

Alicja PALETA

Uniwersytet Jagielloński

PRZEKŁADY WŁOSKICH LIBRETT ORATORYJNYCH NA JĘZYK POLSKI W LATACH 1764–1795. TRZY STRATEGIE TŁUMACZY

W Polsce w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego toczyło się ożywione życie teatralne, w którym wpływy obce, w tym włoskie, pełniły niebagatelną rolę i chętnie tłumaczono na język polski obcojęzyczne teksty dramatyczne. Włoska dominacja zaznaczyła się zwłaszcza w teatrze muzycznym, gdzie utwory wykonywano z wykorzystaniem oryginalnego tekstu, czasem publikując jego polską wersję rozdawaną przy okazji przedstawienia bądź koncertu, aby umożliwić publiczności śledzenie rozwoju akcji. Pośród włoskich gatunków muzycznych, obok opery i kantaty, ważną pozycję zajmowało oratorium, będące niesceniczną formą wokально-instrumentalną mającą korzenie w wieku XVI. Niesceniczność tego gatunku polegała na tym, że koncerty oratoryjne nie wykorzystywały ani dekoracji, ani kostiumów i odbywały się nie na scenie teatralnej, lecz w kościołach, kaplicach, a przede wszystkim w oratoriach, od których pochodzi nazwa gatunku. Okres świetności oratorium na terenie Włoch przypadł na drugą połowę wieku XVII i pierwszą połowę następnego. W drugiej połowie XVIII w. oratorium zaczęło ulegać coraz dalej idącym przekształceniom, by w pierwszych dekadach XIX w. zaniknąć zupełnie.

Oratoria w XVII i XVIII wieku wykonywano niemal we wszystkich miastach włoskich. Bardzo szybko też rozprzestrzeniły się one w całej Europie, były bowiem tańsze od opery, a koncerty mogły odbywać się w czasie, kiedy teatry były zamknięte dla muzyki świeckiej, czyli w okresie Adwentu i Wielkiego Postu. Początkowo oratoria wykonywano we

Włoszech w ramach kultu religijnego, w trakcie spotkań modlitewnych, jednak wraz z upływem czasu zaczęto je śpiewać również w formie koncertów. Dopiero w schyłkowej fazie rozwoju gatunku, począwszy od drugiej połowy XVIII wieku, pojawiły się teatralne inscenizacje oratorium, co nastąpiło w wyniku zacieśnienia jego związków z operą¹.

Do Polski włoskie oratorium dotarło w okresie saskim za sprawą króla Augusta III, który często przebywał w Warszawie, dokąd za każdym razem przywoził swoją kapelę i śpiewaków, by w stolicy Polski nie zabrakło mu ulubionej rozrywki, jaką był teatr (zwłaszcza muzyczny)². Dowodem popularności oratorium w Polsce w XVIII wieku są zachowane druki włoskich librett, zarówno oryginalne wersje włoskie, jak i ich przekłady na język polski, oraz włoskie partytury, które do naszych czasów przetrwały w postaci rękopisów³. Z punktu widzenia literackiego te włoskie utwory nie były zazwyczaj dziełami o najwyższym poziomie artystycznym, choć często wykonywano też utwory do tekstów Pietra Metastasia, będącego bez wątpienia najwybitniejszym europejskim librecistą tej epoki. W okresie stanisławowskim powstało w Polsce aż 40 przekładów librett oratoryjnych, głównie za sprawą dwóch tłumaczy: Bazylego Popiela (cztery) i Wacława Sierakowskiego (35). Autora jednego z przekładów nie udało się zidentyfikować.

W niniejszym artykule omówione zostaną trzy przekłady librett na język polski, aby pokazać i zestawić ze sobą strategie obrane przez tłumaczy, biorąc pod uwagę przede wszystkim gatunek oryginału, rozumiany jako libretto o tematyce religijnej przeznaczone do niescenicznego wykonania z towarzyszeniem muzyki, oraz jego ewentualne modyfikacje w przekładzie. Zaznaczmy, że w przypadku tłumaczeń librett oratoryjnych strategia translatorska była bezpośrednio powiązana z funkcją, jaką tekst miał pełnić w kulturze przekładu.

¹ Por. H. S. Smither, *A History of the Oratorio*, t. 3, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977, s. 5–6.

² Jedynym wcześniejszym przykładem zaistnienia włoskiego oratorium w Polsce jest *Il transito di San Casimiro* Giovanniego Battisty Lampugnaniego (autor muzyki nieznanego) wykonane w Warszawie w 1695 roku.

³ Znajdują się one w zbiorach Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu.

Przedmiotem analizy będą trzy utwory Metastasia, który jest uznawany przez współczesnych badaczy teatru za najwybitniejszego przedstawiciela gatunku⁴. Będą to: *Giuseppe riconosciuto* w przekładzie Popiela, *Isacco, figura del Redentore* Sierakowskiego oraz anonimowy przekład *La passione di Gesù Cristo*.

W latach osiemdziesiątych XVIII wieku w supraskim wydawnictwie ojców bazylianów ukazały się cztery przekłady librett oratoryjnych Metastasia: *Izaak figura odkupiciela*, *Joasz król judzki*, *Józef poznany*, *Śmierć Abła*. Autorem wszystkich tekstów był Bazyl Popiel. Niewiele o nim wiadomo. W artykule Jakuba Bendkowskiego poświęconym włoskiemu malarzowi Filippo Castaldiemu znalazła się następująca informacja:

Na początku wieku [XIX] proboszczem grodziskim był ks. Bazyl Popiel. Rusin z urodzenia, przyjąwszy obrządek łaciński, jako kapłan przez długi czas był sekretarzem nuncjatury papieskiej w Warszawie. Po pewnym czasie został kanonikiem łowickim. Prepozytem grodziskim był lat 23. Pochodził z Białorusi; wysoce wykształcony, niejednokrotnie chwycił za pióro, zwłaszcza zabierał głos w dziedzinie pedagogiki i ascetyki. Wysoce towarzyski, umiał się garnać do ludzi, jednając sobie wielu przyjaciół⁵.

Oprócz wspomnianych oratoriów Popiel przełożył również jedno libretto operowe⁶ i jedną kantatę dramatyczną⁷ Metastasia. W ośrodku supraskim znajdował się teatr zakonny, w którym podobno wystawiano dzieła Metastasia. Mało prawdopodobne wydaje się jednak, że którykolwiek z przekładów Popiela został rzeczywiście wykorzystany do odśpiewania z muzyką⁸. Wiadomo natomiast, że od końca XVII wieku do

⁴ Wszystkie oratoria włoskiego poety mają budowę dwuczęściową, a liczba postaci waha się od czterech do sześciu. Libretta zazwyczaj składają się z 12 arii rozłożonych symetrycznie po sześć w każdej części oraz z dwóch chórów na zakończenie obu części. Recytatywy i chóry mają formę *verso sciolto*, w ariach poeta stosował najczęściej wersy o długości od pięciu do 10 sylab z przewagą wersów poniżej ośmiu sylab. Schematy rymów są różne.

⁵ J. Bendkowski, *Filippo Castaldi*, <http://www.obiektyw.info.pl/index.php/article/Kultura/all/full/1761> (dostęp: 15.09.2009).

⁶ P. Metastasio, *Król pasterz*, tłum. B. Popiel, M. Gröll, Warszawa 1780.

⁷ P. Metastasio, *Wyspa bezludna*, tłum. B. Popiel, Dufour, Warszawa 1780.

⁸ M. Cubrzyńska-Leonarczyk, *Oficyna supaska 1695–1803. Dzieje i publikacje unickiej drukarni ojców bazylianów*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1993, *passim*.

1803 roku w Supraślu działała drukarnia ojców bazylianów, obok której w 1784 roku bracia założyli również czytelnię. Aby wspomóc sprzedaż książek, udostępniano w niej przede wszystkim dzieła drukowane na miejscu, głównie z okresu 1780–1784, wśród których znajdowały się wszystkie cztery przekłady Popiela⁹. Być może bazylianin przełożył więc libretta oratoryjne Metastasia z przeznaczeniem do lektury, nie przewidyując ich wykonania z muzyką.

Przekład libretta *Giuseppe riconosciuto* nosi tytuł *Józef poznany* i można go scharakteryzować jako wierny w stosunku do oryginału. Tłumacz nie wprowadził istotnych zmian w strukturze utworu. Zachowany został podział na dwie części, recytatywy, arie. Liczba postaci nie uległa zmianie. Ponadto bardzo wiernie została oddana treść oryginału. Największych modyfikacji tłumacz dokonał w aspekcie metrycznym. Zamiast *verso sciolto* w recytatywach Popiel zastosował prozę, a w miejscach, gdzie u Metastasia pojawiły się rymy, w wersji polskiej tłumacz również wyodrębnił wersy rymowane, nie zachowując jednak regularnej liczby sylab. Jest to jeden z pierwszych przykładów w polskiej tradycji, gdy tłumacz zrezygnował z miary wierszowanej na rzecz prozy w recytatywach, utrzymując przy tym wierszowaną budowę arii. Popiel w następujący sposób wyjaśnił swój wybór w przedmowie do przekładu opery Metastasia *Król Pasterz*:

Niektóre osoby przeczytawszy *Wyspę bezludną*, operę tegoż samego autora na polski język przetłumaczoną, ganili w niej to, że czasem ucinkei wierszów, czasem całkowite wiersze mieszczono są w prozie. Odpowiedziałem, iż tłumacz chciał naśladować Metastazego, który w języku włoskim używa tego samego sposobu pisania swoich oper z powszechnym od wszystkich czytelników ukontentowaniem¹⁰.

Zamiarem Popiela było więc naśladowanie Metastasia, uważanego za autorytet jako autor librett. Tłumacz jednak uznał *verso sciolto* za prozę, a nie za formę wierszowaną. Mogło się tak zdarzyć, ponieważ

⁹ Szerzej o drukarni i czytelnii supraskiej pisze J. Szczepaniec, *Gabinety i wypożyczalnie literatury w Polsce w drugiej połowie XVIII w.*, „Ze skarbcza kultury”, z. 37, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 60–68.

¹⁰ B. Popiel, *Przedmowa* [w:] P. Metastasio, *Król pasterz*, M. Groll, Warszawa 1780, brak paginacji.

włoski wiersz biały używany w recytatywach składa się z dwu różnych miar (jedenasto- i siedmioletkowiec), podczas gdy w Polsce przeważały formy o równych wersach¹¹. Bazylianin uzasadnił jednak użycie prozy praktyką wykonawczą panującą ówczesnie w Polsce, zgodnie z którą recytatywy nie były śpiewane, a deklamowane¹².

Mimo że Popiel być może niewłaściwie rozpoznał formę włoskiego recytatywu, zauważył składniowe środki stylistyczne, z których słysnął Metastasio. Tłumacz precyzyjnie oddał zarówno powtórzenia, jak i chiazmy i dzięki temu jego proza zyskała charakter poetycki¹³:

ASENETA

Ah sposo,
senza pietà diventa
crudeltà la giustizia.

GIUSEPPE

E la pietade
senza giustizia è debolezza.
[...]
Cambiam per questo
spesso i nomi alle cose. In noi veduto
il timore è prudenza,
modestia la viltà: veduta in altri
è viltà la modestia,
la prudenza è timor...

ASENETA

Eh kochanku! sprawiedliwość bez
litości staje się okrucieństwem.

JÓZEF

A litość bez sprawiedliwości jest
słabością.
[...]
Dlatego często zwykliśmy odmieniać
nazwiska rzeczy. Nasza bojaźń zowie się
roztropnością, podłość skromnością.
Cudzą skromność zowiemy podłością,
roztropność bojaźnią...

s. 134

s. 13–15

¹¹ L. Pszczółowska, *Wiersz polski*, Funna, Wrocław 2001, s. 169–170. Na klasyfikację włoskiej formy mogła też wpłynąć specyfika metryki włoskiej.

¹² Popiel nie wyjaśnił, do jakiej tradycji nawiązał w swoich przekładach. Być może chodziło o teatr jezuicki, w którym większość tekstu była recytowana, ale niektóre fragmenty przeznaczano do śpiewu. Bazylianin mógł też odwoływać się do początków polskiego teatru muzycznego, wiadomo bowiem, że w podobnej formie wystawiono w 1778 roku *Nędzę uszczęśliwioną* do muzyki Michała Kamieńskiego i libretta Franciszka Bohomolca i Wojciecha Bogusławskiego.

¹³ Wszystkie cytaty z libretta włoskiego pochodzą z: P. Metastasio, *Giuseppe riconosciuto*, [w:] *Oratori sacri*, red. S. Stroppa, Fabbri Editore, Milano 2001, s. 129–152. Wszystkie cytaty z libretta polskiego pochodzą z: P. Metastasio, *Józef poznany*, tłum. B. Popiel, b.w., Supraśl 1781.

Jak wspomniano, Popiel zachował wierszowaną budowę arii. Wszystkie składają się z dwu czterowersowych strof. Wydaje się, że tłumacz świadomy był różnorodności wersyfikacyjnej oryginału, ponieważ w przekładzie użył wersów od siedmiu do 14 sylab z przewagą ośmiozgłoskowca¹⁴. Obecność długich miar wpłynęła negatywnie na słynną lekkość arii Metastasia, ale wersy dłuższe od jedenastozgłoskowca pojawiły się tylko w jednej arii. Być może bazylianin za podstawową zasadę uznał wierność treści oryginału i nie zmieścił polskiej wersji w krótszych wersach. Wspomniana aria¹⁵ jest jednak ciekawa ze względu na zestawienie wersów o różnej długości, spotykane w Polsce drugiej połowy wieku XVIII wyłącznie w tekstach teatralnych i przeznaczonych do wykonania z muzyką¹⁶. Jeśli jednak porównamy liczbę sylab w arii włoskiej i polskiej, okaże się, że trudno byłoby wykonać obie do tej samej muzyki, włoska aria liczy bowiem 60 sylab metrycznych i 67 rzeczywistości, podczas gdy polska aż 91.

Nie jest to jedyna aria w tym przekładzie ciekawa z punktu widzenia wersyfikacji. IV aria I części, wykonywana przez Asenetę, ma formę strofy stanisławowskiej z rzadkim układem rymów (ponadto obie arie zawierają podobną liczbę sylab):

ASENETA

D'ogni pianta palesa l'aspetto (10a)
il difetto, che il tronco nasconde, (10b)
per le fronde, dal frutto, o dal fior. (10x)

Tal d'un alma l'affanno sepolto (10c)
si travede in un riso fallace: (10d)
ché la pace mal finge nel volto (10c)
che si sente la guerra nel cor. (10x)

ASENETA

Wnętrzne drzew wady chociaż pokrywa (10a)
Gruba odzieża a przecie (8b)
Łatwo ich każdy człowiek docieka, (10c)
W liście w owocu lub w kwiecie (8b)

Tak smutek w duszy choć pogńębiony (10d)
Fałszywy uśmiech wydaje, (8e)
Trudno być może pokój zmyślony (10d)
Gdy serce wojny doznaje. (8e)

¹⁴ W polskiej poezji XVIII wieku rzadko używano miar poniżej ośmiu sylab. Ośmiozgłoskowiec uważany był za wers meliczny, nadający się do stosowania w utworach o tematyce lekkiej. W tragediach stosowano trzynasto- i jedenastozgłoskowiec. L. Pszczołowska, *op. cit.*, s. 146–154.

¹⁵ Jest to aria Symeona *Oh Dio! che sembrami* (V aria, I części). Schemat wersyfikacyjny arii włoskiej i polskiej wygląda następująco: Metastasio – 5a, 5b, 5c, 5b, 5c, 5x, 5d, 5e, 5f, 5e, 5f, 5x; Popiel – 7a, 12A, 13B, 13B, 7c, 12C, 14D, 13D.

¹⁶ *Ibidem*, s. 162.

Przekład Bazylego Popiela jest interesującą próbą znalezienia formy libretta, która mogłaby wejść na stałe do tworzącego się teatru muzycznego w Polsce. Bazylianin nie był wprawnym tłumaczem, ale zauważył niektóre cechy stylu Pietra Metastasia, jak figury składniowe w recytatywach oraz różnorodność metryczną arii, i postarał się oddać bądź zrekompensować te elementy w tłumaczeniu. Co więcej, wersja polska z powodzeniem mogłaby zostać wykonana jako oratorium, gdyby skomponowana została odpowiednia oprawa muzyczna.

Autor kolejnego przekładu, Waclaw Sierakowski, urodził się w roku 1741¹⁷. Po ukończeniu nauki w kolegiach jezuickich odbył studia filozoficzne i teologiczne w Warszawie. W latach 1763–1767 kontynuował studia w Rzymie. Po powrocie do kraju objął funkcje kościelne w Krakowie i Sandomierzu. Kanonik żywo interesował się edukacją młodzieży, a zwłaszcza muzyką i edukacją muzyczną. Owocem tych zainteresowań jest m.in. trzytomowe dzieło zatytułowane *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*¹⁸, stanowiące połączenie opisu osiemnastowiecznej teorii muzyki z postulatami reformy szkolnictwa muzycznego w Polsce.

Można z całą pewnością stwierdzić, że lata spędzone we Włoszech miały decydujący wpływ na ukierunkowanie zainteresowań muzyczno-teatralnych kanonika. To właśnie wtedy uczestniczył on w koncertach oratoryjnych organizowanych w najsłynniejszym rzymskim oratorium przy kościele Santa Maria in Vallicella, które zainspirowały go do przeniesienia włoskiego oratorium na grunt polski. W roku 1780 Sierakowski objął funkcję prefekta krakowskiej kapeli katedralnej, a rok później otworzył w swoim domu przy ulicy Grodzkiej 116 prywatną szkołę śpiewu, utrzymywaną z własnych środków do zamknięcia w 1787 roku. W szkole przygotowywano koncerty włoskich oratoriów, do których partytury Sierakowski sprowadzał bezpośrednio z Włoch. W Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu zachowało się 26 kompletnych lub częściowych partytur, które miały stanowić repertuar

¹⁷ Biografia Sierakowskiego opiera się na: E. Aleksandrowska *Waclaw Sierakowski*, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. H. Markiewicz, t. 37, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 313–315.

¹⁸ W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. 1–3, b.w., Kraków 1795–1796.

koncertów. Dzięki relacji uczestnika tamtych wydarzeń wiemy, jak wyglądały¹⁹:

[...] na przedstawienia [...] przeznaczona była sala wielka o 50 oknach dla publiczności [...]. Ponieważ oratoria te nie mogły być teatralnym sposobem przedstawione, więc Hrabia ułożył tem sposobem: książeczki oddzielnie były wydrukowane, przedstawiające rzecz, a proza zastępowała recytatywa przyakompaniowane z klawicymbałem albo z całą orkiestrą a po tych następowały arie, duetta i całe chóry według myśli autora. Książeczki takowych oratoriów nazwane były kantatami i rozdawane były łącznie z biletami gościom zaproszonym na przedstawienie, gdy już było wszystko urządzone, robiono poprzednio próby, a gdy się Hrabia przekonał, że wszystko idzie doskonale, przynajmniej dzień i godzinę wieczorem do reprezentacji, a to wszystko własnym kosztem, bez najmniejszej pretensji. Śpiewający śpiewali z nut przed sobą na pulpitych leżących, w sukienkach zwykłych bez kostiumów, ale schludnie i stosownie do wieku, bo partie główne śpiewały dzieci od lat 10 do 18 lat dobrane z muzyki kościelnej, a reszta śpiewała w komplecie za temi łącznie z orkiestrą. Takowe reprezentacje były co 14 dni przedstawiane i to najwięcej w dni jesienne i zimowe [...] a bywało czasem więcej 200set osób widzów. Publiczność składała się z pierwszych domów, kanoników, prałatów i obywateli Krakowa²⁰.

Istotny jest fakt, że Sierakowski zdecydował o śpiewaniu oratoriów w języku polskim. Uważał on bowiem, że cel edukacyjny i duchowy zostanie osiągnięty tylko wtedy, gdy libretto będzie zrozumiałe zarówno dla słuchaczy, jak i dla samych śpiewających. Był to zabieg nowatorski, ponieważ ówczesnie utwory wokalnie-instrumentalne wykonywano zawsze w języku oryginalnym.

¹⁹ Dysponujemy pamiętnikami spisanyymi przez Kazimierza Kratzera, które zawierają relację jego ojca – Franciszka Ksawerego Kratzera – z lat krakowskiej działalności Sierakowskiego. Rękopis znajduje się we Lwowie w Bibliotece Naukowej, Zbiory Baworowskich, rkps. nr 324/III. Adolf Chybiński przygotował do druku i omówił fragmenty pamiętnika dotyczące muzyki („Wiadomości Muzyczne” 1925). Cytowany fragment wspomnień Kratzera został natomiast opublikowany przez Chybińskiego: A. Chybiński, *Dwa listy K. Kratzera do J. Sikorskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1936, t. 2, s. 9–11 – jako dodatek do listu. Historia rodziny Kraterów została opisana w: T. Przybylski, *Rodzina Kraterów*, „Muzyka” 1969, nr 1, s. 34–53.

²⁰ A. Chybiński, *op. cit.*, s. 9–10.

Wszystkie tłumaczenia biskupa zostały wydane drukiem w latach osiemdziesiątych XVIII wieku na koszt ich autora w serii zatytułowanej *Kantata w muzyce*²¹. Oprócz wersji drukowanej w wawelskim archiwum zachowały się niektóre z nich w formie rękopiśmiennej jako tekst polski nadpisany na partyturze ponad tekstem włoskim i linią melodyczną właściwego głosu. Jest to również dowód na to, że oratoria wykonywano do oryginalnej muzyki, tej samej co libretta włoskie.

We wspomnianym zbiorze *Kantata w muzyce* znajduje się przekład libretta Pietra Metastasia zatytułowany *Izaak*. Ponadto w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu przechowywane są dwie kompletne partytury tego utworu. Obie opierają się na tej samej wersji libretta Metastasia, która potem posłużyła Sierakowskiemu za podstawę przekładu i która odbiega w niewielkim stopniu od postaci kanonicznej ukazującej się w wydaniach dzieł włoskiego poety. Różnice dotyczą przede wszystkim arii. W pierwszej części dodany został fragment recytatywu i dwie arie, co sprawiło, że stosunek arii w poszczególnych częściach wynosi 8:6. W obu partyturach Sierakowski nadpisał nad nutami te same polskie recytatywy, które jednocześnie są tożsame z tekstem drukowanym w zbiorze; arie natomiast pozostały wyłącznie w wersji włoskiej. Być może biskup miał problemy z dostosowaniem swojego przekładu do oryginalnej muzyki, dlatego próbował zestawić swój tekst z obiema wersjami muzycznymi.

W tłumaczeniu Sierakowski, podobnie jak Popiel, nie naruszył podstawowych elementów oratorium: podziału na części, naprzemienności recytatywów i arii. Ani liczba postaci, ani ogólna tematyka utworu nie uległy zmianie. Recytatyw został przełożony prozą z zachowaniem pojedynczych rymów w klauzulach. Proza recytatywów w niektórych miejscach została zrytmizowana dzięki obecności składniowych figur stylistycznych opartych w przeważającej mierze na strukturach paralelnych i powtórzeniach, choć intensywność tych figur w tym przekładzie jest mniejsza niż w librettach Popiela.

²¹ Poza tą serią opublikowano drugą wersję przekładu libretta Pietra Metastasia zatytułowanego *Giuseppe riconosciuto*: P. Metastasio, *Józef od braci swoich uznany*, b.w., Kraków ok. 1780. W sumie Sierakowski przełożył 35 librett oratoryjnych (jedno dwukrotnie).

Wersy zastosowane przez Sierakowskiego w ariach są zdecydowanie dłuższe niż w oryginale (od 10 do 13 sylab u Sierakowskiego wobec pięcio-, siedmio- i ośmioletkoców u Metastasia)²². Na 14 arii i dwa chóry aż pięciokrotnie kanonik zestawiał różne długości wersów w jednej całości. Spójrzmy na arię Abrahama *Datti pace, e più serena* (III aria I części, u Sierakowskiego jest to V aria I części²³):

ABRAMO

Datti pace, e più serena (8a)
a ubbidir l'alma prepara; (8b)
questa cura a Dio più cara (8b)
d'ogni vittima sarà. (8x)

Chi una vittima gli svena, (8a)
l'altrui sangue offre al suo trono; (8c)
chi ubbidisce, a lui fa dono (8c)
della propria volontà. (8x)

ABRAHAM

Bądź już spokojna, bądź pogodnej myśli, (11A)
Wszystko jest dobrze, co nam BÓG okryśli, (11A)
Przygotuj duszę na wszystkie obroty, (11B)
Niech nasz syn ginie, i z twojej ochoty, (11B)

Kto **Bogu z mięsa bydła** cześć gotuje, (11C)
Taki krew Jemu cudzą ofiaruje, (11C)
Lecz kto posłuszny z serca się Mu staje (11D)
Ten z własnej woli ofiarę Mu daje. (11D)

Metastasio, s. 214

Sierakowski, brak paginacji

Porównując ilość sylab rzeczywistych w przytoczonych wersjach, otrzymamy wynik: Metastasio: 64, Sierakowski 88. Różnica ta może dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę, że przekład miał być wykonany do muzyki oryginału. Sposób wykonywania arii pozwalał jednak tłumaczowi na niewielkie rozbieżności co do ilości sylab, jako że styl muzyczny obowiązujący w drugiej połowie XVIII wieku opierał się, w przypadku arii, na dużej liczbie powtórzeń. Rozbudowanie wersu do 11 sylab sprawiło, że kanonik musiał uzupełnić brakujące mu sylaby poprzez amplifikacje (zaznaczono podkreśleniem), konkretyzację (zaznaczono pogrubioną czcionką), a nawet wtrącenie maksymy, której nie ma w oryginale (zaznaczono kursywą).

W swoich przekładach biskup krakowski chętnie stosował technikę łączenia dwóch wersów oryginału w jeden, zwłaszcza w przypadku arii,

²² Tylko w chórze finałowym pojawiły się pojedyncze ośmioletkocze.

²³ Rozbieżność ta wynika z faktu, że Sierakowski tłumaczył inną wersję libretta Metastasia.

w których Metastasio użył wersów krótkich, poniżej ośmiu sylab. Stało się tak w arii Anioła *Ne' di felici* (VI aria II części):

ANGELO

Ne' di felici (5a)
 quel germe altero (5a)
 de' suoi nemici (5a)
 terrà l'impero, (5b)
 e a tutti in faccia (5c)
 trionferà. (5x)

Dio l'ha promesso, (5d)
 Dio l'assicura; (5e)
 e per se stesso (5d)
 quel Dio lo giura, (5e)
 che tutta abbraccia (5c)
 l'eternità. (5x)

ANIOŁ

W czasie uszczęśliwienia to sławne Plemię (12A)
 Nad Nieprzyjaciołami na całą ziemię (12A)
Samowładne mieć będzie panowanie. (11X)

BÓG to mówi: owszem przysięgą waruje, (12B)
Że wam to Królestwo na wieki zbuduje, (12B)
Który i sam w swej władzy nie ustanie (11X)

Sierakowski, brak paginacji

Metastasio, s. 225

Aria Sierakowskiego jest ciekawa z metrycznego punktu widzenia, mimo że kanonik nie zachował krótkiego wersu. Aria ta została skrócona wprawdzie do sześciu wersów, ale stała średniówka²⁴ sprawiła, że ogólny schemat rytmiczny został zachowany. Ponadto Sierakowski zdecydował się użyć rymu między strofami, charakterystycznego dla struktury włoskiej arii. Jednocześnie można zauważyć, że kanonik, dążąc do zachowania zbliżonej liczby sylab w stosunku do oryginału, oddala się od sensu tekstu włoskiego (zaznaczono kursywą).

Przeznaczenie wersji polskiej do odśpiewania przez uczniów szkoły Sierakowskiego miało decydujący wpływ na formę przekładu, która musiała być jak najbardziej zbliżona do budowy oryginału. Prawdopodobnie z powodu tych ograniczeń przekład, mimo że zawiera kilka interesujących rozwiązań na poziomie metryki, nie jest jednak wolny od fragmentów nieudanych, zwłaszcza w ariach, gdzie brak doświadczenia poetyckiego nie pozwolił Sierakowskiemu uniknąć niezgrabności.

W roku 1784 na Zamku Królewskim w Warszawie kapela dworska wykonała oratorium Metastasia zatytułowane *La Passione di Gesù Cristo*

²⁴ Schemat strofy: 12 (7+5), 12 (7+5), 11 (4+7).

do muzyki Giovanniego Paisiella, który ówczasie, jak informuje karta tytułowa utworu, był nadwornym kompozytorem carów rosyjskich i który sam dyrygował muzykami i wokalistami podczas warszawskiego koncertu²⁵. Najprawdopodobniej z tej okazji król Stanisław August Poniatowski zlecił wykonanie tłumaczenia libretta na język polski i wydanie go drukiem w wersji dwujęzycznej, by ułatwić słuchaczom zrozumienie tekstu.

Autor przekładu na język polski, który pozostaje postacią anonimową, zastosował technikę przekładu podobną do strategii translatorzkiej Popiela i Sierakowskiego. Tematyka, podział na części, postaci oraz układ recytatywów i arii pozostały bez zmian. Wymagało tego przeznaczenie wersji polskiej, ponieważ słuchacz musiał mieć łatwość śledzenia tekstu utworu podczas jego muzycznego wykonania. Być może z tego samego powodu zniknęły skromne didaskalia oryginalne, które tłumacz uznał za zbędne.

W recytatywach poeta użył prozy, nie wyodrębniając jednak wersów wiązanych parzystymi rymami na wzór kadencji Metastasia. Jeśli zestawić początkowy fragment I części w przekładzie anonimowego poety z tym samym fragmentem pióra Sierakowskiego²⁶, ujawnia się kolejne podobieństwo. Obaj polscy poeci zastosowali nieregularny tok akcentowy, podobnie jak Metastasio w wersji oryginalnej. W języku polskim akcent padający na drugą sylabę od końca oraz przewaga słów dwu- i trzysylabowych sprawiają, że w tekście naturalnie wyodrębnia się tok zbliżony do trocheicznego i amfibrachicznego. Jednakże przekład z 1784 roku jest bardziej zrytmizowany od wersji biskupa krakowskiego dzięki nieco mniejszym rozmiarom oraz zastosowaniu figur retorycznych znajdujących się również w oryginale (np. chiasmów, paralelizmów składniowych). U Sierakowskiego, nawet jeśli się one pojawiają, to często nie przynoszą efektu tak wyraźnego ze względu na amplifikacje powodujące rozluźnienie rytmu (w poniższym przykładzie Sierakowski dodał np. słowa „wielki” czy „zaś”):

²⁵ „*Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa*”, oratorium śpiewane w Zamku przez Kapelę Dworską w przytomności Jego Królewskiej Mości, dnia 2 kwietnia 1784, P. Metastasio, *La passione di Nostro Signore Gesu Cristo*, b.w., Warszawa 1784, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

²⁶ Przekład kanonika pochodzi ze zbioru *Kantata w muzyce*.

PIETRO

Dove son? Dove corro?

Chi regge i passi miei?

Dopo il mio fallo non ritrovo più pace.

Sento i rimorsi;

ascolto la pietade; a' miei desiri

sprone è la speme, è la dubbiezza inciampo;

di tema agghiaccio, e di vergogna avvampo.

s. 73

PIOTR

Gdzie jestem? Gdzie biegnę? Kto **rządzi** krokami moimi? Po występku **moim**, **już** nie znajduję pokoju, **uciekam przed** cudzym obliczem, **chciałbym** się **ukryć przed sobą samym**. W **tysiącnych uczuciach waha się dusza moja**. **Czuję** zgryzotę, **wyglądam politowania**, **żądż moich bodźcem jest nadzieja, niepewność zawadą**. Drętwieję z bojaźni, pałam wstydem.

Anonim, s. 6

PIOTR

Gdzie jestem? I gdzie biegnę? Kto **władą** moimi krokami? Po **moim upadku** nie znajduję pokoju; **chronię** się **oczami ludzkich** i **chciałbym** uciec od **siebie samego**. W **afektach tysiącnych trwa** pomieszana **dusza moja**; **czuję** strofowania, **przysłuchuję** się **miłosierdziu**, **moich zaś szczyrych pragnień, ostrogą jest nadzieja, wątpliwość zaś siłami**. Z bojaźni truchleję, z wielkiego wstydu goreję.

Sierakowski, brak paginacji

Budując warstwę metryczną arii, anonimowy poeta zastosował różne rozwiązania. Obok typowych arii złożonych z dwóch ośmiozłoskowych tetrastychów, tłumacz raz zdecydował się na arię zawierającą siedem ośmiozłoskowców. Dwukrotnie pojawiła się aria, w której dwa pierwsze wersy mają po 10 sylab, a sześć pozostałych po osiem, np. aria Jana *Ritornerà fra voi* (I aria II części).

Ciekawą budowę ma również aria Magdaleny *Ai passi erranti* (V aria II części). Dla porównania przytoczona zostanie również analogiczna aria w przekładzie Sierakowskiego:

MADDALENA

Ai passi erranti (5a)
 dubbio è il sentiero; (5b)
 non han le stelle (5c)
 per noi splendor. (5x)

Siam naviganti (5a)
 senza nocchiero, (5b)
 e siamo agnelle (5c)
 senza pastor. (5x)

s. 82

MAGDALENA

Krokom błędlwym (5a)
 Tor się wydaje każdy wątpliwym. (10a)
 Już swój blask miły (5b)
 Dla naszych oczu Gwiazdy straciły. (10b)

Jesteśmy trwoźni (5c)
 Co bez sternika płyną podróżni. (10c)
 Jesteśmy owce (5d)
 Co bez pasterza biegną w manowce. (10d)

MAGDALENA

Już kroki nasze błędlwe (8a)
 Przewodnika gdy nie mają, (8b)
 Stoją na ścieżkach wątpliwe (8a)
 Albo idąc wykraczają (8b)

Płyniemy lecz bez Sternika (8c)
 Morzem; o jak skołatani! (8d)
 O jak żal serce przenika! (8c)
 Żeśmy w śladach zabłąkani. (8d)

Anonim, s. 42

Sierakowski, brak paginacji

Aria anonimowego poety jest nieco dłuższa od oryginału, ale w pewnym sensie tłumaczowi udało się znaleźć ekwiwalent formalny włoskiej arii, jako że stała średniówka po piątej sylabie w dziesięciozłogówkach sprawia, że poszczególne wersy stanowią kombinację liczby pięć. Aria ta jest również bardziej udana stylistycznie od przekładu Sierakowskiego, który, dążąc do regularności, kolejny raz częściowo gubi sens oryginału (wersy 3–4 oraz 7–8).

Obserwując schematy rymów użyte w przekładzie z 1784 roku, można zauważyć, że anonimowy poeta przypuszczalnie nie znał zasad kompozycji Metastasia, ponieważ niejednokrotnie ilość wersów i schemat rymów utrudnia podział arii na dwie symetryczne strofy²⁷. Świadczy to

²⁷ Np. 8a, 8b, 8a, 8b, 8c, 8d, 8d lub 10a, 10b, 10a, 10b, 10c, 10c. W ariach Metastasia niezmiernie rzadko występowały arie o nierównej liczbie wersów w poszczególnych strofach, a poza rymem typu „x”, poeta ten nie używał innych rymów międzystroficznych. Aria złożona z sześciu wersów, gdzie pierwsze cztery są naprzemienne, a dwa

o tym, że przekład warszawski z całą pewnością nie mógłby być wykonywany z muzyką oryginału i raczej nie planowano w ogóle jego odśpiewania.

W odniesieniu do wszystkich trzech badanych przez nas przekładów można stwierdzić, że respektowanie ogólnej zasady wierności oryginałowi sprawiło, że na poziomie makrostruktury nie zaszły poważne zmiany. Rozbieżności w strategiach translatorskich zauważalne są natomiast na poziomie funkcji, która miała decydujący wpływ na metryczną postać przekładów. Jest istotne, że wszystkie tłumaczenia charakteryzuje podobieństwo formalne. Struktura i treść włoskich oryginałów zostały zachowane, zmianom ulegały wyłącznie aspekty metryczno-rytmiczne tekstu, przy czym tłumacze obierali te same rozwiązania: recytatywy przekładali prozą²⁸, a arie i ansamble – wierszem²⁹. Jak wykazano, pojawienie się takiej formy mogło mieć dwie przyczyny: albo tłumacze błędnie klasyfikowali *verso sciolto* jako prozę, albo, jak pisał Popiel, dostosowywali tekst do polskiej praktyki wykonawczej, starając się jednocześnie zachować klasyczną zasadę prawdopodobieństwa³⁰. Użycie prozy miało charakter nowatorski, ponieważ klasycyzm znacznie wyżej cenił mowę wiązaną od niewiązanej. W tragediach bądź utworach o zbliżonym charakterze, a opera poważna i oratorium za takie były uważane, wiersz stanowił jeden z wyznaczników gatunku. Tym bardziej może dziwić odstępstwo od tej zasady w przypadku aż trzech twórców. Nie wiemy jednak, czy i w jakim stopniu polscy poeci tłumaczący libretta na język polski mieli dostęp do swoich prac, co ewentualnie mogłoby wyjaśniać zbieżność w technice tłumaczeniowej.

Trudno również ocenić, którą z analizowanych prób translatorskich należałoby zaliczyć do najbardziej udanych. Z literackiego punktu widzenia najwyższy poziom prezentuje libretto bazylianina, ponieważ cha-

ostatnie parzyste, funkcjonowała jednak w polskiej tradycji, bowiem w pierwszej polskiej operze, *Nędzy uszczęśliwionej* z 1778 roku, aż sześć z 12 arii ma taką postać.

²⁸ Ewentualnie (Popiel, Sierakowski) zachowując pojedyncze rymy w kadencjach.

²⁹ Z wyjątkiem części chórów, które w oryginale miały formę *verso sciolto* i wtedy przekładane były prozą.

³⁰ Skoro recytatywy miały być wykonywane bez akompaniamentu muzycznego, powinny mieć postać zbliżoną do naturalnej mowy ludzkiej. W takim wypadku proza okazywała się bardziej odpowiednia od wiersza.

rakteryzuje je duża dbałość o szatę retoryczną, podczas gdy Sierakowski nie najlepiej radzi sobie z tłumaczeniem arii. Oddala się od tekstu wyjściowego, stosując amplifikacje, zmieniając znaczenie bądź wtrącając zwroty frazeologiczne obniżające poziom stylistyczny tekstu. Trzeba jednak pamiętać, że twórczość przekładowa biskupa krakowskiego miała jasno określone zadanie – wykonanie z oryginalną muzyką, które miało decydujący wpływ na formę libretta. Anonimowy poeta, podobnie jak Popiel, miał w tym względzie więcej swobody, ponieważ nie był zobligowany zewnętrznymi ograniczeniami muzycznymi i mógł budować swoje arie, nie zwracając szczególnej uwagi na ich rozmiary. Jego zadanie polegało jedynie na dostarczeniu tekstu wspomagającego koncert i mogącego równocześnie stanowić miłą lekturę.

Riassunto

L'articolo riguarda la fortuna dell'oratorio italiano nella Polonia di Stanislao Augusto Poniatowski. Gli anni 1764–1795 in Polonia vengono tradizionalmente considerati un periodo di dinamico sviluppo dei generi teatrali, drammatici e musicali all'insegna degli influssi stranieri. Le opere italiane svolsero un ruolo importante nella vita teatrale dell'epoca e costituirono, insieme alla drammaturgia francese, la fonte d'ispirazione principale per gli autori polacchi. Accanto all'opera lirica italiana, anche gli oratori venivano di frequente cantati in Polonia e i loro libretti venivano pubblicati non solo in italiano ma anche tradotti in polacco, alcuni perfino in più versioni. I motivi per cui si preparavano le traduzioni dei libretti in polacco erano diversi. I testi polacchi accompagnavano di frequente i concerti ed erano distribuiti tra il pubblico per facilitare la comprensione del testo, ma vi furono anche tentativi di eseguire i testi tradotti con la musica originale italiana. La destinazione della versione polacca influiva dunque sulla forma definitiva della traduzione. Nel presente lavoro, in base ad un'analisi comparata di tre libretti d'oratorio italiani con le rispettive traduzioni in polacco, si procede alla verifica se e come il transfer da una lingua all'altra influiva sul libretto d'oratorio inteso come genere musicale-letterario.

Summary

The article focuses on the Italian oratorio in Poland in the period of Stanisław August Poniatowski (1764–1795). In that time Italian dramatic genres were of a great importance in Polish cultural life as they were considered, together with the French dramaturgy, the main source of inspiration for many Polish poets and musicians of the second half of the XVIII century. Apart from Italian *opera seria*, also Italian oratorio used to be frequently executed in Poland and the librettos were published not only in original version but also translated in Polish, some of them even more than once. The reasons for which the Polish versions of Italian librettos were prepared were various and the destination of the translation was crucial to the form of the text. The aim of the article is to verify if and how the transfer from Italian to Polish had an influence on the oratorio considered a musical-literary genre.