



Barbara Szargot

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

**OH! QUANTE LACRIME<sup>1</sup>...**  
**O LIBRETCIE OPERY DAL „QUO VADIS”<sup>2</sup>**

Libretto operowe to niezwykle kontrowersyjne dzieło literackie. Z jednej strony bowiem z punktu widzenia muzykologii stanowi mniej ważny element dzieła operowego. Wielu luminarzy myśli wyrażało się o libretcie wręcz z abimincją. Na przykład Leon Schiller:

Libretto – livret – Textbuch... W samej nazwie, oznaczającej utwór dramatyczny, który przy pomocy muzyki i śpiewu oraz wszystkich środków jakimi sztuka teatralna rozporządza, służy do wykonania widowiska operowego – tkwi sens pejoratywny<sup>3</sup>.

Krzysztof Kozłowski w obszernym wywodzie relacjonuje na przykład pełne odrazy poglądy Kierkegarda na libretto *Czarodziejskiego fletu* Mozarta czy też pobłażliwy stosunek, jaki miał do słownego elementu opery Theodor W. Adorno<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Och! ile łez...* – słowa Ligii z III sceny opery *Dal „Quo vadis”* (P. de Luca, *Dal „Quo vadis”*: quadro lirico, di Enrico Sienkiewicz, musica del maestro Giuseppe Bezzi, Bologna 1901). Posiłkuję się przekładem dokonany na moje zlecenie przez Joannę Zając, cytując libretto będą podawała tytuł i numery stron.

<sup>2</sup> Tekst niniejszy powstał w ramach Projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

<sup>3</sup> L. Schiller, *O treść oper ludowych* „Muzyka” 1951, nr 9, s.13.

<sup>4</sup> K. Kozłowski, *O libretcie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. V (XXV), Poznań 1998, s. 301-304.



Z drugiej strony – dla literaturoznawców libretto stanowi wdzięczny obiekt badań. Istnieje osobna dziedzina badań zwana librettologią (lub librettystyką)<sup>5</sup>, która bardzo prężnie się rozwija. Za sprawą tych nowych trendów, jak to zdefiniowały Elżbieta Nowicka i Katarzyna Lisiecka, dokonano się przesunięcie akcentów:

Owo przesunięcie akcentów dotyczy przede wszystkim rozpoznania i uznania libretta za ważny gatunek literacki, a co z tym związane, z jego rehabilitacją tak względem innych form literackich, jak również – co z perspektywy teatrologicznej zdecydowanie ważniejsze – względem innych form dramatycznych<sup>6</sup>.

Klaus Günther Just w tekście *Libretto operowe jako problem literacki* pisze z kolei:

Natrafiamy [...] na paradoksalny związek, jaki pojawia się pomiędzy brakiem zainteresowania literaturoznawstwa librettem operowym a światowym rozgłosem tej szczególnej formy literackiej. Bowiem, jak wiadomo, żadne dzieło literatury dramatycznej – może z wyjątkiem dramatów Szekspira – nie wytrzymuje siły konkurencji z librettami operowymi, pełnymi największych sukcesów zarówno pod względem zasięgu, jak i skali oddziaływania<sup>7</sup>.

Libretto zatem w tej perspektywie „usamodzielnia się” – prowokuje do odrębnych analiz. I choć dominująca część rozważań dotyczących libretta skupia się na badaniu związków między słowem,

<sup>5</sup> J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 2, s. 92.

<sup>6</sup> E. Nowicka, K. Lisiecka, *PROJEKT: LIBRETTO*, część 2. <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf>, data dostępu 16.03.2015

<sup>7</sup> K. G. Just, *Libretto operowe jako problem literacki*, tłum. M. Franaszek i K. Lisiecka <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf>, data dostępu 16.03.2015.

muzyką i realizacją sceniczną dzieła, to pojawiają się także opracowania, które zasadzają się na analizie libretta jako takiego. W ten ostatni nurt wpisuje się niniejszy artykuł. Taki wybór jest uwarunkowany koniecznością – omawiany przeze mnie tekst, który napisał Pasquale de Luca, zachował się w Bibliotece Nazionale Centrale di Firenze jako publikacja zwarta, wydana w Bolonii w roku 1901, pozbawiona zapisu nutowego. Nie jest to przypadek wyjątkowy. Alina Żurawska-Witkowska stwierdza, że libretta dlatego są ważnym obiektem badań muzykologicznych, że były na ogół publikowane, podczas gdy partytury zachowywały formę rękopiśmienną i często ulegały zniszczeniu<sup>8</sup>. Jeśli muzykolog uważa treść libretta za ważny element badań w swojej dziedzinie, w o ileż większym stopniu dotyczy to literaturoznawcy.

Omawiane libretto jest adaptacją sceniczną powieści Sienkiewicza. Trzeba zauważyć, że nader często libreciści nie tworzyli tekstów oryginalnych, lecz „przerabiali” teksty literackie (zjawisko to nasiliło się w wiekach XVIII i XIX). Dotyczyło to także „umuzyczniania” powieści. Zjawisko to zostało opisane przez Annę Wypych-Gawrońską w książce *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*<sup>9</sup>. Jednak omawiany utwór można uznać za szczególny z kilku powodów. Po pierwsze stanowi on adaptację dzieła polskiego pisarza dokonaną we Włoszech<sup>10</sup>. Po drugie, przeniesienie *Quo vadis* na scenę dokonało się już w roku

<sup>8</sup> A. Żurawska-Witkowska, *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki*, [w:] *Libretto i przekład*, pod red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2015, s. 25.

<sup>9</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

<sup>10</sup> Nie jest to jedyny przykład adaptacji dzieła Sienkiewicza na libretto operowe we Włoszech; inne to (podaję dane bibliograficzne): G. Pasquetti, *Fiore di Loto. Melodramma in tre atti con epilogo*, musica del Maestro Giovanni Castagnolo, Firenze 1906; Anton Menotti Buja, *La Vedova, dramma lirico in un atto dal romanzo di Enrico Sienkiewicz*, musica Giambattista Pinne, Napoli 1908, G. Custer de Nobili, *Petronio: dramma lirico in tre atti e quattro quadri, ispirato da alcuni episodi del romanzo „Quo vadis”, di E. Sienkiewicz*; musica di Gustavo Giovannetti, Milano 1923.

1901, co można uznać za dowód niezwyklej popularności tego dzieła w Italii jeszcze przed przyznaniem Litwosowi literackiej Nagrody Nobla. Po trzecie, poprzez fakt, iż Pasquale de Luca nazywa swój utwór nie *Quo vadis*, lecz *Z „Quo vadis”* (*Dal „Quo vadis”*). Zważywszy, że motywy literackie wykorzystywane przez librecistów były nieraz bardzo swobodnie traktowane, przyznać trzeba, że de Luca wykazał się niezwykle wręcz rzetelnością zaznaczając, że stworzony przez niego „obraz liryczny” stanowi jedynie epizod: wprowadził Piotra do sceny więziennej „dla dramaturgii”, choć z powieści nie wynika, żeby Piotr był w więzieniu, w czasie gdy Winicjusz odnajduje w nim Ligię<sup>11</sup>. Oczywiście, dowodzi to nowego, już dwudziestowiecznego podejścia do praw autorskich, ale też ponownie dokumentuje niezwykle powódzenie *Quo vadis* i tym samym przekonanie, że odbiorca libretta może mieć za złe jego autorowi „przeinaczenie” treści.

*Dal „Quo vadis”* to utwór jednoaktowy. Uznać trzeba, że wiąże się to z tendencjami, jakie pojawiły się w operach pod koniec wieku dziewiętnastego. Można powiedzieć, że opera powraca wtedy do swoich początków. Przypomnijmy, że wiązały się one z ideą powrotu do dramatu starogreckiego i rozwojem Cameraty we Florencji na przełomie XVI i XVII wieku<sup>12</sup>. Idee te powracają w wieku dziewiętnastym zwłaszcza w twórczości Richarda Straussa. Szczególnie widoczne jest to w operach *Salome* (1905) i *Elektra* (1909), które są jednoaktówkami ze względu na nacisk, jaki twórca kładł na zachowanie trzech jedności (a zwłaszcza czasu i miejsca)<sup>13</sup>. Przypomnę, że omawiana opera Pasquale de Luki pochodzi z roku 1901.

Obsada jest dość skromna – obejmuje 3 osoby dramatu i dwa chóry (chrześcijan i pogan). Rozkład głosów jest typowy – para

<sup>11</sup> *Dal „Quo vadis”*, s. 2.

<sup>12</sup> Camerata była akademią, która za cel stawiała sobie kultywowanie starożytnej kultury. Por. *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 633.

<sup>13</sup> Tamże, s. 637.

amantów (Ligia i Winicjusz) to sopran i tenor. Piotr jest barytonem. Jak już wspomniałam, cała akcja toczy się w więzieniu, w którym Winicjusz odnajduje Ligię, a także spotyka św. Piotra i innych chrześcijan. Koniec stanowi moment otwarcia wrót prowadzących na arenę (z sugestią, że wszyscy obecni na scenie udają się na pewną śmierć). Czyli zmiany fabularne są znaczne. Taka jednak konstatacja nie może nas zadowolić. Postarajmy się prześledzić na czym zasadza się reinterpretacja *Quo vadis* w omawianym dziele.

A więc przede wszystkim – czym tak naprawdę było *Quo vadis* w czasie swego powstania? Sam Sienkiewicz w liście do Konstantego Marii Górskiego z 14 lipca 1896 roku pisał następująco:

Kiedyś „w dżdżu” przyszło mi na myśl, jak ja jednak porządnie przyczyniłem się do zwrócenia ludzi w kierunku idealnym. Pan należąc do młodszego pokolenia może nie zdaje sobie sprawy, co się działo w Warszawie za dobrych pozytywnych czasów, gdy Boga piał się przez małe b, gdy racjonalizm był synonimem rozumu i gdy nawet ludzie religijni, mniej śmiałej natury, trzymali się ideału i religii jakoś wstydliwie... [...] Potem przyszło *Bez dogmatu, Pójdźmy za nim* – jedno było obrazem przepaści sceptycyzmu, drugie wprost już afirmacją. Toż samo *Połanieccy*, a w końcu *Quo vadis*. [...] Ponieważ jestem zupełnie przekonany, że racjonalizm by nas zżydził (przepraszam), wysuszył i schińszczył – więc poczytuję to sobie za zasługę<sup>14</sup>.

Cytowana wypowiedź odnosi się przede wszystkim do wpływu, jaki, zdaniem Litwosa, jego dzieła miały mieć na Polaków. Ale można zauważyć w wyznaniu Sienkiewicza także cel szerszy – odnoszący się do ogółu Europejczyków, których pisarz chciał uchronić przed rozpląnięciem się w żywiole dorobkiewiczowskim (tak

<sup>14</sup> H. Sienkiewicz, *Listy*, t. I, cz. 2, wstęp i biogramy adresatów J. Krzyżanowski, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 293; podkr. – B. Sz.

należy rozumieć „zżydzienie”) i w świecie pozorów i form (czyli „schińszczeniu”). Środkiem do tego celu miało być stworzenie nader sugestywnego obrazu opartego na kreacji wątku miłosnego. Zasada się on na ukazaniu przemiany duchowej Winicjusza z żyjącego codziennością dość lubieżnego młodzieńca w „kochającego duszę”, pozbawionej w wyniku cierpień urody, Ligii<sup>15</sup>. By stać się chrześcijaninem, Winicjusz musi pokonać opór wewnętrzny, przełamać swe przyzwyczajenia. Dokonuje się to pod wpływem miłości do Ligii oraz dzięki przebywaniu w towarzystwie silnie idealizowanych chrześcijan (nie będą w tym miejscu przytaczać złośliwych sądów deprecjonujących ten zamiar twórczy i jego wykonanie). Ważnym elementem w *Quo vadis* jest też cudowne ocalenie bohaterki. Jak pamiętamy, Winicjusz wbrew swej czynnej naturze żołnierza i wbrew wszelkim ludzkim spekulacjom zaczyna modlić się:

– Wierzę! Wierzę!... Chryste! Cudu!<sup>16</sup>

Nim Kallina pojawiła się na arenie, Winicjusz, niepewny, jaki los ją czeka, namiętnie i z lękiem prosi Chrystusa, by jego ukochana zmarła naturalnie, nie w mękach. Teresa Świętosławska przytacza ten fragment powieści („[...] miał poczucie, że jeśli ujrzy mękę Ligii, to jego miłość zmieni się w nienawiść, a jego wiara w rozpacz”<sup>17</sup>) wskazując na pewną „warunkowość” wiary młodego patrycjusza:

Jeśli więc wiara miała ostatecznie zwyciężyć, musiała Ligia zostać ocalona<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> H. Sienkiewicz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XXII, *Quo vadis?*, Warszawa 1949, s. 218.

<sup>16</sup> Tamże, s. 205.

<sup>17</sup> Tamże, s. 202.

<sup>18</sup> T. Świętosławska, „*Quo vadis?*” Henryka Sienkiewicza. *Od legendy do arcydzieła*, Łódź 1997, s.115.

Wydaje mi się jednak, że sytuacja ukształtowana przez Sienkiewicza jest nieco odmienna. Winicjusz lęka się utraty wiary przed próbą, jakiej bohaterka zostanie poddana. W momencie, w którym Ligia pojawia się na arenie, dowiaduje się przecież, że jego modły nie zostały wysłuchane (prosił nie o jej uratowanie, tylko o śmierć przed pojawieniem się w Koloseum). Powinien zwątpić, poddać się. A wtedy właśnie zaczyna wyznawać wiarę i wołać o cud, który, jak wiemy, następuje. Jest to cud, który można wytłumaczyć w kategoriach racjonalnych, lecz przecież nie tylko bohaterowie (Ursus tłumaczy Winicjuszowi, iż usłyszał głos nakazujący mu walkę oraz że w nadprzyrodzony sposób odzyskał siły utracone w więzieniu), ale też czytelnik wie, że to Chrystus wysłuchał modlitwy. Teresa Świętosławska ujmuje to następująco:

Ambiwalencja postawy Winicjusza, a następnie dwunurtowa metamorfoza uczuć, do kobiety i jej nieznanego Boga, przebiegać więc miała przy świadomie zastosowanym przez Sienkiewicza wzmocnieniu tonu od *amore profano* po *amore profundo, divino* i *sacro*, z szerokim interwałem psychologicznie uwierzytelnionych zwątpień i uniesień bohatera. W czasie rytu tego przejścia, jak w każdym obrzędzie, ustanawiał się pomost między *sacrum* i *profanum*, między człowiekiem a Bogiem. Człowiek dopełniał właściwości w opozycji do swojej natury, Bóg podnosił swój rytualny status dawcy, ofiarowującego oczyszczenie win łaską sakramentu z rąk swego apostoła<sup>19</sup>.

Ogromna popularność powieści dowodzi, że marzenie o czasach idealnych było fantazmatem nie tylko samego Sienkiewicza

<sup>19</sup> T. Świętosławska, dz. cyt., s. 112. O przemianie duchowej Winicjusza i jej uwarunkowaniu psychologicznym por. też: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, t.1, s. 562; Z. Szwejkowski, *Rozważania o „Quo vadis”*, [w:] tegoż, *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 124-126.

wicza<sup>20</sup>, ale też wielu jego współczesnych. Odwołam się w tym miejscu do autorytetu Krzyżanowskiego:

Takiego powodzenia nie miała żadna inna powieść Sienkiewicza ani nawet żadne inne dzieło literackie z ostatniego dziesięciolecia wieku XIX. A powodzenie to świadczy w jakiś sposób o jej wartości, o jej zdolności przemawiania do wrażliwych czytelników<sup>21</sup>.

I takie właśnie idealne chrześcijaństwo pojawia się w *Dal* „*Quo vadis*”. Wedle klasyfikacji oper utworzonej przez Reginę Chłopiczką dzieło to należałoby do rodzaju tych, których twórcy przyjmują postawę afirmującą wobec wartości (w przeciwieństwie do obojętnej, kontestującej bądź poszukującej)<sup>22</sup>. W obrazie uwięzionych chrześcijan stworzonym przez Pasquale de Lukę pojawiają się niejako dwa wątki: indywidualny, miłosny, przedstawiający spotkanie Winicjusza i Ligii oraz zbiorowy (opowieść o uwięzionych chrześcijanach).

Zacznę od wątku miłosnego. Amantka – Ligia już w scenie pierwszej wypowiada się poprzez arię. Aria jest, przypomnę, najważniejszą z form wypowiedzi bohatera w operze<sup>23</sup>, charakteryzu-

<sup>20</sup> Tadeusz Żabski zwraca uwagę na entuzjizm, jaki ogarniał Sienkiewicza w trakcie pisanie tej powieści: „Autor mimo ogromnego zmęczenia tworzył ją z wzrastającą radością” [T. Żabski, *Wstęp*, [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona...*, s. XXII]; o sposobie kreowania rzeczywistości w *Quo vadis?* w taki sposób, by odpowiadało to kompensacyjnym nastawieniom odbiorców, pisał Tadeusz Bujnicki. Por. T. Bujnicki, *Światopogląd i poetyka. Szkice o powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza*, Rzeszów 1999, s. 128.

<sup>21</sup> J. Krzyżanowski, *Najsławniejsza powieść polska*, [w:] tegoż, *Pokłosie sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973, s. 343.

<sup>22</sup> R. Chłopiczka, *Uwagi o postawie wobec wartości w teatrze muzycznym XX wieku*, [w:] *Teorie opery*, pod red. M. Jabłońskiego, Poznań 2004, s. 357-358.

<sup>23</sup> Zdaniem Małgorzaty Sokalskiej, aria ma w dziele operowym znaczną autonomię: „Co więcej, sytuacja, jaka zostaje zarysowana, by uzasadnić wykonanie arii, czyni z niej twór wymykający się tradycyjnemu pojęciu kwestii (wypowiedzi) dramatycznej: aria wymaga zawieszenia akcji, skupienia bohatera na akcie krystalizacji emocji,



jąca zarówno jego, jak i jego stosunek do świata. Pierwsza aria Ligii jest modlitwą:

Jeśli mnie przeznaczyłeś do bycia ofiarowaną  
Dla Twego imienia poprzez męczeństwo  
Dla Ciebie poświęcam się, bogobojna i wdzięczna.

[*Dal* „*Quo vadis*”, s. 4]

Orantka prosi jedynie o możliwość spotkania z tym, który budzi w jej sercu słodkie dreszcze miłości. Można powiedzieć, że wypowiedź ta jest bardzo w duchu operowym i równocześnie sienkiewiczowskim. W odpowiedzi na jej prośbę w więzieniu zjawia się... Piotr. Zapowiada on przybycie Winicjusza, a na pytanie Ligii, czy kocha on ją jeszcze, odpowiada:

Winicjusz najlepiej potrafi kochać chrześcijan.

[*Dal* „*Quo vadis*”, s. 6]

Bardzo znamienne to słowa. W oglądzie Piotra podmiotem uczucia Winicjusza nie jest Kallina, ale ogół chrześcijan. I choć już scena następna jest klasycznym duetem miłosnym, w którym kochankowie wyznają sobie miłość, to jednak zapamiętajmy wypowiedź Apostoła. Po krótkim dialogu miłosnym z kolei Winicjusz śpiewa arię. Wyznaje w niej, że jest chrześcijaninem oraz że odnalazł ukochaną, która przed nim uciekła. Jak widzimy, fabuła jest przetworzona w znacznym stopniu. Z arii Winicjusza wynika bowiem, że spotkanie w więzieniu jest pierwszym po ucieczce Ligii. Tym samym przemiana wewnętrzna bohatera nie mogłaby się do-

które pragnie przekazać, używając do tego języka obcego »zwykłego« stylowi swojej wypowiedzi, języka metaforycznego”. M. Sokalska, *Aria – między liryką a epiką: „Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...”*. *Studia i szkice o libretcie*, pod red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2013, s. 77.

konać pod wpływem miłości do kobiety, lecz ze względu na siłę przyciągania religii chrześcijańskiej. W tym ujęciu to Ligia jawi się jako bardziej zaangażowana erotycznie:

Och! Ile skarg!  
Och! Ile łez!  
Wylałam dla ciebie dalekiego, Winicjuszu mój!  
Ile cierpiałam dla ciebie, wie to tylko Bóg!  
I teraz porwana ekstazą  
Płaczę, nie wiedząc dlaczego, przy twoim sercu...  
Ach! Płaczę z miłości!  
Och! Płaczę z miłości!  
Och! Jak słodki i piękny jest ten płacz!  
Powiedz mi jeszcze, że mnie kochasz!... Ja kocham cię bardzo!...  
[Dal „Quo vadis”, s. 9]

Bardzo emocjonalna aria. Dla nas jednak istotne jest, jaki cel ma podobne przetworzenie. Jak już wspominałam, *Quo vadis* było tekstem znanym, więc odbiorcy łatwo mogli się zorientować, że nastąpiła niejako „zamiana emocji” między parą kochanków. Miłość Winicjusza i Ligii była w świecie powieściowym ewenementem (jako taki była postrzegana zarówno przez przedstawiciela pogan, jakim był Petroniusz, jak i przez chrześcijan – choćby Kryspusa), w reinterpretacji omawianego libretta staje się ona jakby przykładem emocji młodych chrześcijan skazanych na śmierć. Dlatego nie ma mowy o błaganiu o cud (samego cudu też brak). Winicjusz, zwracając się do Piotra o pobłogosławienie siebie i Ligii, wprost zapowiada, że czeka ich „stos lub topory” [Dal „Quo vadis”, s. 11], Piotr mówi o uczuciu amantów:

Niech błogosławione będzie w imię Pana  
I [niech] będzie poświęcona wasza miłość.  
[Dal „Quo vadis”, s. 11]

Od tego momentu Winicjusz i Ligia tracą swój status głównych bohaterów i stają się częścią chóru chrześcijan. A chóry – przypomnę – są dwa: chrześcijan i pogan. Chór chrześcijański zdecydowanie dominuje – to on rozpoczyna operę i jego wypowiedź ją kończy. Początkiem jest pieśń będąca wyznaniem wiary w Tróję Świętą (a nie tylko w Jezusa, jak to ma miejsce w tekście Sienkiewicza). Następnie w scenie drugiej chór śpiewa:

Z tego więzienia  
Pójdziemy na śmierć,  
Ale dla nas otworzą się  
Nieba drzwi.

[*Dal „Quo vadis”, s. 5*]

Dokładnie te same słowa chór chrześcijański śpiewa w scenie V. Ta „małomówność” wyznawców Jezusa kontrastuje z „gadulstwem” chóru pogańskiego, który najpierw z scenie IV śpiewa czterozwrotkową pieśń pochlebającą Neronowi, a potem jeszcze w scenie V – dwuzwrotkową, zapowiadającą śmierć chrześcijanom (tu pojawia się dosłowny cytat z *Quo vadis*, a mianowicie „chrześcijanie na śmierć”). Wyraźnie racja moralna nie wymaga długiego uzasadniania i dowodzenia. W dialog chóry wchodzi dopiero na końcu:

CHÓR POGAN (*z zewnątrz*)

Otwierają się drzwi!

Stosy płoną,

Bastie drżą,

Chrześcijanie na śmierć!!

CHÓR CHRZEŚCIJAN (*obejmując się pomiędzy sobą*)

Drzwi otwierają się

Więzienia!

Anioły wyplatają

Dla nas korony.  
Przebaczam ludowi.  
[...]  
Do nieba, do nieba.  
[Dal „*Quo vadis*”, s. 12-13]

Te drzwi więzienia otwierają się wprost na arenę (i na niebo) dla Winicjusza, Ligii, Piotra i reszty chrześcijan. Na koniec wszyscy oni śpiewają po łacinie:

Laudate Dominum omnes gentes,  
Laudate eum omnes populi<sup>24</sup>.

Samo męczeństwo nie wchodzi w skład akcji. Jeśli przyjmie-  
my tezę, że obraz chrześcijaństwa w *Quo vadis* jest fantazmatem  
Sienkiewicza, który odpowiedział na zapotrzebowanie jego epoki  
(a może nadał kształt marzeniu obecnemu w kulturze), to warto za-  
pytać: czym jest to pragnienie. Według mnie – głównym jego ele-  
mentem jest tęsknota za ewangeliczną wspólnotą, za tymi, którzy  
„mają tak za tak, nie a nie”. Ale tego elementu w omawianej ope-  
rze *de facto* nie ma. Dominują natomiast dwa elementy – wspólnota  
i bardzo konsekwentne operowanie obrazami zamknięcia i otwarcia.  
Chrześcijanie zamknięci w więzieniu nie mają rzeczywistego kontak-  
tu z poganami tkwiącymi na zewnątrz. W momencie dialogu chó-  
rów motyw otwieranych drzwi jest obecny w wypowiedzi obu stron,  
z tym że poganie zwracają uwagę na rzeczywistość fizyczną, jaka za  
nimi czeka, a chrześcijanie wyłącznie na pozaziemską. Dodajmy do  
tego łatwość nawrócenia Winicjusza (które dokonało się po prostu  
na zasadzie *deus ex machina*), tak jakby z góry był do niego pre-

<sup>24</sup> Chwalcie pana wszyscy ludzie,  
Chwalcie go wszystkie ludy.

destynowany. W tym oglądzie chrześcijaństwo jest czymś izolowanym, dla wybranych, nie dla świata. Sienkiewicz rozwiązując wątek miłosny „otworzył go” na rzeczywistość ziemską – ciche szczęście w rodzinnym kółku. Całą zaś powieść skończył obrazem uniwersalnego chrześcijaństwa, obejmującego świat. Pasquale de Luca kończy cytatem ze starej pieśni chrześcijańskiej do dziś śpiewanej w czasie liturgii. Przetworzenie idzie w kierunku Kościoła zamkniętego, chrześcijaństwa obłąkanego i jego moralnej wyższości.

Nie sposób nie zauważyć, że jest to interpretacja bliska wielu ortodoksyjnym środowiskom także obecnie. Dlatego *Dal „Quo vadis”* możemy uznać za tekst kanoniczny dla wielu późniejszych reinterpretacji dzieł Sienkiewicza.

### Bibliografia

- Chłopicka R., *Uwagi o postawie wobec wartości w teatrze muzycznym XX wieku*, [w:] *Teorie opery*, pod red. M. Jabłońskiego, Poznań 2004.
- Chmielowski P., *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961.
- de Luca P., *Dal „Quo vadis”*: quadro lirico, di Enrico Sienkiewicz, musica del maestro Giuseppe Bezzi, Bologna 1901.
- *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995.
- Kozłowski K., *O libretcie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego* „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. V (XXV), Poznań 1998.
- Just K. G., *Libretto operowe jako problem literacki*, tłum. M. Franaszek i K. Lisiecka, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> 16.03.2015
- Nowicka E., Lisiecka K., *PROJEKT: LIBRETTO*, część 2. <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> 16.03.2015
- Schiller L., *O treść oper ludowych*, „Muzyka” 1951, nr 9.
- Sienkiewicz H., *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XXII, *Quo vadis?*, Warszawa 1949.

- Sienkiewicz H., *Listy*, t. I, cz. 2 ,wstęp i biogramy adresatów J. Krzyżanowski, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977.
- Szwejkowski Z., *Rozważania o „Quo vadis”*, [w:] tegoż, *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973.
- Świętosławska T., „*Quo vadis?*” Henryka Sienkiewicza. *Od legendy do arcydzieła*, Łódź 1997.
- Walczak J., *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, [w:] „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 2.
- Wypych-Gawrońska A., *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.
- Żurawska-Witkowska A., *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki* [w:] *Libretto i przekład*, pod red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2015, s. 25.

Barbara Szargot

Jan Długosz University in Częstochowa

*OH! QUANTE LACRIME...*

ABOUT THE LIBRETTO OF OPERA *DAL „QUO VADIS”*

### Summary

The text is about the reinterpretation of a fragment from Henryk Sienkiewicz’s *Quo Vadis* in libretto of an opera titled *Dal „Quo vadis”*. Both the plot and the way of portraying the characters were equally changed. Above all, pagan characters have been removed from the story. In the new version, Sienkiewicz’s creation is closer to the Christian orthodoxy.

**Key words:** Libretto, Henryk Sienkiewicz, positivism, *Quo Vadis*