PAŃSTWOWY TEATR NOWY
w ŁODZI

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

ŻYCIE JEST SNEM

VII PREMIERA
SEZON 1968/69
23 MAJ

Dyrektor i kierownik artystyczny:
JANUSZ KŁOSIŃSKI

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ŻYCIE CALDERONA

Dwa źródła informują przede wszystkim o życiu Calderona: szkic biograficzny, który zawdzięczamy przyjacielowi poety, de Vera Tassis y Villaroel, a który zamieścił on w wydaniu dramatów Calderona, i wspomnienie pośmiertne pt. „Obelisco Funebre", przez Agostina de Lara, drukowane w Madrycie, w roku 1864. Źródła te są o tyle cenne, że pochodzą od współczesnych i blisko znających Calderona ludzi. Mimo istnienia tych dokumentów wiemy jednak właściwie niewiele o życiu poety.

Don Pedro Calderon de la Barca Henao de la Barreda y Riano urodził się w Madrycie, 14 lutego 1600 roku. Jego rodzice, Diego Calderon de la Barca Barreda i Dona Ana Maria de Henao y Riano, pochodzili z drobnej szlachty. Ojciec był urzędnikiem, sekretarzem Izby Rady Finansów za Filipa II i Filipa III. Rodzina matki z dawna osiadła w Hiszpanii, lecz wywodziła się z Niderlandów.

Mając dziewięć lat zaczął Calderon naukę w kolegium jezuickim w Madrycie. Po jego ukończeniu w r. 1614 wstąpił na uniwersytet w Alcala, a po roku przeniósł się na uniwersytet w Salamance, gdzie się wyróżnił, studiując teologię scholastyczną, filozofię, prawo cywilne i prawo kanoniczne. Mimo tak szerokich zainteresowań i dużego zakresu studiów ukończył je już w roku 1620. Był też — już wtedy — znany jako autor dramatyczny; zapowiedział się jako „cudowne dziecko", gdyż według tradycji pierwszą swoją komedię „Wóz Niebieski" (El Carro del cielo) napisał mając trzynaście lat.

Niestety, ten młodzieńczy utwór zachował się tylko w tradycji. Tekst komedii zaginął. Po ukończeniu uniwersytetu uczestniczył Calderon w konkursach poetyckich odbywających się w Madrycie ku czci patrona miasta, św. Izydora, (1620) oraz świętych Teresy, Ignacego i Franciszka Ksawerego (1622). Z tej okazji napisał sonet i oktawy, które pochwalił publicznie Lope de Vega i które następnie były drukowane w jego dziełach. W roku 1622 otrzymał nawet Calderon trzecią nagrodę za swoje poezje. Jeżeli wierzyć Cerwantesowi, trzecia nagroda była właśnie najwyższą, jaką mógł otrzymać człowiek utalentowany, a nie posiadający wysokiego poparcia, gdyż dwie pierwsze rezerwowano w tych czasach w Hiszpanii dla specjalnie faworyzowanych. W takim razie z faktu przyznania trzeciej nagrody Calderonowi wynikałoby, że uznano w nim naprawdę wybitnego poetę.

Po konkursie poetyckim 1622 roku Calderon znika z widowni i wiadomości o nim są bardzo skąpe. W latach 1625—1635 pełni mianowicie służbę wojskową we Flandrii i w Lombardii. Mało jednak wiemy o tych latach jego życia; do ostatnich czasów niektórzy biografowie utrzymują, iż zaczął on od podróży do Flandrii, a dopiero po roku 1630 zaciągnął się do wojska. Tym cenniejszy jest konkretny szczegół z życia poety, uwieczniony w jego dramacie „Oblężenie Bredy" (El sitio de Breda), napisanym prawdopodobnie około roku 1625, a drukowanym w tomie „Teatru" Calderona z roku 1636. W dramacie tym przedstawił hiszpański dramaturg wizytę polskiego królewicza (późniejszego Władysława IV) w obozie pod Bredą, a szczegóły tej wizyty podane w sztuce pokrywają się z jej opisem przekazanym nam przez dziennik podróży towarzyszącego Władysławowi Stefana Paca. Z faktu tego należy wnosić, że już jesienią 1624 znajdował się Calderon we Flandrii i był tam świadkiem wizyty polskiego królewicza lub przynajmniej (co mniej prawdopodobne) że od naocznego świadka odebrał na świeżo bardzo dokładną i szczegółową relację tego faktu, który następnie wykorzystał do gloryfikacji monarchii hiszpańskiej.

Jakkolwiek zresztą przebiegała jego służba wojskowa — bo że w wojsku służył, jest rzeczą pewną — możemy stwierdzić, że dla miecza nie zaniedbał pióra, skoro nawet epi-

zody wojenne natychmiast transponował w obrazy dramatyczne. Toteż już w roku 1630 w utworze swym pt. „Laur Apollina" (El Laurel de Apolo) Lope de Vega wymienia Calderona wśród pochodzących z Madrytu poetów.

W roku 1635 po śmierci Lope de Vegi, największego dramaturga Hiszpanii i dostawcy teatrów królewskich, Calderon zajmuje miejsce opróżnione przez swego wielkiego poprzednika, jedynego poważnego rywala na drodze do sławy. Związany oficjalnie z dworem Filipa IV, obowiązuje się odtąd Calderon dostarczać dramatów teatrowi królewskiemu. Spotyka go szereg zaszczytów. W roku 1636 król go mianuje kawalerem zakonu Św. Jakuba, co było wielkim i rzadkim wyróżnieniem i godnością. W roku 1640 ponownie wyrusza na wojnę do Katalonii i tu z wojskami Filipa IV przyczynia się do stłumienia popieranego przez Francję powstania Katalończyków. Już wtedy król niechętnie widział poete zaniedbującego swoje obowiązki dla służby wojskowej. Chciał go zatrzymać polecając mu wykończenie sztuki „Pojedynek miłości z zazdrością" (Certamen de amor y celos), ale Calderon pospieszył się z wykonaniem zleconego zadania i zaciągnął się do szeregów dowodzonych przez hrabiego Olivaresa Po powrocie za zasługi wojenne otrzymał od króla miesięczną pensję w wysokości 30 guldenów. W roku 1649 staje Calderon u szczytu sławy i wpływu na dworze królewskim. Z okazji swego ponownego małżeństwa i przybycia do Madrytu królowej Anny Marii Austriackiej, Filip IV powierza Calderonowi zorganizowanie uroczystości dworskich. Opis ceremonii powitania królowej, a w szczególności łuku triumfalnego, na który Calderon układał napisy, umieścił poeta w uroczej komedii „Strzeż się cichej wody" (Guardate del agua mansa)). Od tej chwili cieszy się Calderon w wysokim stopniu łaską królewską, decyduje o sprawach związanych z teatrem dworskim i zaopatruje go stale w komedie.

W roku 1651 przyjął Calderon święcenia kapłańskie. Fakt ten stanowi nową analogię z karierą Lope de Vegi, ale przyznać trzeba, że więcej licuje z życiem i usposobieniem Calderona — przynajmniej o tyle, o ile je znamy — niż to miało miejsce u jego genialnego poprzednika. W roku 1653 król nadał mu stanowisko kapelana przy kaplicy królewskiej w Toledo, lecz ze względu na zbytnie oddalenie od dworu poety, którego stale chciał widzieć przy sobie, przeniósł go po pewnym czasie z powrotem do Madrytu, w charakterze kapelana honorowego, pozostawiając mu jednak pierwsze stanowisko, do którego dodał jeszcze godności i beneficja.

Następca Filipa IV Karol II był zupełnie innego usposobienia niż ojciec. Nie udzielał też Calderonowi poparcia równego temu, jakim się poeta cieszył za życia Filipa IV. Niemniej pisał Calderon nadal dla teatrów dworskich, publicznych i kościelnych i aż do śmierci nie utracił wielkiej popularności i sławy w Hiszpanii. Śmierć jego 25 maja 1681 roku okryła cały naród żałobą. Pochowano go w kościele Zbawiciela (San Salvador) w Madrycie. Po 160 latach, w roku 1840 przeniesiono jego szczątki do kościoła Matki Bożej d'Atocha.

Słyszymy, a świadczą o tym także zachowane portrety, że Calderon był niezwykłej urody, którą zachował do późnej starości. Odznaczał się pogodą i spokojem ducha. Żywe oczy, szerokie czoło, miły głos zjednywały mu ludzi. Dobry, życzliwy, wierny w przyjaźni, cieszył się powszechnym uznaniem i sympatią.

Maria Strzałkowa

fragm. wstępu do „Życie snem" Calderona
w przekł. E. Boyé. Wrocław 1956

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

•

ŻYCIE JEST SNEM

La vida es sueño

•

imitował:

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

Osoby:

Basilio, król Polski	BOLESŁAW NOWAK
Segismundo, principe	ANDRZEJ MAY
Astolfo, książę Moskwy	BOGUSŁAW MACH
Clotaldo	WOJCIECH PILARSKI
Clarin, błazen	JANUSZ KŁOSIŃSKI
Estrella, infantka	RÓŻA CZAPLEWSKA
Rosaura, dama	IZABELLA PIEŃKOWSKA
Dworzanin I	ANDRZEJ WOHL
Dworzanin II	EUGENIUSZ KORCZAROWSKI
Żołnierz I	BOGUSŁAW SOCHNACKI
Żołnierz II	MACIEJ GRZYBOWSKI

oraz: dwór, słudzy, żołnierze.

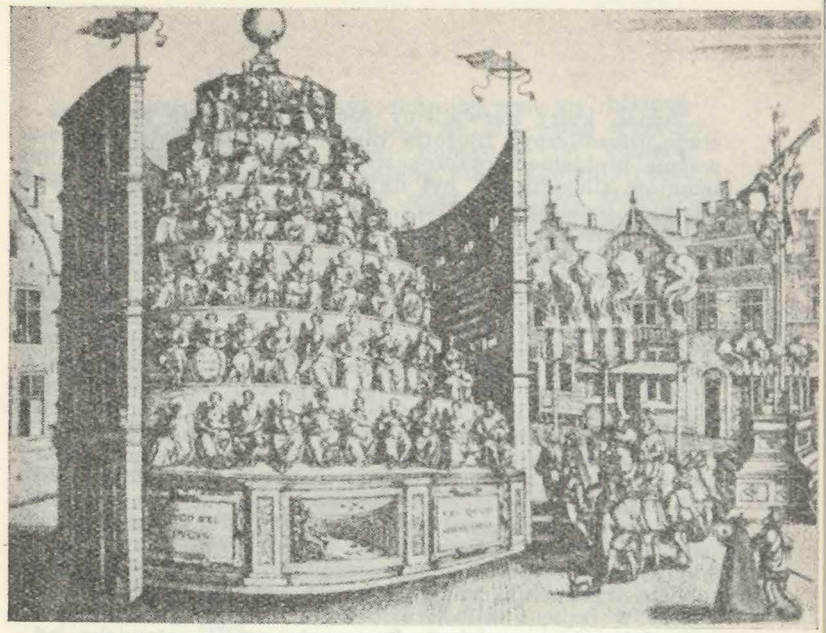
Reżyseria: **WITOLD ZATORSKI**
Scenografia: **HENRI POULAIN**

Asystent reżysera: BOLESŁAW NOWAK
Opr. muzyczne: ANNA PŁOSZAJ
Kier. literacki: EWA RYMKIEWICZ

Zastępca dyrektora: ANTONI MAKARSKI
Kier. techniczny: KAROL STOLARCZYK

Andrzej Kijowski

TEATR CALDERONA



Trzy tematy składają się na tę tragedię Calderona. Temat baśniowy, wzięty z *Baśni z 1001 nocy* — tam jest opowieść o kalifie, który kazał dla żartu uśpić młodego kupca, sprowadzić do pałacu, przebrać w szaty kalifa, a gdy się obudzi, bić przed nim pokłony; temat ten wędrował różnymi drogami poprzez literaturę, a u nas pojawił się jeszcze w *Panu Jowialskim* Fredry. Temat filozoficzny (przeznaczenia) pochodzi z tradycji buddyjskiej zasymilowanej przez chrześcijaństwo; ojciec Buddy dowiedział się z gwiazd, że syn jego, gdy dorośnie, zrzeknie się panowania — zesłał go więc na pustynię, aby go „ukryć" przed przeznaczeniem. W różnych katolickich pismach hagiograficznych tę samą historię opowiadano o św. Józefacie; wykorzystał ją już Lope de Vega w dramacie religijnym pt. *Barlaam y Josephat*. Temat polityczny (walki o sukcesję) wziął Calderon z życia współczesnego; znał chyba historię Dymitra Samozwańca i stąd polsko-moskiewskie, fantastyczne zresztą, tło sztuki (Lope de Vega także napisał dramat historyczny o Dymitrze).

Temat baśniowy trafia w samo sedno fantastycznych marzeń ludzkich: przebudzić się z życia, jak ze złego snu, przebudzić się nagle w innej, wymarzonej postaci. Jeszcze hollywoodzka fabryka snów powtarzała ten najpopularniejszy fantazmat w historii sieroty, która okazuje się córką milionera.

Temat, który nazwaliśmy filozoficznym, nie jest właściwie filozoficzny; filozofia nigdy nie zajmowała się poważnie problemem przeznaczenia, fatum czy losu. Spośród tematów filozofii ten był najbardziej literacki, a spośród wielkich tematów literatury, ten był najbardziej filozoficzny. Naprawdę jest to temat religijny, w którym zawiera się problem wiary w miłość bożą: jak ją mianowicie pogodzić z przeznaczeniem. Bóg wie o nieszczęściu czekającym człowieka; czy ten może prosić Boga o zmianę zamiarów? Czy Bóg może zmienić zamiary i pozostać doskonałą wolą? Czy może nie wysłuchać próśb i pozostać doskonałą miłością? Sprawa przeznaczenia nabiera prawdziwego dramatyzmu, gdy się ją rozpatruje w świetle wzajemnej miłości Boga i człowieka, oraz w perspektywie zbawienia: czy Bóg wie z góry kogo zbawi, kogo potępi? Tak. Czy człowiek swoimi uczynkami wpływa na postanowienia boże? Jaki jest stosunek wolnej woli człowieka do wolnej woli Boga? Był to jeden z głównych sporów teologicznych chrześcijaństwa; ciągnął się przez wieki, stał się argumentem kluczowym reformatorów, a jeszcze w XVII wieku odnowił się w sporze między jezuitami a jansenistami. Po soborze trydenckim oficjalna nauka kościoła oparła się na wierze w łaskę i miłosierdzie Boga oraz w „przebłagalną moc dobrych uczynków". Bóg może ocalić człowieka od potępienia lub nieszczęść nie zmieniając swoich planów. Tak właśnie postępuje król Basilio (Bóg) ze swym synem Segismundo (duszą). Zna jego przyszłość i skazuje go na wygnanie; skała jest po prostu ziemią, „padołem płaczu". Król Bóg jest jednak miłosierny, wysłuchuje skarg człowieka, daje mu szansę, spuszcza z łańcuchów, czyli pozwala użyć wolnej woli.

Baśń o zamianie losu, splata się tu więc w całość z katolicką alegorią na temat łaski i przeznaczenia; nie znamy przeróbki *Życie jest snem*, jakiej Calderon (ksiądz!) dokonał dla teatru liturgicznego; alegoryczna wykładnia historii polskiego księcia musiała tam być jeszcze jaśniejsza.

Baśń i alegoria mają tu jeszcze za partnera dramat polityczny. Calderon podejmuje mianowicie częsty w literaturze renesansowej temat „wychowania księcia". Basilio poddaje syna okrutnej próbie, chcąc mieć zupełną pewność, że państwo zostawi w dobrych rękach. Plany jego krzyżuje lud, czyli „żołnierze", a od tego momentu rozpoczyna się część druga tematu politycznego, którą nazwałbym przypowieścią o objęciu władzy. Książę pouczony doświadczeniem jak krucha jest jego władza, w dugim swoim przebudzeniu postępuje chytrze, ostrożnie; z niezwykłą starannością dobiera sobie doradców, a z całą bezwzględnością pozbywa się niewygodnych popleczników jak tego żołnierza, który domagał się nagrody za pomoc w zdobyciu tronu. Segismundo postępuje tak, jakby w swej wieży nie z ptakami dzikimi gadał, ale czytał Machiavellego.

Jest jeszcze temat czwarty, jakby dekoracyjny, hiszpański, temat, bez którego nie obywa się ani jedna tragedia czy komedia Calderona: temat honoru i czci kobiecej. Rosaura szuka zemsty za odebraną cześć. Clotaldo czeka, aż oczyszczoną z hańby będzie mógł za córkę uznać tę, którą początkowo miał za syna, a sam wtedy będzie mógł być tym kim jest, to znaczy honorowym szlachcicem, szczęśliwym ojcem córki powróconej sobie, to jest czci... Plącze nam się język w tym miejscu, albowiem opuszczamy przejrzystą architekturę tematów literackich, wkraczając w ciemności Calderonowskiego języka i spraw, które kryją się w grze słów, w składniowych łamańcach, w gąszczu metafor i retorycznych figur.

* * *

Segismundo:

nie wiedziałem kim jestem
i tylko dlatego
mogłeś mnie więzić

Basilio:

i niech spróbuje być
sobą
nie wie kim jest
i kim będzie

Segismundo:

a więc znowu
jestem u siebie
skowany u siebie
i znowu jestem sobą

Rosaura:

nawet gdybym
wiedziała co mam uczynić
i tak
uczynię wreszcie to
co mi każe uczynić
ktoś niewidzialny nieznany
ktoś cierpiący we mnie

Ciągle to „ja" i „nie ja", „być sobą", „jestem kto jestem". Nie tylko w *Życie jest snem*, lecz także w innych tragediach i komediach Calderona wciąż natrafia się na taką grę zaimków osobowych, zwrotnych, na taką grę słów na temat „ja", na taką plątaninę metafor dotyczących tożsamości. Ta gra słowna występuje razem z powtarzającym się uporczywie motywem przebrania, zamiany płci, imienia, kondycji społecznej, roli w dramacie; qui pro quo jest najczęściej spotykanym u Calderona chwytem konstrukcyjnym; ktoś zamiast kogoś, ktoś jako ktoś, kto miał być tym, jest tamtym i na odwrót. Wynika stąd śmiech lub tragedia.

Podkreślam: śmiech lub tragedia. Kobiety w strojach męskich i na odwrót, słudzy w strojach panów, lub na odwrót, bliźniacy których nie można odróżnić od siebie, mąż zalecający się do własnej żony, lub udający jej kochanka, wszystko to były odwieczne chwyty komediowe; od Greków i Rzymian wzięte przez Włochów, przez tych ostatnich udzielone Hiszpanom. Komedia omyłek i qui pro quo już przed Calderonem doszła w Hiszpanii do doskonałości, sam Calderon był w tej dziedzinie już epigonem, natomiast jej sposoby i motywy przeniósł do tragedii — co było dotąd śmiechem, on wypowiedział z powagą.

Komediowy temat kobiecej niewierności i zazdrości męskiej Calderon przemienił w wielką problematykę czci kobiecej i męskiego honoru. W tragedii *Lekarz swojego honoru* (El Medico de su Honra, 1633) szlachcic sewilski Guttiere czuje się zniesławiony potajemną rozmową Infanta z jego żoną; honor zmywa się krwią, królewskiej krwi przelać nie wolno, pozostaje krew żony. Guttiere porywa z ulicy chirurga, zamyka go w pokoju swojej żony, i każe jej krew puszczać tak długo, aż wszystka ujdzie. Potem staje przed królem; ten pochwala Guttiere i oddaje mu natychmiast za żonę inną damę wielkiej cnoty. Ta również wie o zbrodni Guttiere, lecz — powiada — „nie przeraża mnie to, ani dziwi". Guttiere wiedział zresztą, że żona była niewinna. Postanawiając ją zabić, powiedział tylko: „Ja jestem kim jestem, on jest kim jest..." Otóż honor jest częścią jego egzystencji; człowiek pozbawiony honoru istnieje tylko na pozór, niezupełnie. Guttiere odzyskiwał egzystencję, mordując żonę, a i jej samej wracał pełną egzystencję, myjąc we krwi jej splamioną cześć. Odarty z honoru szlachcic Calderona zachowuje się jak schizofrenik; nie rozpoznaje sam siebie, gardzi sam sobą, jest podzielony na „ja" dawne, czyste, i „ja" nowe, zbrukane. Cierpi na rozdwojenie jaźni! Tak właśnie zachowuje się Guttiere, który ze swoim honorem rozmawia, jak z innym człowiekiem: „Mój honorze, jesteśmy sami..."

W 1637 roku (w rok po *Życie jest snem*) Calderon ogłosił tragedię *Czarnoksiężnik* (El Magico Prodigioso). Rzecz dzieje się w Antiochii, w czasach Dioklecjana. Dwaj kawalerowie zakochani są w cnotliwej Justynie, nie wiedząc, że jest ona chrześcijanką. Młody filozof Cyprian, który stał się przypadkowym świadkiem ich pojedynku na śmierć i życie, powstrzymał rywali, a podjął się wybadać Jystynę, którego z nich dwóch woli. Gdy ją zobaczył, sam się w niej zakochał. Był jednak ubogi, nisko urodzony; za całe bogactwo miał wiedzę, za całe szlachectwo talent, za jedyny argument swoją miłość. Wówczas zjawił się przy nim diabeł w przebraniu wędrownego filozofa i przyrzekł pomóc. Plan diabelski jest taki: uzyskać cyrograf na duszę Cypriana, do niesławy i grzechu doprowadzić Justynę — chrześcijankę, a jej dwóch rywali poróżnić ostatecznie. Wkracza więc w akcję i plącze ją tak, jak to robił każdy hiszpański komediopisarz. Na oczach dwóch zalotników, którzy przyszli powzdychać pod okna Julii, diabeł w czarnym płaszczu wyskakuje z jej balkonu; rywale biorą się do szabel, ponieważ jeden drugiego ma za tego, który skoczył. Każdy z osobna idzie potem spenetrować osobiście alkowę Julii i obrzucić obelgami tę najcnotliwszą z dziewic antiocheńskich. Gdy Julia tłumaczy się z płaczem, że nikogo u niej nie było i nie ma (jakże nam przypomina wtedy Amelię z *Mazepy* Słowackiego!), diabeł pokazuje się na progu alkowy. Piekielna awantura! Rywale porzucają ze wzgardą tę, dla której dotąd gotowi byli oddać życie... Tak więc diabeł sam staje się złośliwym przypadkiem straszliwym zbiegiem okoliczności, qui pro quo ucieleśnionym, czy też przeciwnie — uduchowionym.

Cyprian nie przestaje kochać Justyny, choć nie wie już dlaczego kocha tę, która nie jest tą, którą była, a i on sam, Cyprian, pogrążony w tej namiętności niewytłumaczonej, sam siebie nie poznaje. Decyduje się wtedy w rozpaczy zawrzeć pakt z najbardziej szatańskim z duchów, byle tajemnica została wyjaśniona. Wezwany w ten sposób diabeł zrzuca maskę, zjawia się w siarczanym smrodzie i kładzie na stół cyrograf, obiecując Cyprianowi wtajemniczyć go w magię, zdolną przesunąć góry nawet, a nie tylko sprowadzać do łóżka upragnione kobiety. Cyprian podpisuje. Diabeł tymczasem nawiedza myśli Justyny pożądliwymi wizjami, poczem sam składa jej wizytę. Odbywa się rozmowa, którą notujemy w skrócie:

Justyna: Kto jesteś ty, który wchodzisz do mego schronienia, choć jest zamknięte? Czy jesteś potworem stworzonym przez moją niespokojną wyobraźnię?

Demon: Nie. Jestem kimś, kogo wzruszyła namiętność jakiej uległaś, kto przyrzeknie cię dziś jeszcze zaprowadzić tam, gdzie jest Cyprian.

Justyna: O, to ci się nie uda! Namiętność mogła zwieść moje myśli, mogła zaniepokoić wyobraźnię, ale nie uzyskała ode mnie przyzwolenia.

Demon: Dałaś je pół na pół przez to, żeś o tym myślała; grzech jest spełniony, pozwól działać woli, która już zrobiła połowę drogi.

Justyna: Myśleć to zaczynać, tak, to prawda. Ale myślą moją ja nie władam, działanie moje tylko ode mnie zależy. Aby iść za tobą, muszę ruszyć nogą, ona zaś może się sprzeciwić. Co innego czynić, co innego mówić.

Demon: Co zrobisz, gdy użyję tajemnej wiedzy?

Justyna: Użyję mojej wolnej woli.

Demon: Potrafię ją przymusić.

Justyna: Gdyby dała się zmusić, nie byłaby wolną wolą

Demon: Pójdź tam, gdzie czekają cię rozkosze!
(próbuje ją ciągnąć, ale nie może jej ruszyć).

Demon wtedy chwyta się ostatecznego sposobu: — „Skoro oparła mi się prawdziwa Justyna, wściekłość moja uczyni na twe podobieństwo twój obraz fałszywy. Duch przeze mnie stworzony przybierze twą postać, a ty pomylona z twoją postacią fantastyczną, żyć będziesz zniesławiona..."

Diabeł podsuwa Cyprianowi fałszywą Justynę; ta zjawia się przed nim nagle, oddana, powolna jego pragnieniom, namiętna, figlarna, że hej! Ale cóż to? Cyprian coś chłodny? Płonie, ale jakby gasł? Pędzi za Justyną, ale leniwie? — „Boję się czegoś" — powiada. W końcu zbiera się na odwagę, bierze w ramiona pseudo-Justynę, ale w rękach — ha, ha — trzyma szkielet.

Pseudo-Justyna różniła się od prawdziwej charakterem swej duszy; była Justyną w stanie grzechu, w mocy szatana, Justyną, która uległa, która odeszła od Boga, straciła łaskę: była duszą zbłąkaną, martwą. Osoba ludzka była dla Calderona strukturą, to znaczy zespołem elementów stanowiących całość, wzajem od siebie zależnych, zrównoważonych. Brak jednego elementu powoduje rozbicie całej osoby, czyli stan, który możemy porównać z chorobą umysłową. Druga Justyna popełnia grzech z Cyprianem, tak jak Guttiere ze swoim honorem, jak z drugim sobą, planuje zabójstwo żony. Inna bohaterka Calderona, Julia z *Uwielbienia krzyża* (La Devocion de la Cruz, 1634) z pobożnej zakonnicy staje się w jednej chwili zbójcą i dopuszcza się straszliwych zbrodni. Morduje starców, swoich dobroczyńców, jakby na całym porządku natury i moralności brała zemstę za to, że kochanek jej odszedł od niej z tajemniczych powodów. Niespełniona miłość, odebrany honor, zagadka urodzenia (wielu bohaterów i bohaterek Calderona straciło matki w chwili urodzenia — stąd powtarzająca się często metafora, że narodzili się z grobu, czyli z martwego łona), zagadka przyszłości (zła przepowiednia), zazdrość, każdy w końcu wstrząs, każda namiętność i każde nieszczęście, tworzą w duszy ranę, wokół której powstaje niejako wtórna, pasożytnicza, antagonistyczna osobowość, a czyny jej są nieobliczalne, nieprzewidziane. Człowiek dziwi się sam sobie, nie poznaje samego siebie, jakby był fantomem stworzonym przez Demona, lub śnił. Kobieta staje się mężczyzną, zakonnica zbójcą, filozof galantem, książę więźniem, wszystko jest niepewne, przemienne, podwójne, wielorakie, ktoś jest kimś, ktoś zamiast kogoś, qui pro quo...

Jest to egzystencjalne qui pro quo i zarazem zasada konstrukcyjna Calderonowskiej tragedii.

* * *

Polem, w którym rozgrywa się tragedia Calderona jest tedy osoba ludzka, „ja" ogromne, kosmiczne, którego rozmiar określa najlepiej bohater *Uwielbienia krzyża* w swojej przedziwnej modlitwie: „Gdybym ja sam istniał na świecie, Bóg umarłby dla mnie samego". Tragedia jest to zawsze konflikt

ogólnej zasady bytu z jej szczególnym, indywidualnym przypadkiem. „Ja" jako struktura jest bytem idealnym. Tragiczny konflikt Calderonowski rozgrywa się między „ja" idealnym, a „ja" okaleczonym, zagrożonym, niespodziewanym, pasożytniczym, niepojętym, które wyłoniło się z rany zadanej „ja" idealnemu. W języku Sartre'a byłby to zapewne konflikt między „bytem — w — sobie", a „bytem — dla — siebie", lecz takich zbieżności nie szukajmy: cała wielka literatura torowała drogi filozofii egzystencjalistycznej, albowiem ta ostatnia jest filozoficznym uogólnieniem wielowiekowych doświadczeń literackich. Sartre'owskie „Człowiek jest czym nie jest i nie jest tym czym jest" wygląda na cytat z Calderona, a znów cytatem z któregoś filozofa egzystencji wydaje się takie powiedzenie jednego z Calderonowskich bohaterów: „Człowiek to naprawdę więzień, który płacze, który kocha, który nie wie dlaczego kocha, dlaczego płacze, i który czeka na śmierć, nie wiedząc ani po co, ani kiedy..."

Tym smutnym filozofem jest Coquin, ni to błazen, ni to sługa, wszędobylski, wścibski żartowniś, „gracioso". Gracioso był stałą, konieczną postacią teatru hiszpańskiego, jak Arlekin w teatrze włoskim. Rola „gracioso" była ściśle określona: miał on parodiować rolę główną. Kiedy Cyprian z *Czarnoksiężnika* uczy się magii, aby zdobyć Justynę, jego „gracioso" uczy się także, bo chce zdobyć względy służącej z domu Justyny. Gdy między dwoma rywalami o serce Justyny dochodzi do pojedynków śmiertelnych, gracioso ze swoim przyjacielem dzielą się swą dziewczyną zgodnie: jeden ma ją w dni parzyste, drugi w nieparzyste. Clarin z *Życie jest snem* wtrącony do więzienia razem z Segismundo, również jak on zostaje przebudzony hołdami żołnierzy. Gracioso różni się od swego pana nie tylko doskonałym humorem, lecz także, a nawet przede wszystkim, umiłowaniem życia. Jego pan gotów jest je oddać w każdej

chwili za cenę każdej wartości idealnej: za honor, Boga miłość. Gracioso nigdy! Życie dla niego jest wartością najwyższą. W ostatniej scenie *Czarnoksiężnika* dwaj gracioso, Moscon i Clarin, oraz ich dama Livia, którą tak ładnie się podzielili, przypatrują się męczeńskiej śmierci swych państwa, Justyny i Cypriana (albowiem Cyprian wzruszony oporem jaki Justyna stawiła diabłu, postanowił oddać się w służbę Bogu „potężniejszemu od diabła"; ponieważ zaś Dioklecjan właśnie wydał był edykt przeciw chrześcijanom, oboje kochankowie połączeni miłością nadprzyrodzoną, wstępują na szafot...); gdy już płomienie mają objąć świętych męczenników, Moscon tak powiada:

— Z jakąż radością idą oboje na śmierć!

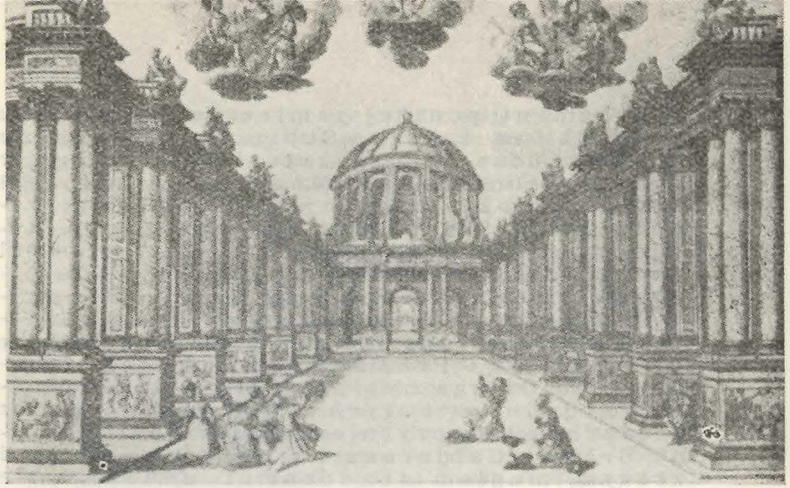
A na to Livia:

— Z jeszcze większą radością będziemy sobie żyli we troje.

„Gracioso" z *Lekarza swojego honoru* jest też jedynym człowiekiem (obok porwanego chirurga, który dokonał operacji), próbującym pomóc nieszczęsnej Mancii; on też potępia zbrodnię Guttiere. W *Życie jest snem* biedny Clarin ucieka przed śmiercią, a gdy go ona dopadła, wydaje żałosny okrzyk, w którym zawarł całą swą miłość do życia: — a ja po co ci niebo.

Wedle prawideł hiszpańskiej sceny „gracioso" parodiował czyny swego pana, aby na tle jego pospolitości błazeńskiej tym wspanialej przedstawiła się tragiczna wzniosłość bohatera. Calderon z tej reguły uczynił rzecz nową: jego „gracioso" został wciągnięty w pole tragedii „ja" rozbitego, podzielonego na „ja" idealne i „ja" okaleczone. Gracioso staje się partnerem bohatera, jego krytykiem, jakby jeszcze jedną postacią owego „ja"; w chaosie rozbitej struktury osobowej gorzki humor „gracioso" rozbrzmiewa jak głos instynktu: jedno jest pewne — powiada — to, że żyję; jedno wiem o sobie: nie chcę umierać. Moja egzystencja — powiada — jest niepewna, wątpliwa, niebezpieczna, zupełnie bezsensowna, taka właśnie, jak ją określił Coquin, „gracioso" z *Lekarza swojego honoru*, całkowicie w tym zgodny z Segismundo z *Życie jest snem*.

Zgodny? Jeden z „gracioso" zgodny z jednym z bohaterów! A tak! W *Życie jest snem* staje się rzecz bardzo dziwna: gracioso ginie, pan zostaje przy życiu. Zwykle jest odwrotnie: pan wzniośle ginie, gracioso idzie szukać nowego pana. Segismundo jest jedynym panem, który przeżył swojego „gracioso". Wszyscy bohaterowie Calderona po przeżyciu tragedii rozbicia wewnętrznego, „odejścia od siebie", „wracają do siebie" i giną, pogodzeni z porządkiem świata, z Bogiem. Segismundo wychodzi zwycięsko z próby, jakiej poddał go Basilio, lecz zostaje mu po niej ogromna nieufność do życia i do siebie samego. W nowej fazie swojego wtajemniczenia zdaje się na instynkt, poddaje się samej egzystencji, przyjmując za pewnik jej niepewność, a za wskazówkę jej chaos. Nie „wrócił do siebie", lecz rozpoczął podwójną egzystencję (nie jest przecież pewien do końca kim jest: księciem czy więźniem) w świecie, który



sam wydaje mu się jednocześnie jawą i snem. W tej tragedii empiryzm błazna tworzy nową syntezę z idealizmem bohatera: parodystyczny humor gracioso został wciągnięty w pole tragicznego „ja". Tragiczność sama zabarwiła się humorem i błazeństwem.

* * *

Calderon dokonał więc rozbicia jądra osobowego. Ale to nie znaczy, że odkrył psychologię. Wcale nie! Jego teatr bynajmniej nie jest psychologiczny; to znaczy, że Calderon nie umiał przedstawiać człowieka w rozwoju, przemianie, w przystosowaniu do sytuacji. Jego metodą artystyczną pozostaje alegoria; przemiany i sprzeczności duszy przedstawia w formie jej wędrówki poprzez świat, gdzie czyhają na nią różne pułapki, próby, pokusy „przypadki", czyli przygody „przypadki". W *Uwielbieniu krzyża* Julia stała się zbrodniarzem, gdy tylko wyskoczyła za ogrodzenie klasztoru. Oznacza to, oczywiście, duszę, która opuściła stan łaski, tak jak „pseudo-Justyna" z *Czarnoksiężnika* jest duszą samej Justyny splamioną grzechem, a więc ohydną i martwą jak szkielet. Segismundo zaś, zesłany na wygnanie, jest duszą, jak powiedzieliśmy, rzuconą na padół ziemski itd. W awanturniczym stylu „płaszcza i szpady" Calderon opowiedział przypadki duszy ludzkiej, dochodząc do nowej, rozbijającej klasyczną strukturę osobowości, dynamicznej formuły człowieka. Posługiwał się teologiczną alegorią, baśnią wschodnią, hagiografią, historią współczesną, nawiązywał do starych, opracowanych już tematów, opowiadał tysiące znanych rzeczy, aby powiedzieć jedną rzecz nową, nieznaną: że człowiek sam siebie nie zna, i nie pozna, i że to jest jego tragedia, jego piekło, jego historia, jego sen.

Andrzej Kijowski

Fragment poniżej zamieszczonego eseju pochodzi ze szkicu „Sobre la leyenda de Goya". Autor tego tekstu, José Ortega y Gasset, urodził się w Madrycie w roku 1883 (zmarł w roku 1955), był więc niemal rówieśnikiem Stanisława Brzozowskiego. Rówieśna myśli Brzozowskiego jest też myśl Ortegi (kształtowana w opozycji do Nietzschego, choć z Nietzschego jawnie się wywodząca), w której nasze „ja", ustanawiając siebie z siebie samego, formułuje siebie jako „świat". Przetłumaczyłem ten fragment, bo Ortega był, obok Miguela de Unamuno, jednym z tych filozofów, poprzez których teksty czytałem siedemnastowieczny dramat Calderona i — więcej — dzięki którym mogłem ten dramat umieścić we współczesnej polszczyźnie.

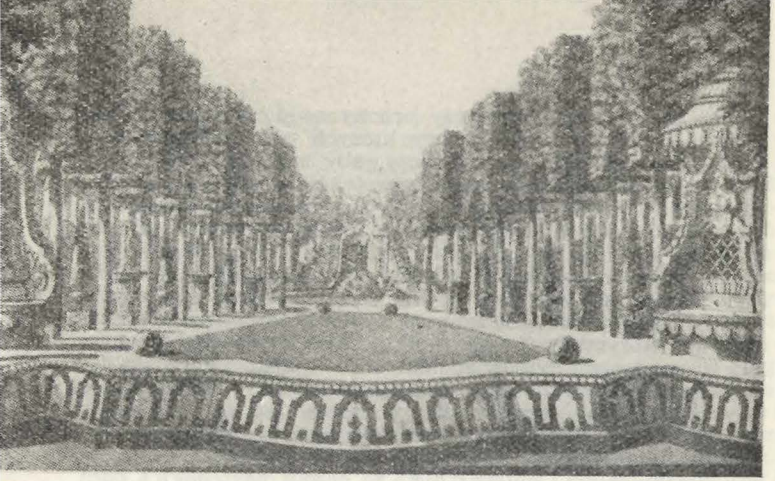
J. M. R.

Życie ludzkie nie jest szeregiem przemijających zdarzeń i wypadków. Życie — jak sztuka teatralna — ma swoją trajektorię i napięcie dramatyczne. I zawiera w sobie — jak sztuka teatralna — pewien argument. A argument ten polega na tym, że coś, co jest w nas, chce się zrealizować i zderza się z tym, co nas otacza, aby to, co nas otacza, pozwoliło mu zaistnieć. Odmiany losu, wynikające z owego zderzenia, kontunuują życie ludzkie. To „coś" jest tym, co każdy z nas nazywa, ilekroć mówi: „ja".

Składniki owej rzeczywistości, którą określamy rzeczownikiem „człowiek", są niezliczone. Ale w pierwszym i najbardziej rygorystycznym znaczeniu człowiek jest tylko swoim „ja". Wszystko poza tym, to rzeczy, z którymi się spotyka lub rzeczy, które mu się przydarzają. Człowiek nie jest w istocie swoim ciałem i nie jest w istocie swoją duszą. Ciało i dusza to dwa mechanizmy, fizyczny i psychiczny, mechanizmy, które on, człowiek, napotyka i których używa

— bo są to instrumenty czy organy najporęczniejsze dlań i najbliższe — i przy pomocy których musi dokonać wysiłku, aby zaistnieć — to znaczy, aby zaistniało jego „ja"; aby, więc, uzyskać nie jakąś egzystencję abstrakcyjną, nieokreśloną i pustą, lecz tę w najwyższym stopniu konkretną egzystencję, której żąda jego „ja". Więcej: nasze „ja" nie jest niczym innym, jak tylko tym właśnie żądaniem, jak tylko niepowstrzymanym roszczeniem jakiegoś zaistnienia. Tak więc, „ja" nie jest czymś „materialnym" lub czymś „spirytualnym" nie jest żadnym z tych hiperbolicznych konceptów, którymi zuchwale — i raczej z przesadną powagą, niż z poczuciem odpowiedzialności — posługiwały się filozofie czasu minionego. Obchodzić może nas tu tylko to, co potrafimy skontrolować ponieważ jest to — dla nas — oczywiste. A oczywiste jest dla nas to, że *nasze „ja" jest w każdej chwili tym, czym — jak czujemy — będziemy niezbywalnie „musieli być" w chwili następnej i poza tą chwilę, w krótszym lub dłuższym czasie.* Nie jest, przeto, nasze „ja" ani rzeczą duchową, ani rzeczą materialną. Nie jest rzeczą, żadną rzeczą, lecz pracą, zadaniem, projektem egzystencji. Tego zadania, tego projektu nie przyjęliśmy rozmyślnie i z wolnej woli. Każdemu z nas bowiem jego „ja" jest narzucone w tym samym momencie, w którym jest tym „ja". Nie znaczy to, aby w człowieku nie było mechanizmu zwanego „wolą", owego mechanizmu który zdolny jest przeciwstawić się temu, aby to „ja", którym jest on w istocie mogło się zrealizować. Ale wtedy to właśnie można najjawniej dostrzec tę przerażającą rzeczywistość, którą jest nasze „ja". Gdy uchylimy się bowiem od zrealizowania naszego „ja", to „ja" nie przestanie się nam narzucać i nie zrezygnuje ze swoich nieustających roszczeń i nadal będzie pragnęło zaistnieć. A choćby powody, które skłaniają człowieka, aby przeciwstawił się swemu „ja" i zaprzeczył mu, były niekiedy nawet i godne szacunku, rezultatem tego postanowienia woli będzie zawsze rozdarcie: egzystencja tego, kto neguje swoje „ja", jest pasmem tortur, bo jest nieustającym dławieniem samego siebie.

„Ja" jest więc dla nas czymś absolutnie niezbywalnym, czymś nieodwołalnie w nas zakorzenionym. Nie znaczy to, że nie ulega zmianom. Nasze „ja" nie jest bowiem — nie może być — zawsze identyczne. Przciwnie, przekształca się i przemienia, niekiedy radykalnie. Mutacje te jednak również nie są skutkiem działania naszej wolnej woli, bo zachodzą w głębi „ja" i — mniej lub bardziej motywowane przez doświadczenia naszego życia — są nieuchronnie spontaniczne. Nasze „ja" nie jest nigdy tym, czym *pragniemy* być, a więc nie jest ustanawiane z projektów działania, które byłyby warunkowane i rozmyślnie realizowane przez konkretne akty naszej woli... „Ja" aktualizuje się i działa w regionach znacznie głębszych niż nasza wola i nasza inteligencja, a przeto być swoim „ja" to nie znaczy *„chcieć lub pragnąć by takim"* lecz *„musieć być takim"*. „Ja" ma



charakter imperatywny i w tym podobne jest woli. A różni się od woli w tym, że nakaz aktu woluntarnego zdaje się pochodzić od nas, bo to my jesteśmy tymi, którzy nakazują. Wola, co więcej, jest zawsze ufundowana na „powodach". Natomiast „ja" nakazuje nam — nam nakazuje nas — i nakazuje naszej woli, choć ona, w rozpaczliwym buncie, może sprzeciwić się temu nakazowi. I jest to nakaz, od którego nie ma odwołania. „Ja" nie raczy się bowiem usprawiedliwiać i *nie zna powodów*. Jest tam, jest znikąd, uprzednie wobec tej całej reszty, która konstytuuje naszą rzeczywistość, jest aż na tyle, że cała ta pozostała rzeczywistość: nasza dusza, nasze ciało, rzeczy, które nas otaczają czyli świat materialny, pozostali ludzie czyli świat społeczny, wszystko to jest konkretnie takie jakie jest na tyle, na ile znaczy i jest w stosunku do naszego „ja".

* * *

Nasze „ja" jest zawsze obecne. Nie ma w naszym całym języku słowa, które z większą siłą wyrażałoby czas teraźniejszy. Słowo „dziś" i słowo „obecnie" i słowo „teraz", jeśli ich istotne znaczenie ma zostać przekazane, każą nam domyślać się jakiegoś „ja", które słowa te wypowiada lub zapisuje. Nasze „ja" przed chwilą minione, to „ja" którym byliśmy, już *nie jest* i już *nie jest naszym* „ja". Jest czymś, co wydarzyło się naszemu „ja" obecnemu, czymś, czego działanie na nasze jedyne i jedynie autentyczne „ja", które jest naszym „ja" obecnym, rozbrzmiewa w owym „ja" niby echo milknące w pobliżu. A w owym echu tego, czym byliśmy przed chwilą, rozbrzmiewa z kolei echo innej chwili, inne echo naszego innego, uprzedniego istnienia, i tak, echo wysłuchując w echu, osiągamy ciągłość wspomnienia o czymś istniejącym od chwili obecnej aż ku owej nieokreślonej granicy, którą stanowi nasze wczesne dzieciństwo.

Ta ciągłość, którą możemy ustalić pomiędzy jakąś przeszłością a naszym „ja", które jest zawsze „ja" obecnym i teraźniejszym, czyni z naszej przeszłości coś, co jest nieodłączne od nas i co dotyczy nas najgłębiej, bo głębiej niż cokolwiek innego, coś co przynależy nam nieubłaganie i co nieubłaganie wleczemy za sobą, coś wreszcie, z czego nasze „ja" obecne wynurza się w każdej chwili. Ale z tego, że nasza przeszłość jest z rzeczy tego świata najbliższa naszemu „ja", nie powinniśmy wnioskować, że nasze „ja" i nasza przeszłość są tym samym.

Różnica między nimi stanie się oczywista, gdy uczynimy jeszcze jeden krok. „Ja", jak powiedziałem, jest zawsze obecne, jest „ja" chwili obecnej. Ale to, co się uobecnia w tej chwili obecnej, jest przyszłością — zakorzenionym w nas poczuciem, że musimy być w chwili, która już nadchodzi i, co więcej, że musimy być w owej chwili w sposób określony. „Ja" jest wychylone ku przyszłości i krąży nad przyszłością. Wyprzedza to wszystko, co już jest, a więc wyprzedza też naszą chwilę obecną i z chwili tej wyrywa się nieustannie ku temu, co jeszcze nie jest. A przeto, być w naszym „ja" obecnym, to znaczy być w przyszłości i oglądać to „ja" i uobecniać się w nim z perspektywy przyszłości. I dlatego jest ono — nasze „ja" — uprzednie wobec wszystkich zdarzeń naszego życia. I dlatego nasze narodziny nie dotyczą nas i nie wydarzają się nam, nie są częścią naszego życia, lecz jakąś historią, którą opowiadają nam inni.

Ale przyszłość jest dla nas jedynie oceanem naszych możliwości. Z owych możliwości jedna uobecnia się nam jako konieczna dla nas i przybiera charakter konieczności, choć jest, jak każda inna, tylko czystą możliwością. I nie ma, poza możliwością zaistnienia tej możliwości, żadnej gwarancji, że zdoła się ona, choćbyśmy nawet koniecznie tego chcieli, zrealizować. Przyszłość jest cała niepewnością. I ta możliwość konieczna, a zarazem niepewna, to właśnie jest nasze „ja". To „ja", zanim jeszcze zda sobie sprawę z owej chwili obecnej, w której się znajduje, zwraca się ku przyszłości i przedłuża się w przyszłość — i jest to pierwsza rzecz, którą czyni — i *staje się przyszłością*, i stamtąd, z przyszłości, zwraca się znów ku chwili obecnej, ku teraźniejszości, ku tym okolicznościom, w których już się znajdujemy, i wówczas dopiero dostrzega te okoliczności, wówczas gdy wyciska na nich i kształtuje wśród nich ów szczególny profil niezliczonych żądań, z których ono, to „ja", jest ustanowione. Okoliczności są sprzyjające lub niekorzystne, mówiąc inaczej, ułatwiają lub utrudniają realizację — przekształcenie w chwilę obecną — owego stającego się przyszłością „ja", owego „ja", którym — antycypując siebie — już jesteśmy. Gdy nasze „ja" potrafi zmieścić się w okolicznościach, gdy okoliczności, są zgodne ze skłonnościami „ja", osiągamy poczucie pomyślności, które jest nieporównywalne do żadnej z radości konkretnych,

rozkosz tak integralną i tak wszechogarniającą, że pozbawioną kształtu, ów stan, który zwykliśmy nazywać szczęściem. I na odwrót, gdy nasze otoczenie — ciało i dusza, społeczeństwo i klimat — odrzuca te roszczenia czegoś, co chce zaistnieć, te roszczenia, które są naszym „ja" i nie pozwala naszemu „ja" zmieścić się w okolicznościach, dane nam jest — równie integralne i równie wszechogarniające — poczucie niepomyślności, wynikające ze stwierdzenia, że nie możemy — bo nie zdołamy — być tym, czym nieubłaganie jesteśmy. Ten stan nazywamy nieszczęściem. Język potoczny każe nam mówić w jednym lub w drugim wypadku: jestem szczęśliwy, jestem nieszczęśliwy. Te formuły nie są jednak wystarczająco adekwatne. Powinniśmy raczej mówić: jestem szczęściem, jestem nieszczęściem, bo prawdziwą „materią", z której uczynione jest nasze życie, jest właśnie owa dwoista istność: „szczęście — nieszczęście". Wszystko inne jest wobec tej istności drugorzędne i wyszystko z niej się wywodzi. Gdy coś czynimy i gdy, coś czyniący, coś myślimy, myślimy to i czynimy, bo porusza nas pragnienie osiągnięcia szczęścia — lub, co jest odwrotną stroną tego samego medalu, pragnienie uniknięcia nieszczęścia.

José Ortega y Gasset
tłum. Jarosław Marek Rymkiewicz

zaśniemy
przecież życie jest snem
tylko snem
i ten kto żyje śpi
i śni siebie pokąd
nie prześni siebie
śni kto się rodzi
śni kto w łonie
śni
kto się trudzi i kto
pragnie
bogacz śni pieniądze
żebrak grosze
filozof byt i niebyt
we śnie
wszystko to jedno
świat śni
dlaczego nikt
nie chce się obudzić
śnię
jestem tutaj
chodzę na łańcuchu
jestem psem
nikim
śniłem
jestem księciem
przy szpadzie wśród dworaków
pochlebiałeś sobie książę
czym jest życie
snem szaleńca
aktem umysłu
czym jest życie
cieniem
poprzestańmy na sobie
na tym małym i ciepłym
życie jest snem
całe
i wszystkie nasze sny
są snem

„Życie jest snem" Dzień II

W REPERTUARZE PTN

C. K. Norwid	PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY
M. Gogol	REWIZOR
Al. Fredro	DAMY I HUZARY
Al. Fredro	ŚLUBY PANIEŃSKIE
T. Rittner	LATO
L. Budrecki I. Kanicki	DZIŚ DO CIEBIE PRZYJŚĆ NIE MOGĘ
J. Szaniawski	ŻEGLARZ
G. Zapolska	SKIZ
Marivaux	GRA MIŁOŚCI I PRZYPADKU
Al. Ścibor-Rylski	BLISKI NIEZNAJOMY
E. O' Neill	KSIĘŻYC ŚWIECI NIESZCZĘŚLIWYM
W. Bogusławski	SZKOŁA KOBIET

Bajka dla dzieci:

H. Ch. Andersen CZERWONE PANTOFELKI

Następna premiera:

Al. Fredro MĄŻ I ŻONA

Zamówienia na bilety przyjmuje Biuro Organizacji Widowni i Kasa Teatru, ul. Więckowskiego 15, telefon 219-58 w godz. 10—13 i 16—19 MAŁA SALA ul. Zachodnia 93.

1422 — ŁDA — 9.4.69 — B-4/2707 — 3.000 egz.

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Egzemplarz bezpłatny

Cena 3 zł