

Halina Kosętko
(Kraków)

Pan Wołodyjowski Henryka Sienkiewicza jako dramat muzyczny

Adaptacje teatralne, muzyczne, filmowe, czy też inne – nie są zamierzeniem łatwym, zwłaszcza gdy twórcy przeróbek sięgają po dzieła znane i lubiane. Adaptacje popularnych powieści już niejako z góry mają zwolenników i przeciwników. Najlepszym tego dowodem są choćby ostre dyskusje, jakie miały miejsce przed filmowaniem *Krzyżaków* czy później *Potopu*.

Fenomen przekładalności dzieł Henryka 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, odnosi się bowiem do roku 1888. W okresie jubileuszu pisarza (i późniejszym) sięgnięto już niemal po wszystkie jego dzieła, i to nie tylko w kraju, ale i zagranicą.

Po trzecią część *Trylogii* naszego noblisty sięgnął polski kompozytor Henryk Skirmuntt¹, który opracował go w formie dramatu muzycznego zwanego popularnie operą². Warto również w tym miejscu odnotować, że *Pan Wołodyjowski* cieszył się wielką popularnością u adaptatorów, był kilkanaście razy przerabiany i wystawiany na scenach różnych teatrów³. H. Skirmuntt, początkujący wówczas, 32-letni

¹ H. Skirmuntt, muzyk i poeta. Ukończywszy gimnazjum w Libawie, kształcił się w konserwatorium petersburskim. Grę na fortepianie studiował u prof. H. Wolfa, a później pod kierunkiem Antoniego Rubinsztejna. Lekcje harmonii i kontrapunktu brał u prof. Wasilija Sołowjowa. Z kolei wyjechał do Paryża, gdzie zachęcony do dalszych studiów przez J. M. Reszkego, Bellaigu'a i J. Masseneta słuchał wykładów J. Masseneta i A. Gedalge'a. Wtedy już komponował pieśni do własnych słów. W Warszawie studiował kontrapunkt pod kierunkiem Z. Noskowskiego. W tym czasie rozpoczął pisanie opery *Pan Wołodyjowski*. Za: Janusz, „*Pan Wołodyjowski*” Skirmuntta, „*Życie i Sztuka*”, dodatek do „*Kraju*” 1902, nr 10, s.113.

² *Pan Wołodyjowski, dramat muzyczny w trzech aktach* (według powieści H. Sienkiewicza). Libretto według powieści historycznej. H. Sienkiewicza przez H. Skirmuntta, Lwów 1902. Tekst w posiadaniu autorki. Wydane tylko libretto. Druk: Noskowski, Warszawa 1900, s. 40. Wyd. 2. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1902, s. 51, BŚl. sygn. 3240; 3241.

³ Najstarsza była przeróbka Antoniego Siemaszki *Pan Wołodyjowski* w 5 aktach przerobiona z powieści H. Sienkiewicza (wystawiona po raz pierwszy na scenie krakowskiej 23 II 1889). Inne przeróbki to m.in.: *Hajduczek*, komedia w 4 aktach przerobiona z powieści *Pan Wołodyjowski* przez Jana Popławskiego (wystawiona po raz pierwszy w teatrze „Wodewil” 10 IX 1900); *Pani Wołodyjowska*, sztuka w 4 aktach przerobiona przez J. Popławskiego (stanowi ciąg dalszy *Hajduczka*, wystawiona na scenie teatru letniego „Wodewil” w czerwcu 1901); *Azja Tuhaj-bejowicz*, sztuka w 4 aktach przerobiona przez J. Popławskiego (wystawiona po raz pierwszy na scenie teatru miejskiego we Lwowie w 1902); a także dramat muzyczny w 3 aktach H. Skirmuntta

kompozytor był równocześnie autorem libretta opery *Pan Wołodyjowski*. Wcześniej znany jako poeta, drukował w „Kraju” i „Bibliotece Warszawskiej”. Mógł sobie więc pozwolić na napisanie libretta do własnego dzieła muzycznego.

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. Uczucia i miłość podporządkowano poczuciu powinności względem ojczyzny.

Do skonstruowania libretta posłużyły Skirmunttowi tomy drugi i trzeci powieści H. Sienkiewicza. Walery Gostomski napisał:

Odpowiednio do tego ześrodkowania dramatycznego zapożyczonej od Sienkiewicza osnowy i występujące w niej postacie uległy przekształceniu, a raczej skupieniu w objawach religijno-patriotycznego heroizmu. Wskutek tego charakterystyka ich zawarta została w rysach prostszych, mniej urozmaiconych, ale za to wewnętrzna istota ich życia 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 rycerzyka, ale z jaką mocą uwydatniony w nim został rycerz-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 powieści.

Opera składa się z trzech aktów. I akt rozgrywa się na podwórzu zamku Ketlinga. Na tle pięknego wieczornego krajobrazu dwie pary nowożeńców: Basia – Wołodyjowski, Krzysia – Ketling wśród barwnego korowodu dworzan wchodzą do dworu Ketlinga, 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 wezwaniem Wołodyjowskiego do Kamieńca. Następuje ogólne zamieszanie. Wołodyjowski wraz z rycerstwem ma wyruszyć o świcie do walki z Turkami. Basia postanawia towarzyszyć Michałowi 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 wzgórz przyglądają się ciągnącemu doliną wojsku, które szykuje się do bitwy. By nie narażać na niebezpieczeństwo Basi, Wołodyjowski poleca Azji, by ją odprowadził do bram miasta. Azja knuje, by Tatarzy odstąpili Wołodyjowskiego i obiecuje złoto „temu, co mu oczy zgasi”⁵. W końcu wyznaje Basi swą miłość i usiłuje ją

Pan Wołodyjowski (wystawiony po raz pierwszy we Lwowie 21 III 1902), krakowiak *Płyną jasne źródła* Piotra Maszyńskiego, polonez *Piosnka Krysi* przez S. Niedzielskiego, duet z towarzyszeniem fortepianu P. Maszyńskiego *Wierście rycerze*, 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*, LSW 1969.

⁴ W. Gostomski, „*Pan Wołodyjowski*”, *dramat muzyczny H. Skirmuntta, wysnuty z powieści Sienkiewicza*, „Przegląd Powszechny” 1902, R. 19, T. 74, nr 220, z. 4, s. 304.

⁵ *Pan Wołodyjowski*, przez H. Skirmuntta, ..., s. 26.

porwać. Przerazona 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 zrozpaczonych mieszkańców, widać łuny od palących się w mieście domów, załogę zmęczoną i znużoną. Wołodyjowski i Ketling nie myślą się poddać. Postanawiają w ostateczności wysadzić fortecę. Zaniepokojona o los męża Basia wpada na chwilę do fortecy, lecz uspokojona wraca do miasta. Tymczasem wróg wdzierając się przez wyłamany mur do twierdzy, co widząc Ketling udaje się z zapaloną pochodnią do lochów i wysadza fortecę. Wybuch, chwila ciemności, widać tylko szczątki. Uroczystość i nastrój chwili podnosi świt. Na tym kończy się akt III.

H. Skirmuntt, przysposabiając powieść Sienkiewicza na libretto, nie był w stanie zużytkować bogactwa materiału powieściowego, co zmusiło go do usunięcia wielu rzeczy poza scenę (i tak np. większość aktu II rozgrywa się poza sceną, prawie cały epizod weselny również, słyszalne 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. I chociaż Tadeusz Pawlikowski, ówczesny dyrektor teatru lwowskiego, któremu Skirmuntt przesłał partyturę, po przestudiowaniu jej z Franciszkiem Spetrino, zakwalifikował operę do grania⁷, to jednak krytycy odnieśli się do niej różnie, ale raczej dość surowo (choć pochwał także nie szczędzono). Zgodnie jednak widziano w Sirmuncie dobrze zapowiadającego się kompozytora⁸.

Jak zatem przedstawia się *Pan Wołodyjowski* jako dramat muzyczny? Opera rozpoczyna się szeroko pomyślaną uwerturą złożoną z trzech części. Wprowadza ona niejako słuchacza w główne założenie całej kompozycji. Skirmuntt wysuwa na czoło kompozycji konflikt między miłością a patriotyzmem. Motyw ten nadaje się świetnie do stworzenia dramatu muzycznego. Toteż w słowach:

W żołnierskim stanie
Jest przykazanie
Ponad kochanie
Powinność i Bóg⁹.

powtarzanych kilkakrotnie w ciągu dramatu i tymi słowami kończącymi go, streszcza się przewodnia idea utworu.

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 Zygmunta Noskowskiego na koncercie w Dolinie Szwajcarskiej. Ogólnie bardzo się podobały. Młody kompozytor zachęcony pochwałami krytyki posłał partyturę T. Pawlikowskiemu, który po konsultacji z F. Spetrino zaaprobował ją do grania. *Nowy kompozytor polski*, „*Ilustracja Polska*” 1902, nr 9, s. 198).

⁸ Por. „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1902, nr 954, 13(956), 14(966), 15(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 Tekst libretta, dz. cyt., s. 19, s. 38, s. 51.

Autor kompozycji wprowadził do utworu werble, trąby, motywy bojowe, mazura weselnego, dzwonki, chóry, pieśni liryczne, partie solowe, modlitwy, arie i in.

Pogodna introdukcja ilustruje pochód weselny Wołodyjowskiego i Ketlinga, którzy przy dźwiękach dzwonka opuszczają wiejski kościółek. Na tle cichej, letniej nocy rozbrzmiewającej odgłosami pól i łąk, słysząc wesołą wrzawę ucztowania, tańców, wiwatów, przeplataną żartami Zagłoby i mazurem. Lecz muzyka nabiera wkrótce dramatycznych odcieni w chwili, gdy Azja miotany namiętną miłością ku Basi i chęcią zemsty nad Michałem wypowiada w ostrych rytmicznie frazesach swe uczucia. Kontrastem są okrzyki biesiadujących na cześć nowożeńców i wesoły chór gości.

Następnie dźwięk trąby wojennej wprowadza posła z listem hetmańskim, wzywającym Wołodyjowskiego do obrony Kamieńca. Wódz powiada, że wola hetmana będzie wypełniona i wydaje rozkazy do pochodu. Na tle marsza wojennego rozgrywa się scena odczytania i odpowiedzi Basi „Powiedz asan hetmanowi”, po czym następuje chór rycerzy „Bracia! już nam na wojenkę czas” i nastrojowa pieśń Ketlinga, przerywana odgłosem fujarek. Z kolei wchodzi mazur, znany z uwertury, na którego temacie rozwija się aria Zagłoby. Rodzaj intermezza, wśród niksujących taktów mazura, przygotowuje widza do lirycznych scen obu par nowożeńców, które stanowią clou I aktu.

Na tle arii mazurowej Zagłoba odpowiada, że i on mógłby zatańczyć, ale nie ma pary. Dawniej rozrywały go panny, wdowy i mężatki a nawet sama sułtanowa obsypywała go złotem i dalej śpiewa: „Jednak, niech-no oko zmrużę [...]”. Potem skoczny mazur przycicha, staje się rzewny i przechodzi w duet Wołodyjowskiego z Basią.

Po ustępach lirycznych duet przybiera nastrój podniosły. Oboje odchodzą w głąb sceny, a zbliżają się Krzysia i Ketling. Ich duet stanowi przeciwstawienie tamtego, jest o nastroju miłosnym. Ketling woła:

Wolę cię nad zdrowie
Wolę cię nad długi wiek.

Zagłoba, zawsze wesoły, słysząc te wyznania, przenosi się myślą do minionych lat, popada w zadumę. Obie pary wraz z nim intonują słowa modlitwy: „Stella matutina, ora pro nobis!”.

Kwartet nowożeńców uznany za prześliczny, przechodzi w poetyczne cantabile. Ketling i Krzysia intonują duet o nastroju erotycznym, Wołodyjowski i Basia zawodzą hymn na cześć wspólnego ukochania ojczyzny. Do duetów par nowożeńców przyłącza się Zagłoba i powstaje w ten sposób piękny kwintet, który zamyka akt I.

Akt II utrzymany jest w dramatycznym napięciu. Muzyka ilustruje tu charakterystykę poszczególnych pułków. Chóry przeciągających za sceną wojsk i gorączkowe przygotowania do bitwy poprzedzają dramatyczne arie Basi i Azji. Azja wyznaje Basi swą miłość. Medytacja Azji utrzymana jest w stylu wschodnim, na motywach tatarskich (w wykonaniu – była „wprost prześliczna” – jak podkreślał J. Bylczyński¹⁰). Gwałtowne akcenty wybuchającej namiętności wywołują przyspieszoną w rytmie modlitwę Basi o zwycięstwo.

¹⁰ J. Bylczyński, „Echo Muzyczne...” 1902, nr 15(967).

Po szale miłosnym Azji następuje korne błaganie, to znów mściwa, dzika pogróżka. W krytycznej chwili Basia pada na kolana i wygłasza płomienną, dramatyczną modlitwę: „U twego Syna na niebie prosz zmiłowania”. We wstrząsającym epilogu Basia przebija Azję sztyletem.

Tymczasem potężne trąby głoszą chwałę Wołodyjowskiego. Rozpoczyna się akt III, w którym panuje motyw heroiczny, spotęgowany muzyką i poezją. Zamęt walki, okrzyki bojowe, jęki rannych, zwątpienie i rozpacz upadających na duchu, znajdują 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 z Basią stanowi prawdziwe osiągnięcie Skirmuntta. Ta Sienkiewiczowska scena rozwinięta w poetycznej i muzycznej parafrazie, stała się jakby „koroną dramatu” H. Skirmuntta¹¹.

Bohaterstwo Michała Wołodyjowskiego zostało oddane w poważnym i uroczystym nastroju jego pieśni głoszącej bezwzględne poddanie wszelkich spraw życia najważniejszej powinności obywatelskiej. Przy potężnym akordzie muzyki słowa:

Ponad kochanie
Powinność i Bóg

kończą III akt.

Muzyka Skirmuntta w jego utworze jest pełną wdzięku (np. w pieśniach Basi), lub namiętnego szału (w roli Azji), umie przemawiać językiem tęsknego rozmarzenia (w pieśniach Ketlinga, Krzysi). Na wskroś swojska i narodowa, nie tyle w swych tematach, ale w ogólnym swym charakterze i nastroju, zawiera ona (jak podkreślał W. Gostomski)¹² takie przebłyski natchnienia, jakich nie słysząc było w muzyce polskiej od dawnych czasów.

Zarzucano jednak tej operze niedostateczne opracowanie techniczne i niewykończoną formę artystyczną¹³. Akcja rozwija się za bardzo szkicowo, zawiera duże usterki sceniczne w I akcie, jest zbyt jednostronna, w II akcie rozgrywa się przeważnie za sceną, początek III aktu jest trochę chaotyczny. Ponadto w operze tej 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 przebija się przeważnie wpływ szkoły niemieckiej i gdzieniegdzie nowowłoskiej (są one jednak melodyjnie uboższe). Niektóre zdania muzyczne nie posiadają dostatecznego rozwinięcia, najbardziej jednolita jest uwertura. W niej jednak łatwo dostrzec walkę, jaką toczy jej twórca z reminiscencjami z oper Ruggiera Leoncavalla i Pietro Mascagniego, niekiedy nawet ulega im w części, choć na krótko. To samo można by powiedzieć o akcie II i III, w których przeważa styl niemiecki. Efektownie

¹¹ W. Gostomski, „Echo Muzyczne...” 1902, nr 14(966).

¹² W. Gostomski, „Echo Muzyczne...”, dz. cyt., s. 160.

¹³ Zob. przywoływane wypowiedzi w przyp. 8.

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, 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 przeprowadzony.

Jak donoszono, w osnowie muzycznej utworu Skirmuntta, najsłabszą stroną była instrumentacja, miejscami tylko bardzo szczęśliwa (szczególnie w zakończeniu), zawierająca usterki techniczne, za mało urozmaicona, przez to nie dość plastyczna. Oczywiście zarzuty te czyniono do niektórych zestawień instrumentów i pewnych miejsc, np. wadliwego używania trąb i nie zawsze odpowiedniego zestawienia ich z resztą instrumentów, akompaniowania w najniższych pozycjach trąb lub kontrabasów, co przyćmiewa głosy i utrudnia śpiewanie.

Krytycy raczej zgodnie akcentowali, że instrumentacja jest uboga i bezbarwna. Franciszek Neuhauser czy S. Berson mają zastrzeżenia do całej wrzawy wojennej i zgiełku, którym wypełnione są 2 akty: „instrumentacja pełna akordów pusto brzmiących, ludzie zaś się ciągle biją, nie mogą śpiewać spokojnie”¹⁴. S. Meliński¹⁵ wadę utworu widzi w wyznaczeniu solistom i chórowi, a nawet instrumentom, zadania za sceną. Owo granie i śpiewanie na scenie i za sceną w rzeczywistości zawodzi, nie daje to artystycznego ład, tylko chaos udzielający się wykonawcom i słuchaczom. 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”, „wyskokiem 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, natomiast dzieło oceniają jako nieudane. Nie-muzyk wysłuchał opery i stwierdził, że zawiera ona ustępy bardzo piękne.

We wszystkich recenzjach podkreślano dobre wykonanie, wspaniałą wystawę sceniczną *Pana Wołodyjowskiego* i reżyserię. Irena Bohussówna (sopran dramatyczny) była pełną wdzięku Basią, pod względem wokalnym bez zarzutu. Adam Ludwig (baryton) grał i śpiewał rolę Wołodyjowskiego prawdziwie porywająco, Henryk Drzewiecki jako Ketling (tenor liryczny) i Józef Szymański jako Azja dali dobre kreacje artystyczne. Jeromin (Zagłoba) – bas i Helena Ruszkowska (Krzysia) – sopran liryczny mieli małe role, aby mogli dać się poznać lepiej, uderzali jednak trafną charakterystyką.

¹⁴ F. Neuhauser, „Pan Wołodyjowski”, *opera w 3 aktach H. Skirmuntta*, cz. 2, „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.

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, „Przedświt” 1902, nr 69, 71.

Wystawa sceniczna, kostiumy godne sceny europejskiej, sporządzone były według szkiców artysty-malarza Stanisława Kaczor-Batowskiego. Dekoracje bardzo efektowne, sporządzone według oryginalnych wzorów należących do muzeum J. Matejki, to dzieło Stanisława Jasińskiego. Reżyserem był Ludwik Solski, chórami kierował Waław Elszyk. Kapelmistrz – Franciszek Spetrino i H. Skirmuntt – otrzymali mnóstwo wieńców i kwiatów.

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

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