

Małgorzata Sokalska

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński

## Bohaterowie drugiego planu – o postaciach służących w operze

Obecność służących jako postaci w operze jest naturalną konsekwencją wielowiekowej historii obyczajowości oraz licznych w operze adaptacji utworów odwołujących się do aktualnych realiów. Od kamerdynera do stajennego, od kucharza po klucznika, od szafarki po pokojówkę – totumfaccy swoich panów i uciśnieni przez system, szare eminencje dworów i niewolnicy, różnej płci i wieku, określani funkcjonalnie, w zależności od wykonywanych w gospodarstwie zadań, cieszący się różną estymą i pozycją – służący przez stulecia stanowili nieodłączny element świata, zawsze postrzegani i oceniani przez pryzmat swojego związku z chlebodawcami, z których barków zdejmowali większość ciężarów życiowych. Poniższe rozważania zostaną poświęcone dwóm odmiennym drogom rozwoju postaci służących w operze – stosunkowo dobrze rozpoznanemu przypadkowi lokaja, który toruje sobie drogę na pierwszy plan, skutecznie konkurując o uwagę odbiorcy ze swoim panem, oraz słabiej zbadanemu przypadkowi piastunki. Funkcja fabularna tej postaci wydaje się czysto dekoracyjna, ale ponieważ często występuje w różnych dziełach operowych, warto poświęcić jej więcej uwagi. By to uczynić, należy więc oświetlić głębsze zakamarki operowej sceny.

Dokonująca się w tekstach literackich typizacja postaci służącego doprowadziła do wykrystalizowania się kilku rozpowszechnionych wariantów, takich jak sprytny niewolnik (potem służący), pyszałkowaty i gburowaty lokaj, wścibska pokojówka, gderliwa kucharka czy troskliwa mamka. Zdecydowanie najbardziej popularnym modelem jest pierwszy z wymienionych, *servus callidus*, za którego podtypy można uznać wiele innych postaci<sup>1</sup>. Począwszy od komedii Plauta, u którego „niewolnik stanowi esencję ducha komediowego” [Segal 1987: 110]<sup>2</sup>, postać na scenie nieodzowną [Duckworth 1952: 249]<sup>3</sup>, dowcip i inteligencja służącego stały się zwornikiem intrygi komediowej. Bez sprytnych niewolników bohaterom pierwszoplanowym nie udałooby się znaleźć rozwiązań życiowych problemów – choć bowiem w hierarchii społecznej ulokowani są znacznie wyżej, brakuje im tak charakterystycznej dla służących siły sprawczej, woli działania niezbędnej do tego, by wprowadzić słowo w czyn, nawet wbrew powszechnie obowiązującym konwenansom. Prowadziło to paradoksalnej sytuacji zaburzenia reguł rządzących światem, gdy reżyserem wydarzeń, mężem opatrnościowym i ulubionym bohaterem publiczności stawał się sługa [por. Schironi 2014: 449]. Co więcej, sednem funkcji, jaką pełnił antyczny *servus callidus*, było właśnie wywrócenie scenicznego świata na opak. W ten nieoczywisty sposób, przez zapewnienie panu możliwości zaspokojenia jego pańskich potrzeb i pragnień, miał być odtworzony ład – by rzeczywistość mogła trwać później w formach niezmienionych, usankcjonowanych przez wyższe instancje. Służący wprowadzał zatem na scenę żywioł karnawalizacji, co widać zwłaszcza wśród następców antycznego sprytnego sługi, w tym głównie Zanniego z komedii dell’arte i jego współbraci przy-

- 1 Analizując postacie komiczne służących w operach Mozarta, Abram Loft uitożsamiał te typy postaci z urastającym do rangi archetypicznej głupcem czy błaznem [Loft 1946: 377]. Choć ten trop może prowadzić do nadinterpretacji, wydaje się interesujący, gdyż wskazuje pewne aspekty kreacji służących, takie jak ich przyrodzona mądrość, niekiedy wynikająca ze sprytu, którą przewyższają oni swoich krótkowzrocznych panów.
- 2 W oryginale: „[...] slave is the essence of the comic spirit”. Przekładu cytatów z obcojęzycznych opracowań, o ile nie podano inaczej, dokonała autorka.
- 3 „Every extant Roman comedy contains at least one slave and many have several”.

branych w maski cynicznego Brighelli, gburowatego Pulcinelli czy Arlekina, z niebywałym talentem wikłającego siebie i swego pana w coraz to nowsze intrygi.

Linie tę warto przywołać choćby dla objaśnienia genealogii arcydzieł, które postawiły służącym najtrwalsze operowe pomniki, a zatem *Wesela Figara* i *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusa Mozarta czy *Cyrulika sewilskiego* Gioachina Antonia Rossiniego – wszystkie trzy wydobywają postacie sprytnych służących z dalszych planów i umieszczają je w centrum zainteresowania. Niewątpliwie to właśnie w XVIII wieku uwypukliło się kilka ciekawych aspektów tej kreacji, wywodzącej się ze źródeł tradycji Plautowskiej, lecz podążającej własnymi, coraz bardziej rewolucyjnymi ścieżkami. Właśnie na przykładzie postaci służących można w operze tego okresu zaobserwować, jak konsekwentnie rozmontowywane są dawne wzorce i jakie nowe efekty zrodzić może konwencja typizowania postaci służących i funkcjonalizowania ich w fabule. Wystarczy przypomnieć sobie nieprostą intrygę *Mniemanej ogrodniczki* (*La finta giardiniera*, 1775). W tym utworze jedną z głównych osi akcji jest mistyfikacja markizy Violante, która udaje służącą i staje się obiektem uczuć pana posiadłości; do niego z kolei wzdycha pokojówka Serpetta. Decorum komedii antycznej nie dozwoliłoby na miłość między tak odległymi w hierarchii społecznej kochankami, i choć zasadę tę opera Mozarta ostatecznie respektuje – markiza rezygnuje z kamuflażu i łączy się z pasującym do niej amantem, Serpetta zaś zmienia obiekt uczuć i wybiera bliższego sobie stanem Roberta – motorem intrygi uczyniono jednak namiętności układające się w poprzek uświęconych tradycją schematów.

Wbrew tym tradycjom, za to zdecydowanie w duchu karnawalizującej rzeczywistość komedii dell'arte, wkroczyła na scenę również służąca Serpina, bohaterka uznawanej za pierwszą operę buffa *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego (1733), podstawiając siebie w roli idealnej kandydatki na żonę Uberta. Także służący ze wspomnianych już arcydzieł Mozarta – Figaro, Leporello – tylko z pozoru zachowują swą drugoplanową funkcję, tak typową dla pyskatek i obrotnych lokajów. W praktyce bowiem dokonuje się w tych dziełach – częściowo za sprawą ożywczego ducha, jakim przesiąknięte są komedie Pierre'a Beaumarchais'go – głębsza

rekonstrukcja konwencji i ról, wciąż łatwych do rozpoznania, a jednak ujętych w nowych perspektywach. I tak np. Mozartowski Figaro pozbawiony został częściowo tego, czym bliższy owa kreacja w *Cyruliku sewilskim*, a więc frantostwa i sprawczości. Te cechy w o wiele większym stopniu zawłaszczone zostały przez kobiety, a nawet przez samego Hrabiego, podstępnie flirtującego z Zuzanną. Równe zaangażowanie w intrygę komediową państwa i służących, prowadzące do pełnej paralelności obu par w *Weselu Figara*, świadczy o rewolucyjnym wymiarze tej opery, tak samo jak kilka ostrzejszych wypowiedzi tytułowej postaci<sup>4</sup>. Dodać jednak do tego należy kwestię nieoczywistą, a wynikającą z charakterystyki tworzywa operowego, ubierającego słowa libretta w muzykę. Ta zaś potrafi przechylić szalę (u)wagi – mierzonej procentem czasu scenicznego i stopniem zaawansowania śpiewu solowego – z postaci stojącej wyżej w hierarchii społecznej (Hrabia) na służącego (Figaro). Jest to przede wszystkim efektem działania magii operowej arii, która wciąż w XVIII wieku jest elementem w formie operowej najbardziej nobilitującym postać, m.in. z racji swojego bardziej lirycznego charakteru, wyróżniającego się na tle okalających partii dialogowych, pozwalającego poznać przemyślenia zatrzymanego w scenicznym działaniu bohatera, jego lepszą charakterystykę, uwypuklenie jego indywidualności [Sokalska 2013]. To dlatego łącznie aż w trzech ariach [Mozart 2007: 28] – *Se vuol ballare* (nr 6), *Non più andrai* (nr 20) w akcie I oraz *Tutto è disposto* (nr 56) w IV, uzupełnionych o duety z Zuzanną (*Cinque, dieci*, nr 2; *Se a caso Madama*, nr 4) – Figaro jest prawdziwym protagonistą dzieła, wyraźnie góruje wokalnie nad Hrabią i jest jedynym męskim głosem pozostającym w równowadze z dominującymi w partyturze rolami sopranowymi.

Rosnącą w tych rewolucyjnych czasach wagę operowych ról służących można mierzyć nie tylko kryterium ilościowym. Przede wszystkim przyjrzeć się trzeba jakości śpiewanych przez te postacie arii, a zatem celowi artystycznemu, jaki im przypisano. Ten przypa-

4 Rewolucyjny wymiar *Wesela Figara* jest jednym z przedyskutowanych już tematów związanych z tą operą [Calella 2019], także w kontekście losów opery w zderzeniu z faktyczną rewolucją. Historię jej scenicznej obecności po roku 1789 opisał Mark Darlow [2012: 319–323].

dek dobrze obrazuje *Don Giovanni*. Podobnie jak jego służący Leporello tytułowy bohater dzieła Mozarta śpiewa, co prawda, aż trzy arie, mają one jednak – co podkreśla Piotr Kamiński – poślednie znaczenie jako arie akcji, w których uwodziciel w żadnym momencie „nie wyraża swojego głębokiego ja, ani jakiegokolwiek poruszenia psychicznego” [Kamiński 2010: 168]. Jeśli w przypadku Leporella można mówić o chwilach psychicznego odsłonięcia, szczerości, to zapewne trzeba przywołać rozpaczliwe tony pobrzmiewające w *Ah pietà, signori miei*, w których dopatrzeć się można aktu uczłowieczenia tej obarczonej wieloma przywarami postaci. Owo uszlachetnienie – którego dostępuje służący, nie jego pan – dokonuje się poprzez przypisanie postaci partii wokalne.

Innym dowodem tej wokalne nobilitacji operowego służącego jest w obu dziełach Mozarta kształt operowej ekspozycji. Libretta Lorenza Da Ponte odwołują się do starodawnej tradycji rozmowy lub monologu służących. Te fragmenty pierwotnie umożliwiały odbiorcy zapoznanie się z zarysem przedakcji i postacią protagonisty – a więc pana, zanim jeszcze on sam pojawił się na scenie. Jednak w obu operowych przypadkach w miejsce statycznego dialogu otrzymujemy niezwykle zdynamizowaną całość (zarówno aria Leporella *Notte e giorno faticar*, jak i duety *Cinque, dieci* oraz *Se a caso madama* Figara z Zuzanną są mocno osadzone w działaniu scenicznym) i w obu uwaga skupia się na kondycji służącego, różnych aspektach jego służby oraz nieprostej relacji łączącej go z pracodawcą. Wczytując się głębiej w utyskiwania stojącego na czatach Leporella czy w całą scenę rozgrywającą się między Figarem a Zuzanną, w której trakcie lokaj odsłania niecne zakusy Hrabiego, zauważyć możemy zatem mocno odmienny od wspomnianej tradycji wymiar obu ekspozycji. Służący mówią tu w równej mierze o sobie i o swoim panu; co więcej, pan w oczach służącego ma tylko pełnić określoną funkcję – nie jest fundamentem i ostoją świata, a wyłącznie jednym z czynników kształtujących odrębne i zdecydowanie autonomiczne istnienie służącego w rzeczywistości. Równie ważnym tematem wypowiedzi jest to, co z perypetiami pana ma wyłącznie wtórny związek, a dotyczy samego służącego, który w bezpośredni sposób opisuje swoje marzenia – Leporello mówi o awansie społecznym, Figaro zaś o życiu małżeńskim. O perypetiach

i okolicznościach, z których wyłoni się zaraz akcja właściwa, widzenie informowani są niejako przy okazji tych wynurzeń.

Oba klasyczne przykłady obrazują jedną z dróg rozwoju postaci służącego w operze, który w XVIII wieku, wciąż nosząc komediowy kostium sprytnego sługi, powoli przesuwa się na przód sceny. W ten sposób staje się samodzielną, pierwszoplanową postacią, zdolną pełnić funkcję przeciwwagi swojego pana, a niekiedy nawet dominować nad nim – pod względem zniuansowania charakterystyki, kunsztu wokalnego i roli w fabule. W pewnym sensie podobny kierunek mają przemiany postaci niani, piastunki, mamki, choć ostateczny efekt tego operowego awansu nie jest tak spektakularny jak w przypadku uprzednim. Warto jednak odnotować oraz bliżej zbadać także ten przykład nobilitacji przez śpiew, nawet jeśli dotyczy postaci ukrywających się w cieniu drugiego lub trzeciego rzędu ważności.

Jak zauważa Anna Ryszka-Komarnicka, rola piastunki należy do arsenału typowych ról komediowych, w operze bywała „[i]nterpretowana często przez śpiewaka dysponującego szczególnie wysokim tenorem”; postać ta „lubiła śpiewać – charakterystyczne dla jej profesji – kołysanki, tak jak robi to Arnalta usypiająca Poppeę w scenie *Adagiati, Poppea z L'incoronazione di Poppea* Claudia Monteverdiego” [Ryszka-Komarnicka 2016]. W libretcie wspomnianej *Koronacji Poppei* obsadzone zostały dwie postacie piastunek i są one, trzeba to koniecznie podkreślić, całkowicie współczesnym dodatkiem librecisty, niemającym źródeł ani w starożytnych kronikach Tacyta i Swetoniusza, ani w przypisywanej Senece *Oktawii*. W tym kontekście warto wspomnieć, że postacie te, co zaskakujące, stały się trwałym elementem w XVII-wiecznej tradycji operowej, łączącym się w niej z komponentem komediowym [Heller 2003: 161]. Operową popularność nianiek potwierdza zbiór kilkunastu tenorowych arii z rozmaitych oper (Francesca Cavallego, Domenico Scarlattiego i in.), nagranych niedawno przez Marca Angiolonego w albumie zatytułowanym *Il canto della nutrice*. Recenzując tę płytę, Alan Neilson zauważył, że

postać piastunki była efektem podjętej w Wenecji decyzji o otwarciu oper dla płatnej publiczności. Zysk stał się pry-

marną motywacją, a kompozytorzy oraz libreciści tworzyli utwory, które przemawiały do tej, obecnie zróżnicowanej społecznie, publiczności. Choć nadal wykorzystywali te same tematy i fabuły co wcześniej, często czerpane z klasycznej mitologii i historii starożytnej, zmieniło się ich traktowanie; postacie stały się bardziej realistyczne, bardziej zróżnicowane; wprowadzono także elementy komediowe. [W ten sposób – M.S.] otworzyła się przestrzeń, w którą wkroczyła postać piastunki. [Neilson 2021]<sup>5</sup>

Można zatem stwierdzić, że postacie piastunek reprezentują w fabule operowej pierwiastek ludzki, realistyczny i historycznie współczesny widzowi, oraz że te właśnie przymioty kojarzą się w estetyce operowej z komicznością. Uosabiając to, co jest najbliższe widzom, jednocześnie mają – zapewne właśnie przez bliskie powinowactwo z publiką – budzić śmiech, podczas gdy wzniosłość, tragizm, liryzm oraz inne wyższe kategorie estetyczne zarezerwowane zostały dla bohaterów pierwszoplanowych. Nianie śpiewają kołysanki, a ponieważ są wyzwolone z koturnowego decorum, otwarcie prawią o tych aspektach ludzkiej egzystencji, na których temat ich panie, skrępowane konwenansami, mają mniejsze pojęcie. Na przykład w *Koronacji Poppei* piastunka otwarcie udziela swojej pani porady seksualnej: sugeruje Oktawii, by (podobnie jak Neron) wzięła sobie kochanka – a zatem proponuje rozwiązłość jako ścieżkę zemsty [Heller 2003: 161]. Nieco podobnie rysuje się rola mamki w *Il Sant'Alessio* Stefano Landiego z librettem Giulia Rospigliosiego. W scenie 5 aktu I mamka próbuje przekonać porzuczoną przez Aleksego żonę do zdjęcia żałoby; brak tu jednak porad dodatkowych, a komediowy wymiar w dziele uruchamiają głównie

5 „The character of the nurse was a product of Venice's decision to open opera houses to the paying public. Profit became a prime motivator and composers and librettists alike created works that appealed to its now socially diverse audiences. Although they continued to use the same subjects and stories as before, often taken from Classical myths and ancient history, their treatment was now different; characters became more realistic, more varied and elements of comedy were introduced. A space was accordingly opened up into which stepped the character of the nurse”

inni służący: Marzio i Curzio, bezpośrednio zapożyczeni z komedii dell'arte. Wyraźnie eksponuje kobiecą rozwiązłość także Linfea z *Calisto* Francesca Cavallego z librettem Giovanniego Faustinięgo. Stara nimfa u boku Diany, zatem postać pełniąca funkcję piastunki, która początkowo realizuje się jako strażniczka cnoty swojej podopiecznej, wkrótce sama ulega podszeptom libido<sup>6</sup>, a jej miłosne poszukiwania należy uznać za jedno z bardziej komicznych scen opery.

Gdyby nawet poprzestać na dziełach barokowych, już one zachęcałyby do formułowania ciekawych wniosków na temat bliskich relacji między niańkami i mamkami a ich wychowankami – to nie matki są bowiem powiernicami swych córek, lecz właśnie wspierające je piastunki. Z biologiczno-emocjonalnego punktu widzenia oczywiście należy pamiętać o więzi, jaka wytwarza się między karmiącą i dzieckiem – ta wtórna więź może być na tyle silna, że osłabi pierwotną, biologiczną relację matki i jej potomstwa; w operze natomiast o wiele ważniejszy jest wymiar kulturowy tej relacji, a więc wspomniany już mariaż realizmu i komizmu – nurtów leżących u źródeł operowej egzystencji postaci piastunek. Pierwszy daje nianiom znajomość życia, wykraczającą poza sztuczną powagę operowych fabuł – mitycznych, literackich czy historycznych; drugi pozwala na śmiałość w naginaniu norm etycznych i obyczajowych, a może po prostu ujawnianie przed dorosłymi już wychowankami bardziej dosadnych i przyziemnych prawd o świecie, jak chociażby tej o sile i wadze pociągu seksualnego. Oba elementy czynią mamki postaciami głęboko ludzkimi, choć nigdy nieopuszczającymi ostatnich rzędów obsady.

Inną tradycją, pozabarokową, w której postać piastunki pojawia się na tyle często, że można mówić o pewnej konwencji czy wręcz stworzeniu osobnego typu, i tym razem, co istotne, o niekomicznym

6 Wendy Heller zwraca uwagę na tematyczne pokrewieństwo arii Linfei i arii niańki Oktawii u Claudia Monteverdiego. „Like that of Ottavia's nurse in *L'incoronazione di Poppea*, Linfea's aria [*L'uomo è una dolce cosa* – M.S.] reminds us of the power of female erotic speech and its associations with the procureress/instructress figure in the courtesan dialogues of Aretino and Pallavicino. Indeed, the aria rehearses the entire process by which erotic speech arouses a woman's desire and leads her to illicit behaviour” [Heller 2003: 205].



charakterze, jest twórczość rosyjskich kompozytorów XIX wieku. Prezentacją ansamblu piastunek zaczyna się akt I *Pskowianki* (*Псковитянка*, 1872) Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Scena 1 opery ukazuje pskowski ogród, w którym młode dziewczęta bawią się pod okiem Własiewny i Perfiliewny – piastunek. Ich dialog (na temat zagadkowego pochodzenia księżniczki Olgi i okrutnych podbojów Iwana Groźnego w pobliskim Nowogrodzie) uchyla rąbka tajemnicy, wokół której obracać się będzie dalsza intryga. W poszukiwaniach operowego głosu służącej warto skupić się na tej właśnie scenie, ponieważ to w partii niani Własiewny wybrzmiewa pierwsza dłuższa całość wokalna, a więc *Opowieść o carewnie Ładzie* (*Сказка про царевну Ладю*)<sup>7</sup>. Operowe nianie z *Pskowianki* okazują się strażniczkami różnych wymiarów mądrości: wiedzą, co dzieje się w świecie realnym, historycznym, i pilnują, by ich podopieczne przedwcześnie nie dojrzewały do tego świata, odwracają zatem ich uwagę od spraw doczesnych i kierują ku nieskończoności i beztrosce baśni. Zapowiedzianą przez Własiewnę bylinę – epos o witeziu Goryniu i smoku Tugarynie poprzedza wstęp – quasi-recytatyw, w którym niania snuje autotematyczną refleksję o tym, co i jak zamierza opowiadać, jakiego przygotowania wymaga snucie baśni: „Начинается сказка / Приговором да присказкой, / Тихим пошептом; / частым причитом / Починается сказка” [Rimsky-Koraskov 1997: 66] („I tak zaczyna się opowieść / Zagajeniem i wstępem, / Cichym szeptem, / powracającym zawodzeniem / rozpoczyna się opowieść”).

Należy wciągnąć w tę baśń swawolne dziewczęta, może w nadziei, że jeszcze przez krótki czas uda się je ochronić przed grozą otaczającej rzeczywistości – świata, który upomina się o nie nagłym przeciągłym gwizdem, którym Michaił Tucza zapowiada swoje przybycie i przerywa tym samym wypowiedź piastunki, zaraz po nakreśleniu przez nią scenerii baśniowych wydarzeń w pełnej narracyjnego kunsztu opowieści.

Przerwanie baśni Własiewny to wyraźny sygnał odejścia w tej operze od estetyki, która z czasem stanie się najbardziej

7 Ponadto w tej scenie kreślona jest ekspozycja, a przy tym podawane są informacje o przedakcji.

rozpoznawalnym idiome operowej twórczości Rimskiego-Korsakowa. Scenę śpiewania przez nianię *Opowieści o carewnie Ładzie* interpretować można zatem jako specyficzną wykładnię interpretacyjną, autotematyczny komentarz do całej opery. Po wtargnięciu do niej fatum historii bohaterka nie może już pozostać w idylli baśni, zostaje wyrwana z dziecięcego świata zabaw pod skrzydłami niani, całe zaś dzieło estetycznie przedstawia się na tory modelu historyczno-psychologicznego [Kamiński 2008: 235], obdarzonego prawdziwie historiozoficznym oddechem [Frey 2018: 63]<sup>8</sup>.

Z tym samym operowym *modi* kojarzy się nieodparcie kolejna scena z piastunką w rosyjskiej operze, a więc pierwszy fragment aktu II *Borysa Godunowa* (*Борис Годунов*, wersja z 1872 roku) Modesta Musorgskiego. W tym fragmencie u boku córki cara Kseni pojawia się niania, pocieszająca dziewczynę oplakującą śmierć narzeczonego. Niania bezbrzeżnie wierzy w to, że jeśli tylko Ksenia przestanie płakać, uśmiechnie się, to jej cierpienie zacznie słabnąć i minie, gdy tylko znajdzie sobie nowego narzeczonego, co jest naturalną kolejną rzeczą<sup>9</sup>. Niania inicjuje także wesołą zabawę, w którą daje się wciągnąć studiujący z powagą mapę państwa Fiodor. W tym epizodzie zabrzmiała ludowa nuta, całkiem niepodobna do obciążających psychicznie – i muzycznie – monologów Borysa. Zapowiadając piosenkę, piastunka świadomie mówi o celu, jaki jej przyświeca. Chce rozproszyć czarne myśli Kseni, przekonać ją, że niepotrzebnie rozjątrza cierpienie, rozpamiętując wciąż o umarłym narzeczonym, i że musi pozwolić sobie na zapomnienie<sup>10</sup>. Żeby je przyspieszyć,

8 „[...] Rimsky's inaugural opera was a grand historical pageant that actually had something to say about historiography. *Pskovitanka* [...] it is an opera not just set in but explicitly about history”.

9 „Девичьи слёзы, что роса: / взойдёт солнышко, росу высушит. / [...] / Найдём мы жениха / и пригожего, / и приветливого...” [Musorgski 2016: 173] („Dziewczęce łzy są jak rosa / wszędzie słonko, rosę wysuszy. / [...] Znajdziemy ci narzeczonego / i miłego, / i życzliwego”). Wszystkie cytaty z libretta opery *Borys Godunow* podaję w przekładzie własnym, gdyż tłumaczenie zamieszczone w przywoływanym wydaniu rosyjsko-polskim odbiega w wielu niuansach znaczeniowych od oryginału.

10 „Вот как! / Мельком видела, уж иссохнула ... / Скучно стало девице одной, / полюбился молодец лихой. / Как не стало молодца того, / Разлюбила девица

zapowiada opowieść-piosenkę: „Лучше прислушай-кась, что я тебе скажу” [Musorgski 2016: 173] („Lepiej się przysłuchaj, co ci opowiem”). Znów zatem, jak u Rymskiego-Korsakowa, piastunka jest mistrzynią opowiadania – tu przybiera ono postać piosenki o komarze; snucie opowieści, bajek, śpiewanie wesołych wierszyków ma na celu podtrzymanie krótkiego czasu dzieciństwa; dzięki niani zabawa nabiera rumieńców, a kolejną piosenkę zaśpiewa Fiodor.

W strukturze całego aktu II scena z dziećmi ewidentnie służy zbudowaniu kontrastu, chwilowemu rozproszeniu napięcia, pokazaniu ludzkiego oblicza bohaterów, którzy – choć dotyczą ich wielkie historyczne klęski – w prywatnym wymiarze swojej egzystencji są tkliwi i czuli, trzpiotowaci i psotni, smutni lub weseli, ale nie patetyczni. Fabularne znaczenie tej sceny jest znikome, można byłoby ją z powodzeniem wykreślić, bo nie wnosi do akcji nic oprócz zarysu dwóch pobocznych postaci carskich dzieci; dramaturgicznie jednak – fragment ten odgrywa istotną rolę, zwłaszcza gdy porównamy go z brzmieniem oryginału. Puszkina w dramacie o Godunowie ograniczył się wyłącznie do obejmującego niecałą stronę szkicu, w którym znajdujemy kolejno: krótki i sztampowy szloch Kseni całującej portret zmarłego narzeczonego, zdawkowe pocieszenia piastunki, niezbyt przekonujący wyraz ojcowskiej czułości Borysa („No i cóż Kseniu? [...] Niewinna! Czemu więc tak cierpisz okrutnie? / A ty, co robisz, synu? [...]” [Puszkina 1956: 45]) i wreszcie scenę Teodora z mapą (to ujęcie w dramacie nieco mocniej niż w operze przypomina suche odpytywanie z wyuczonej lekcji [Puszkina 1956: 45–46]). Tymczasem w operze ta sama sekwencja została okraszona omówioną wcześniej wstawką w postaci zainicjowanych przez mamkę zabaw i śpiewów. W tej wersji dzieci Borysa zostały wyposażone w dodatkową, realistyczną charakterystykę, pozbawione zaś patosu i konwencjonalności. Wszystko to sprawia, że lepiej rozumiemy lęki osaczające Godunowa. W tym wariacie – a jest to przecież

ero” [Musorgski 2016: 173] („Ot tak! / Krótko widziała, wnet żalowała... / Nudziło się samej dziewczynie, / pokochała chłopca dzielnego. / Gdy zabrakło tego młodzieńca, / wyrzuciła go z serca”).

jedna ze scen, które Musorgski przebudowywał w toku pracy nad dziełem [Kamiński 2008: 1059–1060] – ingerencja wielkiej polityki w rodzinny świat Godunowów wydaje się o wiele tragiczniejsza w skutkach. Rodzina jest też mocniej spojona z ową wielką historią, choćby przez rozbudowanie sceny z mapą – niebędącej już reminiscencją szkolnej lekcji, ale wspólną refleksją ojca i syna nad kształtem świata [Nowicka 2012: 58–60]. Wydaje się, że to właśnie dzięki piastunce w całej sekwencji zostają uruchomione drzemiące w niej pokłady realizmu, co pozwala nadać portretowi carskiej rodziny życiowego światłocienia.

Niania Musorgskiego może stanowić punkt odniesienia dla innych przykładów potwierdzających seryjny charakter budowania tego rodzaju postaci. Jej wypowiedź, pełna troskliwości, choć także niezrozumienia dla cierpień miłosnych Kseni „Полно плакать да убиваться” [Musorgski 2016: 173] („Dość już płaczu i rozpaczy”), jest niemal dosłownie powtórzona przez Martę, piastunkę niewidomej Jolanty, tytułowej postaci w operze Piotra Czajkowskiego: „Полно, полно! [...] Полно, зачем же родная, / Попусту душу томить! / Плакать о чем-то, не зная, / То же, что Бога гневить” [Tchaikovsky 2021] („Dosyć, dosyć! [...] Dosyć, po cóż to, kochana, / próżno dręczysz duszę! / Płakać nie wiem o co, / Toż to znaczy Boga gniewać”)<sup>11</sup>. Cały zarys sceny 1 *Jolanty* (*Иоланта*, 1892) żywo przypomina omawianą wcześniej ekspozycję *Pskowianki*, w obu utworach widzimy bowiem młodą dziewczynę w przestrzeni ogrodu, gdzie przebywa pod opieką niani (Marty) w towarzystwie swoich przyjaciółek. U Rimskiego-Korsakowa idyllę przerwała konfrontacja z historią, natomiast córkę króla Renégo w operze Czajkowskiego dręczy nienazwany smutek, będący wynikiem jej kalectwa, z którego jednak bohaterka nie zdaje sobie sprawy. Symboliczny potencjał tego splotu okoliczności został wykorzystany przez kompozytora i librecistę w niewielkim stopniu, najwyraźniej mocniej przemawiała do nich baśniowa motywyka tematu zaczerp-

11 Wszystkie cytaty z libretta opery *Jolanta* podaję w przekładzie własnym, gdyż to zamieszczone w programie operowym [Czajkowski 2013] odbiega od dosłowności.

niętego z duńskiego dramatu Hendrika Hertza niż symboliczno-misteryjne znaczenia tego tekstu [Deptuch 2013: 15].

Taka też, bardziej baśniowa niż symboliczna, jest postawa Marty, niani Jolanty, typowej pocieszycielki, przekonanej, że wystarczy odwrócić uwagę dziewczyny od jej smutku, by problem sam się rozwiązał. W tym ujęciu rolą piastunki jest trwanie na straży dziecięcej niewiedzy, zatrzymanie wychowanki na bezpiecznym progu przedinicjacyjnym, a więc ochrona przed ryzykiem konfrontacji z prawdą, która może okazać się okrutna. Podobną funkcję pełniła *Opowieść o carewnie Ładzie* niani Własiewny. Ta analogia wybrzmiewa w śpiewanej u Czajkowskiego kołysance, o którą Jolanta prosi przed zaśnięciem – niczym o lekarstwo na swoje smutki: „Позволь, как прежде бывало в детстве, / Голову склонить мне на плечо к тебе, / И спой мне песню, ты помнишь, / Ту... любимую!” [Tchaikovsky 2021] („Daj mi, jak dawniej bywało w dzieciństwie, / głowę pochylić na twoim ramieniu, / I zaśpiewaj mi piosnkę, pamiętasz, / Tę... ulubioną”). Refreniczne „Баю, баю, баюшки-баю” („baju, baju, bajeczki-baj”) [Tchaikovsky 2021], nuczone przez nianię, można odczytać właśnie jako głos archetypicznej piastunki, łagodzącej, usypiającej, chcącej w ten sposób chronić swoją wychowankę.

W konfrontacji z operą Czajkowskiego – w której wyrwanie młodej dziewczyny spod skrzydeł niani jest warunkiem niezbędnym do tego, by poddała się leczeniu i zyskała nowy, pełny wymiar egzystencji – skłonność piastunki do odwracania uwagi Jolanty od przeczuć zapowiadających niezbędne poznanie, choć świadczy niewątpliwie o troskliwości niani, jej ciepłych uczuciach wobec podopiecznej, jednak stanowi przeszkodę, gdyż odwleka moment samopoznania bohaterki. Nie sposób podważać intencji Marty, ale działając w najlepszej wierze, celowo opóźnia symboliczne przejrzenie na oczy przez Jolantę (uświadomienie sobie własnego kalectwa), uniemożliwia jej dojrzewanie i przejście przez inicjację cierpienia. Baśniowa otoczką, w jakiej rozgrywa się dramat, pozwala na traktowanie postaci niani w kategoriach symboliczno-archetypicznych, choć szereg pełnionych przez nią funkcji pozostaje identyczny jak w omawianych wcześniej dziełach.

Co zaskakujące, kontynuację tego modelu postaci znajdujemy w najnowszej operze Joanny Wnuk-Nazarowej (premiera: 10 września 2021), sztuce opartej na *Wandzie*, misterium Cypriana Norwida. Szereg paraleli, jakie można by wskazać między obiema królewnami i całymi fabułami, zachęca do poszukiwania ideowej i symbolicznej bliskości podstaw literackich obu librett<sup>12</sup>. Stojąca u boku Wandy towarzyszka nie została co prawda nazwana nianią, ale Panną, jednak na poziomie funkcjonalnym jej rola czerpie z rezerwuaru zachowań i gestów analogicznych do tych cechujących Własiewnę w *Pskowiance*, nianię w *Borysie Godunowie* czy Martę w *Jolancie*. Troska, z jaką Panna dyskutuje z Grodnym na temat stanu Wandy, kulminuje we fragmencie enumerującym potencjalne środki zaradcze, mające wyzwolić królową z niemocy. W słowach Panny wybrzmiewa szereg motywów, którymi nianie z rosyjskich oper starały się otulić swoje wychowanki – są zatem i baśń, i narzeczony, i opowieść:

Żeby można konia ze skrzydłami,  
 Co to o nim grecki dziadek śpiewał,  
 Albo jabłoń złotą z owocami,  
 Albo żeby z nieba kto nazrywał  
 Róż błękitnych... albo królewica,  
 Coby jasne miał jak ona lica...  
 [...]
 Albo... albo... żeby bajki takiej,  
 Co to wszystkie bajki w sobie mieści  
 I powieści, aż się wypowiedzi. [Wnuk-Nazarowa 2021: 26]<sup>13</sup>

- 12 Dramat liryczny Hendrika Hertza powstał w 1845 roku, pierwsza wersja misterium Norwida zaś w 1847 roku (tekst zaginiony, druga wersja została napisana w latach 1851/1852; pierwodruk opublikowano w 1901 roku w „Chimerze”, t. 4, z. 10–12). Zasygnalizowana wyżej paralelność dotyczy zwłaszcza specyficznego stanu, w jakim znajdują się Jolanta i Wanda – obie przeczuwające jakąś tajemnicę, do której odkrycia podświadomie dążą, gdyż zmienia ich losy na zawsze; na razie natomiast obarcza ich życie smutkiem oraz cierpieniem, trudnym do zdefiniowania przez nie same i ich otoczenie.
- 13 Stworzone przez kompozytorkę libretto oparte jest na wiernej lekturze dramatu Norwida (w tym miejscu cytaty są dosłowne [Norwid 1971: 134]).

To skojarzenie Panny z rolą operowej piastunki staje się jeszcze bardziej wymowne w zestawieniu z wyrazistym rytmem krakowiaka słyszalnym w przywołanym fragmencie. Choć nie jest to jedyne echo polskich tańców w partyturze *Wandy*<sup>14</sup>, a jak podkreśla kompozytorka, krakowiak rodzi się wprost z rytmu tekstu Norwida [Wnuk-Nazarowa 2021: 20], to jednak jego charakter wyróżnia tę scenę i przez wzgląd na opisywaną konwencję operowej postaci niani nadaje Pannie rysy właściwe temu typowi.

Na przedłużeniu wskazanej wcześniej w *Jolancie* linii rozwoju operowej postaci niani-archetypu – stojącej na progu dorosłości i uniemożliwiającej swojej wychowanki opuszczenie bezpiecznej przystani niedojrzałego dzieciństwa – znajduje się *Die Amme*, mamka towarzysząca Cesarzowej, tytułowej *Kobiecie bez cienia* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919) Richarda Straussa. Szczególny charakter postaci ta zawdzięcza autorowi libretta, Hugonowi von Hofmannsthalowi, który pragnął stworzyć literacką baśń opartą na symbolach i archetypach. Jeśli podobne znaczenia można odnaleźć w kreacjach omawianych wcześniej postaci piastunek, stało się to raczej mimochodem, nie było więc celem autorów librett (może poza wspomnianą *Jolantą*, która również bazuje na poetyckim dramacie celowo wykorzystującym symbole). Tymczasem Hofmannsthal w modelowy sposób przetworzył baśniową fabułę, by uwikłać postacie w symboliczne konflikty, których źródła sięgają głęboko w tradycję operową (wprost narzuca się tu porównanie z *Czarodziejskim fletem* [Ascher 1972]), a nawet mają jeszcze większe ambicje – dotarcia do pierwiastka uniwersalnego, ogólnoludzkiego.

W tej archetypicznej interpretacji Mamka, będąc jednocześnie baśniową pomocniczką Cesarzowej<sup>15</sup>, znawczynią czarów

14 „W rozmyślaniach Wandy zauważyć można z kolei rysunek kujawiaka, zaś marsz żałobny przy jej wstępowaniu na kopiec jest quasi-polonezem, na  $\frac{5}{4}$ ” [Wnuk-Nazarowa 2021: 20].

15 Można byłoby przeanalizować relacje między bohaterami i spotykające ich perypetie przy pomocy schematu Władimira Proppa stworzonego na podstawie analiz bajek magicznych [Propp 1968]. Stopień komplikacji fabuły u Hugona von Hofmannsthala jest natomiast dużo wyższy niż w modelowych

i ludzkich obyczajów, proponuje swojej podopiecznej drogę na skróty do osiągnięcia człowieczeństwa: przywłaszczenie sobie cudzego cienia zamiast podążania pełną wyrzeczeń drogą, podczas której sama odkryłaby sedno owego człowieczeństwa, a więc śmiertelność, konieczność samodzielnego podejmowania decyzji i ponoszenia odpowiedzialności za własne czyny. Jako figura – a nie realistyczna postać – piastunka uosabia siły, które tłumią rozwój Cesarzowej, prowadząc do jej zafiksowania na etapie niedojrzałości, nie tylko psychicznej, ale i fizycznej: wszak jednym z aspektów, które kobieta musi zyskać, by osiągnąć pełnię, jest płodność. Także w tym znaczeniu charakter postaci mamki jako niematkki, symbolicznie bezpłodnej, pełniącej opiekę tylko w zastępstwie za właściwą rodzicielkę, nabiera dodatkowych znaczeń, wykorzystanych przez Hofmannsthala na wielu poziomach.

Piastunka może zatem uosabiać w operze strażniczkę dziecięcej bez troski i baśni – zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie – jako siła chroniąca przed złem dorosłości lub hamująca rozwój. Bywa jednak też pokazywana jako źródło życiowej mądrości i empatycznego wsparcia. Potwierdza to bodaj najsylniejsza i najbardziej rozpoznawalna scena z operową piastunką, a więc dialog Tatiany z jej nianią w obrazie drugim *Eugeniusza Oniegina* (*Евгений Онегин*, 1879) Czajkowskiego. Trudno uniknąć wrażenia – po tym, jak w początkowej scenie opery poznajemy matkę Tani, smażącą konfitury w towarzystwie niani Filipiewny – że to piastunce przypada rola kobiety mądrzejszej od Łariny, a już na pewno lepiej znającej serce i myśli młodej bohaterki. Łarina tonie we wspomnieniach o Richardsonie, którego co prawda samodzielnie nie przeczytała, ale jest on dla niej synonimem młodości, innych czasów i perspektyw, które zamknęły się przed nią na dobre. Ze wstępnego dialogu, czy może nakładających się na siebie kwestii Łariny i niani, wynika, że ta pierwsza nie pogodziła się z upływem czasu, tkwi pamięcią w przeszłości, której nie może odzyskać i do której cały czas

przykładach, na których pracował Propp, co wynika zarówno z rozproszenia uwagi na kilkoro równie istotnych bohaterów (Cesarz i Cesarzowa, Farbiarz i żona Farbiarza), jak i fałszywych tropów, które mogą mylić odbiorcę. Mamce początkowo przypada funkcja pomocnika, z czasem okazuje się jednak przeszkodą, którą musi pokonać Cesarzowa.



ma żal i pretensje, że minęła: „и я, бывало, / В давно прошедшие года / [...] и я певала ... [...] Как я была всегда одета!” [Czajkowski, Szyłowski 1946: 11–12, 15] („I ja, bywało, / w dawno minionych latach / [...] i ja też śpiewałam ... [...] A jak byłam wtedy wystrojona!”)<sup>16</sup>. Niania z kolei jest rzeczniczką zdroworozsądkowego oglądu rzeczywistości. To ona podkreśla, że dawne zachowania pani były przywilejem jej młodości, że ten czas już przeminął, a burze młodzieńczych emocji zastąpiło przyzwyczajenie: „Вы тут хозяйством занялись, / Привыкли и довольны стали, / И слава богу!” [Czajkowski, Szyłowski 1946: 16] („Gdy pani zajęła się gospodarstwem, / Przywykła i znalazła zadowolenie, / i chwała Bogu!”).

Tuż przed nocną sceną – wielkim monologiem Tatiany piszącej list do Oniegina – następuje intymna rozmowa młodej dziewczyny z nianią Filipiewną. To Tania zagaja rozmowę, jakby była świadoma operowych powinności niani, której zadaniem jest stworzenie bezpiecznej przystani baśni, enklawy powrotu do dzieciństwa: „Мне скучно, поговорим о старине” [Czajkowski, Szyłowski 1946: 80] („Tak mi nudno, porozmawiajmy o dawnych czasach”). Bohaterka czuje się nieswojo, jest jej duszno, nie może znaleźć sobie miejsca – chciałaby zatem usłyszeć od niani coś, co rozproszy ów niebezpieczny nastrój. Niania jednak wykręca się od opowiadania baśni, niegdyś pamiętała ich mnóstwo, dziś, w trudnych czasach, jej pamięć tonie w mrokach, wszystko przepadło: А ныне всё темно мне стало, / Что знала, то забыла. Да! / Пришла худая череда!” [Czajkowski, Szyłowski 1946: 81] („A teraz wszystko się zaciemnia, / Co wiedziałam, to zapomniałam. Tak! / Nadeszły ciężkie czasy!”). Podobnie jak w scenie opery Rimskiego-Korsakowa możemy potraktować słowa niani jako komentarz o szerszym znaczeniu, odnoszący się do przełomowego momentu w życiu bohaterki. Czas baśni w życiu Tatiany przeminął; prośba, by niania zaczarowała rzeczywistość przy pomocy opowieści, nie działa, bo nianię złamał wiek – i, inaczej niż w bardziej symbolicznych kreacjach

16 Wszystkie tłumaczenia z libretta opery *Eugeniusz Oniegin* wykonała autorka. Swobodne tłumaczenie całego libretta dostępne także w programie operowym [Czajkowski, Szyłowski 2002].

piastunek-strażniczek niedojrzałości, ona sama zdaje sobie sprawę z tego, że Tatiana musi dążyć do dorosłości. Dlatego Tania ostatecznie zamiast bajki dostaje od Filipiewny opowieść z życia wziętą: wspomnienia staruszki o jej przedwczesnym małżeństwie, tyle tylko, że zaprzątnięta rodzącymi się w niej emocjami dziewczyna nie słucha opiekunki, nie szuka w niej źródła mądrości. Odbiorcy trudno jednak nie skonfrontować dwóch opowiadań o młodzieńczych losach: pretensjonalności Łariny w obrazie pierwszym i życiowej mądrości niani w obrazie drugim. Warto podkreślić, że scena z Filipiewną zawiera ogromny ładunek prawdy i tklivości, podbarwionej odrobiną dobrodusznego humoru, i pokazuje wyjątkowość relacji Tatiany z nianią na tle otaczającego ją środowiska domowego. Ani matka, ani siostra nie są emocjonalnymi partnerkami bohaterki, nie potrafią zrozumieć jej wewnętrznego świata; pierwsza jest skażona egzaltacją, a druga niefrasobliwością. Także Filipiewna nie rozumie swojej podopiecznej, ale obdarza ją typową dla piastunek empatią – i to wystarczy, by stała się powiernicą miłosnej tajemnicy. Szczególnego znaczenia relacji Tatiany i jej piastunki dodaje fakt, że najistotniejszą dla kreślenia portretu bohaterki scenę pisania listu otaczają dwa spotkania z nianią – wieczorne, gdy mimo opowieści piastunki Tatianie nie udaje się zagasić ognia niepokoju sercowego, i poranne, gdy Filipiewna wchodzi w rolę typową dla operowej służącej, czyli pośredniczki romansu organizującej dostarczenie listu miłosnego.

• • •

Obecność służących w librettach oper jest ewidentnym śladem praktyki życiowej ostatnich stuleci, kiedy to lokaj, pokojówka, piastunka czy ogrodnik stanowili niezbędne dopełnienie życia warstw wyższych – z których bez wyjątku rekrutowali się protagoniści operowych fabuł. Oba omówione przypadki ilustrują nieco inną zasadę operowej egzystencji służącego. Leporello i Figaro przede wszystkim skłaniają do myślenia o demokratyzowaniu się sceny operowej i zaburzaniu tradycyjnych relacji między światem panów i służących, stopniowym przesuwaniu sympatii i artystycznej uwagi ku tym ostatnim. Inaczej piastunki,

te raczej potwierdzają doskonałość struktury społecznej, w której zaufku funkcjonują, dają też pretekst do transferu w świat muzyki operowej pierwiastka folklorystycznego. Pierwsi – jawnie dyskutują swoją kondycję życiową i rolę jako służących, nie godząc się na wszystkie okoliczności jej odgrywania; drugie – świadomie stają na straży baśni, dzieciństwa i rodzinnego ciepła, jakiego nie zapewniają swoim operowym dzieciom matki i ojcowie. W skrajnych przypadkach, a więc gdy opera traktuje baśń jako klucz do znaczeń archetypicznych i symbolicznych, piastunkom może być przypisana rola dozorczyń, uniemożliwiających dorastającym podopiecznym usamodzielnienie się i przejście etapu dojrzewania.

Oba modele operowych służących swoimi korzeniami sięgają tradycji antycznej komedii, ale ewoluują ku wyzwoleniu z typowości właściwej operze barokowej, a dzięki tej emancypacji od prostego humoru farsowego stają się – na różnych poziomach i różnymi sposobami – nośnikami pierwiastka dla opery nieswoistego, jakim jest element realizmu. Co więcej, nianiom udaje się wyzbyć operowego komizmu, choć jeszcze w tradycji barokowej stanowi cechę immanentną tego typu postaci. Nie jest to jedyne podobieństwo, które pozwala uzasadnić z pozoru tak odległe zestawienie ról i postaci – od Figara Mozarta po Mamkę Straussa. Innym pierwiastkiem łączącym wszystkie te postacie jest głos, który w operze zyskują służący, i to zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Każda poświęcona im scena, w której stają się postaciami solowymi, obrazuje, jak mechanika formy operowej wymusza osobliwe równouprawnienie, czyniąc służących bohaterami o zakroju jeśli nie równym, to przynajmniej miejscami porównywalnym z postaciami panów. Leporello i Figaro wygrywają pojedynek o słuchacza w nieubłaganej matematyce arii. Piastunkom przypada rola mistrzyń epizodów: Własiewna pilnująca Olgi, Panna opiekująca się Wandą, Filipiewna z troską patrząca na Tanię, mamka Kseni i Fiodora, Marta u boku Jolanty – wszystkie próbują swoimi opowieściami ocalić spójność narracji i dziecięcej wizji świata swoich podopiecznych, co w skrajnych przypadkach może prowadzić do niebezpiecznej próby zamknięcia dziecka na zawsze w niedojrzałości, czego uosobieniem jest Die Amme.

## Bibliografia

### Źródła<sup>17</sup>

- Czajkowskij Piotr Iljicz, Szyłowski Konstantin (1946), *Jewgienij Oniegin*, [libretto w wyciągu fortepianowym], w: Piotr Iljicz Czajkowskij, *Połnoje sobranije soczinienij*, t. 36, red. Iwan Szyszow, Gosudarstwiennoje Muzykalnoje Izdatielstwo, Moskwa.
- Czajkowski Piotr Iljicz, Szyłowski Konstantin (2002), *Eugeniusz Oniegin*, [libretto], w: Piotr Czajkowski, *Oniegin*, [program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie], przeł. Jerzy Zagórski.
- Czajkowski Modest (2013), *Jolanta*, [libretto; program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie], oprac. Jerzy Krysiak na podst. przekł. Piotra Widlickiego.
- Musorgski Modest (2016), *Borys Godunow. Opera w czterech aktach z prologiem*, [libretto, wersja oryginalna i przekład; program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu], przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska.
- Norwid Cyprian (1971), *Wanda*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 4: *Dramaty*, cz. 1, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, PIW, Warszawa, s. 89–122.
- Puszkin Aleksander (1956), *Borys Godunow*, przeł. Seweryn Pollak, w: tegoż, *Dziela wybrane*, t. 4, PIW, Warszawa, s. 5–109.
- Rimsky-Koraskov Nicolai A. (1997), *[Pskowianka]*, [libretto], w: Nicolai A. Rimsky-Koraskov, *The Maid of Pskov*, [książeczka płytowa], dyr. Valery Gergiev, CD, Philips, s. 54–177.
- Tchaikovsky Pyotr Ilyich (2021), *Iolanta*, [libretto], [dostęp: 29 września 2021], [http://www.murashv.com/opera/Iolanta\\_libretto\\_Russian](http://www.murashv.com/opera/Iolanta_libretto_Russian).
- Wnuk-Nazarowa Joanna (2021), *Wanda*, [libretto; program Opery Krakowskiej].

### Literatura

- Ascher Gloria (1972), „Die Zauberflöte” und „Die Frau ohne Schatten”. Ein Vergleich zwischen zwei Operndichtungen der Humanität, Francke Verlag, Bern.
- „Avant Scène Opéra” (2007), nr 135–136: *Les Noces de Figaro*.
- Carella Michele (2019), *Mozart’s „Le nozze di Figaro” and the Revolution: The Construction of a Myth*, w: *Zwischen Revolution und Bürgerlichkeit. Beaumarchais’ Figaro-Trilogie als Opernstoff*, red. Isolde Schmid-

17 Libretta i teksty literackie analizowane w artykule.

- Reiter, Conbrio, Regensburg, s. 111–134, <https://doi.org/10.7788/9783412512262.43>.
- Darlow Mark (2012), *Staging the French Revolution. Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789–1794*, Oxford University Press, Oxford.
- Deptuch Piotr (2013), *Jolanta, między baśnią, alegorią a misterium*, [program Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie].
- Duckworth George E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton University Press, Princeton.
- Frey Emily (2018), *Rimsky-Korsakov, „Snegurochka”, and Populism*, w: *Rimski-Korsakov and His World*, red. Marina Frolova-Walker, Princeton University Press, Princeton, s. 63–94.
- Heller Wendy (2003), *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Berkeley.
- Kamiński Piotr (2008), *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, PWM, Kraków.
- Kamiński Piotr (2010), *Profil des Voix. Un drôle de drame*, wyd. 3, Avant Scène Opéra, Paris.
- Loft Abram (1946), *The Comic Servant in Mozart's Operas*, „The Musical Quaterly”, vol. 32, nr 3, s. 376–389, <https://doi.org/10.1093/mq/XXXII.3.376>.
- Neilson Alan (2021), *CD Review: Marco Angioloni 'Il Canto Della Nutrice'*, [dostęp: 29 września 2021], <https://tinyurl.com/ybhth6z6>.
- Nowicka Elżbieta (2012), *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Propp Władimir (1968), *Morfologia bajki*, przeł. i oprac. Stanisław Balbus, „Pamiętnik Literacki”, t. 59, z. 4, s. 203–242, [dostęp: 31 maja 2022], <https://tinyurl.com/4f9tj4bx>.
- Ryszka-Komarnicka Anna (2016), *W królestwie Miłości i Duszy*, [wstęp do programu koncertu], [dostęp: 29 września 2021], <https://tinyurl.com/msyj9v99>.
- Schironi Francesca (2014), *The Trickster Onstage: The Cunning Slave from Plautus to 'Commedia dell'Arte'*, w: *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, red. S. Douglas Olson, De Gruyter, Berlin, s. 447–478, <https://doi.org/10.1515/9781614511250.447>.
- Segal Erich (1987), *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Oxford University Press, Oxford.
- Sokalska Małgorzata (2013), *Aria – między liryką a epiką*, w: „Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny”. *Studia i szkice*

*o libretcie*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska,  
Wydawnictwo PTPN, Poznań, s. 73–86.

Małgorzata Sokalska

### **Secondary Characters – on the Role of Servants in Opera**

The article is devoted to the characters of servants in opera and their two radically different variants: a clever servant and a nursemaid. The first variant, rooted in the ancient tradition, becomes more independent with time, and these characters become fully-fledged and sometimes even turn into main characters (e.g. Figaro or Leporello.) The other variant is rooted in the Baroque, when nursemaids were treated, similarly to clever servants, as comic characters. The evolution of the character of a nursemaid in opera turns towards realism, fabulousness and highlighting archetypal features, which can be seen in the examples taken mainly from the Russian operatic tradition. Both types of servants in opera show that despite their socially secondary meaning, these characters serve important functions and become key for the interpretation of a particular scene as a whole.

**Keywords:** opera; libretto; servant; Mozart; Tchaikovsky; Mussorgsky; Rimsky-Korsakov; Strauss; Wnuk-Nazarowa.

**Małgorzata Sokalska** – doktor habilitowana, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się komparatystyką interdyscyplinarną – związkami literatury i muzyki, zwłaszcza w gatunkach synkretycznych, takich jak opera i pieśń. Autorka książek: *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasieńskiego* (2004), *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz, Krasieński, Słowacki* (2009), *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (2018). Adres e-mail: malgorzata.sokalska@uj.edu.pl.