

BALLADOWOŚĆ W PRZEKŁADZIE LIBRETTA OPERY ROMANTYCZNEJ. PARTIE NARRACYJNE W *IL TROVATORE* SALVATORE CAMMARANO I W *TRUBADURZE* JANA CHĘCIŃSKIEGO

MICHAŁ BAJER*

Proponowane studium z zakresu historii dziewiętnastowiecznych tłumaczeń literackich dotyczy zagadnienia istotnego, po pierwsze, z ilościowego punktu widzenia: opera nie zniknęła z horyzontu życia ludzi tej epoki a obowiązujące konwencje sprawiały, że repertuar obcy prezentowano często w językach narodowych. Tłumaczenie librett, będąc zagadnieniem rzadko dotąd badanym przez historyków literatury, stanowiło więc praktykę o szerokim zasięgu społecznym i jako takie domaga się analiz¹. Po drugie – wbrew stereotypowi – część operowych przekładów zasługuje na uwagę dla ich literackiej wartości. Sądzę, że opisany poniżej przypadek można zaliczyć do tej grupy.

Kształtowanie przez Jana Chęcińskiego polskiej wersji każdego włoskiego libretta² przebiega według określonego wzorca. Praca tłumacza przybiera odmienne formy w odniesieniu do recytatywów i dialogów, a inne w odniesieniu do wkomponowanych w przebieg dramatu pasażów o regularnej budowie – tzw. form zamkniętych, z wł. *chiuse* (arii, piosenek, duetów czy ansambli opartych na paralelizmie między kwestiami różnych postaci). W przekładzie tych drugich dominują kryteria właściwe tekstom przeznaczonym do śpiewania, czyli płynność wiersza, zgodność z prozodią oryginału, dostosowanie do muzyki, zachowanie

* Michał Bajer – dr, Uniwersytet Szczeciński.

¹ Analizy te wydają się zasadne również w kontekście wzmoczonych studiów translatorskich w Europie i na świecie, poświęcających wiele miejsca problemowi przekładu libretta i innych użytkowych form dramatopisarskich. Por. *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle, 1815–1914*, red. Y. Chevrel, L. D’Hulst, Ch. Lombez, Paris 2012, s. 443–536. W Polsce zagadnienie zostało podjęte w książce A. Borkowskiej-Rychlewskiej *Poema muzyczne: studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006, s. 258–282. Stało się też tematem seminarium librettologicznego pt. *Libretto i przekład* (9–11 grudnia 2013), CBNTM UAM w Poznaniu. Por.: Michał Bajer „Językowe obrazy w operze romantycznej. Hipotyzoza i opis w pracy Jana Chęcińskiego jako tłumacza włoskich librett” (artykuł w druku).

² Poza *Trubadurem* (opublikowanym po polsku po raz pierwszy w 1859 roku), Chęciński przetłumaczył na język polski następujące libretta oper Verdiego: *Ernanię*, *Traviatę* (pod tytułem *Violetta*) i *Rigoletta*.

formy wersyfikacyjnej i stroficznej oraz rozkład rymów³. Mniej widoczna jest za to ekwiwalencja znaczenia między tekstem oryginalnym a przekładem. Chęciński dość swobodnie modyfikuje albo wręcz eliminuje pewne wątki, obrazy, myśli itp., zastępując je innymi. Jest to zrozumiałe w sytuacji kiedy szczegóły refleksyjnej albo ekspresywnej tkanki arii czy duetów pozostają często bez wpływu na przebieg akcji. Poszczególne wyrażenia czy słowa nie są tu zwornikami formy na realistycznym planie lektury. Nie stanowią czechowowskich „strzelb”, które zaprezentowane w jednym akcie, muszą „wystrzelić” w kolejnym. Tradycyjne formy zamknięte są tedy postrzegane przez widzów i słuchaczy w innej perspektywie czasowej, w której nie dominuje ciągłość (oparta na pracy pamięci), ale jednorazowy, zawieszony w swym trwaniu akt koncentracji, atomizujący proces odbioru. Odwrotne zjawisko zachodzi w przypadku recytatywów – poświęconych w większym stopniu ekspozycji postępów fabuły, a więc nakierunkowanych na retoryczne *docere* – w których tłumacz przyznaje prymat aspektowi informacyjnemu kosztem elementów formalnych. Świadczy o tym systematyczne porzucanie swobodnego białego wiersza na rzecz prozy.

Przeciwstawienie recytatywu i arii w wymiarze *docere* dotyczy wszystkich włoskich oper tłumaczonych przez Chęcińskiego. Wyjątkiem jest *Trubadur*. Lektura tekstu pod kątem struktury form zamkniętych prowadzi bowiem do wniosku o wyjątkowości tego libretta wśród współczesnych mu osiągnięć operowej poezji. Osobliwość o której mowa polega na szczególnie wyczuwalnym nasyceniu form *chiuse* elementami opisów i narracji. Takimi sekwencjami są: „Di due figli vivea padre beato” Ferranda (opowieść o rodzinnej tragedii sprzed lat), „Tacea la notte placida” Leonory (sprawozdanie z pierwszego spotkania kochanków), „Stride la vampa” (opis kaźni) i „Codotta e gli era in ceppi” Azuceny (swego rodzaju zeznanie, szczegółowy opis popełnionej zbrodni), „Mal reggendo” Manrica (związły obrazek z pola bitwy), cantabile arii Azuceny z III aktu „Giorni poveri vivea” (rodzaj arii-autobiografii). Wszystkie one bardzo różnią się od czysto lirycznej tekstowej materii jednych pasaży („Di tanto amor...”, „Un ballen”), liryczno-retorycznej innych („D’amor sull’ali rosee”, „Vivra...”), czy liryczno-etycznej pozostałych (cztery chóry⁴, cabaletta hrabiego, „Tu vedrai che amore in terra”). Zestawienie ilustruje chyba dość wymownie dokonującą się w osiemnastej operze Verdiego, konfrontację żywiołu lirycznego (w jego różnych wariantach) z żywiołem epickim. Decyduje to o niepowtarzalnej *tinta* tej opery. O ile w liryce *Trubadura* wiele miejsca zajmują zwroty całkowicie stereotypowe, nawiązujące się Salvatoreowi Cammarano⁵ niejako inercyjnie, za sprawą wieloletnie-

³ Jak wskazują strony tytułowe edycji librett, do obowiązków tłumacza należało też „podłożenie” ich pod muzykę. Por.: A. Borkowska-Rychlewska, *op. cit.*, s. 278–280.

⁴ Są to chóry cyganów (II, 1), mniszek (II, 2), żołnierzy (III, 1) i mnichów (IV, 1).

⁵ Salvatore Cammarano (1801–1852) zachorował w trakcie pracy nad *Trubadurem*, a tekst dokończył poeta Leone Emanuele Bardare. Por.: J. Black, *The Italian Romantic Libretto: A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh 1984.

go doświadczenia i kultury literackiej, o tyle części opisowo-narracyjne – silnie scharakteryzowane bogactwem fabularnych, realistycznych i psychologicznych detali – pozbawione są tej cechy. Wspomniane monologi wyraźnie odcinają się od świata sztampowej liryki, wprowadzając rzadsze w arii a właściwe raczej dla recytatywu fabularne napięcie. Generując u widza/słuchacza atawistyczne pytanie: „i co było dalej”?, wynoszą one na wyżyny teatralną (nie tylko operową) sztukę opowiadania⁶. Pod tym względem, często krytykowany dla swojej domniemanej niezborności czy wsteczności⁷, tekst *Trubadura* jawi się jako *summa* teatralnej wiedzy epoki eksponowanej przez jednego z najwybitniejszych reprezentantów włoskiej szkoły libretta. Na pewnym fundamencie tradycji, którą dumnie reprezentuje, Cammarano pozwala sobie na eksperymentalne podejście do problemu opowiadania historii za pomocą znanych konwencji i buduje formę, którą – pod względem tekstowym – określić można jako rodzaj dramatu muzycznego. Specyficzny charakter libretta narzuca Chęcińskiemu wypracowanie specjalnych strategii przekładu. Monologi-narracje wymagają od tłumacza wirtuozerii pozwalającej łączyć kryteria formalne (porzucone w recytatywie) i informacyjno-treściowe (porzucone w ariach).

Niniejszy artykuł poświęcony jest w szczególności potraktowaniu przez tłumacza obecnych w oryginale opowiadań. Proponuję odtworzenie swoistej logiki translatorskich decyzji, których kształt daje się, moim zdaniem, wyjaśnić przez odniesienie do współczesnej i znanej tłumaczowi literatury polskiej. Jeśli każdy przekład stanowi swoiste negocjowanie dystansu między obcością a rodzimością, ten skomplikowany proces wydaje się otwarty na różnorakie formy mediacji pozwalającej oswoić przychodzącą z zewnątrz materię. W przypadku polskiego *Trubadura* rolę takiego bufora pełni, moim zdaniem, gatunek ballady, cieszący się w literaturze polskiego romantyzmu wyjątkowym prestiżem. W punkcie wyjścia należy podkreślić, że wątek balladowy jest już obecny w oryginale libretta. Zaznacza się tam w pierwszej kolejności hybrydycznym charakterem tekstu. Jeśli operę cechuje powracanie opowiadającego słowa przypisanego bohaterom (którzy systematycznie przeistaczają się w narratorów), ten dramatyczno-epicki wymiar dzieła Cammarano koresponduje z definicją ballady, której naturalnym miejscem w świecie gatunków i rodzajów jest rozdroże⁸. Wydaje się jednak, że

⁶ Narracja dramatyczna stanowi formę opisywaną przez poetykę czasów klasycyzmu. W swojej *Praktyce teatru* (1657), książd d’Aubignac poświęca jej cały rozdział. O sztuce ich poprawnego prowadzenia wspomina m.in. Pierre Corneille w przedmowie do tragedii *Héraclius* (1647): « [les narrations] sont éparées ici dans tout le poème et ne font connaître à la fois que ce qu’il est besoin qu’on sache pour l’intelligence de la scène qui suit » (P. Corneille, *Oeuvres complètes*, red. A. Stegmann, Paris 1963 : 440).

⁷ Ta krytyczna ocena pojawia się niemal w każdym omówieniu opery. Ostatnio wraca w edycji krytycznej, stanowiącego podstawę libretta, dramatu A. G. Gutiérrez, *El trovador*, red. G. Zaragoza, Paris 2011, s. 73–74.

⁸ Problem transrodzajowości ballady stanowi zresztą przedmiot dyskusji i rozmaitych ujęć. Juliusz Kleiner definiuje ją jako „krótki wierszowany utwór epicki [...] o zabarwieniu lirycznym

w procesie przekładu balladowość została zaakcentowana. Celem artykułu będzie próba dowiedzenia i zilustrowania tych twierdzeń⁹.

1. BALLADOWOŚĆ *TRUBADURA*. PRÓBA OGÓLNEJ CHARAKTERYSTYKI

Trubadur zaczyna się narracją¹⁰. Opowiadanie o przeszłych zdarzeniach wyznacza od początku rytm całości. I właśnie tam, w pierwszej scenie, związek z balladą jest najbardziej widoczny. W arii Ferranda pojawiają się liczne cechy gatunku: fabularna autonomiczność, relacjonowanie wydarzeń z perspektywy naiwnego obserwatora (piastunka i żołnierze), redukcja elementów opisu do najwyrazistszych cech o najsilniejszym potencjale budzenia emocji (co stanowiło, wg Ireneusza Opackiego, o lirycznym wymiarze ballady), uproszczenie charakterystyk (stary hrabia przedstawiony jest jako dobry, a później jego obecność zaznaczona jest jednym zdaniem o śmierci z rozpacz), czasowe elipsy oszczędzające tylko kluczowe ogniwa fabuły, niejasność otaczająca wprowadzenie elementów nadprzyrodzonych („widziano...”). Atmosfera pogrążonego w tajemniczej tragedii zamku przypomina tu – w kontekście polskiej ballady romantycznej – *Świątełko* Józefa Korzeniowskiego, *Ordynackie* Lisieckiego, czy nawet pierwszą część *Mogiły na rozdrożu* Fredry.

Drugi fragment o dość wyraźnie balladowym rysie to scena Azuceny z II aktu, w której najważniejsze miejsce zajmują dwa monologi: „Stride la vampa” i „Con-

i o tendencji do dramatycznego [...] ujęcia”, *Ballada* [w:] *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 1, Łódź 1958, s. 196. Wyodrębniając w balladzie plany epicki, dramatyczny i liryczny, Ireneusz Opacki podkreśla formotwórczą wagę tego ostatniego: „Zwarcie, sprzężenie zjawisk najistotniejszych uintensywnia nastrojową barwę ballady, nasyc ją określoną atmosferą, otwiera drogę ku odczuciom lirycznym czytelnika” (I. Opacki, *Ballada – opis gatunku* [w:] I. Opacki, Cz. Zgorzeński, *Ballada*, Wrocław 1970, s. 54), dalej: „doniosła rola układu odniesień lirycznych w balladzie może prowadzić ku utworzeniu zeń głównego kośćca kompozycyjnego” (*ibidem*, s. 67). Odwołując się do rozważań Goethego, francuski historyk literatury Jean-Louis Backès podkreśla głęboko liryczny charakter ballady (*Le poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris 2003).

⁹ Problem rozszerzenia wzorca balladowego na opis innych gatunków podjęty został przez Agnieszkę Wnuk w studium *Romantyczne pokrewieństwa gatunkowe. Powieść poetycka i ballada, Świat tekstów*. „Rocznik Słupski” 10, 2012, s. 23–43. Oczywiście, w przypadku gatunków o których pisze autorka, granica jest wyjątkowo płynna. Celem mojego studium jest nakreślenie paraleli między balladą a pewnym typem dramatycznych dyskursów. W szerszej perspektywie pragnę przyciągnąć uwagę na pewne podobieństwa tematyczne między badanym librettem a korpusem polskich ballad romantycznych.

¹⁰ Opowiadana historia dotyczy tajemniczej cyganki przechwyconej w sypialni małego syna hrabiego, uwięzionej, a następnie spalonej na stosie po tym, jak rzekomo zaczarowany przez nią chłopiec podupał na zdrowiu. Dotyczy też zemsty córki skazanej na śmierć kobiety, która porwała drugiego syna hrabiego i spaliła go w tym samym miejscu, w którym zginęła jej matka.

dotta ell'era in ceppi”¹¹. Podobnie jak aria z introdukcji, ta ostatnia jest również tekstem fabularnie autonomicznym (o ile weźmie się pod uwagę króciutkie wprowadzenie Azuceny, wygłoszone w ostatniej części recytatywu poprzedzającego narrację). Występują tu wymienione wyżej cechy (widmo matki może być uznane za element nadnaturalny albo efekt choroby). Narracja zbliża się do ballad opartych na *quasi*-dramatycznych wypowiedziach postaci (np. *Rybak Zacharyasiewicza*, *Rusałka* Słowackiego oraz jego ballada z *Marii Stuart*, *Lunatyk* a zwłaszcza *Branka Litwina* Odyńca, ale też *Romantyczność* czy *Świtezianka*¹²). O dramaturgicznym wymiarze romantycznej ballady pisze też Kazimierz Cysewski w obu książkach o Mickiewiczu¹³.

Rozważania o związkach libretta *Trubadura* z balladą wymagają jeszcze wstępnego gestu filologicznego, jakim jest zestawienie dzieła Cammarano z jego literackim źródłem, dramatem *El trovador* Antonio Garcii Gutiérreza. Jest to istotne w kontekście morfologii hiszpańskiego dramatu romantycznego, którego związek z liryką jest wyraźniejszy niż chociażby w przypadku ówczesnych dramatów francuskich. Otóż elementem poetyki tego gatunku w Hiszpanii było inkrustowanie prozatorskich partii dialogowych wypowiedziami wierszowanymi utrzymanymi w różnorodnych wzorcach metrycznych. Przykładem takiej konstrukcji jest wejście Azuceny, która – podobnie jak w operze – śpiewa krótką piosenkę o śmierci matki: „AZUCENA (Canta): Bramando está el pueblo indómito / de la hoguera en derredor; / al ver y cerca la víctima / gritos lanza de furor. / Allí viene ; el rostro pálido, / sus miradas de temor, / brillan de la llama trémula / al siniestro resplandor”¹⁴. Piosenka wpisuje się w strukturę metryczną hiszpańskiej romanzy, krótkiego utworu napisanego wierszem ósmiosylabowym, którego dwa wersy powiązane są asonansem, a dwa wolne¹⁵. O ile aria „Stride la vampa” stanowi do pewnego stopnia wierny odpowiednik hiszpańskiego tekstu¹⁶, zupełnie inaczej dzieje się w przypadku dwóch innych omawianych tutaj monologów. Opowiadanie o pojmaniu cyganki oraz narracja o dzieciobójstwie rozpisane zostały przez Gutiérreza na prozatorski dialog. Liryczną formę nadaje im Cammarano samodzielnie. Zestawiana tutaj z balladą epickość, przypisana

¹¹ Opowieść dotyczy zdarzeń od chwili egzekucji starej cyganki, przez porwanie syna hrabiego – Garcii – aż po omyłkowe zabicie własnego dziecka zamiast młodego hrabiego.

¹² I. Opacki, *op. cit.*, s. 49–50.

¹³ K. Cysewski, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987, s. 111; *Idem.*, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994, s. 29.

¹⁴ [Lud staje w kręgu/ wokół stosu, szemrając :/ na jego widok, ofiara/ krzyczy z przerażenia./ Zbliża się; jej blada twarz/ i zagubione spojrzenia/ świecą posępnym blaskiem / strzelającego płomienia]. A. G. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 192.

¹⁵ *Ibidem*, s. 68.

¹⁶ Cammarano rozwija opis do dwóch strof podejmujących te same elementy w zmienionej kolejności. Nadaje to monologowi specyficzny, obsesyjny rytm.

formom zamkniętym, stanowi więc właściwość operowego libretta i nie została zapożyczona z dramatycznego oryginału.

Wobec pytania o funkcjonowanie przekładu Chęcińskiego w polu rodzimej literatury romantycznej, zasadne wydaje się odniesienie libretta *Trubadura* do ewolucji polskiej ballady. Stwierdzimy wówczas, że w oczach polskich odbiorców tematyka zarówno obu monologów, jak i całej opery korespondowała z balladami z lat 1822–1832, tj. sprzed powstania listopadowego. Nie wpisywała się przy tym w kontekst licznych utworów z dominantą ludowości, fantastyki (jej fantastyczność to niejasny nadprzyrodzony element znany z ballad realistycznych), ostentacyjnie przyziemnego realizmu, dydaktyzmu, czy treści ideowo-patriotycznych¹⁷. Nawiązuje raczej do tych ballad, które – wg słów Czesława Zgorzelskiego – poświęcone są eksploracji tajemnic ludzkiej psychiki i tragizmu losu¹⁸.

Widzimy więc, że w czasach bliższych Chęcińskiemu, właściwa *Trubaduru* tematyka nie wywoływała wielu oczywistych skojarzeń z aktualną twórczością literacką. Po przekwitnięciu mody na tragedię biedermeierowską, w kontekście politycznych i filozoficznych zainteresowań twórców tej epoki oraz wobec fali realizmu, psychologiczne i melodramatyczne makabreski oparte na zgłębianiu zagadek losu stanowią raczej *curiosum* sytuujące się na marginesie nurtów „poważnej” literatury. To stwierdzenie uprawdopodobnia posłużenie się cechami ballady z lat 1822–1832 jako swoistym kluczem do stworzenia rodzimej wersji utworu¹⁹.

¹⁷ Cz. Zgorzelski, *Dzieje ballady w Polsce* [w:] I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada...*, s. 120.

¹⁸ [...] ukazują „człowieka uwikłanego w tragiczne sidła losu, w niuniknione konsekwencje zbrodni, człowieka stojącego oko w oko ze śmiercią [...] niepojętość świata i reakcji psychicznych człowieka” (Opacki, Zgorzelski, *Ballada...*, s. 119). Do pierwszych badacz zalicza Maliny Chodźki, *Ukaranie Zaleskiego*, balladę o ojcobójcy z *Marii Stuart* Słowackiego, *Zbrodniarza Odyńca*, do drugich: *Brankę Litwina Odyńca*, *Ukaranie i Śpiewające jezioro Zaleskiego*, *Lunatyka*, „i w pewnej mierze *Wesele Odyńca*”. W ogólnym ujęciu, fabuła *Trubadura* wykazuje najwięcej zbieżności z balladami typu gotyckiego (związanego z oświeceniową dumą grozy), przy równoczesnym ograniczeniu elementów fantastycznych. (O tradycji „czarnego romantyzmu” por.: H. Krukowska, *Czarny romantyzm Goszczyńskiego* [w:] S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok 1994, s. 5–43). Skądinąd, władza przeznaczenia jako balladowy temat pojawia się we wszystkich próbach klasyfikacji gatunku (por. Z. Ciechanowska, [wstęp do:] *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. XI; L. Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*. Wrocław 1974). Można ponadto zauważyć, że czwarty akt wpisywał się – w polskim odbiorze – w serię romantycznych liryków więziennych z czasów po powstaniu (*Z więzienia* Wincentego Pola, *Więzień samotny* Michała Budzyńskiego, *Więzień* Jana Dworzeckiego, *Dumanie więźnia w Karmelitach* Juliana Macieja Gosłara).

¹⁹ To odwołanie do archaicznej konwencji literackiej koresponduje z lekko wstecznym – po kwiecieńskim romantyzm – stylem poetyckim, który w przekładach Chęcińskiego zauważa Alina Borkowska-Rychlewska, *op. cit.*, s. 269–271.

2. OPOWIADANIE DOWÓDCY STRAŻY

Bardziej szczegółowym zagadnieniem gatunkowym, które chciałbym porużyć w odniesieniu do narracji Ferranda, jest relacja ukazanej w librecie sytuacji opowiadania z analogicznymi strukturami w balladach. Aria „Di due figli” stanowi monolog wygłaszany w grupie sług hrabiego di Luna przez najstarszego rangą. Jest to historia sprzed lat. Tekst posiada realistyczne umocowanie, gdyż nocna opowieść ma na celu zmniejszenie niedogodności czuwania, przy równoczesnym utrzymaniu drużyny w gotowości (czemu może służyć jej sensacyjny charakter). Co ciekawe, ukazana w librecie sytuacja uzasadnia spojrzenie na ten fragment jako wewnątrzfikcyjną reprezentację *quasi*-twórczości literackiej: tekstowi Ferranda przypisana jest funkcja ludyczna. Widać to w sposobie, w jaki opowiadający stopniuje napięcie, kreując zawieszenie uwagi po stronie swojej publiczności:

FERRANDO

Nad dziećciem ujrzała z przerażeniem...

CHÓR

Ujrzała...! kogóż to?

FERRANDO

Starej cyganki postać nikczemną [...] ²⁰

FERRANDO

e chi trova d'accanto a quel bambino?

CORO

Chi?... Favella... Chi? Chi mai?

FERRANDO

Abbietta zingara, fosca vegliarda! ²¹

Monolog jawi się więc jako troskliwie rozplanowany występ doświadczonego gawędziarza. Jest makabreską ²², przytaczaną równocześnie na serio i z lekkim dystansem, kunsztownie skonstruowaną, rozpiętą między biegunami autentycznego tragizmu i pastiszu, co polski tłumacz podkreśla wprowadzeniem plastycznych detali: opisu zaschniętej krwi na zwłokach dziecka i określenia ptaka, pod postacią którego duch starej cyganki wraca do zamku jako „pół sowy, pół człowieka” – oba elementy nie mają odpowiedników w oryginale ²³.

Narracja „Di due figli” posiada jeszcze jeden wymiar, objawiający się na tle całości intrygi. Opowiadając mrozącą krew w żyłach historię, stary strażnik tylko

²⁰ *Trubadur*, opera w czterech aktach, Lwów, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta 1904, s. 9. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tego wydania. W dalszej części artykułu, po cytatach podaje numer strony w nawiasie.

²¹ *Il trovatore, drama in quattro(!) parti. Poesia di Salvatore Cammarano*, Milano, Ricordi, s.d. s. 5–6 (dalej numery stron w nawiasie).

²² Tworzącą to, co Czesław Zgorzelski nazywa „atmosferą [...] melodramatycznych dreszczyków”, *Dzieje ballady w Polsce* [w:] I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada...*, s. 84.

²³ W oryginale czytamy: „rinvenne / mal spenta brage nel sito si stesso / ov'arsa un giorno la strega venne... / e d'un bambino... ahimè!... l'ossame / bruciato a mezzo, fumante ancor » ; « Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta! / in upupa o strige talora si muta! / In corvo tal'altra; più spesso in civetta, / sull'alba fuggente al par di saetta! / Apparve a costui d'un gufo in sembianza / nell'alta quiete di tacita stanza!...”. Por.: M. Bajer, *op. cit.*

pozornie mobilizuje słuchających bez wyraźnej potrzeby, a jego wysiłek pokaże swoją celowość w trzecim akcie, w scenie rozpoznania Azuceny. Mimo tego, co określiłem jako fabularną autonomię, narracja z pierwszej sceny jest przecież nieskończona aż ukarania morderczyni. Uzupełniająca ją scena rozpoznania została potraktowana przez polskiego tłumacza z pieczołowitością, która zaznacza się szczególnie w kwestiach starego strażnika:

FERRANDO (nie spuszczać oka z Azuceny)	FERRANDO
Twarz ta sama...	(Il Suo volto!)
HRABIA	CONTE
Czy długo w tamtych stronach przebywałaś?	Di'... traesti lunga etade tra quei monti?
AZUCENA	AZUCENA
Długo?... tak.	Lunga, sì.
[...]	[...]
FERRANDO	FERRANDO
To ona!	(Sì!)
[...]	[...]
Stój niegodna!	Resta, iniqua...
AZUCENA	AZUCENA
Biada mi!	(Ohimè!)
FERRANDO (do Hrabiego)	FERRANDO
Chcesz poznać panie tego co spełnił zbrodnię?	Tu vedi chi l'infame, orribil opra commettea!
HRABIA	CONTE
Dokończ...	Finisci...
FERRANDO (wskazując na Azucenę)	FERRANDO
To ona!	È dessa.
AZUCENA (do Ferranda – cicho)	AZUCENA (piano a Ferrando)
Zamilcz!	Taci!
FERRANDO	FERRANDO
To ona spaliła twego brata!	È dessa che il bambino arse!
HRABIA	CONTE
Prawdaż to?	Ah! perfida!
CHÓR	CORO
Czy być może!	Ella stessa!
AZUCENA (do Hrabiego)	AZUCENA
Nie wierz panie!	Ei mentisce...
HRABIA	CONTE
O nie! nie ujdziesz stąd bezkarnie!	Al tuo destino or non fuggi.
[...]	[...]
AZUCENA	AZUCENA
O Boże!	Oh Dio! oh Dio!...
CHÓR	CORO
Próżny krzyk! [s. 38–39]	Urla pur! [s. 23–24]

Pierwsza z istotnych zmian wprowadzonych przez tłumacza dotyczy wypowiedzi samego strażnika Ferranda. Kwestie, w których rozpoznaje on w myślach Azucenę, uległy subtelny ale znaczącym przekształceniom: fragmentaryczne „Il Suo volto!” [Jej twarz!] zostało zamienione na bardziej czytelne „Twarz ta sama...”. Modyfikacja wprowadza ponadto zawieszenie i niepewność, zbliżając proces rozpoznania do obiegowego doświadczenia: biorąc pod uwagę mechanizmy pamięci, można się spodziewać pewnych wątpliwości czy wahań poprzedzających identyfikację widzianej przed laty kobiety. Wreszcie ostatnia kwestia na stronie, „To ona”, odpowiadając włoskiemu „Si!” znów uściśla sytuację, przynosząc jednoznaczną, kluczową formułę rozpoznania. Kolejna modyfikacja dotyczy sposobu oznajmienia odkrycia przez Ferranda. W oryginale stwierdza on po prostu „Tu vedi chi l’infame, orribil opra commettea!” [Widzisz tę, która popełniła haniebną zbrodnię]. W polskim przekładzie, wierny swojej technice doskonałego gawędziarza, przemyślnie pyta hrabiego: „Chcesz poznać panie tego co spełnił zbrodnię?”. Zdanie odpowiada zawieszeniu narracji z I aktu: „Nad dziecięciami ujrzała z przerażeniem...”. Tym razem na scenie Azucena zostaje wskazana w ten sam sposób, co wcześniej jej matka w opowieści. Wpisuje się to w fabułę opartą na idei dziedziczenia i powtarzania analogicznych ról przez kolejnych reprezentantów rodów.

O ile w wersji włoskiej Hrabia i Chór przyjmują natychmiast wersję Ferranda („Ah, perfida! Ella stessa!” [Ach, podła! To ona!]), w tekście polskim ich wypowiedzi świadczą o zdumieniu i niepewności: „Prawdaż to? Czy być może!”. Na tle reakcji zebranych rozgrywa się swoisty agon Azuceny i Ferranda, próbujących wywołać w słuchaczach przekonanie co do prawdziwości swoich słów. Paradoksalnie przyczynia się to do wzmocnienia *ethos* drugoplanowego bohatera, który ukazany jest tutaj w dramatycznym wysiłku przekonywania. Scena rozpoznania – w której Ferrando musi porwać towarzyszących mu żołnierzy do zemsty na Azucenie – została wyposażona przez tłumacza w analogie względem narracji z początku opery. Trzymając żołnierzy w gotowości, Ferrando (na podobieństwo kapłana Orovesa w *Normie* Belliniego) jest strażnikiem pamięci. W odniesieniu do sceny rozpoznania, jego opowieść z pierwszego aktu ujawnia swoją głęboką celowość.

W kontekście polskiego romantyzmu, ten wymiar balladowej opowieści odnieść można do licznych utworów tego gatunku, ukazujących publiczne zabieranie głosu przez mówców cieszących się szczególnym szacunkiem (Por.: *Pogoń* Pajgerta, *Lunatyk* Odyńca, *Trzy krzyże pod Brykowem* Jana Kazimierza Odyńca, Konstantego Gaszyńskiego *Widzenie carskie*; przywołać też można tytułową postać w wierszu *Lirnik* Teofila Lenartowicza określonym gatunkowo jako baśń²⁴). Równie często sama ballada jawi się jako tekst kluczowy dla zbiorowej tożsa-

²⁴ T. Lenartowicz, *Lirnik. Baśń* [w:] *Poezje. Wybór*, red. J. Nowakowski, Warszawa 1968, s. 108–109.

mości, przekazywany przez świadków ważnych zdarzeń narodowej historii (np. *Sowiński w okopach Woli*, *Trzeci szturm do Stawiszcz*, *Śpiew historyczny* Józefa Bohdana Zaleskiego); również ten trop wydaje się istotny w kontekście zmian, jakim uległ w przekładzie tekst *Trubadura* Cammarano. Na tle ballad ukazujących wybitnych mówców, których słowa kształtują etos całej słuchającej ich społeczności, podkreślić należy fakt, że moralna sylwetka Ferranda ulega uwzniośleniu przez polskiego tłumacza. Widać to – w przywołanym już – pogłębieniu relacji między tym bohaterem a żołnierzami w scenie rozpoznania, oraz dalej, gdy Chęciński przypisuje strażnikowi nieobecną w oryginale troskę o duszę hrabiego di Luna. Widząc przygotowania swojego pana do uprowadzenia przyszłej mniszki, mówi on: „Czyn nazbyt śmiały przedsięwziąłeś panie!”. Polskie zdanie jest zarazem wiernym przekładem włoskiego tekstu, jak i jego subtelną interpretacją. Fraza „Ardita opra, o signore, imprendi”, oznacza dosłownie „śmiały czyn przedsięwierzysz, panie”, jednak w samym oryginale przymiotnik zastosowany jest jako przestroga i nagana, a więc jego tłumaczenie jako „zbyt śmiały” wydaje się, wbrew pozorom, bliskie sensowi tekstu, zarysowanemu przez sytuację. W większej mierze oddala się Chęciński od oryginału, przekładając okrzyk Ferranda „Ah bada!” jako „Na Boga”. Tłumacz umieszcza w ustach bohatera nieobecne wezwanie do uszanowania boskiego porządku, wzmacniając jego swoiście balladowy portret jako mądrego starca, stojącego na straży norm i patronującego poczynaniom młodych.

3. OPOWIADANIE CYGANKI

Narracja Azuceny z II aktu stawia kolejny problem techniczny, jakim jest sprawa dramaturgicznej insercji dłuższej wypowiedzi o charakterze liryczno-epickim.

Podobnie jak opowiadanie strażnika, monolog „Condotta ell’era in ceppi” odnosi się do wydarzeń sprzed akcji opery. Nawiązuje do tej samej historii, pozwalając poznać ją z perspektywy osób stojących po przeciwnej stronie śmiertelnego sporu. Opowieść poprzedzona jest jednak inną istotną wypowiedzią w tym samym akcie, arią „Stride la vampa”, podejmującą jeden z wątków późniejszej narracji – szczegółowy opis egzekucji starej cyganki. „Mesta e la tua canzon” [Twoja piosenka jest smutna], komentuje ją chór, z kolei trubadur, uchodzący za Manrika syna Azuceny, kwituje²⁵: „Arcana parola ognor” [Zawsze tajemnicze słowa]. Te dwie uwagi dowodzą konsternacji, jaką wywołują u odbiorców zasłyszane właśnie słowa. Określenia „arcana parola” wskazuje na ich niejasność, nazwanie monologu „piosenką” pokazuje trudność w ocenie związku wypowiedzi z rzeczywistością. Ta ostatnia wątpliwość jest zresztą szybko podjęta przez Azucenę, której najwyraźniej zależy na oddaleniu podejrzeń o fikcyjnym cha-

²⁵ Chociaż, co okaże się w finale, w rzeczywistości jest porwanym przed laty Garcia.

rakterze wypowiedzi: „Del pari mesta / che la storia funesta / da cui tragge argo-mento!” [Tak samo smutna/ jak posępna historia / którą opowiada]. Analogiczny problem powstaje po zakończeniu narracji „Condotta ell’era in ceppi”. Wysłuchawszy sprawozdania z popełnionego przez Azucenę dzieciobójstwa, trubadur wyciąga z niej logiczne wnioski, pytając: „Non son tuo figlio? E chi son io? chi dunque?” [Nie jestem twoim synem? A kim jestem? kimże więc?]. Tym razem odpowiedź cyganki jest odwrotnością tej, której udzieliła wcześniej chórowi: „Tu sei mio figlio! [...] / Che vuoi! Quando al pensier s’affaccia il truce caso, lo spirto intenebrato pone stolte parole sul mio labbro...” [Jesteś moim synem! [...]/ Cóż! Kiedy myśl wystawia sobie to okrutne zdarzenie, obłąkany umysł wiedzie nierozsądne słowa w moje usta], stwierdza Azucena, przekreślając poprzednie słowa²⁶. Wypowiedzi otaczające „Stride la vampa” i „Condotta ell’era in ceppi” kładą więc nacisk na luki w wiedzy bohaterów o sobie samych i o rzeczywistości w jakiej funkcjonują. Raz uwiarygadniają, innym razem rzucają cień podejrzeń na prawdziwość wypowiedzianych słów. Zamiast rozwiązywać problemy, tworzą nowe, budując niespójne obiegi informacji.

Podobna relacja opowieści wplecionej w tkankę sztuki teatralnej z jej bezpośrednim otoczeniem odzwierciedla pod pewnymi względami sposoby dramaturgicznego umocowania ballady. Przykładu tego typu zjawiska dostarcza Juliusz Słowacki w V akcie *Marii Stuart*, za sprawą tzw. *Ballady o Edwardzie ojcobójcy*. Jest to piosenka śpiewana przez pazię, w obecności królowej Marii. Tekst ballady – kończącej się wzmianką o przekleństwie – może zostać odczytany jako aluzja do ukazanej w dramacie sytuacji i właśnie tak odbiera go Maria, o czym świadczy następujący zaraz dialog:

MARIA

obudzona nagle z zamyślenia

Przekleństwo? co? przekleństwo mnie, zem namówiła

Na zabicie – coś wyrzekł? ojca! męża! króla!

Paziu, czyś do mnie mówił? twoich przekleństw siła

Zabije mnie!

PAŹ

Ballada smutna mnie rozczyła,

A ciebie przeraziła?... Dziś cierpi królowa.

²⁶ W oryginale Azucena podaje inne uzasadnienie: „Te he dicho que había quemado a mi hijo...? No... he querido burlarme de tu ambición... tú eres mi hijo ; el del conde, sí, el del conde era el que abrasaban las llamas... ¿no quieres tú que yo sea tu madre ?” [Powiedziała ci, że spaliłam własnego syna? Nie... Chciałam zakpić z twojej ambicji... jesteś moim synem; to syna hrabiego, tak, syna hrabiego pożarty płomienie... Nie chcesz, bym była twoją matką?]. A. G. Gutiérrez, *op. cit.*, s. 202. Posługując się wyrazistą opozycją formy zamkniętej i recytatywu, operowe wzięcie w nawias narracji jest mocniejsze niż w dramacie, który zarówno w opowiadaniu, jak i w jego komentarzu posługuje się prozą.

MARIA

Paziu mój! kto ci w usta włożył takie słowa?
 Ty mnie przeklinasz! kto cię nauczył przeklinać?
 Jam dotąd przed tym paziem czarny zamiar kryła,
 Nie śmiałam go przerazić, nie śmiałam wspominać.
 Przekleństwo! tak, przekleństwo mnie, żem namówiła
 Na zabicie – to Botwel mówi do mnie, Boże!
 To Botwel mówi!

PAŻ

Pojąć nie mogę przyczyny,
 Czym ją mogłem obrazić?

MARIA

On pojąć nie może?
 A właśnie mię przeklinał? wyrzucał mi winy.
 Dziecko, jeszcze tak młode, a tak się ukrywa²⁷.

Relacja między balladą a dramatyczną akcją nie jest oczywista – jej natura domaga się dopiero ustalenia. To proces tym trudniejszy, że dwie wysunięte interpretacje pozostają w relacji konfliktu: królowa zacieśnia związek poetyckich słów z własną sytuacją, podczas gdy Paż wydaje się nieświadomy jakiegokolwiek korelacji między tymi płaszczyznami.

Ta forma niejasności występuje niekiedy w obrębie samych ballad, w których akt opowiadania albo wyjaśniania jakichś zjawisk został stematyzowany jako element fikcji. Dzieje się tak np. w balladzie *Trzy krzyże pod Brykowem*, Jana Kazimierza Odyńca, kończącej się w następujący sposób: „I cóż ma znaczyć ten piesek biały? / Powiedz mi, niechaj się dowiem”. – / „Pytaj mnie, pytaj nawet dzień cały, / Ja ci nic więcej nie powiem”²⁸. (Jan Kazimierz Odyniec, *Trzy krzyże pod Brykowem. Ballada*, 1826). Narrator odmawia przedłużenia zainicjowanego opowiadaniem łańcucha znaczeń, każąc rozpuścić się narracji w przestrzeni poetyckich przemilczeń. Pod pewnymi względami podobna niekonsekwencja w podejściu do własnego przekazu cechuje Lirnika z przywołanej wyżej baśni Lenartowicza, który – wywoławszy swoją wieszczą mową niepokój w słuchaczach – daje im niespodziewany sygnał do zabawy („Tu widząc lirnik, że ludzie płaczą, / Począł swą lirę kręcić prostaczą, / A tak wesoło, a tak radośnie, / Że aż z uciechy serce im rośnie”). We wszystkich przypadkach mamy do czynienia z mówieniem „nie wprost”, z wypowiedziami używającymi symboli, które muszą dopiero stać się przedmiotem interpretacji.

W tym miejscu, warto przyrzeć się bliżej sposobowi w jaki ta interpretacja przebiega w tekście *Il trovatore* Cammarano i jego polskim przekładzie. Bezpośrednio po narracji „Condotta ell’era in ceppi” czytamy tam:

²⁷ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 3: *Dramaty*, red. E. Sawrymowicz, Wrocław 1979, s. 75–76.

²⁸ *Ballada polska*, red. Cz. Zgorzelski, I. Opacki, Wrocław 1962, s. 164.

MANRICO

Jam tobie obcy... któż więc jestem?
odpowiedz?

AZUCENA

Tyś moim synem.

MANRICO

Nie! nie!... mówiłaś...

AZUCENA (*zakłopotana*)

Być może w boleści... Gdy przypominam
sobie to wydarzenie, mój umysł obłąkany
kładzie w usta dziwne wyrazy... matką
najbardziej czyż nie jestem tobie?

MANRICO

Zaprzeczyć trudno. [s. 22–23]

MANRICO

Non son tuo figlio!...

E chi son io? chi dunque?

AZUCENA (*interrompendo*)

Tu sei mio figlio!

MANRICO

Eppur dicesti...

AZUCENA

Ah forse?... Che vuoi! Quando al pensier s'
affaccia il truce caso, lo spirito intenebrato
pone stolte parole sul mio labbro... Madre,
tenera madre non m'avesti ognora?

MANRICO

Potrei negarlo? [s. 14–15]

Wydaje mi się, że właśnie ten dialog, w połączeniu ze strukturą monologu „Condotta...”, pozwala mówić o swojskiej balladowym charakterze opowiadania Azuceny, którego osadzenie w całości formy tekstu odbiega wyraźnie od sposobu funkcjonowania klasycznej narracji dramatycznej.

Cechą tej ostatniej jest dominacja retorycznego *docere* i udział w sztywno wytyczonym logicznym obiegu informacji. Teoretycy oraz dramaturgowie milcząco zakładają, że poznając minione fakty, postać wyciągnie z niej jedynie słuszne wnioski. Z tego powodu autorzy poetyk przestrzegają przed powtórzeniami i ewidentnie nieprawdopodobnymi sprawozdaniami wygłaszanymi tylko dla publiczności, wobec kogoś, kto – zgodnie z logiką intrygi – nie może nie wiedzieć o przytaczanych wydarzeniach²⁹. Inaczej jest w przypadku dramatycznej insercji ballady, której związek z akcją dramatu jest – jak pokazał przykład *Marii Stuart* – przedmiotem negocjującej interpretacji.

Podważając analizę swojego opowiadania w świetle logicznych kategorii, Azucena sprowadza to, co mogło być klasycystyczną narracją, do czegoś, co zbliża się do romantycznej ballady wrzuconej w ciało dramatu. O ile klasycystyczna narracja jest bytem dramatyczno-epickim, gdyż staje się do pewnego przynajmniej stopnia przezroczystym dyskursem o wydarzeniach, o tyle ballada zachowuje charakter liryczny: jest silnie zatopiona w subiektywności mówiącego. Unieważniając *docere* swojej mowy, wymazując opowiedziane zdarzenia, zrywając związek tego, co powiedziała z aktualną rzeczywistością, Azucena redukuje epicką formułę świata do rangi lirycznej formuły świata wewnętrznego

²⁹ O konieczności racjonalnego uzasadnienia narracji przypomina wielokrotnie w *Praktyce teatru* ks. d'Aubignac: „Si bien que le personnage qui doit parler viendra sur le theatre ; parce qu' il cherche quelqu' un, ou pour se trouver à quelque assignation. La narration des choses passées se fera ; parce qu' elle servira pour prendre conseil sur les presentes... (d'Aubignac, *op. cit.*, s. 39–40).

(jak np. w wierszu *Nawiedzona* Felicjana Łobeskiego z cyklu *Gawędy i obrazki ludowe*³⁰).

Podobna nieprzejrzystość relacji podmiotu mowy do przytaczanych zdarzeń zbliża się do problematyki, którą odnosi do ballady Jean-Louis Backès w książce o formach epickich w poezji romantycznej. To co nazywa on „teatrem ballady” umyka, jego zdaniem, wszelkiej formie realizmu: „umyka jej tym bardziej, że posiada swój – dość nierealistyczny – sposób odróżniania postaci. Nie ma już mowy o wyobrażaniu sobie relacji odpowiedniości między aktorem a jego rolą. Identyfikacja jest prowizoryczna i [...] bardziej przedstawiana niż przeżywana”³¹. Pozwala to mówić francuskiemu historykowi o recytującym balladę jako o kimś „nawiedzonym przez figury”. Chociaż Backès nie opisuje ballad umieszczonych w sztuce teatralnej, wnioski jego analizy można przenieść na ten grunt. Jeśli ballada jest „sama w sobie dramatem”³², jej osadzenie w utworze scenicznym owocuje swoistą formą teatru w teatrze. Recytując balladę, realistyczna postać dramatyczna konstruuje sobie nową personę, pozwalającą, z jednej strony, na powiedzenie w zamaskowany sposób tego, czego nie można powiedzieć wprost, a z drugiej, na zanegowanie tego, co powiedziało się zbyt dosadnie. Tę piętrową teatralizację widać wyraźnie w zakończeniu cytowanego już dialogu z *Marii Stuart* Słowackiego, w którym królowa stwierdza o Paziu: „Dziecko, jeszcze tak młode, a tak się ukrywa”. Miejszem paradoksalnego objawienia się „skrytości” Pazia była właśnie ballada. Opisana konfuzja odnosi się, pod pewnymi względami, do niejasnej sytuacji opowiadania w II akcie *Trubadura*. Jak postaram się to wykazać, ten fakt nie umyka uwagi Chęcińskiego.

Praca tłumacza nad tym fragmentem zmierza w dwóch kierunkach. Po pierwsze, dostrzec można jego troskę o prawdopodobieństwo opowieści. Niektóre z wprowadzonych do polskiej wersji elementów uzasadniają pomyłkę prowadzącą do dzieciobójstwa. Odbiegając od tekstu włoskiego, Chęciński wprowadza wzmianki o zaburzonej percepcji: „A wtem, przed błędnym wzrokiem / Jakby zasłona spadła: / Tłumem nieprzeliczonym / Piekielne mkną widziadła”. Odpowiada to włoskiemu „Quand’ecco agl’egri spirti./ come in un sogno, apparve/ la vision ferale di spaventose larve!...” [Gdy nagle, choremu umysłowu,/ jak we śnie,/ ukazuje się straszny widok przerażających upiorów], gdzie nieobecna jest uwaga o zasłonie i tłumie zjaw, wypełniających pole widzenia. Nieco niżej, sformułowanie „La mano convulsa stendo” [wyciągam drżącą dłoń] oddane zostało jako „Ślepo sięga/ dłoń konwulsyjnie drżąca”, gdzie przysłówek jest dodatkiem tłumacza. Kolejnym i komplementarnym ruchem tłumacza jest podkreślenie dwuznaczności sformułowań za pomocą których Azucena oddała obawy wyrażone przez swojego słuchacza (pytanie „non son tuo figlio?” [nie jestem twoim

³⁰ *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, red. P. Hertz, t. II, Warszawa 1961, s. 771–772.

³¹ J. L. Backès, *op. cit.*, s. 144.

³² *Ibidem*, s. 142.

synem?). Zdanie „Madre, tenera madre/ non m’avesti ognora” [Czyż nie miałaś we mnie zawsze matki, czulej matki?] zostało oddane (co nieczęste w przekładzie) za pomocą analogicznej struktury składniowej: „matką najtkliwszą czyż nie jestem tobie?”. Chęciński idzie jednak dalej w tym kierunku, modyfikując tekst poświęcony przedstawionym przez Azucenę dowodom macierzyńskiej troski:

AZUCENA

Któż to ocalił cię od śmierci? Wśród nocy, na zbroczone krwią Pelilli pola, gdzie głośzono żeś poległ, pochować twoje zwłoki kto spieszył? Kto gasnące życie wskrzesił w sercu twem? czyliż w takiej opiece nie czujesz matki? [s. 23]

AZUCENA

A me, se vivi ancora, nol dêi? Notturna, nei pugnati campi di Pelilla, ove spento fama ti disse, a darti sepoltura non mossi? La fuggente aura vital non iscovrì, nel seno non t’arrestò materno affetto?... E quante cure non spesi a risanar le tante ferite! ... [s. 14–15]

Ostatnie zdanie odpowiada dużo bardziej jednoznacznie „Nel seno non l’arresto materno affeto?” [Czy nie zatrzymała cię na piersi matczyzna miłość?]. Chęciński przesuwając macierzyńską miłość Azuceny z przestrzeni subiektywnego komentarza w przestrzeń znaków. Staje się ona referentem, do którego odsyłać mogą (choć nie muszą) praktyczne *signifiants*.

Praca nad podkreśleniem prawdopodobieństwa narracji o dzieciobójstwie przy równoczesnym, zgodnym z duchem oryginału, zanegowaniu jej logicznych konsekwencji, w późniejszym dialogu wpisuje się w fabułę opartą na niedopowiedzeniach i tajemnicy. Zarazem potęguje balladową nieoczywistość dramatycznego osadzenia tekstu. W polskim tekście wzmocniona zostaje niepewność co do związków opowiadania z rzeczywistością. Zbliżyły się do balladowej alternatywy spod znaku „czy to pies? czy to bies?”.

KONKLUZJE

Analiza *Trubadura* Chęcińskiego egzemplifikuje chyba szerszy problem dotyczący problematyki przekładu literackiego. Pokazuje mianowicie jeden z możliwych sposobów, w jaki pośredniczą w nim formy i gatunki utrwalone w polu literatury przyjmującej. Dzieje się tak w przypadku polskiej ballady romantycznej, wnoszącej do przekładu libretta operowego swój ton, zestaw chwytów retorycznych, sytuację dyskursywną (podkreślenie niespójnej relacji między treścią narracji a dramatycznym kontekstem), ale też elementy świata przedstawionego (nawiązania do balladowej niedookreślonej fantastyki), czy nawet pewną ideologię (kreacja Ferranda jako mądrego starca stojącego na straży pamięci i tożsamości grupy). Wszystko to prowadzi do przekształcenia oryginału, przy jednoczesnym nasyceniu go nowymi, ważnymi dla kręgu literatury przyjmującej, sensami.

Odczytanie przekładu Chęcińskiego w świetle związków z gatunkiem ballady pozwala w dalszej perspektywie na podjęcie kwestii literackiego stylu utworu, zarówno w jego wersji oryginalnej, jak w tłumaczeniu. Zagadnienie to stanowi

bowiem swego rodzaju problem: jak zaznaczyłem już we wstępie, libretto Cammarano – pełne makabrycznych szczegółów, typowych melodramatycznych zwrotów i silnych środków dramaturgicznych – bywa zwykle surowo oceniane przez krytyków opery. Wydaje się, że zestawienie z balladą romantyczną pozwala uchwycić jeden ze sposobów w jaki zaproponowana przez librecistę mieszanina rozmaitych literackich i teatralnych efektów postrzegana była w okresie bliskim powstaniu dzieła. Odczytanie tej melodramatycznej historii kluczem ballady – cechującej się uproszczoną psychologią i skłonnością do czytelnych, wyrazistych sytuacji i konfliktów – wydaje się naturalnym gestem interpretacyjnym. Warto zaznaczyć, że w czasach Chęcińskiego podobna strategia nie tylko nie maskowała zjawiska, które określiłem jako problematyczność libretta, ale wręcz wydobywała je na plan pierwszy. Działo się tak dlatego, że u progu lat 60. XIX w., zarówno stylistyka jak i tematyka ballady przedlistopadowej jawiły się jako anachroniczne, stąd też odkurzenie ich pozostawiało w analizowanym tekście pewien posmak pastiszu. Dowodzi tego chociażby fakt, że analogiczna do tej, otwierającej *Trubadura* sytuacja znajdzie swoje miejsce w innym, oryginalnym librecie Chęcińskiego. Równocześnie ulegnie tam przestrojeniu z rejestru poważnego na komediowy: chodzi o opowieść Cześnikowej o strasznym dworze³³.

Zaletą zestawienia *Trubadura* z balladą jest chyba jednak przede wszystkim osadzenie omawianego libretta w pewnej literackiej tradycji o niekwestionowanej szlachetnym rodowodzie. O ile twórcy melodramatów nie cieszą się wielkim szacunkiem wśród historyków literatury i publiczności, współczesność zachowała pamięć o balladach Goethego, Schillera czy Mickiewicza. Pozwala to – mam nadzieję – docenić złożoność konstrukcji libretta, oczyszczając je (przynajmniej częściowo) z odium akademickich przesądów łączących literacką jakość z rozmyciem fabularnym i reprezentacjami możliwie bliskimi codzienności³⁴. Podobne, protekcyjne ujęcie nie pozwala dostrzec serii prawdziwych i frapujących zagadek, w które obfituje tekst Cammarano: w jakim celu matka Azuceny udała się do zamku, co zaszło między nią a dzieckiem podczas snu piastunki? Czy tajemnicza więź łącząca cygańską rodzinę z młodym Garcia nie nawiązała się już w scenie nocnych odwiedzin? Jaka jest relacja Azuceny i Leonory, bohaterki, które po równi dzielą między sobą wpływ na trubadura, ale które nigdy nie zamieniają ze sobą nawet słowa? Dlaczego w chwili pojmania Azucena wypowiada imię Manrica: czy dąży do skazania trubadura na śmierć, aby dopełnić zemsty,

³³ Zauważmy mimochodem, że fragment ze *Strasznego dworu*, łączący upadek domu z boską kłutwą, wykazuje wyraźne podobieństwo z *Mogilą na rozdrożu* Fredry, zaczynającą się opisem zrujnowanego zamku zmarłego zdrajcy ojczyzny.

³⁴ W myśl tych poglądów, ciekawsza od *Trubadura* jest *Traviata*, gdyż nastawiona jest w większym stopniu na analizę psychologiczną niż na efekt dramatyczny; zarazem, jeszcze ciekawszy od *Traviaty* jest np. *Eugeniusz Oniegin*, którego kontur dramaturgiczny ulega silniejszej korozji, co ma – w imię wulgaty teorii odbioru – w wyższym stopniu apelować do wyobraźni kulturalnego odbiorcy itd.

którą dłużna jest matce, czy – przeciwnie – jej własna *quasi*-matczyna miłość stała się bezwarunkowa? Proste charakterystyki i czytelne sytuacje składają się tu na dość zagadkową całość. Tym samym libretto wpisuje się w subtelności psychologiczne innych arcydzieł dziewiętnastowiecznej opery, nie w rejestrze realistyczno-psychologicznym (jak *Traviata* czy *Eugeniusz Oniegin*), ani nawet melodramatyczno-symbolicznym (jak *Rigoletto*, *Don Carlos*, czy dramaty muzyczne Wagnera), ale właśnie w nie mniej szlachetnym – z racji swych literackich antecedencji – rejestrze balladowej makabreski.

Wspomniane osadzenie *Trubadura* w wysokiej tradycji literackiej powinno też, w ostatecznym rozrachunku, odmienić spojrzenie na scenę wielkiego monologu Azuceny z II aktu. Również i na ten tekst spogląda się często protekcyjnie, widząc w nim swoiście płaski przykład teatralnego dyskursu: proste wyznaczenie, interesujące wyłącznie ze względu na kontekst sensacyjnej fabuły. Podobne ujęcie jest redukcyjne, a literackich wymiarów monologów „Stride la vampa” i „Condotta” nie sposób zamknąć w konwencji naturalistycznej ekspresji. Oznacza to bowiem całkowite zignorowanie wszystkiego, co istotne z punktu widzenia teatralno-dyskursywnej konstrukcji tych tekstów, jak choćby użytek klasycznej retorycznej hipotypozy³⁵, czy opisywane w tym artykule pokrewieństwa gatunkowe. Ten zbieg konwencji i współzależności składa się na skomplikowany ekran między fikcyjną psychologią postaci a służącą wyrażeniu jej tajemnic literacką formą. Wszystko to czyni z odczytywanych zwykle powierzchownie monologów byty estetyczne o wysokim poziomie złożoności, bliższe chyba – choć w innej konwencji i w sieci innych literackich paranteli – relacji Teramena z *Fedry Racine’a*, niż płaskiemu naturalizmowi.

Michał Bajer

EVOCATIONS OF THE BALLAD IN TRANSLATIONS OF LIBRETTI
OF ROMANTIC OPERAS: NARRATIVE PARTS OF SALVATORE CAMMARANO'S
IL TROVATORE AND JAN CHĘCIŃSKI'S *TRUBADUR*

Summary

This description and analysis of Jan Chęciński's *Trubadur* (an adaptation of Cammarano's *Il trovatore*) focuses on the way in which the translation relies on the poetics of the Polish romantic ballad. As this genre with its conventions, themes and ideology achieved a broad respectability in the early 19th century the translator did not hesitate to use its resources to present the melodramatic plot and highlight the manner in which it had been embellished by the original librettist. The libretto of *Trubadur* weaves together two main storylines, which are analyzed in detail in the article. It is also argued that Chęciński's translation with its manifold evocations of the ballads from 1822–1832 deliberately hovers between high seriousness and pastiche. Once its narrative complexities are noted and appreciated, *Trubadur* (no less than the Italian original) can be cleared from the frequent accusations of artlessness or even clumsiness.

³⁵ M. Bajer, *op. cit.*