

ŁUKASZ ZABIELSKI

(Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku)

FRANCISZEK WĘŻYK – EDWARD LUBOMIRSKI
PROLEGOMENA DO DZIEJÓW PREROMANTYCZNEGO
SYNKRETYZMU LITERACKIEGO



Pamięci Profesor Barbary Czwornóg-Jadczak

WNINIEJSZYM ARTYKULE interesować nas będą narodziny polskiego (pre)romantyzmu, a zatem ten moment rodzimej historii, gdy w monolitycznym i – jak się wydawało – solidnym modelu sztuki zbudowanym na wzorcach francuskiego Oświecenia zaczęto dostrzegać rozmaite inkrustacje w postaci innych niż oficjalnie uznane i nadzwyczaj ekspansywne pierwiastki filozoficzno-artystyczne. Terminu „preromantyzm” używam w uproszczonym rozumieniu – przyjętym wyłącznie na potrzeby prezentowanego tu ujęcia – i definiuję go jako prąd estetyczno-filozoficzny złożony ze sprzęgniętych ze sobą pierwiastków późnooświeceniowego klasycyzmu oraz artystycznych tendencji wczesnoromantycznych¹. Uściślając: preromantyzm występuje tu w szerokim znaczeniu przedromantyzmu lub „jeszcze-nie-romantyzmu”, ale też nie antyklasycyzmu, czyli w znaczeniu innym niż podaje *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, w którym czytamy, że preromantyzm to: „[...] zbiór zjawisk artystycznych, znajdujących się w opozycji wobec racjonalizmu i XVIII-wiecznej estetyki klasycystycznej, zapowiadający nadejście romantycznego przełomu w filozofii, sztuce, obyczajach”². Bardziej właściwy byłby więc termin neoklasycyzm, ewentualnie: postklasycyzm, chodzi tu wszak o nurt wprost

- 1 Siatkę wzajemnych relacji pomiędzy klasycyzmem postanisławowskim, preromantyzmem i romantyzmem badał Piotr Żbikowski (zob. tenże, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984, s. 16–30).
- 2 A. Kowalczykowa, *Preromantyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 781; podkr. – Ł.Z.

wyrastający z klasycyzmu, choć pośrednio sygnalizujący nadejście kulturowej – nie bójmy się użyć tego słowa – dyktatury romantyzmu. Jednak oba terminy (neoklasycyzm, postklasycyzm) są w literaturoznawstwie – tak sądzę – nadużywane, wykorzystywane przy opisach heterogenicznych zjawisk występujących w różnych okresach i epokach³. Natomiast preromantyzm wiązany jest wyłącznie z momentem bezpośrednio poprzedzającym narodziny romantyzmu. Z kolei sformułowanie „klasycyzm otwarty”⁴ wymagałoby za każdym razem komentarza uściślającego i wskazującego desygnat używanego terminu.

Artykuł składa się z dwóch części. Pierwsza z nich przynosi rozważania o charakterze ogólnym, dotyczące przemian, jakie zachodzą w kulturze polskiej pierwszej połowy XIX wieku; druga to rozważania analityczno-interpretacyjne nad twórczością teoretycznoliteracką Franciszka Wężyka oraz próba umiejscowienia w dyskursie literackim epoki postulatów księcia Edwarda Lubomirskiego, zawartych we *Wstępie* do przełożonej przezeń na język polski w 1819 roku tragedii *Faust* Augusta Ernsta Friedricha Klingemanna⁵.

I

Pierwsze trzydziestolecie XIX wieku chyba najtrafniej można zdefiniować pojęciem pluralizmu⁶. Co warto podkreślić, polifoniczność nurtów filozo-

- 3 Gruntownego namysłu nad problemami terminologicznymi związanymi z momentem ścierania się późnego klasycyzmu z wczesnym romantyzmem na ziemiach polskich dokonuje Bogusław Dopart w pracy *Dlaczego „neoklasycyzm”* (w: *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, pod red. R. Dąbrowskiego i B. Doparta, Kraków 2011, s. 191–209; przedruk w: B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013, s. 45–62).
- 4 Zob. B. Czwońnog-Jadczyk, *Werdykt. Wokół rozprawy Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF” 2002/2003, s. 8. Badaczka użyła tego zwrotu przy tworzeniu paraleli pomiędzy klasycyzmem w wydaniu Wężyka a charakterystyką propozycji kulturotwórczych w wydaniu autorów epoki Stanisława Augusta, w której to epoce miał dominować właśnie „klasycyzm otwarty” (w znaczeniu: niezamknięty, eksperymentujący, poszukujący swego ostatecznego wyrazu i formy). Moim zdaniem, paralela jest zbyt daleko posuniętym uproszczeniem. By się o tym przekonać, wystarczy wziąć pod uwagę choćby „bazę”, z której czerpano materiał i pomysły do artystycznych eksperymentów. U Wężyka była to wszak wczesnoromantyczna kultura niemiecka.
- 5 Zarówno *Wstęp*, jak i dzieło niemieckiego dramaturga (w tłumaczeniu oraz wersji oryginalnej) zostały – po raz pierwszy od XIX wieku – wydane w 2013 roku, w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm” (A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp księcia Edwarda Lubomirskiego, wydanie polsko-niemieckie, red. tomu, oprac. tekstu, przyp. i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok 2013).
- 6 B. Dopart, *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999. Badacz – w tekście *Dlaczego „neoklasycyzm”*, publikowanym w przywoływanej już

ficzno-estetycznych nie narodziła się w dobie pełnego rozkwitu romantyzmu (przyjmijmy tu umowną cezurę 1830 roku), wówczas nabrała jedynie dynamiki i wyrazistości. Jej genezy trzeba szukać – na co wskazywali już Julian Krzyżanowski⁷, Ryszard Przybylski⁸, Piotr Żbikowski⁹, Teresa Kostkiewiczowa¹⁰, Dobrochna Ratajczakowa¹¹, Wiesław Puszczyński¹² czy Elżbieta Dąbrowicz¹³ – zdecydowanie wcześniej, już u schyłku doby stanisławowskiej, czyli w szczycie polskiego Oświecenia. Należy zauważyć, że współcześnie coraz większej mocy nabiera hipoteza o współistnieniu w czasach Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego nie dwóch obozów literackich: zwolenników i przeciwników klasycyzmu, lecz jednostek zrzeszonych w mniejsze lub większe koterie (artystów, krytyków, uczonych, intelektualistów, studentów) o różnym wykształceniu i odmiennych gustach estetycznych, bliższych lub dalszych klasycyzmowi lub szeroko pojętemu romantyzmowi. Osobowości te żyły w epoce wielości nurtów estetycznych – koegzystujących ze sobą, nakładających się na siebie i krzyżujących, z których jedne nabrały większego znaczenia i popularności niż inne. Jak trafnie zauważa Bogusław Dopart:

książce *Polski romantyzm i wiek XIX* – formułuje kluczową dla naszych rozważań tezę: „Sprawa jednak ulega komplikacji, gdy zamiast schematu dualistycznego zastosujemy wobec literatury lat 1818–1830 bogatszy model ówczesnego pluralizmu literackiego niż «walka romantyków z klasykami». Wówczas oprócz ugruntowanej różnorodności wewnętrznej Oświecenia dostrzeżemy także narodziny wieloprądowego romantyzmu. Nie może w takim oglądzie zabraknąć miejsca dla odnowionego klasycyzmu, ukazanego czytelnikom już w pierwszym tomie Mickiewiczowskich *Poezji* (w dziele *Wiersze różne*) obok widocznych gołym okiem w *Balladach i romansach* pierwocin prądu romantycznego i – wraz z kontynuacją nurtu sielanki narodowej – sentymentalizmu podbudowanego myślą programową Kazimierza Brodzińskiego (*Kurhanek Maryli, Dudarż*)” (s. 48).

- 7 J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, w: tegoż, *Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo-literackie*, Warszawa 1938, s. 7–53.
- 8 R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiórce (1795–1830)*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2003, s. 41–205.
- 9 P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999, s. 7–28, 249–283 (rozdz.: I. Wprowadzenie do problematyki prądów literackich Oświecenia postanisławowskiego, VII. Klasycyzm postanisławowski i jego przedstawiciele na tle życia umysłowego epoki).
- 10 T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 5–10.
- 11 D. Ratajczakowa, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wyb. i oprac. D. Ratajczakowa, Wrocław 1988, s. XXI–XLIV (podrozdz. *Neoklasycyzm*).
- 12 W. Puszczyński, *Oświeceni i nie tylko*, Łódź 2003, s. 99–108 (rozdz. *Współistnienie romantyków z klasykami, czyli prawdziwy koniec polskiego oświecenia*).
- 13 E. Dąbrowicz, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009, s. 127–166 (rozdz. *Polacy aleksandryjscy*).

„«walka romantyków z klasykami» – ta anachroniczna dziś formuła – definiowała (w niezwykle upraszczający sposób) rzeczywistość literacką przełomu romantycznego, ale też ekskludowała nieromantyczne żywioły estetyki z dorobku młodych autorów tejże doby albo czyniła je nieczytelnymi”¹⁴.

Obecnie porzucono koncepcję jedności epok ducha, przeświadczenie o ich wewnętrznej koherencji, harmonii. Dotyczy to również interesującej nas tu doby tak zwanego klasycyzmu porozbiorowego. Zastanówmy się bowiem, któregoż poetę – nie mówiąc już o całej grupie – będącego członkiem Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk, można nazwać twórcą „w pełni klasycznym”. Skoro nawet w poezji Kajetana Koźmiana – powszechnie uważanego za czołowego¹⁵, a zarazem najbardziej radykalnego i stronniczego w swych sądach przedstawiciela pokolenia klasyków postanisławowskich¹⁶, określanego mianem „najbardziej klasycznego z klasyków”¹⁷, „pierwszego literackiego autorytetu”¹⁸ Królestwa Polskiego oraz „typowego klasycysty”¹⁹

14 B. Dopart, *Romantyzm polski i wiek XIX*, s. 48.

15 „Za papieża klasycyzmu postanisławowskiego – pisze Jerzy Snopek – uważany był zawsze Kajetan Koźmian” (J. Snopek, *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*, Warszawa 1999, s. 224). O Koźmianie zob. też: S. Kufel, *Ostatni na „Parnasie”. O Kajetanie Koźmianie – twórcy wyalienowanym*, w: *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, pod red. S. Kryńskiego, Rzeszów 1992, s. 7–25; Z. Rejman, *Spór o kształt epopei narodowej. Listy Zygmunta Krasieńskiego do Kajetana Koźmiana o poemacie „Stefan Czarniecki”*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 84–93; Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015, s. 9–25.

16 Zob. P. Żbikowski, *Kajetan Koźmian. Poeta i obywatel (1797–1814)*, Wrocław 1972, s. 434: „[...] postać i dorobek Kajetana Koźmiana przywoływane były zazwyczaj – a i są nadal – głównie ze względu na swą reprezentatywność dla ostatniej, schyłkowej fazy klasycyzmu oświeceniowego”.

17 Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2003, s. 186.

18 Opieramy się na słowach Anieli Kowalskiej: „Na arenie literackich sporów, gdzie ważyły się losy pisarzy, pierwszym autorytetem był Kajetan Koźmian, wysoki urzędnik Królestwa, a tubą jego poglądów – Ludwik Osiński” (A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa 1961, s. 74; podkr. – Ł.Z.).

19 Zob. też Stefana Kawyna: „[...] wykształcenie na wzorach starożytnych pisarzy (Horacego *List do Pizonów* Koźmian umiał na pamięć), pilna lektura francuskich autorów klasycznych, poetów zygmunto-wskich i stanisławowskich, osobisty wreszcie wpływ przyjaciela Trembeckiego, Mikołaja Wolskiego – wszystkie te czynniki kształtowały osobowość poetycką Koźmiana, złożyły się na wyrobienie w nim typowego poglądu klasycysty na poezję i smak literacki” (S. Kawyn, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp, wypisy źródłowe i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960, s. IX–X; podkr. – Ł.Z.). Z kolei Osińskiego nazywa badacz „echem Koźmiana” (zob. tamże, s. XIII).

– odnajdujemy pierwiastki romantycznej frenezji²⁰, by wymienić jako przykład choćby I Pieśń *Ziemiaństwa polskiego* (w epizodzie *Rzeź Chmielnickiego*²¹). Natomiast autorytet polskich romantyków, Adam Mickiewicz, o czym współcześnie mówi się otwarcie, debiutował jako poeta klasyczno-sentymentalno-romantyczny²².

Stanisław Tomkowicz, omawiając genezę rozprawy Brodzińskiego *O klasycyzności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* (1818), pod znakiem zapytania postawił – nielogiczny jego zdaniem – aksjomat o rewolucyjnej roli tego tekstu na gruncie polskiej kultury. Szczególnie trudne do zaakceptowania okazało się mniemanie, że „początki romantyzmu u nas nie sięgają poza Brodzińskiego”. A przecież:

Cichaczem, powiedzielibyśmy: pokątnie, nurtować musiały społeczność literacką nowinki zagraniczne; niepodobna jest prawie pojąć, jakby zresztą Polska, tak przystępna dla obczyzny, w rzeczach smaku i literatury była zdołała zamknąć przystęp ideom szerzącym się o ścianę. Kordon czy straż celna literacka, która by z takiego zadania się wywiązała, byłaby wzorem niedościgłym dla graniczników rządów najsurowszych.²³

Słowa te pochodzą z komentarza do wydanej w 1878 roku (od momentu powstania w 1811 roku po raz pierwszy w całości) głośnej rozprawy Wężyka *O poezji dramatycznej*²⁴. Rozprawy – należy uściślić – której publikację To-

20 O wątkach frenetycznych w twórczości Koźmiana zob. Ł. Zabielski, „*Ukraiński smak*” w „*Ziemiaństwie polskim*” Kajetana Koźmiana, „*Литературний процес. Методологія. Імена. Тенденції*” 2014, № 4, s. 44–53.

21 K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie. Rękopiśmienna wersja poematu w pięciu pieśniach*, tekst odnalazł, opracował i uwagami wstępnymi oraz komentarzem historycznoliterackim opatrzył P. Żbikowski, skolacjonowanie tekstu, objaśnienia rzeczowe, filologiczne i historyczne M. Nalepa, Kraków 2000, s. 64–70.

22 O Mickiewiczu jako poecie klasyczno-romantycznym (pierwszy etap twórczości) zob. m.in.: S. Dobrzyński, *Klasycyzm w „Odzie do młodości” Mickiewicza*, „*Pamiętnik Literacki*” 1903, z. 2, s. 610–617; I. Chrzanowski, *Chleb macierzysty „Ody do młodości”*, Warszawa 1920, s. 4–52; W. Borowy, *W szkole klasycznej*, w: tegoż, *O poezji Mickiewicza*; t. 1, Lublin 1958, s. 11–52; Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976, s. 26–41; D. Seweryn, „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 45–65.

23 S. Tomkowicz, *Przyczynek do historii początków romantyzmu w Polsce*, do druku przygotował i wstępem opatrzył S. Tomkowicz, „*Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce*” 1878, t. 1, s. 266.

24 Zob.: B. Czwrónóg-Jadczak, *Polskie spory o tragedię. Zdanie sprawy o piśmie Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej”*. *Maj 1814*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 273–282; A. Kowalczykowa, *Zdławiony bunt młokosa*, w: tejże, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, t. 1: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. i oprac. A. Janicka i G. Kowalski, Białystok 2014, s. 327–333.

warzystwo Przyjaciół Nauk zablokowało, co stanowi najbardziej chyba wymowny dowód tego, że już na początku drugiej dekady XIX wieku nowości literackie płynące z krajów języka niemieckiego i z Anglii uznawano za realne zagrożenie²⁵.

Medium, za którego pośrednictwem nowinki ze świata europejskiej sztuki przedostawały się do Księstwa Warszawskiego oraz Królestwa Polskiego, był przede wszystkim teatr. Stał się on wkrótce motorem procesu ewolucyjnych zmian w polskiej kulturze²⁶. Procesu nieodwracalnego. Jak zauważyła Barbara Czwońóg-Jadczyk: „Na początku XIX wieku, pod naporem nowych idei, wszelkie próby lansowania ideału czystego klasycyzmu były niemożliwe: rozumiał to doświadczony człowiek teatru, jakim był Wojciech Bogusławski, odczuwał Wężyk”²⁷. Podkreślmy: już w początkach XIX wieku klasycyzm (w swym najczystszej wydaniu) stracił dominującą rolę w polskich salonach i na scenach teatrów. Powody takiego stanu rzeczy są zresztą dość oczywiste: teatr klasyczny – na co zwróciła uwagę Alina Kowalczykowa – już w drugiej połowie XVIII wieku przestał być atrakcyjny. Repertuar oparty na sztukach klasycystycznych był epigoński, powielał zbyt dobrze znane klisze i schematy²⁸. Widzowie domagali się nowości i ich oczekiwaniom stało się zadość. To właśnie obudziło i uaktywniło krytyków i recenzentów warszawskich.

Przywołajmy raz jeszcze słowa Czwońóg-Jadczyk: „W okresie przełomu oświeceniowo-romantycznego w Polsce, inaczej niż w Niemczech czy we Francji, dyskusje o dramacie jako gatunku nie odegrały szczególnie ważnej

- 25 Juliusz Kleiner skonstatował, że Towarzystwo Iksów powstało w tym samym roku, w którym Ludwik Osiński objął kierownictwo Teatru Narodowego w Warszawie, to jest w 1814. Była to wyraźna ofensywa zwolenników „francuskiego smaku” przeciwko rozpanoszeniu się w teatrze niemieczyzny. W tym samym czasie Stanisław Kostka Potocki wyartykułował pierwsze zdanie wymierzone bezpośrednio w romantyzm: w satyrycznych wystąpieniach o Akademii Smorgońskiej wyśmiał filozofię inspirowaną myślą Immanuela Kanta, a jej przedstawicieli i zwolenników mianował „stanami mistyczno-romantycznymi” (zob. J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porzobiorowej 1795–1822*, Kraków 1975, s. 136).
- 26 Szczegółowo omawia to Ratajczakowa w przywoływanym już *Wstępie* do antologii *Polska tragedia neoklasycystyczna*, w podrozdziałach: *Gatunek i jego przemiany* (s. LXXIII–CIX) oraz *Twórcy i dzieła* (s. CIX–CXXXII).
- 27 B. Czwońóg-Jadczyk, *Twórczość literacka Franciszka Wężyka*, Lublin 1994, s. 63; podkr. – Ł.Z.
- 28 Zob. A. Kowalczykowa, *Teatr między epokami*, w: tejsze, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 19–20. O tym, że twórczość klasycystyczna na polu tragediopisarstwa zatracala czasami perspektywy myślowe i artystyczne, pisał już Julian Krzyżanowski (*Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, Warszawa 1964, s. 506–509). Zob. także: W. Szturc, *Tragedia i jej zanikanie w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku. Kilka pytań i kilka odpowiedzi*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*, s. 99–104.

roli”²⁹. Zauważmy jednak, że to przecież popularność sztuk Shakespeare’a i narosłych wokół nich dyskusji, a nie teksty krytycznoliterackie, jak na przykład Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności*, zmusiły Śniadeckiego do zabrania głosu w sprawach estetyczno-filozoficznych. Schiller, Shakespeare, a także bracia August Wilhelm i Friedrich Schległowie jako teoretycy teatru to inspiratorzy Wężyka, który pod wpływem studiów nad niemieckimi i angielskimi dziełami stworzył nowatorską rozprawę *O poezji dramatycznej*³⁰. To teatr Bogusławskiego stał się bezpośrednią przyczyną zawiązania się sławnego Towarzystwa Iksów³¹. Zresztą, kierownictwo teatru w 1814 roku powierzono Osińskiemu, aby odżegnać płynące z tego kierunku widmo romantyzmu. Osiński – ze względu na zdobywające coraz większą popularność sztuki niemieckie i angielskie – dla równowagi zaczął tłumaczyć Jeana Baptiste’a Racine’a oraz Pierre’a Corneille’a³². Koźmian z nieskrywanym żalem zwierzał się przyjacielowi z bolesnej niemocy twórczej, twierdząc, że nie pisze dzieł dramatycznych wyłącznie z powodu braku talentu i predyspozycji ku temu rodzajowi sztuki³³. Nieprzypadkowo też dramaty odegrały znaczącą rolę w rozwoju polskiego romantyzmu – choć w tym przypadku mówimy o zjawisku oddalania się dramatu od teatru³⁴. Czyż trzeba podkreślać, że Mickiewicz w latach dwudziestych XIX wieku, obok zbioru ballad i romansów, równoległe stworzył II i IV część *Dziadów*? I wreszcie, również nieprzypadkowo, to sztuka dramatyczna, mówiąc ściślej: tragedia *Faust* Klingemanna,

29 B. Czwońnog-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci...*, s. 46.

30 Co ciekawe, Wężyk swoją rozprawę ukończył w roku 1811, czyli w tym samym, w którym ukazał się słynny *Kurs literatury dramatycznej* Augusta Wilhelma Schlegla, zbierający wykłady głoszone w Wiedniu w latach 1809–1810. Zob. S. Makowski, *Narodziny romantyzmu w Warszawie*, w: *Między Oświeceniem a Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. nauk. J.Z. Lichański, przy współudziale B. Schultze i H. Rothego, Warszawa 1997, s. 186.

31 Zob. P. Żbikowski, *Teatr i początki krytyki teatralnej w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 4, s. 107–139; tenże, *Pierwsze wystąpienia polskich klasyków w obronie swoich zasad i przekonań estetyczno-literackich*, „Wiek Oświecenia” 2008, s. 55–68.

32 Na temat zdumiewającej kariery literackiej Osińskiego – zob. P. Żbikowski, *Ludwik Osiński*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, pod red. T. Kostkiewiczowej i Z. Golińskiego, Warszawa 1996, s. 205.

33 Uwagi tego typu wielokrotnie pojawiały się w jego korespondencji z Wężykiem (zob. *Korespondencja literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem (1845–1856)*, wyd. S. Tomkowicz, w: „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce” 1914, t. 14).

34 Zob. A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, s. 5: „Narastające napięcia między tymi dwiema dziedzinami sztuki [teatrem i dramatem – Ł.Z.] sprawiły, że romantyczny dramat stopniowo a manifestacyjnie się od teatru oddalał [...]”.

zauroczyła księcia Lubomirskiego w takim stopniu, że zdecydował się na przełożenie jej na język polski i poprowadzenie obszernym, zawierającym program reformy polskiej sceny dramatycznej, wstępem³⁵.

II

Franciszek Wężyk był zwolennikiem klasycyzmu w jego francuskim wydaniu – podobnie jak Stanisław Kostka Potocki, Ludwik Osiński czy Kajetan Koźmian. Fundamentów tego modelu kultury nie zamierzał ani rozbijać, ani tym bardziej negować. Dążył „jedynie” do zreformowania pewnych jego części składowych. Żądał między innymi zmiany zbędnych i uwierających przepisów, takich jak zasada trzech jedności. Chciał też, by Shakespeare’a autorytatywnie i drogą oficjalną uznano za postać bez precedensu wybitną i godną naśladowania. Postawę Wężyka przekonująco opisała Ewa Wąchocka:

Preromantyczna postawa Wężyka zaznaczyła się przede wszystkim w jego wypowiedziach teoretyczno-literackich, tragedie, aczkolwiek niepozbawione śladu wpływów ulubionych autorów (Shakespeare, Schiller), realizowały założenia i postulaty wysuwane pod adresem tego gatunku, jakie głosiła normatywna poetyka okresu.³⁶

Nie tylko o afirmację normatywnej poetyki okresu w tym przypadku chodziło, ale ogólnie o akceptację oświeceniowych formuł kultury. Powód odrzucenia rozprawy z 1811 roku przez Ludwika Osińskiego, Kajetana Koźmiana i Jana Tarnowskiego nie dotyczył ani rzekomo rewolucyjnego charakteru, ani zawartych tu zbyt daleko idących propozycji zmian i przekształceń. Chodziło o to, że prezentowała odważną i zdecydowaną – choć też trafną – krytykę niektórych prawideł francuskiego klasycyzmu³⁷. W uzasadnieniu odmowy publikacji deputacja Towarzystwa Przyjaciół Nauk skonstatowała: „jakkolwiek słuszne są narzekania autora na wady sceny francuskiej”³⁸ – co

35 Zob. J. Ławski, *Rok 1819. Pierwszy romantyczny program dramatu narodowego Edwar-
da księcia Lubomirskiego*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „Straży noc-
nych” Bonawentury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011,
s. 293–330.

36 E. Wąchocka, *Franciszek Wężyk*, w: *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii drama-
tycznych. Od Arystotelesa do Goethego*, pod red. E. Udalskiej, Warszawa 1989, s. 712–713.

37 Wężyk notuje: „Sąd złożony z Osińskiego, Niemcewicza, Koźmiana i Jana Tarnow-
skiego nie przyjął mojej rozprawy dlatego, że zamiast zebrać w jedno istniejące dla
sztuki dramatycznej przepisy, poszedłem samoistnie przeciw takowym i że wbrew
dobremu smakowi zalecałem Szekspira młodzieży” (F. Wężyk, *Żywoć i pamiątki*,
w: *Pisma Franciszka Wężyka. Poezje z pośmiertnych rękopisów*, t. 2, Kraków 1878, s. 338).
Na temat kontrowersji wokół składu deputacji TPN, która odrzuciła rozprawę *O poezji
dramatycznej* – zob. B. Czwońóg-Jadczak, *Polskie spory o tragedię*, s. 277.

38 Cyt. za: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902, s. 516.

oznacza, że problemy poruszane przez Wężyka były aktualne i ówczesnie aż nadto widoczne. Dlaczego więc rozprawa została odrzucona? Podyktowane to było zapewne lękiem, który sparaliżował wówczas klasyków. Niepokojem napawało pytanie o to, do czego doprowadzi najłżejsze choćby poluzowanie sztywnego gorsetu reguł klasycystycznych, czyli *de facto* zgoda na realizację niebezpiecznej idei klasycyzmu otwartego. Szczególnie, że krytycy i recenzenci warszawscy w tym samym czasie reformowali kulturę polską, korzystając ze ścisłych wytycznych zaczerpniętych z wzorców francuskich. Autor rozprawy *O poezji dramatycznej*, jak się zdaje, mylnie zrozumiał intencje osób, które zleciły mu tak ważką, a zarazem trudną pracę.

I jeszcze uwaga do kwestii wspomnianego lęku klasyków: Wężyk był zwolennikiem teorii stworzonych przez braci Schleglów. Wystarczyło poznać niektóre tylko postulaty młodszego z nich, Friedricha, aby nabrać nieufności i podejrzeń. W jednym z pierwszych wystąpień konstatował: „Anarchia, która w teoriach estetycznych i w praktyce artysty jest tak dostrzegalna, rozszerza się nawet na historię nowożytnej poezji, zaciera podziały, niweluje granice, przyczynia się do pojmowania sztuki jako jedności”³⁹. I to anarchii właśnie obawiano się na salonach artystycznych Warszawy i Wilna. Wężyka udało się powstrzymać, zablokować, zmusić do milczenia⁴⁰. Na tyle skutecznie, że nawet drukując swą rozprawę w kilkanaście lat później – w latach dwudziestych XIX wieku⁴¹ – autor wycieniował najradykałniejsze i najodważniejsze tezy, pomijając między innymi ustęp o Shakespearze.

Wkrótce pojawił się jednak inny przedstawiciel eklektycznej wersji klasycyzmu, którego poglądy w pewnym zakresie sprzegły się z postulatami Wężyka, a wyłożone zostały w 1819 roku we *Wstępie* do polskiego przekładu – popularnej w Niemczech – scenicznej adaptacji mitu Fausta, dokonanej przez Klingemanna, dziś chyba najbardziej znanego jako autora *Straży nocnych* (1804) publikowanych pod pseudonimem Bonawentura⁴². Twórcą polskiego przekładu

39 Cyt. za: A. Kowalczykova, *Teatr między epokami*, s. 17.

40 Wężyk w liście do Koźmiana z roku 1846 pisał: „Gdy się ośmielił w poważnym gronie Towarzystwa Przyjaciół Nauk nadmienić o tym wielkim poecie [Shakespearze – Ł.Z.], racz sobie przywiesić na pamięć, jak byłem przyjęty z mym zdaniem przez areopag warszawski! Mam ja pod ręką piśmienne tego dowody. Poczytano mię za barbarzyńca [...] powiedziałem sobie: ja głupi. I to mię zwracało z drogi, po której nieraz miałem ochotę iść dalej” (*Korespondencja literacka...*, s. 37–38).

41 Fragmenty rozprawy *O poezji dramatycznej* opublikował Wężyk (usuwając uwagi dotyczące Shakespear’a i zmieniając ton wypowiedzi) we wstępach do trzech tragedii: *Gliński* (Kraków 1821), *Barbara Radziwiłłówna* (Kraków 1822) i *Bolesław Śmiały* (Kraków 1822).

42 Zob. Bonawentura [A.E.F. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, oprac. i red. J. Ławski, Białystok 2006.

oraz *Wstępu* był ksiązę Lubomirski, poeta, pisarz, historyk, tłumacz, wszechstronnie wykształcony polski dyplomata pracujący na usługach rządu rosyjskiego, filantrop (dzięki jego funduszom założono w 1827 roku Instytut Oftalmiczny w Warszawie). Dziś wspomina się go jako młodo i tragicznie zmarłego na skutek ran odniesionych w pojedynku twórcę monumentalnych i nowatorskich jak na tamte czasy dzieł: *Obrazu historyczno-statystycznego Wiednia* (1815, wyd. 1821); *Grobów w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki: Dum rycerskich oryginalnym wierszem napisanych przez tłumacza tragedii „Fausta”* (1821); *Rysu statystycznego i politycznego Anglii* (dzieło pogrobowe wydane przez Edwarda Raczkińskiego w 1829 roku); a przede wszystkim wspomnianego *Fausta. Tragedii w pięciu aktach przez A. Klingemanna z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczonej* (1819).

W polskiej wersji *Fausta* na uwagę zasługują przede wszystkim obszerny *Wstęp* oraz całokształt zabiegów stylistycznych, zmian treściowych i przeróbek, jakie tłumacz wprowadził, dokonując przekładu. Trzeba bowiem zaznaczyć, że dzieło, które otrzymał polski czytelnik, nie było wiernym odbiciem oryginału. Z kolei we wprowadzeniu naszkicował Lubomirski program narodowego dramatu i teatru, który znamionują – jak wymienia Jarosław Ławski –

[...] romantyczny charakter; metafizyczne inklinacje; zgoda na całkowite przekroczenie gatunkowych wyznaczników dramatu klasycystycznego; akcentowanie pierwiastka tragicznego; odwołanie się do osiągnięć dramatu niemieckiego; dialogiczny charakter wobec kultury Oświecenia; europejskość, to znaczy nie tylko nie prowincjonalizm, ale wprost wyzywający „antyprovincjonalizm”, manifestujący się ostentacyjną erudycyjnością.⁴³

Zauważalną synchroniczność spostrzeżeń i postulatów teoretyczno-literackich u obu twórców spod znaku polskiego preromantyzmu – Wężyka i Lubomirskiego – upatrywać można w co najmniej kilku aspektach ich działań. Po pierwsze, w próbie zarysowania nowoczesnych, wymykających się dogmatyzmowi francuskiego klasycyzmu wzorcach narodowej sztuki. Po drugie, w czerpaniu pomysłów z różnych źródeł europejskiej kultury (tzn. z jednej strony opieraniu się na – dominującym wówczas jeszcze w Europie – klasycyzmie tudzież antyku grecko-rzymskim, a z drugiej na inspirowaniu się nowożytną literaturą, twórczością Szekspira czy nowoczesnymi w tamtym okresie teoriami Augusta Wilhelma Schlegla). Po trzecie, w przeciwstawieniu oświeceniowemu uniwersalizmowi podstawowych założeń historyzmu (postulat sztuki narodowej, zakorzenionej w konkretnej płaszczyźnie geograficznej i czasie historycznym, wystrzegającej się anachroniczności *etc.*), w otwarciu klasycyzmu

43 J. Ławski, *Książę Edward Lubomirski – prekursor romantyzmu*, w: A.E.F. Klingemann, *Faust...*, s. 30.

na wpływy myśli niemieckiej⁴⁴; w propozycjach konkretnych zmian w kano- nie sztywnych zakazów i nakazów, krępujących twórcę i jego dzieło, czy choćby w krytyce „dramy”⁴⁵, uznaniu jej za formę zbyt dosłownie korzystającą ze swobody łamania przepisów i konwencji, za sztukę dla gminu, niższych lotów, nazbyt „lekką, łatwą i przyjemną”. Rzecz jasna, są między postawami Wężyka i Lubomirskiego także wyraźne różnice. Polegają one przede wszystkim na skali proponowanych zmian (Lubomirski zachęcał do oparcia się wyłącznie na „niefrancuskich” założeniach teoretycznoliterackich i filozoficznych, Wężyk zalecał jedynie mniej restrykcyjne podejście do panujących wówczas klasycy- stycznych dogmatów artystycznych).

Książę Lubomirski przekonywał, że pozytywne ustosunkowanie się do su- gerowanych zmian – wyartykułowanych między innymi we *Wstępie* – przy- niesie wiele korzyści. Pozwoli między innymi na zbudowanie monumental- nego gmachu narodowej kultury. Tak spójnego, że ostoi się on pod naporem modnych wówczas, za to śmiertelnie szkodliwych, mnogich spekulatywnych systemów metafizycznych, czy też rewolucyjnych wobec tradycji nurtów filo- zoficzno-artystycznych. Tych – dodajmy – które zostały przeszczepione na chłonny polski grunt wprost z niemieckiej kultury. W *Obrazie historyczno- -statystycznym Wiednia* pisał na przykład o filozofii Kanta:

Nie śmiemy dać naszego zdania o dziełach Kanta, czytać je jest niebezpiecznie, a tym bardziej o nich sądzić. Więcej jeszcze byłby rozsiał z tego światła, gdyby był do pojęcia wszystkich. Był szczególnie mistykiem.⁴⁶

Skojarzenia z rozprawą Śniadeckiego *O metafizyce* nie są tu pozbawione podstaw⁴⁷. Na punkt zasadniczy myśli Lubomirskiego wyrasta postulat szerze- nia powszechnej oświaty⁴⁸. Jest to cel, do którego ma prowadzić wysiłek po-

44 Szczegółowo wpływ myśli niemieckiej na ówczesną kulturę polską omawia Marta Koj- pij w artykule *Polski przełom romantyczny i transfer niemieckich idei wczesnoroman- tycznych* (w: *Noc. Symbol...*, s. 381–408). Warto odnotować, że jednym z głównych ini- cjatorów transferu i propagatorów niemieckiej myśli estetycznej na ziemiach polskich był Euzebiusz Słowacki, który wykladał na Uniwersytecie Wileńskim niemiecką este- tykę, powołując się na takich teoretyków, jak Friedrich Bouterwek, Johann Georg Sul- zer i Johann Joachim Eschenburg (zob. F.S. Dmochowski, *Wspomnienia od 1806 do 1830*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1959, s. 359).

45 Zob. E. Nowicka, *Drama czarodziejska. Gry teatralne i filozoficzne*, w: tejże, *Omamie- nie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 18–19.

46 [E. Lubomirski], *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia. Oryginalnie 1815 roku wysta- wiony z planem tegoż miasta*, Warszawa 1821, s. 231.

47 Zob. J. Śniadecki, *O metafizyce*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, oprac. red. D. Petsch, t. 2, Kra- ków 1958, s. 146–163.

48 Zob. [E. Lubomirski], *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia*, s. 176.

nownego odczytania tekstów kanonicznych dla kultury europejskiej, w tym i oczywiście polskiej. Przede wszystkim chodzi o ich odkłamanie, „odstereotypizowanie” – bo do tego doprowadzić miała dominacja francuskiego klasycyzmu. Jej przedstawiciele, czytając na przykład prace Arystotelesa – przekonywał książkę – „przypisują mu prawidła, o których nie myślał”⁴⁹. W rzeczywistości Stagiryta – by dać *exemplum* takich właśnie przeinaczeń – w żadnym ze swych pism nie postulował obowiązku zachowywania jedności miejsca w sztukach scenicznych. Oczywiście, apele o czytanie starożytnych myślicieli w oryginalnie głoszone były przez polskich krytyków romantycznych wielokrotnie, przykładem jest tu między innymi Walenty Chłędowski i jego konstatacja, że „Arystoteles nie miałby nic przeciwko romantycznej konwencji dramatu”⁵⁰. Jednak Lubomirskiego uznać trzeba za jednego z prekursorów propagowania takiej właśnie potrzeby: reinterpretacji fundamentalnych przepisów francuskiego klasycyzmu, które obowiązywały w świecie sztuki.

Jan Samuel Kaulfuss w 1816 roku, zatem w szczytowej fazie pisarskiej aktywności Lubomirskiego, przekonywał, że naród niemiecki jest najodpowiedniejszym wzorem dla narodu polskiego. Niemieckojęzyczni twórcy długo pozostawali „niewierni wobec samych siebie”, we wszystkim naśladować Francuzów, by jednak przebudzić się do życia i ostatecznie wybić na intelektualną samodzielność⁵¹. Stali się dzięki temu odpowiednimi inspiratorami dla Polaków, u których potrzeba wykrystalizowania narodowego modelu kultury stała się zbyt już nagląca⁵². U autora *Obrazu historyczno-statystycznego Wiednia* odnajdziemy analogiczne wskazówki co do czerpania zagranicznych inspiracji po to jedynie, by zrozumieć, „[...] że lepiej wznosić się można własnymi skrzydłami”⁵³. Ale w swych rozważaniach poszedł książkę jeszcze krok dalej. W literaturze niemieckiej dostrzegł medium, za którego pośrednictwem możliwe stałoby się zbudowanie na polskim gruncie prawdziwego... Imperium Rozumu („nie masz literatury we wszystkich europejskich narodach,

49 E. Lubomirski, *Wstęp*, w: A.E.F. Klingemann, *Faust...*, s. 82.

50 W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności (1830)*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918): materiały*, t. 1, red. J.Z. Jakubowski, J. Krzyżanowski, Z. Libera, E. Warzenica, Warszawa 1959, s. 310.

51 J.S. Kaulfuss, *Dlaczego język i literatura niemiecka zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska? Rozprawa którą na popis uczniów Królewskiego Liceum Wielkiego Księstwa Poznańskiego w dniach 23, 24, 25, 26 lipca odbywać się mający zaprasza Szanowną publiczność*, Poznań 1817, s. 4.

52 Dmochowski zauważył, że polska literatura prezentowałaby znacznie wyższy poziom, gdyby wcześniej zaznajomiła się z dziełami niemieckich literatów i filozofów, i przyswoiła je sobie (F.S. Dmochowski, *Wspomnienia od 1806 do 1830*, s. 222).

53 [E. Lubomirski], *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia*, s. 286.

która by dawała tak czyste oświecenie rozumu⁵⁴). Właśnie o rozum i rozsądek – a nie, na przykład, czucie i wiarę – Lubomirski dba nade wszystko. Co więcej, w parze z rozumem nierozdzielnie łączyć się ma gruntowne wykształcenie i ogląda („Rozum nieokrzesany często szkodliwym bywa, a nauka powierzchowna psuje rozum wrodzony⁵⁵). Pomocnymi w ich zdobyciu mają się stać język i kultura niemiecka, które stoją zdecydowanie bliżej źródeł (autentyzm) niż jakakolwiek inna, w tym i francuska, kultura na świecie. Za Niemcami przemawia też to, że nie osiągnęli jeszcze szczytu rozwoju cywilizacyjnego („Wiek Ludwika XVI był dla literatury francuskiej, czym XVIII dla Germanii⁵⁶). Tu ewolucja – w przeciwieństwie do Francji – wciąż postępuje, wręcz dynamizuje się. Wytwarza tym samym ogromny potencjał energetyczny, z którego mogą i powinni czerpać inni. Kultura niemiecka urasta zatem – co trzeba podkreślić – do rangi w z o r u.

W z ó r w perspektywie *Wstępu* staje się pojęciem kluczowym. Lubomirski nie wierzył bowiem w efemerycznie pojmowany potencjał oryginalności, swoistości, tkwiący w najgłębszych warstwach każdej nacji. Nie wierzył w możliwość zdrowego rozwoju, wzniesienia się na wyżyny intelektualne i cywilizacyjne bez odpowiedniej odskoczni w formie czytelnego przykładu. I trzeba tu powiedzieć, że nie chodziło bynajmniej o przeszczepianie, kalkowanie zagranicznych form. To wszakże, jak twierdził, była domena klasycyzmu francuskiego – powielanie klisz, gotowych schematów, tworzenie „kopii kopii⁵⁷. W z ó r nie jest gotową recepturą, która pozwalałaby bez wysiłku osiągnąć zamierzone efekty. To drogowskaz, jedynie wskazówka. Potrzeba używania, można rzec: kult wzoru wyrasta z tradycji klasycyzmu. Osiński w kursie literatury polskiej na Uniwersytecie Warszawskim zachęcał do tego, by – chcąc pisać dobrze – odrzucić „odstręczające szkolne przepisy” i obrać odpowiednie wzory, „[...] które doświadczenie czasów, narodów i języków stwierdziło, a smak prawdziwy ustalił⁵⁸. Ryszard Przybylski z kolei zauważa:

Na młodości wywołane przez chwiejność wartości klasycyzm odpowiedział kultem wzoru. Wzór kojarzy się bowiem ze stałością i niezmiennością. [...] Przepis nigdy nie był traktowany jako wzór. Wzorem mogło być tylko konkretne dzieło sztuki. Przepisy podawali estetycy, którzy czasem formułowali sensowną myśl o naturze dzieła sztuki.⁵⁹

54 Tamże, s. 177; podkr. – Ł.Z.

55 Tamże.

56 [E. Lubomirski], *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia*, s. 180.

57 E. Lubomirski, *Wstęp*, s. 82.

58 L. Osiński, *Wstęp*, w: tegoż, *Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861, s. 2.

59 R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 80.

Takim właśnie wzorem – „konkretnym dziełem sztuki” – stała się dla Lubomirskiego popularna w XIX wieku w Niemczech i Austrii tragedia (*Trauerspiel*) *Faust* Klingemanna wydana w Lipsku w 1815 roku. O dziwo, udaje mu się tę już w pełni romantyczną sztukę przekształcić w dzieło spełniające skomplikowane kryteria nowoczesnej polskiej sztuki narodowej, wyłożone we *Wstępie*. Swymi postulatami zdaje się Lubomirski wpisywać w nurt preromantyzmu. Spróbujmy rozważyć wybrane aspekty tej hipotezy.

We *Wstępie* został zastosowany interesujący zabieg retoryczny, polegający na – mówiąc ogólnie – zawiązaniu nici poufałości z odbiorcą. Zwracając się do wychowanych w duchu francuskiego klasycyzmu czytelników, czyni ich Lubomirski uczestnikami swoistego eksperymentu. Zachęca do obrania innej, nieznaney dotąd perspektywy percepcyjnej, a także kategoryzacyjnej i ewaluacyjnej. Mówiąc ściślej: zaprasza do zapoznania się z interesującą jego zdaniem ofertą kulturalną: „Upraszam moich czytelników, aby odłożyli na stronę przesady, które powszechne są w Polsce przeciwko wszystkiemu, co z niemieckiego wyszło pióra”⁶⁰. W przeciwnym razie *Faust* nie zostanie odczytany we właściwy sposób. Natomiast odbiorcom czującym przymus przekształcania wszelkich obserwacji na język klasycyzmu Lubomirski proponował posłużenie się terminem „drama”, którym określano wówczas dzieła niedające się precyzyjnie sklasyfikować pod względem genologicznym. Chodziło zresztą tłumaczowi o zasygnalizowanie, że mamy do czynienia z historią ludzkiego nieszczęścia, dramatu.

Leszek Libera zauważył, że „Lubomirski pracując nad swoim przekładem raczej nie wiedział, jakie kazanie [*O pismach klasycznych i romantycznych* – Ł.Z.] gotował Śniadecki polskiej publiczności czytelniczej”⁶¹. Trzeba się z tym niewątpliwie zgodzić, obaj twórcy pracowali nad swymi tekstami praktycznie w tym samym czasie. Ale tor myśli zawarty we *Wstępie* zdaje się bieć paralelnie właśnie do najważniejszych postulatów Śniadeckiego. Na jego pytanie: „czy rozmowa z diabłem, przestawanie z czarownicami, chodzenie upiórów, jest obrazem natury i dzisiejszego towarzystwa”⁶² – Lubomirski odpowiada jednoznacznie: oczywiście, że nie. Dlaczego? Przede wszystkim warto powołać się tu na podstawowe założenie historyzmu, według którego literatura (i ogólnie każdy wytwór kultury ludzkiej) staje się zwierciadłem, w którym odbija się obraz rzeczywistości, w jakiej dane dzieło powstawało.

60 E. Lubomirski, *Wstęp*, s. 78.

61 L. Libera, *Lubomirski – tłumacz „Fausta” Klingemanna*, w: A.E.F. Klingemann, *Faust...*, s. 51.

62 J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, s. 111.

Zatem jest w pewnym stopniu dokumentem epoki. Pytanie Śniadeckiego należałoby doprecyzować: o której epoki „obraz natury” i „towarzystwo” chodzi? Idąc dalej: „Każdy wiek ma sobie tylko właściwą cechę i właściwy w nim sposób myślenia panujący”⁶³. Wytwarza się dzięki temu konglomerat dwóch zasad: kreatorskiej wiarygodności oraz *licentia poetica*. Potrzeba pozostania wiernym epoce *Fausta* zmusiła Lubomirskiego do poczynienia odważnych korekt w tłumaczonym dramacie. Usunięte zostały na przykład te fragmenty, w których mowa była o nieznaney wtedy jeszcze (w średniowieczu czy renesansie) elektryczności⁶⁴. Ta sama potrzeba – wiarygodności czy wierności – legitymizuje zasadność użycia w sztuce motywów fantastycznych, „rozmowy z diabłem czy chodzenia upiorów”, bowiem:

Duch ówczesny [średniowieczny – Ł.Z.] był skłonny do wszystkiego, co nadnaturalne zdawało się mieć znaczenie. Ponieważ nie słychać było o cudach mocą nieba zdziałanych, mówiono o tych, które czart robił.⁶⁵

Co ciekawe, choć sam Lubomirski przyznawał, że w upiory i czarownice wierzy li tylko „gruby zabobon, nieoświecony tłum niskiego stanu”, to jednak, chcąc wiernie i rzetelnie odmalować realia kulturowe XV wieku, nie można było ominąć specyficznych aspektów takiej optyki. I nie mogło chodzić – co w kontekście zarzutów Śniadeckiego staje się szczególnie istotne – wyłącznie o kulturę niemiecką, „gruby zabobon” panował wówczas bowiem również w średniowiecznej Francji, w Polsce, w całej Europie⁶⁶.

Lubomirski sztukę przesiąkniętą inklinacjami metafizycznymi, w pełni zanurzoną w paradygmacie romantycznym (w Niemczech był to wszak szczyt tej epoki), przepuszcza przez sito racjonalizmu: przekonująco i starannie wyjaśnia, że w nieoświeconych czasach wszystko, co wyrastało ponad umysły ciemnego gminu, uznawano za cudowne, nierealne: medycynę, wynalazki techniczne. Zwróćmy też uwagę na to, że akcja *Fausta* toczy się na styku średniowiecza i renesansu – Faust jest tu przedstawicielem „wieku światła”, wiary i ufności w postęp cywilizacyjny dynamizowany wynalezieniem druku. Fiasco – przede wszystkim finansowe, ale i egzystencjalne – które poniósł, próbując swoje wynalazki upowszechnić (dopowiedzmy: wśród opornie poddającego się oświecaniu społeczeństwa średniowiecznego), doprowadziło do zawrócenia z drogi rozumu, po której odważnie kroczył. Można powiedzieć, że tytułowy bohater sztuki Klingemanna został wyrwany z kwitnącego renesansu, a następnie wrzucony w lochy najciemniejszego średniowiecza. Za taką inter-

63 E. Lubomirski, *Wstęp*, s. 75.

64 Zob. tamże, s. 87.

65 Tamże, s. 75.

66 Tamże.

pretacją dramatu przemawia też to, że Faust nie jest czarnoksiężnikiem. O tym, że para się magią, wiemy (a właściwie domyślamy się) jedynie pośrednio. Natomiast oprócz znajomości pewnych sztuczek kuglarskich (ogień w karczmie) jedyną ponadrealną siłą tego bohatera staje się posiadanie tajemniczej Księgi (słowo-klucz), której boją się moce piekieł, i które Nieznajomy (we *Wstępie* zostaje wyjaśnione, że to Szatan) próbuje – z sukcesem zresztą – odzyskać.

Lubomirski, jak możemy przypuszczać, swego tłumaczenia *Fausta* nie uznawał za projekt udany – to znaczy za dzieło w pełni realizujące sformułowane we wprowadzeniu wyznaczniki nowoczesnej sztuki narodowej, a także mogące stanowić wzór do naśladowania i inspiracji. Czymś bowiem więcej niż tylko fałszywą skromnością wydaje się jego konstatacja zawarta w *Obrazie historyczno-statystycznym Wiednia*, mówiąca, że literatury niemieckiej nie doceniamy przede wszystkim z powodu nieznaności języka oraz ze względu na brak dobrych przekładów najważniejszych niemieckich utworów. Jako przykład takiego właśnie słabego tłumaczenia wymienił *Fausta* Klingemanna. Dzieło to bowiem dowodzić miało, że „[...] tłumacz równie mało miał smaku jak zdatności, w którym wielkie uchybienia są przeciw polskiej składni i nowe słowa odważa się niezręcznie utwarzać, gdy jeszcze wartości nie zna będących dziś w używaniu”⁶⁷. Nawet gdyby wbrew wszelkim faktom uznać tę uwagę za trafną, gdyby w *Fauście* dostrzegać jedynie miernej jakości twór niedoświadczonego tłumacza – ważna staje się już próba przekucia teorii w praktykę: stworzenia skończonego, w pełni czytelnego i zrozumiałego w procesie odbiorczym wzoru. Wzoru – dodajmy – nie do powielania, lecz do zainspirowania się, do prowadzenia dalszych poszukiwań i prób przełamania stagnacji, w jaką popadła polska kultura w początkach XIX wieku. Pozostawienie takiego śladu oznacza *de facto* przetarcie szlaku kolejnym twórcom, którzy dążyliby do odnowienia polskiej kultury w oparciu o założenia racjonalizmu, o paradygmat klasycystyczny, choć w innym niż dominujące wówczas – to jest francuskim – wydaniu. Z tego właśnie powodu wysiłki Lubomirskiego – podobnie zresztą jak Wężyka – dobitnie świadczą o tym, że zanim polską kulturą zawładnął romantyzm, jej odrodzenie miała przynieść, jak wierzono, zreformowana postać klasycyzmu, jego eklektyczna, otwarta forma. To z kolei potwierdza, że epokę rozciągającą się pomiędzy czasami stanisławowskimi a romantyzmem w polskich dziejach warto postrzegać nie jako „okres przejściowy” pomiędzy staroświeckością a nowożytnością, pomiędzy Oświeceniem a romantyzmem, lecz jako odrębny, żywy i burzliwy etap w polskich dziejach, zasługujący na dokładne rozpoznanie i pogłębione analizy.

67 [E. Lubomirski], *Obraz historyczno-statystyczny...*, s. 288.



ABSTRACT

FRANCISZEK WĘŻYK – EDWARD LUBOMIRSKI.

PROLEGOMENON TO THE HISTORY OF PRE-ROMANTIC SYNCRETISM

The article discusses the birth of Polish pre-Romanticism. What comes under scrutiny is this part of Polish literary history when there appeared various “cracks and fissures” within an apparently monolithic model of literature and fine arts (the model, let us add, based on the tenets of French Enlightenment). The “cracks and fissures” assumed the form of exceptionally expansive elements of “strange” (i.e. other than those officially approved of) philosophies and “strange” artistic ideas. Accordingly, the article attempts to locate the ideas of Edward Lubomirski (1796–1823) contained in his *Introduction* to August Ernst Friedrich Klingemann’s *Faust* (which Lubomirski himself rendered into Polish in 1819) within the Polish historical and literary context. Both the *Introduction* and the text of *Faust* (in a bilingual version) were re-published in Białystok in 2013.

KEYWORDS

Franciszek Wężyk, Edward Lubomirski,
August Ernst Friedrich Klingemann, pre-Romanticism,
contention between Romanticists and Classicists