

Jarosław Ławski  
(Białystok)

## ROK 1819. PIERWSZY ROMANTYCZNY PROGRAM DRAMATU NARODOWEGO EDWARDA KSIĘCIA LUBOMIRSKIEGO

### 1. Zapomniany *Wstęp do Fausta Klingemanna*

Jest ich prawdopodobnie kilkunastu, może kilkudziesięciu. Pisarzy romantycznych skrytych w cieniu wieszczcej sławy, którymi dostojna historia literatury – nie wiadomo, z jakiej racji – interesować się nie chce: Jakubowski, Fisz, Olizarowski, także publicyści i pamiętnikarze, nie wspominając o roju krytyków i ogromnej ilości niezwykle utalentowanych kaznodziejów tej epoki. Niemal wszyscy oni trwają zamknięci w tej fatalnej przestrzeni czasowej, kiedy romantyzm nie wydawał się już czymś nowym i odświeżającym, gorzej, bo to sami romantycy toczyli spory o granice wolności wyobraźni oraz autoepigonizm. To przestrzeń literacka po 1830 roku, lata 40. i 50. XIX stulecia.

Jeszcze marniej było z tymi, którzy przekroczywszy cezurę styczniowej insurekcji 1863 roku popadli w pokoleniowe zapomnienie lub, co gorsza, stali się obojętni młodym hurrareformatorom narodowej myśli (tak popadli w niepamięć: Norwid, Olizarowski, Czajkowski, Heltman, Ujejski, Lenartowicz, Jeż). Nie o wszystkich da się powiedzieć tak, jak Lenartowicz o kolegach po piórze, gdy rozważał z goryczą własne wyrzucenie na margines, manifestujące się w – tak to nazwę – ucieczce do Włoch: „Wielu z naszych poetów uznanych i wysoko cenionych cięższego doświadczało losu, a kto się tym rozczulał? Olizarowski, Wolski, Zmorski, umarli po szpitalach w nędzy. W biedzie i w opuszczeniu umarł także Goszczyński, w nędzy Gosławski. Cóż więc mnie żalić się?... Czym ja lepszy?”<sup>1</sup>. Historia literatury jest więc też

---

<sup>1</sup> Cyt. za: M. Konopnicka, *Teofil Lenartowicz*, w: tejsze, *Pisma zebrane*, red. A. Brodzka, *Nowele T. IV, Opowiadania. Szkice. Obrazki*, Warszawa 1976, s. 352.

historią zapomnień. Do pokoleniowych wymazywań tego czy tamtego autorytetu minionej epoki w imię estetycznych projektów nowej epoki dodaje własne, często sklerotyczne i niewdzięczne osądy.

Staje się zatem ona także historią mniejszych lub większych wsty-  
dów. Przyznać się do nich – nie raczy; czasem jednak pozostaje czekać  
na jej ocknienie. Żle, że czekać trzeba lat – bywa! – i dwieście.

Kto stworzył romantyczny dramat w Polsce – Mickiewicz! Skąd  
czerpał wzory? – z obrzędu ludowego, z Grecji i nade wszystko z Nie-  
miec: Schillera, Goethego... Gdzie zrodził się romantyzm polski? – na  
Kresach, na Litwie. Kto przeciwstawił się tyranii francuskiego gustu,  
pladze klasycystycznego naśladownictwa? – Brodziński, Mickiewicz,  
Malczewski. A otóż wszystkie te oczywistości nie wydają się aż tak  
jednoznaczne, gdy wspomnieć pisarza, o którym chcę tu napisać. To  
Edward książę Lubomirski stworzył pierwszy, romantyczny program  
teatru narodowego w Polsce. Zawarł go w obszernym *Wstępie* do swe-  
go przekładu dramatu *Faust. Tragedia w pięciu aktach* niemieckiego  
autora Augusta Klingemanna<sup>2</sup>. Tego samego Klingemanna, którego – z  
niedowierzaniem dla wielu – zidentyfikowano jako Bonventure, autora  
słynnych *Straży nocnych* (1804). Lubomirski dał program dramatu i  
teatru, który znamionują:

- romantyczny charakter;
- metafizyczne inklinacje;
- zgoda na całkowite przekroczenie gatunkowych wyznaczników dra-  
matu klasycystycznego;
- akcentowanie pierwiastka tragicznego;
- odwołanie się do osiągnięć dramatu niemieckiego;
- dialogiczny charakter wobec kultury Oświecenia;
- europejskość, to znaczy nie tylko nieprowincjonalizm, ale wprost  
wzywający „antyprowincjonalizm”, manifestujący się ostentacyjną  
erudycyjnnością.

---

Autorka drukowała tekst o Lanartowiczu w latach 1893–1895. Piękne, znakomite  
literacko konterfekty zapomnianych często działaczy, pisarzy dał T. T. Jeż: *Syl-  
wety emigracyjne*, Kraków 1988, reprint wydania: Lwów 1904.

<sup>2</sup> *Faust. Tragedja w pięciu aktach przez A. Klingemanna. Z niemieckiego wolnym  
wierszem przetłomaczona*. Na dochód Instytutu Głucho-Niemych. W Warszawie  
w drukarni N. Glücksberga, księgarza i typografa Królewskiego Uniwersytetu.  
1819. Wszystkie cytaty ze *Wstępu* E. Lubomirskiego oznaczam w nawiasie, poda-  
jąc numer strony. Cytaty z dramatu *Faust* oznaczam literą F, po niej podaję nu-  
mer strony.

Wszystkie cechy jego programu – o dziwo – uczyniły zeń postać niemal tragiczną, gdy spojrzeć na Lubomirskiego właśnie jako na pisarza. Znakomitego i odkrywczego. Jako na pierwszego romantyka, jednego z ligi tych, którym wpatrzona w wieszczą fetysz mentalność Polaków odmówiła miejsca w świadomości zbiorowej. Czemu jednak odmawia mu tego miejsca kierująca się przecież rygorami naukowości historia literatury, zgadywać niepodobna. Wyjąwszy *Encyklopedię* Orgelbrandta, Edward Lubomirski zasłużył na krótkie wzmianki w książkach, gdzie wspomina się go ledwie jako prekursora Romantyzmu, ale nade wszystko filantropa, dobroczyńcę, człowieka wielkiego serca, który ufundował Instytut Oftalmiczny w Warszawie. Tylko Stanisław Wasylewski, jeden jedyny! – poświęcił mu piękny, choć raczej biograficzny niż interpretacyjny esej. Esej o *Jaśnie oświeconym romantyku*, który to tytuł bezbłędnie oddaje europejskość myśli i skalę ambicji literackich nadzwyczajnie uzdolnionego Księcia.

## 2. Filantrop, reformator, dyplomata

A przecież nie był Lubomirski z tych, którzy umierali w nędzy. Choć odszedł z tego świata młodo, dożywszy ledwie 28 lat, pozostawił mimo wszystko po sobie cztery bardzo znaczące osiągnięcia literackie: *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia: oryginalnie 1815 r. wystawiony z planem tegoż miasta*. Wbrew temu, co sugeruje tytuł, książka ta nie zawiera „statystycznych” danych, lecz prócz opisu Wiednia w swobodnej, ale nie chaotycznej formie w trzech rozdziałach odmalowaną panoramę Romantyzmu w krajach niemieckojęzycznych. Napisana w 1815 roku ukazała się nieszczęśliwie dopiero w 1821 roku w Warszawie, a więc już na przednówku romantycznego przewrotu. Ale to Lubomirski, cokolwiek by rzec, pozostaje u nas pierwszym romantykiem właśnie jako jej autor.

*Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie oryginalnym wierszem napisane przez tłumacza tragedii Fausta. Cz. 1*, Warszawa 1821 – utwór ten, co już dawniej zauważono, choć przesiąknięty pierwiastkami sentymentalnymi i niewolny od klasycystycznej frazeologii oraz leksyki, inaugurował w Polsce nurt romantyczności odwołujący się do inspiracji *Pieśni Osjana* Macphersona. Dokonanie poetyckie arcyciekawe. Najślusniej wysoko ocenione przez recenzującego je Kazimierza Brodzińskiego: „Dzieło to obiecuje narodowej literaturze znakomitego poetę. Zbyt rzadko na Parnasie naszym oddychamy tym świeżym powietrzem, które nam się czuć daje, kiedy nas poeta wprowadzi w kraje imaginacji, gdzie swoboda, nowość, czerstwość i rozma-

itość obrazów dają nam się postrzegać”<sup>3</sup>. Poeta wyobraźni! Tak, Brodziński miał rację, ale i tym razem, jak potem w przypadku *Marii Malczewskiego*, krytyka zasnęła, recenzji było niewiele. W konsekwencji kolejna, druga część *Dum* nie powstała, mimo iż z entuzjazmem zachęcał go do jej napisania autor *Wiesława*<sup>4</sup>.

*Rys statystyczny i polityczny Anglii... dzieło pogrobowe*, wydane przez Edwarda Raczyńskiego, najbliższego przyjaciela poety, w Poznaniu w 1829 roku, podobne do obrazu Wiednia, choć mniej obszerne. Fragmenty przedrukował podróźniczy periodyk „Kolumb”<sup>5</sup>. I ten utwór jest pokłosiem dyplomatycznej misji Lubomirskiego, tym razem w Londynie.

*Faust. Tragedja w pięciu aktach przez A. Klingemanna z niemieckiego wolnym wierszem przetłomaczona* (1819). To w tym dziele pomieścił Lubomirski *Wstęp*, w którym zawarł swój projekt romantycznego teatru narodowego, choć przecież wyraził go osobliwie, ale jasno, wplatając we wprowadzenie do *Fausta* Klingemanna (1811)<sup>6</sup>. Tymczasem nawet szacowny „Nowy Korbut” bałamuci czytelnika informacją, że „Tekst [jest] poprzedzony obszernym wstępem, w którym autor omawia zmiany wprowadzone w stosunku do oryginału”<sup>7</sup>. Omawia je na końcu i marginalnie! A *Faust* oraz introdukcja do niego posłużyły

<sup>3</sup> K. Brodziński, *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie. Część pierwsza, stron 118. W Warszawie u Zawadzkiego i Węckiego roku 1821*, w: tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. II, opr. Z. J. Nowak, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, s. 117-118.

<sup>4</sup> Tamże, s. 118: „Winszując autorowi pracy szczęśliwie zaczętej, z niecierpliwością oczekujemy jej końca. Niech się nie lęka surowego sądu publiczności”.

<sup>5</sup> „Kolumb. Pamiętnik z podróży” nr 43 z pierwszy połowy Października 1829 r., tu: *Wyciąg z dzieła pogrobowego X. Edwarda Lubomirskiego p.t. Rys statystyczny i polityczny Anglii*, s. 247-292.

<sup>6</sup> Klingemann przeszedł do historii teatru, wystawiając I cz. *Fausta* Goethego na deskach teatru w Brunzszwiku (1829), aż do czasu odkrycia jego autorstwa *Straży nocnych* (1804) przez Ruth Haagen w 1987 roku uważany był za dość miernego pisarza. Autor dramatów takich jak *Die Maske*, *Der Schweizerbund*, *Der Lazzaroni oder der Bettler von Neapel*, *Deutsche Treue*, *Heinrich der Löwe*, *Der ewige Jude*, *Ferdinand Cortez*. Sztuki Klingemanna wywoływały żywy odzew. *Faust* Klingemanna był nawet przyczyną skandalu. Wystawiano go: we Wrocławiu (premiera 9 XI 1811), w Brunzszwiku (15 IV 1819), w Wiedniu (14 IV 1816), a potem w Berlinie w latach 1816–1826. *Faust* Klingemanna doczekał się też parodii Friedricha von Salleta: *Zubereitung des Klingemannschen Faust* z 1835 roku. Zob. Hugo Burath, *August Klingemann und die deutsche Romantik*, Berlin – Braunschweig 1948.

<sup>7</sup> *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, t. 5, *Oświecenie*, hasła I-O, opr. E. Aleksandrowska, red. T. Mikulski, Warszawa 1967, s. 268.

pisarzowi do odmalowania panoramy kultury niemieckiej i Romantyzmu, które to przedłożył on jako wzór kulturze polskiej, zarzucając jej ostatniej wtórność wobec francuskiej i nieoryginalność.

Sam dramat Klingemanna – niegdyś popularny i wystawiany – nie będzie tu przedmiotem analiz, podobnie jak jego translacja. Interesuje mnie natomiast fenomen nie tylko niedoczytanego, ale nieprzeczytanego wstępu do dramatu. Jeden bodaj Wasylewski oddał tej przedmowie sprawiedliwość: „Tu po raz pierwszy, na długo przed pojawieniem się *Dziadów* Mickiewiczowskich, wyłożono zasady dramatu faustowskiego i odważnie wykazano braki teatru francuskiego. Lubomirski pierwszy u nas powtórzył teorię Lessinga o niezrozumieniu Arystotelesa przez Francuzów i wraz rzucił hasło, które wkrótce podejmą inni z większym powodzeniem: apel do literatury polskiej, aby przestała być >kopią kopii<, a zaznajomiła się raczej z dramatem romantycznym”<sup>8</sup>. Wszystko prawda! Z wyjątkiem owego „raczej”. Lubomirski wyraźnie każe obrać sztuce polskiej nowoczesny, zachodni, romantyczny kierunek.

Kim był ten człowiek? W odpowiedzi na to pytanie leży wyjaśnienie, dlaczego o nim zapomniano. Arystokrata, dyplomata, erudyta, filantrop – za wiele dobrego, by można było o Lubomirskim pamiętać. Choć służył w dyplomacji rosyjskiej, w jego patriotyzm nikt nie śmiał powątpiewać. O jego literackich zdolnościach, zasługach i wysiłkach nikt z kolei nie chciał słuchać. Jeszcze do lat 70. wieku XX jego nazwisko pojawia się w pracach o Polakach w Wiedniu, w Anglii, także w historiach snutych na kanwie przygód miłosnych Kościuszki<sup>9</sup>. Od 1913 roku nie opublikowano jednak na jego temat żadnej rozprawy, która miałaby naukowe ambicje<sup>10</sup>. Jeśli bywa przypominany, to jako fundator

---

<sup>8</sup> S. Wasylewski, *Jaśnie oświecony romantyk*, w: tegoż, *U księżnej pani*, Lwów 1920, s. 145–146.

<sup>9</sup> Na przykład J. S. Kopczewski, *Tadeusz Kościuszko w historii i tradycji*, Warszawa 1968; D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Kochanki pierwszych dni. Opowieści o dziejach nieszczyśliwych miłości sławnych ludzi*, Warszawa 1988; H. Muszyńska-Hoffmannowa, *Miłości i sentymenty Tadeusza Kościuszki*, Łódź 1979.

<sup>10</sup> M. Szykowski, *Osjan na Polsce na tle genyzy romantycznego ruchu*, Kraków 1912; Z. Ciechanowska, *Nieznane recenzje przekładu „Fausta” Klingemanna (1819)*, „Pamiętnik Literacki”, R. 20 (1923); A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa 1961; J. Dąbrowski, *Polacy w Anglii i o Anglii*, Kraków 1962; R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław 1992; A. Zieliński, *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815–1831*, Wrocław 1969; H. Barycz, *Z dziejów polskich wędrówek naukowych za granicą*, Wrocław 1969.

Instytutu Oftalmicznego w książkach takich, jak *Szpitala warszawskie 1388–1945* czy *Dzieje Instytutu Oftalmicznego im. E. Lubomirskiego*<sup>11</sup>. Wyjątkowo nie chcę tu pisać obszernej biografii Lubomirskiego. W osobnej pracy przywołuję dość wymowny biogram tego szlacheckiego człowieka, pióra świadka epoki: z *Życiorysów znakomitych ludzi* (1851) Kazimierza Władysława Wójcickiego. Jeśli coś utrwaliło się w pamięci potomnych, to jego dobroć i szlachetność, jego zdolności do zarządzania majątkiem w czasie, gdy gospodarzył w swych dobrach w Radzyminie. Nie odda tego żadna sucha nota biograficzna:

Poeta, tłumacz, historyk. Ur. w 1796 w Dubnie; syn Michała, generała lejtnanta wojsk koronnych, i Magdaleny z Raczyńskich. Kształcił się w Liceum Warszawskim, potem (od 1815) w Wiedniu, gdzie także rozpoczął pracę w poselstwie rosyjskim. Od 1820 kontynuował pracę w dyplomacji na placówkach w Berlinie i w Londynie. W 1821 wrócił do kraju, osiadł w swych dobrach w Radzyminie pod Warszawą, oddając się pracom literackim i zajęciom gospodarskim. Dokonał hojnych zapisów na rzecz różnych zakładów dobroczynnych. (Egzekutor testamentu E. Raczyński obrócił główną część sumy na założenie Instytutu Oftalmicznego w Warszawie, zamienionego później na szpital oftalmiczny przy ul. Smolnej). Zmarł 26 lutego 1823 w Warszawie (z rany odniesionej w pojedynku z Ignacym Grocholskim, oficerem strzelców konnych gwardii polskiej).<sup>12</sup>

Ten ostatni skandal – pojedynek z Grocholskim – okazał się zresztą najtrwalszym elementem zbiorowej pamięci o Lubomirskim. Wspominano raczej zimne zabójstwo, niż to, że zginął wybitny pisarz. Wspominano poetę, ale nie przypominano już sobie jego dzieła. Tenże sam Kazimierz Władysław Wójcicki, który dał piękny portret księcia w *Życiorysach znakomitych ludzi*, utrwalił dla przyszłości przebieg niesławnego pojedynku w anegdotycznej książce *Kawa literacka w Warszawie (r. 1829–1850)*. Czytamy tu o wyrachowanym i bezemocjonalnym uśmierceniu pisarza:

Spór poszedł o drobnostkę. Lubomirski na balu ubogich w salach ratusza naszego miasta, rozpoczął w pierwszą parę poloneza z sędziwą wojewodziną Gutakowską, która, oprowadzona przez sale, prosiła go ażeby spocząć mogła. W tej właśnie chwili oficer gwardii strzelców konnych Grocholski klasnął w ręce odbijanego, ażeby z wojewodziną stanąć w pierwszej parze; Lubomirski przeprosił go i zawrócił do krzesła dla niej przeznaczonego. Grocholski uwa-

<sup>11</sup> Z. Podgórska-Klawe, *Szpitala warszawskie: 1388–1945*, Warszawa 1975; W. Melanowski, *Dzieje Instytutu Oftalmicznego im. E. Lubomirskiego w Warszawie 1823–1944*, Warszawa 1948.

<sup>12</sup> *Bibliografia literatury polskiej...*, dz. cyt., s. 268.

żał to za afront zrobiony sobie i to wobec tak licznej publiczności, wyzwał więc na pojedynek. Lubomirski strzelał celnie, ale na komendę sekundantów, gdy razem mieli strzelać do siebie, zmierzył przeciwnikowi w nogi i trafił, ten zaś ugodził go w bok, a kula głęboko zagrzęzła. Wieść o tym pojedynku żywo poruszyła nasze miasto, Lubomirski po kilku dniach męczarni skonał. Wszyscy czuli niepowetowaną stratę w młodym, a tak zacnym i takich zdolnościach poległym. Opinia publiczna ostro się wyraziła na tego, co pasmo dni Lubomirskiego skrócił, ale i on biedak nie miał spokoju we własnym sumieniu.<sup>13</sup>

Trudno o głupszą, bardziej bezsensowną i cyniczną śmierć. Cyniczny jest tu właściwie nie ów żaloszny Grocholski, ale tępy i okrutny los. Wójcicki poprzedził opis pojedynku introdukcją, która oddając sprawiedliwość talentowi Lubomirskiego zarazem uznaje owe zdolności prawie za stracone, zmarnowane...

Takie to drobne pobudki i spory bywały powodem do pojedynków, nieraz smutno i boleśnie zakończonych. W pojedynku zginął przed kilku właśnie laty powszechnie żalowany w samym kwiecie wieku książę Edward Lubomirski, założyciel Instytutu Oftalmicznego w Warszawie. Znakomity był to talent, a jego pismami zachwycałem się będąc jeszcze studentem. *Dumy rycerskie* podnosiły i zagrzewały ducha, przywidzenia wspomnień przeszłości.<sup>14</sup>

Nie mogę się zgodzić z tą opinią. Lubomirskiemu przypięto potem łatkę pisarza, który pisze fatalną polszczyzną, niegrammatycznie i nieporadnie. I z tym trudno się pogodzić. Lubomirski-dyplomata był poliglotą, pisał po polsku tak jak inni, może częściej odwołując się do pojęć obcych, których nie było w polszczyźnie. Zapożyczeń zresztą nie znosił programowo w języku polskim. Pisał za to – na przykład *Wstęp do Fausta* – posługując się ortografią i interpunkcją w polszczyźnie nieobecna, egzotyczna, pełna wielkich liter (z niemieckiego) i niewłaściwie użytych przecinków. Dlatego w niniejszej pracy pisownię tę uwspółcześniając, odsyłając w przypisie ciekawskich do jednego z przykładów oryginalnej ortografii Księcia<sup>15</sup>. Maniera ortograficzna musiała

<sup>13</sup> K. W. Wójcicki, *Kawa literacka w Warszawie (r. 1829–1830)*, Warszawa 1873, s. 56.

<sup>14</sup> Tamże, s. 55. Plagę pojedynków piętnował S. K. Potocki w *Podróży do Ciemnego grodu (Część II)*.

<sup>15</sup> Zob. przykład oryginalnej pisowni Lubomirskiego: „Jeżeli nieszczęściem ten zarzut uczynią, że bez żadnych ięft przepisów, wtenczas odważę się naftępującą przytoczyć uwagę. Nie można utrzymywać, że Polacy mają Teatr Narodowy. Sztuki swoje nie z Greckich, lecz z Francuzkich naśladowią, a zatem ięft to kopią kopij: kto Sofoklesa czytał, wie, iak mało w Francuzkich Tragedyach, ięft podobieńftwa z Greciami. Nie mówiąc o tych odmianach, które ftały się potrzebnymi w naszym Wieku, a zgodnieyszemi, z naszą Sceną, i z Obyczaiami, nie mówiąc o Geniuszu iężyka Francuzkiego, który mało zdatnym ięft do wierszy, gdzie wyrazić przypada wynio-

zniechęcić do jego pism, ale niesprawiedliwie przełożyła się na ocenę stylu, którym pisarz – choć inkrustowany był klasycystycznymi figurami – zabłysnął w *Grobach w dniu śmierci Kościuszki*. Zresztą... „gro-bów” w tytułach dzieł literackich, podobnie jak „śmierci”, nie lubimy do dziś. Nieszczęśliwie dwa jego ważne dzieła mają też w tytule przymiotnik „statystyczny”, który dziś na literacką treść nie wskazuje, natomiast kiedyś należał do konwencjonalnych w opisach miast i krajów, a miał też zupełnie inne znaczenie. Statystyczny to tyle, co „właściwy statystycie – mężowi stanu, dyplomacie; o stylu: sztucznie podniosły, napuszony”<sup>16</sup>.

Lubomirskiego zgubiło jeszcze coś, co dziś z kolei uznałbym za przyczynek do chwały. Był prawdziwym arystokratą i dyplomata nawet w życiu. Obcy mu był duch skandalu i rewolucji. W jego pismach nie znajdziemy – mimo młodego wieku – gromów rzuconych na klasycyzm. Jeśli jakieś zjawiska ocenia źle, jak życie intelektualne Wiednia, to bez zapalczywości. Lubomirski proponuje estetykę romantyczną, a nie ją zaprowadza czy narzuca. Ten duch dobroci unosi się nad całym jego życiem. Jeszcze przed fatalnym pojedynkiem na karcie tytułowej przekładu *Fausta* Klingemanna, którego tłumaczy a n o n i m o w o (podobnie wydaje inne dzieła!), kładzie przecież ogromną informację, iż dochód z pracy idzie „Na dochód Instytutu Głucho-Niemych”. Tak się nie robi przewrotu w literaturze! Tu zawiódł poetę instynkt. Jakiż rewolucjonista uzależnia wydanie 2. części swego poetyckiego *opus* od czytelników i krytyków? A Lubomirski w pierwszym akapicie *Przemowy do Grobów...* taki oto stawiał warunek:

Wydanie pierwszej części lirycznego poematu *Grob*y poprzedzi na czas niejaki drugą część onego, a to z powodu, że przybrałem ten lekki płód w postacię dotąd nieznaną jeszcze w rodowitej poezji. Gdy trudno przewidzieć zdanie publiczności o nim, zamyślam na sam przód wywiedzić się o krytyce rozczętego dzieła, jeśli nad moje spodziewanie szczęśliwym losem uznanem będzie za godne uwagi, słaby duch Autora, nowym zgrzany ogniem, nie omieszkałby naówczas następującą część rymu wytłoczyć w ciągu przyszłego roku.<sup>17</sup>

---

słe myśli z mocną wymową, naynieszczęśliwsiemi naśladowcami Greckiey Dramaturgii są Francuzi; przy tem rytm, Alexandryiski nie iest właściwą i Harmoniczną miarą w żadnym ięzyku, a szczególniey, w Poczyi długiéy i poważnéy. Oprócz tego, większą trudność Francuzi na Siebie przyięli, gdy Sztuce Naturę poświęcili, a podobieństwo do prawdy; ulubionéy Ich przyzwoitości (*decence*)” (40-42).

<sup>16</sup> *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. VIII, Warszawa 1997.

<sup>17</sup> E. Lubomirski, *Grob*y w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki..., Warszawa 1821, s. 3.



Subtelność, delikatność, obawa przed sądem czytelników, ale i nadzieja na ich łaskawość – wszystko to cechowało poetę. Daremnie jednak „wysilał się bezimienny; pracę jego pominięto milczeniem” – pisał Wasylewski<sup>18</sup>. Nie zmienia to faktu, że to Lubomirskiemu-światowcowi, a nie genialnym młodzieńcom z Wilna, Krzemieńca czy z ziem ukraińskich należy się nie tylko miano pierwszego romantyka w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale i ranga twórcy pierwszego w Polsce programu narodowego, romantycznego teatru i dramatu. Właśnie jemu, Lubomirskiemu.

### 3. Przeciw klasycyzmowi

Wstęp Lubomirskiego ma nader jasnego adresata, którego poddaje krytyce: to wyznawcy doktryny klasycystycznej w teatrze i dramacie. W całym wstępie umiejętnie, choć nienatarczywie i z kulturą pisarz atakuje gust Francuzów. Z drugiej strony idą za tym próby przekonania Polaków do estetyki rodem z nowszej literatury niemieckiej. Wyraźnie taki jest sens już pierwszego zdania rozprawy:

Mało mam nadziei, żeby ta sztuka znaleźć miała w narodzie polskim łaskawych dla siebie czytelników, a to z przyczyny, że nie jest podobną do tragedii francuskich i wystawia historią męża bardzo mało tu znanego. (1)

Lubomirski przyjmuje – jak to widać – strategię perswazji, a nie retutacji, czy ironicznego zniszczenia przeciwnika. Jest to całkiem zresztą zmyślna autokreacja: autor przekładu stosując topos skromności ustawia się jednak na pozycji człowieka zatroskanego o możliwości percepcyjne odbiorcy. To swego rodzaju topos zatroskania czy frasunku. Z tej pozycji, retorycznie powątpiewając w sens swej pracy, uszczypliwie odnosi się do panującej wszem i wobec francuszczyzny, którą zgodnie z językowym zwyczajem tej epoki nazywa „dzisiejszym *Smakiem*”, wyróżniając graficznie słowo „smak” (kursywa, wielka litera):

Jest ona [sztuka] wiernym obrazem wieku XV w Niemczech, lecz któż wie, czy wszystkim z moich rodaków jest znany duch owoczesowy tego narodu? Słowem: sprzeciwia się widocznie ta tragedia dzisiejszemu *Smakowi* moich spółziomków. Jednakże ośmieliłem się przeciw wodzie płynąć i żebym nie utonął, niech który z Polaków przez wzgląd na pierwsze moje usiłowania i prace poda mi rękę, bym szczęśliwie przy płynął do brzegu. (1-2)

Bodaj czy nie najważniejsza okazuje się tu obrazowa metafora kierującą się pod prąd pływacza. Topika skromności i zatroskania zostaje

---

<sup>18</sup> S. Wasylewski, *Jaśnie oświecony romantyk*, dz. cyt., s. 146.

więc natychmiast zniesiona przez wymowny obraz; co ciekawe, jest to wizja, która wyraża przeciwstawienie się panującej modzie, ale i prośbę: podajcie mi dłoń, Polacy, przyjmijcie moją propozycję. Jest w tym cały Lubomirski! Jakże subtelnie szturmuje on bastion klasycyzmu:

Jeżeli dzieło oryginalne, które przetłumaczyłem, nie jest napisane podług prawideł, jakich się Francuzi trzymają, nikt mi przynajmniej nie zaprzeczy, że jest prawdziwie osnowy tragicznej. Również zgodzą się ze mną i na to, że na widzach wielkie sprawuje wrażenie, że w nich wzbudza wzrastającą stopniami *uwagę, litość i przerażającą grozę*, że wydanie tych charakterów różnych jest najstosowniejszem do wieku, w którym sztuka jest graną, a który malują kroniki niemieckie. (2)

Już w tym passusie uwidacznia się najgłębsza tendencja programu poety, zmierzającego do ustanowienia w Polsce sztuki, która miałaby, po pierwsze, charakter „wyobraźniowy”, była erupcją imaginacji<sup>19</sup>; po drugie, kreowała głęboką, tragiczną wizję świata; po trzecie, by ta „osnowa tragiczna” rozbudzała w widzu i czytelniku emocjonalny wstrząs, duchową burzę. Kluczowa okazuje się tutaj kategoria prawdy („prawdziwie”). Wnioskujemy bez trudu, iż Lubomirski klasycystyczne tragedie uważa za zimne i pozbawione siły oddziaływania wytwory rozumu. Co więcej, to wytwory uwłaczające prawdzie ludzkiej natury, która – podkreśla to jak prawdziwy romantyk – inna jest w każdym narodzie, a jeszcze inna w kolejnych fazach historycznego życia owych ludów.

Historyzm staje się tu osią myślenia pisarza, tłumaczącego swym czytelnikom realia XVI wieku w Niemczech.

Ale nie o Niemców chodzi Lubomirskiemu, lecz o Polaków, ich uprzedzenia wobec kultury niemieckiej. Nawet Brodziński, omawiający I część *Fausta* Goethego, podkreślający jego niemieckość, przekonany był, że ów dramat jest swoistym kulturowym idiomem, którego sensów poza kontekstem niemieckim nikt nie będzie w stanie adekwatnie odszyfrować: [*Faust*] „Jest to najpierwsze narodowe poema Niemców, w którym Goethe najwyższą moc swego geniuszu objawił. Większa część jego zalet i filozofii narodową tajemnicą zostanie”<sup>20</sup>. Także autor *Grobów...* ma świadomość różnic kulturowych; niektóre z nich (protestan-

<sup>19</sup> Zob. o wyobraźni: T. Kostkiewiczowa, *Miejsce wyobraźni w polskich poetykach 1800–1830*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. J. Z. Lichański, współudział B. Schultze, H. Rothe, Warszawa 1997.

<sup>20</sup> K. Brodziński, *Goethe*, „Magazyn Powszechny” nr 40 z 8 listopada 1834 r., w: tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, dz. cyt., s. 65.

tyzm – katolicyzm, akcenty antykatolickie u Klingemanna) zmuszają go do ocenzurowania swego przekładu, usunięcia drastycznych słów i fraz. Niemniej jednak cel jego wysiłku musiał być inny: przekroczyć Rubikon etnicznych i kulturowych uprzedzeń, oswoić Polaków ze smakiem niemieckim. I znów jest tutaj Lubomirski autorem-dyplomata:

Nim jednak przystąpimy do roztrząsania szczególnie tej sztuki, upraszam moich czytelników, ażeby odłożyli na stronę przesady, które powszechne są w Polsce przeciwko wszystkiemu, co z niemieckiego wyszło pióra. Niech także zapomną o prawidłach francuskiej dramaturgii, a jeżeli je nieodbitcie znajdują potrzebnymi do tragedii, niechże dadzą nawet tej sztuce tytuł dramy, i na tem przestaną. (18-19)

Zwróćmy uwagę na pewną ironię owej deklaracji: jeśli już koniecznie nie chcecie i nie potraficie oderwać się od prawideł francuskiej dramaturgii, to możecie nawet nazwać przedłożony utwór „dramą”, zawiera bowiem zajmującą akcję, przykuwającą uwagę opowieść<sup>21</sup>. Widać tu znowuż dystans, jaki obie kultury, polska i niemiecka, wytworzyły wobec siebie. Przy tym Lubomirski nie pisze z pozycji prowincjusza, który wszystko, co niemieckie, będzie wkrótce przyjmował niczym prawdy objawione. Jak wiadomo, nawet przedstawiciele elity rosyjskiej, tzw. lubomudrzy czy schellingianiści moskiewscy, będą traktować wkrótce kulturę niemiecką jako najwyższy stopień wtajemniczenia w świat wysokich wartości, choć paradoksalnie wyprowadzą z tego trącący skrajnym szowinizmem wniosek, że tylko niepopsuta cywilizacją kultura rosyjska jest zdolna przynieść Europie ozdrowieńcze wartości, ducha odnowy (patrz: *Noce rosyjskie* Włodzimierza Odojewskiego z 1844 roku i jego utopia *Rok 4338*, wydana dopiero w 1929 roku)<sup>22</sup>. Tymczasem książę-dyplomata właśnie w *Obrazie historyczno-statystycznym Wiednia* niejednokrotnie gani, krytykuje autorów i dzieła niemieckojęzyczne, nie mówiąc już o natrząsaniu się z gnuśności intelektualnej elit Wiednia. Nie chodzi więc Lubomirskiemu o „germanizację” kultury polskiej, lecz o jej odnowienie w duchu niemieckiej głębi.

<sup>21</sup> Zob. J. Pawłowiczowa, *Drama*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 2006. *Faustowi* najbliżej do „dramy grozy”: „Tajemnicze zamki i lochy zaludniały się upiorami, duchami, zjawami, powiało grozą cmentarnych rek wizytów (kościotrupy, czaszki, trumny), potęgających jeszcze ponurą atmosferę wytwarzaną skrytobójczymi aktami mordu i jękami cierpiących”.

<sup>22</sup> Odwołuję się do studium: A. Bezwiński, *Idealiści moskiewscy. Z dziejów romantycznej myśli i literatury rosyjskiej*, Bydgoszcz 1983.

Nie idzie mu – o dziwo! – o całkowite odrzucenie Oświecenia. Na to jest zbyt mądry i światowo obyty. Lubomirski widział, jak szczytowe osiągnięcia romantyki niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku wyrastają z gleby oświeceniowej (krąg jenajski), jak wygląda zachodni styl polemiki z Oświeceniem. Dlatego jako motto całego wstępu kładł cytaty z *Satyry* Krasickiego, księcia polskich poetów oświeceniowych, powątpiewającego w wartość ksiąg, a nawet w wartość druku, którego wynalazcą miały być, jak ówczesnie wierzone, sam Faust...

O Fauście! z twojej łaski druk głupstwa wyciska,  
Dałeś łatwość naukom, dowcipowi cechę,  
Ma świat, prawda, z przemysłu twojego pociechę,  
Lecz z tych skarbnic mądrości nieprzerachowanych  
Za jedno dobre pismo – sto głupstw drukowanych.<sup>23</sup>

Trzeba koniecznie dodać, że satyra *Pochwała wieku* to jeden z najbardziej sceptycznych tekstów, jakie wydało polskie Oświecenie, tekst podszyty XVIII-wieczną ironią, zakreślający agnostycznie granice ludzkiej wiedzy, a nawet wyraziście podważający ideę postępu. Lubomirski czytał w finale tego utworu, iż:

Jest granica, za którą przechodzić nie wolno.  
Mając porę, ochotę i sposobność zdolną,  
Dociekajmy, co możemy, co dociec się godzi.  
Wiek nasz w wielu odkryciach dawniejsze przechodzi.  
Dzień dniu prawdę obwieszcza, godzinom godziny;  
Z pracy ojców szczęśliwe korzystają syny,  
A do zdatnego rzeczy stosując użycia,  
Nowe wiekom późniejszym gotują odkrycia.  
– „Więc lepiej rzeczy idą, bo żywiej, bo sporzej”.  
– „Sądź, jak chcesz, może lepiej, może też i gorzej”.<sup>24</sup>

Na takim tle – Oświecenia, które zwątpiło samo w siebie – nowy dramat niemiecki przynosi głęboką i tragiczną diagnozę kondycji ludzkiej. Nie jest owa diagnoza – co wyróżnia Lubomirskiego – wyprowadzona w opozycji do Oświecenia, lecz okazuje się konsekwencją epi-

<sup>23</sup> I. Krasicki, *Pochwała wieku*, w: tegoż, *Satyry i listy*, wstęp J. T. Pokrzywniak, opr. tekstów i komentarze Z. Goliński, Wrocław 1990.

<sup>24</sup> Tamże s. 105-106. T. Kostkiewiczowa (*Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002) zwraca uwagę na pesymizm Krasickiego: „Krasicki nie jest jednak przekonany, że sam bieg czasu przysparza rodzajowi ludzkiemu rozumowi, nie jest też skłonny utożsamiać go z *wytwornością* sugerującą przesadę, działanie dla efektu, a nie dla istoty rzeczy” (S, H 19). To samo mówi *Pochwała wieku* w ironicznej tonacji.

stemologicznego niepowodzenia, pewnego poznawczego znużenia brakiem postępu, jakiego zaznał XVIII wiek. Co z tego wynika? Że nade wszystko potrzebna jest nowoczesna sztuka. Translator omawia więc swój przekład *Fausta*, by nagle przerwać go dłuższą dygresją programową:

Jeżeli nieszczęściem ten zarzut uczynią, że bez żadnych jest przepisów, wtenczas odważę się następującą przytoczyć uwagę. Nie można utrzymywać, że Polacy mają Teatr Narodowy. Sztuki swoje nie z greckich, lecz z francuskich naśladowują, a zatem jest to kopia kopii: kto Sofoklesa czytał, wie, jak mało w francuskich tragediach jest podobieństwa z greckimi. Nie mówiąc o tych odmianach, które stały się potrzebnymi w naszym wieku, a zgodniejszemi z naszą sceną i z obyczajami, nie mówiąc o geniuszu języka francuskiego, który mało zalotnym jest do wierszy; gdzie wyrazić przypada wzniosłe myśli z mocną wymową, najnieszczęśliwszemi naśladowcami greckiej dramaturgii są Francuzi; przy tem rytm aleksandryjski nie jest właściwą i harmoniczną miarą w żadnym języku, a szczególnie w poezyi długiej i poważnej. Oprócz tego większą trudność Francuzi na siebie przyjęli, gdy sztuce naturę poświęcili, a podobieństwo do prawdy ulubionej ich przyzwoitości (*decence*). (40-42)

Oto i sam r d z e ń rozprawy: rozpoznanie kondycji polskiej dramaturgii i teatru jako wtórnych: jako k o p i i k o p i i, naśladownictwa naśladownictw. Nikt tak jasno i zarazem bez zacierzwienia, choć z właściwą ostrością widzenia, wcześniej tego nie powiedział. Francuzi udają Greków, a Polacy udają udawanie Francuzów. Sztuka tego typu odrywa się i od ducha narodu, i od realiów wieku, wtrąca nawet język do klątki pseudotragicznego schematu, wpycha go w manierę sztucznej frazy. Tymczasem – znów, jakie to romantyczne – ostoją wartości sztuki jawią się Lubomirskiemu: natura i prawda. Przeciw tym francuskim uzurpacjom i dezinterpretacjom estetyki Arystotelesa stawia Lubomirski postulat narodowej swoistości i oryginalności sztuki, która powinna szukać u obcych ludów – takich jak Niemcy czy Anglicy – w z o r ó w , ale nie ślepo imitować niemieckie dramaty. Wzór bowiem – i tu znów Lubomirski jest oryginalny – tylko przybliży ku oryginałowi arcydzielności, jakim jest tragedia grecka, „Greków Melpomena”:

My, Polacy, powinniśmy wszędzie szukać tylko wzoru, ale nie ślepo naśladować z przyczyny, że każdy teatr powinien po części być przystosowanym do charakteru narodowego, że naśladować, już lepiej naśladować oryginał przedni, który wszystkim za wzór służył i zawsze służyć będzie: a tym jest Greków Melpomena. Wtedy nie pogardzając niemieckim teatrem, wyrzucimy też same rzeczy sprzeciwiające się naszemu smakowi, lecz wszystko w nich odrzucić, byłoby pokazać tylko niedoskonałość swoją. Niemcy z angielskimi pisarzami najlepiej znają Greków i najbliżej nich stoją. W tej sztuce

przetłumaczonej zachowaną jest jedność sprawy, drugie dwie jedności byłyby niepodobnemi, jak wyżej było dowiedzionem. Jeśli by wymawiano Klingemannowi, że w tej sztuce tak straszne wystawił zbrodnie, czyliż w greckich sztukach Medea nie zabija swoich dzieci? Klitajmestra męża? Orestes matki? (42-43)

Wiemy już dziś lepiej, że romantycy polscy wcale nie odrzucili kultury greckiej w całości, lecz przewartościowali to dziedzictwo i odświeżyli spojrzenie na nie, ukazując i przyswajając też ciemną, archaiczną Helladę. Niczego innego nie mówi książę-poeta: w sztuce Greków są wszystkie zbrodnie, ich mroczny świat. Ow świat nie był cukierkowym rajem jak z obrazka, śródziemnomorską Arkadią, ale przestrzenią zbrodni i występku, która wiele nas uczy o niedoskonałości ludzkiej natury. Z tego punktu widzenia patrząc, Faust jawi się jako postać uniwersalna, postać wcale nie opozycyjna wobec bohaterów greckiej tragedii<sup>25</sup>.

Należy podkreślić i wydobyć tonację zbiorowego „my” pojawiającą się w tym *Wstępie*. Lubomirski najwyraźniej ogłasza coś, jak mu się zdaje, arcydoniosłego, a stylowa kreacja podmiotu zbiorowego przypisana jest właśnie wystąpieniom programowym. We *Wstępie* splatają się, krzyżują dwa wywody: programowy, dotyczący wizji sztuki polskiej, i erudycyjny wywód na temat postaci Fausta. Ten drugi stanowi pretekst i podstawę wątku programowego. Wątek faustyczny ma tu równoczesne odniesienie do samej tragedii Kilngemanna w przekładzie Lubomirskiego, co jednak stanowi już osobny problem badawczy. Finał rozprawy Lubomirskiego przynosi zastanawiającą i nie tylko konwencjonalną repetycję topiki skromności. Lubomirski – tak jak w *Dumach* – znów prosi o krytykę, domaga się sądu czytelników. Jest w tym konwencja, musi być i przesada. Kiedy chce się reformować teatr i dramat narodowy, nie można tych nowych treści przekazywać w tak kuriozalnej formie prośby o krytykę. Rozumiem jednak autora, który jest wtedy ledwie 24-letnim człowiekiem. Nosi tytuł księcia, ale przecież nikt nie uznałby go za autorytet na stołecznym Parnasie, zdominowanym przez klasyków. Dlatego pisze: „Co najszcześliwszego mnie spotkać może, jest krytyka surowa i sprawiedliwa, ona jest mistrzem autorów i bodźcem do postępu w umiejętnościach i w literaturze. Tłomacz” (62). Otóż tego Tłomacza i jego dzieła, jego programu literatury narodowej wspartej na wzorcach niemieckich, nie tyle nikt nie usłyszał, ile słuchać nie

<sup>25</sup> Zob. M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1999, s. 46-50: *Dwoistość Mickiewiczowskiej Grecji*.

chciał. Warszawa przygotowywała, co jasne, swój własny start romantycznej kultury, ale nie było w nim dla Lubomirskiego miejsca, albo my dziś – po prostu – wciąż nie wiemy nic o sile oddziaływania jego dzieł<sup>26</sup>.

W jakimś sensie miał więc rację Marian Szykowski, który poświęcił nieco uwagi *Grobom...* Lubomirskiego w swej pracy o osjaniźmie, przekonując w roku 1923, a więc sto lat po usiłowaniach księcia-poety: „Silniej, aniżeli w jakiegokolwiek innej gałęzi polskiego piśmiennictwa, odbija się nasza >młodość cywilizacyjna< na rozwoju dramaturgii”, za co winić należy brak w Polsce zawodowego teatru aż do XVIII wieku, jak też upodobanie do „wyłącznie kultury komedii”<sup>27</sup>. Lubomirski świetnie to wiedział. Z pozycji światowca i zarazem młodego entuzjasty rozpoznał słabość tej kultury, postanowił jej przedstawić, a nie przeciwstawić wzór niemiecki. Właśnie dlatego, że tylko retorycznie i perswazyjnie przedstawiał, ale też dlatego, że przyszedł z tym programem nie w porę, został z szacownych ram kultury wysokiej wyrugowany, a potem w konsekwencji wypchnięty z oficjalnie wykreowanej i zatwierdzonej dziedziny zjawisk realizujących właściwy i upragniony, klasyczny proces historycznoliteracki, w którym są najpierw roje klasyków, po nich z kolei rozpaczających „pseudoklasyków”, a potem przychodzi Mickiewicz, by u samej mety przemian mogła nastać romantyczność. Do tak skrojonej wizji Lubomirski nie tylko nie pasował, był jej zaprzeczeniem.

#### 4. Wobec Średniowiecza i Oświecenia

Jak wskazałem, istotą nowego odczytania sztuki dramatycznej, jakie proponuje Lubomirski, jest wstrząs tragiczny, tragiczne rozpoznanie kondycji człowieka w jego historycznie uwarunkowanym środowisku narodowym, kulturowym, aksjologicznym. Nie było lepszego przykładu, by tę myśl unaocznic, niż Faust – bohater historycznie i kulturowo od nas oddalony. Inny – a przecież i taki sam! Faust dawał możliwość odślonięcia kulturowo-historycznego podłoża Romantyzmu. Miały nim być – co jasne – wieki średnie. Mit mediewistyczny w przypadku *Fausta* nakładał się już na nowe, renesansowe aspiracje człowieka, prowa-

<sup>26</sup> Por. S. Makowski, *Narodziny romantyzmu w Warszawie*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem...*, dz. cyt., s. 179-192. Tu w przypisie 6 wzmianka o *Obrazie historyczno-statystycznym Wiednia*.

<sup>27</sup> M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 331.

dząc do tragicznej kolizji emancypującego się podmiotu z niezmiennymi w swej oczywistości prawami natury i biologii, historii i życia społecznego. Ceną za przekroczenie tych ograniczeń był pakt z diabłem, który Lubomirski nazywa „przymierzem”. Lubomirski ostrożnie racjonalizuje swe podejście. Pokazuje historyczne uwarunkowania kreacji postaci faustycznej:

Kroniki mówią, że Faust zawarł przymierze z Szatanem na 24 lat i dostał za sługę ducha piekielnego Mefistofelesa; w całym świecie o nim mówiono, że jego czarodziejstwa zadziwiały i strachem przerażały. Jeżeli o jego gusłach mówić będziemy, dziwić nas nie powinny, gdy tylko otworzymy księgi dziejów i przeczytamy piszących o tym wieku. Duch owoczesowy był skłonny do wszystkiego, co nadnaturalne zdawało się mieć znaczenie. (6-7)

W istocie autorowi *Wstępu* chodzi o coś innego. O przedstawienie panoramy Średniowiecza, ukazanie nadzwyczajnych „uzdolnień” tej epoki, które potem wytrzebiło w Europejczykach Oświecenie, a które odżywają jeszcze w sztuce dramatycznej Niemców, reaktualizujących wciąż temat *Fausta*<sup>28</sup>. Jakie to cechy epoki „wywołały” na scenę dziejów *Fausta*, a potem całą kompanię *Faustów* aż po tego Goetheańskiego? W kolejności są to:

- cechy naturalne charakteru narodowego [u dawnych Niemców]: „szczerść, gościnność, prostota” (3);
- żywa wyobraźnia, czyli „wyobrażenie żywe” (3);
- zamiłowanie do epickiej poezji: „wyrażenie przymiotów w śpiewach bohatyrskich” (3);
- pogłębiona uczuciowość: „uczucia serca” (3);
- narodowość literatury, patriotyzm: „Powieści narodowe wierszem opiewane były dziećmi owczasowemi, *Iliadę* Niemców powszechnie nuconą. Naród z nich uczył się cnoty i miłości dla Ojczyzny” (3);
- muzyczność, śpiewność i liryzm połączone z epickim oddechem – jak wynika z poprzedniego cytatu, Niemcy „nucili” swe *Iliady*.
- heroizm i ideały rycerskie, gdyż to: „Bardowie przesyłali potomności czyny waleczności” (3);

<sup>28</sup> Do średniowiecza odwoływali się u nas w tym czasie m.in. Niemcewicz i Korzeniowski. Zob. J. Skuczyński, *Józefa Korzeniowskiego „próby tragediowe”*; M. Chachaj, *Przestrzeń w tragediach i dramatach Juliana Ursyna Niemcewicza*; B. Czwońóg-Jadczak, *Polskie spory o tragedię. „Zdanie sprawy o piśmie Franciszka Wężyka >O poezji dramatycznej<. Maj 1814”*; wszystkie prace w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.



- wzniosłość, która nieodzownie łączy się z opisywaniem przeszłości;
- mitologia miłosna i mit przyjaźni: „wzory wiernej miłości i przyjaźni” (3);
- wizja idealnej kobiety tej epoki: „zatrudnienia i życie domowe niewiast” (3);
- estetyka cudowności i nadprzyrodzoneści, dominacja pierwiastków supranaturalnych w narracjach o niezwykłych czynach i zdarzeniach: [opowieści] „mówiły o cudach, o wyprawach, o czarnoksiężstwie” (3);
- głód poznawczy, którego nie zaspokajała stojąca u progu przemian reformacyjnych religia; stąd epistemologiczna desperacja ludzi Średniowiecza, którzy ochoczo przyjmowali wiarę w magię:

Ponieważ nie słychać było o cudach mocą nieba zdziałanych, mówiono o tych, które czart robił. Każdy wiek ma swoją właściwą cechę i właściwy w nim sposób myślenia panujący. A ponieważ zdawało się łatwiej obcować z czartem, każdego, który tylko niepospolite miał przymioty albo znajomości posiadał (które dzisiaj wcale nie są tajemnicą), już czarnoksiężnikiem przezywano. (7)

Łatwo wypatrzeć w tym ostatnim passusie wizerunek Lubomirskiego jako człowieka Oświecenia, dziedzica wieku, który w Polsce wydał napisaną przez duchownego satyryczną i ironiczno-zjadliwą *Monachomachię* Krasickiego, ale i wcale nie tak nieliczne libertyńskie, antyklerykalne wiersze *O biskupach i duchowieństwie*<sup>29</sup>. Lubomirski, człowiek wierzący w sposób oświecony, daleki jest jednak od potępienia wiary w czarnoksiężstwo jakimiś surowymi słowami. Panuje u niego roztropna wiara w mądrość każdej epoki, która ma swego ducha dziejów: „Każdy wiek – powtórzmy za księciem – ma swoją właściwą cechę i właściwy w nim sposób myślenia panujący”! To mógł napisać tylko romantyk. Powiem więcej: oświecony romantyk, który czytał *Pochwałę wieku* Krasickiego, a w niej arcysceptyczne sądy o mądrości XVIII stulecia, czyniącego zły użytek z wynalazku Gutenberga, utożsamianego podług legendy Faustem:

Poszła w handel nauka, kramnicą drukarnie,  
Głód kładzie pióro w rękę, zysk do pisma garnie.  
Mają dowcip na zbyciu w ten jarmark otwarty,

<sup>29</sup> Zob. „Płodny jest świat w występki”. *Antologia polskiej libertyńskiej poezji erotycznej XVIII wieku*, opr. W. Nawrocki, Piotrków Trybunalski 1996; J. Snopek, *Libertynizm*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, dz. cyt., s. 269-274; J. Snopek, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław 1986.

Jak kramarze na łokcie, autory na karty,  
 A że w handlu rzemiosło, wkrada się łotrostwo,  
 Stąd owe, co nas gnębi, ksiąg rozlicznych mnostwo,  
 W których rozum, naukę, dowcip, wynalazki  
 Zastępuje druk, papier, pozlota, obrazki.<sup>30</sup>

Lubomirski będzie nawet mniej radykalny od Krasickiego, z którym zgodziłby się zapewne w minimalistycznym osądzie, iż „Roztropną zdania nasze szalą trzeba mierzyć, / Żle jest nadto dowierzać, gorzej nic nie wierzyć”<sup>31</sup>.

Obraz wieków średnich jest więc tu wybitnie romantyczny. Niemal idealistyczny, choć retorycznie obudowany wypowiedzeniami, które mają sugerować rezerwę oświeconego translatora tragedii Klingemanna. Lubomirski zbyt jednak dobrze zapoznał się z nowoczesną literaturą Zachodu, czego dowody znajdziemy w *Obrazie historyczno-statystycznym Wiednia i we Wstępie*, by kreując obraz Średniowiecza wpisywać się w polskie, zaściankowe, binarne układy opozycji: tradycja – nowoczesność, Średniowiecze – Oświecenie, sarmatyzm – francuszczyzna czy wreszcie Ciemnogród – Wiek Świeta. Właśnie dopiero co, w lutym 1820 roku, ukazała się skądinąd świetna *Podróż do Ciemnogrodu* Stanisława Kostki Potockiego, opisująca „siedlisko wszystkich istotnych przesądów i nadużyć tak Europy, jako i innych części świata”<sup>32</sup>. Otóż taka matryca/stereotyp Średniowiecza jako wieków ciemności Księcia nie interesuje. Lubomirski wyznaje życiem ideały Oświecenia: prowadzi w radzyńskich dobrach znakomite gospodarstwo, zakłada Instytut Oftalmiczny, wydaje swe dzieła, zbierając fundusze na instytut dla głuchoniemych, bierze udział w uroczystościach i balach dobroczynnych. Jak na ironię przecież nawet bal, który doprowadzi do zabójstwa Lubomirskiego w pojedynku, miał charakter dobroczynny. Lubomirski tak rozumianego ducha Oświecenia nie odrzuca, w czym jakosć bliski jest młodym filomatom, ale też nierównie lepiej od nich wykształcony. Takiej wiedzy, jaką Lubomirski ma o literaturze niemieckiej XVIII i początków XIX wieku, nikt wtedy w Polsce nie posiadał.

<sup>30</sup> I. Krasicki, dz. cyt., s. 102.

<sup>31</sup> Tamże, s. 105.

<sup>32</sup> Opinia o powieści z „Głosu Korespondenta Warszawskiego”, luty 1820, cyt. za: E. Kipa, *Wstęp* do: S. K. Potocki, *Podróż do Ciemnogrodu*, Wrocław 2003, s. LIX. Zob. w tym kontekście: W. Pusz, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 124 – wzmianka o *Fauście* Klingemanna.

Natomiast poza sferą użyteczności, utylitarnego pożytku z Oświecenia dostrzega już tragiczną kondycję człowieka, który głową poznawczego muru, jaki go zewsząd otacza, rozbić nie może. Ponad poziomem społecznych i historycznych obowiązków wznosi się sfera dostępna tylko wielkiej sztuce. I Średniowiecze, wydając postać taką jak Faust, przekazało XIX stuleciu coś bardzo ważnego: ideał, wzór człowieka, który choć błędzi, to przecież także poszukuje Prawdy przez wielkie „P”. Lubomirski najwyraźniej dostrzegł był paralelizm epok dekadencjonalnych: zmierzającego Średniowiecza i początków wieku XIX, kiedy sypały się fundamenty Oświecenia:

Prawda, że Faust żył w czasie, gdzie już piękny wiek rycerskim nazwany zachodził, w którym cnoty wieku tego zagięły i tylko grube jego wady zostały. Poetyczne myśli zatarła ciemna filozofia. Nie wierono tyle w Boga, ile wiary dawano sztukom kuglarskim i guślarzom. Jeszcze od krucjat do Niemiec przeszło było wiele umiejętności. Sztuka gwiazdarska od Arabów przejęta, że niedokładnie poznana, była obróconą w gwiazdowieszczbę. Uczeni – wtenczas znaczyło umieć czytać i pisać – korzystali z tej nauki i prorocstwem, tajemnymi znakami łatwowierność ludu zyskali; i to było ich sposobem do życia. (8-9)

Na tym gruncie Lubomirski wskazał nowy ideał sztuki, a co za tym idzie przeciwstawił się antropologii mechaniczycznej i racjonalistycznej XVIII wieku, na której ufundowana była też ówczesna estetyka<sup>33</sup>.

### 5. *Schwärmerei*

Jak trudnym zadaniem było określenie istoty Romantyzmu, pokazuje wysiłek Lubomirskiego, by oddać nowym, polskim słowem istotę tego, czym jest ów prąd. Myśl poety dokonała więc jeszcze jednego nawrotu, by zaatakować to semantycznie ciemne, nieokreślone centrum Romantyzmu. Pisarz pragnął ująć, wyrazić je neologizmem utworzonym przez odniesienie do mowy niemieckiej, o wiele bogatszej przecież w owym czasie niż polszczyzna, która dopiero kształtowała swój język filozoficzny. Młody myśliciel najpierw rekapitułuje dotychczasowe rozważania o istocie późnego średniowiecza:

Żywe wyobrażenie i skłonność nadzwyczajna do wypraw niebezpiecznych, do życia rycerskiego i miłosnych przygód – te myśli, które wychodziły z źródła

<sup>33</sup> Chodziło przede wszystkim o krytykę filozofii Arystotelesa, o którym krytycznie piszą S. K. Potocki, i Krasicki. Por. M. Śliwiński, *Krasicki jako przeciwnik Arystotelesa. Z dziejów nowożytnej recepcji paradygmatu perypatetycko-scholastycznego*, Piotrków Trybunalski 2008. Także: L. Pesch, *Die romantische Rebellion in der modernen Literatur und Kunst*, München 1962.

zabobonn, religii, romantyczności i czuciozapału (\*), łatwo tłumaczą tę wiara za czarną sztukę. (7-8)

Czyni to wszystko, by usprawiedliwić Fausta i jego epokę. To tekst pisany, jak widać, dla ludzi jaśnie, a nawet najjaśniej oświeconych, dlatego zostały wspomniane „zabobony”. Ale czytany w porządku wartości i wyobrażeń bliskich romantykom, okazuje się tak naprawdę kolejnym, syntetycznym ujęciem istoty Romantyzmu przez wielkie „R”. Tę istotę wyrażają: na pierwszym miejscu wyobraźnia, na drugim *ethos* rycerski i duch krucjat<sup>34</sup>, mity miłosne wieków średnich, wiara w światy spersonifikowanego Dobra i Zła, w wymiar metafizyczny, który pisarz lekko nazywa tu także zabobonem, dalej religijność („religia”), z kolei „romantyczność” i w końcu słowo najciekawsze w tym wywodzie: „C z u c i o z a p a ł”. W tym miejscu, jak widać, dostrzegamy zaznaczony przypis. Przypis doskonale i bodaj czy nie najgłębiej określając rozumienie przez Lubomirskiego pojęcia „romantyczności”:

(\*). To słowo jest nowem i chociaż jestem nieprzyjacielem nowych wyrażeń sądziłem za potrzebną rzecz wyjaśnić dla tłumaczy niemieckich autorów, ażeby się zgodzili na pewne słowo tłumaczące ten wyraz *Schwärmerei*. W ich języku już jest myślą samo przez się. W tych, które mi są znajome, wątpię ażeby można znaleźć słowo odpowiadające temu znaczeniu. Przez nie rozumieją zapalczywość uczuć graniczącą z omamieniem, po francusku w dwóch słowach daje się to tłumaczyć: *exaltation du sentiment*. To jedno słowo w niemieckim: *Schwärmerei* oznaczało jeden z głównych rysów charakteru narodu niemieckiego w średnim wieku, który był wiekiem jego rycerskim. (7-8)

Tak więc [*die*] *Schwärmerei* jest w niemieczyźnie, którą doskonale władał Lubomirski, „myślą samo przez się”. Zatem, gdy wejrzeć głębiej w sens tej myśli-słowa, zapytany o to, co ona wyraża? Otóż *Schwärmerei* ma bogaty kontekst znaczeniowy. To:

- marzenie,
- zachwyty,
- wylewność,
- także w pewnym sensie sumujące poprzednie znaczenia: marzycielstwo.

Rzeczownik niemiecki *Schwärmerei* ma jeszcze przecież czasownikowe, przysłówkowe i przymiotnikowe rodzeństwo: *schwärmerisch* to po prostu *romantyczny* lub w wersji przysłówkowej: dokonujący się z

<sup>34</sup> Krucjaty to jeden z mitów romantyzmu, także Mickiewicza. Patrz: J. Ruskowski, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata. Studium romantycznego millenaryzmu*, Wrocław 1996.

zachwytem i wylewnie. Właśnie o ten sens Lubomirskiemu także chodzi. W końcu *schwärmen* to w niemieczyźnie tyle, co *entuzjazmować się*, ale też synonimicznie do czasownika *sich begeistern* oznacza to *zachwycać się, przepadać za czymś*, a nawet *w kimś się podkochiwać*. I, by koło znaczeń się domknęło, *von etwas schwärmen* to po prostu o *czymś marzyć*. Lubomirski syntezę tych wszystkich znaczeń oddaje neologizmem *czuciozapał*, właściwym ponoć dla niemieckich Wieków Średnich. Do znanych już cech dystynktywnych ducha tej epoki – takich, jak: religia, miłość, *ethos* rycerski, cudowność, wyobraźniowość w odbiorze świata – teoretyk dorzuca teraz w przypisie „młodość i niedojrzałość rozumu” jako wartości, umożliwiające poetycki odbiór świata i poetyckie jego pojmowanie:

Jego cechą były religia i miłość: one powodowały czynnościami. Skłonność do osobliwości i cudów i żywe wyobrażenie, młodość i niedojrzałość rozumu tworzyły *Czuciozapał*. Dotychczas zachowane jest to wyrażenie, chociaż już nie tłumaczy szalonej z przesadą namiętności, lecz mocno powzięte uczucia w religii i miłości różnego stopnia. To czucie powinno być szlachetne, jakby od wyższej Istoty natchnione, które człowieka nakłania do przetrwania w chwalebnych przedsięwzięciach i doprowadza do doskonałości i przyzwoitego szczęścia. Dlatego *Czuciozapał* powinien być rozsądny i głęboki, ale nie burzliwy; gorliwy, ale nie popędliwy. Rzeczownik więc po polsku byłby *Czuciozapał*, przymiotnik – *czuciozapalczywy*, słowo – *czuciopała!* (8)

Wolno teraz zwrócić uwagę na istotne dopełnienia sensu i wymowy owego *Czuciozapała*. Charakteryzowała *Schwärmerei* niegdyś „szalona z przesadą namiętność”, co dziś (to jest w XIX wieku) odnosi się już tylko do „uczuciu w religii i w miłości różnego stopnia”. Lubomirski i tym razem – zupełnie szczerze – kładzie tamę przesadzie w uczuciowości, zakreślając przy tym jej etyczne ramy przy pomocy kategorii *szlachetności*. Oto można i powinno się „*czuciopałać*”, ale „*szlachetnie*”, „w chwalebnych przedsięwzięciach”, „doprowadzając do doskonałości i przyzwoitego szczęścia”. To, by tak rzecz nazwać, program afirmatywnej romantyki, niepozbawionej wszakże głębi. Trzech do tego aż głębi: pierwszej, która wiąże się z poezją, drugiej, która łączy się z przeżyciem *Czuciozapała*. I tej trzeciej, będącej transcendentnym warunkiem dwóch pierwszych, czyli istnienia „wyższej Istoty”, to jest Abolutu, Boga.

Poezja staje się więc tutaj w jakimś sensie zmysłem wiary, Bożą egzaltacją, umożliwiającą trwanie w świecie, który wprawdzie można i należy reformować, ale którego *in toto* naprawić się nie da. Jak ironizował Krasicki: „Człowiek przedtem był prosty i dziki jak zwierzę, /

Dziś jest istność rozumna, ale jak rozumna!”<sup>35</sup>. Aż w taką rozumność *homo sapiens* Krasicki oraz Lubomirski nie wierzą.

Ze *Wstępu* zdaje się przebijać inna już wizja istoty ludzkiej: świadomej tragicznego uwikłania, ale też tego, że o jej godności nie stanowi wyniesienie ponad Naturę, jak sądzono w XVIII stuleciu, lecz możliwość symbolicznego jej czytania, a także przeżywania jej głębi i piękna w egzaltacji, w Czuciozapale. Wiedzącej ponadto, iż tę godność wyznacza też zdolność symbolicznego transcendowania Natury dzięki władzy Wyobraźni, zdolność transgresji fenomenalnej strony Natury i przebijania się ku stronie noumenalnej, ku sferze „najwyższej Istoty” lub niewyraźnego *numinosum*. W końcu na poziomie najwyższym uzdolnieniom owym odpowiadała skupiająca je niejako w jednym punkcie zdolność tworzenia i przeżywania sztuki, poezji i literatury, których oddanym admiratorem był Lubomirski.

To wszystko mieści się w *Schwärmerei*, w Czuciozapale, wyrażającym naraz jedność kilku jakości: jest on marzycielskim, wzniosłym i w swej naturze dobrym lotem – uniesieniem wyobraźni, w którym człowiek doświadcza pełni swego istnienia na poziomie ponadracjonalnym. Myślę, że tak rozumiał autor przekładu *Fausta* Klingemanna sens dramatu romantycznego i sztuki w ogóle. Jako „czuciozapalczywego” – indywidualnego i zbiorowego, we wspólnocie narodowej – przeżycia-uniesienia swego losu, a tym samym jego autentycznego i oryginalnego przeobrażenia w artefakty, w konsekwencji zaś także przewyciężenia jako fatalności. Tylko upadek takiego ideału poezji i romantyczności mógł zrodzić dekadencje figury w rodzaju Fausta. Mówi to pisarz jasno, ukazując zabobonną wiarę człowieka późnego Średniowiecza:

Gmin sądził, a mędrkowie utrzymywali go w tem zdaniu, że ktokolwiek co nadzwyczajnego działał, był siły albo rozumu niepospolitego i takiemu diabeł służył. Lecz aby z jednej strony wstrzymać ludzi od tej chęci oddawania się złemu, z drugiej wytłumaczyć sposobem podobnym do prawdy te zdrożności, mówiono, że kto z diabłem w przymierze wchodził, musiał wprzód zapisać mu duszę i na zawsze był potępionym. (13)

Ale – i to trzeba stukrotnie podkreślić – Lubomirski opowiada się po stronie romantyzmu także w tym oto znaczeniu, iż jest przekonany, że lepiej tysiąc razy upaść, zbłądzić i pomylić się tak jak Faust, drążąc szczylinę w złowrogim murze istnienia, niepewności, pustki i niedosytu, niż gnuśniejąc wygłaszać moralizujące i czeze formułki katechi-

<sup>35</sup> I. Krasicki, *Pochwała wieku*, w: *Satyry i listy*, dz. cyt., s. 99.

zmowe. Lubomirski odrzuca Fausta ludowego z *Faustbücher*. Poeta-książę wynosi za to Fausta jako symboliczną figurę wyrażającą ludzki los w kategoriach wyższych niż rozum, bo symbolicznych:

Przyczyny, które go nakłaniają do zawarcia przymierza, są ważne: wiadomości nabyte zdają mu się niegodne jego rozumu; nie przestaje na nich, chce poznać tajemnice; przycieniony nędzą, nie znając już żadnego sposobu do życia, omylony we wszystkich swoich nadziejach, udaje się do jedynego źródła, z którego bez wielkiej pracy może czerpać bogactwa. (23)

Motywy Fausta są ważne! – oto istota romantycznej postawy, która nie wzdyga się przed odgrywaniem niejednoznacznej roli, roli, którą opisuje formuła: *advocatus diaboli*. By się w nią wcielić, też niezbędny jest ów Boski Czuciozapal, rodzący się we wspólnej przestrzeni, gdzie spotykają się wyobrażenia, marzenie, egzaltacja, wzniosłość, zachwyty i zgoda na to, ażeby dać się wylewnie porwać irracjonalnemu strumieniowi przeżyć gwałtownych i oczyszczających. Ów Boski i ludzki entuzjizm *Schwärmerei*/Czuciozapalczowości to właśnie Romantyzm. Romantyzm w czystej postaci, choć inspirowany zachodnioeuropejskim impulsem faustyzmu rodem z drugorzędnej sztuki Klingemanna i jeszcze niewrogi wobec Oświecenia...

Tego w Polsce, gdzie podziały na oświeconych i nieoświeconych, liberałów i konserwatystów okazały się śmiertelnie poważne i ostre aż po XXI wiek, było za wiele. Lubomirski musiał zostać zapomniany.

## 6. Pakty i fakty (dramatyczne)

*Faust* Klingemanna, przecież nie arcydzieło, ale też nie utwór mierny, posłużył Lubomirskiemu do pokazania, jak ów narodowy dramat, stworzony już na romantyczny w z ó r, mógłby wyglądać. Pisarz zdaje sobie sprawę z tego, że nie sposób w warunkach polskich tworzyć własnej odmiany mitu faustycznego. Do tego kultura polska nie tyle nie była zdolna, ile nie była predestynowana<sup>36</sup>. Inna to niż protestancka tradycja, inny sposób myślenia o religii i świecie, o człowieku. Nieprzypadkowo musi Lubomirski nawoływać do przekraczania narodo-

<sup>36</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Faust polski w oczach estetyka. Trzy interpretacje legendy*; M. Turczyn, *Polski Faust w badaniach historycznoliterackich do 1939 roku*; K. Ćwiklak, *Polskie przekłady „Fausta” J. W. Goethego. Studium porównawcze*; w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997 r.*, t. I, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999. Por. A. Dąbek, *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX w.*, Kraków 2007.

wego stereotypu, prosić, by dzieło niemieckiego pisarza czytelnik polski czytał bez uprzedzeń. Już po epoce romantycznej Tomasz August Olizarowski zanotował przeciw: „Najwyższym stopniem jenuiszu niemieckiego jest: mefistofelizm. Dosięgli tego stopnia Fryderyk Wielki i Bismark”<sup>37</sup>. Z kolei w 1887 roku Teofil Lenartowicz zapisał o jednym z pisarzy niemieckich słowa potwierdzające tylko wzajemne uprzedzenia Polaków i Niemców: „Powieściopisarz i poeta znakomity, ale Niemiec, ze wszystkimi nienawiściami niemieckimi do Francuzów i Słowian (*respective* Polaków)...”<sup>38</sup>. Na takim tle misja interkulturowa Lubomirskiego jawiła się jako zadanie wprost beznadziejne. Gdyby wydał był rozprawy w rodzaju >O nowym dramacie niemieckim< albo >Faust – wynalazca druku w literaturze niemieckiej<, byłby może wpłynął choć nieznacznie na tok przemian.

Publikując *Fausta* w przekładzie w 1819 roku pokazywał wzorce dramatu i bohatera, do którego ani wtedy, ani potem kultura polska nie chciała nawiązywać, nawet przez odniesienia do „Twardowskiego – niechcianego polskiego Fausta”<sup>39</sup>. Wtedy – bo panował klasycyzm. Potem – bowiem obie kultury nadawały na jakże innych falach, jakże inne rejestry wzorów osobowych, cnót i wartości afirmowały. Nawet implantacja wzorców kultury niemieckiej z XVIII wieku w Wilnie czy u romantycznych poetów szkoły ukraińskiej dokonywała się w sposób osobliwy, jeśli czasem nie kuriozalny. Środowiskiem, w które te wzorce przeszczepiano, było pogranicze kultury łacińskiej i rusko-bizantyjskiej z pewnym polem orientalnym, a dominującym wzorcem estetycznym był tu Barok, zaś w teatrze albo teatr jezuicki, albo klasycystyczny dramat, który zresztą nie wydał u nas zbyt wielu tragedii, szybko uwiądl, nigdy nie osiągnąwszy szczytów<sup>40</sup>. Nawet kresowa polszczyzna była medium osobliwie niezdatnym do oddania językowej

<sup>37</sup> T. A. Olizarowski, *Rozsadnik Dydyma*, rękopis Biblioteki Polskiej w Paryżu nr 102, t. III: *Aforyzmy wierszem i prozą, ksiąg 7 i warianty*, s. 134.

<sup>38</sup> T. Lenartowicz, list do M. Konopnickiej, Florencja 5 VIII 1887, cyt. za: M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. I, pod red. K. Górskiego, S. Burkota, E. Jankowskiego, J. Nowakowskiego i J. Leo, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971, s. 78.

<sup>39</sup> Zob. A. Smaróń, *Twardowski – niechciany „polski Faust”. Koncepcja postaci w literaturze polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, „Ruch Literacki” 1995, nr 5. S. Waltoś, *Na tropach doktora Fausta*, Warszawa 2004.

<sup>40</sup> Por. W. Szturc, *Tragedia i jej zanikanie w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku. Kilka pytań i kilka odpowiedzi*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., s. 99-104.



wartości dzieł Goethego czy Schillera<sup>41</sup>, których uważano powszechnie za reprezentantów romantyki niemieckiej, podczas gdy, jakkolwiek sililibyśmy się na zmianę obrazu, ironiczne i dalej jeszcze idące propozycje niemieckiego Romantyzmu właściwego, czyli kręgu jenajskiego, braci Schleglów, Tiecka, Novalisa, miały w Polsce nader ograniczony odzew. A ironia budziła powszechny lęk jako żywioł destrukcji i przewrotności<sup>42</sup>.

Jej, ironii, pochwały nie znajdziemy także u Lubomirskiego. Jego propozycja dramatu narodowego wzorowana na dokonaniach Niemców jest propozycją jak najbardziej serio. Omawiając *Fausta* Klingemanna, dał Lubomirski raz jeszcze kompletny opis romantycznego dramatu, który można by nazwać fantastycznym, ale wolno również określić mianem metafizycznego. Jego cechy to:

– Zajmująca akcja, ale też akcja niepozabawiona logiki: „by akcja i tor tak były szczęśliwemi, ażeby scena za sceną porządnie następowały” (19).

– Indywidualizacja języka postaci: „ażeby mowa każdego była przyzwoitą, jego stanowi, wychowaniu i nauce” (19-20).

– Odrzucenie trzech jedności: „Nie ma jedności miejsca i czasu” (20).

– Historyzm, wierne odtworzenie ducha epoki i charakteru narodowego: „ale za to jest rzetelne wystawienie obyczajów i charakteru wieku XV” (20).

– Antropologiczna pełnia obrazu człowieka, obejmującego także sferę uczuć, afektów: „jest to zwierciadłem serca ludzkiego” (20).

– Moralistyczny, dydaktyczny charakter: [jest] „straszną nauką dla udających się w tajne umiejętności” – mimo wszystko można wątpić, by Lubomirski pisał zupełnie serio o duchu przestrogi, który miałyby emanować z tragedii; raczej podstępnie wykorzystuje konwencję moralistyczną obecną już w ludowych *Faustbüchern* z XVI wieku, a nawet domykającą tragedię Christophera Marlowe’a.

– Tragizm, tragediowy rozmach w kosmicznej skali: „jest obrazem upadku człowieka, kiedy różniąc się z Bogiem hołduje namiętnościom. A zatem choć będą zaprzeczać tej sztuce tytułu tragedyi, jest nią w rze-

---

<sup>41</sup> Zresztą, niemało nastroża to kłopotów przy transferze w przeciwną stronę. Zob. K. Lukas, *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 2008.

<sup>42</sup> Ale i recepcja nieironicznego Novalisa była mizerna u naszych romantyków. Por. E. Derecka, *Distanz und Begeisterung. Novalis-Rezeption in Polen seit der Romantik*, Olsztyn 2006, s. 24-35.

czy samej” (20). Otóż wielkiego, ogarniętego furią wadzącego się z Bogiem bohatera stworzy u nas dopiero III cz. *Dziadów*<sup>43</sup>.

– Fantastyka, cudowność, metafizyka na scenie i w dramacie. Wystarczy wspomnieć niemalże obrzydzenie, unaocznienie sobie, z jaką odrazą Jan Śniadecki w artykule *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819) pisał o teatrze fantastycznym, a nawet fantastyce u Szekspira, by zrozumieć, że Lubomirski miał niemal beznadziejne zadanie, wprowadzając *Fausta* Klingemanna w obieg kultury polskiej. Dlatego pisarz kluczy i zwodzi niczym jakiś mefistofeliczny krytyk:

Nie ma jedności miejsca i czasu, ale za to jest rzetelne wystawienie obyczajów i charakteru wieku XV; jest to zwierciadłem serca ludzkiego i straszna nauką dla wdających się w tajne umiejętności; jest obrazem upadku człowieka, kiedy różniąc się z Bogiem hołduje namiętnościom. A zatem choć będą zaprzeczać tej sztuce tytułu tragedii, jest nią w rzeczy samej. Jeżeli będą wołać na nieprzyzwoitość wprowadzenia na scenę czarta i diablity, wyznam, że ten zarzut więcej niż którykolwiek inny mnie się zdaje być słusznym. Ale chciawszy wystawić na scenę *Fausta*, nie można się było obejść bez tego, który największy miał wpływ na jego życie. I autor niemiecki August Klingemann umiał uniknąć, a przynajmniej zmniejszyć tę niedogodność: nie chce on, ażeby Faust wiedział, że Nieznajomy albo Helena są podziemnymi mieszkańcami i do końca zostawia go w błędzie. (20-21)

– Z kolei winna tutaj zostać przywołana kreacja tragicznego winowajcy, bohatera mającego ważne powody, by zawrzeć pakt, a jednocześnie rozczarowanego do ludzi i samotnego. U Klingemanna Faust wyznaje smutny: „Wszystko, co mnie otacza, bytem się raduje / Ja tylko obojętny, tych rozkosz nie czuję! / Kwiaty węzłem skłonności połączą Natura / Moja Dusza samotna jest tylko ponura” (F, 45).

To zarazem bohater nienasycony poznawczo i oderwany od emocjonalnego fundamentu swego dzieciństwa. Inaczej niż u Goethego, nie jest tu dzieciństwo siłą wspierającą wybór drogi życia w momencie, gdy Faust zamierzał popełnić samobójstwo, lecz staje się ono nostalgią i melancholią przekształconą w trujący resentyment, w urazę i szok alienującego, wzbudzającego poczucie pustki i osamotnienia zerwania ze sferą Matki, z dominium życia:

Ach! przypominam sobie, te czasy, te strony,  
Gdzie me serce takimi wzruszało się tony.

<sup>43</sup> Zob. B. Oleksowicz, „*Dziady*”, *historia, romantyzm. Studia i szkice*, Gdańsk 2008; J. Ławski, *Między immanencją a transcendencją*, w: tegoż, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości*. Mickiewicz – Malczewski – Krasinski, Biały-stok 2003, s. 285-307.

Młocianych lat moich snu przyjemna maro!  
 Właściwa niewinności dziecka święta wiaro!  
 Już was nie mam obojga! W powrót wasz nie wierze,  
 Tu igrałem, tu co dzień mawiałem pacierze.  
 Kwiatami słaną była Matki mej mogiła.  
 A kiedy się lilia na niej wypuściła,  
 Mniemałem, że w Jej postać przeszła zmarłej  
 Dusza.

(zachwycony)

Tutaj Matka spoczywa.

(F, 27)<sup>44</sup>

– Walka natury i kultury, erotyzmu i wrażliwości moralnej. Faust w tym wydaniu to człowiek psychicznie i duchowo rozbity, ruina antropologiczna, którą wewnątrznie scala urojony fantazmat miłosnego ideału:

Niełatwo być musi przywieść światłego męża, jakim był Faust, którego myśli zaprzątnione prawdą, misternością, gwiazdowieszczbiarstwem i gusłami, do tego stopnia, ażeby zapomniał siebie, cnoty i Boga, gdyż (zawsze powtarzam) jego serce było czystym i skłonnieszem do dobrych niż do złych czynności. Naturalną jest rzeczą, że w tak młodym i zapalczwym młodzieńcu miłość wielką musiała mieć władzę nad nim i serce jego, z natury czułe, tem łatwiejszem musiała być do uwiedzenia. Nie pierwszy on zakochał się w obrazie, nie pierwszy porzucił spokojną szczęśliwość, ażeby ubiegać się za marą. Ileż mamy dowodów, że ta namiętność do najgorszych przestępstw stała się ponętną? (22-23)

– Kreacja bohatera nadwrażliwego: zmysłowo i etycznie (patrz punkt poprzedni), zarazem rozdartego wewnątrznie, jak i otwartego na ideę sądu Boga: „Sam został z sumieniem swoim, i z nadzieją udaje się do Boga” (26). Podkreślmy, iż Lubomirski nie wyobraża sobie dramatu bez tego transcendentnego wobec świata punktu odniesienia, jakim jest Bóg.

<sup>44</sup> A. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta. Marshalla Bermana marksizm romantyczny*, w: tejże, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 53: „Goethe, ciągnie Berman, genialnie wyczuł i uchwycił ten właśnie archetyp nowoczesnej psychiki: wspomnienie religijnej magii dzieciństwa jako mostu, który z odzarowanego życia dorosłego prowadzi z powrotem ku chronionej egzystencji dziecka mistycznego, otoczonego aurą dobroczynnej tajemnicy. W Fauście nie ma wiary w sensie konkretnego chrześcijańskiego wyznania, ale jest wiara żywa i radosna, witalistyczna wiara w życie samo, o którego sens i celowość nie pyta żadne dziecko, uszczęśliwione już samym faktem, że żyje”. Co zadziwia – u Klingemanna tej ozdrowieńczej obsesji dzieciństwem brak. Jest mitologia gorzkiej straty.

– Obraz kobiety i kobiecości jako narzędzia czartowskiej pokusy, fantazmatu, który ściga niesyty wrażeń bohater-indywidualista: „Czart, który stara się Fausta odwieść od żony, zawiesił w sali obraz niewiasty” (35). Ten wątek najpełniej przecież – choć obecny był już w *Mnichu* M. G. Lewisa – rozwija u nas dopiero *Nie-Boska komedia* Krasińskiego w fantazmacie dziewicy-trupa, która uwodzi wyobraźnię Męża.

– Imaginarium nocy. Faust Klingemanna to dramat nocnych rozstrzygnięć: *Noc. Xiężyc słabo oświeca całą okolicę, w głębi teatru po prawej widać cmentarz i kaplicę – w chórze słychać muzykę* (F, 24). Nocne i muzyczne wątki tworzą tu scenierię pobudzającą imaginację, wywołującą w widzu lub czytelniku uczucie *Schwärmerei*, a więc ów pożądany tak Czuciozapał. Są najlepszą też scenografią, w której może dokonać się infernalna transgresja epistemologiczna, a więc zawarcie paktu z diabłem.

– Odwaga popełnienia blasfemii. Lubomirski-katolik miał niemały kłopot z wytłumaczeniem sensu bluźnierczych gestów w dramacie napisanym przez protestanta:

Uważać potrzeba, że dotąd czart nie potrafił namówić Fausta do bluźnierstwa przeciw Bogu, bo dobre, jako i złe prawidła w dzieciństwie wpojone, niełatwo dają się wytepić. Stopniami od Boga odsuwa się. Namiętność miłości, co najświętszem było, potrafiła w nim zatrzeć; cnotę jej poświęca, miłość zbrodniarzem go czyni. (37)

Przekroczenie progu bluźnierstwa dokonuje się więc stopniowo, nie jest gwałtowne, a wewnętrzna walka wiary dzieciństwa ze zwątpieniem wieku dojrzałego nadaje postaci rysy tragiczne, spiętrzając jej duchowe konflikty.

– Tragizm. To kulminacyjny punkt wywodu księcia, powołującego się w tym momencie aż na tradycję Ajschylosa. Komponentem tego tragizmu, akcji tragicznej musi być kreacja cierpiącego, rozbitego bohatera, zmagającego się z duchowym rozdarciem:

Celem tragedii jest wzruszać; naśladowanie sprawy cierpienia jest jej osnową. Wierszopis powinien wybrać do tragedii nadzwyczajną sprawę i zdarzenie – albo namiętności, albo charaktery muszą być sprężyną sztuki. Lecz wystawiając cierpienia, niech nie zapomni walki z niemi sił moralnych. Te są, jak sądzę, nieodzowne prawidła tragedii. Jeżeli sztuka *Faust* podług nich pójdzie pod sąd krytyki, zasłuży na liść laurowy z wieńca Eschyla. (38-39)

Ów *hiatus*, rozdźwięk pograża bohatera, ale nigdy, aż do końca sztuki heros tragiczny nie traci owej etycznej wrażliwości, która przydaje mu cierpienia, choć równocześnie wywołuje litość u widza, a potem napo-

minającą refleksję moralną o tym, że granice ludzkiego poznania są ograniczone: „nikt nad nim nie płacze, a nad sobą płakać nie może, chce modlić się, lecz mimowolnie bluźni” (38). Oto człowiek nowożytny, dziecię nowoczesności. Żywy, ucieleśniony oksymoron.

W końcowych partiach *Wstępu* Lubomirski dał istny popis erudycji, omawiając najrozmaitsze realizacje mitu faustycznego: od *Faustbücher* i Marlowe’a po Goethego, teatr marionetek, Lessinga, von Sodena, wpisując Fausta w kontekst postaci Don Juana, a nawet – czemu tego nikt nie zauważył!? – ostro wypowiadając się o wadach artystycznych *Fausta* Klingemanna, którego przecież sam tłumaczy! (54-55).

Dla wywodu naszego znaczenie ma inny element. Książę, parając się dyplomatyczną profesją w stolicach takich, jak Wiedeń i Londyn, widział niejedno przedstawienie teatralne. Z tego punktu widzenia musiał też oceniać nędzę „kopii kopii”, jaką były teatr i dramat polski. Toż samo przydarzy się Słowackiemu po wyjeździe na Zachód, gdzie i przerazi nędzą fabuły, i urzeknie go bogactwem efektów i gry aktorskiej teatru francuski<sup>45</sup>. Lubomirski widział inscenizacyjną nudę oraz sztampę teatru w Polsce i pragnął zmiany. Warto zauważyć, że *Fausta* Klingemanna wystawiono w 1816 roku w Wiedniu, a więc w mieście, gdzie służbę dyplomatyczną od 1815 roku pełnił Lubomirski. Z pewnością widział ten spektakl. Wiedział, że teatr jest nie tylko sztuką deklamacji, ale i obrazu, a w końcu musi być zdolnością wzbudzania *Schwärmerei*, Czuciozapału, unoszącego w wyższe rejony ducha. Reformy wymierzone w klasycystyczny czy mieszczański dramat i teatr podejmowano przecież także w krajach, gdzie owe sztuki stały na nieskończenie wyższym poziomie niż w Polsce, choćby w Niemczech, które miały zarówno Ludwiga Tiecka jako autora eseju *O cudowności u Shakespeare’a* z 1793 roku, jak i nieustępliwego zoila-zrzędę w Tiecku jako autorze *Uwag, refleksji i narzekania na teatr niemiecki podczas podróży w maju i czerwcu roku 1825*. Lubomirski chciał oryginalnego, narodowego dramatu i teatru o romantycznym charakterze. Książę nie tylko rozumiał, czym jest tragiczna kondycja prawdziwego człowieka epoki nowożytnej, ale w wyobraźni widział teatralne konsekwencje rozwiązań przedstawionych w tekście. Tak oto odtwarzał imaginatywnie tekst *Fausta* Klingemanna, pokazując sceniczne konsekwencje rozstrzygnięć autora:

Dawszy rys główniejszych osób tej sztuki, w krótkości i przejdę osnowę, ażeby dowieść, że autor wielką posiada znajomość teatru i że umie podług woli widza zająć, wzruszyć, zachwycić i strachem przerazić.

<sup>45</sup> Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994.

Ciekawość, ta zwyczajna przywara niewiast, a sprawiedliwie mówiąc wszystkich ludzi, zaprowadza Katarzynę do warsztatu, albo raczej do laboratorium Fausta, w którym wszystko ogląda. Jest to zręczne zaczęcie sztuki, przygotowanie spektatorów do pewnej uwagi pomieszanego ze strachem, poznanie jego ze stanem i życiem Fausta. Wiatr szumi, deszcz po szybkach bije, ciemność, wielorakie narzędzia fizyczne i anatomiczne; kościotrupy i czaszki przerażają mimowolnie. Każdy ruch wznieca bojaźń w Katarzynie i w widzach, która nieostroźnie wszystko ogląda. Osobliwie kiedy otworzyła Księgę, już rozumiemy, że pokaże się zjawisko; aż wschód Wagnera na czas uspakaja wszystkich. Tak właśnie, kiedy w odludnem i ciemnem miejscu znajdujemy się, skoro tylko słyszymy głos ludzki, już odbiega nas popłoch. (30-31)

Otóż mamy tu i coś więcej niż tylko projekt romantycznego teatru narodowego. Lubomirski jawi się bowiem także jako krytyk nowego typu, krytyk empatycznie i imaginacyjnie wnikający w duszę odbiorcy, przeżywający jego emocje albo zawody. W owym czasie nie było jednak miejsca ani na taki dramat, ani na taką krytykę. Co zdumiewa, obojętność współczesnych pisarzy podzieliła historia literatury, pastwiąc się nad Lubomirskim jako literacie nieudolnie piszącym po polsku. Miał dziwaczną ortografię, ale polszczyznę władał świetnie. Czy oceniamy pisarzy – upadliśmy tak nisko? – za ortografię i interpunkcję tekstów, które publikują?! Niech ktoś napisze taki *passus* o etyczności sztuki Klingemanna:

W naszym wieku nie jest niebezpiecznym jej wystawienie na scenie, gdzie nawet i pospółstwo choć z nałogu wzywa czarta, wie, że go nie znajdzie. Zbrodni skutki tak są straszne wydane farbami, jej postać jest tak ohydna, że nie może w nikim wzbudzić chęci do popełnienia onej. Jest moralną, bo uczy nie dowierzać światu i własnym siłom, uczy, że szperac w tajemnicach jest niebezpieczny. Jest moralną, bo dowodzi, że pierwszy krok w drodze zbrodni rzadko daje się zwrócić do cnoty. Jest moralną, bo występki pod postawą odstraszącą wystawia i wzbudza wstręt od niego. Jest w ostatku moralną, bo występki odnosi karę. (44)

Ile w tym pasji, jaki stylistyczny rozmach intelektualnej finezji, kiedy autor próbuje oswoić oświeceniowego odbiorcę z obcymi jego nawykom czytelniczymi elementami estetyki romantycznej. Lubomirski tworzy w czasie, gdy język filozofii i estetyki polskiej jest w powijkach, a dla nazwania romantycznych, irracjonalnych stanów brak terminologii. O tym też trzeba pamiętać.

Męczono Lubomirskiego niesłusznym zarzutem, jakoby zmarnował siły, tłumacząc dzieło marne. A przecież ów Klingemann okazał się autorem *Strazy nocnych*, arcydzieła, które przypisywano największym

tuzom literatury i filozofii<sup>46</sup>. A przecież Lubomirski we *Wstępie* sam surowo ocenił wady sztuki dramatycznej Niemca. Wreszcie obarczono Lubomirskiego przedziwnym wyrzutem, że nie znalazł w epoce odzewu, a skoro tak, to jest postacią z marginesu historii literatury. On był z marginesu, lecz innego rodzaju. Wykształcony w Warszawie i Wiedniu, obyty z kulturą europejską poliglota, człowiek ujmujących zalet moralnych, nie z prowincji, lecz ze światowych salonów, nie pasował ani do wizji litewsko-wileńskich, ani konkurencyjnych warszawskich początków Romantyzmu. No i nie do przyjęcia okazała się nader oczywista po przeczytaniu tekstu *Wstępu* – co nawet przy dziwacznej ortografii nie jest kłopotliwe – teza, że przed Mickiewiczem, a więc przed II i IV cz. *Dziadów* ktoś miał ambicje, po prostu śmiał tworzyć wizję innego niż klasycystyczny, co więcej i co strach rzec: w pełni romantycznego teatru narodowego.

W jakiejś mierze Lubomirski też jednak popełnia błędy.

Usprawiedliwia go młodość, która w przypadku Księcia była związana z nienaganną kindersztubą, wyrażającą się nawet w swego rodzaju stylistycznej grzeczności jego *Wstępu*, w perswazyjności. Ażeby zmieniać oblicze kultury, trzeba było innej młodości: bezkompromisowej i gotowej na estetyczno-krytyczną wojnę z obozem klasyków, który czuł się panem ówczesnego świata sztuki tak dalece, że nawet młodziutki Mickiewicz usiłował na ten Parnas wstąpić wierszem bardziej klasycystycznym od twórców klasyków, czyli *Zimą miejską*. Ale że nie sposób być bardziej papieskim od papieża, Mickiewicz po nieudanej próbie zaistnienia, polegającej na wpisaniu się w dominujący paradygmat estetyczny, przyjął strategię inną: skandalu, którym naówczas były ludowość i fantastyka, obrzęd w teatrze i duchy na scenie. Te wszystkie rozwiązania znajdujemy już u Lubomirskiego z nadatkiem, bo ze zrozumieniem scenicznego kształtu tekstu, które miał bywalec europejskich teatrów. To jednak – konkludując – Edward książę Lubomirski jest twórcą pierwszej, przedmickiewiczowskiej koncepcji narodowego teatru romantycznego.

---

<sup>46</sup> Zob. S. Dietzsch, *Od Bonawentury do Augusta Klingemanna – w poszukiwaniu autora*, w: Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, opr. i red. tekstu J. Ławski, Białystok 2006.

## 7. A Polacy już tworzą sobie literaturę...

Lubomirski przełożył dzieło, którego podstawą fabularną jest mityczne wyobrażenie Fausta jako wynalazcy druku. To mit i zmyślenie, lecz takie jednak, że dla ludzi XVIII i XIX wieku było ono nieweryfikowalne. To mit, mający oświeceniową podbudowę: pokazywał Fausta jako dobroczyńcę ludzkości. Polski pisarz znalazł go najpierw nie u Klingemanna, ale u Ignacego Krasickiego: w *Pochwale wieku*, a zapewne też w jego *Rozmowach zmarłych*, gdzie rozmowę wynalazcy prochu, franciszkanina Bertolda Schwartza, z Faustem objaśniał następujący przypis autora: „Jan Faust, obywatel Moguncji, wraz z towarzyszem swoim Janem Gutenbergiem pierwsi książki drukować zaczęli; liter jednak służących do ułożenia drukarskiego, a przeto odlewanych lub rzniętych, miał być wynalazcą Scheffer służący u Fausta”<sup>47</sup>. W dialogach Krasickiego odnajdujemy też wyjaśnienie kwestii, dlaczego i jaką wersją mitu faustycznego zainteresował się Lubomirski. Faust gwałtownie oskarża tu wynalazcę prochu, co nie jest trudne, by nagle w finale samemu zostać oskarżonym:

**Szwartz** Prawda, iż wiele dobrego wynalazkowi druku świat winien; ale pozwól, iż ci powiem, że i on gorszy czasem od prochu.

**Faust** To powieść śmiała.

**Szwartz** Niemniej jednak prawdziwa. Nie rozszerzam się z dowodami na poparcie zdania mojego, dość to powiedzieć, iż jak ja złe zmniejszyłem, tyś dobro nadto rozpostarł; uwieczniając prawdy, toż samo nadałeś błędom, a wówczas więcej podobno złego narobił druk niż wojna, zwłaszcza, iż on jej po większej części dotąd bywa i jest przyczyną.<sup>48</sup>

Otóż jest to, należy przyznać, myślenie właściwe dla schyłku Oświecenia, które już nie wierzy ani w nieskończony postęp, jak encyklopedyści czy d’Holbach i Condorcet, ani w dobroczynne działanie wszelkich odkryć i wynalazków. Podobne rozczarowania przeżywał już Faust w sztuce Klingera, także dobrodziej i wynalazca druku, który kończył żywot depresją i zwątpieniem w rodzaj ludzki<sup>49</sup>. Lubomirski – wychowany w oświeceniowym klimacie – kładzie jako motto *Wstępu*

<sup>47</sup> I. Krasicki, *Rozmowy zmarłych*, wstęp i komentarz Z. Libera, Warszawa 1987, s. 166.

<sup>48</sup> Tamże, s. 105.

<sup>49</sup> M. Janion trafnie wskazuje na moment egzystencjalnej identyfikacji z Faustem u romantyków: „(...) właśnie doświadczenie życiowe Fausta okazuje się degradacją moralną. Rozpacz i klęska stają się jego udziałem; często wręcz dochodzi on do ocierającego się o nihilizm zwątpienia” (też: *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 159).



cytat z Krasickiego ganiący Fausta za jego wynalazek, a dzieje się tak dlatego, bo sam jest reprezentantem innej epoki: Romantyzmu. Odpowiada mu racjonalistyczna ironia satyry, którą otwiera wprost sarkastyczny dialog o postępie ludzkości:

„Lepiej teraz niż przedtem”. – „Dlaczego?” – „Bo lepiej.  
To dowód oczywisty. Świat się coraz krzepi.  
Nabrał z laty rozumu, a im bardziej stary.  
Tym dzielniej zeszyły, co go szpeciły, przywary”  
– „Ale dlaczego lepiej?” – „Dlatego, że byli  
Lepsze syny od ojców, co nas poprawili”.  
– „Więc zmyślał ów Horacy?” – „Zmyślał”. – „Toć i wierzę”.<sup>50</sup>

Postępu żadnego jednak nie ma, gdyż „niepostępowa” jest natura ludzka, którą we wzniosłym *Schwärmerei*/Czuciozapale pogodzić ze światem i z samą sobą może tylko głęboka sztuka o metafizycznych aspiracjach. Faust u Lubomirskiego jest Każdym, Jedermannem. Z pewną modyfikacją: z nieco wstrzemięźliwym dopowiedzeniem, że nie każdy z nas powinien porywać się na los Fausta-bluźniercy. Każdemu za to wolno przeżywać jego los.

W wymiarze historiozoficznym bliżej i Krasickiemu, i Lubomirskiemu do optymistycznej, ale nie naiwnej wizji dziejów Immanuela Kanta, niż do wielkich optymistów w rodzaju La Mettriego, d’Holbacha czy Hegła i Fouriera. Polscy pisarze zachowują zdystansowaną, nieco ironiczną postawę tak wobec historiozoficznego czarnowidztwa, katastrofizmu, jak wobec utopizmu. Z bystrością zauważył ks. Józef Koźuchowski, iż to właśnie myśl Kanta cechuje się swoistą wielkością przy zachowaniu „realizmu” w podejściu do dziejów: „Tak czy inaczej Kantowska koncepcja dziejów jawi się jako w większym stopniu zgodna z rzeczywistością, bardziej realistyczna oraz bliższa duchowi chrześcijańskiej teologii dziejów aniżeli np. Hegła, Fichtego, Görresa i Novalisa”<sup>51</sup>. Polacy nie odrzucają ni postępu, ni wynalazku Guttenberga. Historyczne doświadczenie upadku uczy ich jednak, że cywilizacyjne wynalazki i odkrycia nauki niekoniecznie doskonalały narody – na przykład Niemców – moralnie, a rozkwit oświeceniowej kultury, jak za

<sup>50</sup> I. Krasicki, *Pochwała wieku*, dz. cyt., s. 98.

<sup>51</sup> J. Koźuchowski, *Postęp a problem końca historii. Dyskusja J. Piepera z I. Kantem i filozofią postępu (J. G. Fichte, J. Görres, F. Novalis)*, „Humanistyka i Przyrodznawstwo” nr 12, Olsztyn 2006, s. 122. Zob. J. Kopania, *Apokalipsa świętego Immanuela*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, t. I, s. 239-256.

czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego, nie zapewnia jeszcze przetrwania państwowości, nie jest w stanie ocalić godności narodowej wspólnoty przed hańbiącą agresją. Jak na ironię, orężem agresorów może być bowiem kultura sprowadzona do roli propagandowego narzędzie za czasów Katarzyny Wielkiej, tej „obrończyni tolerancji”, która uwiodła tak potężne umysły, jak Wolter, Herder, pani de Staël. Najedźdźczym zaś armiom daje do ręki broń – proch i karabiny – właśnie „dobroczytna” cywilizacja.

Wstrzeźliwość wobec Gutenberga i jego „ery” wykazywali potem nasi najwięksi romantycy, mimo iż właśnie w najlepsze rozwijała się prasa, nadciągała i na ziemi polskie epoka masowej powieści w odcinkach, felietonu, sensacyjnych doniesień. Tymczasem na przykład Słowacki realizował się jako pisarz częściowo w intymnym, rękopiśmiennym *Raptularzu*, a Mickiewicz w prelekcjach paryskich ukazywał negatywne skutki wynalazku Gutenberga, który przyspieszył rozprze-strzenianie się protestantyzmu, niszczącego, jego zdaniem, swoistość łacińskiej, z papieskim Rzymem związanej kultury polskiej. Lubomirski nie jest tak stanowczy. Interesuje go chyba inny problem: po pierwsze, schyłku Oświecenia, które łagodnie przechodzi w formację romantyczną, a nawet z nią koegzystuje<sup>52</sup>. Otóż to zjawisko było naturalne właśnie w Niemczech. Po drugie, książę-dyplomata ma świadomość polskiej wtórności i zacofania wobec Zachodu. Zresztą prowincję potrafi też dostrzec w Wiedniu, który nie tylko na nim robił wrażenie miasta niemrawego intelektualnie<sup>53</sup>. Ma świadomość „pawiej i papuziej” natury polskiej sztuki, która w XVIII wieku uległa całkowitemu sfrancuzieniu, a oryginalność i narodowy charakter zamieniła na złudne pretensje bycia uniwersalną. Toż samo dotyczyło teatru.

Podróżujący po Poznańskim Henryk Heine widział to zacofanie w sposób ostry; to człowiek przybywający z kraju, gdzie Romantyzm miał już fazę szczytową za sobą, a tymczasem w Poznaniu:

Asocjacja idei prowadzi mnie wprost do teatru. Piękny gmach wyznaczyli tu-tejsi mieszkańcy na siedzibę muz; ale te boskie panie nie wstąpiły w jego pro-

<sup>52</sup> Warto zwrócić uwagę, iż Lubomirski unika w ogóle definicji. Raczej opisuje zjawisko takie, jak mit i interpretuje jego inkarnację u Klingemanna. Na definicję sili się tylko w przypadku kategorii *Schwärmerei*, ale i tak bardziej jest to opis.

<sup>53</sup> S. K. Potocki, *Podróż do Ciemnogradu*, dz. cyt., s. 448: „Niedługo nas Wiedeń zatrzymał, co po Włoszech nie odpowiedział spodziewaniu Wandy, ile stolica tak wielkiego państwa. Zgoła podobały się jej tylko piękne przechadzki i okolice jego”.

gi, wysłały jeno swe pokojówki, które stroją się w suknie chlebobawczyń i pędzą swój żywot na cierpliwych deskach scenicznych. Jedna puszy się jak paw, druga fruwa jak słonka, trzecia gulgocze jak indyk, a czwarta – jak bobian skacze na jednej nodze. Ale zachwycona publiczność otwiera szeroko usta, wojskowi zaś, strojni w epolety, wołają: „Na honor, Melpomena! Talia! Polihymnia! Terpsychora!” – Mają tu również recenzenta teatralnego. Jak gdyby nieszczęsnemu miastu nie wystarczał sam tylko teatr! Doskonałe recenzje tego doskonałego recenzenta ukazały się dotychczas jedynie w „Wiedomościach Poznańskich” („Posener Stadtzeitung”), niebawem jednak zebra- ne zostaną i ukazą się jako dalszy ciąg *Hamburskiej dramaturgii Lessinga!* Ale, być może, ten prowincjonalny teatr wydaje mi się tak zły, ponieważ przybywam wprost z Berlina i ostatnio widziałem tam panie Schröck i Stich.<sup>54</sup>

Sąd Heinego, choć uszczypliwy, przepelniony był życzliwością wobec Polaków. Jednakowoż nawet on dostrzegął, iż w sensie kulturowym miejskie i ziemiańskie elity polskie uległy mentalnej kolonizacji, poddały się ślepo tyranii gustu klasycznego. Nie bez ironii zauważał, że: „W Warszawie pracuje się nad stworzeniem literatury polskiej”, że: „wspaniale może tu zakwitnąć literatura, skoro jest uważana za sprawę narodową”, co prowadziło go do wniosków zupełnie nieodległych od myśli Lubomirskiego: „Polak będzie tak samo dobrze władał piórem, jak władał lancą (...). Właśnie dlatego, że umysły przez tak długi czas leżały odłogiem, rzuczone w nie ziarno siewne zrodzi tym różnorodniejszy i bujniejszy plon”<sup>55</sup>. Tak, wkrótce wyda plon, który zaćmi nawet takich siewców, jak Lubomirski, choć to on ośmielił się przed Mickiewiczem zaproponować reformę sztuki narodowej i bezkompromisowo stwierdził – jeszcze raz tę arcyfrazę powtórzę – że:

Nie można utrzymywać, że Polacy mają Teatr Narodowy. Sztuki swoje nie z greckich, lecz z francuskich naśladowają, a zatem jest to kopia kopii... (40).

Do tego, by podobnych impertynencji słuchać, a co ważniejsze, by się nad nimi zastanawiać, kultura ta dojrzeje dopiero w 2. połowie XIX stulecia, gdy na scenę wkroczą pozytywiści. I oni nie stworzą, mimo ambicji, ani wielkiego dramatu, ani tragedii w Polsce<sup>56</sup>; przyniesie to

<sup>54</sup> H. Heine, *O Polsce*, przeł. W. Zawadzki, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. II, *Utworu prozą*, wstęp R. Karst, red. A. Sowiński, Warszawa 1955, s. 653.

<sup>55</sup> Tamże, s. 648-649.

<sup>56</sup> Zob. M. Dybizbański, *Duch tragedii antycznej a mitologia na scenie współczesnej – w oczach krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 533-572.

dopiero wiek XX. Ale pozytywiści będą już i na sąsiadów z Zachodu, i na siebie patrzeć z dystansem. Korespondująca z Teofilem Lenartowiczem Maria Konopnicka zapisze miażdżącą opinię o południowoniemieckiej mentalności protestanckiej. Donosi 13 czerwca 1891 roku z Zurychu:

I znowu pytać bym chciała: gdzie jest taki zakątek, gdzie taka ustrona, w którym [!] by smutnym dobrze być mogło? W Monachium ledwie oddychałam pod ciężarem i łomotem tych szwabskich drewnianych trepów, w jakich Bawarzy Greków na koturnach udają – tu, myślałam, że w wolnym kraju wolniej się oddycha. Gdzie tam! Jest tu nieznośny despotyzm zwinglistowski, niwelacja wszystkich warstw, bez podnoszenia się duchowego żadnej, despotyzm demokracji, surowizny, braku kultury, jakieś „brat za brat”, które nie zbliża sercem, myślą, duchem, ale tworzy atmosferę podatną do okazywania grubości natury swojej, bez żadnego krępowania się czymkolwiek. Mają to być ludzie nawet dobrzy, ale jakże wśród nich samotnym czuje się człowiek nie mający fabryki surowego jedwabiu albo składu serów. Emigracja? Jest. Ale to smutek nad smutkiem. Lepiej i nie mówić nawet.<sup>57</sup>

Lenartowicz, sam zgorzkniały i odczuwający odrzucenie, odzywa się listem, który podsuwa odpowiedź na pytanie, dlaczego nie chcieliśmy i nie chcemy, nawet za cenę wstydu, zobaczyć w Lubomirskim pisarza i prekursora:

O duszy narodów czegoż to nie pisano, o naszej można to, co o innych indoeuropejskich, a że naród jest z młodszych, że nosi na sobie cechy niewyrobienia charakteru, asymiluje cudze idee przez entuzjazm młodości, a sam z siebie twórczości okazuje mało; brutalnym bywa z braku dziejowego wychowania, a częściej zuchem jak bohaterem, lubi rozpustować jak młody, i z rozpusty, jak z bani pod lód, również łatwo przechodzi do najcięższych prób, mniej samolubny od starszych, nie oglądający się na przyszłość. W nauce kontynuuje Ptolomeusza, w poezji wyższej Prudencjusza, w ekonomii Xenofonta, w filozofii nowszej Arysto-Heglo-Schellinga i Joachima z Flory, w życiu społecznym dawnej szedł za Cyncynatem, dziś różnie, nie tyle zły, ile złośliwy przez opryskliwość, młodość i zarozumienie. Najczystszy elementem jest lud, którego dobrodziejstwo Gutenberga nie nauczyło większych potrzeb i konieczności ich zadowolenia; o przyszłości ani wątpić, a jaka ta będzie?<sup>58</sup>

Kto wie, jak potoczyłyby się dzieje literatury polskiej, gdyby obrała ona wzory przedłożone przez Lubomirskiego? Gdyby poszła tropem kreacji nowożytnego indywiduum, wewnętrznie skonfliktowanego,

<sup>57</sup> M. Konopnicka, list do T. Lenartowicza, Zurych 13 VI 1891, cyt. za: tejże, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 116.

<sup>58</sup> Tamże, s. 117-118; list T. Lenartowicza do H. Konopnickiej, 1891.

narażonego na nihilistyczne pokusy, jakie dręczą współczesnych Faustów, Szczęsnych Kossakowskich, Bazarowów, Valmontów czy bohaterów Dostojewskiego? Gdyby – miast pełnić rolę strażniczki wspólnotowych wartości zagrożonych wraz z tradycją unicestwieniem – poszła ona po tej krawędzi, z której jednostce i grupie grozi osunięcie się w infernalne odmęty mefistofelicznego kuszenia: egoistyczną wolnością, ateistycznym błyskiem myśli czy wizją wiecznej młodości i siły. Może zyskałaby wtedy walor uniwersalności, którego nie dają jej ani uporczywe i cierpliwe naśladowanie każdej nowości z Zachodu, ani na przykład wierność klasycystycznym miarom arcydzielności? A może nie byłoby już literatury polskiej wcale? To tylko gdybanie. Stało się inaczej.

Lubomirski został więc wielokrotnie wykluczony z kultury polskiej: najpierw przez szydercze wprost zabójstwo w pojedynku, potem przemilczenie jego prac, następnie wymazanie z XIX-wiecznej pamięci historyków literatury, w końcu zupełną obojętność XX-wiecznych badaczy. Egzystencja pośmiertna w formie przypisu do losów Kościuszki i dziejów szpitalnictwa czy filantropii – oto co spotkało Księcia erudyty i prawdziwego księcia erudycji. Za szybko, zbyt cicho, zbyt nowatorsko – na propozycje Edwarda Lubomirskiego wciąż nie przyszedł czas, choć zapewne, jak powiedziałyby ironista Heine, w Warszawie już pracują nad stworzeniem historii literatury polskiej. Straszne, bo czasem życie i dzieło pisarza dają się zamknąć w dwóch słowach: zabójstwo i wymazanie.

\*

Motto, o którym zapomniałem! Ludwig Tieck: „Malowidła płowieją, wiersze przebrzmiewają; ale to nie wersy i barwy stanowiły o ich istnieniu. Teraźniejszość sztuki nosi swą wieczność w sobie i nie potrzebuje przyszłości, wieczność bowiem oznacza tylko doskonałość”<sup>59</sup>.

Pocieszające.

---

<sup>59</sup> L. Tieck, *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół*, przeł. J. St. Buras, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i opr. T. Namowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 80. Pierwodruk: 1799.