

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.20

PRZEGLĄDY KRYTYCZNE

Aleksandra Starowicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Z ziemi włoskiej do Polski”.

Staropolskie przekłady dramaturgii włoskiej

„Po co czytać dawne przekłady?” To nieco prowokacyjne pytanie otwiera książkę Jadwigi Miszałskiej¹ poświęconą zagadnieniom obecności tłumaczeń włoskich tekstów dramatycznych w polskiej literaturze dawnej. Chciałoby się odpowiedzieć: bo są. Są częścią kultury, wielkiego dziedzictwa literackiego, świadectwem rozwoju języka polskiego, wrażliwości i umysłowości autorów oraz czytelników doby staropolskiej. Perspektywa translatorska i italianistyczna, która przyświeca autorce, podsuwa znacznie więcej powodów, dla których warto sięgać po dawne przekłady. Przede wszystkim przyglądanie się tłumaczeniom pozwala na „zadanie pytania o rolę przekładu w systemie literatury narodowej, a z drugiej strony o wpływ tego systemu na przekład”². Tekst przełamujący barierę kultur podlega pewnym ograniczeniom i wymogom umożliwiającym oswojenie jego obcości. Zatem przekład zawierać musi wyraźny ślad kultury przyjmującej i jako taki stanowi szczególnie interesujące źródło wiedzy o jej priorytetach. Równie interesujące są strategie przekładu, materialna forma nadawana utworowi czy sposoby jego rozpowszechniania. Biorąc pod uwagę, iż według badań przeprowadzonych przez Jadwigę Miszałską do końca XVIII w. przetłumaczono w Polsce około 120 włoskich dramatów (z czego jedynie 8 przed rokiem 1700), ciekawym zagadnieniem mogą być kryteria i częstotliwość wyboru tekstów. W świetle coraz częściej przyjmowanej przez badaczy translatoryki strategii patrzenia na dzieło i jego tłumacza jako na „mediatorów kultury wyjściowej, których zadaniem jest stworzenie jej obrazu w kontekście kultury docelowej”³, wybór tekstów do tłumaczenia stanowi ważny element wizerunku kultury włoskiej w dawnej Polsce. Ponadto przyjmowana przez autorkę perspektywa diachroniczna pozwala zauważyć, iż „wraz z upływem lat – czasem nie jest to długi okres – podejście tłumaczy do dawnego tekstu zmienia się, inne elementy

¹ J. Miszałska, *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty. Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*, Kraków 2013, s. 299.

² Tamże, s. 8.

³ C. Handzel, *Współczesne teorie przekładu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 104–108.

przyciągają ich uwagę, inne też są ich decyzje odnośnie rozwiązań formalnych⁴. Czytanie dawnych przekładów może być zatem nie tylko źródłem wiedzy na temat historii literatury, trendów literackich i oczekiwań czytelnicznych (i scenicznych) panujących w danym czasie, jest także warunkiem poznania zależności i relacji pomiędzy kulturami – w tym wypadku będzie to literatura włoska jako źródłowa i polska, będąca wówczas w fazie wzrostu i budowania własnej tożsamości.

Istotnym powodem, dla którego warto zainteresować się dawnymi przekładami włoskiej dramaturgii, jest wyjątkowy status przekładu tekstu teatralnego. Bardziej niż inne dzieła literackie utwór teatralny, niezależnie od tego, czy finalnie trafi na scenę, podatny jest na wpływy konwencji i tradycji kultury przyjmującej: „Przekładając tekst teatralny, tłumacz często bierze zatem pod uwagę fakt, że jego przekład posłuży innym interpretatorom (reżyserowi, aktorom), stając się przekładem zbiorowym”⁵. Przekład utworu przeznaczonego dla teatru nieuchronnie staje się także zwierciadłem, w którym odbijają się oczekiwania publiczności, jej przyzwyczajenia estetyczne i przekonania, które musi brać pod uwagę tłumacz, chcąc przenieść utwór z jednego kręgu estetycznego do innego. Wpływ odbiorców, zarówno osób pracujących nad adaptacją, jak i przyjmującej utwór publiczności, sprawia, iż przekład tekstu teatralnego, bardziej niż jakiegokolwiek innego, podatny jest na wpływy kultury przyjmującej. Proces „dostosowania” tekstu do realiów i oczekiwań kultury przyjmującej wiąże się z licznymi przekształceniami: od drobnych zmian po znaczące ingerencje w integralność dzieła. Dokonuje się to poprzez skracanie tekstu, usuwanie elementów nieprzystających do własności danej kultury czy potraktowanie tłumaczonego dzieła jako rodzaju inspiracji. W tym kontekście szczególnie ciekawe są staropolskie tłumaczenia tekstów teatru muzycznego. Wobec braku rodzimej tradycji tego typu teatrów, wypowiedzi teoretycznych na ten temat, a często-kroć również wyobrażenia o tym, czym jest spektakl operowy, tłumacze włoskich librett stawali przed nie lada wyzwaniem. Choć przez lata zmieniało się podejście do tekstu operowego i zwiększała się świadomość jego swoistości, staropolski przekład ogólnie można nazwać „swobodnym”. W kwestiach szczegółowych odesłać należałoby zainteresowanych do opracowania Jadwigi Ziętarskiej⁶.

Lektura dawnych przekładów przynieść zatem może czytelnikowi szereg różnorodnych korzyści: od przyjemności obcowania z dziełem, przez poznanie strategii translatorskich tłumaczy, po zgłębienie wiedzy o kulturze staropolskiej, przyjmującej dzieła włoskich dramaturgów. Autorka książki *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty* proponuje lekturę przekładów pogrupowanych według przynależności gatunkowej ich źródła. I tak kolejne rozdziały książki poświęcone są: tragedii i dramatowi, dramatowi pasterskiemu, operze poważnej oraz oratorium i kantacie dramatycznej. W obrębie rozdziałów zastosowany został układ chronologiczny, co

⁴ J. Miszańska, dz. cyt., s. 8.

⁵ Tamże, s. 10.

⁶ J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.

wydatnie ułatwia śledzenie zmian w podejściu tłumaczy do tekstów danego typu. Zaczynając refleksję od obiecującego zainteresowania polskich twórców i odbiorców początku XVI w. teatrem klasycznym, autorka zauważa, iż późniejszy dorobek teatralny XVI i początku XVII stulecia nie był szczególnie imponujący:

Odnosi się ogólne wrażenie przypadkowości przedsięwzięć dramatycznych i teatralnych, co związane jest zapewne z brakiem „miejsca” lub instytucji, do której zostałyby przypisana twórczość teatralna, jak to się działo na przykład w Italii, gdzie przed powstaniem pierwszych teatrów komercyjnych aktorzy w sposób stały gościli na dworach, w akademiach, a w przypadku przedstawień religijnych w budynkach sakralnych⁷.

Pomimo braku na gruncie polskim tego rodzaju wsparcia instytucjonalnego, umożliwiającego rozwój rodzimej dramaturgii, także nad Wisłą pojawiały się utwory teatralne. Najlepszym przykładem może być *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego, o której Jerzy Ziomek pisał: „*Odprawa* pozostała w Polsce zjawiskiem niezwykłym – pierwszym i ostatnim regularnym a zarazem oryginalnym dramatem humanistycznym”⁸.

Wiek XVI to także czas pojawienia się pierwszych przekładów włoskich tekstów scenicznych. Już w roku 1558 i 1560 ukazały się w Polsce tłumaczenia dwóch dzieł sienneńskiego protestanta Bernardina Ochina. Co ciekawe, zostały one wydane jeszcze przed publikacją ich włoskich pierwowzorów, co wskazywałoby na przekład z rękopisu, a nawet autografu. Powodem, dla którego teksty Ochina zainteresowały tłumacza, był zapewne ich element polemiczno-publicystyczny, przeważający nad pierwiastkiem dramatycznym. Innym dowodem zainteresowania rodzimych twórców renesansowych dramaturgią włoską jest przekład fragmentu tragedii *Dalida* Luigiego Grota, dokonany przez Jana Smolika i opatrzony tytułem *Cień albo dusza Molenta, króla baktyniańskiego*. Brak stałego „miejsca teatralnego”, teatrów publicznych i rodzimych zespołów aktorskich przez kolejne sto lat nie sprzyjał ani rozwojowi twórczości dramatycznej, ani tłumaczeniom z literatury obcych. Jedynymi miejscami, w których od 1564 r. stale wystawiano sztuki inspirowane teatrem włoskim, były kolegia jezuickie. Teksty te nie były jednak tłumaczone na język polski, lecz wystawiane po łacinie.

Dopiero u progu oświecenia dramaturgia polskojęzyczna zaczęła odgrywać znaczącą rolę. Do roku 1764 na terenie Polski nie istniała instytucja teatralna mogąca spełniać funkcję impresaryjną dla autorów sztuk i zespołów scenicznych. Do tego czasu lukę tę w pewnym stopniu zapełniały teatralne przedsięwzięcia szkół zakonnych: jezuitów, pijarów i teatynów. Jak zauważa Jadwiga Miszalska, „w pierwszej kolejności polska osiemnastowieczna dramaturgia zależna była od wzorów francuskich, istotne są jednakże wzory włoskie”⁹. Jako że pijarzy czerpali prawie

⁷ J. Miszalska, dz. cyt., s. 19.

⁸ J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1966, s. 302–303.

⁹ J. Miszalska, dz. cyt., s. 24.

wyłącznie z dramaturgii francuskiej, uwagę autorki skupia twórczość jezuitów, w pierwszej zaś kolejności sztuka Stanisława Sadowskiego *Peomer, król messeński*, która jest tłumaczeniem *Merope*, najgłośniejszego tekstu włoskiego dramaturga Scipione Maffei. Kolejny przedstawiony autor jezuicki to Wojciech Męciński i napisana przez niego *Drama o powołaniu świętego Alojzego do Zakonu Societatis Jesu*, będąca przekładem włoskiego tekstu Niccolò Tolomeiego. Męciński dokonuje wiernego przekładu, nie omieszkując wprawdzie wprowadzić pewnych zmian w tych kwestiach bohaterów, które wydały mu się niewystarczająco dobitne i wyraziste. Ostatnim z wymienionych tłumaczy włoskiej tragedii jest Samuel Chrościkowski, przekładający sztuki Giovanniego Annutiniego. Omówieniem przekładu *Metyldy* kończy autorka rozdział poświęcony tragedii i dramatowi. W podsumowaniu zauważa, że choć przekłady tragedii włoskich obecne były w staropolskiej kulturze, to jednak silniejszą inspiracją dawnej dramaturgii była twórczość francuska:

Krótką panoramą śladów włoskiej tragedii w staropolskiej dramaturgii poważnej udowadnia, że nie w tym gatunku należy szukać jej głównych źródeł. Stwierdzenie takie nie powinno jednak dziwić. Włoska twórczość tragiczna, mimo ogromnej ambicji kontynuacji wzorów Antyku [...] nie mogła się równać swym poziomem i oryginalnością z dramaturgią francuską. Wpływy włoskiej tragedii odnajdujemy głównie [...] w teatrze szkolnym¹⁰.

Omawiany w następnej kolejności dramat pasterski o tematyce mitologiczno-sielankowej popularny był we Włoszech już od XV w. Nieco później tam też powstały utwory *Aminita* Torquata Tassa i *Pastor Fido* Giovanniego Battisty Guariniego, entuzjastycznie przyjęte i tłumaczone w całej Europie. W Polsce, mimo obecności motywów idylliczno-pasterskich w twórczości autorów renesansowych, prawdziwy rozwój literatury sielankowej przypada na okres baroku, począwszy od Szymona Szymonowica po twórczość Zimorowiców, Daniela Naborowskiego, Hieronima Morsztyna i innych. Sielanki dramatyczne *Dafnis* Samuela Twardowskiego i *Ermida* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego stanowiły ważny punkt w rozwoju dojrzałego dramatu pasterskiego, podobnie jak tłumaczenia dwóch wcześniej wspomnianych utworów klasyków włoskich: Tassowego *Aminta* przełożonego przez Jana Andrzeja Morsztyna i *Wiernego pasterza* będącego anonimowym tłumaczeniem dzieła Guariniego. Jak zauważa Jadwiga Miszalska:

Próby przyswojenia polskiej kulturze dramatów pasterskich należy postrzegać raczej jako symptom pewnej ciekawości i otwarcia naszych elit na literaturę europejską i jako jeszcze jeden dowód italianizmu, pod którego znakiem nasza kultura wzrastała w wieku XVI i który aż po wiek XVIII nie stracił swej aktualności¹¹.

Wpływ kultury włoskiej jeszcze mocniej zaznacza się w przypadku opery. Gatunek ten narodził się w Italii, tam też do XVIII w. rozwijał się najprężniej. Pierwsze

¹⁰ Tamże, s. 45.

¹¹ Tamże, s. 74.

kontakty z operą odbiorca polski zawdzięczał Władysławowi IV. Podczas wizyt w Rzymie, Neapolu, Parmie, a nade wszystko we Florencji, gdzie wykonano na cześć królewicza dwa spektakle, młody władca uległ fascynacji operą i zapragnął zaszcześcić ten rodzaj przedstawień na gruncie polskim. Nie ma pewności co do efektów starań Władysława, nie znamy tytułów wszystkich utworów wykonanych w jego otoczeniu, wiemy jednak, iż podejmował próby ściągnięcia na dwór polski słynnej włoskiej śpiewaczki, a nawet poznanego w Wenecji Claudia Monteverdiego. Naocznym świadkiem florenckich spektakli był również Stanisław Serafin Jagodyński, autor tłumaczenia opery Ferdinanda Saracinellego *La liberazione di Ruggiero*. Stało się ono „pierwszym polskim przekładem włoskiego tekstu dramatycznego, któremu przyświecał być może zamiar wystawienia na scenie, a na pewno pierwszym polskim librettem operowym”¹². Dworski teatr Władysława IV, na deskach którego wystawiono *Wybawienie Ruggiera*, działał do 1648 r. Jan Kazimierz nie był już tak intensywnie zainteresowany teatralnymi rozrywkami dla dworu jak wcześniej jego brat. Poza tym zainteresowania królowej Ludwiki Marii oscylowały wokół sztuki francuskiej. Następni królowie również nie kontynuowali z równą pasją dzieła Władysława IV. Dopiero panowanie Wettynów otwiera okres dynamicznego rozwoju muzyki i teatru. Decyzje o budowie teatru czy utrzymaniu stałego zespołu muzyczno-aktorskiego pozwoliły na wystawianie bardziej ambitnych spektakli, w tym dzieł Pietra Metastasia, którego twórczością interesowano się w dwóch momentach: „pierwszy to lata pięćdziesiąte XVIII wieku, w których jego opery goszczą na scenie Sasów, a spod pióra Załuskiego, Portalupiego i jezuitów wychodzą przekłady. Drugi okres rozpoczyna się w latach osiemdziesiątych, trwa do końca stulecia [...]”¹³. Czasy stanisławowskie to przekłady Metastasia autorstwa Bazylego Popiela, określane przez Jadwigę Miszałską jako sentymentalno-pasterskie, liczne przekłady anonimowe, będące rodzajem literackiej zabawy, prace Wojciecha Bogusławskiego, który przełożył na język polski około 25 włoskich tekstów dramatycznych, a także translacje tragedii o Temistoklesie, najczęściej tłumaczonego w Polsce włoskiego dramatu, dokonane przez Józefa Andrzeja Załuskiego, Franciszka Borowskiego, Kunegundę Komorowską i Franciszka Dionizego Książnina. Również w przypadku oratoriów i kantat Metastasio był najczęściej przyswajającym polszczyźnie autorem. Sporą popularnością cieszyły się także utwory Giovanniego Claudia Pasquiniego. Spośród tłumaczy Jadwiga Miszałska zwraca uwagę na dwóch szczególnie zasłużonych: Józefa Andrzeja Załuskiego i Wacława Sierakowskiego, argumentując, iż „gdy przekłady innych autorów miały charakter bardziej lub mniej przypadkowy, były adaptacjami na scenę szkolną, lub powstawały jako teksty «do czytania» w związku z koncertami, dzieła tych dwóch pisarzy związane były z pewnym spójnym projektem literacko-kulturalnym”¹⁴. Obaj autorzy, wybierając teksty do tłumaczenia, kierowali się wartością estetyczną i ideową sztuki,

¹² Tamże, s. 79.

¹³ Tamże, s. 189.

¹⁴ Tamże, s. 236.

jak też jej przydatnością dla kształtowania postaw młodych obywateli, kompletując być może repertuar teatru, którego ideę nosili w sercu.

Wybór obcego tekstu i przysposobianie go do potrzeb własnej kultury jest tworzeniem nowej jakości, warto zatem czytać dawne przekłady choćby po to, by dowiedzieć się, jakiej literatury i jakich spektakli chcieli dla swoich odbiorców staropolscy autorzy. Książka Jadwigi Miszalskiej znakomicie spełnia funkcję przewodnika po dawnych przekładach włoskiej dramaturgii. Autorka przedstawia uporządkowaną chronologicznie i gatunkowo panoramę utworów, jednocześnie uwrażliwiając czytelnika na tkankę tekstu. Nie tracąc z oka szerokiej perspektywy, przybliży szczegóły, których prześledzenie pozwala zidentyfikować strategię autora i jego pomysł na tekst. Na uwagę zasługuje również frapujący tytuł publikacji: *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty*, który znakomicie koresponduje z interesującą i przystępnie przedstawioną treścią.

Bibliografia

Handzel C., *Współczesne teorie przekładu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3.

Miszalska J., *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty. Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*, Kraków 2013.

Ziętarska J., *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969.

Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 1966.

From Italy to Poland. Old Polish translations of Italian drama

Abstract

The text discusses the most important problems raised in Jadwiga Miszalska's book *The Song of the Tragic Playthings Teaches us Virtue: Translations from Italian as a Source for Polish Serious Drama till the end of the 18th Century* (Kraków, 2013). The author drew attention to the place that the translation from Italian takes in the Polish culture and literature and noted the fact, that choice of texts for translation, the way of reading, the changes to which the translators of the Italian dramaturgy decided have become a source of knowledge about the history of literature, literary trends and reading (and scenic) expectations of the time.

Słowa kluczowe: tłumaczenia literackie, włoski dramat, polskie przekłady

Keywords: literary translation, Italian drama, Polish translations

Aleksandra Starowicz: olka.starowicz@gmail.com