

BAROKOWY TEATR ŚWIATA W *KSIĘCIU NIEZŁOMNYM* CALDERÓNA/SŁOWACKIEGO

MIRELLA KRYŚ*

O przekładzie *Księcia niezłomnego*, którego dokonał Juliusz Słowacki, często pisze się w kontekście utworu hiszpańskiego dramaturga. Badacze nieźmiennie zauważają, że romantyk, na kanwie oryginału, stworzył dramatyczną parafrazę. Wykorzystał jedynie główną oś fabularną dzieła hiszpańskiego autora (która przecież również nie należy do barokowego twórcy – i jest oparta na faktach pomieszanych z legendą, jaką obrosła opowieść o Infante Santo¹). Dotyczy to zarówno formy, jak i treści dramatów. Podczas ustalania związków obu dzieł, ich nadrzędności, podrzędności lub nawet interakcyjności, teksty otwierają możliwość wielu interpretacji. Antytetyczność konstrukcyjna i znaczeniowa paradoksalnie staje się środkiem do ukazania podobieństwa, jedność odnaleźć można na styku odmiennych projektów ideologicznych, etycznych oraz artystycznych. Barok i romantyzm – epoki odseparowane od siebie oświeceniowym racjonalizmem, stają się w pewnym stopniu swoim zwierciadlanym odbiciem, obejmując świat idei, istotę i ukształtowanie sztuki, formy wyrazu, metaforyczno-symboliczne figury poetyckie oraz charakterystyczny dla obu okresów horyzont myślowy. Barokowość lub – jak postaram się wykazać – „nadbarokowość” – w parafrazie Słowackiego ujawnia się w językowym ukształtowaniu wypowiedzi postaci, ich wzajemnych relacjach, a także w wanitatywnej topice, która organizuje tekst.

Przypisami do samego dramatu, pogłębiającymi jego odbiór, są jego specyficzne realizacje na scenie. Porównanie trzech artystycznych spojrzeń na *Księcia niezłomnego*: pomysłu scenicznego, którego projekt wpisał w dramat Calderón de la Barca, oraz dwóch skrajnie odmiennych przedstawień XX-wiecznych – propozycji odczytania przygotowanej przez Teatr Reduta i filozoficzno-psychologicznego eksperymentu wrocławskiego Teatru Laboratorium – mogą wykazać, w jak wielu wariantach interpretacyjnych funkcjonuje dramat i jego parafraza.

* Mirella Kryś – mgr, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹ Zob. M. Danielewicz-Zielińska, „*Książę niezłomny*” – *Portugalczyk, rycerz, katolik, zakładnik* – w *dramacie Calderóna i w historii*, „Znak” 1986, nr 7–8, s. 95–102.

Należy odnotować fakt, że dramaty Calderóna w romantyzmie cieszyły się ogromną popularnością². Dla Słowackiego powierzchowne zainteresowanie potencjalnym materiałem inspirującym twórczość przerodziło się w poszukiwanie porozumienia twórców na poziomie idei. Mistyczny Słowacki – tak wyraźnie akcentujący miłość, siłę i piękno Boga, które mają stać się wzorem dla doskonalącego się w drodze do wieczności ducha – odnaleźć mógł w dramatach Calderóna wiele poruszających go kwestii. Istotnych ze względu na możliwość włączenia ich, po odpowiednim wymodelowaniu, do repertuaru motywów budujących utwory literackie, ale także z powodu ich przekładalności na życie chrześcijanina.

Okres mistyczny wiązał się z ogromnymi zmianami w życiu i pracy artystycznej wieszca. Nie unieważnił on oczywiście dotychczasowej spuścizny, ale przyniósł reorientację jego sylwetki duchowej, która wpływała na tworzone wtedy dzieła. Od momentu spotkania z Andrzejem Towiańskim Słowacki uporządkował swoje życie dążeniu do złączenia z Bogiem poprzez kontemplację i uszlachetnienie ducha. Zasygnalizowanie tego faktu jest tutaj istotne, ponieważ zdystansowany wobec siebie i świata ironista zmieniał się w indywidualium, którego wewnętrzna praca emanowała na otoczenie³, a w konsekwencji na twórczość.

Tematem sztuki stał się on sam, jego duchowa podmiotowość, która oddziałuje na kształt dzieła. W tym spoglądaniu w głąb siebie Słowacki znalazł sposób na stworzenie własnej formy wyrażalności. Mógł temu posłużyć dramat hiszpańskiego autora, który przekształcił, aby odpowiadał jego nowej duchowości poetyckiej (przez pojęcie „duchowość poetycka” rozumiem tutaj często nieuchwytny dla świadomości i ponadzmysłowy wpływ jaźni na proces kreowania dzieł sztuki). Czy była ona zupełnie nowa? Słowacki pomimo przemiany nie mógł przecież unieważnić wszystkich swoich wcześniejszych doświadczeń. Myślę, że powróciła ona jedynie do swoich korzeni, realizując się po latach wyciszenia. Nie ujawniła się wcześniej z powodu nieprzystawalności do kolejnych okresów w twórczości autora. Początkowo decydowała o tym niemożność

² O kulcie Calderóna w twórczości romantyków pisała S. Ciesielska-Borkowska, wskazując na wielką popularność jego dzieł w Niemczech, do której przyczyniły się przekłady pięciu dramatów Calderóna, których w latach 1803–1809 dokonał August Wilhelm Schlegel. Słowacki miał poznać tę twórczość z tłumaczeń niemieckich oraz francuskich, zanim sięgnął do pierwowzorów (S. Ciesielska-Borkowska, *Calderón w twórczości Słowackiego. Materiały Sesji Naukowej 25–28 listopada 1959*, Warszawa 1959, s. 2). O związkach w twórczości Słowackiego i Calderóna zob. C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo* [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 307–390; *Teatr Calderóna. Tradycja i współczesność*, red. U. Aszyk, Katowice 2002; H. Stankowska, *Rekwizytornia barokowa w twórczości J. Słowackiego* [w:] *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. M. Kaczmarek, Opole 1985.

³ Paweł Goźliński twierdzi nawet, że ta relacja jest obustronna – tworzenie dla Słowackiego jest formą terapii, ucieczki przed melancholią. Zob. P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 291–310.

wpisania jej we wczesną formę pseudoklasycystycznych dzieł, następnie niedostateczne spełnienie w dramatach typu szekspirowskiego⁴, a ostatecznie blokowana była przez wiarę w niezmienny prymat artysty wobec tworzonego dzieła. Gdzie szukać więc jej korzeni poetyckich?

Juliusz Słowacki – artysta narodził się jeszcze zanim światło dzienne ujrzały jakiegokolwiek jego próby literackie. Twórcza świadomość romantyka mogła wyrazić się już podczas poetyckiego ślubowania, którego Słowacki dokonał prawdopodobnie w kaplicy św. Kazimierza przy katedrze wileńskiej⁵. Miał zresztą możliwość podziwiać wiele innych wytworów architektonicznych stylu barokowego, co ukształtowało jego sposób myślenia o tej epoce⁶. Wędrowka po wnętrzach katedry może stać się poręczną mapą barokowych skojarzeń, które zbudowały indywidualną w formie parafrazę *Księża niezłomnego* Słowackiego.

Poszczególne części bazyliki archikatedralnej św. Stanisława Biskupa i św. Władysława w Wilnie były odbudowywane stopniowo po kolejnych kryzysach, konfliktach i kataklizmach, stając się dokumentem czasu, w którym powstawały. Budowa kaplicy św. Kazimierza została sfinansowana przez królów Zygmunta III i Władysława IV (to im właśnie Calderón poświęcił dramat *Życie snem*). Obraz kaplicy pozostał w pamięci Słowackiego przez lata, o czym świadczy nie tylko list do matki, w którym opisał moment zawierzenia siebie Bogu. W finale *Księża niezłomnego* pojawia się znaczący rekwizyt, o którym nie wspomniano w oryginale. Alfons w uniesieniu klęka przed ciałem wuja, akcentując cudowność jego postawy, uznając go za świętego i zwraca się do swoich towarzyszy:

Rycerską idźmy kolumną
 Załobni, aż na okręta;
 Gdzie w srebrną złożymy skrzynię
 Zewłok tej niezłomnej duszy...⁷

⁴ Słowacki w *Księżu niezłomnym* realizuje inny typ barokowości niż ten, dla którego wzorem jest Szekspir. Zbliża go do niego charakterystyczna świetlistość, senność zdarzeń oraz w pewnym stopniu realizacja toposu *theatrum mundi*, ale w twórczości genezyjskiej sztuka pozbawiona zostaje szekspirowskiego dystansu do świata.

⁵ W liście do matki z 3 września 1832 r. pisze: „[...] ja osiem lat mając, przysięgłem Bogu w kościele katedralnym, że nie będę przed grobem moim niczego żądał, a za to za grobem o wszystkim się upomnę”. Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska [w:] *te go z, Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, s. 448.

⁶ Szeroko o wpływie architektury i dzieł sztuki sakralnej na wyobraźnię Słowackiego pisze Alina Kowalczykowa. Zob. A. Kowalczykowa, *Sztuka i pejzaże Wilna* [w:] *te jże, Słowacki*, wyd. 2 uzup., Warszawa 1999, s. 40–47.

⁷ P. Calderón de la Barca, *Księż niezłomny*, przekł. J. Słowacki, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2003, s. 287. W artykule wszystkie fragmenty *Księża niezłomnego* zaczerpnięte z przekładu Słowackiego w opracowaniu Beaty Baczyńskiej oznaczam skrótem JS, w odróżnieniu od tłumaczenia Leszka Białego (P. Calderón de la Barca, *Księż niezłomny*, przekł. L. Biały, Kraków 1990) oznaczonego inicjałami LB.

Srebrną skrzynię⁸, czyli prawdopodobnie trumnę, skojarzyć można z sarkofagiem św. Kazimierza, w którym umieszczono jego relikwie.

Tym, co musiało najmocniej uderzyć Słowackiego, przekraczającego próg kaplicy św. Kazimierza, jest potęga, monumentalność budowli, która wciąga w prowadzoną przez siebie narrację każdego wchodzącego. Pnąca się ku górze przestrzeń kaplicy wypełniona jest wielokolorowym marmurem poprzątkowanym lśnącymi, złotymi oraz srebrnymi rzeźbami wyobrażającymi władców polskich. Ściany oraz kopułę pokrywa biały stiuk przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem, na twarzy której odmalowane jest szczęście wywołane spotkaniem z boskością oraz aniołów – istot pośredniczących między Niebem a Ziemią – podtrzymujących baldachim, na szczycie którego znajduje się jeszcze para skrzydlatych wysłanników, unoszących koronę. Nie mniej istotne jest to, co znajduje się poniżej – srebrna trumna, mieszcząca relikwie św. Kazimierza z jego siedzącą sylwetką, a także krzyżem (symbolem pobożności) w jednej dłoni i liliami⁹ (znakiem niewinności) w drugiej. Wokół sarkofagu zgromadzeni są wierni, którzy z uwielbieniem wpatrują się w czyniącego cuda świętego. Całość tworzy wspaniały mikrokosmos, w którym ziemskość (ludzie przy trumnie) łączy się za pośrednictwem godnego adoracji św. Kazimierza z Niebem (Maryja i Dzieciątko wśród niebiańskich cherubinów). Jak wyraźnie przypomina to postać Don Fernanda, który modlitwą i pokorą łączy się ze sferą niebiańską, zaś ciałem pozostaje z towarzyszami niedoli, po śmierci gromadząc przy sobie przyjaciół oraz wrogów, dla których nieprzenikniona pozostaje tajemnica jego siły woli i mocnej wiary.

Kaplica św. Kazimierza jest jednak przede wszystkim artystyczną przedstawicielką stylu wczesnobarokowego. Następujący po humanistycznym renesansie nurt otworzył spoglądanie na świat, przyjmując perspektywę teocentryczną, w której jednak wciąż obecny był człowiek. Bóg i istota ludzka – tak różni – połączyli się w dialogu, który przepełniono sprzecznościami do tego stopnia, że jego wizualizacja musi wydawać się dziwaczna, próba ich połączenia przynosi pomieszanie form – przenajświętszej i potężnej ze słabą, choć dążącą do doskonałości w imię Pana. Właśnie ta synteza przeciwieństw jest główną cechą barokowości *Księcia niezłomnego* w przekładzie Słowackiego. Można dostrzec jej trzy przejawy. Pierwszym z nich jest zestawienie różniących się od siebie charakterów postaci i ich zachowań. Z tej kwestii wynikają dwie kolejne, dotyczące połączenia osób dramatu na poziomie rzeczywistym – co ma odzwierciedlenie w fabule – i duchowym. Drugim zagadnieniem jest zatem porównanie odrębnych hierarchii wartości – etyki chrześcijańskiej ze światopoglądem islam-

⁸ Uzupełnienie o ten rekwizyt w przekładzie zauważa Baczyńska. Zob. B. Baczyńska, „*Księżę niezłomny*”: *hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław 2002, s. 161.

⁹ Wykorzystywanie przez Słowackiego symbolicznego motywu lilii zauważają Kowalczykowska, a później Baczyńska. Por. A. Kowalczykowska, dz. cyt., s. 43 i B. Baczyńska, „*Księżę niezłomny*”, Wrocław 2002, s. 161.

skim, trzecim zaś – dualizm duszy Don Fernanda, w którym tkwi pierwiastek człowieczy oraz boski.

Postaci w *Księżciu niezłomnym* zestawione zostały na zasadzie kontrastu. Takie pary tworzą na przykład: Król i Don Fernand, Feniksana i Mulej, który wiąże się także z Don Żuanem. Różnice pomiędzy bohaterami sytuują się na wielu poziomach, dlatego niektórzy z nich mają więcej niż jednego antynomicznego towarzysza. Dywergencje pomiędzy Królem a Don Fernandem wiążą się przede wszystkim z odmiennością zasad, wedle których żyją. Zostają oni połączeni przez Ceutę. Król pragnie ją zdobyć i ta żądza popycha go najpierw do oddania córki w ręce wojennego sprzymierzeńca, dzięki któremu może odzyskać gród, a następnie pośrednio do torturowania i zamordowania Don Fernanda. Król nie potrafi zrozumieć motywacji niezłomnego Księcia, który jest panem swojego losu i własnymi decyzjami skazuje siebie na okrutne cierpienia:

Ale on sam siebie męczy. –
Niech mi Ceuty klucze wręczy,
Dziś wolno puszczyć Infanta.
(JS, s. 245)

Klucze Ceuty są jednak zbyt cenne. Ceuta, jako chrześcijański gród, nie może zostać oddana w pogańskie ręce. Przynajmniej nie dla Don Fernanda, który swoje życie ma za nic wobec tysięcy mieszkańców miasta, z jej najwyższym właścicielem – Chrystusem. Król nie pojmuje postępowania Księcia, zaś Don Fernand nie tylko nie rozumie, ale wręcz w ramach jego systemu moralnego nie mieści się taki schemat myślenia, który jest bliski Królowi. Dwugłos kluczowych osób dramatu łączy się w uniwersalne przesłanie dopiero w finale utworu, kiedy Król chyli czoła przed zwłokami Infante Santo, dostrzegając w nim szczere źródło dobroci i mądrości, wyposażone w pierwiastek boski.

Jest jednak w tym zestawieniu dwóch postaci władców coś przewrotnego, jak gdyby odezwał się w Słowackim duch dawnego ironisty, który delikatnie ogarnia zdarzenia dramatu. Jeżeli bowiem zestawimy Króla z sylwetką portugalskiego władcy Edwarda, a także jego syna – Alfonsa, strategiczną przewagę zyskuje ten pierwszy. W odróżnieniu od niezłomnego duchem Don Fernanda, Król jest silny jako głowa potężnego państwa. Nie wyznaje wartości chrześcijańskich, ale nie możemy mu zarzucić braku honoru ani niekonsekwencji. Jego celem jest zdobycie Ceuty i swoje dzieło chce doprowadzić do spełnienia pomimo przeciwności. To niezwykle ważna cecha władcy, na co dzień decydującego o losie swoich poddanych. Takiego uporu brakuje królowi Edwardowi, który kierowany przywiązaniem do Infanta, chce oddać gród. W istocie państwem i działaniami wojsk hiszpańskich kieruje Don Fernand, co nie powinno mieć miejsca, bez względu na jego predestynowaną do świętości sylwetkę. Król Fezu kieruje się innymi wartościami – bliższymi doczesności. Dlatego za śmierć Infanta chce zapłacić krwią własną i córki – pomimo że Portugalczycy znajdują

się w jego państwie i wciąż ma szansę obronić się przed ich atakiem. Szczególne znaczenie to porównanie zyskuje we fragmencie, w którym Don Fernand oddaje cześć Królowi, jednocząc świat rzeczywisty z naturą, wykorzystując alegorie zwierzęce i roślinne (JS, s. 262–266). Porównuje go do lwa, delfina, orła, owocu grenady, wód i szlachetnych kamieni. W tym zestawieniu władcy przyrody łączą się z ludzkimi, tworząc ciąg przeobrażeń. Kolejne przeanielone w duchu filozofii genezyjskiej formy to następny stopień doskonalenia kształtu człowieczej duszy – tym razem duszy należącej do władcy – podczas jej wędrówki do Boga.

Feniksana i Mulej są przykładem takiego połączenia postaci, które dowodzi, że linia separacji przeciwieństw w dramacie nie biegnie pomiędzy obozami – chrześcijaństwo kontra muzułmanie. Różnice pomiędzy tą parą dotyczą uniwersalnej hierarchii wartości. Mulej, kierowany potrzebą dotrzymania obietnicy i zachowania praw przyjaźni, we wdzięczności za ocalenie, decyduje się pomóc Don Fernandowi. Córka Króla wyposażona jest w siłę intuicji i zostaje przed nią ujawniona tajemnica przyszłości. Feniksana zaprzepaszcza szansę od Boga, którą wykorzystał Mulej – przyjęcia wartości bliskich Don Fernandowi.

Prawdziwa wojna rozgrywa się jednak w duszy samego Don Fernanda, duszy rozdwojonej, która harmonię odnajduje w Bogu. Poprzez naśladowanie Chrystusa staje się on dwoma osobami jednocześnie. Z jednej strony to doczesny wojownik, który nie godzi się na skazanie poddanych dla własnego ocalenia¹⁰. W pełnym uniesienia monologu po otrzymaniu decyzji króla Edwarda mówi:

Więc dla jednego żywota
Tyle chrześcijańskich żywotów!
Tyle też wylanych z powiek! –
Cóż ja? czym więcej niż człowiek?
(JS, s. 204–206)

W przytoczonej wypowiedzi ujawnia się jednocześnie jego druga rola – rycerza chrześcijańskiego. Dzięki tej postawie Don Fernand staje się świętym sługą, który swojemu Panu chce ofiarować życie. Trzeba jednak podkreślić, że w parafrazie autorstwa Słowackiego nie znajdujemy momentu, w którym dokonuje się przemiana – w Don Fernandezie te dwa pierwiastki tkwią od chwili jego pojawienia się w dramacie.

Barokowość ujawnia się nie tylko w warstwie fabularnej *Księcia niezłomnego*, ale także w jego formie. Charakterystyczne dla tej epoki ozdobność i przeładunek odbijają się w konstrukcji dramatu (zarówno w bogactwie słownictwa, metaforyki i środków stylistycznych, jak i w stylu oraz ukształtowaniu językowym tekstu). Wrażenie przesady ujawnia się szczególnie, jeżeli porównujemy

¹⁰ Goźliński nazywa te dwie tożsamości Don Fernanda „rycerstwem z tego świata” i „postawą rycerza wiary”, wskazując jednak procesualny charakter tej przemiany. Zob. P. Goźliński, dz. cyt., s. 302.

ze sobą dwa przekłady – autorstwa romantyka i, pozostawającego w większej zgodzie z oryginałem, tłumaczenia Leszka Białego:

Nie jestem Mistrzem, ni żadnym infantem;
ich trupem, owszem – wszak leżę już w grobie.

(LB, s. 75)

Słowacki przedstawia natomiast tę samą kwestię, mnożąc słowa i asocjacje:

Mistrzem ja nie jestem zgoła
Ni Infantem – trupem obu, –
Ich trupem, to co innego; –
Bowieм wyglądam spod grobu,
Na piasku jak nędzarz drzymię,
I proszę wody kropelki –
Lecz nie Infant, nie Mistrz wielki –
Tamtych grobowiec naciska.
Ja jestem człowiek z nazwiska.

(JS, s. 261–262)

Powraca tutaj skojarzenie z kaplicą św. Kazimierza i innymi świątyniami w stylu barokowym, które są wyjątkowo bogato zdobione. Ważna jest również skala zabiegów architektonicznych – budynki porażają swoją monumentalnością. Ta cecha wiąże się z patosem wyczuwalnym w słowach Don Fernanda¹¹. Porównując parafrazę Słowackiego i tłumaczenie Białego – zauważamy, że kształtujący dramat wysoki styl, nagromadzenie semantycznych i językowych skojarzeń dźwiękowych, metaforyka i podniosły ton są przejawami inwencji Słowackiego. Ewokują skojarzenia ze skomplikowanym duchowym wnętrzem, w odróżnieniu od zwyczajnej cielesnej fizjologii. Tajemnica istnienia jest tak niepojęta, że nie sposób zamknąć jej w słowach. Stale dążą one jednak do wypełnienia tej metafizycznej pustki, dlatego łączą się, gromadzą, spiętrzają i podnoszą coraz bliżej Absolutu¹². Niestety, nigdy nie dosięgną Boga, dlatego właśnie dokument, w którym portugalski władca oddaje Ceutę królowi Fezu, zostaje podarty i pogrzyziony przez Don Fernanda – większą moc mają czyny człowieka niż mówienie o nich, ziemskie męczeństwo prowadzi do boskiej wieczności.

Słowa – ich wielość – w nowej wersji dramatu autorstwa Słowackiego dominują nad akcją dzieła. Z tego wynikają często pojawiające się retardacje. Bieg zdarzeń zostaje przerwany przez autora, „jeśli tylko ma do powiedzenia coś

¹¹ Antoni Czyż zauważa, że Słowacki „mówi barokiem”, nadbudowując na barokowej wyobraźni romantyczne skojarzenia i ubierając ją w barokową mowę. Zob. A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja* [w:] *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 68.

¹² J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981, s. 71.

pięknego, coś zaskakującego; jeśli tylko przychodzi mu do głowy myśl dziwna i piękna, która go zadziwia i która może zadziwić też widzów”¹³. Podobnie jest przy grobie św. Kazimierza, gdzie postaci zastygają w bezruchu, kontemplując historię patrona. Wierni rozmawiają z Bogiem, współ z przyrzekającym podążanie artystyczną drogą Juliuszem Słowackim. Przerwy są czasem przeznaczonym na refleksję, podsumowanie, uporządkowanie myśli, które dają się ujarzmić – nawet jeżeli ich połączenie pozostaje dziwaczne.

Jeszcze jedna inspiracja barokiem – tym razem poezją – ujawnia się w koncentrycznym układzie dramatu. U hiszpańskiego twórcy wątków jest wiele i trudno wybrać ten, który dominuje nad pozostałymi. A jeżeli już zdecydujemy się na taką kategoryzację, obejmował on będzie szeroki zakres pojęć – religijność, konflikt katolików z poganami, odmiennosc motywacji postaci. Natomiast Słowacki wybiera taki element, który łączy niemal wszystkie przedstawione w tekście wątki. Ta zasadnicza różnica zaznaczona jest w tytułach obu dzieł. Wersja Calderóna – *El principe constante*, co oznacza stałość, niezmiennosc, trwanie – przynosi inne konotacje niż tytuł *Księcia niezłomnego* Słowackiego. W przekładzie wypowiedzi, wydarzenia i refleksje nadbudowują się nad pojęciem niezłomności, tworząc rodzaj schematu, w którego centrum znajduje się to pojęcie, zaś wszystkie inne rozchodzą się koncentrycznie od głównego. Niezłomność obejmuje więc wiarę chrześcijańską, zgodę na cierpienie Don Fernanda, jedność z Bogiem, naśladownictwo Chrystusa, wierność sługi, determinizm czynów poszczególnych postaci, siłę króla, teatralność życia i konieczność pogodzenia się z rolą, którą każdemu przyszło odgrywać od kołyski aż po grób, a także walkę na polu bitwy do ostatniej kropli krwi. Takie ukształtowanie dramatu jest przeniesieniem barokowej kategorii estetycznej – konceptu – do romantycznego tekstu. Treści nie tylko ogniskują się wokół jednego tematu, ale jednocześnie szokują, zadziwiają, po raz kolejny przerastają formą treść.

Przeładowanie formy, wielość słów prowadzą do rozbudowanej metaforyki i symboliczności tekstu¹⁴. Najlepiej obrazuje to inne architektoniczne porównanie. Słowa, niczym promienie słońca wpadające przez witraż, oświetlają kolejne kwestie, pozostawiając jednak w domyśle inne, które zakrywa cień. Złożony z różnokolorowych szkiełek witraż pozwala każdą z nich obserwować w innym kontekście. Nie oznacza to, że są one nieprzeniknione – wyjaśnienie symbolu, proces mistycznego odczytywania tekstu przynosi rozwiązanie wątpliwości. Skomplikowany plan wyrażania i zestawianie antynomicznie ukształtowanych charakterów podporządkowane są ukazaniu potęgi Boga wobec człowieka, który

¹³ Tamże.

¹⁴ Powodem, dla którego także *El principe constante* wydaje się raczej z gruntu imaginacyjny a nawet niejasny, jest połączenie dwóch cech formalnych dramatu – z jednej strony, akcja jest schematyczna, dąży do wypowiedzenia przesłania, z drugiej zaś – styl ma charakter ornamentacyjny, wywodzi się z baroku (A. de l'Rio, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. 1, przekł. K. Piekarec, s. 421–422).

tak niewiele może wyrazić, zrozumieć, wykreować w porównaniu z wszechogarniającym Absolutem.

Badania nad *Księżem niezłomnym* byłyby niepełne, gdyby poza tekstem nie uwzględniały także jego specyficznych realizacji na scenie. Wskazuje na to Weronika Szczawińska: „*Księż niezłomny* to dramat, który ze szczególną mocą prowokuje do podjęcia wysiłku reinterpretacji, do wznowienia inscenizacyjnych potyczek z tekstem”¹⁵.

Warto porównać ze sobą trzy artystyczne spojrzenia na *Księcia niezłomnego*: pomysł sceniczny, którego projekt wpisał w dramat Calderón, różnorakie propozycje odczytania przygotowane przez teatr Reduta i filozoficzno-psychologiczny eksperyment wrocławskiego teatru Laboratorium. Polskie realizacje bazowały na tekście autorstwa Słowackiego, dlatego pozwolą pośrednio ujawnić różnice pomiędzy oryginałem a parafrazą. Postaram się także odkryć, w jaki sposób wpłynęła na nie swoista „nadbarokowość”, którą autor *Kordiana* wpisał w treść oraz formę dramatu. Celem jest wykazanie integralności technicznej strony spektaklu z jego interpretacją, która z kolei może wpłynąć na sposób rozumienia dramatu, będącego podstawą przedstawień. Każde z nich odkrywa inną prawdę o utworze, o którego żywotności świadczą właśnie tak różne realizacje na scenie¹⁶.

Te artystyczne propozycje różnią się w trzech sferach. Rozbieżności dotyczą strony technicznej spektakli – twórcy przedstawień próbowali dostosować je do wymogów sceny, na której zostały odegrane, zmieniając konstrukcję dramatu. Starali się zatem dobrać odpowiednią scenografię, budować przestrzeń akcji, decydować o sposobie oświetlenia pola przedstawienia. Wymienione narzędzia sceniczne nie mogłyby jednak zostać w pełni wykorzystane, jeżeli nie wpłynęliby na nie aktorzy oraz widownia – to ich postawy, umysłowość i zachowania stanowią drugą płaszczyznę porównawczą. Trzecia jest najtrudniejsza do oceny, bo w pełni subiektywna – obejmuje sposób, w jaki można by zinterpretować utwór po obejrzeniu spektaklu, jest wypadkową założeń reżysera, potencjału wpisanego w tekst dramatu, podejścia do odgrywanej roli aktorów, technicznych środków realizacji i recepcji publiczności.

Ukształtowanie przestrzeni w dramacie zależy od typu sceny, z myślą o której był pisany. Calderón modelował swój pomysł, by dostosować go do hiszpańskiego teatru corralowego¹⁷. Pole gry było niewielkie. Akcja mogła się jednak rozwinąć w układzie wertykalnym, bo aktorzy poruszali się po rozstawionym

¹⁵ W. Szczawińska, *Terapia w pałacu melancholii*, „Teatr” 2009, nr 4, s. 55.

¹⁶ Historię polskiej i międzynarodowej recepcji dramatu opisuje Baczyńska w rozdziale „*Księż niezłomny*” w *teatrze* (zob. B. Baczyńska, „*Księż niezłomny*”, dz. cyt., s. 177–193).

¹⁷ Corral – dosł. wewnętrzny dziedziniec budynku. W Hiszpanii, między XVI a XVIII wiekiem, przedstawienia teatralne odbywały się w zaadaptowanych do tego celu podwórzach. Zob. U. Aszyk, *Corrale de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii (koniec XVI–początek XVIII wieku)*, Toruń 2005; K. Zawadowski, *Teatr hiszpański wieku złotego*, Łódź 1946.

przy ścianie rusztowaniu. Beata Baczyńska pisze: „Kształt architektoniczny budynku pozwalał na prowadzenie gry na kilku poziomach i planach jednocześnie”¹⁸ – dlatego duch Fernanda mógł unosić się nad walczącymi wojskami, Król spoglądał z góry na konającego Księcia, a ciało męczennika zostało spuszczone z muru. Przy takim układzie łatwo było nadać każdemu poziomowi znaczenia symboliczne – wzlatające postaci stawały się świętymi, a potępione upadały w czeluści. Przestrzeń horyzontalna w teatrze corralowym była jednak ograniczona, dlatego Calderón „poszerzał” ją na bieżąco poprzez wypowiedzi swoich postaci – wszelkie wskazówki dotyczące rekwizytów i otoczenia zamieścił w tekście głównym, a nie w didaskaliach. Autor często zdawał się na wyobraźnię widza, który konstruował sceniczną rzeczywistość na podstawie usłysanych kwestii.

Przestrzeń podczas przedstawień teatru Reduta zmieniała się razem z kolejnymi odwiedzanymi przez artystów miejscami i w tym właśnie tkwiła siła widowiska. Niektóre z nich dawały możliwość wykorzystania rozwiązań scenicznych wypracowanych przez zespół teatralny wcześniej, a inne zmuszały do ich weryfikacji. Jednak poza stroną techniczną przedsięwzięcia, poszczególne lokalizacje decydowały także o sposobie odbioru spektaklu. To właśnie najważniejsza cecha propozycji teatru Reduta – przedstawienia były silnie zakorzenione w miejscu oraz czasie wystawiania. Rozgrywały się dwa spektakle jednocześnie – jedno w Królestwie Fezu, a drugie na ziemiach polskich i litewskich, jedno w przeszłości, a drugie w świadomości oglądających tu i teraz¹⁹.

Przestrzeń adaptowana przez teatr Reduta cechowała się przede wszystkim monumentalnością. Najczęściej była niemal nieograniczona, ale pole gry zamykało się w odpowiedniej odległości od publiczności. Stąd też przedstawienia zmieniały się w potężne przedsięwzięcia, które należało scenograficznie i logistycznie opracować²⁰. Jednym z celów Osterwy było zrobienie wrażenia na oglądających, pozostawienie ich w zdumieniu, które miało prowadzić do refleksji. Po latach tak mówił o swoich przedstawieniach:

Jako widowisko na wolnym powietrzu *Nieźłomny* staje się niejako rozgrywką batalistyczną, wysuwającą na plan pierwszy efekty zewnętrzne, zaś właściwa dusza poematu lśni całym swym bogactwem przed mikrofonem.²¹

¹⁸ B. Baczyńska, *Wstęp* [w:] P. Calderón de la Barca, *Życie snem. Księżę nieźłomny*, przekł. E. Boye i J. Słowacki, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2003, s. 22.

¹⁹ Zob. M. Kozłowska, „*Księżę nieźłomny*” Calderóna-Słowackiego w wileńskich przestrzeniach [w:] *Teatr Calderóna. Tradycja i współczesność*, red. U. Aszyk, Katowice 2002.

²⁰ Znana jest anegdota o inscenizacji na dziedzińcu Wawelu ze wsparciem garnizonu krakowskiego. W spektaklu miało wziąć udział sto koni. Dzień wcześniej szesnaście z nich spłoszyło się i galopowało po ulicach. Niektórzy krytycy tłumaczyli to tym, że „Osterwa zażądał, by przeżywały po ređutowemu razem z aktorami” (podają za: B. Baczyńska, „*Księżę nieźłomny*”, dz. cyt., s. 187).

²¹ Tamże, s. 189.

Zupełnie odbiega od tego zestawienia dwóch, operujących dużymi przestrzeniami, realizacji teatralnych, wersja Jerzego Grotowskiego, w której akcja zamyka się na niewielkiej macie. Trudno w zasadzie powiedzieć, że w tym spektaklu przestrzeń była ograniczona – ona wręcz nie istniała realnie, bo nie miała znaczenia w tej realizacji. Prawdziwy spektakl powinien rozgrywać się w samym aktorze, który ruchami ciała, słowami, widocznymi emocjami oddziaływał na publiczność. Teatr ubogi stawał w opozycji do monumentalnego, który został wyzyskany w propozycji Reduty. Nie dochodziło w nim do rozgraniczenia na miejsce dla widzów i dla aktorów²². Dlatego istotna była wyłącznie mata oraz niewielkie pole wokół niej, które zajmowane było przez kolejne pojawiające się na scenie postaci.

Widzowie spektaklu znajdowali się nad głowami aktorów. Obserwowali salę operacyjną, może arenę cyrkową, na którą nie wolno im wkroczyć. Tymczasem aktor pozostał zupełnie sam²³, ze swoimi uczuciami, pragnieniami, uwięziony w rozrywaniu sprzeczności ciała. Scena stała się umysłowym mikrokosmosem, w którym tkwiła tylko postać – sam aktor decydował, jak duży kawałek jej świata zobaczy widownia. I wreszcie – takie ukształtowanie przestrzeni zmuszało widza do skupienia wzroku w jednym punkcie. Sprzyjały temu ograniczona strefa akcji oraz fakt, że łatwiej zamknąć pole widzenia, spoglądając w dół.

Wbrew pozorom (akcja nie rozgrywa się przecież na kilku poziomach) ta propozycja w zakresie przestrzeni również zachowała zaczerpnięty z corralu układ wertykalny, ale prowadzący od góry do dołu. Widzowie patrzyli „okiem kamery” na agonię Don Fernanda, ale ich rola nie ograniczyła się do obserwowania. W poczuciu bezradności (oddalenie od sceny i brak wpływu na bieg wydarzeń) powinni byli przeżywać wszystko wewnątrz siebie – tak, jakby na scenie działa się ich własna historia, a nie wydumana iluzja, która dotyczy kogoś innego (temu służyły wręczane przed spektaklem opisy scen i komentarz²⁴ – widz, który znał przebieg przedstawienia i rozumiał podstawowe sensy wpisane w opowieść, będącą jego tworzywem, miał zająć się nie śledzeniem biegu zdarzeń, ale czerpaniem osobistych doświadczeń z tragedii postaci).

Zarówno u Calderóna, jak i w wersji teatru Laboratorium, dominował układ wertykalny, zaś Osterwa zaproponował rozszerzenie przestrzeni w perspektywie horyzontalnej. W kluczowej scenie twórcy teatru Reduta skupili wydarzenia na

²² Zob. J. Czechowicz, *Od teatru ogromnego do teatru ubogiego. „Księżu niezłomny” w inscenizacji Juliusza Osterwy i Jerzego Grotowskiego* [w:] *Teatr Calderóna*, dz. cyt., s. 152.

²³ W kontekście porównania twórczości Calderóna do jego poprzednika, Lopego de Vega, Angel del Rio pisze o *przewadze głównego bohatera*. Wcześniej, w teatrze hiszpańskim, nie uwytkulano roli jednej postaci dramatu. Tymczasem Calderón dokonuje psychologizacji. Zatrzymuje akcję, budując dramatyczne monologi, aby czytelnik rozpoznał motywację bohatera, tworzy *postaci rozumujące* (A. del Rio, dz. cyt., s. 420).

²⁴ Przypisy do przedstawienia i przebieg scen *Księża niezłomnego* przedrukowano w tomie *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i teatru Laboratorium*, red. J. Degler i G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 83–89.

podeście-ołtarzu. Aktor znajdował się ponad głowami widzów. Taka pozycja sugerowała jego predestynację i symbolicznie sytuowała go bliżej nieba, a także Boga, któremu ofiarował ojczyznę ducha – wszystkie swoje wartości poparte głęboką wiarą oraz ojczyznę realną – cierpiący kraj. Istniał więc w tej koncepcji układ pionowy, odnoszący się przede wszystkim do sfery idei, ale jednocześnie nie została unieważniona dominująca wcześniej w spektaklu horyzontalność.

Te dwie przestrzenno-myślowe orientacje spotykają się w wymowie dzieła. Prawdziwy sens tkwił na ich styku – w krzyżu. Ciało Chrystusa wyznaczało jednak inną przestrzeń – przybite do krzyża dłonie wskazywały dwa kierunki, a otwarte ramiona przywoływały na myśl wypływający z miłosierdzia gest obejmowania ludzkości. Propozycja wrocławskiej grupy teatralnej również wykorzystywała taki układ. Pionowość dotyczyła umiejscowienia publiczności wobec sceny oraz związku wyrażanych w wypowiedziach aktora idei z Absolutem. Ponadto znajdował się on na macie, na której najczęściej przyjmował pozycję z rozłożonymi na boki rękami²⁵. Analogia do sytuacji Chrystusa była także podkreślana w wielu innych zabiegach²⁶.

Splot wertykalności z horyzontalnością znajduje więc swoje uzasadnienie w biblijnych przedstawieniach historii Chrystusa. Widzimy w tych XX-wiecznych realizacjach *Księcia niezłomnego* powrót do stadium wyjściowego chrześcijaństwa. Ta religijna metafizyczność to wynik zakorzenionego w duchowości sposobu odczytywania dramatu, do którego prowokował odbiorców Słowacki, nadając mu barokową, a przez to tajemniczą i niejednoznaczną formę.

Mogłoby się wydawać, że ogołocenie teatru z efektownych środków wyrazu czyni go przeciwieństwem charakterystycznego dla baroku przepychu. W spektaklu teatru Laboratorium punkt ciężkości został jednak przeniesiony ze sceniczności na teatralność wyrażoną w aktorskiej interpretacji dramatu. Konwulsyjne ruchy Ryszarda Cieślaka, wykrzykiwane z emfazą i w przyspieszonym tempie słowa nie były naturalne. Swoista „nadartykułowalność” służyła dwóm celom: hiperbolizowała wymowę dzieła oraz negowała realność wydarzeń. Drugi z wymienionych rezultatów doprowadził do tego, że spektakl można było odczytać na wyższym poziomie, jako metafizyczne misterium niezłomnej duszy. Z takiej pozycji dramat Calderóna odczytywał romantyk, czego dowodem są

²⁵ Baczyńska zwraca uwagę na rolę tej maty, na której położone jest ciało Don Fernanda. Została pominięta w przekładzie Słowackiego, natomiast pojawiła się w przedstawieniu Grotowskiego. Ciało Don Fernanda rozrzucone na niej przypominało człowieka wirtuwańskiego. Zyskało także wymiar symboliczny dzięki bliskości językowych odpowiedników słów, jak pisze badaczka: „[...] zacieśnił męczeńską śmierć infanta do pola maty (*estera*), na której leży aktor, a ta z kolei symbolizuje sferę (*esfera*) jego ziemskiego bytowania” (B. Baczyńska, *Notatki o „Księciu niezłomnym”*, „Notatnik Teatralny” 2001, nr 22/23, s. 180).

²⁶ Postaci nadgryzały ciało wciąż żyjącego Don Fernanda, jak gdyby spożywały komunię. W wersji Grotowskiego mistyczne poświęcenie (takie samo, jak ofiara Chrystusa) dokonuje się już za jego życia. Dlatego zanim jeszcze dusza znalazła się w niebiosach, a ciało zostało zamienione w chleb, było już spożywane przez obserwujące jego konanie osoby.

odnajdywane w parafrazie ślady filozofii genezyjskiej, wyraźniejsze upodobnienie losu Księcia do Chrystusa lub chociażby nazywanie głosu Don Fernanda po śmierci „Duchem”, podczas gdy u hiszpańskiego dramaturga określany jest wciąż swoim ziemskim imieniem. Pogłębiona duchowość dotyczy również oderwanej od ziemskości epoki baroku, która, uznając marność doczesności, zwraca się w stronę poszukiwania kontaktu z Bogiem. Szukając płaszczyzn porozumienia Calderóna i Słowackiego, Stefania Ciesielska-Borkowska zauważa, że dla obu autorów tworzenie chrześcijańskiego dramatu, który zachowuje barokowy styl, jest formą eskapizmu:

Obaj stylizują życie: i jednemu, i drugiemu „brylantowa imaginacja” pozwala na ucieczkę od rzeczywistości i stworzenie odrębnego świata poetyckiego, w którym czują się pewniej i lepiej. Obydwaj zresztą robią to pod wpływem bodźców zewnętrznych.²⁷

W barokowym teatrze hiszpańskim aktor na bieżąco musiał kreować coś, co w rzeczywistości nie pojawiło się na scenie, a przy tym robić to z taką mocą, aby widzowie wyobrazili sobie rekwizyt lub wydarzenie²⁸. Często wygłaszano podczas spektaklu wymagające energii i sprawności oratorskiej długie monologi. Dzięki temu akcja koncentrowała się na wypowiadającym ważne słowa aktorze.

Teatr Reduta proponował *Księcia niezłomnego* w spektakularnym wydaniu. Zbyt daleko posuniętym uproszczeniem byłoby jednak sprowadzenie tych spektakli li tylko do ich wizualnej strony. Sam fakt przeobrażeń, jakim został poddany dramat, zanim został wystawiony w innym kształcie w 1926 roku, świadczy o poszukiwaniach jego właściwej formuły nie tylko pod względem technicznym, ale także ideologicznym. Leon Schiller wskazywał na genetyczny i psychiczny związek dzieła oraz autora ze sztuką polskich romantyków tymi słowy:

Oto pod gołym niebem na tle różnych krajobrazów i różnych architektur, wystawił dramat, który Słowackiemu, a pewnie i jemu „kości wewnętrzne połamał” [...] nie wiedząc może o tym, zbliżył się do tego teatru, co w cyrkach albo na ulicach miał widowiska dawać, co dla mas ludowych był przeznaczony – do teatru Mickiewicza, Teatru Ogromnego.²⁹

To wewnętrzne „łamanie” ujawniało się w pełnej uniesienia scenie śmierci Don Fernanda. Najbardziej zaś wybrzmiało, kiedy Osterwa po latach, odrzucając spektakularny sztafaż, recytował wybrane fragmenty *Księcia niezłomnego*, wyłuskując z nich liryzm i pokrzepiającą naukę. Don Fernand, w przestrzeniach mówiących poprzez swoją historię lub dzięki temu, że były bliskie widzom, sta-

²⁷ Do bodźców zewnętrznych należały: dla Calderóna – sytuacja podupadania potęgi Hiszpanii, dla Słowackiego – tworzenie w Polsce porozbiorowej. Zob. S. Ciesielska-Borkowska, dz. cyt., s. 4.

²⁸ B. Baczyńska, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 23.

²⁹ L. Schiller, *O Teatrze Ogromnym* [w:] tegoż, *Teatr ogromny*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 313–314.

wał się wzorem. Jego istnienie i postępowanie musiało jednak przyjąć charakter emblematyczny.

Zupełnie w innych rolach sytuowani byli aktor i widz w sztuce Grotowskiego. Choć pozornie *Księżę niezłomny* w teatrze Laboratorium prezentował się nieskomplikowanie, a nawet ubogo, zaś aktorzy wyglądali na porwanych spontanicznym szałem – każdy ruch, zabieg sceniczny, drgnienie było tam przemyślane i zaplanowane. Aby osiągnąć taki efekt, aktor musiał nie tylko odtwarzać słowa postaci, ale „mówić nią”, mieszając wrażenia z lektury, własne wnioski dotyczące przesłania dzieła, prywatne doświadczenia z reżyserskimi wskazówkami. W wypowiedziach na temat procesu przygotowania Grotowskiego i Ryszarda Cieślaka – Don Fernanda do odgrywania roli, wyłania się sposób ich pracy z dramatem³⁰. Obserwator wewnętrznej gry uczuć aktora/postaci w sztuce tylko pozornie pozostał zdystansowany. Wręcz przeciwnie, Goźliński nazywa ten spektakl „teatrem uczestnictwa”³¹. Dokonujący się na oczach widzów proces „dorastania do świętości”³² bohatera, który na swojej drodze boryka się z kolizją różnych wartości, a następnie odnajduje harmonię w ofercie złożonej z własnego życia – to wszystko miało zmusić widza (każdego indywidualnie, bo ważne jest tutaj to jednostkowe doświadczenie) do eksploracji własnego wnętrza.

Jak wskazuje nawet pobieżna analiza porównawcza³³ oryginalnego dramatu z jego dwoma realizacjami w parafrazie Słowackiego, są one odrębnymi propozycjami odczytania tekstu. Dzięki istniejącym na różnych płaszczyznach odmiennościom w zakresie teatralnej mechaniki, zastosowanych środków wyrazu, często pozostających bez odpowiedzi pytań zadawanych przez autorów, czytelności dla odbiorców i wielu innych cech sztuki teatralnej, skontrastowane spektakle stanowią dodatkowe przypisy do tekstu dramatu. Dzieje się tak, ponieważ każdy z nich wychodzi poza utwór, stając się sumą myśli na zadany temat niezłomności, wyłaniający się z umysłów Calderóna, Słowackiego, Osterwy, Grotowskiego i każdego człowieka – zarówno tego, który aktywnie współtwo-

³⁰ Szczegóły dotyczące metod pracy z aktorem w teatrze Laboratorium 13 Rzędów znajdujemy u Baczyńskiej i Goźlińskiego w cytowanych wyżej publikacjach.

³¹ P. Goźliński, dz. cyt., s. 362.

³² Określenie zaczerpnięto z porównawczego studium translologicznego Katarzyny Mroczkowskiej-Brand (K. Mroczkowska-Brand, *Słowacki i Calderón: „Księżę niezłomny”. Od imitacji idealnego rycerza do imitacji Chrystusa* [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc i A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 120).

³³ Aby w pełni zinterpretować te trzy dzieła, należałoby rozszerzyć analizę o inne środki techniczne wykorzystane podczas przedstawień: muzykę (np. w spektaklach teatru Reduta stanowiła ona odrębny komentarz, który wzbogacił wymowę dramatu), scenografię i jej znaczenie dla odczytania przedstawienia (tutaj także kolory, które Calderón opisywał krótko, ale są one w *El principe constante* dosyć wyraziste, natomiast u Słowackiego przywodzą na myśl konwencję oniryczną i tajemniczość), tempo akcji i miarę wierszową oraz ich funkcje. Należałoby także przemyśleć wypowiedzi autorów inscenizacji i aktorów, odnaleźć ich motywacje, które byłyby przydatne w interpretacji pomysłów scenicznych.

rzył te dzieła, jak i tego, który je odbierał lub oceniał. Ten sam tekst dynamicznie przekształca się.

Pionowy lub poziomy układ przestrzenny, rzutuujący na interpretację *Księżcia niezłomnego*, rozszerzyć można także na bieg czasu w obrębie dramatu. Jedną z wariacji wanitatywnej tematyki, unaoczniającej rolę człowieka w teatrze świata – a która pojawia się u Słowackiego – jest motyw *peregrinatio vitae*. Koncepcja czasu wertykalnego ma swoje korzenie w średniowieczu, ale powraca w przepełnionej niepokojem barokowej refleksji na temat człowieka wobec śmierci i życia, a przede wszystkim przemijania. Wyraża się w dążeniu wiernych do spotkania z Panem, podporządkowujących swoje życie zbawieniu, rozumianemu jako stan odnalezienia harmonii po ziemskiej tułaczce. Widać wyraźne różnice pomiędzy sposobem postrzegania czasu w dziele Calderóna oraz w parafrazie Słowackiego. Hiszpański Don Fernand mówi o swojej śmierci: „robię krok ostatni wreszcie” (LB, s. 80), natomiast Słowacki prowadzi go znacznie dalej: „Ja się w długą podróż wybieram...” (JS, s. 273). Nie oznacza to oczywiście, że Calderón nie wierzył w ciągłość życia duszy po śmierci, ale wyraźnie oddzielał ziemskość od niebiańskości. Człowiek przebywa na Ziemi, a jego życie ma koniec przy śmierci, następnie udaje się na łono Pana. Wertykalny bieg zdarzeń zostaje więc ucięty śmiercią, a w nagrodę za sprawiedliwość duch otrzymuje prawo do przebywania w wieczności. Trzeba jednak zauważyć, że od tej pory jest zawieszony, wtapia się w stałość podarowanego mu czasu, przyjmuje atrybuty niezmiennej wieczności. Natomiast Słowacki widzi jedną długą wędrówkę ducha, który w swojej istocie jest wciąż ten sam, ale zmieniają się jego formy – z ziemskiej w ulotną. Dokonują się jej przeanielenia. W koncepcji romantycznego poety wertykalność czasu wyraża się przede wszystkim w założeniu, że zmienione formy ducha dążą do swojego ostatecznego kształtu, który jednak mieści się poza dotykalaną, postrzeganą zmysłami rzeczywistością. Duch pnie się, pokonując kolejne szczeble w drodze do złączenia z Absolutem.

Czas płynie wertykalnie ku górze, ponieważ duch u Słowackiego nie może ulec degradacji, stopniowo i nieprzerwanie doskonali się w dążeniu do Boga. W takiej podróży stacje: „narodziny” lub „śmierć” pozostają mało istotne w skali całej serii przemian ducha, które odbywają się poza czasem ziemskim (duch powstał u zarania dziejów i zniknie tylko w wypadku końca świata, a nie u kresu życia człowieka w formie materialnej). Wieczny czas Słowackiego nie jest opozycją do czasu doczesnego, u romantyka wieczna jest zmienność, a stałe są zmiany. Wieczne powroty ducha w jego długiej podróży świadczą o harmonii wszechświata obejmującego połączone ze sobą, wertykalnie prowadzoną trasą, Niebo i Ziemię.

Mirella Kryś

THE BAROQUE *THEATRUM MUNDI*:
JULIUSZ SŁOWACKI'S TRANSLATION OF CALDERÓN'S EL PRÍNCIPE CONSTANTE

Summary

This article is a critical reappraisal of Juliusz Słowacki's translation of Calderón's *El príncipe constant* (1843), which acquired a place of its own in Słowacki's *oeuvre* and continued to attract a lot of interest throughout the 20th century. Its lasting appeal is due to its extraordinary unity of tone, dramatic construction and stylized language, which in effect, as some critics have said, out-Baroques Calderón's Baroque original. This article analyzes this contention in detail and tries to answer the question what were the sources and reasons of Słowacki's fascination with the 17-th century Spanish poet and playwright. The second part of the article deals with two of the 20th-century stage productions of the drama and the adapters' handling of Słowacki's text. The summary includes a brief survey of the treatment Calderón's heirs accorded to his key trope *perigrinatio vitae* ('life is pilgrimage').

Słowa kluczowe: Calderon de la Barca, Juliusz Słowacki, filozofia genezyjska, teatr świata, teatr corralowy, tradycja barokowa.

Key words: Polish literature of the 19th century – Romantic poetic drama – heroic tragedy – poetic stylization – *perigrinatio vitae* – Romanticism and the Baroque – Polish-Spanish literary connections – Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) – Juliusz Słowacki (1809–1849).