

Tmou za láskou. **Renarracja *Quo vadis* w słowackim musicalu**

Barbara Szargot

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-3639-581X

The New Narrative of *Quo vadis* in a Slovak Musical

Abstract: The paper is a description of the Slovak musical based on Henryk Sienkiewicz's novel *Quo Vadis*. The analysis has been made on the basis of the categories of intertextual research proposed by George Genette. Transferring Sienkiewicz's story into the world of pop culture in case of this musical is done by changing its main subject: now it is love in all its meanings. Looking at this, we can see which elements of the author's creation seem appealing for the contemporary culture: the word (the widely quoted hipotext), the plot in a broad outline and the emotion it carries.

Key words: positivism, Sienkiewicz, musical, intertextuality

Słowa kluczowe: pozytywizm, Sienkiewicz, musical, intertekstualność

Na polonistycznym myśleniu o musicalu ciąży lekceważący stosunek do niego, jaki panował w Polsce jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Janusz Ekiert definiuje musical następująco:

Musical [...] rodzaj amerykańskiej operetki skrzyżowanej z rewią, eksponującej piosenkę i taniec zespołowy².

Podobnie Michał Głowiński:

Musical – komedia muzyczna, nowoczesna forma – operetki ukształtowana w Ameryce w okresie międzywojennym, korzystająca z elementów jazzu i współczesnej muzyki rozrywkowej. W musicalu miejsce dawnej arii zajęła piosenka, pojawiają się też wstawki baletowe³.

¹ *Tmou za láskou* (czes.) – w ciemność za miłością.

² J. Ekiert, *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Warszawa 1994, s. 269.

³ M. Głowiński, *Musical*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa 1988, s. 300–301.

W definicji stworzonej przez Głowińskiego jest akcent nader interesujący – mianowicie pokazanie, jak aria zostaje zastąpiona piosenką. Ma to ugruntowywać tezę o przetworzeniu operetki w musical właśnie. Jednocześnie jednak badacz upraszcza mocno sprawę, bowiem w operze (oraz w operetce) istnieje też piosenka. Jest ona specyficznym elementem dzieła operowego. Joanna Maleszyńska (na podstawie ustaleń Petera Kivy) opisuje to następująco:

konwencja widowiska operowego zakłada śpiew jako „normę komunikacji”, oznajmiania widowni i porozumiewania się uczestników scenicznej akcji. Aktorzy operowi zatem kiedy śpiewają to mówią. [...] Opera w świecie opery jest śpiewanym mówieniem – piosenka w niej jest śpiewanym śpiewaniem⁴.

Piosenki takie w dziele operowym dzielą się na (posługując się nomenklaturą Maleszyńskiej): „zewnętrzne” (będące rodzajem „przytoczeń” z tradycji muzycznej) i „wewnętrzne” (skomponowane na potrzeby dzieła).

W musicalu (podobnie w operetce) są chwile, kiedy postać śpiewa, zaznaczając to wyraźnie (np. „zaśpiewaj jeszcze tę piosenkę”). Zatem można powiedzieć, że w musicalu są piosenki – odpowiedniki arii, i piosenki – odpowiedniki piosenek w operze.

Pamiętać też trzeba, że musical ukształtował się w Ameryce początkowo jako opozycja w stosunku do opery – będącej sztuką elitarną. Jacek Mikołajczyk pisał o tym następująco:

Opera w Ameryce symbolizowała z jednej strony tęsknotę za Starym Światem, z drugiej – aspiracje ku obowiązującym w nim elitarnym wartościom. [...] Musical jako gatunek ukształtował się z kolei w sferze kultury niskiej, ludowej czy popularnej, której symbolem była burleska czy jej uszlachetniona forma – *vaudeville*-, oraz – już na gruncie amerykańskim – *minstrel show*. Te dwie sfery zazębiały się jednak wielokrotnie, czego efektem były czasem całe nurty w obrębie musicalu, w ramach których zbliżał się do modelu operowej elitarności, częściej zaś dzieła o nie do końca określonej przynależności gatunkowej – „operę” grane na Broadwayu czy „musicale”, które równie często, co na tym ostatnim, goszczą na afiszach światowych scen operowych⁵.

Może więc w toku przemian gatunkowych musical stał się „nową operą”? Oczywiście nieco metaforycznie, opera bowiem nie jest gatunkiem martwym i ciągle powstają nowe dzieła. Przyrównanie musicalu do opery wydaje się obrazoburcze. Dzieje się tak dlatego, że przywykliśmy operę traktować jako sztukę wyższą – przynależną do muzyki poważnej. Tymczasem muzyka poważna była muzyką rozrywkową swoich czasów. Zarówno Chopin, jak i Liszt grali w salonach, a opera zachwycała nie tylko melomanów w pięknych teatrach. Zacytuję fragment opowiadania Bolesława Prusa *Ogród saski*:

Już noc zapadła; w Teatrze Letnim grają operę, a tłum bezpłatnych wielbicieli piękna zakłętego w dźwięki snuje się koło fatalnych sztachetek. Jakiś namiętny meloman wbity

⁴ J. Maleszyńska, *O piosence w operze*, w: *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa i K. Lisiecka, Poznań 2012, s. 105–106.

⁵ J. Mikołajczyk, *Opera i musical. Operowe inspiracje w musicalu amerykańskim*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 340.

między dwa drzewa, surowe wejrzenie ciska na mnie, który szelestem nóg poważylem się przypomnieć mu cały niesmak miejsc gratisowych. Nie przeszkadzam! Nie przeszkadzam!... lecz i nie zazdroszczę. Z tego punktu słuchany tenor przypomina nawoływanie rozwożących węgiel, sopran spazmy, a bas pastwisko⁶.

Szacowne dzieło jest tu rozrywką dla gawiedzi. Z drugiej strony w naszych czasach musical ma nieoczekiwaną rangę i publiczność. W czasie centralnych obchodów 1050-lecia chrztu Polski – 16 kwietnia 2016 r. (czyli niemal dokładnie w rocznicę, Mieszko bowiem miał się ochrzcić 14 kwietnia 966 r.) odbyło się wykonanie musicalu *Jesus Christ Superstar*⁷. Uroczystości przebiegały z pompą i rozmachem, nikomu nie wpadło do głowy, żeby je uświetnić np. przez wykonanie oratorium Feliksa Nowowiejskiego *Quo vadis* (a jest to dzieło niezwykle spektakularne i widowiskowe)⁸. Podobnie w czasie Świątowych Dni Młodzieży w Krakowie, w niezwykle ważnym momencie mszy – modlitwie uwielbienia po komunii świętej – chór śpiewał piosenkę z tego samego musicalu. A zauważmy, że dla obecnej młodzieży to nie jest „nowy przebój”, raczej „klasyka”.

Takie jest tło słowackiego musicalu autorstwa Martina Kákoša (libretto), Gabo Dušika (muzyka), Petera Uličneho (teksty pieśni), którego prapremiera odbyła się w Prešovie 11 listopada 2011 r., a premiera w przekładzie na czeski – 5 czerwca 2014 r. w Divadle Jiřího Myrona w Ostrawie, pt. *Quo vadis. Muzicál o lásce za časů cisaře Nerona* (edycja tego tłumaczenia stała się podstawą niniejszej pracy).

Tekst niniejszy osadzony jest w nowym nurcie badań nazywanych librettologią (lub librettystyką)⁹, która bardzo prężnie się rozwija. W perspektywie tych badań libretto staje się przede wszystkim utworem literackim (specyficznym co prawda, ale jednak), a nie podstawą przed-

⁶ B. Prus, *Ogród saski*, w: tegoż, *Pisma wybrane. Nowele*, wstęp M. Dąbrowska, Warszawa 1990, s. 54.

⁷ <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1607095,1050-rocznica-Chrztu-Polski-Poznan-ponad-30-tysiecy-widzow-obejrzy-Jesus-Christ-Superstar> (dostęp 1.08.2016).

⁸ Por. H. Kosętką, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997, s. 148–156.

⁹ J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 2, s. 92, Elżbieta Nowicka i Katarzyna Lisiecka następująco opisały zmianę stosunku do libretta: „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”. E. Nowicka, K. Lisiecka, *PROJEKT: LIBRETTO*, część 2, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> (dostęp 16.03.2015). Odwołam się jeszcze do opinii Klausa Günthera Justa wyrażonej w tekście *Libretto operowe jako problem literacki*: „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”. K. G. Just, *Libretto operowe jako problem literacki*, tłum. M. Franaszek i K. Lisiecka, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> (dostęp 16.03.2015).

stawienia scenicznego. Dlatego świadomym wyborem autora podobnego opracowania jest brak zainteresowania konkretną realizacją sceniczną (a więc nie dywaguje się na temat wypowiedzi krytyków, scenografii czy walorów aktorskich lub głosowych wykonawców). Podstawę tekstową stanowi publikacja zwarta (czyli libretto właśnie – słowo to bowiem tłumaczy się „książeczka”) wydana pod podanym już przeze mnie tytułem¹⁰. Wydanie tekstu musicalu w formie libretta jest nawiązaniem do tradycyjnego sposobu odnoszenia się do tekstowej podstawy przedstawienia operowego. Alina Żurawska-Witkowska stwierdza, że libretta dlatego są ważnym obiektem badań muzykologicznych, ponieważ były na ogół publikowane, podczas gdy partytury zachowywały formę rękopiśmienną i często ulegały zniszczeniu¹¹.

Zauważmy, że hipotekstem¹², na którego kanwie powstał tekst Martina Kákoša, jest dzieło dziewiętnastowieczne promujące chrześcijaństwo. Samo odwołanie do powieści z XIX w. można uznać za nawiązanie do modnego obecnie nurtu (wszak triumfy święci adaptacja *Nędzników* Hugo – *Les Misérables* – musical Claude-Michela Schönberga). Choć w świetle królujących w Polsce przekonań, wedle których Sienkiewicz jest pisarzem zaściankowym, staromodnym i zdolnym zainteresować wyłącznie twarogłowymi pravicowcami i dewotów, może to dziwić. Natomiast tekst konfesyjny wystawiany w ateistycznych Czechach – to rzecz warta zbadania.

Zacznijmy od paratekstów. Pierwszym z nich, rzecz jasna, jest tytuł. Henryk Markiewicz definiuje rolę tytułu następująco:

Tytuł kieruje uwagę czytelnika na te czy inne składniki utworu, integruje go, wywołuje określone nastawienia i oczekiwania czytelnika, a tym samym steruje odbiorem tekstu¹³.

Przypomnę też, że Genette, który nazywa przedmowę „gatunkiem”, dodaje:

¹⁰ M. Kákoš, G. Dušik, P. Uličný, J. Moravčík, *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona*, Ostrava b.r. Odwołując się do tego tekstu, będę podawała w przypisie pełny tytuł (łatwo go bowiem pomylić z tytułem powieści Sienkiewicza) i numer strony.

¹¹ A. Żurawska-Witkowska, *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka i A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015, s. 25.

¹² W niniejszym tekście, oczywiście, odwołuję się do terminów zdefiniowanych przez Gérarda Genette'a, *Pięć typów transtekstualności, w tym hipertekstualność*, w: tegoż, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 7–56.

¹³ H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, w: tegoż, *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 17. Na wagę, jaką literaturoznawstwo przywiązuje do nazwy utworu, wskazuje, zdaniem Markiewicza, termin „tytułologia” zaproponowany przez Claude'a Ducheta i Harry'ego Levina, oraz długa historia (rozpoczęta w IV w. n.e.) dociekań nad wagą tego elementu dzieła literackiego. Danuta Danek ujmuje ten problem następująco: „tytuł utworu literackiego pełni dwie podstawowe funkcje, do których można sprowadzić wszystkie inne. Jedną z nich jest funkcja identyfikowania utworu, wskazywania, o jaki jednostkowy – ten i tylko ten – utwór chodzi. [...] Druga funkcja tytułu utworu literackiego [...] to funkcja wprowadzenia do utworu, funkcja inicjalnej metawypowiedzi. W tej funkcji właśnie tytuł stanowi integralną część utworu”. D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 76–77.

to samo chętnie powiedziałbym o tytule¹⁴.

Zatem zmiany w obrębie tytułu mogą wpływać na odbiór dzieła¹⁵. A tu mamy dość znaczącą zmianę w obrębie podtytułu. Sienkiewicz dał bowiem podtytuł:

Powieść z czasów Nerona¹⁶.

A Kákoš:

Musical o miłości w czasach Nerona¹⁷.

Oba podtytuły mają odniesienie genologiczne („powieść”, „musical”), natomiast wprowadzona przez autorów adaptacji zmiana polegająca na dodaniu określenia „o miłości” ma wedle klasyfikacji Markiewicza funkcję deskrypcyjną tematyczną¹⁸: wskazuje na główny temat utworu, którym nie mają być rozterki duchowe czy też opowieść o narodzinach chrześcijaństwa, lecz „miłość”, co odbiorca jest skłonny odczytać jako „romans”¹⁹ (nie jest to całkowita prawda, co postaram się wykazać w dalszej części wywodu).

Paratekstem jest też niewątpliwie bardzo nietypowo skonstruowany wstęp do omawianego libretta. Zaczyna się on od krótkiej notki biograficznej

¹⁴ G. Genette, dz. cyt., s. 15.

¹⁵ Odwołam się raz jeszcze do autorytetu Henryka Markiewicza: „Tak np. czytelnik wiedział dawniej, że jeśli w tytule znajdował się wyraz «pan» z następującym imieniem i nazwiskiem lub tytułem, to będzie miał do czynienia z fikcją literacką, a ponadto postać ta będzie główną w tym utworze. Tytuł jest bowiem sygnałem szczególnej ważności tego, co w nim figuruje. Inaczej czytaliśmy znaną nowelę Żeromskiego, gdyby w jej tytule nie było słowa *Silaczka*, lecz np. nazwisko innego jej bohatera – oportunisty Pawła Obareckiego”. Tamże, s. 17.

¹⁶ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław – Warszawa, s. 3.

¹⁷ „Muzikál o lásce za časů cisaře Nerona”. W niniejszym artykule posiłkuję się tłumaczeniem dokonany na moje zlecenie przez Annę Kalecką. Por. *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 1.

¹⁸ Henryk Markiewicz funkcję metatekstową tytułu rozpisuje na kilka „podfunkcji”, są to: funkcja identyfikacyjna, pozwalająca odróżnić tekst od innych; funkcja deskrypcyjna – tematyczna lub formalna. Tematyczna – mówi o temacie utworu i odnosi się do świata przedstawionego, fabuły, postaci (jednej lub wielu), przedmiotu biorącego udział w fabule, wypowiedzi w nim zawartej, czasu, przestrzeni, nadrzędnej problematyki, sensu ideowego; funkcja interpretacyjno-oceniająca; funkcja formalna zawierająca określenie gatunkowe lub (rzadziej) odnosząca się do książki jako przedmiotu. Pewną odmianą są tytuły odnoszące się zarówno do formy, jak i do tematu, lub takie, które informację tematyczną wprowadzają w podtytuł. Dodatkowo w tytułach występuje także funkcja metaforyczna (może ona przyjąć formę metaforycznego tytułu lub być funkcją dodatkową w przypadku tytułów formalnych). H. Markiewicz, dz. cyt., s. 15–16.

¹⁹ Przypisanie „romansowej” konotacji terminowi „miłość” w omawianym wypadku nawiązuje do historii gatunku, bowiem (jak to opisuje Marek Gołębiowski) miłość romansowa (którą on ku przerażeniu polonisty nazywa „romantyczną”) jest stałym elementem fabuły i zwykle uwidacznia się w tytule musicalu (co ma cel komercyjny – zachęcenie publiczności do uczestnictwa w przedstawieniu). Por. M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 99.

omawiającej osiągnięcia pisarskie Sienkiewicza (ze szczególnym uwzględnieniem patriotycznego wydzwiku jego dzieł, czasem w zaskakujący sposób – Ligia i Ursus mają walczyć bowiem za cały swój naród)²⁰. Ale najbardziej zaskakujący jest fakt, że autorzy *Wstępu* zaczynają od ubolewań, iż nie może się w tym miejscu wypowiedzieć Henryk Sienkiewicz (jako, że nie żyje), a następnie drukują „wywiad” z Gajuszem Swetoniuszem Trankwilusem²¹. Zabieg to przedziwny. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z wyraźnym „przypisaniem” musicalu – dobitnym wskazaniem hipotekstu, a z drugiej ze swoistym „wyłączeniem” (bowiem z dwóch nieboszczyków – Sienkiewicza i Swetoniusza – głos oddaje się tylko jednemu). Ta dychotomia widoczna jest w sposobie konstruowania całego utworu. Jeśli przyjmiemy tezę Tadeusza Bujnickiego, że *Quo vadis* to „powieść w obrazach”²², należy przyznać, że wyjątkowo dobrze nadaje się ona na podstawie dzieła dramatycznego.

Pozostaje pytanie: czy mamy w omawianym wypadku do czynienia z transformacją hipotekstu – powieści w hipertekst – musical²³, czy też z naśladownictwem? Odpowiedź nie jest prosta, bowiem w obrębie tekstu libretta zachodzą oba zjawiska. Z jednej strony mamy do czynienia z odtwarzaniem fabularnym i stylistycznym powieści Sienkiewicza (bohaterowie wypowiadają się wręcz cytatami), z drugiej – pojawiają się zdumiewające przemiany, na przykład stylistyczne. Choćby w części pierwszej zatytułowanej *Wieczny Rzym* Neron śpiewa pieśń, która ma stanowić rodzaj ekspozycji – autoprezentacji; oto jej fragment:

Kochają mnie wszystkie muzy
Piszę wiersze tworzę *music*
Rządzę mądrze, żadnych wpadek
Mówcie mi: GWIAZDA
[...]
Świat pragnie być w mojej skórze
Prosi o autograf [...]²⁴

²⁰ *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 7.

²¹ Tamże, s. 8–10.

²² T. Bujnicki, *Quo vadis – sienkiewiczowska powieść w obrazach*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, red. L. Ludorowski, Lublin 1991, s. 60–75.

²³ Oczywiście stwierdzenie, iż w procesie transformacji dzieła prozatorskiego w dramatyczne musi dochodzić do daleko idących zmian (najczęściej uproszczeń) to truizm. Jednak moim celem i zadaniem nie jest śledzenie po prostu zmian (czy też piętnowanie odstępstw od pierwowzoru), lecz badanie ich semantycznego znaczenia.

²⁴ „Milují mě všechny múzy
Piši básně skládám mjúzík
Vládnu moudře – žádný nezdar
Řekajte mi: HVĚZDA
[...]
Svět toži být v moji kůži
Žadá autogram [...]

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 66–67.

Przyklaskujący Neronowi Witeliusz stwierdza:

Więc klaszczcie
Skandujcie! Krzyczcie! Albo nawet wyjcie!
Inaczej show się skończy...²⁵

Czy też Tygellin pyta Chilona:

Zatem chcesz być przy korycie?²⁶

Te (przykładowe) wypowiedzi postaci obecnych w musicalu pozornie spełniają genettowską definicję trawestacji (czyli transformacji stylistycznej pełniącej rolę degradującą)²⁷. Ale czy tu faktycznie chodzi o degradację? Wydaje się, że głównym celem jest przeniesienie dworu Nerona w czasy współczesne. Nie ma to charakteru „całościowego”, stylizacja zarówno językowa, jak i plastyczna jest jedynie częściowa (kostiumy stanowią też „mieszankę” mody antycznej i akcentów współczesnych, co można zauważyć na zdjęciach ilustrujących publikację tekstu musicalu). Neron w jakimś stopniu staje się współczesną gwiazdą muzyki. Tu ważne jest zwłaszcza użycie anglicyzmu *music* (w wersji drukowanej zapisanego fonetycznie zgodnie z czeskim zwyczajem), kontynuacją tej konwencji jest „show”, który cesarz „daje”. Podobną rolę pełni „autograf”. W ten sposób Neron jest z jednej strony dyktatorem (momentami mówiącym sienkiewiczowskimi frazami), władcą, który daje możliwość „bycia przy korycie”, z drugiej – gwiazdą, otoczoną przez swój specyficzny dwór. Stąd zapewne sugestie prowadzenia rokendrolowego stylu życia na przykład przez Petroniusza. W scenie spotkania Winicjusza i Petroniusza didaskalia informują nas, że

Petroniusz w towarzystwie Eunice, wyraźnie po zarwanej nocy, wita Winicjusza z otwartymi ramionami²⁸.

Przed sceną samobójstwa (które odbywa się w amfiteatrze zaraz po ulaskawieniu Winicjusza i Ligii) natomiast:

Na arenę wchodzi Petroniusz. Jest pijany, niechlujny. Ma w sobie coś z cyrkowego klauna. Błażeńsko kłania się publiczności, potem odwraca się w kierunku łoża cesarza²⁹.

²⁵ „Tak tleskejtie!

Skandujte! Křičte! Nebo i řivěte!

Jinak tahle show nebude pokračovat...”

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 67.

²⁶ „Taky chceš být u koryta?”

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 88.

²⁷ G. Genette, dz. cyt., s. 31.

²⁸ „Petronius v doprovodu Eunike, zjevě po proflámané noci, vítá Vinicia s otevřenou náručí”.

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 53.

²⁹ „Do arény vchází Petronius. Je opilý, zanedbaný. Má v sobě něco z cirkusového klauna. Šaškovsky se uklání publiku, potom se obrátí k cisařské lóži”.

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 123.

Elegancka, pełna godności scena śmierci Petroniusza zmienia się w omawianej adaptacji w performans. Przy czym zgodnie z zasadą mieszania transformacji z naśladownictwem – najpierw Petroniusz wygłasza niemal całkowicie cytowany list napisany przez swój pierwowzór literacki, potem:

Wykonuje ukłon i wybucha śmiechem. Neron stoi sztywny i błądy jak posąg w swej łoży³⁰.

Kolejnym elementem jest pieśń Petroniusza, która w końcowej partii przechodzi w duet z Eunice. Przytoczę tylko mały fragment przydatny dla mojej analizy:

[...] Dość było słów
Kończy się show
Schodzę ze sceny
Przed kurtyną
Dość było słów
Tu kończy się show
Życie to z góry
Przegrana walka
[...]
Dość było słów
Tu kończy się show
Poczekam na was
Za kurtyną
Słyszę już chór
Niebiańskie show³¹.

O reszcie informują nas didaskalia:

Podczas pieśni Petroniusz i Eunice popełniają samobójstwo – to dla obojga swego rodzaju „typowy” numer. Nie jest to smutna ani depresyjna scena – Petroniusz umiera w stylu, w jakim żył. Jako artysta, ekshibicjonista, który nawet swoje odejście ze świata postrzega jako wielkie przedstawienie. W finale dołącza do niego chór, pochłania go jakaś szalona karuzela....³²

³⁰ „Vystřihne poklonu a rozesměje se. Nero stojí strnulý a bledý jako socha ve své lóži”. *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 124.

³¹ Dost bylo slov
Končí se show
Odcházím z jeviště
Před oponou
Dost bylo slov
Zde končí show
Život je dopředu
Prohraný boj.
[...]
Dost bylo slov
Zde končí show
Tak rád vás počkám
za oponou
slyším již chór
nebeské show”.

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 125.

³² *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 125.

Mamy to do czynienia z zastosowaniem techniki „teatru w teatrze”; taką technikę następująco opisuje Marcin Gmys:

w tkance sztuki wystąpi element tzw. wewnętrznej teatralizacji, czyli z chwilą podziału ansamblu scenicznego (tj. zespołu aktorów) na dwa podansamble – wewnętrzny (teatr w teatrze) i wewnętrznego widza (teatr obserwujący inny teatr)³³.

Taki sposób kreowania rzeczywistości jest nader częsty w operze – Marcin Gmys w książce *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje* wylicza wiele przykładów: od komedii *dell'arte* „odgrywanej” w *Pajacach* Ruggiera Leoncavalla, poprzez *Dyrektora teatru* Wolfganga Amadeusza Mozarta i *Prima la musica e poi le parole* Antonia Salieriego po *Śpiewaków norymberskich* Richarda Wagnera³⁴. Można zatem powiedzieć, że jest to w operze technika znana i nader często wykorzystywana. Jak możemy zaobserwować, sięga po nią także musical.

W omawianym przypadku „teatr w teatrze” umacnia kreację Petroniusza – dającego przedstawienie zarówno dla Nerona i jego dworu, jak i dla widzów, obecność obu kategorii spektatorów jest „jawna” i wyraźnie zaznaczona osobnymi ukłonami do nich skierowanymi.

W pieśni pozbawionego elegancji Arbitra *Elegantiarum* wybijają się dwa elementy – koniec gadulstwa (kilkakrotnie powtarzana fraza „dość było słów”) i „kończy się show”. Zauważmy, że w interesujący sposób zostają przesunięte akcenty – sienkiewiczowski Petroniusz także ukształtował scenę swojej śmierci jako przedstawienie, ale była to sztuka, można rzec, kameralna. Tu mamy do czynienia z wielkim, przegadany przedstawieniem, które zostaje przez bohatera w swoisty sposób skrytykowane.

Czas zadać sobie podstawowe pytanie – co pozostaje w świecie przedstawionym musicalu, skoro starożytność jest na tyle nieatrakcyjna, że bierze się ją w cudzysłów, elegancja nie jest w modzie, a nawet „show” nie bardzo wychodzi? Otóż pozostaje tytułowa miłość. I tu trzeba powiedzieć, że motyw miłości zostaje w słowackiej wersji znacząco rozbudowany. Mamy bowiem do czynienia z miłością do Boga (bo martyrologia chrześcijan jest w utworze obecna), miłością do sztuki (w przypadku Nerona), miłością erotyczną (czyli Winicjusza i Ligii oraz Petroniusza i Eunice), a także z pełną poświęcenia miłością Aulusa Plaucjusza i Pomponii. W tym ostatnim przypadku transformacja ma szczególny charakter, jest bowiem swoistym „urealnieniem” tekstu Sienkiewicza. W hipoteckście bowiem Aulus, wielbiciel starych bogów, kompletnie nie zauważa, że Pomponia wyznaje wiarę mu obcą. Jak pamiętamy, żona pragnie jego nawrócenia (choć z powieści nie wynika, żeby coś w tym kierunku czyniła), a Aulus konsekwentnie rzecz „wymilcza”. Także brak jakichkolwiek wiadomości dotyczących jego reakcji na uwięzienie Ligii (a przecież w tym momencie staje się oczywiste, że jest ona chrześcijanką). W hipertekście – Aulus jest od początku świadomy,

³³ M. Gmys, *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Toruń 2000, s. 7–8.

³⁴ Tamże, s. 60–116.

że jego żona należy do „dziwacznej sekty”³⁵, dalej następuje transformacja fabuły – mianowicie Pomponia zostaje aresztowana jako chrześcijanka (i w konsekwencji ginie na arenie). Ale nim to nastąpi, Plaucjusz zjawia się u Nerona i jako senator (w dodatku „wybrany przez lud”³⁶) żąda uwolnienia Pomponii, następnie sztyletem atakuje Nerona i zostaje zabity. Staje się więc aktywnym uczestnikiem wydarzeń.

Akcja musicalu kończy się sceną *Quo vadis* – a ostatnie słowa (wypowiedziane przez Piotra) brzmią:

Ani cesarz, ani cała jego legia nie pokonają żywej prawdy. Prawdy o Bogu, który z miłości do ludzi pozwolił się ukrzyżować, by odkupić ich grzechy [podkreślenie – B. Sz.]³⁷.

Po zakończeniu akcji następuje finał, w którym na scenie pojawiają się wszyscy bohaterowie, czyli zostaje zlikwidowane złudzenie „prawdy” – ujawnia się „teatralność” przedstawienia. Wszyscy bohaterowie śpiewają pieśń końcową, której najważniejszą częścią jest wspólnie wykonywany refren:

Miłość strzeże nas
Tylko z nią nie umierasz
W czasach złych zawsze ma
Kilka czułych słów

Miłość strzeże nas
Tylko z nią nie umierasz
Gdy masz chęć by iść
W ciemność za miłością³⁸.

Fraza: „w ciemność za miłością” to ostatnie słowa, które padają ze sceny. Wbrew pozorom nie jest to łatwe w interpretacji, o ile bowiem „doczesna korzyść” z miłości jest oczywista – pomaga ona w trudnych chwilach, chroni – jest jasna, o tyle przesłanie końcowe jest niejako podwójne: z jednej strony – miłość chroni przed śmiercią, z drugiej jest „drogą w ciemność”. I tę ostatnią frazę można zrozumieć dwojako: albo jako stwierdzenie, że końcem jest mimo wszystko ciemność, albo że miłość pozwala przetrwać ciemność.

³⁵ *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 57.

³⁶ Tamże, s. 103.

³⁷ „Ani cisař, ani všechny jeho legie nepřemohou zivou pravdu. Pravdu o Bohu, který se dal z lásky k lidem ukrizovat, aby vykoupil jejich hrichy”.

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 126.

³⁸ „Láska hlídá nás
Jenom s ni neumiráš
V dobách zlých vždy má
Pár něžných slov

Láska hlídá nás
Jenom s ni neumiráš
Když máš touhu jit
tmou za láskou”.

Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona..., s. 129.

Dodam, że oprawa muzyczna musicalu jest typowo popowa – muzyka „wpadająca w ucho” w stylu nieśmiertelnych przebojów Heleny Vondračkovéj i Karel Gotta. Daje to słowackim i czeskim widzom poczucie bezpieczeństwa i zakorzenienia.

A co z Sienkiewiczem? Możemy zaobserwować, co z jego dzieła wydaje się fascynujące dla współczesnej kultury: słowo (obszernie cytowany hipotekst), w zarysie fabuła i emocja, którą niesie. Można powiedzieć, że nieźle jak na „pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego”.

Bibliografia

- Ekiert J., *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Warszawa 1994.
- Genette G., *Pięć typów transtekstualności, w tym hipertekstualność*, w: tegoż, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński M., *Musical*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa 1988.
- Gmys M., *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Toruń 2000.
- <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1607095,1050-rocznica-Chrztu-Polski-Poznan-ponad-30-tysiecy-widzow-obejrzy-Jesus-Christ-Superstar> (dostęp 1.08.2016).
- Just K. G., *Libretto operowe jako problem literacki*, tłum. M. Franaszek i K. Lisiecka <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> (dostęp 16.03.2015).
- Maleszyńska J., *O piosence w operze*, w: *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa i K. Lisiecka, Poznań 2012.
- Markiewicz H., *Zabawy literackie*, Kraków 1992.
- Mikołajczyk J., *Opera i musical. Operowe inspiracje w musicalu amerykańskim*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 339–357.
- Nowicka E., Lisiecka K., *PROJEKT: LIBRETTO*, część 2, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> (dostęp 16.03.2015).
- Prus B., *Ogród saski*, w: tegoż, *Pisma wybrane. Nowele*, wstęp M. Dąbrowska, Warszawa 1990.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław – Warszawa.
- Walczak J., *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 2.
- Żurawska-Witkowska A., *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka i A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.