

„W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”

Elżbieta Nowicka, Barbara Judkowiak

„W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe *Wesele Figara*¹

Motto:

Uwielbiam Mozarta i uwielbiam wymądrzać się na temat tego, jak powinien wyglądać dobry przekład poetycki.

Stanisław Barańczak²

sytuacja (i jej dokumentacja tekstowa)

...czyli co zawdzięczamy wybitnemu tłumaczowi z Poznania rodem, który ośmielił się przyswoić polszczyźnie arcydzieło Mozarta, a także poznańskiemu teatrowi operowemu, który zaryzykował realizację sceniczną, oraz muzykologom, którzy w Poznaniu opublikowali cenne libretto w wersji polskojęzycznej.³ W dwugłosie tym znajdzie Czytelnik garść informacji i sugestii interpretacyjnych dotyczących Barańczakowego *Wesela Figara*.

Najpierw zapowiadano „Mozarta po polsku”: libretto „w poznańskim przedstawieniu będzie [...] śpiewane po polsku”⁴, „mamy do czynienia z wydarzeniem sensacyjnym. Tłumaczenie [...] Barańczaka przełamuje bowiem pewien sposób myślenia o wystawianiu oper. [...] Nasz wybitny tłumacz sprawił, iż wystawienie *Wesela* po polsku jest jak gdyby równorzędne do wykonania w języku oryginału. Nareszcie to dzieło będzie harmonijnie pokazane, zrozumiałe dla widza z jednoczesnym zachowaniem wszystkich subtelności poetyckich”⁵, „jest w tym tekście [przekładu] wszystko, co chcieli zawrzeć Mozart i Lorenzo da Ponte”⁶.

Po premierze pojawiły się bardzo rozmaite oceny, niejednokrotnie rozbieżne. Obok

opinii jednego recenzenta jakoby w efekcie pracy reżysera, który wywiódł wszelkie działania sceniczne z tekstu i muzyki, *Wesela Figara* stało się „bardziej komedią buffo niż salonową intrygą miłosną z subtelnie zarysowanymi portretami psychologicznymi jej bohaterów”⁷, przytoczmy całkowicie odmienny sąd innego: „Grzesiński zagubił komediowy wdzięk utworu, przemieniając go w solenną dramę”⁸ (wydaje się, że można pokazać, jak przekład Barańczaka dał do tego podstawy).

Byłoby więc tak, że reżyser i krytycy odkryli (to lektura specjalistów!) zalety przekładu Barańczaka. Czyżby apriorycznie? Wszak za niemożność ich (pełnego) docenienia w realizacji teatralnej obwiniano śpiewaków, czasem dyrygenta i samego reżysera...⁹ Czy i kogo (lub czego) należy bronić? Wspomniana publikacja libretta pozwala stawiać pytania.

pytania do utworu literackiego (i przekładu)

Zasadniczy ton, jaki można odczytać w licznych, dawnych i nowszych interpretacjach *Wesela Figara*, a właściwie dwóch *Wesel* – Beaumarchais’go z 1781 (wystawienie: 1784) i da Ponte’go-Mozarta z 1786 – jest nietrudny do wysłyszenia: pobrzmiewa w nim melodia historycznych i społecznych zainteresowań komentatorów, czytelników, słuchaczy.¹⁰ Miałoby *Wesele* bowiem wydobywać i genialnie eksponować ten jedyny moment w historii nowożytnej Europy i historii XVIII wieku, kiedy dwa porządki: skostniały, lecz wciąż twardy ancien régime i nowy, istniejący w zaledwie przeczuwalnym konturze, pomrukują na siebie to gniewnie, to protekcyjnie, uchylają na moment zasłony przeczuć radykalizmu rewolucyjnej przyszłości, by za chwilę wrócić do stanu zawieszenia w koncyliacyjnym status quo. Hrabia Almawiwa i jego służący Figaro dochodzą w finale do zgody wynikłej z komediowej konwencji „złego początku i dobrego zakończenia”, jednak wszystko, co okazało się dzielącą ich różnicą, domaga się podkreślenia i podtrzymania, już poza akcją sztuki, w burzeniu realnych i symbolicznych Bastylii. Kurczy się przestrzeń panowania „starego ładu”, choć ciągle wysyła on sygnały urzekającego piękna i podsuwa przed oczy kuszącą stabilność świata, w którym swawola pana zostaje zmoderowana przez działania jego otoczenia, a buńczuczną odwagę sługi powstrzymują w jednakim stopniu jego własna roztropność, co i jego spryt, i spryt otaczających go kobiet; pan i służący to wybuchają gniewem, to cofają się w (nieszczerą) pozę stanowej przystojności i hierarchii. Zachowania postaci, snute przez nie intrygi i nieoczekiwane zwroty akcji odsłaniają arcybogate dworskie milieu z jego niejednoznacznym etosem, który zezwalał na intrygę, ale i nie dopuszczał hipokryzji, był przyjazny erotycznej swobodzie, lecz sankcjonował więzy małżeńskiego uczucia. Pozostawmy ów dworski

świat w takim najogólniejszym szkicu, może wystarczającym, by postawić Barańczakowemu przekładowi libretta da Pontego do Mozartowskiego *Wesela* pytanie o etyczny i estetyczny charakter historycznego, osiemnastowiecznego milieu, jakie wyłania się z polszczyzny „wersji polskiej”, operującej wszak różnymi rejestrami języka.

Zacznijmy od kwestii, którą podsuwa sam Barańczak. Podejmuje on przekłady librett operowych, bo zda się dzielić opinie o pełnej wartości polszczyzny, formułowane od dawna przez przeciwników uznawania języka włoskiego jako jedynie odpowiedniego do wykonania opery.¹¹ (Mozart również dążył do wystawienia tłumaczeń na niemiecki swych włoskich oper). Dlaczego jednak nie nazwał efektu swej pracy tłumaczeniem, a określił go jako *w e r s j ę p o l s k ą*?¹² Uznano, że Barańczak mógłby być wzorowym uczniem Etkinda, który zdefiniował swobodę tłumacza jako konieczność uświadomioną.¹³ Tymczasem przecież właśnie w procesie przekładania opery owa konieczna swoboda wydaje się wyjątkowo ograniczona. Tłumacza niejako dodatkowo zniewala, szczególnie na płaszczyźnie elokucyjnej, matryca muzyczna i wraz z nią „buchalteria” zgłosek i przycisków: ilość sylab musi odpowiadać ilości tychże w oryginale, a ich jakość akcentowa zgodzić się winna z przypisanymi im wartościami nutowymi (zgodność rytmiczna)... Ekwimetryczność (a miejscami - na przykład w partiach poezji wierszowanej, jak arie, czy cavatiny - także ekwilinarność) staje się wartością niezbywalną, a tłumacz - zwolennikiem rygoryzmu formalnego. W sferze brzmieniowego odwzorowania prozodyjnego obowiązuje przyległość tekstu polskiego do włoskiego, relacja zgodności zaś jest niejako lustrzana. Rzecz pozwala tym bardziej myśleć o maestrii tłumacza, że osiągnąć tę zgodność, nie gubiąc sensu zdań ni całych wypowiedzi, ani też nie popadając w banał literacki, to zadanie dość karkołomne. Barańczak nie traktuje libretta jak tekstu użytkowego - ma także ambicje literackie, które ujawnia. Mówi na przykład, że zachowuje długą serię trudnych rymów męskich (język polski nie obfituje w słowa jednozgłoskowe) w tercecie Hrabiego, Don Basilia i Zuzanny w akcie I *Wesela*, bo chce być wierny błyskotliwemu pomysłowi włoskiego librecisty, takiemu sprzężeniu muzyki i słowa, „iż czegoś lepszego nie sposób sobie wyobrazić”.¹⁴ Skoro Barańczak uważa, że w „każdym dobrym wierszu »muzyka« jest »znaczeniem« albo przynajmniej jego częścią składową”¹⁵, cóż dopiero w dziele słowno-muzycznym! Na razie musimy pozostawić do innej okazji analizę zagadnienia, jak Barańczak tłumaczy da Pontego poprzez muzykę Mozarta (charakterystyczne na przykład, że już w spisie osób podaje repartycję głosów, co należało do tradycyjnej charakterystyki postaci według stałego emploi), w jakim zakresie muzyka Mozarta z właściwym jej silnym zmysłem dramaturgicznym, który podkreśla współczesna muzykologia i niektóre dokonania reżyserskie¹⁶, poddaje mu rozwiązania interpretacyjne i styl...

Konstatujemy tylko, iż wymienione przez Teresę Brodniewicz walory polskiego

tekstu libretta: „współczesne słownictwo, wartkość dialogu, bawienie się tekstem”, zapewne w mniemaniu jego autora oddalają na tyle utwór od podstawy, że staje się on autorskim wariantem... Każdy przekład jest interpretacją – truizm ten przypomina wciąż Barańczak (poeta, tłumacz, ale i profesor literatury) z uporem godnym lepszej sprawy niż autorskie usprawiedliwienie niemożności osiągnięcia zbyt wygórowanego ideału.¹⁷ Z jaką interpretacją mamy tu do czynienia i co zostało ocalone?

Wydawać by się mogło, że przeniesienie w polszczyznę oznaczać powinno polonizację utworu, tak jednak się nie dzieje. Adaptacja dokonywana wedle osiemnastowiecznej metody przyswajania repertuaru europejskiego wymagałaby osadzenia akcji w realiach polskich. Sam język rodzimy (jeśli rezygnuje z nazw własnych i nie niesie kolorytu lokalnego) nie naturalizuje uniwersalnego obrazu świata... Polszczyzna ta jest przejrzysta wobec ogólnoeuropejskiego standardu kulturowego.

Interpretujące jest w języku przekładu uwspółcześnienie (na przykład: zerowy skutek, okropne wymysły...). Również dosadność i kolokwializacja (ryć w szpargałach, spływać, wylaż, mleć językiem, walić – o sercu, wsadzić głowę pod kran, wredny pryk, brutal i cham bezczelny, wysilać łepetynę, głędzić, nadęte zero, imbecyl, bęcwał, ramol, smarkacz, babsko, jędza, babsztyl, dać w dziób, pienieć się – w znaczeniu: gniewać, zrywać boki, dać po łapach, być na luzie, wytrzeszczać gały, rzeć – zamiast: śmiać się, wynocha etc.). Można się nie zgadzać na tak radykalne przesunięcie ku naszym czasom dzieła osiemnastowiecznego w treści i formie, można dopatrywać się pęknięcia między światem przedstawionym i stylem, można by się dopominać wysmakowanego melanzu dyskretnej archaizacji z nowoczesnym, acz stylowo dystygowanym, eleganckim wysłowieniem... Tymczasem jednak łatwo zauważyć, że stylizacja podszyta jest tu ironią. Stosunkowo liczne odwołania do salonowej polszczyzny dwu poprzednich stuleci, słowa i zwroty (paż, bogini, amant, zauszniak, młódź, dzierlatki, duszko, rybko, pioseneczka, łowy, fortel, bilecik, schadzka, kawaler, młodziak, niedorostek, trzpiot, zmysły płoną, wieczorny zefir wionie, tulić lube, czułe dłonie, wziąć berło, dzień zbiegł, budzić cześć, nieskalana cześć, chłód ust, kres mąk, wieniec na skronie, dziewiczy stan i włościański, zbesztać, flakonik soli, wakat, patent oficerski, halabarda, muszkiety, czepki, suknie i pieczęcie, ramię bielsze jak alabaster, alkowa, kapela, kaftan, kubrak, narowy, wszelka bystrość mu obca, feudał, pan stąpa, służyć ramieniem, zetrzeć w proch, podjudzić, przechera, pasjonat, porwać łup itd.), nawet raz zastosowane dla rymu stare brzmienie końcówki narzędnika -em (zamamiast -ym: zawziętem), tłumacz zderza gwałtownie z innymi rejestrami języka, ujawniając wobec nich dystans, który pozwala mu igrać tym językiem (i elementami świata minionego; wyrazisty przykład stanowi neologizm „rozfeudalić” rymowany z „prawo... obalić”).

Na marginesie dodajmy, że kwestią do osobnego znów udokumentowania pozostaje komizm przekładu. Barańczak wychwala libretto da Pontego za to, że humor sytuacyjny znajduje wierne odbicie w słownym. Na tym polu tłumacz czuje się znakomicie i czytelnik wersji polskiej z satysfakcją roześmieje się niejedną raz.

Autor przekładu obroniłby zapewne linię przywracania demokratycznego wydzwisku komedii Beaumarchais'go, który i da Ponte, i Mozart musieli wygłuszyć. Dziś jednak utwór nie może już nieść protestu przeciw społecznym nierównościom. Zrównania w imię sprawiedliwości dziejowej dokonano na naszej ziemi ponad pół wieku temu. Dokonało się ono wszak w biografiami ostatnich dwu pokoleń przede wszystkim - co poświadcza przekład - mentalnie i manifestuje się werbalnie, oznacza równość w języku. Stąd brak tu wyrazistego zróżnicowania, językowej charakteryzacji bohaterów z różnych stanów: służący mówią tym samym językiem, co panowie, z wyjątkiem jednej kwestii ogrodnika (który ponadto używa gwarowego wyzwiska „huncwot”): „Furę śmieci [...] różne państwo wyrzuca [...], ale [...] żeby ludziów wyrzucać jak psów?”. Brak konsekwencji w stylizacji na dawność i różne jej rejestry językowe zastępuje konsekwentna zabawa konwencjami mowy, która usprawiedliwia takie pojedyncze ekskursy tłumacza, deklarującego upodobanie w wysokiej konwencjonalności opery i zamiłowanie do operacji na „żywym ciele głosek, słów i zdań”.¹⁸ „Igraszki” językowe wszak nie pozostają niewinnie asemantyczne, coś z nich wynika dla warstwy znaczeniowej utworu...

Już w pierwszej scenie I aktu rzuca się w oczy przekroczenie dość „neutralnej” normy językowej oryginału. Przymierzająca kapelusz Zuzanna śpiewa ni to dziecięco naiwne i nieporadne, ni ludowo dosadne: „Tak mi ładnie w tym, że nie wiem - / mogłabym się sama zjeść”, a Figaro wtóruje jej niby echo: „Tak, mój skarbie, niesłychanie, / mógłbym cię łyżkami jeść” (po włosku oboje śpiewają, że tak jej ładnie w kapeluszu, „jakby był zrobiony dla niej”). Ta swoista językowa „rodzajowość”, obca librettu włoskiemu, wpisuje w świat przedstawiony polskojęzycznego *Wesela* dookreślenia szczegółów sfery obyczajowej, jak w kolejno następujących w tej scenie dywagacjach pary służących na temat rzekomo dogodnego położenia ich pokoju wobec spodziewanych oczekiwań państwa. Zdaniem Figara dogodnie będzie mieszkać tam, gdy pani zechce „rozsnurować stanik” (w oryginale: „w nocy cię zawoła”), albo gdy pana - „kac męczy od rana” (zamiast włoskiego, równie mało charakterystycznego, jak wyżej: „jeśli się zdarzy, że pan mnie zawoła”).

Z tą „rodzajowością”, której przykłady można by znacznie pomnożyć, koresponduje melodramatyczny kontur postaci hrabiowskiej pary. Wyrazistsza jest w tym Hrabina, zwłaszcza gdy rysuje swój melodramatycznie „dopowiedziany” wizerunek heroiny zdecydowanej na śmierć, gdy nie uda jej się odzyskać miłości męża (cavatina z początku II aktu, w której kilkakrotnemu powtórzeniu podlega fraza: „Chcę jak dawniej być kochana, / jeśli nie - to wolę zgon”). Poprzez tę cavatinę, i

poprzez arię z ósmej sceny III aktu („Gdzież są owe niezwykle chwile...”), prześwituje wizerunek melodramatycznej Pięknej – czulej i pełnej cnót. Hrabia natomiast przejawia momentami (na przykład w gniewie) melodramatyczne rysy Bestii i wpisywany jest wówczas przez otoczenie w metaforę animalną: „On naprawdę go zabije! / Jak okrutnie szczęki zwarł” – śpiewa w scenie otwierania drzwi alkowy w akcie II pełna obaw o los Cherubina, przerażona, hrabina; „Lubieżność tego kozła / do cna mi zbrzydła!” – wyznaje na stronie Zuzanna w scenie rozmowy sam na sam z hrabią w scenie drugiej aktu III. Gwoli ścisłości dodać trzeba, że zwierzęca metafora organizuje też w tym utworze niższe, plebejskie podejście do erotyzmu – dowodem aria Marceliny „Koziołek z kozą młodą...” i aria Basilia o oślej skórze (i naturze):

Dziś mój rozum podziw budzi,
lecz ja młody byłem też
i zwyczajem młodych ludzi
swawoliłem niby zwierz,
że nie powiem – dziki zwierz.¹⁹

To nachylenie akcji miłosnej ku cechującym melodramat kontrastom w miejsce – bliskiego kulturze osiemnastowiecznego dworu – rozchwiania znaczeń, opalizowania sensów, znajduje uzupełnienie w jeszcze innej sferze. Otóż, w miejsce przynależnej do świata kultury dworskiej gry prawdy i rozmaitych iluzji, którymi postać skrywa motywy swojego zachowania, tutaj pojawia się motywacja psychologiczna. Najwyraźniej bodaj wtedy, gdy hrabina, zaskoczona w alkowie przez stojącego za drzwiami męża, odpowiada na jego pytanie „Czy ty jesteś tam?” z jakimś nadmiarem skrupulatności, zdradzającym oczywistą konfuzję: „Tak, sama... zupełnie sama...” (akt II, scena 4). Ważne jest to słówko „zupełnie”, którym Hrabina odpowiada przecież tylko swoim myślom, bowiem rozmawia i z mężem, i z własnym głosem wewnętrznym, i to temu drugiemu przede wszystkim stara się dowieść, że jest „zupełnie sama” (co nie było, jak wiemy, prawdą). Rozyna Barańczaka, zaskoczona przez męża na niewinnej w gruncie rzeczy czynności przebierania Cherubina w damskie szatki, nie mieści się w konwencji dworskiej gry słowa i gestu, prawdy i udania, lecz zostaje przyłapana na bezwiednej rozmowie ze sobą, nieledwie „głosie wewnętrznym”, zdradzonym przez nieznaczące z pozoru „zupełnie”. (W wersji oryginalnej na pytanie Hrabiego o przyczynę zwłoki – „Cosa indugiate?” – Hrabina odpowiada: „Son sola... anzi son sola”). Do podobnych efektów prowadzi uwewnętrznienie wrażeń, uczynienie z serca czulego rezonatora doświadczeń, które niepokoją bohaterkę, ale pochodzą „ze świata”, a nie z jej wnętrza – pod koniec sceny trzeciej II aktu, usłyszawszy pukanie do drzwi, Hrabina zamiast spytać po prostu, jak w oryginale: „Chi picchia alla ma porta?” zwraca się do siebie: „O serce

- ty tak walisz?”.

Zakończenie utworu niesie apologię miłości, dwóch różnych miłości - co podkreśla dyskusja zamieszczona w programie do poznańskiego wystawienia sztuki: młodzieńczej i zuchwałej oraz dojrzałej, trochę znużonej i sceptycznej. Ta różnica nie przeszkadza wszelako, by w finale *W s z y s c y* zaśpiewali:

Dzień tak pełen trosk i gniewów,
dzień, co tak się źle zaczynał,
równie marny miałby finał,
gdyby nie miłości moc.

Różna jest droga, jaką przebyli do finałowego wesela i radości bohaterowie sztuki da Pontego i jej polskiej wersji - u da Pontego musieli pokonać „dzień szalony” („Questo giorno di tormenti / di caprici e di folia” - motyw muzycznie uobecniany, od uwertury począwszy, przez *prestissimo*), u Barańczaka przewyciężyli „troski i niezgodę”.

Jeśli zsumować powyższe obserwacje - ostrożnie, wszak towarzyszy nam muzyka i jeden Barańczak wie, ilu koncesji trzeba było dokonać dla wierności sylabicznej względem oryginału i podobieństwa rymu! - to zauważyć wypada, że polski tekst osłabia obecny w dziele da Pontego dworski charakter postaci i spraw, którymi żyją, a przydaje im charakteru innego. Jakiego? - tu potrzebny, ostatni już, ekskurs w stronę utworu.

Zmieńmy optykę i skierujmy spojrzenie ku jeszcze jednej spośród pierwszoplanowych postaci, a dotąd zaledwie wspominanej, ku Cherubinowi. Ni to dziecko, ni młodzieniec, pojawia się w nieoczekiwanych momentach, miesza szyki wszystkim, adoruje Hrabinę, ale rad by flirtować i z Zuzanną, i z Barbariną, a przy tym wszystkim dręczy go stan, który chciałoby się nazwać „nadświadomością nieświadomości” tego, kim jest, kogo właściwie kocha, jaka droga przed nim stoi. Cherubin to *p a ź* w wersji doskonałej, uosabia on taki stan życia młodego chłopca, który podlega dworskiej hierarchii, ale jednocześnie bywa traktowany na innych, szczególnych prawach - dopuszczają go do swojego towarzystwa kobiety, a świat męskich, rycerskich obowiązków jednocześnie kusi go i przeraża.

Paź ucieleśniał w hierarchicznej, dworskiej kulturze stan nieładu, zamieszania, szaleństwa, a także chwilowego zatrzymania przed obowiązkami dojrzałego życia - stare francuskie wyrażenie „*etre hors de page*” znakomicie oddaje ów moment, po którym zaczynają się powinności rycerskie i staje wymóg sprostania męstwu.

Jeszcze jednak trwa ta chwila, w której paż przeżywa uroczy i jednocześnie bolesny proces przepoczwarczenia się, stan niebywałego zamętu wewnętrznego, oznaczonego owym „Non so piu, cosa son, cosa faccio” (u Barańczaka: „Nie wiem sam, co mi jest, co ja robię”). Tak, w najogólniejszym zarysie, przedstawiał się paż w dawnej kulturze, w tym także dawnej sztuce dramatycznej, tak samo też maluje go da Ponte. W wersji polskiej Cherubin stawia sobie podobne pytanie o tożsamość, jednak udziela nieco innej odpowiedzi. A właściwie już sam sposób postawienia pytania zdradza jego retoryczny charakter, bowiem następujące po nim słowa objaśniają przyczyny duchowego zamieszania – to „kibić” i „dekolt”, oczywiste atrybuty kobiecości, potraktowanej na sposób metonimiczny (akt I, scena 5). Arietta Cherubina ze sceny trzeciej II aktu („Voi che sapete...”) przynosi wyznanie, iż tylko kobiety mogą ostatecznie wyjaśnić mu stan jego uczuć („Ufam kobiecie, / bo ona lepiej wie”). Cherubin-paź dobrze czuł się po stronie kobiet, tak jest i u da Pontego, ale jednocześnie, słowami arii Figara „Non piu andrai, farfallone amoroso...” (akt I, scena 8) zostawał powołany do świata mężczyzn, co miało oznaczać dojrzałość i rycerskie męstwo. I tutaj właśnie Barańczak dokonuje istotnego przesunięcia, gdyż Figaro, śpiewając „Jutro armia cię zagarnia, / zabijaków wylęgarnia / [...] / Zamiast dworskiej etykiety – / pistolety i muszkiety; / [...] / to cię trzpiocie, czeka tam!”, w istocie roztacza przed pażem obraz zesłania za karę, wizję koszarowego życia wśród chwatów i zabijaków o proveniencji bardziej łotrzykowskiej, niż rycerskiej. Znamienna jest różnica w zakończeniu tej arii: „Armia robi triumfatora / z amatora miłych dam”, gdy w oryginale: „Cherubino, alla vittoria, / Alla gloria militar”. Cherubin nie przemieni się zatem w rycerza i jego przyszłe bycie „hors de page” nie zostanie poprzedzone transformacją ku heroizmowi i przygodzie, lecz tylko ku samej przygodzie (na marginesie wspomnijmy, że heroiczny kształt tej transformacji funkcjonował jako bardzo istotny składnik polskiej kultury romantycznej; przykładem może być upodobanie Mickiewicza do tej arii i tej opery, poświadczony w III części *Dziadów*). Skoro nie zostaje wyeksponowana przemiana pażia w rycerza, nie zostaje też podniesiony, w sposób tak czytelny jak w oryginale, proces przechodzenia od zamętu do ładu, od chwilowego uchylenia praw do powrotu harmonii dworskiego życia. A nawet trzeba powiedzieć więcej – zostaje tym sposobem uchylone wyobrażenie dworskości jako ładu powracającego po chwilowym zamęcie, szaleństwie, dystrakcji. I oto jaśniejszym staje się, dlaczego w finale sztuki mowa jest o dobiegających kresu troskach i gniewie, w miejsce obecnego w pierwowzorze „szaleństwa”. Barańczak jest konsekwentny i osłabiając dworski wymiar świata przedstawionego w tej sztuce, wprowadza w zakończeniu konsolację, wedle której radość zwycięża smutki i niedogodności – bliżej stąd do optymizmu Schillerowskiej *Ody do radości*, niż od osiemnastowiecznego, dworskiego ładu pokrywającego chaos świata.

Raz jeszcze zatem, znów ostrożnie, zsumujmy obserwacje, z jednym istotnym zastrzeżeniem: kategoryczność orzeczeń byłaby rzeczą niepożądaną, bo i materiał poddany analizie jest dalece niekompletny, i chcemy tu mówić raczej o tendencji,

niż bezwarunkowej dominancie jednego stylu i światobrazu. Powiedzieć trzeba, że „rodzajowość”, melodramatyczność, psychologizacja, poniechanie wyraźnych, heroicznych akcentów i konsolacja przedstawiona w duchu nagrody za przeżyte udręki sytuują „wersję polską” *Wesela Figara* w polu kultury egalitarnej, z ducha dziewiętnastowiecznej, jakoś „mieszczańskiej”. Ta „mieszczańskość” jest niejednolita, o bardzo zróżnicowanych rejestrach, zawsze jednak odznacza się tym, że w miejsce „starego”, dworskiego rozchwiania wprowadza „nowe” ciężenie ku ujednoznacznieniu.

Do rozważenia przy jakiejś innej okazji pozostaje jeszcze jedna hipoteza. Zawiera ona domniemanie, że inscenizacja poznańska, u podstaw której leży wiele skrótów, redukujących komediowy, intrygowy charakter akcji, w gruncie rzeczy wydobywa ową melodramatyczną linię, którą tłumacz wyraźnie zarysował.

Wesele na scenie, czyli interpretacja interpretacji albo czego szkoda...

Reżyser wyznawał, że podchodzi do *Wesela Figara* „bardzo sentymentalnie, lirycznie”, choć „to bardzo współczesne dzieło, jeśli chodzi o nasz rodzaj myślenia ironicznego i inteligentnego dystansu do swego życia”; w komediowej zabawie, radości i lekkości przewija się „czarna nić niepokoju”: „Przesłanie opery zawiera ostrzeżenie przed zatraceniem tego, co w związku między kobietą i mężczyzną jest najpiękniejsze i święte”.²⁰ Ów interpretacyjny zabieg wydobywania wątku babiego lata, nastroju jesieni, sprawia, że główną parą, która przegląda się w zwierciadle młodej, świeżej miłości swych służących, Zuzanny i Figara, jest „lecko zwietrzałe małżeństwo”: Hrabia i Hrabina. Tak motywowane są skróty, które powodują, że wątek komediowy (głównym jego bohaterem jest Figaro) schodzi na plan dalszy, a intryga staje się mniej czytelna. Do tegoż samego prowadzą i inne posunięcia poznańskich realizatorów: redukcja sytuacji, w których występuje lub których sprawcą jest Cherubin, redukcja kwestii a parte, pominięcie plebejskiego, farsowego akcentu poprzez usunięcie piosenki Basilia o oślej skórze i wiele innych zabiegów. Pierwotnie *Szalony dzień, czyli wesele Figara* traci szaleńczy rozpęd: nad nośnikiem akcji i dramaturgii – recytatywem (zawsze trudniejszym dla śpiewaków) dominują arie²¹, a z nimi uczucia, przeżycia bohaterów; w konsekwencji nad dramatycznością utworu literackiego przeważa liryczność obrazu teatralnego. Inszenizacja poznańska, zgodnie z ogólną sugestią przekładu libretta, w scenie trzeciej aktu II przedstawia rozmowę Cherubina z Hrabinią w konwencji bliskości jak z zażyłego romansu²², gdy w tekście i didaskaliach podkreśla się konwencję adoracji kobiety przez klęczącego przed nią zakochanego.

Pozornie paradoksalnie na scenie poznańskiej bywa często (od początku aktu I) zbyt wiele ruchu (jakby wedle sugestii Barańczaka, że pełność *Wesela* polega i na tym, że tyle się „na powierzchni dzieje”). Nadmiar biegania bez celu należy do sfery inscenizacji, występuje bez uzasadnień dramatycznych, w oparciu o wątle motywacje psychologiczne (zamęt wewnętrzny, zmieszanie). Ruch zastąpić ma zapewne „dzianie się” uobecniane poprzez ansamble i recytatyw (tu skracany radykalnie, do granic koniecznego minimum). Jakby przegapiono dalszą obserwację tłumacza o zegarmistrzowskiej precyzji w konstruowaniu tej dramaturgicznej wielogłosowości. Realizowane w słowie „dzianie się” byłoby pełne wielopiętrowych odniesień kulturowych, intertekstualnych nawiązań i aluzji, migotliwe semantycznie i iskrzące humorystycznymi spięciami. Efekty słowne nie mogły jednak wybrzmieć zagłuszone odgłosem kroków...

Szkoda, że nie uwzględniono – przypomnianego przez Nikolausa Harnoncourta – uporu, wręcz nieprzejednanego, Mozarta w walce o to, żeby tekst był bardziej mówiony, o recitar cantando, „śpiewną mowę” i cantar recitando, „mówiony śpiew”, o realizację *dramma in musica*, o taki styl wykonawczy, który podaje tekst w bardziej wyrafinowany sposób, bo każde pojedyncze słowo jest ważne.²³

Szkoda poniechanej całości mistrzowskiej intrygi i jej efektów komicznych, dramatu jako konstrukcji, bogactwa literackiego. Szkoda, że nie doceniono wyrobienia poznańskiej publiczności. Chcąc oszczędzić jej zbyt długiego siedzenia w teatrze, odmówiono w efekcie możliwości smakowania tego bogactwa. Czy w obcowaniu z arcydziełem może być mowa o nadużyciu cierpliwości? Szkoda, że trzeba było dużo entuzjazmu i dobrej woli, by uznać spektakl poznański za komedię buffo, którą po prawdzie z winy inscenizatorów nie był, jak nie był – z powodu tym razem tłumacza – komedią salonową...

Barańczakowe *Wesele Figara*, integralne, pozostaje wyzwaniem: dla teatru, czytelników i badaczy.

Elżbieta Nowicka, Barbara Judkowiak

przypisy

¹ Odwołujemy się do nadtytułu, jaki po premierze w poznańskim Teatrze Wielkim „Rzeczpospolita” zamieściła nad recenzją Jacka Marczyńskiego „*Barańczak udowodnił, że...*” („Rzeczpospolita” 1995, nr 246).

² S. Barańczak [w rozmowie z M. Weiss-Grzesińskim], w: *Program Teatru Wielkiego*

im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu: *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto według Pierre'a Beaumarchais'go Lorenzo da Ponte, reżyseria M. Weiss-Grześniński, premiera 21 października 1995, Poznań 1995, s. 11. Notabene w określeniu gatunku nie jest ścisły ani Teatr Wielki, ani Barańczak, przyjmujący tradycję nazywania *Wesela* „operą komiczną”; nie jest wcale obojętne, że w librecie osiemnastowiecznym autorzy podają już nie „opera buffa”, lecz „commedia in musica”! (vide na przykład: A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, przeł. A. Rieger, Kraków 1975, s. 466).

³ „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11), s. 95-150.

⁴ „Gazeta Wielkopolska” 1995, nr 246.

⁵ M. Weiss-Grześniński, „Express Poznański” 1995, nr 202. W programie teatralnym reżyser dodawał: „powstał przekład kongenialny” (*Program...*, s. 21).

⁶ „Rzeczpospolita” 1995, nr 246. O „pysznym, nowym przekładzie” pisał Józef Kański („Trybuna” 1995, nr 270), „niewątpliwie świetne tłumaczenie [...] zrobione wytrawnym piórem Stanisława Barańczaka” zachwalał Romuald Połczyński („Express Poznański” 1995, nr 203).

⁷ J. Marczyński, „*Barańczak udowodnił, że...*”. Wrażenie to – oparte na niektórych wyrazistych gierkach scenicznych, jak „pojedynek” Zuzanny z Marcelliną w scenie 4 aktu I – nie znajduje jednak potwierdzenia w analizie skrótów w librecie; poznańscy realizatorzy pomijali jednak przede wszystkim recytatywne sceny rozwijające komediową akcję intrygową!

⁸ B E Z [pseud.], „Gazeta Poznańska” 1995, nr 247.

⁹ Na przykład recenzja Teresy Brodniewicz – zatytułowana *Intryga z Barańczakiem* – zawiera szersze omówienie opery jako „ogromnie dowcipnego tekstu”, zalet tłumaczenia, słusznej decyzji realizatorów, by zrezygnować z włoskiego libretta, i... krytykuje niezbyt wyrazistą dykcję śpiewaków („Gazeta Wielkopolska” [lokalne wydanie „Gazety Wyborczej”] 1995, nr 248). Inny recenzent narzeka, że realizatorzy zagubili „to, co w komedii najważniejsze”, i dodaje: „Nie przebijają się wszak zdecydowanie kontrasty charakterów scenicznych. Wprowadzone zbyt duże skróty, także zastosowanie polskiej wersji językowej Stanisława Barańczaka wcale nie przydały klarowności fabule i warstwie brzmieniowej” (a c h [pseud.], „Głos Wielkopolski” 1995, nr 247).

¹⁰ Najbardziej rewolucyjnej sztuce francuskiej (której wystawienia zabraniał sam król), jeszcze bardziej rewolucyjny wymiar nadała muzyka Mozarta, która przedstawia nieład, pomieszanie, i pozwala otrzeć się o szaleńczy bałagan, wręcz

chaos (vide na przykład: J. Starobinski, 1789. *Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997, s. 18).

¹¹ Utrudnia oczywiście śpiewanie czy poprawne wykonanie recytatywu fakt, że poza spółgłoskami zwarto-wybuchowymi, szumiącymi, syczącymi, szeleszczącymi, które określają brzmieniowy charakter języka polskiego, częściej niż włoszczyzna „zamyka” on spółgłoskowo wygłos w wyrazie...

¹² Podobnie uniknął określenia „przekład” przy opublikowanym w tym samym numerze „Res Facta Nova” *Don Giovannim* Mozarta i da Pontego. „Zeszyty Literackie” (1993, z. 3) przedrukowały rozmowę o tej operze Małgorzaty Dzięwulskiej, Michała Bristigera i Piotra Kłoczowskiego pod tytułem *Mozart Barańczaka*, nadaną 18 stycznia 1998 roku w programie 2 Polskiego Radia - w magazynie „Atelier”. Notabene, gdy Barańczak ocenia te dwie opery, *Don Giovanniego* zwie dziełem głębszym, *Wesele Figara* - pełniejszym (vide: *Program...*, s. 13).

¹³ Gdy wierność przekładu rozumie jako wierność wobec semantycznej dominanty tekstu, kształtującej artystyczny model świata, wreszcie gdy deklaruje: „Niechaj język będzie miniaturowym modelem świata” (idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 170). Vide: A. Legeżyńska, *Przekład jako rzecz wyobraźni*, w: idem, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa 1999, s. 225-226.

¹⁴ Podkreślił tu funkcjonalność fonetyczną, konstrukcyjną i komiczną rymów oksytonicznych (vide: *Program...*, s. 17).

¹⁵ Wobec czego „w teorii przekładu [czy - dodajmy - interpretacji] wyrosłej z założenia możliwości separacji »muzyki« i »znaczenia« w wierszu, coś musi być od podstaw nie w porządku” (S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem Małej Antologii Przekładów-Problemów*, Poznań 1992, s. 27).

¹⁶ N. Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*, Salzburg - Wien 1984 (przeł. polski M. Czajki: N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny. Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, Warszawa 1999).

¹⁷ Vide na przykład: S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*, „Teksty Drugie” 1990, z. 3 (przedruk w: idem, *Ocalone w tłumaczeniu...*).

¹⁸ Vide: *Program...*, s. 8 -10; S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 8.

¹⁹ Z arii tej (nr 25) - osobliwej i jeszcze chyba nie objaśnionej - zrezygnowano w przedstawieniu poznańskim. Pozostało pytanie, czy można to uczynić bez szkody, jak sugeruje Einstein (idem, *Mozart...*, s. 468), gdyż napisana została tylko dla usatysfakcjonowania śpiewaka „sekundariusza”...

²⁰ „Express Poznański” 1995, nr 202; vide też: *Program...* (s. 16), na początek którego wybrano Zbigniewa Herberta *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism*.

²¹ Od arii zaczynał też pracę Barańczak. O wirtuozerii polskiej wersji każdej z nich trzeba pisać osobno. Da Ponte w przedmowie do libretta podkreślał ich poetycki charakter - „odpowiedni dla muzyki”. Muzykologowie widzą w nich uczuciowe i charakteryzujące bohaterów walory opracowania muzycznego. I tu teatr poznański nie zawsze był wierny artystycznej intencji tłumacza, na przykład w arii Figara „Non piu andrai...” śpiewano: „Dość fruwanja z kwiatuszka na kwiatek”, zamiast trudniejszego: „Dosyć już fruwać z kwiatka na kwiatek”. Wers z transakcentacją uzasadnia swą rozkaźnikową kategoryczność w dalszych - kilkakrotnych - powtórzeniach („Dosyć już kapelusza z piórami”, „Dosyć już tych pióropuszy”).

²² Podobnie pokazano Hrabiego i Zuzannę w duettino pierwszej sceny III aktu.

²³ N. Harnoncourt, *Der musikalische Dialog...*, s. 261-273. Harnoncourt pisze też: „Odnajdujemy u niego te same zasady, co u Monteverdiego. Nie chodzi mu o umuzycznienie poezji, lecz o dramat, dialog, pojedyncze słowo, konflikt i jego rozwiązanie” (idem, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 170).

nota

pierwodruk: „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. VI (XXVI): *Barańczak - poeta lector*, Poznań 1999, s. 157-170