

AGNIESZKA CZAJKOWSKA

(Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie)

## POWRÓT FAUSTA

REC.: Ernst August Friedrich Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp księcia Edwarda Lubomirskiego, wydanie polsko-niemieckie, redakcja tomu, opracowanie tekstu, przypisy i bibliografia Łukasz Zabielski, wprowadzenie Jarosław Ławski, Steffen Dietzsch, Leszek Libera i Marta Kopij-Weiß, „Czarny Romantyzm”, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok 2013, ss. 406, nlb. 1, il.

W 2013 ROKU UKAZAŁ SIĘ dwudziesty czwarty tom serii „Czarny Romantyzm”, będącej znakiem firmowym polonistyki białostockiej. Jest to ważna książka, a jej znaczenie należy oceniać w kilku wymiarach. Po pierwsze, wydany przez Łukasza Zabielskiego *Faust* Augusta Ernsta Friedricha Klingemanna w przekładzie i ze wstępem księcia Edwarda Lubomirskiego dowodzi żywotności powołanej do istnienia w 1994 roku przez prof. Halinę Krukowską serii naukowej, finansowanej od 2012 roku – jak głosi redakcyjna notatka – przez prestiżowy Narodowy Program Rozwoju Humanistyki. Naukowym celem działań wydawniczych polonistów z Białegostoku było od początku wyeksponowanie „czarnej” strony naszego romantyzmu, często ograniczanego stylistycznie do sielskiej tonacji bezkonfliktowego powrotu do „krajów lat dziecińczych” czy ubieranego w szaty wyniosłego narodowego prorocstwa. Konsekwentne, trwające od ponad dwudziestu lat przypomnienie o literaturze „bę-

dającej efektem wyobraźni uwolnionej z racjonalistycznych schematów poznawczych [...] uporczywie mierzącej się z niedocieczoną tajemnicą życia” (skrzydełko s. 1 okładki) współtworzy wieloznaczność obrazu polskiego romantyzmu. Otwiera jednocześnie nowe perspektywy badań naukowych, rekonstruuje problematykę prac historycznoliterackich oraz prowadzi do znaczących przewartościowań w obrębie utrwalonych przekonań.

Po drugie, charakterystyczna „czarna” książka jest znakiem wysokich naukowych aspiracji i jednocześnie przykładem świetnych osiągnięć białostockiego środowiska polonistycznego oraz jego edytorskiego i komparatystycznego potencjału. Jest też świadectwem rzadkiego dziś w nauce pielęgnowania określonej postawy badawczej, inicjowanej przez mistrza i kontynuowanej przez jego uczniów. Rozpoczynający serię *Zamek kaniowski* ukazał się w roku 1994 pod redakcją prof. Haliny Krukowskiej, w prace nad kolejnymi tomami włączył się Jarosław Ławski, ówczesny doktorant prof. Krukowskiej, zaś recenzowany tom *Fausta* został zredagowany przez doktoranta prof. Ławskiego, Łukasza Zabielskiego. W tym łańcuchu postaci, reprezentujących kolejne pokolenia naukowe, warto zobaczyć przede wszystkim specyficzną „odyseję wychowania”, związaną z procesem terminowania młodszych u bardziej doświadczonych badaczy literatury.

Po trzecie wreszcie, wznowienie po niemal dwustu latach nieobecności utworu skupiającego w sobie najistotniejsze cechy wschodzącego romantyzmu oraz przypomnienie czy wręcz „odpomnienie” postaci jego wybitnego tłumacza ma poważne znaczenie historycznoliterackie. Jest efektem uważnego wejrzenia w gąszcz od dawna wyblakłych, nieczęsto wykorzystywanych naukowo i dydaktycznie zjawisk literackich z początku XIX wieku oraz wynikiem, jak się zdaje, świadomego zamiaru przywrócenia tak zwanemu przełomowi romantycznemu w literaturze polskiej właściwych proporcji i kontekstów. Edycja *Fausta* sytuuje się tym samym w centrum prowadzonych od wielu lat dyskusji na temat prawomocności i możliwości epistemologicznego dyskursu historycznoliterackiego, wynikającej z rozwoju refleksji metaliterackiej i nowoczesnych metodologii badań. Począwszy od pytania „czy jest możliwa inna historia literatury”, stawianego przed laty przez Teresę Walas<sup>1</sup>, poprzez postulaty spluralizowania badań nad przebiegami literatury, płynące z przekonania Ryszarda Nycza o „tekstowości świata”, aż do sformułowanych przez tego autora założeń nowej historii literatury<sup>2</sup> czy teorii kultury<sup>3</sup>, można zauważyć we współczesnym namyśle teoretycznym trwałe wątki tego rodzaju dyskusji. Białostocka seria jest w tym kontekście oryginalną propozycją możliwej opowieści o literaturze polskiego romantyzmu, formułowaną na podstawie sprecyzowanych założeń estetycznych i ideowych, ugruntowaną poprzez wyraziste przekonania aksjologiczne i określoną tematycznie.

1 T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.

2 R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 167.

3 Tenże, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.

Temat Fausta jest obecny w horyzoncie zainteresowań wydawców serii od 1997 roku, kiedy to odbyła się zorganizowana przez Halinę Krukowską konferencja *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. Jej pokłosiem są dwa zbiorowe tomy, wydane w 1999 oraz w 2003 roku<sup>4</sup>, poświęcone *Faustowi* Johanna Wolfganga Goethego oraz jego recepcji w literaturze polskiej w XIX i XX wieku. Klingemann, początkowo jako Bonawentura, pojawił się w białostockich książkach w 2006 roku, wraz z edycją utworu *Straże nocne*<sup>5</sup> oraz za sprawą wydanych w 2011 i 2012 roku dzieł zbiorowych o nocy jako symbolu, temacie i metaforze w literaturze<sup>6</sup>. Zwrot w pracach zespołu pod kierunkiem Ławskiego, dokonany „nokturalną” refleksją komparatystyczną, uwypuklił problem zależności i związków polskiej literatury romantycznej, a także dziewnastowiecznej myśli estetycznej z twórczością autorów jenajskich. Edycja *Fausta* Klingemanna jest więc naturalną konsekwencją podejmowanych od lat kroków badawczych na drodze do rekonstrukcji „przedświt” romantycznego w Polsce. Jest ona jednocześnie powrotem bohatera, który wcześniej – w świetle ustaleń faustycznej konferencji – uznany został za postać wywierającą znaczny wpływ na polską literaturę pierwszej połowy XIX wieku. Wydana w 2013 roku książka wydaje się również dopełnieniem rozpoczętego w 1997 roku procesu eksplorowania tematu „uczonego i czarnoksiężnika” – wszak dwutomowe świadectwo konferencyjnych obrad zwieńczone zostało obszernym studium Ławskiego, obrazującym życie mitu faustycznego w literaturze polskiej między XIX a XXI wiekiem.

Tekst białostockiej edycji utworu Klingemanna poprzedzony został czterema wprowadzeniami, które rekonstruują zarówno historycznoliteracki kontekst dramatu (Steffen Dietzsch), jak i wprowadzają w tajniki warsztatu autora przekładu (Leszek Libera). Ukazują ponadto postać księcia Edwarda Lubomirskiego jako prekursora romantyzmu (Jarosław Ławski) oraz jako uczestnika polsko-niemieckiego dyskursu romantycznego, rozgrywającego się w pierwszych dziesiątkach XIX wieku (Marta Kopij-Weiß). Istotnym walorem książki jest bibliografia, umieszczona po niemieckim tekście *Fausta*. Gromadzi ona prace o księciu Edwardzie Kazimierzu Lubomirskim (dwadzieścia trzy pozycje), prace o utworze Klingemanna i jego polskim przekładzie (dziesięć pozycji), zawiera wreszcie spis opracowań dotyczących postaci Fausta i motywów faustycznych w literaturze polskiej (siedemdziesiąt dwie) i w literaturze zagranicznej (czterdzieści siedem) – niemieckojęzycznej, francuskiej, angielskiej, ale też fińskiej, hiszpańskiej czy rumuńskiej. Brak w książce spisu ilustracji, który mógłby zawierać informację również o pochodzeniu reprodukcji.

4 *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej, Białystok 23–26 października 1997 r.*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. 1, Białystok 1999; t. 2, Białystok 2001.

5 Bonawentura [August Ernst Fryderyk Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, oprac. tekstu, red. tomu J. Ławski, Białystok 2006.

6 *Noc. Symbol, temat, metafora*, t. 1: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011; *Noc. Symbol, temat, metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2012.

Problem nowatorstwa literackiego programu zaproponowanego przez polskiego dyplomata i tłumacza na marginesie dramatu Klingemanna oraz konkurencyjności tego wzorca wobec modelu „romantyzmu wileńskiego” porusza we wprowadzeniu zatytułowanym *Książę Edward Lubomirski – prekursor romantyzmu* Ławski (ironią losu pozostaje fakt, że domniemani „konkurenci” nie mieli pojęcia o swoim istnieniu i swoje programy formułowali odrębnie). Autor sytuuje utwór i postać jego translatora w kontekście sformułowanej na łamach „Wiek XIX”, zapewne dyskusyjnej, koncepcji dziewiętnastowieczności<sup>7</sup>. Nadaje mu przy tym znaczenie szczególne – postawa estetyczna (a także biograficzna) księcia Lubomirskiego jest w przekonaniu autora wprowadzenia charakterystyczna dla czasu przeobrażania się wzorców estetycznych XVIII wieku i ich transformacji w intelektualne i artystyczne paradygmaty rodzącego się w Europie romantyzmu. Wychowany i ukształtowany w wieku światła autor przekładu formułuje w swojej przedmowie postulaty i przeświadczenia, które składają się na nowatorski w tamtym czasie program dramatu narodowego. Pojawiający się w 1819 roku głos, jak słusznie podkreśla Ławski, wyprzedza Mickiewicza *Dziady* i późniejsze znaczące dyskusje na temat dramatu słowiańskiego (w tym wykład XVI prelekcji paryskich). Lubomirski w swoim programie postuluje odrzucenie wpływów francuskich, deformujących model greckiej tragedii, i wzorowanie się – w poszukiwaniu istoty tragizmu jako wartości – na współczesnym dramacie niemieckim. Tłumacz dąży do określenia dramatu narodowego w jego tematycznej, językowej i religijnej specyfice (usuwa na przykład sceny, które mogłyby urazić katolickie uczucia Polaków). Podkreśla nade wszystko potrzebę stworzenia dzieła, będącego odpowiedzią na dylematy poznawcze człowieka u progu XIX wieku. Píše Ławski o międzypokowym projekcie Lubomirskiego: „Intelekt, wyobraźnia, marzenie, zachwyty, gra i autentyczność, egzaltacja i wzniosłość – wszystko to spojone w jednym wyrazie literackim i scenicznym Lubomirski dostrzegł w micie Fausta ze sztuki Augusta Klingemanna, którego uczynił mścicielem ludzkich nędz” (s. 28–29).

Właściwy tekst dramatu poprzedzają jeszcze trzy głosy: „*Faust*” Klingemanna – *konteksty epoki* Dietzsch, który rekonstruuje kontekst historycznoliteracki twórczości autora *Fausta*, podkreślając jego związki ze środowiskiem romantyków jenańskich oraz charakteryzując dziewiętnastowieczną recepcję jego twórczości i działalności teatralnej; *Lubomirski – tłumacz Fausta Klingemanna* Libery – ujęcie prezentujące warsztat translatorski Lubomirskiego i eksponujące jego świadomość i podporządkowanie celowi przyswojenia polskiej publiczności mitu Fausta – oraz *Edward Lubomirski w polsko-niemieckim dyskursie romantycznym* Marty Kopij-Weiß, która akcentuje doniosłość wypowiedzi tłumacza na tle polsko-niemieckiego dyskursu romantycznego, sytuując je w kontekście późniejszych postulatów Maurycego Mochnackiego i Adama Mickiewicza. To obszernie, czteroczęściowe wprowadzenie do lektury dramatu Klingemanna jest potrzebne, bowiem oszczędna forma

7 Zob. np. J. Bachórz, *O potrzebie scalenia polskiego wieku XIX*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2008.

edycji tekstu, polegająca na ograniczeniu komentarza do przypisów rozjaśniających kwestie geograficzne, leksykalne, związane z tradycją kulturową *etc.* oraz zabiegów przywracających naderwaną spójność tekstu, pozostawia czytelnika w stanie zakłopotania i osamotnienia. Zastanawia pewna niekonsekwencja redakcyjna. Dlaczego na przykład, skoro wyjaśnione zostaje imię Narcyza, nie podjęto analogicznych kroków w stosunku do Boreasza (s. 166) czy Erebu (s. 121)? To drobne zastrzeżenie nie przesądza o wartości pracy redaktora, Łukasza Zabielskiego, ani nie umniejsza znaczenia przedkładanej uwadze czytelników książki. Należy podkreślić trud, jaki został włożony w dostosowywanie pierwodruku z 1819 (podstawy wydania) do dzisiejszych norm ortograficznych oraz czytelniczych oczekiwań, tym bardziej że polszczyzna Lubomirskiego nie jest łatwa, czego przykłady zamieszczono w *Zasadach wydania*. Celem redaktorów serii „Czarny Romantyzm” jest wyraźnie „zainteresowanie ambitniejszego Czytelnika”, który powinien wykazywać się niemałymi historycznoliterackimi i kulturowymi kompetencjami. Jednak, jak się zdaje, warto byłoby częściej kierować uwagę odbiorcy na te aspekty utworu Klingemanna, które da się naświetlić w perspektywie komparatystycznej – w odniesieniu do literatury polskiej. Brakuje więc komentarza na temat piętna Fausta na czole czy jego krwawiącej blizny na dłoni (wspomina o nich Leszek Libera we wprowadzeniu). Czytelnik polskiego tłumaczenia chciałby być może odnaleźć w przypisach do współczesnej edycji *Fausta* informacje na temat motywu różnienia się z Bogiem, który tak znacząco określa bohaterów polskiego romantyzmu. Wzorcowy wydaje się w tym kontekście komentarz redakcji do tekstu aktu trzeciego, poświęcony żywemu trupowi jako romantycznej figurze wyobraźni (s. 166). Nieliczne przypisy redaktor wydania umieścił pod tekstem niemieckim, odnoszą się one do uchybień (np. numeracyjnych) dostrzeżonych w tekście oryginalnym. Na stronie 269 znalazł się przypis autora tekstu niemieckiego, który nie został przetłumaczony przez Lubomirskiego. Dotyczy on zastosowania koniecznej w tym miejscu praktyki edytorskiej. Zastanawiam się, czy nie można było uzupełnić w tym zakresie pracy tłumacza i umieścić odpowiedniego odnośnika w polskim tekście.

Poruszony problem przypisów do *Fausta* Klingemanna wydaje się dość istotny, jeśli wziąć pod uwagę kreowane we wprowadzeniach znaczenie dramatu i jednocześnie hipotetyczne miejsce jego tłumaczenia w literaturze polskiej przełomu epok. Jeżeli zgodzić się ze słowami wydawców, warto byłoby skomentować te fragmenty dzieła Klingemanna, które akcentują pograniczny status utworu w procesie historycznoliterackim i jednocześnie ukazują nadrzędny w tekście oraz dalekosiężny w konsekwencjach temat bohatera niezaspokojonego w swej żądzy poznania, człowieka wyzwolonego z okowów oświeceniowego rozumu, ponoszącego klęskę w swym starciu z rozpętanymi żywiołami. Dzieło Klingemanna zawiera wiele elementów, które świadczą o dobrej orientacji autora w aktualnym wówczas stanie wiedzy, zarówno filologicznej, filozoficznej (np. termin *Quaestionis* odwołujący się do starożytnego pojęcia *status quaestionis*, czyli podsumowania naukowych wyników; s. 152), jak również chemicznej i fizycznej. Na stronie 113 pojawia się na przykład pojęcie

„wytrawiona nienawiść”, które można byłoby wyjaśnić przez odwołanie do chemicznego procesu usuwania warstw tlenków z powierzchni metali lub też wzięcie pod uwagę kontekstu pucharu czy nawiązanie do osiemnastowiecznego znaczenia słowa *wytrawny* (w satyrze *Pijaństwo* Ignacego Krasickiego). Zważywszy na fakt, że Faust jest alchemikiem, dałoby to okazję do usytuowania jego działań na intelektualnym lub obyczajowym tle epoki. Podobnie wygląda sprawa takich określeń, jak: „tak w powietrze para się przemienia” (s. 123), „żółta siarki para” (s. 206), odwołujących się do konkretnych zjawisk przyrodniczych. Nieznajomy, którego spotyka Faust, posiada wiedzę na temat przepływu ładunków elektrycznych. Mówi w swojej auto-prezentacji: „[...] bo moja tygrysia skóra, / Kto ją pogłaszcze, iskry będzie wyrzucała” (s. 154). Nic to nowego w XIX wieku, badania nad elektrycznością – na przykład nad właściwościami elektrostatycznymi bursztynów – trwały od starożytności, zintensyfikowano je w Europie od XVI wieku, co doprowadziło do (późniejszych od dramatu Klingemanna) odkryć Michaela Faradaya, dotyczących indukcji elektrycznej i innych zjawisk z zakresu elektrodynamiki. Faust (a może jego znakomicie wykształcony tłumacz) jest także świadomy budowy wszechświata, kiedy po uderzeniu pioruna z prerażeniem konstatuje: „Czyliż się ziemia z osi wysunęła?” (s. 177). Bohater dramatu Klingemanna jest również wynalazcą druku (problem podjęto we wprowadzeniu do edycji) oraz – jak możemy wyczytać z tekstu – strzelby.

Poprzedzony obszernymi informacjami na temat działalności teatralnej Klingemanna *Faust* w polskim przekładzie, ze względu na obecność w opisach didaskalijskich licznych eksplozji, rodzi w czytelniku nieobeznanym w historii widowisk pytania o możliwości inscenizacyjne teatru pierwszej połowy XIX wieku – jak osiągnąć efekty zapadania się pod ziemię? W jaki sposób operowano materiałami pirotechnicznymi? Jak sterowano oświetleniem (zważywszy, że wynalazek oświetlenia gazowego wprowadzono w 1818 roku)?

Co istotne, *Fausta* osadził autor w kontekście romantycznego folkloru, nadając mu cechy pozwalające identyfikować dramat z określoną formacją narodową. W utworze pojawia się postać Rodryga (s. 143), wymieniana przez Katarzynę, przypominającą sobie usłyszaną dawno bajkę. Wypowiedź żony Fausta stanowi przykład ludowej mądrości i zawiera przestrożę przed nieopatrzny brataniem się z siłą nieczystą. Samo imię Rodryg, na wskroś germańskie, oznacza ‘ślawnego ze swego bogactwa’. Osadzony w świecie baśni jest również Siwobrody (s. 98), którego przypomina Katarzyna w chwili, kiedy uświadamia sobie zakaz wejścia do komnaty Fausta. Postać Sinobrodego (w wersji tłumaczonej na język polski) znana jest z twórczości Charles’a Perraulta i baśni braci Grimm. To stąd pochodzi kluczyk zamykający tajemniczą komnatę, o którym mówi żona czarnoksiężnika.

Mając w pamięci lekturę tekstu wprowadzającego autorstwa Libery, można zaobserwować znamiona przynależności utworu Klingemanna do sfery kultury popularnej; są nimi na przykład obecne w tekście przysłowia („złoto w rękach niewiasty wszak lichwę przynosi”; s. 124) lub krajobrazy mocno skonstrastowane ze światem burz, piorunów, piekielnych głębi, które pozostawił skory do oczyszczania *Fausta*

z nadmiernej emfazy tłumacz. Utwór jest ciekawym zwierciadłem ówczesnego życia codziennego i mentalności – znajdziemy tu informacje na temat życia codziennego – zwyczajnych i wykwintnych strojów kobiecych, ozdób, wyposażenia wnętrz (w tym standardowego widoku pracowni czarnoksiężskiej) *etc.*

Zawarty w dramacie zespół cech literackich, wsparty znakomicie usytuowaną w kontekstach filozoficznych i kulturowych epoki rozprawą wstępną pióra księcia Lubomirskiego, predestynuje utwór do odegrania – po fakcie – istotnej roli w postrzeganiu polskiej literatury romantycznej. W pisanym przed laty tekście Stanisław Makowski postulował włączenie w obręb tak zwanego przełomu romantycznego zmian dokonujących się od 1815 roku w środowisku warszawskim (konkurencyjnych wobec romantyzmu wileńskiego spod znaku Mickiewicza), zakorzenionych w estetyce odmiennej niż propagowana przez filomatów, a realizujących się przez sięganie do specyficznych tematów, naznaczonych ukraińskością, oraz budowanie modelu romantycznej kultury polskiej w oparciu o wzorce niemieckie<sup>8</sup>. Wydaje się, że powyższe przekonanie można dzięki edycji *Fausta* w tłumaczeniu księcia Lubomirskiego uzupełnić o jeszcze jeden wymiar. W ten sposób, choć w części, zniwelowany zostanie defekt historii literatury polskiej, o którym pisał na marginesie dramatu Klingemanna Ławski: „Historia literatury jest więc też historią zapomnień. [...] Staje się ona także historią mniejszych lub większych wstydy. Przyznać się do nich – nie racy; czasem jednak pozostaje czekać na jej ocknienie”<sup>9</sup>. Dobrze, że wydawcy *Fausta* nie czekali na to przebudzenie i podjęli trud przywrócenia postaci i dzieła księcia Lubomirskiego – zapomnianego prekursora polskiego romantyzmu.



ABSTRACT

THE RETURN OF FAUST

REVIEW OF: ERNST AUGUST FRIEDRICH KLINGEMANN, *FAUST. THE TRAGEDY IN FIVE ACTS*,  
TRANSLATION AND INTRODUCTION BY EDWARD LUBOMIRSKI, BIAŁYSTOK 2013

Ernst August Friedrich Klingemann's *Faust* translated by Prince Edward Lubomirski it's the 24<sup>th</sup> book in a series of publications titled "Black Romanticism". It's the first edition since 1819 when the drama was presented the only time to Polish readers. The Białystok's series in view of profiled subjects and methodology can be called an alternative history of Polish Romantic Literature, written along other narrations. The edited piece is important for the beginning of the age, because it contains translator's preface where the concept of the development of national drama is presented. It precedes both the creative practice of Mickiewicz as well as his theoretical reflections, which culminated in Paris public lectures. The Klingemann's piece was preceded by lengthy studies by

- 8 Zob. S. Makowski, *Narodziny romantyzmu w Warszawie*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około roku 1800*, IV Polsko-Niemiecka Konferencja Polonistyczna, red. J.Z. Lichański, przy współudziale B. Schulze, H. Rothege, Warszawa 1997, s. 191–192.
- 9 J. Ławski, *Rok 1819. Pierwszy romantyczny program dramatu narodowego Edwarda księcia Lubomirskiego*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1, s. 293–294.

Jarosław Ławski, Steffen Dietzsch, Leszek Libera and Marta Kopij-Weiß, which reconstruct the circumstances for the creation of drama and present the characters of both the author and the translator. The publication of *Faust* has had a significant impact on the present historical-literary order and has changed the face of the Romantic breakthrough in Poland.

KEYWORDS

Ernst August Friedrich Klingemann,  
Romantic breakthrough, translation, Faustian myth