

MAGICZNY DOREMIK VS BIEDNY SAM. POSTACI CHŁOPCÓW W LIBRETTACH OPEROWYCH NA PODSTAWIE REPERTUARU TEATRU WIELKIEGO – OPERY NARODOWEJ¹

**MAGICAL DOREMIK VS POOR SAM. THE BOY CHARACTERS IN OPERA LIBRETTOS
BASED ON THE REPERTOIRE OF THE TEATR WIELKI – POLISH NATIONAL OPERA**

Considering the libretto as “a truly literary problem” the author analyses two corpora of fairy-tale stage texts written for children: 1. created between 1965–2020 as a commission of the Teatr Wielki – Polish National Opera (TWON) in Warsaw, 2. originating from foreign repertoire adapted between 1965–2020 on the stage of the national opera. The paper aims to present boy characters appearing in the librettos of stage works for children from the repertoire of the TWON. The analysis of the material is focused on selecting in both corpora of the texts dominant characters, especially as regards to the specific features of the characters that make up the archetypal images in Christoph Booker’s classification.

Keywords: libretto, boy characters, archetype, national character, fairy tale

Opera skłania nas do mówienia o różnych rzeczach².

Wprowadzenie

Współczesne studia nad librettem, dążące do rozpoznania i uznania statusu libretta – postrzeganego nierzadko jako utwór *minorum gentium*³ –

¹ Artykuł powstał na podstawie materiałów archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Autorka dziękuje dyrektorowi TWON Waldemarowi Dąbrowskiemu za możliwość kwerendy i udostępnienie wszelkich materiałów na potrzeby naukowe oraz Pani Beacie Kilianek za nieocenioną pomoc w wyszukiwaniu tych materiałów i ich opracowań.

² M. Bristiger, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 13.

³ Taką definicję libretta można znaleźć m.in. w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG1)*, wydanej w 1960 roku. Autorka wpisu, Anna Amalie Abert określa libretto jako utwór sprawiający wrażenie literackiego, którego nie można jednak mierzyć kryteriami literackimi: „Das Libretto bildet praktisch das Rückgrat jeder Oper, jedes Oratoriums, jeder Kantate. Will ein Komponist ein derartiges Werk schreiben, so muß er sich zuallererst um den Text bemühen [...]. Auch das Publikum beginnt seine Auseinandersetzung mit einer Oper gemeinhin beim Libretto [...]. Trotz dieses scheinbaren Primats in der Praxis aber ist das Libretto durch seine Bestimmung zur Komposition seinem Wesen nach unselbstständig, von vornherein auf die Mitwirkung der Musik hin angelegt und den Eigenheiten dieser Kunst angepaßt [...] Ein Libretto

na gruncie literaturoznawczym za równoprawny z innymi gatunkami literackimi, potwierdzają nośność i interdyscyplinarną atrakcyjność tego zjawiska estetyczno-kulturowego⁴:

Tekst libretta [...] przetwarza na czytelne dla odbiorcy schematy fabuł i postaci. Podpowiada rozwiązania inscenizacyjne, a także, przynajmniej w niektórych przypadkach, konkuruje w tej materii z muzyką. Dostarcza muzyce tworzywa fabularnego i wstępnego modelunku postaci, które tamta wypełnia i dookreśla, a nierzadko przewartościowuje⁵.

Podejmując próby redefinicji gatunku, studia librettologiczne wskazują na różne jego interpretacje, tak z perspektywy semiotycznej, jak i historycznej czy interdyscyplinarnej. Libretto jako przestrzeń i medium przekształceń poszczególnych tematów, wątków, myśli czy konkretnych dzieł stanowi „specyficzny rezerwuuar kulturowych zdobyczy”⁶.

Uznając libretto za „w pełni literaturoznawczy problem”⁷, to jest za utwór literacki, którego plurimedialny charakter pozwala na wyodrębnienie w nim tkanki dramatycznej, muzycznej i scenicznej⁸, poddaje analizie dwa korpusy tekstów do utworów scenicznych o charakterze bajkowym dla dzieci, bez uwzględnienia związków słowa i dźwięku⁹: korpus tekstów powsta-

ist mithin zwar ein Gebilde aus Worten, aber keine Dichtung im landläufigen Sinne, es erweckt den Eindruck einer literarischen Gattung, ist aber mit literarischen Maßstäben nicht zu messen, obwohl es sich literarischer Formen und Praktiken bedient, denn sein Ziel liegt außerhalb seiner selbst”, A.A. Abert, *Libretto*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*, (red.) F. Blume, Bd. 10, Kassel–Basel–London–New York 1989, s. 710–711.

⁴ W polskim piśmiennictwie pogłębioną refleksję na temat poetyki i genologii libretta operowego można znaleźć m.in. w: Z. Lissa, *Zagadnienie libretta operowego i opery na tle doświadczeń radzieckich*, „Muzyka” 1951, nr 9, s. 3–13; K. Kozłowski, *O libretcie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1998, Seria Literacka V (XXV), s. 301–324; K. Lisiecka, *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, w: *Horyzonty opery*, (red.) D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012, s. 115–129; J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 89–100; *Libretto i przekład*, (red.) A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, Poznań 2015; *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, (red.) A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, Poznań 2015.

⁵ E. Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, s. 8.

⁶ K. Lisiecka, *Z poetyki libretta...*, *op. cit.*, s. 127.

⁷ K.G. Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, w: *Marginalien. Problemen und Gestalten der Literatur*, Bern–München 1976, s. 27–45.

⁸ Zob. A. Gier, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt am Main–Leipzig 2000, s. 34.

⁹ Zasadność badań nad librettem z pominięciem aspektu muzycznego podkreśla m.in. A. Gier: „Libretti sind literarische Texte; als solche sind sie Gegenstand der Literaturwissenschaft, die unter Umständen genötigt (und berechtigt) ist, den Aspekt der Vertonbarkeit zu vernachlässigen“, A. Gier, *Das Libretto...*, *op. cit.*, s. 40.

łych w latach 1965–2020 na zamówienie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (TWON) w Warszawie oraz korpus tekstów pochodzących z repertuaru zagranicznego, prezentowanego w latach 1965–2020 na deskach TWON. Wybór daty początkowej jest podyktowany ponownym otwarciem Teatru Wielkiego po odbudowie ze zniszczeń wojennych – 19 listopada 1965 roku – i uzyskaniem własnej stałej sceny¹⁰.

Celem artykułu jest przedstawienie postaci chłopców występujących w librettach do utworów scenicznych dla dzieci z repertuaru TWON. Analiza materiału jest ukierunkowana na wyselekcjonowanie w obydwu korpusach tekstów dominujących charakterów i cech swoistych postaci składających się na archetypowe obrazy:

Archetypus to wyjaśniający opis platońskiego *eídos*. Określenie to jest trafne i pomocne [...] powiada ono bowiem, że w wypadku tych treści nieświadomych o charakterze zbiorowym chodzi o starożytne – a mówiąc lepiej: o prastare – typy, czyli zawsze występujące obrazy uniwersalne¹¹.

Archetypy to – zgodnie z definicją – czynniki i motywy, które porządkują pewne elementy psychiczne nadając im formę obrazów (trzeba je nazwać archetypowymi), i to zawsze w sposób rozpoznawalny dopiero na podstawie uzyskanego rezultatu. Wyprzedzają one świadomość i przypuszczalnie stanowią strukturalne dominanty psychiki w ogóle [...]¹².

Zdaniem Junga mity i baśnie stanowią alegorie i „dramatyczne wizualizacje zachodzących w człowieku procesów psychicznych”¹³. Są również formą wyrazu dla archetypów budujących nieświadomość zbiorową: „Ostatecznie odkopimy mądrość wszystkich epok i ludów tylko po to, by przekonać się, że wszystko, co najcenniejsze i najdroższe, zostało już dawno temu wyrażone w najpiękniejszej formie [baśni i mitów – M.K.]”¹⁴.

W oparciu o psychologiczne typy osobowości C.G. Junga Christoph Booker wyodrębnił siedem podstawowych wątków fabuły, które w polskim dys-

¹⁰ Na temat historii Teatru Wielkiego – Opery Narodowej zob.: J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993; M. Komorowska, *Uwikłana w historię. Opera w Teatrze Wielkim w Warszawie*, Warszawa 2015; J. Miziołek, *Teatr Wielki w Warszawie. 250-lecie teatru publicznego w Polsce 1765–2015*, Warszawa 2015.

¹¹ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 12–13.

¹² C.G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Św.*, w: *idem, Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 183.

¹³ M. Kruszelnicki, *Znaczenie psychologii głębi Carla G. Junga dla filozofii wychowania i praktyki pedagogicznej*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2014, nr 20, s. 446.

¹⁴ C.G. Jung, *Archetypy...*, *op. cit.*, s. 23.

kursie naukowym są klasyfikowane jako podstawowe archetypy kulturowe. Są to:

1. Pokonanie potwora – główna postać musi stoczyć śmiertelną walkę z potężnym i groźnym monstrum (rzeczywistym lub wyimaginowanym).
2. Od ubóstwa do bogactwa (lub od przeciętności do sławy).
3. Dążenie/Misja – bohater identyfikuje swój główny cel i rusza w niebezpieczną wyprawę, aby go osiągnąć.
4. Podróż i powrót – bohater opuszcza znany sobie świat, aby dotrzeć do zupełnie innego. Później, po niebezpiecznych przygodach, następuje powrót do punktu wyjścia.
5. Komedia – główne postacie po licznych sporach i sprzeczkach nawiązują więź, która pozwala uporządkować zdarzenia i doprowadzić wszystko do szczęśliwego zakończenia.
6. Tragedia – wada głównego bohatera lub niezrozumienie przez niego własnego ja jest przyczyną szeregu zdarzeń prowadzących do katastrofy.
7. Odrodzenie – bohater jest pod wpływem „ciemnej siły”, która zostaje ostatecznie przezwyciężona, najczęściej przez siłę miłości¹⁵.

Analiza materiału źródłowego dążąca do odpowiedzi na pytanie, które archetypy kulturowe są realizowane przez postacie chłopięce obecne w librettach do utworów scenicznych dla dzieci z repertuaru TWON, składa się z dwóch etapów. Pierwszy etap (badanie ilościowe) ma na celu zestawienie postaci chłopięcych i ich ról, drugi (badanie jakościowe) – analizę wizerunków postaci. Badania ilościowe pozwolą na zestawienie postaci i częstotliwości ich występowania w materiale źródłowym, natomiast badania jakościowe – na charakterystykę postaci, interpretację ich zachowań i klasyfikację według zaproponowanych przez Bookera archetypów. Pierwsze dostarczą przede wszystkim statystycznego obrazu postaci, drugie – wiedzy na temat charakterów i dominujących archetypów. Oznacza to, że oba podejścia pozostają względem siebie w relacji komplementarnej. Pomimo różnic występujących w obrębie obydwu typów badań, kształtujących odmienne niekiedy warunki gromadzenia, oceny i interpretacji informacji, badania ilościowe i jakościowe można ze sobą skutecznie łączyć na różnych etapach w ramach triangulacji¹⁶.

¹⁵ Zob. Ch. Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, New York–London 2004.

¹⁶ Zob. J.W. Creswell, *Research design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC 2014. Koncepcja stosowania kilku metod w badaniu danego zjawiska została po raz pierwszy przedstawiona przez Campbella

Postaci chłopców w polskich librettach operowych

Dawno temu wśród płaskich gór,
suchych strumyków, górzystych pól
Żyli tej bajki bohaterowie,
A czy to prawda, nikt się nie dowie?¹⁷

W latach 1965–2020 w TWON powstało dziewięć nowych utworów scenicznych dla dzieci – opartych na bajkach lub motywach bajkowych – do librett *sensu stricto*, tj. tekstów opery, oratorium, operetki, musicalu czy kantaty¹⁸, autorstwa polskich kompozytorów i librecistów. Są to: *Mały Książę* Zbigniewa Bargielskiego¹⁹, libretto: kompozytor według książki *Le Petit Prince* (Mały Książę) Antoine’a de Saint-Exupéry’ego w przekładzie Zbigniewa Bieńkowskiego (19.11.1970²⁰); *Bardzo śpiąca królowna* Augustyna Blocha²¹, libretto: kompozytor według bajki *La belle au bois dormant* (Śpiąca królowna) Charles’a Perraulta (29.09.1974); *Leśna królowna* Jana Fotka²², libretto: kompozytor według bajki *Leśna królowna* Artura Oppmana i wiersza *Ptasie radio* Juliana Tuwima (3.06.1978); *O królownie, co spać nie chciała* Andrzeja Hundziaka²³, libretto: Jerzy Harasymowicz (22.10.1992); *Pan Marimba*

i Fiske’a, por. D.T. Campbell, D.W. Fiske, *Convergent and Discriminant Validation by the Multitrait-Multimethod Matrix*, „Psychological Bulletin” 1959, vol. 56, no. 2, s. 81-105.

¹⁷ P. Zajkowska, *Bajko, gdzie jesteś?*, Warszawa 2016, s. 3.

¹⁸ Zob. *Encyklopedia muzyki*, (red.) A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 491.

¹⁹ Na temat życia i twórczości Zbigniewa Bargielskiego zob.: M. Perkowska, *Bargielski Zbigniew*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, (red.) E. Dziębowska, t. 1 (A–B), Kraków 1979, s. 190; *Zbigniew Bargielski*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej online: https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=40&litera=2&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl, data dostępu: 6.10.2019; *Zbigniew Bargielski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne online: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4792/zbigniew-bargielski/index.html, data dostępu: 6.10.2019.

²⁰ W nawiasie podaję datę premiery.

²¹ Na temat życia i twórczości Augustyna Blocha zob.: M. Perkowska, *Bloch Augustyn*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, (red.) E. Dziębowska, t. 1 (A–B), Kraków 1987, s. 332–334; *Augustyn Bloch*, https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/3225/augustyn-bloch/index.html, data dostępu: 6.10.2019; *Augustyn Bloch*, https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=5&litera=2&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl, data dostępu: 6.10.2019.

²² Na temat życia i twórczości Jana Fotka zob.: M. Hanuszewska, *Fotek Jan*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, (red.) E. Dziębowska, t. 3 (EFG), Kraków 1987, s. 134; *Jan Fotek*, https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=195&litera=7&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl, data dostępu: 6.10.2019.

²³ Na temat życia i twórczości Andrzeja Hundziaka zob.: *Andrzej Hundziak*, https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/54/andrzej-hundziak/index.html, data dostępu: 6.10.2019; *Andrzej Hundziak*, https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=301&litera=9&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl, data dostępu: 6.10.2019.

Marty Ptaszyńskiej²⁴, libretto: Agnieszka Osiecka (27.09.1998); *W krainie czarodziejskiego fletu* w reżyserii Beaty Redo-Dobber²⁵, libretto: Ryszard Karczykowski na podstawie oryginalnego libretta w tłumaczeniu Zdzisława Hierowskiego, Włodzimierza Ormickiego i Bogdana Ostromięckiego (22.02.2007); *Magiczny Doremik* Marty Ptaszyńskiej, libretto: kompozytorka według powieści *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (Gelsomino w Kraju Kłamczuchów) Gianniego Rodariego w przekładzie Hanny Ożogowskiej (18.01.2008); *Bajko, gdzie jesteś?* Pauliny Zajkowskiej²⁶, libretto: kompozytorka (3.01.2016) oraz *O Królestwie Dnia i Nocy oraz zaczarowanych instrumentach* – adaptacja opery *Die Zauberflöte* (Czarodziejski flet) Wolfganga Amadeusza Mozarta w reżyserii Bożeny Bujnickiej²⁷, libretto: reżyserka i Agnieszka Kłopocka na podstawie oryginalnego libretta w tłumaczeniu Kłopockiej (21.03.2017).

Postaci chłopców pojawiają się w siedmiu tekstach, w piętnastu rolach: Małego Księcia (*Mały Książę*), królewicza (*Bardzo śpiąca królowna*), chłopca Marka i bliźniaków japońskich (*Pan Marimba*), chłopca Doremika (*Magiczny Doremik*), rycerza Nieśmiałka, złodzieja Zenka, złodzieja Genka, bezimiennego chłopca (*Bajko, gdzie jesteś?*), królewicza Tamina, ptasznika Papagena (*W krainie czarodziejskiego fletu*, *O Królestwie Dnia i Nocy oraz zaczarowanych instrumentach*) oraz trzech chłopców służących czarnoksiężnikowi Sarastrowi (*W krainie czarodziejskiego fletu*). Ośmiu (Mały Książę, Marek, Doremik, Rycerz Nieśmiałek, złodziej Zenek, złodziej Genek, królewicz Tamino, ptasznik Papageno) to główni bohaterowie, spośród których dwóch (Mały Książę i Doremik) są bohaterami tytułowymi. Siedmiu pozostałych (królewicza, bliźniaków japońskich, bezimiennego chłopca oraz trzech chłopców służących czarnoksiężnikowi Sarastrowi) obsadzono w rolach epizodycznych. W badaniach jakościowych, w obydwu korpusach tekstów, skupiam się jedynie na głównych postaciach. Zgodnie bowiem z tezą Bookera, jakkolwiek w opowieści pojawia się wiele postaci, chodzi

²⁴ Na temat życia i twórczości Marty Ptaszyńskiej zob.: *Marta Ptaszyńska*, <http://www.martaptaszynska.com/>, data dostępu: 21.10.2018; *Marta Ptaszyńska*, https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=37&litera=18&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl, data dostępu: 6.10.2019; E. Cichoń, *Ptaszyńska Marta*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, (red.) E. Dziębowska, t. 8 (Pe–R), Kraków 2004, s. 227–230.

²⁵ Na temat życia i twórczości Beaty Redo-Dobber zob.: *Beata Redo-Dobber*, <https://www.oifp.eu/artysty/beata-redo-dobber/>, data dostępu: 6.10.2019.

²⁶ Na temat życia i twórczości Pauliny Zajkowskiej zob.: *Paulina Zajkowska*, <https://teatrwiolki.pl/ludzie/paulina-zajkowska/>, data dostępu: 6.10.2019.

²⁷ Na temat życia i twórczości Bożeny Bujnickiej zob.: *Bożena Bujnicka*, <http://teatrwiolki.pl/en/people/bozena-bujnicka/>, data dostępu: 6.10.2019.

tylko o jedną: bohatera lub bohaterkę, i to właśnie z ich losem utożsamiamy się, wszystkie inne postacie w opowieści odnoszą się do tej centralnej postaci. To, co reprezentują inne postacie, jest w rzeczywistości tylko częścią wewnętrznego stanu samej bohaterki lub samego bohatera²⁸.

Mały Książę

Mały Książę to samotny podróżnik, który opuszcza swoją planetę B 612 i różę – jedyny kwiat na planecie, zwiedza pobliskie planety, aż w końcu przybywa na Ziemię. Jest ciekawy świata, wrażliwy na piękno, odważny, ufny, otwarty na nowe znajomości, miły i przyjacielski. Łatwo nawiązuje kontakt z ludźmi napotkanymi podczas swojej podróży. Udaje mu się oswoić lisa i pozyskać w nim przyjaciela. Opuszcza w końcu Ziemię w poczuciu odpowiedzialności za swoją różę. Wiedzę, którą zdobył podczas podróży, przekazuje spotkanemu na pustyni człowiekowi. Opiera się ona na stwierdzeniu: „Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu”²⁹. Postać Małego Księcia realizuje założenia archetypu podróży i powrotu (4)³⁰.

Doremik

Nazywam się bardzo zwyczajnie,
[...] jestem bardzo zwyczajnym chłopcem,
chodzę do szkoły,
lubię czytać książki
i grać w piłkę,
ale nade wszystko
lubię śpiewać!³¹

Doremik to chłopak obdarzony nadprzyrodzoną siłą głosu o pięknej barwie, pełen energii, radości i humoru. Na dźwięk jego głosu spadają gruszki z drzewa, pękają szyby w oknach. Zdarzenia te wywołują nie tylko zdziwienie, ale i strach wśród sąsiadów.

Doremik to niebezpieczny czarnoksiężnik!
To magik,
święty,
cudotwórca,
uważajcie! Uwważajcie!³²

²⁸ Zob. Ch. Booker, *The Seven...*, op. cit., s. 282.

²⁹ Z. Bargielski, *Mały Książę* [libretto], [s.l.a.], s. 16. Artykuł powstał na podstawie wycinków prasowych, pochodzących z archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

³⁰ Numer w nawiasie odpowiada numeracji w klasyfikacji Bookera.

³¹ M. Ptaszyńska, *Magiczny Doremik* [libretto], [s.l.a.], s. 1.

Posądzony o sztuczki czarnoksiężskie Doremik opuszcza swój kraj i wyrusza w świat w poszukiwaniu szczęścia. W jego marzeniu o karierze śpiewaka realizuje się archetyp dążenia/misji (3). Chłopiec dociera do Krainy Kłamczuchów, gdzie rządy sprawuje zły monarcha. To on nakazuje ludziom kłamać. Doremik głosem kruszy mury zamku złego władcy, pozbawiając go rządów i przy pomocy mieszkańców krainy przywraca w kraju prawo do mówienia prawdy. Swoim postępowaniem urzeczywistnia archetyp pokonania potwora (1). Odwaga, uczynność i życzliwość to cechy charakteryzujące bohatera libretta Marty Ptaszyńskiej.

Marek

Marek i jego siostra Kasia to posłuszne i odważne dzieci, które zostają same w gospodarstwie i muszą się pod nieobecność rodziców zająć zwierzętami. Nie udaje im się jednak zapobiec porwaniu – przez Straszne Ptaszysko – schowanej w pudełku Zaczarowanej Piosenki. Wraz z Panem Marimbą dzieci udają się w daleką podróż po świecie w poszukiwaniu utraconej Piosenki, co odpowiada założeniom archetypu dążenia/misji (3). Targani poczuciem odpowiedzialności i obowiązku nie ustają w wysiłkach mimo kolejnych niepowodzeń. Ostatecznie dzieci odnajdują i odzyskują Piosenkę, a po niebezpiecznych przygodach wracają do punktu wyjścia. W ich postępowaniu konkretyzuje się archetyp podróży i powrotu (4).

Rycerz Nieśmiałek

Rycerz Nieśmiałek opuszcza swój królewski zamek, nie chcąc już wypełniać rycerskich obowiązków. Słaby i nieśmiały bohater jest przekonany, że nie pasuje do swojej roli. Jednak podczas spotkania ze Smokiem Rycerz jest gotowy do walki z nim, rozkazuje mu. Dopiero gdy się okazuje, że Smok to dobre i łagodne stworzenie, Rycerz odrzuca broń i zostaje ogrodnikiem – uczniem Smoka. Powraca do zamku i wyznaje królowej prawdę o swoich predyspozycjach i zamiłowaniach. Królowa, ujęta wyznaniem Rycerza, pasuje go na prawdziwego ogrodnika – bez zbroi i hełmu, prosi go też o przyjęcie nowego imienia – Śmiałka. Postawa Rycerza nawiązuje do archetypu podróży i powrotu (4).

³² *Ibidem*, s. 3.

Zenek i Genek

Zenek i Genek to dwaj złodzieje, którzy zamiast kraść, odnajdują skradzione przedmioty i zwracają je ich właścicielom. Udaje im się też odnaleźć Rycerza Nieśmiałka i nakłonić go do wyznania królowej powodów odejścia ze służby. Dwaj złodzieje potrafią też zdobyć serca dwóch smutnych królewien i przywrócić im radość życia. W nagrodę za rozwiązanie zagadki zniknięcia Nieśmiałka, królowa pasuje złodziei na rycerzy. W przypadku tej dwójki bohaterów można zatem mówić o ucieleśnieniu archetypu od przeciętności do sławy (2).

Tamino

Księżę Tamino błędząc w lesie, dociera do krainy Królowej Nocy. Zauroczony obrazem księżniczki, rusza w niebezpieczną wyprawę, aby wyzwolić porwaną księżniczkę spod władzy czarnoksiężnika Sarastra. Odwaga i męstwo pomagają mu przejść zwycięsko wszelkie próby, pokonać zło i odkryć prawdę, a tym samym zdobyć szacunek Sarastra i miłość księżniczki Taminy. Postawa księcia Tamina nawiązuje do archetypu dążenia/misji (3).

Papageno

Papageno to nadworny ptasznik Królowej Nocy, tchórzliwy, pyszałkowaty, ale też wesoły i sprytny. To wierny towarzysz księcia Tamina podczas niebezpiecznej wyprawy do krainy Sarastra. To właśnie ptasznikowi udaje się wprowadzić ze świątyni księżniczkę Paminę. Poddawany próbom charakteru, ulega pokusom. Odwołując się jednak do mocy czarodziejskich dzwonków, Papageno odzyskuje obiecaną mu i ukochaną bliźniaczą Papagenę. Tak w przypadku księcia Tamina, jak i ptasznika można mówić o ekspresji archetypu dążenia/misji (3).

Postaci chłopców w zagranicznych librettach operowych

W latach 1965–2020 wystawiono dla dzieci na deskach TWON sześć dzieł o charakterze bajkowym pochodzących z zagranicznego repertuaru. Były to: *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka³³, libretto: Adelheid Wette w przekładzie Krystyny Chudowolskiej i Józefa Rusznicy (23.12.1898, Wei-

³³ Na temat życia i twórczości Engelberta Humperdincka zob.: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Warszawa 2008, s. 679–680; S. Żelechowski, *Engelbert Humperdinck*, w: *Engelbert Humperdinck. «Jaś i Małgosia»*, (red.) Z. Krawczykowski, Warszawa 1979, s. 8–11.

mar; 22.11.1979, TWON); *Kopciuszek* Gioacchina Rossiniego³⁴, libretto: Jacopo Ferretti w przekładzie Kazimierza Czekotowskiego i Tadeusza Łopalewskiego (25.01.1817, Rzym; 5.07.1980, TWON); *Mały kominiarczyk* Benjamin Brittena³⁵, libretto: Eric Crozier na podstawie opowiadania Williama Blake'a *The Chimney Sweeper* (*Kominiarczyk*), polski przekład Marii Sergi-Nowosad (14.06.1949, Aldeburgh; 12.06.1983, TWON); *Złoty Kogucik* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa³⁶, libretto: Władimir Belski na podstawie bajki Aleksandra Puszkina (7.10.1909, Moskwa; 18.01.1986, TWON); *Amahl i nocni goście* Giana Carla Menottiego³⁷, libretto: Gian Carlo Menotti, polski przekład Zofii Kierszys (24.12.1951, Nowy Jork; 22.12.1990, TWON); *Słowik* Igora Strawińskiego³⁸, libretto: Igor Strawiński i Stepan Mitusow na podstawie baśni *Nattergalen* (*Słowik*) Hansa Christiana Andersena, polski przekład Michała Bajorka i Marii Bychawskiej (26.05.1914, Paryż; 26.05.2012, TWON). Role chłopięce można odnaleźć w trzech tekstach: *Jaś i Małgosia* (Jaś), *Mały kominiarczyk* (kominiarczyk Sam, Clem oraz Gay Brook) oraz *Amal i nocni goście* (chłopiec Amahl i paż). Jaś, Sam oraz Amahl to główni, jednocześnie też tytułowi bohaterowie librett. Clem, Gay Brook oraz paż są postaciami epizodycznymi.

Jaś

Tytułowy bohater jednej z najpopularniejszych bajek braci Grimm to biedny, choć wesoły chłopiec. Wysłany razem z siostrą do lasu po jagody zabawia początkowo swoją towarzyszkę. Kiedy nastaje zmrok i okazuje się, że dzieci nie znają drogi powrotnej, Jasia ogarnia strach. To jego zamyka w klatce Baba Jaga. I to on potrzebuje pomocy siostry, którą ostatecznie otrzymuje. Małgosi udaje się uwolnić Jasia z klatki, zgładzić Babę Jagę i zdjąć zaklęcie z zamienionych w pierniki dzieci. Postać Jasia jest ekspresją archetypu odrodzenia (7).

³⁴ Na temat życia i twórczości Gioacchina Rossiniego zob.: P. Kamiński, *op. cit.*, t. 2, s. 273–274; *Gioacchino Rossini*, <https://teatr Wielki.pl/ludzie/gioacchino-rossini/>, data dostępu: 6.10.2019.

³⁵ Na temat życia i twórczości Benjamin Brittena zob.: P. Kamiński, *Tysiąc...*, *op. cit.*, t. 1, s. 145–146; *Benjamin Britten*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/2931/benjamin-britten>, data dostępu: 6.10.2019.

³⁶ Na temat życia i twórczości Nikołaja Rimskiego-Korsakowa zob.: P. Kamiński, *op. cit.*, t. 2, s. 232–233; *Mikołaj Rimski-Korsakow*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2473/mikolaj-rimski-korsakow>, data dostępu: 6.10.2019.

³⁷ Na temat życia i twórczości Giana Carla Menottiego zob.: *Gian Carlo Menotti*, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/2443/gian-carlo-menotti>, data dostępu: 6.10.2019.

³⁸ Na temat życia i twórczości Igora Strawińskiego zob.: P. Kamiński, *Tysiąc...*, *op. cit.*, t. 2, s. 473–474; *Igor Strawiński*, <https://teatr Wielki.pl/ludzie/igor-strawinski/>, data dostępu: 6.10.2019.

Sam

Sam to biedny, wystraszony, mizerny dziewięcioletni chłopiec, sprzedany do pracy. Los mu zabrał szczęście rodzinne i zmusił do niewolniczej pracy przy czyszczeniu kominów. Kominiarczyk zdany jest na pomoc innych, błaga o nią i ją ostatecznie otrzymuje. Siła przyjaźni przewyższa zły los bohatera:

Do brudnej i żmudnej pędzono
cię pracy,
Lecz dzięki niebiosom
dziś będzie inaczej [...]³⁹

Historia Sama jest oparta na archetypie odrodzenia (7).

Amahl

Amahl jest dwunastoletnim kalekim chłopcem, wzrastającym w głodzie i biedzie pod opieką owdowiałej matki. W noc wigilijną ubogą chatę odwiedzają Trzej Królowie, zmierzający do Betlejem. Zafascynowany ich opowieścią chłopiec postanawia oddać Nowonarodzonemu Dzieciątku coś, co ma najcenniejszego – swoją własnoręcznie wykonaną kulę ułatwiającą mu chodzenie. I wówczas staje się cud: Amahl odzyskuje władzę w nogach i może udać się z Trzema Królami do Betlejem, aby złożyć Dzieciątku hołd. Wiara okazuje się siłą, która jest zdolna pokonać fizyczną niemoc i wyzwolić bohatera. Tak więc postać Amahla manifestuje archetyp odrodzenia (7).

Wnioski

Na podstawie badań ilościowych przeprowadzonych na piętnastu librettach, dziewięciu powstałych na zlecenie TWON i sześciu pochodzących z zagranicznego repertuaru, można stwierdzić, że postaci chłopięce pojawiają się z jednakową częstotliwością w obydwu korpusach tekstów. Podczas gdy siedem polskich tekstów przewiduje obsadę dla piętnastu postaci chłopięcych, z których osiem to główne postacie, w trzech zagranicznych tekstach występuje sześć postaci chłopięcych, w tym trzy jako główne.

Badania jakościowe pozwoliły sformułować następujące wnioski:

1. Postaci chłopców w librettach polskiej proveniencji w zdecydowanej większości realizują założenia archetypu dążenia/misji (3) (Marek, Doremik, Tamino, Papageno) lub podróży i powrotu (4) (Mały Książę,

³⁹ E. Crozier, *Mały kominiarczyk* [libretto], tłum. M. Serga-Nowosad, [s.l.a.], s. 18.

Marek, Rycerz Nieśmiałek). Pojedyncze postacie konkretyzują archetyp pokonania potwora (1) (Doremik) i archetyp od przeciętności do sławy (2) (Zenek i Genek). Bohaterów tych charakteryzują: odwaga, męstwo, uczynność i życzliwość, poczucie odpowiedzialności i obowiązku, uczciwość, ale i pyszałkowatość, wesołość i spryt.

2. Cechy postaci chłopców z polskich librett wpisują się w katalog cech polskiego charakteru narodowego⁴⁰, wymienionych przez psychiatrę i psychologa Kazimierza Dąbrowskiego. Zdaniem Dąbrowskiego polski charakter narodowy mieści się w granicach ośmiu cech dodatnich i dwunastu ujemnych. Do pozytywnych właściwości typowego Polaka zaliczył on: skłonność do idealizowania, romantyzmu, spirytualizmu i mistycyzmu; odwagę, bohaterstwo, rycerskość, donkiszoterię; humanitaryzm, łagodność, wspańałościwość, brak okrucieństwa; szczerłość, prawdomówność, wierność, dotrzymywanie zobowiązań; gościnność, szczególnie wobec obcych z odległych stron; do negatywnych: upór, nerwowość, infantylizm, podatność na rozwój; poczucie wolności, niezależności, indywidualności; duże zdolności w różnych dziedzinach⁴¹. Można zatem przypuszczać, że dziecko, słuchając utworu scenicznego i/lub oglądając utwór sceniczny, przyswaja pewne symbole i personifikacje, a tym samym „internalizuje przekazy zbiorowej nieświadomości”, przyswaja kulturę społeczeństwa, w którym wzrasta⁴².
3. Zachowania wszystkich postaci chłopców z zagranicznych librett wskazują jednoznacznie na dominanty archetypu odrodzenia (7). Chłopcy są przedstawieni jako słabe, wrażliwe, biedne, bezsilne, niesamodzielne istoty, zdane na pomoc innych.
4. Zagraniczne teksty dla dzieci transportują pewne cechy gatunkowe baśni, tj. konfrontację z podstawowymi kłopotami egzystencjalnymi człowieka⁴³.

⁴⁰ Charakter narodowy rozumiany jako historycznie ukształtowany, względnie trwałe zespoły postaw i wzorów zachowań typowy dla większości członków danego narodu, por. *Charakter narodowy*, Internetowa encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/charakter-narodowy;3884776.html>, data dostępu: 15.11.2020.

⁴¹ Zob. K. Dąbrowski, *O charakterze narodowym Polaków*, „Regiony” 1992, nr 1, s. 127-128.

⁴² Jung przedstawia tę tezę w odniesieniu do baśni, por. C.G. Jung, *Fenomenologia ducha w baśniach*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 428-487.

⁴³ Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 29.

To właśnie w najróżnorodniejszy sposób przekazują dziecku baśnie: walka z poważnymi trudnościami jest w życiu nieunikniona, jest ona nieodłączną częścią istnienia ludzkiego – ale jeśli się nie ucieka przed nią, lecz nie wzruszenie stawia czoło niespodzianym i często niesprawiedliwym ciosom, pokonuje się wszelkie przeszkody i w końcu odnosi zwycięstwo.⁴⁴

Jak zauważa Dorota Simonides, opisując gatunek baśni, przygody przeżywane przez bohatera i jednocześnie przez utożsamiającego się z nim odbiorcę służą „sprawdzeniu wartości bohatera, ukazaniu poprzez losy jednostki ludzkiej humanistycznej koncepcji życia”⁴⁵. Bohaterowie kreują wzorzec osobowy oraz „wzorzec postępowania”⁴⁶, pomagają dziecku, które dokonuje projekcji własnej osoby na osobę bohatera, w kształtowaniu obrazu własnej osoby.

Współczesne libretta do utworów scenicznych dla dzieci pełnią funkcje dydaktyczne, psychologiczne oraz wychowawcze, ale – jak wykazała przeprowadzona analiza – nie zawsze są jednakowo rozumiane w różnych kręgach kulturowych.

Bibliografia

- Abert A.A., *Libretto*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*, (red.) F. Blume, Unter Mitarbeit zahlreicher Musikwissenschaftler des In- und Auslandes, Bd. 10, Kassel–Basel–London–New York 1989, szp. 708-727.
- Bargielski Z., *Mały Książę* [libretto], [s.l.a.].
- Benjamin Britten, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/2931/benjamin-britten>.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 1985.
- Booker Ch., *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, New York–London 2004.
- Bristiger M., *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010.
- Campbell D.T., Fiske D.W., *Convergent and Discriminant Validation by the Multitrait-Multimethod Matrix*, „Psychological Bulletin” 1959, vol. 56, no. 2, s. 81-105.
- Charakter narodowy, Internetowa encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/charakter-narodowy;3884776.html>.
- Creswell J.W., *Research design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC 2014.
- Crozier E., *Mały Kominiarczyk* [libretto], tłum. M. Serga-Nowosad, [s.l.a.].

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ D. Simonides, *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*, w: *Baśń i dziecko*, wstęp, wybór i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 119.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 120.

- Dąbrowski K., *O charakterze narodowym Polaków*, „Regiony” 1992, nr 1, s. 106-129.
- Encyklopedia muzyki*, (red.) A. Chodkowski, Warszawa 2001.
- Gian Carlo Menotti, <http://encyklopediateatru.pl/autorzy/2443/gian-carlo-menotti>.
- Gier A., *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt am Main–Leipzig 2000.
- Gioacchino Rossini, <https://teatr Wielki.pl/ludzie/gioacchino-rossini/>.
- Igor Strawiński, <https://teatr Wielki.pl/ludzie/igor-strawinski/>.
- Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Jung C.G., *Fenomenologia ducha w baśniach*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 428-487.
- Jung C.G., *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Św.*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 169-247.
- Just K.G., *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, w: *Marginalien. Problemen und Gestalten der Literatur*, Bern–München 1976, s. 27-45.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, t. 1 i 2, Warszawa 2008.
- Komorowska M., *Uwikłana w historię. Opera w Teatrze Wielkim w Warszawie*, Warszawa 2015.
- Kozłowski K., *O libretcie, przemianach w jego rozumieniu i jedności dramatu muzycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1998, Seria Literacka V (XXV), s. 301–324.
- Kruszelnicki M., *Znaczenie psychologii głębi Carla G. Junga dla filozofii wychowania i praktyki pedagogicznej*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2014, nr 20, s. 443–462.
- Libretto i przekład*, (red.) A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, Poznań 2015.
- Lisiecka L.K., *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, w: *Horyzonty opery*, Prace Komisji Muzykologicznej 29, (red.) D. Rajtaczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012, s. 115-129.
- Lissa Z., *Zagadnienie libretta operowego i opery na tle doświadczeń radzieckich*, „Muzyka” 1951, nr 9, s. 3-13;
- Mikołaj Rimski-Korsakow, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2473/mikolaj-rimski-korsakow>.
- Miraże identyfikacji. *Libretto w operze XX i XXI wieku*, (red.) A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, Poznań 2015.
- Miziołek J., *Teatr Wielki w Warszawie. 250-lecie teatru publicznego w Polsce 1765–2015*, Warszawa 2015.
- Nowicka E., *Zapiskane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.
- Perkowska M., *Bargielski Zbigniew*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, (red.) E. Dziębowska, t. 1 (A–B), Kraków 1979, s. 190.
- Ptaszyńska M., *Magiczny Doremik [libretto]*, [s.l.a.].
- Simonides D., *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*, w: *Baśń i dziecko*, wstęp, wybór i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 110-133.
- Szczublewski J., *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*, Warszawa 1993.
- Walczak J., *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 89-100.

Zajkowska P., *Bajko, gdzie jesteś?*, Warszawa 2016.

Zbigniew Bargielski, Polskie Centrum Informacji Muzycznej online: https://www.policmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=40&litera=2&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl.

Zbigniew Bargielski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne online: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/4792/zbigniew-bargielski/index.html.

Żelechowski S., *Engelbert Humperdinck*, w: *Engelbert Humperdinck «Jaś i Małgosia»*, (red.) Z. Krawczykowski, Warszawa 1979, s. 8-11.