

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.21>

Barbara SZARGOT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

## **Minotaur w teatrze Nerona. Reinterpretacja *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza w czeskim musicalu\***

Jak wiadomo, określenie „musical” jest skrótem nazw dwóch innych gatunków: *musical play* i *musical comedy*, którymi w Stanach Zjednoczonych nazywano sztuki muzyczne w pierwszej połowie XX wieku. Określenie to nie wskazywało wtedy na jakiekolwiek niezbywalne cechy danego zjawiska, a jego znaczenie było ograniczone<sup>1</sup>,

stwierdza Jacek Mikołajczyk. W opracowaniach literaturoznawczych jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku dominowało przekonanie, że musical na takiej początkowej fazie rozwoju się zatrzymał. Przytoczę definicję podawaną przez Michała Głowińskiego:

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 baletowe<sup>2</sup>.

Definicja ta, niemalże identyfikująca musical z operetką, pozornie tylko jest trafna. Autorowi chodziło w niej o zaakcentowanie „lekkiej muzy”, mającej łączyć obie formy muzyczno-dramatyczne. Jednak między musicalem i operetką istnieją ogromne różnice zarówno ideowe, jak i konstrukcyjne. Jeszcze raz odwołam się do Jacka Mikołajczyka:

---

\* Tekst niniejszy powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

<sup>1</sup> J. Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwice 2010, s. 3–4.

<sup>2</sup> 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.

Musical, podobnie jak operetka, rodził się w świecie rozrywki i tak jak ona w pierwszych latach swego istnienia największe sukcesy artystyczne osiągał, pokazując w ostrym, wykrzywionym świetle problemy bliskie ówczesnym widzom. Jednak w przeciwieństwie do swojej starszej siostry właściwie nigdy nie zatracił tej łączności ze światem. Nawet w najbardziej sielskich musicalach, jak np. *My Fair Lady* czy *Hello, Dolly!*, pobrzmiewa w tle ostra shawowska satyra czy też krytyka porządku świata zdominowanego przez pieniądze<sup>3</sup>.

Przytoczyłam ten długi cytat, bowiem w nim znakomicie została przedstawiona różnica między operetką, która trudnych pytań nie stawia i nie udziela skomplikowanych odpowiedzi, a musicaliem, mającym innego odbiorcę i odmienne cele. Mikołajczyk przy tym opisuje musicale „lekkie”, a co dopiero można by powiedzieć o dziełach powstających w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wieku dwudziestego. Mam na myśli przede wszystkim stworzenie przez Galta MacDermonda w 1968 roku musicalu *Hair*, a następnie w 1971 przez Andrew Lloyd Webbera *Jesus Christ Superstar*. Musical staje się w tych dziełach głosem pokolenia. Zaczyna też, podobnie jak opera w dziewiętnastym wieku, istnieć w dwóch obiegach: jako dzieło sceniczne, które podziwia się w teatrze, oraz jako fragment (kiedyś aria, a teraz pieśń czy piosenka) – wykonywana samodzielnie. I tak jak kiedyś opera, może mieć to samodzielne wykonanie walor „wspólnotowy”, jak choćby *Zawsze chciałem zostać apostołem* z *Jesus Christ Superstar* śpiewane zbiorowo w czasie spotkań oazowych, ale też zupełnie ludyczny, jak nucenie *Gdybym był bogaty* ze *Skrzypka na dachu*. W badaniach amerykańskich wskazuje się przy tym na to, że obie formy muzyczne mają tego samego odbiorcę, należącego do wyższej klasy średniej i konsumującego (wedle terminologii Herberta Gainsa) *upper-middle culture*, do której badacz zalicza operę, musical i dziewiętnastowieczną muzykę symfoniczną<sup>4</sup>.

Status musicalu jako dzieła mogącego budować wspólnotę, także religijną, potwierdzają ostatnie wydarzenia. W czasie centralnych obchodów 1050-lecia chrztu Polski – 16 kwietnia 2016 roku (czyli niemal dokładnie w rocznicę, Mieszko bowiem miał się ochrzcić 14 kwietnia 966 roku) – miało miejsce wykonanie musicalu *Jesus Christ Superstar*<sup>5</sup>. Uroczystości odbywały się z pompą i rozmachem, a nikomu nie wpadło do głowy, żeby je uświetnić np. poprzez wykonanie oratorium Feliksa Nowowiejskiego *Quo vadis* (a jest to dzieło niezwykle spektakularne i widowiskowe)<sup>6</sup>. Nikt też nie uważał, że musical obniża rangę wydarzenia religijnego. Podobnie w czasie Światowych Dni Młodzieży w Krakowie, w niezwykle ważnym momencie mszy – modlitwie uwielbienia po komunii świętej – chór śpiewał piosenkę z tego samego musicalu. Nie było to

<sup>3</sup> J. Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą...*, s. 19.

<sup>4</sup> Por. M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 14.

<sup>5</sup> Źródło: <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/1607095,1050-rocznica-Chrztu-Polski-Poznan-pnad-30-tysiecy-widzow-obejrzy-Jesus-Christ-Superstar> [dostęp: 1.08.2016].

<sup>6</sup> Por. H. Kosętko, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997, s. 148–156.

wykonanie „wspólne” aktualnie modnej piosenki religijnej (np. takiej jak *Abba Ojciec*), tylko „wysłuchanie” przez obecnych swoistej klasyki.

Ważną cechą musicalu amerykańskiego było to, że był wykonywany w języku angielskim (a więc rodzimym) i tym samym zrozumiałym dla widza. W połączeniu z techniką śpiewu odmienną niż *bel canto*, czyli mniej wyrafinowaną, za to powodującą, że tekst jest łatwiejszy do zrozumienia. Dawało to możliwość pełnego uczestnictwa widza w przedstawieniu, zwiększało w nim rolę słowa. Zostało to zachowane także w Europie – bowiem dzieła oryginalne są grane w językach narodowych, a przeniesienia są na te języki tłumaczone.

W takim otoczeniu kulturowym powstało dzieło: Martina Kákoša (libretto), Gabo Dušika (muzyka), Petera Uličneho (teksty pieśni) – *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona*, którego premiera odbyła się 5 czerwca 2014 roku w Divadle Jiřího Myrona w Ostrawie<sup>7</sup>. Mój tekst, będący analizą tego musicalu, jest osadzony w nowym nurcie badań nazywanych librettologią (lub librettystyką)<sup>8</sup>, która bardzo pręźnie się rozwija. W głównej mierze badania te koncentrują się na podstawie tekstowej dzieł operowych, ale obejmują także rozważania nad musicalem. W perspektywie tych badań libretto staje się przede wszystkim utworem literackim (specyficznym, co prawda, ale jednak), a nie podstawą przedstawienia 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 w tym wypadku publikacja zwarta (czyli libretto właśnie – słowo to bowiem tłumaczy się „książeczka”) wydana pod podanym już przeze mnie tytułem<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Pewnym zaskoczeniem, z uwagi na popkulturową przynależność musicalu jako gatunku, jest brak jakiegokolwiek łączności między omawianym w niniejszym tekście dziełem muzycznym a adaptacjami filmowymi *Quo vadis*.

<sup>8</sup> 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*, cz. 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*, przeł. M. Franaszek i K. Lisiecka, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> [dostęp: 16.03.2015].

<sup>9</sup> *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona*, Ostrava [b.r.]. Wydanie tekstu musicalu w formie libretta jest nawiązaniem do tradycyjnego sposobu odnoszenia się do libretta opero-

W ostatnich latach termin „libretto” przyjął się w polskim piśmiennictwie naukowym także w odniesieniu do słownej warstwy musicalu (a nie tylko opery). Jednak w niniejszym tekście będę odwoływała się do terminologii amerykańskiej, wedle której mianem *book* określa się część dialogową musicalu (bez piosenek), jako „skrypt” traktuje się całość tekstu<sup>10</sup>.

Zauważmy, że musical *Quo vadis* powstał w bardzo odmiennych od polskich uwarunkowaniach kulturowych, jeśli chodzi o stosunek do religii (choć Czechy to nasz bezpośredni sąsiad). W Polsce katolicyzm, mający rangę (nieformalnego) wyznania państwowego, wywołuje rozmaite postawy konformistyczne. Na przykład bardzo nieliczni ludzie przyznają się do ateizmu. Zamiast niego stosuje się omówienia: „jestem agnostykiem” czy „nie została mi dana łaska wiary”. Czechy uchodzą za najbardziej ateistyczny z krajów europejskich. W Polsce dominuje postawa wyczulenia na kwestie religii, mamy zapis prawny penalizujący obrazę uczuć religijnych. W Czechach, ze względów oczywistych, takie rozwiązania prawne nie wchodzi w grę. W tej sytuacji autor skryptu ma całkowitą swobodę, jeśli chodzi o kreowanie świata przedstawionego, spodziewać się zatem można daleko posuniętego dystansu wobec chrześcijaństwa. I w pewnym sensie (jak postaram się udowodnić) taki proces zachodzi. Nie jest on jednak ani jednoznaczny, ani oczywisty.

W moich rozważaniach odniosę się do trzech kręgów zagadnień: kreacji wątku miłosnego Ligii i Winicjusza (w kontekście chrześcijańskim, rzecz jasna), pokazania nauki chrześcijańskiej oraz męczeństwa wyznawców Dobrej Nowiny<sup>11</sup>.

Wątek miłości Winicjusza i Ligii (zwłaszcza na poziomie *book*) w ogólnym zarysie odtwarza Sienkiewiczowski zamysł. Drobne odstępstwa (na przykład niewprowadzenie postaci Krotona, uproszczenie fabuły) w sposób oczywisty wynikają z konieczności (jeśli adaptuje się na scenę utwór tak obszerny jak *Quo vadis*, nie ma innej możliwości). Natomiast niektóre zmiany nie wynikają stąd i mają odmienną wartość semantyczną. Jedną z nich jest uczynienie Ursusa postacią niemą, co jest wyraźnie zaznaczone w skrypcie<sup>12</sup>. W powieści Sienkiewi-

---

wego. 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. 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.

<sup>10</sup> W Polsce taką terminologię zaproponował Marek Gołębiowski. Por. M. Gołębiowski, *Musical amerykański...*, s. 94.

<sup>11</sup> Celowo nie odwołuję się w większym zakresie do recepcji *Quo vadis*, bowiem libretto jest bardzo specyficzną, „rozrywkową” formą odnoszenia się do hipotekstu. Trudno podejrzewać autora tekstu musicalu o wertowanie opracowań naukowych dotyczących (w omawianym przypadku) *Quo vadis*. Wydaje się zatem, że przeciążanie niniejszego opracowania takimi odwołaniami byłoby rodzajem nadinterpretacji.

<sup>12</sup> „V našem příběhu je němou postavou”. M. Kákoš, G. Dušik, P. Uličný, J. Moravčík, *Quo vadis. Musical o lásce za časů cisaře Nerona*, Ostrava [b.r.]. Odwołując się do tego tekstu, będę

cza bohater ten nie jest co prawda typem intelektualisty, ale zauważmy, że rozmowy właśnie z nim odgrywają pewną rolę w kreacji wątku miłosnego:

Ursusa polubił z czasem i rozmawiał z nim teraz całymi dniami, albowiem mógł z nim mówić o Ligii, olbrzym zaś był niewyczerpany w opowiadaniach [...] <sup>13</sup>.

Ursus też po uratowaniu Ligii na arenie zaświadcza, że dokonał się cud:

– Panie, to Zbawiciel ocalił ją od śmierci. Gdy ujrzałem ją na rogach tura, usłyszałem w duszy głos: „Broń jej!” i to był niezawodnie głos Baranka. Więzienie wyżarło mi siły, ale On mi je wrócił na tę chwilę i On natchnął ten srogi lud, że ujął się za nią. Bądź jego wola! <sup>14</sup>

Lig w cytowanym fragmencie opowiada o objawieniu, którego nikt poza nim nie doświadcza, ale podobny charakter ma scena spotkania św. Piotra z Chrystusem przy Via Appia – obie więc przynależą do tego samego porządku wewnątrz świata przedstawionego powieści. Oczywiście wprowadzenie milczącego bohatera nie jest w dramacie niczym nadzwyczajnym. Anna Krajewska definiuje je następująco:

[...] proponujemy taką definicję milczenia w tekście dramatycznym: milczenie jest częścią aktu komunikacyjnego, dającą się określić jedynie w konkretnej „grze językowej” łącznie z innymi środkami wyrazu (słowo, ruch, gest, mimika) <sup>15</sup>.

I wymienia trzy funkcje milczenia w dramacie: ekspresyjną, semantyczną i konstrukcyjną. Ekspresyjna to:

[...] związek milczenia z ruchem, gestem, ogrywaniem rekwizytów, światłem – różnorodnymi środkami teatralnego wyrazu. Milczenie staje się swoistym działaniem scenicznym. Ma zaskakiwać widza (czytelnika), wywoływać szczególne wrażenia psychiczne, kierować stroną emocjonalną odbioru <sup>16</sup>.

W omawianym wypadku mamy do czynienia z taką właśnie funkcją działań Ursusa: na przykład w scenie w domu rodzinnym Ligii mierzy Winicjusza groźnym wzrokiem, wynosi Kallinę z uczty u Nerona, walczy z próbującym ją porwać Winicjuszem i w końcu ratuje Ligię w cyrku, jego funkcja polega więc na wpływaniu na rozwój akcji. Pozbawienie Ursusa charyzmatu apostołskiego sprawia, że kreacja miłości Winicjusza i Ligii ma mniejszą funkcję perswazyjną.

Rozważmy teraz różnicę między kreacją wiary chrześcijańskiej w omawianym musicalu i w Sienkiewiczowskim hipotekście <sup>17</sup>. Jak pamiętamy, w tekście

---

podawała w przypisie pełny tytuł (łatwo go bowiem pomylić z tytułem powieści Sienkiewicza) i numer strony.

<sup>13</sup> H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław – Warszawa 2002, s. 296.

<sup>14</sup> Tamże, s. 650.

<sup>15</sup> A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003, s. 139.

<sup>16</sup> Tamże, s. 149.

<sup>17</sup> 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.

*Quo vadis* chrześcijanie odwołują się wyłącznie do postaci Jezusa. Co prawda, pojawia się słowo „Bóg” (na przykład w wypowiedziach Pomponii Grecyny), ale przy jakichkolwiek wypowiedziach szczegółowych mówi się albo o „Baranku” (jak Ursus), albo o „Chrystusie”. Chrześcijanie umierają z okrzykiem „pro Christo” na ustach. W musicalowym hipertekście mamy zmianę. Słowo „Bóg”<sup>18</sup> zdecydowanie dominuje, a fraza „pro Christo” nie pojawia się nawet w scenach męczeństwa. Pojęcie Boga ulega momentami rozmyciu. Po uprowadzeniu Ligii z domu Plaucjusza zrozpaczeni rodzice wykonują wspólnie pieśń *Nasz świat już nie jest nasz*<sup>19</sup> z następującym refrenem:

Twarz zakryta maską  
 Gdy czasy są złe  
 Ręka w rękę z miłością  
 Kroczy beznadzieja  
 P o n a d p r a w a b o ż e  
 N i e m a n i c, w i ę c w y j d ź i m n a p r z e c i w  
 Trudno w tym świecie dożyć...  
 ... gdy rządzi nienawiść!  
 Trudno w tym świecie dożyć  
 Gdy rządzi nienawiść!<sup>20</sup>

[podkreślenie B.Sz.]

Para bohaterów postrzega sytuację jako beznadziejną, więc ratunek widzi w wierze. Ale przecież nie wyznają oni tej samej religii. Czym więc są „prawa boże”? Wydaje się, że uniwersalnym kanonem zasad etycznych. W hipoteckście mieliśmy do czynienia z wyraźnym rozróżnieniem między etyką chrześcijańską i pogańską. Hipertekst ten stan zmienia. Semantyka tej zmiany jest jasna – nie ma „wyższości” chrześcijaństwa, które stanowi jeden z możliwych wyborów etycznych.

Interesująco przedstawia się też scena nauczania w katakumbach (tu też następuje odstępstwo od hipoteckstu – Piotr i Paweł nauczają wspólnie). W pieśni (wykonywanej jako recytatyw) traktującej o wartości wiary bóstwem jest „Bóg”, i to wyraźnie „Bóg Ojciec”, bowiem refren wykonywany przez chór jest przetworzeniem *Modlitwy Pańskiej*:

<sup>18</sup> Czeskie – *Bůh*.

<sup>19</sup> W języku czeskim *Náš svět už není náš. Quo vadis. Musicál o lásce za časů císaře Nerona...*, s. 62.

<sup>20</sup> „Tváře šidí maskou  
 Když jsou časy zlé  
 Ruku w ruce s láskou  
 Kráčí beznaděj  
 Nad zákony boží  
 Není nic tak běž jim vstříc  
 Težko w tomto světě dožit...  
 ... když vládné svete dožit...  
 ... když vládné nenávist!”

*Quo vadis. Musicál o lásce za časů císaře Nerona...*, s. 63.

Ojcze nasz w niebiosach  
 Niech wola twa będzie w nas  
 Wybacz nam grzesznym  
 Daj życie wieczne  
 Tym którzy błądzą w mgłach

Ojcze nasz w niebiosach  
 Dajesz nam płacz i śmiech  
 Prowadź nas z dala od mroku  
 Z tym wiecznym pragnieniem  
 Aż do Twojego królestwa<sup>21</sup>.

Refren jest nader ważnym elementem pieśni musicalowej, który:

[...] zwykle niesie ze sobą główną myśl dyskursywną, szlagwort<sup>22</sup>.

Zauważmy pewne przesunięcia w stosunku do tekstu kanonicznego. Najważniejszym z nich wydaje się prośba o życie wieczne dla błądzących w mroku. Zauważmy – nie o nawrócenie, a o życie wieczne, czyli o powszechne zbawienie. Taka idea w hipotekście była całkowicie nieobecna, nie do przyjęcia była dla chrześcijan przez całe wieki, natomiast pojawia się w naszych czasach. Bliźniacze niejako jest stwierdzenie pojawiające się w wypowiedzi Piotra zawartej w *book*:

Ale my mówimy, że trzeba miłować cnotę i prawdę, a kto je miłuje, ten miłuje Boga i staje się jego dzieckiem<sup>23</sup>.

I znów miłość cnoty i prawdy przynależy do wielu szkół filozoficznych, w tym do chrześcijaństwa, ale założeniem głównym tej religii jest wszak miłość Boga i bliźniego (trudno uznać te pojęcia za tożsame). W obrębie *book* w scenie katakumbowej pojawia się wyraźne odwołanie do Jezusa Chrystusa (w słowach błogosławieństwa i w prośbie Chilona o chrzest). Mamy więc do czynienia ze swoistym mieszaniem porządków (tym razem nie etycznych, ale teologicznych). Także w scenie chrztu Winicjusza postać Chrystusa dominuje. Zauważmy, że mamy tu do czynienia z obrzędem dokonującym się też obecnie, znanym widzowi. Stąd zrozumiałe liturgiczne przełożenie akcentu na osobę Chrystusa.

<sup>21</sup> „Otče náš na nebesich  
 Odpust' nám hřišným  
 Dej život přišti  
 Tém kteří bloudi v tmách

Otče náš na nebesich  
 Dávaš nám pláč i smích  
 Dál veď nás přitímim  
 S tou věčnou žizni  
 až k tvému králoství”.

*Quo vadis. Musicál o lásce za časů císaře Nerona...*, s. 73.

<sup>22</sup> M. Gołębiowski, *Musical amerykański...*, s. 96.

<sup>23</sup> „My ale říkáme, že je třeba milovat cnost a pravdu a kdo je miluje, miluje Boha a stává se jeho dítětem”. *Musicál o lásce za časů císaře Nerona...*, s. 71.

Kluczowe jednak dla rozważań o kreacji chrześcijaństwa w *Musicalu o lásce za časů cisaře Nerona* są trzy sceny męczeństwa chrześcijan.

W pierwszej Pomponia Grecyna (która w musicalu ginie na arenie) staje się wraz z innymi wyznawcami Jezusa z Nazaretu ofiarą lwów. Przed śmiercią z towarzyszeniem chóru śpiewa pieśń. Traktuje ona o nadziei na życie wieczne, o tym, że tylko miłość „chroni nas na drogach i bezdrożach”<sup>24</sup>, jednak (zgodnie z zasadą opisaną już przeze mnie) ostatecznie modły kierowane są do Boga Ojca:

Ojcze nasz w niebiosach  
 Niech wola twa będzie w nas  
 Otwórz ramiona  
 A my twą chwałę  
 Ujrzymy twarzą w twarz<sup>25</sup>.

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na to, że pojawia się tu cytat z listu św. Pawła, tym razem jest to *Pierwszy List do Koryntian* (13, 12)<sup>26</sup>. W innej scenie apostoł Piotr wygłasza... fragment listu św. Pawła do Galatów (3, 27). Można zatem przyjąć, że autor libretta ma pewną erudycję biblijną i opisywane „przesunięcia” są wynikiem celowego działania, nie zaś niewiedzy.

Druga ze scen pokazuje męczeństwo Chilona. Jak pamiętamy, w hipoteckście został on przed ukrzyżowaniem pozbawiony języka, w hipertekście natomiast nie tylko mówi, ale śpiewa. Jego pieśń traktuje o odzyskaniu godności, o możliwości poznania przez Boga prawdziwej tożsamości człowieka, znajduje się w niej jednak interesujący fragment:

Wierz mi mój Panie  
 Jestem z tych głupców  
 Co chcą umrzeć  
 Zbawieni  
 [...]
 Chętnie  
 Życie swe oddam  
 Bogu sam  
 Oddam<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> „Jen láska chráni nás  
 Na cestách necestách”.  
*Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 117.

<sup>25</sup> „Otče náš na nebesich  
 At’ vůle tvá je v nás  
 Otevři náruč  
 At’ twoi slávu  
 Spatřime tváři w tvář”.

*Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 117.

<sup>26</sup> „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno, wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz”.

<sup>27</sup> „Věř mi můj Pane  
 Jsem z těch bláznů



Autorefleksja, że jest się tym, kto chce u m r z e ć zbawionym (a nie być zbawionym po śmierci) w niezwykle interesujący sposób przekształca postać Chilonidesa. Oto zbawienie zdaje się swoistym fantazmatem, usensowieniem życia i śmierci, ale jednocześnie pragnieniem głupca. Martin Kákoš uwidacznia to, że postępowanie Chilona jest *de facto* samobójstwem – „sam” oddaje swe życie Bogu.

Wygląda na to, że w musicalu konsekwentnie relatywizuje się chrześcijaństwo. Ale to pozór. Bowiem skrypt przedstawia nam z kolei scenę wyjścia Piotra z Rzymu. Jak pamiętamy, w opisie Sienkiewicza była ona wystylizowana na podobieństwo objawienia prywatnego<sup>28</sup>. Idący z Piotrem chłopiec nie widział Jezusa i nie słyszał jego słów, obserwował jedynie zachowanie Apostoła. Gdyby stosunek do *sacrum* prezentowany w omawianym musicalu był konsekwentny, Kákoš w ten sposób powinien tę scenę rozwiązać. Wybrał jednak inną metodę – Piotr jest co prawda sam na scenie (nikt mu nie towarzyszy), ale pojawia się krąg światła i słychać głos. W ten sposób widzowie nie mają do czynienia z rzeczywistością realną jedynie dla Szymona, ale sami są „świadkami” cudu. Kończy tę scenę wypowiedź Apostoła:

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<sup>29</sup>.

A więc jednak prawda istnieje. Ale w migotliwym przekazie ontologicznym stworzonym przez Kákoša nic nie jest oczywiste.

Przyjrzyjmy się bowiem scenie kulminacyjnej. Zgodnie z zasadą opisaną przez Annę Krajewską ma ona charakter niemy<sup>30</sup>. O jaką scenę chodzi? Oczywiście o walkę Ursusa z... Minoturem. Minotaur nie jest przy tym wzięty w cudzysłów. Jest tancerzem – równoprawnym uczestnikiem przedstawienia. Można zapytać – skąd ten pomysł. Otóż we wcześniejszej części przedstawienia

---

Co chce umřít  
Spasený  
[...]  
Rád  
život svůj  
Bohu sám  
odevdám”.

*Quo vadis. Musicál o lásce za časů císaře Nerona...*, s. 120.

<sup>28</sup> Jak wynika z ustaleń Daniela Olszewskiego, w XIX wieku liczba objawień prywatnych ogromnie się zwiększyła (na tyle, że badacz nazwał je „fenomenem typowym dla czasów najnowszych”), stąd taka forma kontaktu Piotra z Jezusem została przez Sienkiewicza wybrana. Takiemu wyborowi sprzyjało z pewnością to, że objawienia prywatne były dyskutowane na łamach prasy i powodowały ogromne ożywienie życia religijnego. Por. D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 144.

<sup>29</sup> „Ani císař, ani všechny jeho legie nepřemohou živou pravdu. Pravdu o Bohu, který se dal z lásky k lidem ukřižovat, aby vykoupil jejich hříchů”. *Quo vadis. Musicál o lásce za časů císaře Nerona...*, s. 126.

<sup>30</sup> A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, s. 143.

(w czasie uczyty u Nerona), jak informuje nas skrypt, „tancerze w maskach odgrywają mitologiczną scenę porwania Europy przez byka”<sup>31</sup>. Oczywiście byk porywający Europę nie jest tożsamy z Minotaurem, ale jeśliby (zgodnie z literackim pierwowzorem) Ursus walczył z bykiem, niezauważalna byłaby mitologiczna paralela. Jak rozumieć sens tej sceny? Otóż, w kontekście całego utworu, można przyjąć dwa rozumienia (w moim przekonaniu równie prawdopodobne). Pierwsze, że sensem walki jest pokazanie zwycięstwa chrześcijaństwa nad starożytnymi wierzeniami. Drugie – iż jedna mitologia walczy z drugą (czyli obie są równoważne).

Czy finał da odpowiedź? Zaznaczę, że finał w musicalu pełni rolę szczególną:

Ukoronowaniem wieczoru jest wielki finał, z reguły wyprowadzający na scenę wszystkich wykonawców. [...] O ile numer wstępny wytwarza zwykle atmosferę radości i lekkości, o tyle finał akcentuje w radosny sposób stan harmonii przywrócony dzięki rozwiązaniu konfliktu. Z historycznego punktu widzenia finał jest reliktem rytualnej procesji zamykającej uroczystość religijną, w której osoby najważniejsze szły na końcu<sup>32</sup>.

W przypadku skryptu *Quo vadis. Musical o lásce za časů cisaře Nerona* pieśń finałowa traktuje o miłości. Śpiewają ją wszyscy bohaterowie, a najważniejszą jej 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 miłością<sup>33</sup>.

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

Jeśli przyjąć założenie, że światowy sukces *Quo vadis* był spowodowany obecnym w nim marzeniem o „prawdziwym chrześcijaństwie” (który to fantazmat zwerbalizowany przez Sienkiewicza był niezwykle atrakcyjny dla współczesnych mu ludzi), to trzeba powiedzieć, że recepcja dzisiejsza, „zapisana” w skrypcie

<sup>31</sup> „Tanečníci v maskách předvádějí mytologickou scénu únosu Evropy býkem”. *Quo vadis. Musical o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 81.

<sup>32</sup> M. Gołębiowski, *Musical amerykański...*, s. 98.

<sup>33</sup> *Quo vadis. Musical o lásce za časů cisaře Nerona...*, s. 129.

omawianego musicalu, tego pragnienia nie uwidacznia. Chrześcijaństwo jest jedną z opcji i widz może samodzielnie zdecydować, jaką rolę mu wyznacza.

## Bibliografia

- 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.
- Gołębiowski M., *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989.
- Just K.G., *Libretto operowe jako problem literacki*, przeł. M. Franaszek i K. Lisiecka, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> [dostęp: 16.03.2015].
- Kosętko H., *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997.
- Krajewska A., *Milczenie w dramacie*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1: *Dramat*, Wrocław 2003.
- Nowicka E., Lisiecka K., *PROJEKT: LIBRETTO*, część 2, <http://www.lmm.edu.pl/pdf/0014.pdf> [dostęp: 16.03.2015].
- Mikołajczyk J., *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwice 2010.
- Olszewski D., *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław – Warszawa 2002.
- Walczak J., *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 2.

## Minotaur w teatrze Nerona. Reinterpretacja *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza w czeskim musicalu

### Streszczenie

Tekst traktuje o recepcji Sienkiewiczowskiej koncepcji *sacrum* (zapisanej w *Quo vadis*) w czeskim musicalu: *Quo vadis. Musicál o lásce za časů cisaře Nerona*. Analiza treści skryptu ujawnia zmianę postaw wobec *sacrum*, jaka dokonała się w naszych czasach. Zwrócono uwagę zarówno na religijną niejednoznaczność hipertekstu, jak i na jego wieloznaczność, przeciwstawną w stosunku do wyraźnie zaznaczonych wartości Sienkiewiczowskiego świata.

**Słowa kluczowe:** pozytywizm, Sienkiewicz, musical, intertekstualizm.

## **The Minotaur in Nero's Theatre. *Quo Vadis*' Reinterpretation in the Czech Musical**

### **Summary**

The text is about the reception of Sienkiewicz's conception of *sacrum* (written in *Quo Vadis*) in the Czech musical: *Quo vadis. Musicál o lásce za časů císaře Nerona*. The script's analysis reveals the changes in attitude in front of *sacrum* that has been developed in modern times. Both the religious inequality of the hypertext and its ambiguity opposing to the clearly marked values of the Sienkiewicz's world has been addressed.

**Keywords:** positivism, Sienkiewicz, musical, intertextuality.