

Łukasz Zabielski

*Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku*

**MUZYKA W FAUŚCIE A. E. F. KLINGEMANNA
W PRZEKŁADZIE
KSIĘCIA EDWARDA LUBOMIRSKIEGO**

Patrz! patrz! Zaledwie święte wyrzekł imię,
Burza w płomiennym huczy oceanie;
Grzmi, tętni, w góry piętrzy się olbrzymie,
W czarne, bezdenne rozdziera otchłanie.

(Franciszek Morawski, *Szatan*, w. 25-29)¹

Edwardowi Kazimierzowi Lubomirskiemu (1796–1823) przyszło reprezentować epokę niezwykłą w dziejach polskiej kultury. Krótki, choć bardzo intensywny, zakończony tragiczną śmiercią w wyniku przegranego pojedynku żywot księcia, dyplomaty, filantropa, poety i literata z Dubna na Wołyniu przypadł w okresie przełomu cywilizacyjno-kulturowego, jaki nastąpił na styku dwóch epok: oświecenia i romantyzmu. Moment historii literatury polskiej, o którym mowa, badacze określają rozmaicie: klasycyzmem porozbiorowym², neoklasycyzmem³, preromantyzmem⁴, oświeceniem aleksandryjskim⁵. Był to czas, gdy sztuki dramatyczne – jeśli chodzi o możliwość eksperymentowania z filozoficzno-literackimi nowinkami – znajdowały się na uprzywilejowanym stanowisku w stosunku na przykład do epiki⁶ i liryki⁷. Twórcy mogli – mówiąc wprost –

¹ F. Morawski, *Pisma*, t. 1: *Poezye*, Wrocław 1841, s. 66-67.

² Zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984, s. 16-30.

³ B. Dopart, *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, rekonstrukcje*, Kraków 2013, s. 45-62. Zob. też: W. Pusz, *Oświeceni i nie tylko*, Łódź 2003, s. 99-108 (rozdz. *Współistnienie romantyków z klasykami, czyli prawdziwy koniec polskiego oświecenia*).

⁴ A. Kowalczykova, *Preromantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław 1994, s. 781.

⁵ E. Dąbrowicz, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009, s. 127-166 (rozdz. *Polacy aleksandryjscy*).

⁶ Szerzej piszę o tym w tekście *O religii w „Stefanie Czarnieckim”*, będącym rozdziałem monografii: Ł. Zabielski, *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie*, Białystok 2018, s. 47-75.

pozwoić sobie na zdecydowanie więcej artystycznej swobody⁸. Nie chcę powiedzieć, że klasycystyczni krytycy okazywali się dla teatru pobłażliwi – wspomnijmy choćby działalność Towarzystwa Iksów w XIX-wiecznej Warszawie⁹. Co innego jednak, gdy chodzi o krytykę adaptacji niemieckiej lub angielskiej sztuki wystawionej na scenie polskiego teatru po to, by przyciągnąć żądną rozrywki publiczność, a co innego, gdy wysuwa się poważne propozycje przyszłego kształtu narodowej kultury. A takiego właśnie zadania podjął się Lubomirski.

Trzy lata przed pojawieniem się pierwszych części *Dziadów* Adama Mickiewicza, w 1819 roku ukazał się polski przekład – niezwykle popularnej w ówczesnej kulturze niemieckiej – scenicznej adaptacji mitu Fausta, dokonanej przez Ernsta Augusta Friedricha Klingemanna (1777–1831). Współcześnie najbardziej chyba znany jest on jako autor *Straży nocnych* (1804) opublikowanych pod pseudonimem Bonawentura¹⁰. Tłumaczem dzieła o człowieku zawierającym pakt z diabłem był Edward Lubomirski. Tego ostatniego wspomina się dzisiaj jako twórcę *Obrazu historyczno-statystycznego Wiednia* (1815, wyd. 1821); *Grobów w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki, dum rycerskich oryginalnym wierszem napisanych przez tłumacza tragedii Fausta* (Warszawa 1821); *Rysu statystycznego i politycznego Anglii* (dzieło pogrobowe, wydane przez Edwarda Raczyńskiego w 1829 roku); a przede wszystkim właśnie *Fausta. Tragedii w pięciu aktach przez A. Klingemanna z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczonej* (1819).

W polskiej wersji *Fausta* na uwagę zasługują nie tyle fabuła i dialogi, ile obszerny *Wstęp* Lubomirskiego, jak również całokształt zabiegów stylistycznych, zmian w treści i przeróbek, jakich dokonał tłumacz, ingerując w oryginalne brzmienie dramatu. Trzeba bowiem zaznaczyć, że dzieło, które otrzymał polskojęzyczny czytelnik, nie było wiernym odbiciem oryginału. Naszkicował

⁷ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990; B. Dopart, *Mickiewicowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992; M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

⁸ Szczegółowo kwestię rewolucji artystyczno-estetycznej, jaką przechodziły sztuki dramatyczne w tamtym okresie, omawia Dobrochna Ratajczakowa we wstępie do antologii *Polska tragedia neoklasycystyczna* (wyb. i oprac. D. Ratajczakowa, Wrocław 1988), w podrozdziałach: *Gatunek i jego przemiany* (s. LXXIII-CIX) oraz *Twórcy i dzieła* (s. CIX-CXXXII).

⁹ Por. Z. Lewinówna, *Towarzystwo Iksów*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985, t. II, s. 482-483; G. Spiro, *Iksowie*, przeł. M. Dobrowolny, Warszawa 2013 [powieść fabularna oparta na źródłach historycznych, której głównym bohaterem jest Wojciech Bogusławski]; A. Kowalska, *Przedmickiewicowska krytyka krytyki Iksów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1956, z. 3; teźże, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego (1815–1822)*, Warszawa 1961, s. 199-220; H. Biegeleisen, *Towarzystwo Iksów (Ustęp z dziejów krytyki w literaturze polskiej)*, „Biblioteka Warszawska” 1885, t. 4, s. 22-47 oraz 189-212; B. Korzeniewski, „Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osieńskiego (1814–1831), Warszawa 1934, s. 14.

¹⁰ Zob. Bonawentura [A.E.F. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, opr. i red. J. Ławski, Białystok 2006.

Lubomirski we wprowadzeniu rzecz doprawdy imponującą: program narodowego dramatu i teatru, który znamionują – posłużmy się wyliczeniem Jarosława Ławskiego –

[...] 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 «antyprowincjonalizm», manifestujący się ostentacyjną erudycyjnością¹¹.

Motywy „europejskości” i „antyprowincjonalizmu” we *Wstępie* warte są szczególnie podkreślenia. O ile bowiem Mickiewicz pierwsze utwory dramatyczne pisał jako student Uniwersytetu Wileńskiego czy nauczyciel z Kowna, o tyle propozycje Lubomirskiego stanowią wypadkową spostrzeżeń poczynionych w największych operach i teatrach europejskich (Wiedeń, Londyn, Berlin), opartych o gruntowne wykształcenie zdobyte w Wiedniu oraz doskonałą znajomość literatury polskiej. Tę skontaminowaną z różnych pierwiastków siłę artystycznego wyrazu widać już choćby w warstwie językowej przekładu – polszczyzna Lubomirskiego miesza się z leksyką, składnią oraz gramatyką języków niemieckiego oraz francuskiego. Owe kosmopolityczne inklinacje posiadają u Lubomirskiego niebagatelny walor, nadają bowiem jego narracji swoisty, oryginalny wydźwięk. Przebywając poza zasięgiem wpływu koterii warszawskich krytyków klasycystycznych – jak istotne było uwolnienie się spod ich kurateli świadczy przykład Franciszka Wężyka (1785–1862), a konkretnie kwestia weta, jakie Towarzystwo Przyjaciół Nauk wysunęło wobec proponowanego przez niego kierunku rozwoju polskiej dramaturgii¹² – mógł książę zdobyć się na pełną swobodę i niezależność w formułowaniu myśli i wyrażaniu poglądów. Owszem, daleko posunięta innowacyjność groziła – o czym Lubomirski doskonale wiedział – sprzeciwem, niechęcią, niezrozumieniem u potencjalnych czytelników, jednak, jak sam tłumacz przyznał, „[...] ośmieliłem się przeciw wodzie płynąć. I żebym nie utonął, niech który z Polaków przez wzgląd na pierwsze moje usiłowania i prace poda mi rękę, abym szczęśliwie przypłynął do brzegu”¹³. Topos skromności został w tym przypadku użyty jako deklaracja

¹¹ J. Ławski, *Wstęp*, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp E. Lubomirski, red. Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera i M. Kopij-Weiss, wyd. polsko-niemieckie, Białystok 2013, s. 30.

¹² Zob. B. Czwońóg-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:] tejsze, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, t. 1: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. i oprac. A. Janicka i G. Kowalski, Białystok 2014, s. 327-333.

¹³ J. Lubomirski, *Wstęp*, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 73.

oryginalności dzieła i obranej drogi artystycznej. Brak wówczas jeszcze wyraźnych i sugestywnych przykładów romantyzmu na polu rodzimej kultury pozwalał na zaprezentowanie autorskiej koncepcji narodowej sztuki. I szansę tę młody twórca z Dubna postanowił wykorzystać.

Utwór dramaturga z Brunszwiku nie był najplastyczniejszą materią do ewentualnych zmian i modyfikacji. Powtórzę: Lubomirskiemu nie chodziło o translację, lecz o stworzenie dzieła, które spełniałoby ambitne wytyczne, jakie polski tłumacz wyłożył w swym obszernym *Wstępie* do *Fausta*. Obca rdzennej słowiańszczyźnie historia czarnoksiężnika zawierającego pakt z diabłem została na grunt polski w sposób sztuczny – między innymi w formie popularnej legendy o mistrzu Twardowskim¹⁴ – przeszczepiona wprost z kultury niemieckiej¹⁵. *Faust* w wydaniu Klingemanna, jak przyznawał polski tłumacz, „nie był podobny do tragedii francuskich i wystawiał historię męża może bardzo mało tu znanego”¹⁶. Kontrowersje u polskiego czytelnika mogła wzbudzać też osoba samego dramaturga. Klingemann, czego nie omieszczał zauważyć Lubomirski, reprezentował nowoczesny, obcy realiom epok poprzednich, typ artysty i pisarza. Można powiedzieć: był to w głównej mierze przedsiębiorca. W swej działalności twórczej stawiał na popularność, a środkiem do jej zdobycia miało stać się zaspokajanie wysublimowanych potrzeb i aspiracji estetycznych publiczności:

August Klingemann – czytamy we *Wstępie* – jest żyjącym jeszcze dramaturgiem w Niemczech. [...] Nie jest pierwszym wśród twórców, co nie oznacza, że ma mniej talentu. Po śmierci dopiero sławni ludzie są sprawiedliwie ocenieni. Jego muza jest obfita, dlatego może nieraz zdaje się znużoną, czasem zaspąną, czasem znowu pisząca z przymusu i natchnienia, pochodzącego z chęci zysku. Jest on biegłym w sztuce dramaturgii autorem, osobliwie zna teatr¹⁷.

Jak teatry osiągały sukces kasowy w realiach pierwszej połowy XIX wieku? Przedstawienia sceniczne musiały przykuwać uwagę, intrygować, wzbudzać skrajne emocje, wywoływać poruszenie intelektualne i estetyczne. Mechanizm gry na emocjach widza, co warto odnotować, na przestrzeni wieków uległ zmianom w bardzo niewielkim stopniu. Od starożytności za pożądaną owoc dobrze skonstruowanej sztuki dramatycznej uznaje się specyficznie pojmowane oczyszczenie, Arystotelesowskie *katharsis*, które dokonywało się między inny-

¹⁴ O popularności postaci Mistrza Twardowskiego świadczy już choćby kilkudziesięciokrotnie wystawiana na deskach lwowskich teatrów w drugiej i trzeciej dekadzie XIX wieku sztuka *Twardowski na Krzemionkach* (premiera 1825). Zob. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967, s. 117; A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999, s. 12–14.

¹⁵ Dzieje artystycznych adaptacji mitu Fausta opisał szeroko Lubomirski we *Wstępie* do tłumaczonego przez siebie *Fausta* Klingemanna, zob. dz. cyt.

¹⁶ J. Lubomirski, *Wstęp*, dz. cyt., s. 73.

¹⁷ Tamże, s. 86.

mi dzięki grze emocji¹⁸. Procesowi odbioru towarzyszyć powinna przyjemność oglądania, partycypowania (poczucia uczestniczenia) w toczącej się akcji. Zdobywająca coraz większe wpływy od końca XVIII wieku komercyjność, chęć zysku, znacząco wpłynęła na zmarginalizowanie wagi fundamentalnego dla klasycystycznych teoretyków sztuki pojęcia zwanego zmysłem dobrego smaku. I, jak się wydaje, w jakimś stopniu zdeterminowała autorów do tego, by tworzyć materiał atrakcyjny nie tyle w kategoriach dydaktycznych, poznawczych (epistemologicznych), intelektualnych, estetycznych czy choćby religijnych (misteria i intermedia), lecz przede wszystkim zmysłowych.

Mówimy o tym momencie historii polskiej kultury, gdy narodziła się i zaczęła zdobywać wpływy romantyczna idea synestezji sztuk, a więc – posłużmy się słowami Mirosława Strzyżewskiego – „bezkonfliktowej współegzystencji wielu dziedzin artystycznych wzajem się inspirujących i dopełniających”¹⁹. Zachwiała ona dotychczasową hierarchią, opartą na standardowym podziale sztuki według osi epika – liryka – dramat, na szczycie której to hierarchii od wieków królowała poezja. Dzięki zmianom w dotychczasowych układach, do głosu zaczęły dochodzić mniej dotąd eksponowane sposoby ekspresji twórczej czy wykształcać zupełnie nowe hybrydalne formy artystyczne. U schyłku „wieku światła” oraz w pierwszych dekadach dziewiętnastego stulecia, początkowo w Wiedniu, następnie w całej Europie, niezwykle popularność zdobyły tak zwane dramy czarodziejskie. Były to sztuki umiejscawiane na genologicznych peryferiach dramatu, opery, farsy oraz dramy mieszczańskie. Opowiadały one historie o czarodziejach i wrózkach oraz innych irrealnych bytach, wkraczających w świat i ingerujących w sprawy ludzi. Elżbieta Nowicka wyjaśnia ten fenomen następująco:

Czytając dramy czarodziejskie, stajemy przed intrygującym badaczy form literackich, kultury duchowej i obyczajowości przełomu wieków tygłem, w którym wytapiała się nie-klasyczna substancja dramatu. W procesie jej formowania dramie czarodziejskiej towarzyszyły, obok dramy mieszczańskiej, gotyckiej, sentymentalnej etc., także rozmaite formy słowno-muzyczne, od zwykłej „komedii ze śpiewkami” poprzez melo-dramę po opera seria²⁰.

¹⁸ Skąpe uwagi Arystotelesa na temat istoty doświadczenia katarskiego sprawiły, że w sporze o *katharsis* konkurują ze sobą różne wykładnie: etyczna, medyczna, religijna, estetyczna i intelektualistyczna. Wszystkie te interpretacje omówił Henryk Podbielski w opracowanej przez siebie *Poetyce* Arystotelesa: wydanie: przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1984, s. LXXXVIII; zob. też: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1989; H. Kiereś, *Od mimesis do katharsis*, [w:] tenże, *U podstaw rozumienia kultury*, Lublin 1991, s. 201-215.

¹⁹ M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010, s. 12-13.

²⁰ E. Nowicka, *Drama czarodziejskie. Gry teatralne i filozoficzne*, [w:] tenże, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 18-19.

Duże wyzwanie czekało ówczesnego autora sztuki tudzież jej reżysera, który pragnął widzów zainteresować, zaciekawić, „omamić”. Klingemann należy do tych najbardziej pomysłowych i zdeterminowanych. Jego *Faustowi*, jak zauważył Steffen Dietzsch: „zarzucano najczęściej przesadę teatralną i nadmierne wykorzystywanie efektów teatralnych”²¹. Wiele jej elementów – w wersji oryginalnej, a więc takiej, którą w Wiedniu oglądał Lubomirski – budziło raczej śmiech niż grozę, raziło nienaturalnością. Mowa tu właśnie o – mających doprowadzić do „omamienia” widza – „przesadzie” i „nadmiarze”, o hiperbolizacji, epatowaniu mrocznością, tajemniczością, upiornością, diabelskością. Ale też chęci pokazania możliwie największej ilości wątków, motywów, symboli, artystycznych chwytów i obrazów w jednym dziele, w jednym akcie, w jednej scenie. Pierwsza scena – by dać przykład owych zabiegów – odbywa się w komnacie Fausta, pomieszczeniu służącym za gabinet:

Przy podniesieniu zasłony słychać z daleka zegar, który wolno bije godzinę 11-stą. Scena wystawia pokój Fausta, w którym oddawał się naukom. Przy ścianach rozstawione różne instrumenty fizyczne, szkielety itd. Na stole, po prawej stronie, leżą narzędzia druku, blisko stara krucica, po lewej, na drugim stole, kula niebieska i niedaleko gruba księga, którą opasa mocny żelazny łańcuch, ale kłódka jest otwarta. Scena jest tylko słabo oświetlona lampą, którą Katarzyna, wchodząc, postawiła na prawej ręce na stole.²²

Co zastanawiające, nie mamy tutaj do czynienia z położoną wysoko w górach czy na odludnym cmentarzysku – czego czytelnicy zaznajomieni z sentymentalno-gotyckimi powieściami grozy mogliby się spodziewać – kryjówki czarnoksiężnika, *outsidera*, człowieka wyalienowanego ze społeczeństwa, lecz część domu rodzinnego, zamieszkiwanego przez Fausta, jego dobroduszną żonę Katarzynę oraz pobożnego ojca Dyteryka. Sekrety, które skrywa pracownia tytułowego bohatera, zabezpieczone są łańcuchami, kłódkami (i czarami? – wszak w środku znajduje się księga zaklęć), nie na tyle jednak skutecznie, by nie mogła się z wyposażeniem owego gabinetu zapoznać każda trawiona ciekawością osoba postronna. W trakcie opowieści dowiadujemy się bowiem, że do złowrogiej (i niezwykle cennej, jak się później okaże) księgi zajrzy zarówno Katarzyna, jak też pomocnik Fausta, Wagner. Przypuszczać można, że Dyteryka przed zapoznaniem się z treścią księgi zaklęć obroni nie tyle jego zachowawczy, ostrożny i zabobonny charakter, co charakteryzująca go dotkliwa ślepotą.

Pierwiastek groteskowości zauważalny jest w każdej warstwie dramatu: w fabule, dialogach, postaciach, scenografii, kostiumach, efektach wizualno-dźwiękowych, czy też w budowie składniowej niemieckiej wersji sztuki,

²¹ S. Dietzsch, „*Faust*” Klingemanna – konteksty epoki, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 48.

²² A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 92 (didaskalia).

w prozodii tekstu, który rytmem przypomina – to spostrzeżenie Leszka Libery²³ – grę złowrogiego werbla. Groteska wybrzmiewa nawet w warstwie ideologiczno-religijnej, wyrażonej przede wszystkim w rażącej miejscami antykatolickości. Dramaturg niemiecki nie ograniczał się do wykorzystania jednego chwytu teatralnego na raz, nagłym zwrotom akcji towarzyszą bodźce oddziałujące na wszystkie zmysły człowieka: błyskawice, grzmoty, silny wiatr, pojawiający się znikąd ogień czy w tle grająca nieustannie upiorna, mroczna muzyka, wywołująca w widzach-słuchaczach napięcie i niepokój. Całość – gdyby nie brak partii melicznych, wokalnie-instrumentalnych – z pełnym powodzeniem mogłaby grać rolę sztuki operowej.

Jakkolwiek by tego dzieła nie opisywać, ewidentnie odbiegało ono od klasycystycznych kanonów i obowiązujących w pierwszych latach XIX wieku w kulturze polskiej dogmatów artystycznych. Rzecz znamienna, że za przykład kierunku, w jakim powinna rozwijać się sztuka narodowa, wybiera książkę właśnie „operowego” Fausta, a nie utwór, który mógł spełniać choćby pozory – czego można by się było spodziewać po dyplomacie – wyboru kompromisowego pomiędzy chęcią uspokojenia klasycystycznych krytyków a zaspokojenia żądnych nowości widzów/czytelników. Taką bowiem właśnie, kompromisową drogą kroczył wspomniany Franciszek Wężyk, chcąc reformować polską kulturę. Lubomirski wybrał dzieło, które stanowiło sugestywną deklarację zerwania z tradycyjnym pojmowaniem sztuki, tchnęło nowością i nowoczesnością, ale jednocześnie było tytanicznym wyzwaniem dla tłumacza i edytora, który miał ambicję stworzenia czegoś jednoznacznie oryginalnego.

Lubomirski w pierwszej kolejności postanowił zapanować nad artystycznym chaosem i nieuporządkowaniem kompozycyjnym *Fausta*. Przede wszystkim zdecydował się stonować zbyt ostry jego zdaniem wydźwięk niektórych elementów fabuły. Przeanalizował dostrzeżone uchybienia oryginału i wynotował je we *Wstępie*. W ten sposób legitymizował zasadność wprowadzenia zmian. Modyfikacji uległ między innymi język, który tłumacz określił jako „prosty”, wręcz kolokwialny („Gdzie mowa była za prosta, starałem się ją ozdobić poezją”²⁴). Zmiany dotyczyły też – wspomnianych już – motywów antykatolickich. Lubomirski usunął wszystkie dialogi i komentarze, które mogłyby w jakikolwiek sposób obrażać uczucia religijne odbiorców. Dało to efekt taki, że w sztuce przetłumaczonej na język polski obecność i ewentualna aktywność Boga ogranicza się do grzmotów i błysków. O Stwórcy mówi się jedynie w sposób pośredni, między innymi odnajdujemy go w gorliwej pobożności Dyteryka i modlitwach Katarzyny w intencji nawrócenia jej męża. Poza tym – pozostając przy temacie transcendencji, cudowności, ponadnaturalności – w świecie *Fausta* Klingemanna/Lubomirskiego królują przede wszystkim moce piekielne.

²³ L. Libera, *Lubomirski – tłumacz „Fausta” Klingemanna*, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 55.

²⁴ E. Lubomirski, *Wstęp*, dz. cyt., s. 88. Zob. L. Libera, dz. cyt., s. 55.

Inferalność, groza i katastrofizm przenikają każdą warstwę sztuki: dźwiękową (grzmoty, wiejący wiatr, burza, krzyki), fabularną (pakt z diabłem, przekleństwa, morderstwa), ideologiczną (antykatolickość), a także scenografię (ludzkie szkielety, księgi zaklęć, mroczne pomieszczenia). Na szczególną uwagę zasługuje motyw burzy, która – z różnym natężeniem – toczy się przez cały czas akcji. I choć nawałnice stanowią drugi plan (dzieją się poza sceną), traktowane są przez autora w pełni instrumentalnie, wykorzystywane do wzmocnienia końcowego wydźwięku fabularnego (na przykład grzmoty i błyskawice towarzyszące zawieraniu przez Fausta paktu z diabłem) lub jako istotny element opowiedanej historii:

DYTERYK

(który u okna słucha)

Słuchajcie! Zawierucha!

WAGNER

(przy oknie)

Wybacz, kare konie

Na kiel wzięły i z wozem biegną rozpuszczone.

KATARZYNA

(głośno woła)

Boże mój! Faust nadjeżdża!²⁵

Burza toczy się na zewnątrz, poza domem, jest słyszalna i dostrzegalna z okna, zza ściany, z dystansu, a jednak wlewa się do środka, przenika na scenę, do pierwszego planu, dostaje się do wnętrza (serc i umysłów) bohaterów (i widzów), którzy powoli zaczynają odczuwać niepokój, wpadać w panikę:

KATARZYNA

Jaka zawierucha!

Od szturmury szyby dźwięczą.

W niektórych partiach dramatu Klingemanna/Lubomirskiego to efekty dźwiękowo-wizualne zdają się wychodzić na pierwszy plan, zastępować (dopowiadać) dialogi i fabułę, występować niemal jako bohater sztuki. Pod tym właśnie względem *Faust* wzorowo realizuje podstawowe wyznaczniki dramy czarodziejkiej. Dla zobrazowania tej tezy przywołam raz jeszcze słowa Nowickiej:

Funkcja muzyki była często ilustracyjna wobec zachodzących zdarzeń lub dominującego nastroju – w momentach kulminacyjnego napięcia pojawia się więc „okropnego zamieszania symfonia” lub „muzyka okropna przechodzi w przyjemną”. Oddaje ona

²⁵ A.E.F. Klingemann, *Faust*, dz. cyt., s. 133.

w sposób dźwiękonaśladowczy zjawiska atmosferyczne – grzmoty, wicher, śpiew ptaków, niekiedy ludzkie emocje związane z pewnymi procesami zachodzącymi w naturze [...]. Nieco wyższy stopień skomplikowania funkcji zaznaczał się wtedy, gdy muzyka nie tylko ilustruje, lecz ma za zadanie współtworzenie, razem z obrazem i słowem, pewnych jakości scenicznych. [...] Jej rola polega tu też na zamykaniu poszczególnych scen, a także na wprowadzeniu w ich obręb dodatkowej delimitacji, na wyznaczaniu rytmu kulminacji i rozproszenia gęstości zdarzeń, na swoistym dyrygowaniu uwagą i emocjami widza.²⁶

W *Fauście* mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją, gdzie funkcja muzyki uzyskuje niezwykle wysoką rangę w obrębie całej sztuki. Warto dla kontrastu przywołać scenę z IV części *Dziadów* Mickiewicza, gdzie zjawiska atmosferyczne wykorzystywane są w podobnym, jak omawiany przez nas przypadek, celu, choć posiadają zupełnie inny charakter. Pustelnik, wchodząc do domu Księdza, zastaje ciszę, ogień na kominku i przyjaźnie nastawionego gospodarza, gotowego do pomocy i konwersacji:

PUSTELNIK

Ach, tu ciepło, wygodna zacisza;
A na podwórzu wicher, gromy, burza sroga!²⁷

(s. 50)

Zamierzonym przez Mickiewicza efektem ma być stworzenie kontrastu, podkreślenie rozdźwięku pomiędzy światem zewnętrznym a domem Księdza, a przez to ukazanie różnic pomiędzy osobowością i charakterem przybysza i gospodarza. Pod tym względem *Dziady* pełniej realizują założenia nowoczesnej sztuki. Jawna opozycyjność to stały element fundamentów wczesnego romantyzmu, które z jednej strony wykorzystywało dorobek intelektualny epoki poprzedniej, ale z drugiej pragnęło się przeciwstawić i zanegować wiele tzw. prawd absolutnych oświecenia. Romantycy odrzucali zasadność wiary w tzw. Wielką Całość, czyli ideę odtworzoną w wieku XVIII. Jak przekonuje Włodzimierz Szturc „Utopię takiej jedni odrzucili romantycy, ponieważ nie było w niej miejsca dla dualizmu, który był podstawą romantycznej dialektyki poznania, jak również romantycznej oscylacji pomiędzy dobrem a złem, miłością a nienawiścią, wielkością a prochem, tworzeniem, a destrukcją, wiedzą a objawieniem, empirią a wyobraźnią, literą a Duchem [...]”²⁸. Ów dualizm należało ukazać

²⁶ E. Nowicka, dz. cyt., s. 73-74. O teoretycznych podstawach wykorzystywania muzyki przy tworzeniu fabuły dramatu i dramy zob. L. Tieck, *Traktowanie cudowności przez Szekspira*, przeł. M. Leyko, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, t. 2, Warszawa 1993, s. 44. Zob. też A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

²⁷ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV, cyt. za: tenże, *Dramaty*, [w:] *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. III, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1999, s. 50.

²⁸ W. Szturc, *Kosmos w „Dziadach” Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie uro-*

w kontekście rodzimym, narodowym – dlatego tak ochoczo poszukiwano odpowiedniej konwencji, pożądanych form ekspresji twórczej. U Klingemanna/Lubomirskiego rozdzwięk obserwujemy pomiędzy światami ludzi i duchów, a muzyka i efekty wizualno-dźwiękowe stanowią element spajający obie te sfery.

Paralełę *Fausta* i *Dziadów* uzasadnia między innymi wykorzystana w obu dziełach paleta muzycznych, czy ściślej: „operowych”, chwytów artystycznych. Co było zresztą rzeczą charakterystyczną dla całej ówczesnej epoki:

Do polskich teatrów sceneria romantyczna oraz sentymentalne nastroje przedostawały się głównie poprzez opery oraz dzieła tłumaczone. Opera od momentu swego powstania łatwiej niż inne gatunki wchłaniała tematy historyczne, motywy rycerskie i roman-sowe oraz elementy cudowności i fantastyki. W Polsce pojawiły się one w teatrze Bogusławskiego już w latach 90. XVIII w. i trwały na scenach w wieku XIX²⁹.

Ukazany w takim świetle wybór Lubomirskiego tej konkretnie sztuki Klingemanna zyskuje czytelne i przekonujące uzasadnienie. Choć *Faust* nie był podatny na modyfikacje, choć zawierał liczne uchybienia artystyczne, niezamierzone elementy groteski i humoru, jednak stanowił artystyczny żywioł, którego, owszem, niezwykle trudno opanować, lecz odpowiednio ukierunkowany okazuje się siłą pozwalającą rozbić najbardziej nawet sztywne mury klasycystycznego dogmatyzmu i czytelniczych przyzwyczajęń. Upraszczając, można powiedzieć, że podobnym przeświadczeniem kierował się Mickiewicz, tworząc swój arcydramat³⁰. Jarosław Maciejewski, autor hasła *Dramat w Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, przekonuje, że konwencję widowisk operowych można rozpoznać w kantacie w części II *Dziadów*. Co więcej, w dramacie Mickiewicza – sugeruje badacz – wyraźnie zasygnalizowana została sytuacja lirycznego monodramu (cz. IV) oraz stworzona sceneria i postacie rodem z „dramy”. Dodajmy, że w obu dziełach, *Fauście* i *Dziadach*, dominują elementy obce nie tylko regułom tragedii klasycystycznej, ale także konwencji „dramy” i opery, a mianowicie: „poczucie organicznego związku między przedstawionymi światami: widzialnym i niewidzialnym”³¹.

Rzecz jasna gruntowna analiza porównawcza *Dziadów* i *Fausta* wymagałaby osobnego, obszernego studium. W tym miejscu pragnę jedynie przypomnieć, że dramat Mickiewicza swą niezwykłością oraz odmiennością wobec

dzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 186.

²⁹ J. Maciejewski, *Dramat*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Ossolineum 1991, s. 168.

³⁰ Z najnowszych prac o *Dziadach* zob. T. Jędrzejewski, *Czytanie „Dziadów” w czterech częściach*, Warszawa 2018.

³¹ Tamże, s. 169; o operowości, muzyczności, kantatowości *Dziadów* pisali już Waław Kubacki (*Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951) oraz Waław Borowy (*O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958).

wielu innych dzieł napisanych w latach 1820–1830 ugotował drogę do powstania „polskiego dramatu romantycznego”. Romantyzm wileński zdominował inne głosy. Co nie znaczy, że tych głosów nie było i że nie warto ich współcześnie przywoływać, omawiać, badać. Przykładem głosów wartych naszej uwagi jest właśnie dzieło księcia Edwarda Lubomirskiego, dla którego pierwiastki muzyczne stały się inspiracją do stworzenia koncepcji narodowej sztuki oraz pozwoliły przeszczepić do rodzimej kultury nowoczesne rozwiązania artystyczne, z sukcesem stosowane w XIX-wiecznej Anglii, Austrii czy Francji.

Bibliografia

- Czwrónóg-Jadczyk B., *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.
- Dopart B., *Dlaczego „neoklasycyzm”*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, pod red. R. Dąbrowskiego i B. Doparta, Kraków 2011, s. 191–209.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.
- Klingemann A.E.F., *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp E. Lubomirski, red. Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera i M. Kopij-Weiss, wyd. polsko-niemieckie, Białystok 2013.
- Kowalczykowa A., *Preromantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 781.
- Maciejewski J., *Dramat*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Ossolineum 1991, s. 168–172.
- Mickiewicz A., *Dramaty*, [w:] tenże, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. III, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1999.
- Nowicka E., *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wstęp, wyb. i oprac. D. Ratajczakowa, Wrocław 1988.
- Strzyżewski M., *Romantyczne sfery muzykalne*, Toruń 2010.
- Szturc W., *Kosmos w „Dziadach” Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993.
- Żbikowski P., *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984.

Łukasz Zabielski

Research Department of the Łukasz Górnicki Library in Białystok

MUSIC IN FAUST BY A. E. F. KLINGEMANN AS TRANSLATED BY PRINCE EDWARD LUBOMIRSKI

Abstract

The author discusses Edward Lubomirski's translation of *Faust* by A. E. F. Klingemann, published in 1819. The original play by the German playwright from Braunschweig features musical motifs and artistic techniques used in the opera and in magical drama. The translator made use of this play to present an original concept of Polish national art. Notably, Lubomirski's

proposals appeared three years before the publication of the first part of Adam Mickiewicz's *Dziady* [Forefathers' Eve].

Keywords: drama, magical drama, national art, nineteenth century, Pre-Romanticism.

ŁUKASZ ZABIELSKI – dr nauk humanistycznych, kierownik Działu Naukowego Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku; stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Uniwersytecie w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura przełomu oświeceniowo-romantycznego, twórczość Kajetana Koźmiana, romantyzm polski i europejski, kultura pogranicza w XIX i XX wieku. Autor monografii: *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy* (Kraków 2015) i *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie* (Białystok 2018). Współedytor *Fausta* A.E.F. Klingemanna w przekładzie księcia Edwarda Lubomirskiego oraz *Pism rozproszonych* (t. 1-3) Zygmunta Glogera. Redaktor naczelny „Bibliotekarza Podlaskiego”, prezes Stowarzyszenia Naukowego „Oikoumene”.