

*Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk*

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

agnieszka.muszynska@wp.pl

## **Adaptacja libretta operowego na potrzeby realizacji scenicznej – kilka uwag od tłumacza**

Libretto operowe jest szczególnym gatunkiem literackim, który w większości wypadków pełnię przekazu zawdzięcza korelacji z warstwą muzyczną dzieła operowego. Istnieją naturalnie libretta, które potrafią doskonale „bronić się” jako utwór literacki sam w sobie. Znaczna jednak większość tworzona była z odgórnym zamiarem współpracy z muzyką, często na zasadzie wzajemnych uzupełnień – mam tu na myśli np. przenikanie się retoryki słownej i muzycznej, gdzie dane wyrażenia, słowa lub afekty opisywane były za pomocą stosownych, ukształtowanych w muzycznym procesie historycznym figur retorycznych. Jest to pierwszy rodzaj zależności: muzyka i tekst.

Drugi rodzaj zależności jest kreowany poprzez wpisanie dzieła operowego w kontekst sceniczny. Opera w pełni istnieje tylko na scenie; nagranie audio daje nam jedynie częściowy obraz całościowej wizji kompozytora i librecisty. Scena wprowadza jednak do dzieła kolejne elementy: reżyserię, scenografię, ruch sceniczny itp. Niekiedy didaskalia dość dokładnie opisują wyobrażony przez twórców opery świat, czasem zaś są bardzo skąpe. Obecnie nieczęsto się zdarza, by reżyser w swoim zamyśle odnosił się w znaczący sposób do wskazówek kompozytora czy librecisty. Zwykle tworzy całkowicie własną wizję, umieszczając akcję w dowolnie przez siebie wybranej epoce, niejednokrotnie zmieniając w zaskakujący sposób miejsce akcji, na własną modłę odczytując przesłanie utworu, niekiedy wręcz wymyślając je *de novo*, interpretując w nietypowy sposób intencje, zachowanie i postępowanie bohaterów.

Jako twórca ma naturalnie do tego prawo. Lecz jak wtedy postąpić z podstawowymi komponentami dzieła, czyli muzyką i słowem? Styl muzyczny jest środkiem o charakterze uniwersalnym. Możemy określić muzykę jako dawną, barokową, klasyczną, romantyczną czy nowoczesną. Trudniej natomiast przypisać jej np. przymiotnik „staroświecka” – takiemu kategoryzowaniu muzyka się nie poddaje. Styl tekstu literackiego może zaś być odbierany jako „trącający myszką” ze względu na sformułowania i słownictwo, które w czasach współczesnych wyszło z użycia.

Wróćmy do kwestii libretta. Znaczna większość wystawianych w teatrach operowych dzieł to utwory liczące sobie minimum sto lat, pomijając stosunkowo niewielki odsetek oper współczesnych. W naturalny sposób libretta będą odzwierciedlały styl literacki swego czasu. Dla tłumacza powstaje problem: na ile być wiernym siedemnasto-, osiemnasto- czy dziewiętnastowiecznemu stylowi językowemu? Na ile dzieło będzie komunikatywne dla współczesnego odbiorcy? O ile w wypadku prozy czy poezji odpowiedzi na to pytanie oraz decyzje tłumacza mogą być różne i z pewnością różnie umotywowane, o tyle w wypadku użytkowej formy, jaką w dużej mierze jest libretto, mamy do czynienia z problemem bardziej złożonym, który jednak pomimo swojej złożoności na swój sposób ułatwia dokonującemu przekład decyzję.

Założmy, że proponowana przez reżysera wizja nie odbiega w sposób znaczący od zamysłu kompozytora i librecisty. Tłumacz nie ma wtedy większych dylematów, a ewentualny problem zgodności stylów znika. Co zrobić jednak, gdy reżyser np. opery Mozarta przenosi jej akcję w czasy współczesne, używa współczesnych kostiumów, scenografii czy rekwizytów (laptop, komórka itp.)? Gdy tak prowadzi śpiewak-aktora, by zachowania i ruch sceniczny były zbliżone do sytuacji napotykanych na co dzień, a nie stanowiły koturnowej kreacji aktorskiej, często dość szablonowej w przypadku śpiewaków pod względem gestu? Gdy wszystko, co widz odbiera ze sceny, odsyła go do czasów jemu współczesnych, kojarzy mu się z nowoczesnością, pozostaje jeszcze jeden element pomagający w całościowym odbiorze dzieła: wyświetlone libretto w przekładzie na język polski. Nawet jeśli założymy, że niektóre osoby spośród widowni albo znają język, albo znają znakiem dzieła, to i tak przekład libretta im służy. Po pierwsze: spoglądają na ekran mimowolnie. Po drugie: nie zawsze znajomość języka obcego,

w jakim wystawiane jest dzieło, gwarantuje nam jego bezproblemowy odbiór. W grę wchodzi kwestie akustyki (nie zawsze i nie wszędzie w teatrze dobrze słyhać) oraz dykcji i umiejętności śpiewaka (poziom wykonania może być różny). Nie wspominam tu już o tych, którzy nie należą ani do pierwszej, ani do drugiej z wymienionych kategorii widzów, bo dla nich tekst ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia sporej części dzieła.

Co się dzieje wtedy, gdy dochodzi do zderzenia np. nowoczesnej wizji opery Mozarta z tłumaczeniem respektującym styl, w którym powstało libretto? Niekoniecznie musi, ale na pewno może powstać wrażenie niekoherencji pomiędzy obrazem scenicznym a stylistyką wyświetlanego dla publiczności tekstu libretta. Owszem, jeśli słuchacz jest świadom, że dzieło powstało w XVIII wieku, może zaakceptować przekład zachowujący stylistykę tamtego czasu. Opinie osób z i spoza środowiska muzycznego, a także moje osobiste doświadczenia jako muzyka i italianisty wskazują jednak na to, że problem jest zauważalny i istotny; co więcej, brak zbieżności stylu często przeszkadza, daje niespójny obraz całości koncepcji reżyserskiej. Zastosowanie stylu osiemnastowiecznego w przekładzie może wydawać się anachronizmem, a przez to, jak pisze Eugene A. Nida, wywoływać u odbiorcy „poczucie nierzeczywistości” [Nida, 2009: 67].

Z pracy nad tekstami librett, refleksji powstałych w wyniku tejże oraz współpracy przy realizacji scenicznej narodził się pomysł, aby dostosować przekład do potrzeb konkretnej realizacji scenicznej i koncepcji reżyserskiej, a więc zrobić coś, co określiłabym jako przekład z adaptacją lub też po prostu adaptację libretta. Stąd moje rozważania będą miały charakter bardziej praktyczny niż teoretyczny. W wyniku przemysłu i prób doszłam do kilku ogólnych wniosków, które chciałabym tu przedstawić Czytelnikom.

Aby tego rodzaju tłumaczenie było efektywne i funkcjonowało w kulturze docelowej z korzyścią dla tej ostatniej, należałoby dokonać dwóch podstawowych zabiegów: skondensować tekst, zwłaszcza w partiach recytatywnych, tam, gdzie jest go dużo, a akcja na scenie toczy się szybko; widz nie nadąża z jednoczesnym obserwowaniem akcji scenicznej i czytaniem tekstu; w przypadku części aryjnych swoboda jest zdecydowanie większa. W tym wypadku praca osoby tłumaczącej libretto i przygotowującej nadpisy nie różni się zasadniczo od zadania

stojącego przed osobą tłumaczącą np. listę dialogową filmu. Obowiązują więc ogólne zasady dotyczące przekładu audiowizualnego. Z uwagi na ograniczone możliwości percepcyjne widza konieczna jest kondensacja tekstu wyjściowego, a także pozbycie się elementów mających charakter redundantny [Tomaszkiewicz, 2006: 112-116]. To, jak również i cała strona techniczna (wielkość napisów, liczba znaków w linii itp.) jest jednak kwestią osobną i nie chciałabym jej rozwijać w tym miejscu. Pragnęłabym skupić się na aspekcie adaptacyjnym związanym chociażby z użyciem stylistyki językowej charakterystycznej dla epoki, w jakiej reżyser umieścił akcję. Także w przypadku np. zmiany miejsca akcji, zachowań bohatera (reakcji uczuciowych), elementów scenografii czy kostiumów (np. w tekście jest sukienka, a kostiumolog przewidział dla bohaterki spodnie) tłumacz powinien, zachowując maksymalną lojalność w stosunku do tekstu oryginalnego, dyskretnie zmienić lub pominąć niektóre szczegóły powodujące sprzeczność. Przygotowane w ten sposób libretto staje się tekstem użytkowym, sprzężonym w jedno z obrazem scenicznym, reżyserią, ruchem scenicznym oraz scenografią. Naturalnie nie można go potraktować jako odnośnika w analizie muzykologicznej czy muzyczno-literackiej dzieła operowego. Tego rodzaju tłumaczenie ma więc zastosowanie niejako jednorazowe, ściśle związane z daną, niepowtarzalną realizacją sceniczną i jest nakierowane na odbiorcę. Staje się adaptacją w sensie definicji zaproponowanej przez Urszulę Dąmborską-Prokop [2000: 27].

### **W.A. Mozart / L. da Ponte – *Così fan tutte***

Dzieło Wolfganga Amadeusza Mozarta do libretta Lorenza da Pontego opowiada historię zakładu, którego stawką są uczucia. Dwaj szlachcice, Guglielmo i Ferrando, namówieni przez przyjaciela, Don Alfonsa, postanawiają wypróbować wierność swoich narzeczonych. Intrygę knuje sam sprytny Don Alfonso z pomocą fertycznej Despiny, służącej obu panien: Fiordiligi i Dorabelli. Panowie pod przebraniem i zamieniając się rolami, uwodzą z sukcesem swoje narzeczone. Reżyser zadaje pytanie: „Czy mamy brać finał opery na serio? [...] Czy uczucia sprzed zakładu są ważniejsze, czy raczej te drugie, wynikłe jako konsekwencja zakładu? [...] Zarówno Da Ponte, jak i Mozart unikają odpowiedzi na to pytanie. Na koniec opery serwują nam «gładką» scenkę

o pogodzeniu i przebaczeniu” [Cieśla, 2013: 3]. Koncepcja reżyserska Ryszarda Cieśli zakłada przeniesienie czasu akcji w bliżej nieokreśloną współczesność. Najczytelniej wskazują na to użyte w przedstawieniu rekwizyty: laptop i telefon komórkowy, w których przechwalając się, bohaterki oglądają zdjęcia swych ukochanych, czy cyfrowy aparat fotograficzny, którym umizgując się do samego siebie (!, w arii *Non siate ritrosi occhietti vezzosi* („Nie obawiajcie się, śliczne oczęta”), jeden z bohaterów robi zdjęcia. Scenografia i kostiumy również budzą skojarzenia z czasami współczesnymi – brak elementów stroju czy wyposażenia sceny kojarzących się ściśle z epoką, w której dzieło jest oryginalnie umiejscowione.

Za najważniejsze zadanie w wypadku *Così fan tutte* uznałam analogiczne do czasu akcji uwspółcześnienie stylu językowego, a więc działanie spełniające postulat adekwatności funkcjonalnej przy zachowaniu maksimum możliwej lojalności wobec autora libretta [Nord, 2009: 184-185]. W tabeli 1 (Tab. 1) przedstawiam Czytelnikom zestawienie włoskiego tekstu oryginalnego z tłumaczeniem zachowującym styl językowy pierwowzoru (staralam się, by była to zarazem jak najdosłowniej oddana treść tekstu włoskiego) oraz z tłumaczeniem wyświetlanym publiczności podczas przedstawienia. Akt II, scena 13 to moment, gdy Guglielmo, dumny z dotychczasowej niezłomnej postawy swojej narzeczonej Fiordiligi, dowiaduje się o jej zdradzie. Ogarnia go złość: Ferrando wraz z Don Alfonsem usiłują go uspokoić, a scenę kończy pełna wyrozumiałości wypowiedź Don Alfonsa o naturze kobiet zakończona tytułową myślą: „Tak czynią wszystkie!”.

**Tab. 1. Wolfgang Amadeusz Mozart, *Così fan tutte*, akt II, scena 13**

ATTO II SCENA 13 <sup>a</sup> Recitativo secco	AKT II SCENA 13 Recitativo secco	AKT II SCENA 13 Recitativo secco
GUGLIELMO Oh, poveretto me! Cosa ho veduto, cosa ho sentito mai!	GUGLIELMO O, ja biedny! Cóż ja ujrzałem, cóż usłyszałem!	GUGLIELMO Boże, co ja słyszałem i widziałem!
DON ALFONSO Per carità, silenzio!	DON ALFONSO Na litość boską, ciszej!	DON ALFONSO Ciszej, na litość boską!

<p>GUGLIELMO Mi pelerei la barba, mi graffierei la pelle, e darei colle corna entro le stelle! Fu quella, Fiordiligi! La Penelope, l'Artemisia del secolo! Briccona, assassina, furfante, ladra, cagna!</p>	<p>GUGLIELMO Wyskubałbym sobie brodę, darłbym skórę do krwi, a i tak moje rogi sięgnęłyby gwiazd! To była Fiordiligi! Penelopa, Artemida wszechczasów! Kanalía, morderczyni, oszustka, złodziejka, suka!</p>	<p>GUGLIELMO Dałbym ogolić się na łyso, obedrzeć ze skóry, a i tak miałbym rogi do sufitu! To była Fiordiligi! Czysta wierność! Same zalety! Puszczalska, oszustka, suka...</p>
<p>DON ALFONSO (lieto) (Lasciamolo sfogar.)</p>	<p><i>DON ALFONSO</i> (uradowany) (Pozwólmy mu ulżyć sobie.)</p>	<p><i>DON ALFONSO</i> (wesoły) (Niech sobie trochę ulży...)</p>
<p>FERRANDO (entrando) Ebben!</p>	<p>FERRANDO (wchodząc) I jak tam?</p>	<p>FERRANDO (wchodząc) No jak tam?</p>
<p>GUGLIELMO Dov'è?</p>	<p>GUGLIELMO Gdzie jest?</p>	<p>GUGLIELMO Gdzie jest?</p>
<p>FERRANDO Chi? La tua Fiordiligi?</p>	<p>FERRANDO Kto? Twoja Fiordiligi?</p>	<p>FERRANDO Kto? Twoja Fiordiligi?</p>
<p>GUGLIELMO La mia Fior... fior di diavolo, che strozzi lei prima e dopo me!</p>	<p>GUGLIELMO Moja Fior... diabolica, niech wpierw ją uduszą, a potem mnie!</p>	<p>GUGLIELMO Moja Fior... diabolica, niech uduszą ją i mnie!</p>
<p>FERRANDO (ironicamente) Tu vedi bene: v'han delle differenze in ogni cosa. Un poco più di merto...</p>	<p>FERRANDO (z ironią) Teraz widzisz już dobrze: we wszystkich sprawach może być różnie. Trochę więcej wysiłku...</p>	<p>FERRANDO (z ironią) Teraz widzisz: różnie to bywa. Trochę więcej wysiłku i...</p>
<p>GUGLIELMO Ah, cessa, cessa di tormentarmi;</p>	<p>GUGLIELMO Przestań, przestań mnie dręczyć;</p>	<p>GUGLIELMO Daj spokój i mnie nie męcz!</p>

ed una via piuttosto studium di castigarle sonoramente.	raczej wymyślmy sposób, by je porządnie ukarać.	Lepiej znajdziemy sposób, jak je ukarać...
<i>DON ALFONSO</i> Io so qual è: sposarle.	<i>DON ALFONSO</i> Ja już wiem jaki: ożenić się z nimi.	<i>DON ALFONSO</i> Ja już wiem: ożenić się z nimi.
GUGLIELMO Vorrei sposar piuttosto la barca di Caronte.	GUGLIELMO Wolałbym raczej poślubić łódź Charona.	GUGLIELMO Wolałbym mieć za żonę zdechłego psa!
FERRANDO La grotta di Vulcano.	FERRANDO Pieczarę Wulkana.	FERRANDO A ja wskoczyć w ogień.
GUGLIELMO La porta dell'inferno.	GUGLIELMO Bramę piekieł.	GUGLIELMO Albo pójść do piekła.
<i>DON ALFONSO</i> Dunque, restate celibi in eterno.	<i>DON ALFONSO</i> A więc zostaniecie kawale- rami na wieczność.	<i>DON ALFONSO</i> No to zostaniecie starymi kawalerami.
FERRANDO Mancheran forse donne ad uomin come noi?	FERRANDO Miałoby niby zabraknąć kobiet dla mężczyzn takich jak my?	FERRANDO Zabraknie kobiet dla mężczyzn jak my?
<i>DON ALFONSO</i> Non c'è abbondanza d'altro. Ma l'altre che faran, se ciò fer queste? In fondo, voi le amate queste vostre cornacchie spennacchiate.	<i>DON ALFONSO</i> Niczego nie ma w obfitości. Ale te inne co zrobią, jeśli wasze tak postąpiły? W głębi duszy nadal je ko- chacie, te wasze wyskubane wrony.	<i>DON ALFONSO</i> Nie ma ich za dużo... A inne zrobią to samo. W gruncie rzeczy kochacie wasze kobietki.
GUGLIELMO Ah, purtroppo!	GUGLIELMO Ach, niestety!	GUGLIELMO Niestety!
FERRANDO Purtroppo!	FERRANDO Niestety!	FERRANDO Niestety!

<p><i>DON ALFONSO</i>          Ebben, pigliatele com' elle son. Natura non potea fare l'eccezione, il privilegio di creare due donne d'altra pasta per i vostri bei musi; in ogni cosa ci vuol filosofia.          Venite meco: di combinar le cose studierem la maniera. Vo' che ancor questa sera doppie nozze si facciano. Frattanto, un'ottava ascoltate: felicissimi voi, se la imparate.</p>	<p><i>DON ALFONSO</i>          Dobrze, więc bierzcie je, jakimi są. Natura nie mogła zrobić wyjątku ani przywileju stworzenia dwóch kobiet z innej gliny dla waszych pięknych buziek; w każdej sprawie potrzeba namysłu.          Chodźcie ze mną: pomyślimy, w jaki sposób rozwiązać tą sprawę. Chcę, by jeszcze dziś wieczór odbył się podwójny ślub.          Tymczasem, posłuchajcie tej oktawy: będziecie szczęśliwcami, jeśli czegoś się nauczycie.</p>	<p><i>DON ALFONSO</i>          Więc bierzcie je, jakimi są. Natura nie zrobiła wyjątku i nie ulepiła dla was kobiet z innej gliny.          Trzeba umieć wyciągać wnioski.          Chodźcie, wymyślimy coś. Chcę tu dziś mieć dwa śluby.          A tymczasem posłuchajcie tych słów: może czegoś was nauczą.</p>
<p>[N. 30]          Andante  <i>DON ALFONSO</i>          Tutti accusan le donne, ed io le scuso          se mille volte al di cangiano amore;          altri un vizio lo chiama ed altri un uso:          ed a me par necessità del core.          L'amante che si trova alfin deluso          non condanni l'altrui, ma il proprio errore;          già che, giovani, vecchie, e belle e brutte,          ripetete con me: «Cosi fan tutte!».</p>	<p>[N. 30]          Andante  <i>DON ALFONSO</i>          Gani świat kobiety, ja rację przyznaję,          Gdy po tysiąckroć ich miłość się zmienia;          Jedni wadą to zwą, inni zwyczajem,          Dla mnie to sprawa ich serca pragnienia.          Kochanek, co być zwiedzionym się zdaje,          Niech draży własne, nie innych sumienia;          Gdyż młode i stare, piękne i brzydkie,          Powtórzcie za mną: „Tak czynią wszystkie!”.</p>	<p>[N. 30]          Andante  <i>DON ALFONSO</i>          Świat oskarża kobiety, a ja wybaczam,          że tysiąc razy zmieniają uczucia.          Jedni mówią, że to nałóg, inni, że zwyczaj,          a ja uważam, że to potrzeba serca.          Niech rozczarowany kochanek nie wytyka błędów innym, tylko sobie.          Młode czy stare, piękne czy brzydkie,          powtarzajcie za mną: „Tak czynią wszystkie!”.</p>



FERRANDO, GUGLIELMO E DON ALFONSO Cosi fan tutte!	FERRANDO, GUGLIELMO I DON ALFONSO Tak czynią wszystkie!	FERRANDO, GUGLIELMO I DON ALFONSO Tak czynią wszystkie!
--	--	--

Pierwsza kolumna to oryginalny tekst Lorenza da Pontego. W drugiej dokonałam tłumaczenia jak najbardziej dosłownego, a w przypadku arii Don Alfonsa starałam się oddać także metryczną formę oktawy. Trzecia kolumna przedstawia tłumaczenie wykonane na potrzeby realizacji *Così fan tutte* w reżyserii R. Cieśli, prezentowane publiczności.

W ostatecznym tłumaczeniu starałam się zachować pryncypium skracania i kondensowania tekstu w częściach recytatywnych, stosowane w przekładzie audiowizualnym. W innych fragmentach opery kondensacja jest jeszcze większa, choćby z uwagi na tempo wykonania danego fragmentu. Aria, jak widać na przytoczonym przykładzie, przeważnie nie wymusza takich zabiegów, i to z kilku powodów. W przypadku tej konkretnej arii Don Alfonsa spokojne, majestatyczne tempo *andante* pozwala na bezproblemowe pokazanie widzowi kompletnego tłumaczenia tekstu. W przypadku innych form aryjnych w pełnej ekspozycji treści pomagają także środki formalne. Mam tu na myśli choćby powtarzalność zawartą w formie ABA lub ABA<sup>1</sup> (gdzie A<sup>1</sup> oznacza zmianę w sferze muzycznej, niezwykle zaś rzadko w tekstowej) czy formie rondowej z repetowanym refrenem (np. ABACADA). W ostatecznej wersji arii Don Alfonsa zdecydowałam się także na formę pozbawioną oryginalnych rymów, by uprościć nieco formę. Rym oraz zmiany szyku w poetyckiej wypowiedzi odciągają uwagę widza od treści, skupiając ją bardziej na analizowaniu wierszowanej formy i jej rytmu. Poza tym aria ta została umuzyczniona przez Mozarta w sposób niepodkreślający rytmu; wręcz odwrotnie, zacierający go.

Jeśli chodzi o uwspółcześnianie języka, starałam się do tej kwestii podchodzić bardzo ostrożnie. Pierwszym zabiegiem było pozbycie się archaizmów i obniżenie nieco stylu, przez co tekst miałby stać się bardziej przystępny dla widza współczesnego. Bardzo ostrożnie używałam też kolokwializmów: tylko w miejscach, gdzie było to uzasadnione przez wersję oryginalną. Innym zabiegiem, widocznym w zacytowanym powyżej fragmencie, jest usunięcie imion postaci mitologicznych i zastąpienie ich cechami, których są nosicielami. Są liczne powody,

by przypuszczać, że np. dzisiejszy młody widz nie będzie kojarzył sobie Artemidy czy Penelopy z dziewictwem, cnotą i wiernością, stąd brak w moim tekście odniesienia do imion tych postaci. Zmiany dokonywane w tej oraz podobnych sytuacjach wynikają więc w dużej mierze z konieczności dostosowania tekstu docelowego do potrzeb i możliwości kulturowych odbiorców przekładu [Dąmbaska-Prokop, 2000: 29].

### **G. Puccini / G. Forzano – *Suor Angelica***

W przypadku *Suor Angelica* Giacoma Pucciniego do libretta Giovacchina Forzana polem problemowym jest dokonana przez reżysera zmiana miejsca, a także czasu akcji. Zwłaszcza zmiana miejsca wnosi nowe znaczenia i modyfikuje w zasadniczy sposób funkcje postaci w dziele. W związku z tym, że jednoaktówka Pucciniego nie jest operą powszechnie znaną, jak choćby *Cyganeria* czy *Madama Butterfly*, pozwolę sobie na krótkie przedstawienie Czytelnikom treści dzieła w jego formie oryginalnej, a następnie, do celów porównania, przedstawię treść i wymowę dzieła uaktualniającą się w wizji obojga reżyserów: Marii Gabrielli Munari i Przemysława Klonowskiego.

*Suor Angelica* to jednoaktowa opera, stanowiąca środkowe, liryczne ogniwo tryptyku (pozostałe to dramatyczne *Il Tabarro* oraz komiczne *Gianni Schicchi*). Włoska premiera dzieła miała miejsce 11 stycznia 1919 roku. Obsada składa się jedynie z głosów żeńskich, co jest operowym ewenementem. Akcja opery toczy się pod koniec XVII wieku w jednym z włoskich klasztorów żeńskich. Przebywa w nim Siostra Angelika, pochodząca z bogatej, arystokratycznej rodziny. Znalazła się w klasztorze, gdyż przez ślepą miłość, której owocem było nieślubne dziecko, okryła hańbą swoich najbliższych. Od siedmiu lat nie otrzymywała żadnych informacji ani o rodzinie, ani o losie swojego synka. Pewnego dnia w klasztorze pojawia się jej ciotka, Księżna. Przybywa w kwestii formalnej: w związku z zamążpójściem młodszej siostry Angeliki konieczny jest podział majątku i zgoda Angeliki na ustalenia w tym zakresie poczynione przez ciotkę. Dziewczyna pyta o syna. Księżna w sposób zimny i obojętny informuje ją, że dziecko przed dwoma laty zmarło. Zrozpaczona Angelika postanawia popełnić samobójstwo – przygotowuje wywar z trujących ziół i wypija go.

Tuż przed śmiercią zdaje sobie jednak sprawę z popełnionego grzechu śmiertelnego i błaga Madonnę o pomoc i przebaczenie. Dokonuje się cud: Angelika widzi Matkę Bożą, trzymającą za rękę jej syna i kierującą go ku umierającej matce.

W ten zaś sposób w swoim streszczeniu przedstawia treść i interpretację niektórych działań bohaterów Przemysław Klonowski:

W koncepcji inscenizacji *Suor Angelica* Giacomo Pucciniego, którą stworzyła Maria Gabriella Munari, bohaterka opery została zamknięta w szpitalu dla obłąkanych dziewcząt i kobiet. Pensjonariuszki z różnymi niepełnosprawnościami przetrzymywane są tam pod surową i troskliwą opieką sióstr zakonnych. Angelika przebywa w szpitalu od siedmiu lat, na próżno wyczekując wiadomości z domu, w którym pozostawiła syna z nieprawego łoża. Z biegiem czasu stała się apatyczna wobec otoczenia, choć nadal pozostaje bardzo życzliwa w stosunku do swoich towarzyszek. W szpitalu krążą legendy o jej arystokratycznym pochodzeniu.

W końcu, po siedmiu latach odwiedza ją ciotka. Jej wizyta to nie pełne serdecznej życzliwości odwiedziny członka rodziny, ale oschłe załatwienie formalności związanych z majątkiem rodzinnym, którym po śmierci rodziców Angeliki zarządza ciotka. Angelika nie chce podpisać dokumentu i w ten sposób zmusza gościa do przekazania wiadomości o rodzinie. Dowiaduje się tym sposobem, że jej młodsza siostra wychodzi za mąż. W odpowiedzi zaś na gorączkowe pytania o losy synka ciotka odpowiada chłodno, że dziecko zmarło dwa lata temu. Zrozpaczona Angelika mdleje. Zakonnice jej ręką podpisują dokument podany przez ciotkę.

Angelica pozostawiona sama, budzi się z omdlenia. Pragnąc połączyć się ze swoim synkiem poprzez śmierć, zażywa dużą ilość leków. Wracają pozostałe pacjentki, Infermiera znajduje pustą buteleczkę po lekach i pokazuje ją wszystkim. Staje się jasne, że stało się coś złego. Zaczyna panować ogólny chaos. Zakonnice zabierają Infermierzę buteleczkę i krępują ją fartuchem. Uspokajają też pozostałe pacjentki i zmuszają je do modlitwy. W tym czasie Angelika umiera. Wiadomość o samobójczej śmierci Angeliki nie może opuścić murów zakładu? [Klonowski, 2013: 1].

Uzupełnieniem wizji Klonowskiego niech będą słowa Marii Gabrielli Munari, I reżysera oraz autorki całościowej koncepcji omawianej

realizacji *Suor Angelica*. Po rozważaniach na temat sensu odczytywania dzieł operowych w kluczu nowoczesnym pani reżyser tak uzasadnia swoją twórczą decyzję:

Przy odbiorze tej opery w moim sercu i umyśle zrodził się silny konflikt: muzyka przemawia do serca, ale słowa nie przemawiają ani do umysłu, ani do ludzkiego współczucia.

W głębi duszy czuję gorycz z powodu kontekstu historyczno-kulturalnego, w który to libretto jest wpisane; religia została w nim użyta jako otoczka i pretekst do prześladowania oraz izolowania ze społeczeństwa osób najsłabszych, czyli kobiet.

Pragnęłam odczytać ten dramat na nowo w kluczu niehistorycznym, aby to, co działo się przez całe wieki w Europie, można było zobaczyć i napiętnować w całym jego ślepym i nieświadomym szaleństwie [Munari, 2013: 2].

Można spytać, na ile taka feministyczna interpretacja dzieła Pucciniego jest uzasadniona. Pozwalam sobie mniemać, że on sam prawdopodobnie byłby bardzo zdziwiony (tak jak zresztą i wielu innych kompozytorów, których dzieła przerabiane są czasem bezlitośnie i bez okazywania jakichkolwiek względów ich autorom) takim odczytaniem *Suor Angelica*. Kontekst klasztorny pojawił się m.in. za sprawą ukochanej siostry, Iginii, która z własnej i nieprzymuszonej woli spędziła całe swoje dorosłe życie w klasztorze niedaleko Lukki. Ponoć *Suor Angelica* w wykonaniu samego kompozytora po raz pierwszy zabrzmiała właśnie w klasztorze w Vicopelago. Gdyby nie ten szczegół w rodzinnej historii kompozytora być może zaproponowana przez Forzana sztuka nie wzbudziłaby w Puccinim takiego entuzjazmu. Poza tym główna bohaterka była z jednej strony na tyle pokrewna starszym „córkom” kompozytora: *Manon*, *Mimi*, *Tosce* czy *Butterfly*, a zarazem na tyle różna, że Puccini bez trudu zapalił się do projektu. Bez względu jednak na mój osobisty pogląd na interpretację M.G. Munari, moje zadanie było inne: praca z wokalistkami nad kwestiami fonetyki i interpretacji oraz dokonanie nowego, autorskiego tłumaczenia libretta. Najpoważniejsze różnice pomiędzy wersją oryginalną a wersją reżyserską, z którymi musiałam się zmierzyć, przedstawiam w formie tabelarycznej (Tab. 2).

**Tab. 2. Giacomo Puccini, *Suor Angelica*,  
wersja oryginalna vs. wersja reżyserska**

	WERSJA ORYGINALNA	WERSJA REŻYSERSKA
CZAS AKCJI	koniec XVII wieku	czasy międzywojenne
MIEJSCE AKCJI	klasztor żeński	szpital dla obłąkanych prowadzony przez siostry zakonne
FUNKCJE POSTACI	wszystkie bohaterki to siostry zakonne	trzy siostry zakonne: Maestra delle Novizie, Suor Zelatrice, Badessa (Mistrzyni Nowicjatu, Zelatorka, Przeorysza); pozostałe to pacjentki szpitala dotknięte różnymi chorobami psychicznymi
FUNKCJE RELIGII	modlitwa organizuje życie sióstr, jest wewnętrzna potrzeba i pomocą w trudnych chwilach	modlitwa porządkuje życie szpitala, pensjonariuszki są do niej przymuszane

Jak w praktyce rozwiązałam problemy pojawiające się w związku z przedstawionymi powyżej różnicami? Po pierwsze, czas akcji, mogący mieć wpływ na styl językowy. W tym wypadku pewien problem, i to w sumie niewielki, pojawił się jedynie przy postaci ciotki Księżnej. Z uwagi na jej pozycję i charakter (arystokratka, wyniosła, ukrywająca uczucia, bigotka) styl jej wypowiedzi jest bardzo oficjalny, sztywny, pojawia się słownictwo i wyrażenia adekwatne do jej zaawansowanego wieku. Starłam się, by pozostał on suchy i pełen dystansu, a nieliczne archaizujące słowa zmieniałam na adekwatne zmienionemu czasowi akcji odpowiedniki.

W przypadku miejsca akcji starałam się pomijać lub naginać nieco znaczenie pojawiających się w tekście słów, takich jak np. *monasterio* (*Son più di sett'anni da quando è in monasterio*: dosł.: „To już ponad siedem lat, odkąd jest w klasztorze”; wersja zastosowana w przedstawieniu: „Jest tu już od siedmiu lat”) czy *parlatorio* (*Chi è venuto stasera in parlatorio?*: dosł.: „Czy ktoś przybył dziś wieczór do rozmównicy?”; wersja zastosowana w przedstawieniu: „Czy był ktoś dzisiaj w pokoju odwiedzin?”).

W wersji oryginalnej mamy do czynienia ze wspólnotą zakonną, tu zaś dwójka reżyserów pozostawiła role sióstr jedynie trzem postaciom: Mistrzynie Nowicjatu, Zelatorce oraz Przeoryszy. W przekładzie starałam się – tam, gdzie nie przeszkadza to kształtowi tekstu i brzmi zręcznie – pomijać słowo *sorella* („siostra”). Z drugiej jednak strony istnieje możliwość, by pensjonariuszki zwracały się do siebie *per* „siostrę”, wyrażając w ten sposób pewien rodzaj łączącej ich wspólnoty, więc nie uważam za bezwzględnie konieczne pomijanie tego tytułu.

Na zakończenie tych ogólnych rozważań pragnę jeszcze przedstawić Czytelnikom fragment libretta zatytułowany *Il Ritorno dalla Cerca* (Powrót z kwesty). Oryginalna sytuacja sceniczna to powrót dwóch sióstr z kwesty wśród okolicznych mieszkańców. Przynoszą różne produkty (orzechy, ser, porzeczkę itp.), co spotyka się z ogromnym entuzjazmem ze strony sióstr; każda z nich szuka swoich ulubionych przysmaków. W wersji reżyserskiej dwie z opiekujących się obłąkanymi kobietami sióstr wprowadzają na scenę wózek z lekami; pacjentki wręcz rzucają się w ich kierunku i wyrywają je sobie wzajemnie: postępują jak typowe lekomanki. Proponuję dla porównania trzy pomysły na tłumaczenie wraz z tekstem oryginalnym (Tab. 3).

**Tab. 3. Giacomo Puccini / Giovacchino Forzano,  
*Suor Angelica (Il Ritorno dalla Cerca)***

– Buona cerca stasera, Sorella Dispensiera! – Un otre d’olio.	– Mamę dziś dobry dzień, Siostrę! – Dziesięć butelek oliwy. – O, świetnie! – Sześć sznurków orzechów laskowych.	– Mamę dziś dobry dzień, Siostrę! – Dziesięć butelek <i>oleum</i> . – O, dobre! – Sześć pastylek <i>nux</i> .	– Mamę dziś dobry dzień, Siostrę! – Dziesięć butelek <i>Olanzinu</i> . – O, dobre! – Sześć pastylek <i>Noxizolu</i> .
– Un panierin di noci. – Buone con sale e pane! – Sorella!	– Koszyk orzechów włoskich. – Dobre z chlebem i solą! – Ależ siostrę!	– Opakowanie <i>juglans</i> . – Dobre z <i>panis</i> i <i>sal</i> . – Ależ siostrę!	– Opakowanie <i>Apapu</i> . – Dobry z aspiryną i <i>Ibumem</i> . – Ależ siostrę!

– Qui farina! E qui una cacciottella che suda ancora latte, buona come una pasta, e un sacchetto di lenti, dell'uova, burro e basta. – Buona cerca stasera, Sorella Dispensiera! – Per voi, sorella ghiotta... – Un tralcetto di ribes! Degnatene, sorelle. – Grazie! – Uh! Se ne prendo un chicco, la martorio! – No, prendete! – Grazie!	– Tu mąka! A tu ser, smaczny i pachnący mlekiem, bardzo dobry, worek soczewicy, jajka, masło i to już wszystko. – Mamy dziś dobry dzień, Siostró! – Dla Ciebie, łakoma siostró... – Gałązka porzeczeki! Poczęstujcie się, siostry! – Dziękujemy! – Jeśli trochę wezmę, będę tego żałować! – Nie, bierz! – Dziękuję!	– Tu <i>farris</i> ! A tu <i>caseus</i> , napelniony <i>lac</i> , bardzo dobry na wszystko, saszetka <i>lens</i> , <i>ovum</i> , <i>butyrum</i> i to wszystko. – Mamy dziś dobry dzień, Siostró! – A dla Ciebie, łakoma siostró... – Tubka <i>ribes</i> . Bierzcie, siostry. – Dziękujemy! – Jeśli trochę wezmę, będę tego żałować! – Nie, bierz! – Dziękuję!	– Tu <i>Valium</i> ! A tu <i>Prozac</i> , bardzo dobry na wszystko, saszetka <i>Lafactinu</i> , <i>Nodiru</i> , <i>Bonogrenu</i> i to wszystko. – Mamy dziś dobry dzień, Siostró! – A dla Ciebie, łakoma siostró... – Tubka <i>Rispenu</i> . Bierzcie, siostry. – Dziękujemy! – Jeśli trochę wezmę, będę tego żałować! – Nie, bierz! – Dziękuję!
---	--	--	---

W pierwszej kolumnie pojawił się oryginalny włoski tekst autorstwa Giovacchina Forzana. Druga kolumna to tłumaczenie wierne, gdzie pozostawione zostały nazwy produktów żywnościowych. Trzecia kolumna to jeden z dwóch pomysłów na zbliżenie się do wymyślonej przez reżyserów sytuacji scenicznej. Kursywą pojawiają się łacińskie ekwiwalenty nazw żywności oraz rozmaite możliwości opakowania leków. Tropem w tym wypadku były możliwe skojarzenia z medycyną, które budzi zastosowanie łaciny. W ostatniej kolumnie nastąpiła zamiana nazw żywności na nazwy leków przeciwbólowych oraz tych stosowanych w psychiatrii. Po głębszym namyśle, a także konsultacji zrezygnowałam z wersji z kolumny trzeciej i czwartej – wydały mi się one karkołomnym i chyba niepotrzebnym eksperymentem. Pozostałam przy wersji oddającej wiernie tekst Giovacchina Forzana, uznając, że obłąkanie dziewcząt jest wystarczającym wytłumaczeniem traktowania przez nie leków jako pożywienia.

Pomysł na adaptację libretta zrodził się w trakcie pracy nad dziełem Mozarta i był wynikiem mojej refleksji oraz wieloletniej obserwacji

w charakterze widza licznych przedstawień operowych. Publiczność teatralna jest pod względem dbałości o tekst polski nieco przez realizatorów zaniedbywana: nadpisy przeważnie nie stanowią istotnego elementu całej produkcji. Przez lata stosowane są te same teksty do różnych wersji danego dzieła. Owszem, wyświetlane przekłady są niejednokrotnie bardzo dobre; jednak będąc dokonanymi wiele lat temu, np. na potrzeby analizy literackiej, muzykologicznej czy pracy ze śpiewakiem, często nie są dostosowane do wymogów formalnych i technicznych przekładu audiowizualnego, nie uwzględniają także wizji reżyserskiej. Całość, którą ogląda widz, powinna być koncepcyjnie spójna. Dlatego najistotniejszym punktem w mojej pracy było zadbanie o zgodność stylu i treści adaptowanego libretta z czasem i miejscem, w które dzieło operowe przeniósł reżyser. Zakłada to nie tylko działania czysto translatorskie, ale także ścisłą współpracę w trakcie przygotowań do wystawienia dzieła i dokładne zapoznanie się z wizją reżysera. Jak powiedział Hans-Georg Gadamer, „nawet jeśli przekład wydaje się przedsięwzięciem beznadziejnie deficytowym, w grę wchodzi nie tylko mniejsza czy większa strata, ale także pewien zysk, przynajmniej zysk interpretacyjny, przyrost wyrazistości i jednoznaczności” [Gadamer, 2009: 321]. Mam tylko nadzieję, że dzięki moim translatorskim zabiegom całość muzyczno-literacko-sceniczna, jaką stanowią dwa dzieła operowe, nad którymi dotychczas pracowałam, zyskała na wyżej wspomnianej wyrazistości i jednoznaczności.

## Bibliografia:

- Cieśla, R. (2013), Słowo od reżysera w programie opery *Così fan tutte* W.A. Mozarta, Filharmonia Podkarpacka im. Artura Malawskiego, Rzeszów, s. 2-3.
- Dąmbaska-Prokop, U. (red.) (2000), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Educator, Częstochowa, s. 27-30.
- Gadamer, H.-G. (2009), „Lektura jest przekładem”, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 321-325.
- Klonowski, P. (2013), Słowo od reżysera w programie opery *Suor Angelica* G. Pucciniego, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa, s. 1.
- Munari, M.G. (2013), Słowo od reżysera w programie opery *Suor Angelica* G. Pucciniego, tłum. A. Muszyńska-Andrejczyk, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa, s. 2.



- Nida, E.A. (2009), „Zasady odpowiedniości”, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 53-69.
- Nord, Ch. (2009), „Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego”, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 175-191.
- Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 112-151.

## STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł jest zbiorem refleksji nad tłumaczeniami dwóch librett operowych z różnych epok: tekstu Lorenza da Pontego do *Così fan tutte* Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz Giovacchina Forzana do *Suor Angelica* Giacoma Pucciniego. Oba teksty, pomimo dzielącej je różnicy czasowej, łączy moja idea jako tłumacza: dostosowanie do potrzeb konkretnej realizacji scenicznej i koncepcji reżyserskiej, czyli przekład z adaptacją. Aby tego rodzaju tłumaczenie było efektywne, należałoby – w mojej opinii – dokonać dwóch podstawowych zabiegów: skondensować tekst według reguł stosowanych w przekładzie audiowizualnym oraz użyć stylistyki językowej charakterystycznej dla epoki, w jakiej reżyser umieścił akcję. Tego rodzaju manipulacje tekstem przekładu mają szansę dodatnio wpłynąć na przekaz dzieła oraz jego komunikację z odbiorcą.

**Słowa kluczowe:** libretto, adaptacja do wizji reżysera, modyfikacja tekstu libretta

## SUMMARY

### **Adaptation of the operatic libretto to the needs of stage presentation – a few translator's remarks**

The paper presents my reflections concerning translations of two operatic librettos from different ages: Lorenzo da Ponte's text to *Così fan tutte* by W.A. Mozart and Giovacchino Forzano's to *Suor Angelica* by G. Puccini. Both texts, in spite of the time difference between them, are united by an interpreter's idea: adapting to the needs of the specific stage presentation and the director's vision, i.e. translation with adaptation. To make such a translation effective, one should in my opinion make two basic operations on the text: to condense it

according to the rules of audiovisual translation and to use the linguistic style characteristic to the time period chosen by a director. That kind of operations may influence positively the reception of an opera and its communication with audience.

**Key words:** libretto, adaptation to the director's vision, modification of the libretto's text