

Jadwiga Miszańska
Uniwersytet Jagielloński
jadwiga.miszańska@uj.edu.pl

Strategie polskich tłumaczy włoskich librett w XVIII wieku

Wiek XVIII w Polsce jest niezaprzeczalnie epoką teatru. Do datujących się od końca XVI stulecia dokonania jezuitów i aktywnego w różnym stopniu za panowania kolejnych królów dworu królewskiego dołączają powoli dwory magnackie oraz inne sceny szkolne. W pierwszej połowie XVIII stulecia prym wiodą jeszcze teatry konwiktowe, ale August III, zmuszony przez okoliczności polityczne do dłuższego pobytu w Warszawie, sprowadza tu swą kapelę i zespół śpiewaków, składające się głównie z artystów włoskich. Znaczącym momentem w rozwoju naszego teatru jest utworzenie Teatru Narodowego; dopiero bowiem istnienie stałej sceny o charakterze publicznym może zagwarantować dostęp do tej rozrywki szerszym odbiorcom, a nie tylko przedstawicielom elit magnackich.

Pod wieloma względami sytuacja, która w owym czasie rysuje się w polskiej literaturze, odpowiada w modelowy sposób jednemu z przypadków wymienionych przez Itamara Evena-Zohara w jego teorii polisystemów [Even-Zohar, 1978]. Przesilenie pomiędzy epokami, gdy schyłek baroku niesie już symptomy nadchodzącego oświecenia, stwarza warunki do czerpania z obcej kultury; literatura tłumaczona zajmuje w naszym systemie pozycję prymarną. Szczególnie wyraźna tendencja ta zaznacza się w polskiej dramaturgii. Badając polskie przekłady tekstów teatralnych w XVIII wieku, zasadne jest jednak rozróżnienie dwóch okresów nie tylko z uwagi na oświeceniowy już charakter epoki stanisławowskiej, lecz także ze względu na istotne

zmiany w systemie organizacji przedstawień, związane z powstaniem sceny narodowej.

W pierwszej połowie stulecia tłumacze rekrutują się w większości ze środowisk szkolnych. Jezuici dysponowali swoim repertuarem, pisanym głównie po łacinie, ale około połowy wieku, w związku z prowadzoną reformą nauczania, teatry szkolne coraz częściej proponowały sztuki w języku polskim [Kadulska, 1997; Kadulska, 1974]. Najczęściej były to właśnie przekłady, a obok autorów wywodzących się z kręgów zakonnych na sceny zaczęto wprowadzać – co jest widoczne zwłaszcza w teatrach pijarskich – repertuar siedemnasto- i osiemnastowiecznych klasyków.

W epoce saskiej spektakle teatru królewskiego – oraz większość wystawień na dworach magnackich – realizowane były przez trupy zagraniczne (włoskie czy francuskie), a jeśli pojawiały się przekłady, zazwyczaj towarzyszyły obcojęzycznym przedstawieniom. Nawet po otwarciu sceny narodowej przeważająca liczba inscenizacji odbywała się w językach francuskim, włoskim czy niemieckim. Jednakże z biegiem lat przybywało tekstów w języku polskim; pierwsze oryginalne teksty nielicznych polskich autorów (Urszuli Radziwiłłowej, Franciszka Bohomolca, Wacława Rzewuskiego) powstały około połowy stulecia. W drugiej połowie wieku proporcja między tekstami oryginalnymi a przekładami staje się bardziej zrównoważona, ale te ostatnie pełnią wciąż niebagatelną rolę.

Jednym z głównych źródeł polskiej twórczości wieku XVIII jest dramaturgia włoska. Na przestrzeni stulecia doliczyłam się około stu trzydziestu przekładów włoskich sztuk, z tego aż ponad sto to teksty związane z teatrem muzycznym [Miszalska et al., 2007; Miszalska et al., 2011]. Taka sytuacja nie powinna dziwić – wiek XVIII był wiekiem rozkwitu teatru muzycznego w całej Europie, a włoska opera dzierżyła niezaprzeczalny prym na tym polu. Włoscy artyści: kompozytorzy, śpiewacy i oczywiście libreciści, goszczeni byli na dworach europejskich od Madrytu po Petersburg i występowali na scenach pierwszych teatrów publicznych. Wśród gatunków słowno-muzycznych tego okresu należy wymienić w pierwszym rzędzie opery poważną oraz komiczną, a także oratorium i kantatę.

Powodzenie tych gatunków w Polsce jest jednak różne w różnych okresach stulecia. W epoce saskiej przełożono u nas dwanaście oper

poważnych (w sumie piętnaście przekładów) – wszystkie z jednym wyjątkiem autorstwa najsłynniejszego librecisty epoki Pietra Metastasia – dziewięć oratoriów (jedenaście przekładów) i trzy kantaty. Wśród oratoriów aż pięć to teksty Metastasia; pojawiają się jednak też inni poeci: Giovanni Claudio Pasquini, Stefano Pallavicini, królewiczowa Maria Antonia Walpurgis i trzech autorów anonimowych. Pasquini był także autorem trzech tłumaczonych kantat. Wśród tłumaczy na czoło wysuwa się Józef Andrzej Załuski z czternastoma przekładami. Sześciu pisarzy jezuickich dostarcza osiem przekładów. W sumie w epoce saskiej powstało co najmniej trzydzieści tekstów dramatycznych mających swe źródło we włoskim teatrze muzycznym. Największym powodzeniem cieszyły się opery Metastasia: *Temistocle* z trzema polskimi wersjami, *Attilio Regolo* z dwiema; po dwa przekłady miały też jego oratorium *La passione di Gesù Cristo* oraz *I pellegrini al sepolcro* Pallaviciniego i *La conversione di Sant'Agostino* Walpurgis.

Oratorium i opera różnią się strukturą i tematyką. Oratorium składa się z dwóch części niedzielonych na sceny i najczęściej dotyczy motywów biblijnych lub hagiograficznych, opera dzielona jest na trzy akty oraz sceny i podejmuje tematykę świecką, heroiczną lub sentymentalną. Istotne jest też, że oratorium jest formą koncertową, a nie sceniczną, czyli oratoria wykonywano bez kostiumów i dekoracji, a śpiewacy pozostawali cały czas na scenie.

W podejściu tłumaczy jezuickich do tekstów wyjściowych reprezentujących różne gatunki nie zauważamy jednak zasadniczych różnic. Najczelniejszym celem autorów było bowiem przystosowanie tekstu do potrzeb sceny szkolnej. Istotny był temat, czyli historia wybitnej postaci, mogącej stanowić wzór cnót obywatelskich i chrześcijańskich godnych naśladowania – postaci biblijne: Abel, Seila, córka Jeftego; postaci z historii starożytnej: Atyliusz Regulus, Cyrus, Hadrian, Syroes, Temistokles. Tłumacze jezuickcy spośród oper Metastasia wybierali więc dramaty określane mianem „heroicznych”. Często też zmierzali do uwypuklenia przesłania dramatu. Znaczenie Seili jako biblijnej figury Chrystusa zostaje wyrażone w sposób bardziej dosłowny [*Seila*, 1754], ale figurą Chrystusa staje się również bohater rzymski, Regulus [Męciński, 1753]. Treści utworów musiały zostać poddane pewnej korekcji; w pierwszym rzędzie zgodnie z wytycznymi *Ratio studiorum* – mimo możliwości uzyskania stosownej dyspensy – rezygnowano z postaci kobiecych. Córka

Jeftego Seila staje się synem; postaci żeńskie w *Regulusie* zmieniają się w mężczyzn, a uczucie miłości zostaje zastąpione przyjaźnią. Prowadzi to do pewnych komplikacji i wyraźnie narusza prawdopodobieństwo psychologiczne bohaterów. Czasem tłumacz decydował się też na dodanie postaci drugoplanowych. Związane to było z zamiarem dydaktycznym, będącym najczęściej ukoronowaniem całorocznej pracy jak największej liczby uczniów kolegium¹.

Kolejne zmiany dotyczyły struktury. Dramaty wystawiane w teatrze jezuickim były tylko częściowo śpiewane i raczej nie brano pod uwagę muzyki oryginalnej. Recytatyw zatem staje się partią deklamowaną. We włoskich tekstach pisany był jedenasto– i siedmiozłóskowcem o rzadkich rymach, co imitowało naturalny tok wypowiedzi; w polskich przyjmował postać trzynasto– lub jedenastozłóskowca rymowanego parzyście (*Seila*), rzadziej trzynastozłóskowca bezrymowego (*Regulus*). Arie poddawano też dość istotnym modyfikacjom. Często ich treść ulegała zmianie, a struktury polimetryczne typowe dla włoskich *ariette* zastępowano formami zakorzenionymi w polskim systemie metrycznym: strofami o wersach długich: jedenasto– i trzynastozłóskowych, obok których pojawiał się ośmiozłóskowiec. Cel przekształceń wydaje się jasny; libretta operowe i oratoryjne zmierzały w kierunku tragedii, jak określa Wojciech Męciński swego *Regulusa* (1753), bądź dramy. Autor *Seili* (1754), będącej przekładem oratorium *Giefte*, wprowadza podział na sceny i uzyskuje w ten sposób dramę o nietypowej dwuczęściowej strukturze, ale o charakterystycznej „rodzinnej” tematyce. Przedstawia wewnętrzny konflikt ojca zmuszonego poświęcić swe dziecko, rozdarcie między uczuciem ojcowskim a powinnością władcy, a z drugiej strony pokorę i skłonność do ofiary młodocianego bohatera.

Najbardziej aktywnym tłumaczem epoki saskiej był biskup Józef Andrzej Załuski. Tłumaczył z łaciny, francuskiego i włoskiego; był też autorem kilku dramatów oryginalnych. Jego przekłady librett oratoryjnych ściśle wiązały się z koncertami na drezdeńskim dworze. O ich wykonaniu wspomina biskup na tytułowych kartach swych druków. Spośród oper Metastasia wybrał trzy dramaty heroiczne: *Temistocle*, *Cato Uticense*, *La clemenza di Tito* (wyd. 1754) oraz sentymentalną operę

¹ Taka praktyka w teatrze szkolnym nie była zjawiskiem rzadkim. Píše o tym m.in. J. Puttkamer we wstępie do *Abdolomina* [Puttkamer, 1753].

Demoofonte (niezachowana). W przeciwieństwie do tekstów jezuickich, utwory Załuskiego nie doczekały się inscenizacji, a jednak w strategiach obranych przez biskupa odnajdujemy po części podobne modyfikacje jak w dramaturgii szkolnej. Dobór tekstów jest znaczący, tak jak i w teatrze szkolnym główni bohaterowie mają być nośnikami cnót obywatelskich, patriotycznych i chrześcijańskich, bo jak sam stwierdzał, jego poczynaniom patronował zamysł stworzenia teatru narodowego, będącego szkołą dla młodego pokolenia [Załuski, 1754]. Załuski zmienia natomiast nieco przekaz ideowy Metastasia (poety na dworze Habsburgów), zastępując pochwałą absolutyzmu oświeceniowego hołdem złożonym ideałom republikańskim [Gambacorta, 1990: 181]. Jednakże treść oddaje wiernie, nie cenzuruje tematów erotycznych, nie eliminuje postaci kobiecych. Choć jako jeden z pierwszych polskich autorów, przy okazji przekładów satyr Boileau, zabrał głos na temat swej strategii translatorskiej, czyli „adaptacji unarodowionej” [Ziętarska, 1969: 68], tłumacząc libretta, nie stosuje takich zabiegów, tematy zaczerpnięte z historii starożytnej nie wymagały bowiem oswojenia. Modyfikacje formy są również zbieżne z tendencjami zaobserwowanymi w przekładach jezuickich. Recytatyw przyjmuje u Biskupa formę trzynastozgłoskowca parzystego, w ariach, obok jedenastozgłoskowca użytego w momentach napięcia tragicznego, stosuje on też ośmiozgłoskowiec, najbardziej popularny wówczas wiersz meliczny. Przekładając opery i oratoria, Załuski nie zmienia swej strategii, mimo że te pierwsze określał jako tragedie lub „drammy”, a te ostatnie nazywał „melodrammami”, sytuując je w obrębie gatunków słowno-muzycznych. Zmiany na poziomie formy wykluczały jednakże ewentualne wykonanie do muzyki oryginału. Wydaje się, że taki zamiar nie przyświecał ówczesnym tłumaczom. Zresztą Metastasio, śpiewany po włosku, zagościł na stałe na warszawskiej scenie Sasów dopiero z końcem lat 50., a wśród wystawianych oper zabrakło preferowanego przez teatry szkolne repertuaru „heroicznego”. Sięganie do tekstów Pietra Metastasia przez polskich autorów poszukujących tragedii narodowej czy obywatelskiej jest natomiast związane z charakterem dramaturgii „cesarskiego poety”. Większość dramatów kończy się pomyślnie; napięcie tragiczne, jeśli występuje, ma charakter łagodny, a z finału wynika nauka moralna.

Przerabianie librett Metastasia na dramaty i tragedie było swego rodzaju normą w epoce saskiej, tym bardziej więc warto wspomnieć

o dwóch autorach, których podejście zapowiada zmiany związane z rozwojem teatru, w tym teatru muzycznego, w okresie stanisławowskim. W dniu urodzin Augusta III w 1754 roku „na theatrum sali królewskiej w Warszawie” wystawiono *L'eroe cinese* do muzyki Johanna Adolfa Hassego. Opera śpiewana była przez włoską trupę, a inscenizacji towarzyszył przekład Józefa Epifaniego Minasowicza, bliskiego współpracownika Załuskiego. Po raz pierwszy funkcja polskiej wersji libretta operowego zbliżała się do funkcji oryginału bez dodatkowych podtekstów dydaktycznych. *Bohater chiński* był jednak wersją „do czytania”. Użycie trzynastozgłoskowca parzystego w recytatywach i forma arii – mimo prób zbliżenia się do oryginału poprzez częstsze stosowanie wersów krótszych o ośmiu sylabach – wykluczają odśpiewanie opery do muzyki pierwowzoru [Minasowicz, 1755].

Być może ostatnim jezuitą², który sięgnął do twórczości Metastasia, był Franciszek Borowski. W rękopisie datowanym na początek lat 60. XVIII stulecia zachował się odpis jego czterech dramatów, w tym dwóch przekładów z Metastasia: *Dobra żona Zenobija* i *Temistokles*³. Strategia Borowskiego znacznie różni się od stosowanej wcześniej przez jego współbraci. Tłumacz nie zmodyfikował treści, nie usunął postaci żeńskich, a wybór jego padł wręcz na utwór, którego tytułową bohaterką jest kobieta. Różnie jednak potraktował dwa tłumaczone utwory. *Zenobija*, zapewne z uwagi na swą sentymentalną fabułę, zachowała formę opery. Przekład *Temistoklesa*, z którego znikają wszystkie arie, staje się tragedią. Interesujące są też jego wybory metryczne. W recytatywie tłumacz stosuje wiersz biały z rymowanymi klauzulami, czasem krótszy niż trzynaście sylab. W ariach zaś z dużym powodzeniem wers krótki: ośmio- i siedmiozgłoskowy. Nie mamy dowodów, że dramaty zostały wystawione, ale zamiar inscenizacji był prawdopodobny, gdyż Borowski był nauczycielem, a inną jego sztukę *Sennacheryb* grano w kolegium w Winnicy.

Jak widać, tłumacze okresu saskiego traktowali włoskie libretta oratoryjne i operowe jako materiał wyjściowy, poddając go pewnej obróbce

² W drugiej połowie wieku będą go jeszcze tłumaczyć na potrzeby szkolne pijar Kajetan Skrzetuski i bazylianin Bazyl Popiel.

³ Archiwum Prowincji Południowej, sygn. 443. Dramat wydany drukiem w: [Lewański, 1963].

związanej z postawionym sobie celem dydaktycznym. Nie istniał jeszcze zamiar wystawienia polskich tekstów z muzyką, tłumacze widzieli zatem w tych utworach dobry materiał na tragedię lub dramat. Część z tych tekstów doczekała się inscenizacji w teatrach szkolnych. Inne, choć niewystawiane, jak dramaty Żałuskiego, miały w sobie pewien potencjał inscenizacyjny.

Produkcja dramaturgiczna czasów stanisławowskich jest dużo bogatsza niż w pierwszej połowie stulecia. W przypadku co najmniej dwięćdziesięciu sześciu dramatów udało się zidentyfikować źródło włoskie. W okresie tym przełożono trzynaście oper poważnych, trzydzieści trzy oratoria, jedną kantatę i trzydzieści cztery opery komiczne.

Tłumaczeniem librett oratoryjnych trudnili się w zasadzie tylko dwaj autorzy: bazylianin Bazyli Popiel oraz Wacław Sierakowski, kanonik kapituły wawelskiej. O Popielu, tłumaczu Metastasia – który w latach 1780-1782 przełożył cztery jego oratoria i trzy opery – niewiele wiadomo. Związany był z ośrodkiem w Supraślu, gdzie wydawano jego teksty. Nie posiadamy informacji o wystawianiu jego utworów, choć nie można tego wykluczyć, gdyż w Supraślu istniała też szkolna scena. Bazyli Popiel nie różnicuje swej strategii w przekładach oratoriów i oper. Pozostaje wierny makrostrukturze utworów, nie wprowadza zmian w treści czy postaciach. Ciekawe jest jego podejście do formy libretta. Odczytuje Metastazjański wiersz nierymowany jako prozę i naśladując oryginał, stara się przyozdobić go rymowanymi dwuwierszami zamykającymi kwestie postaci. We wstępie do *Króla pasterza* odwołuje się też do istniejącej już polskiej praktyki teatralnej (choć dotyczyła ona oper komicznych), według której deklamowano recytatyw prozą, a śpiewano tylko arie [Popiel, 1780]. Popiel starał się w ariach używać głównie ósmiozgłoskowca i rzadko stosował wersy dłuższe, ponadto być może jako pierwszy łączył dwie strofy rymem ostatniego wiersza. Strategia zbliżenia metrycznego do oryginału jest widoczna, ale zbyt jeszcze ostrożna, by bez zastrzeżeń wykonać tekst do oryginalnej szaty muzycznej.

Pozostałe przekłady oratoriów (poza dwoma wyjątkami) są dziełem Wacława Sierakowskiego. Sprowadził on do Krakowa i przetłumaczył dla swej szkoły śpiewu przy ulicy Grodzkiej aż trzydzieści trzy oratoria różnych autorów. Wśród przekładów kanonika nie brakło oczywiście librett Metastasia, gdyż „cesarski poeta” pozostaje u nas w drugiej

połowie wieku nadal najczęściej tłumaczonym dramaturgiem włoskim, a może i europejskim. Przekłady zostały wydane w tomie *Kantata w muzyce* (1780). Wersja wydana drukiem ma bardzo podobną formę do przekładów Popiela: recytatyw staje się prozą z rymowanymi klauzulami, a arie mają schematy złożone z wersów o różnej długości: od sześciu do czternastu sylab. Zamiarem Sierakowskiego jednakże było przygotowanie koncertów oratoryjnych z uczniami szkoły. W muzeum kapituły wawelskiej zachowało się kilka partytur z oryginalną muzyką włoskich kompozytorów, na których nad nutami nadpisano przekłady Sierakowskiego. Wersja partyturowa różni się od przekładu drukowanego. Zamiar wykonania utworu z muzyką wpłynął na strategię przekładu – tłumacz musiał zmieścić treść w wersji o ściśle określonej długości. Koncerty Sierakowskiego to pierwszy przypadek w historii polskiej muzyki wykonania polskiego oratorium do oryginalnej kompozycji [Ryszka-Komarnicka, 2003: 116-117; Paleta, 2013].

Wśród tłumaczy oper okresu stanisławowskiego odnajdujemy dwóch bazylianów: Juliana Antonowicza i wspomnianego już Popiela, pijara Kajetana Skrzetuskiego, eksjezuitę Franciszka Dionizego Książnina, ale też osoby świeckie: Franciszka Podoskiego, Wincentego Ignacego Marewicza, a także dwie kobiety: Kunegundę Komorowską i niejaką Bukowską. Jak wspomniano, Bazyli Popiel tłumaczy opery podobnie jak oratoria. Tę samą technikę przekładu przyjmuje Kunegunda Komorowska. Jej *Temistokles* (1782) pisany jest prozą z rymowanymi klauzulami, a arie nie przynoszą nowych rozwiązań. Najkrótszym wersem jest ośmiozłogłoskowiec, ale stosowane są też miary dłuższe. Schematy stroficzne powielają propozycje, które widzieliśmy już w przekładach Załuskiego i Minasowicza. Funkcje, jakie Popiel i Komorowska przypisują swym tekstom, nie są do końca jasne. Z jednej strony widać u nich pewien wysiłek w oddaniu oryginalnej formy melodramatu jako utworu słowno-muzycznego oraz starania w warstwie retorycznej nadającej fragmentom charakter liryczny, z drugiej strony wątpliwe jest, aby dramaty doczekały się realizacji scenicznej, chociaż ukazały się drukiem w serii Dufoura wśród tekstów oglądanych w teatrze. Dużo bardziej czytelna jest strategia Skrzetuskiego, Antonowicza i anonima, który na warsztat wziął *Artaserse* (1782). Skrzetuski już w tytule określa swoją *Łaskawość Tytusa* jako „dramma tragiczne [...] z włoskiego języka [...] przełożone”. W swej przedmowie nadto nadmienia, że nie stosując

się w ariach i recytatywach do „wiersza krótkości”, uczynił tak, biorąc utwór „raczej za tragedią niż za operę”. W istocie Skrzetuski eliminuje arie, usuwając je lub włączając w dialogi i wybiera klasyczny polski wiersz tragiczny, czyli trzynastozgłoskowiec parzysty. Zamiar tłumacza jest jasny; jego „dramma tragiczne” można było oglądać na scenie pijarskiego Collegium Nobilium w roku 1779. To samo libretto pod koniec stulecia wziął na warsztat bazylianin Antonowicz. Jego podejście do oryginału jest jeszcze bardziej odważne. Nie tylko usuwa arie, ale recytatyw zamienia na prozę, nie zachowując rymowanych kadencji. Utwór staje się tragedią (pisaną prozą). Takie rozwiązanie nie było często stosowane w polskim XVIII wieku, ale zdarzało się wcześniej wśród autorów jezuickich⁴. Antonowicz tłumaczy również *Artaserse*. I tu stosuje tę sama strategię: użycie prozy oraz eliminację arii. Zachowuje jedynie cztery partie chóru, uznając je zapewne za stosowny element struktury tragedii. Oba przekłady Antonowicza zachowały się w unikatowych odpisach rękopiśmiennych, a jak donosiła „Gazeta Narodowa i Obca” (nr 42) z 26 maja 1792 (cyt. za: [Jackl, 1967: 599]), „we Włodzimierzu [...] ku wieczorowi ks. Bazylianie dali trajedię pod tytułem *Łaskawość Tytusa*, graną przez młodzież szkolną”. *Artaserse* uzyskał jeszcze jedną polską wersję anonimową wydaną drukiem. I w tym przypadku nastąpiło przesunięcie gatunkowe – opera stała się tragedią, pozbawioną arii i pisaną trzynastozgłoskowcem rymowanym parzyście. I ten utwór nadawał się do potencjalnego wystawienia i być może został przygotowany z myślą o scenie szkolnej.

Śledząc losy Metastazjańskich librett w XVIII-wiecznej Polsce, odnajdujemy w strategiach tłumaczy wciąż podobną intencję: tłumaczami kieruje zamiar stworzenia tragedii, będącej nośnikiem wartości etycznych i cnót obywatelskich. Czasem w tle pojawia się idea teatru muzycznego, opery poważnej, lecz zazwyczaj chodzi o tekst „do czytania”, towarzyszący ewentualnie wystawieniu oryginału. Tendencję tę zdaje się pieczętować Franciszek Dionizy Kniaźnin, poeta na puławskim dworze. Po raz kolejny *Temistocle* „cesarskiego poety” staje się inspiracją dla polskiego artysty. *Temistokles* Kniaźnina (grany w Puławach w 1786

⁴ Za najodpowiedniejszą formę dla tragedii uważano wiersz, ale np. J. Puttkamer we wstępie do *Abdoloromina* dopuszcza stosowanie prozy w przekładzie, choć za stosowniejszy dla tragedii uważa wiersz [Kadulska, 1974: 12-37].

roku)⁵ to pod względem treści dość wierny przekład włoskiej opery, jednakże tłumacz wybiera inne metrum, bezrymowy jedenastozgłoskowiec, rezygnuje z arii, dzieli materię na pięć, a nie trzy akty, a w finale każe głównemu bohaterowi – ocalonemu przez Metastasia – zadać sobie samobójczą śmierć. Stoimy zatem wobec jednej z pierwszych polskich tragedii, skomponowanej według klasycznych reguł. Lekcja Metastasia jednak się tu nie kończy, Książnin bowiem jest też autorem pierwszej polskiej opery poważnej. Jego *Matka Spartanka* z roku 1786 spełnia wymogi klasycznego libretta operowego.

Na tle omówionych dotychczas przekładów opery poważnej interesująco prezentuje się *Axur; król Ormuz* Lorenza da Pontego do muzyki Antonia Salieriego przełożony przez Wojciecha Bogusławskiego. Jest to chyba jedyne tłumaczenie włoskiej opery *seria* przeznaczone do wykonania z muzyką, i co szczególne, jest to pierwsza opera poważna odśpiewana po polsku w całości⁶. Przekład musiał brać pod uwagę zgodność z muzyką oryginału. Nie tylko arie i ansamble przedstawiają schematy metryczne bliskie włoskim fragmentom, ale również polski recytatyw zbliża się do recytatywu włoskiego. Wprawdzie Bogusławski nie zachowuje połączenia jedenasto- i siedmiozgłoskowca, lecz stosuje prozę, ale oddaje rymowane klauzule wypowiedzi postaci, a na dodatek liczba polskich sylab oscyluje wokół liczby włoskich sylab rzeczywistych.

Zupełnie nowym zjawiskiem związanym z działalnością Teatru Narodowego jest tłumaczenie oper komicznych. Analiza repertuaru sceny narodowej dowodzi niezbicie, że publiczność warszawska preferowała właśnie ten typ rozrywki; rzadziej na scenie pojawiały się opery poważne, a tragedie należały do rzadkości. Przełożono wówczas z włoskiego co najmniej trzydzieści cztery teksty (trzydzieści siedem wersji polskich). Były to libretta bardzo wielu modnych autorów dostarczających swe produkcje na europejskie sceny; wśród nich warto wspomnieć słynne intermedium Antonia Gennara Federica *La serva padrona* przełożone u nas dwa razy. Wśród tłumaczy widzimy głównie postaci związane z Teatrem Narodowym: na pierwszym miejscu Wojciecha Bogusławskiego, z co najmniej czternastoma przekładami; istotny jest

⁵ Wydany drukiem w: [Książnin, 1828: 45-117].

⁶ Premiera miała miejsce 24 września 1793 roku, a tytułową rolę Axura odtwarzał Wojciech Bogusławski.

też wkład Leona Pierożyńskiego (pięć tekstów); wśród pozostałych nazwisk na uwagę zasługuje Jan Nepomucen Kamiński, którego większa część utworów przypada już na początek wieku XIX. Spora liczba przekładów, bo aż trzynaście, jest anonimowa.

Ważną datą dla rozwoju polskiej opery komicznej był rok 1778, kiedy scena narodowa wystawiła po raz pierwszy utwór całkowicie polski. Tekst do *Nędzy uszczęśliwionej* napisał na podstawie kantaty Franciszka Bohomolca Wojciech Bogusławski, a muzykę skomponował Maciej Kamiński. Bogusławski zastosował rozwiązanie przejęte prawdopodobnie z tradycji francuskiej i niemieckiej [Żórawska-Witkowska, 2004: 581 oraz przyp. 32], do którego odwoływał się Bazyli Popiel – recytatyw napisany prozą był deklamowany, a śpiewano jedynie wierszowane arie. Do lat 80. opery komiczne wystawiano jednak jeszcze w języku oryginału. Inscenizacjom włoskim towarzyszył często druk libretta (najczęściej w anonimowym przekładzie). Istniała też praktyka wydań dwujęzycznych: oryginał włoski z polskim tłumaczeniem. Przykładem mogą być teksty z lat 70.: *Le serve rivali / Służebne zawisne* (1774), *La fiera di Venezia / Jarmark wenecki* (1775), *La pescatrice ovvero l'erede riconosciuta / Rybaczka albo dziedziczka poznana* (1775). Oryginały włoskie mają strukturę wspomnianą już wcześniej wielokrotnie. W recytatywach jedenastozgłoskowiec przeplata się z siedmiozgłoskowcem, rymy są rzadkie i nieregularne. Arie, ansamble i chóry pisane są wersem krótkim, często z użyciem ośmiozgłoskowca. W polskich przekładach recytatyw bez wyjątku pisany jest prozą, w ariach tłumacze starają się naśladować formy metryczne oryginału. Rzadko jednak budują wiersz będący całkowitym odpowiednikiem pierwowzoru. Częste jest użycie ośmiozgłoskowca, ale pojawiają się też wersy dłuższe. W przekładzie opery *La vendemmia* Giovanniego Bertatiego (*Winobrańcy*, 1885) ansamble stanowiące jądro opery komicznej i swoim rytmem naśladowujące sprzeczkę, choć wyodrębnione kursywą, nie mają regularnych miar i na pewno nie mogłyby zostać odśpiewane do muzyki Giuseppe Gazzanigi.

Zasadniczą zmianę strategii translatorskiej zauważamy wówczas, gdy zapada decyzja o wystawianiu oper z muzyką oryginału, lecz z polskim librettem. Tłumaczem większości tekstów był pierwszy polski librecista, Wojciech Bogusławski. Czuł on tekst libretta i rozumiał wymogi dostosowania go do muzyki, co wynika z analizy jego *Fraskatanki* (*La Frascatana* Livignego), wystawionej w 1782 roku do oryginalnej

muzyki Giovanniego Paisiella. Analiza arii Nardona ze sceny XVIII aktu I wykazuje, że tłumacz ściśle podąża za tekstem oryginalnym. Tzw. *settenario tronco*, czyli siedmiozgłoskowiec liczący w rzeczywistości sześć sylab, z których ostatnia jest akcentowana, u Bogusławskiego staje się sześćozgłoskowcem. Gdy w oryginale pojawia się *settenario piano* (siedem sylab z akcentem na przedostatniej), w polskiej wersji mamy siedmiozgłoskowiec. Tłumacz pilnuje zatem liczby sylab rzeczywistych i stara się naśladować rytm oryginału, przeważnie trocheiczny. Nie mamy wątpliwości, że ta strategia pozwoliła śpiewakom na wykonanie utworu z muzyką.

Szerokie zainteresowanie włoskim teatrem muzycznym w polskim XVIII wieku wynikało z tego, że opera ta osiągnęła niebywale wysoki poziom i podbiła Europę. Mamy tu do czynienia z jedną z klasycznych sytuacji opisywanych przez teorię *skopos*. Podejście polskich tłumaczy do tekstów librett miało charakter pragmatyczny. Wynikało z funkcji, jaką wiązano z tekstem docelowym. Strategie kierujące się zasadą funkcjonalności są szczególnie częste w przypadku tekstów teatralnych, gdyż teksty przeznaczone na scenę i poddane bezpośredniej konfrontacji z odbiorcą muszą uwzględnić jego horyzont oczekiwań. Z tego też względu w tekstach teatralnych bardziej niż w innych tekstach literackich ujawnia się „negocjacyjny” charakter przekładu [Lefebvre, 1978: 34]. Tłumacze nie wahali się wydobywać z oryginału tych cech i tych wartości, które uważali za przydatne [Aaltonen, 2000: 49]. Ich świadomość swoistości gatunków dramatycznych nie była jeszcze pełna, i to zagadnienie nie wchodziło raczej w zakres ich zainteresowań. W pierwszym rzędzie było to poszukiwanie wzorców dla rodzimej tragedii. Nie dziwi to, jeśli przypomnimy funkcję, jaką przypisywano teatrowi najpierw w praktyce szkolnej, a następnie w projekcie oświeceniowym. Miał on głównie spełniać zadanie dydaktyczne: formować chrześcijanina, obywatela i patriotę. Funkcja ludyczna teatru była jak gdyby wtórna i zaczęła wysuwać się na plan pierwszy dopiero w latach 70. XVIII stulecia; stąd duże wówczas zainteresowanie komedią i operą komiczną, które jednakże również pełniły częściowo funkcje wychowawcze. W konkluzji tego artykułu raz jeszcze należałoby odnieść się do teorii Evena-Zohara, gdyż nie sposób przecenić znaczenia, jakie przekłady tekstów teatru muzycznego odegrały w kształtowaniu naszej rodzimej dramaturgii.

Bibliografia:

- Aaltonen, S. (2000), *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon–Buffalo–Toronto–Sydney.
- Borowski, F. (1761?), *Dobra żona Zenobija, Temistokles*, rkps. Archiwum Prowincji Południowej Jezuitów, sygn. 443.
- Even-Zohar, I. (1978), „The position of Translated Literature in the Literary Polysystem”, w: Hrushovski, B., Even-Zohar, I. (ed.), *Papers on Poetics and Semiotics*, 8, Tel Aviv, s. 21-26.
- Gambacorta, L. (1990), *Il dramma metastasiano nella Polonia di Augusto III (1733-1763)*, Libreria L'Ateneo Pironti, Napoli.
- Jackl, J. (1967), „Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763-1794)”, w: Kott, J. (red.), *Teatr Narodowy 1765-1794*, PIW, Warszawa.
- Kadulski, I. (1974), *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746-1765)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kadulski, I. (1997), *Teatr jezuicki w XVIII i XIX wieku w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Kniażnin, F.D. (1828), *Dzieła*, t. IV, wyd. przez S.F. Dmochowskiego, Warszawa.
- Lefebvre, P. (1978), „L'adaptation théâtrale au Québec”, *Jeu: revue de théâtre*, 9, s. 33-47.
- Lewński, J. (red.) (1963), *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 6, PIW, Warszawa.
- Męciński, W. (1753), *Regulus, tragedia [...] od prześwieatnej krasomówskiej młodzi na sali przemyskiego Collegium Societatis Jesu [...] na publiczny widok wydana*, Druk. J.K.M. Coll. Soc. Iesu, Lublin.
- Minasowicz, J.E. (1755), *Bohater chiński melodramma na Theatrum sali królewskiej w Warszawie [...] śpiewane R.P. 1754*, w: *Zebranie rymów...*, t. 4, cz. 2 (*Zbiór rymów polskich*), J.K.Mci i Rzeczyp. XX. Schol. Piarum, Warszawa, s. 1-46 (numeracja odrębna).
- Miszalska, J., Gurgul, M., Surma-Gawłowska, M., Woźniak, M. (2007), *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Miszalska, J., Gurgul, M., Surma-Gawłowska, M., Woźniak, M. (2011), *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Paleta, A. (2013), *Włoskie oratorium w Polsce w XVIII wieku. Wykonania, druki, przekłady*, Collegium Columbinum, Kraków.

- Popiel, B. (1780), „Przedmowa”, w: Metastasio, P., *Król Pasterz*, Nakł. i Druk. Michała Grölla, Warszawa (strony nienumerowane).
- „Przedmowa” (1754), w: *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub tego wieku zeszytych pisanych*, t. 2, J.K.Mci i Rzeczyp. XX. Schol. Piarum, Warszawa, brak numeracji stron.
- Puttkamer, J. (1753), „Wstęp”, w: *Abdolomina* (tłum. z Le Jaya), Druk. J.K.M. Coll. Soc. Iesu, Sandomierz (strony nienumerowane).
- Ryszka-Komarnicka, A. (2003), „«Pisma S. w Muzyce najslawniejszych Autorów» w tłumaczeniach Wacława hr. Sierakowskiego”, w: Wojnowska, E., Bielawski, L., Dadak-Kozicka, K. (red.), *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach polskich*, Związek Kompozytorów Polskich, Biblioteka Narodowa, Warszawa, s. 116-117.
- Seila*, wyrażenie Mesyasza ludzkiego narodu Zbawiciela (1754), Druk. Coll. Soc. Iesu, Sandomierz.
- Załuski, J.A. (1754), „Przedmowa”, w: *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub tego wieku zeszytych pisanych*, t. 2, J.K.Mci i Rzeczyp. XX. Schol. Piarum, Warszawa, brak numeracji stron.
- Ziętarska, J. (1969), *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Żórawska-Witkowska, A. (2004), „O recepcji drammi per musica Pietra Metastasia w kulturze polskiej XVIII wieku”, w: Paczkowski, Sz. (red.), *Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja*, Instytut Muzykologii UW, Warszawa, s. 569-586.

STRESZCZENIE:

Polscy dramaturdzy XVIII wieku korzystają w sposób widoczny z repertuaru europejskiego. Większość dramatów to w rzeczywistości przekłady i przeróbki tekstów obcych. Między źródłami włoskimi poczesne miejsce zajmują libretta operowe i oratoryjne. Artykuł przedstawia panoramę XVIII-wiecznych polskich przekładów włoskich librett oraz jest próbą odtworzenia motywacji tłumaczy i odnalezienia głównych strategii przekładowych. W pierwszej części stulecia przekłady powstawały głównie w środowisku jezuickim z przeznaczeniem na scenę szkolną. Inną kategorię stanowiły przekłady towarzyszące spektakłom śpiewanym w języku włoskim. Dopiero pod koniec XVIII stulecia tekst przekładu służył do przygotowania spektaklu z muzyką oryginalną. Różne okoliczności powstawania przekładów i różne ich przeznaczenie miały

decydujący wpływ na wybory tłumaczy, które odnosiły się do fabuły, wymowy ideologicznej, a także formy i najczęściej prowadziły do zmiany gatunku: z libretta na tragedię lub dramę szkolną. Modyfikacje te pozwalają zauważyć, jak tekst przeznaczony na scenę, bardziej niż inne tłumaczone teksty literackie, podlega presji systemu docelowego. Prześledzenie historii przekładów i ewolucji postawy tłumacza pozwala zrekonstruować ważną część dziejów dawnej dramaturgii polskiej i odnaleźć jej źródła.

Słowa kluczowe: włoska opera, włoskie oratorium, libretto, polskie przekłady, XVIII wiek

SUMMARY:

Strategies in Translating Italian Librettos in 18th Century Poland

Polish dramatic writers of the 18th century very often referred to the European repertoire. The majority of Polish dramas in fact were translations or adaptations of foreign texts. Among Italian sources opera and oratorio librettos were the most important. The paper is an attempt to review Polish translations of Italian librettos in the 18th century, to reconstruct the translators' motivation and to discover their translation strategies. In the first half of the 18th century a huge part of translated dramas were created by the Jesuits in order to be presented on school stage. Apart from this kind of texts at that time there were also Polish translations whose aim was to accompany performances in Italian language as texts „for reading”. Only in the late 18th century translation were used in performances with original music. Specific circumstances and finality of translations would have a decisive impact on translation strategies which could affect the story, the ideology but also the form of dramas and usually resulted in change of genre. These modifications prove that the translation of theater texts is especially submitted to a pressure of target system cultural context because the target text has to establish a direct contact with the public. Examining the history of translations and the evolution of translator's approach helps to reconstruct an important share of the history of Polish dramaturgy and to indicate its sources.

Key words: italian opera, italian oratorio, libretto, polish translations, 18th century