

Małgorzata Sułek

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
<https://orcid.org/0000-0003-2564-9001>

Narodziny nieudanej opery z ducha literackiego arcydzieła. *Hajduczek Apolinarego Szeluty*

Twórczość i kariera kompozytorska Apolinarego Szeluty (1884–1966) postrzegane są dzisiaj jako upostaciowanie życiowej porażki oraz artystycznego fiaska. Z grona wybitnych osobowości, współtworzących wraz z nim Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich, właściwie tylko Szeluto nie odniósł zawodowego sukcesu, zaś z krytyką swoich nieszablonowych poczynąń twórczych zmuszony był mierzyć się właściwie od początku swojej aktywności kompozytorskiej. Jej najbardziej zmiennym przykładem była upstrzona złośliwościami wymierzonymi w liczącego zaledwie dwadzieścia dwa lata twórcę recenzja pióra Aleksandra Polińskiego, komentującego jeden z pierwszych koncertów z programem obejmującym utwory Karola Szymanowskiego, Ludomira Różyckiego, Grzegorza Fitelberga i Szeluty. Uznany krytyk tak w niej sydył z artysty:

O rzekomych zdolnościach pana Szeluty „znawcy” głosili cuda. Widocznie nie jestem znawcą, w odtwarzanych bowiem przez p. Neuhausza [właśc. Henryka Neuhausza – M.S.] czterech jego preludiów fortepianowych i nokturnie owych cudów dopatrzeć się nie mogłem. Przeciwnie, zdawało mi się, że słucham kompozycji bzik czy anarchisty muzycznego. Nie ma w tym ani za grosz melodii, ani ładu i składu. Jest wprawdzie mnóstwo modulacji ciekawych, alteracji zajmujących i efektów harmoniczych, często

Sulek M., *Narodziny nieudanej opery z ducha literackiego arcydzieła. Hajduczek Apolinarego Szeluty*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 273–298. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.17>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

nowych, ale nie ma logiki i jakiejś, choćby wątłej, myśli przewodniej. Co jednak w tej miszkulancji dźwięków uderza, to zuchwałość imponująca siłą i pewnością siebie, z jaką p. Szeluta [sic!] depce w swoich utworach wszelkie prawidła teorii i estetyki muzycznej. Jestże to objaw talentu fermentującego, jeszcze nieskrystalizowanego? Bliska przyszłość może dopiero odpowie na to pytanie¹.

W cieniu życiowych tragedii

Nieliczni muzykolodzy², którzy w ostatnich dekadach prowadzili badania nad twórczością Szeluty, poszukiwali przyczyny artystycznych niepowodzeń przede wszystkim w jego naznaczonym licznymi tragicznymi wydarzeniami życiorysie³. Ich początek miał miejsce już w dzieciństwie kompozytora wraz z przedwczesną śmiercią matki, a następnie ponoć niedostateczną opieką sprawowaną przez ojca nad chłopcem i jego rodzeństwem, skutkującą w przyszłości skomplikowanymi relacjami łączącymi go ze starszym bratem Antonim, który podobno psychicznie go dręczył⁴.

¹ A. Poliński, „Młoda Polska” w muzyce, „Kurier Warszawski” 1906, nr 38, s. 3.

² Spośród nielicznych prac naukowych poświęconych Szelucie należy wymienić tylko cztery pozycje książkowe [Apolinary Szeluto 1884–1966 w 100-tną [sic!] rocznicę urodzin, red. K. Winowicz, Słupca 1984; wyd. 2 poszerzone: Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci, red. K. Winowicz, Słupca 2006; A. Kamińska-Rykowski, *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, Toruń 2017; B. Błaszczuk, *Apolinarego Szeluty światy niepoznane*, Warszawa 2023; Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966) – ten, który wyprzedził Szymanowskiego*, Lublin 2024] oraz zaledwie kilka analitycznych artykułów [J. Dobrowolski, *Katalog utworów fortepianowych Apolinarego Szeluty*, „Muzyka” 1973, nr 4, s. 75–82; A. Seweryn, „Zabawa będzie trwała całą noc!” Wokół opery „Pan Tadeusz” Apolinarego Szeluty, w: „Pan Tadeusz”. *Poemat – postacie – recepcja*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2016, s. 367–381] lub fragmentów monografii zawierających wzmianki o jego twórczości [M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012 (cenne uwagi na temat poglądów estetycznych kompozytora oraz jego wybranych dzieł); idem, *W cieniu Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Studia o muzyce z czasów Młodej Polski*, Warszawa 2025, s. 233–239 (analiza poematu symfonicznego *Cyrano de Bergerac* op. 27); M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016, s. 252–256, 498–502 (analiza pieśni *Znaszli ten kraj* oraz *Świtezianki* do słów Adama Mickiewicza)].

³ Odtwarzając je, posiłkuję się ustaleniami Łukasza Kaczmarka – zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 17–65.

⁴ O skomplikowanych relacjach łączących podobno Szelutę z bratem jako pierwszy wspominał Józef Kański – zob. J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884–1966*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 2, s. 16. Informację tę powtórzył za nim w swoim studium Kaczmarek, który zastrzegł jednak, że podczas rozmowy przeprowadzonej z Kańskim na temat Szeluty nie udało mu się ustalić, skąd

Na jego młodości z kolei wyraźne piętno odcisnęły wydarzenia polityczne i mające dalekosiężne skutki personalne konflikty, w które Szeluto popadł z czołowymi przedstawicielami warszawskiego środowiska muzycznego. W 1905 roku został aresztowany za działalność antycarską, zaś niedługo potem, wskutek będącego efektem bojkotu rosyjskich placówek edukacyjnych zawieszenia działalności Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego i Konserwatorium Warszawskiego, zmuszony został przerwać edukację w zakresie prawa i kompozycji. Studia muzyczne zorientowane na grę na fortepianie kontynuował w Berlinie pod kierunkiem Leopolda Godowskiego. Drogę na najważniejsze polskie muzyczne salony po powrocie z niemieckiej metropolii zamknął mu zatarg z Grzegorzem Fitelbergiem, którego oskarża się o intrygi wymierzone w Szelutę, skutkujące wycofaniem się z wcześniej złożonej koledze obietnicy wydania drukiem jego *Sonaty fortepianowej H-dur* op. 8 ze środków powierzonych Spółce Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich. Następstwem tego zajścia było ostentacyjne opuszczenie przez Szelutę ugrupowania, co Łukasz Kaczmarek skomentował następująco:

Zaskakująca wydaje się decyzja kompozytora o całkowitym odseparowaniu się od Młodej Polski w momencie największego rozkwitu grupy. Z perspektywy czasu, biorąc pod uwagę jej konsekwencje, można ją określić jako tragedię Szeluty. Oznaczała ona bowiem w zasadzie zamknięcie sobie możliwości dalszego istnienia jako kompozytora, odejście w cień życia muzycznego⁵.

Objęcie przez kompozytora w 1909 roku posady pedagoga w konserwatorium w Berlinie dało wprawdzie nadzieję na szybką odmianę jego losów, niemniej była ona krótkotrwała, ponieważ władze uczelni rozwiązały z nim umowę po upływie niespełna roku. Rozczarowanie pracą dydaktyczną w Berlinie, a także konieczność utrzymania założonej w 1909 roku rodziny sprawiły, że Szeluto, po uzupełnieniu w Dorpacie swojego prawniczego wykształcenia i mających miejsce tuż po zdobyciu dyplomu kilku nieudanych, a tym samym znów powodujących rozgoryczenie, próbach podjęcia pracy naukowej w zakresie prawa, postanowił zostać praktykującym prawnikiem (najpierw w Remontnem koło Astrachania, a w późniejszych latach w Warszawie i w Słupcy).

Po powrocie do Polski w 1918 roku Szeluto zmagał się – poza problemami finansowymi – z brakiem przychylności polskiego środowiska muzycznego

muzykolog wiedział o konflikcie istniejącym pomiędzy braćmi; zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)*..., op. cit., s. 19.

⁵ Idem, *Apolinary Szeluto (1884–1966)*..., op. cit., s. 32.

wobec jego działań artystycznych. Decyzja o wyjeździe z Warszawy do wielkopolskiej Słupcy jeszcze bardziej odsunęła go od wpływowych kręgów osób decydujących o kierunku rozwoju życia muzycznego w niepodległej Polsce, a także zmusiła do kontynuowania pracy zarobkowej w charakterze notariusza.

Wybuch II wojny światowej przyniósł kres względnej, choć mało satysfakcjonującej życiowej stabilizacji Szeluty i położył się mrocznym cieniem na jego kondycję fizycznej i psychicznej. Zginęli wówczas obaj jego synowie – młodszy, Michał, już we wrześniu 1939 roku został trafiony niemieckim pociskiem podczas ucieczki ze Słupcy w kierunku Warszawy⁶; nazwisko starszego, Jerzego, znalazło się na liście katyńskiej wśród polskich oficerów zamordowanych przez Rosjan w Starobielsku⁷. Wybudowana przez Szelutę ogromnym kosztem słupecka willa została tuż po wkroczeniu do miasta wojsk niemieckich zajęta przez okupanta, a jej właściciel aresztowany. Cudem uratowany przed egzekucją, tułał się przez kilka tygodni pomiędzy Lublinem, Łodzią, Skierniewicami i Warszawą. Większość wojny spędził w stolicy, konsekwentnie odmawiając podjęcia pracy – mimo ofert spływających do niego zarówno ze strony niemieckiej, jak i polskiej – związanej z jego prawniczą lub muzyczną profesją. Niedostatek zmusił go jednakże do imania się najrozmaitszych zajęć – pracował m.in. jako ogrodnik, piekarz, cukiernik i handlarz uliczny.

Po powrocie do rodzinnej Słupcy do emerytury praktykował jako sędzia i notariusz, a jednocześnie angażował się w działalność lokalnych struktur Polskiej Partii Socjalistycznej. Wielkim ciosem była dla Szeluty śmierć żony Wiktorii w 1947 roku, co osłabiło jeszcze bardziej nadwątłone traumatycznymi wydarzeniami wojennymi fizyczne i umysłowe siły kompozytora. Ostatnie lata życia upłynęły artyście pod znakiem nieznośnego ubóstwa⁸ i doskwierającej mu ogromnej samotności, rozpraszanej wyłącznie przez towarzystwo opiekującej się nim siostry Felicji oraz ukochanego psa Ciapka. Wówczas kompo-

⁶ Świadcami śmierci Michała Szeluty byli towarzyszący mu podczas ucieczki ze Słupcy synowie Feliksa Nowowiejskiego – Feliks Maria i Kazimierz: „Dwudziestoletni Michał Szeluto, w obawie przed Niemcami, wyruszył nazajutrz piechotą do Warszawy. Kilka wsi za Słupcą padł na szosie trafiony odłamkiem pocisku. Wyszliśmy z domu w trójkę, z bratem Feliksem. Na pamiątkę został nam tylko kraciasty pled Michasia”; zob. F.M., K. Nowowiejscy, *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*, Poznań 1971, s. 187–188.

⁷ Podobno kompozytor do końca życia miał nadzieję, że Jerzy przetrwał wojenną zawieruchę; zob. K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty z lat 1947–1948*, „Przegląd Koniński” 1984, nr 31, s. 7.

⁸ Jej najbardziej wymownym świadectwem były skargi Szeluty na niemożność zakupu papieru nutowego oraz stosownego obuwia; zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)*..., op. cit., s. 42, 55, 62.

zytor oddał się (będącej najpewniej efektem jego problemów psychicznych) nieustannej, wręcz kompulsywnej pracy twórczej, którą powojenne polskie środowisko muzyczne w ogóle nie było zainteresowane, traktując ją najczęściej jako grafomański wybryk osłabionych sił twórczych zdziwaczałego artysty, na dodatek sympatyzującego z promowanym przez komunistyczne władze socrealizmem. Szeluto zmarł niemal zupełnie zapomniany w Domu Pomocy Społecznej w Chodzieży.

Przytłaczający wręcz ogrom tragicznych wydarzeń, które zaważyły na biografii Szeluty oraz negatywnym odbiorze jego twórczości, był, z jednej strony, oczywiście konsekwencją nieobcych i innym Polakom trudnych doświadczeń historycznych (ostatnie dekady funkcjonowania państwa polskiego pod zaborem, dwie wielkie wojny i będące ich wynikiem trudne powojenne realia), z drugiej zaś strony, wypadkową podjętych przez kompozytora życiowych wyborów, podyktowanych palącą potrzebą zaspokojenia potrzeb materialnych rodziny, stojącą w konflikcie z jego ambicjami twórczymi. Osiągnięcia artystycznego sukcesu nie ułatwiał też Szelucie jego rzekomo trudny charakter, a zwłaszcza cechujące go, zdaniem osób znających go osobiście, konfliktowość, porywczność, megalomania i arogancja⁹.

Ocena dokonana twórczych Szeluty nie jest prosta, choćby ze względu na niewielką liczbę istniejących nagrań¹⁰ i wydań jego kompozycji, które w większości opublikowane zostały jeszcze przed 1939 rokiem jego własnym sump-

⁹ O kłótniowości i bezpośrednim sposobie wyrażania się Szeluty wspominał Kański: „wiem od jego rodziny, że kłócił się ustawicznie z dyrektorami czołowych instytucji muzycznych, że w publikowanych artykułach całe polskie życie muzyczne nazywał «maskaradą», a renomowanemu wirtuozowi potrafił oświadczyć «pan rąbie drzewo, a nie gra mój utwór» – co oczywiście nikogo do wykonywania jego dzieł nie zachęcało”; zob. J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884–1966*, op. cit., s. 17. Megalomanie i arogancję zaś zarzucał mu Szantruczek – zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 32.

¹⁰ Zob. *Apolinary Szeluto*, wyk. Camerata Vistula, Andrzej Tatarski (fortepian), Andrzej Wróbel (wiolonczela), Konstanty Andrzej Kulka (skrzypce), CD DUX 0672, 2008 (zawiera *Sonatę F-dur na wiolonczelę i fortepian* op. 9, *Sonatę D-dur na skrzypce i fortepian* op. 73, *Kwartet smyczkowy Es-dur* op. 72); *Mazurki polskie / Polish Mazurkas*, wyk. Elżbieta Karaś-Krasztel (fortepian), CD DUX 0795, 2011 (zawiera *Mazurek G-dur* op. 52 nr 1); *Apolinary Szeluto. Songs 1*, Acte Préalable, wyk. Aleksandra Kamińska (mezzosopran), Laura Sobolewska (fortepian), CD AP0338, 2014 (zawiera dziewiętnaście pieśni); *100 na 100. Muzyczne dekady wolności*, wyk. Polska Orkiestra Radiowa, Michał Klauza (dyrygent), PWM 2019 (zawiera suitę symfoniczną *Pan Tadeusz* op. 17); *Żeleński, Szeluto, Fitelberg*, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, wyk. Michał Francuz (fortepian), Joanna Konarzewska (skrzypce), Rafał Kwiatkowski (wiolonczela) (zawiera *Trio fortepianowe D-dur* op. 81 Szeluty), CD SPMK 15, 2020; *Poznań na szlaku pieśni. Wokół liryki wokalne XIX i XX wieku*, wyk. Aleksandra Kamińska-Rykowska

tem. Większość dzieł kompozytora pozostaje w rękopisie, a wielu z nich, zwłaszcza dzieł scenicznych, nigdy nie ukończył. Jego twórczość w zasadzie niemal nie istnieje we współczesnym obiegu koncertowym. W studiach muzykologicznych przewija się opinia, że Szeluto był znakomicie zapowiadającym się kompozytorem, jednakże trudne doświadczenia życiowe w istotny sposób wstrzymały jego rozwój artystyczny. Będąca ich rezultatem domniemana choroba psychiczna przyniosła zasadniczo degenerację jego twórczego talentu.

Operowe poszukiwania

Szeluto zainteresował się gatunkiem operowym stosunkowo późno, dopiero po powrocie na stałe z Rosji do Polski. Po zakończeniu II wojny światowej i przejściu na emeryturę jego muzyczny świat zdominowały rozliczne pomysły, które próbował przekuć w operową formę.

Według wyliczeń Tadeusza Szantruczka, porządkującego po śmierci kompozytora jego słupeckie archiwum, w Zakładzie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie przechowywane są obecnie czterdzieści dwa rękopisy jego oper, zaś w Gabinecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego znajduje się trzydzieści manuskryptów oper i sześć szkiców¹¹, co dawałoby łączną liczbę siedemdziesięciu ośmiu tytułów operowych na różnym etapie ukończenia. W zestawieniu swym Szantruczek jednakże nie uwzględnił tego, że niektóre z tytułów przewijają się równocześnie w katalogach obu bibliotek, co nie oznacza wszak, że są one zdublowane. Do zbiorów obu instytucji niezależnie wpłynęły bowiem rękopisy Szeluty charakteryzujące się różnym stopniem ukończenia oraz odmienną proveniencją. I tak władze Biblioteki Narodowej w Warszawie podjęły decyzję o zakupie jego rękopisów od rodziny kompozytora po jego śmierci¹², zaś do zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego dzieła Szeluty trafiły w dwóch transzach – odpowiednio w 1958 i 1968 roku – z ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki¹³. Marcin

(mezzosopran), Barbara Dmochowska (fortepian), Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, AM 1-05, 2022 (zawiera pieśń *Jesienny śpiew łabędzia* Szeluty).

¹¹ T. Szantruczek, *Katalog dzieł (rękopisów)*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 87–89.

¹² J. Dobrowolski, *Z dotychczasowych badań nad twórczością fortepianową Apolinarego Szeluty*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 102.

¹³ Za tę informację bardzo serdecznie dziękuję Pani Magdalenie Borowiec z Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

Gmys z kolei pisał o „ponad 40 operach” Szeluty¹⁴, Bolesław Błaszczyk liczbę oper ustalił na czterdzieści dwa tytuły¹⁵, natomiast Kaczmarek, choć wymienił w swoim studium tytuły rozlicznych oper Szeluty, nie podał nigdzie precyzyjnej ich liczby¹⁶, wspominając jednakże, że do 1949 roku kompozytor napisał siedem dzieł przynależących do tego gatunku, z których zaledwie cztery zinstrumentował¹⁷.

Najwięcej wiadomo obecnie o pierwszej operze Szeluty – trzyaktowej *Kalinie* op. 18, której powstanie Szantruczek datuje na 1917 rok, zaś Kaczmarek na lata 1916–1918¹⁸. Autorem libretta był sam kompozytor, jednakże znajdujące się w literaturze przedmiotu uwagi dotyczące przebiegu akcji scenicznej są niezwykle enigmatyczne i zdawkowe, a ograniczają się najczęściej do poszukiwania podobieństw pomiędzy *Kaliną* a *Halką* Moniuszki. Według Kaczmarka:

Libretto opery nie odznacza się większymi walorami literackimi. Opiera się na historii miłosnej osnutej na kanwie wydarzeń historycznych. W dość banalny sposób ukazuje miłość i wierność ukochanych przeplatające się z poczuciem odpowiedzialności za ojczyznę, treściami patriotycznymi. Brak tutaj pogłębionej charakterystyki psychologicznej bohaterów, trudno znaleźć jakiegokolwiek odniesienia do aktualnych trendów literackich europejskich czy polskich. Widoczne są natomiast wyraźne analogie w warstwie treściowej pomiędzy *Kaliną* a *Halką* Moniuszki. W obu dziełach pojawiają się motywy uwodzenia prostej dziewczyny (zresztą w obu przypadkach tytułowej bohaterki) przez mężczyznę pochodzącego z wyższych warstw społecznych, środowiska górali, buntu chłopów, walk narodowo-wyzwoleńczych oraz tragicznej śmierci głównej bohaterki¹⁹.

Pierwsza opera Szeluty jest traktowana przez badaczy jego twórczości – być może niesłusznie, skoro nie są bliżej znane jego późniejsze dzieła operowe – jako manifestacja poglądów na funkcję i znaczenie tego gatunku muzycznego²⁰. Opinia ta podpierana jest znanym tylko z pośrednich źródeł, datowanym na kwiecień 1920 roku, obrazującym też bezskuteczne działania kompozytora podjęte w celu jej wystawienia w Warszawie, listem Szeluty do

¹⁴ M. Gmys, hasło: *Apolinary Szeluto*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 10 [Sm–Ś], Kraków 2007, s. 242.

¹⁵ B. Błaszczyk, *Apolinarnego Szeluty światy...*, op. cit., s. 14.

¹⁶ Por. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 148–154, 213–216.

¹⁷ Ibidem, s. 153. Wśród w pełni zinstrumentowanych dzieł znajdują się: *Kalina* op. 18, *Pani Chorążyna* op. 20, *Mewa* op. 123 oraz *Wiosna Ludów* op. 125.

¹⁸ Por. T. Szantruczek, *Katalog dzieł (rękopisów)*, op. cit., s. 87; Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 148.

¹⁹ Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 149–150.

²⁰ Tak interpretuje tę twórczość Kaczmarek – zob. ibidem, s. 149.

Adolfa Chybińskiego²¹. *Kalina* – zdaniem muzykologów – miała być, w założeniu artysty, operą „dostępną dla jak najszerzych warstw społeczeństwa” i „prawdziwym wyrazem życia społecznego”, jako że „opierała się na twórczości ludu i historii narodu”²². Oskarżana była o wtórność względem libretta *Halki*, a także muzyczny epigonizm przejawiający się w nadmiernym zakotwiczeniu w formalno-gatunkowych wzorcach wykształconych na gruncie singspielu oraz francuskiej *grand opéra*, braku wyrazistych motywów przewodnich przy jednoczesnym stronienu od wyraźnego podziału na numery, języku muzycznym mającym swoje źródło w XIX-wiecznej tonalności, harmonice i instrumentacji. Choć cechowała się niewątpliwą inwencją melodyczną²³ i nawiązywała do polskiej twórczości operowej doby romantyzmu, *Kalina* nie miała możliwości, by na trwałe zaistnieć w repertuarze polskich teatrów muzycznych. Jej żywot sceniczny zakończył się wraz z mającą miejsce dwa lata po śmierci Szeluty, 29 września 1968 roku, jednorazową prezentacją telewizyjną jej skróconej, trwającej tylko pięćdziesiąt minut wersji, wykonanej przez zespół Opery Poznańskiej i adaptowanej na użytek telewizyjnego medium przez późniejszego reżysera sienkiewiczowskiej *Trylogii* Jerzego Hoffmana²⁴.

Niepowodzenie *Kaliny* nie zraziło Szeluty do gatunku operowego. W kolejnych latach kompozytor wielokrotnie do pisania oper powracał, intensyfikując swoje działania zwłaszcza w dwóch ostatnich dekadach życia. Z wyjątkiem *Pani Chorążyny* z początku lat dwudziestych XX wieku²⁵, napisanej do libretta Stefana Krzywoszewskiego²⁶, wszystkie pozostałe opery powstały do librett samego

²¹ Cytuje go Krystyna Winowicz w: *Prawnik w służbie kompozytorskiej idei*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 16.

²² Cyt. za: ibidem.

²³ Być może wpłynęło na nią wykorzystanie przez Szelutę melodii popularnej w XIX wieku pieśni *Kalina* Ignacego Marceliego Komorowskiego. Na niewątpliwe walory opery wskazywał m.in. Tadeusz Szantruczek w rozmowie z Bogną Wojciechowską: „Te arie naprawdę brzmią nieźle, choć całość rzeczywiście nie jest wolna od pewnych – nazwijmy to – drobnych niedoróbek”; zob. B. Wojciechowska, *Ostatni z „Młodej Polski” – wywiad z Tadeuszem Szantruczkiem*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 85.

²⁴ Pełne informacje o tej prezentacji – zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 152–153.

²⁵ Szantruczek podaje, że *Pani Chorążyna* powstała w 1922 roku (zob. T. Szantruczek, *Katalog dzieł (rękopisów)*, op. cit., s. 87), zaś zdaniem Kaczmarka Szeluto ukończył tę operę rok wcześniej (zob. Ł. Kaczmarek, *Apolinary Szeluto (1884–1966)...*, op. cit., s. 153).

²⁶ Współpraca z Szelutą nie zapisała się chyba niczym szczególnym w pamięci Krzywoszewskiego, ponieważ pisarz nie poświęcił kompozytorowi żadnej wzmianki w swoich obszernych wspomnieniach, choć jednocześnie zamieścił w nich uwagi na temat swojej znajomości z Karolem Szymanowskim i Grzegorzem Fitelbergiem (zob. S. Krzywoszewski, *Długie życie. Wspomnienia*,

kompozytora. Nie sposób obecnie jednoznacznie stwierdzić, co stało za decyzją zdania się przez Szelutę wyłącznie na własne siły w tym zakresie – czy było to podyktowane jego wewnętrzną potrzebą realizowania innych, w tym przypadku literackich, pozamuzycznych pasji, o ile oczywiście takowe miał²⁷, czy przekonaniem, że sam jest w stanie stworzyć najlepszy tekstowy fundament pod własne dzieła operowe, czy też wreszcie stało się tak z bardziej prozaicznych powodów, jak np. niemożność zwerbowania do twórczej współpracy dobrego librecisty lub brak odpowiednich środków finansowych na wypłacenie mu honorarium.

Szeluto wpisywał do partytury opery lub jej wyciągu fortepianowego tekst, jednakże wiele ze swoich prac wyposażał dodatkowo w krótkie, najczęściej zapisywane na maszynie, streszczenie akcji scenicznej, które określał mianem scenariusza. Scenariusze te, nierzadko pisane jednym ciągiem, bez podziału na akapity, nie są zatem librettami *sensu stricto*, choć tak najczęściej są przez badaczy określane.

Na podstawie literatury przedmiotu oraz zapisów tytułów oper Szeluty w katalogach Biblioteki Narodowej oraz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego możliwa była identyfikacja pierwowzorów literackich dwudziestu czterech jego dzieł operowych. Powstały one na kanwie utworów osiemnastu pisarzy – siedmiu polskich i jedenastu obcych (zob. tabela 1). Pozostałe kilkadziesiąt

t. 2, Warszawa 1947, s. 23–24). Znaczący jest jednak ich obszerny passus, w którym literat uskarża się na brak zrozumienia w warszawskim środowisku muzycznym dla znaczenia pracy librecisty:

„Opera warszawska w zasadzie winna była przede wszystkim popierać twórczość rodzimą. Nowe polskie utwory operowe nie ujawniały wszakże talentów fascynujących, wystawianie ich obciążało budżet Teatru Wielkiego niedoborami. Grzeszyły nie tylko muzyka, ale i libretta.

Zdawałoby się, że jeśli opera składa się z libretta i muzyki, to libretto winien tworzyć autor, dorównujący talentem kompozytorowi. Idealny przykład takiej dobranej spółki dali Heine i Schumann, dwaj niezrównani pieśniarze – poeta i muzyk – choć podobno raz jeden tylko osobie się zetknęli, i to przelotnie.

Cenniejszego wątku do oper dostarczały w pewnej mierze dawniejsze utwory głośnych poetów i autorów dramatycznych – o ile trafiały na zręcznych adaptatorów. Wagner tekst do swych oper z prastarych sag o Nibelungach czerpał, Boito sam libretto do swego *Mefista* ułożył.

Na ogół wszakże libretta były w jednakim stopniu lekceważone przez kompozytorów i przez dyrekcje teatrów. Na afiszach zazwyczaj wymieniano jedynie nazwiska kompozytorów. Dostawca libretta pozostawał w cieniu, musiał nawet zadowalać się skromnym ryczałtem, który przekreślał raz na zawsze wszelkie jego pretensje. Wybitniejsi pisarze nie kwapili się zgoda do tej współtwórczości”; ibidem, s. 24–25.

²⁷ Krytyczne opinie o umiejętnościach literackich Szeluty badacze najczęściej wspierają wyimkiem z cytowanego fragmentarycznie po raz pierwszy przez Bognę Wojciechowską listu Adolfa Chybińskiego do Zdzisława Jachimeckiego, w którym nadawca pisze, że Szeluto „ma chłopską inteligencję (i takąż pisownię i ortografię)”; cyt. za: B. Wojciechowska, *Panie Szeluto, dlaczego?*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione...*, op. cit., s. 109.

Tabela 1. Opery Apolinarego Szeluty do tekstów autorów polskich i obcych

Lp.	Źródło literackie		Opera	Rok powstania
	Autor	Dzieło		
1.	Stefan Krzywoszewski	<i>Pani Chorażyna</i> [Wielki dzień]	<i>Pani Chorażyna</i> op. 20	ok. 1922
2.		?	<i>W obronie oficera</i> op. 351	1922–1961
3.	Adam Mickiewicz	<i>Pan Tadeusz</i>	<i>Pan Tadeusz</i> op. 294	1954
4.		<i>Pan Wołodyjowski</i>	<i>Hajduczek [Basia]</i> op. 334	1956
5.	Henryk Sienkiewicz	<i>Krzyżacy</i>	<i>Zbyszko i Danka</i> [Zbyszko i Danusia] op. 354	1961–1962
6.		<i>Krzyżacy</i>	<i>Powrót Juranda</i> op. 358	1962
7.	William Szekspir	<i>Romeo i Julia</i>	<i>Romeo i Julia</i> op. 340	1958
8.	Karl Gutzkow	<i>Uriel Acosta</i>	<i>Uriel Acosta</i> op. 160	1962–1963
9.	Stefan Żeromski	<i>Wierna rzeka</i>	<i>Wierna rzeka</i> op. 363	1963
10.		<i>Jasny dzień</i> [Bright Day]	<i>Greg Dawson</i> op. 366	1963
11.	John Boyton Priestley	<i>Trzej panowie w cywilu</i> [Three Men in New Suits]	<i>Trzej panowie w cywilu</i> op. 371	1964
12.	Jerzy Mieczysław Rytard	<i>Barba</i>	<i>Barba</i> op. 367	1963
13.		<i>Jaszczur</i> [Le peau de chagrin]	<i>Jaszczur</i> op. 362	1963
14.	Honoré de Balzac	<i>Król Cyganerii</i> [Un prince de la Bohème]	<i>Graf Palferin z Cyganerii</i> [Hrabia z Cyganerii] op. 368	1963 lub 1963–1964
15.	William Somerset-Maugham	<i>Then and Now</i>	<i>Żołnierska przystępa</i> op. 370	1964
16.	Jerzy Żuławski	<i>Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca</i>	<i>Zbawca na srebrnym globie</i> [Zbawca na srebrnym globie księżycy] op. 372	1964
17.	Béla Illés	<i>Rapsodia karpacka</i>	<i>Na Podkarpaciu</i> op. 373	1964

Lp.	Źródło literackie		Opera	Rok powstania
	Autor	Dzieło		
18.	Joseph Conrad	Korsarz [<i>The Rover</i>]	Arletta op. 374	1964 lub 1964–1965
19.		Freja z siedmiu wysp [<i>Freya of the Seven Isles</i>]	Freja z siedmiu wysp op. 375	1965
20.	Giorgio Bassani	Ogród rodziny Finzi-Continich [<i>Il giardino dei Finzi-Continì</i>]	Mikol [<i>Mikol: na korcie tenisowym i po odebraniu doktoratu; Mikol</i>] op. 376	1965
21.	Lion Feuchtwanger	Jefte i jego córka [<i>Jephtha und seine Tochter</i>]	Jefte, wódz Izraelitów op. 377	1965
22.	George Bidwell	Stanley	Stanley op. 377	1965
23.	Silvia Magi Bonfanti	Nadzieja [<i>Speranza</i>]	Speranca [<i>Nadzia Mori</i>] op. 378 lub op. 379	1965
24.	Phillippe Hériat	Wybrańcy losu [<i>Les enfants gâtés</i>]	Wybrańcy losu, br. op.	?

Źródło: oprac. własne.

operowych projektów najprawdopodobniej powstało do oryginalnych pomysłów fabularnych Szeluty, należy jednakże poczynić zastrzeżenie, że dopiero skrupulatna analiza wszystkich zgromadzonych w warszawskich bibliotekach operowych rękopisów Szeluty (zarówno źródeł nutowych, jak i tekstowych), pozwoli powyższe dane uściślić.

Spośród powstałych już po zakończeniu II wojny światowej dzieł operowych Szeluty najwięcej obecnie wiadomo – dzięki badaniom Agaty Seweryn oraz Bolesława Błaszczyka – o librettach nieukończonych opery *Pan Tadeusz*²⁸ oraz dwudziestu trzech innych, w większości utrzymanych w estetyce socrealistycznej, także jedynie wstępnie naszkicowanych dzieł tego gatunku²⁹. Jakkolwiek z bardzo krytyczną, lecz popartą przekonującymi argumentami oceną libretta *Pana Tadeusza* Seweryn nie sposób polemizować, to sformułowana przez Błaszczyka niezwykle entuzjastyczna ocena walorów literackich scenariuszy Szeluty wydaje się ogromnym nieporozumieniem wpisującym się w życzeniowe myślenie o artystycznych dokonaniach kompozytora jako wyrazie jego indywidualnego sprzeciwu wobec doktryny socrealizmu. Podając w wątpliwość chorobę psychiczną kompozytora, Błaszczyk pisze następująco:

Obcując ze spuścizną Szeluty wielokrotnie odnoszę wrażenie świadomego operowania przez niego ironią, persyflażem, a nawet parodią nie tylko na płaszczyźnie tekstu, ale i w materiale muzycznym. Artysta dyskutuje z konwencjami, zdaje się kpić z socjalistycznego formalnego i treściowego kagańca. Po rozmaitych, kuriozalnych nieraz perypetiach bohaterów zawsze następuje szczęśliwe zakończenie. Z reguły niewłaściwe zachowania zostają napiętnowane, wrogowie ukarani, zwycięża zaś słuszna sprawa. Zakończenia oper są zwykle wręcz chorobliwie optymistyczne, entuzjastyczne, trium-

²⁸ Zob. A. Seweryn, „Zabawa będzie trwała całą noc!”, op. cit., s. 367–381.

²⁹ Zob. B. Błaszczyk, *Apolinarego Szeluty światy...*, op. cit. Badacz bierze pod lupę scenariusze następujących oper, wymienionych poniżej od najniższego do najwyższego numeru opusowego: *Broń pokoju (W obronie pokoju)* op. 180, *Patrol* op. 194, *Monter trasy W-Z* op. 195, *Podwíg Zoi (Подвиг Зо́и)* op. 251 (w tłumaczeniu Błaszczyka: *Bohaterstwo Zoi*; właściwszy byłby przekład *Wyczyn Zoi*), *Pokój ma być* op. 280, *Pokój świata* op. 281, *Na wartach Warszawy* br. op., *Pułapka na myszy* br. op. (nie jest to operowa wersja kryminału Agathy Christie pod tym samym tytułem), *Eryk i Dorota* op. 323, *Płomień Olimpu* op. 336, *Portret damy* op. 336 lub 337 (tytuł mylnie sugeruje zbieżność z *Portretem damy* Henry’ego Jamesa), *Tama na Dunajcu* op. 348, *Remonterzy* op. 348, *Przed występem w operze* op. 349, *Ferie teatralne (W teatrze słomianych kapeluszy)* op. 350, *Turyści* op. 350, *Łącznościowcy* op. 352, *Wanda z Parany* op. 355, *Rakietowcy (Rakietowcy przylecieli)* op. 357, *Anna Budowlana (Mgr Anna Budowlana)* op. 357, *Ślub na Helu, a wesele w Krakowie* op. 365, *Barba* op. 367 (na podstawie powieści Jerzego Mieczysława Rytarda), *Mikol (Mikol: na korcie tenisowym i po odebraniu doktoratu)* op. 376.

fuje w nich internacjonalistyczna przyjaźń, powszechna zgoda, wszyscy ze sobą tańczą, świętując pozbawiony skazy porządek świata³⁰.

Co więcej, badacz jest skłonny widzieć w twórczości operowej Szeluty – wbrew głosom innych muzykologów zarzucających późnym dziełom kompozytora grafomaństwo – literacką i muzyczną reprezentację realizmu magicznego, kształtowanego przez niego w pełni świadomie i na przekór wszystkiemu. Przekonanie to znajduje wyraz w słowach Błaszczyka:

[...] w przypadku wokально-instrumentalnej twórczości mamy do czynienia raczej z jakąś wysoce indywidualną odmianą stylistyczną dużych form, noszącą w większym stopniu cechy realizmu magicznego niż realizmu socjalistycznego³¹.

Niezależnie jednak od skrajnie rozbieżnych ocen wystawionych przez badaczy operowym scenariuszom Szeluty, niewątpliwie całokształt tej twórczości, niezależnie od stopnia ukończenia jej warstwy muzycznej i tekstowej, zasługuje na wnikliwą i rzetelną analizę, pozbawioną uprzedzeń czy sformułowanych zawczasu tez.

Pod sienkiewiczowskim szyldem

Wśród mistrzów pióra, których dziełami inspirował się Szeluto podczas prac nad licznymi projektami operowymi, szczególne miejsce zajmuje Henryk Sienkiewicz. Kompozytor rozpoczął bowiem aż trzy opery, których podstawą były dzieła noblisty. Pierwowzorem literackim opery *Hajduczek* op. 334, funkcjonującej także pod tytułem *Basia*, był oczywiście *Pan Wołodyjowski*, z kolei operowy dyptyk złożony ze *Zbyszka i Danki* (*Zbyszka i Danusi*) op. 354³² oraz *Powrotu Juranda* op. 358 powstał na motywach *Krzyżaków*. Sienkiewicz tym samym stał się pisarzem najsilniej aktywizującym twórczość operową Szeluty, wyprzedzając w tym zakresie Josepha Conrada, Stanisława Krzywoszewskiego,

³⁰ Ibidem, s. 11.

³¹ Ibidem, s. 7.

³² Na autografie wyciągu fortepianowego widnieje tytuł *Zbyszko i Danki* (zob. A. Szeluto, *Zbyszko i Danki* op. 354 [wyciąg fortepianowy], autograf, Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus. LXXXVIII rps 7), zaś na szkicach do opery kompozytor umieścił tytuł *Zbyszko i Danusia* (zob. A. Szeluto, *Zbyszko i Danusia* op. 354 [szkice], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1706).

Honoré de Balzaca oraz Johna Boytona Priestleya, których dzieła dwukrotnie posłużyły jako kanwa kompozycji scenicznych.

Prace nad sienkiewiczowskimi operami były dość intensywne i odznaczały się dużym stopniem zaawansowania. Szeluto precyzyjnie rozpiisał literacką fabułę na operowe akty ujęte w formie starannie sporządzonego wyciągu fortepianowego, do dwóch z nich kreśląc zarazem – mający charakter muzycznego scenopisu – wykaz głównych ustępów. Te z dzieł Szeluty należy przede wszystkim traktować jako próbę zmierzenia się z polskim dziedzictwem literackim oraz z wszelkimi wyrosłymi z tego faktu trudnościami. W tym zakresie wszystkie wpisują się w popularny w XIX i na początku XX wieku kurs czynienia flagowych dzieł polskiej literatury lub powszechnie znanych opowieści z przeszłości Polski fabularną podstawą polskiej twórczości operowej. Szeluto nie był oczywiście pierwszym kompozytorem, który dostrzegł muzyczny potencjał tkwiący w prozie Sienkiewicza³³. Wśród autorów, którzy wcześniej wzięli na warsztat *Trylogię*, należy wymienić Tadeusza Borodiczca, autora opery *Ogniem i mieczem* (1886)³⁴, i Henryka Skirmuntta, twórcę trzyaktowego dramatu muzycznego *Pan Wołodyjowski* (1902)³⁵. Powieść *Krzyżacy* z kolei dwukrotnie została przerobiona na libretto operowe – z 1901 roku pochodzi informacja o operze noszącej tytuł *Krzyżacy*, nad którą pracował Zenon Jakubowski, zaś w 1929 roku duży sukces odniosła wystawiona w Poznaniu inscenizacja *Krzyżaków* Adama Dołżyckiego³⁶.

Zarówno *Hajduczek*, jak i obie „krzyżackie” opery Szeluty zdradzają charakterystyczny jego pracę twórczą pragmatyzm. Operę o Wołodyjowskim

³³ Literatura przedmiotu na temat muzycznych trawestacji dzieł Sienkiewicza jest bardzo obszerna; zob. m.in. studia o charakterze syntetycznym: E. Wrocki, *Sienkiewicz a muzyka. Pokłosie bibliograficzne*, Warszawa 1932; L.T. Błaszczyk, *Henryk Sienkiewicz w muzyce*, Warszawa 2000; H. Kosętko, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997; A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005, s. 210–218; M. Chrenkoff, *Wątków sienkiewiczowskich rezonans w muzyce*, w: *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*, red. T. Budrewicz, A. Rataj, Warszawa 2018, s. 225–244; B. Szargot, *Io danzo l'amore! Studia o włoskich librettach operowych, będących scenicznymi adaptacjami dzieł Henryka Sienkiewicza*, Kraków 2018.

³⁴ Zob. M. Chrenkoff, *Wątków sienkiewiczowskich rezonans...*, op. cit., s. 237.

³⁵ Informacje o operze Skirmuntta w: A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze...*, op. cit., s. 214–218; H. Kosętko, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich...*, op. cit., s. 112–119; eadem, „*Pan Wołodyjowski*” Henryka Sienkiewicza w adaptacjach muzycznych, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*” 2009, nr 7, s. 161–166.

³⁶ Zob. eadem, *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich...*, op. cit., s. 199–201.

zaczął pisać 7 czerwca, a zakończył 25 lipca 1956 roku³⁷, a więc wtedy, gdy obchodzono sto dziesiątą rocznicę urodzin i czterdziestą rocznicę śmierci polskiego noblisty. Z kolei pierwsze takty wyciągu fortepianowego *Zbyszka i Danki* naszkicowane zostały 27 grudnia 1961 roku, zaś ostatnie kompozytor naniósł 7 marca 1962 roku³⁸. Prace nad wyciągiem *Powrotu Juranda* toczyły się natomiast pomiędzy 17 września a 15 lub 31 października 1962 roku³⁹. Należy podkreślić, że do pracy nad obiema operami kompozytor przystąpił niedługo po wejściu na ekrany kin *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda, co nastąpiło 2 września 1960 roku⁴⁰, choć oczywiście nie dysponujemy obecnie żadnymi dowodami na to, że sukces artystyczny i kasowy tej pierwszej polskiej filmowej superprodukcji przesądził o rozpoczęciu przez Szelutę prac nad krzyżackim dyptykiem. Wykluczyć tego jednak nie można. Z pewnością też mieszkający w wielkopolskiej Słupcy kompozytor, utrzymujący dość poprawne kontakty z poznańskim środowiskiem muzycznym, słyszał o przedwojennym sukcesie scenicznym *Krzyżaków* Dołżyckiego i być może pragnął go swoimi operami o Zbyszku, Danusi i Jurandzie powtórzyć. Pracę nad wszystkimi trzema sienkiewiczowskimi dziełami scenicznymi Szeluto doprowadził do etapu przygotowania obszernych wyciągów fortepianowych. Zapewne brak rychłych perspektyw na zaistnienie ich na scenie sprawił, że nie przystąpił do ich zinstrumentowania.

W pułapce literackiej i muzycznej polskości

Jako egzemplifikacja twórczych zmagania Szeluty z przysposobieniem literackiego arcydzieła Sienkiewicza na operową scenę posłuży *Hajducek* – pierwsze jego dzieło powstałe na motywach prozy noblisty. Znajdujący się obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie autograf wyciągu fortepiano-

³⁷ Informacje za kartą tytułową: A. Szeluto, *Hajducek (Basia)* op. 334 [wyciąg fortepianowy], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1538 – dalej notowany jako *Hajducek* (BN).

³⁸ Informacje za kartą tytułową: A. Szeluto, *Zbyszko i Danki* op. 354 [wyciąg fortepianowy], op. cit.

³⁹ Informacje za kartą tytułową: A. Szeluto, *Powrót Juranda* op. 358 [wyciąg fortepianowy], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1664.

⁴⁰ Szerzej: S. Janicki, „Krzyżacy” Sienkiewicza i Forda, w: *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludowski, Kielce 1998, s. 111–114; M. Szumny, *Z kamerą wśród Krzyżaków, czyli kulisy powstania największej superprodukcji w historii polskiego kina*, „Nowe Studia Grunwaldzkie” 2021, t. 7, s. 100–116.

wego *Hajduczka (Basi)* op. 334 jest obszerny, bo liczy aż osiemdziesiąt cztery strony. Szeluto osadził akcję opery w 1672 roku, notując ten rok na karcie tytułowej oraz pierwszej karcie jej autografu⁴¹. Powieściowe zajścia zostały podzielone pomiędzy pięć aktów, które łącznie miały trwać dwie godziny⁴². Dodatkowo, kompozytor podał przybliżony minutaż trzech z nich – akt pierwszy pomyślany został jako trzydziestodwuminutowa całość, zaś akty drugi i trzeci miały liczyć po dwadzieścia minut każdy⁴³. Bohaterami opery są: Basia Jeziorkowska (sopran), Michał Wołodyjowski (tenor), Krysia Drohojowska⁴⁴ (mezzosopran), Ketling (baryton), Zagłoba (bas), Stolnikowa Makowiecka (mezzosopran), Stolnik Makowiecki (baryton), Adam Nowowiejski (baryton), a także Adiutant Sobieskiego (baryton), Stary Sługa Maciej (bas) oraz Posługacz Błażej (baryton).

Szeluto skoncentrował się na wątku romansowym powieści, rozwijanym w jej początkowych dwudziestu rozdziałach. Ograniczył się zatem do przedstawienia miłosnych perypetii dwóch par – Basi Jeziorkowskiej i Michała Wołodyjowskiego oraz Krysi Drohojowskiej i Ketlinga, a zatem zrezygnował z operowej trawestacji wydarzeń o zdecydowanie większym ładunku dramatycznym, wypełniających dalsze karty dzieła Sienkiewicza. Tym samym na operową scenę nie został wprowadzony główny antagonistą Wołodyjowskiego – Azja Tuhaj-bejowicz. Szczegółowo nakreślone przez pisarza tło historyczne powieści, którym jest wielka wojenna rozprawa Rzeczypospolitej z Turkami, w operze Szeluty istnieje w zasadzie jedynie w nielicznych napomknieniach bohaterów. Nie znajduje też żadnego odzwierciedlenia w warstwie muzycznej.

Po krótkiej, obfitującej w modulacje uwerturze następuje prezentacja pięciorga głównych bohaterów opery zgromadzonych w mokotowskim dworku Ketlinga – Basi, Krysi, Stolnikowej Makowieckiej, Wołodyjowskiego i Zagłoby, śpiewających ustęp „Tu na dalekim Mokotowie...”, po którym rozbrzmiewa krótka, dwuczęściowa arietka Krysi (*Wierście rycerze, na nic pancerze*) oraz polonezowa aria Wołodyjowskiego (*Piosenkę ładną zaśpiewała panna Krysia*). Miłosną konwersację przerywa snuta przez Zagłobę opowieść o jego oraz Michała starciu z Tatarami (ustęp „Różnie na wojence bywa”). Historii tej przysłuchuje się Basia, która chwilę później prosi Wołodyjowskiego o udzielenie jej lekcji fechtunku (arietka *Na koniu jeźdź sprawnie*). Wymiana uwag Zagłoby

⁴¹ *Hajduczek* (BN), karta tytułowa, s. 1.

⁴² Ibidem, s. 84 (adnotacja kompozytora o treści „Całość trwa 2 godziny bez przerw”).

⁴³ Ibidem, s. 22, 36, 49.

⁴⁴ W powieści Sienkiewicza bohaterka ta nosi imię Krzysia, jednakże Szeluto konsekwentnie nazywa ją Krysią.

oraz Stolnikowej Makowieckiej na temat młodych poprzedza lekcję władania szablą, dawaną Basi przez Wołodyjowskiego (ustęp „Dziękuję za obietnicę”). Scenę tę przerywa nagłe zjawienie się Nowowiejskiego w dworku Ketlinga. Pso-ty Basi droczącej się z Nowowiejskim, który w recytatywie *Mam dwadzieście lat*⁴⁵ podkreśla swoje żołnierskie dokonania, zaś w arii *Dla Boga! Niech panna raczy wybaczyć* flirtuje z Hajduczkiem, ukoronowane zostają krakowiakiem młodzieży wybierającej się na kulig (sektet *Pojechać na przechadzkę teraz*). Po powrocie z kuligu wszyscy domownicy, z wyjątkiem Nowowiejskiego, opuszczającego domostwo Ketlinga, gromadzą się przy kominku i przysłuchują opowieściom Zagłoby (aria *Tu siedziemy przy kominku*) oraz prowadzą rozmowy miłosne (duet Krysi i Wołodyjowskiego *Dlaczego to pan Michał wciąż jest pogrążony w myślach swych?*). Pogodną atmosferę przerywa nagłe pojawienie się Adiutanta z wezwaniem Wołodyjowskiego do pilnego stawienia się na rozkaz hetmana Sobieskiego.

Pośpieszny wyjazd Basi ze Stolnikową do Warszawy rozpoczyna drugi akt opery. W dworku pozostają Krysia z Zagłobą. Chwilę po tym, gdy stary szlachcic udaje się na spoczynek, do paradnej izby, w której siedzi pogrążona w myślach dziewczyna (aria *Co ze mną stało się*), wchodzi przystojny młodzieniec. Jest nim Szkot Ketling, gospodarz mokotowskiego domostwa. Ujęty niezwykłą urodą Krysi, wdaje się z nią w rozmowę, przedstawia się i podkreśla swoje wojenne zasługi wobec Rzeczypospolitej (recytatyw i aria *Jestem Ketling of Elgin*). Rozmowa młodych (duet *Jam dworskich obyczajów nieświadoma*) przerwana zostaje zjawieniem się w izbie wyspanego Zagłoby, który, widząc kielkujące pomiędzy młodymi uczucie, postanawia przekuć je na korzyść zakochanej w Wołodyjowskim Basi. Wieczorem z wyprawy do Warszawy powracają Basia z Makowiecką, którym Zagłoba przedstawia Ketlinga. Na osobności Zagłoba przewrotnie opowiada Szkotowi o powziętych przez niego oraz Stolnikową planach wydania Krysi za mąż za Wołodyjowskiego (recytatyw *My z panią Makowiecką jedną z tych dziewczek dla Michała przeznaczamy*). Rażony strzałą Amora Ketling zwierza się Zagłobie z uczucia do Krysi, prosząc go o wstawienie

nictwo (aria *Niech pan pamięta o mym afekcie*). Wydarzenia trzeciego aktu rozgrywają się już w pełni wiosennej scenerii, choć z wypowiedzi bohaterów wnioskować można, że mają one miejsce kolejnego dnia po przybyciu Ketlinga do dworku. W altanie w kwitnym ogrodzie zakochana w Ketlingu Krysia mówi o swoich miłosnych rozterkach (arietka *Od*

⁴⁵ Z konieczności dopasowania sienkiewiczowskich słów do muzycznej frazy Szeluto odmłodził Nowowiejskiego o dwa lata.

czasu, gdy go ujrzałam). Jej śpiew przerywa nagłe przybycie Basi, która oznajmia, że wie o uczuciu Ketlinga do przyjaciółki (krakowiakowa aria *Powiadam pod sekretem*). Szkot oznajmia domownikom, że wieczorem odbędzie się uroczysta uczta, na którą przybędą jego kompani (recytatyw i polonezowa aria *Dzisiaj będą panie miały zabawę towarzyską*). Centralnym punktem aktu jest biesiada rozpoczęta radosnym krakowiakiem Zagłoby (aria *Byle było wesoło*). Śpiew podejmuje zgromadzona na uczcie kompania (chór *Jakże państwo się miewacie*), którą wita Basia (krakowiakowa aria *Powitamy drogich gości*). Uznanie biesiadników zdobywa wspólny liryczny występ Basi i Krysi (duet *Noc księżycowa swym blaskiem staw opromienia*), po którym następuje zapowiedziana przez chór (*Teraz trzeba nam zatańczyć*) instrumentalna sekwencja żywiołowych tańców – poloneza, krakowiaka i mazura.

Spotkanie Krysi i Ketlinga przed bramą warszawskiego kościoła dominikanów otwiera akt czwarty (duet *Waćpana tu spotkałam*). Dziewczyna oznajmia ukochanemu powzięty zamiar wstąpienia do klasztoru, co Ketling przyjmuje z wielkim bólem. Młodzieniec informuje Zagłobę o planach wyjazdu do Szkocji, stary szlachcic zaś rozpoznaje w osobie zamiatającej dziedziniec kościelny swego dawnego wojskowego ordynansa Błażeja, który niegdyś wyratował go z rąk Tatałów. Zagłoba zamierza doprowadzić do końca plan zeswatania obu par (aria *Ego sum to nie poznałeś mnie braciszku*). Na mszę przybywają Basia ze Stolnikową, którym Zagłoba przedstawia Błażeja (recytatyw *Ten posługacz to był dzielny wojak*), a także przekazuje wieści o woli Ketlinga opuszczenia Polski. Akt kończy się modlitwą zgromadzonych w kościele wiernych (chór *O Hostio święta!*).

Powrotem Wołodjowskiego ze Stolnikiem Makowieckim z Dzikich Pól rozpoczyna się piąty akt opery (kwartet *Jakże dobrze jest powitać*). Uradowana Basia powiadamia przybyłych o planowanym wyjeździe Ketlinga, a także wyraża zdziwienie nieobecnością Krysi przy powitaniu (recytatyw i aria *Pan na pewno nie wie nic o tem*) i idzie jej szukać. Makowiecka informuje brata o zamiarze przywdziania habitu zakonnego przez Krysię. W rozmowie z Wołodjowskim Zagłoba dyskretnie wskazuje mu Ketlinga jako przyczynę odmiany uczuć Krysi (duet *Co stało się z nią?*), jednocześnie apelując do niego, by odwiódł dziewczynę od planów wstąpienia do klasztoru. Recytatyw i aria *Spieczyłem odbyć powrotną drogę* jest wyrazem rozpaczyny małego rycerza. Słyszy je Krysia, która przybywa, by przywitać się z narzeczoną i prosić go o wybaczenie (aria *Pojąć nie może pan, co ze mną*). Zdruzgotanego Wołodjowskiego zastaje pragnąca go pocieszyć Basia (duet *Pan Bóg pocieszy i odmieni Krysine serce*). Wzburzony rycerz opuszcza dwór, udając się na poszukiwania swego rywala. Domownicy obawiają się, że skończą się one pojedynkiem. Basia obwinia

się za gwałtowną reakcję Wołodajowskiego, ponieważ to ona z zazdrości wspomniała mu o uczuciu Krysi i Ketlinga. Nad Mokotów nadciąga gwałtowna burza. Przestraszeni bohaterowie modlą się o uciszenie żywiołu (tercet *Pod Twoją obronę*). Gdy niebo się rozjaśnia, do izby wkraczą pogodzeni Wołodajowski z Ketlingiem. Mały rycerz zwalnia Krysię z danego mu wcześniej słowa i oddaje ją Ketlingowi, co sprawia, że dziewczyna już nie chce zostać mniszką (arietka *Moja gości panno*). Gdy Wołodajowski zostaje sam w izbie z Basią, ta wyznaje mu miłość, a on z kolei prosi ją o rękę (duet *Nierozsądna nasza Krysia*). Oświadczyom ukradkiem przysłuchuje się triumfujący i zadowolony z przewidzianego przez siebie rozwoju sytuacji Zagłoba. Operę kończy kilkutaktowy sekstet *Szczęść wam, Boże!*, śpiewany przez Basię, Krysię, Wołodajowskiego, Zagłobę i Stolnikostwo Makowieckich.

Hajduczek Szeluty wpisuje się w ciąg zwieńczonych nieuniknionym szczęśliwym zakończeniem bezpretensjonalnych, sielankowych oper komicznych, ukazujących dwie pary znajdujące się w miłosnych opałach. Po pokonaniu rozlicznych, piętrzących się trudności, wspierani przez patrzących na ich uczucie przychylnym okiem przedstawicieli starszego pokolenia (Zagłoba, Stolnikowa), pisani sobie kochankowie mogą cieszyć się upragnionym szczęściem. Szeluto więcej uwagi poświęcił Krysi i Ketlingowi, lepiej wpisującym się w konwencjonalny schemat nieszczęśliwie zakochanych. Kompozytor nie sprostał natomiast figlarnej naturze relacji Basi i małego rycerza. Wołodajowski w pierwszym akcie uczy, co prawda, ulubienicę Zagłoby fechtunku, zaś w piątym z zachwytem przyjmuje jej wyznanie miłości, jednakże ich romantyczna więź nie została przekonująco zarysowana, na co wpływ ma przede wszystkim nieobecność żołnierza na scenie przez większość opery. Pod koniec pierwszego aktu bowiem Wołodajowski opuszcza Ketlingowy dworek i powraca dopiero w akcie piątym, by szlachetnie zwolnić Krysię z danego mu słowa, a tym samym wspaniałomyślnie wyrazić zgodę na jej małżeństwo ze Szkotem oraz samemu związać się ostatecznie z Basią.

Istotnym mankamentem opery jest brak pogłębienia charakterologicznego głównych, jakże barwnych w literackim wydaniu postaci, zarówno tych pierwszo-, jak i drugoplanowych. Dwaj główni operowi amanci i konkurenci, Wołodajowski i Ketling, nie zostali w żaden sposób muzycznie skontrastowani, z wyjątkiem odgórnego przypisania im innego typu głosu (mały rycerz śpiewa tenorem, a Szkot barytonem). Co więcej, część muzycznych partii mocno związanego z Rzeczypospolitą Ketlinga brzmi bardzo polsko, ponieważ i w nich Szeluto nie stroni od stosowania melorytmiki polskich tańców narodowych. Lepiej przeciwstawione są sobie partie Krysi i Basi – ta pierwsza jest kreowana na

tragiczną operową heroinę, druga zaś jest przedstawiona jako wierna i sprytna towarzyszka. Z bohaterów drugoplanowych najlepiej prezentuje się Zagłoba, jednakże nawet jego żartobliwe partie, najczęściej przybierające kształt wokalnych krakowiaków lub polonezów, wiele tracą, nie odróżniając się od innych, w podobny sposób skonstruowanych partii męskich bohaterów.

Dodać należy, że choć Szeluto dokonał istotnej selekcji powieściowych wydarzeń, to nie powstrzymał się przed wprowadzeniem postaci zupełnie zbędnych z punktu widzenia rozwoju operowej akcji. Jakkolwiek epizodyczną obecność Adama Nowowiejskiego w pierwszym akcie można jeszcze wytłumaczyć uskutecznianymi przez flirtującą z nim Basię próbami wzbudzenia zazdrości w Wołodzyńskim, to już spotkanie Zagłoby z Błażem pod dominikańskim klasztorem, nieposuwające w ogóle akcji do przodu, jest po prostu zbędne i wypełnia jedynie czas od momentu pożegnania się z Zagłobą planującego opuścić Polskę Ketlinga do odprawianego w kościele pod koniec tego aktu nabożeństwa.

Naddatek elementów narodowych, którymi naszpikowana jest warstwa muzyczna *Hajduczka*, świadczy najpewniej o braku kompozytorskiej samokontroli w procesie tworzenia opery o narodowym charakterze. Bohaterowie stale śpiewają i tańczą rozliczne krakowiaki, polonezy i mazury, nierzadko następujące jedno po drugim. Ich kumulacja w utworze zmniejsza efekt oddziaływania na operowego widza, a one same, zamiast być czynnikiem podnoszącym atrakcyjność opery, stanowią przewidywalny składnik muzycznej narracji. Tego negatywnego wrażenia nie rekompensują też walory melodyczno-harmoniczne stworzonych przez Szelutę recytatywów, arii, ansambli czy ustępów chóralnych lub instrumentalnych. *Hajduczek* to dowód na wyczerpanie się inwencji kompozytora w zakresie konstruowania chwytliwych i łatwo zapadających w pamięć melodii, a także projektowania interesującego planu harmonicznego-tonalnego utworu.

Libretto *Hajduczka* obrazuje proces adaptacji literackiego pierwowzoru przez Szelutę na użytek operowy, co potwierdza jednocześnie wcześniejsze ustalenia Seweryn, która jako pierwsza, analizując stworzone przez kompozytora libretto do opery *Pan Tadeusz* op. 294, zwróciła uwagę na właściwą kompozytorowi praktykę zestawienia ustępów oryginalnych z tekstami własnego pióra. Wyrażoną przez badaczkę krytyczną ocenę tego rodzaju poczynąń należy, niestety, w odniesieniu do libretta *Hajduczka* podzielić⁴⁶. Bogata,

⁴⁶ „Jeśli idzie o tekst literacki, [...] jest mniej lub bardziej strasznie. Najbardziej przykre dla miłośnika poezji Mickiewicza są chyba te momenty, w których Szeluto łączy swój tekst z frazami *Pana Tadeusza*”; zob. A. Seweryn, „*Zabawa będzie trwała całą noc!*”..., op. cit., s. 378.

barwna, żywa, stylizowana na XVII-wieczną polszczyznę *Trylogii* nie sprawdziła się w przypadku śpiewanych recytatywów i arii wymagających swoistej kondensacji treści. Widoczne jest to zwłaszcza w nadmiernie rozbudowanych ustępach wykonywanych przez niemal wszystkich bohaterów, które, mimo że zestawiane przez Szelutę z mocno skróconych, rozsianych po kartach powieści różnorodnych wypowiedzi bohaterów, to i tak sprawiają wrażenie bardzo nienaturalnych. Tę sztuczność można dostrzec choćby w pierwszej arii Ketlinga, której tekst, skompilowany z różnych tyrad bohatera wypowiadanych przez niego w jedenastym rozdziale powieści, wygląda następująco:

Jestem Ketling of Elgin. Pana Wołodyjowskiego przyjaciel i towarzysz broni. Zostałem dom cekhauzem, a zastałem tu Olimp. W Kurlandji [*sic!*] długi czas przebywałem, gdzie polskich strojów nigdy nie zażywają. Teraz przez dwa dni byłem u angielskiego rezydenta w Warszawie. Mój przybrany rodzic zmarł. W Kurlandji [*sic!*] mi majątność pozostawił. Tymczasem powróciłem znowu do naszego kraju, bo tu chcę żyć, tu chcę umierać. Nie wyjadę z Polski naszej. Już nie jestem cudzoziemcem: otrzymałem przecie indygenat... Cudzoziemski strój zamienię [*sic!*] na nasz dawny polski kontusz. Nie przeczę, że waćpanna jest zdziwiona tą zbytnią elokwencją moją, lecz ja nie wiem sam, co zmusza mnie do wyznania tak szczerego przed uroczą panną⁴⁷.

Co więcej, ujmujący w wersji literackiej realizm języka powieści w wersji śpiewanej nabiera niezamierzonych cech parodystycznych, które rażą nawet w przyjętej przez kompozytora konwencji opery komicznej. I tak np. w trzecim akcie Basia śpiewa:

Nie uważałam na wystający dyszel w wozowni i stłukłam sobie kolano. Jeszcze boli mnie mocno. Aż świeczki stanęły w oczach, lecz to się prędko zagoi⁴⁸.

Nieudane są też autorskie wtręty Szeluty, pełne powtarzających się sformułowań i zwrotów bez znaczenia, niewnoszących nic do przebiegu akcji. Przy-

⁴⁷ *Hajduczek* (BN), s. 27–28 – w tym i w kolejnych cytatach pochodzących z libretta utworu nie ingerowano w oryginalną pisownię i interpunkcję Szeluty.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 37. Jest to skrót następującej wypowiedzi Basi z dwunastego rozdziału powieści: „Stłukłam sobie kolano, a Ketling w tobie na umór rozkochany – zawołała zaraz w progu. – Nie uważałam, że z wozowni dyszel wygląda... i łup! Świeczki mi w oczach stanęły, ale nic to! Pan Zagłoba prosił, żeby ci tego nie mówić. Nie powiedziałam ci, że tak będzie? Zaraz powiedziałam, a tyś go chciała we mnie wmówić! Nie bój się, znają cię! Trochę jeszcze boli! Ja pana Nowowiejskiego w ciebie nie wmawiałam, ale Ketlinga, oho! Chodzi teraz po całym domu i za głowę się trzyma, i do samego siebie gada. Ładnie, Krzysiu, ładnie! Szkot, Szkot, kot, kot!”; H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1966, s. 111.

kładem oryginalnego tekstu kompozytora jest śpiewana przez Zagłobę aria *Tu siedziemy przy kominku* z pierwszego aktu, której przekaz jest sprzeczny z gawędziarskim usposobieniem oraz z iście ozdobnym stylem wypowiedzi rubasznego szlachcica:

Tu siedziemy przy kominku rozpalonym. Mam opowiedzieć coś nieco z moich dawnych przygód, lecz doprawdy nie wiem sam od czego zacząć mam. Było to tak dawno, że pamięć moja w tak podeszłym wieku moim już zawodzi. Proszę łaskawie wybaczyć, gdy już nie potrafię składować opowiedzieć o tem, już tak dawno minęło. Doprawdy już nie potrafię dokładnie wszystko w swej pamięci wskrzesić przypomnieć. Tak jest dziś niestety więc proszę mi wybaczyć, że nie mogę dziś nic przypomnieć z dawnych lat. Dawne dzieje przeminęły bezpowrotnie. One już nigdy nie wrócą inaczej teraz jest. Więc nie trzeba nam nawet przypominać o tem co już dawno zdołaliśmy zapomnieć⁴⁹.

Fragmentów świadczących o nieporadności językowej Szeluty można by w jego operze wskazać jeszcze wiele, dlatego też, by nie narazić się na zarzut pastwienia się nad pracą, której pod koniec życia najprawdopodobniej coraz bardziej chory i samotny artysta oddawał się z bezprzykładnym zaangażowaniem, ograniczono się tutaj do przytoczenia przykładów najczęściej obieranych przez kompozytora strategii pracy nad librettem.

Konkluzja

Hajduczek Szeluty z pewnością nie rości sobie pretensji do miana dzieła wybitnego. O jego ułomności bezwzględnie przesądza to, że nie został ukończony, co też sprawia, że zasygnalizowane wcześniej liczne mankamenty warstwy muzycznej, tekstowej i dramatycznej są bardziej widoczne. Kompozytor niewątpliwie był świadom ogromnego potencjału scenicznego tkwiącego w historiach spisanych przez Sienkiewicza, wykorzystywanego w filmie i w teatrze muzycznym, i też starał się go spożytkować, tworząc aż trzy opery na kanwie prozy noblisty. *Hajduczek* niewątpliwie w zamierzeniu kompozytora miał stanowić kolejną odsłonę w pełni narodowego dzieła operowego, o czym przesądził wybór jednej z części *Trylogii* jako podstawy literackiej, a także nasycenie opery elementami stylu polskiego. Nie można wykluczyć, że gdyby kompozytorowi powiodła się próba zainteresowania dyrektorów polskich teatrów muzycznych

⁴⁹ *Hajduczek* (BN), s. 17–18.

pomysłem przeniesienia na scenę *Pana Wołodyjowskiego*, prace nad *Hajduczkiem* nie zostałyby zarzucone, a samo dzieło zostałoby przez jego twórcę pieczołowicie wykończone.

Czy analizowany w oderwaniu od innych projektów operowych Szeluty *Hajduczek* jest jednym z wielu nieudanych dzieł kompozytora, czy też chwilową aberracją świadczącą o przejściowym spadku jego sił twórczych? Obecny, zupełnie niewystarczający stan wiedzy o życiu i twórczości Szeluty nakazuje zachowanie daleko idącej ostrożności w formułowaniu jednoznacznych wniosków i kategorycznych sądów na temat jego dzieł. Porównawcza analiza operowych rękopisów Szeluty, a także pozostałych jego utworów reprezentujących inne gatunki muzyczne, połączona z rzetelnymi, pozbawionymi uprzedzeń i – z uwagi na przewijające się w opiniach osób znających kompozytora niepotwierdzone jednoznacznie wzmianki o jego rzekomej chorobie psychicznej – korzystającymi z najnowszych osiągnięć psychologii twórczości badaniami jego biografii, powinna być następnym krokiem na drodze do lepszego zrozumienia jego kompozytorskich idei.

Bibliografia

Archiwalia

- Szeluto A., *Hajduczek (Basia)* op. 334 [wyciąg fortepianowy], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1538.
- Szeluto A., *Powrót Juranda* op. 358 [szkice], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1664.
- Szeluto A., *Powrót Juranda* op. 358 [wyciąg fortepianowy], autograf, Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus. LXXXVIII rps 13.
- Szeluto A., *Zbyszko i Danko* op. 354 [wyciąg fortepianowy], autograf, Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Mus. LXXXVIII rps 7.
- Szeluto A., *Zbyszko i Danusia* op. 354 [szkice], autograf, Zakład Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 1706.

Literatura

- Apolinary Szeluto 1884–1966 w 100-tną rocznicę urodzin*, red. K. Winowicz, Słupca 1984 (wyd. 2 poszerzone: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006).
- Błaszczak B., *Apolinarego Szeluty światy niepoznane*, Warszawa 2023.
- Błaszczak L.T., *Henryk Sienkiewicz w muzyce*, Warszawa 2000.
- Chrenkoff M., *Wątków sienkiewiczowskich rezonans w muzyce*, w: *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*, red. T. Budrewicz, A. Rataj, Warszawa 2018.

- Dobrowolski J., *Katalog utworów fortepianowych Apolinarego Szeluty*, „Muzyka” 1973, nr 4, s. 75–82.
- Dobrowolski J., *Z dotychczasowych badań nad twórczością fortepianową Apolinarego Szeluty*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.
- Gmys M., hasło: *Apolinary Szeluto*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 10 [Sm–Ś], Kraków 2007.
- Gmys M., *W cieniu Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Studia o muzyce z czasów Młodej Polski*, Warszawa 2025.
- Janicki S., „Krzyżacy” Sienkiewicza i Forda, w: *Sienkiewicz i film*, red. L. Ludorowski, Kielce 1998.
- Kaczmarek Ł., *Apolinary Szeluto (1884–1966) – ten, który wyprzedził Szymanowskiego*, Lublin 2024.
- Kamińska-Rykowska A., *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, Toruń 2017.
- Kański J., *Apolinary Szeluto 1884–1966*, „Ruch Muzyczny” 1967, nr 2, s. 16–17.
- Kosętko H., *Adaptacje sceniczne dzieł prozatorskich Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1997.
- Kosętko H., „Pan Wołodyjowski” Henryka Sienkiewicza w adaptacjach muzycznych, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Perinentia” 2009, nr 7, s. 161–166.
- Krzywoszewski S., *Długie życie. Wspomnienia*, t. 2, Warszawa 1947.
- Nowowiejscy F.M., K., *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*, Poznań 1971.
- Poliński A., „Młoda Polska” w muzyce, „Kurier Warszawski” 1906, nr 38, s. 3.
- Seweryn A., „Zabawa będzie trwała całą noc!” Wokół opery „Pan Tadeusz” Apolinarego Szeluty, w: „Pan Tadeusz”. Poemat – postacie – recepcja, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2016.
- Sienkiewicz H., *Pan Wołodyjowski*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1966.
- Sułek M., *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.
- Szantruczek T., *Katalog dzieł (rękopisów)*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Szargot B., *Io danzo l'amore! Studia o włoskich librettach operowych, będących scenicznymi adaptacjami dzieł Henryka Sienkiewicza*, Kraków 2018.
- Szumny M., *Z kamerą wśród Krzyżaków, czyli kulisy powstania największej superprodukcji w historii polskiego kina*, „Nowe Studia Grunwaldzkie” 2021, t. 7, s. 100–116.
- Winowicz K., *Nieznane listy Apolinarego Szeluty z lat 1947–1948*, „Przegląd Koniński” 1984, nr 31, s. 7.
- Winowicz K., *Prawnik w służbie kompozytorskiej idei*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Wojciechowska B., *Ostatni z „Młodej Polski” – wywiad z Tadeuszem Szantruczkiem*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.

- Wojciechowska B., *Panie Szeluto, dlaczego?*, w: *Apolinary Szeluto 1884–1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, red. K. Winowicz, Słupca 2006.
- Wrocki E., *Sienkiewicz a muzyka. Pokłosie bibliograficzne*, Warszawa 1932.
- Wypych-Gawrońska A., *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

Nagrania

- 100 na 100. Muzyczne dekady wolności*, wyk. Polska Orkiestra Radiowa, M. Klauza (dyrygent), PWM 2019.
- Apolinary Szeluto*, wyk. Camerata Vistula, A. Tatarski (fortepian), A. Wróbel (wiolonczela), K.A. Kulka (skrzypce), CD DUX 0672, 2008.
- Apolinary Szeluto. Songs 1, Acte Préalable*, wyk. A. Kamińska (mezzosopran), L. Sobolewska (fortepian), CD AP0338, 2014.
- Mazurki polskie / Polish Mazurkas*, wyk. E. Karaś-Krasztel (fortepian), CD DUX 0795, 2011.
- Poznań na szlaku pieśni. Wokół liryki wokalne XIX i XX wieku*, wyk. A. Kamińska-Rykowski (mezzosopran), B. Dmochowska (fortepian), Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, AM 1-05, 2022.
- Żeleński, Szeluto, Fitelberg, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów*, wyk. M. Francuz (fortepian), J. Konarzewska (skrzypce), R. Kwiatkowski (wiolonczela), CD SPMK 15, 2020.

Małgorzata Sulek, The birth of a failed opera from the spirit of a literary masterpiece. *Hajduczek* by Apolinary Szeluto

The artistic legacy of Apolinary Szeluto, who at the beginning of his creative path was regarded as the most progressive representative of the Young Polish Composers' Publishing Company, includes nearly half a hundred operatic works. In spite of their aesthetic and thematic diversity, fitting into the numerous operatic creative conventions in force in the 20th century, none became permanent features in of opera theatre repertoires, remaining today primarily a testimony to the composer's continuous creative process, which verges on morbid compulsiveness. Most of Szeluto's operas have survived to the present day only in the form of a piano extract and a draft libretto, usually written by the composer himself. Szeluto's operatic achievements, although given scant mention in the literature on the subject, have so far been met with extreme assessments by experts, ranging from accusations of a caricatured and grotesque transformation of the literary model they were based on (Agata Seweryn) to the reading of Szeluto's various creative decisions as a conscious artistic provocation (Bolesław Błaszczyk). This article attempts to characterize and evaluate the artistic potential of the first Sienkiewicz operatic works by Apolinary Szeluto: the opera *Hajduczek* op. 334, created in 1956 on the motifs of *Pan Wołodyjowski* (*Colonel Wołodyjowski*).

Keywords: Apolinary Szeluto, Henryk Sienkiewicz, *Colonel Wołodyjowski*, *Hajduczek*, *The Knights of the Cross*, 20th-century Polish opera

Słowa kluczowe: Apolinary Szeluto, Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, *Hajduczek*, *Krzyżacy*, polska opera XX wieku

Małgorzata Sułek – muzykolożka, polonistka i kulturoznawczyni. Adiunktka w Instytucie Mediów i Produkcji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Autorka książek: *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego* (Kraków 2010), *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne* (Kraków 2016) oraz współredaktorka prac: *Ignacy Jan Paderewski. Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872–1924)* (wraz z Justyną Szombarą, Warszawa 2018, przekł. ang. *Ignacy Jan Paderewski. Letters to his father and to Helena Górská (1872–1924)*, Warsaw 2022), *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje* (t. 1: wraz z Grzegorzem Zieziulą, Warszawa 2020; t. 2: wraz z Ewą Bogulą i Grzegorzem Zieziulą, Warszawa 2022). Jej zainteresowania badawcze skupiają się na muzyce i literaturze XIX–XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień intermedialności, gatunków synkretycznych, kompozycji nieautonomicznych oraz twórczości Stanisława Moniuszki i Witolda Lutosławskiego.