

Halina Kosętko

Pan Wołodyjowski Henryka Sienkiewicza w adaptacjach muzycznych

Adaptacje teatralne, muzyczne, filmowe czy też inne nie są zamierzeniem łatwym, zwłaszcza gdy twórcy przeróbek sięgają po dzieła znane i lubiane. Sięganie po popularne powieści już niejako z góry ma swoich zwolenników i przeciwników. Najlepszym tego dowodem są ostre dyskusje, jakie miały miejsce przed ekranizacją *Krzyżaków* czy później *Potopu*. Fenomen przekładalności dzieł Sienkiewicza na język adaptacji scenicznych jest bardzo interesującym, lecz mało poznanym dotąd przez sienkiewiczologię zagadnieniem badawczym, choć tradycja przeróbek scenicznych utworów autora *Trylogii* jest bardzo stara, sięga bowiem roku 1888. W okresie jubileuszu pisarza (i późniejszym) sięgnięto już niemal po wszystkie jego dzieła, i to nie tylko w kraju, ale i za granicą.

Zwłaszcza trzecia część *Trylogii* cieszyła się wielką popularnością u adaptatorów, była kilkanaście razy przerabiana i wystawiana na scenach różnych teatrów¹. Sięgnął po nią również poeta i początkujący kompozytor, Henryk Skirmuntt². Ten trzydziestoletni wówczas autor nadał jej formę opery, do której również sam napi-

¹ Najstarsza była A. Siemaszki pt. *Pan Wołodyjowski, sztuka w 5 aktach* (wystawiona po raz pierwszy na scenie krakowskiej 23 II 1889 r.). Inne przeróbki, autorstwa J. Popławskiego, to: *Hajduczek, komedia w 4 aktach* wystawiona po raz pierwszy w teatrze letnim „Wodewil” 10 IX 1900 r.; *Pani Wołodyjowska, sztuka w 4 aktach* (stanowi ona c.d. *Hajduczka*), wystawiona na scenie teatru „Wodewil” w czerwcu 1901 r.; *Azja Tuhaj-bejowicz, sztuka w 4 aktach* wystawiona po raz pierwszy na scenie teatru miejskiego we Lwowie w 1902 r. Dramat muzyczny H. Skirmuntta wystawiony został po raz pierwszy we Lwowie 21 III 1902 r. Oprócz sztuk teatralnych pojawiły się: krakowiak *Płyną jasne źródła* Piotra Maszyńskiego, polonez *Piosnka Krzysi* S. Niedzielskiego, duet z towarzyszeniem fortepianu *Wierście rycerze* P. Maszyńskiego, mazur na orkiestrę L. Lewandowskiego, walc na fortepian pt. *Baśka* Emila Różewicza i inne przeróbki powojenne, wśród których na szczególną uwagę zasługuje Wandy Maciejewskiej *Mały rycerz i panny*.

² H. Skirmuntt posiadał gruntowne wykształcenie muzyczne zdobyte w Petersburgu, Paryżu i Warszawie. Pisał wiersze, które drukował w „Kraju” i „Bibliotece Warszawskiej” oraz komponował pieśni do własnych tekstów. Szerzej na ten temat zob. Janusz, „Pan Wołodyjowski” Skirmuntta, „Życie i Sztuka”, dod. do: „Kraj” 1902, nr 10, s. 113.

sał libretto³. Tak powstało jego w pełni autorskie dzieło: „*Pan Wołodyjowski*”, *dramat muzyczny w trzech aktach*.

Jak wygląda fabuła libretta? Utwór Skirmuntta to nie tyle przeróbka Sienkiewiczowskiej powieści, ile odtworzenie dramatyczno-muzyczne jednego jej motywu, streszczającego w sobie zasadniczą ideę *Trylogii*. Z dramatu całkowicie usunięto tak bardzo rozbudowany w powieści obraz obyczajowy, a uczucia podporządkowano powinnościom względem ojczyzny. Do skonstruowania libretta opery posłużył Skirmunttowi drugi i trzeci tom powieści. Walery Gostomski tak pisze:

Odpowiednio do tego ześrodkowania dramatycznego zapożyczonej od Sienkiewicza osnowy i występujące w niej postacie uległy przekształceniu, a raczej skupieniu w ob-
jawach religijno-patriotycznego heroizmu. Wskutek tego charakterystyka ich zawarta została w rysach prostszych, mniej urozmaiconych, ale za to wewnętrzna istota ich ży-
cia duchowego silniej i bezpośrednio do nas przemawia w rytmicznych słowach poezji
oraz w melodiach i harmoniach muzyki. W samym Wołodyjowskim nic nie pozostało
z małego, nieco komicznego rycerzka, ale z jaką mocą uwydatniony w nim został ry-
cerz-bohater, bez wahania składający w ofierze Bogu i ojczyźnie swe życie⁴.

Libretto napisane jest w przeważającej części wierszem. Są jednak w nim ustępy pozostawione w dosłownym brzmieniu oryginału powieściowego.

Opera składa się z trzech aktów. I akt rozgrywa się na dziedzińcu dworu Ketlinga. Na tle pięknego wieczornego krajobrazu dwie pary nowożeńców – Basia i Wołodyjowski, Krzysia i Ketling – wśród barwnego korowodu dworzan wchodzą do wnętrza, by zasiąść do uczyty weselnej. Gdy z wewnątrz dochodzą śpiewy gości weselnych, ukryty w cieniu nocy Azja Tuhaj-bej, szarpany zazdrością z powodu straty ukochanej Basi, postanawia się zemścić. W tym czasie zjawia się posłaniec z wiadomością o wojnie i z wezwaniem dla Wołodyjowskiego, by stawił się w Kamieńcu. Następuje ogólne zamieszanie. Wołodyjowski wraz z rycerstwem ma wyruszyć o świcie do walki z Turkami, Basia postanawia towarzyszyć mu w wyprawie. Nad ranem goście się rozchodzą. Pełnym rozmarzenia śpiewem obu zakochanych par i modlitwą „*Stella matutina ora pro nobis*” kończy się akt I.

Akcja aktu II rozgrywa się w polu pod Kamieńcem. Basia i Wołodyjowski ze wzgórze przyglądają się ciągnącemu doliną wojsku, które szykuje się do bitwy. By nie narażać Basi na niebezpieczeństwo, Wołodyjowski poleca Azji, by ją odprowadził do bram miasta. Azja knuje, by Tatarzy odstępili Wołodyjowskiego i obiecują złoto „temu, co mu oczy zgasi”⁵. W końcu wyznaje Basi swą miłość i usiłuje ją porwać. Przerażona Basia wyciąga ukryty sztylet i, broniąc się, zabija Azję (w tym miejscu mamy największe odstępstwo od pierwowzoru).

Akt III rozgrywa się w fortecy kamienieckiej i przedstawia rozpaczliwą obronę Kamieńca. Słychać strzały, krzyki przerażonych mieszkańców, widać łuny od

³ „*Pan Wołodyjowski*”, *dramat muzyczny w trzech aktach. Libretto według powieści historycznej H. Sienkiewicza przez Henryka Skirmuntta*, Lwów 1902 (tekst w posiadaniu autorki). Drukiem ukazało się tylko libretto, Noskowski, Warszawa 1900, s. 40; wyd. II Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1902, s. 51 (BŚI. sygn. 3240; 3241).

⁴ W. Gostomski, „*Pan Wołodyjowski*”, *dramat muzyczny H. Skirmuntta, wysnuty z powieści Sienkiewicza*, „Przegląd Powszechny”, 1902, z. 4, nr 220, s. 304.

⁵ „*Pan Wołodyjowski*” [...] *Libretto...*, s. 26.

palących się w mieście domów i utrudzoną załogę. Wołodyjowski i Ketling nie zamierzają się poddać – postanawiają w ostateczności wysadzić fortecę. Zaniepokojona o los męża Basia pojawia się na chwilę w twierdzy, lecz uspokojona wraca do miasta. Tymczasem wróg wdziera się przez rozbity mur, co widząc Ketling udaje się z zapaloną pochodnią do lochów, by wysadzić fortecę. Wybuch, chwila ciemności, widać tylko szczątki. Grozę całego zdarzenia ujawnia świt. Na tym kończy się akt III.

Henryk Skirmuntt, przysposabiając powieść Sienkiewicza na libretto, nie był w stanie zużytkować bogactwa materiału powieściowego, co zmusiło go do usunięcia wielu wątków poza scenę (i tak np. większość zdarzeń z aktu II rozgrywa się poza sceną, prawie cały epizod weselny również, słyszane są tylko pieśni i wiwaty). Podobnie w opracowaniu muzycznym dramatu kompozytor wyznaczył solistom, chórowi, a nawet instrumentalistom, role poza sceną, w czym widziano największą wadę utworu⁶. Tadeusz Pawlikowski, ówczesny dyrektor Teatru Miejskiego we Lwowie, któremu Skirmuntt przesłał partyturę, po przestudiowaniu jej z kapelmistrzem Spetriną, zakwalifikował operę do grania⁷, ale krytycy odnieśli się do niej różnie – na ogół dość surowo (choć pochwał także nie szczędzono). Zgodnie jednak widziano w Skirmuntcie dobrze zapowiadającego się kompozytora⁸.

Jak zatem przedstawia się *Pan Wołodyjowski* jako dramat muzyczny? Opera rozpoczyna się rozwiniętą uwerturą złożoną z trzech części, która wprowadza słuchacza w główne założenie całej kompozycji, w którym jest konflikt między miłością a patriotyzmem – temat znakomicie nadający się do stworzenia dramatu muzycznego. W słowach:

„W żołnierskim stanie
Jest przykazanie
Ponad kochanie
Powinność i Bóg”⁹

– powtarzanych kilkakrotnie w czasie trwania akcji – streszcza się przewodnia idea utworu.

Pogodna introdukcja ilustruje pochód weselny Wołodyjowskiego i Basi oraz Ketlinga i Krzysi, którzy przy dźwiękach dzwonka opuszczają wiejski kościółek. Pod osłoną letniej nocy słychać wesołą wrzawę ucztowania, tańców, wiwatów, przeplatanych żartami Zagłoby i dźwiękami mazura. Lecz muzyka nabiera wkrótce

⁶ Zob. S. Meliński, *Pan Wołodyjowski opera w 3 aktach*, „Kurier Lwowski” 1902, nr 82, s. 4.

⁷ Wyjątki z *Pana Wołodyjowskiego* wykonała już w lecie 1901 r. orkiestra warszawska Windersteina pod batutą Z. Noskowskiego na koncercie w Dolinie Szwajcarskiej. Ogólnie bardzo się podobały. Młody kompozytor, zachęcony pochwałami krytyki, posłał partyturę T. Pawlikowskiemu – zob. [bez autora], *Nowy kompozytor polski*, „Ilustracja Polska” 1902, nr 9, s. 198.

⁸ Por. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 954, 956, 966, 967; „Przegląd Powszechny” 1902, nr 220; „Kurier Teatralny” 1902, nr 11, 13, 14; „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 13; „Biesiada Literacka” 1901, nr 49; „Przedświt” 1902, nr 69 i 71; „Kurier Lwowski” 1902, nr 68 i 82; „Gazeta Lwowska” 1902, nr 66 i 69; „Dziennik Polski” 1902, nr 137; „Słowo Polskie” 1902, nr 138 i 139; „Gazeta Narodowa” 1902, nr 71 i 82; „Ilustracja Polska” 1902, nr 9; „Przegląd” 1902, nr 69.

⁹ *Libretto...*, s. 19, s. 38, s. 51.

dramatycznych odcieni, gdy Azja, miotany namiętą miłością ku Basi i chęcią zemsty na Michale, wypowiada w ostrych rytmicznie frazach swe uczucia. Kontrastem są okrzyki biesiadujących na cześć nowożeńców i wesoły chór gości.

Następnie dźwięk trąby wojennej anonsuje postać z listem hetmańskim, wzywającym Wołodyjowskiego do obrony Kamieńca. Ten powiada, że wola hetmana będzie wypełniona i wydaje rozkazy do wyjazdu. Na tle marsza wojennego rozgrywa się scena odczytania i odpowiedź Basi („Powiedz asan hetmanowi”), po czym następuje partia chóru rycerzy („Bracia! już nam na wojenkę czas”) i nastrojowa pieśń Ketlinga, przerywana odgłosem fujarek. W końcu rozlega się mazur, znany z uwertury, w którego rytmie rozwija się aria Zagłoby. Jest to rodzaj intermezza, które wśród niknących taktów mazura, przygotowuje widza do lirycznych scen z udziałem obu par nowożeńców, stanowi ono najciekawszą partię I aktu.

W swej arii mazurowej Zagłoba opowiada, że i on mógłby zatańczyć, ale nie ma pary. Dawniej rozrywały go panny, wdowy i mężatki, a nawet sama sułtanka obsypywała go złotem („Jednak, niech-no oko zmrużę”). Potem skoczny mazur przycicha, staje się rzewny i przechodzi w duet Wołodyjowskiego i Basi. Po ustępach lirycznych duet przybiera ton podniosły. Basia i Michał odchodzą w głąb sceny, a zbliżają się Krzysia i Ketling. Ich duet stanowi przeciwstawienie tamtego, ma charakter wyznania miłosnego. Ketling woła: „Wolę cię nad zdrowie /Wolę cię nad długi wiek”. Zagłoba, zawsze wesół, słysząc te wyznania, przenosi się myślą do minionych lat i popada w zadumę. Obie pary wraz z nim intonują słowa modlitwy. Kwartet nowożeńców, uznany przez współczesnych za „prześliczny”, przechodzi w poetyczne *cantabile*. Ketling i Krzysia intonują pieśń miłosną, zaś Wołodyjowski i Basia śpiewają hymn o ukochaniu ojczyzny. Do duetów nowożeńców przyłącza się Zagłoba i powstaje w ten sposób kwintet, który zamyka akt I.

Akt II utrzymany jest w dramatycznym napięciu. Muzyka ilustruje tu charakterystykę poszczególnych pułków. Głosy przeciągających za sceną wojsk i gorączkowe przygotowania do bitwy poprzedzają dramatyczne arie Basi i Azji. Azja wyznaje Basi miłość, a jego partia pełna jest – wschodniego w swej ekspresji – dramatyzmu. Są w niej na przemian i płomienne wyznania namiętności, i pokorne błagania o przychyłność, i mściwe pogroźki¹⁰. To sprawia, że Basia szuka wsparcia w dramatycznej modlitwie („U Twego Syna na niebie prosz zmiłowania...”) i – we wstrząsającym epilogu – przebija Azję sztyletem.

Tymczasem potężne trąby głoszą chwałę Wołodyjowskiego. Rozpoczyna się akt III, który wypełnia motyw heroiczny, spotęgowany muzyką i poezją. Zamęt walki, okrzyki bojowe, jęki rannych, zwątpienie i rozpacz upadających na duchu – wszystko to znajduje w tym akcie doskonały wyraz w dialogu muzyczno-dramatycznym oraz (co podkreślano) w wyjątkowo silnych i barwnych ustępach orkiestralnych. Natchniona modlitwa Wołodyjowskiego („Tyś chciał warownią mieć nasz kraj”), prowadzona z chórem *a capella*, i następnie pożegnalny duet Wołodyjowskiego i Basi stanowią prawdziwe osiągnięcie autora. Ta sienkiewiczowska scena, rozwinięta w poetycznej i muzycznej parafrazie, stała się jakby „koroną dramatu” Henryka Skirmuntta¹¹. Bohaterstwo Michała Wołodyjowskiego zostało oddane w poważnym

¹⁰ Zob. J. Bylczyński: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 15(967) (tu znów jej wykonanie uznano za „wprost prześlizne”).

¹¹ W. Gostomski, [rec.]: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1902, nr 14(966).

i uroczystym nastroju jego pieśni, głoszącej bezwzględne poddanie wszelkich spraw życia najważniejszej powinności – obywatelskiej. Przy potężnym akordzie muzycznym słowa: „Ponad kochanie / Powinność i Bóg” kończą III akt.

Muzyka Skirmuntta jest pełna wdzięku (np. w pieśniach Basi) i namiętności (w partiach Azji), umie przemawiać językiem tęsknego rozmarzenia (w wyznaniach Ketlinga i Krzysi). Na wskroś swojska i narodowa – nie tyle w swych tematach, ile w ogólnym swym charakterze i nastroju – zawiera ona takie przebłyski natchnienia, jakich nie słysząc było w muzyce polskiej od dawnych czasów¹².

Zarzucono jednak tej operze wiele – niedostateczne opracowanie techniczne i nie wykończoną formę artystyczną¹³, zbyt dużą szkicowość i jednostronność akcji, usterki sceniczne w I akcie, zbyt wiele akcji „za sceną” w II akcie, chaotyczny początek III aktu. Ponadto zarzucono, że w operze nie została należycie wyzyskana charakterystyka działających osób. Zagłoba i Krzysia występują tylko w I akcie, potem znikają, przy czym Zagłoba jest bez werwy, a Krzysia istnieje tylko jako głos w duecie.

W ocenie recenzentów muzycznych czytamy, że w muzyce opery widoczny jest przeważnie wpływ szkoły niemieckiej i gdzieś tam nowowłoskiej (jest ona jednak melodyjnie uboższa). Niektóre frazy muzyczne nie posiadają dostatecznego rozwinięcia. Najbardziej jednolita jest uwertura, jednak łatwo dostrzec w niej walkę, jaką toczy jej twórca z reminiscencjami z oper Leoncavalla i Mascagniego, niekiedy nawet ulega im na krótko. To samo można by powiedzieć o akcie II i III, w których przeważa styl niemiecki. Efektownie wychodzi krótki śpiew Azji w akcie I, napisany według motywu tatarskiego, natomiast w rozpoczynającym się dziarsko mazurze rozwiewa się (wskutek braków w instrumentacji) jego melodia, i to już po kilkunastu taktach. Pozostaje tylko akompaniament i tupanie tańczących. Pomysł końcowego kwintetu *a capella*, polifonicznie traktowany, można by zaliczyć do udanych, gdyby był należycie opracowany.

W osnowie muzycznej utworu Skirmuntta za najsłabszą stronę uznano instrumentację – miejscami tylko dobrze dobraną (szczególnie w zakończeniu) – zawierającą usterki techniczne, za mało urozmaiconą, przez to nie dość plastyczną. Oczywiście zarzuty te czyniono w odniesieniu do niektórych zestawień instrumentów i pewnych miejsc; krytykowano np. wadliwe używanie trąb i nie zawsze odpowiednie zestawianie ich z resztą instrumentów, akompaniowanie w najniższych rejestrach trąb lub kontrabasów, co przyćmiewa głosy i utrudnia śpiewanie. Krytycy raczej zgodnie akcentowali, że instrumentacja jest uboga i bezbarwna. F. Neuhauser i S. Berson mieli zastrzeżenia do całej wrzawy wojennej i zgiełku, którym wypełnione są dwa akty: „instrumentacja pełna akordów pusto brzmiących, ludzie zaś się ciągle biją, nie mogą śpiewać spokojnie”¹⁴. S. Meliński wadę utworu widział w wyznaczeniu solistom i chórowi, a nawet instrumentom, zadań za sceną. Owo granie i śpiewanie na scenie i za sceną w rzeczywistości zawodzi, nie daje to artystycznego ładu, tylko chaos udzielający się wyko-

¹² Ibidem.

¹³ Zob. przypis 8.

¹⁴ F. Neuhauser, „Pan Wołodyjowski”, *opera w 3 aktach H. Skirmuntta*, cz. II, „Słowo Polskie” 1902, nr 139, s. 2–3; S. Berson, „Pan Wołodyjowski” (*opera w 3 aktach H. Skirmuntta*), „Gazeta Lwowska” 1902, nr 66, s. 4.

nawcom i słuchaczom¹⁵. Podkreślono natomiast dobre traktowanie głosów solowych i chóralnych.

Zarówno krytykom, jak i publiczności podobały się piękne arie, duety i chóry (np. chór rycerzy, aria Basi w II akcie, aria Azji i modlitwa Wołodyjowskiego). Niektórzy krytycy (np. Meliński, Gostomski, Bylczyński) nazywali *Pana Wołodyjowskiego* „dziełem prawdziwego talentu”, „wysokiem szczerego uczucia”, „dziełem niepospolitym”. Jakby w podsumowaniu wypowiedzi recenzentów i sprawozdawców w „Przedświcie” zabrał głos Nie-muzyk¹⁶, który wyraził zdziwienie, że przed premierą o operze mówiono pochlebnie, natomiast po jej wystawieniu krytycy obniżają wartość kompozycji, wyrażają się oględnie o talencie kompozytora, a dzieło oceniają jako nieudane. Nie-muzyk wysłuchał opery i stwierdził, że zawiera ona ustępy bardzo piękne.

We wszystkich recenzjach podkreślano dobre wykonanie, okazałą wystawę sceniczną i reżyserię. Bohussówna (sopran dramatyczny) była pełną wdzięku Basią, „pod względem wokalnym bez zarzutu”, Ludwig (baryton) grał i śpiewał rolę Wołodyjowskiego prawdziwie porywająco, Drzewiecki jako Ketling (tenor liryczny) i Szymański jako Azja dali dobre kreacje artystyczne. Jeromin jako Zagłoba (bas) i Ruszkowska jako Krzysia (sopran liryczny), mieli zbyt małe role, aby mogli dać się lepiej poznać.

Wystawa sceniczna i kostiumy uznane zostały za godne sceny europejskiej; kostiumy sporządzono według szkiców artysty-malarza S. Kaczor-Batowskiego, a efektowne dekoracje – dzieło Jasieńskiego – inspirowane były oryginalnymi wzorami z Muzeum Jana Matejki. Reżyserem był L. Solski, chórami kierował Elszyk. Kapelmistrz Spetrina i Skirmuntt otrzymali mnóstwo wieńców i kwiatów.

Mimo wielu usterek dramat muzyczny Skirmuntta uznano za dzieło dużego talentu muzycznego kompozytora, który dzięki wrodzonym uzdolnieniom, przy odpowiednim wydoskonaleniu technicznym, może stać się „polskim Wagnerem”.

Pan Wołodyjowski Skirmuntta nie był jednak tak znany i rozpowszechniony, jak wiele adaptacji teatralnych (nawet mniej udanych), wystawianych ze zmiennym szczęściem na scenach różnych teatrów i przez dłuższy czas.

Henryk Sienkiewicz's *Pan Wołodyjowski (Fire in the Steppe)* in musical adaptations

Abstract

The paper discusses Henryk Skirmuntt's adaptation of Henryk Sienkiewicz's *Pan Wołodyjowski (Fire in the Steppe)* for a musical drama. The author introduces the composer of the opera, libretto's plot and its contents contained in three acts. Further, she analyzes *Pan Wołodyjowski* as a musical drama. She also quotes interesting opinions of musical critics concerning the opera *Pan Wołodyjowski*, Henryk Skirmuntt and the opera staging and reception as presented in specialized press.

¹⁵ S. Meliński, *Nowa opera polska*, „Kurier Lwowski” 1902, nr 68, s. 2, oraz „Kurier Lwowski” 1902, nr 82, s. 4–5.

¹⁶ Nie-muzyk [rec.], „Przedświt” 1902, nr 69, 71.