

Don Pedro Calderon de La Barca

KSIĘŻNICZKA

na opak
na opak

wywrócona

Stupski Teatr Dramatyczny

Dyrektor naczelny

JERZY RUDNIK

Dyrektor artystyczny

RYSZARD JAŚNIEWICZ

Stupski Teatr Dramatyczny

Don Pedro Calderon de La Barca

KSIĘŻNICZKA

na opak wywrócona

Imitował Jarosław Marek Rymkiewicz

Reżyseria

JOWITA PIENKIEWICZ

Scenografia

BARBARA JANKOWSKA

Muzyka

PIOTR MILWIW-BARON

Choreografia

WOJCIECH MISIURO

Asystent reżysera

IRENA WÓJCIK

Premiera 15 lutego 1986 r.

O S O B Y

Diana, księżniczka mantuańska

Roberto, syn księcia Parmy

Flora, bratanica księcia Parmy

Fisberto, książę mediolański

Książę Parmy

Lisardo, służący Roberta

Fabio, ogrodnik

Laura, służąca Diany

Silvia, służąca Flory

Majordomus

Dwaj myśliwi

Służąca

Gileta

Perote

— **BOŻENA MICHERDA**

— **TOMISŁAW RYCZKO**

— **AGNIESZKA PYZEL** (adeptka)

— **MAREK SOBCZYK**

— **ZDZISŁAW KORDECKI**

— **ADAM GROMADZKI**

— **JAN STRYJNIAK**

— **KAJA KIJOWSKA**

— **MIRA KIENIEWICZ**

— **PIOTR KONDRAT** (adept)

— **MAREK HUCZYK**

— **ZBIGNIEW KILA** (adept)

— **ALDONA STASZEWSKA** (adeptka)

oraz

— **IRENA WÓJCIK**

— **BOGDAN KAJAK**

Inspicjent

Marek Huczyk

Operatorzy świateł

Tadeusz Balik

Andrzej Wiatr

Sufler

Janina Jarocka

Operator dźwięku

Janusz Wysocki



może śni się może nie śni
może śnię bo snem jest życie
śni się wszystko i śnią wszyscy
wczoraj śniłam ja Gileta
jestem chłopką manutańską
wczoraj we śnie miałam męża
i ten mąż mój ten wyśniony
kijem przyłał mi po tyłku
jeszcze czuję gdy usiądę
lecz to sen był wszystko we śnie
a dziś śnię księżniczką jestem
a w tym moim śnie książęcem
jakiś książę śnij się książę
moim mężem chciałby zostać
wszystko śnione ze snu wszystko
suknia ma utkana ze snu
i ten pałac i ten teatr
ze snu zanim sen mój pryśnie
wszystko sen jest wszystko lotne
wszystko wiatrem darte lekkim
wszystko popiół na tym wietrze
śniesz się sobie garstko kości
śniesz się sobie śnie ulotny
lecz kto chciałby się obudzić
jeśli wie że przebudzony
będzie leżeć we śnie śmierci
czym jest życie snem jest we śnie
czym jest życie cieniem lotnym
no to śnijmy

Calderon
„Księżniczka na opak wywrócona”
Monolog Gilety z III aktu

Jarosław Marek Rymkiewicz

Co to jest imitacja?

Co oznacza termin „imitacja” i czym imitacja różni się od tłumaczenia? Dlaczego właśnie tym terminem opatruję moje przekłady — jeśli są to przekłady — z Calderona i dlaczego terminem tym opatrzone zostało **Zycie jest snem**? Czy tekst ten jest tekstem Calderona czy imitatora? Jeśli jest tekstem imitatora, to dlaczego ukazuje się pod nazwiskiem Calderona? A jeśli jest tekstem Calderona, to dlaczego nazwany został imitacją — słowo to ma w polszczyźnie współczesnej znaczenie raczej pejoratywne: imitacja, mówi słownik, to „przedmiot naśladowający inny przedmiot, najczęściej wyrób wykonany z taniego materiału, naśladowający rzecz kosztowną” — a nie przekładem albo tłumaczeniem albo spolszczeniem? Jaki jest więc — pytając inaczej — stosunek tej imitacji do oryginału? Nim odpowiem na to pytanie, spróbuję wprzód odpowiedzieć na inne: jaki jest stosunek tłumaczenia i oryginału, który stał się powodem powstania tłumaczenia? Między tłumaczeniem a oryginałem nie ma, to oczywiste, żadnego stosunku. Tłumaczenia od oryginału nic bowiem nie różni, a przynajmniej nic różnić nie ma i nie powinno. Tłumaczenie—wiernie lub takie, które wiernym być pragnie — nie wskazuje na oryginał i nie odsyła czytelnika lub widza do oryginału. Nie odsyła, bo chce być — ono samo — wiernym odbiciem i wierną kopią oryginału, kopią ani gorszą, ani lepszą od tego oryginału, bo z nim identyczną. A więc chce być — choć, oczywiście, być nie może — oryginałem. Los tłumaczenia jest przeto i musi być identyczny — powiedzmy może inaczej: ma być identyczny i wynika to z intencji tłumacza, choćby nawet intencji tej tłumacz nie był całkiem świadomy — z losem oryginału. Jeśli więc znaczenia dzieła tłumaczonego zatarły się w czasie, to zatarte muszą być również znaczenia tożsamej z oryginałem kopii, którą wykonuje tłumacz. Jeśli czas dzieła to wyjął z kontekstu epoki, w której powstało i pozrywał nici wiążące je z innymi dziełami i faktami kulturowymi owej epoki, a więc uczynił je dziełem istniejącym samoistnie, tylko dla siebie i przez siebie, to tłumaczenie w innej epoce powstałe również będzie musiało istnieć samo przez się, wyjęte z kontekstu epoki, i będzie przeto — już już w chwili zaistnienia — dziełem wędrującym i na wpół obumarłym, bo nie odżywianym przez inne tkanki organizmu kultury. A jeśli dzieło czasu przeszłego zostało przez czas, który upłynął od czasu jego powstania, zniszczone, to dokonane w naszym czasie teraźniejszym tłumaczenie, musi być również — już w chwili, gdy powstaje — dziełem zniszczonym przez czas.

Tłumacz — pragnący ustanowić w innym czasie kształt oryginalny dzieła czasu przeszłego — służy więc czasowi i literaturę oddaje we władanie czasu. Lub — mówiąc nieco oględniej — przyznaje czasowi prawo władania literaturą. Ten, który pragnie dochować wierności autorowi i dziełu, musi bowiem dochować wierności czasowi — a to znaczy: językowi i realiom, psychologii i symbolom tego czasu — w którym żył tłumaczony autor i powstało tłumaczone dzieło. A dochowując wierności językowi i realiom jakiegoś czasu, musi traktować dzieło, które tłumaczy — i które raz jeszcze konstruuje — jako należące do czasu przeszłego, a więc jako dzieło, które je zrodził i który nim włada — nie obumrze wreszcie na skutek działania czasu.

Czas, oczywiście, włada literaturą. Ma prawo dokonywania w dziełach zmian i poprawek, i ma prawo przeinaczania dzieł, i może nasze dzieła skazywać na zapomnienie, i może nawet przywracać je do życia. (...) Nasza pamięć kulturowa jest ze swojej istoty pewną powinnością. A jest to powinność przekształcania pewnych faktów kulturowych, zaistniałych w czasie, a więc mogących istnieć w czasie, a przeto ulegać przemianom i roztrwonieniu w czasie, w fakty istniejące poza czasem, wiecznie tu i wiecznie teraz, i zawsze tyleż samo znaczące — choć zarazem zawsze inaczej znaczące, bo ich znaczenie określane jest też przez fakty czyli dzieła nowo zaistniałe — a więc w elementy naszej pamięci kulturowej, która nie podlega działaniu czasu, bo sama konstituuje czas i włada czasem.

Tłumacz, który nie dopełnia tej powinności, a więc czas przeszły pragnie reaktywować właśnie jako czas przeszły, a dzieło czasu przeszłego zwrócić czasowi przeszłemu, musi, podejmując się tłumaczenia, zapytać: czy dzieło, które tłumaczy, jest jeszcze przetłumaczalne? Czy można fakt kulturowy, zaistniały w czasie przeszłym, po upływie iluś tam lat lub iluś tam wieków, zrekonstruować w kształcie, w którym niegdyś zaistniał?

Czy tekst *La vida es sueño*, napisany w języku hiszpańskim przed ponad trzystu laty — czy którykolwiek z tekstów Calderona — może więc zostać dziś jeszcze przetłumaczony na język polski? Czy można dziś uformować taką kopię hiszpańskiego tekstu, która zastąpiłaby oryginał i była dla nas tożsama z oryginałem? Zapewne jest to jeszcze możliwe, choć kłopoty tłumacza pragnącego dochować wierności hiszpańskiemu dramatopisarzowi, zaczęły się już przy przekładzie tytułu i narastałyby z każdym słowem oryginału. Czy hiszpański rzeczownik „vida” jest tożsamy z polskim rzeczownikiem „życie”? A rzeczownik „sueño” z rzeczownikiem „sen”? Czy rzeczownik „vida” i „sueño” znacząły tyle samo w ustach dworzanina Filipa IV, co rzeczowniki „życie” i „sen” w ustach pana Paska? Te dwa hiszpańskie rzeczowniki, wypowiedziane przez inne usta i zapisywane w innych kontekstach, czy nie oznaczają czegoś nieco innego, niż rzeczowniki polskie, które tłumacz—zdrajca musi wyjąć z kontekstu przypisanego im w polszczyźnie? (...) Tłumacz (...) musiałby założyć — całkiem przecież bezprawnie — że słowa są przetłumaczalne z jednego języka na drugi, że „vida” to jest „życie”, a „sueño” to „sen”. I tylko wówczas mógłby hiszpański tekst przetłumaczyć wiernie i oryginał zastąpić kopią. Można więc — przeinaczając znaczenie słów — przelożyć



„wiernie” (słowo to wypada wziąć teraz w cudzysłów) Calderona. Można, używając języka, którym Jan Andrzej Morsztyn przeinaczył w wieku XVII *Cyda Corneille’a* albo języka, którym Piotr Kochanowski przeinaczył *Jeruzalem wyzwoloną* Torquata Tassa, uczynić z *La vida es sueño* dworską dramę przeznaczoną dla teatru Ich Królewskich Mości. Można — by użyć innego przekładu — komedię Calderona *La señora y la criada* uczynić komedią pastoralną napisaną na kształt *Amyntasa*, albo farsą, co by przypominała komedię dworską Piotra Baryki. I można by nawet te sztuki odegrać w naszych teatrach, sprawy i czyny ludzi wieku siedemnastego przedstawiając tak właśnie jakby były one sprawami i czynami ludzi wieku siedemnastego i tylko siedemnastego. Wystarczy tylko uznać, że Pedro Calderon był pisarzem wieku siedemnastego. Wystarczy tylko, by tłumacz zmienił osobowość i stał się — a nie jest to znów takie trudne (...) — pisarzem wieku siedemnastego.

Nie przetłumaczyłem — nie próbowałem nawet przetłumaczyć — *La vida es sueño*, bo Calderon nie jest dla mnie pisarzem wieku siedemnastego. Obowiązywały go, oczywiście, paragrafy umowy, którą ten wiek spisywał ze swoimi autorami. Używał symboliki i form wersyfikacyjnych tego wieku. Ale nie był więźniem wieku. Obecny dla nas tu i teraz, mówi nam bowiem nieco o tym, co rozegrało się gdzieś i kiedyś, ale o tym, co rozgrywa się tu i teraz — zawsze tu i teraz — bo na terytorium naszej pamięci kulturowej. Bohater *La vida es sueño*, książę Segismundo, dręczony przez poczucie niepewności i wymienności istnienia (...) nie jest dla nas — i być nie może — człowiekiem wieku siedemnastego (tylko siedemnastego), bo jest kimś wciąż żyjącym w nas, a dokąd on żyje w nas, my żyjemy — możemy żyć — w nim: to „ja” pozbawione, istności, a będące samym istnieniem, „ja” ustanawiające się swobodnie, bo wybierające siebie spośród swoich nieograniczonych możliwości, a przeto czyniące siebie ze swego wyboru, „ja”, któremu los i niebo nie mają nic do powiedzenia, zbyt dobrze jest nam znane, aby miało do nas przemawiać językiem czasu przeszłego. Nie ma więc powodu, aby książę Segismundo używał konsekwentnie składni i słownictwa wieku siedemnastego i aby tę składnię i słownictwo zamykał w formach wersyfikacyjnych, które obowiązywały w wieku siedemnastym. Nie ma powodu, aby on, żywy, mówił językiem, który w świadomości czytelnika i tłumacza jest językiem martwym. Jeśli zobaczymy w Calderonie pisarza obecnego dla nas tu i teraz, książę Segismundo powinien mówić językiem wieku siedemnastego, który byłby jednocześnie językiem naszej epoki.

I na tym właśnie — na uczynieniu języka czasu minionego językiem naszego „wiecznego teraz” — polega imitacja. Lub ściślej: na potraktowaniu języka czasu minionego jako języka naszego wspólnego — wspólnego nam i Calderonowi — „teraz”. Nie jest więc imitacja próbą uwspółcześnienia czyli aktualizacji dzieła czasu przeszłego. Aktualizacja rodzi się z pogardy dla przeszłości, bo z przekonania, że dzieła czasu minionego wymagają nieustannych przeróbek i poprawek, by mogły zostać przyjęte i zrozumiane przez ludzi innego czasu. A więc z przekonania, że dzieła literackie obumierają i są — w procesie historyczno-literackim — zastępowane przez dzieła doskonalsze, a przeto trzeba je z wieku na wiek reanimować i ulepszać. (...)



Imitacja (...) wynika z przeświadczenia, że dzieła czasu minionego nie wymagają aktualizacji, ponieważ nie są dziełami czasu minionego, a przeto są zawsze aktualne.

„Imitari”, mówi słownik łacińsko-polski, to tyle, co „naśladować” i „odtwarzać”. A także tyle, co „być podobnym” i „równać się”. Imitacja moja jest próbą odtworzenia oryginału *La vida es sueño* w innym języku. Odtworzenia, a nie powtórzenia. Nie chce bowiem zastępować oryginału i nie jest — nie może być — z oryginałem tożsama, jeśli jej fundamentem jest przeświadczenie, że pełna tożsamość jest tyleż nieosiągalna, co nie warta osiągnięcia. Ale nie jest też ta imitacja próbą stworzenia dzieła nowego, które z tekstu Calderona czerpiąc pomysły, jednocześnie temu tekstowi by się sprzeniewierzało, ożywiane przez inne doświadczenia i inne uczucia. Chce być do oryginału podobna i mam nadzieję — starałem się bowiem niczego Calderonowi nie ujmować i niczego nie dodawać — że jest podobna. A jeśli jest ta imitacja oryginałowi podobna, to chce też, zgodnie z ostatnim znaczeniem łacińskiego czasownika „równać się” z oryginałem. A nie znaczy to, aby imitator żywił szaleńczą myśl, że jest Calderonem. O co innego mi chodzi. Imitacja moja chce się równać z oryginałem, czyli chce — niech wolno mi będzie użyć tego ulubionego obrazu poetów wieku siedemnastego — być zwierciadłem, choćby i krzywym, choćby i nieudolnie wykonanym, ale przecież zwierciadłem, w którym mógłby się odbić samoistnie żyjący dla nas oryginał. A to znaczy: zwierciadłem, w którym mogłyby się odbić doświadczenia ludzi owej epoki, kiedy to powstał oryginał. I chce równać się z oryginałem, czyli chce w tym oryginale mieć zwierciadło, w którym odbiłyby się doświadczenia ludzi naszej epoki. Mówiąc inaczej: chce, ustanawiając system dwóch zwierciadeł, odbijających się wzajemnie, i stając się członem porównania, którego członem drugim byłby oryginał, poświadczać tożsamość doświadczeń i równoczesność istnienia ludzi różnych epok. A pewnie tylko w ten sposób tożsamość tę możemy poświadczyć: to co zostało napisane niegdyś, pisząc raz jeszcze, aby to, co było i co może nie być — bo zagrożone jest przez czas — uczynić tym, co jest i co być musi. I tylko w ten sposób — odtwarzając i naśladowując i badając podobieństwo rysów odbitych w lustrze — możemy dokonać magicznego aktu imitacji: czyli porównać się z naszymi umarłymi. Czasownik „imitari” („imitor”) należy do grupy słów określonych w gramatyce łacińskiej jako „verba deponentia”. Są to słowa, mówi gramatyka, o formie biernej, a znaczeniu czynnym. Podobnie imitacja. Będąc, jak wszelka działalność przyswajająca, formą istnienia bierną, może mieć — jeśli zrodzi się z aktu porównania z umarłymi — znaczenie czynne.

Dialog 1971 nr 1



S Ł U P S K I T E A T R D R A M A T Y C Z N Y

Kierownik techniczny
Ryszard Pobereźny

Gł. elektryk	— S. Indrusyna
Akustycy	— K. Bednarski, J. Wysocki
Brygadier sceny	— J. Malinowski
Rekwizytorki	— B. Iwazkiewicz, B. Węc
Perukarki	— D. Gospodarczyk, I. Pakuła
Kierownik pracowni krawieckiej	— J. Wiernek
Plastycy	— B. Mowlík, M. Gawlak, E. Wojcik
Stolarze	— J. Jurcaba, Z. Tomkiewicz
Szewc	— R. Kowalewski
Slusarz	— G. Kotowski
Tapicer	— R. Zieliński

Redakcja programu

Joanna Kubacka

Opracowanie graficzne

Barbara Jankowska

Wydawca:

Ślupski Teatr Dramatyczny

ul. Wałowa 3, tel. 238-39, 249-60

EGZEMPLARZ cena: 40 zł

