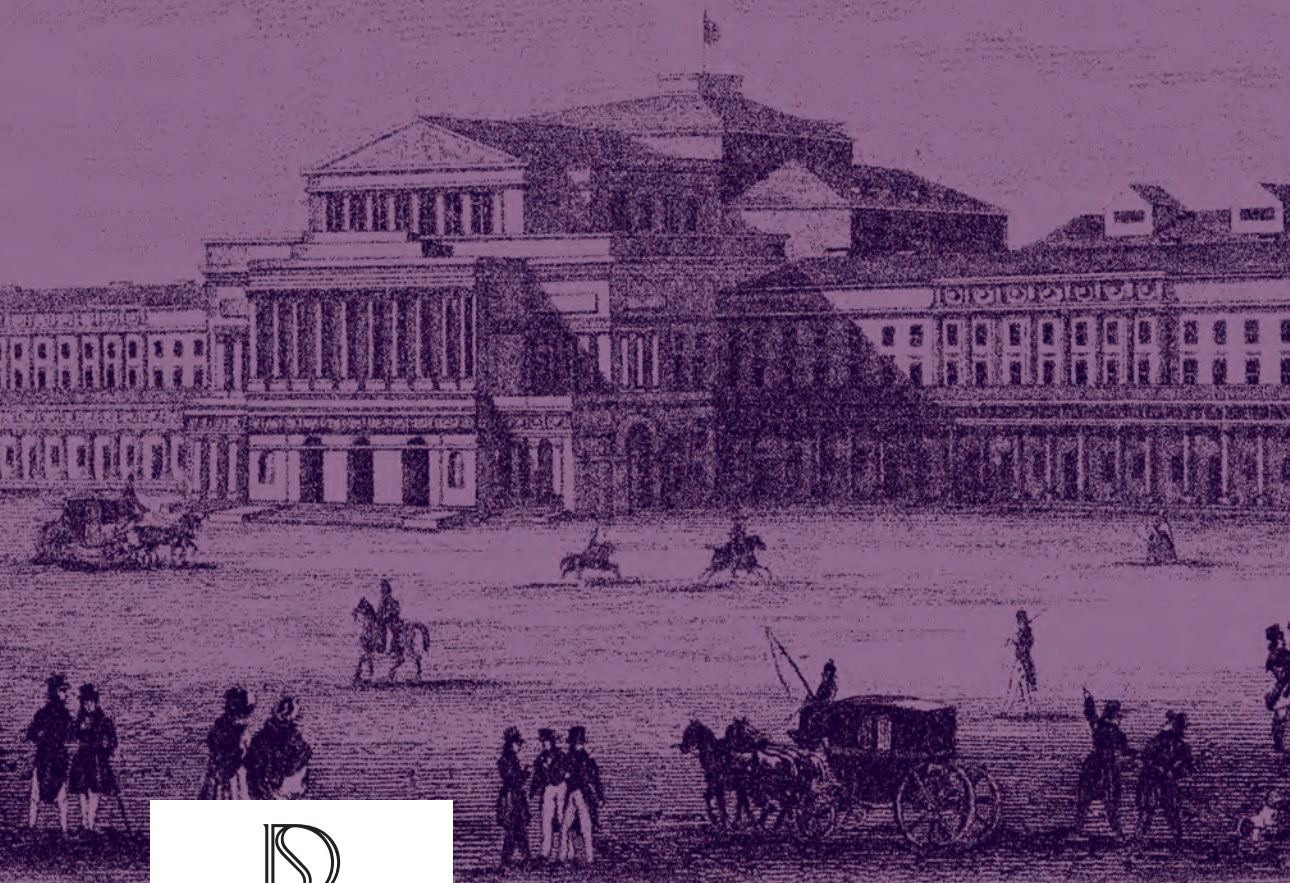


ELŻBIETA NOWICKA

OMAMIENIE – CUDOWNOŚĆ – AFEKT

DRAMAT W KRĘGU
DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH
WYOBRAŻEŃ I POJĘĆ



STUDIA
DZIEWIĘTNASTOWIECZNE
ROK ROMANTYZMU 2022

OMAMIENIE – CUDOWNOŚĆ – AFEKT

S
STUDIA
DZIEWIĘTNASTOWIECZNE
ROK ROMANTYZMU 2022



ROK ROMANTYZMU
2022

TOM IX

ELŻBIETA NOWICKA

OMAMIENIE – CUDOWNOŚĆ – AFEKT


DRAMAT W KRĘGU
DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH
WYOBRAŻEŃ I POJĘĆ

INSTYTUT
LITERATURY 



KRAKÓW

© Copyright by Elżbieta Nowicka, 2021

 <https://orcid.org/0000-0002-8166-8306>

 elzbieta.nowicka@amu.edu.pl

Recenzent: prof. dr hab. Maria Prussak
Redaktor naukowy serii: prof. dr hab. Bogusław Dopart
Opracowanie redakcyjne: Halina Oszmiańska

Okładkę projektował Lesław Sławiński
Wydanie II

ISBN 978-83-8138-549-7 (druk)
ISBN 978-83-8138-550-3 (on-line, pdf)
<https://doi.org/10.12797/9788381385503>

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu w ramach projektu Kanon Polski



Okładkę opracowano na podstawie grafiki dostępnej w serwisie Wikimedia Commons:
Adam Piliński (1810-1887), *Wielki Teatr Narodowy w Warszawie*, [w:] *La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée, ou scènes historiques* [...], Paris 1839-1841, s. 349.

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 421-13-87
e-mail: publishing@akademicka.pl
Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>

INSTYTUT LITERATURY
ul. Smoleńsk 20/12, 31-112 Kraków
e-mail: wydawnictwo@instytutliteratury.eu
<https://sklep.instytutliteratury.eu/>

Spis treści

UWAGI WSTĘPNE	7
ROZDZIAŁ I. DRAMA CZARODZIEJSKA	13
W Wiedniu	13
W polskich teatrach	19
<i>Theatrum mundi?</i>	27
Kryzys, ironia i czary	33
Szybko, szybciej	42
Muzyka „okropna” i „przyjemna”	53
„Wiedeński Szekspir”	58
ROZDZIAŁ II. LIBRETTO I DRAMAT	75
Wprowadzenie	75
„Słownik zaklętych słów do muzyki” (O librettach „oper narodowych” J. Elsnera i K. Kurpińskiego)	80
<i>Jadwiga</i> , czyli o wzniosłości	82
<i>Król Łokietek</i> , czyli szczęśliwy obrót dziejów	87
<i>Zbigniew</i> , czyli chóry	92
<i>Przerwana ofiara</i> Wintera – Bogusławskiego, czyli niespokojny czas Europy w operze	101
<i>Der Freischütz</i> i <i>Wolny strzelec</i> (O polskim przekładzie libretta opery C. M. Webera)	113
ROZDZIAŁ III. W STRONĘ OPEROWOŚCI ROMANTYCZNEJ	133
Uwagi nad cudownością w operze	133
Mickiewicz wobec opery	144
Faust w operze (Uwagi na temat <i>Fausta</i> Gounoda)	159

ROZDZIAŁ IV. DRAMAT STAROPOLSKI	
W KRYTYCE MIĘDZYPOWSTANIOWEJ	171
Czas dramatu minął?	171
W stronę misterium	177
Jak zawiązać dramat?	185
Obrazy rodzimości	192
Historia w dramacie, dramat w historii	198
W stronę biedermeieru	202
UWAGI KOŃCOWE	207
Bibliografia	215
Spis ilustracji	229
Nota od redakcji	231
Posłowie	233
Streszczenie	236
Summary	237
Indeks nazwisk	239

Uwagi wstępne

Przyglądając się dziewiętnastowiecznej literaturze dramatycznej, napotykamy niezwykłą wręcz różnorodność form, wobec których tradycyjna, osnuta na Arystotelesowskiej koncepcji rodzajów literackich „tabela” gatunków okazuje się zbyt mało pojemna. Można co prawda powiedzieć, że tak było zawsze, od początku istnienia nowożytnego dramatu i teatru, gdyż zabiegi teoretyków i prawodawców gustu, porządkujące materię literacką dramatu, najczęściej nie były w stanie ogarnąć i wchłonąć jego wszystkich możliwych wcieleń teatralnych. Historia dramatu i teatru zna więc od bardzo dawna liczne formy, których status wyznaczało istnienie „między”: gatunkami, stylami, a także związanymi z nimi koncepcjami człowieka i świata. Zresztą wiadomo dziś doskonale, że właśnie te formy, nieprzynależne do klasycznej „tabeli”, takie jak, przykładowo, poważne i wzniosłe misteria, a obok nich niepoważne intermedia, w czasach późniejszych *impromptu*, wodewile, jednoaktówki (lista jest oczywiście nieporównanie dłuższa) były nie tylko magnesem przyciągającym teatralną publiczność różnych epok, ale i kryły w sobie zapowiedź artystycznych rozwiązań, które w pełni często miała zrealizować dopiero przyszłość. Zawierały też i coś ponadto, bowiem formy gatunkowo niejednoznaczne otwierały się nader chętnie nie tylko na aktualne tendencje estetyczne, ale też dość często bywały wehikułem treści w danym momencie jeszcze nieoczywistych, stających się, dopiero zaczynających się objawiać przed ludzką świadomością. Ten opis najlepiej przylega – jak można sądzić – do obrazu odsłanianego przez pewne dokonania dramatu i teatru drugiej połowy XVIII wieku, gdy gwałtowny przybór nowych idei i propozycji światopoglądowych znalazł i w tekstach dramatycznych, i na scenach nie tylko znakomity środek przekazu wyrazistych koncepcji i programów, ale także medium dla treści zaledwie przeczuwanych, nieostrzych i ulotnych.

Następne dziesięciolecia pogłębiły pewne, istniejące już wcześniej zjawiska i procesy, inne poddały dość gruntownej modyfikacji, przy czym przełom stuleci i pierwsze dekady wieku XIX wydają się pod tym względem szczególnie znaczące. Pojawiające

się wówczas formy dramatyczne cechowała nie tylko znaczna swoboda w stosunku do norm czy wzorów, ale także nowy, bo poddany przekształceniom rynku i stratyfikacji publiczności, status teatralny. Szczególnego znaczenia nabierają utwory dość dalekie od literackiej doskonałości, pisane na zamówienie lub – jeszcze bodaj częściej – pośpiesznie tłumaczone. Gdy przykładać do nich kryteria właściwe opisowi i ocenie literatury, mogą się wydać niepełne i niesamodzielne, gdyż słowom bardzo często powinna towarzyszyć rozbudowana warstwa muzyczna, która, podobnie jak wpisane w tekst efektowne obrazy, w pełni objawiała się dopiero w spektaklu – znaczącym przykładem jest pochodząca z Wiednia drama czarodziejska. Skoncentrowanie uwagi zasadniczo na tekstach nie przekreśla, jak miemam, szans na wniknięcie w kształt widowiska oraz mechanizm działania teatru. Bowiem jedynie teksty – najczęściej zachowane w rękopisach – sztuk w swoim czasie bardzo modnych, pozbawionych, z paroma wyjątkami, zachowanej ikonografii czy staranniejszych opisów wystawień, mogą pomóc dziś nie tylko w określeniu literackich sensów i kontekstów utworu, ale także jego teatralnej, widowiskowej potencjalności. Nieco inny status, oparty na całkowitym powiązaniu słowa z muzyką i operowym widowiskiem, posiadały libretta operowe. Jeszcze inną problematykę badawczą otwierają staropolskie formy dramatu, których próżno by szukać na dziewiętnastowiecznych scenach, jednak w sposób znaczący ożywiły one wyobraźnię krytyki około połowy stulecia i stały się impulsem do dyskusji toczonej nad dramaturgią XIX wieku.

Drama, libretto operowe, przefiltrowane przez świadomość dziewiętnastowiecznych krytyków staropolskie misteria i farsy to zjawiska wobec głównych nurtów literatury dziewiętnastowiecznej w jakimś sensie peryferyjne, bądź przez wspomnianą niesamodzielność, bądź też – „niearcydzielność”. A jednak interesujące, gdyż pozwalają dostrzec główne linie rozwoju form – nie tylko dramatycznych – wśród wielości tendencji i różnorodnych inspiracji, cechujących czas estetycznych i światopoglądowych przewartościowań. Ważne będzie zatem zarówno poszukiwanie genologicznych aspektów wskazanych form literackich, odkrywanie miejsc, jakie zajmowały w zmieniającej się hierarchii gatunków, jak i próba zrozumienia, dzięki lekturze, sensu rozpisanej na wiele utworów swoistej opowieści o epoce, jej ideałach i niepokojach.

Interesuje mnie tym samym także swoisty krąg zdarzeń – artystycznych, mentalnych, społecznych – w pewnym stopniu przez wspomniane formy dramatu tworzone, w jakiejś mierze przez nie „notowany” pod dyktando impulsów płynących ze strony ówczesnej kultury artystycznej, gustu i obyczaju. Zresztą stosowniej byłoby może mówić o kręgach zdarzeń, towarzyszących dramatowi i przez niego współkształtowanych. Podobnie jak tylko za pomocą liczby mnogiej można, choćby w przybliżeniu, uchwycić oblicza wieku XIX, w pierwszych dziesięcioleciach tyleż nasyconego buntem wobec wcześniejszych form sztuki, co ich różnorodną kontynuacją, a w następnych dekadach świadomie poszukującego oryginalnych form dialogu z przeszłością

i tradycją. Był to także wiek naznaczony powracającym poczuciem kryzysu kultury i równie uporczywą ideą rewitalizacji, odnawiania form obumarłych i porzuconych na poboczu głównych traktów sztuki i estetyki.

Prezentacja i omówienie najczęściej dość odległych od literackiej „arcydzielności” utworów wymagają skupienia uwagi nad relacją wysokie – niskie, w odniesieniu do romantyzmu opisaną już jako wtargnięcie folklorystycznej, egzotycznej czy dziecięcej subkultury w obręb społecznie i artystycznie spetryfikowanej kultury oficjalnej / rebarbaryzacji pewnych fragmentów tej drugiej. Strukturalne i światopoglądowe wymiary dramy czarodziejskiej wskazują, że wspomniane sfery raz istniały jako źródło rewolucyjnych przemian artystycznych, jako impuls dla swoistej literackiej awangardy, kiedy indziej jako wyznacznik ariergardy, skansenu zachowującego tradycyjne obrazy świata i tradycyjną estetykę. Wszystko w tym samym czasie, co więcej, w obrębie jednego gatunku, a nawet w jednym utworze. Podobne, podwójne uwikłania prezentuje też relacja stare–nowe, tradycyjne–nowatorskie; czas gatunkowych i prądowych determinant zdaje się tu płynąć dwoma strumieniami skierowanymi w przeciwnych kierunkach. Uniwersalny język mitu, aluzji kulturowej i symbolu opowiada przygody człowieka z historią i dziewiętnastowieczną rzeczywistością w wielkim dramacie romantycznym i *stricte* teatralnych gatunkach, o których randze stanowiły seryjność i popularność, a nie właściwy romantycznym dziełom artystyczny i mentalny ekskluzywizm. Nieostre kontury gatunkowe, żywiołowa teatralność i nasycenie muzyką to konstrukcyjne rusztowanie dramy czarodziejskiej, na którym wznosi się pstry, niejednoznaczny obraz czasu. Jeśli jednak oznacza on „nie wiadomo co”, to czy na pewno znaczy to „romantyczność”? Ta problematyka znajduje miejsce w pierwszej części książki, traktującej o dramie czarodziejskiej.

Dwie następne części zostały poświęcone dziewiętnastowiecznym librettom operowym i estetyce opery przełomu XVIII i XIX stulecia. Wyrosły one z silnego odczucia niedostatku takich badań w Polsce oraz z przekonania, że zagadnienia teoretyczne, estetyczne i światopoglądowe, jakie niosła ówczesna opera, warte są przekształcenia w istotne dla rozumienia epoki impulsy poznawcze. Opera, pojmowana jako integralna całość rozmaitych artystycznych „żywiołów”, nader często wpływała na kształt podstawowych dyskusji estetycznych XVIII i XIX wieku, a niekiedy wręcz je inicjowała – dość wymienić debaty nad wzniosłością, prawdopodobieństwem i naśladowaniem w sztuce, a także nad zależnością dramatu od epiki, nad muzyką jako źródłem pochodzenia języka itp. Ponadto sama sztuka operowa, ze swej natury poświęcona wyrażaniu i/lub przedstawianiu uczuć i stanów emocjonalnych, jest znakomitym, a przez naszą historię literatury słabo wykorzystanym punktem obserwacyjnym do badania wrażliwości, gustu i – szerzej – potrzeb duchowych tamtego czasu.

Ówczesne libretta operowe, korzystające najczęściej z obiegowych wątków literackich, odznaczały się różnorodnymi związkami z dramatem. Ich kształt wyłaniał

się z dialogu, jaki opera prowadziła zarówno z normatywnymi teoriami gatunków i rodzajów literackich, jak i samą sztuką dramatyczną. Można też odnotować wpływ struktury libretta na dramat, a także, co bardziej może oczywiste, zależności dramatu od opery w jej słowno-muzycznym kształcie.

Spojrzenie na estetykę dramatu przełomu stuleci i pierwszej połowy XIX wieku odsłania zatem bogactwo różnorodnych tendencji. Sądzę, że były one bliskie także innym rodzajom ówczesnej literatury. Bodaj najważniejsza z nich to ciążenie ku cudowności, rozumianej wówczas w planie hermeneutycznym jako narzędzie objaśniania świata, a w planie struktury utworu jako zasada budowania iluzji przy poniesieniu klasycystycznego „podobieństwa do prawdy”. Nie mniej istotne wydają się, reinterpretujące myśl Arystotelesa, powroty do refleksji nad formą, kompozycją i tragizmem. Tendencje „cudownościowe” i „arystotelesowskie” wzajemnie się wówczas określały – i przekształcały – związki między nimi inaczej układały się w pierwszym i następnym trzydziestolecu XIX wieku. Zakładam, że ów splot, a raczej różne jego odmiany, można odnaleźć u podstawy większości podejmowanych w tej książce pytań. Po wczesnoromantycznym „antyarystotelizmie” i fazie gorączkowych poszukiwań formuły romantycznej tragedii następna, wyrazista konfiguracja obu tendencji przypadła na lata międzypowstaniowe i wiązała się ze swoistą utopią genetyzacji rodzimego dramatu, stworzoną przez krytyków i poetów.

Horyzont poznawczy niniejszej książki wykreślają trzy składniki tytułu. Pochodzą one z języka epoki, za pomocą którego ona sama opisywała własną samoświadomość. Bowiem „omamienie” (iluzja), cudowność i afekt określały wówczas w rozmaity sposób potrzeby i oczekiwania odbiorców literatury i teatru, a także stanowiły kategorie interpretacji i oceny poszczególnych zjawisk artystycznych, gatunków literackich lub pojedynczych utworów. Zjawiskiem kluczowym jest cudowność, która pojawia się w tej książce w serii rozmaitych przybliżeń problemowych i semantycznych, jednak każdorazowo interesuje mnie historyczne rozumienie tego pojęcia i jego znaczeniowych uwikłań, powstałych na osiach łączących cudowność z prawdopodobieństwem, naturalnością, iluzją, wyobraźnią i podziwem („podziw”, „podziwienie” – centralna kategoria estetyczna baroku – został przez romantyków przywrócony do łask i był pojmowany jako postać wzruszenia wywołanego przez cudowność)¹. Natomiast – w świetle pochodzących na ogół z przełomu XVIII i XIX stulecia ujęć problemu – mniejsze znaczenie dla podjętego tematu ma klasyczne dziś rozróżnienie między cudownością a fantastyką, choć bez większego trudu daje się zauważyć różnica między umieszczeniem niezwykłego wydarzenia w polu działania sił czarodziejsko-feerycznych lub całkowicie naturalnych, pozostających w zgodzie z wewnętrzną jednością świata.

¹ Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 181.

Znacznie istotniejsze zatem wydaje się zbadanie relacji cudowność–naturalność i cudowność–iluzja oraz semantycznych relacji zaznaczających się w obrębie każdej z tych par. Temu zagadnieniu poświęcone będą wspomniane przybliżenia, zmierzające nie do definicji, lecz ku uchwyceniu podstawowych węzłów problemowych, jakie kwestia cudowności pozostawiła w badanej epoce.

✱ ✱ ✱

Na koniec kilka uwag o sytuacji i zadaniach historyka literatury, który przystępuje do pracy nad materiałem – z pewnego punktu widzenia – mało wdzięcznym, często zapomnianym i trudno dostępnym. Zresztą każda z analizowanych tutaj form stwarzała nieco inną sytuację badawczą. Różne tytuły dram czarodziejskich pojawiają się co prawda w syntetycznych opracowaniach historii teatru w Polsce lub historii poszczególnych scen, lecz na ogół w charakterze przykładu jakichś osiągnięć w zakresie teatralnej inscenizacji lub stylu gry aktorskiej. Nadzieja, że analiza w miarę możliwości obszernego zespołu tych utworów pozwoli odsłonić istotny aspekt kultury – nie tylko teatralnej – „pięknego wieku XIX” w Polsce, prowadziła więc i ku poszukiwaniom rękopiśmiennych egzemplarzy teatralnych, i ku znalezieniu metody, za pomocą której te dawno zapomniane dzieła odsłonią ważny dla współczesnych im autorów i odbiorców sens. Wiemy, że zjawiska wedle obiegowego poglądu „niskie” przepadają zarówno w strumieniu literatury rozpatrywanej jako dzieje arcydzieł, jak i w badaniach o zakroju socjologicznym, uprawianych nad literaturą *minorum gentium*. W obu tak różnych ujęciach rytmu literatury i kultury istnieją jednak co najwyżej jako podłoże, ślady genezy lub możliwej inspiracji arcydzieł albo zhomogenizowane dokumenty aspiracji do uczestnictwa w kulturze „wysokiej” środowisk kulturowo zapoznanych. Tymczasem – jak można mniemać – nowy materiał literacki to także ożywczy impuls do ponownego spojrzenia na pewne myślowe oraz interpretacyjne standardy; praca nad słabo obecną w polskich badaniach dramą czarodziejską wyrosła z takiego przekonania.

Badanie libretta operowego jako swoistej struktury dramatycznej wymagało sięgnięcia po obcą literaturę przedmiotu i wypracowania z jej pomocą spojrzenia na libretta oryginalne i tłumaczone na użytek polskich scen, bowiem w rodzimej refleksji nad dziewiętnastowieczną literaturą dramatyczną pojawiają się one sporadycznie i okazjonalnie. Więcej życzliwej uwagi w pracach historyków dziewiętnastowiecznego teatru zajmuje opera traktowana jako widowisko, a także jako inspiracja konkretnych dzieł literackich. Tym bardziej wydało mi się celowe spojrzeć na te związki z rozleglejszej perspektywy, zastanawiając się nad wnikaniem operowej estetyki w strukturę nie tylko poszczególnych utworów, ale i szerszych kompleksów formalno-znaczeniowych, takich jak gatunek czy prąd.

Romantyczna krytyka dramatu staropolskiego to temat, który pośrednio sygnalizują liczne, istniejące dziś odczytania prelekcji paryskich Mickiewicza. Czy jednak możliwe, by wyrażone w wykładowym dyskursie autora *Dziadów* zainteresowanie jasełkami, misteriami *etc.* nie wzbudziło rezonansu u innych krytyków epoki? I czy nie istniały, być może całkowicie niezależne od stanowiska poety, odpowiedniki tego zainteresowania w krytyce połowy XIX stulecia, skądinąd zajętej, jak jesteśmy skłonni sądzić, przede wszystkim prozą? Stawiając sobie takie pytania, stawiam jednocześnie zagadnienie przemian, jakim podlegały tworzone przez pisarzy i krytyków doby późnego romantyzmu obrazy tradycji.

Nie sposób pominąć w tym miejscu sformułowanego ongiś przez Stanisława Pigonia wezwania do pieczy nad „gospodarstwem” literatury i kultury, wszelkimi ich „uprawami” i „płonkami”. Brzmiące dziś nieco archaicznie metafory wielkiego historyka dziewiętnastowiecznej literatury wydają się niezwykle aktualne, gdy objąć nimi tak intrygujące współczesną wyobraźnię zjawiska literackie o niejasnym rodowodzie, nieostrym czy niepełnym kształcie gatunkowym, plastyczne, podatne na zmianę, czułe sejsmografy drgań, jakim podlegała współczesna im rzeczywistość². Czy „gospodarskie” potraktowanie tych zjawisk pomoże ożywić wyobraźnię historyka literatury XIX wieku? Odpowiedzi na takie – i podobne – pytania ma służyć ta książka.

² Problem ma charakter szerszy. Historyk muzyki pisze: „Wiedza o «głównym nurcie epoki» nie wystarcza, nie pozwala bowiem określić, jak szerokie było rzeczywiste pole doświadczeń tej epoki i w jakiej mierze było ono różnorodne. Aberracje, postawy artystyczne «niewspółczesne», pozwalają nam rozpoznać możliwości myślowe epoki, rozległość rzeczywistego duchowego pola okresu historycznego [...]”. M. Bristiger, *Teoria muzyki Durutte’a. (Przypadek wpływu filozofii polskiej na francuską myśl muzyczną)*, [w:] *idem, Myśl muzyczna. Studia wybrane*, Warszawa 2001, s. 275.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Informacje podaję za kartą tytułową egzemplarza; w nawiasach kwadratowych dane pochodzące z innych źródeł lub zapisane inaczej niż na karcie tytułowej; skróty dotyczą miejsca przechowywania rękopisów:

BTLw – Biblioteka Śląska,

Czart. – Biblioteka Czartoryskich,

Ossol. – Biblioteka Ossolińskich,

Racz. – Biblioteka Raczyńskich,

PTPN – Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Bolesław Śmiały mieszkaniec przepaści czyli dziewczica w górach korynckich. Romantyczna melodrama w 3 aktach, tekst Ch. V. d'Arlinecourt, przeł. J. N. Kamiński, *Prolog* J. N. Kamiński, rkps Ossol., 10543/1.

Chłop milionowy czyli dziewczyna ze świata czarownego. Melodrama alegoryczna w trzech aktach, tekst F. Raimund, przeł. J. Damse, rkps Ossol., 10486/I; druk: Warszawa 1829.

Cztery żywioły czyli podróż podziemna czyli podwodna, ogniowa i napowietrzna. Melodrama czarodziejska w 4 aktach i 8 obrazach, tekst R. Ch. G. Pixérécourt, [brak tłumacza na karcie tytułowej], rkps Czart., 4871.

Diabeł w zalotach czyli zaręczyny Beliala. Widowisko sceniczne w 3 aktach ze śpiewem i tańcami, tekst J. N. Kamiński, rkps Ossol., 11180/I; inna wersja: *Podróż na wesele czyli diabeł w zalotach. Czarodziejsko-komiczna komedioopera w 3 aktach* [z adnotacją „Zezwolenie cenzury Warszawa 8 marca 1876”], rkps Czart., 5055.

Don Juan czyli gość kamienny. Czarodziejska tragikomedja w trzech aktach ze śpiewem, tekst B. D. Cremeri, przeł. J. Lipiński, rkps Ossol., 10613/I.

Diament króla duchów. Czarodziejska krotchwila we dwóch aktach ze śpiewkami, tekst F. Raimund, przeł. S. Starzewski [z adnotacją „dni pierwszych marca 1831 roku we Lwowie”], rkps Ossol., 10132/I.

Fabrykant barometrów na wyspie czarów. Czarodziejska krotchwila ze śpiewkami i tańcem we 3 aktach, tekst F. Raimund, [brak tłumacza na karcie tytułowej], muz. M. Müller, rkps Ossol., 10548/I.

- Gaiganduch. Czarodziejska komedioopera w 5 aktach*, tekst J. N. Nestroy, [brak tłumacza na karcie tytułowej], muz. J. Damse (z 1835 roku), A. Müller (z 1839 roku), rkps Racz., T – 260 [egzemplarz z 1870 roku]; wersja drukowana w przekładzie K. Przyjemskiego: Poznań 1928.
- Koniec świata czyli trzy rodziny: krawiecka, szewska i stolarska. Druga część „Gaiganducha”*. Melodramat czarodziejsko-komiczny, tekst. J. N. Nestroy, przeł. K. Majeranowski, muz. A. Müller, rkps PTPN, 1077; druk: Kraków 1847.
- Król duchów alpejskich i nieprzyjaciół ludzi. Romantyczno-komiczna melodrama*, tekst F. Raimund, przeł. J. Damse, rkps BTLw, 1671.
- Księżęta mazowieccy czyli Dolina czarów. Romantyczna komedia w 5 aktach wierszem i prozą*, tekst J. N. Kamiński [naśladowanie „z niemieckiego”], rkps Czart., 4972 II.
- Leszek Biały czyli Czarownica z Łysej Góry*, tekst L. A. Dmuszewski, muz. J. Elsner; druk: fragmenty, [w:] L. A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 4, Wrocław 1824.
- Lwowianka królowa Golkondy czyli Finfa w obrotach. Krotochwila ze śpiewkami i chórami w 3 aktach*, tekst J. N. Kamiński [wystawienie Lwów 25 stycznia 1830], rkps Ossol., 5202/I.
- Marnotrawca czyli jeden rok z pięćdziesięciu lat życia. Melodrama czarodziejska*, tekst F. Raimund, [na karcie tytułowej brak tłumacza], rkps Racz., T – 1005; *Marnotrawca. Oryginalna czarodziejska opera w 3 aktach*, rkps BTLw, 4319.
- Pałac zaczarowany czyli Ukrainka*, tekst J. Milewski, rkps Czart., 5092.
- Studnia artezyjska. Melodrama czarodziejska w 4 aktach z Prologiem*, tekst [Konstanty Majeranowski], rkps Czart., 5133; *Studnia artezyjska. Podróż przez środek ziemi czyli ani oko nie widziało ani ucho nie słyszało*, [stempel: „Teatr Polski w ogrodzie Potockich w Poznaniu”], rkps Racz., T – 170.
- Sylfida królowa jeziora. Romantyczno-komiczna czarodziejska melodrama w trzech aktach*, tekst T. Krones, [na karcie tytułowej brak tłumacza], muz. J. Drechsler, [1852], rkps Ossol., 11323/I.
- Syreny Dniestru. Opera czarodziejska w 3 aktach z tańcami*, cz. 1, tekst F. Kauer, S. Dawydow, [przeł. D. Jakubowicz, wiersze napisał J. N. Kamiński, muz. do polskich wierszy K. Lipińskiego], rkps BTLw, 703; *Syrena Dniestru. Część 2, czyli Terefere w Tarapacie. Opera krotochwilna w trzech aktach*, tekst J. N. Kamiński, [wyst. we Lwowie w marcu 1814], rkps Ossol., 1613/I; *Syrena z Dniestru. Opera krotochwilna w trzech aktach*, cz. 2, tekst F. Kauer, S. Dawydow, przeł. D. Jakubowicz, rkps BTLw, 704.
- Świtezianka. Melodrama w trzech aktach wierszem metrycznym oryginalnie napisana*, tekst F. B. Rynkiewicz, rkps Ossol., 9922/I.
- Tryumf cnoty. Obraz czarodziejsko-alegoryczny w poruszeniach*, tekst S. Krzesiński, [wystawienie 28 września 1843], rkps Ossol., 5123/I.
- Trzechwieczny człowiek czyli co było, co jest i co będzie. Utwór fantastyczno-czarodziejsko-komiczny w trzech wiekach [...] ze śpiewkami, chórami, tablami i ogniem etc....*, tekst K. Meisl, przeł. K. Nowiński, [1872 rok], rkps Racz., T – 712.
- Twardowski na Krzemionkach czyli Złotomir i Lubowida. Krotochwila czarodziejska w 3 aktach z powieści gminnej [...]*, tekst J. N. Kamiński, [dla teatru lwowskiego w kwietniu 1825 roku], rkps Ossol., 4666/III.

Summary

The book consists of four parts, concerning the magic drama, opera libretto as well as the romantic opera and tradition of the Old Polish drama in inter-uprising criticism. In this context, the analysis includes the forms and artistic phenomena which status is perfectly defined by the formula “between”: genres, styles, social circulations, different kinds of aesthetics, arts, etc. The cognitive horizon of the book is determined also by three components of the title, which are derived from the language of the epoch describing with them its own self-awareness. “Befuddlement” (illusion), affect and marvelousness defined at that time the needs and expectations of recipients of literature and theatre. Furthermore, these elements constituted the categories of interpretation and evaluation of particular artistic phenomena, literary genres and single works.

Keywords: theatre, opera libretto, magic drama, 19th century, traditions of culture

Elżbieta Nowicka – profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się historią literatury romantyzmu, historią dramatu oraz historią i estetyką opery. Kieruje Uniwersyteckim Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym. Jest współredaktorką (razem z dr hab. Aliną Borkowską-Rychlewską) serii książek zbiorowych poświęconych librettu operowemu oraz literacko-muzycznym formom kantaty i oratorium. W ciągu ostatnich lat opublikowała książkę *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery* (Poznań 2012) oraz dwie książki wspólnie z dr hab. Aliną Borkowską-Rychlewską: *Opery Verdiego w polskich dziewiętnastowiecznych przekładach* (Poznań 2016) i *Oblicza wieku dziewiętnastego: studia z historii literatury, teatru i opery* (Poznań 2017). Publikuje w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” i książkach zbiorowych.

ISBN 978-83-8138-549-7

INSTYTUT
LITERATURY 



<https://akademicka.pl>