

Natalia Kaminiczna*

 <https://orcid.org/0000-0001-8696-9290>

Postać i głos. Operowe konteksty w *Komediantce* Reymonta

Streszczenie

Artykuł dotyczy kontekstów operowych w *Komediantce* Władysława Stanisława Reymonta. Autorka zakłada, że postać tytułowej bohaterki – Janki Orłowskiej – została skonstruowana na zasadzie analogii do postaci operowych. Z tego powodu punktem wyjścia czyni dziewiętnastowieczną typologię głosów śpiewaczych oraz ich powiązania z charakterem stanowiącym materiał budulcowy operowej postaci. Podejmując próbę analizy „operowości” postaci literackiej, autorka bada zależności między schematem fabularnym, którym podąża protagonistka *Komediantki*, a przypisanym jej głosem – altem, często charakteryzującym bohaterki pochodzące z najuboższych warstw społecznych, kobiety w podeszłym wieku, służące oraz postacie osobne lub w jakiś sposób odmienne. Na tej podstawie można uznać, że głos Janki przypisuje ją do *emploi* komediowego. Figuralnym odniesieniem dla jej losów staje się szyderczo śmiejący się satyr, którego bohaterka obserwuje w Łazienkach. W toku dalszej analizy autorka zauważa, że związki Janki z ontologią figur operowych są znacznie głębsze i znajdują swoją kontynuację w *Fermentach*. Podejście interdyscyplinarne umożliwia spojrzenie na powieści Reymonta z zupełnie nowej perspektywy.

Słowa kluczowe: typologia głosów, głos, sopran, alt, opera, *Komediantka*, Władysław Stanisław Reymont

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: natkam2@amu.edu.pl



Received: 2025-02-28. Verified: 2025-06-25. Accepted: 2025-07-15.

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

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

Character and voice: Operatic contexts in *Komediantka* by Reymont

Summary

The article examines operatic contexts in *Komediantka* by Władysław Stanisław Reymont. The author proposes that the protagonist, Janka Orłowska, was constructed in analogy to operatic characters. Accordingly, the point of departure is the 19th-century typology of singing voices and their associations with personality traits that serve as the foundation for operatic roles. In analyzing the “operatic” nature of a literary character, the author explores the relationship between the narrative pattern followed by the heroine of *Komediantka* and the voice assigned to her – the alto, a register often associated with women from the lowest social classes, elderly women, servants, or figures who are solitary or otherwise different. On this basis, it can be argued that Janka’s voice situates her within a comic *emploi*. A figurative reference for her fate is found in the mockingly laughing satyr she observes in Łazienki Park. As the analysis develops, the author notes that Janka’s ties to the ontology of operatic figures are much deeper and continue into *Fermenty*. This interdisciplinary approach offers a completely new perspective on Reymont’s novels.

Keywords: vocal typology, voice, soprano, alto, opera, *Komediantka*, Władysław Stanisław Reymont

Refleksja nad operowym wymiarem postaci literackiej wymaga przyjęcia określonej perspektywy teoretycznej. W niniejszym szkicu pojęciową kotwicę stanowi ontologia operowych figur oraz ich wokalnych desygnatów – postać operowa postrzegana jest przez pryzmat głosu, który wykonuje daną partię. Z tego względu szczególne znaczenie zyskuje historyczna typologia głosów, które nie tylko konstituują postać, lecz także określają jej operowy rodowód, stanowiąc zarówno eteryczne, jak i materialne tworzywo scenicznej tożsamości. Jak zauważa Krzysztof Kozłowski: „Przez aktora prześwieca osoba dramatu. [...] Ze śpiewakiem jest inaczej. To nie on sam staje przed nami, lecz raczej człowiek dźwięk”¹. Wokalna ekspresja postaci odsłania ich najgłębsze myśli i przeżycia, zakorzenione w unikalnych właściwościach głosu.

¹ K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007, s. 49.

To on kształtuje postać operową, determinując zarówno jej brzmieniowy charakter, jak i dramaturgiczną funkcję. Cechy takie jak skala i barwa, wolumen oraz elastyczność tworzą unikalną obecność sceniczną² i wpływają na emocjonalny odbiór dzieła, oferując wielowymiarowe doświadczenie estetyczne:

Czytelnik [jak wskazuje Elżbieta Nowicka – N.K.] zachowuje więc w pamięci myśl, że postać stworzona głosem śpiewaczym przekracza granice realnego świata i zabiera niekiedy ze sobą słuchacza; ten jednak powinien mieć się na baczności, odrzucić pychę, uznać, że głos ludzki i niesiona przezeń postać być może forsują granice rzeczywistości, jednak on – słuchacz, niekoniecznie zawsze jest zdolny znaleźć się tam razem z nią³.

Historyczny zarys dziewiętnastowiecznej typologii głosów

Opera początku XIX wieku typizuje relacje pomiędzy koncepcją roli a przynależnym jej głosem, jednak to siedemnasto- i osiemnastowieczna opera – zdominowana przez kastratów – zasługuje na pierwszoplanową uwagę. Ze względu na fakt, że wyjątkowy głos śpiewaków rozciągał się na skalę sięgającą aż trzech oktav, obejmującą rejestry sopranu, kontraltu, a także tenoru (a czasami nawet basu), to właśnie dla nich komponowano partie kobiece oraz znaczną większość męskich ról tytułowych (*Rodrigo* – *Rodrigo*, HWV 5 Georga Friedricha Händla, *La Musica* – *Orfeusz* Claudia Monteverdiego, *Prozerpina* – *Eurydyka* Jacopa Periego). Sytuacja uległa zmianie na początku XIX wieku, gdy opinia publiczna zaczęła postrzegać kastrację jako praktykę bezprawną i karalną⁴. W 1806 roku Napoleon Bonaparte, kierując się oświeceniowymi ideałami, doprowadził do likwidacji włoskich instytucji kształcących śpiewaków o nietypowo wysokich głosach męskich, co spowodowało kryzys tej tradycji wykonawczej i zapoczątkowało nową erę w dziejach opery⁵. Zniknięcie kastratów ze sceny przyczyniło się do wzrostu znaczenia

2 Zob. Anonim, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17, Éditeur André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, Paris 1765, s. 428a–432a, <https://tinyurl.com/bab3scpu> [dostęp: 13.03.2025]; J.-J. Rousseau, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17..., s. 436a–437a, <https://tinyurl.com/4jwwj5pt> [dostęp: 13.03.2025].

3 E. Nowicka, *W poszukiwaniu postaci (w XIX-wiecznych teoriach opery i prozie artystycznej)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 15–32.

4 Zob. szerzej: M. Feldman, *Castrato Acts*, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. H.M. Greenwald, Oxford University Press, Nowy Jork 2014, s. 395–418; T. Raczkiewicz, *Rozważania o śpiewie kastratów*, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 2004.

5 Równolegle w Europie zachodziły istotne zmiany – już w 1798 roku papież Pius VI zezwolił kobietom na występy w Państwie Kościelnym, a w 1814 roku Franciszek I Lombardzko-Wenecki oficjalnie zakazał kastratom udziału w przedstawieniach scenicznych. Niemniej ci, którzy byli już czynni zawodowo, mogli kontynuować karierę w innych regionach Europy, zob. S.M. Parr,

głosów kobiecych, które zaczęły odgrywać coraz ważniejszą rolę nie tylko w partiach żeńskich, lecz także – w wybranych przypadkach – w repertuarze męskim. Rozpoczął się okres intensywnego rozwoju wokalistyki i niezwyklej kreatywności kompozytorskiej. Wbrew tym tendencjom w drugiej połowie XIX wieku w operze ugruntowała się koncepcja wyraźnego rozgraniczenia kobiecości i męskości za pośrednictwem zróżnicowanych typów głosów, co doprowadziło do ukształtowania nowego systemu ich klasyfikacji⁶.

Partie sopranowe tradycyjnie przypisywano bohaterkom szlachebnym, wyróżniającym się cnotą i godnością, jak Elwira (*Niema z Portici* Daniela Aubera), Julia (*Romeo i Julia* Charles'a Gounoda) czy Leonora (*Trubadur* Giuseppe Verdiego). Mezzosoprany i alt natomiast często kreowały postacie o moralnie ambiwalentnym charakterze, nierzadko powiązane ze złem (np. Amneris – *Aida*, Eboli – *Don Carlos*, Maddalena – *Rigoletto*, opery Verdiego). Niższe rejestry głosowe skojarzono z bohaterkami z najuboższych warstw społecznych, jak Fidès (*Prorok* Giacoma Meyerbeera), a także z kobietami w podeszłym wieku (Gertruda – *Romeo i Julia* Gounoda), służącymi (Emilia – *Otello* Verdiego) oraz postaciami charakteryzującymi się odmiennością lub egzotycznym rysem, wyróżniającymi się na tle pozostałych bohaterów (*Preziosa* – *Moc przeznaczenia* Verdiego)⁷. Warto jednak zauważyć, że w dziewiętnastowiecznej operze pojawiają się również bohaterki wywodzące się z niższych warstw społecznych, którym przypisano partie sopranowe. Przykładami są Tosca z opery Giacoma Pucciniego oraz Agata z *Wolnego strzelca* Carla Marii von Webera. Mimo swojego pochodzenia postacie te wpisują się w fabularne schematy zarezerwowane dla arystokratycznych heroin operowych, co świadczy o stopniowym rozluźnianiu wcześniejszych konwencji. Podobną tendencję można zaobserwować w przypadku tytułowej bohaterki *Carmen* Georges'a Bizeta – postaci plebejskiej, wokół której zawiązuje się tragiczna intryga, a której głos oscyluje między sopranem a mezzosopranem, podkreślając jej niejednoznaczną tożsamość sceniczną⁸.

Vocal Virtuosity. The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-Century Opera, Oxford University Press, Nowy Jork 2021, s. 30.

- 6 W teatrze operowym XVI i XVII wieku widzowie rozpoznawali płeć postaci na podstawie jej wyglądu, zachowania oraz przypisanego głosu. Warto podkreślić, że postać kobieca nie zawsze była utożsamiana z głosem żeńskim – jak zauważa Linda Phyllis Austern, ówczesna konwencja funkcjonowała niezależnie od biologii wykonawcy. Zob. L.P. Austern, „W istocie kobietami one nie są”: chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku, przeł. O. Kaczmarek, w: *Teatr elżbietański*, red. A. Chałupnik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 145.
- 7 H. Winiszewska, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian w estetyce śpiewu solowego*, w: *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera*, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Rhythmos, Poznań 2015, s. 166.
- 8 Zob. S. Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2006.

Jeśli chodzi o głosy męskie, również w tym przypadku obowiązywał ścisły podział. Partie tenorowe były zarezerwowane dla głównych bohaterów-amantów, takich jak Robert Diabeł (*Robert Diabeł* Meyerbeera), Hoffmann (*Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha) czy Don Carlos (*Don Carlos* Verdiego). Z kolei barytony, ze względu na swoją uniwersalność⁹, odpowiadały różnorodnym typom postaci¹⁰. Najczęściej przypisywano je rywalom głównego bohatera (Escamillo – *Carmen* Bizeta, Jagon – *Otello*, Hrabia di Luna – *Trubadur*, obie sztuki Verdiego), ale także postaciom ojców (Bertram – *Robert Diabeł* Meyerbeera) oraz bohaterom szlachetnym, zarówno literackim (Makbet – *Makbet* Verdiego), jak i historycznym (Simon Boccanegra – *Simon Boccanegra* Verdiego). Bas, najniższy z rejestrów, charakteryzował jeszcze inny typ postaci. Podobnie jak w przypadku altu i mezzosopranu często utożsamiano go z bohaterami negatywnymi (Coppelius, Doktor Miracle, Daper-tutto – *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha). W dawnej muzyce sakralnej, co istotne i warte podkreślenia, był jednak głosem przypisywanym postaci Boga.

Pogłębione analizy funkcji i statusu tych postaci¹¹ potwierdzają złożoność sytuacji dramatycznych kreowanych za ich pośrednictwem, a zarazem zależnych od przypisanego im głosu. Postać operowa nie tylko „przemawia”, ale przede wszystkim śpiewa, a hermeneutyka treści opery ściśle łączy się z naturą wokalistyki. Takie rozumienie „operowości” – czyli konkretyzacji postaci poprzez przypisany jej głos – można traktować jako istotny składnik zarówno formy, jak i przesłania dzieła literackiego, zwłaszcza w kontekście jego operowych filiacji. Okazuje się bowiem, że twórcy literackich światów na własnych zasadach respektują zapożyczone od sztuki operowej formy prezentacji bohaterów. W kręgu dziewiętnastowiecznych pisarzy szczególnym uznaniem cieszył się sopran¹² – głos utożsamiany z postacią

⁹ Baryton jest uznawany za najczęściej występujący spośród głosów męskich. Richard Miller, wybitny pedagog wokalny, podkreśla, że większość mężczyzn dysponuje właśnie tym głosem, podczas gdy tenor i bas stanowią odstępstwa od normy, zob. H. Winiszewska, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian...*, s. 165.

¹⁰ Zob. np. J. Walczak, *Dlaczego Oniegin śpiewa barytonem? O etosie głosu barytonowego w operze XIX wieku*, w: *Nowa muzykologia*, red. M. Jabłoński, M. Gamrat, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, s. 135–146.

¹¹ Zob. m.in. S. Chiappini, *Folli, sonnambule, santine...*; H. Kicińska, *Głos jako tworzywo postaci operowej. Historyczny zarys wokalne typologii głosów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 57–76; D. Link, *Classification of Operatic Roles, Voice Types, and Singing Styles*, w: *The Italian Opera Singers in Mozart's Vienna*, University of Illinois Press, Champaign 2022, s. 19–39; K. Mitchells, *Operatic Characters and Voice Type*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1970, nr 97, s. 47–58; J. Walczak, *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015, s. 181–188.

¹² Sopran, ze względu na łatwość osiągania wysokich dźwięków, był szczególnie ceniony przez kompozytorów. W rezultacie rolę głównej bohaterki dramatycznej powierzano śpiewaczkom

zarliwej, a zarazem kruchej heroiny romantycznej, kierowanej przez miłość i skazanej na tragiczną śmierć. Przykładem mogą być *Ćma* (1892) i *Warszawa* (1901) – obie powieści Mariana Gawalewicza, oraz *Emancypantki* (1849) Bolesława Prusa.

Choć relacje między literaturą a operą były już wielokrotnie podejmowane w refleksji naukowej, analiza „operowości” dzieła literackiego pozostaje wciąż stosunkowo nowym obszarem badań¹³. Zagadnienie to szczególnie uwidacznia się w utworach literackich nawiązujących do operowej tradycji wielkich sopranów. Jednakże w niniejszej analizie punktem wyjścia stanie się *Komediantka* (1896)¹⁴ Władysława Stanisława Reymonta, gdzie wirtuozeria śpiewaczki ustępuje miejsca „okazałości barwy głosu” – altowi. Kluczowe dla prowadzonych badań będą zatem charakterystyka głosu oraz jego wpływ na kształtowanie osobowości i zachowań postaci literackich.

Głos jako tworzywo postaci literackiej

Głos jako tworzywo postaci literackiej staje się elementem determinującym przebieg fabuły, ujawniając złożoność jej narracyjnej struktury, otwartej na parametry muzyczne¹⁵. Aby uchwycić to zjawisko, warto przywołać w skrócie tok wydarzeń *Komediantki*. Powieść rozpoczyna się w Bukowcu, gdzie tytułowa bohaterka odrzuca oświadczyzny zamożnego Grzesikiewicza, którego nie kocha. Marząc o wyższych celach, postanawia pojechać do Warszawy i poświęcić się sztuce aktorskiej. Wkrótce, jako chórzystka, dostaje się do teatru Cabińskiego, co

o silnym, bardziej dramatycznym głosie oraz wyjątkowej biegłości koloraturowej. Sopranistki cieszące się szczególnym uznaniem niekiedy otrzymywały propozycję stworzenia opery skomponowanej specjalnie z myślą o ich możliwościach wokalnych, zob. H. Winiszewska, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian...*, s. 160–161.

¹³ Zob. np. C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1991; N.A. André, *Azucena, Eboli and Amneris – Verdi's Writing for Women's Lower Voices*, praca doktorska, Harvard University, Cambridge 1996; A. Campana, *Mozart's Italian Buffo Singers*, „Early Music” 1991, t. 19, nr 4, s. 580–583, <https://tinyurl.com/2s3zcds8> [dostęp: 13.03.2025]; R. Cannon, *Appendix 2 – The Development of Singing Voice in Opera*, w: *Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 389–393.

¹⁴ Pierwotna wersja powieści, opowiadanie zatytułowane *Adeptka*. Szkic z zakulisowego życia, powstała w 1891 roku, na co wskazywał Józef Rurawski w monografii *Władysław Reymont* (zob. tenże, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 140). Badacz skorygował tym samym błędnie przyjętą datę 1892, podawaną m.in. przez Kazimierza Wykę, uzasadniając swoje stanowisko zapisem w dzienniku noblisty z 11 stycznia 1892 roku, w którym Reymont odnosi się do *Adeptki* jako tekstu już ukończonego. Ostateczna wersja utworu, zatytułowana *Komediantka*, została ukończona w 1894 roku, a jej publikacja nastąpiła w 1896 roku.

¹⁵ Zob. M. Grover-Friedlander, *Voice*, w: *The Oxford Handbook of Opera...*, s. 318–333.

warto uzupełnić głosem: teatru bulwarowego, którego siłę stanowią między innymi operetki przyciągające widownię¹⁶. Okazuje się, że w miejscu tym panuje buta, cynizm i instrumentalne podejście do kobiet. Na tym tle redefiniuje się marzenie Janki o aktorstwie. Nie tylko przestrzeń położonego wśród wzgórz i lasów Bukowca wywołuje u dziewczyny poczucie obcości – to związane jest także z zawodem aktorki¹⁷.

Objawia się ono między poszczególnymi frazami podległymi skojarzeniom operowym, które kryją się już w samej ekspozycji postaci bohaterki:

Weszła Janka. Była to dziewczyna dwudziestodwuletnia, wysoka, doskonale zarysowana, o szerokich ramionach, spojrzeniu dumnym i imponującym. [...] Płeć miała złotawą, niby brzoskwinia, **głos dziwny; był to alt, brzmiący chwilami barytonem o męskich akcentach**¹⁸.

Ponownie zostaje to podkreślone podczas rozmowy z dyrektorem teatru: „Ho! Ho! Coś niesłyszanego prawie... alt!”¹⁹. Skorelowanie tytułowej „komediantki” z partią niższego głosu kobiecego wpisuje bohaterkę w tradycję wokalistyki operowej. Warto przypomnieć, że alt z zasady przypisywano kobietom wywodzącym się z niższych warstw społecznych, przedstawicielkom grup plebejskich oraz bohaterkom postrzeganym jako „inne” – moralnie dwuznaczne, nieprzystające do określonego środowiska, a niekiedy wręcz niewygodne dla otoczenia. Jak trafnie zauważyła Grażyna Legutko:

Reymontowskie zamiłowanie do konkretnego i inspiracje naturalistyczne wpłynęły na szczegółową prezentację „przedteatralnej” biografii Orłowskiej. Przez otoczenie postrzegana była jako „fiksotka”, a jej impulsywność kojarzona z nie zrównoważonym charakterem matki, po której odziedziczyła nadwrażliwość i „na wskroś nerwową organizację”, oraz z gwałtownym temperamentem ojca „nie znoszącym żadnych wędzideł” i jego zaburzoną osobowością. [...] Nie była typową nastolatką. Z natury dzika, stroniła od towarzystwa „dobrze ułożonych” rówieśniczek i często

¹⁶ Dla przykładu: „Skończcie ten moralizujący dramat, a zacznijcie coś z operetki, będzie weselej” (W.S. Reymont, *Komediantka*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1896, s. 166).

¹⁷ Dzieje bohaterki zostały nasycone wątkami autobiograficznymi. Wizerunek Janki odzwierciedla Reymontowski bunt wobec ojca oraz rozczarowanie teatrem, wynikające z braku talentu aktorskiego. Nawet próba samobójcza Orłowskiej znajduje swoje odniesienie w młodości pisarza, a konkretnie w wydarzeniach z 1889 roku. Zob. G. Legutko, *Komediantka – Nierządnica – Rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria II. Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C.F. Kiss, B. Olech, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 290.

¹⁸ W.S. Reymont, *Komediantka...*, s. 9 [wyróżnienie – N.K.].

¹⁹ Tamże, s. 83.

zachowywała się jak chłopak, gorsząc okolicznych mieszkańców swą awanturniczością [...] Jej żywiołowe usposobienie sprzeciwiało się podporządkowaniu normom obyczajowym²⁰.

Ostateczne zerwanie z rodzinnym otoczeniem, ucieczka od monotonii życia w Bukowcu oraz przystąpienie do trupy teatralnej – wszystkie te momenty uwypuklają w usposobieniu Janki cechy uznawane za zgoła męskie i tłumaczą jej kolejne buntury oraz nieustanną nieprzystawalność do obowiązujących norm obyczajowych. Co więcej, stanowią one fundament młodopolskich kreacji emancypujących się kobiet-artystek, takich jak „fin-de-siècle’istki” (Gabriela Zapolska), „lekkomyślnie siostry” (Włodzimierz Perzyński) czy „szalone Julki” (Jan August Kisielewski)²¹. Innymi słowy, losy bohaterki stanowią egzemplifikację przeobrażeń ruchu emancypacyjnego w Polsce, który na przełomie XIX i XX wieku wkroczył w nową, odmienną od pozytywistycznej, fazę.

Nie oznacza to jednak, że podejmowane przez Jankę próby uniezależnienia się kończą się sukcesem. Obsadzana jedynie w rolach chórzystki, uznawana za mało zdolną i określana mianem „krowienty”²² oraz „zbnikowanej komediantki”, szybko rozczarowuje się również środowiskiem aktorskim. Paradoksalnie, poczucie wyobcowania pogłębia w niej samo oswobodzenie się ze starych więzów – władzę ojca zastępuje bowiem dominacja przebiegłego kochanka. Życie naznaczone trudami, głodem, wyrzeczeniami oraz tą „błyszczącą nędzą” uświadamia jej, że artyści nie są kapłanami sztuki²³, a sam zawód aktora wiąże się z niskim

²⁰ G. Legutko, *Komediantka – Nierządnica – Rewolucjonistka...*, s. 291.

²¹ Tamże, s. 303.

²² Przykłady gwary aktorskiej, często o zabarwieniu pejoratywnym, weszły do kultury m.in. za sprawą Reymonta. Jednym z najbardziej charakterystycznych określeń było słowo „krowienta”, które w ówczesnym żargonie oznaczało początkującą aktorkę, rzadziej aktora, lub aktorkę nieudolną, poruszającą się niezgrabnie na scenie (*Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 1162). Sam Reymont przywołał to określenie również w innym utworze o tematyce aktorskiej – *Lili* (1899).

²³ W analizach dotyczących statusu aktorek w dziewiętnastowiecznej Polsce Anna Kuligowska-Korzeniewska zwraca uwagę na pogardę, jaka towarzyszyła temu zawodowi. Podkreśla, że kobiety znajdowały się w znacznie trudniejszym położeniu niż mężczyźni, gdyż „aktorka była synonimem kurtyzany” (A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki teatralne*, w: *Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Kowalska, Rabid, Kraków 2001, s. 18). Badaczka wskazuje również, że niezdrową sensację budził model życia aktorów i aktorek, funkcjonujących w stosunkowo zamkniętym i wyizolowanym środowisku, którego obyczaje pozostawały w sprzeczności z mieszczańską moralnością. Szczególnie kontrowersje wzbudzało nieustanne przebywanie kobiet i mężczyzn w tych samych przestrzeniach – w garderobach, podczas prób i w trakcie spektakli – co wykraczało poza akceptowane normy społeczne epoki.

statusem społecznym. Teatr – *genius loci*, który skłaniał młode, utalentowane kobiety do ucieczki z domu w nadziei na spełnienie marzeń o „scenicznej bajce”²⁴ – ostatecznie pozbawia ją złudzeń i budzi odrazę. W tym kontekście lekceważący wydźwięk określenia „komediantka”, którym posługują się wobec niej inni bohaterowie, można rozszerzyć o konotacje związane z cechami tradycyjnie przypisywanymi altowi: innością, nieprzystawalnością i odrębnością.

Janka, pozbawiona znaczącej roli, pogrążona w chorobie, osamotniona i wyczerpana walką o przetrwanie, podejmuje próbę samobójczą. Choć jej głosem jest alt, to poprzez tragiczne okoliczności, które sama inicjuje, zdaje się nawiązywać do postaci operowej tradycyjnie przypisanej sopranowi. Sama scena – między innymi poprzez motywy akwaticzne – przywodzi na myśl postać Ofelii i szczególne z nią powinowactwo z wyboru:

Oblatuje z niej wszystko i obumiera, jak ta przyroda wokoło niej, co zdawała się także dogaszać i dyszeć ostatnim tchnieniem. [...] Wydało się jej, że robi się taką małą, taką nikłą, jak to kolisko wody rozbite piersią łabędzią, co się rozpląszczy zaraz, co już nawet ginie w niedostrzegalnym drganiu²⁵.

Wpadło w toń biedne dziewczę. Przez czas jakiś
Wzdęta sukienka niosła ją po wierzchu
Jak nimfę wodną i wtedy, nieboga,
Jakby nie znając swego położenia
Lub jakby czuła się w swoim żywiole,
Śpiewała starych piosenek urywki,
Ale niedługo to trwało, bo wkrótce
Nasiąkłe szaty pociągnęły z sobą
Biedną ofiarę ze sfer melodyjnych
W zimny muł śmierci²⁶.

24 O teatrze jako o „cudownej bajce” pisała pod koniec lat 80. XIX wieku aktorka i dyrektorka teatru Wanda z Sierpińskich Siemaszkowa. W swoich wspomnieniach podkreślała niezwykłość tego świata, zaznaczając, że pełne zrozumienie jego magii wymaga osobistego doświadczenia sceny: „Teatr! [...] Aby uchwycić czarowną nić, wiodącą do jej przepastnych piękności, trzeba żywą stopą stanąć na deskach scenicznych, w jej zapadniach szukać skarbów, w słowach poetyckich zaklinać bogów ziemskich i nadziemskich” (W. Siemaszkowa, *U progu moich wspomnień teatralnych*, w: *Wspomnienia aktorów*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 213).

25 W.S. Reymont, *Komediantka...*, s. 452.

26 W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod red. J.I. Kraszewskiego, t. 2: *Tragedie*, Spółka Wydawnicza Księgarzy, Warszawa 1875, s. 387.

Potwierdza to jej własna wypowiedź: „Chciałabym grać kiedy Ofelię”²⁷ – przyznaje Janka w jednej z rozmów z Władkiem. Powiązania Orłowskiej z córką Poloniusza można jednak analizować w szerszym kontekście. Jej losy wpisują się w operowy schemat fabularny przeznaczony dla sopranowej bohaterki – kobiety, której nieszczęśliwa bądź niemożliwa do spełnienia miłość prowadzi do tragicznego finału. Paralele te nabierają dodatkowego znaczenia, jeśli uwzględni się operową adaptację *Hamleta* autorstwa Ambroise’a Thomasa (1868). W tej interpretacji konsekwentnie zachowana zostaje łączność między muzyką a treścią – Ofelia to postać jednoznacznie sopranowa, a w operowej tradycji głos wokalny pozostaje ściśle związany z charakterem i losem bohaterki, której partia wokalna – pełna rejestrowych kontrastów, gwałtownych przejść do stratosferycznych tonów, kadencji śmiechu i transowych melizmatów – kulminuje dramatycznym *fortissimo*, poprzedzonym zakończoną wysokim E dwutaktową skalą chromatyczną:

Blanches Willis, nymphes des eaux,
Cachez-moi parmi vos roseaux!...
(Białe Willis, wodne nimfy
Ukryjcie mnie między waszymi trzcinami!...)²⁸

Mimo podejmowanych prób, by zostać heroiną romansu na wzór operowego sopranu, Janka pozostaje daleka od postaci Ofelii. Potwierdza to inna powieść Reymonta – *Fermenty* (1897), w której okazuje się, że jej próba samobójcza zakończyła się niepowodzeniem. Tym samym bohaterka nie wpisuje się w romantyczną konwencję, w której śmierć stanowi nieuchronne zwieńczenie losu. Ostatecznie Janka powraca do znienawidzonego Bukowca, porzuca walkę o niezależność, zostaje żoną Grzesikiewicza, matką jego dziecka i stopniowo akceptuje swój los²⁹. Jej historia pozostaje zatem zgodna z operową tradycją głosu, który jej przypisano

²⁷ Tamże, s. 365.

²⁸ J. Barbier, M. Carré, *Hamlet (opéra in cinq actes)*, musique de A. Thomas, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1874, s. 34. To i wszystkie pozostałe tłumaczenia filologiczne, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

²⁹ Wyka określił *Fermenty* jako polską powieść o prowincji, co – jak zauważa Anna Nasiłowska – skłaniało wielu literaturoznawców do porównań z *Panią Bovary* Gustawa Flauberta. Badaczka, w przeciwieństwie do przywoływanej wcześniej Legutko, nie dostrzega jednak analogii między Janką a Emmą Bovary. Powieść Flauberta kończy się samobójstwem tytułowej bohaterki, podczas gdy Orłowska, odporna na propozycję romansu z Głogowskim, próbowała odebrać sobie życie na wcześniejszym etapie narracji. Zob. A. Nasiłowska, *Komediantka*, w: ...czterdzieści i cztery. *Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Czeczot, A. Nasiłowska, E. Serafin-Prusator, A. Wróbel, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 297.

– altu, utożsamianego z postaciami o silnej indywidualności, często sytuowanymi na marginesie głównego nurtu romantycznej narracji.

Zbieżności *Komediantki* z operową ontologią postaci okazują się jednak znacznie głębsze. Szczególne miejsce w badaniach nad operą zajmuje temat śmierci – niemal każda protagonistka-sopranistka traci życie. Catherine Clément w *Opera, or the Undoing of Women* zauważa, że najsłynniejsze dziewiętnastowieczne bohaterki operowe są albo mordowane, albo doprowadzane do samobójstwa. Giną Gilda, Norma, Brunhilda, Senta czy Antonia. Francuska filozofka zwraca uwagę na paradoks tej sytuacji: choć postacie te ponoszą śmierć, ich głos zapewnia im symboliczne zwycięstwo. Dzięki niezwyklej sile wokalne bohaterki te doświadczają tzw. śmierci śpiewanej, która staje się zarówno artystycznym, jak i dramatycznym punktem kulminacyjnym opery. Z kolei Linda i Michael Hutcheon w *Opera: The Art of Dying* podkreślają, że operowa sztuka śmierci opiera się na gęstej sieci powiązań między postaciami, sytuacjami, motywami i wątkami. Opera nadaje śmierci określony sens, wynosząc ją do rangi tragedii³⁰. Kluczowym momentem dla sopranowych bohaterek jest chwila, w której obraz ewokowany w arii nakłada się na jego wizualizację na scenie, oferując im wywyższenie w dramatycznej narracji skierowanej do publiczności – wszak nie umierają one za kulisami³¹. Śmierć w operze staje się zatem nie tylko punktem zwrotnym w fabule, lecz także przestrzenią, w której bohaterki odnajdują zakotwiczenie dla swojej tożsamości, wyzwolenie dla emocji i, co najważniejsze, *katharsis* dla widowni³².

Literatura obfituje w portrety młodych kobiet poszukujących celu w życiu, marzących o scenie i postrzegających teatr jako przestrzeń spełnienia artystycznego. Wizerunek Janki oraz jej idealistyczne spojrzenie na teatr jako świątynię wpisują się w ogólne ramy przedstawienia Miry Mołodczańskiej, bohaterki *Warszawy* – przywołanej wcześniej powieści Gawalewicza. Analiza tych postaci ujawnia szereg wspólnych cech, do których należą: głęboka miłość do sztuki, obecność mentorki z doświadczeniem teatralnym, odrzucenie narzucanej przez społeczeństwo mieszczańskie roli „uczciwej kobiety” oraz istnienie pewnego medium pośredniczącego między wewnętrznymi przeżyciami bohaterek a układem zdarzeń w świecie przedstawionym. Jednak w tej analizie nie może zabraknąć kluczowej różnicy, która skłania do pewnej rewizji tych podobieństw – jest nią głos wokalny przypisany każdej z bohaterek. To właśnie on, w kontekście operowej symboliki, wyznacza odmienne trajektorie ich losów.

30 Zob. L. Hutcheon, M. Hutcheon, *Opera the Art of Dying*, Harvard University Press, Cambridge, Ma. 2009, s. 12.

31 Zob. A. Igielska, *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Händla*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2020, s. 181–204.

32 S. Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine...*, s. 167.

W narracji Reymonta wyraźnie widać, jak „świat artystyczny” teatrzyku Cabińskich ugruntował w Orłowskiej przekonanie, że sztuka jest jej powołaniem, a jednocześnie ujawnił jej osobliwe predyspozycje do kabotyństwa. Gawalewicz natomiast, przedstawiając Mirę po rezygnacji z posady guwernantki i ukazując jej własny flirt z wokalistyką³³, koncentruje się na stanie jej duszy – połączeniu wrażliwości i delikatności, które sprawiają, że muzyka nabiera w jej życiu siły niemal absolutnej, wymuszając całkowite skupienie. Innymi słowy, głos sopranowy nie tylko pociąga, lecz także stanowi konieczny element kreacji „pierwszej śpiewaczki na polskiej scenie” – gwarantuje sukces, ale jednocześnie tworzy niezwykle powinowactwo z samą sztuką muzyczną. Mira jednak nie dołącza do teatralnego towarzystwa – podąża odmienną ścieżką. Jej tragiczna śmierć z rąk stryja wpisuje ją w krąg dziewiętnastowiecznych operowych heroin, a w szerszej perspektywie – w kategorię „martwych kobiet”, o której pisze Clément:

Dead women, dead so often. [...] Whether they do it themselves, like Butterfly, or are stabbed, like Carmen, the provenance of the knife, or the choking hand, or the fading breath is a man, and the result is fatal

(Umarłe kobiety, martwe tak często. [...] Bez znaczenia, czy zrobią to same, jak Butterfly, czy zostaną ugodzone, jak Carmen, nóż, dłoń czy gasnący oddech pochodzą od mężczyzny, a skutek jest fatalny)³⁴.

Bohaterka *Warszawy*, jako postać literacka konstruowana przede wszystkim poprzez głos i zgodnie z jego *emploi*, ustanawia w strukturze powieści autonomiczne królestwo – przestrzeń utkanej z ducha i materii ekspresji, która poszerza możliwości wyrazowe utworu i prowadzi do *katharsis*. Jest to zasadnicza różnica w porównaniu z Janką, której próba samobójcza skutkuje jedynie (i aż) stanem „bezcucia”³⁵. W kreacji Orłowskiej dochodzi do zagęszczenia elementów funkcjonujących na wyższym poziomie symbolicznym, zwłaszcza przeznaczenia, nie-rozerwalnie splecionego z wyjątkowym statusem śpiewu operowego. Sytuacja dramatyczna, w której wokalna forma prezentacji bohaterów stanowi kluczowy środek wyrazu, pozwala na ujawnienie ich najgłębszych przeżyć i myśli, zakodowanych

³³ Mira Mołodczańska to postać „wysadzona z siodła”, częściowo wyemancypowana zdobywa wykształcenie w Paryżu, a następnie pracuje jako guwernantka, co daje jej finansową niezależność. Jednak jej los komplikuje się, gdy zostaje uwiedziona przez lekkoducha z wyższych sfer i staje się obiektem salonowych plotek. W obliczu skandalu postanawia rozwijać swój talent wokalny pod okiem Kalinieckiej, aktorki z teatru ogródkowego. Ostatecznie jednak jej życie kończy się tragicznie – rozgniewany jej upadkiem stryj doprowadza do jej śmierci.

³⁴ C. Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, translated by Betsy Wing, foreword by Susan McClary, ed. 3, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 47.

³⁵ A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 304.

właśnie w typie głosu. Janka natomiast zostaje przypisana do głosu nietypowego – altu z jego ciemną barwą i intensywnym brzmieniem, momentami niemal barytonowego – co sprawia, że jej losy układają się w opozycji do konwencji tragicznej. Jej figura życiowa znajduje swoje odzwierciedlenie w symbolice szyderczego satyra, tańczącego Fauna oglądanego w Łazienkach, co dodatkowo wzmacnia kontrast wobec tradycyjnej operowej heroiny. Motyw ten pojawia się po raz pierwszy na początku jej teatralnej kariery, a po raz ostatni u schyłku działalności aktorskiej. W obu przypadkach śmiech satyra wywołuje u bohaterki poczucie niepokoju i wewnętrznego rozdźwięku, akcentując jej zmagania z narzuconymi rolami i społecznymi oczekiwaniami oraz wzbudzając w niej lęk. Orłowska jawi się jako postać wpisana w konwencję melodramatyczną. Plan fabularny, w ramach którego skonstruowano postać bohaterki, zostaje zakłócony przez przypisany jej głos. Właściwości brzmieniowe altu nabierają szczególnego znaczenia zarówno w kontekście obecności figury satyra, towarzyszącego postaci, jak i w perspektywie przebytej przez nią inicjacji. Nie chodzi tu jednak o klasyczne przejście do ról społecznie przypisanych kobiecości – takich jak rola żony czy matki – lecz o rodzaj dojrzałości wykraczającej poza binarne rozróżnienie płci. Symboliczny wyraz tej transformacji odnaleźć można w charakterystyce jej głosu. W tym ujęciu Janka zostaje ukształtowana w sposób, który antycypuje dwie możliwe ścieżki interpretacyjne. Pierwsza z nich prowadzi ku odczytaniu jej postawy jako formy zubożnienia, rozumianej – zgodnie z niektórymi stanowiskami badawczymi – jako przejaw sfilistrzenia. Druga natomiast wskazuje na strategię autoironii, która umożliwia krytyczne, zdystansowane spojrzenie na własną tożsamość oraz rzeczywistość społeczną. W rezultacie znaczenie figury satyra ulega przekształceniu: przestaje ona symbolizować zagrożenie lub rozpad, a zaczyna być postrzegana jako figura ocalenia. Taka perspektywa pozwala dostrzec w Jance postać, której przypisano postawę ironicznego przetwarzania indywidualnej podmiotowości. Postać, której wyznaczono rolę komediantki.

Bibliografia

- Abbate Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1991, <https://doi.org/10.1515/9781400843831>
- André Naomi, *Azucena, Eboli and Amneris – Verdi's Writing for Women's Lower Voices*, praca doktorska, Harvard University, Cambridge 1996.
- Anonim, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17, Éditeur André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, Paris 1765, s. 428a–432a, <https://tinyurl.com/bab3scpu>

- Austern Linda P., „*W istocie kobietami one nie są*”: chłopiec na scenie jako wokalistka uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku, przeł. O. Kaczmarek, w: *Teatr elżbietański*, red. A. Chałupnik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 145–160, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323520368>
- Barbier Jules, Carré Michel, *Hamlet (opéra in cinq actes)*, musique de A. Thomas, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1874.
- Campana Alessandra, *Mozart's Italian Buffo Singers*, „Early Music” 1991, t. 19, nr 4, s. 580–583, <https://tinyurl.com/2s3zcds8>, <https://doi.org/10.1093/earlyj/XIX.4.580>
- Cannon Robert, *Appendix 2 – The Development of Singing Voice in Opera*, w: tegoż, *Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 389–393, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511980558.024>
- Chiappini Simonetta, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2006.
- Clemént Catherine, *Opera, or the Undoing of Women*, translated by Betsy Wing, foreword by Susan McClary, wyd. 3, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.
- Feldman Martha, *Castrato Acts*, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. H.M. Greenwald, Oxford University Press, Nowy Jork 2014, s. 395–418, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.018>
- Gawalewicz Marian, *Warszawa*, t. 1–2, Wydawnictwo Polskie, Lwów 1920.
- Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Kowalska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.
- Grover-Friedlander Michal, *Voice*, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. H.M. Greenwald, Oxford University Press, New York 2014, s. 318–333, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.014>
- Hutcheon Linda, Hutcheon Michael, *Opera: Desire, Disease, Death*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 1996.
- Hutcheon Linda, Hutcheon Michael, *Opera the Art of Dying*, Harvard University Press, Cambridge, Ma. 2009.
- Igielska Anna, *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Händla*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2020.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Kicińska Hanna, *Głos jako tworzywo postaci operowej. Historyczny zarys wokalne typologii głosów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 57–76, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2022.42.4>
- Kozłowski Krzysztof, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.

- Legutko Grażyna, *Komediantka – Nierządnica – Rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria II. Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C.F. Kiss, B. Olech, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 289–304.
- Link Dorothea, *Classification of Operatic Roles, Voice Types, and Singing Styles*, w: *The Italian Opera Singers in Mozart's Vienna*, University of Illinois Press, Champaign 2022, s. 19–39, <https://doi.org/10.5622/illinois/9780252044649.003.0002>
- Mitchells Kimberly, *Operatic Characters and Voice Type*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1970, nr 97, s. 47–58, <https://doi.org/10.1093/jrma/97.1.47>
- Nasiłowska Anna, *Komediantka*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Czeczot, A. Nasiłowska, E. Serafin-Prusator, A. Wróbel, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 294–306.
- Nowicka Elżbieta, *W poszukiwaniu postaci (w XIX-wiecznych teoriach opery i prozie artystycznej)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 15–32, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2022.42.2>
- Parr Sean M., *Vocal Virtuosity. The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-Century Opera*, Oxford University Press, New York 2021, <https://doi.org/10.1093/oso/9780197542644.001.0001>
- Raczkiewicz Tomasz, *Rozważania o śpiewie kastratów*, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 2004.
- Reymont Władysław Stanisław, *Fermenty*, t. 1–2, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1897.
- Reymont Władysław Stanisław, *Komediantka*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1896.
- Rousseau Jean-Jacques, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17, Éditeur André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, Paris 1765, s. 436a–437a, <https://tinyurl.com/4jwwj5pt>
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Shakespeare William, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod red. J.I. Kraszewskiego, t. 2: *Tragedie*, Spółka Wydawnicza Księgarzy, Warszawa 1875, s. 329–401.
- Słownik języka polskiego, red. W. Doroszewski, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 1162.
- Stoch Elżbieta, *Kobieta – aktorka – emancypantka w kulturze polskiej do 1918 roku*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria I. Perspektywa środkowo-europejska*, red. A. Janicka, C.F. Kiss, M. Bracka, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 289–304.

- Walczak Jakub, *Dlaczego Oniegin śpiewa barytonem? O etosie głosu barytonowego w operze XIX wieku*, w: *Nowa muzykologia*, red. M. Jabłoński, M. Gamrat, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, s. 135–146.
- Walczak Jakub, *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015.
- Winiszewska Hanna, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian w estetyce śpiewu solowego*, w: *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera*, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Rhythmos, Poznań 2015, s. 93–110.
- Wspomnienia aktorów*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Natalia Kaminiczna, doktorantka Szkoły Nauk o Języku i Literaturze na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz absolwentka filologii polskiej tej samej uczelni. Zajmuje się operą jako specyficzną koncepcją dramatu, posiadającą głębokie koneksje literackie i kulturowe. Laureatka konkursu ID-UB „Minigranty doktoranckie”. Publikowała m.in. w „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” i „Wiek XIX”. Pracę doktorską pisze pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Nowickiej.