


Beata Baczyńska 

Uniwersytet Wrocławski

beata.baczynska@uwr.edu.pl

Calderonowskie konstelacje znaczeń w polskich przekładach *La vida es sueño*: „un breve cielo”

Abstrakt:

Tekst poświęcony jest serii przekładowej obejmującej polskie wersje *La vida es sueño* w kontekście metafory „małe niebo” („un breve cielo”), którą Segismundo określił kobietę, sięgając po syllogistyczną argumentację opartą na toposie mikrokosmosu: *el pequeño mundo del hombre*. Na wstępie nakreślona została strategia dramatyczna Calderóna po to, aby na podstawie współczesnych i historycznych przekładów dramatu na język polski – odpowiednio: Leona Rudkiewicza (1826), Józefa Szujskiego (1882), Barbary Zan (1927), Edwarda Boyégo (1937), Jarosława Marka Rymkiewicza (1969), Marty Eloy Cichockiej (2013) i Tomasza Jękota (2021) – odnieść ją do praktyki scenicznej polskiego teatru.

Słowa kluczowe: Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, mikrokosmos, przekład dramatu, teatr hiszpański Złotego Wieku w Polsce

Abstract:

Calderonian Constellations of Meanings in Polish Translations of *La vida es sueño*: „un breve cielo”

The text is devoted to the Polish versions of *La vida es sueño* in the context of the metaphor „little heaven” („un breve cielo”). Segismundo uses a syllogistic argument based on the concept of microcosm (*el pequeño mundo del hombre*) to define the beauty of women. Calderón’s dramaturgic strategy is outlined in

order to relate it to the stage practice of the Polish theatre. The study is based on the contemporary and historical translations of *La vida es sueño* into Polish, respectively: Leon Rudkiewicz (1826), Józef Szujski (1882), Barbara Zan (1927), Edward Boyé (1937), Jarosław Marek Rymkiewicz (1969), Marta Eloy Cichocka (2013), Tomasz Jękot (2021).

Keywords: Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, microcosm, theatrical translation, Spanish theater of the Golden Age in Poland

„Per a nosaltres, dir això ja és una metafora i no res més”

Robert Pring-Mill

El microcosmos lullà (1961)

La vida es sueño trwa nieprzerwanie w teatralnych repertuarach od niemal czterech stuleci¹. W Polsce mamy problem z tym filozoficznym dramatem Calderóna, odkąd po raz pierwszy trafił na scenę w 1826 roku². Akcja rozpoczyna się bowiem na granicy polsko-moskiewskiej i rozgrywa na naszych ziemiach, co sprawia, że bieżąca sytuacja polityczna często skutecznie zakrywa uniwersalne i ponadczasowe przesłanie dramatu. Przykładem może być ostatnia polska premiera sztuki *Życie jest snem* w reżyserii Pawła Świątka w Teatrze IMKA na warszawskim Bemowie. Przedstawienie, zapowiadane jako „polska gra o tron”³, nie zostało uznane przez część krytyków za w pełni udane⁴,

¹ Przypomnę, że dramat *La vida es sueño* powstał wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z końcem lat 20. XVII wieku i wtedy najprawdopodobniej trafił po raz pierwszy na scenę, zob. Beata Baczyńska (2021: 469).

² O polskiej prapremierze *La vida es sueño* zob. Baczyńska (1992; 2020).

³ Premiera przedstawienia w reżyserii Pawła Świątka odbyła się 10 września 2021 roku, zob. więcej na stronie domowej Teatru IMKA: <https://www.teatr-imka.pl/spektakle/zycie-jest-snem/>; <https://www.teatr-imka.pl/polska-gra-o-tron/>, 10.01.2022.

⁴ Zob. recenzje <https://e-teatr.pl/Zycie-jest-snem-s26094>, 10.01.2021; tamże m.in. Robert Trębicki (2021); Przemek Gulda (2021); Przemysław Skrzydelski i Jakub Moroz (2021); Rafał Turowski (2021).

z czym się nie zgadzam, tym bardziej że realizacja Pawła Świątka uzmysławia – podobnie jak pozostałe polskie premiery *La vida es sueño* z ostatniej dekady – z jak perfekcyjnie pomyślanym projektem dramaturgicznym mamy do czynienia.

Hiszpański dramaturg barokowy wprowadza widza w gąszcz miejsc wspólnych kultury europejskiej. Błyskotliwie operuje obrazem i metaforą, kreując całe konstelacje skojarzeń, które aktywizują się w sferze performatywnej. I właśnie *La vida es sueño* jest doskonałym przykładem takiej właśnie globalnej strategii opartej na celności i celowości teatralnego przekazu (Baczyńska, 2005: 407-449). Tego dowodem jest sylogizm, po który sięga Segismundo zapytany przez *gracioso* Clarína, dyskretnie komentującego akcję sceniczną, co najbardziej spodobało mu się z tego, co zobaczył i podziwiał w pałacu:

- Clarín ¿Qué es lo que te ha agradado
 más de Chanto hoy has visto y admirado?
- Segis Nada me ha suspendido,
 que todo lo tenía prevenido;
 mas si admirar hubiera
 algo en el mundo, la hermosura fuera
 de la mujer. Leía
 una vez en los libros que tenía,
 que lo que a Dios mayor estudio debe
 era el hombre, por ser un mundo breve.
 Mas ya que lo es recelo
 la mujer, pues ha sido un breve cielo;
 y más beldad encierra
 que el hombre, cuanto va de cielo a tierra;
 y más si es la que miro⁵ (Calderón de la Barca, 1997: ww. 1558-1570).

Segismundo – zanim obudził się pewnego ranka otoczony przez dworzan – dorastał w całkowitym odosobnieniu, kontemplując przyrodę i zgłębiając uczone lektury. Odpowiada na zaczepne pytanie

⁵ Tekst dramatu *La vida es sueño* cytuję za wydaniem Evangeliny Rodríguez-Cuadros (Calderón de la Barca, 1997).

trefnisa w sposób godny filozofa: jeśli człowiek jest „małym światem” („un mundo breve”), to kobieta – poprzez analogię – jest „małym niebem” („un breve cielo”).

Ta sprzężona podwójna metafora wpisuje się w silnie obecne w literaturze hiszpańskiego baroku przedstawienie człowieka jako mikrokosmosu. Francisco Rico w eseju *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas* nakreślił historię tego erudycyjnego motywu, którego źródeł wypada szukać u pitagorejczyków w starożytnej Grecji (Rico, 1970). Na przełomie XVI i XVII wieku zaczął go na scenie eksploatować Lope de Vega (Rico, 1970: 207-227) i to on jako pierwszy prawdopodobnie wykorzystał podwójne znaczenie hiszpańskiego rzeczownika *hombre* w konstrukcji dwornych komplementów adresowanych do kobiet, które w odróżnieniu od mężczyzn będących odbiciem świata winny być porównywane do nieba⁶. Motyw obecny był również w liryce miłosnej, czego potwierdzeniem jest anonimowy utwór *Señora, vuestra hermosura* zamieszczony w zbiorze poetyckim *Flores de poetas ilustres de España*, który opublikował Pedro Espinosa w Valladolid w 1605 roku:

Si un mundo abreviado es
cualquier hombre que hay criado,
vos sois un cielo abreviado,
que el mundo está a vuestros pies (za Rico, 1970: 214).

Na możliwy związek tego anonimowego utworu z metaforą użytą w *La vida es sueño* wskazał wcześniej Joseph G. Fucilla (1963). Warto podkreślić, że topos *el pequeño mundo del hombre* jest powszechnie obecny w całej twórczości dramatycznej Calderóna (Rico, 1970: 242-259), zarówno świeckiej (*comedias*), jak i religijnej (*autos*)

⁶ „No le bastará, así, retratar a la mujer como pequeño mundo [...], la convertirá en pequeño cielo” (Rico, 1970: 216). Tamże przytacza (212-216) jako przykłady m.in. *El castigo del discreto* (1598-1601), *La varona castellana* (1597-1603), *Los Porceles de Murcia* (1599-1608), *Angélica en el Catay*, (1599-1603); daty powstania sztuk za *ArteLope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, <https://artelope.uv.es/> (Olesa Simó, 2011-2022).

sacramentales), przy czym uwagę zwraca nie tylko częstotliwość, ale też różnicowanie funkcji, jakie potrafi mu nadać dramaturg⁷.

Świetnym tego przykładem jest oparta na dialektycznej argumentacji wypowiedź Segismunda, którą zacytowałam na wstępie. Książę, odpowiadając na pytanie Clarína, konfrontuje swoją dotychczasową wiedzę z nowym doświadczeniem, a takim było przebudzenie się – nie w wieży, gdzie skazany był na podpatrywanie zwierząt, lecz w pałacu, pośród ludzi: mężczyzn i kobiet. Jest ofiarą wiary swego ojca w gwiazdy – uczestniczy w psychologiczno-społecznym eksperymencie. Ukształtowany przez lektury i kontemplację natury, zgodnie z zaleceniami neostoików, jest wcielonym mikrokosmosem, czemu daje wyraz w słynnym solilokwium, które wypowiada, gdy po raz pierwszy pojawia się na scenie. Konstatuje w nim brak wolności, co odróżnia go od otaczających zwierząt, które od lat obserwuje; to ewidentne nawiązanie do kolejnego toposu – wielkiego łańcucha bytów⁸. Segismundo

⁷ „Si algo se echa de ver no menos que la frecuencia del tema, es la varia sustancia que don Pedro le extrae” (Rico, 1970: 245).

⁸ Nie mogę nie przywołać jeszcze jednego autorytetu – Roberta Pring-Milla, znakomitego calderonisty, który w studium poświęconym koncepcji mikrokosmosu u Ramona Llulla przenikliwie zauważył: „Hi havia, doncs, correspondències, precises i analògiques entre l'ordre de la societat u l'ordre macrocòsmic de la naturalesa, l'ordre macrocòsmic de la naturalesa i el microcosmos de l'organisme humà, i – per completar el triangle lògicament – entre l'organisme humà l'organisme social o «cos polític»: el rei era una mica més que metafòricament el «cap» del seu regne, amb les diferents parts de la societat que regia vistes com els diferents òrgans del cos humà. Per a nosaltres, dir això ja és una metafora i no res més; per a l'edat mitjana, en canvi, l'analogia era evident i real i formava part de l'estructura analògica del món. La perpetuació d'aquestes sèries de correspondències com a base de l'argumentació metafòrica en la poesia, per exemple, és ben evident en les literatures de tots els països de l'Europa occidental fins al segle XVII, i basta pensar en les obres de Shakespeare o Calderón per a veure fins a quin punt llur validesa poètica perdurava; però és difícil de saber fins quan varen conservar tota la mateixa força *científica* que havien tingut abans” (Pring-Mill, 2006: 98-99). Podaję we własnym tłumaczeniu z języka katalońskiego: „Istniała zatem precyzyjna i analogiczna korespondencja pomiędzy porządkiem społecznym a makrokosmicznym porządkiem natury, makrokosmicznym

skargę kieruje do niebios: „Apurar, cielos, pretendo” (Calderón de la Barca, 1997: w. 103). Nie wie, że świadkiem jego dramatycznego wyznania jest inna osoba. Nie zdąży poznać tożsamości postaci, której obecność – głos i spojrzenie – go wzruszyły, obezwładniły i zmieszają: „Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme, / y tu respeto turbarme” (Calderón de la Barca, 1997: 190-193).

Ten sam układ sceniczny Calderón powtarza w drugim akcie. Rosaura ponownie jest mimowolnym świadkiem wyznania Segismunda. Księżę dostrzega ją pod koniec swojego sylogistycznego wywodu, w którym kobietę – poprzez analogię z mężczyzną zawierającym w sobie cały świat – określi jako „un breve cuerpo” (Calderón de la Barca, 1997: w. 1567). Ostatnie wypowiedziane przez Segismunda zdanie ma walor didaskaliczny: „Y más si es la que miro” (Calderón de la Barca, 1997: w. 1570).

Ciąg dalszy sceny jest poruszającym i niespełnionym rozpoznaniem. Seria przepełnionych emocją apartów, czyli kwestii dopowiedzianych przez aktorów „na stronie”, przypomina widzom pierwsze spotkanie obojga, gdy zagubiona Rosaura w męskim ubraniu znalazła się u wrót wieży, w której więziony był księżę. Przedstawia się Segismundowi jako dwórka księżniczki Estrelli. Widzowie wiedzą, że dziewczyna ukrywa swoją tożsamość, bo nie zna swojego ojca, a do Polski przybyła w ślad za kochankiem, który ją oszukał. Wiedzą też,

porządkiem przyrody a mikrokosmosem ludzkiego organizmu oraz – logicznie dopełniając triadę – między częściami ludzkiego ciała oraz strukturą społeczną lub wprost «ucieleśnieniem porządku politycznego»: król był metaforyczną «głową» swojego królestwa, a poszczególne stany wspólnoty, którą rządził, były postrzegane jako różne narządy ludzkiego ciała. Dla nas takie stwierdzenie jest już tylko metaforą i niczym więcej; lecz dla średniowiecza analogia była oczywista i rzeczywista, i stanowiła część struktury świata opartej na ontologicznym podobieństwie. Ta seria korespondencji jako podstawa metaforycznych ciągów argumentacyjnych, na przykład w poezji, jest powszechnie obecna w literaturach Europy Zachodniej aż do XVII wieku; wystarczy sięgnąć po dzieła Szekspira czy Calderóna, aby zobaczyć, w jakim stopniu przetrwała ich poetycka skuteczność; lecz trudno jest stwierdzić, na ile rozpoznawalny był wówczas filozoficzny fundament tej korespondencji, tak istotny wcześniej” (B.B.).

że nosi imię Rosaura. Calderón zakodował w jej imieniu opalizujący złotem obraz świetlistej jutrzeńki, podkreślając platoński wymiar relacji pary głównych bohaterów dramatu, co potwierdzają słowa wypowiedziane przez Segismunda, oszołomionego widokiem Rosaury: „No juntes el ocaso y el oriente, / huyendo al primer paso” (Calderón de la Barca, 1997: w. 1573).

Astrea (tym imieniem Rosaura przedstawia się na polskim dworze) jest nie mniej znaczące. Nawiązuje do mitu arkadyjskiego, który był silnie obecny w dworskiej kulturze baroku, przypominając o utraconym Złotym Wieku, a więc czasie, kiedy nie było wojen i zła pomiędzy ludźmi⁹. Przywołanie imienia mitologicznej bogini sprawiedliwości, która – gdy nastał Wiek Żelaza – opuściła ziemię i schroniła się na nieboskłonie w konstelacji Panny, jest kolejnym erudycyjnym elementem uruchamiającym błyskotliwą serię skojarzeń. Zauważmy na marginesie, że oba imiona dziewczyny – Rosaura i Astrea – padają ze sceny w drugim akcie wielokrotnie, wpisując się w kontekst przywołań filozoficzno-mitologicznych, czytelnych przynajmniej dla części widzów w czasach Calderóna (Baczyńska 2005: 432-433).

Obie postaci kobiece – Rosaura/Astrea i Estrella – noszą imiona nawiązujące wprost do gwiazd, co podkreśla strategię dramaturga, który w całym dramacie świadomie wprowadza w ruch konstelację skojarzeń opartych na korespondencji dwóch pojęć – kobiety i nieba – w relacji do toposu człowieka jako mikrokosmosu: „la mujer [...] un breve cielo” (Calderón de la Barca, 1997: w. 1567). Calderón sięgnął po komplement, któremu dużo wcześniej, z końcem XVI wieku, sceniczny sznyt nadał młody Lope de Vega.

Jak z tym „małym niebem” radzą sobie polscy tłumacze? W pierwszej polskiej wersji polski królewicz Władysław na pytanie Trąbeńka odpowiada:

[...] to czym zostałem nad wyraz ujęty

Są kobiety, ich układ i wdzięk niepojęty.

Czytałem w pewnej księdze, że wpośród dzieł mnóstwa

⁹ W odniesieniu do *La vida es sueño* zob. Frederick A. de Armas (1986; 2009; 2016).

Najwspanialszem jest dziełem wszechwładnego bóstwa
 Mężczyzna! Ten **świat drugi w swojej malej sferze**,
 Lecz kobieta... Kobieta! Muszę wyznać szczerze
 W liczbie jeszcze wspanialszym policzyć się może
 Jest bowiem **drugim niebem**, w swym cudnym utworze,
 I tyle go przewyższa wdziękami swojemi,
 Jak wielką jest odległość nieba od tej ziemi,
 A ta którą w tej chwili widzę przed oczyma,
 Zdaje się, że pierwszeństwo wpośród wszystkich trzyma (Calderón, 1826:
 67-68).

Leon Rudkiewicz spolszczył *La vida es sueño* na własny benefit na podstawie niemieckiej wersji dramatu Johanna Diedericha Griesa (Baczyńska, 1992). Wszystkie postaci noszą polskie imiona: Estrella jest Heleną, Rosaura – Ludomiłą. Tym samym metaforyczny kontekst historii przedstawionej na scenie został osłabiony na rzecz jej domnianego polskiego klimatu. Krytyk lwowski *Rozmaitości* donosił po premierze:

[...] tłumacz nie odpowiedział żądaniu sprawiedliwej krytyki i nie wywiązał się z zaciągniętego obowiązku tłumacza. Zbyt często zdarzająca się mierność gasiła miejsca lepiej cokolwiek oddane, wreszcie i to mu za błąd przypisać należy, że scenę do Polski wprowadził, wolno jest czasem w dzieje mało znane wmięszać zmyślenie poezyjne, ale nie godzi się do tak powszechnie widomej historii, jaką dla nas są dzieje Jagiellonowe, wtrącać zdarzenie zrodzone w mózgu obcego poety, i owszem poeta krajowy sprostować je był powinien (*Rozmaitości*, 6, 10.02.1826).

Postać Clotalda, którą zagrał sam Leon Rudkiewicz, nosi w tej wersji godne imię Zawiszy. Zachował się egzemplarz rękopiśmienny spisany na pamiątkę premiery, zatytułowany *Życie snem historyczno-fantastyczny Dramat w pięciu aktach przez Don Pedra Kalderona de la Barca napisany wierszem polskim przez Pana L. Rudkiewicza w [1]825 roku przezłożony a dnia 2[5] stycznia 1826 r. na Teatrze narodowym Lwowskim na Dochód tegoż po raz Iszy wystawiony*. W zbiorach Ossolineum znajduje się także egzemplarz teatralny,

w którym główny bohater jest Bolesławem, księciem Siedmiogrodu. Zawiera skreślenia i korekty, które pokazują, że dyrekcja teatru liczyła się z koniecznością zmiany miejsca akcji dramatu ze względów cenzuralnych¹⁰. Co ciekawe, w archiwach warszawskich zachował się zapis carskiego cenzora z 1873 roku, który wydając opinię o *Życiu snem*, stwierdzał kategorycznie, że jego zdaniem ta właśnie sztuka Calderóna nie nadaje się do wystawienia na scenie „z uwagi na sytuację wewnętrzną, nie odpowiadającą okolicznościom lokalnym” (za Secomska 1986: 582). Nie powinno więc dziwić, że przez cały wiek XIX sztuka Calderóna o polskim królewiczu nie trafiła ponownie na scenę na ziemiach polskich pod zaborami.

Dramat ukazał się drukiem w języku polskim dopiero w 1882 roku. Co symptomatyczne, autorem przekładu był jeden z przedstawicieli krakowskiej szkoły historycznej – Józef Szujski, który działalność polityczną i publicystyczną łączył z aktywnością teatralną, stąd też zapewne ciekawa argumentacja przedmowy, zbudowana na odwołaniu do polskiej historii i Szekspira:

Można sobie nałamać głowy, chcąc oznaczyć dobrze stosunek pięknego dramatu Kalderona, którego tu przekład podajemy, do Polski. „Dramat wzięty z dziejów polskich”? Broń Boże! Nic on z dziejami naszymi wspólnego nie ma, jak nie mieliśmy nigdy króla, który się nazywał Bazylili, Infantki, która by nosiła imię Estreli, ani też w sąsiedztwie Wielkiego księcia Moskwy, bliskiego krewnego królewskiego polskiego domu, który by nosił romansowe imię Astolfa.

„Dramat polski Kalderona?” I to nic. Nic tu polskiego nie ma, nic, co by przypominało choćby z daleka nasze instytucje i charakter: Król Jmość pan dziedziczny i despotyczny – grandowie połączeni z nim najściślejszym feudalnym stosunkiem. Więc chyba to jedno, że dramat dzieje się w Polsce i ma intencję być dramatem polskim. Ale ta Polska, to jak Czechy Szekspira w *Winterstale*. Stolica jej i zamek królewski stoi nad

¹⁰ O istnieniu tych egzemplarzy dowiedziałam się od prof. Floriana Śmiei, poznanego w 1989 roku w Madrycie, w siedzibie *Instituto de Libre Enseñanza*, na wykładzie prof. Gabrieli Makowieckiej; zob. Śmieja (2012: 72-73; 2018: 158-159).

morzem, hipogryfy gnieźdzą się w jej górach, a na wiosnę rozkwita w niej drzewo magnolii, pełne woni!

Nie mamy się jednak co gniewać na Kalderona: jeżeli nas nie znał, miał najlepsze chęci i najlepsze o nas wyobrażenie; król Bazyli jest wielkim uczonym, na kształt Alfonsa Kastylijskiego, królewicz Zygmunt (jedyne z polską brzmiące imię) dzielny w gruncie człowiekiem, grand Klotald reprezentuje wierne tronowi możnowładztwo, państwo samo jest wielkie i sławne. Jest to niezawodnie odbicie opinii, jaką miano na dworze Filipa IV o Polsce Zygmunta III i Władysława IV, chociaż ją późniejsze przyćmiły już klęski. Bodaj czy poeta o stosunkach W[ielkiego] Księstwa Moskiewskiego coś więcej nie wiedział (Calderón de la Barca, 1882: 3-4).

Dodajmy, że Szujski sam z powodzeniem zajmował się twórczością dramatyczną, sięgał po tematykę historyczną, bo uważał teatr za istotne narzędzie edukacji społecznej. Tłumaczył też dramaty Szekspira. Jego intencją było wprowadzenie *La vida es sueño* na scenę. Nie było mu to dane, bo zmarł w zaledwie parę miesięcy po ukazaniu się dramatu *Życie snem* drukiem:

O tłumaczeniu, będącem owocem chwil, gdy zdrowie cięższą nie pozwalało mi się zająć pracą, niewiele mam do powiedzenia. [...] Tłumaczyłem nie bez nadziei, że przy siłach dramatycznych, jakie w Krakowie i Warszawie mamy, przyjdzie może kiedy do zbogacenia repertuaru tą piękną produkcją dramatyczną. Grają *Życie snem* w Wiedniu i Berlinie. Sekret powodzenia przy długich tyradach, które tylko z wielkim umiarkowaniem obcinać należy, polega na zapanowaniu nad tekstem i gorącej a rozumnej deklamacji. Za suflerem – nie warto grać Kalderona (Calderón de la Barca, 1882: 14).

W interesującym nas fragmencie tłumacz pomija epitet *breve* (mały), nie wahając się użyć neologizmu „zwierciedlić”, aby dodać patosu wypowiedzi Segismunda (Zygmunta):

Mówią, że w szacie prostaczej
Mężczyzny świat się odbija,
 Lecz czyjaż postać, o! czyja
 Zwierciedli niebios błękity,

Jeśli nie postać kobiety?

Jeżeli tamta jest ziemi

Ta niebios bywa odbiciem,

Wyższa więc, bo ziemskim tamta,

Niebieskim ta żyje życiem.

O ta na przykład! (Calderón de la Barca, 1882: 73-74).

Na marginesie tego przekładu nasuwa się pytanie, czy aby własna historia rodzinna nie wpłynęła na zainteresowanie Józefa Szujskiego dramatem Calderóna. Nosił panięskie nazwisko matki, Karoliny Szujskiej, bo był dzieckiem nieślubnym, synem Edwarda Langiego, który po upadku powstania listopadowego, przed opuszczeniem kraju, ukrywał się w majątku Szujskich. Z przekazów wiadomo, że ten fakt stanowił dla Józefa Szujskiego dotkliwą traumę.

Co ciekawe, podobna biograficzna okoliczność związana jest z kolejnym chronologicznie polskim przekładem *La vida es sueño*, którego autorką jest Barbara Zan, starsza siostra Kazimierzy Iłakowiczówny. Obie były nieślubnymi córkami Barbary Iłakowiczówny i żonatego mężczyzny, wileńskiego adwokata Klemensa Zana. Barbara używała nazwiska ojca jako pseudonimu literackiego. Kazimiera kamuflowała niemal do końca życia rzeczywisty związek pokrewieństwa łączący ją z Barbarą. Siostry zostały rozdzielone po przedwczesnej śmierci matki. Tożsamość ojca, który zginął w tajemniczych okolicznościach, poznały jako nastolatki. Barbara, po mężu Czerwijowska, była utalentowaną poetką, co potwierdza zachowany w maszynopisie przekład *La vida es sueño*.

Barbara Zan jako pierwsza zdecydowała się zachować oryginalne, hiszpańskie brzmienie imienia głównego bohatera oraz pełną wersję tytułu – *Życie jest snem*. W interesującym nas fragmencie Segismundo w odpowiedzi na pytanie *gracioso* Trąby oświadcza:

Lecz jedna rzecz mój podziw wznieca

Na świecie tym: to piękność jest kobieca

Czytałem w księgach, co mi wpadły w ręce,

Że bóg moc swoją skupił, w twórczej męce,

W mężczyźnie – co jakby małym światem,

Lecz nie miej mię za Apostatę,
 Gdy powiem – że **w kobiecie, małem niebie**.
 A wcale jej nie przypoehlebie:
 Bo tak nas przeszła w kras swych diademie,
 Jako niebiosa – smutną ziemię.
 Na przykład ta – smuklejsza jest od palmy (Calderón de la Barca, 1927:
 38).

Tylko w tym przekładzie odnajdujemy obecną w hiszpańskim pierwowzorze zleksykalizowaną antynomię: „mały świat” (mężczyzna) przeciwstawiony został „małemu niebu” (kobiecie). Fraza „Bo tak nas przeszła [kobieta] w kras swych diademie” pokazuje upodobanie tłumaczki do młodopolskiej ekspresji. Wypada wspomnieć, że Barbara Czerwijowska została sportretowana przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w *622 upadkach Bunga* właśnie jako poetka – Eulalia Gagulin.

Przekład Barbary Zan zachował się w sześciu maszynowych odpisach w Bibliotece i Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego, gdzie datowany jest na rok 1927, co wskazywałoby, że planowano premierę, do której nie doszło¹¹ (Baczyńska, 2008; 2020: 231-233). *La vida es sueño* (jako *Życie snem*) ponownie trafia na scenę dziesięć lat później we Lwowie, w przekładzie Edwarda Boyégo, w teatrze kierowanym przez Wilama Horzycę. W kolejnym roku Horzyca tę samą insceniżację wprowadził do repertuaru Teatru Narodowego w Warszawie, co Antoni Słonimski skwitował słowami: „Horzyca dobrze się zasłużył scenie polskiej wystawiając *Życie snem*” (Słonimski, 1959: II, 381).

Edward Boyé, romanista i znakomity znawca kultury hiszpańskiej, wywiązał się z zadania w sposób poprawny, lecz jego tłumaczeniu brakuje oryginalności poetyckiej, jaką tchnie przekład Barbary Zan:

[...] jedno jest, co podziwem,
 Zachwytem oraz wzruszeniem napęlić mnie będzie wciąż żywem:
 Tą rzeczą jest wdzięk niewieści.

¹¹ Fragment przekładu (Calderón de la Barca, 1927) ukazał się na łamach czasopisma *Mysł Narodowa* w numerze datowanym na 15 lipca 1927.

W jednej z ksiąg moich znalazłem przypowieść podobnej treści:

Że Stwórcę najwięcej troski

Kosztował **mąż, co swym kształtem skrót świata przedstawia boski.**

Jednakże dziś mi się zdaje,

Że niebios obrazem kobiety, nadziemskie wnosząca raje

W doczesność, **ograniczoną sferami ziemskiego bytu.**

Różne to zatem piękności, jak ziemi i nieba błękitu,

Ot! Spójrzmy na tę przypadkiem...¹² (Calderón de la Barca, 2003: 66).

Podczas gdy przekład Boyégo gubi się w wielosłowniu, wymuszonym strukturą metryczną, w przemyślany sposób zaradził wyzwaniu Jarosław Marek Rymkiewicz, sięgając po wiersz wolny bezrymowy, co pozwoliło mu w sposób swobodny zestawić nie tylko oba znaczenia słowa *hombre* (człowiek i mężczyzna), lecz także przywołać termin „mikrokosmos”, na bazie którego powstała obecna w hiszpańskim dramacie metafora, przeciwstawiająca „mały świat” (mężczyznę) „małemu niebu” (kobiecie):

i co

mogło mnie tu zdziwić

może tylko piękno tych kobiet

uczono mnie

tam

w wieży

wśród moich zwierząt

że najpiękniejszym dziełem Boga

jest człowiek

mężczyzna

jest modelem świata

mikrokosmosem

ale czy kobieta nie jest

modelem nieba

czy nie jest piękniejsza niż mężczyzna

¹² Tekst dramatu ukazał się drukiem w serii II Biblioteki Narodowej ze wstępem i komentarzem Marii Strzałkowej (Calderón de la Barca, 1956).

przecież zeszła z nieba
na ziemię
popatrz
choćby ta
czy nie jest piękna (Calderón de la Barca, 1971: 80).

Jako jeden z pierwszych te słowa wypowiedział Gustaw Holoubek ze sceny Teatru Dramatycznego w Warszawie 7 czerwca 1969 roku, Rosaurę grała Magdalena Zawadzka, którą publiczność mogła w tym samym czasie zobaczyć w roli energicznej Basi Jeziorkowskiej, czyli „małego hajduczka”, w filmie *Pan Wołodyjowski*, (premiera odbyła się 28 marca 1969 roku).

Cytowany fragment jest doskonałą ilustracją zasady imitacji, którą kierował się Jarosław Marek Rymkiewicz, poeta, krytyk i badacz literatury, znawca polskiego romantyzmu żywo zainteresowany utrzymaniem ciągłości dziedzictwa baroku europejskiego, czego wyrazem są jego spolszczenia dramatów Calderóna:

Jeśli zobaczymy w Calderonie pisarza obecnego dla nas tu i teraz, księżę Segismundo powinien mówić językiem wieku siedemnastego, który byłby jednocześnie językiem naszej epoki. I na tym właśnie – na uczynieniu języka minionego językiem naszego „wiecznego teraz” – polega imitacja. Lub ściślej: na potraktowaniu języka czasu minionego jako języka naszego wspólnego – wspólnego nam i Calderónowi – „teraz” (Calderón de la Barca, 1971: 10-11).

Na kolejną polską wersję dramatu trzeba było poczekać niemal pół wieku. Powstała na zamówienie Teatru Współczesnego w Szczecinie, gdzie Wojtek Klemm wystawił dramat *Życie to sen* Calderóna w przekładzie i adaptacji Marty Eloy Cichockiej w 2013 roku. Na łamach krakowskiego *Przekładańca* Cichocka tak opisała okoliczności powstania tłumaczenia:

Fakt powstania nowego tłumaczenia Calderóna wywołał zrozumiałe poruszenie zarówno w środowisku teatralnym, jak i kręgach iberystycznych. Jeszcze przed premierą pytano mnie o to, na ile nowy przekład

ma twórczy charakter, a na ile pozostaje bliski oryginałowi. Na ile *Życie to sen* to efekt działań Marty Eloy Cichockiej, nie tylko iberystki i tłumaczki, ale także poetki? [...] Odpowiadałam grzecznie, że współczesne przekładoznawstwo raczej odrzuca pojęcie „wierności” tłumaczenia. Po pierwsze nie jest to pojęcie naukowe, bo jest nacechowane emocjonalnie i genderowo [...]. Po drugie nie bardzo wiadomo, komu i czemu tę „wierność” zachować. Intencji autora? Wymowie utworu? Doborowi słów? Kunsztowi wersyfikacji? Obecnie mówi się raczej o funkcjonalności tłumaczenia, postulując odczytanie potencjalnych funkcji oryginału i jak najpełniejsze oddanie ich w przekładzie. W przypadku Calderóna mamy do czynienia z utworem dramatycznym, który – przetłumaczony z XVII wieku na wiek XXI – powinien funkcjonować na scenie tak samo płynnie, jak oryginał, budząc emocje i reakcje publiczności, mimo radykalnie odmiennego kontekstu historycznego i kulturowego. Stąd, z jednej strony, świadoma decyzja o unikaniu wszelkiej archaizacji przekładanego tekstu, a z drugiej strony podkreślanie komizmu sytuacyjnego, kontrastującego z tonem wysokim (Cichocka, 2015: 190-191).

W spolszczeniu Marty Eloy Cichockiej nie odnajdziemy pięknej metafory, porównującej kobietę do nieba:

Klarin Ciekawe, co ci się najbardziej spodobało z tego,
 co dziś zobaczyłeś?

Zygmunt Właściwie nic mnie nie zaskoczyło.
 Wszystko było zgodne z moimi przewidywaniami.
 Ale jeśli coś na tym świecie naprawdę mi się podoba, to uroda
 kobiet.

 Zwłaszcza tej, która właśnie nadchodzi¹³ (Cichocka, 2013: 34-35).

Tłumaczka postawiła bowiem na funkcjonalność teatralną. Sama przyznała, że objętość tekstu polskiego w wersji, która była podstawą pracy zespołu pod kierunkiem Wojtka Klemma, była szacunkowo o 30% krótsza od oryginału (Cichocka, 2015: 195). Nowy przekład został doceniony przez aktorów i widzów szczecińskiej realizacji. Jacek

¹³ Na podstawie tekstu udostępnionego przez autorkę przekładu, Martę Eloy Cichocką.

Wakar pisał na łamach *Teatru*: „staranny, zatrzymujący się w pół drogi między uwspółcześnieniem a dotrzymaniem wierności melodii frazy Calderóna. Dla aktorów funkcjonalny, a więc udany” (Wakar, 2013). Zastanawia jednak najwyraźniej świadome pominięcie rozbudowanego komplementu adresowanego do kobiet, także tych zgromadzonych na widowni. Czyżby tłumaczka chciała uniknąć emocji nacechowanych genderowo (Cichocka, 2015: 190)?

Tomasz Jękot, autor najnowszej polskiej wersji *La vida es sueño*, w sposób oszczędny, ale teatralnie bardzo skuteczny operuje powtórzeniami, które pozwalają mu utrzymać wysublimowanie pochwały adresowanej do żeńskiej części publiczności i Rosaury:

jedynie kobiety dziwią
w moim świecie myślałem
że to mężczyzna
jest odbiciem całej ziemi
a to kobieta
niesie w sobie świat
i odbija w sobie niebo

tak jak ta tutaj¹⁴ (Calderón de la Barca, 2021: 35).

W pełni zgadzam się z Magdaleną Fizgał-Janikowską, która w recenzji opublikowanej w portalu *teatralny.pl* 10 grudnia 2021 roku, czyli dokładnie trzy miesiące po premierze, pisze:

Nowe tłumaczenie Tomasza Jękota brzmi współcześnie i bezpretensjonalnie, pozbawione jest także poetyckości charakterystycznej dla poprzednich przekładów. Aktorzy dobrze odnajdują się w tych krótszych, bardziej skondensowanych i komunikatywnych frazach, których spora część skierowana jest bezpośrednio do widzów (Fizgał-Janikowska, 2021).

Śląska teatrolożka – w odróżnieniu od dyżurnych krytyków warszawskich – trafnie odczytała intencje twórców spektaklu, który zbliża się swoją konwencją do popularnej w hiszpańskim teatrze barokowym

¹⁴ Na podstawie tekstu udostępnionego przez autora przekładu, Tomasza Jękota.

formy *comedia burlesca*, którą Calderón także z upodobaniem uprawiał. Nie brakowało mu bowiem poczucia ironicznego dystansu wobec własnej twórczości:

Jeśli *Życie jest snem* Pedra Calderóna de la Barki potraktować jako głębocki, filozoficzny traktat, to spektakl Pawła Świątko w Teatrze IMKA jest jego zamierzoną trawestacją. Żartobliwy, momentami wręcz kpiarski ton dostrzegamy nie tylko w formie przedstawienia, ale także w wyeksponowanej przygodności kategorii takich jak wolność czy władza. Spektakl Świątko, grany na warszawskim Bemowie, w siedzibie Teatru IMKA, podejmuje grę nie tylko z wielkimi tematami, jakie niesie z sobą dramat Calderóna, ale także z samym miejscem wystawienia. Warto zaznaczyć, że podróż do nowej siedziby teatru, usytuowanej na obrzeżach miasta, sama w sobie stanowić może rodzaj „mitycznej wędrówki”, szczególnie dla widzów niezmotoryzowanych. Wspominam o tym fackie, ponieważ mam wrażenie, że Paweł Świątko w swej inscenizacji jednego z najważniejszych utworów Calderóna od początku podkreśla właśnie swoją „egzotykę” sceny przy ulicy Kocjana, czyniąc z niej metaforę odległej, surrealistycznej Polski, w której rozgrywa się akcja dramatu (ibidem).

W tłumaczeniu Tomasza Jękota piękna fraza „kobieta / niesie w sobie świat / i odbija w sobie niebo / tak jak ta tutaj” przynosi współczesny ekwiwalent rozbudowanej metafory pierwowzoru – wyszukanego komplementu, w którym zestawiony został mikrokosmos mężczyzny z „małym niebem” kobiety¹⁵.

La vida es sueño stanowi wyjątkową summę znaczeń symbolicznych swojej epoki. Łańcuchy intertekstualnych nawiązań stanowiły, stanowią i będą stanowić nie lada wyzwanie dla tłumaczy, ale nie dla twórców teatru, co dobitnie pokazuje ostatnia realizacja *Życia jest snem*, której artystyczne i finansowe ryzyko wziął na siebie prywatny Teatr IMKA prowadzony przez Tomasza Karolaka. Wiem, że Calderónowi to przedstawienie na pewno by się spodobało, bo sam popełnił niejedną taką ekstrawagancję.

¹⁵ Por. Francisco Rico (1970: 243): „el refinado piropo que contrasta el microcosmos del hombre y el «pequeño cielo» de la mujer”.

Seria tłumaczeniowa, jaką tworzą polskie wersje *La vida es sueño*, pokazuje dobitnie, jak wszechstronnie teatralny jest to tekst i potwierdza słowa hiszpańskiego filozofa Antonia Regalado, który w swoim wielkim dziele *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* napisał wprost, że właśnie w *La vida es sueño* odnajdujemy „prawie wszystkich «calderonów»: ateistę, katolika, sceptyka, buntownika, konformistę, deterministę, stoika, pelagianistę, manichejczyka a nawet «calderona» kantystę, który ustanawia imperatyw kategoryczny” (Regalado, 1995: I, 179). Co ciekawe, niemal w tym samym czasie w Polsce na łamach *Rzeczpospolitej* ukazał się felieton Wojciecha Sadurskiego (1996) zatytułowany *Calderón też był postmodernistą*. Pół wieku wcześniej, tuż po drugiej wojnie światowej, wielki polski twórca teatralny Wilam Horzyca podczas przygotowywania premiery *Życia snem* na scenie Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu napisał bardzo przenikliwą refleksję na temat dramaturgii Calderóna, którą zatytułował *Hiszpania, barok i Hamlet*; opatrzona jego inicjałami, znalazła się w programie teatralnym¹⁶.

[Zygmunt] stanął na tym samym fatalnym rozdrożu pomiędzy zaprzeczeniem i snem, gdzie stanął też równocześnie nieznanemu mu twórcy *Hamleta*, którego męstwo i rzetelność polega przede wszystkim na tym, że woli śmierć niż spojrzeń w skłamanie niebo, niż życie w wiecznym monologu. [...] Na dnie jednak jednej i drugiej postawy żyło nieprzemienne poczucie, że „świat wyszedł z normy”, że „coś się psuje w państwie duńskim”, a nawet, że się na dobre popsulo. Świat nie może być pretekstem dla poety. To raczej poeta musi być pretekstem dla świata. I w gruncie rzeczy sens moralny czy ideowy *Życia snem* w tym się zamyka, zbyt bowiem wielkim był Calderon poeta, zbyt głęboko związany z chrześcijańską kulturą Europy [...]. Oto świat zmienił się w sen, czy mamy prawo myśleć o nim jako o śnie? Czy mamy prawo żyć jakby wszystko „wyszło z łańcuchów”, a całe istnienie było jedynie szaleństwem, „złudzeniem tłem”, jak mówi calderonowski król polski? Fatalność dziejowa tej

¹⁶ *Życie snem* w dniu 4 października 1947 roku otworzyło trzeci powojenny sezon Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu (Baczyńska, 2000: 212-217), zob. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/12035/zycie-snem>, 10.01.2022.

epoki polegała na tym właśnie, że takie można było stawiać pytania. [...] Tylko barok tak mógł myśleć i tak też rzeczywiście myślał. Właściwie *cogito ergo sum*. I temu myśleniu umiał Calderon mężnie i z niezawodną wnikliwością wielkiego poety spojrzeć w twarz (Horzyca, 1969: 66-67).

Calderonowski Segismundo jest biegły w ćwiczeniu medytacji, która pozwoli mu osiągnąć stoicki ideał wewnętrznej spójności, czyli – cytując Pierre’a Hadota, znakomitego znawcę filozofii starożytnej – „stara się «prowadzić myśli po porządku» i osiągnąć w ten sposób całkowite przekształcenie swojego widzenia świata, swojego stanu wewnętrznego, a także swojego zewnętrznego zachowania” (Hadot, 2019: 29). Jak pisze Hadot: „Ćwiczeniu myśli muszą towarzyszyć wyobrażenia i wrażliwość. Należy do tego zaprząć wszystkie środki psychagogiczne retoryki, wszelką amplifikację” (Hadot, 2019: 27). Tę funkcję pełnił sylogizm, który pozwolił Calderónowi – w ślad za Lope de Vegą – komplementować obecne na przedstawieniu w hiszpańskim *corral de comedias*¹⁷ kobiety, porównując je do „małego nieba” – „un breve cielo” (Calderón, 1997: w. 1567).

Bibliografia

- ARMAS, F. A. de (1986). *The Return of Astraea: An astral-imperial myth in Calderón*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- ARMAS, F. A. de (2009), „Papeles de zafiro: signos político-mitológicos en *La vida es sueño*”, *Anuario calderoniano*, 2, s. 75-96.
- ARMAS, F. A. de (2016), *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, G. Gómez Sánchez-Ferrer (red.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid–Frankfurt am Main.
- ASZYK, U. (2005), *Corrale de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- BACZYŃSKA, B. (1992), „El estreno polaco de *La vida es sueño* de Calderón (Lwów 1826)”, w: Sawicki, P., Sławomirski, J. (red.), *Estudios Hispánicos II. Actas del Segundo Simposio de Hispanistas Polacos*

¹⁷ O *corral de comedias*, czyli „publicznych i stałych teatrach” w Hiszpanii czasów Lopego de Vega i Calderóna de la Barca zob. U. Aszyk (2005).

- celebrado en Wrocław y Karpacz del 24 al 27 de septiembre de 1990*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 349-364.
- BACZYŃSKA, B. (2000), „Calderón na scenie toruńskiej”, w: Skuczyński, J. (red.), *80 lat teatru w Toruniu, 1920-2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 206-219.
- BACZYŃSKA, B. (2005), *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- BACZYŃSKA, B. (2008), „*La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y su recepción teatral: una olvidada traducción polaca”, w: Wilk-Racięska, J., Lyszczyna, J. (red.), *Encuentros, vol. II: Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, Katowice, s. 50-63.
- BACZYŃSKA, B. (2015), „En busca de una nueva versatilidad de *La vida es sueño* de Calderón en el siglo XXI. El drama áureo español en el contexto de los *performances studies*”, w: Aszyk, U., Kumor, K., Piłat-Zuzankiewicz, M. (red.), *El teatro español como objeto de estudio a comienzos del siglo XXI*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia, s. 259-284.
- BACZYŃSKA, B. (2020), „En busca del príncipe polaco calderoniano. Las traducciones de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la presencia del teatro clásico español en Polonia”, w: Demtattè, C., Maggi, E., Presotto, M. (red.), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, Edizioni Ca'Foscari, Firenze.
- BACZYŃSKA, B. (2021), „Clorilene, su hijo Segismundo y otros príncipes y princesas polacos en el teatro áureo español en torno al año 1634: Pedro Calderón de la Barca, Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla con Lope de Vega al fondo”, *Hipogrifo*, 9 (1), s. 467-485, <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.28>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1826), *Życie snem historyczno-fantastyczny Dramat w pięciu aktach przez Don Pedra Kalderona de la Barca napisany wierszem polskim przez Pana L. Rudkiewicza w [1]825 roku przełożony a dnia 2[5] stycznia 1826 r. na Teatrze narodowym Lwowskim na Dochód tegoż po raz Iszy wystawiony*, rękopis, Biblioteka Zakładu im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. 11427 II.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1882), *Życie snem. Dramat Kalderona dziejący się w Polsce*, przekład J. Szujski, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1927), *Życie jest snem*, przekład B. Zan, maszynopis, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, sygn. 2466.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1956), *Życie snem*, przełożył E. Boyé, wstępem i komentarzem opatrzyła M. Strzałkowa, BN II 102, Ossolineum, Wrocław.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1971), *Życie jest snem*, imitował J. M. Rymkiewicz, PIW, Warszawa.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1997), *La vida es sueño*, red. E. Rodríguez Cuadros, Espasa-Calpe, Madrid.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2003), *Życie snem. Księżę Niezłomny*, przełożyli E. Boyé, J. Słowacki, opracowała B. Baczyńska, BN II 249, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2013), *Życie to sen*, przekład i adaptacja M. E. Cichocka, tekst udostępniony przez autorkę przekładu.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2021), *Życie jest snem*, tłumaczenie i opracowanie tekstu T. Jękot, tekst udostępniony przez autora przekładu.
- CICHOCKA, M. E. (2015), „*Życie to sen: Calderón w nowej odsłonie*”, *Przekładaniec*, 31, s. 182-200, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.15.028.4957>.
- FIZGAŁ-JANIKOWSKA, M. (2021), „*Sen o władzy*”, *teatralny.pl*, [on-line] <https://teatralny.pl/artykuly/autor/magdalena-figzal-janikowska,229.html>, 10.01.2022.
- FUCILLA, J. (1963), „*Un mundo breve and un breve cielo (Calderón: La vida es sueño, Act II, 1565 and 1567)*”, *Romance Notes*, 5(1), s. 53-54, [on-line] <http://www.jstor.org/stable/43800171>, 10.01.2022.
- GULDA, P. (2021), *Gulda poleca: Życie jest snem*, [on-line] <https://www.instagram.com/guldapoleca/?hl=pl>, 12.09.2021.
- HORZYCA, W. (1969), *O dramacie*, wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, wyboru dokonali L. Kuchtówna i K. Puzyna, WAiF, Warszawa.
- OLESA SIMÓ, J. (ed.) (2011-2022), *ArteLope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, València, [on-line] <https://artelope.uv.es/>, 10.01.2022.

- PRING-MILL, R. (2006), *El microcosmos lullia*, Editorial Moll, Palma (Mallorca).
- REGALADO, A. (1995), *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona.
- RICO, F. (1970), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, Madrid.
- RYMKIEWICZ, J. M. (1970), „Co to jest imitacja”, w: Calderón de la Barca, P. (1971), *Życie jest snem*, PIW, Warszawa, s. 5-12.
- SADURSKI, W. (1996), „Calderon też był postmodernistą”, *Rzeczpospolita*, 65 (16 marca 1996), s. 16.
- SECOMSKA, H. (1986), „Wielki repertuar w aktach Warszawskiego Komitetu Cenzury (1873-1907)”, *Pamiętnik Teatralny*, XXXV, s. 581-600.
- SKRZYDELSKI, P., MOROZ, J. (2021), „Wtopa w ciemnościach. O premierze *Życie jest snem* Teatru Imka”, *Raptularz e-teatru*, 25.09.2021, [on-line] <https://e-teatr.pl/wtopa-w-ciemnosciach-16639>, 15.01.2022.
- SŁONIMSKI, A. (1959), *Gwałt na Melpomenie*, Czytelnik, Warszawa.
- ŚMIEJA, F. (2012), *Zapiski o świecie*, oprac. J. Pasterska, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- ŚMIEJA, F. (2018), *Delta czasu*, Biblioteka Śląska, Katowice.
- TRĘBNICKI, R. (2021), „widz_trebicki(nie)poleca: *Życie jest snem*”, *Teatr dla Wszystkich on line*, [on-line] https://teatrdlawszystkich.eu/widz_trebickinipoleca-zycie-jest-snem/, 15.01.2022.
- TUROWSKI, R. (2021), „*Życie snem*”, <https://www.rafalturow.ski/teatr/teatr-imka>, [on-line] 15.01.2022.
- WAKAR, J. (2013), „Pułapka snu”, *Teatr*, 5, [on-line] <https://teatr-pismo.pl/4487-pulapka-snu/>, 15.01.2022.