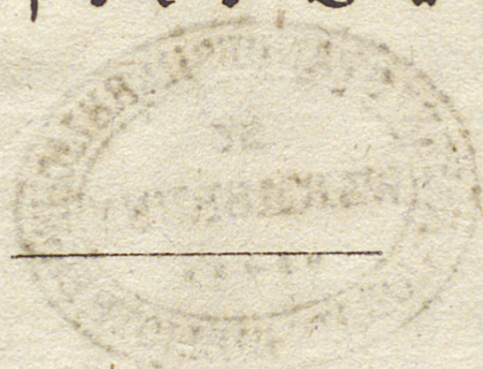


Ludwig Tieck's

Schriſt e n.

A circular library stamp is centered behind the title. The text within the stamp is mostly illegible but appears to include 'BIBLIOTHECA' and 'MUSEUM'.

Fünfter Band.

A second circular library stamp is centered below the volume information. It is similar to the first one, with illegible text.

Phantasia.
Zweiter Theil.

Berlin,
bei G. Reimer,
1828.



olskie edycje niemieckich baśni romantycznych

Od przekładu do wydania

Uniwersytet Jagielloński i Instytut Literatury, kontakt: elzbieta.zarych@uj.edu.pl,
ORCID ID: 0000-0002-4796-4419

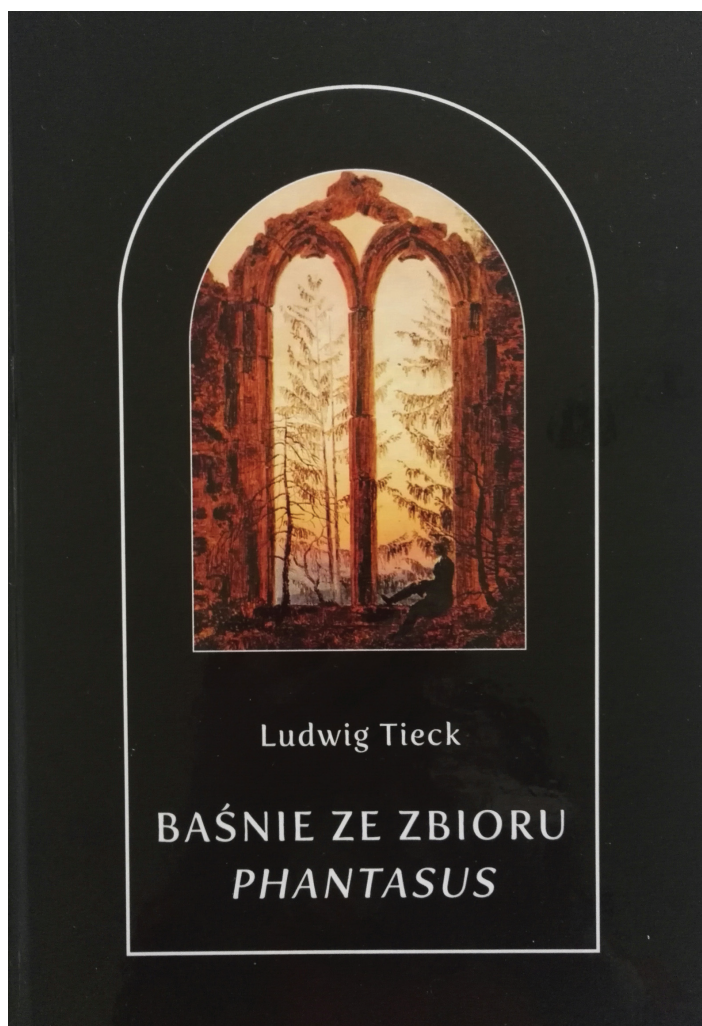
Przygotowanie edycji danego utworu w rodzimym języku wiąże się z licznymi problemami i wyzwaniem, przed którymi stają edytor, redaktor i wydawca. Liczba owych problemów i wyzwań jest jeszcze większa, kiedy publikowany tekst jest przekładem, i to w przypadku zarówno wyboru i wznowienia istniejącego tłumaczenia, jak i stworzenia nowego. Prezentowany artykuł jest poświęcony właśnie tej ostatniej sytuacji, dodatkowo w ujęciu porównawczym. Jego tematem i przedmiotem badań są bowiem dwa tomy niemieckich baśni romantycznych opublikowanych w moim przekładzie i opracowaniu w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm” – *Baśnie z „Phantasusa”* Ludwiga Tiecka (2020) oraz *Łubowickie baśnie i bajki* Josepha von Eichendorffa (2022; zob. il. 1 i 2).

Obydwa tomy to zbiory baśni napisanych lub wydanych na początku XIX wieku przez znakomitych pisarzy niemieckiego romantyzmu, Ludwiga Tiecka (1773–1853) i Josepha von Eichendorffa (1788–1857). Oba autorzy w swoich utworach w tym tak cenionym w romantyzmie gatunku inspirowali się myślą i fascynacjami epoki, twórczością ludową i literacką, podążali za zachętami Johanna Gottfrieda von Herdera do zbierania utworów ludowych, inspirowali się działalnością Clemensa Brentano; zbiór każdego z nich jest ciekawie powiązany też z tworzącymi kontekst najsłynniejszymi ówczesnymi baśniami braci Grimm. W przypadku polskich edycji obydwu planowanych zbiorów baśni, zarówno Tiecka, jak i Eichendorffa, na pierwszym etapie prac pojawiły się też podobne trudności, gdyż konieczne okazało się

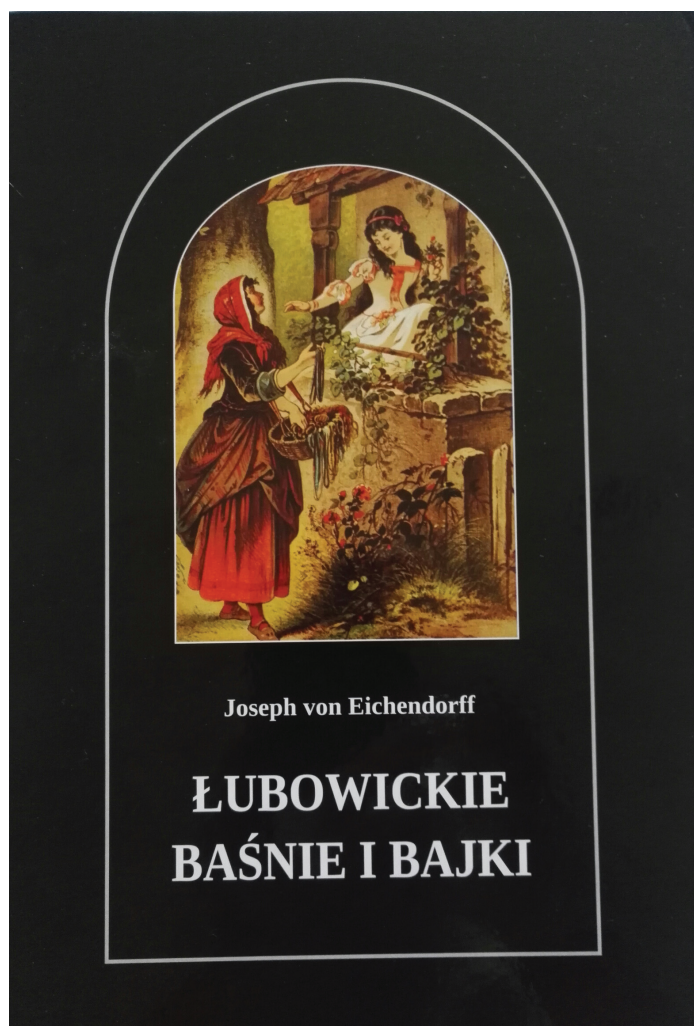
ustalenie układu zawartych w nich utworów, a także brzmienia tytułów utworów oraz tytułu tomu. Taki sam jest również przyjęty w wydaniu w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm” układ tryptyku: na końcu umieszczono przekład utworów z uznanymi za niezbędne przypisami, utwory zaś poprzedzono obszernym wstępem, w którym omówiono poszczególne baśnie, gatunek, cechy, historię ich powstania, osadzono je na tle twórczości autora i na tle epoki, a także podano zagadnienia edycji i przekładu, spajając obie części kalendarium twórczości danego pisarza¹. Obydwa tomy łączy ze sobą też osoba tłumaczki, autorki wstępu i opracowania oraz redaktorki, co wpłynęło na ujęcie, metodologię, leksykę itd. Utwory zawarte w obu zbiorach nie są także zupełnie nieznanymi polskiemu czytelnikowi, gdyż ukazały się ich przekłady, które choć niepełne (ze zbioru Tiecka będą to tylko dwa

utwory) i w większości dalekie od oryginału, stanowią istotny punkt odniesienia.

Ze względu na wspólny gatunek, pochodzenie, język, epokę, a nawet zbliżony czas powstania, a także istnienie przekładów i opublikowanie w jednej serii, pozornie wydawać by się mogło, że obie książki są do siebie ładząco podobne i że w obu przypadkach podjęto takie same decyzje co do wyboru właściwej edycji w języku oryginalnym, tłumaczenia, opracowania oraz wszelkich rozwiązań istotnych w przygotowaniu polskich publikacji. A co za tym idzie, można by też zakładać, że rozwiązania wypracowane w przypadku jednego zbioru niemieckich baśni romantycznych mogą stanowić wzorzec dla drugiego, jak i dla następnych. Tymczasem mimo łączących ich podobieństw każdy z tych zbiorów jest odmienny pod wieloma względami. I tak utwory Tiecka



Il. 1. *Baśnie z „Phantasia”* Ludwiga Tiecka, Białystok 2020



Il. 2. *Łubowickie baśnie i bajki* Josepha von Eichendorffa, Białystok 2022

zostały opublikowane, a Eichendorffa to *inedita*, inny jest język, w jakim zostały napisane, określenie „baśni romantyczna” jest zaś tak pojemne (w jej obrębie mamy *Volksmärchen* i *Kunstmärchen*, dodatkowo bajki i podania), że komplikuje to jeszcze bardziej i tak zawile już kwestie genologiczne. Do tego zestawu istotnych różnic można włączyć zabiegi literackie stosowane w poszczególnych utworach przez obu pisarzy, przyjmowane przez nich nazewnictwo, używany język i styl, a także powiązania z pozostałą twórczością. I należy też ponownie wspomnieć, że część baśni Tiecka nie została nigdy przełożona na język polski, a wiele z tych przetłumaczonych utworów obu twórców pozostaje na granicy luźnej adaptacji. Tak więc już podczas pracy nad późniejszym ze zbiorów, czyli *Łubowickimi baśniami i bajkami* Eichendorffa, owe podobieństwa do *Baśni z „Phantasusa”* Tiecka w gruncie rzeczy prowadziły do powstania jeszcze większej liczby wątpliwości i pytań, zauważenia znaczących różnic oraz konieczności znalezienia indywidualnych rozwiązań.

Celem tego artykułu jest pokazanie nie tyle studium przypadku obu książek, ile na ich przykładzie problemów i wyzwań towarzyszących przygotowaniu takich publikacji, ujawnienie tego, co w nich podobne, co odmienne, a co ostatecznie zaważyło na podejmowanych decyzjach. Uznano więc, że zestawienie tych przypadków oraz płynące z niego wnioski i przyjęte rozwiązania mogą w przyszłości posłużyć badaniom nad zagadnieniami edytorskimi i translologicznymi. Być może okażą się one też przydatne w praktyce, podczas przygotowywania innych tłumaczonych publikacji, nie tylko romantycznych i nie tylko powstałych w języku niemieckim.

Baśnie z „Phantasusa” Ludwiga Tiecka

Baśnie, zwane przez Tiecka (ustami Antona) „baśniami najprostszej kompozycji” („*Märchen der einfachsten Komposition*”)², znalazły się w tomie pierwszym zbioru *Phantusus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen (Fantazus. Zbiór baśni, opowiadań, sztuk teatralnych i nowel)*, najważniejszego dzieła tego twórcy oraz jednego z najważniejszych wczesnego romantyzmu niemieckiego (Frühromantik)³, uważanego za alegorię romantycznej książki uniwersalnej⁴ czy najbardziej udaną książkę pokolenia⁵. To dzieło pod wieloma względami wybitne i wyjątkowe, czego świadomość miał już autor, dopracowując zamieszczone w nim utwory i kilkakrotnie je wydając. Trzytomowe dzieło⁶ ukazało się po raz pierwszy nakładem

Realschulbuchhandlung, berlińskiego wydawnictwa Georga Andreea Reimera, tom pierwszy i drugi został opublikowany w 1812 roku, a trzeci – w 1816 roku.

W obu tomach znalazły się wcześniej wydane opowiadania, baśnie i sztuki, z których najstarsze powstały pod koniec lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, a do nich dołączono nowe utwory napisane tuż przed ich opublikowaniem. W interesującym nas tomie pierwszym aż cztery baśnie z siedmiu ukazały się powtórnie. Na czas powstania tudzież wydania wskazują zamieszczone pod tytułami daty, co podkreśla kompilacyjność tomu. Tylko trzy z nich – *Elfy (Die Elfen)*, *Puchar (Der Pokal)* i *Czar miłości (Liebeszauber)* – zostały napisane w latach 1810–1811 (podana data w wydaniu wszystkich trzech to 1811 rok) i ukazały się po raz pierwszy rok później w pierwszym tomie *Phantusus*. Pozostałe cztery zostały tu wydane powtórnie. Najwcześniejsze, *Eckbert o jasnych włosach (Der blonde Eckbert)* i *Historia miłosna pięknej Magielony i hrabiego Piotra z Prowansji (Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence)*, Tieck, pod pseudonimem Peter Leberecht, po raz pierwszy zamieścił w 1797 roku w Berlinie u Carla Augusta Nicolaiego w trzytomowym zbiorze baśni i dramatów *Volksmärchen von Peter Lebrecht (Baśnie ludowe Petera Lebrechta)*⁷. Dwudziestoczteroletni Tieck był więc w czasach powstania Związku Reńskiego, wojen prusko-francuskich (1806 i 1813) i budzenia się świadomości narodowej Niemiec oraz nawoływań Johanna Gottfrieda von Herdera do zbierania ludowych i niemieckich utworów⁸ jednym z pierwszych niemieckich pisarzy romantycznych wykorzystujących wątki ludowe w swoich utworach. Wyrzucił twórczością *Mowy do narodu niemieckiego* (1808) Johanna Gottlieba Fichtego, uznany za przełomowy pierwszy tom *Cudownego rogu chłopca (Des Knaben Wunderhorn)*, 1806) Achima Arnima i Clemensa Brentano, słynne Herderowskie *Głosy ludów w pieśniach (Stimmen der Völker in Liedern)*, 1807)⁹ czy *Die deutschen Volksbücher* (1807) Josepha Görresa. Uznawani za największych zbieraczy baśni ludowych Grimowie swoje *Baśnie dla dzieci i dla domu (Kinder- und Hausmärchen)* wydali zaś dopiero w 1812 roku, w tym samym, kiedy ukazały się dwa pierwsze tomy *Phantusus*, zresztą w tym samym wydawnictwie¹⁰. *Wierny Eckart i Tannenhaus (Der getreue Eckart und der Tannenhäuser)* został z kolei opublikowany w 1799 roku w zbiorze *Romantische Dichtungen (Poezje romantyczne)*, a *Runenberg (Der Runenberg)* w 1804 roku w *Taschenbuch für Kunst und Laune (Książka dla sztuki i zabawy)*¹¹. Teksty dawne przed ponownym umieszczeniem w 1812 roku w *Phantususie* zostały przez Tiecka przejrane i poprawione, przy czym większe zmiany pojawiły

się głównie w dramatach, w baśniach są one natomiast nieznaczne i dotyczą jedynie detali. Najbardziej komentowaną wśród badaczy zmianą jest rezygnacja w *Eckbercie o jasnych włosach* z wieczornych dzwonów, które rozlegały się wśród leśnej samotni. W okresie późniejszym Tieck wracał do wydanych tu utworów, nierzadko je przerabiając, przygotowując do ponownego opublikowania u Georga Reimera w edycji kompletnej dzieł (*Schriften*) z lat 1828–1854. Pierwsze tomy (z łącznie dwudziestu ośmiu) wydrukowano w 1828 roku, wtedy też ukazał się *Phantasmus* jako tom czwarty (tu omawiane baśnie) i piąty.

Odwołując się do genezy utworu, jego historii i podejścia autora, uznano, że edycja *Phantasmusa* z 1828 roku jest edycją kompletną, wielokrotnie przejrzaną, poprawioną i zaakceptowaną przez autora, powstała pod jego pieczęcią i za jego życia, z uwzględnieniem pierwodruków – i ją właśnie uznano za wzorcową dla przygotowywanej edycji polskiej. Pomocne okazały się też oparte na niej dwie edycje dwudziestowieczne: tom drugi pt. *Die Märchen aus dem Phantasmus. Dramen* z czterotomowego wydania wszystkich dzieł Tiecka opublikowanych w Winkler Verlag (München 1964, 1978) pod redakcją Marianne Thalmann¹² oraz *Phantasmus* wydany nakładem Deutscher Klassiker-Verlag (Frankfurt 1985) w tomie szóstym dwunastotomowych dzieł pisarza *Schriften in zwölf Bänden* pod redakcją m.in. Manfreda Franka.

Mimo złożoności zagadnienia romantycznej Märchen, a w jej obrębie Volksmärchen i Kunstmärchen oraz wielu innych terminów ukutych przez Tiecka (co szczegółowo opisano we wstępie do zbioru)¹³, baśnie z *Phantasmusa* przynależą do szeroko rozumianej Kunstmärchen. Chociaż dwie z nich zamieszczono uprzednio w zbiorze z 1797 roku pt. *Volksmärchen von Peter Lebrecht*, należy spojrzeć na to przyporządkowanie do baśni ludowych raczej jak na swoistą deklarację (na fali popularności w owych czasach) poszukiwania w literaturze tego, co kryje się w znaczeniu członu *Volks-*, a więc to, co 1) ludowe, 2) narodowe, nierzadko w znaczeniu politycznym, i 3) popularne. Ponadto wywodzenie przez romantyków (twórców czy zbieraczy) swoich baśni ze źródeł ludowych, oralnych lub nawet nazywanie ich Volksmärchen, jest w wielu sytuacjach jedynie swoistym chwytem, gdyż są one nimi nie w znaczeniu etnograficznym, ale romantycznym¹⁴, i tak samo jak baśń literacka zawsze przybierają w jakimś stopniu kostium epoki oraz flirtują z jej ideami. I wreszcie przynależność do tych dwu grup podkreśla wspólnotę z innymi

romantycznymi twórcami baśni, stąd Grimmowie uznawani są za zwolenników Volksmärchen, a Tieck – Kunstmärchen, co mówi nie tyle o baśniach, ile o filozofii przyjętej przez ich twórców. Tieck tworzy zaś swój własny język baśni, własne sposoby ujęcia postaci i snucia narracji, a nawet własne terminy na ich nazwanie, jak choćby „Naturmärchen”¹⁵. Badacze wyróżniają wśród nich także „Stadtmärchen” (to pierwsze baśnie miejskie, na wzór których tworzył E.T.A. Hoffmann) czy „Wahnsinnmärchen”, baśnie obłądu, a pisząc o baśniowych utworach Tiecka, używają też określeń „Novellenmärchen”¹⁶ (baśń nowelistyczna) i „Märchennovelle” (baśniowa nowela), „Märchenerzählung” (baśniowe opowiadanie), „Erzählung” (opowiadanie), również z dodaniem różnych przymiotników, np. „phantastische Erzählung” (opowiadanie fantastyczne)¹⁷. Literacki jest także język, którym posługuje się Tieck, wprowadzając do niego stosownie do inspiracji i kontekstu danego utworu określenia dawne, archaizmy czy neologizmy, stosując różnego rodzaju zabiegi, np. opóźniające rozpoznanie czy anamnezę, wpłatając w prozę poezję czerpiącą z różnych źródeł (np. poematów epickich) itd.

Owa artystyczność i literackość baśni w *Phantasmusie*, dokładne przemyślenie ich koncepcji i pieczołowitość pisarza w dopracowywaniu utworów napisanych przez

niego – jak stwierdzał w liście do brata Friedricha z 9 kwietnia 1818 roku – „in meiner neuen Manier”¹⁸, a więc w nowym stylu, nowym sposobem pisania, w nowym ujęciu oraz języku, były punktem odniesienia dla wielu decyzji podejmowanych w trakcie przekładu i przygotowywania polskiej edycji.

W *Phantasmusie* znalazło się siedem utworów określanych jako Märchen: *Eckbert o jasnych włosach*, *Wierny Eckart i Tannenhäuser*, *Runenberg*, *Czar miłości*, *Historia miłosna pięknej Magielony i hrabiego Piotra z Prowansji*, *Elfy* i *Puchar*. W zbiorze pisarz umieścił je w ramie – czyta je i krytycznie komentuje grono przyjaciół zebranych w brandenburskim majątku. Źródło tej ramy było bez wątpienia i literackie, i biograficzne. Wzorem dla Tiecka był z pewnością *Dekameron* (1348) Giovanniego Boccaccia¹⁹; wzmianka o tym pojawia się w liście Friedricha Schlegla z 25 września 1802 roku²⁰. Wprowadzenie za toskańskim nowelistą opowieści ramowej nie było też niczym nowym na gruncie literatury niemieckiej, z bezpośrednio poprzedzających *Phantasmusa* utworów można choćby wspomnieć *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (*Rozmowy niemieckich uchodźców*, 1795) Johanna Wolfganga Goethego²¹ czy *Wintergarten* (*Ogród zimowy*, 1809) Arnima Niedługo po dziele Tiecka ukazali się zaś *Bracia Serafiońscy*

Edycja *Phantasmusa* z 1828 roku jest edycją kompletną, wielokrotnie przejrzaną, poprawioną i zaakceptowaną przez autora

(cztery tomy, 1819–1821) Hoffmanna, postrzegane niekiedy jako pendant do *Phantasusa*²². Oprócz wzorca literackiego źródło wprowadzenia ramy było też bez wątpienia biograficzne, wszak salon romantyczny stanowił centrum ówczesnego świata literackiego²³, a Tieck był częścią towarzystwa zbierającego się w berlińskim salonie ok. 1790 roku²⁴, wczesnoromantycznego kręgu jenajskiego czy wreszcie grona właścicieli ziemskich z Cybinki (Ziebingen) koło Frankfurtu nad Odrą, gdzie w majątku hrabiego Finkensteina rozkoszował się pierwszym w życiu okresem stabilizacji²⁵. Wspomnienie tych czasów i rozmów stanowiących kontekst dla ramy przywołują także dedykacje. Pierwsze wydanie *Phantasusa* zostało dedykowane Augustowi Wilhelmowi Schległowi²⁶, do niego odnoszą się też uwagi wstępne²⁷, gdzie Tieck wspomina piękne czasy przyjaźni z nim, jego bratem Friedrichem oraz Novalisem. We wznowieniu u Reimera w 1828 roku pojawia się jeszcze jeden adresat dedykacji na początku: „Dr. und Prof. Schleiermacher in Berlin”, przywołany tu jako przyjaciel z dawnych czasów²⁸ oraz jako autor *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* (*Próba teorii zachowania towarzyskiego*, 1799), w której pokazał on człowieka jako istotę towarzyską i wyłożył teorię „Geselligkeit”²⁹. Nawiązuje do niej również Tieck przez zastosowaną ramę w *Phantasusie*³⁰. W bezpiecznym i rozdyktowanym kręgu miłośników literatury i sztuki skupionych wokół Cybinki rodzi się z niegdyś powstałych utworów i nowych przemyśleń zbiór *Phantasus*.

U Tiecka jest jedenaścioro opowiadających, z których każdy ma inny charakter, inne zainteresowania i inny gust³¹, mamy tu cztery panie (Rosalie, Clara, Auguste i Emilie), które otrzymują jedynie role niezbyt lotnych recenzentek³², i siedmiu panów (Manfred, Ernst, Fredrick, Theodor, Willibald, Anton i Lothar), poetów, którzy „przypadkiem” mają przy sobie rękopisy, a ich lekturą umilają sobie czas między spacerami, muzykowaniem itd. Wszystkie baśnie ułożone są przez Tiecka tak (zamysł ten przedstawia w utworze Clara), że tworzą one łuk, część wznosząca to cztery pierwsze tworzące „crescendo dieses Grauen[s]”³³ (crescendo przerażenia), a trzy pozostałe schodzą w „decrescendo” do pierwszych tonów, do codzienności. Kontekst umieszczenia wygłaszanych przez panów baśni tworzą poprzedzające je i następujące po nich dyskusje, nawiązujące do nich tematy oraz wywoływane reakcje i emocje:

dyskusja o baśniach i fantazji oraz odczytany przez Antona wiersz *Phantasus*

Anton (na prośbę Clary): *Eckbert o jasnych włosach*
dyskusja na temat jej źródeł i oryginalności

Ernst: *Wierny Eckart i Tannenhäuser*
zamyślenie słuchaczy; powrót do tematu oryginalności

Manfred: *Runenberg*
przerażenie zebranych; chęć oderwania się od smutnych opowieści

Lothar: *Czar miłości*
wykład Manfreda o poezji, sztuce i fantazji; obrona romantycznego ich pojmowania jako ukazującego przez okrucieństwo i grozę przedstawień prawdę o świecie; pragnienie mniej strasznych baśni

Friedrich: *Historia miłosa pięknej Magielony...*
zmiana nastroju; dyskusja na temat prawa poetów do własnych wersji i wolności tworzenia; rozważania na temat źródeł literatury oraz pierwotności poezji i utworów ludowych

Theodor: *Elfy*
[brak komentarzy]

Willibald: *Puchar*
każdy prezentuje swoją opinię o odczytanych utworach; zmiana tematu, zabawy i żarty, rozmowa o muzyce; Frederick prosi Ernsta o przeczytanie 3 sonetów.

Można rozpatrywać baśnie zarówno wraz z ramą, w której je umieszczono w 1812 roku, jak i w jej kontekście, całościowo jako pierwszy tom *Phantasusa*. Jednak częste jest też publikowanie baśni osobno jako *Märchen aus dem „Phantasus”*³⁴ (*Baśnie z „Phantasusa”*), a także ich osobne interpretowanie. Obydwa podejścia mają swoich przeciwników i zwolenników. Ci optujący za wydawaniem z ramą podkreślają, że wypreparowanie z niej baśni pozbawia je kontekstu zgodnego z zamierzeniem autora i jest nienaukowe³⁵. Wydawanie ich osobno również ma swoje podstawy i skłania ku temu nie tylko – jak pojawia się w zarzutach – praktyka szkolna, ale i gatunek, a także liczne podobieństwa na wielu poziomach tekstu, przez które utwory te były wielokrotnie wspólnie interpretowane. Ponadto – co warto raz jeszcze podkreślić – większość baśni została uprzednio wydana przez autora osobno, umieszczenie ich w tomie jest późniejsze, stąd rama jest niejako kontekstem naddanym. Jak słusznie zauważa Paul Alfred Merbach, baśnie – cały cykl czy każda osobno – są ozdobą tego zbioru i w odróżnieniu od niektórych utworów, a także samej ramy, które dziś wydają się nie dość zrozumiałe i archaiczne, są wciąż czytane, a romantyzm jest w nich żywy³⁶.

W polskiej edycji zdecydowano się więc, świadomie, podążając za tradycją wydań niemieckich, zamieścić jedynie baśnie ułożone w kolejności wygłoszenia w *Phantasusie*,

a nad każdą z nich podać, zgodnie z zamiarem autora, datę jej powstania tudzież wydania (ta druga pojawia się tylko przy *Wiernym Eckarcie i Tannenhäuserze*). Kontekst tworzony przez ramę – w gruncie rzeczy będącej rodzajem rozmowy na tematy literackie i teoretycznoliterackie – zdecydowano się jedynie omówić w obszernym, ponad stustronicowym wstępie. Całemu zbiorowi nadano też ustalony już tytuł *Märchen aus dem „Phantasiaus”*, czyli *Baśnie z „Phantasiausa”*, dodając dla jasności czytelnika polskiego, niemającego zbyt wielu okazji do obcowania z utworami Tiecka i słabo znającego jego twórczość, „ze zbioru”.

Do czasu wydania tego zbioru ukazały się polskie przekłady zaledwie dwu baśni Tiecka³⁷: *Der blonde Eckbert* i *Elfen*. Pierwsze anonimowe tłumaczenie *Elfów* – a właściwie dość luźna adaptacja – pochodzi z XIX wieku, opublikowano je ok. 1853 roku w „Szkółce dla Dzieci” (dodatek do wydawanej w Poznaniu „Szkoły Polskiej”). Baśń ta została upiękuszona językowo i stylistycznie, stosownie do fantastycznej fabuły i ówczesnej sztuki przekładu, a także uzupełniona o (jak uznano) pominięte czy nierozwinięte przez Tiecka fragmenty. *Der blonde Eckbert* ukazał się z kolei jako *Jasnowiąsy Eckbert* w przekładzie Emilii Bielickiej w zbiorze *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z prozy niemieckiej* (1976), a później w tłumaczeniu Barbary Surowskiej (ok. 1979). Jak można przypuszczać, brakuje pełnego przekładu siedmiu baśni Tiecka i pozostawanie przy tych samych, zwłaszcza opowieści o Eckbercie, wynika zapewne nie tyle z popularności tychże, ile z trudności spisanych przez autora *Phantasiausa* utworów, pozornie łatwych, jeśli pozostanie się jedynie na powierzchni fantastycznej fabuły, lecz wymagających uwzględnienia różnych kontekstów, także badawczych, oraz umieszczenia w baśniowej opowieści poezji, wierszy, poematów i piosenek. Być może z drugiego z wymienionych powodów przełożono też te utwory, w których albo wierszy nie ma (jak w *Elfach*), albo są one bardzo krótkie (jak w *Eckbercie o jasnych włosach*). W pierwszej jak dotąd kompletnej edycji polskiej zdecydowano się więc na nowy przekład wszystkich utworów oraz opatrzenie przypisami stosownych miejsc, podjętych decyzji tłumaczkich i zabiegów Tiecka. Zrezygnowano natomiast z wielu przypisów słownikowych i rzeczowych, uznając, że są one zbędne dla profilowanego odbiorcy książki, a te od tłumaczki i objaśniające trudniejsze pojęcia i zjawiska kulturowe oraz obszerny wstęp i kalendarium stanowią wystarczające opracowanie tekstu nawet dla najbardziej zainteresowanego czytelnika. Czytelnika szukającego specjalistycznych informacji odesłał one natomiast do źródeł niemieckich, tamtejszych krytycznych wydań tekstu; być może – z braku podjęcia

interesujących zagadnień przez dotychczasowych badaczy – będą one wymagały od niego przeprowadzenia własnych kwerend i badań.

W przekładzie prozatorskiej części baśni zdecydowano się na rozbicie bardzo długich i złożonych, rozdzielanych średnikami zdań (typowych dla twórczości tej epoki) na kilka krótszych; podziały przebiegają najczęściej w miejscach średników³⁸. W tłumaczeniu poezji zachowano oryginalny układ poematów, wierszy i piosenek, podziały na strofy i liczbę wersów. W miarę możliwości języka polskiego starano się też oddać charakter poszczególnych utworów, ich wzorce literackie, rytm, melodyjność czy rodzaj rymów; próbowano znaleźć złoty środek między treścią a formą oraz specyfiką obu języków. Ze względu na to, że baśnie Tiecka to *Kunstmärchen* starannie przemyślane i skomponowane, będące nośnikami nowych idei, nowatorskie pod względem stylu i sposobu ujęcia, teatralne, oniryczne i kalejdoskopowe³⁹, a także ze względu na cel edycji i jej odbiorcę w poszczególnych baśniach starano się tego zamysłu nie naruszyć zarówno w zapisie (np. zachowując układ czy wyróżnienie znaczących elementów), jak i w tłumaczeniu. Ponadto uwzględniano tradycje przekładu i interpretacji tych utworów, istniejące badania językoznawcze, literaturoznawcze, kulturowe, socjologiczne itd. Zgodnie z dziewiętnastowieczną, lecz wciąż prawdziwą zasadą, że przekład to pośrednictwo w literaturze i kulturze⁴⁰, starano się zachować zamysł autora i znaleźć równowagę między oryginalną koncepcją a literackością opowieści w innym języku. Wiernie zachowano charakterystyczne dla Tiecka struktury i zabiegi, ukryte motywy i gry z czytelnikiem, opatrząc takie miejsca i podjęte w tłumaczeniu decyzje, dotyczące np. wyboru określonych rozwiązań translatorskich, imion, sformułowań itd., przypisami od tłumacza, które towarzyszą objaśnieniom zagadnień literackich czy kulturowych. W przypadku jakichkolwiek niejasności lub braków wprowadzono doprecyzowania w nawiasach kwadratowych oraz wyjaśnienia w przypisach. I tak choćby ze względu na charakterystyczne dla prozy Tiecka zabiegi opóźniania wprowadzania niektórych informacji bohaterowie *Runenberg* zostali najpierw przedstawieni w baśni jako myśliwy, dziewczyna, pokazani w działaniu, a dopiero potem pisarz podał ich imiona; owe miejsca wprowadzania przez niego określeń, zaimków i imion są też przedmiotem zainteresowania badaczy⁴¹. W polskiej edycji wszystkie te miejsca wiernie zachowano, uznając, że zamysł autora zmylenia czytelnika jest ważniejszy od reguł urody, płynności i jasności przekładu literackiego, a w przypadku niejasności (wszak celowej) wprowadzono doprecyzowanie w nawiasach i zjawisko to opisano w komentarzu. Podobnie

w przekładzie *Pucharu* nie poprzedzono rozpoznania bohaterów żadnym dodatkiem czy wprowadzeniem przez tłumacza dopowiedzenia do pozbawionego przez jakiś czas imion tekstu, pozwalając wybrzmieć zaplanowanej tragedii w tej baśni o straszności życia⁴². Zachowano także – mimo trudności oddania tego zabiegu w języku polskim bez utraty spójności przekazu – dwuznaczność w zdaniu z ostatniego akapitu *Czaru miłości*, w którym pojawiają się obaj męscy bohaterowie, a przez użycie zaimka ma być niejasne, który z nich którego zastał w pokoju i jaki był powód zasztyletowania Emila⁴³. Nie ingerowano też – jak było w poprzednim przekładzie *Elfów* – w zakończenie tej baśni, nie rozwijając go lub nie upiększając stylistycznie czy językowo, ale wiernie oddając specyfikę tego gwałtownego i dziwnego domknięcia baśni, nazwanego przez Marianne Thalmann „Facktenanhang”⁴⁴.

Ze względu na przedstawienie charakteru niemieckich baśni i zachowanie specyfiki powstałego w określonym miejscu i czasie utworu zastosowano strategię egzotyzyacji, zachowując oryginalne tudzież właściwe danemu krajowi imiona (Marie, Conrad, Christian, Elisabeth, Andres, Zerina, Elfriede, Roderich, Francisca itd.) i nazwy (Blocksberg, Runenberg)⁴⁵. Pozostawienie oryginalnych imion⁴⁶ niekiedy służy też zachowaniu Tieckowskich gier, które zniknęłyby przy ich spolszczeniu, jak w *Eckbercie o jasnych włosach*, gdzie nie tylko imiona Eckbert i Bertha sugerują tajemne powiązanie ze sobą małżonków (które byłyby widoczne i w spolszczonej wersji), ale i pozostałych bohaterów, jak przyjaciel domu Walther, Hugo i pies z domku w leśnej samotni Strohmian. W każdym z nich – jak uważa Marc Falkenberg – występuje bowiem znaczące „h” będące nawiązaniem do pierwszej litery słowa *heimlich* – tajemniczy⁴⁷.

Jedynie w *Historii miłosnej pięknej Magielony i hrabiego Piotra z Prowansji* zdecydowano się na spolszczenie imion, ponieważ baśń ta nie jest autorskim pomysłem Tiecka, ale nawiązaniem do znanego romansu francuskiego z XV wieku, osadzonego w długiej tradycji europejskiej (ludowej i literackiej), a jego bohaterowie (królewna neapolitańska Marguelonne i rycerz z Prowansji Pierre) noszą w różnych krajach, a więc także w Niemczech czy w Polsce (gdzie pierwsze przekłady pochodzą już z XV wieku), imiona będące ich odpowiednikami⁴⁸.

Łubowickie baśnie i bajki Josepha von Eichendorffa

Baśnie Josepha von Eichendorffa są zupełnie inne od prze-myślanych, cyzelowanych i wielokrotnie wznawianych utwo-

rów Tiecka. Niedopracowane, częściowo we fragmentach, a ponadto spisane nie literacką niemiecką, ale w „wasser-polakische Sprache”⁴⁹, a więc lokalnym języku, niemieckim z naleciałościami polskiego z Górnego Śląska, pozostały w spuściźnie pisarza z Łubowic jako *inedita* aż do lat dwudziestych XX wieku. Nie wydał ich także najstarszy syn pisarza, Hermann, w sześciotomowych dziełach zebranych *Joseph Freiherrn von Eichendorffs sämtliche Werke* (Voigt & Günter, 1864). Jedynie w napisanej w 1862 roku biografii zatytułowanej *Joseph Freiherr von Eichendorff. Sein Leben und seine Schriften* wspomniął o spisywanych przez ojca w latach 1808–1809 w jego rodzinnym majątku w górnośląskich Łubowicach⁵⁰ baśniach i podaniach zasłyszanych od tamtejszego ludu („auf seinem Familiengut Lubowitz dem »Munde des Volkes« Märchen und Sagen abgelauscht”)⁵¹. Tym samym zwrócił on uwagę na istnienie owych łubowickich utworów, wskazał na ich ludowe i śląskie korzenie i osadził je czasowo, a także stworzył romantyczną legendę ojca: zakorzonego w górnośląskości miłośnika i zbieracza ludowych opowieści, które notował u źródła, podążającego w tym zbieractwie śladem największych, legendę, do której odnosili się wszyscy późniejsi badacze. Baśnie opublikował dopiero w 1925 roku Karl, syn Hermanna, który także zajął się popularyzacją twórczości sławnego przodka⁵². Pod tytułem *Märchen* i z informacją, że to pierwsze wydanie, zamieścił je w czasopiśmie „Der Wächter. Zeitschrift für alle Zweige der Kultur” (nr 8, z. 1, s. 10–20), a potem wznowił w roczniku „Aurora. Ein romantischer Almanach” (nr 30/31), z którym stale współpracował. Nie cenił fragmentarycznych utworów będących wynikiem działalności zbieracza dziadka, na dodatek spisanych – jak się wyraził – „tu i ówdzie z zadziwiająco niefrasobliwością” („mit einer stellenweise geradezu verblüffenden Sorglosigkeit zu Papier gebracht”)⁵³. Wojskowy, niemający już wiele wspólnego z rodzinnymi stronami przodka, z Łubowicami, z rodowym zamkiem, Nysą, gdzie znajdował się dom dziadka⁵⁴, Toszkiem czy Raciborzem⁵⁵, postanowił ten, jak uznał, niefrasobliwie zapisany tekst uporządkować, poprawić jego układ i język, dopisać to czy owo dla logiki i urody baśni. Poczynał sobie z owymi tekstami dość swobodnie, do czego przyznał się we wstępie do ich pierwszego wydania, a przyczyną tego zapewne była, zupełnie w tej sytuacji zrozumiała, chęć pokazania spuścizny dziadka w jak najlepszym kształcie. Ta wygładzona, poprawiona i przerebiona edycja stała się na prawie sto lat wersją kanoniczną, podstawą wszystkich późniejszych wydań, a także opracowań naukowych⁵⁶. Przez cały XX wiek żaden z następnych wydawców owych juveniliów, uważanych zresztą za mało

istotne w twórczości Eichendorffa, nie sięgnął do rękopisu łubowickich baśni, żaden z badaczy nie opracował ich też edytorsko i krytycznie. Rękopis wraz z pozostałą częścią spuścizny został przekazany przez wnuka w 1936 roku utworzonemu niedługo wcześniej⁵⁷ w domu, w którym zmarł jego dziadek, muzeum Eichendorffa w Nysie; tu trafiły też materiały będące w posiadaniu drugiego z synów, Rudofa, mieszkającego w siedzibie rodowej w Sedlnicach w kraju morawsko-śląskim⁵⁸. Wszystkie te materiały tworzyły w muzeum tzw. Zbiór Nyski (Neisser Liste). Ostatni, pochodzący z tych czasów zapis kustosa muzeum w Nysie na temat łubowickich baśni brzmi: „Baśnie i bajeczki – 3 oraz 4 baśnie. Razem 17 stron”⁵⁹. W czasie drugiej wojny światowej (po likwidacji muzeum) w obliczu zbliżającego się frontu rękopisy Eichendorffa zostały przeniesione z Nysy najprawdopodobniej do pobliskiego zamku Johannesberg (obecnie Jánský Vrch, czyli dawnej letniej rezydencji biskupów wrocławskich koło Javornika, a teraz muzeum), potem zapewne do Tomaszowa⁶⁰ i ostatecznie zaginęły. Ponieważ od

1945 roku oficjalnie uznawano tę część spuścizny za bezpowrotnie zaginioną, opierano się na istniejących edycjach tych baśni opartych na pierwszym wydaniu. Aż do początku XXI wieku, gdy w 2003 roku Wolna Kapituła

Niemiecka (Freies Deutsches Hochstift) poinformowała o jej odnalezieniu, a w 2006 roku, opierając się na rękopisie, opublikowano je w wydaniu historyczno-krytycznym *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*⁶¹, a dokładnie w zawierającej fragmenty i utwory nieopublikowane części drugiej *Fragmente und Nachgelassenes. Text und Kommentar*, w tomie V/3, między stronami 1–27, a dalej (s. 595–617) zamieszczono do nich komentarz⁶².

To właśnie edycja z 2006 roku stała się podstawą przekładu i opracowania wydania polskiego z 2022 roku, jednocześnie starano się w nim weryfikować i krytycznie komentować decyzje niemieckich edytorów, zestawiając ich tom z rękopisem. Sięgnięcie do źródeł było tu istotne tym bardziej, że na rynku polskim istniało dotąd tylko jedno tłumaczenie baśni Eichendorffa autorstwa Ryszarda Kincla pt. *Górnośląskie baśnie i podania* opublikowane w wydawnictwie Silesia (Racibórz 1991), zafałszowujące obraz utworu i jego autora. Nie tylko dlatego, że tłumaczenie to oparto najprawdopodobniej na edycji Albrechta Schaua *Eichendorffs obereschlesische Märchen- und Sagensammlung. Mit einem Vorwort des Herausgebers* (1970–1971)⁶³, a to wydanie – tak jak i inne – opierało się na poprawionej i przerobionej edycji wnuka

pisarza. W dodatku polski tłumacz poczynił sobie z tekstem dość swobodnie⁶⁴, dostosowując go – zgodnie z ideą *skoposu* i polityki wydawniczej lat dziewięćdziesiątych XX wieku – do czytelnika i założonego celu. Utwór uznano – za Hermannem von Eichendorffem – za zbiór baśni górnośląskich (umieszczając tę informację w tytule) i zapewne ze względu na to oraz na pochodzenie Eichendorffa wydano książkę w raciborskim wydawnictwie Silesia, baśnie dostosowano zaś do odbiorcy dziecięcego. Utwory spisane przez Eichendorffa zostały tu uzupełnione i dopracowane tak, aby powstały z nich pełne i ładne utwory, nadano im tytuły, podobnie jak zbiorowi, wprowadzono akapity, wyeksponowano wypowiedzi i dialogi, niekiedy archaizowano (stosownie do starej baśni) język, redagując tekst jak każdy inny przygotowywany do druku przez wydawnictwo, tworząc przekład „udomowiony”, na granicy adaptacji. Starano się w ten sposób stworzyć kompletny, pełnowartościowy – jak uważano – tom baśni, który mógłby trafić do rąk dzieci i konkurować z innymi utworami tego typu. Jednocześnie zabiegi te wydają się zrozumiałe w tych

W dodatku polski tłumacz poczynił sobie z tekstem dość swobodnie

czasach, a ta niewielka broszurka jest typową publikacją na rynku książki u progu III Rzeczypospolitej, wpasowującą się w ofertę taniej książki dla dzieci czy lektur szkolnych, a więc dawnych utworów z uwolnionymi prawami autorskimi,

w wydaniu zeszytowym i z oszczędными ilustracjami⁶⁵. Niezależnie od powodów kierujących tłumaczem i wydawcą trzeba stwierdzić, że zbiór ten w niczym nie przypomina Eichendorffowskich *inedita*. Tak więc jak wydanie niemieckie z 2006 roku po odnalezieniu rękopisu różni się od wszystkich wydań dotychczasowych, tak i ta podążająca za nim edycja w polskim przekładzie ma inny cel i stosuje odpowiednio inne środki i zabiegi.

Dużym problemem w przygotowywanej edycji było, po pierwsze, podjęcie decyzji co do tytułu zbioru oraz tytułów poszczególnych utworów, a, po drugie, układu i kolejności baśni w tomie. Eichendorff nie zatytułował bowiem zbioru, poprzedzając go jedynie umieszczoną na rękopisie literą „M”. Jak można przypuszczać, miał to być skrót od nazwy gatunków zamieszczonych tu utworów, wprowadzony w nagłówkach niektórych z nich, a więc „Märchen” i „Märlein” („baśnie” i „bajki”). Wydawcy edycji niemieckiej z 2006 roku za rękopisem umieścili owo „M” jako nazwę zbioru (zapisując ją „M”), oddzielając tak w tomie zawierającym różne fragmenty i utwory nieopublikowane Eichendorffa tę część od reszty tekstów; w komentarzu rozwijają je zaś jako nazwę gatunku „Märchen”. O ile w wielotomowym wydaniu rozwiązanie

to było uzasadnione, o tyle w książce osobnej – na okładce – z wielu powodów jest to nie do przyjęcia. Również zastąpienie „M” w przekładzie literą „B” („baśnie” i „bajki”) nie rozstrzygało problemu. Żadnego z dawnych rozwiązań nie uznano też za właściwe w obecnej sytuacji. W pierwszym wydaniu Karl von Eichendorff nie nadał bowiem tytułu ani zbiorowi, ani utworom, a jedynie opisał te utwory jako „Märchen aus dem Nachlasse Joseph Freiherrn von Eichendorff” („Baśnie ze spuścizny Josepha barona von Eichendorffa”). W edycjach dwudziestowiecznych wprowadzano nazwę jako naddaną, tak jest np. w tzw. Winkler Ausgabe w części pierwszej pt. *Frühe Fragmente und Paralipomena (bis 1818)* czwartego tomu (1980)⁶⁶, w odniesieniu do cyklu pojawia się tu tylko nadrzędne określenie „Märchen”, a poniżej w nawiasie widnieje informacja „[Bruchstück einer Sammlung oberschlesischer Märchen und Sagen]” ([Urywek zbioru górnośląskich baśni i podań])⁶⁷. O wiele częściej tytuły nadawano w edycjach krytycznych i popularnych, zwłaszcza osobnych. Nadanie danemu utworowi tytułu jest bowiem decyzją w wielu aspektach znaczącą ze względu zarówno na identyfikację książki, jak i przyzwyczajenia czytelnika, którego wprowadza on do utworu, przygotowuje jego lekturę, wskazuje na tematykę, gatunek, stylistykę, podaje podstawowe informacje⁶⁸, a także nawiązuje do innych podobnych utworów, włączając się w kontekst określonego rodzaju twórczości⁶⁹. Tytuł jest też nazwą utworu jako fenomenu kulturowego (ze wszystkimi historycznymi i literackimi przemianami)⁷⁰, a więc świadectwem danej epoki, poetyki danego autora itd. Wreszcie sprawa, co ważne, zwłaszcza w przypadku dość roboczego i fragmentarycznego kształtu łubowickich baśni, że z pojedynczych tekstów powstaje cykl. I tak choćby w edycji Albrechta Schaua z lat 1970–1971 mamy *Eichendorffs oberschlesische Märchen- und Sagensammlung. Mit einem Vorwort des Herausgebers*, podobnie jest w jedynym jak do tej pory polskim przekładzie autorstwa Ryszarda Kincla pt. *Górnośląskie baśnie i podania* (1991). U Eckharda Grunewalda (1996) tytuł jest bardziej poetycki: *Joseph von Eichendorff. In freudereichem Schalle: Eine Sammlung oberschlesischer Märchen*, wprowadza on bowiem jako pierwszy człon cytat, wyimek ze szczęśliwego zakończenia baśni o Krasnej. We wszystkich tych tytułach pojawiało się wskazanie na gatunek („Märchen” – „baśnie” lub „Märchen und Sagen” – „baśnie i podania”), a także na pochodzenie („oberschlesische” – „górnośląskie”), przez co nawiązywano do wspomnianej wypowiedzi o tych utworach Hermanna von Eichendorffa. Ze względu na obszerną dyskusję na temat górnośląskości i ludowości tych baśni we wstępie do nowej polskiej edycji oraz istotność rozumienia

tych określeń (co bez dodatkowych informacji mogłoby wprowadzać czytelnika w błąd), zresztą po odnalezieniu rękopisu tytułu nieuprawnionego i naddanego, zdecydowano się przyjąć taki, który będzie najbardziej adekwatny do zawartości tomu, a jednocześnie będzie rodzajem kompromisu wersji rękopiśmiennej z wersją zakorzenioną w badaniach. Ostatecznie zdecydowano o podaniu w tytule pełnej wskazówki autorskiej co do gatunków umieszczonych w nagłówkach, a więc „baśnie i bajki”⁷¹, dodatkowo opatrując je przymiotnikiem „łubowickie” dla doprecyzowania ich miejsca powstania i odróżnienia od innych baśniowych utworów Eichendorffa. Taki tytuł podano na okładce oraz na stronie tytułowej tomu i części zawierającej tłumaczenie utworów, a na tej ostatniej również – aby zachować przyjętą zasadę dodawania do nazw autorskich tych dotychczasowych – w nawiasie kwadratowym umieszczono dawny tytuł zbioru, czyli *Górnośląskie baśnie i podania*.

Podobną decyzję podjęto co do tytułów utworów, uznając, że w obrębie zbioru oprócz pełnienia funkcji informacyjnej i identyfikacyjnej służą one także oddzieleniu i wyeksponowaniu poszczególnych baśni i bajek oraz uporządkowaniu tomu. W rękopisie Eichendorffa nad czterema utworami znajdują się bowiem jedynie nagłówki, które można traktować albo jako informacje o kolejności utworów, albo jako ich tytuły, a trzy utwory wprowadzono bez żadnego nagłówka czy numeru, umieszczając je jedynie w odstępie od poprzedniego tekstu⁷². Taką samą zasadę zastosowali wydawcy edycji niemieckiej z 2006 roku. Jednakże nie musieli oni odnosić się do owych baśni i bajek czy przywoływać ich w opracowaniu⁷³, a kwestia identyfikacji jest w tym przypadku znacząca. Nie wiele dałoby też – jak to się czyni w poezji – wprowadzenie incipitów, po których trudno byłoby się zorientować, o którą baśń chodzi. Nie najlepsze było również rozwiązanie w edycji Winklera, gdzie po prostu ponumerowano utwory od 1 do 7, a numery te umieszczono w nawiasach kwadratowych⁷⁴. W edycjach, w których wprowadzano tytuł zbioru, tytułowano natomiast także utwory, nadając im albo tytuły krótkie (jak w baśniach ludowych), albo rozbudowane, poetyckie (za tradycją francuskich osiemnastowiecznych *Kunstmärchen*). Te pierwsze miały przede wszystkim wprowadzić czytelnika w treść i wymieniały znaczące postaci, te dłuższe starały się nadać im, a przez to utworom, charakter baśniowy⁷⁵. Do tej drugiej tradycji nawiązują tytuły w edycji Schaua, a za nim te z jedynego dotąd polskiego wydania Kincla. W najnowszej edycji, konsekwentnie do decyzji o dodaniu dawnego polskiego tytułu zbioru w nawiasie kwadratowym, a także mając świadomość funkcjonowania dawnego tytułu

w opracowaniach i twórczości Eichendorffa, tę samą zasadę o podwójnym tytule zastosowano odnośnie do zebranych tu baśni i bajek. Tak więc nad utworami umieszczono autorskie nagłówki w polskim przekładzie, a w przypadku ich braku odpowiednio to oznaczono, pod nimi w nawiasach kwadratowych podano zaś dawne, naddane przez Kincla na podstawie dwudziestowiecznej tradycji tytuły (zob. tabela 1), aby ułatwić czytelnikom poruszanie się po tomie i w badaniach nad tymi tekstami oraz pokazać odwołania do konkretnych utworów.

Jak wspomniano, ponownie rozważono też kolejność utworów w zbiorze. W pierwszej edycji *Märchen aus dem Nachlasse Joseph Freiherrn von Eichendorff* wydanej przez wnuka pisarza baśnie zostały ułożone kolejno: 1 – o Krasnej, 2 – o królownie i pierścieniu, 3 – fragment o leniu, 4 – o Sophii, 5 – o ptaku Wenus, 6 – fragment o szewcu, 7 – o cesarzu rzymskim. Za nim ten układ stosowali też wszyscy następnicy wydawcy. Tymczasem w rękopisie ta kolejność jest inna, począwszy od utworu siódmego. Co ciekawe, także redaktorzy edycji lubowickich baśni z 2006 roku, których celem było – według deklaracji – dokładne oddanie

oryginału⁷⁶, ułożyli je w kolejności przyjętej przez Karla von Eichendorffa i pojawiającej się we wszystkich dotychczasowych edycjach. Zachowali klasyczną kolejność baśni o Sophii, o ptaku Wenus i fragmentu o szewcu, a opowieść o cesarzu Ottonie, choć w rękopisie jest czwarta, tak jak Karl von Eichendorff – który uznawał ją za podanie inne gatunkowo od wcześniejszych baśni – umieścili na końcu zbioru (zob. tabela 2). Być może wydawcy tomu chcieli tak nawiązać do tradycji wydań lubowickich baśni, być może wskazać na wątpliwości dotyczące źródłowej numeracji; w każdym razie naruszono tu przyjętą zasadę wierności rękopisowi. Wątpliwości budzą też numery w nagłówkach, gdzie baśń o Krasnej opisana jest jako trzecia, o królownie i pierścieniu – czwarta, fragment o leniu – piąta, a fragment o szewcu – siódma, co zapewne sugeruje zamierzoną przez autora kolejność tych utworów. Niewykluczone, że sugestie autora i ten klucz kolejności według nagłówków odrzucono ze względu na niemożliwość wskazania, która z baśni miałaby być pierwsza, druga i szósta, i czy dotyczy to utworów ujętych w rękopisie, czy jeszcze jakichś innych.

Tabela 1.

Nagłówek/tytuł w rękopisie	Jego przekład na język polski	Tradycyjny tytuł (u Kincla)
„3tes Märchen”	3. baśń	[O Krasnej, pięknej róży i potworze]
„4thes Märlein”	4. bajka	[O pierścieniu, królownie i królewiczu]
„Nro. 5 Vom Faulpelz”	Nr 5. O leniu	[O próżniaku, cudownej rybie i królownie]
	[bez tytułu]	[O pięknej Sophie i jej zawistnych siostrach]
	[bez tytułu]	[O ptaku Wenus, koniu Pontifarze i pięknej Amalii]
„Fortsetzung von Nro: 7”	ciąg dalszy nr. 7	[O szpetnym szewcu sprzymierzonym z diabłem]
	[bez tytułu]	[O cesarzowej wygnanej do puszczy i jej dzielnych synach]

Tabela 2.

Kolejność utworów w edycji Karla Eichendorffa	Kolejność w rękopisie (z autorską sugestią numeru w nagłówku)	Kolejność w edycji z 2006 roku (z autorską sugestią numeru w nagłówku)
1 – o Krasnej	1 – o Krasnej (trzecia)	1 – o Krasnej (trzecia)
2 – o królownie i pierścieniu	2 – o królownie i pierścieniu (czwarta)	2 – o królownie i pierścieniu (czwarta)
3 – fragment o leniu	3 – fragment o leniu (piąta)	3 – fragment o leniu (piąta)
4 – o Sophii	4 – o cesarzu rzymskim Ottonie	4 – o Sophii
5 – o ptaku Wenus	5 – o Sophii	5 – o ptaku Wenus
6 – fragment o szewcu	6 – o ptaku Wenus	6 – fragment o szewcu (siódma)
7 – o cesarzu rzymskim Ottonie	7 – fragment o szewcu (siódma)	7 – o cesarzu rzymskim Ottonie

Biorąc pod uwagę wiele nierozstrzygniętych kwestii dotyczących kolejności utworów, w najnowszym tomie zdecydowano się zachować kolejność baśni przyjętą w niemieckiej edycji z 2006 roku i jedynie omówić kwestie numeracji poszczególnych utworów w manuskrypcie i w różnych edycjach oraz związane z tym wątpliwości.

Jeśli chodzi o poszczególne utwory, ich przekłady i opracowanie, to uznano, że najistotniejsze jest oddanie pierwotnego zamysłu Eichendorffa, co pozwoli jednocześnie zmierzyć się z legendą pisarza jako zbieracza ludowych baśni górnośląskich oraz zweryfikować ich przynależność do *Volksmärchen*. Dlatego przyjęto zupełnie inne strategie i rozwiązania w przekładzie niż u Tiecka, a ponadto zdecydowano się na sporządzenie szczegółowych przypisów. Przy wszystkich decyzjach translologicznych, językoznawczych i literaturoznawczych starano się przyrzeć tym siedmiu utworom pod kątem ich charakteru: przynależności gatunkowej (baśń, bajka, podanie...), romantyczności, ludowości (w tym śląskości), literackości. Umieszczano w przypisach szczegółowe informacje o użytym słownictwie, nawiązaniach, motywach, decyzjach tłumacza, porównawczo zestawiając ujęcie Eichendorffa z innymi realizacjami danych motywów czy wątków i polemizując z innymi opracowaniami oraz niemiecką edycją krytyczną z 2006 roku lub się do nich odwołując. Te zagadnienia omówiono również we wstępie, poszukując inspiracji baśni Eichendorffa w utworach Górnego Śląska, Niemiec, Moraw, Czech, pobliskiej Słowacji, Austrii (którym tereny Śląska czy Moraw przez wieki podlegały), a także baśni polskich spisanych czy powstałych w innych zaborach. To komparatystyczne spojrzenie na utwory w licznych i szczegółowych przypisach, analizujących wątki, nazwy, słownictwo itd., ich źródła, a także interpretacja w obszernym wstępie pokazują ówczesne zainteresowania pisarza, jego kontakty, podobieństwa do utworów innych romantyków, echa dawnych wierzeń i zwyczajów, powiązania z pozostałą twórczością pisarza i jego chrześcijańskim spojrzeniem na świat, wreszcie idee epoki romantycznej. Prowadzi to do ciekawych wniosków, pomagając zrekonstruować proces twórczy Eichendorffa i otwierając nowe perspektywy badawcze.

W nowym przekładzie starano się zachować wierność utworom Eichendorffa, niczego nie wygładzając i nie zmieniając, nie łącząc zdań w lepiej brzmiące i bardziej literackie zdania złożone, nie dzieląc tekstu na akapity (jak robił to Kincel) ani nie rozpisując dialogów od pauz dialogowych, gdyż to także wymuszałyby podział tekstu i ingerencję w oryginalną strukturę⁷⁷. Nie uzupełniano również brakujących informacji w fabule, nie zmieniano tekstu, aby go

upiększyć itd., a w razie niejasności skrupulatnie zaznaczano naddania w nawiasie kwadratowym, potrzebne objaśnienia wprowadzano zaś w przypisach. Naddania wprowadzono w nawiasach kwadratowych także w jedynym wierszyku, który pojawia się w cyklu, w baśni o Sophie. Jest on rymowany, więc dla uzupełnienia sensu oraz zachowania rytmu i rymu dodano niektóre fragmenty, zaznaczając je odpowiednio jako dodatek tłumacza i edytora: „Powiedźże, zwierciadło [wiszące] na ścianie, która w kraju najpiękniejsza [– oto me pytanie]”⁷⁸. W pozostałych kwestiach przyjęto rozwiązania odpowiednie dla przekładu tekstu niemieckiego na język polski, w tym odnoszące się do zasad ortografii i interpunkcji, np. zapisania liczebników słownie czy dodania wykrzykników pomijanych w oryginale w miejscach, gdzie dana wypowiedź ich wymaga, a także cudzysłowów. Specyfiki języka Eichendorffa, który nie jest – jak już wspomniano – literackim językiem niemieckim i zawiera różne (jak postrzegali go wnuk pisarza) błędy ortograficzne, gramatyczne i stylistyczne, ze względu na niemożność zrobienia tego w przekładzie – nie oddano; zastosowano prosty język literacki, bez stylizacji czy innych zabiegów.

Kierując się chęcią zachowania zamysłu autora, także w tym tomie zdecydowano się na zabieg egzotyzacji, stąd np. imię Sophie podano zgodnie z oryginałem, nie zmieniając jej w Zofię. Wyjątek zrobiono dla opowieści o Oktawianie, znanej z książki jarmarcznej i w udomowionych wersjach krążącej w poszczególnych krajach, uznając, że również wersja niemiecka nie jest oryginalna i zapisuje imiona i nazwy w swoim języku. Spolszczono natomiast – a właściwie podano w oryginalnej formie – imię i nazwę potrawy, które do baśni Eichendorffa trafiły z języków słowiańskich (a które starano się oddać w zapisie niemieckim jako *Crassna* i *Krautsuppe*), a więc Krasna i kapuśniak.

Stosując zasadę wierności utworom Eichendorffa i skrupulatności poszukiwania źródeł, z których czerpał, wydobyto i opisano użycie przez pisarza dawnych wyrażeń pochodzących choćby z tekstów Marcina Lutera czy pieśni kościelnych, np. nawiązanie słowa *Kaiser* (nie *Sultan*) do źródłostowu i *Volksbücher*⁷⁹, a określenia „ptak Wenus” do austriackiej baśni *Der Vogel Wehmus*, gdzie „Wehmus” oznaczało przekreconą, gwarową formę nazwy Feniksa (*Phönus*)⁸⁰ itd. Wprowadzenie dosłownego „szyperka” (*Schifferin*), nie zaś omownego wyrażenia „kobieta w łodzi” (jak u Kincla), pozwoliło z kolei przyrzeć się tej postaci z baśni Eichendorffa w kontekście kulturowym i literackim epoki romantycznej⁸¹. Wiele ciekawych tropów doprowadziło też do zbioru baśni Grimmów, ale nie tych najbardziej znanych, lecz spisanych w podobnym czasie co baśnie lubowickie, a więc w 1808 roku,

i opublikowanych tylko w wydaniu pierwszym z 1812 roku. Na to wskazują choćby zestawienia fragmentu o leniu z baśnią *Hans Dumm* (wariant KHM 54a) czy fascynująca historia rozwijająca się ze słowa „Engelland” w wierszowanym zapytaniu skierowanym przez siostry Sophii oraz Śnieżki do zwierciadła. Odnalezione tropy umożliwiły nowe spojrzenie na baśnię Eichendorffa jako na zbierane być może, podobnie jak w przypadku Grimmów, dla Clemensa Brentano, który ostatecznie swój zamysł wydania zbioru baśni ludowych porzucił⁸².

*

W obu edycjach opublikowanych w tej samej serii, przeznaczonych dla odbiorcy zainteresowanego romantyzmem, zwłaszcza niemieckim, przyjęto (opisany już) układ tryptyku, zamieszczając w nich nowe kompletne przekłady z języka niemieckiego siedmiu baśni z *Phantasusa* Tiecka oraz siedmiu baśni lubowickich Eichendorffa. Zarówno w przekładach⁸³, jak i w korespondującym z nimi edytorskim i komparatystycznym opracowaniu (wstęp i przypisy) skupiono się na ukazaniu zamysłu obu pisarzy oraz kształtu ich utworów, źródeł, cech charakterystycznych, na osadzeniu ich w kontekście pozostałej twórczości i epoki romantycznej. Przyjęto więc zasadę wierności autorowi i utworowi lub – jak określa się to we współczesnej translatoologii – lojalności⁸⁴ wobec nich, przenosząc założenia tej moralnej i kulturoznawczej kategorii na opracowanie naukowe⁸⁵. Różnica między podejściem do obu edycji wynikała jednak z historii tekstów oraz stanu badań nad nimi: o ile zbioru Tiecka można było odnieść się do znanych i opracowanych zamysłów autora i badań nad jego twórczością i *Phantasusem* oraz przyjąć osadzone w tradycji rozwiązania, to w odniesieniu do Eichendorffa (ze względu na niejasności co do tych zamiarów i planowanego kształtu utworów) wymagało to wypracowania osobnych rozwiązań i przeprowadzenia własnych badań, oscylowania między rękopisem, opartą na nim (choć z wyjątkami) edycją z 2006 roku i wydaniem dawniejszymi. Stąd wyniknęła też różnica między obiema edycjami w sposobie ustalania układu utworów, ich tytułowaniu, przyjęciu nazwy danego zbioru, a także ustalaniu rodzaju i zakresu przypisów.

Przyjęta w edycjach zasada lojalności i kontekstu kulturowego w komparatystycznym ujęciu skutkowałą również: 1) egzotyzacją przekładu (wyjątkiem były tu, jak już to opisano, utwory czerpiące z opowieści rozpowszechnionych przez książki jarmarczne, gdzie wprowadzono polskie nazewnictwo)

oraz 2) oddaniem kształtu i charakteru tekstów, co w prozie prowadziło do skrupulatnego zaznaczania naddatków w nawiasach kwadratowych, a w poezji – do próby trzymania się rytmu, rymu, melodii i ukazania historycznych źródeł mowy wiązanej. W obu przekładach przyjęto język literacki, oddano tak charakter utworów Tiecka z odpowiednią stylizacją na utwory dawne, używaniem stosowanych przez pisarza archaizmów czy neologizmów, u Eichendorffa wybrzmiał zaś język prosty, bez stylizacji – co było najodpowiedniejszym substytutem oryginalnej „wassserpolakische Sprache”. W baśniach Tiecka, mając na uwadze literackość tekstu i płynność lektury, bardzo długie zdania w miejscu średników podzielono na zdania krótsze, u Eichendorffa zachowywano z kolei oryginalną strukturę i składnię tekstu, niczego w nim nie zmieniając i go nie upiększając, by nie naruszyć materiału do badań nad ludowym charakterem tych utworów. Obie edycje łączy ze sobą wiele elementów, a w konsekwencji zastosowanych rozwiązań, mimo że dzieli je też historia, kształt, język, obecność na rynku wydawniczym i w refleksji badawczej. Owe podobieństwa oraz różnice mogą pomóc jednak w pracy nad przekładem i w rozstrzygnięciu zagadnień edytorskich w trakcie przygotowywania innych zbiorów.

Nowe, kompletne edycje baśni Tiecka i Eichendorffa w przekładzie na język polski są publikacjami wzbogacającymi wiedzę czytelników o myśli, działalności, kontaktach, źródłach i twórczości romantyków niemieckich w pierwszym dziesięcioleciu XIX wieku oraz o europejskich baśniach ludowych i romantycznej Märchen w całej jej złożoności. Są również lustrem, w którym odbijają się ich autorzy oraz epoka, w której żyli. Te dwa, tak podobne, ale i tak różne zbiory baśni, o odmiennej historii wydawniczej, o innym kształcie, celu, stylu i innych inspiracjach, ukazują cechy twórczości prezentowanych romantyków niemieckich, formułują ważne pytania oraz podsuwają rozwiązania istotne dla dzieł Tiecka i Eichendorffa, edycji niemieckich baśni romantycznych i pozostałych utworów z epoki wydawanych w polskich przekładach – dają liczne wskazówki edytorom, redaktorom i tłumaczom.

Key Words: Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff, Romantic tale, editions, translations, Romanticism

Abstract: The subject of this article is two collections of Romantic tales published in the “Black Romanticism” series: *Baśnie z Phantasusa* by Ludwig Tieck and *Lubowickie baśnie i bajki* by Joseph von Eichendorff. Despite the common series and the genre features that link the two books, the collections are fundamentally different,

which weighed on the decisions made during their translation and the final form of the text. The collections also demonstrate the complexity and existence of different forms of Romantic tales within *Kunstmärchen* and *Volksmärchen*. Tieck's collection includes works from the first volume of his greatest work, the crowning achievement of his mature oeuvre of *Phantasia*, published and improved by the author a number of times. The multitude of editions, however, raises the question of selecting the right textual basis, the novelty of the works, the language of both prose and poetry, the tricks used, and the literary solutions characteristic of Tieck, while forcing the translator and editor to intricately weave the text of the Polish version of the book and annotate it with comments. Eichendorff's collection, on the other hand, includes several works and fragments created in his early youth, left as a legacy and unpublished during the writer's lifetime. Published by his grandson, composed into a cycle, embellished and titled, they collided with a recently found manuscript challenging all previous editing and translation decisions. These two collections of tales, so similar and different in many respects, reveal features of the works of the German Romantics on display, and raise important questions and suggest solutions relevant to the works of Tieck and Eichendorff, the editions of German Romantic tales and other works written during this era and published in Polish. They demonstrate the pitfalls hidden in them and give numerous tips to editors and translators.

i wątkami: M. Lüthi, *Es war einmal: vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen 2008, s. 22; E. Pieciul-Karmińska, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, „Przekładaniec” 2011, nr 22–23; I. Rzepnikowska, *Bajka ludowa a baśnie braci Grimm*, w: *Polska bajka ludowa. Słownik*, pod red. V. Wróblewskiej, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=252> (dostęp: 13.02.2023).

¹⁵ Badacze włączają do tej grupy m.in. *Eckberta o jasnych włosach*, *Runenberga i Elfy*; zob. np. T. Meißner, op. cit., s. 295 i n.; F. Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Bd. 2, Halle 1910, s. 80; M. Mayer, J. Tismar, *Kunstmärchen*, Stuttgart 1997, s. 60.

¹⁶ Zob. np. G. Dippel, *Das Novellenmärchen der Romantik im Verhältnis zum Volksmärchen. Versuch einer Analyse des Strukturunterschiedes*, Frankfurt am Main 1953; S. Thompson, *The Folktale*, Berkeley 1977, s. 8.

¹⁷ E. Zarych, *Baśnie z „Phantasia” Ludwiga Tiecka – romantyczne opowieści z marzeń sennych*, s. 34–36.

¹⁸ Wypowiedź ta odnosiła się przede wszystkim do najnowszych baśni, a więc *Czaru miłości*, *Pucharu i Elfów*; *Ludwig Tieck*, Bd. 1, Hrsg. U. Schweikert, München 1971, s. 268. Zob. tu też na s. 304 list do brata z końca października 1822 roku. Tieck był więc świadomy, że utwory te rozpoczynają nowy etap w jego twórczości.

¹⁹ Warto wspomnieć, że niedługo przed wydaniem *Phantasia* ukazały się dwa tłumaczenia *Dekameron* na niemiecki: *Der Decameron des Boccaccio. Aus dem Italienischen neu übersetzt* (1782–1784, co ciekawe tłumacz August Gottlieb Meißner nie został tu podany, a jedynie wymieniony jako adresat dedykacji) oraz wydany w Berlinie w 1803 roku w trzech tomach *Das Decameron des Boccaccio* w przekładzie D. W. Soltana. Z pewnością pośrednią zachętą były też zainspirowane Boccacciem *Nowele przykladne* Miguela de Cervantesa, zwłaszcza że Tieck był tłumaczem *Don Kichota* (1799–1801).

²⁰ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 1, Hrsg. E. Lohner, Stuttgart 1960, s. 115.

²¹ Warto tu zwrócić uwagę zwłaszcza na cykl Goethego, jaki ukazał się w dziesiątym numerze „Die Horen”, a który zamyka *Baśń (Das Märchen)* – baśnie Tiecka wiele jej zawdzięczają artystycznie; P. A. Merbach, op. cit., s. 265. *Baśń* ukazała się w Polsce w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm”: J. W. von Goethe, *Baśń. Das Märchen*, tłum. K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, oprac. i red. J. Ławski, Białystok 2017.

²² Obszernie o zapożyczeniach i literackich inspiracjach zob. T. Meißner, *Literarische Gesselligkeit: Phantasia*, w: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, Hrsg. C. Stockinger, S. Scherer, Berlin–Boston 2011, s. 535 i n. Zob. też: A. Beck, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen (Goethe-Tieck-Hoffmann)*, Heidelberg 2008.

²³ Z bogatej literatury przedmiotu warto wspomnieć: P. Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, Berlin 1989; P. Seibert, *Der Salon als Formation im Literaturbetrieb...*, w: *Rahel Levin Varnhagen*, Hrsg. B. Stein, U. Isselstein, Göttingen 1987; K. Feilchenfeldt, *Die Berliner Salons der Romantik*, w: ibidem.

²⁴ Choć np. Kristina Hasenpflug wyklucza nawiązania do salonu berlińskiego; K. Hasenpflug, *Ludwig Tiecks Darstellung der Salongespräche im „Phantasia”*, w: *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Hrsg. H. Schultz, Berlin–New York 1997, s. 65–66.

²⁵ O rozmowach salonowych u Tiecka w różnych kręgach zob. ibidem, s. 63–82.

²⁶ Dopiero w roku wydania pierwszego tomu *Phantasia* Schlegel otrzymał od króla pruskiego szlachectwo i „von” przed nazwiskiem.

²⁷ Podpisane jako „Anstatt einer Vorrede”.

²⁸ Wilhelm Dilthey dowodzi, że ta dedykacja, jak również zamieszczone dalej słowa Ernsta o świętym spokoju i cichej radości na widok gwiaździstego nieba, to wspomnienie spotkania Tiecka i Friedricha Schleiermachersa w Jenie latem 1799 roku; W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Bd. 1, Berlin 1870, s. 447.

²⁹ Dariusz Stępkowski tłumaczy je jako „obcowanie społeczne”; D. Stępkowski, *Więcej niż „savoir-vivre”. Uwagi na podstawie eseju Friedricha Schleiermachersa „Próba teorii zachowania towarzyskiego”*, „Horyzonty Wychowania” 2009, nr 8 (16), s. 171. Szczegółowo o dedykacjach, teorii „Geselligkeit” i ramie *Phantasia* zob. E. Zarych, *Baśnie z „Phantasia” Ludwiga Tiecka – romantyczne opowieści z marzeń sennych*, s. 13–24.

³⁰ Tekst Schleiermachersa napisany w 1798 roku ukazał się w 1799 roku w „Berlinerischer Archiv der Zeit und ihres Geschmacks”. W tym czasie publikował tu także Tieck, więc bez wątplenia znał ten tekst.

³¹ Charakterystyka przyjaciół z grona, ich zróżnicowanie ze względu na osobowość, wygląd (tu kwestie fizjonomiki), zainteresowania zob. M. Thalmann, op. cit., s. 40 i n.

³² W gronie opisanych kobiet z pewnością jest jego córka, o czym pisze Kristina Hasenpflug; K. Hasenpflug, op. cit., s. 65–66.

³³ L. Tieck, *Phantasia. Erster Teil*, w: idem, *Schriften*, Bd. 4, Berlin 1828, s. 290.

³⁴ Zob. m.in. wydanie Winkler-Verlag czy w serii „Die Deutschen Klassiker”.

³⁵ Omówienie tego stanowiska i przykłady badaczy i opracowań w: T. Meißner, op. cit., s. 11 i n.

³⁶ P. A. Merbach, op. cit., s. 264–265 i 266–267.

³⁷ W 2022 roku w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm” ukazał się też tom z dwoma baśniami (z których jedna, *Der blonde Eckbert*, już była – jak podano – uprzednio

¹ Oczywiście każdy z tomów zawiera też obszerną bibliografię, spisy treści i ilustracji, notę o autorze i inne stałe części serii, także materiał graficzny, w tym zdjęcia listów i grafik z kolekcji Vanhagena pochodzącej ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej (Preußische Staatsbibliothek) w Berlinie, obecnie w posiadaniu Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie.

² L. Tieck, *Phantasia. Erster Teil*, w: idem, *Schriften*, Bd. 4, Berlin 1828, s. 113. Nazwanych tak dla odróżnienia od następujących po nich w tomie drugim dramatyzowanych baśni opartych na ludowych klasykach, jak *Kot w butach*, *Czerwony Kapturek*, *Sinobrody* itd.

³ Zob. m.in. P. A. Merbach, *Nachwort*, w: L. Tieck, *Märchen und Erzählungen*, Stuttgart [ok. 1990], s. 264–265.

⁴ S. Scherer, *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*, Berlin–New York 2003, s. 466. Wszystkie tłumaczenia – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autorki.

⁵ P.-W. Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Heidelberg 1984, s. 85; M. Thalmann, *Ludwig Tieck. Der romantische Weltmann aus Berlin*, München 1955, s. 40.

⁶ Informacje dotyczące genezy utworu i towarzyszących jej okoliczności biograficznych, literackich i historycznych zob. E. Zarych, *Baśnie z „Phantasia” Ludwiga Tiecka – romantyczne opowieści z marzeń sennych*, w: L. Tieck, *Baśnie z „Phantasia”*, wstęp, oprac. oraz przekład tekstu E. Zarych, red. J. Ławski i E. Zarych, Białystok 2020, s. 10–18.

⁷ W zbiorze umieszczono także dramaty; np. *Kot w butach (Der Gestiefelte Kater)* i *Ritter Blaubart (Sinobrody)*.

⁸ Zachęcał do tego w swoich pismach *Alte Volkslieder* (1775) i *Volkslieder* (1778/1779).

⁹ Było to drugie wydanie, które ukazało się pod zmienionym tytułem już po śmierci Herdera.

¹⁰ T. Meißner, *Erinnerte Romantik. Ludwig Tiecks „Phantasia”*, Würzburg 2007, s. 294–295.

¹¹ *Taschenbuch* to książka wydana w miękkiej oprawie, papierowej lub tekturowej.

¹² Stanowi ona podstawę większości wydań klasyki literatury, także edycji popularnych. Na nim oparty jest np. tom *Die Schildbürger. Märchen*, który ukazał się w serii „Die Deutschen Klassiker” wydawnictwa SWAN Buch-Vertrieb. Tak samo jest z wydaniem elektronicznym m.in. w ramach The Project Gutenberg.

¹³ E. Zarych, *Baśnie z „Phantasia” Ludwiga Tiecka – romantyczne opowieści z marzeń sennych*, s. 26–36.

¹⁴ Ówczesni zbieracze utworów ludowych w Niemczech, Grimmowie, Arnim i Brentano czy Tieck i Eichendorff, przeredagowały baśnie literacko, wymieniają się pomysłami

wielokrotnie tłumaczona); L. Tieck, „*Blondyn Eckbert*”, „*Góra run*”, przekład, wstęp, postowie i bibliografia L. Libera, Białystok 2022.

³⁸ Na zachowanie w tłumaczeniu niemieckich utworów romantycznych długich zdań ze średnikiem zdecydowała się np. Eliza Pleciul-Karmińska w dwutomowym wydaniu *Baśni dla dzieci i dla domu* braci Grimm (Media Rodzina, 2010), a przekład ten – zgodnie z zamiarem odejścia od popularnych wydań tych baśni – jest bliski przekładowi filologicznemu.

³⁹ O Kunstmärchen i cechach baśni Tiecka zob. E. Zarych, *Baśnie z „Phantasusa” Ludwiga Tiecka – romantyczne opowieści z marzeń sennych*, s. 26–97.

⁴⁰ Zob. teorie Friedricha Schlegelera, a ze współczesnych nawiązanie do nich w rozważaniach Piotra de Bończy Bukowskiego w książce *Friedricha Schlegelera drogi przekładu. W kręgu problemów języka i komunikacji*, Kraków 2020.

⁴¹ Zob. np. W. Crisman, *The Crises of “Language and Dead Signs” in Ludwig Tieck’s Prose Fiction*, Columbia 1996, s. 111.

⁴² E. Zarych, *Baśnie z „Phantasusa” Ludwiga Tiecka – romantyczne opowieści z marzeń sennych*, s. 82–87.

⁴³ Ibidem, s. 62–64 i 223; A. Küppel, *Aufbruch und Sturz des heilen „Textes”. Ludwig Tiecks „Liebeszauber” und E.T. A. Hoffmanns „Sandmann”: zwei „Märchen aus der neuen Zeit”*, „E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch” 2005, nr 13, s. 17–18.

⁴⁴ To krótkie zebranie faktów, zakończenie będące jakby dodatkiem; M. Thalmann, op. cit., s. 183.

⁴⁵ Tu też dla widocznej gry członu odwołującego się do istotnych w utworze run i do mandragory (niem. *Alraune*).

⁴⁶ Być może jest ich więcej, ale są jeszcze niezauważone i niezbadane, oryginalne brzmienie pozostawia więc czytelnikowi możliwość ich dostrzeżenia.

⁴⁷ M. Falkenberg, *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*, Bern 2005, s. 234.

⁴⁸ W przypadku imienia Magielona zdecydowano się na zapis z pojedynczym „l” (mimo dawnej tradycji zapisu także z podwójnym) ze względu na występowanie takiego zapisu w słownikach i leksykonach literatury.

⁴⁹ Tak je nazywa wnuk Eichendorffa, Karl; K. von Eichendorff, [Komentarz], w: H. von Eichendorff, *Joseph Freiherr von Eichendorff. Sein Leben und seine Schriften*, dritte von K. Freiherr von Eichendorff und W. Kosch neubearbeitete Auflage, Leipzig 1923, s. 50. Wyminienie do tej nazwy stosuje się też inną, tj. „wasserpolnisch”.

⁵⁰ O Łubowicach zob. K. von Eichendorff, *Lubowitz*, „Aurora” 1932, z. 2, s. 34–43.

⁵¹ H. von Eichendorff, *Joseph Freiherr von Eichendorff. Sein Leben und seine Schriften*, w: *Joseph Freiherr von Eichendorff’s sämtliche Werke*, Bd. 1, Leipzig 1864, s. 45.

⁵² Założył w 1913 roku Eichendorff-Gesellschaft w Gliwicach, publikował m.in. w „Aurore” liczne rozprawy o twórczości dziadka. Wznowił także w 1923 roku dzieła wydane przez ojca.

⁵³ K. von Eichendorff, w: J. von Eichendorff, *Märchen aus dem Nachlasse Joseph Freiherr von Eichendorff*, „Der Wächter. Zeitschrift für alle Zweige der Kultur” 1925, nr 8, z. 1, s. 50.

⁵⁴ Obecnie na terenach, które niegdyś były własnością rodziny poety, przy ulicy Zamkowej znajduje się stworzone przez Stowarzyszenie Eichendorffa (powołane w 1989 roku) Górnośląskie Centrum Kultury i Spotkań im. Eichendorffa, a w nim mieści się jego Izba Pamięci. W domu Eichendorffa urządzono zaś muzeum Dom Josepha von Eichendorffa z pomnikiem poety przed budynkiem.

⁵⁵ Karl von Eichendorff urodził się w Nadrenii Westfalii, stacjonował w zachodnich i środkowych Niemczech, a zmarł w Bawarii.

⁵⁶ Szczegółowo wszystkie wydania XX wieku omawia w dwujęzycznym artykule F. Heiduk, *Eichendorffs Märchen. Zu ihrer Herkunft / O pochodzeniu baśni Eichendorffa*, „Zeszyty Eichendorffa” / „Eichendorffs Hefte” 2010, nr 32, s. 6–14.

⁵⁷ Muzeum Niemieckie im. Eichendorffa (Deutsches Eichendorff-Museum) powstało w 1935 roku, zostało założone przez istniejącą od 1931 roku w Opolu i przeniesioną w 1936 roku do Nysy Fundację Niemiecką im. Eichendorffa (Deutsche Eichendorff-Stiftung).

⁵⁸ Część będąca w posiadaniu najstarszego syna Josepha von Eichendorffa, Hermana, a potem jego syna Karla, to tzw. Wiesbadener Nachlass (oznaczony w zbiorach nyskich literą „H” i obejmujący łącznie jedenaście teczek). Część Rudolfa to tzw. Sedlnitzer Fund (oznaczony literą „S”, łącznie trzy teckki). Trzecia część, należąca do córki Therese, została przez nią sprzedana antykwiariuszowi z Drezna, a ostatecznie trafiła ona do pruskiej Staatsbibliothek w Berlinie; S. von Steinsdorff, *Zur Veröffentlichung nicht geeignet... Die Überlieferungsgeschichte des handschriftlichen Nachlasses Joseph von Eichendorffs*, „Aurora” 1994, s. 43; H. Fröhlich, *Eichendorff-Editionen*, w: *Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte*, Hrsg. R. Nutt-Kofoth, B. Plachta, Tübingen 2005, s. 80.

⁵⁹ J. Pośpiech, *Baśnie śląskie zapisane przez Józefa von Eichendorffa*, „Kwartalnik Opolski” 2003, z. 1, s. 14.

⁶⁰ Pisze o tym S. von Steinsdorff, op. cit., s. 43.

⁶¹ *Dzieła zebrane* Eichendorffa wydawane przez lata w M. Niemeyer Verlag były opracowywane przez spory zespół badaczy, którzy kolejno kontynuowali określone prace czy pracowali tylko nad danym tomem lub wycinkiem twórczości. Zbiór dzieł jest opisany jako „begündet von Wilhelm Kosch und August Sauer; fortgeführt und herausgegeben von Hermann

Kunisch und Helmut Koopmann”, zaś ten konkretny tom, zawierający baśnie łubowickie, jako „herausgegeben von Heinz-Peter Niewerth; unter Mitarbeit von Konstanze Allnach; Erläuterungen von Antonie Magen”.

⁶² O historii edycji zob. E. Zarych, „*M*”, czyli *łubowickie i romantyczne baśnie i bajki Josepha von Eichendorffa*, w: J. von Eichendorff, *łubowickie baśnie i bajki*, wstęp, oprac. i przekład E. Zarych, Białystok 2022, s. 9–13.

⁶³ Na korzystanie z tej edycji wskazują chociażby opisowe tytuły baśni, podobne do nadanych przez tego wydawcę; niekiedy nieco uproszczone. Edycja Schaua służyła za podstawę także wielu innym późniejszym wydaniom.

⁶⁴ Takie podejście do tekstów krytykują badacze Eichendorffa, negatywnie oceniając i przekład Kincla, i to wydanie. Zob. np. F. Heiduk, op. cit., s. 11.

⁶⁵ Zbiór jest ozdobiony czarno-białymi rysunkami Zofii Górskiej-Zawistowej i ma krótkie, popularnonaukowe postowie Janusza Nowaka, które nie korespondują zbyt ambitnymi treściami z tekstem adaptowanych bajek przeznaczonych dla dziecięcego i nieznającego się na folklorystyce odbiorcy.

⁶⁶ Tom pt. *Nachlese der Gedichte. Erzählerische und dramatische Fragmente. Tagebücher 1798–1815*, verantwortlich für die Textred. K.-D. Krabiel und M. Korfmeyer; mit Anm. und Register von K.-D. Krabiel, München 1980. Dzieła zaczęto wydawać od 1970 roku (kiedy ukazał się tom pierwszy), ostatni – piąty – został opublikowany w 1988 roku.

⁶⁷ J. von Eichendorff, *Tagebücher 1798–1815*, w: idem, *Werke*, Bd. 5, München 1980, s. 101.

⁶⁸ M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992, s. 17.

⁶⁹ A. Rothe, *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main 1986, s. 15, 31 i 34. O znaczeniu tytułu i decyzjach podjętych w edycji zob. E. Zarych, „*M*”, czyli *łubowickie i romantyczne baśnie i bajki Josepha von Eichendorffa*, s. 14–22.

⁷⁰ A. Rothe, op. cit., s. 13 i 19.

⁷¹ O rozważaniach gatunkowych Märchen, Märlein i Sage zob. E. Zarych, „*M*”, czyli *łubowickie i romantyczne baśnie i bajki Josepha von Eichendorffa*, s. 23–29.

⁷² O wyglądzie rękopisu zob. ibidem, s. 13–14. A także: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, Teil 2: *Fragmente und Nachgelassenes. Text und Kommentar*, Bd. 5/3, Hrsg. von H.-P. Niewerth, Tübingen 2006, s. 596.

⁷³ W komentarzach na końcu odwołują się po prostu do strony, wersu czy przypisu, nigdy do tytułu utworu.

⁷⁴ J. von Eichendorff, *Tagebücher 1798–1815*, s. 101–122.

⁷⁵ Szczegółowo o obu grupach oraz tytułach utworów Eichendorffa, ich klasyfikacji i cechach w wydaniach dwudziestowiecznych zob. E. Zarych, „*M*”, czyli *łubowickie i romantyczne baśnie i bajki Josepha von Eichendorffa*, s. 14–22.

⁷⁶ H.-P. Niewerth, [Wstęp], w: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, Teil 2: *Fragmente und Nachgelassenes. Text und Kommentar*, Bd. 5/3, s. 6.

⁷⁷ We wstępie do nowego tomu baśni Eichendorffa dla pokazania różnic między poszczególnymi edycjami, a więc wersją tekstu w starszym wydaniu niemieckim (Winkler Ausgabe z 1980 roku, t. 4) i opartą na rękopisie edycją z 2006 roku, a także różnic między przekładem Kincla a nowym tłumaczeniem w tabeli zamieszczono ten sam fragment baśni o Sophie. Można tak prześledzić i porównać synchronicznie i diachronicznie fragmenty w języku niemieckim oraz w polskich przekładach bądź zestawić ze sobą wersje niemieckie i polskie; E. Zarych, „*M*”, czyli *łubowickie i romantyczne baśnie i bajki Josepha von Eichendorffa*, s. 113–115.

⁷⁸ J. von Eichendorff, [bez tytułu] [O pięknej Sophie i jej zawistnych siostrach], w: idem, *łubowickie baśnie i bajki*, s. 159.

⁷⁹ Zob. przypis 53 do: idem, [bez tytułu] [O cesarzowej wygnanej do puszczy i jej dzielnych synach], w: ibidem, s. 179.

⁸⁰ E. Zarych, „*M*”, czyli *łubowickie i romantyczne baśnie i bajki Josepha von Eichendorffa*, s. 89–90 oraz w tym samym tomie przypis 32 na s. 165 do baśni: [bez tytułu] [O ptaku Wenus, koniu Pontifarze i pięknej Amalii].

⁸¹ Ibidem, s. 64–66 oraz przypis 9 na s. 151 do: 4. bajka [O piersieniu, królewnie i królewiczu].

⁸² Ibidem, s. 29–30, 37–38, 70 i 83.

⁸³ W obu przypadkach nie jest to więc przekład filologiczny, który pozbawiony jest takiego kontekstu.

⁸⁴ Lojalność to „kategoria moralna, która pozwala na włączenie konwencji kulturowych do funkcjonalistycznego modelu tłumaczenia”; Ch. Nord, *Scopos, Loyalty, and Translational Conventions*, „Target. International Journal of Translation Studies” 1991, Vol. 3, Issue 1, s. 92; eadem, *Loyalität statt Treue. Vorschläge für eine funktionale Übersetzungstypologie*, „Lebende Sprachen” 1989, Issue 3, s. 100–105.

⁸⁵ Jedyną odejście (w pewnym sensie) od tej zasady to kwestia przyjętego układu utworów: u Tiecka jest to wypreparowanie (choć uzasadnione) baśni ze zbioru, u Eichendorffa zastosowanie układu znanego z edycji krytycznej z 2006 roku, co także – z powodu wielu niejasności i wątpliwości – ma swoje uzasadnienie; wszystkie podjęte decyzje zostały w obu tomach szczegółowo opisane i umotywowane.