

Elżbieta Nowicka

Ogród w "Księżciu Niezłomnym", Książę Niezłomny w ogrodzie

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 52, 137-153

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELŻBIETA NOWICKA

OGRÓD W KSIĘCIU NIEZŁOMNYM, KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY W OGRODZIE

1.

Przedstawioną niżej propozycję odczytania *Księcia Niezłomnego* można by streścić następująco: interesuje mnie jeden ogród i dwie sceny. Stary motyw literacki zostanie zatem wydobyty z tekstu i przyłożony do teatralnych konwencji, co objawi jego podatność na zmianę znaczeń i zdolność do komunikowania sensów dość odległych od tradycyjnie przypisywanej ogrodom semantyki *locus amoenus*.

Zdarzenia przedstawione (opowiedziane? – do tej sprawy przyjdzie jeszcze powrócić) w przekładzie *Księcia Niezłomnego* Calderona dokonany przez Juliusza Słowackiego¹ rozgrywają się w ciągu trzech dni (*jornados*), ale nie oznacza to tzw. czasu akcji, lecz jego segmentację. Faktycznego czasu trwania zdarzeń można się jedynie domyślać i mierzyć go interwałem między pojmaniem don Fernanda do niewoli a jego śmiercią z wycieńczenia; w ten

Elżbieta Nowicka, historyk literatury, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autorka książki o liście poetyckim *Postyllion niesienie pisanie* (1993). Zajmuje się dziewiętnastowiecznym dramatem i librettem operowym.

czas wpisana jest podróż don Henryka z Fezu do Portugalii, jego ponowny przyjazd do Fezu z królewskim testamentem w sprawie Ceuty, wreszcie przybycie wojsk portugalskich z ostateczną odsieczą nieżyjącemu już księciu. Pomędzy „dniami” upływa więc czas co najmniej wielu miesięcy (prototyp postaci z dramatu, historyczny Dom Fernando, przeżył w niewoli w całkowitej samotności ponad rok)². Historii księcia, przedstawionej od momentu zejścia na ląd królestwa Fezu do opuszczenia tego kraju na zawsze, akompaniuje echo historii i przeżyć wziętych do niewoli jego pobratymców: akcja sztuki zaczyna się w ogrodzie, gdzie służące królowy Feniksany domagają się od nich śpiewu, i kończy słowami portugalskiego króla wygłoszonymi w chwili, gdy ostatecznie opuszczają miejsce swojego uciemnienia. Wyprowadzenie z niewoli ciała martwego już księcia i pozostałych przy życiu niewolników oznacza więc *de facto* wyprowadzenie – wyjście z ogrodu.

Rzecz jest warta bliższego rozpatrzenia, bowiem w przestrzeni ogrodu rozgrywa się zdecydowana większość zdarzeń. Dzień pierwszy otwiera scena *w ogrodzie nad morzem w Maurytanii*, dzień drugi mija w całości w *ogrodzie króla*, a zmiana pierwsza dnia trzeciego to także ogród – *przy mazamorach*. Na ogród wychodzi pałacowy ganek (jest więc i pałac!), na terenie ogrodu znajduje się loch, w którym umiera don Fernando, gdzieś w pobliżu są stajnie i łaźnie. Mamy więc całe dworskie *dominium*, uporządkowane spacyjnie i naznaczone symbolicznie: ośrodek władzy (pałac), oznakę jurysdykcji (loch), miejsce przyjemne (ogród). Za ogrodem jest jeszcze *skata* i *parów*, gdzie król Fezu zamierza urządzić towy dla już co prawda pojmanego, ale jeszcze traktowanego na prawach przyjaźni don Fernanda. A dalej – z jednej strony – brzeg morski, z drugiej – rozciągające się aż po horyzont miejsce bitwy Portugalczyków z Maurami (*te pola oblane | Są krwią aż tam, gdzie w błękit giną*). Cała ta przestrzeń, zaledwie naszkicowana w didaskaliach, a w istocie opowiedziana w tyradach, podlega dodatkowemu poszerzeniu (Mulej do księżniczki: [...] *boleść moją tak rozszerzę | Że aż do Fezu za tobą dostanie*, d. 1, w. 467-468) i przekształca się w znak tęsknoty lub Bożej wszechmocy (król

portugalski do swego otoczenia: *A więc to Pan Bóg, z całym niebiosy | Schyla się ku nam, owinięty nocą*, d. 3, w. 760-761).

Tej wyraźnej tendencji do poszerzania, rozciągania przestrzeni podlega także ogród. Jego terytorium zmienia się, na przykład, poprzez zniesienie granicy między ogrodem (ziemią) a morzem:

[...] *pójdę z myślami w tan
i sprzęgnę te oba światy
z pianami równając kwiaty,
Kwiaty równając do pian.*
(d. 1, w. 87-90)

To poszerzanie terytorium następuje też drogą wzajemnego zastępowania kwiatów i gwiazd: gwiazdy to *kwiaty błękitu*, a kwiaty są *do gwiazd podobne*. Takie utożsamienie, a przynajmniej zbliżenie morza, ogrodu i nieboskłonu wolno potraktować jako wizję kosmosu, stymulowaną barokową wyobraźnią (pamięci nasuwa się tu zarówno „poruszenie” i poszerzenie przestrzeni, charakteryzujące siedemnastowieczną refleksję nad światem, jak i wyraźna w tym stuleciu skłonność do zakładania ogrodów otwartych, łączących się swobodnie z „dalszą okolicą”, przez człowieka niezagospodarowaną)³. Wyobrażenie ogrodu i kwiatów podobnych morzu musiało silnie opanować Słowackiego w czasie zbliżonym do czasu pracy nad przekładem *Księcia*; w liście do Joanny Bobrowej z 1844 roku donosił adresatce o zebranych dla niej bukietach:

Potem ten bukiet tysiącznokolorowy niosąc nad głucho szumiącym i błękitnym morzem chciałem, aby mi ono dało koraliki i perełki, aby te w bukiet mogły być wplecione... i zaprawdę, że taki bukiet ze stepu i z morza, stojący przed Pani oczyma, oczarowałby podwodną siłą dwojga królestw natury⁴.

Istnieją przesłanki, by dostrzec, że ogród w *Księciu Niezłomnym* niechętnie pełni tradycyjną rolę *locus amoenus*, że została ona zepchnięta na margines innych, pełnionych przezeń funkcji. Co prawda spotyka się w nim para kochanków, Mulej i Feniksana, jednak te spotkania odległe są od tonacji pogodnej idyllii; dominuje w nich za-

zdrość i przerażenie przepowiednią starej Afrykanki. Także spotkanie Fernanda i Feniksany szybko przeradza się w manifestację niezgodnych ze sobą postaw życiowych. Spoglądając zatem na ogród w porządku wyznaczonym kolejnymi „dniami” i „zmianami” zauważyć musimy, że na jego terenie rozgrywają się, poza wspomnianymi, zgoła nieidylliczne wydarzenia, przywołujące inne niż miłość pola znaczeń. A oto one w kolejności następowania:

1. przekazanie księżniczce portretu narzeczonego;
2. przybycie Muleja z wieścią o wyprawie Portugalczyków;
3. zaproszenie na polowanie (król okazuje względy i przyjaźń jeńcowi);
4. przyjęcie i odprawienie obcego poselstwa (don Henryk przybywa z propozycją oddania Ceuty);
5. powtórne, symboliczne pojmanie księcia i jego ostateczna degradacja w niewolnika;
6. decydująca dla losów księcia rozmowa z królem, w czasie której pojmany wygłasza wywód na temat stałości;
7. śmierć.

Tylko dwa zdarzenia - obie rozmowy króla z don Fernandem - mają charakter dworskiej konwersacji lub światopoglądowej dysputy i mieszczą się w porządku funkcji pełnionych przez dworski ogród. Pozostałe - w tym szczególnie symboliczne zaręczyny (*per procura*), przyjęcie poselstwa, pojmanie i degradacja jeńca - noszą charakter działań państwowotwórczych lub restrykcyjnych wobec nieprzyjaciół państwa i religii - ogród zdaje się tu przejmować funkcje pałacu. Czyni to jednak nie ze wszystkim, bowiem w sali pałacowej następuje przyjęcie kolejnych posłów, przybycie narzeczonego po księżniczkę i decyzja o wojnie; w pałacu zapadają więc ostateczne decyzje na temat spraw, które ujawniły się w ogrodzie po raz pierwszy. Spostrzeżenia te nasuwają potrzebę przyjrzenia się relacji między historycznie zmienną semantyką przestrzeni, w której objawia się majestat i władza, a semantyką i symboliką barokowego ogrodu.

Ze złożonej i niejednoznacznej symboliki ogrodu, zaś ogrodu barokowego w szczególności, wydobyć chcę kilka podstawowych

atrybutów. Najważniejszym była niewątpliwie różnorodność, symbolizująca całe życie człowieka, a jednocześnie służąca wytwarzaniu efektu zaskoczenia i niespodzianki. W siedemnastowiecznych (a także późniejszych) ogrodach dworskich hodowano rzadkie odmiany kwiatów i owoców. Ogród kwiatowy – według Franciszka Bacona – oznaczał piękno i całość życia ludzkiego; w hiszpańskich ogrodach tego czasu żywa była tradycja kwiatowej symboliki, sięgająca mauretańskiej przeszłości. W barokowych ogrodach projektowano też alejki ukazujące zaskakującą zmienność natury, a nawet budowano eremy i osadzano w nich eremitów. Stwarza to kuszącą perspektywę interpretacyjną dla wspomnianego już lochu w ogrodzie, który w porządku symbolicznym byłby komponentem całego życia ludzkiego, a w porządku sztuki ogrodowej makabryczną niespodzianką, której ekspresję wzmacnia najprawdopodobniej romantyczna już wyobraźnia. (Trzeba tu dodać, że w wersji oryginalnej *mazamory* nie oznaczają tak wyraźnie, jak u Słowackiego, fragmentu ogrodowej przestrzeni, lecz pojawiają się kilkakrotnie w mowie postaci jako miejsce karni, np. d. 2, w. 513–515. Uprzedzając nieco dalsze uwagi dopisać warto i to, że Słowacki wyraźnie umieszcza w przestrzeni ogrodu zdarzenia, które w oryginale miały inną lokalizację: miejsce oznaczone przez niego jako *ogród przy mazamorach* to u Calderona *ulica Fezu – una calle de Fez*).

Pragnienie, by uzyskać efekt „całości”, powodowało też lokowanie a nawet eksponowanie w obrębie ogrodu pomieszczeń i urzędzeń służebnych, powszednich – w przestrzeni analizowanego dramatu to łaźnie i stajnie, usytuowane zapewne gdzieś na styku ogrodowych alej i gospodarskiego dziedzińca.

Barokowe pragnienie zdumienia znajdowało ujście również w zaskoczeniu, jakie wywoływała nieoczekiwana przeszkoda tam, gdzie spodziewano się płynnego przejścia; można by to nazwać efektem ukrytej granicy. Nie stroniono też od efektów przeciwnych, efektów tajemnego połączenia odkrywanego tam, gdzie kwatery ogrodu zdawały się rozdzielone. Szczególną niespodzianką stanowiła tafla wody, naturalna lub odwzorowana w postaci iluzjonistycznego malowidła na płótnie, zawieszona

nego w perspektywie kończącej się ogrodowej alejki. Zaskakujące odróżnienia, nieoczekiwane całości, estetyka powtórzeń i odbić mogą motywować – raz jeszcze w polu odniesień do sztuki ogrodowej – płynność granic ogrodu i morza, ogrodu i pustyni, ogrodu i nieba w analizowanym tu dramacie.

Barokowy ogród bywał też miejscem oficjalnej, dworskiej reprezentacji. Działo się tak nie tylko podczas uroczystych wjazdów, ceremonii zaślubin itp., lecz objawiało również w ramach obyczaju dyplomatycznego (za panowania Elżbiety I w ogrodach królewskich przyjmowano oficjalne poselstwa). Możliwość taka tkwiła, jak zauważa znawca zagadnienia, już w samym ogrodowym założeniu:

[...] w baroku ogród staje się nie tylko „przedłużeniem” pałacu, ale i analogią pałacu – analogią sal pałacowych, gabinetów i korytarzy, przy czym przejście z jednego „zielonego apartamentu” do drugiego budowane jest na zasadzie kontrastu⁵.

Wyliczone wcześniej sytuacje, istotne dla bytu państwa i regulujące jego funkcjonowanie, mogą więc zostać zinterpretowane również w perspektywie barokowej estetyki ogrodu odwzorowującego kształt i funkcję pałacowych pomieszczeń.

Ten kontekst barokowej sztuki ogrodowej, współczesnej Calderonowi i bliskiej – za sprawą fascynacji estetyką baroku – Słowackiemu, po części tłumaczy topografię ogrodu z *Księcia* i nadbudowaną nad nią symbolikę, lecz nie wyjaśnia sprawy całkowicie. Poniżenie i śmierć, jakich doznaje tytułowa postać, przypominają bowiem jeszcze inny wzór – Ogród Oliwny i rozegrane w nim sekwencje zdarzeń i doznań: chwilową słabość przełamana całkowitym zawierzeniem Bogu, pełną świadomość nadchodzącej śmierci, pojmanie. A także to, co w przekazie Ewangelii rozgrywa się już poza Ogrodem: upokorzenie i fizyczne pognębienie, możliwość wymiany na Barabasa, śmierć. Don Fernando powtarzałby zatem Chrystusowe upokorzenie, Chrystusową niezłomność, ale czy Chrystusową ofiarę zbawiającą, a więc przemieniającą świat?

W sekwencji kończącej *dzień trzeci* król portugalski zapowiada uczczenie zmarłego budową kościołów (*Wielkie, że złotymi czoty | Staną dla ciebie kościoły*, d. 3, w. 938-939), żąda oddania ręki księżniczki kochającemu ją Mulejowi oraz zabiera ciało zmarłego i towarzyszących mu niewolników do ojczyzny. Przesądzone jest też, że Ceuta pozostanie przy Portugalczykach i chrześcijańskiej wierze. Na miejscu zaś zostanie nieprzemienione królestwo Fezu z wiarą w Proroka, pałacem i ogrodem, który najpewniej zapełnią nowi niewolnicy. Starcie rycerzy świata chrześcijańskiego z wyznawcami Proroka nie przyniosło dzieła ewangelizacji, bowiem rzeczywistość Fezu nie oczekiwała przemiany, jej państwowych i obyczajowych fundamentów nie rysowały pęknięcia.

O wyrazistości wzoru moralnego i kompozycyjnego dramatów Calderona pisał Fryderyk Schelling:

Calderon jest całkowicie przejrzysty, jego zamiar widoczny jest aż do gruntu, nierzadko zresztą wypowiada go wprost, jak to często czyni Sofokles, a przecież jest ów zamiar tak stopiony z przedmiotem, że nie ujawnia się już jako taki, podobnie jak kryształ stwarza doskonałą konstrukcję, ale nie pozwala jej rozpoznać⁶.

Gdy don Fernando znalazł się w mauretańskim ogrodzie, aby świadczyć o wartości pewnej postawy, wówczas ogród stał się kosmosem, uniwersalną całością bytu o feerycznej fakturze, spoza której prześwieca wyraźny wzór stałości.

Ogród opuszczony przez bohatera, a więc pozbawiony strukturalizującego jego sensy wzoru, przypomina teatralną, pudełkową scenę, na której pozostały wprawdzie dekoracje i rekwizyty, lecz widz odczuwa niepewność co do ich sensu i przeznaczenia. Status makrokosmosu może im nadać tylko postać ludzka. Bohater *Księcia Niezłomnego* (chciałoby się go nazwać księciem Niezłomnym w Ogrodzie Oliwnym...) nie zmienił więc swą ofiarę na stałe ogrodu-świata, lecz przez fakt przebywania w ogrodzie pomagał tajemny wzór świata odkryć.

2.

Przyjęło się uważać, że dramaturgię Calderona wprowadził w obieg europejski A. W. Schlegel swoimi *Wykładami o literaturze i teatrze* (wygłoszone w Wiedniu w roku 1808, wyd. 1809-1811, wyd. francuskie 1814), wedle których twórczość hiszpańskiego dramaturga oraz dzieła Szekspira tworzą jakże cenną - w rozumieniu krytyka - alternatywę dla regularnego dramatu francuskiego i jego naśladownictw. W twórczości Calderona Schlegel widział najwyższe zjednoczenie poetyckości, energii oraz eteryczności, właściwych Południowi, które oddzielał od klasycznego Południa śródziemnomorskiego mitu (wątki z mitologii greckiej i rzymskiej w dramaturgii Calderona przekształcały się, zdaniem krytyka, w baśniowość lub dawały pożywkę majestatycznej i heroizującej hiperboli). Nade wszystko jednak podnosił w dramatach Calderona ich religijny charakter, zauważając, że w tym samym czasie, gdy we Włoszech dominowała makiaweliczna wizja społeczeństwa, w Hiszpanii trwała moralna prostolinijność rycerskiego etosu. Z tym wszystkim dramatem Calderona przedstawiał się Schległowi jako szczytowe - obok *Don Kichota* - stadium romantycznej poezji z jej metaforycznością i hieroglificznym sposobem przedstawiania świata⁷.

Przypomniane tu w dużym skrócie sugestie krytyka, wsparte jego własną pracą tłumacza oraz rozpowszechnioną już wówczas aksjologią Południa i Północy, stały się na przeciąg kilkudziesięciu lat obowiązujące dla zainteresowanych dramatem hiszpańskim oraz przesądziły o romantycznej interpretacji dzieła Calderona. Spowodowały przy tym trochę zwodnicze przekonanie, że przed wystąpieniem Schlegla dzieło Calderona było poza Hiszpanią mało znane. Tymczasem zestawienia repertuarowe wyraźnie wskazują na bogatą i zróżnicowaną ofertę przekładów i przeróbek dramatów Calderona przed rokiem 1800 na różne języki, wystawianych na licznych europejskich scenach. Nie wdając się w szczegóły przypomnieć trzeba, że dzieła hiszpańskiego dramaturga (oraz ich adaptacje, często też nowe opracowania poszczególnych wątków) wchodziły na sceny włoskie już w XVII wieku. Szczególną popularność zyskiwały tam oparte na motywach calderonowskich libretta ope-

rowe (w wieku XVII Giulia Rospigliioniego, późniejszego papieża Klemensa IX, a wiek później - Gozziego i Metastasia). W samych Niemczech przed rokiem 1800 wystawiono więcej tytułów Calderona niż w dobie romantyzmu; podobnie jak we Włoszech, ważne miejsce zajmowały tu dzieła operowe⁸.

Popularność Calderona na scenach europejskich przed wystąpieniem Schlegla można by więc nazwać „italianizacją” jego dramatów, i to w podwójnym sensie. O pierwszym była już mowa, drugi upatrywałabym w przeniesieniu zawartych w tych dramatach konstrukcjach i temporalnych i przestrzennych, stworzonych na „instrument” ówczesnego teatru hiszpańskiego, na włoską scenę pudełkową.

Pojawia się tu kwestia, która wyraźnie wystąpiła także na polu romantycznej recepcji Szekspira i którą można by zamknąć w pytaniu, na ile „romantyczny” Calderon Schellinga i Schlegla został zdeterminowany doświadczeniem sceny? Krótki ekskurs w stronę Szekspira pozwoli tę sprawę nieco przybliżyć.

Ówczesnych krytyków piszących o Szekspirze (Schelling, Stendhal, nieco wcześniej Herder, Lessing) niezmiennie frapowało, w jaki sposób angielski dramaturg włączał nadnaturalne motywacje zdarzeń w bieg akcji rozgrywającej się między postaciami noszącymi wszelkie znamiona prawdopodobieństwa. W rozważaniach, które wyszły spod różnych piór, pojawia się odpowiedź dość jednoznaczna - tajemnica tkwi w modelowaniu tempa fabuły. W opinii Lessinga, na przykład, wiara widza w pojawienie się ducha ojca Hamleta [...] *zależy [...] tylko od pewnych chwytów scenicznych, które przy s z y b k i m* (podkr. E. N.) *biegu akcji potrafią nas w pełni przekonać o istnieniu duchów*⁹. Podobnie dowodził Herder, stwierdzając, że nadnaturalna motywacja zdarzeń, aby nie burzyć iluzji, powinna pojawić się w fazie najwyższego przyspieszenia akcji¹⁰. Stendhal utrzymywał, że doświadczenie pełnej iluzji pojawia się u Szekspira w sposób skokowy, momentami [...] *w gorączkowej atmosferze ożywionej sceny*¹¹.

Iluzję rzeczywistości sprawia zatem lub wzmaga błyskawiczne tempo zdarzeń, odbierane - dopowiedzmy - ze sceny, która umożli-

wiła szybkie zmiany przestrzeni i regulowała ruch aktorów poprzez istnienie kulis. Odpowiadał jej linearny bieg czasu, związany z następstwem poszczególnych obrazów; rzecz można, że przyspieszeniu czy spowolnieniu podlegać mogła swoista „taśma czasu”.

Gdy idzie o scenę elżbietańską, której przestrzeń w trakcie spektaklu nie podlegała zmianom, lub były to zmiany niewielkie, otoczona z trzech lub czterech stron widzami, to stanowiła ona przejaw innego pojmowania czasu - trwania, w którym sprawy boskie i ludzkie dokonują się w obrębie połączonych ze sobą, symbolicznie znaczących kondygnacji: [...] *człowiek w dramacie* - pisze Paweł Mroczkowski o scenie elżbietańskiej - *nawet jeśli ów dramat przez swą treść odcinał się od sakralnej wizji rzeczywistości i był „świecki”, jawił się jeszcze w pewnym zawieszeniu między perspektywami ostatecznymi, przydającymi intensywności jego życiowym dylematom*¹². Przypuszczać zatem można, że uwagi o tempie zdarzeń jako warunku scenicznej iluzji pojawiły się w opiniach romantycznych krytyków jako skutek swoistego „przeniesienia” Szekspira na pudełko włoskiej sceny kulisowej (wysiłki Tiecka, by zrekonstruować scenę szekspirowską, pozostały, jak wiadomo, dość odosobnione).

Warto zachować w pamięci ów trop, bowiem pojawia się on także w przypadku romantycznego przyswajania Calderona, choć dodać trzeba, że zagadnienia iluzji w odniesieniu do tego autora wywoływały także refleksję ukierunkowaną inaczej - Schelling na przykład pisał, że cud u Calderona jest całkowicie naturalny i nie potrzeba żadnych specjalnych zabiegów, by go „uprawdopodobnić”, gdyż poeta ten reprezentuje świat powtórnie scalony, w którym naturalne jest wszystko¹³.

3.

Bliskie zaznajomienie Słowackiego ze scenami teatrów europejskich lat trzydziestych dziewiętnastego wieku, jego orientacja w możliwościach inscenizacyjnych, jakie teatry te stwarzały, to dziś fakty bezsporne¹⁴. Natomiast czas, w którym powstał *Książę Niezłomny*, *Książdz Marek*, *Sen srebrny Salomei*, nie był dla Sło-

wackiego czasem doznań teatralnych. Brak nowych podniet nie odcinał jednak źródeł inspiracji, jakie dla wyobraźni stanowiła romantyczna teatralność – wymowne dowody przynoszą *Książę Marek* i *Sen srebrny ...*, w których calderowska idea teatru świata współgra z romantycznym *coup te théâtre*¹⁵. Założenie to pozwala przywiązywać mniejszą wagę do pytania, czy *Książę* przekładany był z myślą o scenie, pomaga jednak wyakcentować te innowacje wprowadzane w przekładzie, które ową romantycznie pojętą teatralność uwypuklają. Należy do nich uwaga w didaskaliach o Muleju, który uwolniony przez Fernanda *siada na koń za sceną i przemawia spoza sceny, z konia* (najprawdopodobniej znak sceny kulisyowej!). Romantycznie widowiskowa jest altana w ogrodzie króla, do której chroni się don Fernando (*Fernand kryje się do altany. Wchodzi król i uważa to z daleka*, d. 2), gdy u Calderona bohater, nie mając się gdzie schronić, postanawia z gałęzi uczynić kryjówkę (*Destos ramos | Haré rustico cancel*, d. 2, w. 807–808). Wyobrażenia rodem z romantycznego teatru objawia się też w efektownej teatralnie scenie z duchem don Fernanda, który wchodzi z zapaloną pochodnią i po wypowiedzeniu swojej kwestii znika (*Zniknął w jutrzenki lazurze...*, powiada Alfons, d. 3, w. 827); u Calderona w scenie tej pojawia się don Fernando (widz wie już wcześniej o jego śmierci!), wypowiada kwestię i odchodzi (*vase*). Z tego samego repertuaru wyobrażeń wywodzi się też u Słowackiego morze rozpościerające się obok ogrodu – pomysł najbardziej efektowny i, jak okaże się dalej, najbardziej znaczący. Zabiegi te wymownie świadczą o wprojektowaniu w tekst przekładu widowiskowości w stylu romantycznego, znanego Słowackiemu teatru. Wysilek scenografów, który umożliwiał przedstawienie najbardziej skomplikowanych scen i widoków, zmierzał w tym teatrze ostatecznie do zaprezentowania iluzjonistycznie skomponowanej, „prawdziwej” alternatywy rzeczywistości¹⁶.

Jednocześnie dla odbiorcy z pierwszej połowy XIX wieku czytelną być jeszcze mogła konwencja wyznaczana przez dawną scenę dworską, „rozpisaną” na stronę łoża króla (strona prawa, *côté cour*) i stronę łoża królowej (strona lewa, *côté jardin*). Między

tymi dwoma sferami - *entre cour et jardin* - mieścił się zajmujący na scenie pozycję centralną pałac. *Strona ogrodu* nabierała z czasem zabarwienia emocjonalnego i stawała się coraz wyraźniej stroną identyfikacji widza z bohaterem - szczególnie w osiemnastowiecznej operze zauważyć można uprzywilejowanie tej części sceny, na której skupiali się bohaterowie i kochankowie; strona prawa była „stroną wyrazistości” postaw, niekoniecznie zgodnych z przekonaniami spektatorów¹⁷. Nietrudno zauważyć, w świetle dokonanych wcześniej analiz zdarzeń, jakie rozgrywają się w ogrodzie, że struktura zdarzeniowo-przestrzenna *Księcia Niezłomnego* narusza ów przechowany w „pamięci” włoskiej sceny schemat, co przy założeniu, że Słowacki swym przykładem wpisuje dramat Calderona w dziewiętnastowieczny typ sceny, okazuje się nie bez znaczenia. Dawna *côté jardin*, przejmując funkcję reprezentacji i regulowania życia państwowego nakładać się mogła na skłonność widza do umieszczania w tej części sceny jego sympatii i pozytywnych emocji. Jednak prawdopodobieństwo tak jednoznacznego przyporządkowania osłabia wyznaczenie w ogrodzie różnych *loci* (ogród na brzegu morza, ogród przy mazamorach), które wprowadzają w przestrzeń ogrodu zróżnicowane zabarwienie semantyczne i emocjonalne.

Wspomnieć tu też trzeba o wcześniejszych doświadczeniach Słowackiego, budzących jego uwrażliwienie na obecność świata natury w obrębie przedstawię teatralnych - mam tu na myśli jego młodzieńcze doznania i zasłyszane opowieści związane z teatralnymi i parateatralnymi uroczystościami, odbywającymi się w rezydencjach i dworach Podola i Wołynia¹⁸. Przedstawienia te - mówiąc najogólniej - niejednokrotnie łączyły elementy sceny włoskiej (kulisy, maszyneria, iluzjonistyczne malowidło w tle, a więc środki stwarzania „prawdziwej” alternatywy rzeczywistości) z naturalnym tłem krajobrazowo-architektonicznym, tworzącym scenerię autentycznie naturalną (w świecie przedstawionym widowiska „rosną” wtedy prawdziwe drzewa). Ogród dworski, nieodłączna przestrzeń takich przedstawień, bywał wówczas w naturalny sposób „sobą” i „czymś innym”.

Trudno byłoby mówić o jakimś jednym modelu sceny hiszpańskiej czasów Calderona. Teatry miejskie (tzw. *corrales*) przypominały sceneryę przedstawień elżbietańskich – dziedziniec otoczony krużgankami i balkonami, gdzie zasiadała publiczność; generalnie panowała tu zasada: umawiamy się, że to jest rzeczywistość. Obok tej, najbardziej rozpowszechnionej formy sceny, w madryckich ogrodach Buen Retiro sceną bywała np. niewielka wysepka na jeziorze (tu w rolę scenografii wchodziła natura), ogromna platforma obudowana siedzeniami dla publiczności („umówmy się, że to rzeczywistość”), amfiteatry z malowanymi dekoracjami, wreszcie scena w pomieszczeniu zamkniętym, nie ustępująca pod względem techniki teatrom włoskim¹⁹. Te ostatnie przedsięwzięcia teatralne wiążą się już z późniejszym okresem życia Calderona (*Księżę Niezłomny* powstał najprawdopodobniej w roku 1628, a więc we wcześniejszej fazie drogi pisarskiej dramaturga) i można zakładać, że wpisany w tak powszechne wówczas sceny otwarte pakt z widzami: „umawiamy się, że to jest rzeczywistość”, był istotnym składnikiem teatralnej wyobraźni autora.

4.

Didaskalia do *pierwszego dnia* w wersji Słowackiego, jak pamiętamy, wskazują na ogród nad morzem w *Maurytanii*. U Calderona jest to ogród króla Fezu (*jardin del rey de Fez*) lub po prostu ogród. Nie znaczy to jednak, że w wersji oryginalnej nie ma w bliskości ogrodu morza: Feniksana rozprawia o morzu, które łączy się z ogrodem (*El jardín un mar de flores, | Y el mar un jardín de espumas: | Sin duda mi pena es mucha, | No la puenden lisonjear | Campo, cielo, tierra y mar. | Gran pena contigo lucha*, d. 1, w. 94-100). Don Juan dostrzega z ogrodu portugalską galerię z czarnymi żaglami (*Sal, gran señor, á la orilla | Del mar, y verás en ella | El mas hermoso animal | Que añadió naturaleza | Al artificio; porque | una cristiana galera [...]*, d. 2, w. 217-222). Nieskonkretyzowane wizualnie morze jest sugestywnym składnikiem zdarzeń poprzez poczucie zagrożenia lub wybawienia, które przybywa zeń do ogrodu. Przestrzeń ogrodu ulega tu poszerzeniu w sposób

dla widza niedostrzegalny (w sensie dosłownym!), co tym silniej uwypukla jej wariabilny, imaginacyjny i feeryczny charakter.

Tymczasem iluzjonistyczna scena romantycznego teatru (notabene chętnie posługująca się widokami wzburzonego morza) „mówiła” do widza: oto ogród nad morzem, taki sam, jak w naturze. Postawiłaby jednak przed spektatorem nie lada zadanie, gdy w scenograficznej iluzji „prawdziwego” ogrodu księżniczka każe mu zobaczyć swoją własną fantasmagorię:

*Pójdę z myślami w tan
I sprzęgnę oba te światy,
(d. I, w. 87-88)*

*I tak, tu kwiatowy tan
I ogród pełen szkartatów
Wydaje się morzem kwiatów
Tam morze - ogrodem pian.
(d. I, w. 108-111)*

„Zobaczyć” taki ogród - oznaczałoby dla widza tyle samo, co za-wierzyć słowom Feniksany, spojrzeć na gotowy już, sceniczny obraz, przekształcając go w wyobraźni wedle wskazówek bohaterki. Wizja ogrodu-kosmosu wyłania się zatem na scenie (zamkniętej, w typie włoskim) romantycznego teatru ze spotkania scenicznego obrazu i przekształcającego go monologu, w procesie rekonstrukcji całości (imaginowanej) z części (zobaczonej). W teatrze o scenie otwartej czasów Calderona rzecz miała się przeciwnie - „opowiedziane” ogród i morze były wywołane skądinąd i przedstawiały się wyobraźni widza jako efekt przekomponowania makrokosmosu w mikrokosmos, całości w część²⁰.

W miejsce konkluzji nasuwa się uwaga o charakterze ogólniejszym. Otóż badając drogi, jakie przemierzało romantyczne odkrywanie wielkich dramaturgów przeszłości, warto zwrócić baczną uwagę na romantyczne przekłady i adaptacje dzieł tych autorów, sprawdzając, w jakim stopniu ich struktura dramatyczna wyrasta

z odmiennych niż dla oryginału wyobrażeń sceny. Obok badań nad tekstami dyskursywnymi i prowadzonych przez historyków teatru, badań nad widowiskiem scenicznym, może to być cenne źródło dla rekonstrukcji oraz interpretacji dziewiętnastowiecznych teorii dramatu.

PRZYPISY

¹ Korzystam z następujących wydań: J. Słowacki, *Książę Niezłomny*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. VII, Wrocław 1956; Calderón de la Barca, *El principe constante*, w: *Klassische Bühnendichtungen der Spanier*. Herausgegeben und Erklärt von Max Krenkel, Leipzig 1881. Dalej w tekście oznaczam skrótem „d.” określoną część dramatu (*dzień, jornada*) i podaję numer wersu. Literatura dotycząca *Księcia Niezłomnego* jest u nas dość skromna i odnosi się w dużej mierze do recepcji (studium M. Strzałkowej, *Calderon w Polsce*, w: też, *Studia polsko-hiszpańskie*, Kraków 1960 - tu szczególnie istotne informacje o pracach towiańczyków nad tłumaczeniem Calderona); w kontekście całości biografii twórczej autora rozpatruje ten dramat Z. Karczevska-Markiewicz, *Calderón de la Barca*, Warszawa 1970. Z prac dawniejszych przypomnieć trzeba artykuł J. Kleinera *Echa calderonowskie w twórczości Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1914 oraz *Wstęp* W. Folkierskiego do wydania *Księcia Niezłomnego* w serii BN z 1930 roku. Zestawienia Słowacki - Calderon pojawiają się stosunkowo często w pracach z ostatnich kilkunastu lat, w kontekście zainteresowań tzw. „okresem mistycznym” w twórczości Słowackiego; tu m.in. J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981; M. Piwińska, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Książę Marek*, wyd. 3, zmienione, Wrocław 1991.

² Zob. M. Danielewicz-Zielińska, *Książę Niezłomny - Portugalczyk, rycerz, katolik, zakładnik - w dramacie Calderona i w historii*, „Znak” 1986, z. 7-8, s. 91-105.

³ Informacje o ogrodach przede wszystkim za pracami: J. Delumeau, *Historia rajy. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996; D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K. N. Sakowicz, Wrocław 1991 (z prac tych korzystam także w dalszej części szkicu).

⁴ J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820-1849)*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1949, s. 164.

⁵ Lichaczow, *dz. cyt.*, s. 78.

⁶ F. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. i oprac. K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, s. 462.

⁷ Zob. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Zweiter Teil, Stuttgart 1967, szczególnie strony 107-133, 257-267.

⁸ M. Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München 1974 (tu szczególnie strony 100-139).

⁹ G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, przeł. O. Dobijanka, Wrocław 1956, s. 107-108.

¹⁰ J. G. Herder, *Szekspir*, przeł. D. Kasprzyk, w: *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 1988, s. 261.

¹¹ Stendhal, *Racine i Szekspir*, przeł. W. Natanson, oprac. A. Kotuła, Warszawa 1957, s. 142.

¹² P. Mroczkowski, *Szekspir elżbietański i żywy*, Kraków 1966, s. 114.

¹³ Schelling, dz. cyt., s. 583 i nn.; uwagi te Schelling formułował rozwijając koncepcję cudowności w świecie kultury starożytnej i nowożytnej - w starożytności „naturalne” i „cudowne” istniało w tej samej sferze, nowożytność te obszary rozdzieliła, zaś Calderonowi Schelling przypisuje zasługę ponownego scalenia rzeczy „naturalnych” i „cudownych”.

¹⁴ Zob. przede wszystkim Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-2-3, s. 5-46.

¹⁵ J. Skuczyński (*O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1986, s. 160 i nn.) pisze o świadomej anachroniczności teatralizacji w stylu romantycznego widowiska w odniesieniu do *Snu srebrnego...*, przypuszczać wolno, że Słowacki, zajęty wówczas jedną ideą, nie tyle zmagał się z romantycznym teatrem, co raczej odnawiał wspomnienie romantycznej widowiskowości i na jego kanwie osnuwał bliską mu wówczas calderonowską koncepcję świata, który jest teatrem.

¹⁶ Tu i dalej odwołuję się do rozróżnień Elizabeth Burns dotyczących różnych typów relacji między rzeczywistością przedstawioną na scenie a widzem (E. Burns, *O konwencjach w teatrze i życiu społecznym*, przeł. H. Holzhausen, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 299).

¹⁷ Zob. uwagi D. Ratajczakowej, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 33 i nn.

¹⁸ Zob. J. Komorowski, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*, Wrocław 1985.

¹⁹ Zob. Karczewska-Markiewicz, dz. cyt., szczególnie s. 14-49.

²⁰ Zob. uwagi E. Souriau na temat przestrzeni sceny i przedstawianego na niej świata: *Czym jest sytuacja dramatyczna*, przeł. B. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 257-282.

Elżbieta Nowicka

OGRÓD W KSIĘCIU NIEZŁOMNYM,
KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY W OGRODZIE
THE GARDEN IN *THE CONSTANT PRINCE*,
THE CONSTANT PRINCE IN THE GARDEN

Summary

The article offers an interpretation of the romantic of one of the fathers of contemporary drama, Calderon, presented from the perspective of the transformations of the theatrical stage. The subject of the discussion is the translation of *The Constant Prince* made by Juliusz Słowacki and the central point of the analysis is the motif of the garden. A close examination reveals its various meanings - from the traditional semantics of *locus amoenus*, through the garden as a place of the baroque representation of the dignity of authority, to the Christian symbolism of the Garden of Olives. The garden, situated in the very centre of the world presented in the drama, is subject to movement and an enlargement of space, so typical of baroque esthetics. The borders between the garden, the sea, and the sky are constantly being crossed and blurred and the garden itself, as well as the theatrical stage, becomes a representation of the universe.

A detailed analysis leads to the conclusion that Słowacki's translation offers a different image of the stage than the original text. The contemporary type of Italian stage, incorporated into his drama, makes the spectator, or reader, accept a different relationship between the universe as a whole and the stage as the part of this world perceptible to the audience.

A certain 'dictate' of the stage, can be observed here (no matter whether the play was meant to be performed on the stage or not!), which adjusts the space and constructions of Calderon's play to its requirements.