

Gdzie ci mężczyźni? O bohaterach współczesnych oper bajkowych na podstawie repertuaru Opery Wrocławskiej

<https://doi.org/10.34739/clit.2023.17.13>

Where are these men? In regard to the heroes of contemporary fairy tale operas based on the repertoire of the Wrocław Opera House

Abstract: The article presents the results of an analysis of the characters of contemporary fairy-tale operas on the example of the repertoire of the Wrocław Opera, aimed at proving that the repertoire takes into account the need for a personality pattern and ideal by creating a hero for our times with whom the (young) viewer can and should identify. By the term “hero” I understand here the protagonist, the performer of the main role in the play. I characterize the “Hero of our times” based on the assumptions of Zygmunt Bauman's theory of postmodern personal patterns. The review of the empirical material made it possible to select the main characters of the fairy-tale operas from the repertoire of the Wrocław Opera, and then to portray the male characters and classify them according to Bauman's proposed personal patterns typical of a man of the 20th and 21st centuries - a man of postmodernity.

Keywords: fairytale opera, Wrocław Opera, hero of our times, Zygmunt Bauman

1. O potrzebie bohatera i roli baśni w poszukiwaniu bohatera

Poszukiwanie źródeł poczucia własnej tożsamości na zewnątrz – w działaniu, w kontakcie z innymi ludźmi i w sztuce – wiąże się w okresie dzieciństwa ze stanem szczególnego w tym wieku zapotrzebowania na wzorce osobowe i wzory postępowania, dzięki którym jednostka może osiągnąć postępy w rozwoju. Baśnie (jak i adaptacje baśni) zawierają takie wzory w formie upersonifikowanej, symbolicznej i sfabularyzowanej,

dzięki czemu w sposób szczególnie odpowiadają rozwojowym potrzebom dzieciństwa¹.

Według Marii Tyszkowej w procesie przyswajania kultury (i jej osiągnięć) kształtują się nade wszystko wewnętrzne standardy postępowania, system wartości i wzorców postępowania w różnych sytuacjach, w różnych okresach życia². Nie do przecenienia jest w tym procesie recepcja baśni przez dzieci. Przyswajaniu symboli i archetypów przekazywanych w baśniach i mitach ludowych Carl Gustav Jung przypisywał kluczową rolę w rozwoju psychicznym³. Słuchając baśni, dziecko identyfikuje się z jej bohaterami, przede wszystkim z postacią głównego bohatera. „To w bohaterze zostało ulokowane »ja« dziecka”, pisze Dorota Simonides⁴.

Bohater baśniowy jest pełen samozaparcia, praktycznie biorąc jest niezwykcieżalny, potrafi sobie zawsze dać radę, umie szukać pomocy i wie, jak korzystać z otrzymanych wskazówek. W tak przedstawionej akcji dziecko podziwia aktywność, czyny i działanie bohatera. A więc zapotrzebowanie na idealne wzory osobowe i wzory postępowania zostaje tu znakomicie zrealizowane⁵.

Bruno Bettelheim dostrzega podobieństwo w osamotnieniu bohatera baśniowego do stanu dziecka, które często czuje się wyobcowane. Los bohatera/bohaterów, zdaniem badacza, przekonuje dziecko, że może czuć się – podobnie jak oni – opuszczone w świecie, ale że będzie – na ich podobieństwo – prowadzone w życiu i że otrzyma potrzebną pomoc⁶. Tak więc w losach i przeżyciach baśniowych bohaterów dziecko dostrzega ujawnienie własnych uczuć, pragnień i dążeń, co może mieć wpływ na kształtowanie jego przeżyć uczuciowych i charakteru, „modelowanie postaw”⁷, na sposób bycia, postępowania wobec siebie i innych czy na postrzeganie świata.

¹ M. Tyszkowa, *Baśń i recepcja przez dzieci*, w: *Baśń i dziecko*, (red.) H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 141.

² *Ibidem*, s. 139.

³ C.G Jung, *Fenomenologia ducha w baśniach*, w: tenże, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 428-487.

⁴ D. Simonides, *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*, w: *Baśń i dziecko*, wstęp, wybór i opracowanie H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 119.

⁵ *Ibidem*, s. 120.

⁶ Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, Warszawa 1985, s. 52.

⁷ M. Tyszkowa, *op. cit.*, s. 151.

2. O operach bajkowych i założeniach metodologicznych

Zdaniem niemieckiej literaturoznawczyni Katalin Horn tekst baśni zaczyna obecnie żyć swoim trzecim życiem. Początkowo funkcjonował jako przedmiot ustnych opowieści, następnie stał się częścią światowej literatury w drukowanej postaci, wreszcie jest źródłem lub pierwowzorem rozmaitych tekstów⁸. Halina Skrobiszewska pisze:

Przezeń baśni, a więc i przestrzeń kultury, z którą dziś dziecko może obcować, rozszerzyła się niepomierne, czemu rozwój techniki nie zaszkodził – przeciwnie: okienko telewizora jest prawie tak sprawne jak czarodziejski dywan i zwielokrotnia ilość odbiorców baśni opowiadanych, baśni czytanych, baśni inscenizowanych⁹.

O podobną konstatację o „trzecim życiu” można pokusić się w odniesieniu do opery bajkowej. Początki gatunku sięgają XVIII wieku, kiedy to pierwsze opery bajkowe były prezentowane w ramach opery komicznej we Włoszech i we Francji, a następnie, wraz z rozpowszechnieniem zbioru bajek Charles’a Perraulta oraz *Baśni z 1001 nocy* – w innych krajach europejskich. Pozycję gatunku na scenie operowej ugruntował romantyzm – opera romantyczna nawiązywała do podań ludowych, baśni i folkloru¹⁰, a koniec XIX wieku uchodzi za najznamienitszy okres w rozwoju opery bajkowej. Szczególnym zainteresowaniem jako pierwowzory literackie cieszyły się wówczas wydane w 1812–1816 roku *Baśnie braci Grimm (Kinder- und Hausmärchen)* Jacoba i Wilhelma Grimmów¹¹. Niebagatelny wpływ na to upodobanie miało wielkie powodzenie opery *Jaś i Malgosia (Hänsel und Gretel)* z 1893 roku¹² Engelberta Humperdincka (1854–1921) do libretta

⁸ Por. K. Horn, *Über das Weiterleben der Märchen in unserer Zeit*, w: *Die Volksmärchen in unserer Kultur: Berichte über Bedeutung und Weiterleben der Märchen*, (red.) Märchen-Stiftung Walter Kahn, Frankfurt/M. 1993, s. 31.

⁹ H. Skrobiszewska, *Wstęp*, w: *Baśń i dziecko*, (red.) taż, Warszawa 1978, s. 7.

¹⁰ M.in.: *Ondyna (Undine)* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna do libretta Friedricha de la Motte Fouquégo (1816), *Wolny strzelec (Der Freischütz)* Carla Marii von Webera do libretta Friedricha Kinda (1821), *Hans Heiling* Heinricha Marschnera do libretta Philippa Eduarda Devrienta (1833) czy *Undine* Alberta Lortzinga do własnego libretta kompozytora (1845).

¹¹ Liczne przykłady oper bajkowych powstałych na podstawie baśni Braci Grimm wraz z analizą adaptacji baśni na potrzeby oper podaje Helene Stier-Somlo w monografii *Das Grimmsche Märchen als Text für Opern und Spiele* (Köln 1926) oraz Susanne Meier w dysertacji *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen „Kinder- und Hausmärchen” auf der Opernbühne* (Wuppertal 1995).

¹² Na temat opery *Jaś i Malgosia* Humperdincka por. m.in. H.-J. Irmen, *Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper*, Mainz 1989; P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008, s. 680–683. Na temat recepcji opery Humperdincka w Polsce por. m.in. L. Kolago, *Opera „Jaś i Malgosia” Engelberta Humperdincka w Teatrze*

siostry kompozytora Adelheid Wette na podstawie bajki braci Grimm o tym samym tytule. Wzorem niemieckich kompozytorów, odkryto wartość baśni ludowych w innych krajach europejskich¹³. Pierwszą polską operą baśniową jest *Krakatuk* Tadeusza Szeligowskiego (1896–1963). Opera została napisana w 1954 roku do libretta Krystyny Niżyńskiej, opartego na opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna *Nussknacker und Mäusekönig*, a jej premiera odbyła się 30 grudnia 1956 roku w Operze Bałtyckiej w Gdańsku pod dyrekcją Zygmunta Latoszewskiego¹⁴. Opera stanowi w polskiej muzyce operowej odpowiednik dzieła Humperdincka. Renesans zainteresowania gatunkiem nastąpił w ostatnich latach. Dyrektorzy teatrów muzycznych, kierując się troską o przyszłych widzów, coraz częściej wprowadzają do repertuaru bogatą ofertę dla młodych odbiorców. Przy tym chętnie jest wykorzystywana konwencja baśniowa, ze względu na swoją dużą pojemność.

Opowiadane wciąż na nowo przez stulecia (jeśli nie tysiąclecia), baśnie wy-subtelniały się, zyskując zdolność przekazywania zarówno znaczeń jawnych, jak ukrytych, jednoczesnego przemawiania do wszystkich warstw osobowości ludzkiej, przekazywania swych treści w taki sposób, że dostępne są w równej mierze nieuczonemu umysłowi dziecka, jak umysłowości ukształconego dorosłego. Przyjmują one psychoanalityczny model osobowości ludzkiej, kierując doniosłe przekazy do świadomej, przedświadomej i nieświadomej sfery umysłu, niezależnie od tego, na jakim poziomie każda z tych sfer w danym momencie funkcjonuje u konkretnego słuchacza¹⁵.

Oparte na przetworzonych i przyswojonych motywach ludowych i/lub historycznych baśnie muzyczne są odpowiednie do przedstawienia młodej widowni zarówno prawd moralnych zawartych w relacji dobro–zło, jak i zjawiska artystycznego występującego we współczesnej kulturze – opery.

Celem artykułu nie jest jednak prezentacja znaczenia i wartości baśni, w tym w ramach teatru muzycznego, a przedstawienie wyników analizy postaci bohaterów współczesnych oper bajkowych na przykładzie

Wielkim w Warszawie. (O recepcji twórczości braci Grimm w Polsce), w: *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich*, (red.) J. Śliziński, M. Czurak, Wrocław 1989, s. 241-261.

¹³ Pierwsze opery na podstawie baśni z innych krajów europejskich, to m.in.: Michaił Glinka *Ruslan i Ludmiła* (1842), Nikołaj Rimski-Korsakow, *Bajka o Saltanie* (1900) czy *Złoty kogucik* (1907), Antonín Dvořák *Diabel i Kasia* (1899) czy *Béla Bartók Zamek Sinobrodego* (1911).

¹⁴ Na temat opery *Krakatuk* por. m.in. M. Kosacka, „*Nussknacker und Mäusekönig*” von E.T.A. Hoffmann als Vorlage für eine polnische Opernadaptation, w: *Deutsch-polnische Beziehungen in Kultur und Literatur. Materialien der Konferenz 13.-15. April 2012, Reymontówka-Schriftstellerheim in Chlewiska*, (red.) L. Kolago i in., Warszawa 2012, s. 307-315.

¹⁵ B. Bettelheim, *op. cit.*, s. 43.

repertuaru Opery Wrocławskiej, ukierunkowanej na udowodnienie tezy, że repertuar uwzględnia zapotrzebowanie na wzorzec osobowościowy i ideał poprzez stworzenie bohatera na miarę naszych czasów, z którym (młody) widz może i powinien się identyfikować. Pod pojęciem „bohatera” rozumiem tu protagonistę, odtwórcę głównej roli w sztuce. To, jak podaje Marta Wójcicka, „pierwszoplanowa postać działająca, której losy śledzimy od początku opowieści (ukazującego sytuację braku lub nieszczęścia) do jej końca (finał przedstawiający likwidację niedostatków)”¹⁶. „Bohatera naszych czasów” charakteryzuję w oparciu o założenia teorii Zygmunta Bauman’a dotyczącej ponowoczesnych wzorów osobowych. Ogląd materiału empirycznego umożliwił wyłonienie głównych postaci oper bajkowych z repertuaru Opery Wrocławskiej, a następnie sportretowanie postaci męskich i ich klasyfikację według proponowanych przez Bauman’a wzorców osobowych typowych dla człowieka XX i XXI wieku – człowieka ponowoczesności.

Definicja opery bajkowej nie jest bynajmniej ścisła¹⁷. Dezynwoltura, jaka cechuje nomenklaturę utworów scenicznych dla dzieci, jest wynikiem synkretyzmu gatunkowego – opera powstała na podstawie baśni lub motywów bajkowych – jawi się jako hybryda gatunkowa o wielowymiarowym charakterze, dla której trudno niekiedy znaleźć jednoznaczne określenie. Na potrzeby niniejszego opracowania przyjmuję definicję opery bajkowej rozumianej jako dowolna forma operowa z tematem baśniowym, muzyczny rodzaj dramatu baśniowego¹⁸. Cechy charakterystyczne gatunku to, według Susanne Meier m.in.: tendencja do *couleur locale*, osiąganego dzięki włączeniu pieśni ludowych, przysłów, gwar, dialektów czy innych wstawek muzyczno-scenicznych o charakterze ludowym; skłonność do treści fantastycznych, nasyconych cudownością; zwięzłość fabuły, ograniczenie jej do kilku głównych motywów z uwagi na dialogizację epickiego pierwowzoru i jego nowe środki podawcze – śpiew; rozciągnięcie poszczególnych momentów akcji dla umotywowania działań bohaterów i wyraźnego przedstawienia afektów i charakterów; indywidualizacja postaci; wizualizacja poprzez inscenizację¹⁹.

¹⁶ M. Wójcicka, *Bohater*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, (red.) V. Wróblewska, t. 1, s. 325.

¹⁷ Na temat opery bajkowej por. m.in.: L. Schmidt, *Zur Geschichte der Märchenoper*, Halle 1895; M. Kosacka, *Märchen auf der Musikbühne. Märchenoper*, w: *Kultura – Literatura – Język. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Kolago w 65. rocznicę urodzin / Kultur – Literatur – Sprache. Festschrift für Herrn Profesor Lech Kolago zum 65. Geburtstag*, (red.) K. Grzywka, J. Godlewicz-Adamiec, M. Grabowska, M. Kosacka, R. Małecki, Warszawa 2007, s. 716-724.

¹⁸ G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, s. 497.

¹⁹ S. Meier, *op. cit.*, s. 276-312.

Nielatwym zadaniem jest również zdefiniowanie pojęć „baśń” i/czy „bajka”. Współcześnie pojęcia stosuje się wymiennie. Niekiedy dookreśla się je jako literacka (baśń) bądź ludowa (bajka)²⁰. Pierwszy z terminów to gatunek literatury fantastycznej i dotyczy utworów literackich, najczęściej adresowanych do dzieci, drugi występuje często w znaczeniu bardzo szerokim, swym zakresem pojęciowym obejmując zarówno opowieści oralne, jak i autorskie wierszowane bajki ezopowe, dotyczy utworów literackich²¹. Nazwą tą określa się też bajkę magiczną (inaczej fantastyczną, mityczną) czy bajkę właściwą²².

Jak słusznie zauważa Julian Krzyżanowski,

[T]erminologia stosowana do twórców bajkowych posiada doniosłe znaczenie praktyczne, właściwe bowiem lub niewłaściwe posługiwanie się nią ułatwia lub utrudnia żeglugę po morzu bajki i wiedzie już to do zamierzonego celu, już to kieruje na manowce bez wyjścia²³.

Dlatego w konstruowanym tekście terminu „bajka” używam za Jerzym Cieślakowskim i Jolantą Ługowską „w znaczeniu najszerszym i ponadgatunkowym jako syntetycznego określenia całej ogromnej grupy utworów [przede wszystkim, M.K.] dla dzieci”²⁴, zawierających jakieś elementy fantastyki²⁵. Zdaniem badaczki dopiero w ramach tej grupy można rozpatrywać właściwe gatunki, takie jak: bajeczka, bajka wierszem, bajka ludowa w opracowaniu artystycznym, baśń literacka²⁶.

3. O ponowoczesnych wzorcach osobowych według Zygmunta Baumanna

Ponowoczesność to tyle co nowoczesność wkraczająca w wiek dojrzały; nowoczesność spoglądająca na siebie z dystansu, dowiadująca się o własnej niemożliwości; samokontrolująca się nowoczesność²⁷.

²⁰ Por. J. Krzyżanowski, *Bajka ludowa*, w: tenże, *Słownik folkloru polskiego*, 1965, s. 34-35; V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.

²¹ Por. V. Wróblewska, *Baśń*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, (red.) taż, t. 1, s. 293-298.

²² Por. V. Wróblewska, *op.cit.*, s. 293; M. Wójcicka, *Bajka magiczna*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, (red.) V. Wróblewska, t. 1, s. 266.

²³ J. Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 37.

²⁴ J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988, s. 10.

²⁵ Por. J. Cieślakowski, *Literatura osobna*, Warszawa 1985, s. 74.

²⁶ Por. J. Ługowska, *op. cit.*, s. 10-11.

²⁷ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman. Warszawa 1995, s. 313-315.

Jeden z najbardziej cenionych i znanych na świecie socjologów i filozofów Zygmunt Bauman w uznawanym za klasyczny esej *Ponowoczesne wzory osobowe*²⁸ opisuje i klasyfikuje cztery wzory osobowości, charakterystyczne dla czasów ponowoczesnych: spacerowicza, włóczęgi, turysty i gracza. Nie są to jednak, jak zauważa eseista, wzorce ukształtowane przez czasy współczesne.

Aczkolwiek występowały one i w dawniejszych epokach, charakter „ponowoczesny” nadają im dwie okoliczności: (1) fakt, że obecnie stały się one „normą” zachowań w życiu codziennym – kiedyś ich rola była marginalna, (2) współwystępują naraz w życiu tych samych ludzi i w tych samych fragmentach życia, podczas gdy w czasach „przedponowoczesnych” ich obecność w życiu jednostek była dysjunktywna – były one przedmiotem wyboru; teraz nie wybiera się ich, ani też nie trzeba wybierać. Po prostu są²⁹.

Spacerowicz

Wzór kulturowy spacerowicza, ukształtowany w społeczeństwie nowoczesnym jako wzór kulturowy elity, mającej dużą ilość czasu wolnego i dysponującej dochodami, jakie umożliwiały mu miejskie przechadzki będące synonimem pełnej wolności (w tym wyobrażeniowej), „życi[a] od niechcenia”³⁰, „życi[a] jako kolekcjonowani[a] wrażeń”³¹, uległ upowszechnieniu i istotnym przeobrażeniom w czasach ponowoczesnych. „Dostęp do rozkoszy spacerowicza dnia wczorajszego uzyskał spacerowicz nowego typu za cenę ubezwłasnowolnienia”³². Bez troski, wolny spacerowicz, traktujący „świat jako teatr, ulicę jako scenę, przechodniów jako aktorów mimo woli, siebie jako reżysera sztuk”³³ staje się w czasach ponowoczesnych spacerowiczem „troskliwie prowadzonym za rękę aktorem w wielkim spektaklu nabywania towarów”³⁴ – konsumentem. Niegdyś deptak – teren miejski staje się zatem deptakiem zakupowym – pasażem lub centrum handlowym i ekranem telewizyjnym. Świat spacerowicza to świat złożony z epizodów, taki, w którym może on sam wybierać, „chwycić, co bardziej błyszczący, co wzrok przykuwa, co przyjemnie obejrzeć, do ucha przyłożyć, w rękę popieścić”³⁵.

²⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia socjologiczne” 2011, 1 (200), s. 435-458.

²⁹ *Ibidem*, s. 435.

³⁰ *Ibidem*, s. 447.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 448.

³³ *Ibidem*, s. 446.

³⁴ *Ibidem*, s. 447.

³⁵ *Ibidem*, s. 449.

Włóczęga

Jak wzór kulturowy spacerowicza, tak włóczęgi ulega w czasach ponowoczesnych istotnym przemianom. Nie jest już pejoratywnie nacechowany.

Jak pielgrzym, włóczęga wędruje, i spędza szmat życia w drodze. Włóczęga „żyje na stacji”, bo każdy stan, w jakim się znajduje, traktuje jako przystanek, na którym długo nie zabawi, który wkrótce opuści, by się przenieść na inne miejsce, jakie znów nie będzie niczym więcej niż przystankiem³⁶.

Włóczęga żyje w ciągłym ruchu, jest gotowy na zmiany, nowe wyzwania. Żyje dniem dzisiejszym, nie snuje dalekosiężnych planów i nie dąży do osiągnięcia dalekofalowych celów. Włóczęga w wędrowce, w ruchu *per se* odnajduje cel. Pociąga go nieznane, odmiana, obietnice nowych przystanków. W swojej wędrowce jest całkowicie zdany na zrządzenie losu, gotowy na opuszczenie miejsca chwilowego postoju, aby odmienić ten los. Włóczęga nie przywiązuje się zatem ani do miejsca, ani do miejscowej społeczności. „Nie ma też po co wysilać się gwoli zaskarżenia sobie uznania i trwałej sympatii ludzi miejscowych, jeśli mała jest szansa na to, że się długo zabawi w ich towarzystwie”³⁷. Świat włóczęgi to świat szans i możliwości.

Turysta

Turysta to poszukiwacz wrażeń i przygód. Z własnej nieprzymuszonej inicjatywy podróżuje i zwiedza według określonych przez niego samego warunków, płaci i wymaga. W przeciwieństwie do włóczęgi nie musi podróżować, robi to dla przyjemności. Turysta, inaczej niż włóczęga, ma stały dom, a nie miejsce tymczasowego pobytu – bezpieczną przystań, od której pragnie się oddalić, ale tylko po to, aby do niej wrócić z bagażem nowych wrażeń i która jest punktem odniesienia dla mierzenia tych nowych, „egzotycznych doznań”. Turysta szuka nowych doświadczeń, aby wzbogacić swoje doświadczenia i wrażenia.

Widoki, odgłosy, zapachy stają się w r a z e n i a m i – pamiętnymi wrażeniami, wrażeniami, jakie warto utrwalić na błonie fotograficznej, o których warto w d o m u opowiedzieć – o tyle tylko, o ile inne są o d d o m o w y c h³⁸.

³⁶ *Ibidem*, s. 450.

³⁷ *Ibidem*, s. 451.

³⁸ *Ibidem*, s. 452.

Turystyka nie ogranicza się jednak tylko do wakacji w świecie, który ma służyć do kolekcjonowania wrażeń. Te można zbierać w ponowoczesnym świecie jak na wakacjach – anonimowo, bez zobowiązań, kierując się prawem do wyboru, „mimochoodem, na marginesie »prawdziwego życia«, w przerwach codzienności, z dala od »domu«...”³⁹.

Gracz

Życie gracza jest serią kolejnych walk, rozgrywek, meczów i spotkań, z których każde stanowi zamkniętą całość, a seria nie ma „naturalnego” końca i z których każde jest ukierunkowane na sukces. Wszystko, czego podejmuje się gracz, ma służyć wygranej, pokonaniu przeciwnika. Każda gra jest zatem wojną, która kończy się w momencie, gdy zapada decyzja o zwycięstwie i przegranej, o czym decydują jedynie spryt gracza i łut szczęścia. Każda kolejna gra startuje na nowo. I nawet jeśli zlorzeczy się grze, to tylko w imię innej gry. Gracz to ryzykant, amator mocnych wrażeń.

4. O współczesnych operach bajkowych w Operze Wrocławskiej

*Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci*⁴⁰

Pierwszą operą bajkową wystawioną w Operze Wrocławskiej był *Złoty kogucik* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa z librettem Władimira Bielskiego w polskim tłumaczeniu Jana Popiela, na kanwie bajki Aleksandra Puszkina z 1834 roku. Premiera opery miała miejsce 15.04.1950 roku, przy czym tytuł nie był określany jako opera dla dzieci. Pierwszą premierą operową przewidzianą dla dzieci w Operze Wrocławskiej była natomiast opera dziecięca Wiktora Michaiłowicza Lebediewa *Czarodziej Szmaragdowego Grodu* (29.12.1974) do libretta Williama Roszczyzna i Władimira Uflanda w polskim tłumaczeniu Jana Baldriana i Jonasa Wikka według powieści L. Franka Bauma *Czarnoksiężnik z krainy Oz*. Łącznie w latach 1950–2020 na deskach Opery Wrocławskiej premierę miało 14 oper bajkowych, w tym cztery, które nie były promowane jako opery dla dzieci. Poza wspomnianą powyżej były to: opera *Stara baśń* Władysława Żeleńskiego do libretta Aleksandra Bandrowskiego na podstawie powieści o tym samym tytule Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1876 roku, wystawiona po raz pierwszy w Operze Wrocławskiej 11.10.1969 roku, opowieść baśniowa

³⁹ *Ibidem*, s. 453.

⁴⁰ I. Krasicki, *Bajki i przypowieści*, Poznań i in. 1922, s. 7.

Noc wigilijna Nikołaja Rimskiego-Korsakowa według libretta autorstwa kompozytora na podstawie noweli Mikołaja Gogola, której to opowieści wrocławska premiera miała miejsce 19-20.10.1987 roku, oraz opera *Kopciuszek* Gioacchina Rossiniego do libretta Jacopo Ferrettiego na podstawie bajki Charles'a Perraulta, wrocławska premiera opery odbyła się 28, 29 i 30.04.2017 roku.

Po 1989 roku wystawiono siedem oper bajkowych (tabela 1). Cztery dzieła dla najmłodszej publiczności to opery zagranicznych kompozytorów, prezentowane (z wyjątkiem *W Krainie „Czarodziejskiego fletu”*) jako opery dziecięce w ramach cyklu *Tajemnicze królestwo*. Celem projektu było wprowadzenie młodych widzów w świat opery, przybliżenie im gatunku teatru muzycznego, rozbudzenie zainteresowania muzyką klasyczną. Z uwagi na to teksty tych oper opracowano w języku polskim, a akcję na scenie skrócono w odniesieniu do pierwowzorów literackich, mając na uwadze możliwości percepcyjne młodych odbiorców. Autorami trzech utworów scenicznych są polscy kompozytorzy i libreciści, a premiery ich dzieł wpisywały się w promocję twórczości polskich muzyków, co jest jedną z głównych misji Opery Wrocławskiej. Te utwory (oraz *W krainie „Czarodziejskiego fletu”*) z założenia mają za zadanie rozpowszechnianie sztuki operowej wśród dzieci i ich rodziców, stąd też ich określenie w podtytule spektakl rodzinny.

Jedno libretto (*Czerwony Kapturek*) powstało na podstawie bajki ludowej Charles'a Perraulta, spisanej po raz pierwszy w 1697 roku, jedno (*Alicja w Krainie Czarów*) – na podstawie powieści Lewisa Carrolla o tym samym tytule z 1865 roku i jedno (*Pchła Szachrajka*) – na kanwie bajki wierszem Jana Brzechwy. 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* Christopha Martina Wielanda (1786–1789) czy powieść fantastyczno-filozoficzną Jeana Terrassona *Sethos* (1731) w niemieckim przekładzie Matthiasa Claudiusa (1777/78)⁴¹. Trzy dzieła (*Sid – wąż, który chciał śpiewać; Najdzielniejszy z rycerzy* oraz *Yemaya – Królowa Mórz*) to dzieła pozbawione pierwowzoru bajkowego,

⁴¹ 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, *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Warszawa 2008, s. 1053; Ch.-H. Mahling, *Mozart: Die Zauberflöte*, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musikal, Ballett*, (red.) C. Dahlhaus, S. Döhring, München/Zürich 1997, t. 4, s. 346).

ale niepozbawione elementów fantastyki, stąd ich kwalifikacja jako opery bajkowe.

Tabela 1. Opery bajkowe wystawiane po 1989 r. w Operze Wrocławskiej

| Lp. | Tytuł | Muzyka | Libretto | Premiera |
|-----|---|--|--|--------------------------|
| 1. | <i>Czerwony Kapturek</i> ⁴² | Jiří Pauer | Mila Mellanova, polski przekład: Wojciech Szczucki | 22.01.2008 |
| 2. | <i>Alicja w Krainie Czarów</i> ⁴³ | Robert Chauls | Robert Chauls, polski przekład: Justyna Skoczek | 15.09.2008 ⁴⁴ |
| 3. | <i>Sid – wąż, który chciał śpiewać</i> ⁴⁵ | Malcolm Fox | Susan i Jim Vilé, polski przekład: Justyna Skoczek | 18.02.2010 |
| 4. | <i>W krainie „Czarodziejskiego fletu”</i> ⁴⁶ | Wolfgang Amadeusz Mozart | Ryszard Karczykowski na podstawie oryginalnego libretta Emanuela Schikanedera wg polskiego przekładu Zdzisława Hierowskiego, Włodzimierza Ormickiego i Bogdana Ostromęckiego | 10-12.02.2017 |
| 5. | <i>Pchła Szachrajka</i> ⁴⁷ | Maciej Małecki | Jan Brzechwa | 1.06.2017 |
| 6. | <i>Najdzielniejszy z rycerzy</i> ⁴⁸ | Krzysztof Penderecki Marek Stachowski | Ewa Szelburg-Zarębina | 1.06.2018 |
| 7. | <i>Yemaya – Królowa Mór</i> ⁴⁹ | Zygmunt Krauze | Małgorzata Sikorska-Miszczuk | 1.06.2019 |

⁴² O spektaklu, streszczenie libretta, galeria i recenzje zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4032 (data dostępu: 12.09.2022).

⁴³ O spektaklu, streszczenie libretta i galeria zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=3928 (data dostępu: 12.09.2022).

⁴⁴ Prapremiera spektaklu w wykonaniu zespołu Opery Wrocławskiej odbyła się 6 i 7.09.2008 w Centrum Kultury „Muza” w Lubinie.

⁴⁵ O spektaklu, streszczenie libretta, galeria i recenzje zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=3915 (data dostępu: 12.09.2022).

⁴⁶ O spektaklu, streszczenie libretta, galeria i recenzje zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4002 (data dostępu: 12.09.2022).

⁴⁷ Na temat spektaklu zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=5454 (data dostępu: 12.09.2022).

⁴⁸ O spektaklu i galeria zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4247 (data dostępu: 12.09.2022).

⁴⁹ O spektaklu, streszczenie libretta i galeria zob. m.in.: https://www.opera.wroclaw.pl/1/spektakl.php?_id=4867 (data dostępu: 12.09.2022).

5. O (męskich) bohaterach współczesnych oper bajkowych w Operze Wrocławskiej – bohaterach naszych czasów

*Na pomoc! Na pomoc! Ten potwór mnie goni!
Na pomoc, na pomoc! Pomocy bogowie!
Ach, zginę rzucony w ofierze wężowi!
Bogowie, litości!⁵⁰*

Tabela 2. Główni bohaterowie oper bajkowych wystawianych po 1989 r. w Operze Wrocławskiej w odniesieniu do ponowoczesnych wzorców osobowych według Z. Baumana

| Lp. | Tytuł opery bajkowej | Główny bohater | Opis głównego bohatera | Ponowoczesny wzorzec osobowy wg Baumana |
|-----|---|--|---|---|
| 1. | <i>Czerwony Kapturek</i> | Dziewczynka zwana Czerwonym Kapturkiem | | |
| 2. | <i>Alicja w Krainie Czarów</i> | Dziewczynka Alicja | | |
| 3. | <i>Sid – wąż, który chciał śpiewać</i> | Wąż Sid | Cyrkowiec, znudzony dotychczasowym zajęciem – efektownymi wygibasami, wyrusza w samotną podróż, aby zdobyć wykształcenie wokalne, odwiedza w tym celu Rzym, Londyn, Milet, Bogotę, Hong-Kong, Australię, zbierając nowe doświadczenia i wrażenia, które go nie satysfakcjonują, a frustrują, choć przynoszą w rezultacie upragniony cel – spełnienie marzenia o pięknym głosie. | Turysta |
| 4. | <i>W krainie „Czarodziejskiego fletu”</i> | Księżę Tamino | Błądząc w lesie podczas łowów i szukając pomocy przed ogromnym wężem, ratuje się ucieczką; odnaleziony zemdlony i ocalony przez wysłanniczki Królowej Nocy – Trzy Damy, podejmuje niebezpieczną wyprawę w towarzystwie ptasznika Papagena i zaopatrzonego w magiczny instrument, w celu uwolnienia córki Królowej Nocy – Paminy od złego czarnoksiężnika Sarastra i skłania się ku temu nie tyle z wdzięczności za ratunek, co z zauroczenia obrazem królowny („Dies Bildnis ist bezaubernd schön” ⁵¹); | Gracz |

⁵⁰ *W Krainie „Czarodziejskiego fletu”*, w opracowaniu Ryszarda Karczykowskiego, [wyciąg fortepianowy], s. 7.

⁵¹ „Ten obraz w krąg rozsiewa blask.

| | | | | |
|----|----------------------------------|-----------------|---|-----------------|
| | | | <p>poznawszy Sarastra i jego intencje – początkowo dla niepoznaki jako przypadkowego mędrca, później jako rozsądnego władcę, a co za tym idzie prawdę o zamiarach Królowej Nocy, poddaje się próbom, aby zdobyć wtajemniczenie i móc być razem na zawsze z Paminą; z pomocą czarodziejskiego fletu, wychodzi z prób zwycięsko, tę ostatnią – próbę ognia i wody – pokonuje pomyślnie razem z królewną, zyskując mądrość.</p> | |
| 5. | <i>Pchła Szachrajka</i> | Pchła | | |
| 6. | <i>Najdzielniejszy z rycerzy</i> | Strachna wróble | <p>Samotny, skromny, prostopadkowy, za namową Wiatru wyrusza w podróż w poszukiwaniu przyjaciół i towarzystwa; z uwagi na swój wygląd odrzucony przez kwiaty Maki i Królową, którą udaje mu się jako jedynemu zbudzić ze stuletniego snu; mimo odrzucenia, w obliczu zagrożenia i niemocy kwiatów, staje w ich obronie i ploszy Wróble, wybawiając tym samym Maki i ich Króla z niebezpieczeństwa; odmawia jednak przyjęcia nagrody w postaci ręki Królowy i korony za swój czyn, wybierając swój dożyty żywot.</p> | Włóczęga, Gracz |
| 7. | <i>Yemaya – królowa mórz</i> | Chłopak Omar | <p>Pólsierota, delikatny i uduchowiony; karcony za swoją wrażliwość przez ojca, potępiającego takie zachowanie jako niemęskie; podczas morskiej ucieczki z ojcem ze zburzonego miasta przed wojną, dowiaduje się, że pod wodą, gdzie rządy sprawuje Królowa Mórz – Yemaya – jest spokój, za którym tęskni; w czasie burzy wpada do wody i zachwyca się podwodnym światem; jego pragnienie bycia szczęśliwym, spełnionym w rozmowach z kwiatami i rybami, czyli zachowując swoją osobowość, jest tak wielkie, że jest gotowy zostawić ojca, twierdząc, że jest on jego wujkiem i dla niego niedobry, i że nikt nie będzie za</p> | Włóczęga |

Czy może być piękniejsza twarz?
 Podziwiam jej urok, ciemnych loków splot,
 słoneczny uśmiech, jasny wzrok,
 słoneczny uśmiech, jasny wzrok.
 Określić tego dziś nie mogę,
 lecz w głębi serca czuję ogień.
 Może to miłość budzi się? Może to miłość budzi się?
 Tak, tak, ogarnia miłość mnie.
 To miłość, to miłość, to miłość budzi się” (*Ibidem*, s. 15-16).

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | | | nim tęsknił; na wieść, że ojciec rozpacza nad zaginionym synem i żałuje swojego postępowania, prosi jednak o możliwość powrotu na ziemię, czemu sprzeciwia się początkowo Yemaya, chcąc bronić go przed ludźmi i złem świata; ostatecznie udaje mu się przekonać Królową, przy czym obiecuje jej, że ziemia stanie się kiedyś lepszym światem. | |
|--|--|--|--|--|

Jak się okazuje, postaci żeńskie i męskie jako główni bohaterowie są niemal jednakowo reprezentowane we współczesnych operach bajkowych z repertuaru Opery Wrocławskiej. Postacie kobiece są głównymi bohaterkami trzykrotnie, postacie męskie – głównymi bohaterami czterokrotnie: dwukrotnie są to młodzi chłopcy (Królewicz Tamino i wychowujący się bez matki chłopak Omar), w jednej operze rola ta przypada zwierzęciu płci męskiej (wężowi Sidowi), raz obsadzono w niej przedmiot (Stracha na wróble)⁵², nadając mu cechy ludzkie. Można by w tym miejscu pokusić się o hipotezę, że to *signum temporis* – działanie na rzecz równości płci, równowagi płci w przekazach audiowizualnych na deskach teatrów.

Z opisu męskich bohaterów wynika, że reprezentują oni ponowoczesne wzory osobowe włóczęgi, gracza i turysty. Realizujący wzór kulturowy włóczęgi Strach na wróble czy Omar z opery bajkowej *Yemaya – królowa mórz*, kierują się jedynie chęcią odmiany sytuacji, w której się znaleźli, bez snucia dalekosiężnych planów. Strach na wróble pragnie położyć kres swojej samotności i znaleźć gdzieś przyjaciół, Omar – być szczęśliwym i rozmawiać z roślinami i zwierzętami. Strach ulega namowom Wiatru, podejmując próbę odnalezienia za górami i lasami przyjaźni, Omar – czarowi fal oraz morskiej flory i fauny, oczekując zrozumienia i akceptacji w podwodnym królestwie, których nie zaznał na ziemi od ojca. I nawet jeśli pojawia się szansa na odmianę ich losów, co miałyby się wiązać z nowym, stałym miejscem zamieszkania (w królestwie Maków czy w podwodnym świecie), to nie korzystają z niej w imię pozostania sobą. Bohaterowie oper nie reprezentują jednak typowego ponowoczesnego wzorca włóczęgi, dla którego zmiana jako taka wyznacza sens życia. Bohaterowie wrocławskich spektakli, nie godząc się na zmianę losu, której to zmiany pragną, hołdują wyższym wartościom, ich wybory świadczą o niezłomności ich charakterów. Takie przedstawienie bohaterów jest znamienne dla gatunku bajki. „Bajka

⁵² Rzeczownik rodzaju męskiego żywotnego nieosobowego (męskozwierzęcego).

to taki gatunek, w którym nadrzędną zasadę semiotycznej organizacji tematu stanowi konstruowanie rzeczywistości intencjonalnej⁵³, pisze Ługowska. Bajka magiczna pełni więc funkcje kompensacyjne, bowiem jej intencją jest dostarczenie moralnej satysfakcji z powodu rozwoju wydarzeń w oczekiwanym przez słuchacza kierunku. Jest to gatunek intencjonalnie związany z ukazywaniem lepszego świata⁵⁴, „jest gatunkiem, który utwierdza wybory i wartości pozytywne, komunikuje wprost lub pośrednio to, że o prawdziwej wartości człowieka stanowi nie urodzenie i bogactwo, lecz przymioty duchowe, że bezinteresowna życzliwość bywa odwzajemniona, a prawda i sprawiedliwość zawsze triumfują”⁵⁵. Jednocześnie bajki magiczne przechowują elementy ludowego światopoglądu: antropomorficzną wizję świata, idee solidarności życia w przyrodzie oraz sprawiedliwych zachowań i więzi społecznych⁵⁶. Wzorzec gracza upowszechniają postaci Królewicza Tamina i Stracha na wróble. Podejmują oni ryzykowne działania i odnoszą zwycięstwo. Ale Tamino i Strach nie są zapalonymi amatorami mocnych wrażeń, a wojownikami o szczytne ideały dobra, braterstwa, miłości. Ich „gry” mają uwrażliwić młodych odbiorców na kształtowanie pozytywnych postaw w relacjach społecznych. Tytułowego bohatera opery *Sid – wąż, który chciał śpiewać* można scharakteryzować jako baumanowskiego turystę. Wyrusza w podróż dookoła świata, aby kształcić się wokalnie i zdobywać umiejętności muzyczne. Z bagażem doświadczeń wraca ostatecznie do swojego cyrku. Turystyka węża nie sprowadza się jednak do kolekcjonowania wrażeń, ma wymiar edukacyjny – wymiar edukacyjny *sensu stricto* jako przedsięwzięcie, któremu przyświeca cel zdobycia warsztatu muzycznego, które pozwala na przyswojenie z innych kultur tego, co twórcze i nowe; wymiar edukacyjny *sensu lato* w myśl: „jeśli bardzo się czegoś pragnie i ciężko pracuje, to spełniają się największe marzenia”.

Nieprzypadkowy zdaje się brak bohatera-spacerowicza wśród męskich postaci oper bajkowych z dziecięcego repertuaru Opery Wrocławskiej. Ponowoczesny spacerowicz, charakteryzowany jako nabywca towarów lub usług albo użytkownik jakichś zasobów lub dóbr, którego wybiegiem jest centrum handlowe lub ekran telewizyjny, nie ma racji bytu w twórczości dla dzieci. Bohater powinien proponować dziecku model

⁵³ J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981, s. 19.

⁵⁴ Por. *Ibidem*, s. 35-36.

⁵⁵ S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2007, s. 284.

⁵⁶ Por. Wójcicka, *op. cit.*, s. 271.

identyfikacji, wzór godny naśladowania, a jego los – napawać optymizmem. „Bajkowy bohater [...] zawsze jest pozytywny, nawet jeśli pewne jego uczynki mogą budzić wątpliwości, zostaje wynagrodzony”⁵⁷. Spacero-wicz nie jest aktywny i nie jest zwycięski; nie jest atrakcyjny, tak z perspektywy artystycznej, jak i recepcyjnej.

6. O wzorcu młodego mężczyzny – bohaterze naszych czasów na podstawie repertuaru Opery Wrocławskiej

Wizerunki męskich bohaterów oper dla dzieci w Operze Wrocławskiej nie podążają za stereotypowym wzorcem kulturowym i językowym męskości⁵⁸. Nie opierają się na tradycyjnym paradygmacie, ukształtowanym pod wpływem religii judeochrześcijańskiej, filozofii greckiej (Platon, Arystoteles) oraz poglądów głoszonych przez XVII i XVIII-wiecznych myślicieli, którzy stworzyli fundamenty rewolucji naukowej (Kartezjusz, Newton, Bacon), umocnionym przez Sigmunda Freuda i jego uczniów, a współcześnie przez socjologów i psychologów ewolucyjnych, ujmujących męskość jako dominację w określonych dziedzinach i odpowiadających koncepcji męskości hegemonicznej, stworzonej przez australijską socjolożkę Raewyn Connell⁵⁹. Są na wskroś współczesne, zbliżone do ponowoczesnych wzorców osobowościowych. Jak zauważa Zbyszko Melosik, „[k]ategoria męskości nie ma charakteru esencjonalnego, raz na zawsze ustalonego; jest kategorią dynamiczną, o kształt której toczy się dyskursywna walka”⁶⁰. Opera, stanowiąca od początków istnienia gatunku „intelektualne zwierciadło społeczeństwa”, daje temu wyraz, *ad exemplum* opery bajkowe z repertuaru Opery Wrocławskiej.

⁵⁷ M. Wójcicka, *Bohater*, *op.cit.*, s. 327.

⁵⁸ Cechy łączone ze stereotypem męskości:

a) inteligencja, mądrość, logiczność myślenia, zdolności matematyczne, obiektywizm;
 b) niezależność, wytrwałość, zdecydowanie, aktywność, nieokrzesanie;
 c) zdolności przywódcze, decyzyjność, ambicja, pewność siebie, zarozumiałość;
 d) brak emocjonalności i mała wrażliwość, nieokrzesanie;
 e) potrzeba rywalizacji, agresja, gwałtowność;
 f) skłonność do przemocy i grzechu, poszukiwanie doświadczeń seksualnych, brak moralności (por. S. Florek, *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, w: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, (red.) B. Płonka-Syroka, Warszawa 2008, s. 24).

⁵⁹ Por. K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich przekazach medialnych na przełomie stuleci*, w: *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, (red.) M. Dąbrowska, A. Radomski, Lublin 2010, s. 13-14; R. Connell, *Masculinities*, Berkeley, Los Angeles 2005.

⁶⁰ Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002, s. 35.

Podziękowanie: Artykuł powstał dzięki wsparciu Opery Wrocławskiej. Szczególnie podziękowania autorka kieruje do Pani Karoliny Chojnackiej za pomoc w zestawieniu oper bajkowych powstałych i realizowanych w Operze Wrocławskiej.

Literatura/References

- Arcimowicz K., *Obraz mężczyzny w polskich przekazach medialnych na przełomie stuleci*, w: *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, (red.) M. Dąbrowska, A. Radomski, Lublin 2010, s. 10-24.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995.
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia socjologiczne” 2011, 1 (200), s. 435-458.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, Warszawa 1985.
- Cieślakowski J., *Literatura osobna*, Warszawa 1985.
- Connell R., *Masculinities*, Berkeley-Los Angeles 2005.
- Florek S., *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, w: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, (red.) B. Płonka-Syroka, Warszawa 2008, s. 17-42.
- Horn K., *Über das Weiterleben der Märchen in unserer Zeit*, w: *Die Volksmärchen in unserer Kultur: Berichte über Bedeutung und Weiterleben der Märchen*, (red.) Märchen-Stiftung Walter Kahn, Frankfurt/M. 1993, s. 25-71.
- <https://www.opera.wroclaw.pl>.
- Irmen H.-J., *Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper*, Mainz 1989.
- Jung C.G., *Fenomenologia ducha w baśniach*, w: tenże, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 428-487.
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, Kraków 2008.
- Kolago L., *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. Śliziński, M. Czurak, Wrocław 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. Materialien der Konferenz 13.–15. April 2012, Reymontówka-Schriftstellerheim in Chlewiska*, (red.) L. Kolago i in., Warszawa 2012, s. 307-315.
- Kosacka M., *Märchen auf der Musikbühne. Märchenoper*, w: *Kultura – Literatura – Język. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Kolago w 65. rocznicę urodzin / Kultur – Literatur – Sprache. Festschrift für Herrn Professor Lech Kolago zum 65. Geburtstag*, (red.) K. Grzywka, J. Godlewicz-Adamiec, M. Grabowska, M. Kosacka, R. Małecki, Warszawa 2007, s. 716-724.

- Krasicki I., *Bajki i przypowieści*, Poznań i in. 1922.
- Krzyżanowski J., *Bajka ludowa*, w: tenże, *Słownik folkloru polskiego*, 1965, s. 34-35.
- Krzyżanowski J., *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980.
- Ługowska J., *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981.
- Ługowska J., *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988.
- Mahling Ch.-H., *Mozart: Die Zauberflöte*, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musikal, Ballett*, (red.) C. Dahlhaus, S. Döhring, München/Zürich 1997, t. 4, s. 341-352.
- Meier S., *Liebe, Traum und Tod. Die Rezeption der Grimmschen „Kinder- und Hausmärchen“ auf der Opernbühne*, Wuppertal 1995.
- Melosik Z., *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002.
- Niebrzegowska-Bartmińska S., *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2007.
- Schmidt L., *Zur Geschichte der Märchenoper*, Halle 1895.
- Simonides D., *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*, w: *Baśń i dziecko*, (red.) H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 110-133.
- Skrobiszewska H., *Wstęp*, w: *Baśń i dziecko*, (red.) też, Warszawa 1978, s. 5-17.
- Stier-Somlo H., *Das Grimmsche Märchen als Text für Opern und Spiele*, Köln 1926.
- Tyszkowa M., *Baśń i recepcja przez dzieci*, w: *Baśń i dziecko*, (red.) H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 134-152.
- Wilpert G. von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001.
- W Krainie „Czarodziejskiego fletu”*, w opracowaniu Ryszarda Karczykowskiego, [wyciąg fortepianowy], b.m.r.
- Wróblewska V., *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003.
- Wróblewska V., *Baśń*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, (red.) też, t. 1, s. 293-298.
- Wójcicka M., *Bajka magiczna*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, (red.) V. Wróblewska, t. 1, s. 266-272.
- Wójcicka M., *Bohater*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, (red.) V. Wróblewska, t. 1, s. 319-327.