

## O Zdradzie i zdradzie w operowych adaptacjach Konrada Wallenroda Adama Mickiewicza<sup>1</sup>

MAŁGORZATA SOKALSKA

Katedra Komparatystyki Literackiej · Uniwersytet Jagielloński

✉ małgorzata.sokalska@uj.edu.pl

Należący do kanonu polskiej literatury narodowej *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza dwukrotnie poddany został karkołomnemu zabiegowi adaptacji operowej. Są to dzieła Amilcare Ponchiello *Litwini* (*I Lituani*, libretto Antonio Ghislanzoni, 1874) oraz Władysława Żeleńskiego *Konrad Wallenrod* (libretto Zygmunt Sarnecki i Władysław Noskowski, 1885). Obie te przeróbki metaforycznie uznać można za wypaczającą sens oryginału zdradę<sup>2</sup> adaptowanej podstawy, jednakże celem niniejszego szkicu jest odwrócenie oczywistej perspektywy krytycznej i spojrzenie na obie operowe wersje *Konrada Wallenroda* jako na coś więcej niż z góry skazane na niepowodzenie próby wepchnięcia bogatej materii tej powieści poetyckiej w niezbyt wszak pojemną formę libretta.

Jeśli potraktować operę jako specyficzne świadectwo recepcji adaptowanego w niej dzieła literackiego, to w wielu wypadkach trzeba byłoby mówić o odbiorze spłaszczonym, strywializowanym, chybnym czy — w najlepszym razie — nadmiernie ukierunkowanym na odbiorcę popularnego, o niewielkich kompetencjach kulturowych. Kiedy jednak opracowaniu

1 Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

2 Pojęcie tak rozumianej „zdrady” spopularyzowało się w odniesieniu do zjawiska adaptacji dzięki pracy Alicji Helman, dotyczącej mechanizmów adaptacji w filmie. Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

poddane zostaje dzieło tak mocno zakorzenione w świadomości czytelniczej i mające tak bogatą tradycję interpretacyjną jak *Konrad Wallenrod*, problem uproszczenia, jakiemu tekst ów zostaje poddany w procesie adaptacji, może posiadać dodatkowe, interesujące aspekty. Otóż model lektury utworu, zakodowany w librecie jako swoistym dokumencie kulturowym, może się okazać w istotny sposób zbieżny z popularnym sposobem interpretacji tego dzieła przez czytelnika, któremu naukowe roztrząsania, proponowane przez zasłużonych badaczy tematu, nie są znane, zaś z utworem adaptowanym, właśnie z uwagi na jego rangę arcydzieła narodowego, czytelnik ów, chcąc nie chcąc, ma kontakt.

Kierunek adaptacji operowych Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda* może dostarczyć ważnych wskazówek odnośnie do pytań i wątpliwości nurtujących czytelnika w obliczu arcydzieła, wskazać, w jaką stronę zmierzają jego lektura i rozumienie tego — niejednoznacznego przecież — tekstu. Aby uzasadnić tę tezę, trzeba będzie odczytać dzieło Mickiewicza w sposób, który ujawni ewentualne miejsca czytelniczych wahań i wątpliwości oraz pozwoli je skonfrontować z materiałem libretta operowego. Wedle sformułowanej wyżej hipotezy powinno ono owe nieścisłości wyjaśniać i precyzować, zaspokajając tym samym podstawowe potrzeby lekturowe hipotetycznego „czytelnika naiwnego”. Dla dokonania takiej lektury wyjątkowo poręczna okazuje się kategoria zdrady, a zatem temat uznawany za fundamentalny dla lektury Mickiewicza.

### **Kilka paradoksów zdrady Konrada – na marginesie lektury Mickiewicza**

Na Machiawelicznym motcie utworu Mickiewicza — „Macie bowiem wiedzieć, że są dwa sposoby walczenia... trzeba być lisem i lwem”<sup>3</sup> — wychowały się pokolenia czytelników i badaczy, których interpretacje

<sup>3</sup> Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w: idem, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1964, s. 67. Oryginalne brzmienie motta: *Dovete adunque sapere, come sono due generazioni da combattere... bisogna essere volpe e leone.*

doprowadziły ostatecznie do ukonstytuowania kanonicznego wizerunku bohatera borykającego się z problemem wyboru pomiędzy walką szlachecką a drogą hańbiącego spisku, który najczęściej zostaje usprawiedliwiony wyższą racją moralną. Już pierwsi krytycy poematu (Euzebiusz Słowacki, Edward Koźmian czy Franciszek Morawski), wytykając niespójności oraz niedostatki warsztatowe dzieła, obruszali się na kreację tytułowego bohatera, któremu, w ich opinii, brakowało szlacheckiego heroizmu, a sposób jego działania oceniali jako moralnie dwuznaczny<sup>4</sup>. Trafnie wyczuł problematykę dzieła Nikołaj Nowosilcow, w swoim raporcie krytycznie odnosząc się do zgody petersburskiej cenzury na druk. Jego zdaniem Mickiewicz świadomie użył literackich wybiegów (kostiumu historycznego, atrakcyjnej formy poetyckiej), by ukryć wywrotową i aktualną treść utworu, usprawiedliwiającego zdradę jako metodę walki. Jak pisał — „Charakter zaś Wallenroda, zdrajcy i intryganta, przedstawiony jako wzór godny naśladowania, niewątpliwie nie tylko sprzeciwia się moralności, lecz jest najwyższym stopniem rozkiełznania umysłu i serca ludzkiego” [podkr. – M.S.]<sup>5</sup>. W podobnym duchu, acz ironicznie, skwitował stosunek starszego kolegi po piórze do tematu zdrady Juliusz Słowacki w słynnym ustępie *Beniowskiego* („Wallenrodyczność, czyli wallenrodyzm / [...] Wprowadził pewny do zdrady metodyzm, / Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy”<sup>6</sup>).

Pod koniec XIX wieku ukonstytuował się jednak model jednoznacznie apologetycznej lektury, utrwalającej przekonanie, że intensywność uczuć patriotycznych Konrada jako motywów jego postępowania jest wystarczającym powodem usprawiedliwienia zdrady. Jak pisał Józef Trietiaak „[...] nie zdrada, [...] ale ta głębia uczucia patriotycznego [...] i moc charakteru magnetycznie pociągnęły ku sobie serce i fantazję poety”, dodając,

4 Zob. Dżyżław Libera, „Konrad Wallenrod” Adama Mickiewicza, Warszawa 1966, zwłaszcza s. 63–72.

5 Nikołaj Nowosilcow, *Raport w sprawie „Konrada Wallenroda” z dnia 10 kwietnia 1828 r.* Cyt. za: Stanisław Makowski, Eligiusz Szymanis, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992, s. 313.

6 Juliusz Słowacki, *Beniowski*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 1, *Wiersze i poematy*, wybór, układ i postowie Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa 1999, pieśń II, w. 225, 227–228, s. 301.

że Mickiewicz „wziąwszy Wallenroda na temat poematu, chciał dać ro-  
dakom wzór najwyższego poświęcenia dla ojczyzny [...]”<sup>7</sup>. Na początku  
XX wieku Wilhelm Bruchnalski, który w swoim wstępie do nowego krytycz-  
nego wydania dzieła drobiazgowo zanalizował źródła Mickiewiczowskiej  
idei zemsty realizującej się przez zdradę, także nie wahał się stwierdzić, że  
Wallenrod „walczy bezprawiem z konieczności, bo Litwinom wal-  
czyć z krzyżakami po ludzku stało się niemożliwością” [podkr. – M.S.]<sup>8</sup>. Tę  
linię interpretacyjną podsumowuje w fundamentalnej monografii Mickie-  
wicza Juliusz Kleiner, uznając *Konrada Wallenroda* za idealny wyraz patrio-  
tyzmu czasów niewoli<sup>9</sup>. Zakorzeniła się ona także na dobre w wykładniach  
kierowanych do mniej wytrawnego czytelnika<sup>10</sup>. W bardziej współczes-  
nych opracowaniach temat zdrady bohatera bywa również rozgrzesza-  
na, rzadziej jednak przez wzgląd na patriotyczne motywacje. Pojawiają  
się za to odczytania podkreślające historyczne uwikłanie bohatera, swoi-  
sty tragizm czasu i miejsca, w którym działał<sup>11</sup>, jak również wskazujące na  
szerokie niezrozumienie intencji autora dzieła, który wkrótce po jego wy-  
daniu zaczął się od niego i zawartych w nim idei wyraźnie dystansować<sup>12</sup>.

Postulowana powyżej postawa czytelnika naiwnego<sup>13</sup> — wirtualnego  
odbiorcy, który wpisany jest w głęboką strukturę XIX-wiecznych adaptacji

- 
- 7 Józef Trietiak, *Idea Wallenroda*, przedruk w: *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”*, przed-  
mowa, wybór i opracowanie Stanisław Rosiek, Gdańsk 2011, s. 31–31 (pierwodruk roz-  
prawy: „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, Lwów 1887).
- 8 Wilhelm Bruchnalski, *Wstęp*, w: Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Lwów-Warszawa-  
Kraków 1922, s. XL.
- 9 Zob. Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2, Lublin 1948, s. 127 i nast. Monografia ta była oczy-  
wiście wznawiana, warto wszakże pamiętać o jej historycznym momencie powstania.
- 10 Por. Stanisław Pigoń, *Nota wydawcy*, w: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, seria „Biblio-  
teka Arcydzieł Poezji i Prozy”, Kraków 1947, s. 73.
- 11 Zob. Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998, s. 75–85.
- 12 Zob. Eligiusz Szymanis, *Czym zawinił Wallenrod? Wallenrodyzm wobec absolutyzmu*,  
„Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2002, s. 61–80. Na temat dzie-  
jów recepcji poematu zob. także Piotr Żbikowski, *Raz jeszcze o dziejach Alfa Waltera i prze-  
staniu Mickiewiczowskiego poematu*, w: *W cieniu Mickiewicza*, red. Jacek Lyszczyzna, Mag-  
dalena Bąk, Katowice 2006, s. 52–62.
- 13 Pojęciem tym obejmuję przede wszystkim polskojęzycznego odbiorcę powieści poe-  
tyckiej Mickiewicza, który zna *Konrada Wallenroda* z własnej lektury, ale nie posiada

operowych *Konrada Wallenroda* — wymaga podejścia do tekstu całkiem „na świeżo”, aby móc zadać mu pozornie proste pytania. Na przykład o to, dlaczego przywołana powyżej tradycja badawcza każe czytać nam powieść poetycką Mickiewicza w kontekście tematu zdrady, skoro ważniejsza od metody postępowania wybranej przez bohatera wydaje się leżąca u podłoża jego postępków przyczyna, a więc zemsta? I dalej: jaka właściwie okazuje się w świetle tekstu owa zdrada, czy podła i niska, niegodna prawdziwego rycerza, kładąca mu cierpieć moralnie, czy jednak gloryfikowana jako jedyne skuteczne wyjście z opresji, ratunek dla zagrożonego narodu, droga warta poświęcenia osobistego dobra i spokoju? A wreszcie: kogo właściwie zdradza Konrad?

Czytelnikowi naiwnemu dosłownie traktującemu tekst Mickiewicza mogłoby się wydawać, że zdrada bohatera dotyka przede wszystkim Aldonę, której ślubował on wierność małżeńską aż do śmierci, a którą porzuca dla szczytnych wizji patriotycznych. Trudno nie zauważyć, że na szali postawione zostały z jednej strony przysięga małżeńska, z drugiej zaś konieczność jej zerwania, wizja wieloletniego rozdzielenia małżonków, bez najmniejszej szansy na przyszłą restytucję związku. I chociaż Maria Janion, najszerszej bodaj i wielokrotnie interpretująca w ostatnich latach poemat Mickiewicza, stwierdza, że Konrad „spełnia zalecenia kodeksu rycerskiego jedynie wobec kobiety — wobec Aldony”<sup>14</sup>, trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że to właśnie litewska księżniczka pozostaje największą ofiarą wyborów dokonanych przez mężczyznę. We fragmencie *Powieści wajdeloty* opisującym moment podejmowania przez Waltera-Konrada decyzji, uderza wykluczenie z tego procesu Aldony. Walter „prośb Aldony nie słuchał”<sup>15</sup>, kiedy z kolei naradzał się z Kiejstutem i wajdelotą — „Nie

---

pogłębionej wiedzy na temat jego niuansów interpretacyjnych. Dzieło Mickiewicza jest dla niego przede wszystkim obiektem żywej reakcji kulturowej, tekstem już należącym do kanonu literatury narodowej i przez to otaczanym szczególną atencją, ale zarazem wciąż bardzo aktualnym w swojej wymowie politycznej — na skutek wspólnoty kontekstu historycznego. Ten typ czytelnika reprezentuje potencjalny odbiorca opery Żeleńskiego. W minimalnym stopniu cechy te przypisać można publiczności włoskiej, będącej adresem przeróbki Ponchiello.

14 Maria Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 147.

15 A. Mickiewicz, op. cit., cz. IV, w. 493, s. 112.

rozumiała Aldona, serce tylko wróżyło”<sup>16</sup>. Co więcej, mężczyźni rozmawiali po niemiecku, a więc w języku kobiecie nieznanym, którego wybór sugerował tak kierunek snutych przez nich planów, jak i chęć odgradzenia jej od tej męskiej narady. Wreszcie, po podjęciu ostatecznej decyzji, Walter „Upadł do nóg Aldony, ręce jej cisnął do serca / I przeproszał za wszystko, co ucierpiała dla niego”<sup>17</sup>. Kobieta celowo została zatem wyłączona z grona debatujących, a jej mąż poczuwał się z góry do przeprosin, wiedząc, że jego dalsze postępowanie zrani ją i unieszczęśliwi. Z pewnością dla czytelnika, który nie będzie zagłębiał się w problematykę realiów historycznych, każących postrzegać związek Waltera i Aldony w mniej partnersko-romantyczny sposób niż do tego przywykliśmy nauczeni literackim doświadczeniem XIX wieku, kilka powyższych wzmianek z części IV poematu, jak również świadomość dalszych losów kobiety, stanowią wystarczający powód, by nie wierzyć w całkowitą uczciwość postępowania Waltera względem żony.

Odwołując się do kluczowego dla powieści poetyckiej Mickiewicza pojęcia kodeksu rycerskiego, Stefan Chwin przekonywał, że w lekturze tej uwagę należy zwrócić na problem „nieemożności pełnej asymilacji makiawelizmu przez osobowość uformowaną w duchowej atmosferze kultury rycerskiej”<sup>18</sup>. I dalej, że „Wallenrod to rycerz chrześcijański zmuszony do wyboru metod walki niezgodnych z etosem rycerskim”<sup>19</sup>. Powinniśmy zatem — zdaniem krytyka — widzieć w Konradzie ofiarę wewnętrznego konfliktu pomiędzy głęboko zakorzenionym w jego światopoglądzie etosem a splotem okoliczności, przymusem losu, który nieuchronnie skazuje go na walkę w masce, utajoną, spiskową. Ów etos wyrażać się powinien między innymi w nakazie prowadzenia walki otwartej, nakazie tak głęboko wpojonym, że praktycznie nieusuwalnym z myśli i sumienia Wallenroda<sup>20</sup>. Czy jednak czytając dzieło Mickiewicza

16 Ibidem, cz. IV, w. 515, s. 113.

17 Ibidem, cz. IV, w. 520–521, s. 113.

18 Stefan Chwin, *Literatura a zdrada*, Kraków 1993, s. 25.

19 Ibidem.

20 M. Janion precyzuje w swojej rozprawie, co składało się na etos rycerski, wymieniając takie jego cechy, jak: świadomość religijna, litość, sprawiedliwość, wierność, lojalność,

i rekonstruując z urywków losy bohatera, nie można domniemywać, że Wallenrod zbyt często rozmija się z tym — jakoby głęboko w nim zakorzenionym — etosem? Wspomnijmy tylko, że maskarada bohatera w łonie zakonu trwa aż dwanaście lat, czyli trzecią część całego jego życia („przed dwunastu laty / Nie wiedzieć skąd przyjechał w nadreńskie krainy”<sup>21</sup>). U samych początków życiorysu wieloimiennego bohatera natrafiamy na wzmiankę, że był „dziecięciem od Niemców [...] w niewolę schwytany”<sup>22</sup>. Zanim narodziła się w nim litewska świadomość narodowa, był Walterem-Alfem — wychowankiem Niemców. Z czasem, dzięki wajdelocie, wypiełgnował w sercu nienawiść do opiekunów, ale przecież mistrz Winrych w jego wspomnieniach jawi się jako ten, który „chował mię w swoim pałacu, / On sam do chrztu mię trzymał, kochał i pieścił jak syna”<sup>23</sup>. Czy zatem zdrada nie mogłaby rozciągać się i na ten aspekt biografii Konrada? Występując przeciw zakonowi, przekreśla tę relację, która — przynajmniej ze strony Winrycha — wygląda na szczerą; podważa zaufanie, jakim został obdarzony, on, litewski jeniec, dopuszczony — nawet jeśli bez własnej woli — do zaszczytu życia wśród krzyżackich rycerzy.

Zastanawiające może się wydać również to, na którym z etapów biografii Walter-Konrad zdołał poznać i wchłonąć chrześcijański etos prawego rycerza? Nie w dzieciństwie, które „coraz to dalej jakaś mgła tajemnicza / Coraz grubsza i coraz ciemniej zasłania”<sup>24</sup> i o którym to dzieciństwie sądzić należy, że upłynęło na Litwie pogańskiej. Nie była to również niemiecka młodość, której towarzyszyły podszepty wajdeloty, na skutek których wspomina on: „Nóż ostrzyłem tajemnie; z jaką zemsty rozkoszą / Rznąłem kobierce Winrycha lub kaleczyłem zwierciadła”<sup>25</sup>. Sam ten opis mściwego zachowania młodzieńca trudno kojarzyć z honorową postawą chrześcijańskiego rycerza. To wówczas wajdelota pouczył chłopca, że „Wolnym

---

honor i obawa przed oskarżeniem o tchórzostwo, poczucie dumy, ideał humanitaryzmu. M. Janion, op. cit., s. 146–147.

21 A. Mickiewicz, op. cit., cz. V, w. 152–153, s. 127.

22 Ibidem, cz. IV, w. 271, s. 104.

23 Ibidem, cz. IV, w. 299–300, s. 105.

24 Ibidem, cz. IV, w. 293–294, s. 105.

25 Ibidem, cz. IV, w. 313–314, s. 106.

rycerzom [...] wolno wybierać oręż / I na polu otwartym bić się równymi siłami; / Tyś niewolnik, jedyna broń niewolników — podstępny”<sup>26</sup>. Jeśli więc Walter miał faktycznie głęboko wpojona jakąś naukę, to najprędzej tę, że walka podstępem jest sposobem skutecznym — jeśli okoliczności i położenie walczącego tego wymagają. Co więcej, już wówczas wajdelota kazał mu uczyć się od wrogów sztuki wojennej, jego podstępny plan był zatem jeszcze głębiej osadzony w przeszłości bohatera, każąc nam zadać jeszcze i to pytanie: jak długo Walter — w obrębie swojej powieściowej biografii — prezentuje prawdziwe oblicze, bez maski i bez fałszu? I czy Konrada w ogóle można uznać za chrześcijańskiego rycerza, którego wybór niegodnej walki w ukryciu może doprowadzić na skraj pomieszania zmysłów, skoro podstępna maskarada towarzyszy mu praktycznie od najwcześniejszej młodości?

Wracając raz jeszcze do cytatu z Machiavellego, który ma tak istotne znaczenie w perspektywie tematyki zdrady w dziele Mickiewicza, warto przypomnieć, że wieszcz nie tylko wyrwał z kontekstu fragment włoskiego traktatu, ale i spreparował go wedle własnych potrzeb, usuwając w cień kluczową dla włoskiego filozofa opozycję walki prawem i siłą<sup>27</sup>. I tak ze smutnej refleksji nad tym, że władca zmuszony będzie korzystać z dwóch sposobów walki: ludzkiego (walki prawem) i — gdyby ten pierwszy nie zadziałał — zwierzęcego (walki siłą — przy użyciu metod lisa lub lwa), u Mickiewicza pozostała już tylko zwierzęca antyteza, a więc ograniczenie do obu rozwiązań siłowych, z definicji obcych człowiekowi. Konrad Wallenrod niejako u podstaw swojej literackiej egzystencji pozbawiony został możliwości działania w sposób honorowy, prawy i najbardziej ludzki; postawiono go przed alternatywą dwóch zwierzęcych sposobów walki, ostatecznych i krwawych. Rozwiązanie ludzkie, działanie prawem, w ogóle nie pojawiło się w tym motcie.

Idąc konsekwentnie za tropem myśli Machiavellego, można byłoby zauważyć, że zanim jeszcze Konrad stanie się zamaskowanym mścicielem,

<sup>26</sup> Ibidem, cz. IV, w. 341–343, s. 107.

<sup>27</sup> Szerzej na ten temat: M. Janion, op. cit., rozdz. *Makiawelizm*. Na znaczenie skrócenia cytatu zwracał uwagę m.in. W. Bruchnalski, op. cit., s. XL.



porzucając w pierw drogę lwa, już zdradza człowieka w sobie. Wnikliwego czytelnika zaintrygować mogą pewne pozornie drobne motywy tekstu, rzucające szczególne światło na analogię między Konradem a Machiaweliczną parą zwierząt. W scenie przed wyborem na wielkiego mistrza, gdy członkowie rady zakonu wyrażają wątpliwość, czy można zaufać tajemniczemu Wallenrodowi, który w samotności oddając się pijaństwu, nuci pieśni „cudzoziemską mową”<sup>28</sup> i szaleje niczym dzikie zwierzę, pojawia się rozbudowany opis Halbana jako poskramiacza dzikich lwów. Jako jedyny jest on w stanie obłąskawić ogarniętego furią mężczyźną. W kontekście motta ta scena — którą zresztą wyobrażał sobie Mickiewicz w bardzo plastyczny sposób<sup>29</sup> — dowodzi, że również wybierając drogę lwa, więc tę niby szlachetniejszą, bo opartą na otwartej manifestacji zamiarów, Konrad pozostałby zdracą swojej ludzkiej natury. Lwia siła pozbawiona jest ludzkiej kontroli, to żywioł równie jak lisia zdrada nieobliczalny i niszczyielski.

Nieco poniżej przywołanego fragmentu znajduje się scena z pustelnicą, której słowa zostaną przez Halbana wykorzystane jako proroctwo uprawomocniające wybór Konrada na wielkiego mistrza. Aldona mówi o ukochanym: „Chociażbyś, jak wąż, inne przybrał ciało, / Jeszcze by w twojej duszy pozostało / Wiele dawnego”<sup>30</sup>. Wybór drogi podstępny nie jest więc zdaniem kobiety<sup>31</sup> definitywnym zagrożeniem, zdolnym zniszczyć istotę tego, kim był Walter-Konrad jako człowiek. Słowa te padają z ust jedynej osoby, która szczerze i głęboko bohatera kocha i rozumie, podważając w jakimś sensie jednoznacznie negatywną ocenę drogi podstępny, na któ-

28 A. Mickiewicz, op. cit., cz. I, w. 89, s. 75.

29 Zob. list do Gotarda Sobańskiego z 10 VIII 1827. A. Mickiewicz, *Listy*, cz. 1, w: idem, *Dziela*, t. XIV, Warszawa 1998, s. 419–420.

30 A. Mickiewicz, op. cit., cz. II, w. 106–108, s. 81.

31 Na marginesie trzeba przypomnieć wspomniane już wyżej wykluczenie Aldony z męskiego procesu decyzyjnego — ze świata *ratio* i logiki męskiej — któremu jednak towarzyszy wewnętrzne zrozumienie tego, co się wokół niej dzieje przy pomocy władzy serca (cytowane uprzednio: „Nie rozumiała Aldona, serce tylko wróżyło”, A. Mickiewicz, op. cit., cz. IV, w. 515, s. 113.). W ten sposób zostaje zbudowany swoisty autorytet Aldony jako osoby obdarzonej władzą „wróżenia sercem”, czucia, któremu przecież w Mickiewiczowskiej epistemologii przypisana została wyższa wartość niż „szkiełku i oku”.

raż ten wkroczył. Jako lew zatem nie zachowa pełni człowieczeństwa, jako wąż — nie straci go z kretesem.

Z powyższych uwag można wysnuć wniosek, że oba skonfrontowane w motcie rodzaje walki, które tradycja lektury dzieła Mickiewicza każe rozumieć jako wzajemnie wykluczającą się i zarazem tragiczną parę, uznane być powinny za niegodne człowieka. Wallenrod to nie chrześcijanin, nie rycerz, nie tragiczny *homo ethicus*, uwikłany w tak zwany wallenrodyzm, ale człowiek, na którego przychodzi moment otrzeźwienia, że od dawna podąża za błędnym celem — zemstą, że zwycięstwo jego misji politycznej nieuchronnie okaże się klęską jego człowieczeństwa<sup>32</sup>. W finale gorączkowo pyta Aldonę: „widzisz te pożary? / Widzisz? — to Litwa w kraju Niemców broi”<sup>33</sup>. Czy z otwartą przyłbicą (Litwini atakujący Niemców), czy w owczej skórze (bohater w przebraniu krzyżaka), człowiek jest zwierzęciem, które nie szanuje życia innych przedstawicieli własnego gatunku. Kto wie, czy nie najważniejsze słowa padają z ust Konrada właśnie wówczas, gdy ta prawda do niego dociera.

Ja więcej nie chcę, wszak jestem człowiekiem!  
Spędziłem młodość w becznej obłudzie,  
W krwawych rozbojach, — dziś schylony wiekiem,  
Zdrady mię nudzą, niezdolny do bitwy,  
Już dosyć zemsty, — i Niemcy są ludzie.  
Bóg mię oświecił...<sup>34</sup>

Dojść zatem można do wniosku, że jeśli głównym tematem *Konrada Wallenroda* miałyby być zdrada bohatera, to przede wszystkim dotyczy ona jego człowieczeństwa. Do zdrady-spisku jest on świetnie wyszkolony, przygotowany przez wieloletnie ćwiczenia; ten typ postępowania jest mu bliższy nawet niż narzucony przez Niemców kodeks rycerski. Lektura powieści Mickiewicza okazuje się nie tak prosta i jednoznaczna, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Jeśli, zgodnie z przypuszczeniami, w obu operach doszło do uproszczenia problematyki poematu, wszelkie

32 Por. Maria Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1985, s. 148–150.

33 A. Mickiewicz, op. cit., cz. VI, w. 13–14, s. 129.

34 Ibidem, cz. VI, w. 21–26, s. 130.

wieloznaczności powinny zostać w librettach doprecyzowane, zaś sugerowane powyżej pytania czytelnicze — opatrzone ujednoznaczniającym komentarzem.

### Jeśli zdradzać to tylko po włosku — *I Lituani* A. Ponchiello

Piotr Kamiński nie ma wątpliwości, że:

[...] w operze Ponchiello nie ostało się nic z filozoficznej i moralnej głębi arcydzieła Mickiewicza, które wprowadziło do języka polskiego termin „wallenrodyzm”, budząc żywe po dziś dzień pytanie o to, czy „zdrajca dla dobrej sprawy” jest bohaterem, czy też cena zwycięstwa jest zbyt wysoka, triumf nazbyt dwuznaczny, sam proceder zaś pozwala ukryć pod płaszczem chwały [...] pospolitą zdradę i tchórzostwo<sup>35</sup>.

Właściwie trudno się dziwić, że w rękach sprawnego specjalisty Antonia Ghislanzonięgo, opromienionego niedawną chwałą *Aidy*, *Konrad Wallenrod* musiał nabrać bardziej operowych rumieńców<sup>36</sup>. Nie mógł być bohaterem dyskusyjnym, ani tym bardziej jego kreacja nie mogła się opierać na pobudkach, których nie sposób jasno określić, a zachowania wymagałyby głębokiej interpretacji. Cała jego skomplikowana biografia, która w lekturze poematu prowadzi może do stwierdzenia tożsamości zaburzonej, w librecie została wyprostowana i w stosownych miejscach objaśniona. I tak operowy Walter, mąż Aldony, towarzysz broni jej brata Arnolda, nie widząc innej możliwości obrony uciskanych przez zakon rodaków, postanawia podjąć próbę wniknięcia w szeregi krzyżackiej organizacji. W tym celu przybiera imię Corrado, pod którym spotykamy go w akcie I opery,

35 Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Kraków 2008, s. 103.

36 Warto zauważyć, że i w oryginale bohater miał zaskakująco dużo cech przywodzących na myśl operową konwencję gestów i zachowań. Zwracał na to uwagę S. Chwin, op. cit., s. 19. O swoistej muzyczności tej powieści poetyckiej, acz w kontekście romantycznych toposów poetyckich i metaforyki, pisał Jacek Brzozowski w rozprawie O „*Konradzie Wallenrodzie*”, *pieśni niepełnej*, w: idem, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 95-120.

kiedy to krzyżacy obwołują go — a więc ukrytego szpiega — wielkim mistrzem zakonu.

Zanim jednak Walter przekształci się w Corrada, prolog opery, rozgrywający się 10 lat wcześniej, ustalając rozchwianą w poemacie chronologię akcji<sup>37</sup>, prezentuje jeszcze jeden dość istotny szczegół, którego celem jest doprecyzowanie problematyki zdrady, która — jak wskazywałam wyżej — w tekście literackim może budzić u czytelnika pewne wątpliwości. Oto Vitoldo, jeden z litewskich wodzów, przeszedłszy na stronę krzyżaków, począł gnębić swych ziomków, bezpośrednio zagrażając bezmiennemu zamkowi, w którym rozgrywa się akcja prologu<sup>38</sup>. Arnoldo opowiada siostrze pełne zgrozy zdarzenia, a w jego partii po raz pierwszy w operze pojawiają się słowa „zdrada” i „zdrajca”<sup>39</sup>, odnoszące się rzecz jasna do podłego Witolda. Chwilę dalej w tym samym prologu, w rozmowie Waltera i Aldony, ponownie mowa będzie o zdradzie. Najpierw Walter i Albano w pełnym dynamiki duecie ustalają, że miłość ojczyzny wymaga najwyższego poświęcenia, zaraz zaś potem następuje zderzenie bohatera z pierwszą ofiarą jego decyzji, Aldoną. W scenie duetu z żoną Walter, padając do jej stóp, przede wszystkim pragnie odsunąć od siebie podejrzenie zdrady miłosnej; zapewnia, że ją kocha, a decyzja o odejściu powodowana jest dalekimi od wiarołomstwa przyczynami. Dopiero podkreśliwszy niezłomność swych uczuć, w dość górnolotnych słowach bohater opery tłumaczy żonie

- 
- 37 Wszystkie „mankamenty” nieciągłego układu fabuły wymieniał Franciszek Morawski w liście do Andrzeja Edwarda Koźmiana. Zob. Z. Libera, op. cit., s. 66-70.
- 38 Vitoldo jest oczywiście reminiscencją Mickiewiczowskiego Witolda. Losy obu litewskich wojowników nie są jednak w pełni tożsame, a szczególnie znamienne wydaje się umiejscowienie postaci w libretcie — w prologu, podczas gdy w powieści poetyckiej Witold pojawia się już po wyborze Konrada na wielkiego mistrza w części III („Witold, zepchnięty od Jagiełły tronu, / Przyjechał szukać opieki Zakonu”, A. Mickiewicz, op. cit., cz. III, w. 45-46, s. 85) i bierze udział w ucieczce z części IV, żywo reagując na Konradową przemowę o zdradzie.
- 39 Antonio Ghislanzoni, *I Lituani*, w: *I Lituani. Dramma lirica di A. Ghislanzoni, musica di Amilcare Ponchielli*, Milano [b.r.], s. 5. Zob.: „Caddero i forti invan – Il tradimento / Vinse il valor... Un condottiero il campo abbandonava...” („Daremnie padli silni – zdrada / Męstwo zwyciężyło... Wódz opuszczał pole bitwy...” [jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie moje – M.S., zrewidowane przez Olę Płaszczewską]).

wybór drogi zdrady<sup>40</sup>. W trosce o operowe oblicze amanta Walter nie może pozwolić sobie na choćby cień podejrzenia o nieuczciwość w wątku miłosnym, który od początku dzieła kontrapunktuje wydarzenia wojenne (nie jak u Mickiewicza, gdzie pojawia się fragmentarycznie i wymaga rekonstrukcji ze strzępków informacji). Z tej wprowadzonej do opery zmiany wnioskować można, że literackie intencje Konrada wobec Aldony wydały się libreciście zbyt wątpliwe i niejednoznaczne — postanowił je zatem wyprostować i uszlachetnić. „Zbrodnie i zdrady” (*delitti e tradimenti*), których planuje się dopuścić bohater włoskiej opery, umiejscowione zostają w innym porządku wartości niż niezłomna miłość do żony. Trudno więc operowemu herosowi zarzucić jakąkolwiek dwuznaczność. Co więcej, dzięki temu, że prolog uwypuklił pierwszą postać zdrajcy — Vitolda — czyn Waltera nabiera zgoła innego wymiaru. W przeciwieństwie do płaskiej, małostkowej zdrady Vitolda<sup>41</sup>, Zdrada Waltera ma charakter szlachetny, choć skazuje bohatera na nadludzkie cierpienie (w jego słowach pojawia się biblijny obraz Kaina, a więc to ciężar moralny pierwszego w dziejach ludzkości morderstwa jest dlań miarą odpowiednią do porównania z występkiem, którego ma się dopuścić). Domyślać się jednocześnie można, że właśnie rozdzielenie z żoną i jej krzywda są przez bohatera odczuwane jako główny powód cierpienia. Moralna kwalifikacja jego czynu nie budzi wątpliwości, została jasno sprecyzowana i ujęta w definicję Zdrady w wyższym celu.

W drugim akcie włoskiej opery, w scenie uczty na zamku krzyżackim, Corrado zostaje wystawiony na ciężką próbę. Oto wzięty do niewoli Arnoldo, udając minstrela, śpiewa piosenkę o tragicznych dziejach Litwy

40 Por. A. Ghislanzoni, op. cit., *Prolog*, s. 7: „Notte cupa è il mio cammino / Di delitti e tradimenti, / E il deserto ove Caino / Giurò l’odio dei viventi. / Pria ch’io renda al Lituano / La perduta libertà... / Per me a fiumi il sangue umano / Sulla terra scorrerà” („Ciemna noc jest moją drogą / Zbrodni i zrad / I pustynią, gdzie Kain / Zaprzysiągł nienawiść żywym / Zanim zwrócę Litwinom / utraconą wolność.... / Dla mnie strugami krew ludzka / popłynie po ziemi”).

41 Taki jej obraz podkreśla sam Vitoldo, gdy w akcie II w scenie na placu w Marienburgu na stronie komentuje jęki więźniów: „E il pianto di quei miseri / Che un traditor io son / al cor mi grida” („Lament tych nieszczęsnych / Zem zdrajcą / krzyczy w mym sercu”), A. Ghislanzoni, op. cit., akt I, s. 10.

(„Sui lituani fiumi io vidi il sol” i dalej „La Lituania è morta” / „Na litewskich rzekach ujrzałem blask [słońca]” – „Litwa zginęła”<sup>42</sup>) oraz o mścicielu z burzą w sercu i piorunem w oku, opuszczającym spłakaną niewiastę. Występ ten Corrado komentuje na stronie, stwierdzając najpierw, że głos dziwnego minstrela rani jego serce, a za chwilę zdumiewając się, że ów zna jego najtajniejszy sekret<sup>43</sup>. Nawiasem mówiąc, tyle tylko zostaje we włoskiej adaptacji Mickiewicza z genialnej i napisanej przecież w doskonale operowym stylu scenie uczty. Nie ma nawet śladu po *Pieśni wajdeloty*, *Powieści wajdeloty*, ani wreszcie *Alpuharze*, a przecież możliwość zaśpiewania w operze ballady, tak znakomicie zespolonej z treścią nadrzędną dzieła, objaśniającej w skrótowy i utajony sposób ważne zawikłanie akcji, to właściwie gotowy scenariusz libretta<sup>44</sup>. Wszystkie wymienione wyżej teksty wewnętrzne *Konrada Wallenroda* nie są jednak potrzebne w strukturze dzieła operowego, które nie dopuszcza w kreacji Corrada żadnej wątpliwości czy wahania, a jego losy prezentuje w uporządkowanym chronologicznie i czytelnym dla odbiorcy układzie. Bohater niejednoznaczny, jakim był oryginalny Konrad, którego postępowanie wymaga wnikliwej interpretacji motywów, przekształcił się w operowy monolit. Krzyżacy przysłuchujący się w II akcie śpiewom Arnolda-minstrela żądają jego natychmiastowego ukarania za niepoprawną politycznie pieśń<sup>45</sup>. Poruszony tym faktem Corrado o mały włos sam siebie nie demaskuje, przed czym stara się go powstrzymać Albano. Fakt, że na sali przebywa również odziana w habit Aldona, ostatecznie wytrąca Corrada z równowagi, a Albano może już tylko posłużyć się argumentem najwyższej wagi, by uchronić bohatera przed

42 Ibidem, akt II, s. 15–16. Dalej: „Di tremenda vendetta un grido ei rugge... / La procella ha nel cor, negli occhi il lampo...” („Strasliwej zemsty krzykiem ryknął / Nawałnicę ma w sercu, w oczach błyskawice...”).

43 Por. ibidem, akt II, s. 15: „La sua voce turbato m’ha il cor” („Jego głos wzburzył me serce”).

44 O funkcjonowaniu ballad w librecie operowym pisałam szerzej w artykule *Aria - między liryką a epiką*, w: „*Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny*”. *Studia i szkice o librecie*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, Poznań 2013, s. 73–86.

45 Podkreślić w tym miejscu wypada, że uczestnicy uczty w *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicza wykazują się nie tylko większą cierpliwością od operowych krzyżaków, ale i mniejszą domyślnością — nie rozpoznają zdrajcy, który de facto wprost zostaje im wskazany czy przez samego siebie w *Alpuharze*, czy przez narrację z *Powieści wajdeloty*.

dekonspiracją. Mówi zatem do niego: „Non tradirti!” Pomimo całego hałasu sceny zbiorowej, z licznymi głosami solowymi i chórem, tę akurat wypowiedź Albana słyhać doskonale, bo brzmi w całkowitej niemal ciszy, w momencie cezury muzycznej, zaplanowanej dla wzmocnienia sensu wypowiedzianych słów. Pełne patosu „Nie zdradź!” ma utwierdzić odbiorcę w przekonaniu, że cała maskarada Corrada i kontynuacja podstępu nie jest — w pospolitym tego słowa znaczeniu — zdradą, bo za taką należałoby w sytuacji bohatera uznać dopiero dekonspirację.

W duchu stosowanej uprzednio metody heroizacji zdrady Corrada, także i w scenie *brindisi* — scenie uczty bowiem towarzyszą wesołe i bardzo typowe dla włoskiej tradycji operowej toasty — pojawia się podły zdrajca Vitoldo, którego wypowiedzi *a parte* pozwalają słuchaczowi utrwalić przekonania na temat zasadniczej różnicy moralnej między fałszywą i szpetną zdradą pospolitą, a Zdradą szlachetną, bo uświęconą przez Sprawę. Pojęcie zdrady zostaje zatem w librecie konsekwentnie zrelatywizowane i to w sposób o wiele bardziej skuteczny — z punktu widzenia odbiorcy przede wszystkim — niż to było w oryginale Mickiewiczowskim. Słowo zdrada, używane w librecie przez różne osoby w odmiennych sytuacjach, utrwała dwa całkiem odmienne znaczenia. W trzecim akcie opery, gdy uwolniona przez męża Aldona i Corrado-Walter spotykają się w ruinach klasztoru, to on — formalnie będący zamaskowanym szpiegiem, podszywającym się pod kogoś, kim nie jest — krzyczy w desperacji: „Jestem zgubiony... zdradzony!”<sup>46</sup>. W scenie kolejnej, zaocznym sądzie nad Corradem, głównym oskarżycielem bohatera staje się Vitoldo. Dochodzi tu zatem do celowego zderzenia dwóch operowych zdrajców. Pierwszy z nich — szlachetny i niezłomny, gotów jest wypić truciznę, by nie wpaść w ręce wroga, choć jego misja polityczna już została zwieńczona sukcesem. Drugi zdrajca to apostata własnego narodu, który obłudnie staje pod krzyżem, by wołać o pomstę nad Corradem. Kolejny raz Vitoldo nazwie Corrada-Waltera zdrajcą tuż przed finałem<sup>47</sup>, w chwilę zaś później za sceną pojawia

46 A. Ghislanzoni, op. cit., akt III, s. 19: „Perduto io son... tradito!”

47 Por. ibidem, akt III, s. 22. Wspierany przez duchy Vitoldo śpiewa: „Traditor, il tuo sangue vogliamo, / dei caduti gli spettri noi siamo.- / Chiedi al ciel di tue colpe perdono - / Piega

się triumfujący Litwini. Nie zdołają oni jednak uratować tego, którego szlachetna Zdrada zmusiła do honorowego samobójstwa. Paradoksalne brzmienie zarzutu zdrady, sformułowanego przez Vitolda pod adresem Corrada, a więc wypowiedzianego ustami zdrajcy, którego libretto zdołało nam już przekuć w szablon zdrajcy nikczemnego, ostatecznie przypieczętowało rozgrzeszenie głównego bohatera i uświęcenie kierujących nim pobudek. Jeśli w ogóle można go nazwać zdrajcą, to wyłącznie w pozbawionym całkowicie pejoratywnego znaczenia tego słowa. Zdrada Waltera staje się po prostu synonimem konspiracji, działalności spiskowej, którą trudno potępiać zważywszy na okoliczności, w jakich bohater się znajduje. Co więcej, Walter umiera w ramionach ukochanej, co — z uwagi na powracające wciąż w operze wstawki miłosne — potwierdza zachowanie przezeń nieskazitelnego honoru rycerza, wiernego przede wszystkim damie swojego serca i wyższym ideałom.

## Operowy wallenrodyzm po polsku

Polski wariant operowej adaptacji *Konrada Wallenroda*, dzieło Władysława Żeleńskiego, ukończone zostało w 1885 roku, a więc jedenaście lat po premierze opery włoskiej. Unosi się nad operą Żeleńskiego duch dwóch legend. Pierwsza dotyczy długiej, bo obejmującej ćwierć wieku pracy kompozytora nad tematem<sup>48</sup>, druga — adaptacji niby dość wiernej, a przecież chybionej. Oczywiście także dzieło Ponchiello daleko odbiega od będącego jego podstawą tekstu, jednakże w przypadku twórców wariantu polskiego oczekiwania były niewątpliwie wyższe, a fakt, iż autorzy nie

---

il capo e ti appresta a morir” („Zdrajco, chcemy twej krwi / jesteśmy duchami poległych / Proś niebo o przebaczenie twych win - / Pochyl głowę i gotuj się na śmierć”).

<sup>48</sup> Informację tę zawiera większość źródeł. Wspomina o tym również Felicjan Szopski, podkreślając wszakże, że faktyczna praca nad operą trwała zdecydowanie krócej, a powstałe wcześniej fragmenty, jak balladę *Alpuhara* na tenor, Żeleński włączył ze znacznymi zmianami do pisanego na początku lat 80. XIX wieku dzieła. Zob. F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Kraków 1928, s. 47 oraz Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków 1987, s. 50.



zdołali sprostać tym wymaganiom, czynił z nich w oczach opinii publicznej zdrajców adaptowanego dzieła.

Nie jest dziełem przypadku, że od śmierci Stanisława Moniuszki w polskiej twórczości operowej bezwzględnie dominują dzieła przyswajające kanon literatury narodowej. Zapotrzebowanie na kontynuację linii opery narodowej, nawet więcej, podniesienie rangi tego typu produkcji przez odejście od tematyki obyczajowo-humorystycznej na rzecz kontaktu ze wzniosłymi arcydziełami literackimi, to specyficzne tło, na którym rozpatrywać należy powstanie *Konrada Wallenroda* Żeleńskiego. Jak dodaje autorka najszerszego bodaj omówienia owej opery, Anna Wypych-Gawrońska, wybór niedramatycznego pierwowzoru jako podstawy libretta mógł teoretycznie utrudnić pracę autorom opracowania, jednak powieść poetycka Mickiewicza posiada cechy, które „mogły być odpowiednim materiałem dla dzieła operowego: trzymającą w napięciu akcję, tragiczny wątek miłosny, dobrze zarysowane charaktery postaci”<sup>49</sup>. To, co wydaje się w literackiej podstawie zaletą, bo w znacznej mierze przypomina estetykę operową, o czym już wspominałam powyżej, nie zostało niestety zbyt zręcznie wykorzystane w adaptacji Sarneckiego i Noskowskiego.

Mało prawdopodobne, by polscy libreciści znali włoskie dzieło Ghislanzoniego<sup>50</sup>, niemniej jednak z grubsza zastosowali podobną metodę adaptacji, zmierzającą do chronologicznego uporządkowania nieciągłej w literackim oryginale fabuły. Akcja więc rozpoczyna się na Litwie, od sceny rysującej wojenne niepowodzenie Alfa i krzyżackie zagrożenie, następnie bohater zostaje zachęcony do przedsięwzięcia spisku, w wyniku którego w akcie II spotykamy go już jako Konrada Wallenroda i jesteśmy świadkami jego wyboru na wielkiego mistrza. W Marienburgu pojawia się także przyobleczona w pielgrzymie szaty Aldona, aby odtąd jako pustelnica modlić się w pobliskiej wieży. Akt III zawiera rozbudowaną scenę uczt (z namiastką *Powieści wajdeloty* i fatalnie skróconą *Alpuhara*), która

49 Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005, s. 43.

50 Z. Jachimecki snuje luźne domysły na temat znajomości opery Ponchiello przez Żeleńskiego, niemniej jednak przyznaje, że brak dowodów potwierdzających ostatecznie tę tezę. Por. Z. Jachimecki, op. cit., s. 56.

to scena kończy się dość żywiołowymi, jak na zakonne przecież realia, tańcami; akt IV skupia się na scenie sądu, przed którym stawia Konrada niezyciwy mu od początku i zazdrosny arcykomtur. Daremnie Konrad ucieka po demaskacji, w ostatnim obrazie opery mściwi krzyżacy osaczają go oraz Aldonę. Opera Żeleńskiego kończy się w sposób tragiczny wspólną śmiercią obojga małżonków, którzy wypijają truciznę. W tym dążeniu do uwznioślenia polscy libreciści przewyższyli nawet operę Ponchiello, gdzie uśmiercony został wyłącznie Konrad. Biorąc na siebie całkowity ciężar odpowiedzialności za podjęte decyzje, bohater umarł w ramionach ukochanej i przy akompaniamencie chóru duchów, nazywających go męczennikiem i wróżących mu wieczną sławę, jako bojownikowi za ojczyznę<sup>51</sup>. Ta apoteoza zresztą była ostatecznym akcentem w procesie wybielania bohatera i jego zdrady w librecie Ghislanzoni.

O ile obraz włoskiego Corrada jest w całej operze jednoznacznie pozytywny, to w przypadku dzieła Żeleńskiego bohater wydaje się zarysowany nieco mniej monolitycznie, a zatem jakby bliżej literackiego pierwowzoru. Powracającego z „nocnej wycieczki” na czele pokonanego oddziału Alfa witają co prawda słowa pochwały, bo walczył jak lew i „pomści braci, pomści zgon”<sup>52</sup>, zaraz potem jednak zebrani przypominają, że „On na tę ziemię nowe ściąga klęski. Zawsze zwyciężon! A nigdy zwycięski”<sup>53</sup>. Jeśli bohater Ghislanzoni pozbawiony został prawie całkowicie swojej oryginalnej Mickiewiczowskiej zaburzonej tożsamości i dziecięcymłodzięcej historii pochodzenia, to Sarnecki z Noskowskim starają się wykorzystać ten motyw, którego brak jest przecież poważnym odstępstwem od oryginału. Litwini, rozprawiając o niefortunnym wojowniku, wypominają mu niemieckie naleciałości: wychowany w chrześcijaństwie przez obcych, przybył i — jak twierdzą autochtoni — czarami uwiódł

51 Por. A. Ghislanzoni, op. cit., akt III, s. 23: „[...] o martire sublime [...] Chi per la patria muore / Eterna fama avrà” („[...] wspaniały męczenniku [...] Kto za ojczyznę umiera / zyska wieczną sławę”).

52 *Konrad Wallenrod. Opera w 4ech aktach według poematu Adama Mickiewicza. Słowa Zygmunta Sarneckiego i Władysława Noskowskiego. Muzyka Władysława Żeleńskiego. Układ fortepianowy z tekstem przez autora*, S.A. Krzyżanowski, Kraków [1885], s. 17.

53 *Ibidem*, s. 19.

Kiejstutowną Aldonę. Nie jest jednym z nich, nosi piętno obcości (kulturowej i — co ważniejsze — także religijnej). Śpiewający w prologu Litwini emocjonują się coraz mocniej, by w końcu stwierdzić: „Nie chcemy Alfa, nie chcemy Alfa! Niech krew za krew popłyynie. Alf z d r a d z a, niech zginie”<sup>54</sup> [podkr. – M.S.]; potem zaś wielokrotnie w zmieszanych głosach chóru brzmi „On zdradza”<sup>55</sup>. Bohater zostaje zatem posądzony o zdradę, rzecz jasna całkowicie niesłusznie, zanim jeszcze w ogóle pojawi się na scenie. Ten drobny fakt oświetlić nam może metodę stosowaną dla interpretacji czynu Konrada w operze Żeleńskiego. Nie ma tu postaci drugiego zdrajcy, nie można zatem przeprowadzić rozszczepienia znaczeń słowa „zdrada” w sposób, który umożliwił u Ponchiellogo Vitoldo. Pojawia się jednak motyw praktycznie o tej samej funkcji: potwarz rzucona na Alfa, niesłuszne oskarżenie o kolaborację z Niemcami. To podejrzenie, iż bohater mógłby być zdrajcą Litwy, już w prologu pokazuje odrażające oblicze zdrady narodowej. Groźba (nawet jeśli niesłusznego) napiętnowania straszliwym mianem zdrajcy wydaje się wystarczającym uzasadnieniem dla podjęcia przez bohatera wszelkich prób obrony. Kiedy więc chwilę później Halban — przyjaciel, opiekun, mentor i inicjator całego planu — będzie przekonywać: „Alfie! Już tylko jedna została nam droga. Poświęcisz cześć i życie, lecz ukorzysz wroga”<sup>56</sup>, to właściwie jesteśmy pewni, że do faktycznej utraty czci doprowadziłyby raczej niepodjęcie przez Konrada działania.

Wajdelota pełni w operze Żeleńskiego funkcję podobną do jego literackiego odpowiednika, ale jednak o wiele bardziej uwypukloną i w niektórych momentach zmodyfikowaną. Jest wyraźnie pomysłodawcą całego planu spiskowego, potem nie opuszcza Alfa na krok, by ten — przez wrodzoną uczciwość i pewną, trzeba to przyznać, słabość charakteru — nie zdekonspirował się przed czasem. W porównaniu z librettem Ghislanzonięgo, w którym również znalazły się sceny z Albanem pilnującym nadmiernie rozemocjonowanego Corrada (zwłaszcza podczas uczty, gdy fałszywy minstrel Arnoldo śpiewa imitację *Alpuhary*), dzieło Sarneckiego

54 Ibidem, s. 23.

55 Ibidem, s. 25.

56 Ibidem, s. 28-29.

i Noskowskiego zamienia się właściwie w hybrydę Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda z Irydionem* Zygmunta Krasieńskiego — postacią tak mocną i zdecydowaną, a miejscami wręcz manipulującą bohaterem, niczym szatan-Masynissa, wydaje się operowy Halban. Gdy przekonuje Alfa do podjęcia niebezpiecznego planu, śpiewa: „Zemsta! Ha! Zemsta! Krzyżacka krew popłynie. A zdrada drogę mu uścieli. Zmienim krainę ich w pustynię. Zmażemy straszny Litwy srom”<sup>57</sup>. Nieprzypadkowa wydaje się kolejność, w jakiej uszeregowane zostały kolejne pojęcia, użyte przez Halbana w celu rozwiania wątpliwości ze strony Alfa. Zemsta jako cel (niepodejrzany moralnie) pojawia się na samym początku; towarzyszy jej obraz pożądanego efektu, a więc płynącej krzyżackiej krwi. Zdrada zostaje przez Halbana ukryta pomiędzy innymi słowami o ważnym znaczeniu, jawi się jako — w gruncie rzeczy nieszkodliwa — droga do celu (ma uczynić cel łatwiejszym do osiągnięcia, pewniejszym w realizacji). Potem Halban dorzuca jeszcze pociągającą wizję przyszłości — krzyżackiego państwa zmienionego w pustynię. Na końcu wreszcie w jego wypowiedzi, w miejscu uwypuklonym przez tę finalną pozycję, wyjaśniony zostaje powód, dla którego wszystkie działania mają zostać podjęte: hańba Litwy („straszny Litwy srom”<sup>58</sup>). Nie zatem niebezpieczeństwo zagrażające Litwinom ani obawa o integralność państwa, lecz wstyd, niesława i zmaza na honorze, pojęcia zakorzenione głęboko w kodeksie rycerskim, mają popchnąć Alfa do czynu. W ten oto sposób, przy odrobinie retoryki i manipulacji, Halban zdoła przekonać nie tylko Alfa, ale i widza opery, że zdrada to w gruncie rzeczy epizod i nie tak znowu wiele znaczący łącznik między dwoma kluczowymi pojęciami: zemsty jako celu działania i lęku przed hańbą jako powodu jej podjęcia. Z drugiej zaś strony bohater zostaje zaprezentowany jako do głębi ukształtowany przez etos rycerski człowiek, u którego obawa niesławy, utraty honoru, jest właściwym motorem działań.

Operowy Halban jeszcze kilkakrotnie będzie przekonywać Alfa, że zdrada nie ma w sobie nic nieprzyzwoitego. Tym samym to jego — w większym stopniu niż samego Alfa — obarczyć można odpowiedzialnością za

57 Ibidem, s. 32–33.

58 Ibidem, s. 33.

wejście bohatera na drogę spisku. W akcie pierwszym, w scenie IV, nakłaniając Alfa do czynu (ten bowiem nie kwapi się do szybkiego urzeczywistnienia planu), Halban — posiłkując się iście ojcowską perswazją — przekonuje: „Mój Synu! Znasz sposób. Gdy wszystko stracone? Nasza broń jedyna zdrada!”<sup>59</sup>. Alf wydaje się myśleć innymi kategoriami moralnymi niż jego mentor, skoro odpowiada na to: „Przeklęta niech będzie godzina. Co mi każe jąć tego sposobu”<sup>60</sup>. Ciekawie rysuje się zakończenie tego dialogu, w którym obaj, Halban i Alf, dokonują oceny przyszłego czynu. Pierwszy stwierdza: „W nim cześć”, drugi: „I hańba!”<sup>61</sup>. By jeszcze bardziej odsunąć od wahającego się Alfa wątpliwości moralne towarzyszące wyborowi sposobu walki, Halban — w znaczącym momencie, podczas dialogu bohatera z żoną — wtrąca: „Niemiec silny i zuchwały. Zdradą i sztuką gnębi, zwycięża. Weźmie zamek, zgładzi męża. Uprowodzi piękną żonę”<sup>62</sup>. Zdrada okazuje się zatem sposobem walki właściwym najeźdźcom (zdradę Alfa, jak pamiętamy, Halban ukrył w słowach, maskując ją pojęciami zemsty i hańby); jeśli bohater nie przeciwstawi się zdradzie prawdziwej, krzyżackiej, doprowadzi do tragicznych konsekwencji: własnej śmierci i hańby żony.

Libreciści opery starają się tak pokierować rozmową bohaterów, by doprowadzić do przekonania, że zaniechanie działania przez Alfa jest bardziej hańbiące niż podjęcie przezeń czynu — choćby w przebraniu, niejawnie. Kreacja bohatera ukształtowana jest z pełną świadomością niebezpieczeństwa romantycznego wahania, ryzyka lęku Kordiana, zbytznego hamletyzowania. Tymczasem cała dalsza operowa egzystencja Alfa-Konrada naznaczona jest pewnym niezdecydowaniem. Halban musi wiernie stać przy bohaterze, dopilnować każdego z jego postępów. W pewnym momencie dodatkowego wsparcia tej idei czynu udziela Aldona. W scenie wyboru na wielkiego mistrza wyraźnie widać, jak chwiejny w swoich działaniach jest Konrad. W kościele, w którym odbywa się krzyżackie zgromadzenie, przebrana w pustelniczy habit Aldona, rozpoznając

59 Ibidem, s. 41.

60 Ibidem.

61 Ibidem, s. 42.

62 Ibidem, s. 54.

w Konradzie Alfa, zwraca się do niego (używając zresztą niemal dosłownego cytatu z powieści Mickiewicza<sup>63</sup>): „Ty masz być mistrzem, ty mistrzem. Abyś ich zabijał. Czyż nie poznają? Ukrywasz daremnie! Chociażbyś jak wąż inne przybrał ciało, jeszcze by w twojej duszy pozostało wiele dawnego. Wszak zostało we mnie”<sup>64</sup>. Libreciści opery Żeleńskiego cytując ten fragment umyślnie wykorzystują gest rozgrzeszenia, przebijającego ze słów oryginalnej Aldony. Obudowują go wszakże dodatkowymi elementami, które pozwalają ujrzeć w kobiecie strażniczkę idei czynu. Aldona nie tylko akceptuje plan, który skazał ją na wieloletnie życie w samotności i cierpieniu, doprowadzając do pustelniczej wieży; nie tylko nakłania męża do kontynuacji podstępu — zabijania Niemców — ale też twierdzi, że długotrwała konspiracja nie wpłynęła w żaden sposób na istotę, wewnątrz ukochanego człowieka. Konrad wciąż pozostaje sobą, Alfem, szlachetnym Litwinem, nawet jeśli zmuszony był chwycić się węzowego sposobu walki. W ten sposób żona przekonuje wahającego się męża, by nie zrezygnował z czynu, którego wartość jest wyższa nad wszystkie możliwe rysy, jakimi mogłaby skazić go zdrada.

Podobnie jak u Ponchiello, szlachetna Zdrada została w librecie opery Żeleńskiego niemal zupełnie pozbawiona wątpliwej kwalifikacji moralnej. Jeśli jednak w tekście włoskim postawiono przede wszystkim na wynikające z akcji przeciwstawienie zdrajcy podłego (Vitolda) i zdrajcy szlachetnego (Corrada), w dziele polskim o wiele głębiej odbija się tradycja lektury polskiego romantyzmu. Tu bowiem na szali wartości postawiono Czyn, jako tę wartość romantyczną, która w największym stopniu pozostała aktualna w lekturze kluczowego dla epoki tekstu. Zaniechanie Czynu, o czym pouczają libreciści opery, byłoby o wiele bardziej hańbiące, niż podjęcie działania nie do końca moralnymi metodami spisku.

\*\*\*

Nie ulega wątpliwości, że powyższe uwagi nie wyczerpują bogactwa tematu, jakim jest interpretacja *Konrada Wallenroda* przeprowadzona piórem

63 Por. A. Mickiewicz, op. cit., cz. II, w. 104–108, s. 81.

64 *Konrad Wallenrod. Opera...*, op. cit., s. 70–71.

librecistów operowych, umożliwiają jednak postawienie kilku istotnych wniosków. Poczesne miejsce pośród nich zajmuje ten najbardziej oczywisty, że tekstów o tak bogatej problematyce i rozmaitych wykładniach nie sposób — bez strat znaczeniowych — przełożyć na język libretta operowego. Zarówno librecista włoski, jak i polscy libreciści sięgający po *Konrada Wallenroda*, czytając go metodą nieuchronnie zmierzającą do banalizacji i zubożenia treści oryginału, zmontowali na potrzeby formy operowej swoiste „streszczenie” poematu<sup>65</sup>, w czym zresztą stali się prekursorami nieuchronnego w przypadku arcydzieła procesu symplifikacji lekturowej.

Czytając wnikliwie dzieło Mickiewicza trudno dopatrzeć się w nim tego, co zarzucali mu już pierwsi odbiorcy — gloryfikacji zdrady, propagowania niehonorowej idei walki za wszelką cenę — choć nie ulega wątpliwości, że poeta zdradę zrelatywizował, sugerując możliwość jej różnej oceny, w zależności od pobudek i celów<sup>66</sup>. Trudno jednak nie odczuć moralnej męki dylematu, przed którym staje Mickiewiczowski Konrad, postać, którą można interpretować w perspektywie tragizmu<sup>67</sup>. Nikt nie jest w stanie zdjąć z niego odpowiedzialności za własne postęпки; literacki Konrad musi ponieść głębokie konsekwencje walki zdradą — nadwątlenie fundamentu własnego człowieczeństwa, zachwianie kohezji tożsamości, wreszcie bolesne poczucie klęski, pomimo militarne go powodzenia misji.

W obu operach podjęto starania o rozluźnienie tragicznego węzła dławiącego bohatera literackiego, uproszczono dylemat, jednoznacznie wskazując, które z dostępnych wyjść jest dla niego lepsze. W librettach znika także problem moralnej dwuznaczności czynu Konrada. Od samego początku wybielana, ukazywana ze szlachetnej strony operowa zdrada nie

65 S. Chwin w swoim studium o literaturze i zdradzie daje próbkę melodramatyczno-romansowej lektury *Konrada Wallenroda*, która właściwie jest doskonałym streszczeniem obu librett operowych. S. Chwin, op. cit., s. 15: „Zdarzenia składające się na biografię Wallenroda i Aldony nadawały się [...] doskonale do zbudowania opowieści pełnej zagadek i tajemnic. Gdybyśmy bowiem uporządkowali chronologicznie fakty z życiorysu bohaterów Mickiewiczowskich, linearny układ zdarzeń z pewnością przypominałby fabułę romansu sensacyjno-szpiegowskiego”.

66 Zwracała na to uwagę M. Janion, op. cit., s. 225.

67 Por. Maria Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, w: eadem, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.

jest siłą wyniszczającą i groźną dla człowieczeństwa bohatera. Corrado Ponchiello może i rozpacza na widok Aldony pustelnicy, ale wpada wówczas w konwencjonalny ton nieszczęśliwego amanta, rozdzielonego z ukochaną przez splot niesprzyjających okoliczności. Nie ulega wątpliwości, że to uwypuklenie relacji miłosnych między małżonkami, które jest cechą charakterystyczną libretta Ghislanzoni, stanowi ważny ślad recepcji poematu we włoskim kręgu kulturowym i pozostaje zbieżne z oczekiwaniami publiczności operowej tamtego miejsca i czasu. Poza tym, dodając Corradowi towarzyszący mu cień zdrajcy podłego, Vitolda, włoski librecista nie pozwolił odbiorcy powziąć jakichkolwiek wątpliwości na temat pobudek kierujących bohaterem, ani tym bardziej negatywnie ocenić jego postępowania. Postacie z tej opery nie różnią się jednak w znaczący sposób od innych znanych ówczesnej publiczności, podobna jest dramaturgia ich emocji. Czynnikiem napędzającym dynamikę dramatycznej konstrukcji postaci Corrada nie jest dylemat wyboru spośród dwóch dróg walki<sup>68</sup>, ale raczej uwikłanie w konflikt między miłością a obowiązkiem patriotycznym<sup>69</sup>, którego realizacja napotyka szereg trudności, oraz uzasadnienie, że dla tego drugiego (niekiedy) trzeba poświęcić tę pierwszą.

Także Konrad u Żeleńskiego, choć wspaniale się upija i w demoniczny sposób śpiewa *Alpuharę* na krzyżackiej uczcie, nie staje się przez to jednak bohaterem prawdziwie rozdartym ani tragicznym — dbają o to Halban w roli inicjatora spisku oraz sankcjonująca jego postępek Aldona. Polska publiczność, jeśli traktować libretto jak swoisty dokument wskazujący na jej ówczesne, charakterystyczne dla II połowy XIX wieku potrzeby i sposoby odczytywania dzieła Mickiewicza, nie pragnie moralnych wahań,

68 W librecie Francesca Marii Piavego do *Hernaniego* Giuseppe Verdiego ówczesny włoski słuchacz operowy mógł znaleźć podobną postać zamaskowanego spiskowca.

69 Być może lektura porównawcza libretta *I Lituani* oraz *Aidy* pozwoliłaby w jeszcze pełniejszy sposób odsłonić mechanizm przekształceń, jakim librecista poddał zapożyczony z polskiego dzieła materiał, by uczynić go łatwiejszym w odbiorze dla publiczności, która — choćby z racji historycznych uwarunkowań, entuzjazmu pierwszych lat po zjednoczeniu Włoch — nie była zainteresowana narodowowyzwoleńczym aspektem tematyki dzieła Mickiewicza. W większym stopniu porywające mogły być dla tej grupy odbiorców egzotyczne miejsce akcji, historyczny jej czas oraz miłosne dylematy bohaterów (problem zdrady ojczyzny i miłości przewija się wszak w librecie samej *Aidy*).



podważania zasady, zgodnie z którą cel (patriotyczny) uswięca nawet niegodne środki. *Konrad Wallenrod* jest dla tej grupy odbiorców dziełem wciąż aktualnym, ale — co sądzić można na podstawie libretta — stanowiącym kanoniczną wykładnię prawd, zbiór wskazówek czy nawet źródło narodowego mitu<sup>70</sup>, nie zaś obiekt refleksji i namysłu nad niejednoznacznością pewnych zjawisk. Stąd też bohater opery konsekwentnie jest odciążany z odpowiedzialności za zdradę, zaś centralną kwestią dzieła, bardziej niż alternatywa dróg walki, zdaje się ważna w dobie popowstaniowej idea czynu oraz jego sensu — nawet w obliczu jednostkowej klęski. W obu przypadkach mamy do czynienia nawet nie z usprawiedliwianiem zdrady, ale z jej faktyczną gloryfikacją, choć przeprowadzoną różnymi — odpowiednimi dla dwóch różnych grup odbiorców — metodami. Libreciści uczynili zatem to, co Mickiewiczowi przypisywano, a czego z tekstu *Konrada Wallenroda* nie sposób wyczytać.

W operowych interpretacjach motyw szlachetnej Zdrady traci literacką dwuznaczność i nabiera niezaprzeczalnego, heroicznego blasku. Nieco ironicznie można byłoby stwierdzić, że libreciści ratują Konrada przed męką wallenrodyzmu. Zostaje oczyszczony ze stygmatu zdrajcy własnego sumienia, honoru i człowieczeństwa. Odbiorcom zaś zostaje zaprezentowany prawdziwy, pozbawiony tragicznego pęknięcia romantyczny heros, który kocha, ale musi walczyć, waha się, ale ostatecznie podąża za ideą Czynu, a wreszcie umiera w imię Honoru i Sprawy.

#### BIBLIOGRAFIA

- Wilhelm Bruchnański, *Wstęp*, w: Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Lwów-Warszawa-Kraków 1922.
- Jacek Brzozowski, *O „Konradzie Wallenrodzie”, pieśni niepełnej*, w: idem, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 95–120.
- Stefan Chwin, *Literatura a zdrada*, Kraków 1993.
- Maria Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1985.

<sup>70</sup> W takich kategoriach traktuje go np. Marta Zielińska (zob. eadem, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984, zwłaszcza rozdział *Romantyczne mity i literacka ewolucja*, s. 192–226).

- Antonio Ghislanzoni, *I Lituani. Dramma lirica di A. Ghislanzoni, musica di Amilcare Ponchielli*, Milano [b.r.].
- Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Zdzisław Jachimecki, *Władysław Żeleński*, Kraków 1987.
- Maria Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, w: eadem, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 9–48.
- Maria Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.
- Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, Kraków 2008.
- Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2, Lublin 1948.
- Konrad Wallenrod. Opera w 4ech aktach według poematu Adama Mickiewicza. Słowa Zygmunta Sarneckiego i Władysława Noskowskiego. Muzyka Władysława Żeleńskiego. Układ fortepianowy z tekstem przez autora*, Kraków [1885].
- Zdzisław Libera, *„Konrad Wallenrod” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1966.
- Stanisław Makowski, Eligiusz Szymanis, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992.
- Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w: idem, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1964.
- Adam Mickiewicz, *Listy*, cz. 1, w: idem, *Dzieła*, t. XIV, Warszawa 1998.
- Stanisław Pigoń, *Nota wydawcy*, w: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, „Biblioteka Arcydział Poezji i Prozy”, Kraków 1947.
- Juliusz Słowacki, *Beniowski*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 1, *Wiersze i poematy*, wyd. Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa 1999.
- Małgorzata Sokalska, *Aria – między liryką a epiką*, w: „*Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny*”. *Studia i szkice o libretcie*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, Poznań 2013, s. 73–86.
- Felicjan Szopski, *Władysław Żeleński*, Kraków 1928.
- Eligiusz Szymanis, *Czym zawinił Wallenrod? Wallenrodyzm wobec absolutyzmu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2002.
- Józef Trietiak, *Idea Wallenroda*, w: *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”*, oprac. Stanisław Rosiek, Gdańsk 2011, s. 25–41.
- Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998.
- Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.
- Marta Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.
- Piotr Żbikowski, *Raz jeszcze o dziejach Alfa Waltera i przestaniu Mickiewiczowskiego poematu*, w: *W cieniu Mickiewicza*, red. Jacek Lyszczyzna, Magdalena Bąk, Katowice 2006, s. 53–62.

## STRESZCZENIE

*O Zdradzie i zdradzie w operowych adaptacjach Konrada Wallenroda*  
Adama Mickiewicza

*Konrad Wallenrod* został dwukrotnie poddany adaptacji w librettach oper Amilcare Ponchiello (1874, libretto Antonia Ghislanzoni) i Władysława Żeleńskiego (1885, libretto Zygmunta Sarneckiego i Władysława Noskowskiego). Adaptacja podstawy literackiej w librecie operowym pozwala zauważyć szereg przekształceń, jakim poddany zostaje tekst, by stać się elementem synkretycznej formy operowej. W przypadku dzieła tak znaczącego, jak powieść poetycka Mickiewicza, należąca do kanonu literatury narodowej, kształtująca jeden z najbardziej nośnych polskich mitów romantycznych, jakim jest postawa wallenrodyczna (wallenrodyzm), adaptacja operowa posiada jeszcze inne, warte bliższego zanalizowania aspekty. Twórcy obu librett przyjmują bowiem wobec dzieła Mickiewicza nie tylko pozycję adaptatorów, których zadaniem jest dopasowanie oryginału do wymogów technicznych formy operowej. Stają się oni także krytykami-interpretatorami, przyswajającymi nowemu odbiorcy docelowemu adaptowane dzieło, tłumaczącymi mu jego zawilości.

Za naczelną temat *Konrada Wallenroda* uznawana jest zdrada oraz dylemat moralny, przed którym stoi tytułowy bohater, zmuszony do walki w ukryciu i użycia metod niegodnych rycerza. Porównanie interpretacji tekstu Mickiewicza z odczytaniami zaproponowanymi przez libretta operowe pozwala zauważyć, że w obu przypadkach libreciści

## ABSTRACT

*On Treason and treason in the operatic adaptation of*  
*Adam Mickiewicz's Konrad Wallenrod*

*Konrad Wallenrod* by Adam Mickiewicz was adapted as a libretto twice: by Amilcare Ponchielli (1874, text by Antonio Ghislanzoni) and Władysław Żeleński (1885, text by Zygmunt Sarnecki and Władysław Noskowski). Adapting literary works into opera librettos reveals a series of transformations of a given text that is to become an element of a syncretic operatic work. In case of such important works as Mickiewicz's poem (which belongs to the national canon and formed "Wallenrodism", one of the vital myths of Polish Romanticism), an operatic adaptation shows unique features that should be analysed in depth. The authors of both librettos serve not only as adaptors of Mickiewicz's work, whose task is to fit the original work to the technical requirements of opera. They also become critics and interpreters, who adjust the text to new audience and explain any complexities in the original work.

The main topic of *Konrad Wallenrod* is treason and a moral dilemma of the title character of the poem, who is forced to fight under cover and use methods unworthy of a knight. Comparing interpretations of Mickiewicz's poem with the ways it is presented in the librettos, reveals the fact that in case of both librettos their authors removed any doubts that were suggested by the original work and proposed their own, unambiguous interpretations. Both operas glorify the idea of a noble treason and of sacrifice in the

usunęli wątpliwości, jakie może rodzić dzieło oryginalne i zaproponowali własną, bardziej jednoznaczną interpretację. W obu przypadkach dochodzi do gloryfikacji idei szlachetnej zdrady i postawy poświęcenia w imię wyższych wartości. Kluczowy dla dzieła wallenrodizm zostaje zatem z oper o Konradzie Wallenrodzie usunięty, co czyni bohatera bardziej spójnym wewnątrz, nieskazitelnie heroicznym i szlachetnym. Obie operowe adaptacje *Konrada Wallenroda* są ciekawym świadectwem recepcji tekstu Mickiewicza w czasach, gdy z tekstu aktualnego stał się w większym stopniu historycznym dowodem formowania pewnych idei, obcych jednak współczesnemu odbiorcy i dlatego wymagających dodatkowego objaśnienia.

**SŁOWA KLUCZOWE** opera, libretto, adaptacja, *Konrad Wallenrod*

name of higher values. Wallenrodism, a key feature of Mickiewicz's text, is absent in the operas on Konrad Wallenrod. Hence, the main character becomes more coherent and integral, explicitly noble and heroic. Both operatic adaptations are interesting indications of the reception of Mickiewicz's poems in the times when it stopped being a current and timely text and started to be perceived as a historical evidence of forming of some ideas that were foreign to contemporaneous audience of the operas and therefore needed to be explained more clearly.

**KEYWORDS** opera, libretto, adaptation, *Konrad Wallenrod*