FOLIA 327

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 21 (2021)
ISSN 2081-1853
DOI 10.24917/20811853.21.16

Marta Eloy Cichocka
ORCID 0000-0002-6590-0531

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Córki powietrza. Sen Balladyny: Calderón spotyka Słowackiego w polu literackim, czyli hiszpańsko-polska *comedia colaborada* XXI wieku

Pole literackie i transfer kultury

Polsko-hiszpańskie związki literackie stanowią od dziesięcioleci wdzięczny temat rozważań zarówno dla komparatystów, jak i dla specjalistów w dziedzinie krytyki recepcji przekładu. Nim pozwolę sobie zawęzić temat tych rozważań do specyficznego pola, jakie stanowi teatr i współczesne inscenizacje repertuaru klasycznego w obu interesujących nas krajach, których swoistą kulminacją jest polsko-hiszpański spektakl *Córki powietrza. Sen Balladyny* na kanwie utworów Calderona i Słowackiego (2019), a w jego powstawaniu miałam okazję uczestniczyć bezpośrednio[1], warto wspomnieć na wstępie o kilku innych punktach stycznych dwóch literackich polisystemów. Geograficzne usytuowanie Królestwa Hiszpanii w stosunku do Rzeczypospolitej Polskiej nie sprzyja, co oczywiste, błyskawicznej dyspersji i dyfuzji literackich wpływów czy motywów, jak ma to miejsce w przypadku krajów ościennych; w zamian za to ułatwia uchwycenie ich niezaprzeczalnej egzotyczności. Tym niemniej już na wstępie pragnę zaznaczyć, że literackie związki między Polską a Hiszpanią oraz innymi krajami hiszpańskojęzycznymi są nie tylko tematem moich czysto teoretycznych rozważań, lecz również i przede wszystkim przestrzenią twórczej praktyki w ramach pola literackiego, w rozumieniu zaproponowanym przez Pierre'a Bourdieu – jako złożonej sieci pozycji, relacji i rywalizacji pomiędzy jego uczestnikami, osobami i instytucjami[2]. Jak pisze Tomasz Warczok:

---

[1] Spektakl *Córki powietrza. Sen Balladyny* na stronie Teatru im. J. Kochanowskiego w Opolu: https://teatropole.pl/spektakle/corki-powietrza-sen-balladyny/, w internetowej *Encylopedii teatru polskiego*: http://www.encyklopedi ateatru.pl/przedstawienie/73513/corki-powietrza-sen-balladyny, oraz na stronie e-teatr: https://e-teatr.pl/corki-powietrza-sen-balladyny-s22627 (dostęp: 28.09.2021).

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

> Życie literackie jest grą, a nawet walką. Walka ta, wbrew literackim i potocznym wyobrażeniom, ma charakter z gruntu zbiorowy i społeczny. Każde pojedyncze dzieło literackie uwikłane jest w skomplikowaną sieć relacji społecznych, w których powstaje[3].

Po tym subiektywnym wyznaniu pora na kilka obiektywnych odniesień do pozycji, które polski czytelnik niewątpliwie doceni. Rolę nie do przecenienia w systematycznych badaniach polsko-hiszpańskich związków literackich odegrała związana z Krakowem Maria Strzałkowa, której komparatystyczne *Studia hiszpańsko-polskie* (1960) proponują dwutorową refleksję na temat recepcji literatury hiszpańskiej nad Wisłą i analizę polskich (czy – szerzej – słowiańskich) motywów u wybranych autorów Półwyspu Iberyjskiego[4]. Strzałkowa poświęca przy tym dużo miejsca tematyce teatru, zwłaszcza klasyków złotego wieku, oraz recepcji przekładów i polskim inscenizacjom ich dzieł. Historyczne tło kontaktów polsko-hiszpańskich od średniowiecza do pierwszej wojny światowej szczegółowo odmalowuje obszerny fresk polskiej slawistki Gabrieli Morawieckiej *Po drogach polsko-hiszpańskich* (1984), w którym autorka korzysta nie tylko ze swej głębokiej znajomości historii Polski i Hiszpanii, lecz również systematycznie uzupełnia ją materiałami archiwalnymi i gruntowną kwerendą biblioteczną. Badaczka zwraca przy tym baczną uwagę na międzyludzki aspekt tych polsko-hiszpańskich kontaktów, zwłaszcza wśród zakonników, podróżników i dyplomatów, pełniących funkcję mediatorów kulturowych, i na świadectwa wzajemnej sympatii tudzież współpracy między nimi, co owocowało między innymi na polu literackim[5]. Co prawda hiszpańska klasyka przeważnie trafiała do Polski za pośrednictwem Francji, jak stało się z *Cydem* czy z *Don Kichotem*[6], a okres dominacji napoleońskiej w Europie i szarże polskich szwoleżerów pod Saragossą i Somosierrą niekoniecznie sprzyjały propolskim sympatiom wśród Hiszpanów, to jednak wiek XIX przynosi renesans obopólnych fascynacji, czego dowodem może być Słowacki uczący się hiszpańskiego, by czytać Calderona. Panoramę polsko-hiszpańskich relacji uzupełnia wrocławski hispanista Piotr Sawicki, którego książka *Polacy a Hiszpanie. Ludzie, podróże, opinie* (1995) pozwala między innymi zmierzyć się z różnicami światopoglądowymi i z wzajemnymi stereotypami oraz autostereotypami dotyczącymi obu nacji, bazującymi w dużej mierze na zazdrości i kompleksach, a także na obecnej u obu nacji tęsknocie za minioną chwałą[7].

---

[3] T. Warczok, *Dominacja i przekład. Struktura tłumaczeń jako struktura władzy w światowym i polskim systemie literackim*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*, red. P. Marecki, G. Jankowicz i M. Sowiński, Kraków 2015, s. 16.

[4] M. Strzałkowa, *Studia polsko-hiszpańskie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawy i Studia" (Kraków), t. 26: 1960.

[5] G. Makowiecka, *Po drogach polsko-hiszpańskich*, Kraków 1984.

[6] Pierwsze polskie tłumaczenie przygód „przedziwnego Don Quiszotta z Manszy" autorstwa Franciszka Podoskiego, również oparte na wersji francuskiej, ukazało się dopiero w 1786 roku.

[7] P. Sawicki, *Polacy a Hiszpanie. Ludzie, podróże, opinie / Los polacos y los españoles. Hombres, viajes, ideas*, „Estudios Hispánicos" (Wrocław), t. 3: 1995.

Oprócz wspomnianych wyżej pozycji analitycznych, systematyzujących naszą wiedzę na temat historii relacji polsko-hiszpańskich, w tym właśnie związków literackich, nie sposób nie wspomnieć o kulturotwórczej roli tłumaczy, agentów i targów książki na rynku wydawniczym: współczesne pole literackie rządzi się wszak innymi prawami niż w czasach Cervantesa, Calderona czy Słowackiego. O ile poziomu alfabetyzacji społeczeństwa czy statystyk czytelnictwa nie sposób miarodajnie porównywać, to bez zbytniego ryzyka można stwierdzić, iż globalizacja wpłynęła ożywczo na mapę literackich prądów, umożliwiając bezpośredni transfer między miastami oddalonymi o trzy tysiące kilometrów, jak Madryt, Barcelona, Warszawa czy Kraków. Dzięki wsparciu instytucji państwowych, takich jak Instytut Książki, Instytut Polski w Madrycie czy Instytut Cervantesa w Warszawie i Krakowie, które w polu literackim zastąpiły dawnych prywatnych mecenatów i sponsorów literatury pięknej, a także dzięki inicjatywie agentów literackich i często samych tłumaczy, w ostatnich dekadach mnożą się wartościowe polsko-hiszpańskie inicjatywy wydawnicze. Odbiorca hiszpański może się cieszyć przekładami poezji Wisławy Szymborskiej czy prozy Olgi Tokarczuk, a także antologiami polskiej poezji współczesnej[8], a odbiorca polski – kolejnymi powieściami Eduarda Mendozy na równi z romancami Federica Garcíi Lorki czy jego popularnymi na scenach polskich dramatami, wraz ze sztukami innych, mniej znanych twórców z Półwyspu Iberyjskiego[9]. Dzięki aktywności ośrodków akademickich, stanowiących ważny czynnik pola literackiego, w ręce czytelników trafić mają szansę również propozycje bardziej niszowe, jak na przykład antologia współczesnych sztuk katalońskich czy przegląd zjawisk, prądów, inspiracji oraz sylwetek twórców hiszpańskiego teatru ostatniego stulecia, pod znamiennym tytułem *Tak blisko i tak daleko*[10]. Warto podkreślić przy tym, że teatr to osobny podrozdział tych polsko-hiszpańskich relacji, jak się zaraz przekonamy.

Na tropach Calderona, po śladach Słowackiego

Szczególne miejsce, jakie zajmuje teatr w przestrzeni polsko-hiszpańskich związków literackich, ukształtowała działalność dwóch geniuszy – Pedra Calderona

[8] Ważną rolę odgrywają tutaj A. Murcia, G. Beltrán i X. Farré, tłumacze i redaktorzy przekrojowej antologii polskiej poezji współczesnej *Poesia a contragolpe*, Zaragoza 2012. A. Murcia i G. Beltrán stoją również za przekładami W. Szymborskiej: *Dos puntos*, Tarragona 2007; *Aquí*, Madrid 2009; *Hasta aquí*, Madrid 2014, czy za nowo wydaną antologią polskich poetek współczesnych: *Luz que fue sombra*, Madrid 2021. Murcia ma na koncie także przekład O. Tokarczuk: *Sobre los huesos de los muertos*, Madrid 2019.

[9] Wydawnictwo Znak opublikowało już prawie 20 powieści E. Mendozy w przekładach między innymi krakowskich iberystów: A. Sawickiej, M. Chrobak czy T. Pindla. Wrocławscy iberyści, M. Kurek i J. Ziarkowska, przyczynili się do ukazania się przekrojowej pozycji *Wiersze i wykłady* Lorki, Wrocław 2019; z kolei *Yerma* Lorki w nowym przekładzie C. Marrodana weszła w skład zbioru *Słowa, rzeczy, imiona. Sześć sztuk z Hiszpanii*, Kraków 2008.

[10] *Ulisses na tratwie. Antologia współczesnych sztuk katalońskich*, red. A. Wierzchowska-Woźniak, przeł. A. Stachurska i A. Sawicka, Kraków 2009; *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramat ostatnich stu lat*, red. U. Aszyk i P. Olkusz, Łódź 2014.

de la Barca (1600–1681) i Juliusza Słowackiego (1809–1849). Chociaż obaj żyli i tworzyli w dwóch odległych od siebie o dwa wieki epokach, o radykalnie odmiennej estetyce, to polskie wątki w twórczości hiszpańskiego dramaturga złotego wieku i niezaprzeczalna fascynacja „Kalderonem"[11] u jednego z trzech wieszczy epoki romantyzmu przekładają się na wachlarz motywów literackich i realizacji teatralnych, które z perspektywy XXI wieku gwarantują nie tylko niewyczerpane źródło inspiracji badawczych dla literaturoznawców i teatrologów obu krajów, lecz również stałe zainteresowanie reżyserów i publiczności teatralnej. Poczesną pozycję zajmują tutaj dwa „polskie" dramaty Calderona: *La vida es sueño* (sztuka znana polskiemu odbiorcy, w różnych przekładach, jako *Życie snem*, *Życie jest snem* czy *Życie to sen*) i *El principe constante*, czyli *Książę Niezłomny* w świetnym tłumaczeniu Słowackiego właśnie, któremu nowe życie zapewnił w XX wieku Jerzy Grotowski. „Użycie przymiotnika »polskie« w odniesieniu do tych dwóch dramatów nie jest nadużyciem – oba bowiem znacząco wpisały się w dzieje polskiej sceny" – postuluje najwybitniejsza polska calderonistka Beata Baczyńska[12]. Bohaterami obu dramatów Calderona są książęta: w *La vida es sueño* – fikcyjny następca tronu Polski Segismundo, odsunięty od władzy i uwięziony przez własnego ojca w myśl fatalnej (dla niego samego i dla całego kraju) przepowiedni. Z kolei tytułowy *El principe constante* to postać historyczna, portugalski infant don Fernando (1402–1443), pojmany przez Maurów, który odmówił poddania im chrześcijańskiej Ceuty w zamian za wolność i zmarł w niewoli. Po dekadach zapomnienia wybitni romantycy, tacy jak Schlegel, Goethe czy Słowacki, odczytali barokową sztukę Calderona na nowo i odkryli w niej nowy potencjał. Jak pisze Baczyńska:

> Polskie tłumaczenie […] zadomowiło się na tyle silnie w polskiej świadomości, iż usunęło w cień barokowy pierwowzór i w powszechnym odbiorze uważane jest za arcydzieło polskiego romantyzmu. *Książę Niezłomny*, ogłoszony drukiem przez Juliusza Słowackiego w Paryżu w 1844 roku, stał się bowiem dla kolejnych pokoleń Polaków modelem niezłomnej postawy wobec dziejowych bądź osobistych przeciwieństw[13].

---

[11] Ortografia oryginalna i ówcześnie rozpowszechniona: „Samotny prawie przepędzam dzień cały. Brałem lekcje hiszpańskiego języka i teraz już doskonale rozumiem »Don Kiszota« […]. Uczyłem się po hiszpańsku jedynie dla Kalderona tragedii, ale dotąd ich nie skosztowałem – co to dla mnie będzie za źródło! jest ich kilkaset" – pisze Słowacki 20 października 1831 roku w Paryżu, w liście do matki (J. Słowacki, *Wybór listów*, cz. 1, Warszawa 1911, s. 26). Fascynacja ta utrzymywała się przez kolejne lata, bo 3 października 1837 roku w liście z Florencji pisał: „Muzyka i moje umysłowe prace zabierają mi dzień i wieczór cały – czasem chodzę rano do biblioteki czytać po hiszpańsku Kalderona – i upajam się jego brylantową i świętości pełną imaginacją". Odnotować wypada, że wspomniana przez Słowackiego liczba tragedii była hiperbolą: w rzeczywistości dorobek Calderona to około 120 sztuk dramatycznych i około 80 *autos sacramentales*.

[12] B. Baczyńska, *„Życie jest snem" i „Książę Niezłomny", czyli dwa „polskie" dramaty Pedra Calderóna de la Barca*, [w:] *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, red. M. Potok, Poznań 2016, s. 131.

[13] Tamże, s. 132.

Książę Niezłomny Calderona w tym dziewiętnastowiecznym przekładzie nie tylko należy do kanonu polskiej dramaturgii, lecz na przykład w okresie międzywojennym był jednym z najczęściej wystawianych na polskich scenach tekstów Słowackiego; w dużej mierze dzięki niezapomnianej kreacji aktorskiej Juliusza Osterwy w roli portugalskiego infanta i imponującym plenerowym inscenizacjom Instytutu Reduty, skupiającym w miastach II Rzeczypospolitej wielotysięczną publiczność[14]. Wiosną 1964 roku po tekst *Księcia Niezłomnego* sięgnął kolejny wizjoner – Jerzy Grotowski, z zespołem Teatru Laboratorium, by rok później zaprezentować historyczną i przełomową z dzisiejszej perspektywy premierę, z legendarną kreacją Ryszarda Cieślaka w roli don Fernanada. W kolejnych latach Teatr Laboratorium prezentował *Księcia Niezłomnego* we Włoszech, w Meksyku, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, Libanie i Iranie, w ówczesnej Jugosławii i w ówczesnej Republice Federalnej Niemiec; nie w Hiszpanii jednak, ta bowiem w okresie dyktatury Francisca Franco nie utrzymywała kontaktów z krajami zza żelaznej kurtyny. Tym niemniej zarówno krytycy teatralni, jak i badacze literatury złotego wieku z uwagą śledzili inscenizację Grotowskiego, której światowy sukces przyczynił się do ponownego zainteresowania zapomnianym tekstem oryginału w ojczyźnie Calderona[15].

Powróćmy teraz do *La vida es sueño* i do akcji rozgrywającej się na wyimaginowanym polskim dworze. W Polsce Calderona stolica państwa i zamek królewski leżą nad brzegiem morza, król jest wielkim uczonym, a naród składa się z wiernych wasali i energicznych patriotów, którzy nie chcą na tronie księcia Moskwy. Polskie motywy u autora z kraju leżącego dwa tysiące kilometrów od granic naszego (z poprawką na ówczesne relacje przestrzenno-komunikacyjne) od lat budzą zrozumiałe emocje. Na ile Calderonowska Polska jest krainą fikcji i literackiej fantazji, a na ile echem zasłyszanych historii? Matką chrzestną starszego brata Calderona była wszak Juana Dantisco, rodzona córka Jana Dantyszka, ambasadora Zygmunta Starego na dworze cesarskim i 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[16]. Ten autentyczny wątek dynastyczny, który ma swój zaskakująco równoległy czeski trop[17], został uszlachetniony przez Calderona, wzbogacony o filozoficzne

---

[14] I. Gall, *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie*, „Pisma o Teatrze" 1993, s. 170–171.

[15] Pisze o tym A. Porqueras Mayo, *Impacto de "El príncipe constante" en la crítica hispanista (1972–1992)*, „Scriptura", t. 11: 1996, s. 179–189.

[16] Pisze o tym wielokrotnie B. Baczyńska, między innymi w swoim kompleksowym opracowaniu krytycznym do polskiego wydania dramatów P. Calderona de la Barca, *Życie snem. Książę niezłomny*, Wrocław 2003. Pozostałe konsultowane pozycje wyszczególnione są w Bibliografii.

[17] Zwraca nań uwagę H. Jechová, *Les motifs polonais – ou tchèques – dans « La Vie est un songe »*, „Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée" (Alberta) 1977, s. 179–185.

wątki rodem z Platona i przeniesiony do mitycznej Polski, gdzie stał się pretekstem do ponadczasowej zadumy nad istotą władzy i polityki, przeznaczenia i wolnej woli, miłości i pożądania, rzeczywistości i iluzji.

Jeśli chodzi o polskie przekłady, to w wieku XIX z fragmentami tekstu mierzyli się Ryszard Berwiński, Edward Dembowski i Wiktoryn Doleżan. W 1826 roku arcydzieło Calderona doczekało się polskiej premiery na deskach Teatru Lwowskiego: aktor Leon Rudkiewicz swój przekład trzynastozgłoskowcem zatytułował *Władysław, królewic polski, czyli Życie snem. Dr. w 3 a.* – odrzucając germańskie imię Zygmunt, Astolfa nazywając Jarosławem, a Clotalda przemianowując na Zawiszę, którego przypuszczalnie sam zagrał[18]. W 1882 roku ukazał się we Lwowie przekład Józefa Szujskiego zatytułowany *Życie snem. Dramat Kalderona dziejący się w Polsce*[19]. W 1927 roku sztukę przełożyła Barbara Zan, ale z jej młodopolskiego tłumaczenia ukazał się drukiem jedynie fragment, chociaż w archiwum Teatru Słowackiego w Krakowie zachowało się sześć egzemplarzy maszynopisu sztuki, do której wystawienia jednak nie doszło[20]. Dopiero w 1937 roku miała miejsce kolejna inscenizacja pod tytułem *Życie snem*, również we Lwowie i w nowym, acz nieco archaizującym przekładzie Edwarda Boyé, który grano w Polsce do 1968 roku. Jednak na prawdziwą i trwałą popularność Calderona na deskach polskich teatrów zapracował trzydziestoczteroletni Jarosław Marek Rymkiewicz, który swoją propozycję w 1969 roku zatytułował *Życie jest snem* i nazwał „imitacją", dość kategorycznie postulując brak różnic między tłumaczeniem a oryginałem. Podobnie jak to uczynił Słowacki w *Księciu Niezłomnym*, Rymkiewicz zdaje się aspirować do tego, by jego przekład, żyjąc samoistnie, równał się z oryginałem. Dlatego właśnie nazywa swój przekład imitacją i przypomina łaciński rodowód tego słowa (*imitari* – naśladować, odtwarzać, być podobnym, równać się). Podkreślając ponadczasowość idei autora, który jest dla niego nie tyle siedemnastowiecznym hiszpańskim dramaturgiem barokowym, ile twórcą uniwersalnym, polski tłumacz traktuje swój przekład – twórczą imitację – jako zwierciadło hiszpańskiego oryginału, jego epoki, ludzi tamtych czasów: „Imitacja moja jest próbą odtworzenia oryginału *La vida es sueño* w innym języku. Odtworzenia, a nie powtórzenia"[21]. Chcąc zrównać oba te teksty, tłumacz ustanawia oryginał w symetrycznej funkcji zwierciadła dla swojego przekładu, swojej epoki, doświadczeń ludzi swoich czasów. Użyty w tłumaczeniu wiersz biały, pozbawiony znaków interpunkcyjnych i dużych liter, jest dla teatru formą poręczną, bo łatwą w obsłudze i podatną na reżyserskie skróty.

---

[18] B. Baczyńska, *La recepción de* La vida es sueño *en Polonia*, „Estudios de Literatura. Universidad de Valladolid", t. 16: 1991, s. 19–38.

[19] J. Szujski (przekład i prolog), *Życie snem. Dramat Kalderona dziejący się w Polsce*, Lwów 1882, s. 4.

[20] B. Baczyńska, *"La vida es sueño" de Pedro Calderón de la Barca y su recepción teatral: una olvidada traducción polaca*, „Encuentros", t. 2: *Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*, red. J. Wilk-Racięska i J. Lyszczyna, Katowice 2008, s. 50–63.

[21] J.M. Rymkiewicz, *Co to jest imitacja?*, [w:] P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem. Imitował Jarosław Marek Rymkiewicz*, Warszawa 1971, s. 11.

Pół wieku po powstaniu imitacja Rymkiewicza jest monopolistką scen polskich, a wiekowy dziś tłumacz zazdrośnie strzeże swych praw autorskich i nie zgadza się na żadne przeróbki tekstu, poza skrótami. Przekonałam się o tym jako autorka najnowszego przekładu arcydzieła Calderona, na zamówienie reżysera Wojtka Klemma, który – znając angielskie i niemieckie adaptacje – podważył tłumaczeniową lojalność Rymkiewicza wszędzie tam, gdzie „nadpisuje" on na tekście oryginału nieobecne w nim znaczenia, jednocześnie oddalając się od jego wrodzonej rytmiczności i melodyjności. Dramat *Życie to sen* w moim tłumaczeniu – na przemian białym wierszem sylabicznym i prozą – w reżyserii Klemma miał premierę w 2013 roku, a sam tekst nowego przekładu, doceniony przez krytyków, w 2019 roku zainspirował kolejnego reżysera, Gintarasa Varnasa, do twórczej adaptacji, gdzie Rymkiewiczowski wiersz biały w poszczególnych scenach przeplatał się ze zrytmizowanymi fragmentami, które wyszły spod mojej ręki. Dopiero po premierze wyszło na jaw, że umowa podpisana przez Teatr Bagatela z Rymkiewiczem wykluczała tego typu zabiegi, a przy tym uniemożliwiała podanie mojego nazwiska jako współautorki przekładu, więc ostatecznie aktorzy musieli się „oduczyć" pewnych partii tekstu, a w niełatwym okresie pandemii sztuka zeszła z afisza. Takie są właśnie mechanizmy pola literackiego. Pole jest strukturą hierarchiczną, w której na pozycjach dominujących znajdują się zwykle ci, którzy pozostają w nim najdłużej: to pozwala zrozumieć, dlaczego heterodoksja i ortodoksja zwalczają się nawzajem i wypierają, a nowatorski radykał staje się z czasem konserwatywnym monopolistą[22].

Dyskretny urok literackich spółek

Pojęcie pola literackiego jest inspirujące i funkcjonalne, bo pozwala pojmować fenomen literatury i mechanizmy jej powstawania w korelacji z działającymi w polu rzeczywistymi osobami i instytucjami, a nie jako oderwanej od realiów manifestacji idei i wyabstrahowanych bytów, zaludniających nadal karty podręczników szkolnych. Historia literatury systematycznie ruguje przy tym na peryferie te jej realizacje, które w danej epoce cieszą się największą popularnością odbiorców, zgodnie z zasadą, że twórcy kierujący się logiką kapitału ekonomicznego uzależnieni są od wyroków rynku, co z kolei negatywnie rzutuje na ponadczasowy prestiż kapitału symbolicznego twórcy i dzieła. Dobrym przykładem takiego zepchnięcia na margines i zredukowania do jednego zdania w historii literatury hiszpańskiej są popularne w epoce baroku *comedias colaboradas*, czyli wieloautorskie utwory dramatyczne, o których Beata Baczyńska wspomina niejako mimochodem: „W cieniu Calderona, nierzadko z nim współpracując (dramaturdzy hiszpańscy pisali – czasami z potrzeby, innym razem dla zabawy – tzw. *comedias colaboradas*, dzieląc poszczególne

[22] A. Sulawa, *Kraków. Grają, o zgodę nie pytają? Krakowska tłumaczka zarzuca Teatrowi Bagatela naruszenie praw autorskich*, „Dziennik Polski", 30.12.2019; A. Pitoń, *Czyim głosem mówi Segismundo? Spór o tłumaczenie wykorzystane w spektaklu w Teatrze Bagatela*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", 2.01.2020.

akty między dwóch, trzech lub więcej autorów), działało wielu świetnych dramaturgów"[23]. Sam Pedro Calderón de la Barca nierzadko brał udział w tych literackich spółkach, o czym świadczy między innymi dramat *Yerros de Naturaleza y aciertos de Fortuna* („Omyłki natury i zrządzenia losu") z 1634 roku, efekt jego współpracy z Antoniem Coello, aczkolwiek sam manuskrypt wciąż jest przedmiotem badań specjalistów[24]. Warto wspomnieć o tym utworze również dlatego, że to kolejna „polska" sztuka w hiszpańskim repertuarze barokowym: akcja znów toczy się na polskim dworze, tym razem po śmierci króla Manfreda, który onegdaj pozbawił tronu swoją bratanicę Clorilene, korzystając z prawa salickiego wykluczającego z sukcesji kobiety. Bratanica poślubiła zaufanego królewskiego wasala, a ich dzieci noszą lubiane przez Calderona imiona: Segismundo i Rosaura, znane nam również z *La vida es sueño*. Po śmierci Manfreda kolejna wykluczona dziedziczka tronu, Matilde, zleca wasalowi zabicie swojego bliźniaka Polidora, by móc go zastąpić na tronie Polski i królować, korzystając z fizycznego podobieństwa między nimi[25]. Co ciekawe, ten sam motyw kobiety żądnej władzy, chcącej utrzymać tron dzięki podobieństwu do prawowitego dziedzica, którego pragnie usunąć i zastąpić, znajdziemy w dwuczęściowym dramacie historycznym Calderona *La hija del aire* (datowanym zwyczajowo na rok 1653, chociaż powstałym dużo wcześniej), którego bohaterką jest legendarna królowa Semíramis: po śmierci swego męża Ninusa, władcy Babilonu, chce ona uwięzić własnego syna Niniasa i rządzić jako on. Wrócimy do niej za chwilę.

Fenomen *comedias colaboradas*, będących często przeróbkami lub parodiami sławnych dzieł, przeanalizowała dokładnie między innymi Roberta Alviti, wskazując na wspólną cechę – brak oryginalności fabuły – oraz na dwie uzupełniające się strategie współpracujących ze sobą dramaturgów: diachroniczną (redagowano wyznaczone akty jeden po drugim, które potem opracowywał i harmonizował dodatkowy dramaturg) i synchroniczną (poszczególne akty powstawały równolegle i były ze sobą scalane). Popularność utworów wieloautorskich wynikała przy tym zdaniem Alviti nie tylko z potrzeby chwili czy z presji czasu, lecz również z zainteresowania ówczesnej publiczności tym, co niezwykłe i kunsztowne, jak choćby jeden utwór mający kilku autorów. Uprawiający *comedias colaboradas* twórcy wyspecjalizowali się w tworzeniu poszczególnych aktów, na przykład Calderón biorący udział w takiej współpracy chętnie pisywał akt trzeci, zawierający punkt zwrotny i rozwiązanie danej sztuki[26]. Dodajmy, że ówczesne trupy teatralne w Hiszpanii składały się ze stałej liczby osób (od 12 do 20), o z góry ustalonym i przewidywalnym *emploi*,

---

[23] B. Baczyńska, *Epigoni Calderona i romantyczna apoteoza Calderonowskiej dramaturgii*, [w:] *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014, s. 236.

[24] E. Coenen, *Problemas del manuscrito de "Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna"*, „Hipogrifo", t. 3.1: 2015, s. 111–128.

[25] B. Baczyńska, *Clorilene, su hijo Segismundo y otros príncipes y princesas polacos en el teatro áureo español en torno al año 1634: Pedro Calderón de la Barca, Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla con Lope de Vega al fondo*, „Hipogrifo", t. 9.1: 2021, s. 467–485.

[26] R. Alviti, *El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía*, [w:] *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, red. J. Matas i A. Cassol, Valladolid 2017, s. 15–27.

a współpracujący z danym zespołem aktorskim dramaturg lub dramaturdzy mieli to na uwadze, siadając do pisania. Jak zauważył Josef Oehrlein, każda hiszpańska sztuka barokowa powstawała, przynajmniej na początku, z myślą o konkretnej trupie, której skład, płeć i wiek odpowiadały powtarzającemu się schematowi postaci każdego spektaklu[27]: pierwsza dama, druga dama, ewentualnie kolejne; pierwszy i drugi galant, ewentualnie kolejni; pierwszy i drugi *gracioso* w funkcji błazna zabawiającego publiczność; pierwszy i drugi *barba* (dosłownie: „broda"), czyli protagonista dojrzały wiekiem i otaczany szacunkiem, na przykład król czy generał; ewentualnie starzec w podeszłym wieku; nie licząc muzyków i obsługi widowni. Układ hierarchiczny między postaciami w sztuce był odbiciem hierarchii aktorów w trupie i ich zróżnicowanego wynagrodzenia, w zależności od szczebla w zespole, a więc i odgrywanej roli w spektaklu[28]. Ta przewidywalność obsady i powtarzalność schematu postaci niejako zachęcała autorów sztuk teatralnych do powielania sprawdzonych już rozwiązań, zwłaszcza jeśli spotkały się z aplauzem publiczności, co dodatkowo tłumaczy popularność dramaturgicznych spółek i przeróbek.

Z wąskiej perspektywy współczesnej, skupionej na poszanowaniu prawa autorskiego, nie zapominając o majątkowym, *comedias colaboradas* jawią się w najlepszym razie jako przejaw barokowej ekstrawagancji; w bardziej radykalnej ocenie takie odświeżanie dawnych utworów i przerabianie cudzych tekstów zakrawa o potępiany dziś plagiat. Aczkolwiek, jak trafnie zauważa Małgorzata Leyko: „autorstwo dzieł wystawianych na scenie było od dawna kwestią płynną i względną, to samo dotyczy wersji oryginalnej czy kanonicznej dzieła, której teatr jako takiej w ogóle nie zna, jeśli autor nie jest zarazem twórcą przedstawienia"[29]. Z szeroko pojętej perspektywy historycznej pola literackiego jako miejsca ścierania się heterodoksji z ortodoksją i awangardy z klasyką przepisywanie i przerabianie cudzych słów na własne od zawsze ożywiało literacką tkankę, tak jak próchnica z czasem włącza obumarłe elementy ściółki do gleby. Hiszpanie mają na to zgrabne określenia: *relectura* i *reescritura* – ponowne odczytanie, napisanie na nowo, aktualizacja archetypu, niekiedy transformacja toposu i jego odwrócenie. Nie zapominajmy o tym, że w epoce instytucjonalnego finansowania kultury impulsem do programowego przepisania i reinterpretacji dotychczasowej klasyki stają się również rozmaite rocznice czy jubileusze, a więc i towarzyszące im projekty czy granty.

Nie inaczej było ze współczesną *comedia colaborada* na kanwie *La hija del aire* Calderona i *Balladyny* Słowackiego: rok 2019 zachęcał do uczczenia nieoczywistego jubileuszu 210-lecia urodzin i 170-lecia śmierci polskiego wieszcza, co stało się możliwe dzięki zaangażowaniu dyrektora Norberta Rakowskiego i zespołu Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu oraz dzięki poparciu Instytutu Polskiego w Madrycie i tak prestiżowego partnera zagranicznego jak Festival Internacional de Teatro

---

[27] J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, przeł. M.A. Vega, Madrid 1993, s. 21.

[28] Tamże, s. 196–197.

[29] M. Leyko, *Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. 57: 2014, z. 2, s. 77.

Clásico de Almagro. Inicjatorami projektu byli młoda polska teatrolożka Anna Galas-Kosil (ur. 1983) i jej były wykładowca, hiszpański krytyk teatralny i dramaturg José Gabriel López Antuñano (ur. 1949), od lat współpracujący z reżyserem Ignacio Garcíą (ur. 1977), od 2018 roku dyrektorem Festiwalu w Almagro. Wszyscy troje mieli już okazję podsumować swoje refleksje na temat genezy i procesu powstawania spektaklu, który w założeniu miał być kolażem dramatycznym utworów Calderona i Słowackiego[30]; towarzyszyła im Kamila Łapicka, autorka najbardziej wszechstronnej, wnikliwej i kompetentnej recenzji, analizującej między innymi wątki intertekstualne libretta *Córek powietrza. Snu Balladyny*[31]. Pora na obserwacje z perspektywy osoby bezpośrednio zaangażowanej w powstawanie ostatecznego tekstu, najpierw jako tłumaczki, a potem autorki adaptacji i dwujęzycznego libretta, co pozwoli przedstawić pewne studium przypadku, skupiające jak w soczewce zarówno wachlarz polsko-hiszpańskich relacji twórczych, jak i mechanizmy układu sił we współczesnym polu literackim.

Comedia colaborada dzisiaj: współpraca czy wyzwanie?

O projekcie usłyszałam pod koniec maja 2018 roku od tłumacza Carlosa Marrodana Casasa, do którego Anna Galas-Kosil zwróciła się z propozycją tłumaczenia fragmentów dramatu *La hija del aire* Calderona na język polski – a on odesłał ją do mnie, pamiętając, że już mam doświadczenie w tłumaczeniu Calderona dla teatru. Żadne z nas nie mogło wtedy przypuszczać, że na przekładzie się nie skończy, konieczne stanie się napisanie tekstu sztuki niejako od nowa. Galas-Kosil studiowała w Madrycie i znała hiszpański na tyle, by przetłumaczyć sztukę *Siglo mío, bestia mía* Loli Blasco[32], ale z braku doświadczenia w tłumaczeniu poezji wzdragała się przed przekładem Calderona na język polski. To jednak nie przeszkadzało jej dokonać roboczego przekładu *Balladyny* Słowackiego na język hiszpański, prozą, by reżyser z dramaturgiem mogli już dokonywać pierwszych skrótów w brulionie scalonych ze sobą tekstów obu klasyków. Pomysłodawcy projektu bazowali bowiem na intuicji, iż Słowacki znał tekst *La hija del aire* Calderona i inspirował się tym dramatem, pisząc *Balladynę*, chociaż w korespondencji Słowackiego nie ma śladów zachwytu nad tą konkretną pozycją, a jako źródło inspiracji Balladyny pojawia się raczej *Król Lear* Szekspira[33]. Dramaturgom wystarczyło tym niemniej mocne przekonanie, że

[30] A. Galas-Kosil, J.G. López Antuñano, I. García, K. Łapicka, *Las hijas del aire, espectáculo a partir de los clásicos polaco y español, "Balladyna" de Juliusz Słowacki y "La hija del aire" de Calderón de la Barca. Tres miradas sobre el proceso creativo de la dramaturgia y la puesta en escena*, „Pygmalion" (Madrid), t. 11: 2019, s. 205–234.

[31] K. Łapicka, *Wolna jak powietrze*, „Teatr" (Warszawa), t. 5: 2019, s. 51–56.

[32] L. Blasco, *Moja epoka, moja bestia*, przeł. A. Galas-Kosil, „Dialog", t. 11: 2015.

[33] W liście do matki z Genewy 18 grudnia 1834 roku poeta pisze: „W przeciągu miesiąca upłynnionego, napisałem nową sztukę teatralną, niby tragedyą, pod tytułem *Balladina*. Z wszystkich rzeczy, które dotychczas moja mózgownica urodziła, ta tragedya jest najlepszą, zwłaszcza, że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nie tknięty ludzką stopą,

Balladyna i Semíramis mają ze sobą na tyle dużo wspólnego, by scalić je w jedną postać, a wokół nich zrekonstruować patchworkowy świat przedstawiony, gdzie przeplatają się charakterystyczne figury, motywy i sceny obu dramatów. A zatem z jednej strony Wdowa, Alina, Kirkor czy Pustelnik, z drugiej król Ninus, zdradzony przyjaciel Menon, uwięziony przez matkę następca tronu Ninias czy wreszcie wieszcz Terezjasz, a między nimi toczące się wartko sceny żądzy władzy, pragnienia miłości, przemocy, zdrady i śmierci na polu bitwy, pisane na przemian w złotym wieku i w epoce romantyzmu, z wplecionymi w tekst barokowymi tyradami i romantycznymi balladami. Wszystko to otrzymałam mailem pod koniec sierpnia w postaci polifonicznego polsko-hiszpańskiego libretta, zatytułowanego wkrótce potem *Traición, envidia y poder* (Zdrada, zawiść i władza), z prośbą o spolszczenie fragmentów hiszpańskojęzycznych oraz „harmonizację stylistyczną" całości. Warto dodać, że punktem wyjścia nie był bynajmniej oryginał Calderona, lecz skrócony tekst adaptacji Lopeza Antuñano w reżyserii Garcíi (spektakl ten miał swoją premierę w Meksyku w 2017 roku)[34] oraz wersy Słowackiego ze śmiałymi skrótami reżyserskimi, nierzadko w pół wersu, na podstawie wspomnianego roboczego przekładu prozą. Zapowiadała się jedyna w swoim rodzaju literacka przygoda.

Ponieważ dołączyłam do projektu jako ostatnia, w roli tłumaczki, a umowę z Instytutem Polskim w Madrycie podpisywałam dopiero w grudniu, tuż przed próbami castingowymi w teatrze w Opolu, gdy już wzięłam na barki odpowiedzialność za całość tekstu, od początku występowałam w roli *advocatus diaboli*, zadając dramaturgom niewygodne pytania o sens przepisywania Calderona i Słowackiego, a zwłaszcza o to, co zyskujemy, scalając dwa spójne skądinąd teksty należące do literackiego kanonu i powołując do życia nowy byt, być może zupełnie pozbawiony literackiej logiki – poza oczywistą logiką realizacji projektu finansowanego przez instytucję kultury, co jest swoistym znakiem współczesnego pola literackiego. Dla przykładu, gdy po zabójstwie Kirkora uciekinierka Alina powracała po koronę, argumentując to przed Balladyną ilością zebranych malin, by scenariusz pokrywał się z drugą częścią dramatu Calderona, ogarniały mnie rosnące wątpliwości. Przepisywanie klasyki, o czym dobrze wie współczesny widz, może się przecież wiązać z bolesnymi pytaniami o kondycję współczesnego świata, o bioinżynierię i żywność modyfikowaną genetycznie (jak w *Balladynie* przepisanej przez Marcina Cecko) lub o dramat bezpłodności w kontekście technologii *in vitro* (jak w *Yermie* Lorki przepisanej przez Simone'a Stone'a)[35].

---

kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny […]. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira"; J. Słowacki, *Wybór listów*, cz. 1, Warszawa 1911, s. 87.

[34] P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, reż. I. García, adaptacja J.G. López Antuñano, Compañía Nacional de Teatro de México, premiera 15.04.2017. Tekst libretta ukazał się w czasopiśmie internetowym „Nueva Revista", 27.04.2017: https://www.nuevarevista.net/wp-content/uploads/2019/01/166-229_libreto.pdf (dostęp: 30.06.2021).

[35] M. Cecko, *Balladyna*, dramat inspirowany sztuką J. Słowackiego, reż. K. Garbaczewski, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 2013, http://www.encyklopediateatru.pl/przedsta-

Druga wątpliwość wiązała się z tłumaczeniem Calderona na język polski i postulowaną „harmonizacją" go ze Słowackim: praca ta okazała się tym bardziej tytaniczna, że ani główny dramaturg, ani reżyser nie znali przecież języka polskiego. Wahałam się między dwiema opcjami: z jednej strony, mogłam pracować na bazie fragmentów *Balladyny* w takiej wersji, w jakiej ona do mnie dotarła, czyli ze wstawkami dopisanymi przez oboje dramaturgów i już ze skrótami reżysera, przeważnie łamiącymi rytmy i rymy Słowackiego – które w tej opcji trzeba było za wszelką cenę odzyskać, równocześnie przekładając Calderona zgodnie ze stosowaną przez niego polimetrią (przeważnie ośmiozgłoskowcem, ale zdarzały się również silva czy sonet) – a wszystko to bez żadnej gwarancji, czy widz to zauważy i doceni. Z drugiej strony możliwa była adaptacja zarówno Calderona, jak i Słowackiego w formie uwspółcześnionej prozy poetyckiej, rozpisanej na wiersz biały, bez archaizmów czy inwersji na poziomie składni, co zbliżało nas do wrażliwości współczesnego odbiorcy, ale mogło spotkać się z zarzutem zbyt swobodnego traktowania obu oryginałów, przy czym nie rozwiązywało to bynajmniej wspomnianych wcześniej dylematów na poziomie fabuły czy dramaturgii. W połowie listopada, po przetłumaczeniu przeze mnie 30 stron wierszem sylabotonicznym (opcja 1) i 10 stron prozą poetycką (opcja 2), reżyser z hiszpańskim dramaturgiem opowiedzieli się ostatecznie za wersją drugą, bardziej swobodną i uwspółcześnioną. Zaraz potem w Krakowie miało miejsce spotkanie z obojgiem dramaturgów, gdzie po dwóch dniach intensywnej pracy i opowiadania sobie nawzajem treści sztuki oraz poszczególnych scen, jak przy powstawaniu *comedia colaborada*, ustaliliśmy w końcu, że napiszę nowy, spójny tekst, w języku polskim i hiszpańskim (spektakl miał być wszak zaprezentowany na Festiwalu w Almagro), integrujący fabułę Słowackiego z Calderonem oraz charakterystyczne elementy obu oryginałów. Zamiast imion postaci zaproponowałam określenia alegoryczne: Starsza Siostra, Młodsza Siostra, Hrabia, Przyjaciel, Pustelnik – i Wyrocznia (która pojawiła się już w adaptacji Antuñana). Kluczową postacią okazywał się jednak makiaweliczny Pustelnik, postać pozornie drugoplanowa, acz pociągająca za wszystkie dramatyczne i polityczne sznurki, siedząca na widowni w drugim rzędzie, skąd wybierała kolejnych figurantów do sprawowania władzy w swoim imieniu – swoisty znak naszych czasów.

To dwujęzyczne libretto nazwałam *Manos de sangre. Dłonie we krwi*: na jego bazie w pierwszej połowie grudnia w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu odbył się casting, który po raz kolejny zmusił nas do zmiany koncepcji. Okazało się bowiem, że brakuje obsady odpowiedniej do roli Pustelnika, a zamiast tego mamy do wyboru trzy rewelacyjnie uzupełniające się na scenie aktorki: Magdalenę Dębicką, Magdalenę Maścianicę i Joannę Osydę – z których żal rezygnować, z tym zastrzeżeniem, że dla jednej z nich brakuje partii w sztuce. Tak zapadła brzemienna w konsekwencje decyzja przerobienia tekstu po raz kolejny, rezygnując z politycznych czy społecznych aluzji: między połową grudnia 2018 a połową stycznia 2019 roku

wienie/48483/balladyna (dostęp: 28.09.2021); S. Stone, *Yerma*, dramat inspirowany sztuką F. Garcíi Lorki, reż. S. Stone, Young Vic London, premiera 2016.

napisałam od nowa *Córki powietrza. Sen Balladyny*, tekst utrzymany tym razem w poetyckiej, onirycznej konwencji, dopisując obu Siostrom alegoryczną partię Intuicji, a enigmatyczną postać Wyroczni przekształcając w charyzmatyczną Pamięć śpiewającą z balkonu szlagier *Miłość ci wszystko wybaczy* – w tej roli wystąpiła żywa pamięć polskiego teatru, nestorka Zofia Bielewicz (ur. 1928). W rolach męskich wystąpili Michał Kitliński, Rafał Kronenberger i Karol Kossakowski, a aluzyjne libretto znalazło swój plastyczny, poetycki wymiar w scenografii i kostiumach Anny Tomczyńskiej, z pamiętną sceną królewskiej sukni stającej się scenografią murów stolicy i z wiszącą ponad głowami aktorów koroną. Walki z dramaturgami o kształt sceny finałowej trwały tak naprawdę aż do ostatniej próby: ostateczna decyzja należała do reżysera, do którego wyborów mam zaufanie absolutne i z którym zawsze chętnie podejmę kolejną współpracę. Ostatecznie tekst spektaklu miał aż 27 wersji, z czego większość powstała na moim laptopie, łącznie z ostatecznym tekstem hiszpańskich napisów, które po błyskawicznym przeszkoleniu wyświetlałam w czasie przedstawienia *Las hijas del aire. El sueño de Balladyna* inaugurującego lipcowy Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, gdzie nasza polsko-hiszpańska inscenizacja spotkała się z dużym aplauzem, a widzowie festiwalu żałowali, że nie ruszamy w letnie tournée po Hiszpanii. W Polsce dydaktyczny potencjał libretta został zauważony przez Michalinę Butkiewicz, która we wstępie do kilkudziesięciostronicowego zestawu inspirujących ćwiczeń literackich dla młodzieży szkolnej pisze:

> Spektakl zrealizowany został przez grupę artystów pochodzących z krajów reprezentujących odmienne kultury. […] Ten spektakl to cudowny przykład wielkości Sztuki. Sztuki, która łączy, którą tworzy zespół indywidualności i która podejmuje tematykę uniwersalną, ponadnarodową, człowieczą, ludzką. Idąc po śladach twórców, postanowiłyśmy przygotować zestawy takich zadań dla uczniów i uczennic, które także uruchomią ich współpracę, skłonią do twórczych poszukiwań, wyzwolą samodzielność i krytyczne myślenie. […]. Takiego otwarcia uczy TEATR[36].

Z perspektywy czasu wspominam proces pracy nad tekstem i ostatecznym kształtem spektaklu jako intensywny i nieco chaotyczny, przy czym ani odległość geograficzna między nami, ani fakt równoległego zaangażowania każdego z nas w inne projekty, ani brak jasno ustalonych wytycznych, przy zmieniających się priorytetach i równoczesnym braku odgórnego koordynatora, który pomógłby nam się porozumieć czy ustalić zasady gry, nie ułatwiał pracy nad tą współczesną *comedia colaborada* – i dopiero Beata Baczyńska, z perspektywy swojej niezmierzonej erudycji, uświadomiła mi, w czym biorę udział, a potem w pięknym stylu podsumowała ten polifoniczny eksperyment[37]. Tym niemniej dzięki reżyserowi, dyrekcji teatru i wspaniałej ekipie aktorskiej był to czas prawdziwej wolności twórczej i głębokiej

[36] M. Butkiewicz, *Twórczo z teatrem 2019: „Córki powietrza. Sen Balladyny"*, Opole 2019, s. 3.

[37] B. Baczyńska, *Calderon i Słowacki w Opolu*, Culture Avenue, 4.04.2019, https://www.cultureave.com/calderon-i-slowacki-w-opolu/ (dostęp: 30.06.2021) – tekst ten został pierwotnie napisany na potrzeby programu teatralnego towarzyszącego premierze.

literackiej satysfakcji, nieprzeliczalnej na efemeryczną władzę w polu literackim, owocującej za to na głębszym poziomie kolejnych literackich relacji, przyjaźni i inspiracji, których owoce być może są dopiero w zalążkach.

Na zakończenie tych subiektywnych zapisków warto przypomnieć obserwacje teoretyków teatru postdramatycznego, którzy wcześnie dostrzegli odwrót twórców teatru XXI wieku od dramatu pojmowanego jako kategoria literacka w kierunku szeroko pojętych tekstów dla teatru. Współczesny teatr postdramatyczny, jak określił go Hans-Thies Lehmann, niechętnie wystawia gotowe sztuki: jest raczej tyglem przetapiającym różnorodne teksty, ich fragmenty czy cytaty, z których wyłania się dany spektakl w ostatecznym kształcie[38]. Przy czym teksty te wybierane są spośród „dramatycznych i niedramatycznych, literackich i nieliterackich, artystycznych i nieartystycznych, mówionych i pisanych, profesjonalnie konstruowanych i spontanicznie bezpośrednich, a potem przywoływanych na wiele sposobów: cytowanych i przepisywanych, znalezionych i odkrywanych lub tworzonych i dostarczanych specjalnie dla danej sceny" – to obserwacje Anny Krajewskiej[39]. Komentując przełomowy transfer teatru z bezpiecznej przestrzeni inscenizacji sztuk do nowego wymiaru teatru wytwarzającego teksty dramatyczne na własne ryzyko, nieraz z wykorzystaniem literackich i paraliterackich surowców wtórnych, Joanna Krakowska zauważa z kolei, że teksty dla teatru to nieraz „adaptacje i kompilacje wielu literackich źródeł; to parafrazy, przeróbki, pastisze znanych tekstów kultury, śmiałe kompilacje cytatów albo docu-dramy oparte na archiwaliach i relacjach świadków"[40]. Z tej perspektywy *Córki powietrza. Sen Balladyny* i poszczególne fazy powstawania zarówno tekstu, jak i spektaklu wydają się podręcznikową ilustracją rozmaitych konsekwencji takiego transferu opisywanego przez krytykę teatralną:

> Co zatem w praktyce oznaczał transfer? Nowe sposoby pracy – nieczęste dotąd w teatrze repertuarowym – jak „pisanie na scenie". Nowy zawód – dotąd sporadycznie tylko uprawiany – „dramaturg", który tym się różni od dramatopisarza, że jego praca kończy się nie przed rozpoczęciem prób, ale trwa aż do premiery. Nowe tematy – historyczne, archiwalne, rozliczeniowe, biograficzne, które wymagały nowych źródeł, nowych metod, nowego podejścia do pisania. Nowe strategie autorskie – kolaże, remiksy i parafrazy, recyklingi i kłusownictwo. Nowe zaangażowanie – ujawnienie i otwarte praktykowanie na scenie własnego światopoglądu. Nowa relacja z publicznością – oparta na oczekiwaniu nie tyle akceptacji, ile krytycznego myślenia[41].

Dlatego tym mocniej wybrzmiewają słowa libretta zanotowane przez hiszpańską dziennikarkę obecną na premierze: *podemos ser todo lo que soñamos* („Możemy być wszystkim, o czym marzymy" – szepcze Młodsza Siostra do Starszej w pierwszej

[38] H.Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

[39] A. Krajewska, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii", t. 29: 2018, s. 42.

[40] J. Krakowska, *Przesiedleni. Wstęp*, [w:] *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015, s. 7.

[41] Tamże, s. 10.

onirycznej scenie *Córek powietrza. Snu Balladyny*)[42] – przy czym hiszpańskie *soñar* to „marzyć" i „śnić" zarazem, jak w tytule *La vida es sueño* Calderona*:* życie to sen, to iluzja, ale również przestrzeń wolności i marzeń. Być może rację ma Krajewska, pisząc, że w literaturze współczesnej odżyły echa sztuki *Życie jest snem*, a problem modalności w dramacie stał się problemem teoriopoznawczym: „Oto jesteśmy na scenie. Oto toczy się gra czasów, historii, ale także porządków literackich. Teatr zaczyna być widziany jako jedyna forma istnienia"[43]. I pozostawiam te refleksje czytelnikowi jako zaproszenie do kolejnych rozważań, zamiast iluzorycznej pointy.

Bibliografia

Alviti R., *El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía*, [w:] *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, red. J. Matas i A. Cassol, Valladolid 2017, s. 15–27.

Baczyńska B., *Calderon i Słowacki w Opolu*, Culture Avenue, 4.04.2019, https://www.culture-ave.com/calderon-i-slowacki-w-opolu/ (dostęp: 30.06.2021).

Baczyńska B., *Clorilene, su hijo Segismundo y otros príncipes y princesas polacos en el teatro áureo español en torno al año 1634: Pedro Calderón de la Barca, Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla con Lope de Vega al fondo*, „Hipogrifo", t. 9.1: 2021, s. 467–485.

Baczyńska B., *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) 2002, s. 47–64.

Baczyńska B., *La recepción de* La vida es sueño *en Polonia*, „Estudios de Literatura. Universidad de Valladolid", t. 16: 1991, s. 19–38.

Baczyńska B., *"La vida es sueño" de Pedro Calderón de la Barca y su recepción teatral: una olvidada traducción polaca*, „Encuentros", t. 2: *Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*, red. J. Wilk-Racięska i J. Lyszczyna, Katowice 2008, s. 50–63.

Baczyńska B., *„Życie jest snem" i „Książę Niezłomny", czyli dwa „polskie" dramaty Pedra Calderóna de la Barca*, [w:] *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, red. M. Potok, Poznań 2016, s. 131–155.

Blasco L., *Moja epoka, moja bestia*, przeł. A. Galas-Kosil, „Dialog", t. 11: 2015.

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

Butkiewicz M., *Twórczo z teatrem 2019: „Córki powietrza. Sen Balladyny"*, Opole 2019.

Calderón de la Barca P., *La vida es sueño; La hija del aire; El mayor monstruo del mundo*, oprac. F. Ruiz Ramón, Madrid 1967.

Calderón de la Barca P., *Życie jest snem*. *Imitował Jarosław Marek Rymkiewicz*, Warszawa 1971.

Calderón de la Barca P., *Życie snem; Książę niezłomny*, przeł. E. Boyé i J. Słowacki, oprac. B. Baczyńska, Wrocław – Kraków 2003.

Coenen E., *Problemas del manuscrito de "Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna"*, „Hipogrifo", t. 3.1: 2015, s. 111–128.

[42] J. Yébenes, *La corona como metáfora del poder: las hijas del aire polacas triunfan en Almagro*, „Lanza Digital", 7.07.2019.

[43] A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*, „Przestrzenie Teorii", t. 3/4: 2004, s. 45.

La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro, red. J. Matas Caballero, Valladollid 2017.

Galas-Kosil A., López Antuñano J.G., *Corki Powietrza (Las hijas del aire). Notas de dramaturgia acerca de un ejercicio de intertextualidad dramática*, „Pygmalion" (Madrid), t. 11: 2019, s. 205–217.

Gall I., *Wspomnienie o Juliuszu Osterwie*, „Pisma o Teatrze" 1993, s. 170–171.

García I., *«Que como pude ver poco, pude imaginarme mucho». La puesta en escena de* Hijas del aire*, de Calderón y Slowacki*, „Pygmalion" (Madrid), t. 11: 2019, s. 218–226.

Krajewska A., *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii", t. 29: 2018, s. 31–85.

Krajewska A., *Poznanie dramatyczne*, „Przestrzenie Teorii", t. 3/4: 2004, s. 43–69.

Krakowska J., *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015.

Lehmann H.Th., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

Leyko P., Leyko M., *Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. 57: 2014, z. 2, s. 77–88.

Łapicka K., *Libre como el aire*, „Pygmalion" (Madrid), t. 11: 2019, s. 227–234.

Łapicka K., *Wolna jak powietrze*, „Teatr" (Warszawa), t. 5: 2019, s. 51–56.

Makowiecka G., *Po drogach polsko-hiszpańskich*, Kraków 1984.

Oehrlein J., *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, przeł. M.A. Vega, Madrid 1993.

Porqueras Mayo A., *Impacto de "El príncipe constante" en la crítica hispanista (1972–1992)*, „Scriptura", t. 11: 1996, s. 179–189.

Rymkiewicz J.M., *Co to jest imitacja?*, [w:] P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem*. *Imitował Jarosław Marek Rymkiewicz*, Warszawa 1971, s. 5–12.

Sawicki P., *Polacy a Hiszpanie. Ludzie, podróże, opinie / Los polacos y los españoles. Hombres, viajes, ideas*, „Estudios Hispánicos" (Wrocław), t. 3: 1995.

Słowacki J., *Dzieła wybrane*, t. 3: *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1989.

Słowacki J., *Wybór listów*, cz. 1, Warszawa 1911.

Strzałkowa, M., *Studia polsko-hiszpańskie*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawy i Studia" (Kraków), t. 26: 1960.

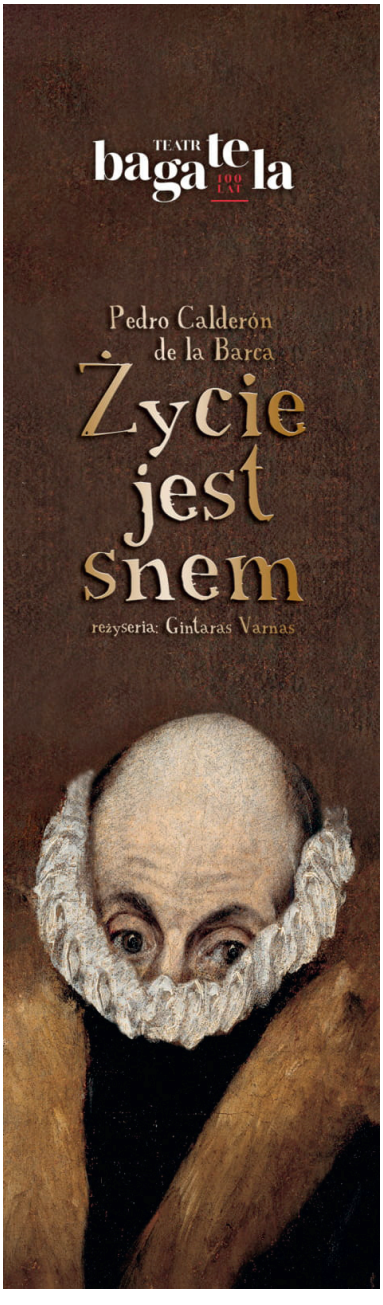
Daughters of the Air. Balladyna's Dream: How Calderón met Słowacki in the literary field, or a Spanish Polish *comedia colaborada* of the 21st century

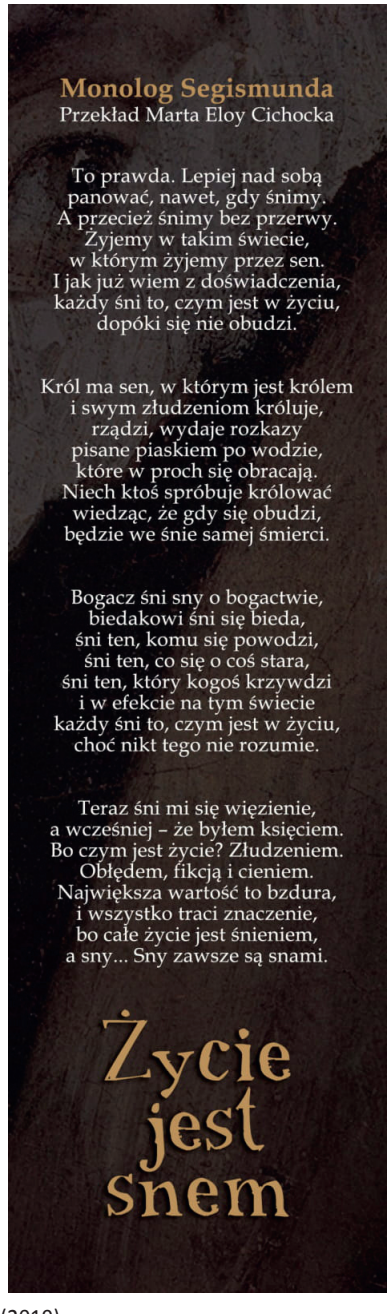
Abstract

Literary relations between Poland and Spain are not only the subject of some purely theoretical considerations of this essay, but also a space for creative practice within the literary field, in the sense proposed by Pierre Bourdieu, as a complex network of positions, relations, and rivalries between its participants, individuals, and institutions. The main subject of the article is the process of creating a Polish-Spanish dramatic collage called *Daughters of the Air. Balladyna's Dream* (2019) based on Calderon's and Słowacki's dramas, grounded in the historical context, from the Polish-Spanish dramaturgical assumptions to the bilingual libretto of the play, which premiered first in Opole and then in Almagro. Such a process of creative rewriting of our classic literature can be compared to the forgotten *comedias colaboradas,* which were extremely popular in Spain during the Golden Age: those multi-author dramatic adaptations often resulted from a fruitful collaboration between two, three, or even more writers and dramaturges, which nowadays seems somehow more challenging.

Słowa kluczowe: pole literackie, kolaż dramatyczny, *comedia colaborada*, Pedro Calderón de la Barca, Semíramis, Juliusz Słowacki, Balladyna

Keywords: literary field, dramatic collage, *comedia colaborada*, Pedro Calderón de la Barca, Semíramis, Juliusz Słowacki, Balladyna





Il. 1–2. P. Calderón, *Życie jest snem*, Teatr Bagatela (2019)

Il. 3. *Córki powietrza*. *Sen Balladyny*, Karol Kossakowski (Przyjaciel, Żołnierz), Magdalena Dębicka (Młodsza Siostra), Joanna Osyda (Starsza Siostra), Michał Kitliński (Hrabia)

Il. 4. *Córki powietrza. Sen Balladyny*, Zofia Bielewicz (Pamięć); fot. E. de Poray

Il. 5. *Córki powietrza. Sen Balladyny*, J. Osyda (Starsza Siostra); fot. E. de Poray

Il. 6. *Córki powietrza. Sen Balladyny*, M. Dębicka, J. Osyda (Młodsza i Starsza Siostra); fot. E. de Poray