

Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
agnieszka.muszynska@wp.pl

Przekłady oper Giacomina Pucciniego – normy translatorskie a polska tradycja teatralna

Giacomo Puccini to jeden z najczęściej wystawianych twórców operowych, którego dzieła nieustannie walczą o statystyczną palmę pierwszeństwa z operami mozartowskimi czy verdiowskimi. *Manon Lescaut*, *Cyganeria*, *Tosca*, *Madame Butterfly* czy *Turandot* – przynajmniej jedną z tych pozycji możemy odnaleźć w corocznym repertuarze każdego większego teatru operowego. Za liczbą wystawień idzie także wielość reżyserskich wizji i interpretacji, czasem również nowe i interesujące przekłady librett. Dzięki postępowi technicznemu widz otrzymuje do dyspozycji narzędzie pozwalające mu poszerzyć odbiór o kolejny, prócz sceniczno-muzycznego, aspekt. Łatwiej bowiem przyswoić może sobie stronę językową opery, a to z uwagi na nadpisy, których wyświetlanie stało się w ostatnich 15-20 latach standardem. W przeszłości z dostępnością tłumaczeń bywało różnie: przeważnie program zawierał jedynie synopsis, bez kompletnego przekładu libretta¹. Stąd coraz większe zapotrzebowanie na nowe tłumaczenia. Mamy szansę prześledzić, jak normy tłumaczeniowe zmieniały się przez lata, jaki wpływ miało na nie pojawienie się nowych sposobów przekazu tekstów librett oraz jaki związek zachodzi pomiędzy zmianą normy

¹ Np. Teatr Wielki w Warszawie publikuje regularnie libretta w swoich programach dopiero od drugiej połowy lat 90.

przekładowej a nowoczesnym spojrzeniem realizatorów na teatr operowy w ogólności².

Libretto najczęściej określane jest po prostu jako tekst słowny opery lub operetki³. Uściślając tę definicję, można by dodać, że najczęściej ma charakter poetycki, jako taki może więc podlegać typologii przekładu poetyckiego. Wyróżnia się: przekład właściwy, ekwiwalentny pod względem pragmatycznym i adekwatny percepcyjnie; przekład poetycko-filologiczny, stawiający sobie za cel osiągnięcie semantycznej i stylistycznej adekwatności przy ograniczeniu adekwatności pragmatycznej; lub też przekład filologiczny, gdzie celem nadrzędnym jest dostarczenie jak największej ilości informacji o oryginale, nie zaś osiągnięcie adekwatności pragmatycznej i przejęcie funkcji oryginału w języku przekładu [Pieńkos, 2003: 88]. W przypadku dzieł dramatycznych, a więc także i opery, dochodzi jeszcze efektywność takiego tłumaczenia w przekazie scenicznym, zaś tekst śpiewany wymaga spełnienia dodatkowych kryteriów, które uczynią go zdatnym wykonawczo.

Pisze o tym Jerzy Zagórski w klasycznym już artykule „Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem” [1955]. Autor formułuje zasady przekładu oper w oparciu o doświadczenia własne, nabyte podczas pracy nad librettem *Cyganerii*. Owe zasady to: wierność ideowa oryginałowi, polegająca na właściwym rozłożeniu akcentów sensu i stylu; wierność stylowa (uwzględnienie czasu, w którym powstało dzieło lub jego adaptacja operowa); wierność tekstowi oryginalnemu (maksymalne podobieństwo); wierność rysunkowi muzycznemu (zgodność samogłosek w określonych punktach frazy muzycznej, kwestia bardzo istotna z wykonawczego punktu widzenia) oraz zasada dramatyzacji fraz [Zagórski, 1955: 408-412]. Sformułowane przez Zagórskiego zasady dotyczą tłumaczenia melicznego, bo właśnie takiego przekładu poeta dokonał na potrzeby wystawienia *Cyganerii* w polskiej wersji językowej w Operze Warszawskiej w 1950 r.

W tym miejscu warto także odnieść się do interesujących uwag Elżbiety Sierosławskiej zawartych w książce *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa* [2012]. Omawiając różnorakie

² Wiele interesujących uwag znajdzie czytelnik w rysie historycznym do bibliograficznego opracowania przekładów poezji, dramatu i opery Miszalska et al., 2007: 49-55.

³ Za: *Słownik języka polskiego PWN*, [on-line] <http://sjp.pwn.pl/szukaj/libretto.html> – 30.09.2015.

strategie i transformacje translatorskie ze szczególnym uwzględnieniem tekstów przeznaczonych do prezentacji śpiewem, badaczka wyróżniła kilka typów przekładu: tłumaczenie wierne (dosłowne); tłumaczenie wolne lub translację restytuującą (adaptację polegającą na jak najwierniejszym dostosowaniu tekstu słownego do muzyki); tłumaczenie mieszane, łączące elementy przekładu wiernego i wolnego oraz transformacje translatorskie, jak: substytucje, permutacje, adiunkcje (uzupełnienia wobec tekstu oryginału) i eliminacje (redukcje tekstu) [Sierosławska, 2012: 208-227]. Wymienione typologie znajdują swoje zastosowanie w analizie wybranych przekładów librett.

Czy można mówić o normach w stosunku do przekładów librett operowych? W przypadku tłumaczeń melicznych trzymanie się pewnych norm (np. rytmu, układu samogłosek) jest konieczne, by powstał przekład wartościowy i technicznie poprawny (kwestia wykonania scenicznego). Jeśli tekst nie jest przeznaczony do śpiewania, należałoby do niego przyłożyć normy odnoszące się do przekładu literackiego. Jak pisze Urszula Dąmbska-Prokop,

wśród uwarunkowań, które wpływają na pracę tłumacza, wylicza się osobowość, płeć, poziom umysłu, nabyte doświadczenie, zdolność do decyzji, wpływ odbiorcy, cel tłumaczenia, sytuację samego tłumacza, różnorodność języków, czynniki historyczne i kulturowe, ideologiczne, wyznawane wartości itd. [2012: 31].

Przyjmowana przez tłumaczy librett strategia zależy częściowo od ostatecznego przeznaczenia przekładu, a jak zobaczymy, także od tradycji w przypadku przekładów starszych, gdy przy większej lub mniejszej dozie talentu literackiego tłumaczono tekst adekwatnie do okresu powstania, stylu autora, formy itp. W przekładach nowszych można dostrzec pewnej tendencji, rzec by można, do dosłowności, literalności, koncentracji na czysto informacyjnej funkcji tekstu, bez sięgania do głębszych warstw i sensów. Nie ma raczej mowy o próbach odwzorowania metrum poetyckiego czy rymów. A przecież, jak słusznie pisze Zagórski, rym często pomaga w efektywnym wypunktowaniu sytuacji scenicznej [1955: 386]. Dawniejsze przekłady librett uwzględniają jeśli nie rymy, to przynajmniej rytm. Tłumaczenia współczesne (w naszym wypadku począwszy od roku 1999 do dziś) powstają najczęściej na życzenie reżyserów preferujących w swoich realizacjach ujęcie ahistoryczne,

umiejscowione w bliżej nieokreślonej przestrzeni czasowej bądź w czasach współczesnych. Odpowiedzialność tłumacza przesuwa się wtedy od obowiązków wobec autora tekstu do zobowiązań wobec realizatora-zleceniodawcy. W takim wypadku uzus zaczyna kształtować normę. Powstają najczęściej tłumaczenia filologiczne, współczesne stylistycznie, czasem językowo uproszczone lub okrojone z niektórych elementów (np. epitetów, didaskaliów). W ten sposób tłumaczenie libretta nabiera coraz więcej cech przekładu użytkowego, nie literackiego.

W przekładach Pucciniowskich librett, którym się przyjrzymy, wiadać wyraźną cezurę czasową: do końca lat 60. (z jednym wyjątkiem późniejszym, z roku 1984) dominowały tłumaczenia poetyckie właściwe, i to bez względu na to, czy przekład był przeznaczony do śpiewania, czy jedynie do publikacji. Od chwili, gdy Teatr Wielki zaczął drukować w programach kompletne teksty librett (koniec lat 90.), uwidacznia się pewna prawidłowość: przy najświeższych realizacjach teatr ten zwykle nie korzysta z istniejących już, starszych tłumaczeń⁴, tak jakby odświeżenia wymagała nie tylko warstwa inscenizacyjna, lecz także literacka danej opery, stąd zamawiane tłumaczenia to przekłady językowo uwspółcześnione, filologiczne. Częstokroć były też przygotowywane pod kątem nadpisów, z uwagi na ograniczone możliwości percepcyjne widza konieczna więc była kondensacja tekstu wyjściowego, a także pozbycie się elementów mających charakter redundantny [Tomaszkiewicz, 2006: 112-116]. Zmienia to jednak odbiór tekstu, gdy czytamy go i odbieramy w innej niż sceniczna sytuacji: jako kompletny, zamknięty utwór o charakterze, bądź co bądź, literackim.

Gdy przyjrzymy się uważniej polskiej tradycji teatralnej, to w przypadku Giacomina Pucciniego znajdziemy odosobnione przypadki wystawiania dzieł w polskiej wersji językowej, stąd słabo reprezentowane są tłumaczenia meliczne. Jest tak przede wszystkim dlatego, że większość

⁴ Jeśli chodzi o przekłady dzieł Pucciniego, w dwóch przypadkach sięgnięto po przekład starszy: *Toski* (przedrukowany w programie przekład K. Czekotowskiego i B. Ostromeckiego wykorzystany został po raz pierwszy w 1964 r.; informację o przekładzie *Toski* dla Opery Objazdowej Warszawa w reżyserii J. Grubowskiego, premiera 30 grudnia 1964 r., znaleziono na portalu e-teatr, [on-line] <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/24380,szczegoly.html> – 28.09.2015) oraz *Turandot*, gdzie przy okazji wznowienia w 2002 r. przedstawienia z 1984 r. umieszczono w programie kompletny przekład K. Chudowskiej.

dział Pucciniego powstała na przełomie XIX i XX w., a więc w czasie, kiedy praktyka wystawiania w językach narodowych powoli zanikała. W XX w. wystawianie oper w polskiej wersji językowej mieściło się bardziej w granicach eksperymentu niż standardu⁵. Pierwsza sprawdzona informacja o wystawieniu dzieła Pucciniego w polskiej wersji językowej dotyczy *Cyganerii*:

W swym triumfalnym pochodzie przez sceny świata *Cyganeria* nie ominęła oczywiście i Polski: 1 października 1898 roku (w niespełna trzy lata po turyńskiej prapremierze!) gra ją Opera Warszawska w oryginalnej wersji językowej pod batutą Vittorio Podestiego (...). W 1901 roku wystawia dzieło Pucciniego – już w języku polskim – teatr operowy we Lwowie [Kański, 1967: 39-40].

W polskiej wersji językowej publiczność warszawska miała szansę obejrzeć *Cyganerię* jeszcze w roku 1950 w przekładzie J. Zagórskiego oraz w 1967 i 1980 (przekład J. Zagórskiego i Kazimierza Czekotowskiego) [La Bohème, 2006: 62-63]. Także *Tosca* miała polską wersję językową; premiera tej realizacji miała miejsce 20 stycznia 1906 r. w Warszawie, brak jednak informacji o autorze przekładu [Grubowski, 1969: 18]. Więcej inscenizacji dzieł Pucciniego w języku polskim, na ile autorce wiadomo, nie było. Skoncentrujemy się zatem na tradycji teatralnej oraz polskich losach teatralnych oper Pucciniego w Warszawie po II wojnie światowej, a więc przekładach, które zostały dokonane na potrzeby najpierw Państwowej Opery i Filharmonii, następnie zaś Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, uroczyście otwartego w 1965 r. po odbudowie.

Przyjrzymy się przekładom librett w kolejności chronologicznej ich powstania. Jak wspomniano, charakter i rodzaj przekładu wraz z chronologią podlega zmianom: od przekładu poetyckiego adekwatnego do przekładu filologicznego.

1) *Cyganeria*, libretto: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa (1896), przekład: Jerzy Zagórski (1950), Jerzy Zagórski i Kazimierz Czekotowski (1967/1980)

⁵ Można tu przywołać np. przekład meliczny *Wesela Figara* W. A. Mozarta wykonany przez Stanisława Barańczaka, użyty na potrzeby realizacji tejże opery w poznańskim Teatrze Wielkim w reżyserii Marka Weiss-Grzebińskiego (premiera 21 października 1995 r.).

W programie Państwowej Opery i Filharmonii w Warszawie z roku 1950 możemy o przekładzie Zagórskiego przeczytać następujące słowa Jerzego Waldorffa: „To już nie jest tylko poprawny przekład na język polski. To prawdziwa poezja, która wtargnęła na scenę operową” [Waldorff, 1950: 14]. Tekst Zagórskiego nie jest niestety dostępny w całości; o jego jakości możemy sądzić jedynie po fragmentach, które autor umieścił jako przykłady ilustrujące zasady poprawnego przekładu w cytowanym już artykule „Tłumaczenie sztuk i oper pisanych wierszem” [1955]. Jest to przekład poetycki właściwy, pod względem stylu językowego adekwatny do epoki, w której powstał oryginał Luigiego Illiki i Giuseppe Giacosa, zachowujący metrykę i dbałość o prozodię słowa. Zawiera cały szereg transformacji translatorskich, zastosowanych oczywiście w celu uzyskania jak najwyższego stopnia ekwiwalencji pragmatycznej. Kolejna wersja przekładu, sporządzona we współpracy z K. Czekotowskim [Zagórski, Czekotowski, 1967], miała niewątpliwie na celu wygładzenie tekstu pod względem problemów wykonawczych⁶. Materiał porównawczy jest niewielki, lecz można stwierdzić, że wprowadzono drobne zmiany, mające uczynić przekład jeszcze bardziej zdatnym dla śpiewaka pod względem technicznym (choćby pod względem zgodności samogłosek). Oba przekłady przejmują więc w sposób pełny funkcję oryginału w języku przekładu.

2) *Tosca*, libretto: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa (1900), przekład: Kazimierz Czekotowski i Bogdan Ostromęcki (1969/2004)

Toskę po raz pierwszy zaśpiewano po polsku 20 stycznia 1906 r. [Grubowski, 1969: 18]; autor przekładu nie jest znany⁷. Niniejszy przekład powstał w roku 1964 (vide przyp. 4), Teatr Wielki wykorzystał go w roku

⁶ Czekotowski był śpiewakiem, barytonem; tłumaczył z włoskiego, francuskiego i rosyjskiego teksty pieśni, kantat i oratoriów, opracował przekłady librett operowych, m.in. *Madamy Butterfly*, *Cyganerii*, *Eugeniusza Oniegina*, *Borysa Godunowa*, *Carmen* (z Wiktorem Brégy), *Toski* (z B. Ostromęckim), za: [on-line] <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/18019.html> – 30.09.2015.

⁷ Można jedynie przypuszczać, że był to jakiś śpiewak lub reżyser, gdyż w tamtej epoce tłumaczeniem librett operowych zajmowali się głównie sami wykonawcy i realizatorzy jako ci, którzy rzekomo najlepiej znają materię. W cytowanym już artykule J. Zagórski [1955: 408-412] pisze, że mając za punkt wyjścia istniejące teksty *Cyganerii* (cytuje kilka przykładów), dokonywał korekt lub tłumaczył tekst na nowo.

1969, a następnie w 2004⁸. Tłumaczenie Czekatowskiego i Ostromęckiego jest najczęściej jak dotąd przedrukowywanym w programach teatrów w całej Polsce. Tekst zasadniczo spełnia kryteria przekładu poetyckiego właściwego; nadaje się także do wykonania scenicznego z uwagi na precyzyjne podejście tłumaczy do metryki i prozodii. Zawiera liczne transformacje translatorskie, bez których niemożliwe byłoby stworzenie ekwiwalentnego przekładu poetyckiego. Autorzy przetłumaczyli rzetelnie także liczne didaskalia zawarte w partyturze. Warto w tym miejscu dodać, że u Pucciniego didaskalia są niezmiernie ważne dla zrozumienia całościowej wizji twórczej, są także często kluczem do zrozumienia psychologii postaci. Przeważnie drobiazgowo opisują sytuację tak, jak widział i wyobrażał ją sobie na scenie kompozytor. O ingerencjach Pucciniego w tekst i dramatyczny kształt swoich oper piszą właściwie wszyscy biografowie⁹; potwierdzenie odnajdziemy także w bogatej korespondencji Pucciniego z librecistami¹⁰. Pominięcie lub okrojenie didaskaliów w przekładzie potraktujemy więc w analizie kolejnych przykładów jako kwestię nie bez znaczenia dla odbioru całości tekstu.

3) *Madame¹¹ Butterfly*, libretto: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa (1904), przekład: Anna Książopolska (1999)

Jest to nowy przekład, wykonany na zamówienie Opery Narodowej. Inscenizacja urzekła Plácido Domingo: „W przedstawieniu Trelińskiego zachwyca mnie pełna równowaga pomiędzy nowoczesnością, niezwykle śmiałą formą i materią samego utworu”¹². Nowoczesność widoczna jest także w tłumaczeniu Książopolskiej; styl i leksyka są całkowicie współczesne, bez odwołań do stylistyki tekstu wyjściowego. Jest to przekład czysto filologiczny, autorka nie odnosi się w nim do żadnych form metrycznych ani poetyckich; stosuje także redukcje i uproszczenia, których celem jest

⁸ Premiera 15 października 2004 r., reż. Gianmaria Romagnoli. Jest to piąta warszawska inscenizacja *Toski*.

⁹ Można odesłać do dwóch istniejących biografii w języku polskim: Wiarosława Sandelewskiego (1963) czy Sylvaina Forta (2012).

¹⁰ Dostępne tylko źródła w języku włoskim [Gara, 1958].

¹¹ Tytuł opery nadany jej przez twórców brzmi *Madama Butterfly*. Tu natomiast podałam tytuł, pod jakim figuruje to konkretne tłumaczenie.

¹² Wypowiedź zacytowana w programie *Madamy Butterfly*, premiera 29 maja 1999 r., reż. M. Treliński, s. 5.

maksymalne zbliżenie się do współczesnego stylu językowego. Tłumaczenie posłużyło do wykonania nadpisów, wskazuje na to chociażby układ kwestii postaci, zwłaszcza w scenach zbiorowych. Tam, gdzie z punktu widzenia konstrukcji tekstu lepiej byłoby scalić kwestie postaci tak, jak ma to miejsce w tekście ciągłym libretta, są one przeplatane według kolejności pojawiania się w partyturze (vide np. scena przybycia Butterfly w akcie I). Pogarsza to odbiór przekładu w wersji czytanej, a przecież jest możliwe wykonanie oddzielnych wersji: do nadpisów i do druku.

4) *Turandot*, libretto: Giuseppe Adami i Renato Simoni (1925), przekład: Krystyna Chudowolska (1984/2002)

Jest to jeden z dwóch przekładów wykorzystanych dotychczas w warszawskich inscenizacjach. Tłumaczenie Krystyny Chudowolskiej¹³ po raz pierwszy wydrukowano w programie w 2002 r., powstał jednak w 1984¹⁴. Jest to kwestia istotna, gdyż w jednym z akapitów poprzedzających analizę wspomniano o cezurze czasowej dzielącej tłumaczenia poetyckie o wysokim stopniu ekwiwalencji i adekwatności i tłumaczenia filologiczne. Niniejszy przekład należy do pierwszej kategorii: styl i rejestr językowy adekwatny do epoki, metryka przeważnie zgodna, wysoki stopień odczytania sensu tekstu. Po pewnej korekcie mógłby zostać wykorzystany jako tłumaczenie meliczne.

5) *La Rondine*, libretto: Giuseppe Adami (1917), przekład: Andrzej Kaznowski (2003)

Jest to jedyny dostępny przekład *Jaskółki* na język polski¹⁵, dokonany na potrzeby pierwszej i jak dotąd jedynej warszawskiej realizacji tej „lekkiej sentymentalnej opery” w koprodukcji z Los Angeles Opera i The Washington National Opera. Przekład Andrzeja Kaznowskiego to bardzo udane tłumaczenie filologiczne. Autor jest precyzyjny w oddawaniu charakteru wypowiedzi poszczególnych postaci, choć generalnie nie archaizuje i posługuje się stylami od neutralnego do współczesnego. Przekład jest więc adekwatny semantycznie i po części także stylistycznie.

¹³ Tłumaczka wykonywała przekłady meliczne m.in. tekstów operetek (*Baron cygański, Carewicz, Kraina uśmiechu*).

¹⁴ Informacja potwierdzona przez Dział Literacki Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

¹⁵ Informację o drugim przekładzie, autorstwa K. Czarnieckiego, można odnaleźć w znakomitej bibliografii Miszańska et al., 2007: 393.

6) *Cyganeria*, libretto: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa (1896), przekład: Zdzisław Jaskuła (2006)

To już trzeci przekład tej opery, który zostanie omówiony w niniejszym artykule. Dwa poprzednie były tłumaczeniami melicznymi, ten zaś jest przekładem filologicznym bardzo dobrej jakości. Tekst wykazuje całkowitą zgodność semantyczną z oryginałem, stylistycznie jednak został uwspółcześniony, jak wszystkie omawiane tłumaczenia najnowsze. Bardzo interesującą cechą niniejszego przekładu jest całkowite pominięcie didaskaliów. Tekst wydaje się przez to zawieszony w swego rodzaju próżni, niezakotwiczony w konkretnym miejscu i przestrzeni. Prawdopodobnie chodziło właśnie o pokazanie uniwersalnego, ahistorycznego aspektu historii Mimì i Rodolfa, czemu wybitnie służy taki zabieg translatorski. Autor przekładu, usunąwszy komentarze wyrazowe i oryginalne konteksty sytuacyjne, prawdopodobnie chciał także uzyskać większą koherencję z wizją reżysera, która zakłada właśnie takie uniwersalne odczytanie *Cyganerii*. W tym samym celu Jaskuła oryginalne miejsca akcji „obrazów” (wł. *quadri* – u tłumacza są to akty) zmienił odpowiednio na: „w atelier” (wł. *in soffitta* – na poddaszu) oraz „w klubie Momus” (wł. *al quartiere latino* – w dzielnicy łacińskiej). Miejsce akcji obrazu trzeciego, roгатka celna Enfer w Paryżu (wł. *la barriera d'Enfer*), przetłumaczono jako „granica w Enfer”. Pomimo braku didaskaliów, które często objaśniają kontekst danej sytuacji, tekst jest bardzo spójny logicznie, dzięki zręcznemu przekładowi i zmysłowi dramatycznemu tłumacza¹⁶.

7) *Turandot*, libretto: Giuseppe Adami i Renato Simoni (1925), przekład: Marzenna Maria Smoleńska (2011)

Podobnie jak w przypadku *Cyganerii*, mamy szansę przyjrzeć się różnorodnym tłumaczeniom tego samego dzieła. Nowy przekład możemy zasadniczo określić jako filologiczny. Nie brak w nim niestety błędów i nieścisłości w warstwie językowej związanych z mylnym odczytaniem sensu. Być może za sprawą ingerencji redakcji przekład

¹⁶ Z. Jaskuła to poeta, pisarz, autor adaptacji i piosenek teatralnych, reżyser, społecznik. Z Teatrem Wielkim związany był już wcześniej, prowadząc konsultacje dramaturgiczne przy *Andrei Chénier* U. Giordana czy *Don Giovannim* W. A. Mozarta (obie opery wyreżyserował M. Treliński).

został uzupełniony o didaskalia zaczerpnięte dosłownie z tłumaczenia Chudowolskiej (!). Był też niewątpliwie robiony z partyturą, a nie z tekstem ciągłym libretta¹⁷; prawdopodobnie założeniem tłumaczki było przygotowanie tekstu bezpośrednio pod nadpisy. Układ tekstu jest więc zbieżny z zapisem nutowym i zawiera bardzo dużo powtórzeń, zbędnych w tekście ciągłym. Jest to nagminne zwłaszcza w ansamblach i scenach zbiorowych, gdzie powtarzane i przeplatające się kwestie są elementem techniki kompozytorskiej i zaplanowanego przez twórcę kształtu muzyczno-dramatycznego sceny. W przypadku publikacji przekładu libretta po prostu utrudniają lekturę i wprowadzają chaos do tekstu.

8) *Manon Lescaut*, libretto: Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Ruggero Leoncavallo, Domenico Oliva, Marco Praga, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi (1893), przekład: Marzenna Maria Smoleńska (2012)

Niniejszy przekład towarzyszy pierwszej inscenizacji dzieła Pucciniego w historii warszawskiej sceny operowej po II wojnie światowej¹⁸. Jest zdecydowanie bardziej udany pod względem językowym niż omawiane wyżej tłumaczenie *Turandot*. Autorka nie ustrzegła się kilku niezręczności (np. w monologu Manon Solà, perduto, *abbandonata* wyrażenie *deserta donna* („opuszczona/porzucona kobieta”) przetłumaczono jako... „pustynna kobieta”) i zbędnych kolokwializmów (np. „wredny”, „powalająca”, „fajne”). Tekst zawiera też kilka unowocześnień (np. „samochód” zamiast „lektyki” [wł. *lettiga*]), „lokówka” zamiast „żelazka do włosów” [wł. *calamistro*]), prawdopodobnie po to, by tekst zgodny był z obrazem scenicznym. Jak można sądzić, identyczny cel przyświecał pominięciu w przekładzie didaskaliów niektórych szczegółów związanych np. z miejscem akcji. Reasumując: to tłumaczenie można określić mianem filologicznego o stosunkowo dobrej adekwatności semantycznej.

¹⁷ Najświeższym kompletnym krytycznym zbiorem librett Pucciniowskich oper, z którego należałoby korzystać, jest tom Ferrando, 1984.

¹⁸ Wcześniej miało miejsce jedynie wykonanie koncertowe (8 listopada 2009 r.). Tłumaczenie M. M. Smoleńskiej jest drugim tłumaczeniem tego libretta; wcześniejszego dokonał A. Kitschmann na potrzeby wystawienia dzieła we Lwowie w 1894 r. [zob. Miszalska et al., 2007: 475].

Analiza powyższych przykładów pokazuje, iż podejście do przekładu libretta zmieniło się na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. O ile wcześniej (mniej więcej do końca lat 60.) normą było tłumaczenie poetyckie, o tyle w czasach współczesnych króluje przekład filologiczny, mający czasem charakter adaptacji. Decyduje tu w dużej mierze pragmatyzm: są to teksty użytkowe, przygotowywane na potrzeby reżyserów lub śpiewaków, do umieszczenia w nadpisach lub czasami w programie (choć w praktyce rzadko są na to środki finansowe, podobnie jak i na samo tłumaczenie, które często musi powstać w krótkim czasie, a nie sprzyja to jakości). Różnorodność sama w sobie nie jest niczym złym; w końcu żadna pojedyncza interpretacja nie jest w stanie wyczerpać wszystkich znaczeń tekstu i ze swojej natury jest cząstkowa, każda kolejna poszerza jego rozumienie [Hirsch, 1977: 197-241]. Rozumienie to nie tylko percepcja znaczenia, które tekstowi nadał jego autor, lecz także relacja tego znaczenia do świata, w którym żył autor lub w którym żyjemy my. Każda epoka, a także każdy odbiorca wymaga odmiennego słownictwa i odmiennej strategii interpretacyjnej. Większość z przywołanych tu przykładów stanowi ognia już istniejącej serii tłumaczeniowej [Balcerzan, 2013: 103-104], dzięki czemu możemy porównać różne warianty tego samego tekstu. W niektórych wypadkach nie mamy możliwości konfrontacji przekładów w ramach serii, bo nie ma innych tłumaczeń, jak współczesne bądź dawniejsze; otwiera się więc możliwość kolejnej interpretacji. W koncepcji przekładu operowego Klausa Kaindla [za: Sierosławska, 2012: 183-184] tekst libretta operowego wymaga nie tylko językowych, ale też muzycznych i teatralnych metod analizy, a więc normą jest nie tylko ekwiwalencja językowa: może nią być także kontekst sceniczny, stąd np. zmiany w tekście, dzięki którym sytuacja sceniczna staje się dla czytelnika bardziej jasna i plastyczna. Podejście to może stanowić pewne usprawiedliwienie dla tłumaczy, poczynających sobie niekiedy bardzo swobodnie z tekstem wyjściowym libretta. Dobrze by się stało, gdyby normą w tłumaczeniu librett operowych była rzetelność i lojalność w stosunku do autora oraz jasno określona funkcja danego przekładu zakomunikowana czytelnikowi. W innym wypadku tłumaczenie przekazuje w sposób mylony intencje autorów tekstu wyjściowego i daje opaczne pojęcie o stylu i charakterze pierwowzoru.

Na zakończenie, jako załącznik, zamieszczone zostaną wyniki kwerendy dotyczącej tłumaczeń oper Giacomu Pucciniego obecnych

w teatrach polskich po II wojnie światowej¹⁹ jako swoiste uzupełnienie wcześniejszej analizy. W kolejności chronologicznej podani są autorzy przekładów wraz z miejscem wystawienia i datą pierwszej publikacji lub informacji o tłumaczu w programie (nie uwzględniono możliwych przedruków tłumaczeń). To zestawienie ze wszystkich teatrów polskich potwierdza zjawisko zaobserwowane na przykładach z Teatru Wielkiego – Opery Narodowej: widać wyraźne rozgraniczenie – większość przekładów powstała w latach 40., 50. i 60. XX w., potem mamy cezurę czasową, z dwoma wyjątkami trwającą aż do końca lat 90., a następnie od roku 1999 przekłady najnowsze.

Przekłady librett Giacoma Pucciniego w teatrach polskich po II wojnie światowej

Manon Lescaut: Jan Popiel (Wrocław, 1966), Marzenna Maria Smoleńska (Warszawa, 2012)

Cyganeria: Kazimierz Czekotowski (Poznań, 1946), Jerzy Zagórski (Warszawa, 1950), Jerzy Zagórski i Kazimierz Czekotowski (Warszawa, 1967), Zdzisław Jaskuła (Warszawa, 2006)

Tosca: Jan Popiel (Bytom, 1956), Kazimierz Czekotowski i Bogdan Ostromięcki (Warszawa, 1964), Stanisław Daniel Kotliński (Gdańsk, 1998)

Madama Butterfly: Kazimierz Czekotowski (Gdańsk, 1951), Anna Księżopolska (Warszawa, 1999), Michał Bajer (Szczecin, 2012)

Dziewczyna z Zachodu: Zofia Ernstowa, Jerzy Kierst (Łódź, 1971)

Jaskółka: Andrzej Kaznowski (Warszawa, 2003)

Tryptyk: Tadeusz Kuczyński, Mirosław Łebkowski, Stanisław Werner (Poznań, 1980), Jan Popiel (Kraków, 1964 – tylko *Gianni Schicchi*), Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk (Warszawa, 2013 – tylko *Siostra Angelica*)

Turandot: Leon Witkowski (Poznań, 1958), Krystyna Chudowolska (Warszawa, 1984/2002), Marzenna Maria Smoleńska (Warszawa, 2011)

¹⁹ Kompletną bibliografię polskich przekładów librett Pucciniego zawiera cytowana wcześniej publikacja Miszańska et al., 2007. Zawiera ona informacje o publikowanych i niepublikowanych polskich przekładach oper Pucciniego.

Bibliografia

- Balcerzan, E. (2013), „Poetyka przekładu artystycznego”, w: de Bończa Bukowski, P., Heydel, M. (red.) (2013), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 103-118.
- Gara, E. (a cura di) (1958), *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Mediolan.
- Chudowolska, K. (1984/2002), *Turandot*, program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Warszawa, s. 22-40.
- Czekotowski, K., Ostromęcki, B. (2004), *Tosca*, program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Warszawa, s. 42-53.
- Dąmbska-Prokop, U., (2012), *O tłumaczeniu źle i dobrze*, Wydawnictwo Sztuka i Wiedza, Kraków.
- Ferrando, E.M. (a cura di) (1984), *Tutti i libretti di Puccini*, Garzanti, Milano.
- Fort, S. (2012), Puccini, przeł. B. Szelichowska, Axis Mundi – Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa.
- Grubowski, J. (1969), „*Tosca*” na scenie warszawskiej, w: program Teatru Wielkiego w Warszawie, s. 17-25.
- Hirsch, E. D. (1977), „Rozumienie, interpretacja i krytyka”, w: Głowiński, M. (wstęp i wybór) (1977), *Znak, styl, konwencja*, przeł. K. Biskupski, Czytelnik, Warszawa, s. 197-241.
- Jaskuła, Z. (2006), *La Bohème*, w: program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Warszawa, s. 18-33.
- Kański, J. (1967), *Z dziejów „Cyganerii” na scenach świata*, w: program Teatru Wielkiego w Warszawie, s. 35-42.
- Kaznowski, A. (2003), *La Rondine*, w: program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Warszawa, s. 24-55.
- Księżopolska, A. (1999), *Madame Butterfly*, w: program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Warszawa, s. 29-43.
- Miszalska, J. et al. (2007), *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Pieńkos, J. (2003), *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Zakamycze, Kraków.
- Sandelewski, W. (1963), *Puccini*, PWM, Kraków.
- Sierosławska, E. (2012), *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.
- Smoleńska, M. M. (2012), *Manon Lescaut*, w: program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Warszawa, s. 36-51.

- Smoleńska, M. M. (2011), *Turandot*, w: program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Warszawa, s. 40-53.
- Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Waldorff, J. (1950), *Jakub Puccini*, w: program Państwowej Opery i Filharmonii w Warszawie, s. 7-14.
- Zagórski, J. (1955), „Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem”, w: Rusinek, M. (red.) (1955), *O sztuce tłumaczenia*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław, s. 383-413.
- Zagórski, J., Czekotowski, K. (1967), *Cyganeria*, maszynopis ze zbiorów archiwalnych PWM, Warszawa.

STRESZCZENIE

Artykuł omawia wybrane przekłady librett operowych Giacoma Pucciniego w polskim teatrze ze szczególnym uwzględnieniem Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Przykłady, wśród których znajdują się tłumaczenia poetyckie, meliczne i filologiczne, ilustrują zmieniające się na przestrzeni czasu normy tłumaczeniowe.

Słowa kluczowe: Puccini, libretto operowe, norma tłumaczeniowa

SUMMARY

Giacomo Puccini's opera translations – standards in translation and Polish theatrical tradition

The paper will discuss the translations of Giacomo Puccini's operatic librettos that are present in Polish opera theaters, the Great Theatre – National Opera in Warsaw in particular. Among the examples there are translations in poetic key, those made strictly for singing purposes and philological ones. They illustrate standards in libretto translation that have changed over time.

Key words: Puccini, operatic libretto, standard in translation