy.

Nowy przekład spotkał się z pozytywnymi reakcjami, zarówno ze strony aktorów, jak i widzów spektaklu. Jacek Wakar docenił nowy przekład jako „staranny, zatrzymujący się w pół drogi między uwspółcześnieniem a dotrzymaniem wierności melodii frazy Calderóna. Dla aktorów funkcjonalny, a więc udany” (Wakar 2013). Zafascynowana kinematograficznymi aspektami spektaklu Kinga Cieśluk (2013) pisała: „Na deskach Teatru Współczesnego w Szczecinie *Życie to sen* Pedro Calderóna de la Barcy serwowane jest w doskonałym przekładzie Marty Eloy Cichockiej”. Witold Mrozek (2013) w tekście *Matrix po polsku*, porównującym z sobą dwie równoczesne premiery Calderóna, podkreślał u Klemma zaskakującą wierność literze Calderóna:

Klemm przeplata sztukę fragmentami z niemieckiego dramatopisarza Heina Müllera i lewicowego popfilozofa Slavoja Žižka. Jednak paradoksalnie pozostaje bardziej wierny literze Calderóna (w nowym przekładzie Marty Eloy Cichockiej) niż twórcy sopockiego przedstawienia dopisujący wątki i grepsy,

wycinający też spore partie tekstu. Przede wszystkim jednak stawia przed widzami inny problem. U Kowalskiego i Holewińskiej pytanie mogłoby brzmieć: „Czy można się obudzić?”. U Klemma: „Co zrobić, by wyśnić coś na nowo?”.

Jacek Cieślak docenił to, że przekład i adaptacja współgrają z praktyką reżyserską, podsumowując: „Sceny zbiorowe, duety i monologi układają się w szalony teatralny kalejdoskop z refrenami nowego, świetnego tłumaczenia Marty Eloy Cichockiej” (Cieślak 2013). Krytyk ten uznał ostatecznie *Życie to sen* za najlepszą adaptację teatralną sezonu 2012/2013 w corocznej ankiecie rozpisanej przez miesięcznik „Teatr”⁸.

Coda

Reasumując, obecny przekład pozostaje wierny funkcjom dramatycznym barokowego tekstu i zastępuje polimetrię oryginału zrytmizowaną prozą dialogów, łączoną z białym wierszem sylabicznym partii lirycznych i słynnych monologów. Paradoksalnie dzięki rezygnacji z rymów odzyskujemy dostęp do wielu znaczeń utraconych w procesie przekładu wierszem, gdzie sztywny gorset rymu często narzuca tłumaczowi ograniczenia kosztem sensu wypowiedzi. Tak czy inaczej, każdy kolejny przekład to tylko pewien etap w życiu tekstu Calderóna, który docelowo ma żyć nie tylko w lekturze, ale przede wszystkim na scenie.

Bibliografia

- Aszyk U. (red.). 2002. *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- 2006. *Corralle de comedias: publiczne i stałe teatry w Hiszpanii (koniec XVI – początek XVIII wieku)*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Baczyńska B. 2002. *Polonia y el mar: en torno al verso 1430 de „La vida es sueño” de Pedro Calderón de la Barca, Scriptura: Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Lleida: Universidad de Lleida, s. 47–64.
- 2005. *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁸ Spektakl *Wojtka Klemma* pojawił się w zestawieniu obok m.in. *Miasta snu* w reżyserii Krystiana Lupy, czy grungowego spektaklu *Courtney Love* duetu Strzępka / Demirski. Por. http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/593/najlepszy,_najlepsza,_najlepsi_w_sezonie_2012/2013/ (dostęp: 30.05.2015).

- 2014. *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa: PWN.
- Bustos Táuler A., Díez Borque J.M^a (ed.). 2012. *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro, 1600–1700*, Madrid–Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca P. 1995. *La vida es sueño* [1636], Ruano de la Haza J.M^a (ed.), Madrid: Castalia.
- Calderón de la Barca P., Ruano de la Haza J. M^a (eds.). 1992. *La primera versión de „La vida es sueño” de Calderón* (wydanie krytyczne), Liverpool : Liverpool University Press.
- Calderón de la Barca P., Cruickshank D.W., García-Luengos G.V., Ruano de la Haza, J.M^a, (eds.). 2000. *La segunda versión de „La vida es sueño” de Calderón* (wydanie krytyczne), Liverpool: Liverpool University Press.
- Calderón de la Barca P. 2003. *Życie snem; Księżę niezłomny* (przeł. E. Boyé, J. Słowacki; oprac. B. Baczyńska), Wrocław–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Eloy Cichocka M. 2003. *Komu być wiernym* [wywiad], 11.02., <http://blog.wspolczesny.szczecin.pl/komu-byc-wiernym-wywiad/> (dostęp: 31.03.2015)
- Cieślak J. 2013. *Koszmar polskich marzeń*, „Rzeczpospolita”, 10.03.2013, wydanie internetowe: <http://www.rp.pl/arttykul/9147,988626.html> (dostęp 31.03.2015).
- Cieśluk K. 2013. *Teatr to kino 3D*, „Internetowy Magazyn Teatralia”, 10.04.2013, online: <http://www.teatralia.com.pl/teatr-kino-3d/> (dostęp: 31.03.2015).
- Díez Borque J.M^a. 2001. *Calderón desde el 2000*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.
- 1983. (koord.), *Historia del teatro en España I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid: Taurus.
- Jechová H. 1977. *Les motifs polonais – ou tchèques – dans „La Vie est un songe*, „Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée”, Edmonton: University of Alberta, s. 179–185.
- Kościelniak M. 2006. *Fedra doświadczalna*, „Tygodnik Powszechny”, 17, 23.04.2006, wersja internetowa na portalu e-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/arttykuly/24884,druk.html> (dostęp: 31.03.2015).
- Lope de Vega. 2008. *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach: przedstawiona Akademii w Madrycie*, przeł. U. Aszyk: 2008, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mrozek W. 2013. *Matrix po polsku, czyli Życie jest snem Calderóna razy dwa*, „Gazeta Wyborcza”, 11.03.2013, wydanie internetowe: http://wyborcza.pl/1,112395,13537648,Matrix_po_polsku_czyli_Zycie_jest_snem_Calderona.html (dostęp: 31.03.2015).
- Oehrlein J. 1986. *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro, 1600–1681 [Texte imprimé] : Untersuchungen zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft*, Frankfurt Vervuert; konsultowana edycja hiszpańska: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, 1993, Madrid: Castalia.
- 1998. *Las compañías de título: Columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época*, w: Strotetzki Ch. (koord.), *Teatro español del siglo de oro: teoría y práctica*, Frankfurt: Vervuert, 246–262). <http://www.bibliele.com/CILHT/oehr100.html#Nota%2013> (dostęp 31.03.2015).
- Racine J.-B. 2002. *Fedra: tragedia w pięciu aktach, wierszem*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków: Zielona Sowa.

- Rojas Villandrando A. de. 1972. *El viaje entretenido*, red. J.-P. Resson, Madrid: Castalia.
- Ruano de la Haza J.M^a, Allen J. 1994. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia.
- Ruano de la Haza J.M^a. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.
- Ruano de la Haza J.M^a. 2002. Pérez Magallon J. (ed.), *Ayer y hoy de Calderón: actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, Madrid: Castalia.
- Rymkiewicz J.M. 1966. *Kwiat nowy starych romanc czyli imitacje i przekłady hiszpańskich romances*, Warszawa: Czytelnik.
- Wakar J. 2013. „Pułapka snu”, Teatr Pismo, recenzja dostępna online: http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/492/pulapka_snu/ (dostęp 31.03.2015).
- Ziomek H. 1983. *Polonia en la obra de Calderón de la Barca*, w: García Lorenzo L., Calderón. *Congreso Intenacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8–13 de junio de 1981)*, Madrid: CSIC, s. 987–995.