

Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

***Halka i Paria* Stanisława Moniuszki w przekładach włoskich: opery jeszcze polskie czy już ponadnarodowe?**

Każdy twórca pragnie, aby jego dzieło stało się znane, zyskało powodzenie i aprobatę zarówno szerokiej publiczności, jak i znawców tematu. Metody osiągnięcia tego celu bywają różne, a sposób promowania czy upowszechniania zależy także od formy dzieła sztuki. W przypadku opery komponent słowny może stać się przeszkodą – jeśli nie barierą – w głębszym dotarciu do sensu, jeśli odbiorca nie zna języka, w którym napisane zostało libretto. Gdy w grę wchodzi słuchanie dzieła w teatrze, dodatkowymi czynnikami utrudniającymi odbiór są warunki akustyczne, dykcja i sprawność techniczna śpiewaka, proporcje dynamiczne między orkiestrą a solistami itp. Obecnie wiele z tych problemów zostało w dużej mierze rozwiązanych z jednej strony dzięki coraz większej ilości dostępnych przekładów librett, z drugiej strony – dzięki właściwie już powszechnej obecności napisów w teatrze operowym.

To jednak okoliczności, w których znajdujemy się my, współcześni. Dziewiętnasty wiek przedstawia zupełnie inny obraz sytuacji zarówno twórców, jak i wykonawców oraz publiczności. O powszechności wykonywania oper w językach narodowych w tym okresie świadczą liczne istniejące przekłady, chociażby oper Verdiego na niemiecki czy polski. Nawet dzieła Wagnera, kompozytora postulującego jedność słowa, muzyki i obrazu scenicznego, były wystawiane poza granicami Niemiec w tłumaczeniach. Jak słusznie zauważają Alina Borkowska-Rychlewska i Elżbieta Nowicka, nie sama dostępność tekstu (w warunkach wykonawczych jego odbiór i tak jest utrudniony) miała wpływ na decyzje o przekładaniu librett na język narodowy¹. W przypadku Polski działania najpierw Bogusławskiego, autora licznych „spolszczeń” francuskich, niemieckich i włoskich dzieł operowych², potem Elsnera i Kurpińskiego jako kierujących Teatrem Narodowym i

¹ Zob. Alina Borkowska-Rychlewska, Elżbieta Nowicka, *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2013, s. 25.

² Na temat przekładów Bogusławskiego, a także innych tłumaczeń librett Rossiniego na język polski piszę w artykule *Rossini and Poland: Libretto Translations of Operas by the Master from Pesaro and his Presence in*

zamawiających przekłady³, miały na celu „udomowienie” dzieła obcego, uczynienie go w pewien sposób rodzimym pod względem języka i treści. Dostosowanie do polskich realiów wpisywało daną operę obcą w rodzimy idiom. Ten mechanizm działał także w drugą stronę – przy okazji adaptacji librett oper kompozytorów polskich na języki obce. Uruchamiało się swoiste sprzężenie zwrotne: dzięki pracy przy „udomawianiu” dzieł obcych tłumacze, najczęściej będący także twórcami dzieł dramatycznych, zdobywali szlify pomocne w tworzeniu oryginalnych, własnych librett.

Kim byli tłumacze librett w dziewiętnastowiecznej Polsce? Najczęściej zadanie to przypadało profesjonalistom: poetom, literatom czy krytykom muzycznym, jak Kazimierz Brodziński⁴, Konstanty Majeranowski⁵, Ludwik Osiński⁶ czy Józef Dionizy Minasowicz⁷. Należy naturalnie wymienić wspomnianego już Wojciecha Bogusławskiego oraz współpracownika m.in. Moniuszki – Jana Chęcińskiego⁸. Verdiowskiego *Otella* przełożył kompozytor, dyrygent, założyciel Warszawskiego Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia” Piotr Maszyński. W gronie tłumaczy znaleźli się także śpiewacy, jak np. działający nieco później, bo od końca lat 80. XIX wieku we Lwowie Adolf Kitschman⁹.

W twórczości Stanisława Moniuszki mamy dwie opery, posiadające włoskie wersje językowe, powstałe w czasach współczesnych kompozytorowi i na jego zamówienie. Mowa naturalnie o *Halce* i jej tekście włoskim, ułożonym przez Giuseppe Achille Bonoldiego oraz

Polish Theatres in the Past and Today, który ukaże się w 2020 roku w tomie *Rossini after Rossini: Musical and Social Legacy*, red. Arnold Jacobshagen, Turnhout, Brepols.

³ Chociaż Kurpiński sam także przełożył libretto *Napój miłosnego* Donizettiego na okoliczność premiery tego dzieła w 1839 roku.

⁴ Kazimierz Brodziński (1791-1835) – poeta, historyk, krytyk literacki, jeden z najważniejszych polskich poetów preromantycznych, autor przekładów *Tankreda*, *Włoszki w Algierze* oraz *Szczęśliwego oszukania* Rossiniego czy *Don Giovanniego* Mozarta.

⁵ Konstanty Majeranowski (1790-1851) – dziennikarz, poeta, dramatopisarz, tłumacz i wydawca; przełożył na język polski *Zoraidę* Rossiniego.

⁶ Ludwik Osiński (1775-1838) – krytyk literacki, historyk i teoretyk literatury, tłumacz, poeta i dramatopisarz, autor przekładów m.in. *Turka we Włoszech* i *Sroki złodziejki* Rossiniego oraz *Horacjuszy i Kuracjuszy* Cimarosy.

⁷ Józef Dionizy Minasowicz (1792-1849) – poeta, tłumacz, teoretyk literatury i prawnik; przełożył m.in. *Otella* Rossiniego.

⁸ Jan Chęciński (1826-1874) – pisarz, aktor, reżyser, librecista, autor licznych przekładów m.in. oper Verdiego (*Ernani*, *Rigoletto*, *Trubadur*, *Traviata*), Belliniego (*Purytanie*), Meyerbeera (*Prorok*) czy Halévy’ego (*Żydówka*).

⁹ Adolf Kitschman (także: Kiczman, 1854-1917) – aktor i śpiewak, przełożył kilkadziesiąt librett operowych i operetkowych, m.in. *Manon Lescaut* i *Madamę Butterfly* Pucciniego, *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego czy *Pajace* Leoncavalla.

Parii w przekładzie Władysława Millera. Tak się składa, że obaj autorzy przekładu na język włoski librett Moniuszkowskich byli śpiewakami.

Giuseppe Achille Bonoldi (1821-1871), choć w obszernym *Dizionario biografico degli italiani* brak jego nazwiska, to już w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* pod redakcją Zbigniewa Raszewskiego odnajdziemy krótki biogram dotyczący tego związanego z Moniuszką artysty. Był on synem Claudia Bonoldiego, tenora, znanego śpiewaka operowego¹⁰. Giuseppe Achille Bonoldi, ożeniony z Polką, od 1842 roku mieszka w Wilnie, pracuje jako nauczyciel śpiewu, występuje także jako śpiewak. Przyjaźni się z Moniuszką, wydatnie pomaga przy wystawieniu pierwszej wersji *Halki*, m.in. kreując partię Jontka, wtedy jeszcze przeznaczoną na baryton. Zna więc operę od strony wykonawczej, chociaż w jej wersji wileńskiej; obiektem przekładu będzie zaś tekst libretta wersji warszawskiej *Halki*. Bonoldi to bardzo ciekawa i barwna postać: walczył w powstaniu styczniowym, potem uciekł przed wydanym nań wyrokiem śmierci do Paryża. Tam jednak śmierci nie umknął, walcząc w szeregach Komuny Paryskiej z wersalczykami. Warszawska premiera *Halki* miała miejsce 1 stycznia 1858 roku, a w drugiej połowie roku pojawił się wyciąg fortepianowy z librettem w dwóch językach: polskim i włoskim właśnie w tłumaczeniu Bonoldiego. Owa partytura fortepianowa poszła dalej w świat dzięki protekcji Marii Kalergis, która wręczyła dwujęzyczną wersję Hansowi von Bülow. Nie przyniosło to jednak większych konsekwencji dla powodzenia dzieła Moniuszki poza granicami kraju, choć dzieło wystawione zostało w Czechach oraz Rosji¹¹. *Halka* zabrzmiała już po śmierci kompozytora także w Ferrarze w 1888 oraz Mediolanie w 1905, naturalnie po włosku w przekładzie Bonoldiego: polski oryginał w Italii nie wchodził w rachubę.

Tłumaczenie Bonoldiego, a raczej wersja włoska, zawiera mnóstwo charakterystycznych formuł, typowych dla języka librett w ogólności. Zasługą tłumacza jest skonstruowanie tekstu, który potencjalnie mógłby zapewnić powodzenie dzieła Moniuszki za granicą. Język włoski w połowie XIX wieku wciąż pełnił rolę *lingua franca* opery, choć równie silna była tendencja do wystawiania oper w tłumaczeniach na języki narodowe, tłumaczeniach przeznaczonych do śpiewania, a więc melicznych¹² (tu można przywołać

¹⁰ Zob. hasło Claudio Bonoldi w *Dizionario biografico degli italiani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-bonoldi_%28Dizionario-Biografico%29/>, 10 listopada 2019.

¹¹ Chociaż von Bülow napisał w 1858 roku dla „Neue Zeitschrift für Musik” artykuł, w którym pozytywnie ocenia *Halkę* oraz warsztat kompozytorski Moniuszki.

¹² O problematyce przekładu melicznego zob. książkę autorstwa Elżbiety Sierosławskiej *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*, Kraków 2012, a w ogólności o charakterystyce różnych typów przekładów librett w moim artykule *Przekłady oper Giacomina Pucciniego – normy translatorskie a polska tradycja teatralna*, „Między Oryginałem a Przekładem”, 2016, nr 3 (33), s. 99-112.

ponownie postać Jana Chęcińskiego, librecisty znanego ze współpracy z Moniuszką, lecz także autora wielu przekładów).

Gdy patrzymy na włoskie libretto *Halki* jako całość, dostrzegamy że Bonoldi właściwie całkowicie pozbawił ten tekst kolorytu lokalnego, który w dużej mierze stanowi o charakterze i oryginalności tej opery. Najmniej jest to chyba widoczne we włoskich wersjach imion bohaterów. Zachował Bonoldi w niezmienionej formie imiona Halki i Jontka oraz zaadaptował brzmieniowo imię Dziemby, które w wersji włoskiej brzmi „Gemba”. Janusz stał się po prostu „Giannim”, a Zofia „Sofią”. Jedyne postać Stolnika w tłumaczeniu włoskim nie została powiązana z żadnym szczególnym określeniem odnoszącym się do funkcji dworskiej. Bonoldi zapewne nie chciał wprowadzać tytułu „siniscalco”, będącego włoskim odpowiednikiem naszego stolnika, używanym jednak w średniowieczu. Stolnik stał się po prostu Albertem.

Zanim przejdziemy do uwag dotyczących tekstu Bonoldiego jako całości, przyjrzyjmy się bardziej szczegółowo kilku fragmentom, które dadzą obraz transformacji dokonanych przez tłumacza na tekście oryginalnym. Owe transformacje mają różną naturę, począwszy od modyfikacji w charakterze postaci, wyrazowości danej partii, a skończywszy na odmiennym sposobie obrazowania sytuacji i uczuć bohaterów. Już na początku pierwszego aktu, gdy w ogrodzie wokół zamku słychać lament Halki, Zofia jest tą, która uprzedzając słowa Stolnika prosi narzeczonego, aby sprawdził, co za nieszczęście przydarzyło się biednej dziewczynie („Corri, vola, o caro sposo,/ l’infelice a rintracciare”), przynagla go („Sposo amato, corri, va’!”). W oryginalnej wersji widzimy nieco inną Zofię: choć wzrusza ją żalony śpiew Halki, to bardziej cieszy dobre serce, okazane przez narzeczonego nieszczęśliwej dziewczynie („Żeś tak dobry, że tak wiele/ Cię obchodzi człek, co biada!”), i pochłania radość z zaręczyn z ukochanym Januszem. Z recytatywu i romancy „Skąd tu przybyła mimo mej woli/ Czemuż mnie w chwilach samotnych owych” dowiadujemy się, że Janusz chce definitywnie odprawić Halkę, mimo uczuć, które wciąż do niej żywi. W tym miejscu tekst Gianniego jest znacznie bardziej emfaticzny: pojawia się i gryzący wyrzut sumienia, i wstręt do samego siebie, i potępienie w oczach nieba („Or del rimorso mi rode l’angue,/ ed a me stesso in odio son!/ (...) del ciel indegno son del perdon”). Jeszcze dalej odchodzi od pierwotnego sensu Bonoldi w kolejnej scenie. Porównajmy pierwsze cztery wersy pieśni Halki „Jako od wichru krzew połamany” – tekst włoski, jego dosłowne tłumaczenie oraz wersję oryginalną:

Sereno al pari del ciel di maggio
de’ miei verd’anni scorse il mattin.
Pura era l’alma siccome il raggio
che brilla in fronte al Cherubin!

Pogodny jak majowe niebo
upływa poranek mych młodych lat.
Dusza czysta była jak promień,
co rozświetla anielskie czoło!

Jako od wichru krzew połamany
Tak się duszyczka stargała.
Gdzieżeś, o gdzieżeś wianku różany,
Gdzie w nim lilijko ty biała?

Autor włoskiego przekładu proponuje nam w pierwszych dwóch wersach scenę zupełnie inną pod względem wyrazowym: obraz krzewu starganego wicherą zastępuje pogodny majowy poranek. I choć radosna młodość odchodzi już w przeszłość, to w uszach słuchacza pozostają słowa o spokoju, wiosnie, jasności. Być może Bonoldiemu zależało na wprowadzeniu kontrastu w konstrukcji tekstu, gdyż drugi czterowiersz mówi o utraconym spokoju ducha, o życiu, które straciło swój blask i stało się torturą („Ohimè la pace ei m'ha rapito,/ egli ha involato il mio core./ Senza il suo sguardo per me la vita/ del sol perde lo splendore,/ piena è d'orrore”). Analogia do panińskiej czystości ma w wersji włoskiej charakter bardziej wzniosły: pozaziemski, anielski blask *versus* utracony różany wianek i wpleciona weń dziewicza lilia jako symbol. W ogóle Halka po włosku wypowiada się używając wyrażenń znanych nam chociażby z tekstów Lorenza da Pontego dla Mozarta: wiele z jej słów moglibyśmy z całkowitym spokojem włożyć w usta np. Donny Elviry. Nie jest to język, który w jakikolwiek sposób nawiązuje do folkloru czy też do sposobu wypowiadania się ludzi prostych. Podobnie rzecz się ma w przypadku Jontka. Brakuje więc obecnych w tekście Włodzimierza Wolskiego różnych rejestrów językowych, dostosowanych do społecznego statusu postaci. Brak też słownej sugestii co do rzekomego opętania Halki, wypowiedzianej w tekście polskim przez Zofię, Jontka, Stolnika, Dziembę i Chór: „Głos obłąkanej woła do Boga”. Bonoldi umieścił tu całkiem neutralny wers „Iddio celeste, deh, tu l'aita!” („Panie niebios, ach, wspomóż ją!”). Najwyraźniej tłumacz nie wierzył w obłąd dziewczyny, a jedynie w rozpacz i smutek kobiety odrzuconej i pogardzonej. Co do kolorytu lokalnego, to być może jedynym elementem wprowadzonym do wersji włoskiej libretta jest wyrażenie zastosowane w pierwszej scenie toastu, gdzie tekst Wolskiego mówi: „Niechaj żyje para młoda/ Przy zaręczyn tych obrzędzie”. Słowa te Bonoldi przełożył jako „Or che l'alma riscaldata/ da l'ungarico liquore”. Ów „l'ungarico liquore” to oczywiście węgierskie wino, trunek bardzo popularny w osiemnastowiecznej Polsce¹³. Zręcznie zaś pominięte zostały występujące w tej samej scenie nazwiska szlacheckich rodów Pomian i Odrowąż, zastąpione sumarycznym określeniem „due antichi e nobili casati” („dwa starodawne szlacheckie rody”).

Liczne zdrobnienia, których Wolski wręcz nadużywa, nieczęsto znajdują swoje odzwierciedlenie w przekładzie Bonoldiego, choć mamy i takie przykłady. W arii Halki „Gdyby rannym słońkiem” pojawia się i „allodoletta” (tu „gołąbeczka” zamiast „skowronka”) i „pesciolino” („rybka”) i „augellino” („ptaszyna”) i „fiammella” („ognik”), a w scenie piątej

¹³ Spostrzeżenie to zawdzięczam Joannie Pietrzak-Thébault.

aktu drugiego nawet „falconcello” („sokoleniek”). Bonoldi najczęściej nie próbuje przekładać pieśzuczotliwych określeń Wolskiego takich jak „gołąbeczek”, „słonko”, „sokół”, preferując wyrażenia rodem z Metastasia czy da Pontego, jak „mio caro diletto”, „mio tesoro”, „cherubino”, „mio core”, „mio caro bene”, „mio contento”, „mio dolce signor”.

Przekład Bonoldiego czyni z *Halki* operę o charakterze bardziej uniwersalnym, wykraczającym poza jej narodowy charakter. Na ten efekt składają się tradycyjne, często konwencjonalne formuły, znane słuchaczom z włoskich librett osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych. Tekst traci w przekładzie kontrast nieprzystających do siebie świata szlachty i ludzi prostych, traci zamierzone przez Wolskiego ostrze społecznej krytyki. Akcja opery staje się historią, jakich w świecie operowym wiele: dramat niewinnej dziewczyny, zwiedzionej i porzuconej przez mężczyznę, która nie chce żyć dalej bez miłości, bezpowrotnie utraconej na rzecz rywalki. Jest też miłość sięgająca lat dziecińczych, wzgardzona, nieodwzajemniona: miłość Jontka do Halki. To sytuacje dramatyczne, które możemy odnaleźć w wielu innych librettach europejskich. W stosunku do tekstu opery Moniuszki, tak silnie osadzonego w narodowych realiach, zaszedł proces odwrotny niż w przypadku wspomnianego wcześniej „udomawiania” tekstów dzieł obcych. *Halka* z opery polskiej pod względem chociażby miejsca akcji, obrazowania relacji społecznych, zawartego w tekście kolorytu lokalnego, stała się prostą (może nawet zbyt prostą) i w gruncie rzeczy zrozumiałą dla każdego historią o zawiedzionych miłosnych nadziejach z tragicznym końcem.

W wywiadzie dla radiowej Dwójki Fabio Biondi, który wraz ze swoim zespołem Europa Galante oraz wybitnymi solistami polskimi i zagranicznymi wykonał i nagrał *Halkę* w ramach festiwalu „Chopin i jego Europa” w 2018 roku, opowiada, że włoskie tłumaczenie powstało przed lat z pragnienia popularyzacji opery wśród szerszej, europejskiej publiczności: „Pamiętajmy, że w tamtych czasach, szczególnie w krajach takich, jak Francja, Niemcy, czy Hiszpania, królowała właśnie opera włoska, więc zagraniczna promocja *Halki* byłaby wręcz niemożliwa, gdyby ta nie posiadała włoskiego tekstu”¹⁴.

Podobnie było i z promocją (a raczej zamiarem promowania) opery *Paria*, ukończonej ostatecznie w roku 1869. Przyjrzyjmy się pokrótce tematowi wziętemu z tragedii Casimira

¹⁴ Wywiad z Fabiem Biondim, <<https://www.polskieradio.pl/8/5343/Artykul/2181930,Fabio-Biondi-wloska-wersja-Halki-powstala-z-milosci>>, 12 listopada 2019.

Delavigne'a, powstałej w 1821 roku¹⁵. Rzec dzieje się w Indiach, w okolicach miasta Benares. Młody wódz Idamor kocha z wzajemnością Nealę, córkę arcykapłana, naczelnika kasty braminów, Akebara. Akebar jest przychylny uczuciu dwojga młodych, zwalnia więc Nealę z jej kapłańskich obowiązków i przeznaczają ją na męża właśnie Idamora, który dzielnie obronił kraj przed wrogiem. Idamor ma jednak tajemnicę: to jego pochodzenie. Jest pariasem. Wyznaje prawdę Neali, która w imię miłości postanawia dzielić jego los i tajemnicę. Tymczasem pojawia się na wpół obłąkany starzec, paria Dżares, który w Idamora rozpoznaje swego syna i próbuje nakłonić go do powrotu w rodzinne strony. Podczas ceremonii zaślubin Dżares zakłada uroczystość; za wyznanie, że jest pariasem, grozi mu śmierć. Wtedy syn, Idamor, prosi o łaskę dla ojca i ofiarowuje swoje życie w zamian za niego, oznajmiając, że jako syn Dżaresa również jest pariasem. Idamor ginie z ręki Akebara, zaś Neala postanawia porzucić swoją kastę i odejść wraz z obłąkanym Dżaresem, przeklęta przez ojca i braminów.

W drugiej połowie XVIII wieku nastąpiło w kulturze europejskiej żywe zainteresowanie Wschodem, co zaowocowało falą orientalizmu w literaturze romantycznej. Orientalny koloryt umożliwiał kreowanie pożądanych przez romantyków elementów składowych dzieła literackiego: niezwykłego, egzotycznego bohatera czy bajecznego, tajemniczego świata. Orientalizm stał się jednym z podstawowych atrybutów literatury romantycznej, znajdując swój wyraz w twórczości najwybitniejszych pisarzy epoki – Goethego, Byrona, Hugo, w literaturze polskiej Mickiewicza czy Słowackiego. Tendencję obecną w literaturze natychmiast zaabsorbowała opera. Wraz z takimi tytułami jak: *Poławiacze perel* Bizeta (1863)¹⁶, *Afrykanka* Meyerbeera (1865), *Aida* Verdiego (1871), *Dżamila* Bizeta (1872) czy *Lakmé* Delibes'a (1883) w operze pojawiła się egzotyka, obecna głównie w warstwie libretta. Moniuszko, wracając po wielu latach do „napoczętego” pod koniec lat 50. tematu, postanowił napisać operę „na eksport”. Egzotyczną historię uznał za bardziej zrozumiałą, wraz z całym bagażem nawiązań i korespondencji z dziełami współczesnymi, a także nieco wcześniejszymi.

Jeśli patrzemy nie tylko na najbardziej znane utwory Moniuszki, ale na całokształt jego twórczości, widzimy, że wybór egzotycznego tematu nie definiuje *Parii* jako ciała obcego w dorobku kompozytora i nie musi budzić znaczących kontrowersji. Nawet patrząc na pieśni widzimy przykłady kompozycji do tekstów poetów obcych, jak Goethe, Heine czy

¹⁵ Na temacie Delavigne'a są także oparte dwie inne, wcześniejsze w stosunku do dzieła Moniuszki opery: *Il paria* Michele Carafy do tekstu Gaetana Rossiego z 1826 roku oraz *Il paria* Gaetana Donizettiego z librettem Domenica Gilardoni, wystawiona w 1829 roku.

¹⁶ Polecam przekład libretta opery Bizeta wraz z obszernym krytycznym wprowadzeniem autorstwa Małgorzaty Sokołowicz, *Georges Bizet, Polawiacze perel*, Warszawa 2019.

Hugo¹⁷. Owszem, Moniuszko pisał pieśni głównie do tekstów polskich¹⁸; były to jednak utwory wybitnych poetów, nie zaś teksty zasłyszane w wiejskich zagrodach. Wracając zaś do większych form, jak opery komiczne, komedio-opery czy operetki, to mamy zarówno źródła obce (*Betty* wg Scribe'a i Mellesville'a, *Karmaniol* wg Théaulona de Torges i Jaime'a) lub utwory, których akcję umiejscowiono, podobnie jak w przypadku opery *Paria*, w obcej scenerii (tu operetka *Nocleg w Apeninach*).

Warto powiedzieć w tym miejscu kilka słów o autorze włoskiego tekstu *Parii*, Władysławie Millerze. Był on uczniem Jana Quattriniego, chórzystą, a potem solistą opery warszawskiej. W 1862 roku wyjechał do Mediolanu, a z zespołem opery włoskiej występował z sukcesem w obu Amerykach. W 1867 roku został zaangażowany do Teatro alla Scala, gdzie śpiewał przez cały sezon. Krytyka włoska zaliczała go do pierwszorzędných basów. Verdi, zachwycony jego interpretacją partii Filipa w *Don Carlosie*, napisał specjalnie dla niego duet z barytonem w II akcie tej opery i wręczył partyturę z dedykacją. W ostatnich latach życia Miller poświęcił się wyłącznie pracy pedagogicznej, prowadząc klasę śpiewu przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym.

Włoska wersja libretta *Parii* autorstwa Millera powstała niedługo po premierze, na potrzeby publikacji wyciągu fortepianowego, a więc prawdopodobnie w roku 1870. Był to moment, gdy Miller święcił największe triumfy na scenach europejskich, był członkiem włoskiego zespołu operowego, językiem włoskim posługiwał się więc na scenie i poza nią. Mógł być więc, jako praktyk, właściwym kandydatem do wykonania zadania zleconego mu przez Moniuszkę. Trzeba także przyznać, że Miller, przystępując do tłumaczenia libretta *Parii* miał znacznie łatwiejsze zadanie niż Bonoldi. Stopień trudności w przypadku przekładu *Halki* i przekładu *Parii* był inny. Zależało to od kilku czynników. Pierwszym z nich był sam charakter i tematyka tekstu. Libretto Włodzimierza Wolskiego, oparte na konflikcie między chłopstwem a szlachtą, a w związku z tym rozpięte językowo między różnymi stylami wypowiedzi, dość mocno nacechowane rodzimymi motywami, było trudniejsze w przekładzie na język włoski, dlatego też musiało ulec i ostatecznie uległo swoistemu językowemu ujednoliceniu.

Pomimo egzotycznej tematyki libretto *Parii* nie zawiera – jak to jest w przypadku *Halki* – problematycznych kwestii związanych choćby z onomastyką czy specyficznym

¹⁷ Tu widać inspiracje kulturą niemiecką: wszak wykształcony w Berlinie kompozytor nie mógł nie dostrzegać potencjału tkwiącego w tym gatunku, zwłaszcza mając przed oczyma przykłady Schuberta i Schumanna.

¹⁸ Trzeba jednak zaznaczyć, że wiele pieśni Moniuszki posiada wersje w kilku językach. Na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina przygotowywane jest wydanie pieśni w różnych wersjach językowych w ramach projektu „Moniuszko for the World”. Pomysłodawcą i kierownikiem tego interesującego przedsięwzięcia edytorskiego jest kompozytor i pianista Emilian Madey.

nazewnictwem bądź stylistyką, a więc elementami, które często sprawiają trudności tłumaczom. Drugą znaczącą kwestią jest autorstwo tekstu libretta. Wolski nie był profesjonalnym librecistą; był poetą i literatem, któremu zdarzało się robić przekłady¹⁹, lecz librett akurat nigdy nie tłumaczył. Tekst *Parii* stworzył zaś wspomniany już wcześniej Jan Chęciński, ceniony reżyser, dramatopisarz i poeta. Był on także doskonałym tłumaczem – utworów dramatycznych, librett operowych, pieśni, zwłaszcza z francuskiego i włoskiego. Ten ostatni znał na tyle biegle, że przez wiele lat zajmował stanowisko nauczyciela języka włoskiego w warszawskim Instytucie Muzycznym²⁰. Gdy dostał na warsztat sztukę Casimira Delavigne'a, miał już za sobą przekłady (lub raczej spolszczenia) *Żydówki* i *Wieszczki róż* Halévy'ego, *Marco Spady* Aubera, *Proroka* Meyerbeera, a z tekstów włoskich *Purytan* Belliniego oraz kilku oper Verdiego: *Ernaniego*, *Rigoletta* i *Trubadura*. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że przekład tekstu Chęcińskiego był łatwiejszy z uwagi na doświadczenie, które autor libretta mógł przenieść na grunt własnej, oryginalnej twórczości jako tłumacz tekstów oper włoskich²¹.

Pisząc o librecie *Parii* trzeba dodać, że wyszedł on spod pióra Chęcińskiego około roku 1859, potem zaś przeleżał w szufladzie prawie dziesięć lat. Sam Chęciński, w opublikowanym na potrzeby premiery tekście słownym opery, opisał we wstępnym *Słównku od autora* modyfikacje, których Moniuszko dokonał w napisanym przez niego librecie. Kompozytor miał powiedzieć Chęcińskiemu następujące słowa: „Opera na ukończeniu, kilka niepotrzebnych scen wyrzuciłem, długości poskracałem, a jak wygląda reszta, zobaczysz po skończeniu”²². Bardziej szczegółowo o zmianach wprowadzonych przez Moniuszkę, które czynią z niego właściwie współautora tekstu, pisze Dominika Szymocha:

Aby wyobrazić sobie skalę kompozytorskich ingerencji, wystarczy wyliczyć tylko podstawowe zmiany wprowadzone przez Moniuszkę do libretta *Parii*. Modyfikacjom poddane zostały interpunkcja, słownictwo (zastępowanie zwrotami bliskoznacznymi, usuwanie, dodawanie wyrazów), szyk wyrazów w wersie. Oprócz tego można wskazać na usuwanie scen (3 scena aktu III), wprowadzenie tekstów nieobecnych w wersji drukowanej, m.in. romansu Neali z II aktu („On Paria”), usuwanie, zmienianie, dopisywanie całych wersów (np. do zakończenia arii Idamora z prologu „W lasach Orisy” Moniuszko wprowadził ogniste wyznanie „Jam Paria!”, co zmieniło wydźwięk całego prologu). Kompozytor zastosował także nową dystrybucję tekstu w niektórych partiach chóralnych (szczególnie w chórze weselnym „Już ołtarz gotów” z III aktu) oraz włączył doń znacznie więcej ustępów solowych niż w poprzednich operach (głównie

¹⁹ Np. opowiadania *Don Juan* E.T.A. Hoffmanna.

²⁰ O Chęcińskim-libreciście zob. Alina Borkowska-Rychlewska, *Jan Chęciński – moniuszkowski librecista*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek i Elżbieta Nowicka, Poznań 2014, s. 99-112.

²¹ Zob. poruszający ten problem artykuł Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 89-100.

²² Zob. *Paria. Opera w 3^{ch} aktach. Słowa Jana Chęcińskiego (podług myśli wziętej z tragedji Kazimierza Delavigne)*, Warszawa 1869, s. VI-VII.

Halce). Po tych zabiegach 772 wersy zaprojektowane przez Chęcińskiego rozrosły się do 1068 (wartość ta nie uwzględnia powtórzeń poszczególnych wersów). Także podział opery na prolog i trzy akty oraz pomysł rozbicia aktu pierwszego na dwa obrazy najprawdopodobniej jest autorstwa Moniuszki²³.

Całkiem niedawno publiczność miała okazję posłuchać *Parii* w jej włoskiej odsłonie podczas Wielkanocnego Festiwalu Ludwika van Beethovena w Filharmonii Narodowej. Dyrygujący operą Moniuszki maestro Łukasz Borowicz stwierdził w jednej ze swoich wypowiedzi, że „muzyka znacznie lepiej brzmi, jeśli *Parie* śpiewa się właśnie po włosku, a nie po polsku”²⁴. Uwaga Borowicza jest jak najbardziej uzasadniona. „Lepsze brzmienie” *Paria* uzyskała dzięki fonetycznym właściwościom języka włoskiego, chociażby takim jak statystyczna przewaga samogłosek nad spółgłoskami, a także samymi właściwościami samogłosek. W języku włoskim jest ich zasadniczo siedem²⁵; przeważają monoftongi, a więc samogłoski w stanie „czystym”, gdzie punkt artykulacji głoski nie zmienia się w czasie jej wykonywania. Stosunkowo rzadko w porównaniu z językiem polskim występują dyftongi²⁶, których wymowa powoduje zmianę miejsca artykulacji, a bywa to dla śpiewaka niewygodne i może powodować problemy techniczne. Wspomniane zjawiska fonetyczne mają zasadniczy wpływ na linię wokalną, jej brzmienie, płynność. Przewaga samogłosek w języku włoskim ma także wpływ na rodzaj rymów: dominuje rym żeński, a więc z samogłoską na końcu wersu. W połączeniu z frazą muzyczną końcowa samogłoska pozwala na jej swobodne wybrzmienie. Jeśli w tekście pojawia się rym męski, a więc zakończony na spółgłoskę, to w języku włoskim mogą to być jedynie cztery spółgłoski dźwięczne: *m*, *n* *l* oraz *r*²⁷. Ograniczona liczba spółgłosek i ich dźwięczność we włoskim rymie męskim stanowi kolejne ułatwienie artykulacyjne, a słuchaczowi daje poczucie regularności i wybrzmienia frazy.

Jaki charakter ma włoska wersja *Parii* zrobiona przez Millera? Jest to naturalnie przekład przeznaczony do śpiewania, a więc meliczny. Libretto jako tekst przeważnie o

²³ Dominika Szymocha, „*Obcy na własnej krainy swej łonie*”? „*Paria*” na tle twórczości operowej Stanisława Moniuszki. *Szkic*, „*Studia Chopinowskie*” 2019, nr 3, <<http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/91/5>>, 13 listopada 2019.

²⁴ Cytat z wypowiedzi Łukasza Borowicza w artykule *Kto polubi wreszcie tego Polaka*, „*Rzeczpospolita*”, 13.02.2019, <<https://www.rp.pl/Muzyka/302139927-Kto-polubi-wreszcie-tego-Polaka.html>>, 13 listopada 2019. Miałam przyjemność współpracować przy tej produkcji dla Wielkanocnego Festiwalu Ludwika van Beethovena z Chórem Filharmonii Narodowej oraz dyrektorem Bartoszem Michałowskim jako konsultant językowy.

²⁵ Odpowiednio: *a*, *i*, *u* oraz dwa typy samogłoski *e* (*e* otwarte /ɛ/ oraz *e* zamknięte /e/) oraz samogłoski *o* (*o* zamknięte /o/ oraz *o* otwarte /ɔ/). W języku polskim samogłosek jest osiem: *a*, *e*, *y*, *i*, *o*, *u* (głoski ustne) oraz *ą* i *ę* (głoski nosowe).

²⁶ Dwugłoska o zmiennym przebiegu artykulacji, jak np. w słowie „*miedzy*”, „*biegną*”, „*wiara*” itp.

²⁷ Wyjątkiem będą oczywiście słowa pochodzenia obcego lub nazwy własne, które mogą być zakończone na każdą ze spółgłosek. Włoskie wyrazy zakończone na *m*, *n*, *l* lub *r* powstają w wyniku usunięcia ostatniej samogłoski lub sylaby, np. *andiamo-andiam*, *fanno-fan*, *suolo-suol*, *vedere-veder*. Istnieją także wyrazy zakończone na *d*, jak *ed*, *od* i *ad*: są to warianty spójników *e* i *o* oraz przyimka *a* – jako takie mogą pojawić się tylko w środku wersu, nigdy w jego zakończeniu.

charakterze poetyckim, podlega typologii przekładu poetyckiego, w której mamy do czynienia z różnym balansem pomiędzy ekwiwalencją treści tekstu a jego odbiorem jako całości obrazu, sensu, a także brzmienia²⁸. W przypadku opery dochodzi jeszcze efektywność takiego tłumaczenia w przekazie scenicznym, zaś tekst śpiewany wymaga spełnienia dodatkowych kryteriów, które uczynią go zdatnym wykonawczo. Pisze o tym poeta Jerzy Zagórski w klasycznym już artykule *Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem*. Autor formułuje zasady przekładu oper w oparciu o doświadczenia własne, nabyte podczas pracy nad librettem *Cyganerii*. Niektóre z tych zasad to: wierność stylowa (uwzględnienie czasu, w którym powstało dzieło lub jego adaptacja operowa); wierność tekstowi oryginalnemu (maksymalne podobieństwo) oraz wierność rysunkowi muzycznemu (zgodność samogłosek w określonych punktach frazy muzycznej, kwestia bardzo istotna z wykonawczego punktu widzenia)²⁹. Tekst przekładu *Parii* Millera po części spełnia stawiane przez Zagórskiego kryteria dobrego przekładu libretta operowego. Jest ekwiwalentny pod względem treści, wierny sensom nadanym przez Chęcińskiego, stylistycznie umiejscowiony w epoce. Nieco gorzej jest z tym, co Zagórski określa mianem „wierności rysunkowi muzycznemu”. Zgodność samogłosek z tekstem polskim w określonych punktach frazy muzycznej jest w tłumaczeniu Millera niewielka i raczej przypadkowa. Widoczne jest, że tłumacz skoncentrował się na zupełnie innym aspekcie przekładu; nie powiedziałabym jednak, że stało się to ze szkodą dla libretta lub dla dzieła. Po prostu powstał tekst, który zachował treść i sens oryginału, lecz cechujący się pod względem wykonawczym czy technicznym zupełnie czym innym, niż tekst polski. To samo zresztą stało się z tekstem *Halki* w przekładzie Bonoldiego – myślę tu o zdefiniowanej przez Zagórskiego „wierności rysunkowi muzycznemu”, ale nie tylko. Przekładowi *Halki* brak także wierności tekstowi oryginalnemu, czego nie można powiedzieć o tłumaczeniu *Parii*. Miller nie musiał jednak zderzać się z tematem, w którym nacechowany stylistycznie język wymusił na Bonoldim dokonanie pewnego wyboru – nie waham się tego powiedzieć – artystycznego. Ten wybór całkowicie przeorientował *Halke* w stronę opery o charakterze ponadnarodowym, przynajmniej pod względem językowym. *Paria* taką operą była z założenia; decyzja zapadła już przy wyborze tematu nienacechowanego polską, narodową treścią.

²⁸ Zob. Jerzy Pieńkos, *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Kraków 2003, s. 88.

²⁹ Zob. Jerzy Zagórski, *Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Wrocław 1955, s. 408-412.

Moje rozważania chciałabym podsumować cytatem z artykułu Józefa Sikorskiego, uznanego krytyka, pomysłodawcy i redaktora periodyku „Ruch Muzyczny”, który w takim tonie wypowiadał się o koncepcji narodowości sztuki:

Więc jeśli w operze rodaka nie uderzą was znamiona wydatne naszej narodowości, lub jeśli one nie wszędzie panują – to mu tego za złe mieć nie należy, ani go o apostazję, o lekceważenie nas i samego siebie oskarżać. Jeśli tylko pracował sumiennie myślą, dał się porwać natchnieniu: to niezawodnie ani myśl, ani natchnienie jego nie z innej ziemi ducha wyrosły, tylko z tej, która jego i nas rodząc i wychowując, uczyniła nas wszystkich bracią po krwi, myśli i uczuciu – jednej narodowości dziećmi i podporami. Tak jest w życiu: czemużby w dramacie tak być nie miało?...³⁰

Parię można uznać za ponadnarodową z uwagi na sam temat; przekład włoski miał jej dodać jedynie nośności pod względem wykonawczym. W *Halce* odnajdziemy zaś wiele atrybutów wspólnych z literaturą i operą romantyczną tamtego czasu w Europie: bohaterkę pochodzącą z ludu, miłość od początku skazaną na porażkę, chęć zemsty, śmierć, a w sferze formy elementy ludowe (tańce) czy modlitwę (typowa dla opery włoskiej *preghiera*, która przetrwała aż do czasów Pucciniowskiej *Toski*). Jeśli więc włoskie przekłady potęgują jeszcze wrażenie większej lub mniejszej uniwersalności tych dzieł, to kompozytorowi „tego za złe mieć nie należy”.

³⁰ Józef Sikorski, *Narodowość w życiu i dramacie*, „Ruch Muzyczny”, 1861, nr 52, szp. 833.

Bibliografia

Borkowska-Rychlewska Alina, Nowicka Elżbieta, *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2013.

Borkowska-Rychlewska Alina, *Jan Chęciński – moniuszkowski librecista*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek i Elżbieta Nowicka, Poznań 2014, s. 99-112.

Borkowska-Rychlewska Alina, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 89-100.

Moniuszko Stanisław, *Halka. Opera w 4^{ch} aktach*. Słowa Włodzimierza Wolskiego. Przekład włoski Achillesa Bonoldi'ego. Partytura orkiestrowa przejrzana i sprawdzona przez Emila Młynarskiego i Konrada Zawilowskiego, Warszawa 1900.

Moniuszko Stanisław, *Parja. Opera w 3 aktach (Akt I w dwóch obrazach) z prologiem*. Słowa polskie Jana Chęcińskiego; słowa włoskie Władysława Millera. Wyciąg fortepianowy do śpiewu ułożył z partytury orkiestrowej Adam Minchejmer, Warszawa 1910.

Muszyńska-Andrejczyk Agnieszka, *Przekłady oper Giacomina Pucciniego – normy translatorskie a polska tradycja teatralna*, „Między Oryginałem a Przekładem”, 2016, nr 3 (33), s. 99-112.

Parja. Opera w 3^{ch} aktach. Słowa Jana Chęcińskiego (podług myśli wziętej z tragedii Kazimierza Delavigne), Warszawa 1869.

Pieńkos Jerzy, *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Kraków 2003.

Sierosławska Elżbieta, *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*, Kraków 2012.

Sikorski Józef, *Narodowość w życiu i dramacie*, „Ruch Muzyczny”, 1861, nr 52, szp. 825-833.

Szymocha Dominika, „*Obcy na własnej krainy swej łonie*”? „*Paria*” na tle twórczości operowej Stanisława Moniuszki. *Szkic*, „*Studia Chopinowskie*” 2019, nr 3, <<http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/91/5>>, 13 listopada 2019.

Zagórski Jerzy, *Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Wrocław 1955, s. 383-413.

Moniuszko
2019 ROKIEM 200.
STANISŁAWA MONIUSZKI

Realizacja działań w ramach obchodów
200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



200. rocznica urodzin
Stanisława Moniuszki
Obchodzona pod auspicjami UNESCO

Organizacja Narodów
Zjednoczonych
dla Wychowania,
Nauki i Kultury