

Małgorzata Kosacka (<https://orcid.org/0000-0003-0754-0205>)
Uniwersytet Warszawski

O mariażu bajki z operą na podstawie repertuaru Opery Wrocławskiej

Uwertura: Mezalians opery z bajką?

Bajka jest całkiem muzykalna¹.

„Znany to powszechnie fakt”, pisze Elżbieta Nowicka, „że opera zrodziła się z potrzeby powtarzania”², z potrzeby zgromadzonych we florenckiej Cameracie uczonych erudytów zafascynowanych antykiem i jego teatrem, aby restytuować antyczną tragedię. „Powtarzanie jako ważny (może podstawowy?) aspekt opery” dotyczy wątków i tematów budujących fabułę opowiedzianą przez libretto „i to właśnie ono przede wszystkim ogniskuje w sobie tę przemożną skłonność opery do uprawiania swoistych renarracji”³. Libretto jako dzieło literackie stanowi bowiem rezerwuar kulturowych zdobyczy⁴.

Otóż właśnie ów epicki aspekt libretta, a więc jego ściśle powiązanie z opowieścią wywodzącą się z tradycji antycznej, średniowiecznej czy renesansowej (zwłaszcza w XVII i XVIII wieku), nakazuje upatrywać w tej formie dramatycznej, jaką jest libretto, niezwykłą nośność i otwarcie na najważniejsze tematy, toposy i motywy kulturowe występujące w imaginarium społeczno-estetycznym naszej kultury⁵.

Tak, jak daremnym zdaje się zadanie poszukiwania tematów i wątków, które nie zostałyby poddane operowej refleksji, a posługując się nomenklaturą Lisieckiej „wyplątane” z literackich więzów i przeniesione w inne dziedziny sztuki, tak oczywistym fakt, że wśród wydobytych treści znajdują się też bajkowe. Zdaniem

¹ Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, t. 3: *Das philosophische Werk II*, (red.) R. Samuel, H. J. Mähl, G. Schulz, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1960, s. 458.

² E. Nowicka, *Wiele opowieści w jednej baśni. O wątkach baśniowych w „Oberonie” Karola Marii Webera i „Dziecku i czarach” Maurycego Ravela*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2: *W poszukiwaniu straconego królestwa*, (red.) G. Leszczyński, Poznań: Centrum Sztuki Dziecka 2006, s. 197.

³ Tamże, s. 198.

⁴ Por. K. Lisiecka, *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, [w:] *Horyzonty opery*. Prace Komisji Muzykologicznej 29, (red.) D. Ratajczakowa / K. Lisiecka. Poznań 2012, s. 127.

⁵ K. Lisiecka, dz. cyt., s. 126.

Nowickiej potrzeba powtarzania nie stanowi jedynej przyczyny, dla której twórcy dzieł operowych od ponad 270 lat historii gatunku sięgają po wątki i fabuły bajek; drugiej badaczka upatruje w muzyce, „która należąc integralnie do dzieła operowego, definiowała też na nowo baśniowe kompleksy znaczeń, związane m.in. z prawdopodobieństwem, iluzją, tempem zdarzeń i ruchem scenicznym, a więc czynnikami tak istotnymi i dla samej struktury baśni, i dla teatralizacji baśniowych fabuł”⁶. To dzięki baśni opera znalazła sposób na uzasadnienie swojej „nierzeczywistej”⁷ natury: sublimacja rzeczywistości, wprowadzenie cudowności jako centralnego elementu fabuły, w końcu śpiew i sama muzyka (czarodziejskie instrumenty, magiczne piosenki, tańce czy dźwięki) nie wymagają uzasadnienia tak w logice baśni, jak i w logice opery. „»Ludzie, zwierzęta, rośliny, kamienie, gwiazdy, pierwiastki, tony, barwy żyją we wspólnocie rodzinnej, mówią i działają jako członkowie jednego gatunku«. »Kwiaty rozmawiają ze zwierzętami o człowieku«. »Świat baśni staje się widzialny, świat realny wydaje się bajką»⁸. Ponadto zgodnie z fenomenologiczną koncepcją bajki szwajcarskiego badacza Maxa Lüthiego gatunek charakteryzuje „zawieranie w sobie świata”⁹ (niem. *Welthaltigkeit*), co pozwala na konfrontację ze światem doczesnym w zawołowanej formie.

Jakie baśnie były adaptowane na potrzeby opery, jak wyglądał proces przetwarzania baśni w libretto i czym skutkowało, jakiej modyfikacji uległ pierwowzór, niniejszy artykuł obrazuje na przykładzie korpusu tekstów librett oper baśniowych, które miały swoją premierę w operze we Wrocławiu w latach 1945¹⁰–2020. Konfrontacja obu tekstów – tekstu tłumaczonego (adaptowanego pierwowzoru) i tekstu przekładu (adaptacji)¹¹ – pozwoli na ogląd podobieństw i różnic, tak treściowych, jak i formalno-estetycznych, analizę elementów odrzuconych, zmienionych i dodanych oraz namysł nad charakterem dokonanych zmian¹², a w rezultacie

⁶ E. Nowicka, dz. cyt., s. 198–199.

⁷ O. Bie, *Die Oper*, Berlin: Fischer Verlag 1913, s. 9.

⁸ Novalis, *Henryk Ofterdingen*, tłum. F. Mirandola, [online], Warszawa–Kraków: Fundacja Nowoczesna Polska 1914, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/henryk-ofterdingen/> [dostęp: 15.06.2023].

⁹ Polski odpowiednik zaproponowany przez J. M. Kasjana w studium: *Maxa Lüthiego koncepcja bajki*, [w:] tegoż, *Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1994, s. 63–88.

¹⁰ Powojenne dzieje polskiej sceny operowej we Wrocławiu zainauguowało 8 września 1945 przedstawienie *Halki* Stanisława Moniuszki. Na temat historii opery we Wrocławiu zob. m.in.: *Opera Wroclawska: 60 lat polskiej sceny operowej we Wroclawiu: 1945–2005 = 60 Jahre polnischer Opernbühne in Breslau 1945–2005*, (red.) E. Szczucka, tłum. A. Leniart, Wrocław: Opera Wroclawska 2005; <https://www.opera.wroclaw.pl/1/o-operze.php> [dostęp: 26.06.2023].

¹¹ M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie teorii” 20, Poznań: Adam Mickiewicz University Press 2013, s. 175.

¹² Przyjęte postępowanie jest częściowo zbieżne z modelem zaproponowanym przez Iwonę Puchalską w odniesieniu do romantycznej opery literackiej. Pierwszym i najważniejszym etapem jest analiza i interpretacja kolejno literackiego pierwowzoru i libretta z wypunktowaniem ich istotnych podobieństw i różnic. Kolejnym interpretacja porównawcza, podczas której ustalane są specyficzne zbiory elementów odrzuconych, zmienionych i dodanych, a także określenie charakteru dokonanych zmian. Ostatnim jest natomiast analiza semantyczna obu utworów z uwzględnieniem podziału na trzy pierwiastki działające w sferze przetwarzania utworu li-

wskazanie charakterystycznych cech, które mogłyby stanowić o niezależnej estetyce tego gatunku w Operze Wrocławskiej. Publikacja jest więc próbą zdefiniowania poetyki libretta opery baśniowej w Operze Wrocławskiej, jak i kolejnym przyczynikiem do badań nad rozwojem gatunku w Polsce, do wypracowania metod i narzędzi tych badań, jak i ustalenia ram konstrukcyjnych gatunku libretta baśniowego¹³.

Libretto, znajdujące się w ciągu ostatnich dwudziestu lat pod szczególną obserwacją wielu znawców problematyki: literaturoznawców, muzykologów i teatrologów, przeżywa swój faktyczny renesans jako przedmiot badań. Próby re-definicji tego gatunku podejmowane są na różnych obszarach [...]. Prezentowane na początku lat sześćdziesiątych definicje libretta jako niepełnego, nie wartościowego tworu, ni to literackiego, ni to muzycznego [...], znajdującego się na obrzeżach działań dyskursywnych i teatralnych, zawdzięczającego swe istnienie formie muzycznej, zdecydowanie straciły już swą aktualność – brzmią nie tyle archaicznie, co po prostu błędnie w obliczu wypracowanych ustaleń¹⁴.

Przesunięcie akcentów w recepcji libretta dotyczy m.in. rozpoznania i uznania statusu libretta na gruncie literaturoznawczym, jego rehabilitacji względem innych form literackich, jak i względem innych form dramatycznych¹⁵. To przesunięcie akcentów, w pełni zgodne z pierwotną, wzmiankowaną na wstępie ideą opery – odrodzenia tragedii, ukształtowanej w literaturze starogreckiej, prowokuje do refleksji nad librettem jako takim, jako tekstem literackim *sui generis*, czego przykładem są poniższe rozważania. Zgodnie z uwagą Iwony Puchalskiej „[n]iebezpieczeństwo skupienia przesadnej uwagi na samym tylko librecie zostanie zażegnane, jeśli jego analizę zawsze będziemy traktować jedynie jako preliminarium – część refleksji nad złożoną strukturą operową”¹⁶.

W niniejszym artykule używam pojęć „bajka” i „baśń”, niekiedy dookreślając je jako ludowa bądź literacka. Współcześnie obie nazwy stosuje się nadal wymiennie. Pierwszy z terminów występuje równie często w znaczeniu bardzo szerokim, swym zakresem pojęciowym obejmując zarówno opowieści oralne, jak i autorskie

terackiego w dzieło muzyczne: literacki, dramatyczny i muzyczny. Por. I. Puchalska, *Poeta w operze*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2019, s. 28–35.

¹³ Wyniki badań przedstawione w niniejszym artykule stanowią kontynuację badań przeprowadzonych na korpusie tekstów przedstawień bajkowych powstałych na zlecenie Opery Narodowej w Warszawie oraz Opery Śląskiej w Bytomiu. Zob.: M. Kosacka, *Märchen in der Oper – am Beispiel des Großen Theaters in Warschau*, „Fabula”, 2020, 61 (1–2), s. 138–168 [https://doi.org/10.1515/fabula-2020-0008]; M. Kosacka, *Märchen im Spiel? Spiel mit Märchen? Zum polnischen Opernschaffen in dem Großen Theater – der Nationaloper. Versuch einer Gattungsbestimmung*, [w:] *Märchen und Spiel*, (red.) K. Grzywka-Kolago, M. Filipowicz, M. Jędrzejewski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2021, s. 111–122; M. Kosacka, *Zur Entwicklung des Kinder- und Jugendmusiktheaters in der Schlesischen Oper (Opera Śląska) in Bytom*, [w:] *Gedächtnisraum Schlesien in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, (red.) E. Białek, D. Michulka, J. Radłowska, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2023, s. 253–263.

¹⁴ K. Lisiecka, dz. cyt., s. 118.

¹⁵ Por. tamże, s. 119.

¹⁶ I. Puchalska, dz. cyt., s. 22.

wierszowane bajki ezopowe, zaś drugi dotyczy utworów literackich, najczęściej adresowanych do dzieci¹⁷.

Podstawową cechą ludowej bajki magicznej jest dominacja pierwiastków cudownych czy czarodziejskich nad realnymi, ludzkimi¹⁸. Inne cechy bajki magicznej to m.in.: typizacja w konstrukcji bohaterów, zasada kontrastu, niezmienny schemat budowy, metoda powtórzeń, koncentracja, stałe zwroty rozpoczynające i kończące opowieść, tzw. formuły, hiperbolizacja, cudowność kierowana swoistą logiką, izolacja epizodów bajkowych, troistość lub jej wielokrotność¹⁹.

Baśń literacką traktuje się jako formę, która wyewoluowała z bajki ludowej, jako rezultat jej dalszego rozwoju²⁰. Niekiedy uważa się ją za wytwór niezależny od folkloru albo za zjawisko wyrosłe na gruncie literatury, ale czerpiące inspiracje z tradycji oralnej²¹. Różnice między baśnią ludową a literacką ujawniają się na poziomie komunikacyjnym. Pierwsza ma charakter anonimowy, druga z nich jest autorska. Pierwsza była przekazywana ustnie, druga jest utrwalona w formie pisemnej. Ustność i pisemność determinują tak język wypowiedzi: ograniczony zbiór epitetów określających postaci i zdarzenia, gotowe schematy konstrukcyjne i formuły *versus* opisy i komentarze, literaryzacja stylu, jak i rozmiar i stopień skomplikowania baśni: formy krótkie *versus* dłuższe, np. powieści²².

Na potrzeby artykułu operuję pojęciem opery bajkowej/baśniowej jako popularnej formy operowej zainspirowanej tak bajką ludową, jak i bajką literacką czy z elementami baśniowymi, fantastycznymi. Zbliżone ujęcie proponuje Gero von Wilpert, definiując operę baśniową jako muzyczny typ dramatu baśniowego – sztukę sceniczną o fantastycznych zdarzeniach rozgrywających się najczęściej w beczasowym i pozbawionym miejsca, nierealnym świecie, będącym alternatywą dla rzeczywistości²³. Według Leopolda Schmidta są to trzy odrębne typy opery bajkowej: 1. właściwe opery baśniowe, tj. opery oparte na bajkach ludowych, przy czym Schmidt podaje tu jako źródło konkretne zbiory baśni²⁴: *Tredecì piacevoli notti* Giovaniego Francesca Straparoli i *Il pentamerone* Giambattisty Basilego dla Włoch, *Contes de ma mère l' Oye* oraz *Histoires oucontes du temps passé* Charles'a Perraulta dla Francji i *Kinder- und Hausmärchen* braci Grimm oraz

¹⁷ J. Krzyżanowski, *Bajka magiczna*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, (red.) tenże, Warszawa: Wiedza Powszechna 1965, s. 34–35; V. Wróblewska, *Baśń*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) też, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 293.

¹⁸ Por. J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 34.

¹⁹ Por. M. Wójcicka, *Bajka magiczna*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) V. Wróblewska, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 266.

²⁰ Por. P.-W. Wüthrl, *Das Kunstmärchen – was ist das?*, „Märchenspiegel“, 1996, 2/7, s. 16.

²¹ Por. J. Zipes, *Introduction. Towards a Definition of the Literary Fairy Tale*, w: *The Oxford Companion to Fairy Tales*, (ed.) tenże, Oxford: Oxford University Press 2001, s. XV.

²² Por. J. M. Kasjan, dz. cyt., s. 72–78; V. Wróblewska, dz. cyt.; P.-W. Wüthrl, dz. cyt., s. 16–18.

²³ G. von Wilpert, *Märchenoper*, [w:] *Sachwörterbuch der Literatur*, (red.) tenże, Stuttgart: Kröner 2001, s. 497.

²⁴ Schmidt ogranicza się do baśni z krajów, które z jego punktu widzenia miały istotny wpływ na rozwój opery.

opowiadania z *Księgi tysiąca i jednej nocy* (*Tausend und einer Nacht*) dla Niemiec, 2. opery oparte na baśni artystycznej i 3. opery z elementami baśniowymi. Ostatni typ wyklucza jednak niezliczone opery o wróżkach, magii i duchach, a także opery na podstawie sag i legend, które zdaniem Schmidta stanowią gatunek sam w sobie. Dwa pierwsze typy odpowiadają podziałowi bajki na ludową i literacką (artystyczną). Schmidt jest za ścisłym wytyczeniem granic między nimi, ponieważ jego zdaniem bajka ludowa nigdy nie może stać się literacką i odwrotnie²⁵.

Akt I: Bajka na salonach oper(y)

*Bajka jest potrzebą wszystkich czasów i narodów.
Dowodem tego – jej żywotność*²⁶.

Związki bajki i opery sięgają epoki baroku. Drogę bajkowym treściom na scenę operową uutorował Baldassare Galuppi, komponując w 1750 roku pierwszą operę bajkową *Il paese della Cuccagna* do libretta Carla Goldoniego²⁷. W 1759 roku natomiast powstała pierwsza operowa wersja baśni Charles'a Perraulta *Cendrillon* Jeana-Louisa Larulette'a (muzyka) i Louisa Anseume'a (tekst)²⁸. Początkowo bajki i motywy bajkowe były popularne przede wszystkim we francuskiej *opéra-comique* z mówionymi dialogami (André-Ernest-Modeste Gretry *Zémire et Azor* z 1771 roku do tekstu Jeana-François Marmontela według *La Belle et la bête*, a z 1789 *Raoul Barbe-bleue* do tekstu Jeana-Michela Sedaine'a na podstawie baśni *La Barbe bleue* Perraulta), tożsame z rozrywką i komizmem. Recepcji bajek i motywów baśniowych we francuskiej operze komicznej sprzyjały literackie mody – rozpowszechnienie zbiorów bajek Perraulta *Contes de ma mère l'Oye* oraz *Histoires ou contes du temps passé, Contes de fées* d'Aulnoy czy *Baśni z 1001 nocy* we francuskim przekładzie. Również we Włoszech opery bajkowe funkcjonowały w gatunku komicznym *opera buffa*, a źródłem motywów i wątków były przede wszystkim *Fiabe* Carla Gozziego. Natomiast wiedeńska „opera czarodziejska” (niem. *Zauberoper*) jako forma niemieckiej śpiewogry (niem. *Singspiel*) czerpała często treści ze zbioru bajek wschodnich *Dzinnistan*, wydanego w latach 1786–1789 przez Christoph'a Martina Wielanda. W tej tradycji powstała m.in. opera Wolfganga Amadeusza Mozarta *Czarodziejski flet* (1791) do libretta Emanuela Schikanedera²⁹.

²⁵ L. Schmidt, *Zur Geschichte der Märchen-Oper*, Halle a. d. S.: Otto Hendel 1896, s. 34.

²⁶ J. Ejsmond (red.), *Antologia bajki polskiej*, Warszawa: Gebethner i Wolff 1915, s. 3.

²⁷ Por. A. Gier, *Oper und Märchen*, [w:] *Enzyklopädie des Märchens*, t. 10, (red.) R.W. Brednich i in., Berlin: De Gruyter 2002, szp. 275; U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*, t. 3/I: *Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2000, s. 52; S. Meier, *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“ auf der Opernbühne*, Trier: WVT – Wissenschaftlicher Verlag 1999, s. 7.

²⁸ S. Meier, dz. cyt., s. 7.

²⁹ Katalog pierwszych oper bajkowych do roku 1893 por. L. Schmidt, dz. cyt., s. 31–33.

W XIX wieku na wzrost popularności bajek ludowych miały rodzące się prądy romantyczne, co objawiało się tak w dokumentowaniu ludowej twórczości i tym samym narodzinach badań nad folklorem, jak i w literackim wykorzystaniu (opracowaniu) ludowych wątków oraz popularyzacji oralnych gatunków we współczesnej literaturze oraz sztuce.

Literackie wykorzystanie ludowych wątków i motywów oznaczało ich reinterpretację, uwspółcześnienie, nadawanie nowych znaczeń, nierzadko symbolicznych. Istotę związków twórczości literackiej z tradycją ludową odkryli i spopularyzowali niemieccy filozofowie oraz artyści (m.in. Johann Gotfried Herder, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Novalis, Ludwig Tieck, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Heinrich von Kleist)³⁰.

W epoce romantyzmu wzrasta zatem znacząco liczba adaptacji bajek ludowych i legend na potrzeby opery przede wszystkim w Niemczech. Jako przykłady można wymienić *Ondynę (Undine)* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna do libretta Friedricha de la Motte Fouquégo (1816), *Wolnego strzelca (Der Freischütz)* Carla von Webera do libretta Friedricha Kinda (1821), *Hansa Heilinga (Hans Heiling)* Heinricha Marschnera do libretta Philippa Eduarda Devrienta (1833) czy *Ondynę (Undine)* Alberta Lortzinga do własnego libretta (1845). Zdaniem Gerharda Heldta powiązanie baśni, mitów i legend z muzyką oraz potrzeba prezentacji tych treści nie tylko w słowie pisanim, ale przede wszystkim w sposób artystyczny poprzez publiczne wykonanie, tak aby dotrzeć do jak największej liczby odbiorców, mogły stanowić zasadniczy powód, dla którego właśnie te racjonalno-irracjonalne materiały padły na bardzo podatny grunt wśród muzyków i pozostały aż do epoki naturalizmu prawdopodobnie najważniejszym źródłem, z którego czerpali libreciści teatru muzycznego³¹.

Rozkwit niemieckiej opery romantycznej, wykorzystującej elementy fantastyczne, nadprzyrodzone i baśniowe, stawiającej na sugestywną instrumentację, nie pozostał bez wpływu na europejską scenę muzyczną. Podążając za przykładem niemieckich twórców, powstawały opery zainspirowane bajką w innych krajach, np. we Francji *Le petit chaperon rouge*, skomponowana przez François-Adrien Boieldieu w 1818 roku, *Cendrillon* Nicolasa Isouarda z 1810, we Włoszech *Cenerentola* Gioacchina Rossiniego z 1817 roku, w Danii *Ravnen, eller Broderprøven* Johanna Petera Emiliusa Hartmanna z 1832 roku czy w Rosji *Ruslan i Ludmiła* Michaiła Glinki z 1842 roku. Od lat 70. XIX wieku *Baśnie braci Grimm (Kinder- und Hausmärchen)* Jacoba i Wilhelma Grimmów zyskały na popularności jako pierwowzory literackie licznych oper bajkowych. Jako pierwsi do zbioru braci Grimm sięgnęli niemieccy kompozytorzy Carl Reinecke (1824–1910) i Ferdinand Hummel (1855–1928)³². „Kompozytorzy niemieccy

³⁰ H. Ratuszna, *Bajka w literaturze romantyzmu*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) V. Wróblewska, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 212.

³¹ Por. G. Heldt, *Vorwort*, [w:] E. Zwanzig, *Märchen, Sagen, Legenden vertont*, Erlangen: Copy Center 1984, s. 1.

³² P. P. Pachl, *Die Märchenoper der Wagnernachfolge*, [w:] *Oper und Operntext*, (red.) J.M. Fischer, Heidelberg: Universitätsverlag WINTER 1985, s. 131–149. Zob. także A. Gier, dz. cyt., szp. 276.

przytłoczeni ogromem wyzwania, jakie narzuciła im wagnerowska mitologia, szukali schronienia w *Märchenoper* (operze baśniowej), by uniknąć beznadziejnej rywalizacji”, pisze Piotr Kamiński. „Odwołanie się do niemieckiej tradycji ludowej stanowiło też reakcję na modę włoskiego weryzmu, która poczęła zagrażać scenom narodowym”³³. Ostatecznie pozycję bajki na scenie operowej ugruntowało wielkie powodzenie opery *Jaś i Malgosia* (1893)³⁴ Engelberta Humperdincka według bajki o tym samym tytule.

Rodzimym odpowiednikiem bajkowej opery Humperdincka jest *Krakatuk* Tadeusza Szeligowskiego (1896–1963). To pierwsza polska opera dla dzieci, napisana w 1954 roku do libretta Krystyny Niżyńskiej, opartego na opowiadaniu Hoffmanna pt. *Nussknacker und Mausekönig*. Jest to opera feeryczna z przewagą elementu baśniowego, fantastycznego. Jej premiera odbyła się 30 grudnia 1956 roku w Operze Bałtyckiej w Gdańsku pod dyrekcją Zygmunta Latoszewskiego³⁵.

W wieku XX i XXI zainteresowanie motywami bajkowymi w operze nie słabnie. Kompozytorzy eksploatują bogaty rezerwuwar bajkowych tradycji, prowadzą transformacyjny dialog z tą częścią dziedzictwa kulturowego, oferując dobrą zabawę oraz wrażenia estetyczne, jak i przekazując za pomocą bajkowości wartości współczesne. Paleta możliwości wykorzystania bajkowych wzorców na potrzeby opery zdaje się być niezmiernie duża. Możliwości dotyczą tak wyboru pierwowzoru literackiego, np.: opery na podstawie *Baśni braci Grimm: Der Mond* Carla Orffa z 1939 roku, *Vom Fischer und syner Fru* Othmara Schoecka z 1930 roku, *Die Bremer Stadtmusikanten* Richarda Mohaupta z 1947 roku; opery na podstawie *Fiabe* Gozziego: *Miłość do trzech pomarańczy* Siergieja Prokofiewa z 1921 roku, *Turandot* Ferruccia Busoniego z 1917 roku, jak i *Giacoma Pucciniego* z 1926 roku czy *The Enchanted Pig* autorstwa Jonathana Dove’a z 2006 na podstawie rumuńskiej bajki ludowej spisanej przez Petre Ispirescu; opery na podstawie bajek literackich, m.in. *Słowik* Igora Strawieńskiego wg baśni Hansa Christiana Andersena z 1914 roku, *Die Frau ohne Schatten* Richarda Straussa z 1919 roku; jak funkcji przypisywanych muzycznym bajkom scenicznym, m.in. edukacja kulturowa i muzyczna (np. *Mały Kominiarczyk* Benjamina Brittena z 1949 roku, *Pan Marimba* Marty Ptaszyńskiej z 1998 roku),

³³ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Kraków: PWM 2008, s. 681.

³⁴ Na temat opery *Jaś i Malgosia* Humperdincka zob. m.in.: H.-J. Irmen, *Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu E. Humperdincks Märchenoper*, Mainz–London–New York–Tokyo: Schott Musikwissenschaft 1989; P. Kamiński, dz. cyt., s. 680–683. Na temat recepcji opery Humperdincka w Polsce zob. m.in. L. Kolago, *Opera „Jaś i Malgosia” Engelberta Humperdincka w Teatrze Wielkim w Warszawie (O recepcji twórczości braci Grimm w Polsce)*, [w:] *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich*, (red.) J. Śliżiński, M. Czurak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, s. 241–261.

³⁵ Zob. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, <https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/krakatuk,szeligowski-tadeusz,13581,wypozyczenia.htm> [dostęp: 19.06.2023]. Na temat opery *Krakatuk* zob. m.in.: M. Kosacka, „*Nussknacker und Mausekönig*“ von E.T.A. Hoffmann als Vorlage für eine polnische Opernadaptation, [w:] *Deutsch-polnische Beziehungen in Kultur und Literatur*, t. 4. Materialien der Konferenz 13.–15. April 2012, Reymontówka-Schriftstellerheim in Chlewiska, (red.) L. Kolago. K. Grzywka-Kolago, R. Małcki, M. Filipowicz, Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 307–315.

uwrażliwienie odbiorców na kształtowanie pozytywnych postaw w relacjach społecznych (*Mały Książę* Zbigniewa Bargielskiego z 1970 roku, *Magiczny Doremik* Marty Ptaszyńskiej z 2008 roku czy *Bajko, gdzie jesteś?* Pauliny Zajkowskiej z 2016 roku), krytyka społeczna (np. *Der junge Lord Hansa* Wernera Henzego do libretta Ingeborg Bachmann wg bajki Wilhelma Hauffa) czy kamuflaż dla zobrazowania politycznych poglądów (np. *Der Schmied von Gent* Franza Schrekera z 1932 roku).

Akt II: Bajka w Operze Wrocławskiej

*Piosenka przebrzmi, poemat zachwyci,
wielkie drama wrzuci namiętność,
ale bajka nauczy, bajka w pamięci zostanie*³⁶.

Pierwszą operą powstałą na podstawie bajki, wystawioną po 1945 roku w operze we Wrocławiu³⁷ był *Złoty kogucik* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa z librettem Władimira Bielskiego w polskim przekładzie Jana Popiela. Libretto powstało na kanwie bajki Aleksandra Puszkina z 1834 roku, a pierwszy publiczny pokaz opery miał miejsce 7 października 1909 w Moskwie. Wrocławska premiera opery odbyła się 15 kwietnia 1950 roku. Pierwszą rodzimą operą bajkową zaprezentowaną na scenie Opery we Wrocławiu była trzyaktowa baśń muzyczna *Błękitny kot* Jadwigi Szajny-Lewandowskiej, do której libretto na motywach bajki wschodniej napisał Tadeusz Zasadny. Utwór powstał w 1976 roku, a uroczysta premiera odbyła się 31 stycznia 1982 roku. *Błękitny kot* został napisany w dwóch wersjach: na wielką orkiestrę symfoniczną z udziałem baletu, chóru i solistów oraz na orkiestrę kameralną, chór, solistów i balet.

Łącznie w latach 1945–2020 na deskach opery we Wrocławiu premierę miało trzynaście oper bajkowych.

Lp.	Tytuł	Muzyka	Libretto	Premiera
1.	<i>Złoty kogucik</i>	Nikołaj Rimski-Korsakow	Włodzimierz Bielski, polski przekład: Jan Popiel	15.04.1950 (7.10.1909, Moskwa)
2.	<i>Czarodziej Szmaragdowego Grodu</i>	Wiktor Lebediew	William Roszczyn i Władimir Ufland, polski przekład: Jan Baldrian i Jonas Wick	29.12.1974 (1968, Leningrad)

³⁶ S. Jachowicz, *Kilka słówek*, [w:] *Powiadki i bajki Stanisława Jachowicza*, t. II, Żyтомierz: A. Kwiatkowski, J. Chrząszcz i Komp., s. 5.

³⁷ Polska scena operowa we Wrocławiu zainaugurowała swoją działalność w 1945 jako Opera Dolnośląska. W sezonie 1948/1949 wchodziła w skład Teatrów Dolnośląskich. W latach 1949–2000 nosiła nazwę Opera Wrocław, w latach 2000–2005 ponownie Opera Dolnośląska, od 2005 funkcjonuje pod nazwą Opera Wrocławska. Por. <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1457/> [dostęp: 22.06.2023].

Lp.	Tytuł	Muzyka	Libretto	Premiera
3.	<i>Błękitny kot</i>	Jadwiga Szajna- -Lewandowska	Tadeusz Zasadny	31.01.1982
4.	<i>Pierścień i róża</i>	Witold Rudziński	Stanisław Karaszewski	13.10.1984
5.	<i>Noc wigilijna</i>	Nikołaj Rimski- -Korsakow	Nikołaj Rimski-Korsakow wg dramatu Nikołaja Gogola o tym samym tytule, polski przekład: Bronisław Maj	22.12.1990 (10.12.1895, Petersburg)
6.	<i>Czerwony Kapturek</i> ³⁸	Jiří Pauer	Mila Mellanova, pol- ski przekład: Wojciech Szczycki	22.01.2008 (1960, Ołomuniec)
7.	<i>Alicja w Krainie Czarów</i> ³⁹	Robert Chauls	Robert Chauls, pol- ski przekład: Justyna Skoczek	15.10.2008 (16.01.1976, Los Angeles)
8.	<i>Sid – wąż, który chciał śpiewać</i> ⁴⁰	Malcolm Fox	Susan i Jim Vilé, polski przekład: Justyna Skoczek	18.02.2010 (1977, Adelajda)
9.	<i>W krainie „Czarodziejskiego fletu”</i> ⁴¹	Wolfgang Amadeusz Mozart	Ryszard Karczykowski na podstawie oryginalnego libretta Emanuela Schikanedera wg polskiego przekładu Zdzisława Hierowskiego, Włodzimierza Ormickiego i Bogdana Ostromęckiego	10, 11, 12.02.2017
10.	<i>Kopciuszek</i> ⁴²	Gioacchino Rossini	Jacopo Ferretti na podstawie bajki Charles’a Perraulta	28.04.2017 (25.01.1817, Rzym)

³⁸ O spektaklu, streszczenie libretta, galeria zdjęć i recenzje zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4032, [dostęp: 6.06.2023]. Materiały dotyczące oper bajkowych wcześniejszych są dostępne w Archiwum Opery Wrocławskiej.

³⁹ O spektaklu, streszczenie libretta, galeria zdjęć zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=3928, [dostęp: 6.06.2023].

⁴⁰ O spektaklu, streszczenie libretta, galeria zdjęć i recenzje zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=3915, [dostęp: 6.06.2023].

⁴¹ O spektaklu, streszczenie libretta, galeria zdjęć i recenzje zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4002, [dostęp: 6.06.2023].

⁴² O spektaklu, streszczenie libretta, galeria zdjęć i recenzje zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4064, [dostęp: 6.06.2023].

Lp.	Tytuł	Muzyka	Libretto	Premiera
11.	<i>Pchła Szachrajka</i> ⁴³	Maciej Małecki	Jan Brzechwa	1.06.2017
12.	<i>Najdzielniejszy z rycerzy</i> ⁴⁴	Krzysztof Penderecki / Marek Stachowski	Ewa Szelburg-Zarębina	1.06.2018
13.	<i>Yemaya – Królowa Mórz</i> ⁴⁵	Zygmunt Krauze	Małgorzata Sikorska-Miszczyk	1.06.2019

Tabela 1: Opery bajkowe, które w latach 1945–2020 miały premierę w operze we Wrocławiu.

Trzy z nich: opera *Złoty kogucik* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, opowieść baśniowa *Noc wigilijna* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa oraz opera *Kopciuszek* Gioacchina Rossiniego nie były określane jako opery dla młodego widza. Pozostałe to opery dla dzieci lub tzw. spektakle rodzinne, spośród których trzy (*Czerwony kapturek*, *Alicja w Krainie Czarów* oraz *Sid – wąż, który chciał śpiewać*) były prezentowane w ramach cyklu o charakterze edukacyjnym „Tajemnicze królestwo – opera dla dzieci”. Pod tym szyldem wrocławski teatr operowy realizuje projekt skierowany do najmłodszych widzów. Projekt ma na celu wprowadzenie w świat opery, przybliżenie gatunku teatru muzycznego, rozbudzenie zainteresowania muzyką klasyczną. Utwory realizowane jako spektakle rodzinne (*W krainie „Czarodziejskiego fletu”*, *Pchła Szachrajka*, *Najdzielniejszy z rycerzy* oraz *Yemaya – Królowa Mórz*) pełnią funkcje kulturotwórcze i popularyzatorskie wśród dzieci i ich rodziców, ale także uwrażliwiają na piękno, drugiego człowieka i świat przyrody. Pozostałe utwory sceniczne noszą podtytuły: opera dziecięca (*Czarodziej Szmaragdowego Grodu* oraz *Pierścień i róża*), baśń muzyczna (*Noc wigilijna*) lub po prostu opera (*Złoty kogucik* czy *Kopciuszek*).

Siedem oper pochodzi z repertuaru zagranicznego (*Złoty kogucik*, *Czarodziej Szmaragdowego Grodu*, *Noc wigilijna*, *Czerwony Kapturek*, *Alicja w Krainie Czarów* i *Sid – wąż, który chciał śpiewać*), przy czym tylko jedna (*Kopciuszek*) została zaprezentowana w oryginalnej wersji językowej. Wszystkie dzieła zagraniczne w przekładzie miały na deskach opery we Wrocławiu swoją polską premierę. Sześć oper to dzieła polskich artystów (*Błękitny kot*, *Pierścień i róża*, *W krainie „Czarodziejskiego fletu*, *Pchła Szachrajka*, *Najdzielniejszy z rycerzy* oraz *Yemaya – Królowa Mórz*), ich premiery wpisywały się w promocję twórczości rodzimych kompozytorów, co jest jedną z głównych misji Opery Wrocławskiej. Dzieło Zygmunta Krauze powstało specjalnie na zamówienie Opery Wrocławskiej.

Trzy teksty oper (*Błękitny kot*, *Czerwony Kapturek*, *Kopciuszek*) powstały na podstawie bajki ludowej – odpowiednio: bajki wschodniej (z Indonezji) i baśni ze zbioru

⁴³ Na temat spektaklu zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=5454, [dostęp: 6.06.2023].

⁴⁴ O spektaklu i galeria zdjęć zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4247, [dostęp: 6.06.2023].

⁴⁵ O spektaklu, streszczenie libretta i galeria zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4867, [dostęp: 6.06.2023].

Contes de ma Mère l'Oye Charles'a Perraulta z 1697 roku. Pierwowzorem literackim trzech oper (*Czarodziej Szmaragdowego Grodu*, *Pierścień i róża*, *Alicja w Krainie Czarów*) były powieści dla dzieci: powieść L. Franka Bauma *The Wonderful Wizard* z 1900 roku, powieść *The Rose and the Ring* Williama Makepeace'a Thackeraya z 1855 roku w polskim tłumaczeniu Michała Ronikiera z 1953 roku, zatytułowana *Pierścień i róża* oraz powieść Lewisa Carrolla *Alice's Adventures in Wonderland* z 1865 roku. Libretto *Złotego kogucika* powstało w oparciu o bajkę literacką Aleksandra Puszkina o tym samym tytule z 1834 roku, *Noc wigilijna* – na podstawie opowieści Nikołaja Gogola o tym samym tytule z 1830–1832 roku, *Pchła Szachrajka* – na kanwie bajki wierszem Jana Brzechwy *Przygody Pchły Szachrajki* z 1946 roku. Jeden utwór (*W krainie „Czarodziejskiego fletu”*) to adaptacja znanej opery Wolfganga Amadeusza Mozarta, wśród pierwowzorów literackich której podaje się baśń *Lulu oder die Zauberflöte* Augusta Jacoba Liebeskinda ze zbioru *Dschinnistan* Christoph'a Martina Wielanda (1786–1789) oraz powieść fantastyczno-filozoficzną Jeana Terrassona *Sethos* (1731) w niemieckim przekładzie Matthiasa Claudiusa (1777/78).⁴⁶ Trzy dzieła (*Sid – wąż, który chciał śpiewać; Najdzielniejszy z rycerzy* oraz *Yemaya – Królowa Mórz*), to dzieła pozbawione literackiego pierwowzoru, ale niepozbawione elementów fantastyki, stąd ich kwalifikacja jako opery bajkowe.

Intermezzo: Od bajki do opery. O *Czerwonym Kapturku* Jiříego Pauera i Mili Mellanovej

*Chcecie bajki? Oto bajka...*⁴⁷

W celu zilustrowania procesu przetwarzania baśni w libretto, wykazania przemian zachodzących w treści, koncepcji i strukturze adaptowanego pierwowzoru, szczegółowej analizie poddaję wybrany tekst opery – opery powstałej na podstawie bajki ludowej *Czerwony Kapturek*. Analiza jest ukierunkowana tak na rozpoznanie modyfikacji dokonanych przez pryzmat tekstu operowego, jak i na wyselekcjonowanie kilku technik adaptacyjnych, ukazanie adaptacji jako transferu gatunkowego, uchwycenie cech gatunku libretta opery bajkowej, znamienych dla realizacji Opery Wrocławskiej.

Najstarsza pisemna wersja słynnej na całym świecie baśni o Czerwonym Kapturku pochodzi ze zbioru bajek Charles'a Perraulta *Contes de ma mère l'Oye* (*Bajki Babci*

⁴⁶ Poza podanymi do pierwowzorów opery Mozarta należą opera Paula Wranitzky'ego *Oberon* (1789) do libretta Karla Ludwiga Gieseckiego, dramat heroiczny wiedeńskiego wolnomularza Tobiasa Philippa von Geblera *Thamos, król Egiptu* (1774), *Sekrety masonerii* Ignaza von Borna, wielkiego mistrza austriackich masonów (por. P. Kamiński, dz. cyt., Warszawa 2008, s. 1053; Ch.-H. Mahling, *Mozart: Die Zauberflöte*, [w:] *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, (red.) C. Dahlhaus, S. Döhring, München/Zürich 1997, t. 4, s. 346).

⁴⁷ J. Brzechwa, *Przygody Pchły Szachrajki*, https://poezja.org/wz/Jan_Brzechwa/3432/Przygody_Pchly_szachrajki [dostęp: 27.06.2023].

Gąski) – *Le Petit Chaperon Rouge* (1697), natomiast najbardziej znana realizacja wątku, klasyfikowanego jako ATU 333, to wersja braci Grimm (KHM 26, 1812) – *Rotkäppchen*. Baśnie Perraulta i Grimmów nie są jedynymi, istnieją wersje wcześniejsze, tak w kulturze europejskiej, jak i pozaeuropejskiej⁴⁸. Dwie wspomniane najpopularniejsze wersje różnią się zakończeniem i przesłaniem. W obydwu wilk pożera babcię i jej wnuczkę, przy czym w wersji Perraulta nie pojawia się myśliwy, który je uwalnia. W jego wersji wilk w przebraniu babci prosi dziewczynkę, aby naga położyła się z nim w łóżku i wtedy ją pożera. Na końcu znajduje się również krótki wiersz, z którego płynie morał – ostrzeżenie dla dziewcząt przed podstępami uwodzicieli⁴⁹. Znamienne dla wersji Perraulta, jak i wariantów z francuskich ustnych przekazów, są wyraźne podteksty seksualne⁵⁰. W wersji Grimmów myśliwy znajduje w domku babci śpiącego wilka, rozcina mu nożycami brzuch, uwalnia obie ofiary, a następnie napełnia brzuch wilka kamieniami i go zszywa. Podczas próby ucieczki zwierzę pada martwe. Myśliwy wraca do lasu, babcia zjada ciasto i wino, które przyniosła jej wnuczka, a Czerwony Kapturek postanawia więcej nie zbacać ze ścieżki zgodnie z zaleceniem mamy⁵¹. Obydwie wersje znalazły szeroki krąg odbiorców i doczekały się licznych adaptacji. Zdaniem Ulricha Erckenbrechta wątek Czerwonego Kapturka to najczęściej parodiowana bajka literatury światowej⁵².

Opera *Czerwony Kapturek* (oryg. *Červená Karkulka*) czeskiego kompozytora Jiříego Pauera (1919–2007)⁵³ i czeskiej aktorki, reżyserki i menedżerki teatru Mili Mellanovej (1899–1964), zajmującej się również tłumaczeniem i adaptacją sztuk teatralnych, to pierwszy wystawiony na scenie Opery Wrocławskiej spektakl z cyklu oper dla widzów najmłodszych „Tajemnicze Królestwo – opera dla dzieci”. Libretto opery niewiele ma wspólnego z baśnią, co mógłby sugerować tytuł: W dniu swoich urodzin babcia oczekuje nadejścia wnuczki zwanej Czerwonym Kapturkiem. Wnuczka jednak nie nadchodzi, a przybywa myśliwy z bukietem kwiatów i urodzinową piosenką. Oboje postanawiają wyjść na spotkanie Czerwonego Kapturka, tak aby uspokoić niepokojącą się o dziewczynkę babcię. Wraz z nimi wyrusza koza, natomiast trzy kozłeta zostają w domu z przykazaniem niewpuszczania nikogo do domu. Niedługo potem pojawia się wilk, który chcąc dostać się do środka, udaje głos kozy. Trudzi się, aż w końcu jego wysiłek zostaje nagrodzony i dostaje się do środka.

⁴⁸ Na temat dwóch podanych i innych realizacji wątku por. Ch. S. Kawan, *Rotkäppchen*, [w:] *Enzyklopädie des Märchens*, t. 11, (red.) R. W. Brednich i in., Berlin: De Gruyter 2002, szp. 854–868; V. Wróblewska, *Czerwony Kapturek*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) też, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 387–391.

⁴⁹ Por. Ch. Perrault, *Czerwony Kapturek*, [w:] *Bajki Babci Gąski*, (red.) tenże, przeł. H. Januszewska, Wrocław: Wydawnictwo Waław Bagiński i Synowie 1993, s. 14.

⁵⁰ Ch. S. Kawan, dz. cyt., szp. 856.

⁵¹ Por. J. Grimm, W. Grimm, *Rotkäppchen*, [w:] *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen, t. 1, (red.) Heinz Rölleke, Stuttgart: Reclam 1999, s. 156–159.

⁵² Por. Ch. S. Kawan, dz. cyt., szp. 860.

⁵³ Na temat życia i twórczości Pauera por. m.in.: P. Kvasničková, *Pauer, Jiří*, MGG online, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg09893&v=1.1&rs=mgg09893> [dostęp: 29.06.2023].

Przestraszonym koźlątom udaje się jednak uciec. Wilk natomiast zjada tort babci i postanawia odpocząć. Z uwagi na objedzenie się nie może usnąć, stąd przebiera się w koszulę nocną i czepkę babci, chcąc w ten sposób spowodować senność. Wilk w nocnym stroju babci zapada w głęboki sen. Wtedy przybywa Czerwony Kapturek. Początkowo dziewczynka nie rozpoznaje wilka, opowiada, dlaczego się spóźniła. Dopiero milczenie babci niepokoi wnuczkę i kiedy się pochyla nad babcią, dostrzega przebranego wilka. Dodatkowo z szafy rozlega się huk, tak więc wystraszony Kapturek ucieka z domu babci. Wtedy budzi się wilk, dostrzega nowy tort, który przyniósł Czerwony Kapturek, zajada się nim i wpada w tak bardzo dobry humor, że zaczyna tańczyć, a wraz z nim tańczą też meble. Uciekająca dziewczynka spotyka babcię i myśliwego, opowiada im, co zastała w domu – wilka i straszdyło w szafie. Zanim wszyscy wrócą do domu, wilk zdoła jednak uciec. Babcia niedowierza więc opowieści Kapturka. Tymczasem z lasu wraca koza i dostrzega brak koźląt. Tak Kapturek, jak i koza są przekonani, że zjadł je wilk. Myśliwy i koza wyruszają na poszukiwania wilka. Znajduje go śpiącego w lesie koza, ale wilkowi udaje się po raz kolejny zbiec. W pogoń za nim babcia wysyła meble. Gdy z szafy ponownie rozlega się huk i Kapturek jest przekonany o zamieszkującym ją straszdydle, okazuje się, że jest nim gramolący się w szafie kot babci. Pojawiają się też spłoszone przez wilka koźlęta z bukietami dla babci. Pojmany i skruszony wilk postanawia naprawić szkody i przynosi babci urodzinowy tort. Ostatecznie wszyscy się radują⁵⁴.

Autorka tekstu bardzo swobodnie potraktowała oryginał. Tylko nieliczne motywy baśni zostały przeniesione do libretta.

Baśń	Libretto
Wysłanie Kapturka do chorej babci.	
Ostrzeżenie przed zbaczaniem ze ścieżki.	
Spotkanie wilka.	
Wypytywanie Kapturka.	
Zbieranie kwiatów przez Kapturka.	
Nadejście wilka.	Nadejście wilka.
Udawanie przez wilka Czerwonego Kapturka.	Udawanie przez wilka kozy.
Pożarcie babci przez wilka.	
Przebranie się za babcię.	Przebranie się za babcię.
Przybycie Kapturka do domu babci.	Przybycie Kapturka do domu babci.
Pożarcie Czerwonego Kapturka przez wilka.	
Nadejście myśliwego.	Nadejście myśliwego.
Rozcięcie brzucha wilka.	

⁵⁴ Por. *Tajemnicze Królestwo – opera dla dzieci. Czerwony Kapturek*, Wrocław: Opera Wrocławska 2008.

Baśń	Libretto
Uwolnienie babci i jej wnuczki.	
Napełnienie kamieniami brzucha wilka.	
Śmierć wilka.	
Odejdźcie myśliwego ze skórą wilka.	
Refleksja Czerwonego Kapturka.	

Tabela 2: Motywy baśni i motywy baśni w libretcie.

W zbiorze elementów wspólnych zastosowano zabieg inwersji: Myśliwy pojawia się u babci jeszcze przed nadejściem Czerwonego Kapturka. Redukcja elementów występujących w strukturze pierwowzoru nie ogranicza się do usunięcia epizodów mniej istotnych dla przebiegu akcji, a jest znaczna – spowodowana najprawdopodobniej względami dramaturgicznymi. Zastosowanie tego zabiegu umożliwiło dodanie do libretta nowych motywów i postaci, które nie pojawiają się w pierwowzorze. Nowe motywy to: oczekiwanie nadejścia wnuczki; wyjście na spotkanie Czerwonego Kapturka; pouczenie koźlątek; ucieczka koźląt; spożycie tortu przez wilka; ucieczka Kapturka; spożycie przez wilka kolejnego tortu; zabawa wilka z żywymi meblami; odejście wilka; spotkanie Czerwonego Kapturka z babcią i myśliwym; opowieść Kapturka o wilku i straszylde; powrót do domu; poszukiwanie wilka posądzonego o pożarcie koźląt; wyprawa mebli na poszukiwanie zbiegłego wilka; odkrycie kota w szafie; powrót koźląt; pojmanie wilka; skrucha wilka; radosne świętowanie urodzin babci. W libretcie pojawiają się ponadto: koza, koźlęta, kot, żywe meble, czyli współistnieją postaci z różnych baśni. Libretto jest więc kontaminacją dwóch wątków, kompilacją elementów dwóch bajek ze zbioru braci Grimm: o Czerwonym Kapturku (*Rotkäppchen*, KHM 26) oraz o wilku i siedmiu koźlątkach (*Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*, KHM 5). Małgorzata Talik dopatruje się ponadto w libretcie opery inspiracji filmowej *Pięknej i Bestii* produkcji Walt Disney Studios Motion Pictures z 1991 roku, w której tańczyły meble⁵⁵. Skala redukcji i addycji jest na tyle duża, że zmianie ulega struktura semantyczna całości i w konsekwencji wymowa pierwowzoru. Innym zabiegiem adaptacyjnym zastosowanym przez autorkę libretta jest amplifikacja, która polega na wzmocnieniu atrybutów danego elementu tekstu wtórnego prowadzących do wydobycia jego pożądanego z punktu widzenia widowniska cech charakterystycznych⁵⁶. Amplifikacje dotyczą sfery wyrażenia językowych. Całkowita dialogizacja i duża emocjonalizacja tekstu libretta mają za zadanie ułatwić odbiór tekstu, nadać przedstawionym informacjom taką formę, która wywołuje określone emocje u odbiorców, a tym samym ich zaciekawia. Wprawdzie amplifikacje „nie mają wymiaru kompozycyjnego, dotycząc z reguły znacznie niższego piętra stylistyki i mikropoetyki”, „[...] nie pozostają jednak zupełnie bez wpływu na wymowę

⁵⁵ Por. M. Talik, *Czerwony Kapturek bez horroru*, https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4032 [dostęp: 1.07.2023].

⁵⁶ Por. A. Hendrykowski, dz. cyt., s. 180–181.

dzieła jako całości (transakcentacja)⁵⁷. W operowej wersji bajki całkowicie usunięto motyw pożerania ludzi i zwierząt przez wilka, motyw podstawowy dla konstrukcji pierwowzoru literackiego. Wilk jest u Mellanovej nie potworem, a jedynie zwykłym łasuchem. Nikt nie rozcina brzucha wilkowi, a przekonuje się go do skruchy. Wilk nie jest złoczyńcą-antagonistą *sui generis* w ujęciu Proppa⁵⁸, „kontrastem bohatera”, „postacią negatywną: złą, okrutną, nieszczerą”⁵⁹, krąg działań którego zgodnie z podziałem funkcji Proppa obejmuje: szkoderstwo, bój lub inne formy walki z bohaterem i pościgi⁶⁰. Połączona z redukcją materiału baśni i addycją innych treści transakcentacja powoduje gruntowne przekształcenie kompozycyjne. Budowa libretta nie jest więc oparta na rozpoznawalnym wzorcu fabularnym bajki od szkody/braku do jej/jego likwidacji, od nieszczęścia do ratunku, od zadania do rozwiązania⁶¹. Libretto nie stanowi realizacji wątku o Czerwonym Kapturku. W operowej wersji bajki wilk zdaje się być główną postacią opowieści – to wilk, a nie Czerwony Kapturek jest głównym nośnikiem akcji. Zaczyna jako bohater negatywny, wrogi, a następnie staje się bohaterem pozytywnym, przyjaznym.

Przypadki, w których bohater najpierw występuje jako negatywny, a potem pozytywny, są bardzo rzadkie; trzeba ich specjalnie szukać. Psychologizacja i skrucha nie leżą w stylu bajki. Pomimo to tego rodzaju zewnętrzne naruszenia jej kanonu są bez wątpienia artystycznymi osiągnięciami. Osłabiają one schematyzm i decydują o życiowej wiarygodności postaci⁶².

Świat przedstawiony w librecie nie jest więc powierzchowny, jak to ma miejsce w pierwowzorze literackim, zgodnie z fenomenologiczną koncepcją bajki ludowej Maxa Lüthiego⁶³. Nowy tekst eliminuje wprawdzie wymiar czasu i przestrzeni, wprowadzając tę ostatnią do „jasno oświetlonej płaszczyzny”, na której są prezentowane zdarzenia, ale nie pozbawia cielesności i wnętrza duchowego postaci. Ich od-/uczucia i cechy są ukazane bezpośrednio – nie przez czyny, a za pomocą wyśpiewanych kwestii czy mimiki i gestów, jak nakazuje tekst poboczny w librecie. Podobnie jak baśń, libretto baśniowe stwarza świat jednowymiarowy. Zwierzęta są upersonifikowane. Bohaterowie-ludzie obcuje z nimi jak z równymi. Nie dziwią się, kiedy zwierzę odzywa się do nich ludzkim głosem. Jeśli bohaterów ogarnia strach, to jest to strach przed zwierzęciem, a nie przed jego nadprzyrodzonymi mocami. Występujący tak

⁵⁷ Tamże, s. 181.

⁵⁸ W bajkach ludowych może pojawić się siedem działających postaci, pełniących istotne role fabularne: antagonista (złoczyńca), darczyńca (dawca), pomocnika, królewny (poszukiwanej postaci), osoby wysyłającej, bohatera, fałszywego bohatera. Por. W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków: Nomos 2011, s. 75–76.

⁵⁹ M. Wójcicka, *Antagonista*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) V. Wróblewska, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 38.

⁶⁰ Por. W. Propp, dz. cyt., s. 75.

⁶¹ Por. M. Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990, s. 69.

⁶² W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa: PWN, 2000, s. 106.

⁶³ J.M. Kasjan, dz. cyt.

w baśni, jak w jej operowej wersji ludzie nadają upersonifikowanym zwierzętom lub przedmiotom swój własny wymiar, znamieny dla ich (realnego) świata. Rozmowa z kozą, koźlętami, wilkiem czy meblami zdaje się być czymś naturalnym.

Styl bajki jest wedle Lüthiego nacechowany abstrakcyjnością. Nadaje on komponentom świata poetyckiego bajki cechy ogólne, bardzo często niezwykle i zawsze określone syntetycznie; pomija natomiast znamiona konkretne i jednostkowe. Łącznie z jednowymiarowością i powierzchownością kształtuje taki model rzeczywistości literackiej, który odbiega bardzo daleko od znanego nam z doświadczenia świata realnego⁶⁴.

Rzeczywistość zostaje przekształcona, pisze Mojowska, jej elementy wykrystalizowane, nadana zostaje im inna forma, przez co jest kreowany świat o własnych znamionach⁶⁵. Ma to miejsce w operowej wersji bajki. Jej styl cechuje prostota, zwięzłość, wyraziste obrazowanie (postaci, rekwizytów i zdarzeń), izolacja epizodów, eksponowanie ekstremów i kontrastów. Akcja nie rozwija się w sposób ciągły, ale przejrzyste, w wyraźnie oddzielonych od siebie etapach. Duże znaczenie dla przejrzystości fabuły ma jednowątkowość akcji bajki w operze (obejmująca liczne epizody), rozumiana jako „sposób prowadzenia narracji, koncentrujący się na relacjonowaniu jednego tylko wątku całej akcji”⁶⁶. O zachowaniu stylu abstrakcyjnego bajki świadczą ponadto powtórzenia. Te są obserwowane zarówno na płaszczyźnie językowej – refreny, jak i fabularnej – epizody spożywania tortu przez wilka, poszukiwania wilka czy śpiewania urodzinowej piosenki dla babci (raz przez myśliwego, raz przez Czerwonego Kapturka) pojawiają się dwukrotnie. Brak natomiast w nowej odsłonie bajki zwrotów i wyrażeń formułicznych (przede wszystkim inicjalnych i finalnych), obecnych w pierwowzorze, a to z uwagi na całkowitą dialogizację tekstu. Realizatorzy nie zdecydowali się też na obsadzenie roli narratora, który przy użyciu tychże środków językowych mógłby wprowadzić odbiorcę w świat baśni i wprowadzić go z niego.

Za dominującą cechą stylu bajkowego uznaje Lüthi izolację, która umożliwia „lekką, pełną świeżości i elegancji wspólną grę wszystkich postaci i ich uczestnictwo w przygodach”⁶⁷. Uobecnia się ona w sposobie obcowania bohaterów-ludzi z istotami nadprzyrodzonymi, tj. w braku postrzegania ich jako dziwnych. Łączą ich jedynie działania. Bohaterowie operowej wersji bajki są wyizolowani z wszelkiego środowiska. Izolacja dotyczy też prezentacji epizodów. Każdy z nich jest wyodrębniony, jak gdyby „uszczelnion[y] w stosunku do sąsiednich oraz samodzielny”⁶⁸. Izolacja epizodów może wedle szwajcarskiego folklorysty zająć tak daleko, że doprowadza do dezintegracji postaci⁶⁹, co ma miejsce w bajce operowej. Wilk budzący postrach

⁶⁴ Tamże, s. 72.

⁶⁵ Por. A. Mojowska, *Max Lüthi jako bajkoznawca*, Wrocław: Polskie Wydawnictwo Ludyczne 2006, s. 68.

⁶⁶ Tamże, s. 33.

⁶⁷ M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, München: Francke 1974, s. 50.

⁶⁸ J.M. Kasjan, dz. cyt., s. 81.

⁶⁹ Tamże, s. 80.

i przeganiający koźłeta w jednym z epizodów, bawi się i tańczy z meblami w innym epizodzie.

Widzialna izolacja i niewidzialne powiązania ze wszystkim [...] to podstawowe znamiona formy bajkowej. Tylko bohater nigdzie nie zakorzeniony i z niczym nie związany zdolny jest nawiązać dowolne stosunki i znowu je rozwiązać. I odwrotnie – dopiero w nawiązywaniu stosunków ujawnia się sens izolacji⁷⁰.

O ile sposób prezentacji akcji w bajce będącej pierwowzorem można nazwać wyizolowanym, bo ukazującym jedynie działania, stroniącej od opisów miejsca i przeżyć bohaterów, to nie ma on zastosowania w wersji operowej z uwagi na, co już sygnalizowano, didaskalia, które konkretyzują m.in. wizerunek i zachowania bohaterów, dostarczają dodatkowych informacji o świecie przedstawionym. Niemniej jednak operowa wersja bajki przekazuje treść wysublimowaną, odrealnioną, pozbawianą konkretności. Jest opowieścią uniwersalną, niezależną od czasu i miejsca, przynależną do każdej rzeczywistości, ukazującą negatywną postać w innym świetle.

O nowej przynależności genologicznej zaadaptowanej na potrzeby opery baśni świadczą: (1) zwięzłość (*Kürze*), (2) nieciągłość czasowa (*diskontinuierliche Zeitstruktur*), (3) samodzielność części (*Selbstständigkeit der Teile*), (4) struktura kontrastu (*Kontraststruktur*), (5) prymat tego, co doznawalne (*Primat des Wahrnehmbaren*) – funkcjonalne dystynkcje libretta, opracowane przez Alberta Giera⁷¹. Pozbawiony licznych motywów wątek⁷² o Czerwonym Kapturku, nawet jeśli wzbogacony o nowe zaczerpnięte z innych wątków, tworzy zgrabną nową jednowątkową fabułę w silnie zdialogizowanej formie, z podziałem na role (1). Jak słusznie zauważa Katarzyna Lisiecka,

[d]iskontinuierliche Zeit (nieciągłość czasową) rozpoznajemy w librecie na wielu poziomach. Wynika ona przede wszystkim z nierespektowania założeń charakterystycznych dla klasycznego dramatu wraz z występującą w nich klasycystyczną zasadą trzech jedności: czasu, miejsca i akcji, przedstawianiem wydarzeń w momencie finalnym zmierzającym do rozwiązania / katastrofy, z podkreśleniem jedności czasu dramatycznego i czasu scenicznego⁷³.

Jako operową normę badaczka wskazuje: czas zaprojektowany jako nieciągły i skokowy, częste zmiany miejsca, zatrzymania akcji zewnętrznej poprzez wprowadzanie arii w funkcji monologu, wypowiedzi na stronie, prezentacje afektów, wiele niekonsekwencji fabularnych, mnogość wątków, zdarzeń bardzo luźno powiązanych z głównym tematem dzieła, cyrkulacyjne struktury czasowe wynikające m.in. z zastosowania wielokrotnych powtórzeń w obrębie cząstkowej formy (np. arii),

⁷⁰ Tamże, s. 81.

⁷¹ Por. A. Gier, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main: Insel 2000, s. 23–33.

⁷² W ujęciu formalno-strukturalnym wątek składa się z motywów. Por. M. Wójcicka, *Wątek*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=250> [dostęp: 6.07.2023].

⁷³ K. Lisiecka, dz. cyt., s. 121.

symultaniczność wypowiedzi⁷⁴. Liczne arie i inne partie wokalne wykonywane zbiorowo, ekspresja emocji targających postaciami (zdziwienia, strachu, jak i radości, np. wyrazem dobrego humoru wilka po wyspaniu się i zjedzeniu kolejnego tortu jest taniec z meblami) czy też zmiany miejsca akcji (dom babci, las), jak i wielość motywów powodują zatrzymanie akcji zewnętrznej, co stanowi o nieciągłej organizacji czasu (2). *Czerwony Kapturek* Jiříego Pauera i Mili Mellanovej jest operą w jednym akcie, na który składają się sceny stanowiące odrębne jednostki – epizody. Są one połączone ze sobą syntagmatycznie w jedną historię z ekspozycją, zawiązaniem, rozwinięciem akcji, punktem kulminacyjnym i rozwiązaniem. Jednocześnie jako „dystynktywne jednostki” są włączone w system odniesień paradygmatycznych, wykraczających poza linearny bieg czasu, i jedynie jako takie – zgodnie z założeniem Giera⁷⁵ – są nośnikami treści (3). Zasadzie kontrastu hołduje i bajka, i jej operowa adaptacja. Podstawowe opozycje obecne w świecie przedstawionym w tekście bajki ujawniają epitety, tj.: młody – stary, dobry – zły, posłuszny – nieposłuszny, odważny – tchórzliwy, daleki – bliski. W wersji operowej kontrastowanie jawi się między naznaczoną nieciągłością czasową statyką a dynamiką akcji, między czasem przedstawianym a czasem przedstawienia, ale także w kreowaniu świata przedstawionego oraz na płaszczyźnie fabularnej, np.: las (kojarzony z czającym się w nim niebezpieczeństwem) – dom (jako bezpieczne miejsce zamieszkałe przez bliskie osoby), młodość (naiwność, łatwowierność – wilk zwodzi koźłeta) – starość (racjonalność), niepokój o Czerwonego Kapturka – radość z okazji urodzin, strach – odwaga, wrogie nastawienie do wilka – przyjazne nastawienie, niszczyielskie zachowanie wilka – zdyscyplinowanie (4). W przeciwieństwie do pierwowzoru libretto nie ogranicza się do prezentacji działań bohaterów, które umożliwiają ocenę postaci. To, co dostrzegalne, jest substancją zarówno libretta, jak i opery. Widz nie jest zdany na wnioskowanie o wewnętrznych stanach bohaterów z niejasnych wskazówek zawartych w tekście lub z gry aktorskiej⁷⁶: libretto eksponuje wszelkie emocje, przy czym komunikacja niewerbalna nie tylko uzupełnia werbalną, ale i ją zastępuje, są jednakowo istotne (5).

Akt III: Opera bajkowa według Opery Wrocławskiej

[...] trudnym dziełem jest bajka i rzadko tylko potrafi z zadania takiego dobrze wywiązać się poeta młody⁷⁷.

Czy libretto opery baśniowej jest odrębnym gatunkiem, będącym wytworem literackim? Jeśli tak, to o i/lub w jakiej poetyce? A jeśli nie, to czy można je nazwać rodzajem tekstu w ramach gatunku? Zdaniem Klausu Günthera Justa:

⁷⁴ Por. tamże, s. 122.

⁷⁵ Por. A. Gier, dz. cyt., s. 22–23.

⁷⁶ Tamże, s. 32.

⁷⁷ Novalis, *Henryk*.

libretto operowe [...] jest wytworem refleksji o literaturze, o jej tematach i motywach. Wykorzystuje ono od samego początku wstępnie uformowane tworzywa i tematy i w każdym poszczególnym przypadku odzwierciedlając je – konkretyzuje ich treści w świecie gry i zwierciadle sztuki scenicznej. Wciąż ten Orfeusz, wciąż ta Dafne, wciąż ten Odyseusz, wciąż ta Kleopatra (by wymienić tylko niektóre z nich): każde nowe wcielenie może być uznane za kolejną próbę odzwierciedlenia przeprowadzaną wewnątrz jednej serii⁷⁸.

W nawiązaniu do rozpoznania Justa, Katarzyna Lisiecka nazywa libretto operowe „wariantem epickiej opowieści, z której czerpie nie tylko utrwalone historie, ale równie inspiruje się jej schematami formalnymi”⁷⁹. Niezależnie od przyjętej nomenklatury analiza trzynastu librett oper baśniowych wystawianych w Operze Wrocławskiej w latach 1945–2020 pozwala na wskazanie pewnych cech dystyngtywnych, które mogłyby stanowić o samodzielności genologicznej tekstu opery baśniowej. Wspólnotę genologiczną wyznaczają: wierszowana forma oparta na wzorcu baśniowym, nie w pełni respektująca jego cechy; prosta fabuła powstała w wyniku adaptacji, *ad exemplum* redukcji, kontaminacji, amplifikacji, transakcentacji, powszechnie znanych wątków i motywów światowej literatury, przede wszystkim dziecięcej, stanowiąca swobodne wariacje na tematy baśniowe i fantastyczne; polski język; struktura będąca syntezą formalno-estetycznych właściwości bajki i takichże dystynkcji libretta; konkretyzacja i psychologizacja postaci; liryzacja i dialogizacja; charakter popularyzatorski.

Nie sposób się nie zgodzić z Kamilą Kowalczyk, która pisze:

Konkretyzacje postaci, ich psychologizacje, zamiana baśniowych ról, nowe konwencje, strategia dopełniania baśniowej fabuły elementami naddanymi lub kompletnie odmiennymi wydają się zabiegami doprowadzającymi do zatarcia baśniowego wzorca. Twórcy jednak kodują w swoich tekstach składniki, które rezonują z pamięcią odbiorców, odsyłając ich do danego wzorca baśniowej historii, mimo że autorzy prezentują nam często tekst kultury, który transformuje podstawowe struktury dzieła⁸⁰.

W analizowanych tekstach oper nawiązania do baśniowego wzorca są czytelne, podane bezpośrednio, m.in. już w paratekstach czy przez wykorzystanie powszechnie znanych cytatów z baśni i rekwizytów baśniowych. Młodemu odbiorcy oferuje się więc intertekstualną grę z tradycją literacką jako twórczą rozrywkę, nie stroniąc od artystycznych nowinek.

Z taką proponowaną poetyką libretta opery baśniowej koresponduje konwencja postmodernistyczna, nieobawiająca się „kanibalizacji wszystkich stylów”⁸¹ i „ra-

⁷⁸ K.G. Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, [w:] tegoż, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, tłum. K. Lisiecka, München: Francke 1976, s. 29.

⁷⁹ Por. K. Lisiecka, dz. cyt., s. 127.

⁸⁰ K. Kowalczyk, *Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię? Problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, nr 35 (2/2017) *Kanon/Ideologia/Wartość*, s. 54.

⁸¹ F. Jameson, cyt. za: A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos”, vol. 33–34, 1996, s. 70.

dykalnego eklektyzmu”⁸². „Tam, gdzie w grę wchodzi teksty, a zatem w istocie rzeczy wszędzie – pisze Andrzej Szahaj – otwiera się królestwo ich ciągłych interpretacji i reinterpretacji, kontekstualizacji i rekontekstualizacji, w którym gatunkowa odmienność nie ma znaczenia”⁸³.

Podziękowanie: Artykuł powstał na podstawie materiałów Archiwum Opery Wrocławskiej. Autorka dziękuje ówczesnej Dyrekcji Opery Wrocławskiej za umożliwienie kwerendy. Szczególne podziękowania kieruje do Pani Karoliny Chojnackiej za nieocenioną pomoc w zestawieniu korpusu materiałów i konsultację merytoryczną.

Bibliografia

- Bie O., *Die Oper*, Berlin: Fischer Verlag 1913.
- Brzechwa J., *Przygody Pchły Szachrajki*, https://poezja.org/wz/Jan_Brzechwa/3432/Przygody_Pchly_szachrajki.
- Ejsmond J. (red.), *Antologia bajki polskiej*, Warszawa: Gebethner i Wolff 1915.
- Gier A., *Oper und Märchen*, [w:] *Enzyklopädie des Märchens*, t. 10, (red.) R. W. Brednich i in., Berlin: De Gruyter 2002, s. 275–281.
- Gier A., *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt am Main: Insel 2000.
- Grimm J., Grimm W., *Rotkäppchen*, [w:] *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen, t. 1, (red.) Heinz Rölleke, Stuttgart: Reclam 1999, s. 156–159.
- Heldt H., *Vorwort*, [w:] E. Zwanzig, *Märchen, Sagen, Legenden vertont*, Erlangen: Copy Center 1984, s. 1–2.
- Hendrykowski M., *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie teorii” 20, Poznań: Adam Mickiewicz University Press 2013, s. 175–184.
- <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1457/>.
- <https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/krakatak,szeligowski-tadeusz,13581,wypozyczenia.htm>.
- <https://www.opera.wroclaw.pl/1/>.
- Irmen H.-J., *Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu E. Humperdincks Märchenoper*, Mainz–London–New York–Tokyo: Schott Musikwissenschaft 1989.
- Jachowicz S., *Kilka słówek*, [w:] *Powiastrki i bajki Stanisława Jachowicza*, t. II, Żytomierz: A. Kwiatkowski, J. Chrząszcz i Komp., s. 5–9.
- Just K.G., *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, [w:] tegoż, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, tłum. K. Lisiecka, München: Francke 1976, s. 27–45.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Kraków: PWM 2008.

⁸² Ch. Jencks, cyt. za: A. Szahaj, dz. cyt.

⁸³ A. Szahaj, dz. cyt., s. 74.

- Kasjan J.M., *Maxa Lüthiego koncepcja bajki*, [w:] tegoż, *Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1994, s. 63–88.
- Kawan Ch.S., *Rotkäppchen*, [w:] *Enzyklopädie des Märchens*, t. 11, (red.) R. W. Brednich i in., Berlin: De Gruyter 2002, szp. 854–868.
- Kolago L., *Opera „Jaś i Małgosia” Engelberta Humperdincka w Teatrze Wielkim w Warszawie (O recepcji twórczości braci Grimm w Polsce)*, [w:] *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich*, (red.) J. Śliziński, M. Czurak, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, s. 241–261.
- Kosacka M., „*Nussknacker und Mäusekönig*“ von E.T.A. Hoffmann als Vorlage für eine polnische Opernadaptation, [w:] *Deutsch-polnische Beziehungen in Kultur und Literatur*, t. 4. Materialien der Konferenz 13.–15. April 2012, Reymontówka-Schriftstellerheim in Chlewska, (red.) L. Kolago, K. Grzywka-Kolago, R. Małecki, M. Filipowicz, Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 307–315.
- Kosacka M., *Märchen in der Oper – am Beispiel des Großen Theaters in Warschau*, „Fabula“, 2020, 61 (1–2), s. 138–168 [<https://doi.org/10.1515/fabula-2020-0008>].
- Kosacka M., *Märchen im Spiel? Spiel mit Märchen? Zum polnischen Opernschaffen in dem Großen Theater – der Nationaloper. Versuch einer Gattungsbestimmung*, [w:] *Märchen und Spiel*, (red.) K. Grzywka-Kolago, M. Filipowicz, M. Jędrzejewski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2021, s. 111–122;
- Kosacka M., *Zur Entwicklung des Kinder- und Jugendmusiktheaters in der Schlesischen Oper (Opera Śląska) in Bytom*, [w:] *Gedächtnisraum Schlesien in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, (red.) E. Białek, D. Michułka, J. Radłowska, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2023, s. 253–263.
- Kowalczyk K., *Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię? Problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, nr 35 (2/2017) *Kanon/Ideologia/Wartość*, s. 41–55.
- Krzyżanowski J. (red.), *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1965.
- Kvasničková P., *Pauer, Jiří*, MGG online, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg09893&v=1.1&rs=mgg09893>.
- Lisiecka K., *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, [w:] *Horyzonty opery. Prace Komisji Muzykologicznej 29*, (red.) D. Ratajczakowa / K. Lisiecka, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2012, s. 115–129.
- Lüthi M., *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, München: Francke 1974.
- Lüthi M., *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990.
- Mahling Ch.-H., *Mozart: Die Zauberflöte*, [w:] *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, (Hg.) C. Dahlhaus, S. Döhning, München/Zürich 1997, t. 4, s. 341–352.
- Meier S., *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen „Kinder- und Hausmärchen” auf der Opernbühne*, Trier: WVT – Wissenschaftlicher Verlag 1999.
- Mojkowska A., *Max Lüthi jako bajkoznawca*, Wrocław: Polskie Wydawnictwo Ludyczne 2006.

- Novalis, *Henryk Ofterdingen*, tłum. F. Mirandola, Gliwice: Helion 2015.
- Novalis, *Henryk Ofterdingen*, tłum. F. Mirandola, [online], Warszawa–Kraków: Fundacja Nowoczesna Polska 1914, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/henryk-offterdingen/>.
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, t. 3: *Das philosophische Werk II*, (red.) R. Samuel, H.J. Mähl, G. Schulz, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1960.
- Nowicka E., *Wiele opowieści w jednej baśni. O wątkach baśniowych w „Oberonie” Karola Marii Webera i „Dziecku i czarach” Maurycego Ravela*, [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2: *W poszukiwaniu straconego królestwa*, (red.) G. Leszczyński, Poznań: Centrum Sztuki Dziecka 2006.
- Pachl P.P., *Die Märchenoper der Wagnernachfolge*, [w:] *Oper und Operntext*, (red.) J.M. Fischer, Heidelberg: Universitätsverlag WINTER 1985, s. 131–149.
- Perrault Ch., *Czerwony Kapturek*, [w:] *Bajki Babci Gąski*, (red.) tenże, przeł. H. Januszewska, Wrocław: Wydawnictwo Waclaw Bagiński i Synowie 1993, s. 10–14.
- Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków: Nomos 2011.
- Propp W., *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa: PWN, 2000.
- Puchalska I., *Poeta w operze*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2019.
- Ratuszna H., *Bajka w literaturze romantyzmu*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) V. Wróblewska, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 212–218.
- Schmidt L., *Zur Geschichte der Märchen-Oper*, Halle a. d. S.: Otto Hendel 1896.
- Schreiber U., *Opernführer für Fortgeschrittene*, t. 3/I: *Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2000.
- Szahaj A., *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos”, vol. 33–34, 1996, s. 63–78.
- Szczucka E. (red.), *Opera Wroclawska: 60 lat polskiej sceny operowej we Wroclawiu: 1945–2005 = 60 Jahre polnischer Opernbühne in Breslau 1945–2005*, tłum. A. Leniart, Wrocław: Opera Wroclawska 2005.
- Tajemnicze Królestwo – opera dla dzieci. Czerwony Kapturek*, Wrocław: Opera Wroclawska 2008.
- Talik M., *Czerwony Kapturek bez horroru*, <https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?id=4032>.
- Wilpert G. von (Hg.), *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001.
- Wójcicka M., *Antagonista*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) V. Wróblewska, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 34–38.
- Wójcicka M., *Bajka magiczna*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) V. Wróblewska, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 266–272.
- Wójcicka M., *Wątek*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=250>.
- Wróblewska V., *Baśń*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) taż, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 293–298.
- Wróblewska V., *Czerwony Kapturek*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, (red.) taż, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2018, s. 387–391.
- Wühl P.-W., *Das Kunstmärchen – was ist das?*, „Märchenspiegel“, 1996, 2/7, s. 16–18.
- Zipes J. (ed), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford: Oxford University Press 2001.

Słowa kluczowe

Opera Wroclawska, bajka, adaptacja, libretto, opera bajkowa

Abstract

The marriage of fairy tale and opera based on the repertoire of the Wrocław Opera

The aim of this article is to examine the development of the fairy-tale opera (*Mächenoper*) at the Wrocław Opera. One libretto based on folk tale is examined in detail: *Little Red Riding Hood*. The article also touches on twelve libretti that were based on other fairy tales or a fairy-tale material or composed as operatic texts for children and premiered at the Wrocław Opera between 1945 and 2020. The paper also attempts to define the poetics of a fairy-tale opera libretto at the Wrocław Opera.

Keywords

the Wrocław Opera, fairy tale, adaptation, libretto, fairy-tale opera