

Anna Wypych-Gawrońska

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

<https://orcid.org/0000-0003-0956-1624>

„Nieudane” operowe adaptacje literatury w XIX i na początku XX wieku

Recepcja utworów operowych stanowiących formę adaptacji literatury była naznaczona w XIX i na początku XX wieku silnym i emocjonalnym oczekiwaniem na pojawienie się w polskiej kulturze muzycznej i teatralnej bardzo dobrego dzieła dramatyczno-muzycznego. Wykorzystanie pierwowzoru literackiego, nierzadko należącego do kanonu najlepszych utworów polskich, skutkowało tekstami krytycznymi pełnymi porównań i zestawień. Odwołania do wybitnego oryginału powodowały z kolei, że niemal wszystkie wymienione przez pomysłodawców poznańskiej konferencji możliwości pojawienia się „dzieła nieudanego” stawały się w pewnym stopniu „aktywne”, poczynając od kwestii korelacji kompozytor – librecista, poprzez „horyzont oczekiwań publiczności”, ujawniający się w recepcji realizacji teatralnych, aż po „czyścić” dzieł nieudanych, jakim były powroty do niewystawianych przez wiele lat adaptacji. Choć wstępnie, na etapie pierwszych informacji o podejmowanych przez kompozytorów i librecistów zamiarach dokonania operowej adaptacji tekstu literackiego, wyrażano zadowolenie z „drugiego życia” ważnego dzieła, które dzięki silnej podstawie wzmacniało szansę powstania dobrej opery, to szybko pojawiały się niepokój i obawa, co stanie się z pierwowzorem w nowym utworze dramatyczno-muzycznym.

Wypych-Gawrońska A., „Nieudane” operowe adaptacje literatury w XIX i na początku XX wieku, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 111–122. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.8>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że od drugiej połowy wieku XIX do roku 1918 panowała wręcz moda na adaptacje operowe dzieł literackich, szczególnie utworów wybitnych twórców, poetów i pisarzy¹. Pierwsze przykłady stworzenia muzyki do wcześniej istniejącego utworu nie do końca były operami, choć do tej formy w nastawieniu odbiorców lub w realizacjach teatralnych się zbliżały. Tak było w przypadku muzyki Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego do mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*, przedstawionej we fragmentach w formie koncertowej w 1859 roku, czy kantaty Stanisława Moniuszki pt. *Widma* do II części *Dziadów*, która prapremierę koncertową miała w 1865 roku, ale otrzymała także wersję sceniczną w 1878 roku w teatrze lwowskim, gdzie była potem regularnie wystawiana przez kilkadziesiąt lat.

W przypadku kompozytorów doby pomoniuszkowskiej, którzy podjęli się stworzenia dzieła operowego, większość sięgnęła po formę adaptacji literatury. Władysław Żeleński był twórcą *Konrada Wallenroda*, *Goplany* jako operowej wersji *Balladyny* Juliusza Słowackiego oraz *Starej baśni* opartej na powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego. Podobną drogą podążał Henryk Jarecki, autor samych adaptacji, w tym według Słowackiego *Mindowego* i *Mazepy*, na podstawie ballady Adama Mickiewicza *Powrotu taty*, według Józefa Szujskiego *Jadwigi*, a także *Barbary Radziwiłłówny* do dramatu Dominika Magnuszewskiego, *Wandy* do dzieła Władysława Bełzy i *Listu żelaznego* do dramatu Antoniego Małeckiego. Inni kompozytorzy też próbowali sił w adaptacjach wybitnych dzieł literackich: Adam Münchheimer jako autor *Mazepy*, Zygmunt Noskowski, który stworzył operę *Zemsta za mur graniczny* do tekstu komedii Aleksandra Fredry, Henryk Skirmuntt jako twórca opery *Pan Wołodyjowski* według powieści Henryka Sienkiewicza, kolejni adaptatorzy poematu Antoniego Malczewskiego pt. *Maria*: Roman Statkowski, Henryk Opieński, Wojciech Gawroński, Henryk Melcer-Szczawiński i Mieczysław Sołtys, który zatytułował operę *Opowieść ukraińska*. Podobnie Ignacy Jan Paderewski, który skomponował jedyną swoją operę *Manru* na podstawie powieści Kraszewskiego, Ludomir Różycki jako twórca *Bolesława Śmiałego* z librettem według dramatu Stanisława Wyspiańskiego, a także utworów *Meduza* według Cezarego Jellenty oraz *Erosa i Psyche* według Jerzego Żuławskiego, Felicjan Szopski – twórca opery *Lilie* do tekstu Mickiewicza, Raul Koczalski kompozytor *Mazepy* i *Rymonda* według

¹ Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005. W niniejszym tekście zajmuję się szczegółowo prasową recepcją adaptacji operowych.

Fredry czy Jan Tomasz Wydźga – autor adaptacji mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*.

Przeróbki wielkiej literatury XIX i początku XX wieku były odpowiedzią na bardzo silne oczekiwanie na wybitną polską operę i wręcz obowiązek twórców „wytrwania przy sztandarze narodowym”². Współcześni liczyli oczywiście na oryginalne dzieła, ponieważ jednak współpraca kompozytorów z wybitnymi pisarzami nad tworzonym od podstaw librettem bardzo rzadko dochodziła do skutku, próbowano wykorzystać już istniejące utwory.

Adaptacje, które były wystawione w teatrach operowych Warszawy i Lwowa, a także czasem na scenach dramatycznych w innych miastach, doczekały się dosyć silnej reakcji prasowej. Pojawiały się liczne teksty, nierzadko kilkuczęściowe, z rozbudowanymi analizami, a nawet tendencjami do wywodów ogólniejszych, odnoszących się do samej idei adaptacji. Pierwsze dowody silnej recepcji dzieł dramatyczno-muzycznych będących adaptacjami utworów literackich przyniósł już wspomniany niedokończony utwór Dobrzyńskiego pt. *Konrad Wallenrod*. Kolejnym przykładem nierzadko emocjonalnego odbioru może być recepcja kantaty Moniuszki *Widma*, ocenianej nie tylko pod kątem muzycznym, ale w dużym stopniu również w odniesieniu do dramaturgicznego oryginału. Kontekst adaptacji wielkiej polskiej literatury pojawił się ze szczególną mocą wraz z pierwszą operą Żeleńskiego, czyli *Konradem Wallenrodem*.

Warto przy tym zaznaczyć, że XIX wiek miał inne podejście do adaptacji niż to kształtujące się w wieku XX i uformowane w stosowanym dzisiaj szczególnie wobec adaptacji filmowych, ale również w stosunku do teatru pojęciu „twórczej zdrady”³, wskazującym na wpisane w formułę adaptacji autorskie potraktowanie wcześniej istniejącego utworu. Jest ono współcześnie w pełni akceptowane i doceniane. Nowe ujęcie jest dowodem na dojrzałość twórczą adaptatora, na autorską interpretację, a dla rozróżnienia skali „twórczej zdrady” wprowadza się np. w filmoznawstwie podział na adaptacje i ekranizacje, w ujęciu teoretycznym stosuje się również w odniesieniu do różnych sztuk pojęcie przekładu intersemiotycznego⁴. W XIX i na początku XX wieku adaptacja postrzegana była poprzez kategorię wierności, co narażało nowe dzieło na potencjalną krytykę, wywoływało odczucia niedociągnięć, błędów, niepo-

² Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, cz. 3: 1796–1930, Warszawa [1931], s. 895.

³ Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998; I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004; K. Gołos-Dąbrowska, *Twórcza zdrada w teatrze. Z problemów inscenizacji prozy literackiej*, Warszawa 2024.

⁴ Zob. m.in. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

trzebnych zmian i przekształceń, a także powodowało zauważanie elementów nieudanych w nowych utworach, które nie mogły dorównać pierwowzorom ocenianym jako wybitne dzieła o walorach narodowych.

Duża liczba recenzji i pełen zaangażowania ton wypowiedzi wiązały się nawet z pewnymi kwestiami poczucia obowiązku u krytyków. Każdy przecież znał oryginał literacki, doceniał jego wartość, szanował twórców, którzy byli narodowymi wieszczami, dlatego próbował zostać obrońcą, gdy ktoś chciał wybitne dzieło w sposób niedoskonały wykorzystać. Podkreślano ten aspekt odbioru utworów, np.: „Konrad Wallenrod! Jakież myśli i uczucia budzi w każdej polskiej duszy samo to imię. Nie mówiąc o wspomnieniach wrażenia, jakie w młodości każdego z nas wyręło pierwsze czytanie tego arcydzieła wieszcza narodowego”⁵. Podobnie pisano w recenzjach *Marii*: „Każdy z nas niewątpliwie odczuwa w duszy, jaka, pod względem wyrazu i nastroju, powinna być muzyka dorobiona do *Marii* Malczewskiego. To poczucie instynktowne było tak powszechne i oparte na poglądach ogólnych, iż z radością wielką powitano wiadomość o wystawieniu nowej opery”⁶ czy *Pana Wołodyjowskiego*: „po przeczytaniu libretta zaczęły się przesuwac w mej myśli tak bliskie sercom naszym postaci Sienkiewiczowskie”⁷. Przyznawano, nawet nieco złośliwie w odniesieniu do przeróbek, że oryginał: „ma jeszcze tę ogromną wadę, że jest arcydziełem. Każde na nim dokonane cięcie, a broń Boże najmniejsza zmiana, musi się wydawać świętokradztwem”⁸. Jak już wspomniałam, w recenzjach bardzo często pojawiała się taka właśnie swoista huśtawka reakcji pełnych emocji, od zadowolenia z nowego dzieła sięgającego do „skarbnicy” literatury polskiej, po wskazywanie braków i nieudanych zmian, bo przecież „[n]iebezpieczna to rzecz poprawiać wielkich poetów”⁹, po ponowne zrozumienie i docenianie twórców, skoro: „[p]rzerabianie takie jest pracą bardzo trudną i bardzo niewdzięczną”¹⁰.

Właśnie powszechnie uznawana wielkość oryginałów była szczególnym problemem w ocenie nowych utworów, ponieważ wiązała się z kontekstem politycznym, utrudniającym, a nawet uniemożliwiającym obiektywny i spokojny odbiór adaptacji. Najsilniej ton ten brzmiał w recepcji adaptacji dzieł

⁵ S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie w świecie muzyki polskiej: „Konrad Wallenrod”, opera Wł. Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1885, nr 226, s. 120.

⁶ Bojomir, *Z muzyki*, „Prawda” 1904, nr 11, s. 130.

⁷ J. Byłczyński, *Pan Wołodyjowski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 965, s. 150.

⁸ S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie...*, op. cit., s. 123.

⁹ Q., „*Goplana*”, *opera romantyczna w 3 aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 32, s. 632.

¹⁰ Diez, *Teatr i muzyka*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 3, s. 35.

Mickiewicza, Słowackiego, Malczewskiego i Sienkiewicza, wszędzie tam, gdzie w utworach literackich dostrzegany był element uznawany przez współczesnych za narodowy czy wyjątkowo ważny dla polskiej kultury. Tu wymagania wobec twórców chcących przerabiać na dzieło operowe wybitny pierwowzór były bardzo wysoko postawione, a oskarżenia, poważniejsze lub lżejsze, o psucie oryginału pojawiały się częściej.

Głównie kierowano je wobec librecistów. O ile bowiem kompozytorzy bywali już znani, doceniani za twórczość instrumentalną czy wokalną, libreciści nierzadko nie mieli tak wielu osiągnięć i ich pracy na wybitnym oryginale przyglądano się dokładniej. Przyznawał krytyk Stanisław Tomkowicz po *Konradzie Wallenrodzie* Żeleńskiego: „Na libretto wylały się żale wszystkich tych, którym muzyka podobała się bezwzględnie, ale aby nie wydać się stronnymi, coś koniecznie w operze zganić chcieli”¹¹.

Świadomość trudności stworzenia tekstu literackiego będącego adaptacją powodowała, że nie zawsze podejmowano się opracowania libretta samodzielnie. W przypadku muzyki do poematu *Konrad Wallenrod* Dobrzyńskiego aż czterech twórców zajęło się przygotowaniem adaptacji (wśród nich Kazimierz Władysław Wójcicki i Jan Królikowski), co zostało dobrze ocenione:

Przejęty wciąż dla utworu wielkiego poety, słusznie uwielbianego przez naród cały, pojął jak straszną ściągnąłby na siebie odpowiedzialność, gdyby się powążył samowolnie przerabiać go dla swoich muzycznych widoków, a jednakże bez usunięcia licznych opisowych ustępów, albo znacznego skrócenia innych nawet dialogowych, niepodobna było przystępować do podobnego przedsięwzięcia. W tym właśnie leżała najważniejsza przeszkoda paraliżująca w samym początku gorące chęci Dobrzyńskiego; ażeby rozwinąć ów węzeł gordyjski, nie pozostawało mu nic innego, jak udać się po radę do ludzi światłych, uczonych, w rzeczach literatury narodowej posiadających znakomite poważanie¹².

Do *Konrada Wallenroda* Żeleńskiego libretto w formie układu dramatycznego przygotował Zygmunt Sarnecki, a wersję wierszowaną opracował Władysław Noskowski. Jednak nawet praca zespołowa nie ustrzegła autorów przed licznymi uwagami krytycznymi, skoro w przypadku tej adaptacji przetoczyła się przez prasę dyskusja, wraz z ustosunkowaniem się twórcy libretta do opinii i recenzji (a była to bardzo rzadka w XIX wieku sytuacja). Sarnecki poczuł się bowiem tak bardzo urażony niektórymi stwierdzeniami, że wystosował list do redakcji „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, w którym odniósł

¹¹ S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie...*, op. cit., s. 122.

¹² M. Karasowski, *Konrad Wallenrod*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 2, s. 787.

się do krytycznych wypowiedzi w jednym z czasopism warszawskich. Przypomniął kontakty z kompozytorem, który „zażądał” przerobienia poematu Mickiewicza i nalegał na stworzenie libretta, pomimo oporu pisarza. Ten bowiem, jak stwierdził: „lękał się targać samowładną ręką na jedno z najpopularniejszych dzieł wielkiego poety”, słusznie, niestety, spodziewając się „gorzkich owoców”, choć trzymał się „wiernie poematu i wymagań kompozytora”, a całość powstawała pod okiem redakcji „Echa Codziennego”¹³. Sarnecki przyznał ostatecznie, że „Libretto *Konrada Wallenroda* dalekim jest od doskonałości, lecz wady jego usprawiedliwia temat zadany i wymagania kompozytora”¹⁴.

Opisując libretto, recenzenci zestawiali nowy utwór z pierwowzorem, sprawdzali, co zostało pozostawione, co wyrzucone, a co i jak zmienione w stosunku do oryginału. Ponownie trudno było znaleźć jedną receptę na dobrą adaptację. Z jednej strony oczekiwano bowiem, aby przekształceń było jak najmniej – wyraził to jasno m.in. pomysłodawca konkursu Filharmonii Warszawskiej na libretto do oper według *Marii* Malczewskiego Konstanty Wołodkiewicz, który sugerował w warunkach ogłoszonego konkursu wprowadzanie całych niezmiennych fragmentów poematu do libretta, licząc na przeniesienie do nowego utworu walorów artystycznych pierwowzoru. Z drugiej strony istniała świadomość wymogów dzieła operowego, które musiały wpływać na tekst literacki. Oto próbka różnych stanowisk: „[s]wego własnego włożyli autorowie w libretto niewiele, co im także poczytujemy za zasługę, trudno bowiem, by potrafili lepiej jaką myśl wyrazić od Mickiewicza”¹⁵. W innym przypadku stwierdzano: „pochwalamy jedynie pomysł, szczęśliwy istotnie, lecz nie robotę kierującą rymami częstochowskimi podniosły wiersz Mickiewicza”¹⁶.

Metoda przenoszenia ustępów oryginałów nie dawała jednak gwarancji powodzenia. W bardzo mocnych słowach ocenił libretto *Marii* Wojciecha Gawrońskiego Zdzisław Jachimecki, jako będące „arcytworem absurdałości muzyczno-dramatycznej, tym przykrzejszym, ponieważ w powstaniu jego współdziałał Stanisław Przybyszewski, który ułożył libretto opery. (Dłuższe ustępy liryczne i opisowe oryginału zostały tu rozłożone w dialogach w sposób jaskrawo niedramatyczny)”¹⁷. A Stanisław Niewiadomski pisał po *Gopłanie*, w której

¹³ Z. Sarnecki, *W sprawie libretta „Konrada Wallenroda”*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 77, s. 116.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ B. Czerwieński, *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 48, s. 2.

¹⁶ M.M. Biernacki, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 26, s. 307.

¹⁷ Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, op. cit., s. 912.

nie wykorzystano języka dramatu, że dzięki temu: „nie spotykamy tu ani osławionej banalności librettowej, ani przesady, jaką mają dramaty przenoszone w oryginale na scenę opery”¹⁸.

Wyzwaniem, prowadzącym często do artystycznej porażki, była konieczność przerobienia tekstu niedramatycznego na libretto będące gatunkiem dramatycznym, przeznaczonym do opracowania muzycznego. Adaptowanie utworów prozatorskich lub poetyckich poematów wymagało podejmowania decyzji o przekształcaniu fragmentów w celu utworzenia operowych części lirycznych i dramatycznych. Z tego powodu często zwracano uwagę na niedostatki w konstrukcji wydarzeń. W *Konradzie Wallenrodzie* zauważono brak „dostatecznej akcji”¹⁹. Pisał tak krytyk Władysław Górski: „Niestety, co uchodzi w poemacie, nie zawsze ujdzie na scenie!”²⁰, a także oceniający operę młody pianista i początkujący wówczas kompozytor Ignacy Jan Paderewski: „Jak na dramat, brak mu akcji, jak na libretto operowe, za mało posiada muzycznego pierwiastku”²¹. Sporo uwagi wielu recenzentów *Konrada Wallenroda* poświęciło słabości postaci kobiecych i w konsekwencji małej dawki miłosnej intrygi.

Wydawać by się mogło, że adaptacja mniejszego dzieła, np. ballady, pozwalała uniknąć błędów i niedostatków wynikających ze skreśleń. Można tego było się spodziewać w przypadku *Powrotu taty* Jareckiego czy *Lilii Szopskiego*. Również tu jednak pojawiały się zastrzeżenia: „na tym ożenieniu utworu Adama ze sceną ballada straciła poniekąd tak, jak traci skromny kwiatek polny, włożony w ogromne, ciężkie naczynie”²².

Braki w librettach powstających na podstawie dzieł literackich skłoniły nawet niektórych krytyków do powątpiewania w samą ideę adaptacji. Po premierze *Powrotu taty* Jareckiego w 1897 roku pisał Tadeusz Joteyko:

Czy przerabiania ballad, poematów i dramatów i w ogóle znanych już dzieł literatury na libretta do opery mają rację bytu – wydaje nam się, że nie, gdyż libretto powinno się posiłkować specjalnym tematem, wszelkie przeróbki szkodzą utworowi literackiemu, a muzyce nie zawsze dostarczają zupełnie odpowiedniego materiału²³.

¹⁸ S. Niewiadomski, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 7, s. 74.

¹⁹ W. Górski, *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Polska” 1885, nr 48, s. 1.

²⁰ Ibidem.

²¹ I.J.P. [I.J. Paderewski], *Konrad Wallenrod, opera w czterech aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 115, s. 175–176.

²² St., *Teatr – literatura i sztuka. Teatr miejski*, „Głos Narodu” 1897, nr 118, s. 5.

²³ T. Joteyko, *Teatr lwowski w Warszawie*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 26, s. 310.

Rozczarowania czy zawiedzione nadzieje pojawiały się często w recenzjach z powodu oczekiwania na kolejne opery narodowe, gdy tymczasem adaptacja arcydzieła literackiego, jak się okazywało, nie dawała żadnej gwarancji kontynuacji linii wytyczonej przez Moniuszkę. Zakładano, że muzyka musi dorównać wartościom literatury, tak pisał krytyk w recenzji *Marii Melcera-Szczawińskiego*: „w melodiach kreślonych przez kompozytora powinny tkwić te same przymioty uczucia, szczerości, polotu i wdzięku, które unoszą się z natchnionych kart poematu”²⁴.

Niestety, na stworzenie dzieła będącego adaptacją decydowali się początkujący kompozytorzy albo nawet amatorzy, jak mówiono wówczas – „dyletanci”²⁵, na pewno licząc na siłę przebicia utworu z wielkim tytułem. Fakt, że odbyły się sceniczne przedstawienia *Pana Tadeusza* Wydźgi czy *Pana Wołodyjowskiego* Skirmuntta potwierdzał skuteczność zamiarów ambitnych twórców. Podobnie odczuwano zawód z powodu rzadkich i muzycznie mało satysfakcjonujących przykładów polskiej opery uwzględniającej osiągnięcia współczesnej muzyki europejskiej, w tym przede wszystkim twórczości Richarda Wagnera. Pierwowzory literackie w adaptacjach analizowano też pod tym kątem; uznawano np., że tematyka *Konrada Wallenroda* może być dobrą podstawą do nowoczesnego, wagnerowskiego dzieła. W przypadku opery Żeleńskiego w recenzjach zestawiano w części poświęconej muzyce kwestie opery narodowej, godnego następstwa Moniuszki i wagnerowskich cech muzyki²⁶.

Pojawiał się jeszcze jeden silny zakres wymagań wobec dzieł operowych, który skutkował odbiorem adaptacji jako nieudanych, a funkcjonował w stosunku do teatralnych realizacji utworów. Podobnie jak w przypadku librett i muzyki, tu również brzmiał ton zrozumienia trudności, docenienia wysiłków artystów, ale nie zawsze równoważył on poczucie rozczarowania. Dzieła stanowiące adaptację oryginałów, w wersji pierwotnej nieprzeznaczonych na scenę (a była to większość spośród utworów wybieranych do przetwarzania na utwory operowe), mogły otrzymywać opinię „nieudanych” z powodu niezadowalającej sceniczności, poczynając od jej braku w oryginalnym tekście, aż do niedostatków realizacji w „wystawie”, dekoracjach i kostiumach. Po *Powrocie taty* krytyk „Głosu Narodu” stwierdził: „Nowy czynnik wrażeń estetycznych t. j. *mise-en scène* zbliżył nas tutaj bez wątpienia ku prawdzie, ku naturze, ale

²⁴ Bojomir, *Z muzyki*, op. cit.

²⁵ Zob. m.in. Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, op. cit., s. 912.

²⁶ Zob. m.in. S. Tomkowicz, *Doniosłe zdarzenie...*, op. cit., s. 131–132.

stał się zarazem płaszczem pretensjonalnym, który nas pozbawił najważniejszego warunku, jakim skromny utwór Mickiewicza celuje – uroku poezji”²⁷.

Problemem dla teatru XIX i początku XX wieku było np. przedstawienie elementów nierealistycznych, obecnych w adaptacjach utworów romantycznych. Często się do tego odnosiło w recenzjach wersji scenicznej *Widm* Moniuszki i *Goplany* Żeleńskiego. Właściwie wszystkie przedstawienia postaci nadprzyrodzonych wzbudzały krytyczne komentarze, choć czasem i podpowiedzi, co warto zmienić. Pisano, że zjawy powinny być mniej wyraziste, czasem uznawano, że lepiej byłoby, aby tak trudne postaci jak nadprzyrodzone, pokazano za sceną. Zauważano generalne słabości ówczesnego teatru, nie tylko polskiego. Maurycy Sieber po *Widmach* w wersji scenicznej wystawionych w Krakowie pisał:

przedstawienie tego arcydzieła w tej formie nie jest odpowiednim, gdyż rzecz dramatyczna uwydatnia się i podnosi w przedstawieniu scenicznym, rzecz fantastyczna zaś traci zawsze, skoro potrąci o kulisową maszynę. W Paryżu i Wiedniu przy niesłychanie wysoko już posuniętej maszynierii, *Dziady* by się nam może nie udały – u nas jednak nigdy tego spodziewać się nie możemy²⁸.

Te wymagania konfrontowano także z rzeczywistością w kolejnych latach, gdy któryś z teatrów próbował operę będącą adaptacją wznowić. Nie była to częsta praktyka w przypadku oper powstałych w drugiej połowie XIX wieku, ale warto odnotować, że nowe opinie o niedoskonałych dziełach pojawiły się np. po wystawieniu *Konrada Wallenroda* w 1910 roku. Jachimecki przyznał wówczas: „*Konrad Wallenrod* nie mógł wywalczyć sobie stałego miejsca w repertuarze opery polskiej w pierwszym może rzędzie dlatego, że libretto jego przerobione z arcydzieła Mickiewiczowskiego skonstruowane jako dramat wadliwie pchało słuchacza z konieczności do porównań i krytyki”²⁹. Recenzent przypominał nawet szczegółowo jedną z najbardziej krytycznych wobec libretta opery wypowiedzi z 1885 roku, a także wskazywał na trudności dokonywania zestawień z oryginałem, ale też na możliwość równoważenia braków libretta przez inne elementy dzieła: „Nie patrząc na stosunek libretta do poematu, co zaprowadziłoby nas za daleko, widzimy w nim kilka silnie naciągniętych

²⁷ St., *Teatr – literatura i sztuka. Teatr miejski*, op. cit.

²⁸ M. Sieber, *Opera i operetka lwowska w Krakowie*, „Przegląd Literacki i Artystyczny” 1884, nr 13–14, s. 18.

²⁹ Z. Jachimecki, *Opera w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1910, t. 177, s. 263.

sytuacji, których jaskrawość mogłaby załagodzić poniekąd staranna i pomysłowa reżyseria i inscenizacja”³⁰.

W przypadku opery będącej adaptacją utworu literackiego wybitnego pisarza czy poety odbiorcy liczyli, że wielkość genialnego literackiego oryginału przełoży się na wyjątkowość nowego dramatyczno-muzycznego utworu, co zapewni mu równie silną popularność i wysoką rangę w muzyce i teatrze. Równocześnie ocena nowego dzieła w XIX i na początku XX wieku była naczyniona odniesieniami do oryginału, zachęcała w recepcji realizacji teatralnych do porównań z pierwowzorem. Wymagano od twórców, aby w nowym, gatunkowo bardzo wymagającym dziele operowym traktowano pierwotny tekst wyjątkowo, wręcz z szacunkiem, bez zbędnych ingerencji, niszczących walory pierwowzoru. Krytykom towarzyszyło emocjonalne podejście do kanoicznych dzieł i genialnych twórców, w tym emigracyjnych, przebywających na wygnaniu, traktowanych pomnikowo, umieszczonych na narodowym i kulturowym piedestale jako autorów arcydzieł narodowych. W zestawieniach oryginału i adaptacji nowe utwory wypadały słabiej, bywały opisywane w całości albo w niektórych elementach jako „nieudane”, nawet wtedy, gdy początkowo doceniano intencje librecistów i kompozytorów.

Marzenie o wybitnej, mającej szansę na światowy sukces operze narodowej determinowało krytykę tego czasu i tworzyło atmosferę postulatów i nadziei, ponieważ w przypadku adaptacji liczono na to, że sięgnięcie do wybitnego dzieła literackiego zwiększy możliwości pojawienia się bardzo dobrej opery. Właśnie z powodu tej gęstwinny oczekiwań i nastawienia ówczesnych odbiorców słowo „nieudane” należy wziąć w cudzysłów. Weryfikacji udanego lub nieudanego dzieła dokonywał bowiem dopiero teatr. Zakres recepcji scenicznej, w tym liczba wystawień i kolejnych premier mających miejsce w XIX, XX czy XXI wieku, potwierdzały prawdziwą wartość operowego dzieła, niezależnie od znaczenia jego literackiego pierwowzoru.

Bibliografia

- Biernacki M.M., *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 26, s. 306–307.
- Bojomir, *Z muzyki*, „Prawda” 1904, nr 11, s. 130–131.
- Bylczyński J., *Pan Wołodyjowski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 965, s. 150–151.

³⁰ Ibidem.

- Czerwieński B., *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 48, s. 2.
- Diezis, *Teatr i muzyka*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 3, s. 35–36.
- Gołos-Dąbrowska K., *Twórcza zdrada w teatrze. Z problemów inscenizacji prozy literackiej*, Warszawa 2024.
- Górski W., *Konrad Wallenrod*, „Gazeta Polska” 1885, nr 48, s. 1.
- Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- I.J.P. [I.J. Paderewski], *Konrad Wallenrod, opera w czterech aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 115, s. 175–176.
- Jachimecki Z., *Muzyka polska, cz. 3: 1796–1930*, Warszawa [1931].
- Jachimecki Z., *Opera w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1910, t. 177, s. 253–264.
- Joteyko T., *Teatr lwowski w Warszawie*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 26, s. 310–311.
- Karasowski M., *Konrad Wallenrod*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 2, s. 786–796.
- Niewiadomski S., *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 7, s. 74–75.
- Puchalska I., *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004.
- Q., „Goplana”, *opera romantyczna w 3 aktach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 32, s. 631–632.
- Sarnecki Z., *W sprawie libretta „Konrada Wallenroda”*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 77, s. 115–116.
- Sieber M., *Opera i operetka lwowska w Krakowie*, „Przegląd Literacki i Artystyczny” 1884, nr 13–14, s. 18–19.
- St., *Teatr – literatura i sztuka. Teatr miejski*, „Głos Narodu” 1897, nr 118, s. 5.
- Tomkowicz S., *Doniosłe zdarzenie w świecie muzyki polskiej: „Konrad Wallenrod”, opera Wł. Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1885, nr 226, s. 119–136.
- Wypych-Gawrońska A., *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.
- Wyślouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Anna Wypych-Gawrońska, “Unsuccessful” opera adaptations of literature in the 19th and early 20th centuries

The topic of the article is the theatre and press reception of “unsuccessful” operatic adaptations of Polish literary works in the 19th and early 20th centuries. In the case of an opera that was an adaptation of a literary work by an outstanding writer or poet, the evaluation of the new work was coloured by audiences’ attitudes towards the original, and also engendered specific expectations and hopes influencing the reception of theatrical productions. In the comparative framework of original and adaptation, the new works fared poorly and were assessed as “unsuccessful” in whole or in part. This was the case even where audiences appreciated the intentions of the librettists and composers and took into account the possibility of creating a good national opera based on an outstanding literary work.

Keywords: opera, operatic adaptations of literature, libretto, opera theatre

Słowa kluczowe: opera, operowe adaptacje literatury, libretto, teatr operowy

Anna Wypych-Gawrońska – zajmuje się historią dramatu i teatru, w tym przede wszystkim teatru muzycznego. Autorka monografii poświęconych warszawskiemu i lwowskiemu teatrowi operowemu i operetkowemu, adaptacjom dramatyczno-muzycznym utworów literackich oraz muzyce w polskim teatrze dramatycznym, a także artykułów w czasopiśmie i publikacjach zbiorowych dotyczących problematyki opery, teatru i dramatu. Kierowała projektami badawczymi ministerialnymi oraz Narodowego Centrum Nauki z tego zakresu. Jest współredaktorką publikacji wieloautorskich, w tym poświęconych kulturze oraz literaturze Częstochowy i regionu. Od 1996 roku związana z uczelnią w Częstochowie. W kadencjach 2016–2020 oraz 2020–2024 pełniła funkcję rektora Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie.