

Stefan Drajewski*

 <https://orcid.org/0000-0003-0516-4840>

Chłopi. Jedna powieść – dwie opery Studium porównawcze librett

Streszczenie

Po przyznaniu Nagrody Nobla Reymontowi w Ameryce powstała idea wystawienia *Chłopów* w postaci opery. Libretto jest dziełem Jana Sroki, zaś muzykę skomponował Eugeniusz Walkiewicz. Do premiery nie doszło. W 1972 roku Witold Rudziński skomponował operę *Chłopi* na podstawie libretta Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej. Nie można porównać partytur, ponieważ pierwsza zaginęła, można natomiast porównać libretta, co jest moim zamiarem. Libretto Sroki ma postać wierszowaną, Berwińskiej i Wróblewskiej to w gruncie rzeczy tekst spreprowany z misternie powycinanych fragmentów powieści Reymonta. Choć oba wyrastają z tego samego źródła, różnią się nie tylko formą, ale także wiernością i oddaniem charakteru pierwowzoru zarówno pod względem ideowym, jak i językowym. Libretto Sroki jest rodzajem stylizacji, Berwińskiej i Wróblewskiej – wielowarstwową interpretacją dzieła noblisty.

Słowa kluczowe: opera, libretto operowe, teatr operowy, powieść, Władysław Stanisław Reymont

* Akademia Muzyczna w Poznaniu, e-mail: sdrajewski@amuz.edu.pl



Received: 2025-04-25. Verified: 2025-06-05. Accepted: 2025-07-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Music Academy in Poznan. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Chłopi [*The Peasants*]. One novel – two operas. A comparative study of libretti

Summary

After Władysław Reymont was awarded the Nobel Prize for his novel *Chłopi* [*The Peasants*], the idea of staging it in America in the form of an opera was conceived. The libretto was written by Jan Sroka, while the music was composed by Eugeniusz Walkiewicz. The premiere failed to happen, though. In 1972, Witold Rudziński composed the opera *Chłopi* based on a libretto by Krystyna Berwińska and Wanda Wróblewska. The scores cannot be compared as the first one has been lost, but my intention is to compare the libretti. Sroka's libretto is in verse form, while Berwińska's and Wróblewska's work is basically a text crafted from intricately cut fragments of Reymont's novel. Although both stem from the same source, they differ not only in form, but also in their fidelity and dedication to the nature of the original, both ideologically and linguistically. Sroka's libretto is a kind of stylization, while Berwińska's and Wróblewska's is a multi-layered interpretation of the Nobel Prize winner's work.

Keywords: opera, operatic libretto, opera theater, novel, Władysław Stanisław Reymont

Pytanie o status genologiczny libretta operowego ciągle pozostaje otwarte, chociażby dlatego, że jest ono przedmiotem badań, między innymi, literaturoznawców, muzykologów i teatrologów. Przedstawiciele tych dyscyplin patrzą na libretto z różnych perspektyw¹. A jednak na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu, sześćdziesięciu lat udało się wypracować – do pewnego stopnia – swego rodzaju wzorzec.

1 A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005; *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2012; J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 89–100; *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015; *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015; K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowskie paradygmaty opery*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019.

Definicja libretta operowego, zachowując pewne stałe, niepodlegające dyskusji założenia, nieustannie ewoluuje. Na gruncie polskim autorką, która konsekwentnie bada genologiczny status libretta operowego, jest Katarzyna Lisiecka. W swoich studiach poszukuje i weryfikuje dotychczasowe ustalenia, poszerzając za każdym razem perspektywy oglądu. W artykule *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego* Lisiecka przypomina, że traktowanie libretta jako „niewłaściwego, niewartościowego tworu, ni to literackiego, ni to muzycznego”², lansowane na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, brzmi archaicznie. Badaczka podtrzymuje wypracowane wcześniej stanowisko, że libretto uznawane jest za gatunek przynależny do rodzaju dramatycznego, chociaż wielu twórców oper współczesnych posługuje się tekstem w niczym nieprzypominającym tradycyjnego libretta³. Lisiecka jako cechę konstytutywną libretta operowego uznaje kategorię „nieciągnętego czasu” zaproponowaną przez Carla Dahlhausa, którą – jak zastrzega – należy rozpatrywać na wielu poziomach. Autorka podkreśla, że warto poddać analizie utwór literacki jeszcze przed jego umuzyycznieniem, co może pomóc ustalić, na ile w tekst literacki zostały wpisane elementy, które będą miały wpływ na ostateczny kształt dzieła jako całości.

W swoich badaniach Lisiecka porusza problem relacji libretta operowego z innymi formami dramatycznymi. Badacze niemieccy twierdzą, że libretta najczęściej przynależą do tekstów, które określa się mianem dramatów otwartych. Albert Gier zaproponował dwa obszary: dramaty o dominancie syntagmatycznej, czyli odnoszące się do klasycystycznej poetyki, i dramaty o dominancie paradygmatycznej, czyli oparte na wzorcach dramatów otwartych, jak kalderonowski, romantyczny czy szekspirowski⁴. Badaczka dostrzega istotny problem, kiedy libretto odwołuje się i popularyzuje konkretne dzieła dramatyczne i epickie:

Libretta niejako wtórnie/podwójnie przetwarzają wówczas literacką strukturę opowieści zawartych w tych utworach i w pewnym sensie podporządkowują się jej założeniom estetyczno-formalnym. Dzieła umuzyczone w ten sposób zyskują wówczas szczególny status „oper literackich” albo ze względu na wyjściową otwartość ich literackiego tworzywa na umuzycznienie, albo ze względu na możliwość zbudowania w nich napięcia dramatycznego za pomocą muzyki, albo po prostu ze względu na popularność tworzywa danych dzieł literackich w danym czasie, przejawiającą się również w akcie ich umuzycznienia⁵.

2 K. Lisiecka, *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, w: *Horyzonty opery...*, s. 118.

3 Wojtek Blecharz, *Park – opera*, [Tekst libretta zamieszczony na stronie „Glissando”], <https://glissando.pl/wydarzenia/park-opera-wojtki-blecharza-w-parku-skaryszewskim/> [dostęp: 4.11.2024].

4 Zob. K. Lisiecka, *Z poetyki libretta...*, s. 123.

5 Tamże, s. 124.

Ważną kwestią, na którą zwraca uwagę Lisiecka, jest świadomość twórcy libretta potencjalnej inscenizacji dzieła i kształtu widowiska teatralnego. Można/powinno się oczekiwać od autora tekstu „wyobraźni malarskiej”. Badaczka podkreśla, że libretto, będąc formą dramatyczną,

jest również czymś więcej – jest wariantem epickiej opowieści, z której czerpie nie tylko utrwalone historie, ale również inspirowane jej schematami formalnymi, taktyką budowania dystansu czasowego, wprowadzania różnych perspektyw, zmian miejsca i czasu akcji, wnikania we wnętrza psychiki postaci itp.⁶

Dla przyjętego w tytule artykułu założenia, niezwykle istotne są ustalenia dotyczące relacji tekstu libretta z innymi formami literackimi i świadomość ich twórców kształtu potencjalnego widowiska teatralnego. Przedmiotem badań podjętych w tym artykule będą teksty literackie dwóch oper stworzonych na podstawie powieści Władysława Reymonta *Chłopi*. Pierwsza opera – autorstwa Eugeniusza Walkiewicza i Jana Sroki – powstała w latach 1926–1929 w Chicago, druga – Witolda Rudzińskiego oraz Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej – na początku lat siedemdziesiątych XX wieku w Warszawie. Choć oba wyrastają z tego samego źródła, każda jest inna w formie i treści, co postaram się udowodnić. Różnice wynikają z kontekstu historycznego i sytuacyjnego, w jakim powstały, oraz talentu i świadomości teatralnej twórców, które trudno jednoznacznie ocenić⁷.

Chłopi Walkiewicza i Sroki

Pomysłodawcą skomponowania amerykańskiej wersji *Chłopów* był Bolesław Józef Zalewski, polski emigrant, muzyk i wydawca miesięcznika „Echo Muzyczne”, który ukazywał się w Chicago w latach 1924–1937⁸. W kręgu jego znajomych znalazł się polski kompozytor i organista Eugeniusz Walkiewicz. Specjalizował się w muzyce patriotycznej i kościelnej. Nie bardzo interesowała go opera. Jak pisze Zalewski: „[...] tłumaczył się brakiem odpowiedniego libretta, gdyż te, jakie mu rozmaici poeci nadesłali, nie nadawały się w jego wyobraźni pod muzykę”⁹. Odsłaniając kulisy powstania opery, Zalewski pisze: „W styczniu [1925 roku] zapoznałem się [...]

⁶ Tamże, s. 127.

⁷ Świadomie rezygnuję z porównania wymienionych librett operowych z librettem musicalu Wojciecha Kościelniaka z muzyką Piotra Dziubka, którego premiera odbyła się 6 września 2013 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni.

⁸ Roczniki „Echa Muzycznego” 1924–1933 dostępne są w Jagiellońskiej Bibliotece Cyfrowej.

⁹ B.J. Zalewski, *Historyja opery „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1929, nr 7, s. 7.

z p. Janem Sroką, którego pan Wolski przedstawił mi, jako poetę, choć Sroka na takiego nie wyglądał. Kiedy jednak p. Sroka przeczytał mi kilka ulotnych wierszy, zacząłem o nim inaczej myśleć¹⁰.

Tak narodził się pomysł, aby skojarzyć Jana Srokę jako potencjalnego librecistę z kompozytorem Walkiewiczem. Problem był tylko jeden: młody poeta nie miał pomysłu na libretto, ale zasugerował: „Mamy jednak w naszej literaturze perły, znane całemu cywilizowanemu światu, jak *Chłopi* albo *Quo Vadis*, rzeczy nadające się na scenę operową [...]”¹¹. A że Zalewski szczególnym sentymentem darzył powieść Reymonta, wybór był oczywisty¹². Prace nad dziełem polskich artystów mieszkających w Stanach Zjednoczonych trwały długo. Libretto ukazało się nakładem Wydawnictwa Muzycznego i Księgarni B.J. Zalewski w Chicago w 1928 roku, natomiast partytura i wyciąg fortepianowy dwa lata później¹³. Wystawieniem *Chłopów* był zainteresowany Herbert Johnson, dyrektor Chicago Civic Opera Company¹⁴. Z perspektywy czasu można domniemywać, że kryzys ekonomiczny lat trzydziestych sprawił, że do prapremiery scenicznej nie doszło i najprawdopodobniej nie dojdzie, ponieważ partytura, która w 1971 roku trafiła do Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, zaginęła¹⁵. Ocalało natomiast libretto¹⁶, któremu warto się przyjrzeć. Alina Żurawska-Witkowska wskazuje cztery korzyści płynące z badań nad dziełami, których partytury przepadły, a zachowały się teksty

10 Tamże.

11 Tamże.

12 Historię powstania opery Walkiewicza i Sroki szczegółowo zrelacjonował w cytowanym artykule B.J. Zalewski (*Historia opery „Chłopi”...*). Zob. L. Gawroński, *Opera „Chłopi” według Reymonta*, „Akcent” 2000, nr 4, s. 153–157.

13 Zob. B. Zakrzewska, *Eugeniusz Walkiewicz. Kompozytor, organista, dyrygent*, w: *Kariery muzyków polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2022, s. 398.

14 Tamże.

15 W 1971 roku w redakcji „Dziennika Wieczornego” w Bydgoszczy pojawił się Jan Świerczyński, emigrant ze Stanów Zjednoczonych, który przywiózł partyturę opery pt. *Chłopi*. Redaktorzy skierowali go do Filharmonii Pomorskiej. Świerczyński utrzymywał, że był jednym z pomysłodawców powstania dzieła, o czym nie wspomina Zalewski w „Echu Muzycznym”. Dodał, że po przejściu na emeryturę rozpoczął poszukiwania partytury w różnych bibliotekach klasztornych i parafialnych oraz jej rekonstrukcji. Kopia partytury wzbudziła zainteresowanie dyrektorów Filharmonii Pomorskiej. Padła nawet obietnica, że może opera zostanie wystawiona, jeśli nie w wersji scenicznej, to koncertowej. Ale tak się nie stało. Wiosną 2024 roku poprosiłem Filharmonię Pomorską o udostępnienie partytury i dowiedziałem się, że zaginęła. Zob. O. Lipczyński, *12 tysięcy kilometrów przebył nasz rodak z USA, aby przywieźć do Ojczyzny odnalezioną partyturę opery „Chłopi”*, „Dziennik Wieczorny” 1971, nr 146, s. 1, 3.

16 J. Sroka, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach. Z powieści St. W. Reymonta*, Wydawnictwo Muzyczne i Księgarnia J.B. Zalewski, Chicago 1928.

literackie¹⁷. Nas interesuje przypadek, kiedy to zachowane libretto „daje możliwość identyfikacji utworu dotąd bliżej nieznanego”¹⁸.

Libretto *Chłopów* Sroki dzieli się na pięć aktów, a każdy z nich na sceny. Autor w tekście głównym próbuje oddać wierszem treść dzieła, a może raczej opowiedzieć w skrócie fabułę powieści Reymonta. Sroka z licznej gromady bohaterów wybrał wąskie grono, które tworzą: Maciej Boryna, Jagusia, Antek, Hanka, kleryk Jaś, Jagustynka, Organiścina, Wójt, pastuch Boryny Witek, chłopci i dziewczęta, czyli chór¹⁹. Już ten wybór świadczy o tym, że pewne wątki w librecie są nieobecne. Librecista w pierwszym akcie przedstawia wesele Boryny i Jagny. W drugim obserwujemy romans Antka i Jagny, który kończy się pożarem stoгу. Trzeci akt w całości obejmuje awanturę o las. W akcie czwartym jesteśmy świadkami, jak Jagusia opuszcza dom męża, a Boryna nawiązuje ponownie kontakt z synową Hanką, zdradzając miejsce ukrycia pieniędzy, za które ma wykupić męża. Kończy się sceną śmierci Macieja. W akcie piątym śledzimy ponowne załoty Antka do Jagusi, flirt młodej wdowy z klerykiem Jasiem i wypędzenie Jagusi ze wsi. Librecista zachował schemat fabularny powieści Reymonta, ale pominął istotne elementy niezwiązane bezpośrednio z przebiegiem zdarzeń: nie zauważył cyklu przyrody i roli, jaką on odgrywa w życiu bohaterów. Nie wyeksponował także ważnego dla dzieła Reymonta kolorytu lokalnego – tradycji oraz obyczajów i zrezygnował z kontekstu społeczno-politycznego. Otrzymaliśmy raczej banalny romans, historię miłosną, a nie panoramę życia społeczno-obyczajowego w Lipcach. Odwołując się do Kazimierza Wyki, można powiedzieć, że Sroka odczytał *Chłopów*, jako

[...] powieść o niestarym jeszcze i całkiem niedawnym wdowcu, który wbrew rodzinie, ale pod naciskiem swojej biologii, poślubił wiejską piękność, który wpłatał się, powodowany łapczywością pieniądza i ziemi, w kryminalną awanturę, zapłacił za to chorobą i śmiercią. Zamiast życia od nowa – pozostawił po sobie młodą wdowę. To jest przecież prymitywne streszczenie *Chłopów*²⁰.

Zamiana prozy powieściowej na wiersz sprawiła, że poetycki tekst Sroki odległy jest od wiejskiego brudu, brutalności, od języka, którym posługują się bohaterowie powieści Reymonta. Maria Rzeuska wskazała dwa style narracyjne w tetralogii:

¹⁷ Zob. A. Żórawska-Witkowska, *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki*, w: *Libretto i przekład...*, s. 25–40.

¹⁸ Tamże, s. 26.

¹⁹ Niestety, librecista nie podaje głosów, jakimi śpiewają odtwórcy Reymontowskich bohaterów.

²⁰ K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 57–105.

[...] styl relacji bohaterów, owych rozmów, nosił wybitne piętno realizmu, „chłopskości”, styl opisów zaś w przeważającej części był nastrojowy, maksymalistyczny, hiperboliczny i metaforyczno-symboliczny, a więc klasycznie poetycko-inteligencki²¹.

Sroka zauważył i zastosował w librecie tylko ten drugi. To drugie wcielenie narratora Kazimierz Wyka nazywa „stylizator młodopolski”²².

Rymowane strofy rażą patosem, emfazą, przepoetyzowaniem i stanowią raczej karykaturę „liryczno-nastrojowo-opisowej poetyki okresu Młodej Polski”²³. Ten wątek wymagałby jednak odrębnego studium.

Utwór Sroki przypomina libretta dziewiętnastowiecznych oper pisanych wierszem z ariami, duetami, scenami zbiorowymi. Powieść została przetransponowana na konstrukcję dramatyczną (zmiana gatunku), co wymogło na libreciście konieczność rezygnacji z wielu problemów poruszanych w oryginalnym dziele. Autor część treści mógł przenieść do tekstu pobocznego. Tymczasem u Sroki ma on charakter wyłącznie didaskaliczny i opisuje sytuację, w jakiej rozgrywa się akcja dramatu bardzo lapidarnie, np.

Scena przedstawia świetlicę w chacie Boryny. Z podniesieniem kurtyny starosta weselny sadza Jagusię na małym stołku w środku izby. Druhny otaczają ją dokoła. Obok Jagusi staje Starościna z czepcem na głowie. Za druhnami stoją kobiety. Na ławkach pod ścianami siedzą starsi mężczyźni, paląc fajki, po kątach stoją družbowie z papierosami w ustach i popijają wódkę z dużej faszki. Przez okna widać główki dziecięce. Czepiny²⁴,

lub charakteryzuje zachowanie postaci: „ANTEK (ironicznie)”²⁵. Tekst poboczny informuje także o tańcach, które powinny być w odpowiednim momencie wykonane: „(Wchodzą goście. Muzyka gra krakowiaka, wszyscy puszczają się w tany. Boryna chodzi wśród tańczących, jakby kogoś szukał)”²⁶.

O warstwie muzycznej niewiele wiemy. Możemy się jedynie domyślać, że skoro autor był kompozytorem uprawiającym muzykę religijną i patriotyczną, ze skłonnościami do muzyki romantycznej, to muzyka w operze *Chłopi* też była romantyzująca²⁷. Prawdopodobnie kompozytor nie stronił od odwołań do folklo-

21 M. Rzeuska, „Chłopi” Reymonta, Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Wydział I Językoznawstwa i Historii Literatury, Warszawa 1950, s. 166–167.

22 K. Wyka, Próba nowego odczytania „Chłopów”..., s. 62.

23 Tamże.

24 J. Sroka, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach...*, s. 3.

25 Tamże, s. 6.

26 Tamże, s. 10.

27 Jeffrey Quick, amerykański badacz tak charakteryzuje styl kompozytorski Walkiewiczza: „[...] pisze w duchu późnego romantyzmu inspirowanego cecylianiem. Ale jego muzyka jest

ru i tańców narodowych, które wymienia wprost w didaskaliach: „Muzyka gra poloneza”²⁸, „muzyka gra krakowiaka”²⁹, „Mazur...”³⁰. Kiedy partytura trafiła do Bydgoszczy, Zbigniew Chwedczuk, ówczesny kierownik artystyczny Filharmonii Pomorskiej, przejrzał nuty i stwierdził: „Jest to wyraźnie dzieło fachowe, napisane w stylu przypominającym znane opery Noskowskiego i [...] Paderewskiego”³¹. Analiza libretta nie wzbogaca naszej wiedzy o kształcie i stylu muzycznym dzieła.

***Chłopi* Witolda Rudzińskiego, Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej**

Historia powstania opery Rudzińskiego jest długa i meandryczna. W 1966 roku napisał on muzykę do spektaklu *Chłopi* wystawionego przez Teatr Ziemi Mazowieckiej według scenariusza Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej³². Kompozytor po latach powie:

mniej melodyczna, z mniej artykułowanymi frazami, a tym samym bliższa stylowi renesansowemu”. Cyt. za B. Zakrzewska, *Eugeniusz Walkiewicz...*, s. 399. Rozważania Quicka dotyczą jednak twórczości religijnej i patriotycznej Walkiewicza, a nie opery. Twierdzi on jednocześnie, że Walkiewicz nie zrobił kariery, bo trafił do „getta kulturowo-językowego”. Bolesław Józef Zalewski podkreśla, że kompozytor „[...] jest mistrzem w prowadzeniu głosów chóralnych, bo czym trudniejsze przejścia, tym łatwiej wykonać się dają w pojedynczych głosach, które prowadzi samodzielnie, bo każdy z głosów wie gdzie niejaką prym, niezależnie od reszty głosów”, i przywołuje fakt, że Walkiewicz kształcił się w Szkole Muzyki Kościelnej w Ratyzbonie. Zob. B.J. Zalewski, *Opera „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1927, nr 4, s. 5–7.

²⁸ J. Sroka, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach...*, s. 4.

²⁹ Tamże, s. 10.

³⁰ Tamże, s. 11.

³¹ O. Lipczyński, *12 tysięcy kilometrów przebył nasz rodak...*, s. 3.

³² Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, *Chłopi. Sztuka w 4 częściach według powieści Władysława Reymonta*, reż. Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, scen. Zofia Wierchowicz, muz. Witold Rudziński, plastyka ruchu Wanda Szczucka, premiera w Teatrze Ziemi Mazowieckiej 17 czerwca 1966 roku. Odbyło się dziewięć przedstawień, jedno w Warszawie i osiem w objeździe. Zob. *Almanach sceny polskiej 1965/1966*, red. E. Csató, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 62. Scenariusz ten Wanda Wróblewska wyreżyserowała w Teatrze im. Adama Mickiewicza. W gronie realizatorów zmienili się: scen. Władysław Wagner, układ tańców Wanda Wróblewska. Premiera odbyła się 14 września 1969. Spektakl grany był 46 razy w Częstochowie i 43 w objeździe. Zob. *Almanach sceny polskiej 1969/1970*, red. K.A. Wyśiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971, s. 34. Wanda Wróblewska jako reżyserka zmierzyła się z tą adaptacją po raz trzeci w Krakowie. Tym razem w gronie realizatorów zmieniła się autorka scenografii – Aleksandra Sell. Premiera odbyła się w Teatrze Rozmaitości 13 marca 1971 roku. Spektakl zagrano 32 razy w Krakowie i 22 razy w objeździe. Zob. *Almanach sceny polskiej 1970/1971*, red. K.A. Wyśiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa

Ta adaptacja otworzyła mi oczy, jak można wykorzystać *Chłopów* do napisania opery. One [autorki scenariusza – S.D.] zaprojektowały dwie warstwy przedstawienia. Warstwa liryczna, poetycka, którą śpiewały trzy panienki, reszta to akcja³³.

Innym razem mówił:

W muzyce teatralnej znalazły się pewne elementy, które jak gdyby domagały się rozwinięcia. Wybrałem więc jedenaście scen lirycznych i rozbudowałem je do rozmiarów oratorium na chór i orkiestrę, które nazwałem *Lipce*³⁴.

Kompozytor w 1968 roku ukończył oratorium, które ostatecznie nie zostało wykonane³⁵. Rudzińskiego, mimo niepowodzenia z wystawieniem dzieła, nie opuszczała myśl o stworzeniu opery. W diariuszu z 1972 roku napisał: „Dziś ukończyłem partyturę *Chłopów*. Pisałem ich 7 lat, jak Reymont książkę [...] To, co chciałem zrobić, wyciosałem granitowo. W mojej twórczości to dzieło życia, jak dotąd na pewno pozycja najcelniejsza i najdojrzalsza”³⁶. Prapremiera odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie 30 czerwca 1974³⁷ w ramach obchodów pięćdziesiątej rocznicy przyznania Reymontowi Nagrody Nobla.

Powstała opera w czterech aktach, które odpowiadają powieściowym porom roku. Rusztowaniem libretta jest chór nazwany przez autorki „*Lipce*”. A zatem można przypuszczać, że założenia scenariuszowe wszystkich realizacji Wróblewskiej i Berwińskiej (w teatrach dramatycznych i w operze) są podobne. W programach teatralnych spektakli premierowych w Częstochowie i Krakowie zamieszczono ten sam artykuł Stefana Treugutta, który podkreślał konstrukcyjną rolę chóru, który jest

[...] łącznikiem, a i lirycznym informatorem, a także komentarzem. Takim komentarzem wyrażającym po części głos autora, po części opinie gromady wiejskiej (raz, pod koniec adaptacji, Chór występuje wprost jako gromada), po części jakiś taki,

1972, s. 84. O percepcji tych trzech spektakli i roli, jaką odegrały, pisze Piotr Morawski, *Chłopi, czyli historie ludowe*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe> [dostęp: 5.11.2024].

33 Cyt. za. T. Bochwic, *W rytmie Polski, Witold Rudziński – życie twórcy (1913–2004)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 412.

34 J. Kwasowski, *Lipce wpisane w operę*, „Nowa Wieś” 3 listopada 1974, nr 44, s. 6.

35 Filharmonia, która zamówiła utwór, wycofała się z realizacji. Nie udało się ustalić, która to była filharmonia.

36 T. Bochwic, *W rytmie Polski...*, s. 409.

37 Witold Rudziński, *Chłopi*, libretto Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, reż. Danuta Badaszkowa, scen. Andrzej Sadowski, kostiumy Zofia Wierchowicz, choreografia Witold Gruca, premiera Teatr Wielki w Warszawie 30 czerwca 1974 roku.

powiedzmy, głos ziemi i natury – jest też miejsce, w którym Chór występuje w funkcji głosu wewnętrznego, prowadzi dialog z aktorem, mianowicie z Hanką, żoną Antka Boryny³⁸.

Z tekstu Treugutta wynika, że znał warszawską prapremierę spektaklu. A z lektury zachowanego libretta operowego i wypowiedzi krytyków można wysnuć wniosek, że tę samą rolę chór spełnia również w operze Rudzińskiego. Aczkolwiek recenzenci realizacji *Chłopów* w teatrach dramatycznych podkreślali, że wersja częstochowska nie była „kopią inscenizacji warszawskiej”³⁹. Do podobnych wniosków dochodzili piszący o krakowskiej realizacji. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w każdej inscenizacji zmieniali się scenografowie. Autorem operowej scenografii był Andrzej Sadowski, a Zofia Wierchowicz projektująca scenografię do *Chłopów* w Teatrze Ziemi Mazowieckiej, ograniczyła się do kostiumów.

Wróćmy do libretta. Jego autorki, adaptując powieść Reymonta na scenę operową, z chirurgiczną precyzją wykroiliły z tekstu partie chórálne, arioso Jagny (*Na łące*, cz. III, sc. 4) oraz dwie arie: Hanki (*Jantoś*, cz. IV, sc. 1) i Antka (cz. IV, sc. 2) stanowiące przykład wiersza wolnego. Dość rzadko pojawiają się obszerniejsze duety, w których bohaterowie wymieniają się dłuższymi wypowiedziami, jak na przykład we fragmencie *U Borynów*, cz. III, sc. 3⁴⁰:

BORYNA: Hanka

HANKA: Dyc jestem [...]

BORYNA: Co tam na świecie?

HANKA: Zwiesna idzie, ciepło...

BORYNA: [...] Czas w pole... [...] swojego bronić, nie dajta się chłopy!

Na krzyk Boryny wpada Dominikowa [tekst poboczny]

BORYNA: [...] Jęczmiona by siać pierwsze... do mnie, chłopy... ratunku!

DOMINIKOWA: Księdza, prędej, księdza! [w powieści są to słowa Magdy]

JAGNA: O Jezu... Umiera... [dodane]

BORYNA: Hanka, wypraw tych ludzi. Nie chcę.... Nie potraza... wypraw [w powieści: wypędź]

38 S. Treugutt, „*Chłopi*” na scenie [tekst zamieszczony w programach teatralnych spektakli premierowych w Częstochowie i Krakowie].

39 I. Kellner, „*Chłopi*” po raz drugi, „Teatr” 1970, nr 5, s. 14.

40 Witold Rudziński, *Chłopi*, opera w czterech częściach, libretto Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej według powieści Wł. St. Reymonta. Libretto znajduje się w Bibliotece Muzycznej Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, sygnatura X-4687I, strony z założeniami scenariuszowymi nienumerowane. Nawiasy kwadratowe w cytacie oznaczają wycięcia tekstu powieści. W nawiasach półokrągłych podaję tom i numer strony tekstu powieściowego, jaki wykorzystały autorki libretta. Korzystałem z wydania: Władysław Stanisław Reymont, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991 [BN I, 279].

Dominikowa z Jagną wychodzą [tekst poboczny]

BORYNA: Hanka, siądź przy mnie... [...] W komorze znajdziesz nieco grosza, schowaj, by ci [...] nie wydarli

HANKA: Gdzie

BORYNA: We zbożu... [...] Antka broń. [...]

HANKA: Byłam w mieście. W urzędzie. Jeśli się da pięćset rubli sądowi, Antka mogą puścić do sprawy.

BORYNA: Pół gospodarki sprzedaj, a nie daj go... nie daj... Som tu chłopcy! Do mnie. Bij psubratów, bij... (t. 2, s. 55–57)

W operze Rudzińskiego dominantę stanowią krótkie dialogi, w których występują najczęściej zdania krótkie, pojedyncze, „postrzępione”, dobrze zadomowione w gwarze, co czyni bohaterów opery bardziej wiarygodnymi. Maria Rzeuska w swoich badaniach podkreślała, że „Przedstawienie chłopca we własnym świecie jego rozmów dominująco zabarwia gwara”⁴¹, czego dowodem może być na przykład fragment *Przed domem Boryny*, cz. II, sc. 6:

ANTEK: Czekałem na ciebie, bylech [...] wczora, czemuś [...] nie przyszła? (t. 1, s. 522)

JAGNA: Ziąb taki. [...]

ANTEK: [...] Przemieniłaś się do cna. (t. 1, s. 583)

JAGNA: Nie pleć, co się tam miałam przemienić? (t. 1, s. 583)

ANTEK: Miłujesz to mnie, Jaguś? [...] (t. 1, s. 583) *całuje ją*

JAGNA: Gorzałka jedzie od ciebie kiej z kufy. (t. 1, s. 552)

ANTEK: Bom pił. Śmierdzi ci już moja gęba? (t. 1, s. 552)

JAGNA: Jantoś. [dodane]

Autorki tną tekst i łączą fragmenty powieści w spójne obrazy układające się w czytelną opowieść. Aby uprościć narrację, co jest konieczne w operze, czasami przenoszą słowa bohaterów powieściowych na innych bohaterów operowych. W scenie drugiej pierwszej części zatytułowanej *Na polu* komornicy pracujący u bogatego chłopca żegnają Agatę, która na zimę idzie do miasta:

Komornicy kopią kartofle, wchodzi stara żebraczka Agata, zbliża się do kopiących. [tekst poboczny]

AGATA: Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

KOMORNICY: Agata... Agata... Agata (t. 1, s. 5, Ksiądz)

SZYMON: Na wieki wieków.

AGATA: Pan Bóg dał latoś urodzaj na kartofle (t. 1, s. 12, Ksiądz)

⁴¹ M. Rzeuska, „Chłopi” Reymonta..., s. 176.

ULISIA: Juści, kartofle, kiej kocie łby (t. 1, s. 12)

AGATA: A czyje to [...] kopiecie (t. 1, s. 12, Ksiądz)

ULISIA: Borynowe (t. 1, s. 12)

SZYMON: [...] A dokąd to wędrujecie, (t. 1, s. 5, Ksiądz)

AGATA: We świat. We świat. Krewniaki roboty już la mnie nie miały... (t. 1, s. 5)

Tymczasem w powieści najpierw obserwujemy spotkanie Agaty z księdzem:

– Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!

– Na wieki wieków, Agato, a dokąd to wędrujecie, co?

– We świat, do ludzi, dobrodzieju kochany – w tyli świat... [...] ...roboty już la mnie nie miały... (t. 1, s. 5)

Librecistki zbudowały tę scenę z dwóch różnych fragmentów powieści – wyjścia Agaty ze wsi i tej, kiedy ksiądz rozmawia z robotnikami pracującymi u Boryny:

– Pan Bóg dał latoś urodzaj na kartofle, co? Mówił, wyciągając tabakierkę do mężczyzn – brali sumiennie i z szacunkiem w szczypty [...]

– Juści, kartofle kiej kocie łby i dużo pod krzakami [...] (t. 1, s. 12)

Materia powieściowa musiała ulec redukcji, zważywszy na wymogi teatru muzycznego. Autorki na tle z rozmachem zarysowanej przestrzeni panoramy społecznej wsi Lipce zaprezentowały losy głównych protagonistów: Borynę (baryton), Jagnę (sopran), Antka (tenor), Hankę (sopran), Jaśka (tenor), Organiścińcę (sopran), Wójta (bas), Mateusza (bas), Szymona (tenor), Jambrożego (tenor), Staszka (tenor), Dominikową (mezzosopran), Justynkę (sopran), Ulisię (alt), Agatę (mezzosopran), Chłopczyka (tenor chłopięcy), co zadecydowało o wyborze tematów. We wstępie libretta autorki deklarowały:

Z bogatego materiału powieści wybrano te watki, fragmenty, które wydają się najistotniejsze, które obrazują odwieczny rytm życia człowieka związanego z ziemią, z naturą, gdzie miłość, nienawiść, narodziny, śmierć, splatają się z przemijaniem pór roku, z pracą na roli, walką o chleb, nędzą, dolą człowieka. Główną osią fabularną stały się losy Jagny, starego Boryny, Antka i Hanki splecione z tematem społecznym: konfliktem między wsią a dworem o las. Wątek narodowy został także zaakcentowany w scenie na cmentarzu przy grobach powstańców i w temacie kolonistów niemieckich⁴².

⁴² Witold Rudziński, *Chłopi*, opera w czterech częściach, libretto Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej według powieści Wł. St. Reymonta...

Zaprezentowane wyżej założenia librecistek rozpoznali krytycy operowi. W recenzji po premierze Kazimierz Lisiewicz napisał:

[...] na operowy użytek [pozostawiono – S.D.] jedynie te wątki, które najpełniej ukazują dolę człowieka. Stary Boryna i Antek, Jagna i Hanka oraz konflikt wsi z dworem – to zasadnicze wyznaczniki dramaturgicznej fabuły operowego libretta Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej. Wielkie namiętności, miłość, śmierć, praca, narodziny, sprawy błahe i ważne wypełniające czas ziemskiej wędrówki człowieka, choć stanowią podstawę akcji, sprowadzone zostały w operze – przynajmniej w moim odczuciu – do roli czynnika drugorzędowego, ustępującego znaczeniowego pierwszeństwa scenom statycznym, w których odwieczny rytm zjawisk przyrody i wpływające z niego konsekwencje decydują o losie i rytmie człowieczego życia⁴³.

To trafne spostrzeżenie Bogusław Kaczyński rozwinął na inne warstwy utworu – zwłaszcza muzyczną:

Elementem formotwórczym całego dzieła, podobnie jak w powieści Reymonta, są tutaj dwie równoległe rozwijające się warstwy. Pierwsza z nich, jak gdyby nadrzędna, jest opisem pełnego cyklu dokonujących się w przyrodzie zmian, druga zaś, podrzędna, ukazuje losy ludzkiej gromady, w ten naturalny cykl wplecione i nierozzerwalnie z nim związane. Należy podkreślić, że libretto zostało napisane z ogromnym nerwem, posiada doskonale wyważone kulminacje i mocną konstrukcję dramaturgiczną, którą stanowią monumentalne sceny liryczne: *Jesień, Zima, Deszcz, Śnieg, Wiosna, Burza*⁴⁴.

Proces, któremu autorki libretta poddały powieść Władysława Reymonta, można by nazwać za Zbigniewem Mikołajko procesem „destylacji duchowej”⁴⁵. Berwińska i Wróblewska w autorskiej adaptacji oddały ducha *Chłopów*, zachowując i ocalając także bogactwo litery powieści: od warstwy ideowej po język, którym posługują się w operze śpiewacy, niezauważalnie na pierwszy rzut oka go modyfikując.

O warstwie muzycznej opery Rudzińskiego możemy powiedzieć więcej niż o operze Walkiewicza.

W operze tej pragnął kompozytor [...] zachować i oddać właściwymi dla muzycznego teatru środkami istniejące w powieści Reymonta dwie warstwy: poetycką apoteozę odwiecznego „kołowrotu przyrody”, czyli cyklu zmieniających się pór roku

⁴³ K. Lisiewicz, „Chłopi” – wreszcie nowa opera narodowa, „Kierunki” 1974, nr 34, s. 7.

⁴⁴ B. Kaczyński, *Sukces zamiast klęski*, „Kultura” 1974, nr 28, s. 13.

⁴⁵ Z. Mikołajko, *Zstąpić w otchłań, zamieszkać w pieśni*, w: Olga Tokarczuk, *ahat ili. Siostra bogów*, postłowie, komentarze, wybór ilustracji Z. Mikołajko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024, s. 111.

– oraz rozgrywające się na tym tle ludzkie sprawy, konflikty i namiętności. Warstwę pierwszą odzwierciedlają w operze Rudzińskiego szeroko rozbudowane chóry, [...] dla oddania warstwy drugiej posługuje się kompozytor bardzo różnorodnymi środkami – od prostych motywów polskiego folkloru, poprzez – nieliczne zresztą – melodyjne ariosa, aż do skomplikowanych konstrukcji polifonicznych (m.in. przy użyciu bardzo rozbudowanego aparatu perkusyjnego) i najnowszych form kompozytorskiej techniki, z aleatoryzmem włącznie

– pisał Józef Kański⁴⁶. Muzyka Rudzińskiego nie jest jednolita stylistycznie. Partytura tworzy mozaikę złożoną z kilkudziesięciu, a może i stu kilkudziesięciu drobnych cząsteczek, posiadających różne środki wyrazu. Jak zauważył Wojciech Dzieduszycki,

Całość jednak poddana jest ścisłej dramaturgii, w której każda kulminacja przygotowywana jest wielostopniowym narastaniem napięcia, tworzącym linię falujących wzniesień i osłabień emocji. Po osiągnięciu szczytu ekspresji następuje z reguły uspokojenie – epizod poetycki, od którego znów zaczyna się nowy rozdział muzycznego dramatu⁴⁷.

Kończąc, warto przywołać słowa Kazimierza Lisiewicza: „Witoldowi Rudzińskiemu powiodło się osiągnąć to, co nazywa on »malarstwem krajobrazowym«. Cokolwiek mówiłoby się o muzyce *Chłopów*, jest ona bardzo polska w swoim nastroju”⁴⁸.

Podsumowanie

Jedna powieść – dwie opery. Duet Sroka–Walkiewicz potraktował dzieło Reymonta jako nostalgiczną opowieść o świecie minionym, zapamiętanym z dzieciństwa lub wspomnienia rodziców emigrantów. Opera tercetu Rudziński, Berwińska, Wróblewska to próba skonfrontowania powieści z tym, co po Lipcach rzeczywistych zostało. Libreciści musieli zmierzyć się z przekładem powieściowej tetralogii na inny gatunek – libretto, dramat – musieli zatem uwzględnić wymogi muzyczne, limitujące działania dramaturgiczne. Walkiewicz, wychowanek „szkoły ratyzbońskiej i monachijskiej”⁴⁹, oczekiwał z pewnością libretta napisanego wierszem,

⁴⁶ J. Kański, *Dzieło trudu i pasji*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 186, s. 8.

⁴⁷ W. Dzieduszycki, „*Chłopi*” w *Teatrze Wielkim*, „Życie Literackie” 1974, nr 46, s. 14.

⁴⁸ K. Lisiewicz, „*Chłopi*” – wreszcie nowa opera...

⁴⁹ Eugeniusz Walkiewicz studiował w latach 1904–1906 muzykę kościelną w Regensburgu (Ratyzbonie) u Xawerego Haberla, Josepha Rennera i Michaela Hallera, a w latach 1906–1908 w Monachium m.in. u Maxa Regera.

zrytmizowanym, opatrzonym rymami. Mniej interesowała go wierność wobec pierwowzoru, liczył się efekt. Ta opera z pewnością miała się spodobać amerykańskiej publiczności, dla której problemy społeczno-polityczno-narodowe nie były aż tak bardzo istotne. Prawdopodobnie zależało mu na połączeniu bogactwa emocjonalnego romantyzmu z dążeniem do duchowej głębi nawiązującej do tradycji cecylińskiej w muzyce oraz poetyckością tekstu. I takie libretto otrzymał. Utwór Jana Sroki jest wierszowanym brykiem epopei chłopskiej, w którym autor skupił się na wątku romansowym pomiędzy Jagną a Boryną seniorem i Jagną a Boryną juniorem.

Rudziński, pozostając w zgodzie z librettem i wcześniejszymi realizacjami scenicznymi, wykorzystał koncepcję Kazimierza Wyki dotyczącą czterech porządków wewnętrznych dzieła Reymonta: fabularnego (tok), prac ludzkich nierozzerwalnie sprzęgniętych z przyrodą (rytm), porządku (rytm) obyczajowo-obrzędowo-liturgicznego i porządku (tok) egzystencjalnego życia i śmierci⁵⁰. Dwa porządki oparte na rytmie – powtarzalne, nawracające, interferują ze sobą, tworząc swego rodzaju kołowrót. To był klucz muzyczny kompozytora do stworzenia warstwy brzmieniowej dzieła. Nie interesowało go kopiowanie folkloru, ale jego transpozycja na własne i nowatorskie rozwiązania kompozytorskie. Nie interesowało go odtwarzanie dźwiękowej warstwy obrzędowo-liturgicznej, ale jej przekształcenie i nadanie jej własnego piętna. Myślenie twórcy muzyki dzięki „codziennej” współpracy z librecistkami dało oryginalny efekt.

Bibliografia

- Bochwic Teresa, *W rytmie Polski. Witold Rudziński – życie twórcy (1913–2004)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021.
- Dzieduszycki Wojciech, „Chłopi” w *Teatrze Wielkim*, „Życie Literackie” 1974, nr 46, s. 14.
- Gawroński Ludwik, *Opera „Chłopi” według Reymonta*, „Akcent” 2000, nr 4, s. 153–157.
- Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2012.
- Kaczyński Bogusław, *Sukces zamiast klęski*, „Kultura” 1974, nr 28, s. 13.
- Kański Józef, *Dzieło trudu i pasji*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 186, s. 8.
- Kellner Irena, „Chłopi” po raz drugi, „Teatr” 1970, nr 5, s. 14.
- Kwasowski Jan, *Lipce wpisane w operę*, „Nowa Wieś” 3 listopada 1974, nr 44, s. 6.
- Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.

⁵⁰ Zob. K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów”...*, s. 67–68 i nast.

- Lipczyński Olgierd, *12 tysięcy kilometrów przebył nasz rodak z USA, aby przywieźć do Ojczyzny odnalezioną partyturę opery „Chłopi”*, „Dziennik Wieczorny” 1971, nr 146, s. 1, 3.
- Lisiecka Katarzyna, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowskie paradygmaty opery*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019.
- Lisiewicz Kazimierz, „Chłopi” – wreszcie nowa opera narodowa, „Kierunki” 1974, nr 34, s. 7.
- Mikołajko Zbigniew, *Zstąpić w otchłań, zamieszkać w pieśni*, w: Olga Tokarczuk, *ahat ili. Siostra bogów*, posłowie, komentarze, wybór ilustracji Z. Mikołajko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.
- Miraże identyfikacji. *Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Morawski Piotr, *Chłopi, czyli historie ludowe*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe>
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991 [BN I, 279].
- Rudziński Witold, *Chłopi*, opera w czterech częściach, libretto Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej według powieści Wł. St. Reymonta. Libretto znajduje się w Bibliotece Muzycznej Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, sygnatura X-4687L.
- Rzeuska Maria, „Chłopi” Reymonta, Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Wydział I Językoznawstwa i Historii Literatury, Warszawa 1950.
- Sroka Jan, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach. Z powieści St. W. Reymonta*, Wydawnictwo Muzyczne i Księgarnia J.B. Zalewski, Chicago 1928.
- Treugutt Stefan, „Chłopi” na scenie [tekst zamieszczony w programach teatralnych spektakli premierowych w Częstochowie i Krakowie].
- Walczak Jakub, *Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 89–100, <https://doi.org/10.14746/pt.2014.22.5>
- Wyka Kazimierz, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 57–105.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005.
- Zakrzewska Barbara, *Kariery muzyków polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2022, s. 397–404.
- Zalewski Bolesław Józef, *Historia opery „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1929, nr 7, s. 7–8, 17–18.
- Zalewski Bolesław Józef, *Opera „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1927, nr 4, s. 5–7.
- Żórawska-Witkowska Alina, *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015, s. 25–41.

Stefan Drajewski, dr hab., sztuki muzyczne (teoria muzyki), adiunkt w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Krytyk teatralny, baletowy i muzyczny. Publikuje na łamach „Ruchu Muzycznego”, Dwutygodnika.com. i portalu Kultura u Podstaw. Pisze teksty o balecie i operze do programów teatralnych. W 2023 roku wspólnie z Jagodą Ignaczak opublikował monografię *Polski Teatr Tańca 1973–2023. Historia, ludzie, idee*. W 2021 roku wydał zbiór recenzji operowych i baletowych pt. *Z dziesiątego rzędu*. Ma na swoim koncie następujące książki: *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca* (2019), *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego* (2017), *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu* (2014) i wywiad rzekę *Życie z tańcem. Rozmowy z Olgą Sawicką, primabaleriną polskiego baletu* (2009). Wydał wspólnie z Jerzym Borwińskim książkę *Teatr Polski w Poznaniu* (2015). Artykuły i szkice publikował w wielu książkach zbiorowych i czasopismach.