Pamiętnik Literacki CXIV, 2023, z. 1, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2023.1.12

ALEKSANDRA REIMANN-CZAJKOWSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

PORTRETY HRABINY ROZYNY W TŁUMACZENIU
KILKA UWAG O „PORGI, AMOR" I „DOVE SONO I BEI MOMENTI" WOLFGANGA AMADEUSA MOZARTA, LORENZA DA PONTEGO I STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Przekład wokalny (założenia wstępne)

Zamierzeniem szkicu nie jest normatywne ujęcie teorii przekładu gatunków dwukodowych, w tym wypadku słowno-muzycznych. Praktykę translatorską Stanisława Barańczaka rozpatruję jako fenomen osobny, bez precedensu w polskiej literaturze. Jeśli więc z przedstawionych interpretacji uda się wyprowadzić warsztatowe wskazówki dla tłumaczy, będą one tylko efektem ubocznym tej pracy, a nie jej celem. Słowa „tłumaczenie" nie użyłam w tytule całkiem ściśle, warto je jednak zredefiniować, by ukazać praktykę translatorską w szerszej, intermedialnej perspektywie. W odniesieniu do przekładu tekstów literackich Michał Głowiński posługuje się pojęciem transformacji[1]. Jest to sformułowanie na tyle nośne, że w gatunkach dwukodowych należałoby mówić o transformacji drugiego stopnia. Różnice strukturalno-semantyczne zachodzące między oryginałem a przekładem mają bowiem dalsze konsekwencje w konfrontacji z muzyką. Tekst literacki to element wymienny, podczas gdy muzyka jest strukturalną twierdzą, w której tłumacz powinien się zadomowić, ale której nie wolno mu zmieniać.

Biorąc pod uwagę spostrzeżenie Marty Mateo, że każdy język „nastręcza innych trudności translatorskich i ma odmienną śpiewność"[2], warto przyjąć *a priori*: autor przekładu wokalnego w równym stopniu musi wykazać się umiejętnością słuchania muzyki, jak i umiejętnością słuchania języka.

Dla Barańczaka słuchanie wyselekcjonowanych wykonań kompozycji muzycznych było „impulsem do aktywności przekładowej, obrania niekonwencjonalnego trybu translacji, sytuowania »języka-w-dźwięku«, które ma postać praktyki intermedialnej *par excellence*"[3]. Przedmiotem uwagi będzie więc tłumaczenie traktowane jako efekt (za)słuchania, fascynacji, ambicji, a być może nawet obsesji Barańczaka, który przekład tekstów przeznaczonych do śpiewania uważał za największe

1 M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. „Teksty" 1975, nr 3, s. 11.

2 M. Mateo, *Music and Translation*. W zb.: *Handbook of Translation Studies*. T. 3. Ed. Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam–Philadelphia 2012, s. 115–116.

3 A. Hejmej, *Słuchający Stanisław Barańczak: przekład i akuzmatyka*. „Pamiętnik Literacki" 2023, z. 1, s. 234.

wyzwanie translatorskie. W rozmowie zamieszczonej w programie do *Wesela Figara* autor *Chirurgicznej precyzji* przyznał:

> Odkąd pamiętam, uwielbiam operę, uwielbiam Mozarta i uwielbiam wymądrzać się na temat tego, jak powinien wyglądać dobry przekład poetycki. [...] najbardziej ze wszystkiego lubię teksty do muzyki wokalnej: w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego [...][4].

Tłumaczenie należałoby zatem zaliczyć do świadectw odbioru i w tym wypadku potraktować je jako szczególny efekt słuchania.

Przekład wokalny to stara sztuka, która obecnie zajęła stosunkowo nowy obszar. „Tłumaczenie wokalne jest tłumaczeniem dyskursu poetyckiego w sztuce hybrydowej", pisze Dinda L. Gorlée[5]. Harmonizujące w nim odmienne media artystyczne – muzyka i język – w trakcie wykonywania utworu powinny się dopełniać. W gatunkach mieszanych, takich jak opera, musical czy pieśń, gdzie tekst literacki wiąże się z tekstem muzycznym, a najczęściej jest mu podporządkowany, raczej nie zdarza się, by słowo zdołało się usamodzielnić i prowadzić niezależny artystycznie żywot. Chociaż badania nad przekładem wokalnym cieszą się rosnącym zainteresowaniem[6], nadal zasadna wydaje się konstatacja Michała Bristigera:

> Dla tekstów słownych utworów muzycznych nie ma dotąd ustalonej procedury badawczej. Mógłby ją stworzyć jedynie jakiś nowy dział stylistyki w ramach interdyscyplinarnego studium z udziałem teorii muzyki[7].

W twórczości Barańczaka oprócz nowatorskich translacji wokalnych otrzymujemy wszelkie możliwe środki objaśniające – najwięcej uwag technicznych zawiera książka *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem „Małej antologii przekładów-problemów"*. W przekładzie wokalnym najistotniejsza zasada brzmi: „tekst należy przełożyć tak, aby dało się go zaśpiewać w sposób określony w zapisie nutowym"[8].

Barańczakiem mówiły rzesze aktorów, chwaląc przy tym lekkość jego tłumaczeń dramatów Williama Szekspira. Czy podobnie może być w operze? Czy Barańczakiem można śpiewać? Odpowiedź wydaje się niejednoznaczna, a przedstawione analizy powinny przybliżyć nieoczywiste problemy tłumaczeń wokalnych.

---

4 S. Barańczak, rozmowa z M. Weissem-Grzesińskim w: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto według P. Beaumarchais'go – L. Da Ponte. Wersja pol. S. Barańczak. Reż. M. Weiss-Grzesiński. Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Poznań 1995, s. 11. Do rozmowy tej odsyłam dalej za pomocą skrótu R i numeru stronicy.

5 D. L. Gorlée, wstęp w: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. D. L. Gorlée. Amsterdam 2005, s. 7.

6 O rosnącym zainteresowaniu przekładem libretta może świadczyć cykl seminariów librettologicznych organizowanych przez Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM oraz Komisję Muzykologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

7 M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków 1986, s. 25.

8 S. Barańczak, *Mała antologia przekładów-problemów: 40 łamigłówek w postaci wierszy do przetłumaczenia wraz z komentarzami wyjaśniającymi, dlaczego zadanie to jest praktycznie niewykonalne, oraz 40 rozwiązań tychże łamigłówek w postaci mimo wszystko wykonanych tłumaczeń*. W: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem „Małej antologii przekładów-problemów"*. Wyd. 3, popr. i znacznie rozszerz. Kraków 2004, s. 295.

Barańczakiem śpiewać czy nie? Oto jest pytanie...

Barańczak przetłumaczył *Don Giovanniego* oraz *Wesele Figara* – opery Wolfganga Amadeusa Mozarta, które w historii muzyki konkurują o miejsce na najwyższym podium. Na temat pierwszej rozpisywał się Søren Kierkegaard, wielokrotnie powtarzając: „Ten Don Juan zapewnia mu [tj. Mozartowi] najwyższe wśród ludzi miejsce”[9]. Zdaniem Josepha Kermana: „ani *Don Giovanni*, ani *Così fan tutte* nie mają dramatycznej spójności ani siły *Figara*”[10]. Z kolei u Barańczaka czytamy: „Te dwie opery są dla mnie jednakowo genialne, ale powiedziałbym, że *Don Giovanni* jest z nich dwóch dziełem może głębszym, *Figaro* natomiast – pełniejszym” (R 13).

Można założyć, że w obu operach kompozytor oraz jego librecista, Lorenzo Da Ponte, wypracowali strategię współpracy, tym bardziej że Mozart podobno miał wpływ na ostateczny kształt libretta. Jak pisał Mieczysław Tomaszewski:

> Mamy prawo sądzić, że Mozart brał udział w kreacji tekstu. Swój sąd na temat roli libretta określił jasno już wcześniej, przy okazji *Uprowadzenia z seraju*: żadna kwestia, żadne zdanie w operze nie może zaistnieć bez aprobaty kompozytora[11].

Z *Weselem Figara* w tłumaczeniu Barańczaka widz/słuchacz po raz pierwszy spotkał się w 1995 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdzie przedstawienie w polskiej wersji językowej wyreżyserował Marek Weiss-Grzesiński[12]. W posłowiu do tomu *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* Tomasz Cyz opisuje wrażenie, jakie towarzyszyło mu w czasie słuchania „rodzimego” *Figara*:

> Ciekawe [...], że kiedy w 2005 roku byłem w Teatrze Wielkim w Poznaniu na przedstawieniu *Wesele Figara* w reżyserii Marka Weissa – śpiewanym właśnie po polsku, w przekładzie Stanisława Barańczaka – czułem jakiś dziwny szelest w tych słowach. Jakby ich siła, skrzący się tu i ówdzie dowcip, puls spełniały się nie w śpiewie, tylko w czytaniu[13].

Przez lata kontrowersje wokół polskiego przekładu narastały. Dorota Szwarcman napisała wprost:

> to „tłumaczenie” nie jest naprawdę tłumaczeniem, nie miało zresztą służyć do operowego wykonania, poeta zrobił to dla własnej rozrywki, dla żartu, podobnie zresztą było z *Don Giovannim* (i słynnymi wersjami arii Ottavia „...w mordę mi da”). Zgadza się tylko rytm i z grubsza treść[14].

Stwierdzenie, że tłumaczenia librett *Wesela Figara* i *Don Giovanniego* nie były pisane z intencją wokalną, jest dyskusyjne (stanowisko Barańczaka okazuje się w tej kwestii niejednoznaczne). Aria Ottavia *Dalla sua pace*, na którą powołuje się Szwarcman, ma dwie wersje: pierwsza, pisana w trybie *serio*, to tłumaczenie wokalne,

---

9 S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: *Albo – albo*. T. 1. Przekł., wstęp J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1976, s. 53.

10 J. Kerman, *Opera as a Drama*. New York 1956, s. 109.

11 M. Tomaszewski, *Don Juan według Mozarta*. W: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków 2003, s. 67.

12 *Wesele Figara* i *Don Giovanniego* w tłumaczeniu S. Barańczaka wydano dopiero dwa lata później, na łamach „Res Facta Nova” (1997, nr 2).

13 T. Cyz, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*. W zb.: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016, s. 368–369.

14 D. Szwarcman, *„Wesele Figara” w trzy tygodnie*. Na stronie: https://szwarcman.blog.polityka.pl/2019/04/28/wesele-figara-w-trzy-tygodnie (data dostępu: 27 II 2021).

druga zaś, pisana w trybie *buffo*, należy do fonetów, czyli prywatnych gatunków wymyślonych przez twórcę *Fioletowej krowy*[15]. Włoski wers „*morte mi dà*" został więc przetłumaczony dwojako, raz z zachowaniem wierności sensu: „skonam i ja"[16], a raz z zachowaniem brzmienia: „w mordę mi da" (R 20). W *Weselu Figara* wystawionym w 2019 roku w Warszawskiej Operze Kameralnej w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza tłumaczenie Barańczaka wykorzystano jedynie w recytatywach, natomiast partie popisowe śpiewano w języku oryginalnym. Z czasem w Teatrze Wielkim w Poznaniu ograniczono się do polskich napisów wyświetlanych nad sceną, a całość wykonywano w języku włoskim. Poczynione obserwacje świadczą bezspornie, że tłumaczenia wokalne Barańczaka są wyzwaniem interpretacyjnym nie tylko dla wykonawcy, ale przede wszystkim dla badacza pogranicza muzyki i literatury.

Między *Porgi, amor* a „smętnym banałem"

Przedmiotem interpretacji będą dwie najważniejsze (i zresztą jedyne) pieśni Hrabiny Rozyny z *Wesela Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta: *Porgi, amor* oraz *Dove sono i bei momenti*[17]. Arie dzięki swej zwięzłości mogą być traktowane jako miniaturowe dzieła, które stanowią dogodny model dla przeprowadzenia badań z przekładoznawstwa, wchodzącego w zakres praktyki intermedialnej.

Przytoczmy oryginalne słowa kawatyny oraz jej polskie tłumaczenia – Stanisława Barańczaka i Bronisława Romaniszyna[18]:

Porgi, amor, qualche ristoro *al mio duolo, a' miei sospir!* *O mi rendi il mio tesoro,* *o mi lascia almen morir,* *o mi lascia almen morir!*	Po co mi ten smętny banał: dola jednej z niechcianych żon? Chcę jak dawniej być kochana; jeśli nie – to wolę zgon, jeśli nie – to wolę zgon!	Łaską twą wesprzyj mą duszę, Ty, co patrzysz na łez mych zdrój! Albo śmiercią skończ katusze, Albo skarb mi powróć mój... Albo skarb mi powróć mój!
Porgi, amor, qualche ristoro *al mio duolo, a' miei sospir,* *o mi rendi il mio tesoro,* *o mi lascia almen morir,* *almen morir,* *o mi rendi il mio tesoro,* *o mi lascia almen morir.*	Po co mi ten smętny banał: dola jednej z niechcianych żon? Chcę jak dawniej być kochana; jeśli nie – to wolę zgon, już wolę zgon; chcę jak dawniej być kochana – jeśli nie – to wolę zgon!	Łaską twoją wesprzyj duszę, Ty, co widzisz łez mych zdrój! Albo śmiercią skończ katusze, Albo skarb mi powróć mój, Skarb powróć mój! Albo śmiercią skończ katusze, Albo skarb mi powróć mój!
(L. Da Ponte)	(S. Barańczak)	(B. Romaniszyn)

W przekładzie literalnym, który oddaje sens wiersza, lecz nie podąża za tekstem muzycznym, pieśń ta brzmi następująco:

---

15 Na ten temat piszę w swojej książce *Muzyczne transpozycje. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków 2018, rozdz. *Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki*).

16 W. A. Mozart, L. Da Ponte, *Don Giovanni*. W zb.: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, s. 79 (przeł. S. Barańczak).

17 Zob. M. Straburzyński, *„Wesele Figara" Da Pontego, Barańczaka i Rymkiewicza: tłumaczenie jako problem wokalny*. W zb.: *Libretto i przekład*. Red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska. Poznań 2015. – J. Dembińska-Pawelec, *Stanisław Barańczak słucha Mozarta*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1.

18 W. A. Mozart, L. Da Ponte: *Le nozze di Figaro. Commedia per musica in quattro atti*. Milano 2005, s. 87–89; *Wesele Figara*. W zb.: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, s. 211 (przeł. S. Barańczak). – W. A. Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*. Oprac. B. Romaniszyn. Kraków 1956, s. 56–58 (przeł. B. Romaniszyn).

Daj, miłości, trochę pocieszenia
w moich bólach, w moich westchnieniach.
Zwróć mi skarb mój
Albo pozwól umrzeć[19].

To, że Hrabina nie pojawia się w akcie I, ma zapewne spotęgować wrażenie pieśni *Porgi, amor*, otwierającej akt kolejny. Mozart celowo kontrastuje arię Figara *Non più andrai* z kawatyną Rozyny, oferując w ten sposób odbiorcy różne emocje. Słuchacz mający świeżo w pamięci kończącą akt I arię w rytmie marsza, już po chwili wsłuchuje się w melodyjną pieśń, która jest miłosną apologią zwątpienia, żalu i tęsknoty[20]. Meloman docenia wykorzystany przez Mozarta diapazon uczuć – Barańczak mówi o nim wprost:

dla mnie wielkość tej opery jest między innymi funkcją ogromnej rozpiętości, jaka rysuje tu się pomiędzy elementami liryzmu a komizmu. Myślę, że jest to niezwykłe osiągnięcie przede wszystkim Mozarta, który potrafił w ramach jednego utworu, nieraz nawet w sąsiadujących dwu scenach, zderzyć ze sobą skrajnie odległe od siebie nastroje muzyczne, nie produkując przy tym estetycznego czy emocjonalnego dysonansu. Wystarczy porównać rubaszną farsowość arii Figara z zakończenia aktu I i delikatny, a zarazem wręcz rozpaczliwy liryzm wyznania Hrabiny w cavatinie z początku aktu II. [R 17]

Także w samej arii *Porgi, amor* uczucia są silnie skontrastowane: początkowe użalanie się nad własnym losem („*Porgi, amor, qualche ristoro / al mio duolo, a' miei sospir!*") przeobraża się w zdeterminowanie i pewność co do podejmowanych decyzji („*o mi lascia almen morir*"). Istnieje związek między ariami Hrabiny: *Porgi, amor* i *Dove sono* – w jednej i drugiej występuje nawiązanie do motywu *Agnus Dei*, wykorzystanego wcześniej przez Mozarta w *Mszy koronacyjnej C-dur* (KV 317)[21]. W muzyce, mającej ograniczoną nośność semantyczną, cytat jest intertekstualną wiadomością. Dodajmy, wiadomością o wiele bardziej zrozumiałą dla potomnych Mozarta niż dla jemu współczesnych, którzy mogli nie znać jego utworów sakralnych.

W wypadku zapożyczeń z muzyki instrumentalnej intertekstualny dialog wpisuje się w grę znaczeń wewnątrzmuzycznych, dyktowanych prawami harmonii, które najczęściej funkcjonują poza kontekstem referencyjnym. Więcej możliwości interpretacyjnych pojawia się w muzyce wokalnej. *Agnus Dei* jest utworem zakorzenionym w określonym obszarze kulturowym. Formuła występuje w najważniejszej części eucharystii, a jednocześnie odwołuje się do powszechnie znanej symboliki chrześcijańskiej. Wprowadzenie fragmentu modlitwy do świeckiej pieśni wpływa na nasze wyobrażenie o Hrabinie i powadze jej sytuacji. Zakłada domniemaną

---

19 Dla pełniejszej perspektywy komparatystycznej przytoczmy jeszcze tłumaczenie angielskie E. H. Bleiler – zob. W. A. Mozart, L. Da Ponte, *The Marriage of Figaro*. W zb.: *Famous Italian Opera Arias: A Dual-Language Book. Full Texts of Great Arias in the Original Italian and a New English Translation*. Ed., transl. E. H. Bleiler. New York 1996, s. 33):

Love, offer me some solace
for my sorrow, for my sighs!
Either restore my lover to me,
or at least let me die!

20 Zob. J. Waldoff, *Recognition in Mozart's Operas*. New York 2006, s. 100.

21 Zob. D. Heartz, *Mozart's Operas*. Berkeley 1990, s. 120. – K. Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas*. Berkeley – Los Angeles – London 2007, s. 172. Liryczny temat arii *Porgi, amor* został przez W. A. Mozarta wcześniej wykorzystany w *Andante ma adagio*, drugiej części *Koncertu na fagot i orkiestrę* (KV 191) z 1774 roku.

zgodność między bezinteresowną ofiarą – oznaczającą poświęcenie, miłość, przebaczenie i pokój – a błagającą i pogrążoną w smutku heroiną. Utwór religijny może zatem towarzyszyć tekstowi o tematyce laickiej. Język muzyczny pozwala Mozartowi wykorzystać dzieło sakralne do wykreowania świeckiego, a zarazem „uświęconego" muzyką portretu Rozyny.

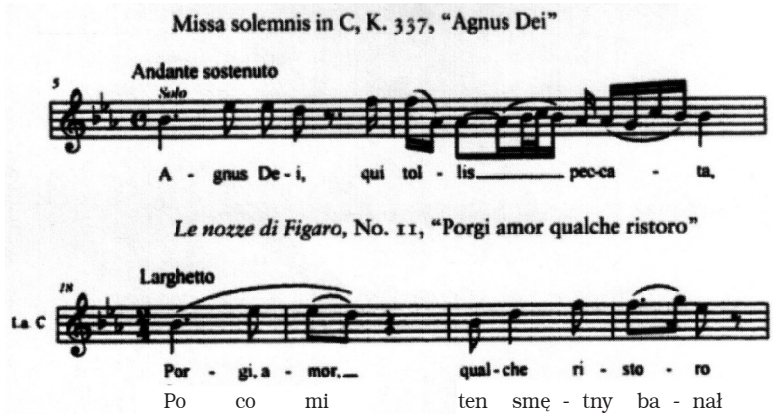
Między *Agnus Dei* a kawatyną występują zbieżności w strukturze muzycznej oraz na płaszczyźnie retoryki. Oba utwory rozpoczyna apostrofa. „*Agnus Dei*" i „*Porgi, amor*" to błagalne zwroty do bóstwa. Słowa skierowane do Baranka są prośbą o odpuszczenie win oraz o pokój, który w tym wypadku należałoby rozumieć przede wszystkim jako pokój sumienia. Hrabina zwraca się do Amora, spersonalizowanej miłości, prosi go o ulżenie w bólu i pocieszenie: „*Porgi, amor, qualche ristoro* [Daj, miłości, trochę pocieszenia]". Zarówno cytat muzyczny (bezpośrednie odniesienie do innego utworu), jak i zastosowane chwyty retoryczne to elementy dzieła, które powinny mieć odzwierciedlenie w polskim przekładzie.

Wzmocniona muzycznie apostrofa jest ważna dla przesłania utworu (przypada na mocną część taktu). Barańczak wprowadza zamiast niej pytanie retoryczne: „Po co mi ten smętny banał?", co z kolei wiąże się z zaniechaniem wskazania miłości jako bezpośredniej adresatki arii. W polskiej wersji to nie Amor, tylko wewnętrzne rozterki Hrabiny znajdują się w centrum uwagi. W odróżnieniu od oryginału, w którym dominują czasowniki w drugiej osobie trybu rozkazującego: „*porgi*", „*rendi*", „*lascia*", u Barańczaka występują czasowniki modalne (wolitywne): „chcę" i „wolę". Rozyna w wersji Da Pontego kieruje swoje słowa do miłości, natomiast Rozyna w tłumaczeniu Barańczaka toczy wewnętrzną batalię. Nawet w sztywnych ramach operowej konwencji i obwarowanym ograniczeniami przekładzie wokalnym udaje się dokonać znaczących zmian w kreacji głównych postaci dramatu: w oryginale Rozyna jest kobietą bezradnie szukającą pomocy, u Barańczaka ta sama bohaterka analizuje sytuację, a w jej słowa „smętny banał" wpisany jest dystans (czy wręcz odrobina sarkazmu). Już zmiany w płaszczyźnie językowej sprawiają, że otrzymujemy dwa różne portrety Hrabiny.

Dla sopranistki przywiązanej do oryginalnej wersji *Porgi, amor* newralgicznym momentem będzie zapewne zastąpienie „pocieszania" (wł. „*ristoro*") „banałem" w rodzimej wersji językowej. Zamiana słów kluczy, także tych należących do żelaznego repertuaru motywów operowych, znacząco wpływa na odbiór całej arii oraz na kreację postaci, w tym wypadku heroiny Rozyny. Epitet „smętny" jest nacechowany, przypisuje abstrakcyjnemu pojęciu emocje, które możemy odnieść do Hrabiny. W wersji oryginalnej jesteśmy skłonni uznać przedstawioną w kawatynie sytuację za tragiczną, natomiast słuchając wersji Barańczaka – raczej za żałosną. W wypadku tak daleko idących różnic między oryginałem a przekładem muzyka odgrywa arbitralną rolę – będzie albo wsparciem dla słów, albo ich dźwiękową antytezą, a to z kolei wywoła percepcyjny dysonans, wrażenie nieprzystawalności i zgrzyt.

Dalsza weryfikacja przekładu wokalnego powinna przebiegać w konfrontacji z muzyką. Podpiszmy więc polskie słowa pod pierwszymi taktami pieśni – wspólnymi dla *Porgi, amor* i *Agnus Dei*.

Utwór rozpoczyna się wstępem instrumentalnym, wykonywanym przez smyczki oraz instrumenty dęte drewniane (już wówczas rozpoznajemy melodię *Agnus Dei*). Pierwsze dwa takty są prowadzone płynnie, dość powolne tempo (*larghetto*)



sprzyja zadumie. Wzrastająca linia melodyczna, która opada dopiero na drugiej sylabie słowa „*amor*", jest muzycznym odzwierciedleniem uczuć rozpiętych między nadzieją a rezygnacją, między miłością a rozgoryczeniem. W pierwszym takcie najważniejsze i muzycznie najbardziej wyeksponowane słowo to „*porgi*" – przypada na mocną część taktu oraz na największą wartość muzyczną (ćwierćnutę z kropką); akcent muzyczny jest w tym wypadku zgodny z akcentem językowym. Następnie wyróżnione zostało słowo klucz: „*amor*", w którym na drugą sylabę przypadają śpiewane *legato* aż dwie wartości muzyczne, znajdujące się na różnych stopniach gamy. Pojawiająca się na końcu drugiego taktu pauza ćwierćnutowa to zapewne chwila refleksji, mająca przygotować do wyznania. W kolejnych dwóch taktach istotną funkcję pełni słowo „*ristoro*". Akcent językowy zgadza się z akcentem muzycznym – na drugiej sylabie od końca są połączone łukiem (zatem śpiewane *legato*) dwie wartości, w tym najwyższy w omawianym fragmencie dźwięk (g^2). W tekście polskim w drugim takcie słowo „*amor*" zostaje zastąpione zaimkiem osobowym „mi". Czy Barańczak nie prowadzi w ten sposób gry z oczekiwaniami odbiorcy, który słysząc eksponowane muzycznie „mi", daremnie będzie oczekiwał dokończenia słowa kluczowego dla wyznania heroiny?

W *Porgi, amor* wyzwaniem dla sopranistki jest „prowadzenie miękko płynącej kantyleny, spokojna emisja dźwięku oraz piękna modulacja dynamiczna"[22]. W pierwszych taktach głoską dominującą (występującą aż cztery razy), najczęściej akcentowaną i zdecydowanie najważniejszą jest otwarte *o*, samogłoska wykorzystywana do „ekstremalnie wysoko położonych nut"[23]. W kontekście całej pieśni *o* nabiera konotacji semantycznych, związanych z lamentem i żalem.

Tłumacząc zacytowane wersy, Romaniszyn posłużył się szykiem przestawnym, stawia na początku frazy dopełnienie „Łaską twą wesprzyj". O ile można zgodzić się na zamianę samogłoski *o* (w słowie „*porgi*") na *a* (w słowie „łaską"), o tyle z punktu widzenia wykonawcy trudne do zaakceptowania jest dwukrotne wprowadzenie nosowej samogłoski *ą* w wygłosie, tym bardziej że przypada ono w miejscach mu-

22 Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*, s. VII.

23 E. Sierosławska, *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*. Kraków 2012, s. 167.

zycznie podkreślonych. U Barańczaka Hrabina koncentruje się na własnych uczuciach. Nie ma w jego wersji apostrofy do Miłości ani do Boga. U Romaniszyna, chociaż zostaje wprowadzony zaimek dzierżawczy „twą", słuchacz do końca arii nie dowie się, do kogo zwraca się Rozyna słowami: „wesprzyj mą duszę", „skończ katusze" albo „skarb mi powróć mój". Tłumacz wprowadza rymy męskie „twą" – „mą", które według Barańczaka należą do niedopuszczalnych rymów oklepanych typu: „swój" – „twój", „matko ma" – „córka twa" (R 20).

Podpisane pod nutami polskie wersy spełniają wymagania formalne stawiane przekładom wokalnym. Udaje się odwzorować budowę sylabiczną tekstu, ustrzec przed niewygodnymi wykonawczo zbitkami głosek, zamknąć tłumaczenie w ramach frazy i uniknąć tym samym przerzutni. Na przykładzie analizy pierwszych taktów *Porgi, amor* można stwierdzić, że przekład wokalny zależy od sposobu słuchania muzyki Mozarta, a to z kolei wpływa na styl myślenia prozodią muzyczną. Powiązanie tekstu literackiego z muzyką stwarza wiele istotnych ograniczeń dla tekstu werbalnego i wymaga niebywałej maestrii językowej.

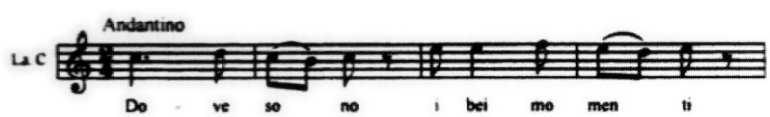
Dove sono i bei momenti... Homofoniczne rymy Barańczaka

Druga aria Hrabiny, *Dove sono i bei momenti*, jest bardziej rozbudowana niż *Porgi, amor*. Utwór składa się z kilku części:

– część A (od słów „*Dove sono*");
– część B (od słów „*Perchè mai se in pianti*");
– część A' (od słów „*Dove sono*", ale ze zmienionym zakończeniem);
– część C (od słów „*Ah se almen la mia costanza*").

Części ABA' można by traktować jako jedną całość – arię *da capo*, po której następuje kolejna samodzielna część (C) ze zmienionym rytmem i innym tempem. Hrabina śpiewa o swoich uczuciach, a skontrastowane części arii wiążą się z towarzyszącymi Rozynie zmiennymi emocjami. W pierwszej całostce, utrzymanej w tempie *andante* i metrum $\frac{2}{4}$, dominują żal, smutek i tęsknota, natomiast w części C – w której tempo zmienia się na *allegro*, a metrum na $\frac{4}{4}$ – słyszymy wyznanie pełne nadziei i wiary w „żar miłości".

W arii *Dove sono i bei momenti* zanalizujmy początkowe oraz ostatnie takty pieśni. W pierwszym fragmencie słyszymy reminiscencję *Agnus Dei*:



Gdzie są o - we nie - zwy - kłe chwi - le
Gdzież, ach, gdzie są u - ro - cze chwi - le

Da Ponte: „*Dove sono i bei momenti*".
Barańczak: „Gdzie są owe niezwykłe chwile".
Romaniszyn: „Gdzież, ach, gdzie są urocze chwile"[24].
Dove sono i bei momenti to, z jednej strony, aria pełna smutku i rozczarowania,

24 Mozart, Da Ponte: *Le nozze di Figaro*; *Wesele Figara*, s. 289. – Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*, s. 71.

z drugiej – pełna nadziei. Hrabina z żalem wspomina chwile szczęścia. Równocześnie liczy na to, że zaplanowana intryga pozwoli upokorzyć Hrabiego Almavivę, a w konsekwencji odmieni serce niewiernego męża.

Oba polskie tłumaczenia odpowiadają tekstowi muzycznemu – liczba sylab jest w nich zgodna z oryginałem, dzięki czemu można wpisać słowa w kolejne takty. W wersji Da Pontego słowa kończą się głoską otwartą, co jest dużym udogodnieniem dla śpiewaka. Badając częstotliwość występowania samogłosek, przekonujemy się, że w tłumaczeniu Barańczaka przeważają słowa zakończone na *e* (tylko jedno słowo kończy się na *ą*). W wersji włoskiej najczęściej pojawia się samogłoska *o*, która jest akcentowana muzycznie w pierwszych dwóch taktach, w kolejnych dwóch taktach akcentowane jest *e*. Romaniszyn wprowadza zaimek pytajny „gdzież", zakończony niewygodną wykonawczo spółgłoską szczelinową. W tłumaczeniu Barańczaka akcenty językowe odpowiadają akcentom muzycznym.

W fonetach Barańczak dążył do zbieżności współbrzmień; analogicznie postępuje w translacji libretta. W partyturze – w której często podpisuje się pod nutami kilka wersji językowych – możemy śledzić tekst muzyczny i teksty językowe w układzie wertykalnym, „akordowym"; jest to ważne w lekturze tłumaczeń Barańczaka, ponieważ odkrywamy wówczas semantyczno-brzmieniową grę (za przykład niech posłuży humorystyczna zabawa na granicy języków w tercecie z aktu II: „*cosa*", „*sposa*" – „koza", „poza"). Pozbawione uzasadnienia semantycznego uwydatnienie w drugim takcie zaimka wskazującego „owe" nabiera w wertykalnym trybie lektury nowego znaczenia – polskie „owe" kojarzymy słuchowo z włoskim „*dove*". Poeta proponuje grę językową, która przebiega w sposób symultaniczny – jest przeznaczona dla oka, a jednocześnie dla ucha. Homofoniczne rymy Barańczaka powstają na skutek rzekomego przesłyszenia, wiążąc podobnie brzmiące i zarazem odległe znaczeniowo słowa. Słuchacz/czytelnik doceni efekt humorystyczny tylko wtedy, gdy w trakcie opery wykonywanej w wersji oryginalnej będzie mógł równocześnie czytać polskie libretto.

W części C najczęściej powracają słowa: „*di cangiar l'ingrato cor* [odmienić niewdzięczne serce]", powtarzane wraz z jednoczesnym wygasaniem wersu (powtarzaniem coraz mniejszej jego części). Samo „*l'ingrato cor*" pojawia się na końcu arii aż trzykrotnie. Wers jest eksponowany trylem oraz największymi wartościami (głównie półnutami). Podkreślone zostało także słowo klucz „*cor*" – raz następuje ono przed pauzą ćwierćnutową, innym razem przypada na półnutę, a wreszcie pojawia się jako ostatnie (zakończone wykrzyknieniem!) słowo arii.

Zarówno Barańczak, jak i Romaniszyn zdecydowali się zastąpić wyraz „*cor* [serce]" oksytonem z dalekiego pola semantycznego.

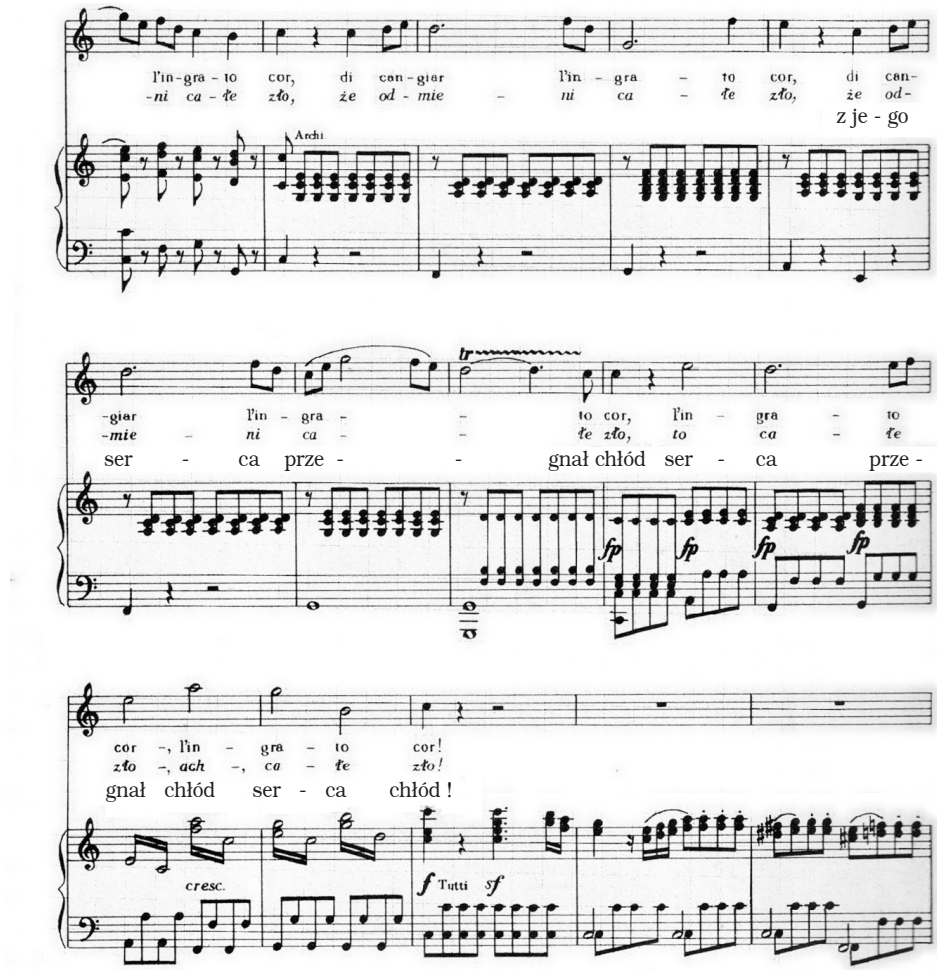
Stanisław Barańczak: „z jego serca przegnał c h ł ó d".

Bronisław Romaniszyn: „że odmieni całe z ł o"[25].

Słowo podkreślone muzycznie, wielokrotnie powtarzane zapada w pamięć. W polskiej arii Rozyna śpiewa: „przegnał chłód" (Barańczak) lub „całe zło" (Romaniszyn). Chociaż tłumaczenie zachowuje sens oryginału, perswazyjna siła wzmocnionej muzycznie repetycji drąży przekaz niezależny. Jeżeli przyjmiemy zapropo-

---

[25] M o z a r t, D a P o n t e, *Wesele Figara*, s. 290. – M o z a r t, *Wybór arii operowych na sopran*, s. 75. Podkreśl. A. R.-Cz.



nowany w ostatnich taktach zapis, wówczas okaże się, że co prawda na „chłód" przypada półnuta i najwyższy w całej arii dźwięk (a^2), ale już po nim słyszymy trwające dwa razy dłużej słowo „serce". Kończące arię ścieśnienie „serca chłód" wydaje się znamienne dla Rozyny Barańczaka, która jest postacią zdystansowaną, a jednocześnie rozdartą między skrajnymi uczuciami. Hrabina Almaviva w wersji oryginalnej i jej polska odpowiedniczka to bohaterki „o różnym stanie ducha" – pierwsza kojarzy się z symbolicznie rozumianym sercem, druga zaś (jednak nieco bardziej) – z chłodem. Muzyka Mozarta wydaje się tym razem bliższa wiernej i ofiarnej Rozynie Da Pontego niż heroinie Barańczaka, która raczej zawalczy o miłość, niż poprosi ją słowami „*Porgi, amor*".

Na granicy tłumaczenia

W kontekście komparatystyki intermedialnej śledzenie modyfikacji znaczeniowych w przekładzie wokalnym nie ogranicza się do materii językowej – tłumaczenie jest postrzegane jako intersemiotyczny transfer między tekstami. Wskazanie modyfika-

cji sensu zachodzącej w przekładzie w gatunkach mieszanych wiąże się z nową, intermedialną eksplikacją tekstu literackiego, w którym język będzie traktowany jako materiał brzmiący, a przy tym znaczący. Można by kolejny raz postawić problem dotyczący (nie)przekraczalnych granic tłumaczenia. W czasach „płynnej nowoczesności" tak sformułowane zagadnienie wydaje się jednak anachronizmem. Warto w zamian zastanowić się nad performatywnym sposobem lektury, umożliwiającym równoczesne tropienie intermedialnych zależności między tekstem muzycznym, tekstem literackim i jego tłumaczeniem[26]. Prace translatorskie Barańczaka – podobnie jak poezja – są dla ucha i tak jak muzyka dochodzą „do głosu głównie w wykonaniu i odbiorze. [...] Bez wykonawcy muzyka jest martwa, a dla słuchaczy – nie istnieje"[27]. To samo dotyczy Barańczakowych tłumaczeń librett, które powinny istnieć w łączności z muzyką i z oryginalnym tekstem.

Bristiger w odniesieniu do tłumaczeń Barańczaka twierdzi:

wydarzyło się w operze Mozarta coś, czego przedtem nie było. Tym pojęciem jest to, co jest charakterystyczne. W muzyce po raz pierwszy postaci opery stają się charakterami, i to różnymi charakterami. A jeżeli tak, jeżeli charaktery są różne, to oczekujemy, że będą one również utrzymane w różnych rejestrach stylistycznych, stylistycznych muzycznie i kto wie, czy nie pod względem stylu werbalnego. I tu znów mamy zagadnienie istotne dla tłumacza: czy oddaje on te rejestry i co z nich wynika[28].

Istotnie, Rozyna w tłumaczeniu i Rozyna w oryginale to dwie różne postaci i nie ma sensu rozstrzygać, który portret hrabiny jest ładniejszy, ciekawszy czy bardziej odpowiedni. Barańczak „nadpisuje" swoją kreację, która nie powinna funkcjonować konkurencyjnie wobec pierwowzoru, lecz komplementarnie, w intermedialnym sposobie odbioru.

Libretto, będąc integralną częścią dzieła operowego, pozostaje otwarte na różne warianty interpretacyjne, dzięki czemu przedłuża własną żywotność. Prace translatorskie Barańczaka są ważne nie tylko dla melomanów, ale również dla literaturoznawców/czytelników. Styl słuchania i rozumienie muzyki Mozarta determinują często odmienne strategie przekładu tekstu wokalnego.

Tekst słowny, któremu towarzyszy muzyka, był dla Barańczaka jedną z odmian liryki. Interpretacja dwóch arii nie rozwiąże dylematu, czy wystawiać dzieła operowe w oryginale, czy w języku zrozumiałym dla odbiorców. Sam Barańczak udziela trzech różnych, a zarazem równoważnych odpowiedzi. Pierwsza z nich nobilituje język narodowy w operze:

Wystawianie oper w języku oryginalnym ma, oczywiście, swoje plusy i swoje uroki. Jeśli jednak chcemy odbierać operę w sposób zgodny z intencjami jej twórców, to znaczy jako dzieło całościowe, operując jednocześnie – i we wzajemnym ścisłym powiązaniu – kilkoma różnymi systemami znakowymi, to wystawianie jej w języku oryginału równa się rezygnacji z jednego z tych systemów, mianowicie systemu językowo-literackiego [...]. Amputujemy w ten sposób operze coś bardzo ważnego: tracimy szansę obserwacji tego cudu, jakim jest współdziałanie estetyczne muzyki i inscenizacji z poezją. [R 21]

---

26 Zob. Cyz, *op. cit.*, s. 369.

27 E. Łętowska, *Arcydzieła Barańczaka. Zgubione i ocalone*. „Gazeta Wyborcza" 2017, nr z 21 I. Na stronie: https://wyborcza.pl/7,75517,21273191,arcydziela-baranczaka-zgubione-i-ocalone-arcydziela.html (data dostępu: 1 III 2021).

28 *Mozart Barańczaka*. Rozmowa M. Dziewulskiej, M. Bristigera, P. Kłoczowskiego i G. Michalskiego. „Zeszyty Literackie" nr 67 (1999), s. 160–161.

Druga odpowiedź jest utrzymana w tonie humorystycznym:

Ostatecznie, czy słuchacz jakiejkolwiek opery w ogóle próbuje zrozumieć słowa wyśpiewywane przez te wszystkie tenory i koloraturowe soprany? Nie próbuje i ma rację, bo i tak tekst jest albo po włosku, którego to języka słuchacz nie rozumie, albo przełożony na język polski tak okropnie, że lepiej się w to zanadto nie wsłuchiwać[29].

Muzyka to język uniwersalny, dostępny dla każdego. W odróżnieniu od recytatywów, których istotą są dialogi rozwijające akcję, w ariach najważniejsze pozostają uczucia. Zapewne dlatego Barbara Kubiak, występująca w roli Rozyny, stwierdziła: „Przecież gdy śpiewam słowa *Porgi, amor*, to i tak wszyscy wiedzą, o co chodzi"[30].

Kolejna odpowiedź Barańczaka dotyczy już bezpośrednio jego tłumaczeń wokalnych. Nie odnosi się jednak do opery, ale do przełożonych piosenek Beatlesów. I mimo że Barańczak tłumaczył teksty tak, by można było je śpiewać, nie omieszkał zastrzec:

choć nikogo z profesjonalistów do tego [śpiewania] nie zachęcam: jestem zdania, że niepowtarzalny styl i koloryt beatlesowskich nagrań nie da się ani podrobić, ani wyrugować bez szkody dla całości[31].

A niepowtarzalny styl Mozarta? Czy – teoretycznie – również przełożone na polski libretta Da Pontego można śpiewać, ale praktycznie lepiej tego nie robić? Być może tłumaczenia wokalne Barańczaka należałoby dopisać do jego gatunków prywatnych, które powstały na rubieży słuchania i tłumaczenia: muzyki i poezji?

Abstract

ALEKSANDRA REIMANN-CZAJKOWSKA Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-2593-2467

PORTRAITS OF COUNTESS ROSINA IN TRANSLATION A FEW REMARKS ON "PORGI, AMOR" ("POUR, O LOVE") AND "DOVE SONO I BEI MOMENTI" ("WHERE ARE THOSE HAPPY MOMENTS") BY WOLFGANG AMADEUS MOZART, LORENZO DA PONTE, AND STANISŁAW BARAŃCZAK

Problems of vocal translations are made subject of the paper. Following Stanisław Barańczak, translation text for singing consists in the greatest language mastery and also is constrained by a number of rules and regulations. Even the smallest structural-semantic deviation from the original may lead to consequences when confronted with music. Barańczak's vocal translations are seen as a separate phenomenon, and also as an interpretive challenge not only for the performer, but first and foremost for music-literature borderline researcher. An analysis of Countess Almaviva's songs reveals that Rosina in the original and in the translation are different characters. Barańczak creates a figure that is not conflicting to its prototype, but functions complementarily in a new intermedial reception mode.

29 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Wyd. 2, poszerz. Warszawa 2008, s. 102.

30 Wypowiedź B. Kubiak podczas konferencji *Moniuszko in memoriam – w kręgu polskiej literatury wokalnej* w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w 2018 roku.

31 Cyt. za: A. Poprawa, *Ucho: Tak! – Oko: Taaak, ale*. W: *Szykista. Felietony po kulturze*. Poznań 2020, s. 133.