

STUDIA IBERYSTYCZNE

**Księga Pamiątkowa dedykowana
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

STUDIA IBERYSTYCZNE
nr 8

Redakcja pisma „Studia Iberystyczne”

Anna Sawicka (redaktor naczelny i sekcja katalońska)

Maria Filipowicz-Rudek (sekcja galicyjska)

Anna Rzepka (sekcja portugalska)

Ewa Nawrocka (sekcja iberoamerykańska)

Rosanna Krzyszkowska-Pawlik (sekretarz redakcji)

ZROZUMIEĆ JĘZYK, PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

**Księga Pamiątkowa dedykowana
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

Pod redakcją:
Marii Filipowicz-Rudek,
Małgorzaty Jędrusiak,
Agaty Komorowskiej



Księgarnia Akademicka
Kraków 2009

Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzenci:

dr hab. Beata Baczyńska (prof. UW)
 dr hab. Anna Bochnak (prof. UJ)
 dr hab. Jerzy Brzozowski (prof. UJ)
 dr hab. Jadwiga Miszańska (prof. UJ)
 prof. dr hab. Stanisław Widlak

Konsultacja językowa:

R. Sergio Balches Arenas
 Karolina Farrel
 Xavier Farré Vidal
 Justyna Mętrak

Korekta: Ewa Popielarz, Anna Wawrzyniak
 Skład i łamanie: Małgorzata Manterys-Rachwał
 Projekt okładki: Marzena Blecharczyk

Publikacja dofinansowana przez
 Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-015-5

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
 tel./faks: 12 431-27-43, 12 663-11-67
 e-mail: akademicka@akademicka.pl
 Księgarnia internetowa:
 www.akademicka.pl

Spis treści

Anna Sawicka: Zrozumieć język – przetłumaczyć świat – zrozumieć świat	7
Maria Filipowicz-Rudek: Kalendarium życia. O nieustającym dialogu między Don Kichotem a Sancho Panzą	13
Przegląd ważniejszych publikacji Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej	23
Piotr Sawicki: Trzydzieści lat, parę chwil – nie tylko w Krakowie. Głos do portretu Jadwigi	29
Olgierda Furmanek, Hanna Połomska: Z panią Jadwigą po przygodę	39

ZROZUMIEĆ JĘZYK

Beata Brzozowska-Zburzyńska: Przegląd niektórych hiszpańskich przymków przestrzennych	57
Monika Głowicka: Koncept liczbowy w polskich i hiszpańskich związkach frazeologicznych	75
Danuta Piekarz: L'uso di forme di cortesia in italiano e in polacco – approccio contrastivo	93
Ewa Stala: Hiszpański Buenos Aires w kontekście historyczno-kulturowym	103
Andrzej Zieliński: El concepto de <i>perífrasis verbal</i> : su origen y datos historiográficos	111
Małgorzata Jędrusiak: <i>Operacje</i> Zeno Vendlera a „rezultatywność” w języku hiszpańskim	121
Agata Komorowska: Concepto de emisor y la deixis de persona en los textos periodísticos	133

PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

Danuta Kucała: Różne spojrzenia na autonomię przekładu	149
Tadeusz Szczerbowski: O przekładzie kreatywnym (malajski pantun)	161

Anna Bednarczyk: <i>Sonety krymskie</i> po rosyjsku – kilka uwag o przekładach romantycznych i współczesnych	173
Piotr Sawicki: Zagadka „fujarki ze srebra”. <i>Pieśni hiszpańskie</i> Edwarda Porębowicza – od spolszczenia do oryginału	189
Urszula Aszyk: En torno a la recepción crítica e intentos de traducción del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega en Polonia	217
Jerzy Achmatowicz: Maternidad, cantos y flores... (algunos aspectos sobre traducción del <i>Nican Mopohua</i> , la principal fuente de estudios del fenómeno guadalupano en México)	233
Tomasz Pindel: Tłumacz i jego błędy, czyli o krytyce przekładu w prasie	253
Marzena Chrobak: Bracia Malinche, czyli o tym, jak Fortuna sprzyja śmiałym tłumaczom. Szkice	265
Xavier Farré Vidal: <i>Los inmigrados</i> de Lojze Kovačič en la traducción al español	275
Maja Koszarska: „Wiedźmin” czy <i>brujo</i> ? Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów	287
Olgierda Furmanek: Usefulness of the backtranslation process in poetry translation	301
Olgierda Furmanek: Entrevista con Ana María Fagundo	319
Sabina Deditius: Świat Wysp Kanaryjskich oczami Alonso Quesady na przykładzie tłumaczenia na polski opowiadań ze zbioru <i>Kanaryjczyk</i>	333
Urszula Dąmbska-Prokop: Uwagi o tłumaczeniu dokumentów	343
Katarzyna Kruk-Junger: Czy wystarczy rozumieć, by tłumaczyć? Czyli w poszukiwaniu idealnego tłumacza ustnego	355
Ubaldo Cerezo Rubio: El Traductor Jurado de polaco en España. Aspectos cuantitativos	365

ZROZUMIEĆ ŚWIAT

Maria Falska: Struktura czasowa w komedii Jaime Saloma <i>El baúl de los disfraces</i> (<i>Kufer z kostiumami</i>) i jej możliwe źródło inspiracji	397
Nina Pluta: Los interpretadores o sobre cómo enfocan la realidad los protagonistas de la narrativa pseudo-criminal hispanoamericana	409
Olga Glondys: La Polonia cercana e idealizada de los exiliados republicanos catalanes	423
Maria Filipowicz-Rudek, Hubert Hładij: Na wozie Maragaty	437

Maria Falska
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Struktura czasowa w komedii Jaime Saloma ***El baúl de los disfraces (Kufer z kostiumami)*** **i jej możliwe źródło inspiracji**

Słowa kluczowe: teatr hiszpański, XX wiek, Jaime Salom, struktura czasu dramatycznego.

Abstract:

The subject of the present paper is an analysis of the dramatic time structure in the comedy *El baúl de los disfraces* by Jaime Salom. There are three time levels in the play: the current real time, the real time of the past events and the unreal time where these levels intermingle. The chronological order of the plot world differs from that of the past events occurring at the scenic time. The technique employed by the author exhibits substantial parallels with a work entitled *L'Inconnue d'Arras* by a French playwright Armand Salacrou.

Keywords: Spanish theatre, 20th century, Jaime Salom, dramatic time structure.

Resumen:

El tema del presente análisis versa acerca de la estructura del tiempo escénico en la comedia *El baúl de los disfraces*, de Jaime Salom. En la obra hay tres niveles temporales: real-actual, real-pasado y el tiempo irreal, relacionados de manera intrínseca con el resto de niveles. El orden cronológico del

mundo representado en la obra es diferente al orden de los acontecimientos del pasado representados en el tiempo escénico. Las técnicas utilizadas por el autor tienen una relación evidente con la obra *L'Inconnue d'Arras* del dramaturgo francés Armand Salacrou.

Palabras clave: teatro español del siglo XX, Jaime Salom, estructura del tiempo escénico.

Utwór dramatyczny z istoty swej natury zawiera w sobie potencjalny wymiar czasoprzestrzenny, który w pełni realizuje się w trakcie przedstawienia scenicznego. Czas (podobnie jak i przestrzeń) stanowią jeden z zasadniczych elementów świata dramatycznego.

Współcześni teoretycy teatru (Patrice Pavis, Anne Übersfeld) rozróżniają czas teatralny, sceniczny i dramatyczny. Czas sceniczny to czas bezpośrednio przeżywany przez widza, czas realizującego się spektaklu. Czas dramatyczny (pozasceniczny) obejmuje zdarzeniowość przedstawioną na scenie, a także tę, którą widz/czytelnik rekonstruuje na podstawie danych zawartych w dialogu. Czas teatralny wreszcie, zdefiniowany przez Anne Übersfeld¹, jest „nie tylko pewną częstką wyrwaną z czasu przeżywanego, ale także czasem przedstawionym, odbiciem diachronii w obrębie fikcji teatralnej; i można by go zdefiniować jako relację między czasem rzeczywistym przedstawienia, przeżywanym przez widza i czasem fikcji”.

Analizując struktury narracyjne, Gérard Genette posługuje się terminem anachronii dla określenia „różnych form rozbieżności między porządkiem historii i opowiadającego ją dyskursu” i proponuje „porównanie porządku ustawienia zdarzeń lub jednostek czasowych w dyskursie narracyjnym z porządkiem ich następstwa w obrębie historii przedstawionej”².

¹ „(...) le temps du théâtre n'est pas seulement une portion arrachée au temps vécu, il est aussi un tems représenté, l'image de la diachronie dans la fiction théâtrale; et l'on pourrait définir le temps théâtral comme le rapport entre le temps réel de la représentation, durée vécue par le spectateur et le temps fictionnel” [Übersfeld, 1981: 239] (wszystkie tłumaczenia na język polski – własne).

² „(...) les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit”; „(...) confronter l'ordre de disposition des événements ou segments tem-

Analogicznie do czasu narracyjnego czas dramatyczny posiada podwójną modalność, wyrażającą się w opozycji porządku chronologicznego świata fabuły do porządku jego przedstawienia przez intrygę. Chodzi o to, jak pisze Pavis, „(...) w jaki sposób intryga organizuje – dokonuje wyboru, ustawia – materiał fabuły, jaki proponuje montaż czasowy określonych elementów”³.

O ile rozbieżność między porządkiem chronologicznym historii i dyskursu w utworze narracyjnym jest zabiegiem artystycznym stosowanym od czasów starożytnych, o tyle porządek czasu zdarzeniowego fabuły w utworze dramatycznym, aż do czasów współczesnych, zasadniczo nie różnił się od porządku jego przywołania w czasie scenicznym.

Pierwsze eksperymenty ze strukturą czasową utworu dramatycznego miały miejsce w latach 30. XX wieku. Wydaje się, że pierwszym dramaturgiem, który wprowadził w swoich utworach modyfikację chronologii, był francuski autor Armand Salacrou. W posłowniu do kolejnego wydania swojego dramatu *L'Inconnue d'Arras* (Nieznajoma z Arras) z roku 1967 pisze on, że lektura *Lorda Jima* Josepha Conrada nasunęła mu myśl o wprowadzeniu odmiennego porządku czasowego również w utworze teatralnym, którą to technikę zastosował naprzód w dramacie *Les Frénétiques* w formie prostej retrospekcji, a następnie w sposób bardziej dojrzały w *L'Inconnue d'Arras*, pisanej od 1930 roku⁴. W dalszej części swoich rozważań stwierdza Salacrou, iż posłużył się tą techniką jako pierwszy, wyprzedzając późniejsze eksperymenty kinematograficzne filmowców amerykańskich.

Dramat *L'Inconnue d'Arras* przez nowatorstwo swojej struktury czasowej oddziałał niewątpliwie na współczesną mu twórczość

poels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire (...)” [Genette, 1972: 78-79].

³ „(...) la manière dont l'intrigue organise – choisit et dispose – les matériaux de la fable, comment elle propose un montage temporel de certains éléments” [Pavis, 2002: 350].

⁴ „C'est en lisant *Lord Jim* de Conrad, songeant vers 1927 à je ne sais plus quelle pièce, que je me demandai si la chronologie théâtrale ne pourrait pas, elle aussi, être bousculée” [Salacrou, 1968: 190].

dramatyczną, nie tylko francuską. Z nurtu tych francuskich doświadczeń wywodzi się też zapewne technika komedii *El baúl de los disfraces* (Kufel z kostiumami) hiszpańskiego dramaturga Jaime Saloma. Lektura tej sztuki nieodparcie sprawia wrażenie, że jej autor znał utwory Salacrou i w jakiś sposób wykorzystał jego doświadczenia dramaturgiczne w konstrukcji czasu. Zanim jednak zajmiemy się bliżej komedią Jaime Saloma, przyjrzyjmy się pokrótce, na czym polega nowatorskie potraktowanie czasu w *L'Inconnue d'Arras*.

Czas sceniczny, w którym rozwija się akcja utworu, odpowiada ułamkom sekundy czasu dramatycznego, jaki upływa między samobójczym strzałem w skroń bohatera, a jego śmiercią. Istnieją trzy poziomy czasowe: aktualny (czas agonii bohatera), spinający klamrą pierwszą i ostatnią scenę sztuki, retrospekcyjny wymiar czasowy przywołujący zdarzenia z przeszłości w sposób niejako przypadkowy, wymykający się porządkowi chronologicznemu oraz czas nierealny, w którym następuje wzajemne przenikanie się poziomów, a postaci współistnieją w jednym czasie, komentując wydarzenia zaistniałe bez ich realnego uczestnictwa. Przejście od wymiaru pierwszego do drugiego zaznaczone zostało przy pomocy znaków akustycznych i wizualnych, a mianowicie nasilającego się dźwięku oraz zmiany natężenia światła. Nicolas, służący głównego bohatera, jest organizatorem dyskursu zdarzeniowego, który rozmija się z chronologią fabuły. To on właśnie zapowiada ułamek sekundy, w którym bohater ponownie zobaczy wydarzenia ze swojego życia:

Nicolas: (...) Zgodnie z klasycznymi regułami samobójstwa, wie pani, że ma on prawo zobaczyć całe swoje życie? (...) Nie mamy czasu do stracenia: trzydzieści pięć lat do zobaczenia w ułamku sekundy! Do roboty. Szybko!⁵

To również on interweniuje, przerywając dialog, aby ustalić właściwą chronologię zdarzeń:

⁵ „(...) Selon les règles classiques du suicide, vous savez qu'il a le droit de revoir toute sa vie? (...) Nous n'avons pas de temps à perdre: trente-cinq années à revoir dans un petit fragment de second! Allez-vous-en. Vite!” [Salacrou, 1968: 20].

Nicolas: Nie urządzajcie teraz tej sceny. Przestrzegajcie kolejności lat, zacznijcie od początku. (...)Nicolas: Zresztą, to spotkanie zostało umieszczone w złym miejscu. Pan je umieścił po wojnie. A ono miało miejsce gdy miał pan około piętnastu lat⁶.

Posiada też zdolność antycypowania przywoływanych zdarzeń oraz ścisłą wiedzę o nich i o ich chronologii. Przypomina, wyjaśnia i interpretuje je na użytek postaci dramatu. Niemniej wiedza ta nie wykracza poza realne doświadczenia życiowe bohatera:

„Nicolas: (...) Pan ogląda ponownie swoje życie, a ja mogę panu podać tylko to, co pan przeżył”⁷.

Bohater z poziomu czasowego „aktualnego” może prowadzić dialog z postaciami należącymi do planu czasowego przeszłości, również z tymi, z którymi w swoim rzeczywistym życiu nie mógł być się spotkać (np. pradziadek który umarł przed jego narodzeniem), jednakże nie może czynnie interweniować w zdarzeniowość minioną.

Hiszpański dramaturg Jaime Salom (ur. w 1925), którego większość utworów powstała w latach 60. i 70., wpisuje się w szeroki nurt teatru kompromisu i komedii konwencjonalnej, adresowanej do mieszczańskiej, mało wyrobionej artystycznie publiczności. Komedie *El baúl de los disfraces* z roku 1964⁸ jest jednym z najbardziej udanych jego utworów. Według Césara Olivy utwór ten cechuje „pomysłowy mechanizm dramaturgiczny” [Oliva, 1989: 215], Francisco Ruiz Ramón mówi zaś o oryginalności i mistrzostwie technicznym [Ruiz Ramón, 1992: 430].

Phyllis Zatlin doszukuje się w teatrze Jaime Saloma wpływów Luigiigo Pirandella i amerykańskiego dramaturga Thorntona Wildera

⁶ „Nicolas: Ne faites pas cette scène ici. Suivez l'ordre de vos années, commencez par le commencement” [Salacrou, 1968: 33]. „Nicolas: D'ailleurs cette rencontre est déplacée. Vous la situez après la guerre. Elle a eu lieu vers vos quinze ans” [Salacrou, 1968: 110].

⁷ „Nicolas: (...) Vous revoyez votre vie, et je ne peux vous servir que ce que vous avez vécu” [Salacrou, 1968: 106].

⁸ Premiera w teatrze Windsor de Barcelona, 23 stycznia 1964.

[Zatlin-Boring, 1982]. Jonh B. Margenot z kolei klasyfikuje utwór jako metateatralny [Margenot, 1989].

Krytyka przyjęła przychylnie premierę sztuki. Antonio de Armenteras z *La Prensa* pisał: „*El baúl de los disfraces* jest w istocie utworem ambitnym, ponieważ jego struktura wykazuje odważne nowatorstwo i odbiega zasadniczo od norm jakim zazwyczaj dramaturdzy podporządkowują swoje utwory (...)”⁹.

Sam autor tak przedstawił swoją sztukę:

To właśnie życie pisane dużą literą jest prawdziwym bohaterem *Kufra z kostiumami*, ten wolny i nieubłagany upływ czasu, to zakładanie każdego dnia kostiumu nieco bardziej znoszonego niż ten, który mieliśmy na sobie wczoraj. Ale serce każdego człowieka starzeje się w rytmie znacznie wolniejszym. (...) Może zestarzeć się twarz, ale życie ludzkie okazuje się zbyt krótkie, aby serce pokryło się zmarszczkami. (...) Na tym fackie tak prostym i tak intymnym (...) osnułem intrygę mojej sztuki (...)”¹⁰.

Choć temat *fugit irreparabile tempus* w różnych jego aspektach jest jednym z bardziej wykorzystanych motywów w dziejach literatury światowej, tym, co decyduje o wartości utworu Jaime Saloma, jest interesująca i nowatorska na gruncie hiszpańskim struktura czasu dramatycznego.

W sztuce współistnieją trzy poziomy czasowe. Pierwszy z nich, który stanowi kadr obejmujący pozostałe poziomy, otwiera i zamyka

⁹ „*El baúl de los disfraces* es, efectivamente, una obra ambiciosa, ya que su estructura acusa audaz novedad y se aparta por completo de las normas a las que, por lo general, los dramaturgos ajustan sus producciones (...)” [*Teatro español*, 1975: 321].

¹⁰ „Es la vida, así, en mayúscula, la verdadera protagonista de *El baúl de los disfraces*, ese lento e implacable transcurrir del tiempo, ese ponernos todos los días un disfraz un poco más usado que el que llevábamos ayer. Pero el corazón de todo hombre envejece a un ritmo mucho más lento. (...) Podrá desfigurarse el rostro, pero la vida resulta demasiado corta para que le salgan arrugas al corazón. De este hecho tan simple y tan íntimo (...) nace el nudo argumental de mi obra (...)” [*Teatro español*, 1965: 317].

utwór. Jest to poziom rzeczywisty aktualny, obejmujący kilka godzin. Didaskalia informują, że akcja sztuki toczy się współcześnie, w czasie jednej nocy karnawałowej. Ze względu na ubogą zdarzeniowość czas dramatyczny odpowiadający temu poziomowi jest zasadniczo równy czasowi scenicznemu. W obrębie tego poziomu główny bohater Juan spędza samotnie wieczór karnawałowy, podczas gdy jego Wnuk wraz z narzeczoną czynią przygotowania do balu. W pierwszej scenie pierwszego aktu Wnuk, który pojawia się w przebraniu pierrota, nalega, aby Juan położył się spać. Scena ta powtórzona jest na zakończenie drugiego (ostatniego) aktu, jak sugerują didaskalia, „dokładnie tak jak w pierwszym akcie, ponieważ chodzi o tę samą scenę” [s. 371]. Sugerowałoby to, że czas został zatrzymany i ponownie odnaleziony w scenie finalnej. Jednakże czas aktualny występuje również w ostatniej scenie aktu pierwszego, kiedy to powtórnie pojawia się Wnuk, w tym samym co wcześniej przebraniu. Wejście na scenę Wnuka, który należy wyłącznie do poziomu pierwszego, jednoznacznie i nadrzędnie anuluje pozostałe poziomy czasowe. Drugi poziom czasowy to poziom zdarzeń należących do przeszłości. Są one przywoływane w porządku chronologicznym i realizują historię życia sentymentalnego bohatera w trzech kluczowych momentach odpowiadających jego trzem miłościom, a także trzem etapom życia. Etap pierwszy należy do czasu młodości Juana i odtwarza moment poznania przez niego dziewczyny występującej w lokalu „El jardín”. Zakochany bohater porzuca swoją brzydką narzeczoną i spienięża posiadane przedmioty, aby móc oglądać wybrankę. Jednakże właściciel lokalu, sam zainteresowany dziewczyną, nie dopuszcza, by listy Juana do niej dotarły i uniemożliwia ich związek. Związane z tym etapem historii bohatera epizody realizowane są scenicznie w sposób bezpośredni, tj. odtwarzane przez aktorów (a także komentowane na trzecim poziomie czasowym). Dramaturg stosuje tu interesującą technikę: na scenie występują jedynie dwie osoby (Juan i Ona), pozostałe zaś postaci, z którymi Juan prowadzi dialog, pozostają, z małymi wyjątkami (Dupont), w przestrzeni wirtualnej. Drugi etap historii bohatera ukazuje go jako człowieka dojrzałego, po ukończeniu studiów, w mundurze oficera. Juan spędza kilka „niezapomnianych” dni z pa-

nią von Graft, młodą i piękną żoną generała, sądząc, że jest ona córką tegoż. Historia miłosna również tym razem nie znajduje szczęśliwego zakończenia. Podobnie jak poprzednio, także teraz zasadnicze sceny epizodu przedstawione są bezpośrednio w kolejnych dialogach trzech postaci: Juana, pani von Graft i Komendanta. Interwencje trzeciego poziomu czasowego są rzadsze, lecz dłuższe niż w epizodzie pierwszym.

Trzeci i zarazem ostatni epizod jest najbardziej rozbudowany i autonomiczny. Obejmuje kilka scen rozgrywających się bezpośrednio między trzema postaciami: Juanem, tym razem już sześćdziesięcioletnim, jego młodą kochanką, którą utrzymuje, oraz Doktorem. Epizod ten o cechach melodramatycznych, zawierający także elementy komiczne, będące pewnym dysonansem, posiada rozwiniętą intrygę, która mogłaby stanowić utwór sam w sobie. Rozwiązanie akcji jest tragiczne (śmierć kochanki). Trzeci poziom czasowy trzykrotnie przerywa rozwój wydarzeń, przy czym ostatnie jego pojawienie się zamyka definitywnie poziom czasu przeszłego.

Trzeci poziom czasowy to poziom nierzeczywisty, metateatralny¹¹, pozostający poza czasem realnym. Choć spełnia on pewne funkcje dramaturgiczne, jest przede wszystkim nośnikiem treści ideologicznej utworu. Okazuje się ściśle spleciony z pozostałymi poziomami (zwłaszcza drugim), przy czym częstotliwość jego pojawiania się jest różna na poszczególnych etapach rozwoju intrygi. Dramaturgicznie spełnia on funkcję wyjaśniającą, uzupełniającą i komentującą zdarzeniowość realizowaną scenicznie. Do tego poziomu czasowego należą tylko dwie postaci: Juan i Ona, która funkcjonuje symbolicznie jako Kobieta-Miłość-Życie. O ile czas rzeczywisty aktualny realizowany jest tylko trzykrotnie, zawsze na początku lub końcu dużych sekwencji (koniec, początek aktu), o tyle poziom czasowy drugi i trzeci przeplatają się ustawicznie, nawet w obrębie jednej repliki. Jest to szczególnie widoczne w epizodzie pierwszym:

¹¹ O metateatralności utworu Saloma patrz: [Margenot, 1989].

II poziom

Ona: (...) Uwaga na niego. To Dupont.

Juan: I co za diabeł ten Dupont?

III poziom

Ona: Lokal był jego i wszystko co w nim było, absolutnie wszystko należało do niego.

Juan: A ja, skąd mogłem o tym wiedzieć?

II poziom

Dupont: (*wchodząc*) Czy pan mnie wzywał?

III poziom

Juan: I pomyśleć, że dotykał twojej skóry tymi obrzydliwymi wąsami.

II poziom (*do Duponta*) Kelner! Jeszcze szampana! I niech pan poprosi tego anioła, który przed chwilą śpiewał, aby mi towarzyszył!

Dupont: (*z wyraźnym akcentem francuskim*) Przykro mi, proszę pana. Artyści mają zabronione przyjmować zaproszenia od klientów. To jest porządny lokal [*Teatro Español*, 1965: 335].

W obrębie trzeciego poziomu czasowego Ona pełni kolejno funkcje poszczególnych kobiet z życia Juana, uzupełniając i kontynuując daną historię. Wcielając się w ich postaci, odpięra zarzuty bohatera i przedstawia własną interpretację ich zachowań. Pełni też nadrzędną funkcję organizatora porządku przywoływania zdarzeń drugiego poziomu czasowego. To właśnie Ona inicjuje przejście do innego (III) poziomu czasowego, a następnie, przeistaczając Juana w postać z jego młodości, wywołuje poziom czasu przeszłego (II). Oferując Juanowi kufer pełen różnych kostiumów, przenosi go do różnych okresów jego życia. Kiedy kufer okazuje się pusty, powrót do pierwszego poziomu rzeczywistego staje się nieodwołalny.

Przejście od jednego do drugiego poziomu odbywa się w sposób płynny bądź jest sygnalizowane przy pomocy znaków wizualnych lub dźwiękowych. Wśród tych pierwszych występują rekwizyty teatralne w funkcji symbolicznej. Są nimi: peruka i broda, które Ona zdejmuje Juanowi, oraz tytułowy kufer z kostiumami, pojawiający się magicznie za naciśnięciem przycisku w bibliotece – oznaczające przejście do poziomu trzeciego, a następnie drugiego. Rekwizytem związanym z poziomem rzeczywistym aktualnym jest szlafrok, strój

Juana w pierwszej scenie pierwszego aktu oraz jedyny, jaki pozostaje, gdy kufer jest już pusty. Znaki akustyczne to, w epizodzie z panią von Graft, dźwięk dzwoneczków, który pozwala odróżnić poziomy drugi i trzeci.

Istnieją wyraźne analogie między *El baúl de los disfraces* i *L'Inconnue d'Arras* Armanda Salacrou, które pozwalają sądzić, że jeśli nawet sztuka francuska nie jest bezpośrednim pierwowzorem komedii hiszpańskiej, to jej autor, jako prekursor nowych technik w strukturze czasowej, utorował drogę późniejszym eksperymentom w tej dziedzinie, w których linię wpisuje się Jaime Salom.

W obu utworach:

- retrospekcja nie jest tylko prostym przywołaniem i odtworzeniem w czasie scenicznym zdarzeń wcześniejszych, należących do przeszłości postaci, istnieje bowiem trzeci, nierzeczywisty poziom czasowy oraz występuje nieustanne przeplatanie się poziomów;
- istnieją trzy poziomy czasowe: rzeczywisty aktualny, rzeczywisty przeszły oraz nierzeczywisty. Poziom rzeczywisty aktualny jest bardzo ograniczony czasowo i zdarzeniowo. W sztuce francuskiej odpowiada on ułamkom sekundy między samobójczym strzałem a śmiercią bohatera; w komedii hiszpańskiej to nieokreślony bliżej fragment nocy karnawałowej, w którym nic się nie wydarza;
- zdarzenia poziomu czasowego przeszłego przywoływane są zasadniczo według klucza sentymentalnego, koncentrując się wokół kobiet, które kochali główni bohaterowie (Yvette, Yolande, Madeleine i nieznajoma z Arras – w sztuce Salacrou; artystka z lokalu, pani von Graft y Gatita – w komedii Saloma). Istnieje też pewna analogia między niespełnioną miłością do nieznajomej (Salacrou) i do artystki bez imienia (Salom). Obie te kobiety stanowią epizod w życiu bohaterów, w obu jednak przypadkach jest to epizod o wysokim nasyceniu emocjonalnym. O ile jednak zdarzenia drugiego poziomu czasowego w sztuce hiszpańskiej ułożone są w porządku chronologicznym, o tyle w *L'Inconnue d'Arras* ich kolejność pozostaje niezależna od chronologii oraz są one bogatsze o epizody z dzieciństwa i okresu dojrzewania

głównej postaci. Oba bohaterowie ponoszą fiasko w swoim życiu sentymentalnym;

- trzeci poziom czasowy to poziom nierzeczywisty, w którym postaci komentują, uzupełniają i snują rozważania na temat sytuacji zaistniałych w obrębie poziomu rzeczywistego przeszłego. Znajdują się one jednak w pozycji „martwej”, ponieważ nie mogą wpływać na bieg wydarzeń. Jest to również poziom przesłania ideologicznego;
- następuje stałe przeplatanie się poziomów czasowych. Przejście z poziomu rzeczywistego aktualnego do pozostałych i odwrotnie zaznaczone jest przy pomocy znaków wizualnych i dźwiękowych (natężenie światła i śpiewana piosenka w *L'Inconnue d'Arras*; rekwizyty oraz odgłosy balu karnawałowego w *El baúl de los disfraces*);
- jedna z postaci pełni funkcję organizatora porządku przywoływania zdarzeń (służący Nicolas w sztuce Salacrou i Ona w komedii Saloma);
- występuje zjawisko, które Michel Vinaver określa jako naruszenie fikcji teatralnej „przez zatarcie linii podziału między tym, co wyobrażone, a tym, co rzeczywiste, między historią przedstawioną a przedstawieniem, między postacią a aktorem-autorem-widzem, między miejscem akcji a sceną”¹². W sztuce hiszpańskiej zawieszenie fikcji ma miejsce wielokrotnie, kiedy postaci (Juan i Ona) zwracają się do publiczności; w utworze francuskim naruszenie to ma charakter głębszy, gdyż Nicolas jawi się jako organizator dyskursu zdarzeniowego, który może antycypować i przywoływać zdarzenia.

Oba utwory różnią się jednak kilkoma elementami strukturalnymi. W *L'Inconnue d'Arras* postaci kobiece należące do różnych epizodów z historii życia bohatera spotykają się ze sobą i prowadzą

¹² „(...) entre l'imaginaire et le réel, entre l'histoire représentée et la représentation, entre le personnage et l'acteur-auteur-spectateur, entre le lieu de l'action et la scène” [Vinaver, 2000: 908].

dialog w obrębie poziomu czasowego nierzeczywistego. W sztuce Jaime Saloma tak się nie dzieje i zresztą byłoby to niemożliwe ze względu na zastosowaną przez autora technikę: wszystkie role realizowane są scenicznie przez ograniczoną do trzech liczbę aktorów. Oprócz głównego bohatera Juana pozostałe dwie postaci skupiają w sobie wszystkie role męskie (Ten Drugi) i wszystkie role kobiece (Ona), które zlewają się w jedną postać – kobietę – symbol miłości i życia.

Bibliografia

- Genette, G. (1972), *Figures III*, du Seuil, Paris.
- Margenot, J.B. (1989), „Metateatro en el baúl de los disfraces de Jaime Salom”, *Estreno. Cuadernos del teatro español conemporáneo*, s. 25-28.
- Oliva, C. (1989), *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid.
- Pavis, P. (2002), *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.
- Ruiz Ramón, F. (1992), *Historia del teatro español siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- Salacrou, A. (1942), *L'Inconnue d'Arras*, Gallimard, Paris.
- Teatro español 1963-1964* (1965), Aguilar, Madrid.
- Übersfeld, A. (1981), *L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre II*, Editions Sociales, Paris.
- Vinaver, M. (2000), *Ecritures dramatiques*, Babel, Paris.
- Zatlin-Boring, Ph. (1982), *Jaime Salom*, Twayne Publishers, Boston.
- Zatlin, Ph. (1979), „Jaime Salom and the Use of Doubling”, w: *The American Hispanist*, s. 11-14.