

# Alina Borkowska-Rychlewska

---

## Literackie metamorfozy "Roberta Diabła" : o polskich wersjach libretta opery Giacoma Meyerbeera i dramatu Ernsta Raupacha

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 95/1, 95-118

---

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA

### LITERACKIE METAMORFOZY „ROBERTA DIABŁA”

O POLSKICH WERSJACH LIBRETTA OPERY GIACOMA MEYERBEERA  
I DRAMATU ERNSTA RAUPACHA

Peregrynację Roberta Diabła przez karty piśmiennictwa europejskiego zapoczątkowały legendy leżące u podstaw średniowiecznych francuskich mirakli, opowiadających o potomku piekieł, który łączył w sobie dziedzictwo szatana oraz świadomość i duszę stworzonego na Boże podobieństwo człowieka. Podobnie jak Don Juan czy Faust – wraz z upływem czasu Robert Diabeł stawał się bohaterem kolejnych utworów literackich, często odmiennych gatunkowo i genetycznie oraz interpretujących temat dwoistej natury człowieka-demonia na różnorokie sposoby.

Motyw Roberta Diabła ulegał przekształceniom warunkowanym wieloma czynnikami. Doświadczenie historyczne modelowało opowieść o Robercie Diable w porządku społeczno-politycznym, obejmującym relacje międzyludzkie w ramach zorganizowanego społeczeństwa, w którym każdy – władca czy poddany – ma swoje ustalone miejsce, powinności i przywileje. Nacisk kultury poszczególnych narodów, ich piśmiennictwa, filozofii i estetyki, przekształcał wątki tworzące historię Roberta Diabła podług zasad daną kulturę określających i stymulujących, przynosząc ważkie zmiany w planie idei. Wyznaczniki gatunkowe zaś formowały opowieść o potomku szatana w porządku strukturalnym, co prócz oczywistych zmian w konstrukcji dzieła wymuszało także istotne przesunięcia w jego warstwie fabularnej. W efekcie – od średniowiecza aż do początków XX stulecia przeglądała się w Robercie Diable historia, kreśliła jego oblicze kultura i estetyka właściwa różnym narodom, znajdowała w nim swój azyl ekspansja gatunków. Elastyczność motywu Roberta Diabła znakomicie odzwierciedlają dwie XIX-wieczne jego wersje: libretto do opery Giacomina Meyerbeera oraz drama romantyczna Ernsta Raupacha. Obydwa utwory, różne gatunkowo i zrodzone w odrębnych kulturowo przestrzeniach – francuskiej i niemieckiej – zostały w wieku XIX przetłumaczone, nawet niejednokrotnie, na język polski. Znaczone polską historią, kulturą i estetyką przekłady tych dwu wcieleń Roberta Diabła utworzyły kolejny stopień metamorfoz motywu człowieka-demonia, odzwierciedlających różnorodność XIX-wiecznej literatury i sztuki europejskiej.

### Libretto *Roberta Diabła* w polskim kostiumie

Polska premiera *Roberta Diabła* Meyerbeera odbyła się 16 XII 1837 w Teatrze Wielkim w Warszawie<sup>1</sup>. Świetność warszawskiego wystawienia tej opery, święcącej ogromne triumfy na najważniejszych europejskich scenach, podkreślali zgodnie wszyscy wypowiadający się w stołecznej prasie krytycy, omawiając szczególnie zalety dekoracji i kostiumów, chwając prowadzenie orkiestry, umiejętności baletu i śpiewaków oraz przygotowanie chóru<sup>2</sup>.

Pierwsze recenzje, opublikowane tuż po premierze, przynosiły również szczegółowe streszczenia fabuły utworu. Najobszerniejsze i zarazem chyba najciekawsze z punktu widzenia historia literatury jest omówienie zamieszczone w artykule z „Kuriera Warszawskiego” z 17 XII 1837. Warto przytoczyć je w całości, traktując jako prolog niniejszych rozważań na temat literackich metamorfoz motywu *Roberta Diabła*:

Przedmiot tej opery jest nieco tajemniczy. Zły duch w postaci Rycerza Bertrama jest przywiązany do Hrabiego Roberta od pierwszych dni jego urodzenia i żeby się z nim nie rozstać na wieki, usiłuje wziąć go z sobą do piekła. Robert, urodzony w Normandii, w pierwotnej swojej młodości przez Bertrama już tyle nabroił, że go z własnego wypędzono kraju. Udał się do Palermo, a przyjaciel Bertram nieodstępnie przy nim: tam Robert zakochał się w córce Księcia Sycylii, która mu była równie wzajemną. Lecz Bertram stawia mu ciągle przeszkody, aby go dręczyć. Po jakimś czasie z Normandii przybywa do Sycylii Alicja, córka karmicielki Roberta i współwychowanka jego, z oznajmieniem, że czcigodna i pobożna matka Hrabiego nie żyje, że przysłała mu swój testament. Robert, chociaż ma w sobie dwie przeciwne skłonności, to jest wpływ złego ducha i uczucia cnotliwej matki, ciężko tą stratą został dotknięty. Odtąd niewinna i cnotliwa Alicja stanie się jego duchem opiekuńczym, odtąd zaczyna się niewidzialna walka między nią a Bertramem, czyli walka dobrego ze złem. Przedmiotem tej walki jest serce Roberta, wystawione z obu stron na srogie pociski. Bertram, aby go przywieść do rozpacz, a tym samym zmusić go do podpisania cyrografu, przez 4 akty wzniewa w nim chęć do gry, do napojów, stawia mu przeszkody w miłości i w sprawach wojennych, namawia do spełnienia świętokradztwa; w 5ym Robert pograżony w toni nieszczęść, unikając pogoni sprawiedliwości, chce schronić się do świątyni; Bertram usiłuje go z tych miejsc oderwać, obiecując mu nowe sposoby zostania szczęśliwym, aby tylko chciał podpisać przygotowany cyrograf. Nieszczęśliwy, już go chce podpisać, wtem uderzają jego słuch kościelne pienia połączone z niebiańską harmonią organu; usłyszał pobożną pieśń, którą jego Matka śpiewywała, serce zadrżało, uspiły się namiętności. Bertram, aby go rozjątrzyć na nowo, udaje przed nim, że te wzniołe modły odprawiają się za pomyślność jego rywala Księcia Grenady, który łączy się z księżniczką Sycylii, kochanką Roberta (jeden ze złych duchów był tym mniemanym Księciem). Przy tym odkrywa mu straszną tajemnicę, że jest jego ojcem, że go nieograniczenie kocha i pragnie być z nim nierozłącznym na wieki. Robert, miotany chęcią zemsty nad rywalem tudzież przywiązaniem synowskim, już się zabiera do podpisu fatalnego aktu, gdy wpada Alicja z oznajmieniem, że Księżę Grenady (zły duch) nie mógł wejść do Przybytku Pańskiego, a Księżniczka Izabella czeka na Hrabiego u stóp ołtarza. Tu się okropna zaczyna walka uczuć Roberta; Bertram wie-

<sup>1</sup> Prapremiera europejska miała miejsce w Paryżu 21 XI 1831. O tym wydarzeniu i jego przemówowej roli w historii operowych inscenizacji zob. M. A. Allévy - Viala, *Inszenizacja romantyczna we Francji*. Przeł. W. Natanson. Warszawa 1958, s. 128-130.

<sup>2</sup> Dekoracje zaprojektował Antonio Sacchetti, 270 nowych kostiumów wykonano w pracowni Hermana i Trawnych, balet przygotował Maurice Pion, orkiestrę prowadził Karol Kurpiński, z chórem pracował Walenty Kratzer. Główne role odśpiewali: Robert – Julian Dobrski, Bertram – Jan Szczurowski, Alicja – Ludwika Rywacka, Izabela – Paulina Rivioli (Rywacka). Obszerne informacje o premierze warszawskiej, kolejnych spektaklach oraz recepcji opery Meyerbeera w Warszawie w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku znajdują się w moim artykule *Przepych i przestroga. Wokół warszawskiej premiery „Roberta Diabła” Meyerbeera w 1837* („Pamiętnik Teatralny” 2003, nr 3/4).

dząc, że ma od swego starszego pozwolenia do przebywania na ziemi tylko do dzisiejszej północy, jako ojciec nagli syna do podpisania potępijącej karty. Z drugiej strony Alicja przedstawia testament Matki, w którym błaga, aby się strzegł złego ducha, godzina nadeszła, północ uderza. Bertram się zapada, a w Świątyni Pańskiej wśród modłów i wzniesłego pienia odnosi triumf nieograniczone miłosierdzie Boskie<sup>3</sup>.

Zapewne niewielu znalazło się wśród warszawskiej publiczności widzów, którzy mieli okazję podziwiać europejskie prezentacje *Roberta Diabła*. Ten, kto dzięki przychylności losu bądź zrządzeniom przypadku mógł polską premierę zestawić ze spektaklem na scenie paryskiej, wiedeńskiej czy rzymskiej, miał możliwość utworzyć niemałą galerię porównań – złożoną z elementów dekoracji scenicznych, poziomu orkiestry, wokalnych i aktorskich umiejętności artystów, choreografii, kostiumów i nowatorstwa rozwiązań inscenizacyjnych. Jedno z naczelných miejsc w tej galerii należało do języka; opera prezentowana w ojczystej mowie musiała wszakże wyrzec odmienne niżli obca wrażenie. Nie tylko jednak samo brzmienie rodzimej mowy decydowało o odrębności ostatecznego przekazu. Komunikat werbalny, jaki podawano z warszawskiej sceny Teatru Wielkiego podczas trwania *Roberta Diabła*, okazał się bowiem przekazem w znacznym stopniu różniącym się od francuskiego oryginału.

Tłumaczenie libretta *Roberta Diabła*, autorstwa Scribe’a i Delavigne’a, które wykorzystano podczas pierwszych polskich prezentacji tej opery, sporządzili Ludwik Adam Dmuszewski i Jan Tomasz Seweryn Jasiński. Pierwszy z nich przygotował translację trzech wstępnych aktów, drugi zaś przetłumaczył akty IV i V. Ostateczny kształt przekładu zależał więc od talentów dwóch dramatopisarzy, co dla jakości tekstu ma niebagatelne znaczenie<sup>4</sup>.

Ludwik Adam Dmuszewski (1777–1847) w roku premiery *Roberta Diabła* miał lat 60, autorską kolekcję ponad 100 oryginalnych, tłumaczonych bądź adaptowanych sztuk teatralnych, doświadczenie setek ról scenicznych oraz stanowisko dyrektora sceny warszawskiej, które piastował od roku 1827. Ceniony w swoim czasie jako dramatopisarz, dostarczył Teatrowi Narodowemu ponad 30 sztuk oryginalnych oraz kilkadziesiąt przekładów i adaptacji, w których niemal bez wyjątku pojawiał się na scenie jako odtwórca głównych ról<sup>5</sup>. Od roku 1821 Dmuszewski pełnił funkcję redaktora i wydawcy „Kuriera Warszawskiego”. Poczet jego zasług dla polskiego teatru uzupełniała ponadto praca wykładowcy w Szkole Dramatycznej, a także pasja zbierania i publikowania dokumentów z dziejów sceny polskiej<sup>6</sup>. Po śmierci artysty w roku 1847 Antoni Lesznowski (syn) pisał z po-

<sup>3</sup> „Kurier Warszawski” 1837, nr 335 (z 17 XII), s. 1.

<sup>4</sup> Porównanie oryginalnego libretta *Roberta Diabła* i jego polskiego XIX-wiecznego przekładu opieram na następujących wydaniach: E. Scribe, *Robert le diable*. W: *Théâtre de Eugène Scribe de l’Académie Française*. T. 4: *Opéras*. Paris 1856. – *Robert Diabel. Wielka opera w pięciu aktach*. Poezja P.P. Scribe i C. Delavigne. Muzyka Meyerbeera. Tłumaczenie trzech pierwszych aktów L. A. Dmuszewskiego, dwóch ostatnich J. S. Jasińskiego. Warszawa 1838.

<sup>5</sup> Dmuszewski uchodził w swoim czasie za twórcę 144 oryginalnych, adaptowanych lub tłumaczonych sztuk teatralnych. Szczegółowe informacje o sztuce dramatopisarskiej artysty i pełen wykaz jego utworów mieści publikacja S. Durskiego *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego* (Wrocław 1968). W innej swej pracy, monografii *Ludwik Adam Dmuszewski* (Warszawa 1964) pisze S. Durski o scenicznej karierze artysty i jego roli w kształtowaniu narodowej sceny teatralnej.

<sup>6</sup> Zwieńczona wydaniem *Roczników Teatru Narodowego Warszawskiego*, publikacją *Krótkiej kroniki teatru polskiego* oraz *Spisu oper granych w teatrze polskim*.

wagą na łamach „Gazety Warszawskiej”: „Dmuszewski był na każdym stanowisku dotykalnie użytecznym”<sup>7</sup>.

Współtwórca polskiego przekładu *Roberta Diabła*, Jan Tomasz Seweryn Jasiński (1806–1879), podczas pracy nad tłumaczeniem tekstu słynnego *grand opéra* Meyerbeera znajdował się w ważnym punkcie swej kariery artystycznej. Mijało właśnie 10 lat od jego debiutu scenicznego<sup>8</sup>, w którym to okresie wystąpił w każdej prawie sztuce granej przez Teatr Rozmaitości i w wielu spektaklach prezentowanych w Teatrze Narodowym. Jego talent dramaturga, tłumacza i adaptatora sztuk teatralnych objawił się już z całą mocą – tuż po polskiej premierze *Roberta Diabła*, w latach 1838–1839, wydał w Warszawie 15 tomów swych *Prac dramatycznych* (ogółem Jasiński dostarczył warszawskiej scenie blisko 40 dramatów oryginalnych i 234 utwory tłumaczone oraz adaptowane, głównie komedie, wodewile, dramaty i libretta operowe). Od roku 1842 Jasiński piastował funkcję reżysera dramatu i opery w Teatrze Rozmaitości, a w roku 1843 objął także stanowisko nauczyciela w Szkole Dramatycznej. Po 8 latach został dyrektorem teatrów i funkcję tę pełnił aż do roku 1862. Pracowitość Jasińskiego i mnogość wykonywanych przez niego prac budziła słuszny podziw współczesnych. Jednak zagłębienie się w ów gąszcz obowiązków miało swoje drugie oblicze – nierzadko efektem pośpiechu i nadmiaru obciążeń był niski poziom przygotowywanych przezeń adaptacji i przekładów.

Tłumaczenie *Roberta Diabła* zdaje się ów fakt potwierdzać. Część libretta przełożona przez Dmuszewskiego odznacza się przede wszystkim większą dbałością o rytmiczne walory poszczególnych wersów i dokładnością przekładu odpowiednich partii tekstu w scenach zbiorowych. Dmuszewski dość starannie powiela wzorce zamieszczone w oryginalnym librecie, zachowując jednolitość rytmu w śpiewanych równocześnie frazach i zespalać je harmonijnie brzmiącymi rytmami. Natomiast w ansamblach tłumaczonych przez Jasińskiego niektóre wersy śpiewane jednocześnie przez kilka postaci nie przylegają do siebie pod względem rytmicznym i brzmieniowym, choć w pierwowzorze „zasadę przyległości” zrealizowano konsekwentnie. Zwracają uwagę także skróty poszczególnych wypowiedzi, a nawet brak całych partii niektórych osób biorących udział w danej scenie<sup>9</sup>. Znaczne skrócenie tekstu jest zresztą charakterystyczne dla całości polskiego przekładu *Roberta Diabła* – zarówno Dmuszewski, jak i Jasiński zastosowali w swoich aktach pokąsną redukcję wersów i strof, czasem omijając nawet całe arie czy recytatywy. Zabiegi te mają oczywiste konsekwencje na płaszczyźnie wymowy ideowej utworu (o czym będzie mowa nieco dalej), ale odzwierciedlają jednocześnie pewną regułę charakterystyczną dla ówczesnych polskich tłumaczeń librett. Większość przekładów „operowych dramatów” powstających w Polsce w pierw-

<sup>7</sup> „Gazeta Warszawska” 1848, nr 11 (z 12 I).

<sup>8</sup> Jasiński debiutował 19 IX 1826 w roli Zeida w *Mahomecie*. Po raz ostatni na scenie warszawskiej pojawił się 20 XI 1850 w roli Ramberta w sztuce *Wdzięczność i miłość*. W latach 1863–1866 występował gościnnie w teatrze krakowskim, w 1872 zagrał Majora w *Pannie mężatce* w teatrze poznańskim – był to prawdopodobnie jego ostatni występ na scenie. Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa 1973, s. 261–262.

<sup>9</sup> Wyrazistym przykładem jest ansambl z finałowej sceny aktu IV. Jasiński wcale nie przetłumaczył strofy śpiewanej przez Alicję i Raimbauta, a partie Roberta, Izabeli i chóru zredukował do dystychów, podczas gdy w oryginale wszystkim postaciom przypisano strofy 4-wersowe.

szych dziesięcioleciach XIX wieku cechowała się znacznymi skrótami tekstu, szczególnie w scenach zbiorowych, oraz redukcją powtórzeń pojawiających się w oryginale tak w partiach solowych, jak i w zespołowych. Egzemplifikacją owej normy są translacje librett sporządzane przez Bogusławskiego, spośród których znamienny przykład stanowi tłumaczenie *Wolnego strzelca* z 1825 roku<sup>10</sup>. Dopiero w połowie stulecia zarysowała się zmiana w praktyce translatorów librett. W porównaniu z librettami tłumaczonymi przez Bogusławskiego, Dmuszewskiego czy Jasińskiego późniejsze przekłady „operowych dramatów”, sporządzone np. przez Jana Chęcińskiego – tłumacza dzieł Verdiego, Halévy’ego i Aubera, dowodzą większego respektu autora dla tekstu oryginalnego.

Redukcja słów w polskim *Robercie Diable* w znacznej mierze objęła didaskalia. Zmiany w obszarze scenicznych wskazówek wprowadzał głównie Dmuszewski, nie poprzestając przy tym na skrótach podawanych informacji, lecz także w znaczący sposób je modyfikując. Wyłaniający się z wersów polskiego libretta schemat owych modyfikacji pozwala na częściową choćby rekonstrukcję wpisanej w tekst oryginalnej wizji inscenizacyjnej autora przekładu<sup>11</sup>. Poczynione przez niego transformacje noszą znamiona zamierzonej strategii, wynikającej zapewne z doświadczenia aktorskiego i reżyserskiego – mając za sobą w chwili tłumaczenia *Roberta Diabla* kilkudziesięcioletni staż artysty teatralnego, Dmuszewski przykroił francuskie dzieło na miarę świetnie sobie znanej sceny i publiczności warszawskiej.

Już początkowe didaskalia z aktu I opery różnią się od pierwowzoru. W oryginale autor zapowiada: „*Le Lido avec le port Palerme en vue. Plusieurs tentes élégantes sont placées sous l’ombrage des arbres. Pendant l’introduction on voit arriver, à plusieurs reprises, des barques d’où descendent des étrangers* [Lido z portem Palermo w perspektywie. W cieniu drzew znajduje się wiele eleganckich namiotów. Podczas introdukcji widać, jak z przyplływających kolejno barek wysiadają cudzoziemcy]”. Dmuszewski ograniczył proponowany przez Scribe’a obraz; pierwszą scenę w polskim przekładzie *Roberta Diabla* poprzedza jedynie adnotacja, iż „teatr przedstawia Lidę z portem Palermy”, a „w oddaleniu wiele ozdobnych namiotów znajduje się pod cieniem drzew rozmaitych”. Parametry redukcji wydają się w tym przypadku dosyć jasne: ocalały wskazówki dotyczące statycznej dekoracji sceny, a element dynamiczny – być może nieosiągalny dla warszawskiej sceny w proponowanej przez autorów opery formie – został wyklu-

<sup>10</sup> O znaczeniach skrótów w tekście przekładu *Wolnego strzelca* W. Bogusławskiego i wynikających z nich konsekwencji zob. E. Nowicka, „*Der Freischütz*” i „*Wolny strzelec*”. (O polskim przekładzie libretta opery C. M. Webera). W zb.: *Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*. Red. J. Z. Lichański, B. Schultze, H. Rothe. Warszawa 1997, zwłaszcza s. 301–302. Tekst artykułu, w nieco zmienionej wersji, został zamieszczony w książce tej autorki pt. *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć* (Poznań 2003).

<sup>11</sup> Próbę rekonstrukcji wizji teatralnej poprzez analizę kodów występujących w tekście teatralnym przeprowadzam inspirowana lekturą studiów A. Ubersfeld zawartych w książce *Czytanie teatru I* (przeł. J. Żurowska. Warszawa 2002). Nieocenione dla problematyki wizji teatralnej zapisane w tekście są także studia I. Sławińskiej (zob. np. *Wizja teatralna poety jako problem badawczy*. W: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988), J. Ziomka (*Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. W: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980) i D. Ratajczakowej (*Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*. Poznań 1985).

czony. W warszawskim wystawieniu *Roberta Diabła* podczas uwertury cudzoziemcy nie schodzili ze statków przybijających do portu. Poświadczają to zresztą recenzje, opisujące scenografię pierwszego aktu opery – krytycy odnotowali jedynie, iż oczom widzów ukazała się „panorama Palermo”. Ponadto, inaczej niż Scribe rozmieszcza Dmuszewski postaci biorące udział w pierwszej scenie opery. W oryginale Robert i Bertram siedzą po lewej stronie (patrząc z perspektywy widzów), a pozostali rycerze po prawej. W polskim librecie strony zamieniono – Robert i Bertram znajdują się po prawej, reszta zaś rycerzy po lewej, ponadto tylko tytułowy bohater i jego towarzysz siedzą, wszyscy inni – stoją. Orientacja Dmuszewskiego w realiach teatru pozwala przypuszczać, iż zamiana ta nie wyniknęła z nieuwagi lub nieuzasadnionego kaprysu tłumacza. Prawdopodobieństwo celnego odgadnięcia zamysłu dramatopisarza jest dość niskie, lecz jeśli sytuację tę rozpatrywać z perspektywy znaczeń zagospodarowania sceny włoskiej<sup>12</sup>, interpretacja zaproponowanego układu przyniosłaby zaskakujące wnioski. Otóż strona lewa, zwana *côté jardin* (strefa ogrodu), miała charakter „strony identyfikacji” widza z bohaterem, natomiast strona prawa, *côté cour* (strefa dziedzińca), symbolizowała „aktywność” i „wyrazistość”. Dmuszewski umieszczając Bertrama i Roberta po prawej stronie sceny zdawałby się chronić tym zamysłem publiczność przed identyfikacją z szatanem i jego synem – byłaby usytuowana po stronie ich antagonistów.

Istotne ograniczenie zastosował Dmuszewski w didaskaliach poprzedzających czwartą scenę aktu II. Pomiął informację, iż Bertram wprowadza oprócz herolda także Księcia Grenady, następnie wskazuje obu mężczyznom Roberta, po czym Książę przechodzi przez galerię w głębi sceny<sup>13</sup>. Podobnie więc jak w didaskaliach poprzedzających pierwszą scenę opery, „cięcia” objęły drugi plan scenograficzny. Trudno przypuszczać, aby owe skróty Dmuszewski uzależniał od możliwości technicznych warszawskiej sceny – nowy gmach Teatru Wielkiego mógł bowiem poszczycić się przestrzenią pozwalającą na rozmach w jej zagospodarowaniu i dekoracje ustawiane w kilku planach<sup>14</sup>. Możliwe więc, że kilkakrotna redukcja epizodów rozgrywających się w tle była wynikiem przekonania Dmuszewskiego, iż uwagi widza skoncentrowanej na bohaterze i dekoracjach pierwszego planu nie należy rozpraszać ruchem w głębi sceny.

W aktach tłumaczonych przez Dmuszewskiego konsekwentnie zostały zminimalizowane wskazówki dotyczące interpretacji muzycznej. Autorzy oryginalnego libretta określali precyzyjnie miejsca powtórzeń poszczególnych motywów oraz artykulację istotnych dla przebiegu akcji fragmentów partytury. Szczegółowe wytyczne zamieszczone we francuskim librecie, np.: „*la ritournelle de l'air de Bertram reprend avec plus de force que la première fois [powtórzenie melodii arii Bertrama, która powraca z większą siłą niż za pierwszym razem]*” (akt III, sc. 3), Dmuszewski zastąpił lapidarnym wskazaniem: „*muzyka przerażająca*”. Często

<sup>12</sup> Zob. R a t a j c z a k o w a, *op. cit.*, s. 33–34.

<sup>13</sup> Tekst w oryginale brzmi: „*À la fin de la scène précédente, on a vu Bertram entrer avec le prince de Grenade et un héraut d'armes, auquel Bertram a indiqué du doigt Robert. Le prince de Grenade n'a fait que traverser la galerie du fond*”. Dmuszewski ogranicza informację do: „Bertram wchodzi z heroldem w końcu zesłej sceny i wskazuje mu Roberta”.

<sup>14</sup> Powierzchnia sceny w nowym Teatrze Wielkim wynosiła ok. 300 m<sup>2</sup>. Rozmiary te nie ograniczały scenografów, umożliwiały też wykonywanie układów choreograficznych przez bardzo liczne grupy artystów. Zob. Z. R a s z e w s k i, *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1990, s. 120.

w oryginale instrukcje odnoszące się do orkiestry polski tłumacz pominął całkowicie, najwyraźniej nie przypisując sobie kompetencji zarezerwowanych dla dyrygenta. Wrażliwość muzyczna tłumacza odezwała się jednakże innym tonem – przykład Dmuszewskiego (nie tylko zresztą w warstwie didaskaliów, o czym dokładniej będzie mowa dalej) wyraźnie oscyluje ku zwielokrotnieniu pewnych charakterystycznych dźwięków, dopełniających muzykę zapisaną w partyturze<sup>15</sup>. Inwencja polskiego tłumacza objęła przede wszystkim głosy związane z królestwem szatana – piekielne jęki, brzęk piekielnej muzyki, drżenie ryczącej ziemi, straszliwy śmiech diabłów.

Hiperbolizacji efektów akustycznych, mających budzić w słuchaczach grozę, towarzyszyło naddanie nieoczekiwanych i przerażających wizji świetlnych. Tłumacz powołał do istnienia więcej błyskawic, wybuch podziemnego płomienia, niebiański blask okalający figurę krzyża. Schemat uwypukleń wydaje się tu dość klarowny – Dmuszewski zwielokrotnił te efekty, które w pojęciu ogółu charakteryzowały prawdziwy *grand opéra* i które przez szeroką publiczność traktowane były jako główne wyznaczniki romantycznego widowiska operowego. Takiego właśnie *Roberta Diabła* – znaczonego ogromem, mocą, przerażającymi odgłosami i zapierającymi dech w piersi obrazami – warszawskie audytorium oczekiwało. Świadectwem i wyrazem tych tęsknot były m.in. liczne wzmianki w prasie poprzedzające premierę *Roberta*. Nie może więc dziwić fakt, iż Dmuszewski, praktyk i teoretyk teatru, aktor i reżyser, wyszedł naprzeciw tym oczekiwaniom.

Siatkę hiperbolizacji Dmuszewski rozciągnął przemyślanym gestem. Podkreślone zostało nie tylko tło spektaklu, pokrewne poetyce romantycznego teatru grozy, ale także wewnętrzne przeżycia postaci. Błyskawice, gromy i podziemne płomienie miały ścisły związek z rozterkami duchowymi bohaterów, pojawiając się w momentach największego zagrożenia i nieopanowanej trwogi. Szczególnie znamienna jest pod tym względem scena poprzedzająca spotkanie Alicji z Bertramem (akt III, sc. 3), w której echa burzy i diabelskich harców współbrzmia z rosnącym przerażeniem dziewczyny. Scena ta uwidacznia ponadto pewien element strategii autora przekładu, usurpującego sobie prawo do stworzenia własnej wizji spektaklu. Moc dramatyczną obrazu Dmuszewski zwiększył nie tylko przez pomnożenie sugestii akustycznych i wizualnych efektów w didaskaliach, ale także przez wpisanie ich w wypowiedzi bohaterów. Zmodyfikowane w stosunku do oryginału partie niektórych postaci sugerują wyraźniej niż w pierwowzorze wyeksponowanie pewnych znaczących dźwięków lub wizji. Inscenizator czy reżyser widowiska mógł zignorować wskazania pobocznego tekstu libretta, ale wytyczne skryte w tekście głównym, w słowach wypowiedzianych przez postaci sceniczne, miały status nie-mego rozkazu. Przekazy wizualny i foniczny nie mogły rozmijać się z przekazem werbalnym. Wyrazisty przykład tego zabiegu stanowią monolog i aria Alicji z wymienionej sceny, które w porównaniu z oryginałem tworzą znacznie bogatszy splot dźwięków i obrazów organizujących przestrzeń wokół bohaterki:

Lecz słońce się okrywa w żałobną chmurę!  
Skąd pochodzą te głosy ponure?

<sup>15</sup> Np. w scenie 2 aktu III Bertram wypowiada w oryginale słowa: „*J'entends les éclats / De leur joie infernale... [Słyszę wybuchy / Ich piekielnej radości...]*”. W przekładzie Dmuszewskiego czytamy natomiast: „Słyszę już z pieczar tych / brzęk piekielnej muzyki...”



Ta nagle burza skąd i te piekielne jęki?  
 [. . . . .]  
 O Nieba! Burza się pomnaża;  
 Me serce trwożą się przeraża,  
 I ziemia rycząc drży pode mną! [akt III, sc. 3]<sup>16</sup>

Warto przy tym pamiętać, iż zapis wskazówek inscenizacyjnych umieszczonych poza didaskaliaми, w wypowiedziach postaci, charakteryzował wówczas dzieła wybitnych romantycznych dramaturgów. Kształtowanie przestrzeni scenicznej poprzez słowo padające z ust bohatera sztuki znamionowało np. sceniczne utwory Hugo i Dumasa, na gruncie polskim dzieła Mickiewicza i Krasińskiego, a przede wszystkim – dramaty Juliusza Słowackiego. Precyzyjnie skonstruowane dialogi w *Horsztyńskim*, *Balladynie* czy *Lilli Wenedzie* służyły jako zbiór wskazań związanych ze scenicznymi rekwizytami, światłem, dźwiękiem, a nawet z aktorskim gestem i mimiką<sup>17</sup>. Dmuszewski więc, w swych działaniach kierując się zapewne intuicją i doświadczeniem „człowieka teatru”, podążał jednocześnie traktem wyznaczanym przez najświetniejszych twórców swej epoki.

Inaczej Jasiński – przekład dwóch ostatnich aktów *Roberta Diabła* nie ujawnia chęci wprowadzania reżyserskich czy inscenizatorskich inwencji. Tłumacz nie tworzy własnej wizji spektaklu, która by choć w niewielkim stopniu wychylała się poza ramy wyznaczone przez francuski pierwowzór. Mimo że polskie libretto *Roberta Diabła* cechuje się pewną oryginalnością w kształtowaniu przestrzeni scenicznej, oryginalność to niekonsekwentna, uwarunkowana podwójnością autorstwa przekładu.

Jakkolwiek kreowanie scenicznej oprawy widowiska operowego, szczególnie widowiska w stylu *grand opéra*, jest sprawą niemałej wagi, w przypadku polskiego tłumaczenia *Roberta Diabła* znacznie poważniejsze konsekwencje dla ostatecznego kształtu dzieła miały posunięcia translatorów wykraczające poza granice inscenizacji. Wyeliminowanie pewnych partii tekstu i modyfikacje wypowiedzi poszczególnych postaci spowodowały transformację wymowy ideowej utworu, stanowiąc jednocześnie świadectwo ówczesnych polskich zmagania z rzeczywistością wplątana w społeczny, polityczny i religijny chaos, a raczej świadectwo wiary

<sup>16</sup> Woryginalne:

*Mais le soleil soudain s'est obscurci;*  
*D'ou vient ce bruit dont mon ame est glacée?*  
*De quelque orage, hélas! Serais-je menacée?*  
 [. . . . .]  
*O ciel! Le bruit redouble;*  
*D'effroi mon coeur se trouble;*  
*La terre tremble sous mes pas.* [akt III, sc. 3]

[Ale słońce nagle się zaćmiło; / Skąd przychodzi ten hałas, który zmroził moją duszę? / To burza, niestety! Czy będę zagrożona? / [...] / O nieba! Hałas się podwaja; / Moje serce drży ze strachu; / Ziemia drży pod moimi stopami.]

<sup>17</sup> Pisze o tym A. Kowalczykowa w szkicu *Bywanie w teatrze a dramaturgia* (w: *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa 1997). Na zawarcie nie tylko w didaskaliach, ale i w dialogach wskazówki inscenizacyjne w dramatach Słowackiego zwraca także uwagę I. Sławińska (m.in. w pracy: *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W zb.: *Juliusz Słowacki. W 150-lecie urodzin*. Red. M. Bizan, Z. Lewinówna. Warszawa 1959, s. 297–298).

w możliwość pozytywnego rozwiązania tej sytuacji. Z kart tłumaczonego libretta *Roberta Diabła* wyłania się model świata uwikłanego w odwieczną walkę dobra ze złem, przy czym wynik batalii – inaczej niż w librecie francuskim – wydaje się z góry przesądzony na korzyść sił niebieskich. Od pierwszej do ostatniej sceny w operze z polskim tekstem zdarzeniom patronuje Opatrzność, znak Boskiej potęgi, gwarantującej sprawiedliwość ostatecznego rozwiązania.

Walka nieba i piekła toczy się w *Robercie Diable* wokół tytułowego bohatera. Będąc potomkiem ziemskiej niewiasty i wcielonego w ludzką postać szatana Robert boryka się z dwoistością swego jestestwa, złożonego z równoważących się sił dobra i zła. We francuskim librecie opery Meyerbeera wynik batalii między niebem a piekłem jest uzależniony w dużej mierze od samego Roberta – tytułowy bohater od początku ma pełną świadomość obowiązku dokonania wyboru pomiędzy dwiema targającymi nim sprzecznymi skłonnościami. Ową powinność nakłada na niego słowo umierającej matki, przekazane przez Alicję:

*Dis-lui qu'un pouvoir ténébreux  
Veut le pousser au précipice;  
Sois son bon ange, pauvre Alice,  
Il doit choisir entre vous deux.* [akt I, sc. 4]

[Powiedz mu, że ciemna moc / Chce popchnąć go w przepaść; / Bądź jego dobrym aniołem, biedna Alicjo, / Musi wybrać między wami dwoma.]

Alicja, wykreowana tu na wysłannika niebios – „opiekunczego anioła” Roberta i jednocześnie głównego przeciwnika sił piekielnych – nie otrzymała jednak mocy zbawczej, gwarantującej triumf niebieski; ostateczne zwycięstwo ma zależeć od decyzji Roberta. Tymczasem w polskim przekładzie libretta Robert zostaje z obowiązku wyboru zwolniony. Tłumaczenie zacytowanej strofy niesie informację, iż gwarantem pomyślnego przebiegu starcia między dobrem a złem jest sama opieka Alicji – czyli *de facto* opieka niebios – więc decyzje Roberta nie mają statusu rozstrzygających posunięć. Ponad chwiejnymi krokami Bertramowego syna został bowiem od początku batalii rozpięty płaszcz Boskiej Opatrzności:

Powiedz mu, że władza straszliwa  
Nad przepaścią go postawi,  
Ah, strzeż go, przyjaciółko tkliwa,  
Opieka twa niech go zbawi. [akt I, sc. 4]

We francuskim librecie główny bohater ostatecznie nie dokona jednoznacznego wyboru między dobrem a złem, ale od początku ma pełną tego obowiązku świadomość. I właśnie owa świadomość, sprzężona z przekonaniem, iż powinności nie można sprostać, stanowi główne źródło wewnętrznego rozdarcia Roberta. Od polskiego bohatera nikt zaś nie żąda, by wybierał, a tym samym brak finalnej decyzji zostaje usprawiedliwiony. Jego wahania i antynomiczne posunięcia są raczej mozolnym kształtowaniem samoświadomości niż ważkim udziałem w rozgrywce pozaziemskich potęg<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Konsekwentne podkreślanie bezwolności Roberta przez polskich tłumaczy libretta musiało zaważyć na koncepcji warszawskiego wystawienia i w efekcie wpłynąć na postrzeganie bohatera przez publiczność i krytykę. Robert wyłaniający się z prasowych recenzji spektaklu, podobnie jak

Świadomość czuwającej nad Robertem Opatrzności ma także „polski” Bertram, który nie może się pogodzić ze swą bezsilnością wobec wszechmocy niebios:

Już wyrok mój wydany,  
Okropny, straszliwy!  
Mam utracić syna mego,  
Ma być z rąk mych wyrwany,  
Jeżeli ma przystęp do niego  
Wpływ Niebios mu życzliwy! [akt III, sc. 4]

Bertram z libretta francuskiego, choć niepewny wyniku walki, nie zdradza lęku przed Opatrznością. W miejscu cytowanych tu słów przekładu mamy w oryginale frazę, która powieliła sens wypowiedzi Alicji z aktu I – ostateczny wynik rozgrywki między niebem a piekłem uzależniony jest przede wszystkim od Roberta, nie zaś od „życzliwego wpływu niebios”:

*L'arrêt est prononcé! Fatal, irrévocable!  
Je le perds à jamais! On l'arrache à mes bras...  
S'il ne se donne à moi, s'il ne m'appartient pas!*

[Wyrok zapadł! Fatalny, nieodwracalny! / Stracę go na zawsze! Wyrwą go z moich ramię... / Jeśli mi się nie odda, jeśli nie będzie do mnie należał!]

Dzięki wprowadzeniu Opatrzności już w pierwszych scenach „polskiego” *Roberta Diabła* Boski porządek przedstawionego w operze świata od początku jest niewzruszony i nie ulega zachwianiu pomimo błędnych ruchów Roberta oraz walki toczącej się bezustannie między niebieskimi a piekielnymi siłami. Polski widz mógł wobec tego z mniejszym niepokojem niż widz francuski śledzić bieg wypadków, mając świadomość trwałości Boskiej opieki<sup>19</sup>. „Strona” niebios otrzymała ponadto w darze od polskich tłumaczy bojownika w postaci Izabeli, która w oryginale mieści się jedynie na planie miłosnego afektu. Izabela w polskim libretcie modli się za Roberta („Ja za ciebie ślać będę modły” – akt II, sc. 3), czego nigdy nie czyni w libretcie francuskim. Tym samym staje się sojusznikiem Alicji i podobnie jak ona pełni rolę „opiekuńczego anioła” Bertramowego syna<sup>20</sup>.

Spotęgowaniu sił niebiańskich w polskim przekładzie towarzyszy jednocześnie przeobrażenie sił piekielnych. Dotyczy ono przede wszystkim figury Bertrama – uosobienia szatańskich mocy, ale obejmuje także piekło niewidzialne, objawiające się poprzez dźwięki i znaki, które otrzymało odmienny niż w oryginale wizerunek. Inferno Dmuszewskiego i Jasińskiego nie tylko intensywniej drażniło zmysły odbiorców przez wyolbrzymienie „piekielnych jęków” i „straszliwy śmiech”, co sygnalizowałam już wcześniej, ale jawniej obnażało także swoje upodobanie do rozpasań i rozpusty. Obraz rozwiązłego piekła przedstawia sam Bertram opisując odgłosy dobywające się z czeluści jako „rozprzęgłe uniesienia” i „rozpustne ryki”

---

Robert kreślony piórem translatorów, jest postacią raczej pasywną, całkowicie poddaną działaniom Bertrama i Alicji.

<sup>19</sup> Podobna relacja w kwestii „zaangażowania Opatrzności” wywiązała się między oryginałem a polskim XIX-wiecznym przekładem *Wolnego strzelca* Webera. Zob. Nowicka, *op. cit.*, s. 302.

<sup>20</sup> W ten sposób odbierali właśnie postać Izabeli warszawscy recenzenci: „[Alicja] strzeże Roberta jak gdyby anioł opiekuńczy. Do tego ma [on] jeszcze jedną obronę, kochankę swą, Izabelę” („Gazeta Poranna” 1838, nr 248 (z 17 XII), s. 3).

(akt III, sc. 2)<sup>21</sup>. Także z ust innych bohaterów polskiego libretta częstokroć padają pod adresem mieszkańców inferna (i, oczywiście, Roberta – jako diabelskiego potomka) określenia sugerujące ich potworność i wyuzdanie („szatan sprośny”, „poczwara wściekła”). Tego rodzaju sformułowań nie ma w librecie francuskim; dla nazwania mieszkańców piekieł libreciści posłużyli się kilkoma synonimami: „szatan”, „diabeł”, „demon” („*le satan*”, „*le diable*”, „*le démon*”), w przypadku zaś postaci Roberta nie mnożyli nazewniczych okropieństw, lecz ograniczali się do informacji, iż jest on „synem diabła” bądź nosi „imię diabła”, co w pewnym sensie można by potraktować nawet jako nobilitację szatana. Nie sposób w tym miejscu uniknąć porównania wyobraźni polskich tłumaczy libretta *Roberta Diabła* z imaginacją infernalną wielkich polskich romantyków. „Sprośne diabły” Dmuszewskiego i Jasińskiego, wydające „rozpustne ryki”, na planie idei sytuują się bardzo daleko od filozofującego szatana z *Kordiana* czy szatana objawiającego się w *Dziadach*. Wydaje się bowiem, że jeśli piekło w polskim *Robercie Diable* posiadało jakąkolwiek potęgę, była to jedynie potęga drażnienia zmysłów, nie zaś potęga wyzywająca do walki umysły. W latach dwudziestych XIX wieku, kiedy na warszawskiej scenie pojawił się *Wolny strzelec*, plan relacji między kształtującą się dopiero romantyczną operą a literaturą prezentował się bardziej obiecująco. Dzieło Webera, nawet po przetłumaczeniu, wyznaczało na płaszczyźnie wyobrażeń infernalnych niemały obszar punktów wspólnych ówczesnej opery i polskiej literatury wczesnego romantyzmu. Natomiast młodszy o lat ponad 10 „rodzimy” *Robert Diabeł* na płaszczyźnie tej podążał już traktem odrębnym, biegnącym w odmiennym kierunku niż główny nurt twórczości polskich romantyków, koncentrując się głównie na efektach wywołujących grozę i przerażenie.

Kwalifikacjom tym wymyka się nieco sam Bertram, ale ingerencja tłumaczy zmodyfikowała także i jego figurę w taki sposób, aby element siły, władzy i możliwości wpływania na los człowieka został pokaźnie umniejszony. Usunięcie kilku przynależnych Bertramowi partii, niezwykle ważkich dla interpretacji jego osobowości, pozbawiło tego demona najistotniejszych dla niego atrybutów. Ów wcielony w ludzką postać szatan objawił się w polskim librecie opery jako istota przebiegła i aktywna, ale wobec potęgi niebios całkowicie bezwładna. W toku walki o duszę Roberta „polski” Bertram nie prezentuje pewności siebie, jaka charakteryzuje jego francuski pierwowzór. Deklaracje Bertrama, dowodzące jego wiary w ostateczne zwycięstwo, pojawiają się we francuskim librecie kilkakrotnie – w polskim tekście zostały one konsekwentnie przez tłumacza usunięte<sup>22</sup>.

W porównaniu z szatanem ukształtowanym zamysłem Scribe’a i Delavigne’a – Bertram Dmuszewskiego i Jasińskiego prezentuje się jednowymiarowo, a jego posunięcia realizują łatwo przewidywalny schemat. Bohater francuskiego libretta przechodzi bowiem zaskakujące metamorfozy, zmieniając się z szatana wypełniającego wolę sił piekielnych w demona, który piekłu wypowiada wojnę. Pragnienie posiadania Roberta na wieki popycha Bertrama do zrywu przeciw swemu zwierzchnictwu; zbuntowany anioł staje się zbuntowanym szatanem:

*Pour toi qui m'es si cher,  
Pour toi mon bien suprême,*

<sup>21</sup> W pierwowzorze Bertram mówi o „piekielnej radości” i „straszliwych płasach” diabłów.

<sup>22</sup> Np. wycięto dwuwiers kończący akt II (sc. 6): „*Robert, Robert, c'est dans mes bras, / C'est a moi que tu reviendras!*”, a także fragmenty scen 6 i 7 aktu III.

*J'ai bravé le ciel même,  
Je braverais l'enfer.* [akt III, sc. 2]

[Dla ciebie, który jesteś mi tak drogi, / Dla ciebie, moje najwyższe dobro, / Wyzwałem samo niebo, / Wyzwałem i piekło.]

W polskim librecie nie ma werbalizacji wypowiedzenia wojny siłom piekielnym – szatański ojciec Roberta deklaruje jedynie chęć zawładnięcia swym synem. W tekście francuskim zaś bunt wobec piekła inicjuje ciąg przemian Bertrama, implikowany desperacją, która modeluje osobowość demona w zadziwiający sposób. W najbardziej spektakularnym momencie, w chwili poprzedzającej ostateczne rozstrzygnięcie batalii o duszę Roberta, Bertram objawia nagle oblicze kształtowane rysami właściwymi jedynie Bogu: bezwarunkową miłością i gestem obdarzania wolną wolą. W przejmującej arii szatan ujawnia Robertowi swoją niezmienną ojcowską miłość, która w zachwycającej, ale i bolesnej wielkości nakazuje mu wyrazić zgodę na odejście ukochanego syna. Czy była to najbardziej wyrafinowana z kusicielskich sztuczek Bertrama, czy rzeczywiście demon posiadał prawdziwie boskie atrybuty?

*C'est pour ton seul bonheur qu'à présent je respire,  
Et si ce bonheur même est ailleurs qu'avec moi,  
Va... fuis... Je t'aime assez pour renoncer à toi!* [akt V, sc. 2]

[Oddycham jedynie dla twego szczęścia, / A jeśli twoje szczęście jest gdzie indziej, nie przy mnie, / Odejdź... uciekaj... Kocham cię dość mocno, by się ciebie wyrzec.]

Bertram przemawia tu przede wszystkim jako ojciec, ale z pozycji nie niższej niż sam Ojciec Niebieski. W konsekwencji wyodrębnienia się z piekielnego kręgu i przybrania atrybutów właściwych tylko Bogu, Bertram stał się figurą, która jednocześnie rozgranicza i integruje w sobie demoniczną i boską część wszechświata. Tym samym nastąpiło w jego osobie zatarcie granic między ontologicznym statusem anioła i anioła zbuntowanego. Poprzez tę wewnętrzną dwupostaciowość Bertram jawi się niczym znak relatywizmu istnienia oraz dwuznaczności więzi między istotą ludzką a bytem transcendentnym.

Wydaje się to aż nieprawdopodobne, ale w polskim przekładzie całą arię Bertrama usunięto<sup>23</sup>. Być może, w wypełnionej po brzegi sali warszawskiego teatru słowa szatana dowodzące jego boskości zabrzmiałyby jak bluźnierstwo i tłumacz chciał tego uniknąć. W efekcie decyzji Jasińskiego Bertram, pozbawiony możliwości ontologicznych metamorfóz, od początku do końca jest postacią przewidywalną, stabilną w ciągłym akcie kuszenia i trwającą wewnątrz ustalonych odwiecznych granic rozdzielających „jasną” i „ciemną” stronę bytu. W tym obszarze bohater *Roberta Diabła* płynnie wpisuje się w historię polskiego dramatu romantycznego. W dziełach najwybitniejszych naszych romantyków nie ma szatana rozdwojonego, niestabilnego – jego podstawową i stałą cechą jest jednoznaczność. Podobnie więc jak w polskim dramacie romantycznym, w polskim librecie *Roberta Diabła* szatan funkcjonuje, odwrotnie niż we francuskim pierwowzorze, jako znak trwa-

<sup>23</sup> Niestety, nie zachował się rękopis przekładu libretta – być może arię usunął drukarz, a nie tłumacz. Jednak publikowany i udostępniany podczas premierowych wystawień tekst libretta musiał przecież odpowiadać rozwojowi wypadków na scenie, jest więc wysoce prawdopodobne, że arii Bertrama nie śpiewano w polskim *Robercie Diable*.

łości ustalonego porządku świata<sup>24</sup>. Dobitym tego poświadczeniem jest przekład ostatnich słów Bertrama – w miejscu rozpaczliwego bluźnierstwa: „*Ah! Tu l'emportes, Dieu vengeur!* [Ach, zabierasz go, mściwy Boże!]” (akt V, sc. 3), tłumacz zamieścił frazę brzmiącą niczym hasło niebieskich zastępów: „Tak, zwycięża Bóg!” W powiązaniu z wyraźniejszym niż w oryginale akcentowaniem Opatrzności, libretto Dmuszewskiego i Jasińskiego jawi się w całości jako wyraz pragnienia ładu, ogarniającego ogół istnienia.

Prawdopodobnie do stworzenia w polskim *Robercie Diabla* owej wizji jednoznacznie odseparowanych sił Boskich i piekielnych oraz wizji harmonii świata podległego Boskiej Opatrzności przyczyniła się przede wszystkim presja polityczna i kulturowa. Znaczący wpływ na przemiany wewnątrz libretta mogła mieć cenzura kościelna oraz związana z nią krytyka, ale nade wszystko – ugruntowany już w polskiej literaturze romantycznej obraz piekła i szatana oraz Boga i Opatrzności. Najdonioślejszą rolę w tym procesie odegrały bez wątpienia *Dziady* – mesjanistyczną wizją Opatrznościowego ładu i harmonii sprzeciwiające się występującym w europejskiej literaturze romantycznej bajronicznym tendencjom stawiania Boga w stan oskarżenia<sup>25</sup>. Obie wersje libretta *Roberta Diabła*, francuska i polska, owe różnice w romantycznym postrzeganiu oraz przedstawianiu Boga i szatana, a także ładu bądź dezintegracji świata finezyjnie odzwierciedlają.

Jednak obydwa modele rzeczywistości zaprezentowane w omawianych librettach, choć tak krącowo różne, mogły też mieć u podstaw swej kreacji analogiczne podłoże. Struktury funkcjonowania rzeczywistości, ukazane i w oryginalnym, i w tłumaczonym *Robercie Diabla*, ilustrują dramatyczność kondycji człowieka uwikłanego w bezwzględną walkę ekstremalnych sił. Słuszna wydaje się teza Alberta Giera, wedle której konstrukcja świata przedstawionego w operze Meyerbera ściśle wiązała się z doświadczeniem historycznym i społecznym ówczesnej Francji, wyznaczanym przez rewolucyjne zamieszki, sprzeczność koncepcji rządów Ludwika Filipa i wewnętrzne antagonizmy klasowe<sup>26</sup>. *Robert Diabeł*, zgodnie z koncepcją Giera, wpisywał się w swoim czasie w szerzący się we francuskim społeczeństwie nurt zwątpienia i bojaźni, postać zaś głównego bohatera odwzorowywała nastroje wahań i nieumiejętności podejmowania konstruktywnych decyzji. Jeśliby tę społeczno-historyczną interpretację opery, dotyczącą przede wszystkim tytułowego bohatera, odnieść także do postaci Bertrama, upatrywać można by w owym oscylującym między demonicznością a boskością szatanie wyrazu głębokiego kryzysu religijnego, który już od Rewolucji Francuskiej jątrzył społeczeństwo ówczesnej Francji. Nieufność wobec podejmującej kontrowersyjne decyzje hierarchii Kościoła, mnogość koncepcji systemów religijnych oraz rozczarowanie wynikające z niekorzystnego dla większości społeczeństwa rozwoju

<sup>24</sup> Kwalifikacją tym wymykają się oczywiście mistyczne dramaty Słowackiego. Przede wszystkim *Lucyfer z Samuela Zborowskiego* nie mógłby zostać potraktowany jako szatan o ustalonym, jednolitym obliczu.

<sup>25</sup> O wizji opanowania chaosu historii i dezintegracji świata poprzez wprowadzenie Boga i Opatrzności w *Dziadach* zob. Z. Stefanowska, *O dantejskości trzeciej części „Dziadów”*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 2001, s. 107–108.

<sup>26</sup> Zob. A. Gier, „*Et quoi! Ton coeur hésite entre nous deux?*”. „*Robert le diable*” und das Melodram. W zb.: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*. Ricordi 1995.

sytuacji musiało zachwiać podstawami wiary w niezmiennosc i trwałość odwiecznego porządku świata. Ukazana w *Robercie Diablu* płynność relacji między wysłannikami niebios i piekieł, a przede wszystkim niejasny w swej zmienności ontologiczny status Bertrama, mogły stanowić zakamuflowaną ilustrację szerzącego się zwątpienia religijnego.

Trudno przypuszczać, aby kryzys religijny warunkował jako czynnik podstawowy powstawanie rodzimego przekładu libretta francuskiej opery. Lecz skoro każdy przekład, podobnie zresztą jak i każdy utwór oryginalny, zależny jest – w mniejszym bądź większym stopniu – od tendencji i prądów literackich rodzimego piśmiennictwa oraz od właściwych danej kulturze wyznaczników estetycznych, nie można wykluczyć, iż na powstanie „krajowej” wersji tekstu przeznaczonego dla opery niejaki wpływ mogły mieć także panujące powszechnie nastroje społeczne. Zmiany, jakie polscy tłumacze wprowadzili w librecie *Roberta Diabła* w planie idei, są w takim świetle tym bardziej frapujące. Wynikający z innowacyjnej kreacji Bertrama model rzeczywistości, ukazujący trwałość Boskiego porządku i niezmiennosc relacji pozaziemskich sił, nie dowodziłby przecież stabilności przekonań religijnych ówczesnego polskiego społeczeństwa, ale wobec ich faktycznego rozchwiania jawiłby się jako wyraz nadziei na powrót do upragnionego ładu.

Silnym związkiem z polską mentalnością i obyczajowością należałoby zapewne przypisać kolejny rys przekształceń libretta *Roberta Diabła*. W polskim tekście opery Meyerbeera wyraźnie zaznacza się tendencja do moralizowania, przejawiająca się głównie poprzez propagowanie wierności i stałości – zarówno w planie zależności społecznych, określanych przez prawo rycerskiej bądź królewskiej posługi, jak i w relacjach osobistych, zwłaszcza między kobietą a mężczyzną. W wielu miejscach, gdzie w oryginale pojawia się deklaracja miłosna, bohaterowie „polskiego” *Roberta Diabła* składają przyrzeczenia niezmiennej wierności (przykładem słowa Izabeli z drugiej sceny aktu II: „Jam tobie stała, wierna!”, w miejsce oryginalnego wyznania: „*Viens, Robert, toi que j’aime!* [Przybądź, Robercie, ty jesteś tym, którego kocham!]”, lub zapewnienie Raimbauda z pierwszej sceny aktu III: „kochać się będziemy stale i szczerze”, zamiast oryginalnego „*nous serions bien heureux* [Będziemy bardzo szczęśliwi]”). Porządek moralny świata przedstawionego w rodzimym *Robercie Diablu* współtworzą ponadto sygnały prawości, życzliwości i wdzięczności. Może i w owych postulatách moralnego ładu, eksponujących określone wartości tak na polu osobistym, jak i społecznym, pobrzmiewa delikatne echo oświeceniowego dydaktyzmu, ale przede wszystkim przypominają one idee zawarte w rodzimych operach Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego. Przyczyny pojawienia się takich postulatów w dziele uznawanym za kwintesencję romantycznego teatru operowego należy chyba szukać po prostu w osobie tłumacza, w jego dorobku i doświadczeniach. Świadomie używam tu liczby pojedynczej – tłumacza – gdyż wskazane powyżej akcenty znajdują się w polskim tekście *Roberta Diabła* w zasadzie tylko w trzech pierwszych aktach, przełożonych przez Dmuszewskiego. Nie bez znaczenia jest w tym wypadku fakt, iż właśnie Dmuszewski był twórcą kilku librett znaczących „narodowych oper”, dzieł pisanych do muzyki Elsnera, powstałych w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Zapewne wykorzystywany w tych tekstach repertuar słownictwa nie uległ pomimo upływu czasu zbyt dużym przeobrażeniom, wobec czego pewne elementy tworzące porządek świata w *Królu Łokietku* czy *Leszku Białym* zostały – niejako „natural-

nie” – przetransponowane do dzieła będącego kwintesencją romantycznego *grand opéra*.

Polskie libretto *Roberta Diabła* przybrano w efekcie w kostium o przedziwnym wzorze. Z jednej strony, tekst uwydatnia te elementy, które wyznaczały ramy romantycznego widowiska, czyli wizualne i foniczne efekty spektaklu teatralnego, z drugiej zaś – mieści w sobie ślady estetyki sprzed lat bez mała 20. Przekształcenia uwarunkowane doświadczeniem i praktyką autora przekładu oraz zmiany stymulowane przez świadomość kulturalną i estetyczną ówczesnej polskiej publiczności uczyniły z *Roberta Diabła* dzieło osobliwe – konserwując znamiona prądów poprzedzających przełom romantyczny w Polsce i jednocześnie eksponując wyznaczniki operowej, widowiskowej „romantyczności”, opera Meyerbeera w polskim wydaniu stała się niezwykle pomostem między „nowym” a „starym”, między tradycją a nowatorstwem.

### ***Robert Diabeł* nawrócony, czyli o dramacie romantycznej Ernsta Raupacha**

Atrakcyjność motywu Roberta Diabła, dostrzegana przez twórców różnych epok i kultur europejskich, dla romantyków stanowiła pokusę – wydawałoby się – nie do odparcia. Mieszcząc w sobie ślady najbardziej ważkich dla doby romantyzmu problemów – współistnienia dwu przeciwstawnych dążeń w człowieku, walki nieba i piekła, starcia dobra ze złem, kwestii poznania oraz idei predestynacji – wątek Roberta Diabła, znany z francuskich legend średniowiecznych, prowokował XIX-wiecznych artystów do prób jego kolejnych realizacji, przystających do ducha epoki.

Z grona dzieł poświęconych potomkowi piekiel status utworu najszerzej popularyzowanego i zyskującego powszechną admirację miała oczywiście opera Meyerbeera i Scribe’a. Jednak operowe wcielenie Roberta Diabła nie było przecież jedynym XIX-wiecznym jego wizerunkiem. Uwagi i chwili zastanowienia wymaga utwór od dzieła Meyerbeera i Scribe’a starszy, choć pod względem popularności wśród współczesnych sytuujący się w miejscu bardzo odległym – napisana w latach dwudziestych drama romantyczna Ernsta Raupacha, o takim samym jak opera tytule: *Robert Diabeł*.

Nie był to utwór spośród tekstów niemieckiego dramaturga najwyżej ceniony i nie należał do często wystawianych, choć inne dzieła Raupacha cieszyły się – głównie na scenach niemieckich – dość dużą sławą. Świadectwo polskiej recepcji dramatów autora *Roberta Diabła* i ocenę ich literackiej wartości zamieścił Orgelbrand w swej *Encyklopedii powszechnej*, pisząc:

Obdarzony niepospolitą siłą twórczości i zmysłem zachowywania miary, umiał Raupach zręcznie interesujące wynajdywać sytuacje, a niekiedy udawały mu się sceny pełne głębszej namietności, gdy tymczasem w komedii miał zawsze pod dostatkiem dowcipu. Zaletami tymi mimo braku silniejszej poetyczności, głębszej charakterystyki, a nawet i moralnej godności, potrafił sobie zjednać zupełną przychylność publiki. Niektóre ze sztuk Raupacha były grywane i na scenach polskich<sup>27</sup>.

Oceniając całkiem przychylnie ogół twórczości niemieckiego dramaturga, Orgelbrand wyłonił wszakże z jego spuścizny utwory najsłabsze, do których

<sup>27</sup> *Encyklopedia powszechna* S. Orgelbranda. T. 12. Warszawa 1902, s. 524.



zaliczył *Obronę Nibelungów* i właśnie *Roberta Diabła*, dyskwalifikując je opinią, iż „zupełnie się nie udały”<sup>28</sup>.

Nie wikłając się w meandry oceny wartości artystycznej utworów Meyerbeera i Raupacha, jako podstawową przyczynę przewagi opery nad dramą na polu sławy osiągananej przez oba dzieła na XIX-wiecznych scenach europejskich należałoby zapewne uznać widowiskowość realizacji scenicznej, właściwą stylowi *grand opéra*. Konwencja „wielkiej opery”, znaczone przepychem oraz nagromadzeniem wizualnych i fonicznych „efektów”, bez wątpienia stanowiła fundamentalny czynnik sukcesu dzieła Meyerbeera, obcy utworowi Raupacha. Niemniej, nie można przecież zredukować do jednego tylko elementu listy przyczyn większej popularności opery niż dramy realizującej ten sam motyw.

Libretto opery i drama bardzo znacząco różnią się między sobą tak w warstwie strukturalnej, jak i fabularnej. Doniosłość różnic pozwala przypuszczać, iż właśnie sposób adaptacji literackiej motywu człowieka-demonia miał – obok uwarunkowań związanych z praktyką sceniczną – istotne znaczenie dla recepcji obu utworów w pierwszej połowie XIX stulecia. Motyw Roberta zwanego Diabłem występujący w dramie Raupacha oraz w operze Meyerbeera zaczerpnięto z *Quarante Miracles dits de Notre Dame (Czterdzieści mirakli tzw. maryjnych z XVI wieku)*<sup>29</sup>. Libreciści *Roberta Diabła* legendę średniowieczną przyjęli jednakże tylko jako punkt wyjścia, tworząc zupełnie nową strukturę akcji na potrzeby opery romantycznej (np. w średniowiecznej wersji opowieści o Robercie Diabie szatan nie występuje personalnie, co w operze jest istotnym *novum* i kluczowym elementem budowania dramaturgii)<sup>30</sup>. Siatkę fabularnych miejsc wspólnych obu XIX-wiecznych utworów wyznacza wobec tego jedynie kilka elementów, aczkolwiek elementy te są dla idei omawianych dzieł fundamentalne. Zarówno więc w operze, jak i w dramie tytułowy Robert Diabeł jest dzieckiem ziemskiej matki i mocy szatańskich, co determinuje istnienie wewnętrznych sprzeczności w jego naturze, a równowaga sił niebieskich i piekielnych stymulujących poczynaniami Roberta zmusza go do bezustannej walki, każąc wybierać między dobrem a złem. Pozaziemskie moce objawiają się w obydwu utworach w ludzkich postaciach – rolę „opiekunczego anioła” Roberta, jakim w operze była Alicja, w dramie pełni święty mąż Hilario, natomiast szatan, u Meyerbeera uosobiony w postaci Bertrama, w utworze Raupacha działa poprzez upiora: potępionego ducha herszta rozbójników o imieniu Drogo. Mapę tożsamości operowego i dramatycznego *Roberta Diabła* dopełnia finalny triumf dobra i mocy niebieskich.

O ostatecznej wymowie dzieł decyduje jednakże odmiennosc schematów prezentacji motywu Roberta. W wersji Raupacha już w akcie I następuje przełomowy moment całkowitego nawrócenia głównego bohatera, raptowna konwersja sługi szatana w sługę Bożego. Walka dobra ze złem toczy się następnie w ramach odbywanej przez Roberta pokuty; zakusy sił piekielnych ogniskują się na odciąganiu pokutnika z obranej drogi, natomiast moce niebiańskie koncentrują się na bez-

<sup>28</sup> *Ibidem*, t. 21, s. 964.

<sup>29</sup> Zob. Allévy-Viala, *op. cit.*, s. 128.

<sup>30</sup> Zwraca na to także uwagę Gier (*op. cit.*). Natomiast o związkach *Roberta Diabła* z tradycją średniowieczną pisze C. Join-Diéterle w rozprawie „*Robert le Diable*” – *le premier opéra romantique* („Romantisme” t. 28/29 (1980)).

ustannym wspieraniu nawróconego w jego zbożnym postanowieniu poprawy. Celem niebios jest doprowadzenie pokutnika do pełni ekspiacji, celem zaś piekieł – jego powrót do zbrodni przeszłości. Ciągła konieczność wyboru mieści się więc w ramach trwania Roberta w decyzji odpokutowania popełnionych występów. W librecie Scribe’a natomiast akcenty w planie podejmowania konstytutywnych decyzji zostały położone odmiennie – wybór Roberta stale mieści się w płaszczyźnie rozpiętej między dobrem a złem, między niebem a piekłem, ostateczne zaś rozwiązanie następuje dopiero w finale. Element pokuty i zadośćuczynienia, w dramacie Raupacha stanowiący rudymet akcji, w operze w zasadzie nie pojawia się.

Zawarte w tej perspektywie napięcie między operą a dramą bliskie jest relacjom wiążącym poszczególne warianty motywu Fausta, tworzone na przestrzeni kilku stuleci. Uwikłane w schemat winy i kary XVII-wieczne wersje historii tej postaci – zainspirowane *Tragiczną historią Doktora Faustusa* Christophera Marlowe’a (1604) – w stosunku do dramatu Goethego, stawiającego pytanie o potęgę wiedzy i poznania, prezentują się podobnie jak *Robert Diabeł* Raupacha wobec *Roberta Diabła* Meyerbeera i Scribe’a. Właściwa dramatowi Marlowe’a struktura akcji oparta na motywie winy i kary jest również podstawą fabularną dramy Raupacha – jak w *Doktorze Faustusie* bohater zdąża ku piekłu z pełną świadomością dokonanego wyboru, wobec czego bez wątpienia nie uniknie kary, tak w *Robercie Diabie* Raupacha główna postać, także z całkowitą świadomością powziętej decyzji, dąży ku niebu poprzez odpokutowanie win. Jeszcze bliżej opowieść Raupacha o *Robercie Diabie* sytuuje się względem alegorycznych dramatów jezuickich o Fauście, wprowadzających wątek nawrócenia głównego bohatera i jego powrót do życia w świętości<sup>31</sup>. Do XVII-wiecznych realizacji motywu Fausta zbliża ponadto niemieckiego *Roberta Diabła* wizja wyraźnie odseparowanych sił nieba i piekła. W librecie Scribe’a nie ma między siłami Boskimi i diabelskimi takiej przepaści, gdyż niebiańskie i piekielne moce w zatrwajający sposób – o czym była mowa uprzednio – odślaniają niekiedy pewne podobieństwo cech i atrybutów. Owo przenikanie się nieba i piekła właściwe jest także dramatowi Goethego, w którym na czoło – podobnie jak w operze o *Robercie Diabie* – wysuwa się wątek poznania, warunkującego wszelkie decyzje poszukującego prawdy człowieka.

Spojrząwszy na relację między dramą Raupacha a librettem Scribe’a poprzez pryzmat stosunku XVII-wiecznych wariantów motywu Fausta do jego Goetheańskiej realizacji, można precyzyjniej określić sposób istnienia obu wersji opowieści o *Robercie Diabie* na planie współczesnej im estetyki i literatury europejskiej. Drama Raupacha, choć mieści w sobie wątki hołubione przez romantyków – np. szaleństwo głównego bohatera (w tym wypadku obłęd to udawany) czy dualizm ludzkiej natury – przedstawia równocześnie apoteozę pokuty i ascezy bliską średniowiecznej myśli chrześcijańskiej oraz zbieżną z barokowym modelem rzeczywistości wizję świata, którą determinują jednoznacznie przeciwstawione sobie siły pozaziemskie i która całkowicie podlega porządkowi Boskiemu. *Robert Diabeł* Raupacha objawia się tym samym jako przykład adaptacji dawnego motywu, która eksponuje problematykę podejmowaną przez literaturę współczesną i współczesnych artystów nurtującą, ale jednocześnie powiela główne schematy fabular-

<sup>31</sup> O poszczególnych realizacjach motywu Fausta pisze W. Szturc w książce *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej* (Kraków 1995, zwłaszcza s. 9–23).

ne przedstawiane w utworach sprzed kilku stuleci, a co za tym idzie – także naczelnie idee filozoficzne. Natomiast libretto operowe *Roberta Diabła*, dystansujące się wobec schematu znanego z francuskich mirakli, stanowi próbę pełnej akomodacji we współczesnej sobie epoce. Autor opery podejmuje tę próbę nie tylko poprzez stworzenie doskonałej podstawy dla widowiska w „nowym” stylu *grand opéra*, ale także na płaszczyźnie wprowadzanej problematyki i w sposobie adaptacji głównego motywu, podporządkowanej współczesnej filozofii i estetyce.

Fakt ów był czytelny już dla XIX-wiecznej krytyki. August Jeske, omawiając w roku 1865 na łamach „Gazety Muzycznej i Teatralnej” rozprawę Henriego Blaze’a de Bury *Meyerbeer et son temps*, powtarza za francuskim krytykiem uwagi o umiejętności przedstawienia przez kompozytora w utworach opartych na wątkach z literatury dawnej problemów współczesnej estetyki, historii, filozofii, a nawet polityki:

Meyerbeer nie zadawalniał się bynajmniej samym tylko zbieraniem skarbów muzycznych i przetwarzaniem ich na swoją wyłączną własność: on pragnął czegoś więcej, pragnął z muzyką zostać filozofem, postrzegaczem moralnym, a nade wszystko historykiem; jednym słowem, pragnął zespolić w swojej muzyce wszystko to, co tylko pod względem polityki, wyznań i estetyki poruszało ówczesny świat paryski. [...] Na gruzach starożytnej tragedii wznosił się dramat romantyczny; trzeba więc było przelać i w muzykę pomysły nowego zwrotu; i nie kto inny jak Meyerbeer był tu jedynym pośrednikiem. W *Robercie* przeskoczył z wieków średniowiecznych do pojęć roku 1830, w *Hugenotach* przejął się sprawami religijnymi, jakimi się powodował społeczny świat jego, a które on znakomicie przyczepić umiał do r z e c z y w i s t y c h wypadków historycznych; *Prorok* zaś narodził się pod wpływem socjalistycznych idei, spod końca rządów Ludwika Filipa<sup>32</sup>.

Być może właśnie ta cecha operowej wersji historii Roberta Diabła – „przeskokzenie z wieków średniowiecznych do pojęć roku 1830”, obok oszałamiającej widowiskowości i nowatorstwa scenicznych „efektów”, stanowiła jeden z czołowych tego dzieła atutów i przyczyniła się do jego spektakularnych sukcesów w teatrach wszystkich ważniejszych europejskich miast.

Podobnie jak w całej Europie, również i w Polsce popularność opery przewyższała zainteresowanie dramatem o takim samym tytule. W przeciągu całego XIX stulecia w repertuarze teatrów warszawskich *Robert Diabeł* Raupacha nie pojawił się ani razu, tak zresztą jak żadna z pozostałych sztuk tego dramaturga. Kilkakrotnie wystawiono natomiast *Roberta* w Krakowie, po raz pierwszy w kwietniu 1836, na benefis Nowińskiej, potem w latach 1841, 1851 (z prologiem *Moc piekła*), 1853 i 1864<sup>33</sup>.

Niemniej – tworzywo fabularne i ideowe dramy Raupacha okazało się materiałą zajmującą polskich autorów, czego dowód stanowią przekłady utworu sporządzone przez artystów różnej miary i profesji. W roku 1837 przekładu *Roberta Diabła* Raupacha dokonał Jan Aśnikowski<sup>34</sup>. Ów występujący na scenach teatrów war-

<sup>32</sup> „Gazeta Muzyczna i Teatralna” 1865, nr 9, s. 8.

<sup>33</sup> Zob. J. Got, *Repertuar teatru w Krakowie 1781–1843*. Warszawa 1969. – J. Got, E. Orzechowski, *Repertuar teatru krakowskiego 1845–1865*. Cz. 1: *Teatr polski*. Warszawa 1874.

<sup>34</sup> Tekst nie został wydrukowany. Zachował się rękopis przekładu, dziś znajdujący się w zbiorach Bibl. Śląskiej w Katowicach, zatytułowany następująco: *Robert Diabeł. Drama romantyczna w 5 Aktach Ernsta Raupach* [!], z niemieckiego przetłumaczona przez Jana Aśnikowskiego, *Art. Dram. Pol.*, w *Wilnie dnia 10ego grudnia 1837* (nr rękopisu: R 304; nr mikrofilmu: MF 7361).

szawskich, krakowskiego, lwowskiego i wileńskiego aktor zajmował się także tłumaczeniem i adaptacją sztuk teatralnych, najczęściej drugorzędnych komedii. W Wilnie, gdzie powstał przekład *Roberta Diabła*, Aśnikowski przebywał w latach 1834–1841, grywając w tamtejszym teatrze przede wszystkim role komiczne. Rękopis sporządzonego przez artystę tłumaczenia dowodzi, iż nie miało ono na celu stworzenia autonomicznego dzieła literackiego; tekst jest dokładnym odwzorowaniem oryginału i nie wyróżnia się inwencją poetycką autora<sup>35</sup>. Zapewne naczelnym celem tłumacza było po prostu przygotowanie sztuki do wystawienia na deskach wileńskiego teatru<sup>36</sup>.

Nie była to wszakże jedyna próba tłumaczenia utworu niemieckiego dramaturga – translacji *Roberta Diabła* podjął się także Seweryn Goszczyński. Przekład powstał prawdopodobnie w roku 1861<sup>37</sup>. Powody zainteresowania dramatem Raupacha wyłuszczył Goszczyński już w pierwszych zdaniach przedmowy do wydania polskiego tłumaczenia *Roberta Diabła*, opublikowanego w Warszawie w 1867 roku:

Ernest Raupach, zmarły niedawno w wieku bardzo podeszłym, był jednym z pisarzy pracujących dla teatru niemieckiego i wzbogacił go kilkudziesięciu utworami w różnym rodzaju. Jako talent poetycki nie stoi on na wysokości Szyllera lub Getego, jest jednak niepośledni i zajmuje w literaturze niemieckiej miejsce niepoślednie. Jego to utwór pod tytułem *Robert Diabeł* podają dzisiaj publiczności polskiej w przekładzie polskim. Raupach nazwał go *Trajedią romantyczną*; w rzeczy samej pisał to w czasie tarcia się tak zwanej klasycyzacji z tak zwaną romantycznością, a nazwa ta usprawiedliwia się niejako sposobem i duchem, które przypominają pisarzy hiszpańskich. Tytuł sam pokazuje, że główną osobą dramatu jest znany z dziejów Księżę Normandii Robert, przezwany Diabełem<sup>38</sup>.

*Robert Diabeł* Goszczyńskiego okazuje się, na tle przekładu sporządzonego przez wileńskiego aktora, utworem bardzo atrakcyjnym. Nie przypisując sobie prawa sądenia o zamysłach autora, posłużmy się jego własnymi słowami dotyczącymi poetyckiego kształtu dzieła:

Uderzony przede wszystkim duchem i tonem oryginału, starałem się być jak najwierniejszym temu duchowi i tonowi i zdaje mi się, że żadnej ważnej myśli nie przenicowałem, żadnego uczucia wyższego nie poniżyłem. Włożyłem wiele pracy, aby istota utworu miała formę ujmującą, dlatego wyłożyłem wierszem rymowym wszystkie sceny, które w oryginale mają wiersz nierymowy; prozę zachowałem w tych scenach, które są prozą pisane i w oryginale. Nie pozwoliłem sobie nic dodać, nic ująć, zgoła żadnych zmian: zresztą nie widziałem tego w żadnym miejscu żadnej potrzeby [...]<sup>39</sup>.

Deklaracjom autora o bezwzględnej wierności wobec oryginału przeczy nieco

<sup>35</sup> Porównania przekładu z oryginałem dokonałam na podstawie wyd.: E. Raupach, *Robert der Teufel. Romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen*. W: *Dramatische Werke*. T. 1. Hamburg 1835.

<sup>36</sup> *Roberta Diabła* przetłumaczył także, w roku 1864, K. Nowiński – na potrzeby wystawienia dramatu na deskach teatru krakowskiego. Przeróbkę Nowińskiego wykorzystano prawdopodobnie w spektaklu z 22 XII 1864; wcześniejsze wystawienia dramatu prezentowano w Krakowie po niemiecku. Zob. Got, Orzechowski, *op. cit.* Tekst nie zachował się.

<sup>37</sup> Taką informację zamieszcza Orgelbrand w *Encyklopedii powszechnej*. Natomiast *Nowy Korbut* podaje tylko rok wydania przekładu: 1867.

<sup>38</sup> S. Goszczyński, *Przedmowa tłumacza*. W: *Robert Diabeł. Dramat Ernesta Raupacha. Przełożony na język polski przez Seweryna Goszczyńskiego*. Warszawa 1867, s. III. Wszystkie cytaty z *Roberta Diabła* pochodzą z tego wydania.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. VIII.

już samo spełnienie zamiaru uatrakcyjnienia dzieła poprzez zastosowanie rymu. Przyczyną owych przekształceń był najpewniej zachwyt, jaki wzbudził dramat Raupacha w autorze *Króla zamczyska*, i chęć podania go polskiemu czytelnikowi w jak najpiękniejszym kształcie. Jednak zachwyt ów objawił się w tłumaczeniu nie tylko na płaszczyźnie udoskonalenia materii językowej. Substancją do jego wyrażenia stał się także plan idei, na którym Goszczyński wyraźnie wyeksponował swoje wizje, w treści *Roberta Diabla* – jako dramatu o pokorze i pokucie – znajdujące trafne odzwierciedlenie.

Pewne zdziwienie może budzić fakt, iż tłumaczenie takiego właśnie utworu powstało w latach sześćdziesiątych, czyli w okresie dla poety wyjątkowo trudnym, znaczącym stopniowym i świadomym odchodzeniem od Koła Sprawy Bożej, w okresie, kiedy Goszczyński nie napisał w zasadzie ani jednego ukończonego oryginalnego utworu literackiego. Autorka „duchowej biografii” Goszczyńskiego, Danuta Sosnowska, ów rozpoczynający się na początku lat sześćdziesiątych etap w życiu poety określa czasem „wysychania” i czasem „uspokojenia”, uspokojenia jednakże jałowego i leniwego, kiedy to „latami nie mógł [Goszczyński] zebrać się do napisania tekstu i skandalicznie opóźniał odpowiedzi na listy”<sup>40</sup>. Nie ulega wszakże wątpliwości, że przekład *Roberta Diabla* powstał w tym właśnie czasie lub co najwyżej kilka lat wcześniej, czego dowodzi fragment przedmowy do tłumaczenia dramy, w którym Goszczyński pisze o jej autorze jako o „zmarłym niedawno”, a – jak wiadomo – Raupach zmarł w roku 1852. Polskie tłumaczenie *Roberta Diabla* zastąpiło więc w pewnym sensie – na tym etapie biografii literackiej Goszczyńskiego – nienapisane utwory oryginalne, w których poeta mógłby zrealizować swe ówczesne zamiary artystyczne<sup>41</sup>.

Główną osnowę dramy Raupacha, wskazaną przez autora polskiego przekładu w przedmowie, stanowi akt pokuty, mozolne doskonalenie się człowieka prowadzące do pełnego oczyszczenia z plamiących jego sumienie zbrodni. Warunkiem koniecznym pokutnej inicjacji jest rozpoznanie winy; świadomość grzechu staje się bowiem pierwszym etapem na drodze nawrócenia. W tłumaczonych strofach *Roberta Diabla*, akcentujących jasność widzenia i umiejętność ogarnięcia grzesznej przeszłości człowieka, Goszczyński powtórzył własne słowa sformułowane kilkanaście lat wcześniej na kartach *Dziennika Sprawy Bożej*. Wzywając do praktykowania postu, autor *Dziennika* przekonywał:

powinien [człowiek] [...] obejrzeć się na swoje życie ubiegłe i zdać sobie z niego sprawę, ażeby ujrzał, o ile stał się lepszym lub gorszym [...], ażeby rozpatrzył się w pozostałych słabościach, zrobił akt skruchy i postanowił pozbyć się takowych<sup>42</sup>.

Niemal identyczny postulat wypowiada w przełożonym przez Goszczyńskiego *Robercie Diable* pustelnik Hilario:

Łaska daje każdemu grzesznikowi chwilę,  
Gdzie w zwierciadle sumienia jasno siebie widzi;

<sup>40</sup> D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*. Wrocław 2000, s. 329.

<sup>41</sup> Przekład *Roberta Diabla* Raupacha jest w twórczości Goszczyńskiego także o tyle istotny, iż poeta nie tłumaczył wiele; oprócz niemieckiej dramy przełożył jedynie – z pokaźniejszych pozycji – *Klasztor* W. Scotta (1830), *Pieśni Osjana* J. Macphersona (1832) oraz *Silną wolę* J. Duboye (1864).

<sup>42</sup> S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*. Wstęp, oprac. Z. Sudolski. T. I. Warszawa 1984, s. 41 (nota z 16 X 1842).

A gdy ujrzy swą szpetność, gdy ją sobie zbrzydzi,  
Dobry duch jego znowu powstaje w swej sile  
I budzi skrucę, która wiedzie do poprawy. [akt I, sc. 5]

Na przeciwległym wobec skrucy i pokory biegunie sytuuje się w *Robercie Diabła* pycha. Wskazywana w dramacie jako pierwszy z siedmiu grzechów głównych, jako filar piekieł – siła, która popchnęła szatana do buntu przeciwko Bogu – stanowi ona najniebezpieczniejszą przeszkodę w ekspiacji tytułowego bohatera. Jedyłą możliwością pokonania pychy jest całkowite uniżenie się przed Bogiem, granicząca z niewolniczym oddaniem pokora:

HILARIO:

Pycha jest głównym twych grzechów korzeniem,  
Musisz ją przeto spłacić poniżeniem,  
Aż ziarno złego w pokorze zaginie. [akt II, sc. 2]

Ponownie w wersach polskiego *Roberta Diabła* pobrzmiwa wyraźne echo zdań z *Dziennika Sprawy Bożej*, gdzie pisał Goszczyński w 1843 roku:

Nie ma oczyszczenia się bez ukorzenia się przed Bogiem. A pokora nie jest nic innego tylko jasnowidzenie, czym jest człowiek względem Boga. [...] dopóki jesteśmy w prostej linii względem Boga, dopóty jesteśmy na drodze pokory, na dobrej drodze. Jak tylko zboczymy z niej i podniesiemy się w tym zboczeniu, powstaje wzniosłość ducha, pycha. Pycha [...] jest to grzech najstrasniejszy<sup>43</sup>.

Zawarta w *Robercie Diabła* wizja człowieka rozpiętego między pychą a pokorą odbiega jednak w pewnej zasadniczej kwestii od antropologii Towiańskiego, której Goszczyński był jeszcze w latach czterdziestych całkowicie poddany. Jej podstawę stanowiło powiązanie ludzkiego grzechu i metempsychicznej winy z koniecznością udziału w walce z szatanem, do której to walki człowiek był przez Boga zmuszony<sup>44</sup>. Pokora względem Boga nie stanowiła w takim ujęciu aktu dobrowolnego, nie była suwerenną decyzją grzesznika pragnącego odpokutować popełnione winy, ale konsekwencją bezwzględnego Boskiego nakazu. W *Robercie Diabła* natomiast ukorzenie się człowieka przed Bogiem następuje na skutek jego własnego wyboru; Bóg zaś objawia się raczej jako miłosierny Ojciec niż jako nie znoszący sprzeciwu władca. Wydaje się jednak, iż wizja z dramy Raupacha, choć od idei Mistrza Koła Sprawy Bożej odległa, Goszczyńskiemu jako tłumaczowi, czyli w czasie jego stopniowego wyzwalania się z Koła, była ideą bliską. Jednym ze znamion odchodzenia autora *Dziennika Sprawy Bożej* od Towiańskiego było bowiem m.in. odrzucenie obrazu Boga-Strażnika, uzależniającego od siebie bezwolnego człowieka<sup>45</sup>.

*Robert Diabeł* w kształcie nadanym przez Goszczyńskiego wyraźnie ekspozuje ideę ekspiacji, która posiłkuje się czynem, nie zaś bezwolną ascezą. Tłumacz podkreślał w przedmowie:

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>44</sup> Zob. A. Witkowska, *Towiańczycy*. Warszawa 1989, s. 19. O „Bożym rozkazie”, który należy wypełnić, pisał Goszczyński w *Dzienniku Sprawy Bożej*, a także w innych pismach towianistycznych. Zob. np. S. Goszczyński, *Pierwszy głos braterski*. W: *Dziennik Sprawy Bożej*, t. 2, s. 244.

<sup>45</sup> Zob. Sosnowska, *op. cit.*, s. 298.

Pokuta jest działaniem, nie zamyka się w samych tylko modlitwach, w biernym cierpieniu, w kornym a beczynnym przyjmowaniu bolesnych skutków upadku przez grzechy, ale działa, pracuje, aby się od nich uwolnić jak najprędzej<sup>46</sup>.

Jednocześnie Goszczyński akcentował, że wstąpienie na drogę oczyszczenia jest niemożliwe bez udziału łaski Bożej. Owo wyraźne sprzężenie „działania” i „łaski” w postaci głównego bohatera *Roberta Diabła* sprawia, iż jego akt pokuty przedstawia się jako kompilacja znanych z arcydzieł literatury europejskiej odrębnych wzorców zbawienia: ukazanego w *Boskiej Komedii* modelu zbawienia poprzez czyn (miłości, piękna, dobra) oraz zawartego w *Fauście* wzorca zbawienia dzięki łasce<sup>47</sup>. Podkreślając mariaż łaski i działania w akcie pokuty Roberta Diabła, Goszczyński nadał jej rangę pokuty doskonałej.

Na zarysowanym przez Raupacha planie napięcia między siłami dobra i zła, pychy i pokory, autor polskiego tłumaczenia powtórzył za dramatopisarzem ważną koncepcję antropologiczną, stanowiącą propozycję wyznaczenia granic ludzkiego poznania. Rozpiętość tych granic, w myśl idei Raupacha, jest uwarunkowana zależnością człowieka od sił zła – tylko wyzwolenie się z matni grzechu i uniezależnienie się od szatana prowadzi do pełnej jasności widzenia i zrozumienia praw, którym podlega całość istnienia:

HILARIO:

Życie staje dla ludzi jak zagadek Księga:  
Nie w życiu one, ale w naszych piersi stanie,  
Kiedy w nas samych Złego ucichnie potęga,  
Wszystkich zagadek życia ujrzym rozwiązanie. [akt II, sc. 1]<sup>48</sup>

Śmiałość tej tezy polega głównie na założeniu, iż separacja od „złego” warunkuje zniesienie wszelkich granic: między człowiekiem a naturą, między bytem teraźniejszym a bytem przyszłym – skoro „w s z y s t k i c h z a g a d e k ż y c i a u j r z y m r o z w i ą z a n i e” (w oryginale: „życie nie pokaże żadnych zagadek”). Istotny jest ponadto fakt, iż doświadczenie poznania dokonuje się w zasadzie poza sferą rozumu i wiedzy; zależy tylko od wewnętrznego wyboru między dobrem a złem, od dobrowolnego „tak” skierowanego ku siłom niebieskim. Zarysowana w ten sposób idea ducha łączącego człowieka z Boskim światem nadprzyrodzonym, ducha niezależnego od wiedzy i rozumu, została w *Robercie Diabie* wielokrotnie podkreślona, co umożliwiło koncepcji antropologicznej Raupacha płynną akomodację w przestrzeni całego utworu. Chyba najbardziej sugestywną egzemplifikację tej idei mieści w sobie wypowiedź Cyntii, córki włoskiego króla:

Ale to, co nas wiąże z wyższym światem Bożym,  
Nieme świadectwo ducha w głębiach piersi skryte,  
Tego my nigdy, nigdy nie wyłożym  
Na rozumu ziemskiego ułomnego szalki. [akt IV, sc. 10]

<sup>46</sup> Goszczyński, *Przedmowa tłumacza*, s. VII–VIII.

<sup>47</sup> Zob. Szturc, *op. cit.*, s. 74.

<sup>48</sup> Jest to dość dokładne oddanie idei niemieckiego oryginału (cytuje z wyd.: Raupach, *Robert der Teufel*, s. 41):

*Die Räthsel  
Sind nicht im Leben, nur in unsrer Brust:  
Wenn in uns selbst die bösen Mächte schweigen,  
So wird das leben keinen Räthsel zeigen.*

Warto zauważyć, że to rozum zostaje w *Robercie Diabie* wystawiony na pokuszenie. Piekło, pragnąc powrotu Roberta na drogę nieprawości, poddaje próbie jego zdolność rozumowania, ukazując dobro pod maską zła, a zło w przebraniu dobra oraz łudząc go pozorną możliwością wolnego między nimi wyboru. Robert odkrywa jednak sprzeczności w tyradach będącego na usługach piekieł upiора Droga. Początkowo Drogo przekonuje Roberta, iż całość istnienia jest zdeterminowana odwieczną koniecznością, wobec której wszelkie decyzje człowieka nie mają żadnego znaczenia:

Czym kto jest, musiał koniecznie tym zostać.  
 Ni tam zasługi, ni tam przewinienia;  
 Wszelka odpłata to czcze snu rojenia  
 [ . . . . . ]  
 Precz, pajęczynka mózgu! precz, wolne wybory!  
 Na próżno chciałbyś iść z przymusem wstecznie,  
 I tak, jak żyjesz, musisz żyć koniecznie! [akt III, sc. 10]

Podczas kolejnego spotkania Robertowi udaje się zwieść upiора – na pytanie będące konkluzją długiego dialogu: „Więc mam wolność wyboru?”, Drogo odpowiada twierdząco: „Masz wolność wyboru”. Logika rozumowania nie pozwala Robertowi na żadne wątpliwości:

Człowiek tedy jest wolny! A ty jednak wprzód  
 Zwałeś go niewolnikiem wiecznej konieczności. –  
 Więc i tam, gdzie jest wolność od więzów ziemskości,  
 I tam nawet jest sprzeczność? Precz, duchu obłądy!  
 Znam teraz ciebie. – Sprzeczność z nieba wyjść nie może. [akt V, sc. 3]

Rozpoznanie szatańskiego kłamstwa umożliwia Robertowi kontynuację pokuty. Diabelski podszept „*eritis sicut Deus*” został oddalony. Na planie zaś obdarzania człowieka wolną wolą niebo i piekło – inaczej niż w operze Meyerbeera – utrzymały się w trwałym rozdziale, bez cienia przenikalności.

*Robert Diabeł* Raupacha w przekładzie Goszczyńskiego wydaje się manifestacją idei, które dla tłumacza pozostały niezmiennie na przestrzeni kilku dziesięcioleci i były odseparowane od wątpliwości, w ostatnim etapie życia poety pojawiających się coraz częściej, wobec niektórych założeń Towiańskiego. Wierność autora *Zamku kaniowskiego* ideałom pokory, czynnej pokuty i oczyszczenia dzięki łasce, objawiona w *Dzienniku Sprawy Bożej* na całej jego przestrzeni, w przekładzie niemieckiego dramatu znalazła swoją właściwą literacką ekspozycję. Mając w pamięci słowa Tadeusza Micińskiego o Słowackiego translacji *Księcia Niezłomnego*, która w myśl młodopolskiego poety i dramaturga „jest przedziwnym przykładem zewnętrznej zgodności i zasadniczego przetworzenia w duchu”<sup>49</sup>, można by tłumaczenie *Roberta Diabła* Goszczyńskiego opisać jako przykład zewnętrznej zgodności i subtelnego przetworzenia w duchu.

Latorośle francuskich legend o Robercie zwanym Diabłem sięgają dalej i szerzej niż granice wyznaczone przez dramę Raupacha i operę Meyerbeera. W wieku XIX na podstawie motywu Roberta Diabła powstało jeszcze kilka oper – w roku 1829 *Robert the Devil* Johna Barnetta (dalekiego krewnego Meyerbeera), w 1840

<sup>49</sup> T. Miciński, *Słowacki i Calderón w „Księciu Niezłomnym”*. W: *Do źródeł duszy polskiej*. Łwów 1906, s. 65. Pierwodruk: „Życie” t. 4 (1899).



*Roberto do diabo* Portugalczyka Joaquim Casimiro, a w 1845 *Les Nonnes de Robert-le-Diable* austriackiego kompozytora Johanna Kastnera<sup>50</sup>. Na kanwie popularnego wątku pisano scenariusze pantomim, pojawiały się również parodie opery Meyerbeera (także w Polsce: należą do nich np. *Robert Birbanduch* Józefa Damsego, przez kompozytora nazwany „parodią czarodziejską”, zaprezentowany po raz pierwszy w Warszawie 12 VII 1844, oraz parodia-monodram pt. *Wojtuś na przedstawieniu opery „Robert Diabeł”*, z muzyką Dejazeta oraz tekstem Ambroise’a, grany w Warszawie w przekładzie Jasińskiego). Prócz dzieł przeznaczonych dla teatru tworzono także opowiadania, przedstawiające w tonie *serio* zadziwiające losy diabelskiego potomka książąt Normandii. Na gruncie XIX-wiecznej literatury polskiej motyw ów wykorzystał w jednym ze swych opowiadań Seweryn Zenon Sierpiński. Utwór, pod takim samym jak opera Meyerbeera i drama Raupacha tytułem, powstał na początku lat czterdziestych i był dwukrotnie publikowany: w trzytomowym zbiorze *Nowy gabinet powieści* (1840–1842) oraz osobno, jako *Robert Diabeł. Powieść historyczna krajowa*, w roku 1842<sup>51</sup>. Zachowała się również niewielka powieść spisana piórem nieznanego autora, opublikowana w Warszawie w 1911 roku, a zatytułowana *Robert Diabeł. Nie tylko straszna, ale także zabawiająca i pouczająca powiastka z przeszłości, podług starych dokumentów na nowo przerobiona i wydana*<sup>52</sup>.

Różnorakie wersje *Roberta Diabła* mieściły się zarówno w wysokim, jak i w niskim obiegu literackim oraz scenicznym, wychodząc naprzeciw niejednorodnym oczekiwaniom i spełniając potrzeby odrębnych warstw społeczeństwa. W czym zatem tkwiła tajemnica przyswajalności i elastyczności tego motywu, który umożliwiał tak szerokie zróżnicowanie jego realizacji? Polskie wersje francuskiego libretta *Roberta Diabła* i niemieckiej dramy Raupacha, utworów różnych gatunkowo i odmiennie przedstawiających główny motyw, ilustrują bardzo przejrzyście, jak duże możliwości temat Roberta stwarzał także tłumaczom, pozwalając im na włączenie do przekładu refleksów własnej osobowości twórczej, a także na umieszczenie gdzieś między wersami obcych tekstów pogłosu rodzimej kultury.

Być może, sekret legendy *Roberta Diabła* kryje się w kluczowym dla tej opowieści pojęciu, którym w moim przekonaniu jest – dążenie (faustyczne „*Streben*”). W nim bowiem zawierają się podstawowe dla omawianego motywu kategorie – dwoistość ludzkiego bytu, walka dobra i zła, poszukiwanie doskonałości. Robert Diabeł – podobnie jak Faust bezustannie dąży do pełni poznania, jak rycerz z La Manczy dąży do harmonii i jak przemierzający kręgi piekła Dante dąży do wieczności. Owo dążenie jest celem walki i podstawą wyborów stymulujących rozwój wydarzeń we wszystkich wersjach opowieści o człowieku-demonie. A dynamika tego na różne sposoby podejmowanego dążenia, ów ciągły proces przekłada się – ponad pojedynczym dziełem, ponad pojedynczą realizacją – na peregrynację motywu Roberta Diabła w przestrzeni literatury i sceny europejskiej kilku przeszłych stuleci.

<sup>50</sup> Zob. J. S. Witkiewicz, *Leksykon operowy*. Warszawa 2000. O operach tych wspomina L. Czapiński w szkicu *Zakochany diabeł, czyli infernum z ludzką twarzą*, zamieszczonym w opublikowanej niedawno książce *W kręgu operowych mitów* (Kraków 2003, s. 171, 180, przypis 1).

<sup>51</sup> S. Z. Sierpiński: *Robert Diabeł. Powieść historyczna krajowa*. Warszawa 1842; *Robert Diabeł. Powieść historyczna krajowa*. W: *Nowy gabinet powieści*. T. 2. Warszawa 1840–1842.

<sup>52</sup> W planie fabularnej adaptacji motywu opowieść ta bliższa jest dramie Raupacha niż operze Meyerbeera.