

ELŻBIETA NOWICKA

---

## Zrozumieć złoty wiek

Zamieszczone niżej uwagi dotyczą dwóch książek, które łączy tematyka teatralna i hiszpański barok. Pierwszy tekst to komentowane, dwujęzyczne wydanie *El príncipe constante* Pedra Calderona de la Barca, dramatu znanego w Polsce we wspaniałym przekładzie Juliusza Słowackiego jako *Książę Niezłomny*<sup>1</sup>. Drugi – to komentowany przekład *Nowej sztuki pisania komedii w dzisiejszych czasach* Lopego de Vega<sup>2</sup>. Publikacje te nie tylko przybliżają polskiemu odbiorcy skomplikowany i fascynujący obraz hiszpańskiej kultury teatralnej złotego wieku, ale także istotnie poszerzają nasze rozumienie zależności między rodzajem sceny a wizją świata budowaną przez dramaturga i teatr.

Zainteresowanie złotym wiekiem kultury hiszpańskiej, zwłaszcza dramatem tamtego czasu, ma w Polsce zasięg niezbyt może rozległy, ale intensywny, a przy tym silnie sprzężone jest z dokonaniem sceny. Szczególnie dobitnymi tego dowodami są międzywojenne inscenizacje *Księcia Niezłomnego* Calderona–Słowackiego w wykonaniu „Reduty” Juliusza Osterwy, a potem wrocławskiego Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego; obu tym inicjatywom i samym inscenizacjom poświęcono wiele wypowiedzi krytycznych, a także syntetyczne opracowania<sup>3</sup>. Początki „polskiego Calderona” sięgają oczywiście lat wcześniejszych, romantyzmu, kiedy to miały miejsce lwowskie premiery *Lekarza swojego honoru* (w przekładzie Jana Nepomucena Kamińskiego z niemieckiej przeróbki Carla Augusta Westa,

---

<sup>1</sup> J. Słowacki, *Książę Niezłomny* (z *Calderona de la Barca*), wstęp, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2009.

<sup>2</sup> [F.] Lope de Vega, *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach przedstawiona Akademii w Madrycie*, przeł., wstęp, oprac. U. Aszyk, Gdańsk 2008, „Theatroteka”, t. 7.

<sup>3</sup> Zob. np. B. Baczyńska, „*Książę Niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław 2002; J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971.

wystawiony: 1827; dramatowi poświęcił bardzo ciekawe uwagi Maurycy Mochnecki) i *Życia snem* (pod tytułem *Władysław król-lewicz polski, czyli Życie snem*, wystawiony: 1826). Syntetyczne omówienie obecności dzieł Calderona na scenach w Polsce przedstawił Florian Śmieja w studium *Calderón w Polsce: 1669–1999*<sup>4</sup> i wiele wskazanych przez autora tego szkicu tropów warto byłoby podjąć; ważne wydaje mi się przede wszystkim zrekonstruowanie pośrednictwa braci Schległów w obrazie dramaturgii hiszpańskiej, jaki został stworzony w wykładach Ludwika Osińskiego i Kazimierza Brodzińskiego. Za istotne uważam również ustalenia poczynione przez Marię Strzałkową na temat innych podejmowanych w XIX w. interpretacji, przekładów i wystawień dzieł Calderona, ze szczególnym uwzględnieniem zamierzeń i dokonań towiańczyków w tej kwestii<sup>5</sup>. Inną jeszcze sprawą godną starannego namysłu są calderonowskie fascynacje polskich poetów romantycznych, zwłaszcza Cypriana Norwida, który poświęcił hiszpańskiemu dramaturgowi sporo rozsypanych w listach i tekstach literackich wzmianek — wyłania się z nich ciekawy zarys Norwidowskiej calderonologii. W centrum romantycznych dokonań związanych z autorem *Życia snem* pozostaje jednak bezsprzecznie Słowacki, za sprawą opublikowanego w 1844 r. przekładu *Księcia Niezłomnego*, któremu to dziełu poświęcono wiele odrębnych studiów i sporo miejsca w monografiach. Uwaga zasadniczo koncentrowała się bądź na próbach wpisania *Księcia...* w genezyjski system myśli poety, rozwijany w tamtym czasie w wielu innych dziełach Słowackiego, bądź na badaniu zależności między przekładem Calderona a oryginalną praktyką dramatopisarską, zrealizowaną przede wszystkim w *Księżu Marku* i *Śnie srebrnym Salomei* — te ostatnie rozpatrywano głównie na płaszczyźnie ideowej, na planie konstrukcji postaci, a także w polu stylistyki i wersyfikacji.

Wydana w ubiegłym roku przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego dwujęzyczna edycja dzieła Calderona–Słowackiego, ze wstępem i komentarzem krytycznym Beaty Baczyńskiej, zasługuje na specjalną uwagę zarówno ze względu na kierunki badań wcześniejszych, jak i dlatego, że potencjalnie może przyczynić się do powstania kierunków nowych, a z całą pewnością będzie miała wpływ na inne rozłożenie akcentów. Od razu wypada napisać, że chodzi tu o takie myślenie, które na pierwszym planie stawia aspekty teatralne dzieła i dostrzega w nim potencjał inscenizacyjny. Baczyńska skupia uwagę na słynnej inscenizacji Teatru

<sup>4</sup> Zob. F. Śmieja, *Calderón w Polsce: 1669–1999*, w: *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, red. U. Aszyk, Katowice 2002, s. 108–119.

<sup>5</sup> Zob. M. Strzałkowa, *Studia polsko-hiszpańskie*, Kraków 1960.

Laboratorium Grotowskiego (z Ryszardem Cieślakiem w roli tytułowej) nie tylko jako na fenomenie teatralnej recepcji dzieła w Polsce i poza jej granicami — widzi bowiem w tej realizacji, za krytykami z Hiszpanii, także istotny impuls do przywrócenia Calderona scenom hiszpańskim. Trzeba tu koniecznie dodać za autorką, że *El príncipe constante* nie należał do kanonu dzieł Calderona wystawianych w teatrach hiszpańskich, jakby na przykład rozwinętej już od początku XIX w. popularności w innych krajach i językach Europy romantycznej oraz poromantycznej. Rzecz jasna, wspomniane przywrócenie nie oznaczało modelu do kopiowania i wobec takiego twierdzenia krytycy hiszpańscy, piszący o dokonaniu teatru Grotowskiego, wyraźnie się dystansowali. Było natomiast kapitalnym dowodem na możliwość przechowania i przeniesienia — w konwencji zgoła nieoczekiwanej dla tradycyjnie pojmowanego stylu prezentowania dzieł należących do kanonów dawnego teatru — najważniejszego sensu tego dramatu. Zamieszczony we *Wstępie* wywód Baczyńskiej, poświęcony przypomnieniu historii edycji i krytyki na temat *Księcia...* oraz biograficznym kontekstom czasu, w którym Słowacki dokonywał przekładu, prezentuje też szczegółową analizę wybranych zmian wprowadzonych do oryginału przez polskiego poetę. Mieszczą się one zasadniczo w dwóch planach: semantyczno-stylistycznym w tekście głównym oraz wskazówek inscenizacyjnych zawartych w tekście pobocznym. Tropiąc w przekładzie reminiscencje biblijne odnoszące się do wizerunku tytułowej postaci, Baczyńska niezwykle interesująco pokazuje zakorzenie tytułowej niezłomności w konsekwentnie budowanej przez Słowackiego metaforyce „ciała-kwiatu”, rzeczy kruchej i łatwo podlegającej zniszczeniu — złamaniu. Autorka pisze:

Perspektywa eschatologiczna — powtarzający się w dramacie vanitatywny motyw kwiatu — w wersji Słowackiego, dzięki wyrażającej ze słowa hermeneutyce, ale także kondycji życiowej poety, nabrała szczególnej wymowy. Polska wersja tytułu dramatu — poprzez etymologię przymiotnika *niezłomny* — unaocniła bowiem w przekładzie paralelę ciało-kwiat, przynosząc programową wskazówkę para- i metatekstową, ale przede wszystkim metateatralną, kierując zadanie aktorskie wpisane w rolę don Fernanda w stronę cielesno-kulturowych powszechników. Ale jednocześnie stała się jedynym w swoim rodzaju gwarantem koherentności tekstu przekładu, wierności intencji *El príncipe constante* Calderóna i jego głęboko antropologicznego przesłania. To właśnie pozwoliło Ryszardowi Cieślakowi dotknąć archetypu — pamięci pierwotnego gestu zamkniętego w głębokiej strukturze metaforyczno-symbolicznej

dyspozycji pierwowzoru, którą Słowacki utrwalił, wsłuchując się w rytmiczno-prozodyjne właściwości hiszpańskiego wiersza<sup>6</sup>.

Przekład jawi się więc jako interpretacja pierwowzoru, ale jest to interpretacja poniekąd podpowiadająca teatrowi, jak uchwycić prymarny sens tego pierwowzoru. Tak rzecz miała się w każdym razie z dziełem teatru Grotowskiego, budującym swoją wizję tego dramatu na antropologicznych uniwersaliach.

*Wstęp* i aparat krytyczny zawierają też spostrzeżenia dotyczące tych partii tekstu, w które Calderon wpisał fragmenty dzieł Luisa de Góngory. O nieczytelnej dla Słowackiego proveniencji — dostarczają ciekawego przykładu inwencji wersyfikacyjnej polskiego poety, sposobów, jakich użył, by sprostać osobliwościom barokowego wiersza hiszpańskiego na gruncie innego języka i innych systemów wiersza. Zasadniczo praca przekładowa polskiego poety pokazuje, także w odniesieniu do partii tekstu autorstwa Calderona, że znajdował on w rodzimym systemie wersyfikacyjnym odpowiedniki hiszpańskiego systemu wersyfikacyjnego, dokonując niejako przy okazji przewartościowania tradycyjnej semantyki i hierarchii miar wierszowych w poezji polskiej — dobitnym przykładem może być użycie ósmiozłoskowca. Przy tej okazji pojawia się także wyłożona w cytowanym fragmencie kwestia „słyszenia” tekstu przez Słowackiego. Znajduje ona niejaki impuls i oparcie w cytowanych we *Wstępie* wspomnieniach Szczęsnego Felińskiego na temat deklamacji przez poetę fragmentów utworu, ale ma oczywiście znaczenie poważniejsze, związane z teatralną dyspozycją jego dramatów: chodzi tu między innymi o takie ukształtowanie metryczno-interpunkcyjne, które w sposób maksymalnie adekwatny oddawać mogło intonacyjno-retoryczny strumień żywej mowy. Zagadnienie wpływu wzorca hiszpańskiego na pewne rozwiązania poety w tym zakresie pozostaje — jak się wydaje — otwarte; można tylko sugerować autorce *Wstępu* podjęcie badań nad tą niezwykle ciekawą kwestią, tym bardziej że nie ogranicza się ona tylko do tekstu *Księcia...*, ale obejmuje obserwacją także dwa pozostałe dramaty pisane w bliskości czasowej tego przekładu.

Dyspozycje wykonawcze dramatu, zawarte choćby we wspomnianej strukturze retorycznej i wersyfikacyjnej, są także określane przez relacje między tekstem głównym a pobocznym; w tej drugiej kwestii dwujęzyczna publikacja *Księcia...* dostarcza wielu ważnych informacji i otwiera ciekawe perspektywy dalszych dociekań. Już we *Wstępie* pojawia się przekonanie,

<sup>6</sup> Ibidem, s. 41–43.

potwierdzone licznymi przykładami w przypisach, że Słowacki poniekąd przenosi XVII-wieczny dramat, przeznaczony do wystawienia w corralu (specyficzna dla Hiszpanii czasów złotego wieku forma sceny) w warunki właściwe scenie pudełkowej teatrów XIX-wiecznych, z kulisami i łukiem prosceniowym, oddzielającym widza od obrazu, który przedstawia scena. O ile bowiem prezentowanie przestrzeni dokonywało się w corralu głównie za pomocą słowa, które uruchamiać miało wyobraźnię teatralnego widza, o tyle scena współczesna Słowackiemu zmierzła w stronę maksymalnej widowiskowości, dążyła do podania oczom odbiorcy gotowego obrazu, trafnie sugerującego pełną iluzję wzrokową. Słowacki rozbudowuje więc didaskalia, dzięki czemu osiąga ukonkretnienie przestrzeni. Przykładem jest początek Dnia Drugiego – w oryginale bez oznaczenia miejsca, w tłumaczeniu poprzedzony informacją „Ogród króla”, oraz Zmiana I w Dniu Trzecim – zapowiadająca jako miejsce akcji ogród: „Ogród przy mazamorach. Niewolnicy wnoszą don Fernanda i kładą go pod murem... Don Żuan i Brytasz”, gdy z oryginału wynika, że wymienieni oraz inni niewolnicy wnoszą księcia i sadzają go na macie; don Fernando Słowackiego wydaje się słabszy, bardziej wyczerpany. Informacje zawarte w teście pobocznym przynoszą też niekiedy zmianę dotyczącą wyglądu lub zachowania postaci: w Dniu Drugim księżę wchodzi na scenę „bez broni, ale w książęcym ubiorze... Niewolnicy pracujący w ogrodzie zbiegają się ku niemu” (w wersji oryginalnej po prostu wchodzi wraz z trzema niewolnikami). Podobnych modyfikacji jest znacznie więcej; precyzyjnie zlokalizowane i skomentowane w przypisach mogą stać się cenną inspiracją dla badań nad innymi XIX-wiecznymi przekładami czy przeróbkami dawnego dramatu, które niejako z natury rzeczy wpisują obrazy przestrzeni realizowane w odmiennym typie teatru w XIX-wieczną scenę pudełkową.

Ogromnym walorem komentowanego wydania dramatu Calderona–Słowackiego jest jego pełna dwujęzyczność – *Wstęp* i przypisy zostały podane w dwóch umieszczonych obok siebie wersjach językowych (polskiej i hiszpańskiej), co w oczywisty sposób czyni tę książkę atrakcyjną dla czytelników posługujących się jednym lub drugim językiem. Najważniejsze jednak, że przypisy sporządzone są w sposób, który umożliwia obu grupom potencjalnych odbiorców śledzenie inwencji tłumacza, prowadzącej do różnorodnych zmian dokonywanych w tekście głównym lub w didaskaliach. Ten znakomity efekt poznawczy możliwy jest dzięki podaniu w języku hiszpańskim zwięzłej informacji o charakterze zmiany dokonanej przez polskiego poe-

tę oraz tłumaczenia stosownego fragmentu. Czytelnik polskiej wersji otrzymuje w zamian przekład filologiczny tych fragmentów z Calderona, do których odnosi się komentarz.

Dobrym prawem rzetelnej edycji ważnego tekstu jest odkrycie nowej przestrzeni artystycznej, duchowej, badawczej, zawartej w dziele, ale wcześniej dostrzeganej słabo lub niezauważanej. Trudno oczywiście orzekać, czy tak stanie się w przypadku *Księcia...* (któremu notabene sama Baczyńska poświęciła wcześniej wiele uwagi jako komentator i wydawca<sup>7</sup>), choć rysuje się tu wspomniana już możliwość badań nad fonicznoretoryczną dyspozycją wykonawczą dramatów polskiego poety, a także szansa pełniejszej niż dotąd rekonstrukcji jego wyobraźni teatralnej. Z całą pewnością omawiana książka ukazuje też bardzo pogłębiony sposób uprawiania klasycznej komparatystyki literackiej i może pobudzić zainteresowanie tą dziedziną w polu literackich relacji polsko-hiszpańskich (z akcentem położonym na polskim romantyzmie), tym bardziej że odnosi się do dwu wybitnych autorów każdego z tych językowych i kulturowych obszarów<sup>8</sup>.

Z tego samego wspaniałego okresu w dziejach teatru hiszpańskiego, w którym powstał dramat Calderona, pochodzi *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach, przedstawiona Akademii w Madrycie* Lopego de Vega, wydana przez „słowo/obraz terytoria” jako siódmy tom „Theatroteki”, serii prezentującej źródła i materiały do historii teatru. Zgodnie z zasadą całej serii także ten tom zawiera tekst tytułowy w polskim przekładzie, poprzedzony wstępem znawcy problemu i opatrzone przypisami. *Nowa sztuka pisania komedii...* doczekała się już – odnotowuje Urszula Aszyk we *Wstępie* – polskich przekładów, jednakże albo miały one charakter dość swobodnej parafrazy, albo tłumaczenia dokonano na podstawie źródła zakwestionowanego przez badaczy problemu.

Lope de Vega – nieco starszy od Calderona, bardzo płodny i popularny dramaturg hiszpańskiego złotego wieku, uznawany

<sup>7</sup> Zob. wydanie Biblioteki Narodowej: P. Calderon de la Barca, *Życie smem; Książę Niezłomny*, przeł. E. Boyé, J. Słowacki, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2003.

<sup>8</sup> Na marginesie warto dodać, że to nowe, opracowane przez B. Baczyńską wydanie *Księcia Niezłomnego*, pośrednio pokazuje też braki w naszym wyposażeniu polonistycznym. Dopóki bowiem nie dysponujemy słownikiem języka poety, dopóty trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy wyłowione przez Baczyńską w tekście Słowackiego hispanizmy istotnie pojawiają się u poety jedynie w przekładzie. O ile sprawa z wyrazami typu „seniora” czy „marabilia” jest oczywista, o tyle „zaturbowany” czy „pretenduje” mogą należeć do utrwalonego leksykonu poety, wspartego na tradycji zapożyczeń z łaciny, o czym autorka zresztą także wspomina. Piszę o tej drobnej w gruncie rzeczy sprawie dlatego, że pośrednio ujawnia ona zupełnie podstawową lukę, jaką jest w naszej polonistyce brak wspomnianego słownika.

za ojca hiszpańskiego teatru — opublikował w 1609 r. niezbyt obszerny traktacik wierszem, uprzednio wygłoszony najprawdopodobniej wobec członków Akademii w Madrycie, co zaznaczył w podtytule. Liczne odwołania do słuchaczy, a także niewielki rozmiar tekstu (prze czytanie na głos w oryginale zajmuje około pół godziny) wskazują na pierwotne oralne przeznaczenie. Zresztą nazywając go traktacikiem, posługując się tylko jedną z nazw, jakimi obdarzała *Nową sztukę pisania komedii...* dawna i współczesna krytyka, określająca go na przykład jako poemat, traktat estetyczny, traktat teoretyczny, list poetycki w typie listów Horacego, dyskurs akademicki. Ta różnorodność kwalifikacji gatunkowych warta jest — według Aszyk — przypomnienia, ponieważ pokazuje złożoność tekstu Lopego, co skutkuje także złożonością interpretacji. Uzasadnia to problemową rozległość *Wstępu*, w którym jego autorka kreśli konieczne i ważne dla zrozumienia *Nowej sztuki pisania komedii...* konteksty: biografię poety, stan współczesnego mu teatru i charakter sceny, genezę powstania traktatu oraz bogatą dyskusję, jaką wywołał. Dopiero na tym tle czytelnik poznaje uwagi dotyczące samej *Nowej sztuki pisania komedii...* i też w niej zawartych.

Lope formułował opinie o „nowej komedii” jako dojrzały dramaturg, mający na swoim koncie duży dorobek pisarski — jego głos na temat dramatu musiał więc zabrzmieć donośnie i włączył się w najważniejsze dyskusje epoki dotyczące tego zagadnienia. Specyfika ówczesnego życia teatralnego polegała między innymi na dostępności teatru i spektaklu dla wszystkich właściwie warstw społecznych — za sprawą dużej liczby miejskich teatrów publicznych, *corrali* (*corrales de comedias*), zlokalizowanych na wewnętrznych dziedzińcach wśród budynków. Autorka dodaje, że przekształcanie miejskich *corrali* w przestrzeń teatralną stało się powszechne za panowania Filipa III (1598–1621) i Filipa IV (1621–1665). Aszyk kreśli zatem obszerny opis specyfiki teatrów czasów Lopego, zaznaczając ich „demokratyczny” charakter; oczywiście pisze również o istnieniu teatrów dworskich, mających bardziej zamkniętą społecznie publiczność. Powszechna dostępność teatru i zróżnicowanie społeczne oraz intelektualne publiczności były ważną podstawą dla wyrażanych w traktacie sądów o nowej komedii, spośród których najwięcej dyskusji i polemik wywołało sformułowanie równe przyzwoleniu na odstępstwo od uznanych zasad. Pisał Lope:

kiedy mam napisać komedię,  
trzymam zasady pod kluczem  
[...]

i piszę według zasad sztuki, którą wymyślili  
 ci, co o pospolity aplauz zabiegają,  
 skoro bowiem gmin za komedie płaci, słusznie jest  
 doń przemawiać jak ignorant, by go zadowolić<sup>9</sup>.

Deklaracja ta pociąga za sobą wiele pytań, które stawiała już dawna krytyka, dotyczących na przykład siły arystotelizmu regulującego myślenie o teatrze, „dezarystotelizacji” poglądów na teatr w zderzeniu z praktyką, a także sygnalizowanego w innym miejscu i czasie przez Roberta Ernsta Curtiusa „opóźnienia” kulturalnego Hiszpanii, którego owocem była zachowana aż po wiek XVII „średniowieczność” jej kultury, co z pewnością miało związek z preferowaniem nieklasycznych wzorów dramatu i teatru (przykładem *autos sacramentales*)<sup>10</sup>.

Aszyk akcentuje też silnie doświadczenie pisarskie Lopego, które pozostawało w bezpośrednim związku z tezami wyrażonymi w *Nowej sztuce pisania komedii...* Bardzo interesująco przedstawia się nie tylko jego bliski kontakt z publicznością i płynąca stąd wiedza o jej upodobaniach (pisał między innymi o pożądanej długości przedstawienia, trwającego około dwóch godzin, gdyż „złość/ siedzącego Hiszpana nie osłabnie,/ jeśli nie przedstawiają mu w dwóch godzinach/ wszystkiego, od Genesis aż po sąd ostateczny”<sup>11</sup>), ale także charakter samej twórczości dramatopisarskiej. Uznawany za ojca hiszpańskiego teatru Lope już w latach 80. wieku XVI wypracował, korzystając z dorobku środowiska teatralnego Walencji, estetykę i formę komedii typowej dla dramaturgii hiszpańskiej, określanej mianem *comedia nueva* lub *comedia española*. Tym samym jego rozprawa stała się nie tyle zbiorem norm, co — zgodnie z przytaczaną przez Aszyk opinią XVIII-wiecznego krytyka, Ignazia de Luzána — „najbardziej wiarygodnym świadkiem”<sup>12</sup> czasu. Niektóre z tez rozprawy Lopego, jak przekonanie o potrzebie zachowania stosowności języka wobec statusu społecznego i charakteru postaci, mieszczą się całkowicie w starej koncepcji *decorum*; inne, również znane od dawna — jak zasada prawdopodobieństwa — urastają pod piórem Lopego do naczelnej zasady sztuki teatru i jednocześnie wchodzą w skomplikowaną grę z ideą naśladowania. Godne podkreślenia jest i to, że Lope wielokrotnie powraca do koncepcji prawdo-

<sup>9</sup> P. Calderon de la Barca, *Życie smem; Księżę Niezłomny*, przeł. E. Boyé, J. Słowacki, oprac. B. Baczyńska, Wrocław 2003, s. 88.

<sup>10</sup> Zob. E.R. Curtius, *Opóźnienie kulturalne Hiszpanii*, w: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.

<sup>11</sup> [F.] Lope de Vega, op.cit., s. 93.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 78.

podobieństwa w metateatralnych partiach dramatów, np. w *Lo fingido verdadero*, sztuce poświęconej świętemu Genezjuszowi (która także zupełnie niedawno wyszła w polskim przekładzie pod tytułem *Na niby – naprawdę czyli najlepszy z aktorów*<sup>13</sup>).

Sam traktat-przemówienie o zasadach pisania *comedia nueva* – zaczynający się zwrotem do prześwietnych akademików i bulwersującą krytyków uwagą o nadrzędnym charakterze gustów gminu – odnosi się w dalszych partiach do starożytnych autorytetów w zakresie teatru i dramatu, a potem przechodzi do rozpatrywania typowych dla struktury dramatu i pracy nad nim elementów oraz stadiów: wynalezienia tematu; ułożenia zdarzeń tak, by na końcu pojawił się efekt zaskoczenia; konstrukcji postaci i wspomnianych zasad *decorum* oraz prawdopodobieństwa. Komentarz tłumaczki pozwala zobaczyć te kwestie na szerokim tle ówczesnej estetyki i zauważyć, że Lope bardzo umiejętnie balansuje na cienkiej linii między zaprzeczaniem autorytetom a kontynuowaniem myśli Arystotelesa i jego następców. To niezwykle pouczający przykład przełamywania się w myśli estetycznej (a także w praktyce dramatopisarskiej oraz teatralnej) tropów wierności tradycji i odstępstw od niej, prowadzących w efekcie do powstania oryginalnej i urzekającej artystycznie formy teatru.

Edycja rozprawy o teatrze autorstwa Lopego de Vega jest książką bardzo przydatną studentom i wykładowcom historii teatru europejskiego, ponieważ zarazem przynosi mało znany u nas tekst, jak i dostarcza bogatych informacji na temat autora i jego czasów (obszerna bibliografia zamieszczona na końcu książki jest dodatkowym atutem). Otwiera perspektywę lepszego zrozumienia złotego wieku i ciekawie oświetla – jako zapis koncepcji estetycznej i świadek praktyki teatralnej – rosnącą w całej Europie już od XVII w. ekspansję dzieł, ich licznych przeróbek, tematów, wątków, wreszcie postaci stworzonych przez dramat hiszpański.

Wydania komentowanych przekładów dawnych dzieł są szczególnym zaproszeniem kierowanym do historyków literatury i badaczy kultury posługującej się językiem, na który został przetłumaczony tekst; mają też szansę inspirować do badań porównawczych. I nie chodzi tutaj tylko o dostępność językową tekstów, ale także o stworzenie warunków do namysłu nad drogami komunikowania się kultury na jej różnych poziomach i obszarach. Słusznie przypomina Aszyk, że polska literatura

<sup>13</sup> [F.] Lope de Vega, *Ryćerz z Olmedo, Na niby – naprawdę*, przeł. M. Pabiśiak, wstęp K. Mroczkowska-Brandt, Kraków 2007.

i kultura wieku XIX asymilowały „hiszpański mit Segismunda, Księcia Niezłomnego i Don Juana”<sup>14</sup>, tworząc nie tylko przekłady, ale także opracowania o charakterze krytycznym, przeglądy, polemiki — na temat dramatu złotego wieku i samego autora *Owczego źródła*. Publikacja *Nowej sztuki pisania komedii...* stanowi też okoliczność sprzyjającą pogłębieniu spojrzenia na estetykę polskiego dramatu romantycznego: spojrzenia uwzględniającego zarówno oddziaływanie bezpośrednie — co ma miejsce w przypadku Calderona i Słowackiego — jak i pewne paralelizmy oraz pozornie przypadkowe lub dziwne spotkania idei i koncepcji, w które przecież obfituje kultura dramatu europejskiego.

ELŻBIETA NOWICKA

### Understanding the golden age

The body of the discussion is devoted to two books, critical editions of Polish translations of the works of Spanish Baroque period, that are related to theatre. The first title in question is the annotated bi-lingual edition of *El principe contante* by Calderon de la Barca, the drama piece known in Poland as *Książę niezłomny* [The Constant Prince] and brilliantly translated by Juliusz Słowacki. The other book is the annotated translation of *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [New art of writing plays] by Lope de Vega. Both publications not only evaluate the complex and fascinating picture of Spanish theatrical culture of the Golden Age to the Polish reader, but also substantially widen our understanding of the dependence between the type of the stage and the vision of the world constructed by a playwright and the theatre. They may also provide substantial support, and important inspiration, to theoreticians of theatre and drama, comparatists, historians of ideas, historians of mentality, etc.

**ELŻBIETA NOWICKA** — dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się literaturą polskiego romantyzmu, europejskim teatrem i dramatem XIX w., operą. Autorka książki *Omamienie — cudowność — afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć* (2003), publikuje w czasopiśmie i książkach zbiorowych. Ostatnio opracowała (z Katarzyną Kuczyńską) edycję *Dwa głosy o sztuce: Kłaczko i Norwid* (2009). W przygotowaniu książka o operze i dramacie XVIII i XIX w.  
e-mail: enowicka@epf.pl

<sup>14</sup> [F.] Lope de Vega, *Nowa sztuka pisania komedii...*, s. 81.