

Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

agnieszka.muszynska@wp.pl

Mozartowski *Don Giovanni* – przegląd wybranych przekładów librett i kwestia stylizacji

Dzieło Wolfganga Amadeusza Mozarta i Lorenza da Ponte – *Don Giovanni* – datujemy na rok 1787. Powstało szybko, bo zaledwie w osiem miesięcy. Ponadto da Ponte pisał w tym samym czasie libretta dla dwóch innych autorów¹; posiłkował się więc najnowszym opracowaniem tego bardzo starego tematu, a mianowicie *Il Convitato di Pietra* (*Kamienny gość*) Giovanniego Bertatiego, pokazanym niedługo wcześniej w Wenecji z muzyką Giuseppego Gazzanigiego. Kwestie własności intelektualnej postrzegane były w XVIII wieku zupełnie inaczej niż obecnie, poza tym da Ponte w swojej wersji opowieści o Don Juanie wykroczył znacznie poza to, co przed nim zaproponował publiczności Bertati². Materiał językowy libretta jest osiemnastowieczny i po tłumaczeniu można by oczekiwać mieszanki „dyskretnej archaizacji z nowoczesnym, acz stylowo dystygowanym eleganckim wysłowieniem” [Judkowiak, Nowicka, 1999: 162]. Jak spróbuję wykazać poniżej, wybory tłumaczy bywają różne i zapewne rozmaicie umotywowane.

Don Giovanni bywa charakteryzowany jako gatunek operowy w różnorodny sposób. Libretto jest opatrzone określeniem *dramma giocoso*,

¹ Dla Martina y Solera pisał *Drzewo Diany*, zaś dla Antonia Salieriego przerabiał *Tarare Beaumarchais*'go.

² *Vide* przykłady tzw. „arii rejestrowych” obu autorów zestawione w monografii Einsteina [1975: 471-474].

czyli „wesoly dramat”. Sam Mozart określa to dzieło w swoim tematycznym katalogu po prostu jako „opera buffa in due atti”. Najlepiej przyjrzyć się sposobowi muzyczno-literackiego kształtowania postaci. Wtedy można skonstatować, że jest to *opera buffa* z partiami poważnymi (*parti serie*) i komicznymi (*parti buffe*), jak twierdzi genialny biograf Mozarta, Alfred Einstein [1975: 477]. Podział gatunkowy postaci nie przebiega jednak po tak prostej linii. Donna Anna, Don Ottavio i Komandor, szlachetnie urodzeni, ewidentnie reprezentują estetykę opery *seria*, zarówno pod względem językowym, jak i muzycznym. Leporello, Zerlina i Masetto, postaci „z ludu”, mieszczą się całkowicie w estetyce opery *buffa*. Ambiwalencja dotyczy Don Giovanniego i uwiedzionej przez niego damy z Burgos, Donny Elviry. W ich przypadku neapolitański podział na *serio* i *buffo* zostaje niejako zawieszony [Tomaszewski, 2002].

Szczególnie widać to w partii Don Giovanniego, którego styl wypowiedzi zmienia się w zależności od towarzyszących mu na scenie postaci. W dialogach z Donną Anną czy Don Ottaviem rejestr podwyższa się (*vide* np. akt 1, scena 11), gdy zaś pan rozmawia ze swoim sługą Leporellem, przejmuje jego ton wypowiedzenia się – potoczny, dosadny, pełen kolokwializmów. Dzieje się tak, gdyż Don Giovanni ma kilka twarzy: człowieka zuchwałego, gwałtownego (gwałt na Donnie Annie, zabójstwo Komandora, zaproszenie Komandora na wieczerzę), uwodziciela (np. duet z Zerliną *Là ci darem la mano*), mężczyzny o niespożytej sile i energii życiowej (np. aria „szampańska” *Fin ch'han dal vino*, finał aktu II) oraz cynika, szydery i krętacza, która to twarz ujawnia się najdobitniej w dialogach prowadzonych z Leporellem, swoistym *alter ego* głównego bohatera. Donna Elvira jest damą, lecz nad pańską dystynkcją bierze górę jej gorąca, emocjonalna natura. To postać barwna, pełna życia i energii, stąd jej domeną językową jest styl pełen pasji, egzaltacji, hiperuczuciowy. Donna Anna, Don Ottavio oraz Komandor reprezentują styl podniosły, okraszony poetyckimi porównaniami, dystyngowany. Charakteryzuje ich arystokratyczna powściągliwość; najsilniej przeżywaną emocją jest ból po stracie ojca (Donna Anna) i chęć zemsty za krzywdy doznane przez narzeczoną (Don Ottavio). Wreszcie dwie postaci „z ludu”, Zerlina i Masetto, mówią językiem prostym – bo proste i nieskomplikowane jest ich myślenie o świecie i jego sprawach.

W stosunku do każdego z omawianych polskich wariantów tekstu da Ponte warto postawić kilka pytań. Jeśli przekład trzyma się stylu

analogicznego do okresu, w którym oryginalne dzieło powstało, to czy tłumacz jest konsekwentny w stylizacji na dawność? Czy zachowano różnice rejestrów językowych poszczególnych postaci dzieła? Czy pojawiają się archaizacja/uwspółcześnienia/kolokwializacja?

Tłumaczenia oraz wersje czy też adaptacje, które omówione zostaną w niniejszym zestawieniu, należą do różnych kategorii i służą odmiennym celom. Pierwsze tłumaczenie wykorzystano w inscenizacji *Don Giovanniego* w polskiej wersji językowej na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (Krystyna Konopacka/Ludwik René); zachowano w nim zgodność metryczną, czego w sposób naturalny wymaga matryca muzyczna, a także rymy i odwzorowanie prozodyjne. Kolejne to przekład Anny Księżopolskiej-Makurackiej, także dokonany na zamówienie naszej narodowej sceny operowej. Ma on dwie wersje: pierwotną (z roku 1998) oraz poprawioną (2002), wydrukowane w programach operowych na potrzeby widza; postawiono w nim na dosłowność. Następne wzięte pod uwagę tłumaczenie jest obecne w formie nadpisów w różnych wydaniach *Don Giovanniego* na płytach DVD. Jego autorem jest Grzegorz Janiak. Ostatnia z omawianych tu wersji, autorstwa Stanisława Barańczaka, znakomicie się do wykorzystania scenicznego nadaje, bowiem posiada te same cechy formalne, co pierwszy z wymienionych przekładów, a także niewątpliwe i swoiste walory literackie czyniące z niej autorski wariant. Na ile jednak mi wiadomo, nigdy nie została ona zaprezentowana w teatrze.

Tłumaczenie Krystyny Konopackiej i Ludwika Renego zostało dokonane na zamówienie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej do polskiej wersji językowej realizacji *Don Giovanniego* w reżyserii Wiktora Brégy'ego (premiera 22 stycznia 1958 roku). Nie jest to pierwsze tłumaczenie „do śpiewania” libretta da Ponte wykonane na zamówienie tego teatru. Warszawską prapremiera w polskiej wersji językowej miało miejsce 7 marca 1817 roku, a autorem przekładu był poeta Kazimierz Brodziński. Wznowienie w roku 1822 oraz kolejne premiery w nowej reżyserii w latach 1847 i 1907 wykorzystywały to samo tłumaczenie. Nie zostało ono nigdy opublikowane; także ówczesna krytyka teatralna milczała na temat jego jakości – brak nawet śladu refleksji nad tym pierwszym polskim tekstem Mozartowskiej opery [Borkowska, 2000: 420-421]. Dopiero w międzywojniu powstał nowy przekład autorstwa Ignacego Ziółkowskiego do premiery *Don Giovanniego* w reżyserii

Franciszka Freszla, która to premiera miała miejsce 3 kwietnia 1925 roku. Również ta wersja polska nie została opublikowana.

Przekład Konopackiej i Renego zachowuje niezbędną w tekście przeznaczonym do śpiewania ekwirytmiczność i ekwilinarność. Nie występuje stylizacja na język osiemnastowieczny, tłumacze w miarę konsekwentnie posługują się przeważnie współczesną polszczyzną zarówno pod względem składniowym, jak i leksykalnym. Pojawiają się nieliczne archaizmy („ktom”, „pókim żyw”, „bładość lica mu oblekła”, „wzajemna” – o kobiecie, „bogdanka”, „dola”, „jeno”, „gołąbka”, „snadź”, „wieść” – gdzieś kogoś, „wierzajcie”, „odzienie”, „rodzic”, „zbójca”, „uchodźmy”, „boleść”, „niebiosy”, „tańczujmy”, „patrzaj”, „dzieweczka” itp.) i kolokwializacje („zabawiać się”, „skrupi”, „wali” – o sercu, „gadać”, „sprawki”, „gałgan”, „gra nazbyt gruba”, „zakuta głowa”, „gnaty”, „zatłuc”, „micha”, „schowanko”, „lecę z nóg”, „zmij”, „drab”, „pić na umór”, „zwiąć”, „szelma”, „pożreć oczami” itp.). Rejestry językowe, jakimi operują poszczególne postaci, zostały zachowane w stosunku do oryginału, aczkolwiek nie są tak silnie skonstrastowane jak np. w przekładzie Stanisława Barańczaka. Wymienione kolokwializmy pojawiają się w partii Leporella, podkreślając jego dosadny sposób wysławiania się. Archaizmy są rozsiane po tekście bez konsekwencji w odniesieniu do poszczególnych partii.

Kolejny przekład został zamówiony przez Teatr Wielki – Operę Narodową do realizacji *Don Giovanniego* w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego (premiera polska 19 grudnia 1998 roku, włoska wersja językowa); autorką jest Anna Księżopolska-Makuracka. To samo tłumaczenie, z niewielkimi zmianami, pojawia się w programie kolejnej inscenizacji opery Mozarta w reżyserii Mariusza Trelińskiego (premiera 8 grudnia 2002 roku, włoska wersja językowa). Przekład został opublikowany w obu programach dla zaznajomienia widza z całościowym tekstem opery.

Autorka stosunkowo konsekwentnie posługuje się stylem, który można określić jako „neutralny”, sytuujący się pomiędzy przeszłością a współczesnością; w warstwie leksykalnej nieliczne odwołania do polszczyzny z poprzednich epok („mięsiwo”, „uchodź”, „żywot”, „swawolić”, „jeszczem”, „jeno”, „jadło”, „trzewia”, „kres mąk” itp.) i kolokwializmy („ładny bigos”, „znać na wylot” itp.). Językowy „podział” postaci na osadzone w estetyce opery *seria/buffa* jest dość niewyraźny: w partiach Donny Anny, Don Ottavia i Komandora często pojawia się szyk przestawny,

mający zapewne zadanie „upoetycznić” tekst. Co ciekawe, szyk taki jest także nieobcy sposobowi wyrażania się postaci należących do konwencji *buffa*, np. w kwestii wypowiedzianej przez Masetta: „Dotknięcie znosić miałbym dłoni niewiernej?”. Trudno stwierdzić, na ile tłumaczka celowo stosuje szyk człon określany – człon określający, w języku polskim charakterystyczny m.in. dla wyrażen poetyckich [Pisarkowa, 1994: 350-351], na ile zaś jest on bezpośrednio przeniesiony z języka włoskiego. Jeśli chodzi o charakteryzowanie poszczególnych postaci określonym stylem i rejestrem językowym, to jest ono mało widoczne.

Tłumaczenie w formie nadpisów wykonane przez Grzegorza Janiaka i wykorzystywane w kilku różnych wydaniach wersji *Don Giovanniego* na płytach DVD jest ze wszystkich omawianych tu przekładów najbardziej archaizujące pod względem leksyki („żem”, „pierwej”, „spowity”, „członki wyziębły”, „będziem”, „wszetczniczo”, „jam”, „baczyć na kogoś”, „mię” – tj. mnie, „zbrodzień”, „oblubieniec”, „on ci zdrajcą jest”, „wieczerzać”, „turbować”, „zimnica”, „mieć baczenie”, „schadzka”, „a żywo”, „zwać”, „zaiste”, „serce pała”, „jutrzenska”, „dokonać żywota” itp.) oraz szyku (człon określany – człon określający, np. „ból przemożny”, „widok straszliwy”; zaimek przymiotny notorycznie za rzeczownikiem, np. „serce me”, „ojcze mój”, „cierpienia me”). Miejscami tłumacz próbuje zachować ekwilinearność, np. w niektórych ariach; rymy pojawiają się bez większej konsekwencji i raczej akcydentalnie (m.in. w arii katalogowej Leporella *Madamina, il catalogo è questo*, w scenie zaślubin Zerliny i Masetta *Giovinette che fate all'amore* czy w duecie *Don Giovanniego* i Zerliny *Là ci darem la mano*). Zdarzają się nieliczne przykłady kolokwializacji („brewerie”, „wykończy”, „obe-rwać” [zostać zbitym], „zaciągnąć na stronę”, „zatłuc”, „kretyn” itp.). Rejestry językowe poszczególnych postaci są wyrównane.

Wersja polska *Don Giovanniego* zaproponowana przez Stanisława Barańczaka została opublikowana w „Res Facta Nova” w roku 1997 wraz z przekładem *Wesela Figara*. Z uwagi na zachowane walory metryczne tekstu niewątpliwie nadająca się do śpiewania, jednak w praktyce dotąd niewykorzystana³. Tłumaczenie, a raczej wersja polska, jak

³ Przeciwnie niż przekład *Wesela Figara*, użyty na potrzeby realizacji ww. opery w poznańskim Teatrze Wielkim w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego, premiera 21 października 1995 roku.

nazywa swoje dzieło poznański poeta, najdobitniej ze wszystkich omawianych przekładów oddaje różnice w rejestrach językowych postaci. Czytelnik Barańczaka nie ma wątpliwości co do przynależności gatunkowej danej partii oraz reprezentowanego przez postać statusu społecznego. Kolokwializacja pojawiająca się głównie w kwestiach Leporella (np. „się szwenda”, „kobita”, „zwiąć”, „afera”, „prosto jak drut”, „brać nogi za pas”, „maniak”, „ciepłe wdówki”, „skok w bok”, „mieć potąd”, „hałastra”, „wygłupiać się”, „zalani”, „się drze” – o osobie, „baba”, „balowanie”, „dać drapaką” itp.), podkreśla dosadny sposób wyrażania się sługi, jego zawadiacką pewność siebie, bezczelność w stosunku do innych i niskie urodzenie. Podobnie dzieje się w wypadku Masetta („wiejski głąb”, „splawił”, „latawica załgana”, „zarżnięty”, „szwenda”, „ukatrupić drania”, „tłuc” itp.), a także Zerliny („nabiera” [na słodkie słówka], „kawał gałgana”, „da w łeb”). Uspółcześnienia pojawiają się głównie w partiach Leporella i Don Giovanniego (np. „nudna piła”, „panienki”, „zatłuc pałą”, „wiejmy stąd”, „chciał struć”, „łajza nienazarta”, „dziewczynina”, „dziki szal”, „procedura” itp.). Jak wspomniano wcześniej, styl wypowiedzi Don Giovanniego zawieszony jest między konwencją *buffa* a *seria*; w przypadku wersji Barańczaka języczek u wagi wychylony jest jednak bardziej w stronę estetyki opery *buffa*. W przypadku pozostałych partii tłumacz zachowuje emocjonalny styl Elviry oraz powściągliwość i podniosłość rodem z opery *seria* u Anny, Ottavia i Komandora.

Wersję Stanisława Barańczaka czyta się doskonale. Nie ulega wątpliwości, że poeta bawi się tekstem, a jego interpretacja idzie zdecydowanie w stronę współczesnienia i kolokwializacji stylu tekstu wyjściowego. Gdyby chcieć streścić w jednym zdaniu wynik zastosowanej w wersji polskiej stylizacji, można by ująć to następująco: u Barańczaka mniej jest *dramma*, więcej zaś *giocosso*. Zabiegi językowe Barańczaka nie pozostały bez wpływu na warstwę znaczeniową całości libretta, wszak „igraszki” językowe nie pozostają niewinnie asemantyczne [Judkowiak, Nowicka, 1999: 163]. Weźmy chociażby fragment sceny I aktu I, w której u Barańczaka mamy taką wymianę zdań między Don Giovannim a Komandorem: „Stawaj do starcia! Gdzie twoja szpada? / Zabijać starca? – to nie wypada. / Ludziom honoru wstyd tak się bać / (Leporello) Z tego horroru – jakby tu zwiąć?”. Zastosowane wyrażenia ujmują scenie oryginalnej powagi: tam, gdzie Don Giovanni mówi

lekceważąco, że „nie wypada”, w wersji włoskiej brzmi pogarda („nie będę się zniżał do walki z tobą”); u Komandora w tłumaczeniu brzmi napomnienie: „wstyd tak się bać”, w oryginale zaś groźba („myślisz, że mi uciekniesz?”). Takie zmiany w nacechowaniu emocjonalnym scen są u Barańczaka nagminne. Zasadza się to na szerokim zastosowaniu kolokwializmów, częstokroć nieobecnych w wersji oryginalnej, które obniżają rejestr językowy całości i przydają komizmu tam, gdzie często w oryginale go nie ma lub norma językowa oryginału jest bardziej pod tym względem wyważona. Szczególnemu uwypukleniu ulega cyniczny i szyderczy rys osobowości Don Giovanniego, wyniosłość i pogarda (np. początek arii „szampańskiej” *Fin ch'han dal vino* poeta tłumaczy: „Niech piją wino wioskowe chamy”). Nie ma wątpliwości, że przekład Stanisława Barańczaka jest autorską interpretacją libretta da Ponte i tworzy zupełnie nową jakość. Barbara Judkowiak i Elżbieta Nowicka piszą o Barańczakowej wersji *Wesela Figara*, że nastąpiło w niej „radykalne przesunięcie ku naszym czasom dzieła XVIII-wiecznego w treści i w formie” [1999: 162]. Podobnie stało się w wypadku *Don Giovanniego*, m.in. za sprawą języka, który dzięki swej dosadności i kolokwialności wydobywa z tekstu da Ponte sensy w oryginale jedynie zasugerowane.

Zaprezentowane tu wybrane przykłady tłumaczeń libretta Mozartowskiego *Don Giovanniego* charakteryzują się różnymi rodzajami stylizacji. Co ciekawe, stylistyczne odniesienie do epoki, w której powstał oryginalny tekst, nie jest zjawiskiem popularnym. Gdybyśmy mieli dostęp do tłumaczenia z epoki, powstałego dwadzieścia lat po praskiej prapremierze dzieła (Kazimierz Brodziński) lub z początku XX wieku (Ignacy Ziółkowski), omówione przekłady być może ułożyłyby się w pewien stylistyczny ciąg, gdyż – jak pisze Edward Balcerzan:

[...] tłumaczenie istnieje w serii tłumaczeń [...]. Jeżeli nawet jakiś utwór obcojęzyczny został przetłumaczony na nasz język tylko jeden raz, to przekład ten traktujemy jako początek serii przekładów innych, jakie powstaną lub mogą powstać w przyszłości. Co istotne, zarówno seria częściowo zrealizowana, jak i potencjalna, zawsze ma charakter rozwojowy. Stanowi ciąg praktycznie nieskończony, szereg otwarty [Balcerzan, 2013: 104].

W tym otwartym szeregu być może przyjdzie czas na przekład *Don Giovanniego* Mozarta i da Ponte w stylistyce współczesnej, dostosowany

do wymogów coraz to nowszych i nowocześniejszych reżyserskich wizji tego osiemnastowiecznego, ale uniwersalnego w swym wydźwięku dzieła.

Bibliografia:

- Balcerzan, E. (2013), „Poetyka przekładu artystycznego”, w: de Bończa Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Polska Myśl Przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 103-118.
- Barańczak, S. (1997), „Don Giovanni”, *Res Facta Nova*, 2 (11), Poznań, s. 55-94.
- Borkowska, A. (2000), „U progu zmian: recepcja *Don Giovanni* Mozarta przed 1839 r.”, *Ruch Literacki*, 4, Kraków, s. 417-431.
- Einstein, A. (1975), *Mozart. Człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, PWM, Kraków.
- Janiak, G., *Don Giovanni*, Teatro alla Scala w Mediolanie, DVD nr 4 seria La Scala Polskie Media Amercom / DVD nr 11 seria Bogusław Kaczyński przedstawia – Opery Amercom, wersja polska: Studio Publishing na zlecenie Polskie Media Amercom.
- Judkowiak, B., Nowicka, E. (1999), „«W operze słowo jest także ważne»: Barańczakowe «Wesele Figara»”, w: Judkowiak, B., Legeżyńska, A., Sienkiewicz, B. (red.), *Barańczak – poeta lector*, Instytut Filologii Polskiej UAM, Poznań, s. 157-170.
- Konopacka, K., René, L. (1958), *Don Juan*, opera w dwóch aktach, libretto: Lorenzo da Ponte wg dramatu Moliera, maszynopis ze zbiorów biblioteki Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.
- Książopolska, A. (1998), „«Don Giovanni», *dramma giocoso* w dwóch aktach”, w: Mozart, W.A., *Don Giovanni*. Libretto Lorenzo da Ponte. Reżyseria Marek Weiss-Grześniński, premiera 19.12.1998. Program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.
- Książopolska-Makuracka, A. (2002), „«Rozpustnik ukarany czyli Don Juan», *dramma giocoso* w dwóch aktach”, w: Mozart, W.A., *Don Giovanni*. Libretto Lorenzo da Ponte. Reżyseria Mariusz Treliński, premiera 8.12.2002. Program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.
- Pisarkowa, K. (1994), „Szyk”, w: *Encyklopedia języka polskiego*, Ossolineum, Wrocław, s. 350-351.
- Tomaszewski, M. (2002), „Don Juan według Mozarta”, w: Mozart, W.A., *Don Giovanni*. Libretto Lorenzo da Ponte. Reżyseria Mariusz Treliński, premiera 8.12.2002. Program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.

STRESZCZENIE

Opracowanie przedstawia wybrane przykłady tłumaczeń libretta *Don Giovanni* Lorenza da Ponte (przekłady K. Konopackiej/L. Renego, G. Janiaka, A. Książopolskiej-Makurackiej, S. Barańczaka) i omawia je pod względem obecności stylizacji.

Słowa kluczowe: libretto, stylizacja, archaizacja, kolokwializacja

SUMMARY

Mozart's *Don Giovanni* – a review of selected libretto translations and the question of stylization

The paper presents selected translations of *Don Giovanni*'s libretto originally written by Lorenzo da Ponte (translations by: K. Konopacka/L. René, G. Janiak, A. Książopolska-Makuracka, S. Barańczak) and discusses various types of stylization present in them.

Key words: libretto, stylization, archaizing, colloquialism