

Beata Baczyńska

EFEKT ZWIERCIADŁA
W poszukiwaniu widza Calderonowskiego *theatrum mundi*

„Bo skoro komedia ma być, jak wydaje się Tuliuszowi, zwierciadłem ludzkiego życia, przykładem zwyczajów i obrazem prawdy, te wystawiane w dzisiejszych czasach są zwierciadłem głupot, przykładem niedorzeczności i obrazem lubieżności” – takie krytyczne słowa padają w rozmowie, jaką kanonik z księdzem toczą na temat ksiąg rycerskich i teatru w pierwszej części *Don Kichota* (1605).¹ W drugiej części, która ukazała się dziesięć lat później, sam Don Kichot staje w obronie teatru i poucza swego towarzysza, przywołując tę samą – przypisywaną Cyцерonowi – metaforę lustrzanego odbicia:

chciałbym, Sanczo, żebyś łaskawie się o [komedii] wyrażał, jak również, z tych samych powodów, o tych, którzy ją odgrywają i układają, bo wszyscy są instrumentem czynienia wielkiego dobra w Rzeczypospolitej, gdyż stawiają każdemu z nas na każdym kroku zwierciadło, w którym widać na żywo zdarzenia z ludzkiego życia, a żadne porównanie nie przedstawi bardziej na żywo tego, czym jesteśmy i czym powinniśmy być, aniżeli komedia i komedianti. [...] kiedy kończy się przedstawienie i zrzuca przebrania, wszyscy są tacy sami. [...] to samo [...] dzieje się i z komedią, i ze sprawami tego świata, gdzie jedni odgrywają cesarzy, inni papieży i w sumie wszystkie pozostałe postaci można wprowadzić do komedii. Kiedy jednak dobiegamy do końca, to znaczy kiedy kończy się życie, śmierć wszystkich odziera z ubrań, które ich odróżniały, i do grobu idą wszyscy tacy sami.²

Sanczo Pansa ripostuje ze znajomością rzeczy – „Śmiałe porównanie, chociaż nie tak nowe, bo słyszałem je wiele razy i opowiedziane na różne sposoby”³, co Ernst R. Curtius uznał za żart Cervantesa, zaświadczejący powszechność metafory *theatrum mundi* u progu XVII wieku, a tym samym jej spowszednienie.⁴

¹ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przekł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 599.

² M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy. Część druga*, przekł. W. Charchalis, Poznań 2016, s. 140–141.

³ Ibidem.

⁴ E. R. Curtius, *Metafory teatralne*, [w:] idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. A. Borowski, Kraków 1977, s. 150.

Ten właśnie epizod z *Don Kichota* Cervantesa przywołał Sławomir Świontek w książce *Dialog – Dramat – Metateatr* (1990), by pokazać jak dalece ujmowanie świata w kategoriach teatru funkcjonowało „wręcz jako komunał” w świadomości społecznej końca XVI i XVII wieku.⁵ Sformułowana przez Świontka teoria tekstu dramatycznego, nawiązująca do koncepcji metateatru Lionela Abela, posłużyła mi – w monografii *Dramaturg w wielkim teatrze historii* (2005) – jako klucz do przedstawieniu twórczości Pedro Calderóna de la Barca na tle czasów, w których tworzył. W prologu książki, cytując Fernanda Rodrígueza de la Flor, znakomitego znawcę hiszpańskiego baroku, który powiedział, że dramaturgia Calderóna stanowi „ukoronowanie symbolicznego dziedzictwa świata zachodniego”, napisałam:

Calderón próbował uchwycić dramatyczny wymiar ludzkiej egzystencji, wpisać człowieka i jego wolę w porządek wyższych wartości moralnych. Starał się jeszcze wierzyć, iż pielęgnując *prudencia* (roztropność) i *eloquentia* (wymowność), można doprowadzić do wykształcenia wspólnotowego zmysłu, „który nie żywi się tym, co prawdziwe, lecz tym, co prawdopodobne”.⁶ Ale i tak precyzyjna architektura jego dramaturgii przynosi gorzkie świadectwo historycznego momentu, w jakim przyszło mu żyć i tworzyć. Może dlatego po Calderonowskie dramaty sięga się zwykle w epokach silnych przełomów, bo dają poczucie hermeneutycznego doświadczania świata i jego zagubionych – w przypiływie namiętności – sensów. Są snem o złotym (mitycznym) wieku myśli, która jest w stanie dotknąć nieskończoności.⁷

Hiszpański dramaturg w sposób niezwykle świadomy budował świat przedstawiony swoich sztuk teatralnych. Konsekwentnie demaskował umowną naturę teatru, bazując na – sięgam po sformułowania Świontka – „metawypowiedziowym charakterze zapisu dialogowego”, a zasadniczo na jego „samozwrotności”, czyli „zdolności wypowiedzi do przedstawiania w niej samej warunków i możliwości własnego zaistnienia, do ukazania mechanizmów rządzących przejściem od systemu do realizacji, od możliwości do wykonania”.⁸ Tę szczególną cechę dramaturgii Calderóna opisał Curtius, omawiając w syntezie *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* dzieje „metafory teatralnej”: „*Theatrum mundi* stanowi część jego stałego repertuaru pojęciowego, choć zarazem olśniewa swą zmiennością. [...] Calderón wzbogacił zastosowanie metafory o nowy blask przez jej migotliwe wypowiedzenie”.⁹ Przywołane przez niemieckiego romanistę fragmenty z dramatu *Życie jest snem* egzemplifikują jeden z podstawowych chwytów „stosowanych do «wprzęgnięcia» słowa dramatycznego w ramy dwóch obiegów informacyjnych”.¹⁰ A właśnie to podwójne „wprzęgnięcie” – zdaniem Świontka – pozwala na ujawnienie

⁵ S. Świontek, *Dialog – Dramat – Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, wydanie 2., przejrzone i poprawione, Warszawa 1999, s. 156.

⁶ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przekł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 49–50.

⁷ B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wrocław 2005, s. 20.

⁸ S. Świontek, op. cit., s. 54.

⁹ E. R. Curtius, op. cit., s. 150–151.

¹⁰ S. Świontek, op. cit., s. 125.

nienie sytuacji teatralnej: „postać dysponuje świadomością zewnętrznego adresata swoich wypowiedzi, a więc wiedzą o istnieniu sytuacji teatralnej”¹¹

Pierwszy cytat przywołany przez Curtiusa pochodzi z finału II aktu dramatu. Słowa wypowiada półprzytomnie Segismundo, jeszcze zanim wybudzi się ze stanu uśpienia, w jakim został przeniesiony na powrót do więzienia:

¡Salga a la anchurosa plaza
del gran teatro del mundo
este valor sin segundo!¹² (*La vida es sueño*, akt II, ww. 2072–2074)

w teatrze świata / na scenę / wszedł księżę niezłomny¹³ (*Życie jest snem*, s. 108)

Drugie przytoczenie to wypowiedź Basilia z III aktu.¹⁴ Król Polski z przerażeniem konstatuje, że dopełnia się tragiczna przepowiednia i sen Segismunda. Poddani Basilia sprzeniewierzyli się przysiędze wierności, podnieśli bunt i chcą wynieść na tron jego syna:

El dosel de la jura, reducido
a segunda intención, a honor segundo,
teatro funesto es, donde importuna
representa tragedias la fortuna. (*La vida es sueño*, akt III, ww. 2440–2443)

to królestwo jest teatrem / w którym dziewczka z farsy / fortuna / gra teraz tragedię (*Życie jest snem*, s. 129)

Calderón w sztuce *Życie jest snem* w precyzyjny i teatralnie ekonomiczny sposób wprowadził metaforę „świata pojmowanego jako teatr”¹⁵, wpisując ją w jeszcze jedną uniwersalną formułę spekulacji myślowej – silnie zakorzenionej w imaginarium epoki – w tytułowe „życie, które jest snem”, co pozwoliło mu dotknąć prawdziwej natury teatru. Ukazał na scenie paradoksalny charakter zawieszonyj w czasie ludzkiej egzystencji, a zarazem poddał tematyzacji sam proces odbioru przedstawienia, a więc życia. Słynny monolog o śnie i życiu, jaki wypowiada Segismundo na zakończenie II aktu, zamyka dwuwersowa sentencja, która oddaje w sposób dosłowny proces denegacji, na którym – cytuję Patrice Pavis’a w przedkładzie Świontka – „oparty jest odbiór spektaklu”¹⁶: „toda la vida es sueño, / y

¹¹ Ibidem, s. 122.

¹² P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid 1994, s. 246 (dalsze przytoczenia lokalizowane są w tekście za tym wydaniem).

¹³ P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem*, imitował J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1971, s. 108 (kolejne cytaty za tym wydaniem). Rymkiewicz wzmocnił metateatralny efekt kwestii Segismunda, przywołując tytuł najbardziej znanego w Polsce dramatu Calderóna.

¹⁴ Tutaj i w kolejnym akapicie nawiązując do wątków, które stanowią nić przewodnią epilogu pt. *Wiek Żelaza* – „*La vida es sueño*” przywołanej powyżej monografii, zob.: B. Baczyńska, op. cit., s. 407–449 (w szczególności s. 443–444, 446).

¹⁵ Zob. S. Świontek, op. cit., s. 157.

¹⁶ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przekł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 95.

los sueños, sueños son” (*La vida es sueño*, akt II, ww. 2132–2187), w imitacji Rymkiewicza – „życie jest snem / całe / i wszystkie nasze sny / są snem” (*Życie jest snem*, s. 114). To denegacja bowiem

sprawia, że wrażenia sceniczne oscylują nieustannie między efektem realności a efektem teatralności, prowokując jednoczesność procesów identyfikacji i dystancjalizacji. Jest wielce prawdopodobne, że na ich dialektyce opiera się w jakiejś mierze doznanie estetycznej przyjemności dostarczanej przez sztukę teatru.¹⁷

Formuła „całe życie jest snem i wszystkie nasze sny są snami” stawia widza na grani, jaką jest metateatralne *mise en abyme* monologu przebudzonego Segismunda, który wyprzedza klimaks fabularnej konstrukcji świata przedstawionego dramatu Calderóna o polskim księciu. Jego dopełnieniem jest zamykające sztukę solilokwium głównego bohatera, w którym – w typowy dla hiszpańskiej *comedia* sposób – dochodzi do ujawnienia sytuacji teatralnej poprzez bezpośredni zwrot do publiczności:

¿Qué os admira, qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo, en mis ansias,
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño.
Y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas. (*La vida es sueño*, akt III, ww. 3305–3319)

„Cóż was zadziwia? Cóż was przeraża, / przecież moim mistrzem był sen, / a teraz obawiam się w moim pragnieniu, / że zaraz zbudzę się i znajdę / znowu w moim zamkniętym / więzieniu? A jeśli nawet nie, / to wystarczy, że to mi się przyśniło”¹⁸ – Segismundo zwraca się do postaci na scenie, które wyrażają podziw dla jego przemiany (Astolfo: „¡Qué condición tan mudada!”, w. 3303), zdumione

¹⁷ Ibidem, s. 95–96.

¹⁸ Przekład dosłowny tekstu w tłumaczeniu autorki artykułu, za: B. Baczyńska, op. cit., s. 449; Rymkiewicz odchodzi bowiem od litery oryginału: „co was tak dziwi / sen był / moim nauczycielem / jeszcze się lękam / jeszcze nie wiem / czy się nie zbudzę / na łańcuchu / zamknięty w wieży / tak / śniła mi się wieża / chodziłem na łańcuchu / wokół ścian / i ślepymi palcami / dotykałem mroku / może to był sen / ale wystarczy prześnić / taki sen / by zrozumieć że wszystko przemija / jak sen / i kończy się jak sen / nasz czas już się kończy / i już czas prosić / szlachetni Polacy / wybaczenie błędy aktorom / i autorowi” – *Życie jest snem*, s. 163–164.

są jego rozumem (Basilio: „Tu ingenio a todos admira”, w. 3302), mądrością i rozważą (Rosaura: „¡Qué discreto y qué prudente!” w. 3304). Tym niemniej, pytanie retoryczne, jakie otwiera ostatnią kwestię Segismunda adresowane jest również – a w zasadzie w pierwszej kolejności – do publiczności. Nazwane zostały wprost estetyczno-etyczne doznania, jakich doświadcza widz, poddając się działaniu „teatralnej *mimesis* jako czynnikowi sprawczemu teatralnej *katharsis*”.¹⁹

Życie jest snem przynosi wyjątkowy – paradygmatyczny – przykład teatru w teatrze. Ukazana została w tym dramacie swoistość sztuki teatru, a przede wszystkim sposobu odbioru, który aktywizuje się w szczególny sposób, gdy twórca chce „upewnić widza, że znajduje się w teatrze”.²⁰ Anne Ubersfeld, powołując się na Sigmunda Freuda i opisane przez niego zjawisko podwójnego zaprzeczenia (denegacji), pisze:

W obrębie przestrzeni scenicznej tworzy się, jak u Szekspira czy w teatrze greckim, uprzywilejowana strefa, w której teatr wypowiada się jako taki (deski na kozłach, piosenki, chór, zwracanie się do widza). Freud nas poucza, że kiedy śnimy, że śnimy, sen znajdujący się wewnątrz snu mówi prawdę. Przez podwójną negację sen o śnie jest prawdą. Tak samo „teatr w teatrze” ukazuje nam nie to, co rzeczywiste, lecz to, co prawdziwe, zmieniając znak iluzji i odkrywając ją w całym kontekście scenicznym, który go otacza.²¹

Dziwne, że francuska teatrolożka nie przywołała – obok Shakespeare’a i teatru greckiego – Calderóna i tytułu jego sztuki, który zdaje się narzucać w tym meta-teatralnym kontekście.

Warto w tym miejscu przypomnieć Waltera Benjamina, który pisał o Calderónie w monografii niemieckiego dramatu barokowego, która ukazała się w 1928. Tym bardziej, iż polski przekład tego ważnego dla światowej humanistyki tekstu ukazał się zaledwie kilka lat temu. To, co Benjamin pisze o dramacie *Życie jest snem*, wyraźnie wyprzedza jego metateatralną interpretację.

Stretta aktu trzeciego, niebezpośrednie włączenie transcendencji, która polega na swoistym efekcie lustra, na krystalizacji czy zabiegu rodem z teatru lalkowego, jest u Calderóna rękojmią rozstrzygnięcia przewyższającego to znane z niemieckich dramatów żałobnych. Dramat Calderóna chce dotykać treści bytowania i nie może się tego wyprzeć. Jeśli jednak dramat świecki musi się zatrzymać na granicy transcendencji, to próbuje okrężnymi drogami, w trybie gry i zabawy się o niej upewnić. Nigdzie nie widać tego wyraźniej niż w *Życiu snem* [...]. Właśnie u Calderóna należałoby badać barokowy dramat żałobny jako skończoną formę artystyczną. O jego znaczeniu – rozumianym jako moc wiążąca tak słowa, jak przedmiotu – stanowi w niemałej mierze precyzja, z jaką mogą zostać zestrojone ze sobą „żałobny smutek” [*Trauer*] i „gra” [także jako sztuka sceniczna: *Spiel*].²²

Benjamin wskazuje na „kanoniczny środek artystyczny, dzięki któremu dramat

¹⁹ S. Świontek, op. cit., s. 164.

²⁰ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przekł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 39.

²¹ Ibidem.

²² W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przekł. A. Kopacki, postłowie A. Lipszyc, Warszawa 2013, s. 87.

romantyczny od Calderóna do Tiecka potrafił ujmować swój przedmiot w ramy i pomniejszać: mianowicie refleksji”.²³ Chodzi mu o charakterystyczne dla hiszpańskiego dramatu Złotego Wieku jawnoteatralne metakomentarze, które często przyjmują formę „apartów”. Sięga po porównanie z architektonicznym ozdobnikiem – ślimacznicą, antycypując opis efektu *mise en abyme*²⁴ we wcześniejszym przytoczeniu sygnalizowany przez zwielokrotnione odbicie w zwierciadle:

W dramacie Calderóna [refleksja] jest dokładnie tym, czym w ówczesnej architekturze woluta. Powtarza się w nieskończoność i do nieobliczalnego wymiaru pomniejsza krąg, który obejmuje. Oba te aspekty refleksji są równie istotne: dokonywana w trybie gry redukcja tego, co rzeczywiste, oraz wpisywanie refleksyjnej nieskończoności myślenia w skończoną i zamkniętą przestrzeń laickiego losu. [...] Tym jednak, co nawet teoretycznie usposobionych romantyków przyciągało do Calderóna z tak magiczną siłą, że mimo Szekspira można go chyba nazwać ich dramatopisarzem [...], jest bezprzykładna wirtuozeria, z jaką jego bohaterowie uprawiają refleksję; mając ją stale na podporządku, sięgają do niej, by badać ład przeznaczenia; obracają go w rękach jak piłkę i przyglądają mu się z różnych stron. Czyż nie za tym w końcu tęsknili romantycy: za geniuszem spletanym złotymi łańcuchami autorytetu i oddającym się refleksji wolnej od odpowiedzialności? Wszelako właśnie to bezprzykładne hiszpańskie spełnienie, zjawisko na wysokim poziomie artystycznym i, jak się wydaje, jeszcze o stopień wyższym jako pewna rachuba, ukazuje formację dramatu barokowego, który wyzwała się z rygorów czystej literatury.²⁵

Świontek opisuje „potencjalną nieskończoność” *mise en abyme* w teatrze, przywołując przedstawienie *Zabójstwa Gonzagi* – sztuki, którą odgrywają aktorzy w obecności duńskiego dworu w *Hamlecie* Shakespeare’a:

Kiedy świat pojmowany jest jako teatr, a sztuka teatru ma być szekspirowskim „zwierciadłem natury”, konstrukcja teatru w teatrze staje się „lustrzanym modelem” świata, w którym istnieje mechanizm go modelujący – teatr. Tak więc jeśli teatr ma być „zwierciadłem rzeczywistości”, to zwierciadło takie – o ile miałyby w sposób wierny i kompletny odbijać jej „postać i piękno” – musiałoby dać jej obraz wraz z istniejącym w niej jako składnik teatrem, który z kolei musiałby zawierać – jako „zwierciadło” – inny teatr, który z kolei... itd.²⁶

U Calderóna świat pojmowany jako teatr przybrał dosłowną formę alegorycznego *auto sacramental* zatytułowanego właśnie *El teatro del mundo*²⁷, w którym

²³ Ibidem, s. 90.

²⁴ Zob. S. Świontek, op. cit., s. 138: „Można by – niemal dosłownie, choć nie najrzęczniejszy – przetłumaczyć *mise en abyme* na język polski jako *ujęcie przepastne*: chodzi tu o taką konstrukcję świata przedstawionego, która stanowiłaby analogię do efektu zwierciadlanego, pojawiającego się w wyniku ustawienia naprzeciwko siebie dwóch luster, w których odbijana rzeczywistość powielona zostają w nieskończoność”.

²⁵ W. Benjamin, op. cit., s. 90–91.

²⁶ S. Świontek, op. cit., p. 157.

²⁷ Pierwotnie utwór *El gran teatro del mundo* (*Wielki teatr świata*) nosił taki właśnie tytuł, epitet *gran* pojawił się dopiero w pierwszym kompletnym wydaniu *autos sacramentales* Calderóna (1717). Dramaturg rozróżniał dwa typy *autos sacramentales* – alegoryczne i historyczne, co pokazuje tytuł, jakim opatrzył autorski wybór „sztuk sakramentalnych” *Autos sacramentales, alegóricos e historiales, dedicados a Christo Señor nuestro sacramentado*, ogłoszony drukiem w Madrycie w 1677.

Autor, czyli Bóg, zleca Światu (Mundo) przygotowanie święta („una fiesta hacer quiero”²⁸, w. 39), którego częścią będzie odgrywana przez ludzi sztuka teatralna („una comedia”, w. 47):

y como siempre ha sido
 lo que más ha alegrado y divertido
 la representación bien aplaudida,
 y es representación la humana vida,
 una comedia sea
 la que hoy el cielo en tu teatro vea;
 si soy autor y si la fiesta es mía,
 por fuerza la ha de hacer mi compañía (El gran teatro del mundo, ww. 43–50)

A skoro zawsze to najbardziej cieszy / I braw najwięcej zyskuje, co śmiesz, / Niech ujrzy Niebo dziś na twojej scenie / Jaką komedię. – Damy przedstawienie / O ludzkim życiu. Ja jestem Autorem, / A na dodatek to święto jest moje, / Sam więc aktorów do sztuki wypatrzę (*Wielki teatr świata*, ww. 38–44²⁹)

Każdy (człowiek) otrzymuje rolę od Autora, a związane z nią atrybuty odbierze od antreprenera, którym jest Świat. Jemu też Autor zleca przygotowanie scenografii („quiero / que [...] / fabriques apariencias, ww. 61–63), której złudzenie ma przemienić się w rzeczywistość („que de dudas se pasen a evidencias”, w. 64), rekapitulując:

Seremos, yo el autor, en un instante,
 tú el teatro, y el hombre el recitante. (El gran teatro del mundo, ww. 65–66)

Będziesz teatrem, ja jestem Autorem, / Człowiek za chwilę zostanie aktorem (*Wielki teatr świata*, ww. 50–51)

Aktorzy, którym powierzono role w „przedstawieniu, którym jest życie”, mają wystąpić bez próby, co nie budzi ich entuzjazmu, tym bardziej, że znają jedynie jego tytuł *Obrar bien, que Dios es Dios* („Czyn dobro, bowiem Bóg jest Bogiem”):

aun una comedia vieja,
 harta de representar,
 si no se vuelve a ensayar,
 se yerra cuando se prueba;
 si no se ensaya esta nueva,
 ¿cómo se podrá acertar? (El gran teatro del mundo, ww. 453–458)

²⁸ P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. J. J. Allen y D. Ynduráin, Barcelona 1997, s. 4 (dalsze przytoczenia lokalizowane są w tekście za tym wydaniem).

²⁹ P. Calderón de la Barca, *Wielki teatr świata*, [w:] idem, *Autos sacramentales: Wielki teatr świata. Magia grzechu. Życie jest snem*, przekł. L. Biały, Wrocław 1997, s. 7 (dalsze przytoczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, w tym przekładzie).

Próba być musi! Nawet starą sztukę, / Zgraną do szczeru przez granie zbyt długie, / Też trzeba ćwiczyć od czasu do czasu, / By się nie mylić, więc jeśli od razu / Nową grać mamy – całkiem pewna kłapa! (*Wielki teatr świata*, ww. 284–288)

Komedianci zostają uprzedzeni, że przedstawienie oglądać będzie – z nieba – Autor: „ved cómo representáis, / que os ve el Autor desde el cielo” (w. 637). Wsparciem dla nich ma być sufferka, występująca jako alegoryczna postać Prawa Łaski (Ley de Gracia). Jej też powierzono wygłoszenie otwierającego przedstawienie prologu, czyli *loa*. Kolejne fazy widowiska komentuje głośno Świat, który sam siebie nazywa gawiedzią odbywającej się właśnie fiesty: „vulgo desta fiesta soy” (w. 672). Autor nie ingeruje w akcję sceniczną, chociaż mógłby wpłynąć na poprawę błędów, które widzi: „Yo bien pudiera enmendar / los yerros que viendo estoy” (ww. 929–930). Nie chce jednak ograniczać wolnej woli, jaką obdarzył aktorów po to, by sami mogli poskramiać ludzkie żądze: „pero por eso les di / albedrío superior / a las pasiones humanas” (ww. 931–933). Po zakończonym przedstawieniu Świat ogalała wykonawców spektaklu ze wszystkich rekwizytów. Dowiadują się oni, że widowisko było swego rodzaju egzaminem. Trupę aktorską opuszczą (czyli nie dostąpią wiecznej chwały) – ci, którzy źle wykonali powierzone im role, zabrakło im bowiem zrozumienia i pamięci dla dobra, jakie otrzymali w tak wielu aktach miłosierdzia:

porque de mi compañía
se han de ir los que no logran
sus papeles, por faltarles
entendimiento y memoria
del bien que siempre les hice
con tantas misericordias.

(*El gran teatro del mundo*, ww. 1443–1448)

Dla tych, co role nieudolnie grali, / Wieczerzy nie ma, muszą się oddalić (*Wielki teatr świata*, ww. 1047–1048³⁰)

Curtius pisze:

Calderón to pierwszy poeta, który reżyserowane przez Boga *theatrum mundi* uczynił tematem dramatu religijnego. [...] Metafora teatralna, która wyrosła na podglebiu tradycji antycznej i średniowiecznej, pojawia się oto w żywej sztuce teatru i staje się formą wyrazu teocentrycznego pojmowania życia ludzkiego, której nie zna dramat ani francuski, ani angielski...³¹

Teocentryzm Calderóna bywa przeciwstawiany antropocentryzmowi Shakespeare’a, chociaż Lionel Abel ukazał ich twórczość – bazującą na formule „świata, który jest teatrem” i „życia, które jest snem” – jako komplementarną: „egzemplifikację przemian, jakie dokonały się u narodzin nowożytnego dramatu”, który nazwał metateatrem.³² Zdaniem Abela

³⁰ Ibidem, s. 64; przekład polski nie oddaje w pełni wszystkich sensów pierwowzoru.

³¹ E. R. Curtius, op. cit., s. 151.

³² S. Świontek, op. cit., s. 147.

forma ta przedstawia nie tyle żywą realność życia, ile już jego zinterpretowany świadomie przez twórcę obraz. Konsekwencją świadomości interpretacji jest świadomość własnego aktu kreacyjnego, która staje się dla dramaturga „podstawowym efektem dramatycznym” i w którą wyposaża on często swoich bohaterów.³³

W tym właśnie kontekście *Życie jest snem* i *Wielki teatr świata* wzajemnie się dopełniają. W III akcie dramatu Segismundo – po uwolnieniu z więzienia przez powstańców – zaskakuje swego strażnika i mentora, zwracając się do niego z ufnością i gestem okazując przywiązanie. Clotaldo, który spodziewał się pewnej śmierci z rąk okrutnego księcia, nie dowierza słowom, które słyszy, więc pyta – „co mówisz?”. Pada odpowiedź, a w niej formuła, która jest przewodnim tematem przedstawienia, jakie grają aktorzy – ludzie w Calderonowskim teatrze świata³⁴:

Que estoy soñando y que quiero
 obrar bien; pues no se pierde
 obrar bien, aun entre sueños. (La vida es sueño, akt III, ww. 2399–2401)

mówię, że śnię / pragnę czynić we śnie / to co czyniłem na jawie / a czy na jawie / nie czyniłem dobrze / a więc i teraz będę tak / czynił (*Życie jest snem*, s. 126–127)

Na tę zbieżność zwrócił uwagę Jean Jacquot, znakomity francuski znawca teatru, w obszernym studium poświęconym toposowi *theatrum mundi* u Shakespeare’a i Calderona.³⁵

Książka Lionela Abela *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, która ukazała się w 1963, przyniosła znaczącą cezurę w badaniach nad hiszpańskim teatrem Złotego Wieku.³⁶ Termin „metateatr”, począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku „rozpoczął oszałamiającą karierę w pismach hispanistycznych,

³³ Cyt za: ibidem, s. 146–147.

³⁴ Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy można mówić o genetycznym związku pomiędzy tymi dwoma tekstami dramatycznymi: tzw. pierwsza wersja *La vida es sueño* powstała około 1629, natomiast druga – ostateczna redakcja – przypuszczalnie około 1635, jeśli przyjąć, że Calderón przeredagował dramat przed umieszczeniem go na początku pierwszego woluminu swoich dramatów (*Primera parte de comedias*, Madrid, 1636), zob. B. Baczyńska, op. cit., s. 407 i n. Data powstania *El gran teatro del mundo* nie jest znana, przypuszcza się, że powstał w 1635 lub niewiele później, a więc w tym samym czasie, co druga wersja *La vida es sueño*, zob. B. Baczyńska, *Świat, teatr, życie i sen w dramacie Calderona „Życie jest snem”*, [w:] *Wielki Teatr Świata – wykłady otwarte na scenie przy Wierzbowej*, Warszawa 2003, s. 77–100.

³⁵ J. Jacquot, *Le „Théâtre du monde” de Shakespeare à Calderón*, „Revue de littérature comparée” 1957, XXXI, s. 364–366. Przywołał w nim (s. 356) erudycyjne kompendium Pierre’a Boaistuau *Le Théâtre du monde* (1558), które cieszyło się popularnością na przełomie XVI i XVII wieku: już w 1564 w Alcalá de Henares ukazało się hiszpańskie tłumaczenie – *El Teatro del mundo de Pedro Bouistuau llamado Launay, en el qual ampliamente trata de las miserias del hombre. Traduzido de lengua Francesa, en la nuestra castellana, por el maestro Baltasar Perez del Castillo*; do końca XVI wieku ukazało się co najmniej 8 wydań w języku hiszpańskim; zob. Ch. Andrès, *La metáfora de «theatrum mundi» en Pierre Boaistuau y Calderón (en „La vida es sueño” y „El gran teatro del mundo”*; „Críticón” 2004, nr 91, s. 67–78.

³⁶ L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York 1963.

oferował bowiem duży wachlarz możliwych interpretacji dramatycznych”.³⁷ Nie obyło się bez kontrowersji i polemik, które toczyli głównie hispaniści amerykańscy.³⁸ Debata wokół metateatru doprecyzowała szereg kwestii związanych z jawnoteatralnym charakterem dramaturgii hiszpańskiej Złotego Wieku, co pozwoliło Catherine Larson w 1989 – podczas światowego kongresu hispanistów w Barcelonie – stwierdzić, że problematyka metateatralna stała się jednym z głównych nurtów w badaniu dramaturgii Złotego Wieku. Podkreśliła jednocześnie, że nie zostały wyczerpane wszystkie możliwości oferowane przez studium technik metateatralnych w kontekście autoreferencyjności, która cechuje hiszpańską dramaturgię tego czasu.³⁹ W Polsce o nowej – metateatralnej – interpretacji renesansowego i barokowego dramatu hiszpańskiego pisał w 1986 amerykański hispanista polskiego pochodzenia, Henryk Ziomek.⁴⁰ W tym samym roku Richard Hornby ogłosił książkę *Drama, Metadrama, and Perception*, w której usystematyzował kwestie związane z formami metateatralnymi w dramacie, wskazując pięć odrębnych kategorii: sztukę w sztuce („the play within the play”), ceremonię w sztuce („the ceremony within the play”), rolę odgrywaną wewnątrz roli („role playing within the role”), nawiązania do tekstów literackich oraz rzeczywistości („literary and real-life reference”), autorefleksyjność („self reference”).⁴¹ To rozróżnienie okazało się niezwykle pomocne w pracach dotyczących teatru hiszpańskiego Złotego Wieku, ponieważ pozwoliło na kompleksowe podejście do technik metateatralnych, stanowiących dominantę kompozycyjną dramaturgii hiszpańskiej tego czasu. W 2002 Jonathan Thacker, angielski hispanista, ogłaszając drukiem monografię *Role-Play and the World as Stage in the „comedia”*, stwierdził we wstępie: „samoświadomość dramatu Złotego Wieku została rozpoznana przez badaczy, jednak nigdy w sposób adekwatny zgłębiona”.⁴²

Książki Abela i Hornby’ego doprowadziły do ożywienia zainteresowania teatrem elżbietańskim w Anglii w paraleli z teatrem Złotego Wieku w Hiszpanii. Na tym polu zaznaczyły swoją obecność także dwie polskie uczone: hispanistka i komparatystka – Katarzyna Mroczkowska-Brand, której monografia *Overt theatricality and the „theatrum mundi” metaphor in Spanish and English drama (1570–1640)* ukazała się w 1994⁴³, oraz Urszula Aszyk, zajmująca się

³⁷ B. Baczyńska, *Pedro Calderón de la Barca we współczesnych badaniach hispanistycznych*, [w:] *Filozofia filmu i teatru*, pod red. J. Trzynadłowskiego, „Studia Filmoznawcze” 1992 nr XIII, s. 272.

³⁸ Th. A. O’Connor, *Is the Spanish „comedia” a Metatheater?*, „Hispanic Review” 1975, nr XLIII, s. 275–291; F. P. Casa, *Some Remarks on Professor O’Connor Article „Is the Spanish «comedia» a Metatheater”*, „Bulletin of the Comediantes” 1976 nr XXVIII, s. 27–31.

³⁹ C. Larson, *El metateatro, la comedia y la crítica: hacvia una nueva interpretación*, [w:] *Actas del X Congreso AIH*, ed. A. Vilanova, Barcelona 1989, II, s. 1013–1020.

⁴⁰ H. Ziomek, *A New View in Renaissance and Baroque Drama*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1986 nr 33, s. 137–147.

⁴¹ R. Hornby, *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg 1986, s. 32.

⁴² J. Thacker, *Role-play and the World as stage in the „comedia”*, Liverpool 2002, s. 2.

⁴³ K. Mroczkowska-Brand, *Overt theatricality and the „theatrum mundi” metaphor in Spanish and English drama, 1570–1640*, Kraków 1993.

historią polskiego i hiszpańskiego teatru, autorka pionierskiego opracowania poświęconego „publicznym i stałym teatrom w Hiszpanii”.⁴⁴ Zainteresowanie Urszuli Aszyk przejawami metateatru u Calderóna koncentrują się wokół obecności nawiązań do sztuk plastycznych, a w szczególności ukazywania procesu powstawania dzieł malarskich i rzeźb, co nadaje jego dramaturgii wyjątkową aurę, pozwalając na „manipulację iluzją w celu osiągnięcia efektu wieloznaczności: nic, co jest przedstawiane na scenie [...] nie jest tym, czym się wydaje być i wszystko wydaje się teatrem”.⁴⁵

W 2011 na łamach „Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo” – czasopisma cyfrowego poświęconego hiszpańskiemu teatrowi Złotego Wieku – grupa hispanistów pokusiła się o podsumowanie rozważań na temat metateatralności w kontekście najnowszych badań nad dawnym dramatem hiszpańskim.⁴⁶ Calderónem zajęła się Graciela Balestrino, argentyńska teatrolog, na samym wstępie postulując uznanie za jeden z ważniejszych przejawów metateatru w hiszpańskim teatrze Złotego Wieku *la reescritura*, czyli „przepisywanie”, a więc strategię autorską, zakładającą wykorzystanie całości lub fragmentów wcześniejszych tekstów (własnych bądź cudzych) w twórczości dramatycznej.⁴⁷

Balestrino zajmuje się ujęciem przepastnym (*abismación*), którego efekt dramaturg osiąga, stosując chwyt iluzjonistyczne, charakterystyczne dla barokowego *trampantojo* (pol. „pułapka dla oka”, odpowiednik francuskiego określenia *trompe-l'œil*). Balestrino podkreśla, że Calderón nieustannie i intensywnie eksperymentował z formami metateatralnymi, co pozwalało mu ukazywać uwikłanie ludzkiej egzystencji w rzeczywistości świata postrzeganego jako pozór także dlatego, że prowadził swoiście podwójną grę z widzem i konwencją.⁴⁸

Metafora świata, który jest teatrem, i życia, które przemija niczym sen czy przedstawienie teatralne, w którym odgrywa się zadane (społeczne) role, stanowi ramę modalną całej dramaturgii Calderóna. Do szczególnego skondensowania chwytów metateatralnych dochodzi w krótkich formach dramatycznych, co Graciela Balestrino egzemplifikuje, przywołując interludium

⁴⁴ U. Aszyk, *Corrale de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii*, Toruń 2005; eadem, „*Lo fingido verdadero*” de Lope de Vega y „*The Roman Actor*” de Philip Massinger: *puntos comunes y diferencias*, [w:] eadem, *Drama – Teatro – Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*, Warszawa 2014, s. 75–89.

⁴⁵ U. Aszyk, *Drama – teatro – arte...*, op. cit., s. 11; jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład autorki.

⁴⁶ A. Hermenegildo, J. Rubiera, R. Serrano, *Más allá de la ficción teatral: el metateatro*, „Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo” 2011 nr 5, s. 9–16.

⁴⁷ G. Balestrino, *Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del mundinovo*, „Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo” 2011 nr 5, s. 119–141; o strategii bazującej na *reescritura* zob. S. Fernández Mosquera, *Calderón. Texto, reescritura, significado y representación*, Madrid – Frankfurt a. Main 2015.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 122 i n.; zob. także: B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze...*, op. cit., s. 408.

Mojiganga del mundinovo (Magiczna latarnia. Mojiganga).⁴⁹ W zachowanym rękopisie, który *explicite* wskazuje, że autorem jest „D[on] Pedro Calderón”, role zostały rozpisane pomiędzy aktorów i aktorki, którzy w tekście pobocznym występują pod własnymi imionami bądź przydomkami, co pozwoliło wydawcy stwierdzić, iż utwór powstał w 1658 lub 1659.⁵⁰ Intermedium przedstawia ujawnioną sytuację sceniczną, bazując na karnawałowym motywie „świata na opak”. Na scenę wychodzi Bernarda (Bernarda Ramírez była wówczas żoną Sebastiana de Prado, aktora i antreprenera; jej specjalnością były role komiczne), śpiewając smutny kuplet, w którym skarży się na swój los. Ma ułożyć *mojigangę*, a nie przychodzi jej do głowy żaden pomysł, który pasowałby do chwili („*que sea del tiempo*”, w. 29). Tym bardziej, że wszystkie możliwe tematy wykorzystali już poeci, których nazwiska Bernarda przywołuje. Za nią na scenę wychodzi „la Borja” – aktorka Mariana de Borja, również specjalizująca się w rolach komicznych, próbując pocieszyć przyjaciółkę. Adresatem skargi Bernardy zdaje się być sam Calderón, a więc ten, który zlecił jej „zrobienie *mojigangi*”, podczas gdy sam mógłby ją napisać – „*Hacer una mojiganga / me manda quien puede hacerlo*” (ww. 23–24).⁵¹ *Metatekstowe mise en abyme* (*mojiganga* przedstawia aktorkę, której dramaturg zlecił ułożenie nowej *mojigangi*) stanowi ramę fabularną, w którą wkomponowany został pokaz projekcji latarni magicznej – tytułowego *mundinovo*.⁵²

Z zasczenia dochodzi głos sabaudzkiego domokrażczy („*gabacho*”, w. 56), który reklamuje swoje *mundinovo*. Aktorki postanawiają zaryzykować i sprawdzić, czy to nie byłby dobry concept na *mojigangę*. Przywołują Sabaudczyka. Na scenie pojawia się Jusepe ze skrzynią na plecach.⁵³ Aktorki opisują to, co widzą dzięki *mundinovo*: na scenie występują pozostali aktorzy w sekwencji groteskowych sytuacji „nowego świata [...] na opak” (ww. 118–121). Jest pośród nich słynny *gracioso* Juan Rana⁵⁴ „który przedzie” i *primera dama* María de Quiñones „ze szpadą i tarczą” w scenie, która przedstawia małżeństwo „na opak” w „tym nowym świecie” (ww. 117–165). Przed finałem, do którego wychodzą na scenę wszystkie postaci, ponownie pojawia się Juan Rana w parodii walki byków, którą Bernarda i Borja relacjonują (ww. 276–298).

⁴⁹ *Mojiganga* to krótki utwór sceniczny o charakterze komiczno-groteskowym, któremu towarzyszy śpiew i taniec, wywodzi się z kultury karnawału; *mojiganga* zwykle wykonywana była na zakończenie przedstawienia – dworskiej fiesty lub *auto sacramental*.

⁵⁰ F. Plata, *Mundinovo y espejos deformantes: el mundo al revés en una mojiganga inédita de Calderón*, „*Criticón*” 2009 nr 106, s. 161–192.

⁵¹ Dramaturg wykorzystuje podwójne znaczenie frazy „*hacer una mojiganga*”, która oznacza zarówno wykonanie *mojigangi* na scenie, jak i jej napisanie.

⁵² *Mundinovo* – aparat projekcyjny, który w Polsce znany był pod nazwą latarnia magiczna.

⁵³ Rola prawdopodobnie przeznaczona była dla Jusepe Melocotóna, aktora, o którym wiadomo, że był muzykiem i występował w roli *gracioso*.

⁵⁴ Juan Rana (Jan Żaba), właściwie Cosme Pérez – zob. U. Aszyk, *Corrale de comedias*, op. cit., s. 82–83.



157

Portret aktora Juana Rany w roli wiejskiego alkada, XVII wiek, olej na płótnie,
Real Academia Española, Madryt

Mojiganga del mundinovo przywołuje sytuację sceniczną z innego interludium Calderóna – *entremés* (żartobliwej sztuki w jednym akcie) pod tytułem *El toreador*. W tytułowej roli występuje w nim *gracioso* Juan Rana, który ubiega się o względy Bernardy. Wynajął dla niej balkon z widokiem na madrycką Plaza Mayor, z którego wraz z przyjaciółkami ma ona oglądać jego turniejowy występ w walce z bykami, odbywającej się z okazji pierwszych urodzin infanta Filipa Prospera, syna Filipa IV i Marianny Austriaczki, oczekiwanego od lat następcy tronu Hiszpanii.⁵⁵ W przywołanym intermedium sekwencje teichoskopii (kobiety relacjonują walkę byków) przeplatają się z grą Rany w roli toreadora, który zgodnie z obowiązującą etykietą składał przed walką ukłon parze królewskiej oraz damom dworu, zwracając się do zebranej – w sali, w której odbywało się przedstawienie – publiczności, czyli króla Filipa IV i królowej Marianny Austriaczki, małego królewicza oraz dam dworu. To intermedium ma również wybitnie metateatralny charakter: Calderón wykorzystał w nim w sposób perfekcyjny „ujęcie przepastne”.

W twórczości Calderóna urzeczywistnia się paradoks, który Sławomir Świontek opisuje, cytując pytanie Jorge Luisa Borgesa – „Dlaczego jesteśmy zaniepokojeni [...], gdy Don Kiszot staje się czytelnikiem *Don Kiszota*, a Hamlet widzem *Hamleta*?”:

Paradoksalność takiego wniosku usprawiedliwić można licencją eseisty, ale w przypadku inscenizacji dramatu z teatrem w teatrze sugestia, o jakiej pisze Borges, jest mniej paradoksalna, niż by się mogło wydawać. W sztuce teatru, opartej na konstruowaniu fikcji z elementów świata rzeczywistego oraz na wspólnocie czasowej kreacji i recepcji i wspólnocie przestrzennej zespołu nadawców i odbiorców, istnieją warunki umożliwiające przekraczanie granicy między realnością i fikcją. Widz obserwujący działanie fikcyjnej postaci i działania rzeczywistego człowieka-aktora, aktor mający możliwość śledzenia zachowań widzów i reakcji na nie, publiczność „wciągana” do gry i aktor przekraczający ramę sceniczną – wszystko to w teatrze ujawnia płynność granicy między rzeczywistością i fikcją. Tekst dramatyczny z wpisaną weń sytuacją teatralną, sfabularyzowaną przez wprowadzenie teatru w teatrze, płynność tę unaocznia. Sugerowana przez Borgesa możliwość jest tutaj urzeczywistniona: odbiorca staje się postacią fikcyjną, aktor widzem, a widz rzeczywisty ogląda lustrzane odbicie sytuacji, w jakiej się znalazł przychodząc do teatru.⁵⁶

Iluzjonistyczne efekty wykorzystujące całą gamę chwytów i technik metateatralnych występują w szczególnej kondensacji w tekstach, które Calderón pisał dla teatru dworskiego, a więc dla znanych sobie bardzo dobrze, wyrafinowanych artystycznie widzów: króla i królowej, całej rodziny królewskiej, dam dworu, dworzan, dyplomatów. Pokazują to cytowane powyżej intermedia, do podobnych wniosków skłania dramat utrzymany w konwencji hiszpańskiego teatru corralowego *Darlo todo y no dar nada* (Dać wszystko, albo nie dać nic), wystawiony na

⁵⁵ Stąd też przypuszczenie, że jednoaktówka została wystawiona na dworze w związku z urodzinami infanta (27 IX 1658).

⁵⁶ S. Świontek, op. cit., s. 158.

dworze w 1651 z okazji siedemnastych urodzin drugiej żony Filipa IV, Mariany, przybyłej z Wiednia w 1649. W tym dramacie Aleksander Wielki ubiega się o względy Campaspe, ukochanej Apelesa, co pozwalało na szereg nawiązań do malarstwa.⁵⁷ Z tego samego czasu pochodzą sztuki mitologiczne m.in. *La fiero, el rayo y la piedra* (Dzika bestia, promień i kamień) oraz *Las fortunas de Andromeda y Perseo* (Przypadki Andromedy i Perseusza), wystawiona wiosną 1653 w Coliseo del Buen Retiro, czyli na scenie teatru dworskiego, jaki znajdował się w kompleksie pałacowym Buen Retiro, z iluzjonistycznymi dekoracjami Baccio del Bianco, florenckiego malarza i scenografa, zatrudnionego na madryckim dworze.⁵⁸ Zachowała się bogata ikonografia z tego właśnie przedstawienia. Po przyjęciu święceń kapłańskich w 1651 Calderón współpracował jedynie ze sceną dworską, traktując zlecenia jako służbę na rzecz monarchii, co podkreślił dobitnie, gdy zarzucono mu zajmowanie się teatrem, czyli działalnością niegodną kapłana.⁵⁹

Calderón już w progu kariery dramaturgicznej potrafił w sposób zaskakujący wykorzystywać dynamikę relacji widz – aktor oraz rzeczywistość – fikcja, wykorzystując *mise en abyme*, czego przykładem jest jego pierwszy datowany dramat *Amor, honor y poder* (Miłość, honor i władza) swobodna adaptacja *novelli* Matteo Bandella o królu Anglii Edwardzie III, który zakochał się w swojej poddanej i wziął ją za żonę. Sztuka została pokazana 29 czerwca 1623 w reprezentacyjnej Sali Wielkiej madryckiego Alkazaru w obecności hiszpańskiej rodziny królewskiej oraz Karola Stuarta, ubiegającego się o rękę infantki Marii, młodszej siostry króla Hiszpanii. Na scenie opowiedziana została historia rodzeństwa Salveric, Enrico i Esteli. Podczas polowania w pobliżu ich rodowej siedziby z konia spada kobieta, Enrico śpieszy jej na pomoc. Okazuje się, że nieznamoma to infantka Flérida, siostra Edwarda, króla Anglii. Edward zaprasza Estelę i Enrica wraz z ojcem, hrabią Salveric, do pałacu, gdzie zaprzyjaźnia się ona z infantką, lecz wyraźnie unika kontaktów z królem, który nie ukrywa swojej wobec niej namiętności. Enrico z kolei, zakochany w infantce Fléridzie od pierwszego wejrzenia, nie potrafi przed nią przyznać się do uczucia, jednocześnie gotów jest bezkompromisowo bronić czci siostry. W desperacji atakuje świadków zniewagi, jakiej doznał od króla, za

⁵⁷ Zob. G. Balestrino, *Visualización y (meta)teatralización del poder en „Darlo todo y no dar nada” de Calderón, IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata 2010, academica.org/000-043/161. Prapremierowe przedstawienie *Darlo todo y no dar nada* Calderóna – pierwszej sztuki, jaką napisał po przyjęciu święceń kapłańskich – otwierała *loa*, którą napisał Antonio Solís. Użył w niej zwrotu „Gran auditorio sin vulgo”, czyli „dostojna publiczności bez pospólstwa”, charakteryzując uczestników dworskiej fiesty jako odrębny typ audytorium. O twórczości teatralnej Calderóna w okresie bezpośrednio po przyjęciu święceń kapłańskich zob. B. Baczyńska, *Calderón de la Barca o la renuncia a la autonomía: de la comedia al auto sacramental, del auto sacramental a la comedia*, [w:] *El autor en su Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. M. Tietz, M. Trambaioli, G. Arnscheidt, Vigo 2011, s. 23–49.

⁵⁸ Zob.: U. Aszyk, *Corrale de comedias...*, op. cit., s. 187–190; także M. R. Greer, *De sueños y palacios en el teatro dentro del teatro*, „Atalanta. Revista de las letras barrocas” 2014 nr II/1, s. 7–28, revistaatalanta.com/index.php/ARLB/issue/view/3/showToc.

⁵⁹ Zob. B. Baczyńska, op. cit., s. 371–372.

co zostaje skazany na śmierć. Estela gotowa jest własną śmiercią odkupić życie brata. Również Flérída podejmuje działania, aby uratować ukochanego. W finale determinacja obu heroin zostaje nagrodzona: Flérída poślubia Enrico, a Estela zostaje żoną Edwarda, króla Anglii.

Ta baśniowa fabuła rozgrywa się w opisywanej słowem scenerii, która – w II akcie – stanowi wyraźne odbicie układu przestrzennego Alkazaru, przede wszystkim jego części reprezentacyjnej, gdzie odbywały się oficjalne audiencje, a więc przestrzeni, w której pokazano sztukę w obecności rodziny królewskiej i dworu. Co więcej, siatkę skojarzeń aktywuje *gracioso* Tosco, który przybywa do pałacu w ślad za swoim panem, Enrico, z zadziwieniem opisując to, co zobaczył. W pełnym kalamburów dialogu pana ze sługą rozpoznać można obrazy oraz tapiserie zdobiące wówczas królewskie komnaty. Szczególną rolę odgrywają nawiązania do słynnego zespołu płócien, przedstawiających epizody z *Metamorfoz* Owidiusza, które na zamówienie Filipa II namalował Tycjan, oraz statui z brązu – autorstwa Leone i Pomponia Leonich – przedstawiającej Karola V pokonującego Furię. Rzeźba stanowiła ozdobę Jardín de los Emperadores (Ogrodu Cesarzy), renesansowego założenia ogrodowego, które przylegało do Torre Dorada (Złotej Wieży), południowo-wschodniej flanki madryckiego Alkazaru.

Frederick A. de Armas, znakomity znawca barokowego teatru hiszpańskiego, tego typu przywołania dzieł plastycznych w sztukach teatralnych nazywa ekfrazą dramatyczną (*écfrasis dramática*), podkreślając tym samym funkcję, jaką pełnią w kreowaniu dynamiki (meta)teatralnego przekazu.⁶⁰ W *Amor, honor y poder* doszło do szczególnej fuzji rzeczywistości z fikcją, prawdy z pozorem, które potęgowało efekt lustrzanego odbicia. Dwudziestotrzyletni Calderón potrafił uruchomić – wykraczające poza ramę sceniczną – relacje pomiędzy widownią a przedstawianą na scenie historią, przywołując rozpoznawalne przez widzów dzieła sztuki – nośniki znaczeń symbolicznych, a także konfrontując je z zachowaniem i postawą rzeczywistych widzów przedstawienia: króla Hiszpanii i księcia Walii.⁶¹ Filip IV mógł się rozpoznać w komedii jako nadopiekuńczy brat Esteli (Enrico), a zarazem młody król szukający miłosnych podbojów (Edward, król Anglii). Karol natomiast zobaczył swoje podwojone odbicie w drugoplanowej postaci Teobalda, księcia Węgier, który przybył prosić o rękę siostry króla oraz mężczyzny fatalnie zakochanego (Enrico) w kobiecie, która jest dla niego nieosiągalna ze względu na swój status – infantka Flérída. Przypomnę, że kluczowym problemem, z jakim zmierzyła się w 1623 hiszpańska monarchia, była kwestia dopuszczenia do małżeństwa katolickiej infantki z angielskim następcą tronu, czyli heretykiem.

⁶⁰ F. A. de Armas, „*Adonis y Venus*”: *hacia la tragedia*, [w:] *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, eds. F. A. de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás, Madrid – Frankfurt 2008, s. 100.

⁶¹ Zob. B. Baczyńska, op. cit., s. 120 i n.

Dwudziestotrzyletni Calderón ze zdumiewającą sprawnością zdaje się uruchamiać sieć możliwych – artystycznych i politycznych – przywołań adresowanych do hiszpańsko-angielskiej widowni, pośród widzów byli bowiem dworzanie (*gentlemen*), którzy towarzyszyli księciu Walii w Madrycie, a przede wszystkim księżę Buckingham, ambasador sir John Digby oraz Archibald Armstrong – nadworny trefniś króla Anglii Jakuba I Stuarta. *Gracioso* Tosco – zdaniem Dona W. Cruickshanka – wzorowany był właśnie na jego postaci.⁶² Cały szereg elementów kompozycyjnych wskazuje na to, że sztuka powstała z myślą także o tych widzach, którzy nie znali biegle języka hiszpańskiego, lecz byli w stanie rozpoznawać poszczególne słowa, a przede wszystkim gesty o znaczeniu ikonicznym, które odwoływały się do dzieł sztuki obecnych w bezpośrednim otoczeniu. W II akcie *Amor, honor y poder* infantka Flérida ofiarowuje Enrico różę, aby wręczył ją swojej ukochanej – cała sekwencja zdaje się przywoływać gest Marii Tudor, królowej Anglii, z portretu, jaki znajdował się w kolekcji królewskiej Alkazaru. Edward postanawia skryć się w ogrodzie, udając własną podobiznę, w miejscu, gdzie ma pojawić się – sprowadzona przez Fléridę – Estela. To qui pro quo wykorzystuje Enrico i zwraca się do Edwarda – tak jakby był on posągiem, przedstawiającym panującego władcę. Chce w ten sposób zapobiec uwiedzeniu Esteli przez króla, ten jednak nie wytrzymuje napięcia i „wychodzi z roli”, policzkując Enrico. W tym epizodzie odczytać można przywołanie – à rebours – wspomnianej rzeźby, przedstawiającej Karola V pokonującego złość (bądź herezję). Imię Teobald, które nosi starający się o rękę infantki księżę z Węgier, zapewne też nie było przypadkowe. Musiało brzmieć w uszach Anglików bardzo znajomo: Theobalds House w Hertfordshire był ulubioną rezydencją Jakuba I Stuarta. Komedia *Amor, honor y poder* przynosi niezwykle ciekawe świadectwo połączenia teatru z polityką i sztuką, literackiej fikcji z rzeczywistością, które uruchamiane są przez zwielokrotnione lustrzane odbicie.

Podobny metateatralny efekt zwierciadła był programowo wpisany w przedstawienia *autos sacramentales*, jakie co roku wystawiano w Hiszpanii z okazji Bożego Ciała, w sposób szczególny dotyczyło to *autos historiales*, czyli sztuk, które odwoływały się do bieżących zdarzeń o historycznym (bądź społecznym) znaczeniu. Calderón rozróżniał dwa typy *autos sacramentales* – historyczne i alegoryczne. *Wielki teatr świata* to przykład *auto* alegorycznego, do tej grupy Calderón zaliczał także „przepisane” w kluczu alegorycznym – na potrzeby święta Bożego Ciała – własne sztuki teatralne, szczególnie te, które na trwałe zapisały się w pamięci publiczności.⁶³ *Autos historiales* natomiast poddawały alegorycz-

⁶² D. W. Cruickshank, *Calderón's „Amor, honor y poder” and the Prince of Wales, 1623*, „Bulletin of Hispanic Studies” 2000 nr LXXVII, s. 88.

⁶³ M.in. *Życie jest snem – auto sacramental*, nawiązujące do dramatu pod tym samym tytułem, zachowało się w dwu różnych redakcjach; *Magia grzechu (Los encantos de la culpa)* była adaptacją sztuki mitologicznej *El mayor encanto, amor*, jaką w 1635 pokazano w ogrodach pałacowych Buen Retro. Zob. P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, wybrał, przekł. i oprac. L. Biały, Wrocław 1997.

nej dramatyizacji aktualne wydarzenia o istotnym znaczeniu dla monarchii. Dla przykładu, w 1634 pokazany został *El nuevo Palacio del Retiro* (Nowy pałac Retiro). W alegorycznych postaciach Króla, Królowej i Człowieka widzowie rozpoznawali Filipa IV, królową Izabelę Burbońską i księcia Olivaresa, a nauka eucharystyczna – doktryna odkupienia człowieka – łączyła się z komentarzem, dotyczącym budzącej kontrowersje rezydencji królewskiej Buen Retiro. W 1649 przedstawieniem *La segunda esposa* (Druga małżonka) zostało uświetnione drugie małżeństwo Filipa IV z siostrzenicą Marianną z Habsburgów austriackich. W 1656 Calderón napisał *auto sacramental*, którego tematem była konwersja królowej szwedzkiej Krystyny. W Madrycie od początku 1656 zapowiadano jej przybycie z Rzymu. Na tydzień przed Bożym Ciałem dekretem królewskim wystawienie *auto La protestación de la fe* (Wyznanie wiary) zostało odwołane, najwyraźniej ze względów politycznych.

Widowiska stanowiące oprawę Bożego Ciała były pokazywane na wolnym powietrzu, w określonych szczegółowym protokołem miejscach, gdzie stały platformy, przy których stawały wozy przewożące alegoryczne dekoracje o charakterze symultanicznym. Pierwsze przedstawienie odgrywane było przed Alkazarem, w obecności rodziny królewskiej, dworu oraz gości. Tak też zapewne miało stać się w 1656: spodziewano się, że w uroczystości weźmie udział zaproszona do Madrytu szwedzka królowa Krystyna.

Kompozycja *auto* oparta jest na „ujęciu przepastnym”. Sama struktura dramatyczna przypomina *Wielki teatr świata*, z tym, że w *La protestación de la fe* można wyróżnić co najmniej trzy poziomy przedstawienia w przedstawieniu. Ramę stanowią przygotowania do święta eucharystycznego, którego kulminacją jest zaproszenie do Stołu Pańskiego. Uczestniczą w nich – obok muzyków – postaci alegoryczne: Modlitwa (Oración), Religia (Religión), Pokuta (Penitencia) oraz Mądrość (Sabiduría), *alter ego* Chrystusa, czyli Boga obecnego wśród ludzi. Święteczny nastrój zakłóca Herezja (Herejía), która wchodzi w dyskusję z Mądrością. Przedmiotem sporu jest prawdziwa wiara, wolna wola i postać królowej Szwecji, którą Herezja uważa za sprzymierzeńca, co Mądrość poddaje w wątpliwość.

Ilustrację tej debaty przynosi sekwencja scen, wprowadzająca kolejny poziom przedstawienia w przedstawieniu i odwołująca się do rzeczywistych faktów, które poddane zostały alegorycznej dramatyizacji. Pojawia się na scenie królowa Krystyna, która zagłębia się w lekturze dzieł św. Augustyna i w końcu – zmęczona – zasypia. We śnie ukazuje się jej epizod z *Dziejów Apostolskich* (8, 26-40) – apostoł Filip wyjaśnia Etiopowi, dworzaninowi królowej Kandaki, pogrążonemu w lekturze proroka Izajasza, znaczenie jego proroctwa: dramaturg wprowadza kolejny (trzeci) poziom przedstawienia w przedstawieniu. Sen – przedstawiony symultanicznie i komentowany przez Krystynę w półśnie – dubluje sytuację sceniczną i stanowi oczywistą prefigurację konwersji szwedzkiej królowej. Krystyna – po przebudzeniu – przyjmuje hiszpańskie poselstwo. W imieniu katolickiego króla Filipa przybywają do niej Ramię Świeckie (Brazo Seglar) i Ramię Kościoła

(Brazo Eclesiástico): obie alegoryczne figury są wsparciem dla Religii, którą Mądrość wysłała na północ Europy, aby nauczała prawdziwej wiary.⁶⁴ Sam akt konwersji miał zostać przedstawiony w sposób podniosły i efektowny przy pomocy dwóch wozów, na jednym Mądrość w papieskim mantum, w tiarze i z krzyżem papieskim w dłoni, na drugim – Krystyna w wieńcu laurowym i płaszczu koronacyjnym. W finale Religia prowadzi Krystynę – przebraną w białą tunikę przez towarzyszące Wiarę, Pokutę i Modlitwę – do stołu eucharystycznego, gdzie zajmuje miejsce obok Mądrości, czyli Chrystusa.

Nie zachowała się *memoria*, czyli informacja o warunkach wystawienia *La protestación de la fe*, którą zwykle spisywał sam dramaturg i przekazywał realizatorom widowiska przygotowywanego z okazji Bożego Ciała. Tekst poboczny zachowanego autografu oraz opisy postaci i ich działań scenicznych, charakterystyczne dla teatru, który hołdował – opisaney przed laty przez Zbigniewa Raszewskiego w odniesieniu do dawnego teatru polskiego – zasadzie NiG (*Nihil in gestu, nisi in verbis*), pozwalają dostrzec wyraziste ekfrazy – przywołania malarzkich przedstawięń, m.in. portretu, jaki Krystyna przesłała królowi Filipowi IV, czy tapiserii *Triumf Eucharystii* projektu Rubensa, która znajdowała się (i nadal znajduje) w klasztorze Descalzas Reales w Madrycie. Samo przywołanie obrazu w obrazie przypomina kompozycje Diego Velázquezza i trudno oprzeć się wrażeniu, że dramaturg i malarz – obaj działający na dworze Filipa IV – stanowili dla siebie wzajemną inspirację. Najśłynniejszy obraz Velázquezza *Panny dworskie* (*Las meninas*) powstał w tym samym 1656, a rok później – *Przędki, albo baśń o Arachne* (*Las hilanderas, o la fábula de Aracne*).

To tylko jeden z wielu przykładów maestrii, z jaką Calderón komponował teatralne widowiska, wciągając do gry publiczność. *La protestación de la fe* miała być hołdem złożonym dostojnemu gościowi – Krystynie, królowej szwedzkiej, która w imię prawdziwej wiary abdykowała, a z którą Hiszpania wiązała nadzieje polityczne, jak się okazało – płonne. Miała być honorowym – uprzywilejowanym – widzem i aktorem misterium, którego uczestnikami byli co roku Hiszpanie.

W 1673 Calderón ponownie sięgnął po *Życie jest snem*: „przepisał na nowo” – po raz kolejny na święto Bożego Ciała – fabułę swojego najpopularniejszego dramatu.⁶⁵ Co ciekawe, powstała wówczas także moziganga *Las visiones de la muerte* (Wizja śmierci), którą wykonali aktorzy trupy Manuela Vallejo na zakończenie tego *auto sacramental*. Ten tekst stanowi swoistą – metateatralną – parodię *auto sacramental* i przynosi perfekcyjne zastosowanie *mise en abyme*. Akcja zaczyna się, gdy „kończy się auto” (ujawniona sytuacja teatralna): słychać

⁶⁴ Hiszpania wiązała z postacią królowej Szwecji wielkie nadzieje, widząc w niej politycznego sprzymierzeńca w trwającym od 1635 konflikcie z Francją. Figury alegoryczne Brazo Seglar i Brazo Eclesiástico przedstawiały rzeczywiste osoby don Antonia Pimentela oraz ojca Juana Bautisty Güemesa, dominikanina. Obaj przebywali w Sztokholmie od 1652, odpowiednio, jako ambasador Filipa IV i sekretarz poselstwa, i odegrali decydującą rolę w decyzji Krystyny o abdykacji, opuszczeniu Szwecji i przejściu na katolicyzm.

⁶⁵ Zob. U. Aszyk, *Corrale de comedias. Publiczne i stale teatry...*, op. cit., s. 173–174.

z zascenia ostatnie tony śpiewanej przez aktorów mojigangi, co komentuje ze sceny zniecierpliwiony woźnica (Carretero), wynajęty przez szefa trupy (Autor) do przewiezienia aktorów do kolejnej miejscowości, gdzie zgodnie z wcześniej ustalonym terminarzem – jeszcze tego samego dnia – mają pokazać to samo *auto sacramental*. Sytuacja dramatyczna jest analogiczna do epizodu, który opisał Cervantes w drugiej części *Don Kichota*. Na drodze dochodzi do przypadkowego spotkania z aktorami, którzy w strojach scenicznych jadą wozem, aby w sąsiedniej wsi wystawić auto z okazji oktawy Bożego Ciała. Protagonistą mojigangi jest Wędrowiec (Caminante), który posilił się, popiwszy winem z bukłaka, i zasnął strudzony czerwcowym upałem. Z zascenia dochodzą podniesione głosy woźnicy, antreprenera i aktorów: doszło do wypadku – wóz się wywrócił, a jego pasażerowie zostali poturbowani. Przebudzony Wędrowiec nie wie, czy to, co widzi jest snem (tytułowa „wizja”) czy jawą, gdy na scenę wychodzą – kolejno – Diabeł (Demonio), który przeżegnał się, dziękując Bogu za to, że wyszedł bez szwanku; Anioł (Ángel), który przeklina; Ciało (Cuerpo), które niesie w ramionach Duszę (Alma); Śmierć (Muerte) z kosą i – na koniec – Woźnica. Wszyscy pokrępiją się winem z bukłaka Wędrowca. Całość sceny pozwala Calderónowi odnieść się w sposób prześmiewczy do alegorycznej konwencji *auto sacramental*, a przede wszystkim ukazać w zwielokrotnionym odbiciu widzów widowiska. W finale mojigangi pojawią się jeszcze dwie grupy wędrowców: Galisyjczycy (Gallegos) i idący w ślad za nimi – w celach rabunkowych – Cyganie (Gitanos). Widząc na swojej drodze Diabła i Śmierć, chcą uciekać. Powstrzymuje ich Woźnica, wyjaśniając, że to tylko zespół komediantów. Przerażenie przeradza się w radość: odśpiewany zostaje finał fiesty, w którym uczestniczą wszyscy, czyli mojiganga. *Las visiones de la muerte* to perfekcyjny przykład metateatralnego „ujęcia przepastnego”, w którym Calderón przedstawia w formie dramatycznej efekt złudzenia – *trampantojo*, dokonując odwrócenia kierunku teatralnego przekazu. Każdy ma szansę zobaczyć siebie w zwielokrotnionym odbiciu zwierciadła, jakim jest teatr.

Prowadzone w ostatnich dekadach bardzo intensywne prace nad dziedzictwem teatru hiszpańskiego Złotego Wieku stwarzają zupełnie nowe okoliczności dla poznania metateatralnego wymiaru twórczości Calderóna i pozostałych dramaturgów Hiszpanii od końca XVI wieku, pokazując niezwykłą skalę zjawiska.⁶⁶ *Życie jest snem* i *Wielki teatr świata*, zwykle przywoływane w kompendiach poświęconych metateatrowi, stanowią jedynie niewielką część bogactwa form i treści, jakie uruchamiały wyobraźnię siedemnastowiecznych hiszpańskich widzów wszystkich stanów. Calderón należał do twórców niezwykle wszechstronnych, o czym przekonują prace edytorów, obejmujące nie tylko dramaty i *autos sacramentales*, lecz także małe formy dramatyczne, które zachowały się do naszych czasów w formie rozproszonej, a przynoszą często zupełnie wyjątkowe przykłady świadomego zastosowania technik jawnoteatralnych, czego dobrym przykładem

⁶⁶ Zob. portal konsorcjum badawczego TC/12 „Patrimonio teatral clásico español. Texto e instrumentos de investigación”, tc12.uv.es/.

są m.in. omówione powyżej dwie mojangi (*Mundinovo*, *Las visiones de la muerte*) oraz intermedium *El toreador*.⁶⁷

Autorką jednego z ostatnich tekstów o metateatralności u Calderóna jest polska teatrolog Kasia (Katarzyna) Lech.⁶⁸ W 2014, na łamach „Bulletin of the Comediantes”, hispanistycznego czasopisma specjalizującego się w teatrze Złotego Wieku, ogłosiła artykuł, w którym zaproponowała ciekawe metateatralne odczytanie sztuki *Życie jest snem*, zwracając uwagę na postać Estrelli. Jej zdaniem pełni ona w dramacie podwójną rolę aktora i widza. Kasia Lech swoją tezę opiera na współczesnych realizacjach teatralnych, podkreślając rolę, jaką odgrywa struktura metryczna dramatu w kontekście przekładów na język polski i angielski.⁶⁹ Obserwacje Kasi Lech, która jest nie tylko badaczem, lecz także praktykiem teatru, uprzytamniają, jak silnie „samozwrotna” – używając sformułowania Świontka – jest dramaturgia Calderóna.⁷⁰

Studium Kasi Lech powstawało w tym samym czasie, co najnowsze polskie realizacje *Życia jest snem*. W 2013 aż cztery polskie sceny pokazały ten „polski” dramat Calderóna.⁷¹ Spośród nich trzy zostały zrealizowane w oparciu o tekst w wersji Jarosława Marka Rymkiewicza, który dobrze służy polskiej obecności Calderóna od niemal półwiecza. Warto przypomnieć, co w 1971 polski poeta napisał w prologu, w którym wyjaśniał *Co to jest imitacja*, bo takim określeniem opatrzył swoje *Życie jest snem*:

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 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 się równać z oryginałem, czyli chce się w tym oryginalne

⁶⁷ Zob. M. R. Greer, op. cit., s. 19–23; także m.in.: E. Rodríguez i A. Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London 1983; eidem, *La escritura como espejo de palacio. „El Toreador” de Calderón*, Kassel 1985; P. Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve*, ed. M. L. Lobato, Kassel 1989.

⁶⁸ Kasia (Katarzyna) Lech), polska aktorka i animatorka kultury, współzałożycielka Teatru Polskiego Irlandia, uzyskała stopień naukowy doktora w University College w Dublinie (2013) na podstawie rozprawy *Re-energizing Theatre through Verse: The Functions of Verse Structure in Theatre*; obecnie jest wykładowcą w School of Music and Performing Arts w Canterbury Christ Church University.

⁶⁹ Analizowane są dwa przedstawienia: *Life Is a Dream*, przekł. J. Clifford, reż. T. Creed, Project Arts Centre, Dublin, 2008; *Życie jest snem*, imitował J. M. Rymkiewicz, reż. W. Zawodziński, Teatr Nowy w Poznaniu, 2009.

⁷⁰ S. Świontek, op. cit., s. 54.

⁷¹ W kolejności chronologicznej: Wrocławski Teatr Współczesny, reż. L. Raczak, prem. 19 I 2013, vide wteatr.wpl/index.php/przedstawienia/zycie-jest-snem; Teatr Wybrzeże Gdańsk – Scena Kameralna w Sopocie, reż. K. Kowalski, prem. 2 III 2013, vide teatrwyrzeze.pl/spektakle/zycie-jest-snem; Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. W. Klemm, prem. 2 III 2013, vide wspolczesny.szczecin.pl/423,zycie_to_sen.html; Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, reż. J. Celeda, prem. 7 IX 2013; zob.: B. Baczyńska, „*Życie jest snem*” i „*Księżę Niezłomny*”, czyli dwa «polskie» dramaty Pedro Calderóna de la Barca, [w:] *Arcydziała literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, pod red. M. Potok, Poznań 2016, s. 131–143.

mieć zwierciadło, w którym odbiłyby się doświadczenia ludzi naszej epoki. Mówiąc inaczej: chce, ustanawiając system dwóch zwierciadeł, odbijających się nawzajem, i stając się członem porównania, którego członem drugim byłby oryginał, poświadczając tożsamość doświadczeń i równoczesność istnienia ludzi różnych epok. A pewnie tylko w ten sposób tożsamość tę możemy poświadczyc: 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.⁷²

Trudno oprzeć się wrażeniu, że technika dramaturgiczna Calderóna, mniej lub bardziej świadomie przerabiającego motywy literackie i wszelkiego rodzaju teksty kultury swojego czasu na potrzeby widowisk, wydaje się zaskakująco bliska współczesnym twórcom teatru. Tym bardziej, iż on sam był nie tylko dramaturgiem, lecz wszechstronnym twórcą wyjątkowo świadomym teatralnego medium, a przede wszystkim okoliczności determinujących odbiór przedstawienia – *theatrum mundi*, którego wszyscy bez wyjątku jesteśmy uczestnikami.

⁷² J. M. Rymkiewicz, *Co to jest imitacja*, [w:] P. Calderón de la Barca, *Życie jest snem*, op. cit., s. 12.