

Ze świata opery.

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

Poznań 2016

Małgorzata Sokalska

ZE ŚWIATA OPERY

Alina Borkowska-Rychlewska, Elżbieta Nowicka, *OPERY VERDIEGO W POLSKICH XIX-WIECZNYCH PRZEKŁADACH*. (Recenzenci: Iwona Puchalska, Anna Wypych-Gawrońska). Poznań 2016. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, ss. 590.

Wrażenie eleganckiej starodawności tomu, który przed dwoma laty wzbogacił zasoby polskich studiów operologicznych, wynika nie tylko ze staranności i wysmakowania tej edycji: wydrukowanej na lekko kremowym papierze, z żywą paginą oddzieloną od tekstu stylizowanym ornamentem oraz z doskonałym pod względem technicznym przedrukiem oryginalnych XIX-wiecznych wydań librett, dającym czytelnikowi poczucie obcowania z zacnymi zabytkami bibliotecznymi (jak głosi zakończenie *Wprowadzenia*, wybór formy reprodukcji został dokonany z uwagi na „świadomość niekwestionowanych zalet kontaktu współczesnego odbiorcy z oryginalnymi dokumentami kultury przeszłych epok” (s. 28)). Nie jest to również wyłącznie zasługa objętości tomu – niebagatelnej w swoich fizycznych wymiarach, bo liczącego niemal 600 stron. Nie idzie tu też o staromodną okładkę, z owalną, w tonacji sepii reprodukcją sceny z *Aidy*, choć na równi z wymienionymi już dotąd cechami edycji i tę uznać można za dodatkowy atut, zwiększający i tak niemałą przyjemność płynącą z lektury. Przede wszystkim jednak odczucie niedzisiejszego klimatu książki wynika z jej zawartości. Jest to wszak reprint wybranych sześciu librett oper Giuseppe Verdiego, które w polskich tłumaczeniach rozbrzmiewały na scenie warszawskiego teatru operowego w latach 1853–1893, zdobywając serca i umysły ówczesnej publiczności. Nie tylko owe libretta, dzięki wykonanej digitalizacji – być może – mające szansę trafić kiedyś do szerszych grup odbiorców, stanowią o wartości tomu. Właściwie nawet można zaryzykować stwierdzenie, że są one wyłącznie pretekstem do tego, by wokół nich rozbudować komentarz, któremu poświęcone zostaną niniejsze uwagi.

O jakość naukową owego komentarza zadbały autorki opracowania: Alina Borkowska-Rychlewska i Elżbieta Nowicka. Obie od lat prowadzą intensywne działania popularyzujące badania nad operą, mają w swoim dorobku publikacje indywidualne¹ oraz realizację szeroko zakrojonego projektu dotyczącego libretta operowego. Niezwykle wartościową częścią owego projektu jest właśnie omawiany tu tom. Pozostałe pozycje cyklu librettologicznego zogniskowane były wokół problemów związanych z konkretnymi propozycjami metodologicznymi (np. z kwestią translacji, ważną *nb.* również w recenzowanej książce) czy z określony-

¹ A. Borkowska-Rychlewska: *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*. Kraków 2006; *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*. Poznań 2013. – E. Nowicka: *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*. Poznań 2003; *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*. Poznań 2012. – E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, *Oblicza wieku dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery*. Poznań 2017.

mi kregami kulturowymi (studia nad operą środkowo- i wschodnioeuropejską²). Tom *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach* odróżnia od wspomnianych prac³ nie tylko fakt, iż tym razem w centrum uwagi znalazły się wyłącznie libretta oper jednego kompozytora oraz ściśle ograniczony wycinek czasowy jego polskiej recepcji, ale także to, że w przeciwieństwie do polifonii i polimetodyczności, charakterystycznych dla monografii zbiorowych, w recenzowanej książce panują ład i precyzja, właściwe dla drobiazgowo przemyślanej kompozycji, zrealizowanej przez ograniczony zespół autorski.

Wspomniana kompozycja znacznie ułatwia poruszanie się po bogatym materiale wypełniającym ten tom. Autorki zdecydowały się na układ, w którym każde z librett zostało omówione z osobna. Otrzymujemy zatem sześć mikromonografii poświęconych najsłynniejszym bodaj Verdiowskim tytułom (są to kolejno: *Rigoletto*, *Traviata*, *Bal maskowy*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otello*). Pewne ogólniejsze uwagi dotyczące problematyki badania oper znalazły się w ujętej formie we *Wprowadzeniu*. W tej rozprawie – gdyż tak należałoby nazwać ów tekst, swoimi walorami i horyzontami naukowymi znacznie wykraczający poza wstępne nakreślenie syntetycznego tła – autorki deklarują, że wybór właśnie Verdiego oraz wymienionych sześciu jego dzieł dyktowany był wartościami artystycznymi i europejską popularnością oraz żywością krytyki, z jaką się one spotkały (s. 7). Jednak pierwszą sprawą poruszoną we *Wprowadzeniu* – i kto wie, czy nie najważniejszą – jest kwestia organizacji życia teatralnego w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku i wpływu, jaki wywarła na nie ówczesna specyfika społeczno-polityczna. Ten motyw stanowi kłamrę tematyczną we *Wprowadzeniu*, ponieważ autorki powrócą do niego jeszcze na końcu – podsumowując to, jak żywo na sceniczną egzystencję oper Verdiego oddziaływały opisane czynniki. Były to okoliczności tyleż skomplikowane, co fascynujące (zrekonstruowane zresztą uprzednio przez Annę Wypych-Gawrońską w pracy, na którą autorki się powołują⁴), związane, po pierwsze, z zależnością od władz zaborczych i od wynikających stąd perturbacji natury politycznej, po drugie, z problemami kadrowymi – stanem zatrudnienia, brakiem odpowiednio wyszkolonych polskich śpiewaków, po trzecie wreszcie, z ekspansją pierwiastka obcego, a zatem obecnością i popularnością włoskich solistów, wykonujących dzieła Verdiego w oryginale.

Z punktu widzenia badań nad teatrem polskim sam pomysł zogniskowania uwagi na jednym kompozytorze i jego recepcji wydaje się już wystarczająco nośny dla uzasadnienia podjętego tematu. Autorki jednak zajmują się jeszcze innym kręgiem zagadnień, z jakimi wiąże się wybrana przez nie perspektywa. Otóż Verdi rysuje się we *Wprowadzeniu* jako kompozytor oper o zapleczu literackim, a to pozwala poprzez badania jego twórczości sięgnąć do interesujących refleksji na temat ówczesnego funkcjonowania literatury w bardzo specyficznej, a zarazem tak charakterystycznej dla epoki metodzie odbioru – za pośrednictwem operowego lustra, w którym przegląda się dzieło literackie, a wraz z nim idee, gusty, potrzeby i zamięłowania czytelników. Autorki podkreślają, że Verdi jest tu jedynie poręcznym przykładem zjawiska mającego o wiele szerszy zasięg: „Chodzi [...] o pewną generalną właściwość kultury [XIX-wiecznej], w obrębie której właśnie literatura dostarczała stanowiącego o jej kształcie zbioru idei, wyobrażeń i pojęć, do których odnosiła się również opera” (s. 10). Szki-

² *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*. Red. K. Lisiecka, B. Judkowiak. Poznań 2014. – *Libretto i przekład*. Red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska. Poznań 2015.

³ Serię librettologiczną dopełniają: „*Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...*” *Studia i szkice o libretcie* (Red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska. Poznań 2013) oraz *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku* (Red. A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka. Poznań 2015).

⁴ A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880*. Częstochowa 2005. Zob. też tej autorki: *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*. Częstochowa 2011.

ce poświęcone konkretnym operom, zaprezentowane dalej w recenzowanym tomie, tylko po części realizują zapowiedź daną w cytowanym fragmencie wstępu; komentarz odnoszący się do warstwy literackiej został w nich w nieunikniony sposób ograniczony. Niemniej jest to istotna konstatacja, potwierdzająca ważność kontekstu operowego w badaniu szerszych niż tylko teatralnych zjawisk kultury XIX wieku. Podobną funkcję pełni inna uwaga z *Wprowadzenia*, dotycząca odejścia od eksploatacji w librecie operowym fabuł mitologicznych na rzecz inspiracji literackich (s. 10–11). Spostrzeżenie to – nienowe, a przecież nie dość jeszcze w pracach i świadomości badaczy epoki wyeksponowane – dla pewnych rozpoznai związanych ze studiami nad kulturą XIX-wieczną ma znaczenie fundamentalne, spleta przy tym jeszcze mocniej refleksję operologiczną z literaturoznawstwem.

Jedną z kwestii uzasadniających wybór Verdiego i sześciu librett jego oper zaprezentowanych w tomie jest ujawnione przez autorki podobieństwo tematyki, idei i problemu, leżących u podłoża wszystkich tych tekstów. W ich głębokiej strukturze wyraża się zainteresowanie dla konfliktu między racją władzy a racją poddaństwa, między rządzącym a rządzonymi – który to wątek przebiega równoległe do historii miłosnej lub się z nią przecina. W operze ten splot tematyki władzy i miłości należy do najbardziej tradycyjnych, pojawia się od czasów wczesnobarokowej *Koronacji Poppei*. Nowicka i Borkowska-Rychlewska zwracają uwagę na to, że około roku 1830 w operze zachodzi zmiana sposobu traktowania wielokrotnie już opracowywanych w librettach zagadnień i motywów. Znaczna część z nich ulega ostatecznej dekonstrukcji i przestaje odgrywać istotną rolę wśród operowych fabuł, inne dostosowane zostają do nowej epoki, np. poprzez ich przetransponowanie w aktualne przestrzenie społeczne oraz obdarzenie bohaterów nowocześniejszą mentalnością. Wydaje się, że tę różnicę między dawnym a nowym podejściem do tematu konfliktu władzy i miłości zobrazowałoby lepiej poszerzenie wątku bodaj o kilka przykładów starszych oper, z typowym dla nich arystokratyzmem i koturnowym heroizmem, jak choćby w różnych wersjach *Armidy*. Na ich tle ukazałaby się w bardziej zdecydowany sposób odmienność librett oper Verdiego, zwłaszcza tak charakterystyczne dla XIX stulecia wchodzenie tragedii w mariaż z melodramatem.

Zmarginalizowanie we *Wprowadzeniu* znaczenia wątku treściowego librett oper Verdiowskich jest w pełni uzasadnione, skoro każde z nich omówione zostanie jeszcze osobno w dalszych partiach książki, niemniej zauważyć trzeba, że owa uwypuklona na początku wspólnota tematyczna wybranych librett nie została jakoś szczególnie mocno wykorzystana w późniejszych refleksjach poświęconych pojedynczo traktowanym operom. Być może dlatego, że już na wstępie uwaga auterek skupiła się na innej kwestii, mianowicie na recepcji muzyki Verdiego w Polsce w kontekście prowadzonej niemal od początku wieku XIX dyskusji o idiomie muzyki niemieckiej i włoskiej. We *Wprowadzeniu* przypomina się o dawnych, pochodzących jeszcze z lat trzydziestych XIX wieku wypowiedziach Karola Kurpińskiego (s. 25), wskazując na fakt, że był to moment kluczowy dla wykrystalizowania się koncepcji polskiej opery narodowej, która, za sprawą Stanisława Moniuszki, ostatecznie uformowała się w oparciu raczej o wzorce włoskie niż niemieckie. Powstanie zjawiska takiego jak opera narodowa zmieniło zresztą w ogóle postrzeganie kwestii narodowych w muzyce oraz sposób ich dyskusowania i poddawania ocenie.

Jak piszą autorki, o opiniach na temat oper Verdiego w dużej mierze decydowało „zakorzenione w estetyce i filozofii romantycznej przekonanie o naturalnej narodowości muzyki poszczególnych twórców” (s. 17). Muzyka Verdiego okazywała się trudna do bezwarunkowego zaakceptowania przez ówczesnych krytyków, dla których zwłaszcza późniejsze dzieła mistrza zbyt daleko odbiegały od tego, co skłonni byliby oni definiować jako styl opery włoskiej. Początkowo bliski temu wzorcowi, został Verdi uznany przez polską prasę za kompozytora wiernego idiomowi opery włoskiej, za kontynuatora linii wytyczonej przez wielbionych nad Wisłą: Gioachina Rossiniego, Vincenza Belliniego i Gaetana Donizettiego. Dopiero dojrzałe dzieła Verdiego, wśród nich zaś *Moc przeznaczenia*, a zwłaszcza *Don Carlos*, skło-

niły komentatorów do zawahania się w tak jednoznacznej aprobacie i zarazem do poszukiwania innych paraleli, wyjaśniających specyfikę tych oper. Przegląd opinii wyrażanych przez ówczesnych znawców przekonuje, że zauważono u Verdiego wzmoczoną siłę dramatyczną, co pozytywnie oceniał na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” Jan Kleczyński, inni krytycy wszakże widzieli raczej w tych dziełach „grzechy operowe” wynikające z zapatrzenia się na wzorce *grand opéra* spod znaku Giacoma Meyerbeera czy Jacques’a Halévy’ego. Nawiasem mówiąc, te skojarzenia można by było we *Wprowadzeniu* nieco głębiej zinterpretować, wskazując one przecież na fundamentalne niezrozumienie nowego kierunku, w jakim poszedł Verdi w latach sześćdziesiątych, skoro dla porównania recenzenci wydobywali z operowego lamusa bardzo popularne, ale już tak niewspółczesne dzieła francuskiej opery heroiczej. Słuszniejsze wydają się głosy, które lokują Verdiego w pobliżu innego operowego geniusza i nowatora działającego w epoce – Richarda Wagnera, choć pokrewieństwo to opiera się raczej na wrazeniu nowości estetyki i podejścia do opery jako dzieła przede wszystkim dramatycznego niż na faktycznym podobieństwie efektu artystycznego (temat filiacji Wagnerowskich powraca w opracowaniu poświęconym *Aidzie*, by w tekście o *Otelli* ukazać finał tych sporów krytycznych o wagneryzm Verdiego – ostateczną zgodę na nową koncepcję dramatu operowego zaproponowaną przez włoskiego kompozytora).

Na koniec *Wprowadzenia* autorki, wracając i nawiązując do pierwszej części tej rozprawy i zarysowanej w niej sytuacji polskich teatrów w Warszawie w okresie zaborów, na tym właśnie tle lokują wskazany w tytule recenzowanej książki problem wystawiania przed polską publicznością włoskich oper Verdiego w tłumaczeniach. Nie było to samo w sobie niczym dziwnym w XIX-wiecznej praktyce teatralnej. W wypadku Verdiego dość niezwykle jest jednak fakt, że z uwagi na aktywność włoskich śpiewaków w Warszawie, tamtejsi melomani najpierw zapoznawali się z tymi operami w oryginale, potem zaś trafiały one na deski teatru powtórnie – w przekładzie. Objaśniać tę osobliwość można, oczywiście, wieloma wspomnianymi przez autorki okolicznościami natury organizacyjnej czy nawet politycznej. Umieszczenie tego zjawiska w kontekście wcześniejszej o kilkadziesiąt lat – wspomnianej już we *Wprowadzeniu* – dyskusji o narodowym charakterze opery pozwala przypomnieć głoszone wówczas przez Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego poglądy na temat spolszczenia libretta jako jednego z czynników nadających dziełu operowemu rodzimy charakter. Choć pojęcie sztuki, a w tym opery narodowej, uległo na przestrzeni XIX wieku istotnym przemianom, trudno nie zgodzić się z tym, że śpiewanie włoskich oper Verdiego w warszawskim teatrze w języku polskim nabierało również znamion narodowej demonstracji, będąc zarazem elementem świadomie prowadzonej polityki repertuarowej, zmierzającej do intensyfikacji pojawiania się polskojęzycznych spektakli na scenie. Zagadnienie to w pełni zaprezentowane zostaje w dalszej części rozprawy, w analizie komentarzy prasowych dotyczących przedstawień kolejnych oper Verdiego w polskim przekładzie. Autorki podkreślają także, że w ślad za obyczajem tłumaczenia librett postępowały i inne zjawiska: angażowanie polskich śpiewaków, poszerzanie dostępnego Polakom repertuaru operowego w ich własnym języku, możliwość przeprowadzania przez odbiorców porównań wersji włoskiej i polskiej opery – co prowokowało do dyskusji na temat trudności tłumaczenia tekstów do śpiewu. Przybliżeniem kilku aspektów owego problemu autorki kończą *Wprowadzenie* (s. 27–28), po którym zamieszczone zostały reprodukcje sześciu librett, każda poprzedzona minimonografią danej opery Verdiego.

W tej części książki autorki zrezygnowały ze skupienia uwagi wyłącznie na zjawisku warszawskiej recepcji włoskiego kompozytora, odwołując się do szerszego tła, związanego z okolicznościami powstania i specyfiką kolejnych jego dzieł. Dzięki takiemu sposobowi opracowania zagadnienia niewątpliwie powiększa się popularyzatorski wymiar recenzowanej książki, która – do pewnego stopnia – zapełnia lukę w polskiej literaturze poświęconej operze oraz Verdiemu. Każde z przedstawionych tu jego dzieł umieszczone zostało w kontekście podstawowych informacji na temat swego literackiego źródła (niekiedy – jak w przypadku *Rigoletta* czy *Otella* – mającego bogatą historię i cieszącego się dużą pozaoperową popular-

nością), a także przemian, jakim uległo ono w libretcie. Opisy osobliwości w polskiej recepcji oper Verdiego poprzedzają szkiecowe omówienia ich odbioru premierowego we Włoszech, a wybrane cytaty z tamtejszej prasy podkreślają te aspekty dzieła, które postrzegane były w ojczyźnie kompozytora jako niezwykle, nowatorskie – a zatem również w Polsce dyskutowano ich specyfike, odnosząc się do analogicznych kwestii.

Siłą rzeczy, najbardziej panoramiczny charakter ma wstęp do pierwszej przedstawionej opery (*Rigoletto*), w którym znalazło się sporo dodatkowych informacji. Obok zarysu wcześniejszych dokonań operowych, ich uprzednich wystawień na warszawskiej scenie, a także zapowiedzi przyszłej sławy i wielkiej popularności prasowej Verdiego znajduje się tam też szkic poświęcony Janowi Chęcińskiemu, tłumaczowi (a później i autorowi) librett (s. 43). Takie antycypujące uwagi, dotyczące np. wzmózonego zainteresowania kompozytorem w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (s. 36), czy też powroty niektórych tematów omówionych wcześniej we *Wprowadzeniu* (jak kwestia wpływu polityki repertuarowej Warszawskich Teatrów Rządowych oraz programu polskiej opery narodowej na powodzenie oper Verdiego – związek ten ponownie omówiony zostaje w artykule o *Balu maskowym* (s. 224), a potem do tej informacji autorki odwołują się jeszcze raz przypisem w tekście o *Aidzie* (s. 440)) skłaniają do zastanowienia, czy koncepcja kompozycyjna książki – skądinąd tak przejrzysta i logiczna, oparta na wydzieleniu sześciu odrębnych artykułów poświęconych kolejnym librettom – nie byłaby jednak spójniejsza i nie pozwoliłaby na bardziej kompleksowe opracowanie zagadnienia, gdyby temat polskiej recepcji dzieł Verdiego pomieścić w jednej rozbudowanej rozprawie, a ewentualnie podstawową charakterystykę oper pozostawić w formie informacyjnego wstępu do każdego z librett. Wybrany przez autorki układ może sugerować czytelnikowi, że lektura wyłącznie jednego ogniwa tomu: jednego libretta i poprzedzającego je artykułu, pozwoli mu całościowo i wszechstronnie zapoznać się z interesującym go aspektem tematu. I jest to prawdą – każdy bowiem ze wstępów do librett przygotowany został w najwyższym stopniu rzetelnie i na podstawie dogłębnie przeprowadzonych badań, i nie jest – wszak dopiero po przeczytaniu wszystkich tych artykułów rysuje się całościowy obraz twórczości Verdiego i jej rozwoju oraz problemów recepcyjnych, z jakimi wiązało się jej wystawianie na XIX-wiecznych scenach. Nawiasem mówiąc, zabieg taki jak zastosowany bodaj jeden raz (s. 440) w całej książce przypis odsyłający czytelnika do innego studium z tomu, celem pogłębienia wiedzy o istotnym aspekcie zagadnienia, z sukcesem mógłby zostać wykorzystany w znacznie większym zakresie, objąć inne wątki refleksji i dzięki temu podkreślić spójność omawianej problematyki.

Wszystkie te rozważania na temat kompozycji książki byłyby zapewne zupełnie bezpodstawne, gdyby nie to, że polski czytelnik zainteresowany twórczością Verdiego ma do dyspozycji stosunkowo nieduży materiał: pojedyncze artykuły analityczno-interpretacyjne rozsiane w tomach niekiedy poświęconych zupełnie innym zagadnieniom⁵, popularną biografie autorstwa Henryka Swolki⁶ oraz omówienia librett i związane komentarze w przewodniku *Tysiąc i jedna opera* Piotra Kamińskiego⁷. Nie ma natomiast w Polsce wydawnictwa,

⁵ Na głębszą uwagę zasługuje w ostatnich latach z pewnością tom *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury* (Red. R. D. Goliańek, H. Winiszewska. Poznań 2015), w którym *nb.* zamieszczone są interesujące studia A. Borkowskiej-Rychlewskiej (*Cienie Norwida i Baudelaire'a. Verdi i Wagner w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*) oraz E. Nowickiej (*Los w operze Verdiego – szkic problemu*), tematycznie powiązane z zakresem omawianej pozycji. Warto podkreślić również, że komentarz bibliograficzny w *Operach Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach* w dużej mierze zbiera i porządkuje polską (a w wyborze również obcojęzyczną) bibliografię Verdiovską, co jest jedną z pobocznych zalet merytorycznych tomu, ale przecież nie mniej od pozostałych ważną.

⁶ H. Swolki⁶, *Verdi*. Wyd. 3. Warszawa 1983.

⁷ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*. T. 2. Kraków 2008.

które – jak np. francuskie czasopismo „L'Avant Scène Opéra” – umożliwiałyby gruntowne poznanie kontekstów twórczości danego kompozytora, treści libretta (we współczesnym przekładzie) wraz z komentarzami o jego źródłach, uwagami o muzyce i recepcji.

Przyjęty w recenzowanej książce układ kompozycyjno-tematyczny zadecydował, że zaczerpnięte z polskiej prasy z epoki opinie na temat oper Verdiego musiały zostać dobrane i zaprezentowane w poszczególnych studiach wyłącznie wedle klucza przedmiotu opisu, a więc tak, by dotyczyły tylko konkretnej opery. Przypadki odwołań do innych utworów trudno było jednak autorkom całkowicie wyeliminować wówczas, gdy skupiały się na jakimś aspekcie dzieła (jak np. na harmonii, instrumentacji), który rodzimi krytycy oceniali w zbliżony sposób w odniesieniu do kilku różnych kompozycji Verdiego. Co więcej, niektóre uwagi dotyczące choćby walorów polskojęzycznych wersji librett – zwłaszcza gdy wychodziły one spod jednego pióra – z konieczności muszą brzmieć podobnie w poszczególnych studiach. Ciekawie na tym tle rysuje się postać Maksymiliana Radziszewskiego, którego przekłady librett trzech oper Verdiego – w świetle uwag analityczno-interpretacyjnych z kolejnych artykułów – cechują się dużą różnorodnością stylistyczną, zauważalną jednak dopiero wtedy, gdy porównamy przestylizowany *Bal maskowy*, niezbyt szczęśliwie spolszczonego *Don Carlosa* i całkiem udaną *Aidę*. Sylwetkę trzeciego z tłumaczy oper Verdiego, Piotra Maszyńskiego, prezentuje studium na temat *Otella* (s. 525).

W artykułach poprzedzających libretta powracają także kwestie zarysowane we *Wprowadzeniu*, jak np. trudności z odbiorem dojrzałych dzieł Verdiego, któremu zarzucono odejście od idiomu włoskiej, melodyjnej opery (głosy te odezwały się intensywnie po premierze *Don Carlosa* (s. 311, 313)). Z kolei spójność pewnych problemów w omówieniach wszystkich oper należałoby bardziej uwypuklić, gdyż w przyjętym układzie umyka ona uwadze czytelnika – mam tu na myśli np. kwestię rozwoju recenzji teatralnej, jej funkcji i zakresu. Lektura całości studiów zamieszczonych w tomie dostarcza fascynującego materiału dowodzącego, że dominującym elementem w wypowiedziach krytyków wciąż pozostawała ocena kompetencji wokalnych śpiewaków, ale z czasem coraz mocniej uwypuklała się tendencja do komentowania dzieł, kreślenia syntetycznego obrazu twórczości Verdiego i lokowania na tym tle sądów na temat recenzowanej kompozycji. Choć nie jest to przedmiotem ich dociekań, trudno przecież nie zauważyć, że autorki wkroczyły tu w istotny i interesujący aspekt badań nad krytyką muzyczno-teatralną, co powinno, być może, zostać nieco mocniej zasygnalizowane – tym bardziej że np. w studium dotyczącym *Aidy* tego typu refleksja została wprost sformułowana (s. 441–442), w tekście o *Otelli* zaś pojawiło się nawet stwierdzenie, że „w latach 90. XIX wieku polska krytyka teatralno-muzyczna dysponowała już bardzo dobrze wypracowanymi narzędziami analizy dzieła dramatyczno-muzycznego i cechowała się dużą świadomością instrumentarium krytycznej debaty” (s. 518).

Zasadniczo układ treści w kolejnych studiach jest zbliżony. Najpierw uwaga skupia się na okolicznościach powstania utworu (np. w wypadku *Aidy* okazują się one istotniejsze od literackich okruczeń leżących u podstawy pomysłu na dzieło; z kolei *Balowi maskowemu* towarzyszą niespodziewane koincydencje historyczne, ingerencje cenzury, a opera *Don Carlos* ma dwie niezależne wersje językowe libretta: francuską i włoską) oraz na komentarzu do libretta w związku z jego literackimi źródłami (odnośnie do *Traviaty* np. zostają również przywołane dzieje polskiej recepcji *Damy kameliowej* Alexandre'a Dumasa, tak w wersji książkowej, jak i scenicznej; w rozdziale o *Don Carlosie* został szkicowo omówiony dramat Friedricha Schillera, wspomniano także o jego polskich tłumaczeniach; *Otello* zaś skłonił do wzmianki o szekspirowskich fascynacjach Verdiego). Trzon każdego z rozdziałów stanowią omówienia głosów krytyki poświęconych danemu dziełu jako takiemu – najpierw z prasy włoskiej i dopiero potem z polskiej. Ostatnim podejmowanym tematem są walory przekładów, zwłaszcza kwestia osobliwości w zakresie przesunięć znaczeniowych, jakich dokonywali polscy tłumacze. Nierzadko też pojawiają się w tym miejscu pochwały ich warsztatu. Głębsza charakterystyka utworu Verdiego polegająca na przybliżeniu psycho-

logicznej specyfiki kreacji bohaterów została podjęta tylko wyjątkowo odnośnie do najpóźniejszej z omówionych tu oper – *Otella*, co wynikało z innego kierunku, jaki przybrał odbiór owego dzieła przez warszawską krytykę, interpretującą je w dojrzszy i bardziej przenikliwy sposób niż pozostałe opery Verdiego.

Najważniejszymi partiami opracowań poszczególnych kompozycji są, oczywiście, kwestie związane z ich recepcją – udokumentowaną w wypowiedziach prasowych na temat premier i późniejszych spektakli – oraz uwagi o tłumaczeniach. Źródła prasowe w ostatnich latach wykorzystywane były przez licznych badaczy, m.in. przez wspomnianą już Annę Wypych-Gawrońską, która, opierając się na tym materiale, stworzyła syntezę poświęconę dziejom teatrów operowych Warszawy oraz Lwowa, jak również dotyczące ważnego zjawiska filiacji między teatrem muzycznym i operowym⁸. Skupienie się na recepcji konkretnych dzieł Verdiego w omawianej książce pozwoliło autorkom zestawzić fascynujące obrazy funkcjonowania dawnego teatru – z jego problemami i niedociągnięciami artystycznymi (zasadą właściwie wydaje się niedopracowanie premier operowych i stopniowe szlifowanie formy wokально-aktorskiej przez wykonawców w kolejnych spektaklach) oraz momentami triumfu. W artykule poświęconym *Balowi maskowemu* pojawił się również zarys sylwetki Radziszewskiego, tłumacza specjalizującego się w repertuarze Verdiowskim, a także autora operowej adaptacji *Mazepy* Juliusza Słowackiego, pokrótce omówionej na s. 231. Na tle przekładów Chęcińskiego libretta Radziszewskiego cechuje wybitna dbałość o prozodię, której ofiarą niekiedy pada sens tekstu (przykłady zgromadzono na s. 233–236; podobne mankamenty zostały wskazane w tłumaczeniu *Otella* przez Maszyńskiego (s. 526–529)). Innym razem jednak Radziszewskiemu w doskonały sposób udaje się przyswoić polszczyźnie znaczenia skryte „nie tylko w warstwie semantyki, ale i prozodii oryginalnych tetrastrychów” (s. 450, uwagi o przekładzie *Aidy*). Szczególną rolę w tego typu rozważaniach odgrywają podsumowania, w których na końcu każdego z rozdziałów zwięźle ujęte zostały kierunki przesunięć translatorskich w obrębie poszczególnych librett. Np. taka finalna konstatacja, iż język polskiego tłumaczenia *Balu maskowego* wywodzi się „przede wszystkim ze stylistyki wczesnoromantycznej ballady, literatury grozy i poezji cmentarnej”, a librecista „konsekwentnie dąży zarazem do maksymalnej intensyfikacji [...] znaczeń” (s. 235), pozwala autorkom na zweryfikowanie sądów XIX-wiecznego recenzenta, uznającego ów przekład za „zaniedbany” (s. 236). W perspektywie pogłębionej refleksji nad tym librettem okazuje się, że za efektem zaniedbania stoi raczej niewspółczesność języka, jego zakorzenienie w estetyce przebrzmiałej już w drugiej połowie wieku. Są to ustalenia kluczowe dla badania przeobrażeń stylistycznych polszczyzny literackiej XIX wieku, dowód znaczących przemian wrażliwości i gustów odbiorców, dla których opera nie była wyłącznie miejscem, gdzie – jak można byłoby się spodziewać – utrwała się obraz języka przestarzałego i niedzisiejszego, ale wręcz przeciwnie, gdzie dostrzega się potrzebę postępu w tej dziedzinie sztuki.

Wskazane w niniejszej recenzji wątpliwości odnośnie do kompozycji tomu i propozycji drobnych uzupełnień, uwypuklających wątki równie, jak same opery Verdiego, interesujące, a przeprowadzone niejako w poprzek zaproponowanego uporządkowania tematycznego, jak też dość jednak liczne w tak solidnej i wizualnie wysmakowanej edycji niedociągnięcia korektorskie nie są w stanie zmniejszyć niepodważalnego znaczenia tej publikacji. To nie tylko kompendium wiedzy na temat okoliczności przyswajania przez polską publiczność oper Verdiego, kształtowania się jego recepcji nad Wisłą, doskonalenia warsztatu przekładowego, wykuwania się rodzimej koncepcji krytyki muzycznej i teatralnej oraz idei opery narodowej, ale również syntetyczny zarys podstawowych informacji na temat sześciu najwybitniejszych oper włoskiego mistrza, a wreszcie – *last but not least* – książka ułatwiająca kontakt współczesnego odbiorcy z poddanymi krytycznej ocenie tłumaczeniami librett.

⁸ A. Wypych-Gawrońska: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków 1999; *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*. Cz. 1–2. Częstochowa 2015.

Abstract

MAŁGORZATA SOKALSKA Jagiellonian University, Cracow

FROM THE WORLD OF OPERA

The review discusses Alina Borkowska-Rychlewska and Elżbieta Nowicka's book which contains reprints of six Polish translations of Giuseppe Verdi's most famous libretti and comprehensive commentaries to each of them. The presented studies fall into the modern opera studies and considerably broaden it with the scope of Verdi's output reception in Poland, the issue of opera libretto translation, the shaping of music and theatre criticism in Poland, as well as discussion on the idea of national opera.