

# Elżbieta Nowicka

---

## "Wolny strzelec" w przedlistopadowej Warszawie

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30, 151-159

---

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Elżbieta Nowicka

## WOLNY STRZELEC W PRZEDLISTOPADOWEJ WARSZAWIE

*Wolny strzelec* (*Der Freischütz*) Karola Marii Webera, dzieło operowe, od którego Niemcy zwykli datować początek swej opery narodowej, został po raz pierwszy wystawiony w Berlinie w roku 1821. Niebawem entuzjastyczne przyjęcie pierwszych przedstawień przyczyniło się do spadku zainteresowania operą włoską i sprawiło, że wieść o operze Webera rozeszła się bardzo szybko po całej Europie. Olbrzymia popularność niektórych partii solowych i chórów (wydawanych osobno w postaci tzw. wyciągów fortepianowych) sprawiała, że fragmenty opery śpiewali w Niemczech niemal wszyscy. Także na ziemi polskiej, rychło po berlińskiej prapremierze, fragmenty opery docierały w postaci wydawnictw nutowych lub – prawdopodobnie – drukowanych części libretta (zawiłe drogi wkraczania inspiracji weberowskich w obręb polskiej świadomości kulturalnej opisała wnikliwie S. Skwarczyńska)<sup>1</sup>. Dochodziły do tego liczne sprawozdania w warszawskiej i krajowej prasie na temat wystawień w Niemczech i innych krajach Europy, a także doniesienia korespondencyjne przeznaczone dla węższego kręgu adresatów, lecz rozpowszechniane w szerszych kołach wielbicieli sztuki operowej<sup>2</sup>. Pierwsze wystawienie opery Webera na ziemiach polskich (w wykonaniu zespołu niemieckiego) odbyło się we Lwowie w 1822 roku, za nim przyszły przedstawienia w Wilnie, Kutnie, Płocku, a także wykonania fragmentów dzieła na scenach Warszawy i Kalisza. *Wolny strzelec* był więc szeroko komentowany i stosunkowo dobrze znany u nas jeszcze przed warszawską premierą (1826), a samo przedstawienie premierowe – wyczekiwane z dużym zainteresowaniem i niecierpliwością.

Dzięki informacjom zamieszczonym w prasie warszawskiej wiemy, że zamiar wystawienia *Wolnego strzelca* w Teatrze Narodowym podjęto już w 1824 roku – „Kurier Warszawski” w styczniowym numerze informował, iż w najbliższych miesiącach teatr zamierza wystawić, obok *Turka we Włoszech* Rossiniego „ulubioną w Niemczech operę *Frejszyc*”<sup>3</sup>. Jednakże do wystawienia sztuki w roku 1824 nie doszło za sprawą rozporządzenia władz:

„Minister Grabowski [dowiadujemy się dzięki raportom szpiega Macrotta – E.N.] zabronił wystawienia słynnej opery *Freischütz* Webera, którą miano wystawić w Teatrze Narodowym w Warszawie. Przyczynę podano tę, że w czeskiej baśni czarodziejskiej występuje zły duch”<sup>4</sup>.

Trudno dziś jednoznacznie dociec, czy władzami w istocie powodował lęk przed „złym duchem” na scenie, czy przyczyną były raczej jakieś zastrzeżenia wobec gotowego już przekładu libretta pióra W. Bogusławskiego<sup>5</sup>.

Należy tu jeszcze odnotować i tę okoliczność, że jakkolwiek *Wolny strzelec* miał w owym czasie zagorzałych zwolenników, to spotykał się także z uwagami krytyki nieufnej wobec niemieckich nowości, wiernie podtrzymującej uznanie dla opery włoskiej. W takim duchu pisał zyczliwie w gruncie rzeczy nastawiony wobec Webera Karol Kurpiński<sup>6</sup>. Podobne stanowisko prezentował autor nader ciekawego artykułu z „Gazety Warszawskiej” z listopada 1824 roku, usiłujący powściągnąć impet „germanomanii” w operze uwagami o różnicach narodowych gustów:

„Finały i chóry *Freischütza* są piękne, ale okropne i w stylu prawdziwie piekielnym [...]. Opera *Freischütz* ma wiele piękności, ale piękności lokalne. U Niemców muzyka wzięła sobie wyłączne panowanie krainy ciemności. Cmentarze, groby są romantycznym polem, a duchy i diabły są we *Freischützu* i w *Fauście* Orfeuszami. Nie przyganiamy tego Niemcom, gdyż gust narodowy jest rzeczą poważną i powinien być wszędzie szanowany. Ale nie pojmujemy, jak można Polakom niezrozumiałość zarzucać, że jeszcze nie pospieszyli wystawić jednej z niemieckich oper”<sup>7</sup>.

Widać wyraźnie, że konflikt „klasyczości” i „romantyczności” objawił się także na polu muzycznych gustów. Była to ta faza sporów estetycznych, gdy uznawano (lub nawet pochwalano) różnice i opisywano je jako naturalną konsekwencję istnienia różnorodnych pierwiastków narodowych.

Zamiar wystawienia *Wolnego strzelca* podjęto ponownie w połowie roku 1825, o czym znów obficie donosiła warszawska prasa. Po raz drugi pojawiła się jednak przeszkoda – 8 grudnia 1825 ogłoszono żałobę po śmierci cara Aleksandra I. Warszawska premiera tak długo oczekiwanej sztuki odbyła się dopiero 4 lipca 1826 roku.

Dzieje recepcji warszawskich wystawień opery Webera mają sporo świadectw w postaci prasowych recenzji, publikowanych fragmentów wspomnień i korespondencji<sup>8</sup>. Wszystkie te świadectwa odbioru, pochodzące od autorów o rozmaitym stopniu wrażliwości i przenikliwości, układają się w wielogłosowy wywód na tematy arcyważne dla zadamawiającego się właśnie wtedy u nas romantyzmu; jest to wywód o odmienności narodowych kultur, o randze pierwiastków irracjonalnych, o stylistyce teatralnego widowiska. Nie ulega wątpliwości, że dzieło Webera wpisywało się w estetykę wczesnej fazy polskiego romantyzmu i jednocześnie estetykę tę współtworzyło.

Zauważyć tu jednak trzeba, że historyczne i przestrzenne atrybuty przed-

stawionej w operze Webera rzeczywistości, a także czytelne w niej krystalizacje porządków społecznego, etycznego i kosmicznego posiadały prawdopodobnie inne znaczenia w obrębie kultury macierzystej oryginału, inne – w obrębie kultury przekładu. Kwestię tę spróbuję naszkicować na podstawie libretta, zostawiając na boku zagadnienia muzyczne i inscenizacyjne<sup>9</sup>. Ograniczę się zatem do rozpatrzenia kilku wyobrażeń o charakterze symbolu, aluzji historycznej lub koncepcji światopoglądowej.

W dwudziestowiecznej myśli niemieckiej natrafiamy na pogląd, że w żadnej nowożytnej społeczności symbolika lasu nie miała tak wyrazistego znaczenia i jednocześnie tak silnego zakorzenienia w narodowej mitologii, jak w Niemczech<sup>10</sup>. Ówczesny sukces *Wolnego strzelca* niewątpliwie wiązał się z obecnym w tej operze wyobrażeniem lasu jako przestrzeni potęgi i mistycznego cudu, symbolu tajemnej więzi między światem roślinnym a rzeczywistością społeczną. W scenicznym kształcie opery Webera las, zdolny pomieścić w sobie jednocześnie idyllę i grozę nie był kulisą, dekoracją czy ramą sceniczną, lecz emanacją duchowych stanów bohaterów, symbolicznym znakiem mentalnych właściwości postaci.

Dziewiętnastowieczne ujęcia szukały w uniwersalnych mitologiach partykularnych sensów, fragmentaryzowały całość, by poprzez fragment osadzony w sercu mitycznej rzeczywistości odczytać jej prawdziwe znaczenie. Z taką intencją Edgar Quinet przystępował do opisu archaicznej rzeczywistości mitycznej Bohemii, umieszczając krainę przedstawioną w *Króldworskim rękopisie* Vaclava Hanki w centrum żywiołu mitologii germańskiej. W ujęciu Quineta plemię czeskie precyzyjnie się w samo serce Niemiec („s' insinua plus avant au coeur de l'Allemagne”) i tam pielęgnowało własną mitologię, której fundamentem był kult ptaków drapieżnych i starych dębów. W pierwotnych lasach – powiada Quinet – odpoczywają bohaterowie, lecz spokój ich, podobnie jak spokój czarnego lasu, jest pozorny, zmacony skrytym przerażeniem („Leur repos est celui des forêts primitives, toujours mêlé d'une horreur secrète”). W archaicznym świecie czeskiej mitologii, w głębi lasu, jednocześnie idyllicznego i pełnego grozy, dopełniają się losy ludzi na kształt losów ptaków i drzew. Pierwotny czeski las jest więc dla człowieka i schronieniem, i źródłem niepokoju<sup>11</sup>.

Osnute na kanwie *Króldworskiego rękopisu* rozważania Quineta rzucają ciekawe światło na symboliczny sens miejsca akcji *Wolnego strzelca*, która rozgrywa się w czeskim lesie. Nasuwa się tu też pewna hipoteza dotycząca genezy utworu – wydaje się wielce prawdopodobne, że wolno ją widzieć w związku z popularnym w całej Europie poematem Vaclava Hanki (fragmenty na język niemiecki przekładał m.in. Goethe).

Pytanie o obecność symboliki lasu w naszej kulturze tamtej epoki wypadnie postawić polskiej scenie, sprawdzając, jak jej repertuar i zamierzenia inscenizacyjne mogły ukształtować wyobraźnię widza, przed którym został wystawiony

*Wolny strzelec*. Ciągłe popularne w owym czasie na scenie warszawskiego teatru były osiemnastowieczne – a także powstające nieco później – opery wiejskie, w których elementy pejzażowe funkcjonowały w charakterze znaku idyllicznego bytowania. Taki obraz przynosiła słynna – tłumaczona także przez Bogusławskiego – *Familia szwajcarska* Weigla (premiera w Teatrze Narodowym w roku 1815), tak rzecz przedstawiała się w rodzimych lub przystosowanych operach w rodzaju *Leśniczego w Kozienskiej puszczy* (muzyka Kurpińskiego, 1821), podobnie w głośnym widowisku baletowym *Wesele krakowskie w Ojcowie* (muzyka według J. Stefaniego, 1823). Szczytowym osiągnięciem, a także wzorem dla wielu powstających później sztuk byli oczywiście *Krakowiacy i górale* Bogusławskiego, który umieścił w wiejskim pejzażu intrygę wieloznaczną, lecz nacechowaną arkadyjskim odczuciem natury. Równocześnie scena oferowała pejzaże tzw. opery czarodziejskiej w rodzaju *Syreny z Dniestru* (przeróbka J.N. Kamińskiego z *Donauweibchen* Kauera), *Pałacu Lucypera* (przeróbka z A. Kotzebuego, muzyka K. Kurpińskiego) czy całkowicie już rodzimego *Czaromysta* A.S. Żółkowskiego z muzyką Kurpińskiego, gdzie estetyka nadnaturalnej motywacji zdarzeń i wspaniałości wystawy scenicznej sprzęgała się z efektem naturalistycznym i ludycznym. Konwencjonalne miejsca niezwykłych zdarzeń – grotty, lasy i pałace – miały zdumiewać wizualną niezwykłością i stanowiły ramę dla fantastycznych wydarzeń, powodowanych siłami magii i czarów. Także popularna w ówczesnym teatrze drama, której „kulisa pejzażowa” oswajała widza z nową estetyką „okropności” i nieprawdopodobieństwa, demonstrowała dziwy natury w bliskim związku z doznaniem bohaterów, ale nie sugerowała samoistnej siły sprawczej świata przyrody.

Sceniczna prezentacja samoistnie działających sił natury przypadła w polskim teatrze na lata międzypowstaniowe i objawiła się w postaci romantycznej feerii, której estetyka ugruntowana była na orfickich przeświadczeniach o dwoistości natury ludzkiej, jednoczesnej obecności w świecie pierwiastka boskiego i ziemskiego, duchowego i zmysłowego<sup>12</sup>. Wrażliwości teatralnej polskich widzów połowy lat dwudziestych bliższa była natomiast aura emocjonalna – określe to skrótem – z pieśni Karpińskiego o Laurze i Filonie, gdzie „skraj boru” jest idylliczną przestrzenią miłości. Polska mitologia lasu jako przestrzeni świecko-świętej, pułapki i schronienia, pojawiła się później – skutkiem historycznych doświadczeń – i przechodząc przez szereg wcieleń, objawiła się najwyraźniej w patriotycznej kliszy *Lituanii* Grottgera. Tymczasem jednak, w roku warszawskiej premiery *Wolnego strzelca*, widz stawał wobec przestrzeni, którą rodzima mitologia i tradycja sceny umieszczały w innych porządkach. Na kanwę romantycznej muzyki, modelującej tajemniczość czeskiego lasu, polski widz nakładał sielankową swojskość i na wzór barokowy pojmovaną czarodziejskość.

Akcja opery Webera rozgrywa się poniekąd w czasie umownym – jednocześnie kwitną różę i słońce wchodzi w znak Strzelca, pełnia lata i początek

zimy trwają w zgodnym związku wiecznego „teraz” przyrody. W didaskaliach znajdujemy jednak wskazówkę o historycznej konkretności – zdarzenia rozgrywają się w Czechach „wkrótce po skończeniu wojny trzydziestoletniej”.

Żywsze zainteresowanie dziejami wojny trzydziestoletniej pojawiło się w Niemczech na przełomie wieków, w dużym stopniu za sprawą *Historii wojny trzydziestoletniej* Schillera (1792). Zawarta tam optymistyczna koncepcja jedności Europy niewiele później zderzyła się boleśnie z praktyką „jedności” Trójprzymierza. Ogarniający całe Niemcy doby Restauracji nastroj rezygnacji i odwrotu od myślenia w kategoriach aktywnego życia publicznego jest w librecie *Wolnego strzelca* silnie uwyraźniony<sup>13</sup>. Czas „po wojnie trzydziestoletniej” pojawia się więc jako maska współczesności, ale jest też metaforą czasu po wielkich namiętnościach, z którego być może ostatecznie ulotniła się historia.

Rozpoznanie chwili współczesnej w Polsce połowy lat dwudziestych było zgoła inne – pochłaniający spiskowców i zajmujący filozoficznie nastrojoną refleksję nad literaturą czas terazniejszy gwałtownie przyspieszył, pozorny spokój krył narastającą gorączkę niezgody i spisku; metafora nieruchomego czasu bez historii trafiała na odbiorców, w których świadomości narastało intensywne poczucie historyczności przeżywanej właśnie chwili.

Dla skomentowania płynącej z didaskaliów wskazówki o czasie i miejscu akcji *Wolnego strzelca* pozostaje jeszcze uczynić kilka uwag nad popularnością tematu Czech w Niemczech i w Polsce. Temat ten wchodził do świadomości kulturalnej niemieckich elit dwutorowo – poprzez osobiste kontakty z kołem czeskich filologów (np. Goethe i Dobrovski), lub jak w przypadku Schillera, pozbawionego bezpośrednich kontaktów z pisarzami czeskiego odrodzenia, dzięki sile wyobraźni pobudzonej historycznym konkretem i potęgą *genius loci*<sup>14</sup>. Dominowało zainteresowanie historią, wymodelowaną w duchu tragicznego heroizmu w Schillerowskim *Wallensteinie* lub – była o tym mowa wyżej – intrygującą, mityczną tajemniczością fabuł *Krółodworskiego rękopisu*.

Polska świadomość kulturalna połowy lat dwudziestych nasycona była problematyką czeską w sposób znaczący. Osobiste kontakty ważnych postaci naszego życia kulturalnego i umysłowego (Niemcewicza, Brodzińskiego, nieco później Mickiewicza) z luminarzami czeskiego odrodzenia: Dobrovskim, Čelakovskim, Hanką i Kollarem zaznajamiały polskich czytelników z narodowymi i kulturalnymi aspiracjami pobratymców z południa. Temat czeski obecny był w pracach Towarzystwa Przyjaciół Nauk, gdzie już w 1803 roku przedstawiony został raport biskupa J.N. Kossakowskiego pt. *Rzut oka na czeską literaturę i rozwój języków słowiańskich*. Na łamach warszawskiej prasy pojawiały się przekłady z czeskiej poezji (m.in. w „Pamiętniku Warszawskim” w 1819 roku opublikowano fragmenty *Krółodworskiego rękopisu*) oraz dyskusje na temat obu języków<sup>15</sup>. Historia, folklor i zainteresowanie językiem zakreślały pole, na którym odbywała się recepcja filologicznych prac Dobrovskiego i poetyckich

próbek jego uczniów; Czechy przedstawiały się przede wszystkim jako kraj usiłujący odnaleźć swoje historyczne korzenie. Sądzić wolno, że i dla Bogusławskiego, i dla polskiego widza połowy lat dwudziestych „wieś w Czechach” i „czeska muzyka” objawiały się poprzez naszkicowane wyżej inspiracje historyczne i folklorystyczne, które rozumiano w duchu oświeceniowego jeszcze stosunku do źródeł i odmienności kultur. Nawiasem tylko dodam, że czas na rozpoznanie historii państwa czeskiego w kategoriach romantycznie pojętego „ducha wieku” nastąpił u nas chyba nieco później i wiązał się m.in. z recepcją *Wallensteina* Schillera.

Zdarzenia zewnętrzne i duchowe energie postaci rozwijają się w *Wolnym strzelcu* między fatalizmem losu a zbawczą ingerencją Opatrzności i projektują etos wsparty w gruncie rzeczy na postawie defensywnej. Aktywność bohatera, który w zbliżającym się roku próby będzie podążał drogą uczciwości („Die Zukunft soll mein Herz bewähren / Stets heilig sei mir Recht und Pflicht” – a.III, sc. 6) mieści się w ramach tego samego etosu – odnowa moralna i nagroda możliwe są tylko poprzez stałość i zachowanie cnoty. Taka koncepcja antropologiczna, eksponująca cnotę jako podstawowy przymiot człowieka, silnie wiązała idee *Wolnego strzelca* z oświeceniowym dydaktyzmem, była jednak obca oświeceniowej aktywności.

Przewycięzenie fatalizmu przez Opatrzność zostaje dokonane w świecie, w którym wyraźnie zaznaczają się kontury społecznej i moralnej destabilizacji. Namiętności podważają pobożność i poczucie obowiązku, dobro i zło wchodzą w niebezpieczną bliskość, także dawny obyczaj zostaje poniechany na rzecz postulowanego przez Pustelnika „człowieczeństwa” dobrego, wybaczącego władcy („Ist's recht, auf einer Kugel Lauf / Zwei edler Herzen Gluck zu setzen?"; „Es finde nie der Probeschuss mehr statt!" – a. III, sc. 6). Tradycja wraz z surowością jej nakazów nie budzi w nikim tęsknoty – na deskach sceny świat wprawdzie „rusza” na oczach widzów, ale w istocie ruszył już wcześniej, w jakiejś domyślnej reakcji, gdy przeszłość przestała być świętą sankcją, a stała się tylko fragmentem ciągu zdarzeń.

Porządek starego świata został przekroczony, pozostała jednak zasada organizująca życie społeczne według relacji: ojciec (Stwórca, władca kraju, ojciec rodziny) – dziecko. Dyskutowane w niemieckiej osiemnastowiecznej refleksji moralnej i politycznej koncepcje religii, państwa i rodziny proponowały pewien model związków człowieka ze światem społecznym i nadprzyrodzonym. Problematyka ta trafiała na scenę za pośrednictwem dramy rodzinnej i dramatu przeznaczenia (*Schicksalsdrama*), gatunków, które łączyła podobna aura uczuciowej egzaltacji, choć różniły schematy fabularne. Wspólna była im też teza (mimo że fabuły niejednokrotnie prowadziły bohaterów w występki lub szaleństwo), że los człowieka spełnia się poprzez zachowanie (*Bewahrung*) i pielęgnowanie swojego miejsca w patriarchalnej strukturze, łączącej porządku: pry-

watny, publiczny i boski<sup>16</sup>. Teza ta tkwi też u podstaw ładu moralnego i społecznego, jaki prezentuje libretto *Wolnego strzelca*.

Cnota, los, Opatrzność, tradycja – tymi wyobrażeniami nasycona była także polska literatura późnego Oświecenia i romantycznego przełomu, bardzo często eksponowała je scena w repertuarze dramatycznym i operowym o tematyce arkadyjskiej lub insurekcyjnej. Wobec innej tradycji i w świetle odmiennie doświadczanej terażniejszości pojęcia te oczywiście znaczyły w polskiej kulturze nieco inaczej – w pewnych zakresach zjawisko to opisują prace poświęcone polskiemu i niemieckiemu Oświeceni; wydaje się, że w sposób zasadniczy mogłyby je dopełnić badania nad topiką obu literatur. Ograniczając się do spostrzeżeń najbardziej ogólnych można opisać jedynie kontur doświadczenia i wrażliwości, z jakimi spotkało się warszawskie wystawienie *Wolnego strzelca*. Los przemawiał więc do widzów Teatru Narodowego jako ślepy przypadek (na przykład za sprawą *Matki rodu Dobratyńskich*, przeróbki *Ahnfrau* Grillparzera, premiera 1824; na temat przeznaczenia w dramatach Wernera i Müllnera wypowiedziała się ówczesna polska krytyka)<sup>17</sup>, ale oznaczał też tamę, którą człowiek zdolny jest przerwać. Cnota była – w powstających na wzór niemiecki organizacjach burszowskich – celem wewnętrznego doskonalenia, ale wchodziła też w stare i wypróbowane alianse z wizerunkiem człowieka służby publicznej.

Rozpowszechnione w poezji i ikonografii obrazy matki-ojczyzny tworzyły inną aurę emocjonalną i inny język życia publicznego niż sprzężony z ideą posłuszeństwa patriarchalny obraz ojca (nawiasem mówiąc, także w życiu rola matki wykraczała daleko poza progi domu, co później utrwalił stereotyp matki-Polki).

Religijność i związany z nią wizerunek Opatrzności to temat na odrębne i rozległe studium; pewne rozeznanie w literaturze porozbiorowej pozwala spostrzec, że zwątpienie w Opatrzność pojawiało się rzadko (świadczą o tym m.in. pozytywne konotacje słowa *rozpacz*)<sup>18</sup>. Mówiąc ogólnie, przejawiająca się za sprawą analizowanych tu pojęć moralno-religijna refleksja nad stosunkiem człowieka do świata, obecna w librecie *Wolnego strzelca*, natrafiała na utrwalone w polskiej kulturze, za sprawą tych samych pojęć, aktywistyczne relacje człowieka względem rzeczywistości<sup>19</sup>. Naszkicowane tu sfery możliwych „nieporozumień” między sensem libretta, a wrażliwością polskiego widza połowy lat dwudziestych sygnalizują ciekawy aspekt funkcjonowania u nas idei i koncepcji estetycznych wypracowanych w kręgu niemieckim.

Trzeba tu postawić pytanie, co oznaczała na ówczesnej polskiej scenie sztuka o demonicznych pierwiastkach natury, jednocześnie posiadająca wyraźnie moralizatorskie przesłanie: refleks późnego Oświecenia, współgrający z upodobaniami tłumacza? – zapowiedź biedermeieru, którego odpowiednikiem mogła być u nas co najwyżej estetyka sentymentalna? – romantyczność w jej demonicznym kształcie? Pytania te łączą w sobie zagadnienia recepcji konkretnej



sztuki z szerszą problematyką współwystępowania różnych prądów literackich w tym samym czasie oraz ich „niezgodności” w różnych literaturach.

Dokładniejsze opisanie tych zagadnień wymaga, jak sądzę, szerszego niż dotychczas uwzględnienia sceny operowej. Zgodnie z klasycznymi założeniami eksponowała ona przede wszystkim funkcję *movere* widowiska, a to zapowiada możliwość porównania swoistej „uczuciowości wirtualnej” ze świadectwami konkretnego odbioru. Łączy się z tym także postulat badań nad polskimi przekładami librett operowych sztuk wystawianych na naszej scenie; obraz polskiej rzeczywistości artystycznej przed rokiem 1830 mógłby się wtedy wzbogacić zarówno o nowe informacje, jak i przede wszystkim o korekty wyobrażeń na temat związków ówczesnej kultury polskiej z literaturami obcymi.

## Przypisy

<sup>1</sup> S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 21–198.

<sup>2</sup> „Kurier Warszawski” z 16 maja 1822 roku (nr 116) informował np. o incydencie, jaki zdarzył się na jednym z przedstawień w Niemczech: „W Kassel bohater ulubionej teraz w Niemczech romantycznej opery Frejszyc, diabeł, przestraszył człeka, iż dostał konwulsji i odwieziono go do szpitala”.

<sup>3</sup> „Kurier Warszawski” z 6 I 1824, nr 6.

<sup>4</sup> K. Beylin, *Teatry warszawskie w raportach Macrotta z lat 1822-1830*. „Pamiętnik Teatralny” 1953 z. 2, s. 8 (raport z 28 sierpnia 1824 r.)

<sup>5</sup> O tym, że wówczas libretto było prawdopodobnie ukończone, pisze Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972, t. 2, s. 338 (przypis 19).

<sup>6</sup> Zob. K. Kurpiński, *Dziennik podróży 1823*. Wyd. Z. Jachimecki, Kraków 1957, s. 226.

<sup>7</sup> „Gazeta Warszawska” z 20 XI 1824, nr 186.

<sup>8</sup> O wystawieniach opery Webera pisali w listach m.in. Chopin, Słowacki, Krasiński, zob. np. J. Timoszewicz, *Krasiński o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-3.

<sup>9</sup> Posługuję się następującymi wydaniem: C.M. Weber, „*Der Freischütz*”. *Texte – Materialien – Kommentare*. Reinbek b/Hamburg 1981, s. 34–85; K.M. Weber, *Wolny strzelec czyli kule zaczarowane*, Warszawa 1825. Na temat polskiego przekładu libretta piszę szerzej w artykule „*Der Freischütz*” i „*Wolny strzelec*” (w druku).

<sup>10</sup> Zob. E. Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Mein 1980, s. 180.

<sup>11</sup> Zob. E. Quinet, *Allemagne et Italie*, Paris et Leipzig 1839. t. 2, s. 281-304. (rozdz. *De l'épopée bohémienne*)

<sup>12</sup> Zob. Z. Przychodniak, *Obrona „Sylfidy”. O zapomnianych recenzjach teatralnych Antoniego Lesznowskiego w: Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995, s. 246. Rozumienie natury na sposób *Naturphilosophie* obecne już było wówczas w polskiej krytyce literackiej za sprawą pism Maurycego Mochnackiego – pod tym względem teatr był nieco „opóźniony”.

<sup>13</sup> Tak libretto F. Kinda interpretuje L. Reiber, *Bewahrung und Bewahrung. Das libretto zu Carl Maria von Webers „Freischütz” im literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990.

<sup>14</sup> Zob. F. Fischer, *Schiller und Böhmen*, Berlin 1959.

<sup>15</sup> Zob. M. Szykowski, *Czeskie odrodzenie w XIX wieku*, Warszawa 1948.

<sup>16</sup> Na temat dramatu przeznaczenia zob. H. Kraft, *Das Schicksalsdrama. Interpretationen und Kritik einer literarischen Reihe*, Tübingen 1974. O roli literackiego wizerunku ojca w kulturze niemieckiej pisze R. Graf, *Das Theater im Literaturstaat*. Tübingen 1992.

<sup>17</sup> Zob. np. K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie* w: *Pisma estetyczno-krytyczne*. t. 1. wyd. Z.J. Nowak, Wrocław 1964, s. 178.

<sup>18</sup> Wskazuje na to T. Kostkiewiczowa, „*Gdzie lud rzekł: chcę być wolnym*”. *Główne motywy słowne w literaturze patriotycznej* w: *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*. Warszawa 1984, s. 199-257.

<sup>19</sup> Zob. ujęcia porównawcze literatur polskiej i niemieckiej: M. Cieński, *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, Wrocław 1982; T. Namowicz, *O literaturze polskiego i niemieckiego Oświecenia w ujęciu porównawczym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A.Mickiewicza” 1984 (XIX).