Jan Ciechowicz

O różnych sposobach czytania "Lekcji teatralnej" Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/2, 21-34

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXXXI, 1990, z. 3
PL ISSN 0031-0514

JAN CIECHOWICZ

O RÓŻNYCH SPOSOBACH CZYTANIA „LEKCJI TEATRALNEJ" MICKIEWICZA

Wciąż czekamy na książkę — monografię o prelekcjach paryskich autora *Dziadów*. Tym bardziej, że uzbierało się już sporo ważnych przyczynków, szkiców i studiów cząstkowych. Osobne rozprawy o *Literaturze słowiańskiej* Mickiewicza (nierzadko fragmenty większych całości) opublikowali m.in.: Kallenbach, Pigoń, Kleiner, Batowski, Ilešić, Jakóbiec, Krzyżanowski, Sawicki — a przede wszystkim Makowiecka, Walicki, Stefanowska i Weintraub [1]. Wcześniej pracę o wielkim znaczeniu wykonali Feliks Wrotnowski i Leon Płoszewski, autorzy dwóch różnych przekładów prelekcji paryskich i edytorzy ich polskich wersji, mimo wszystko niedoskonałych i dyskusyjnych (wciąż brakuje filologicznego wydania oryginału *Literatury słowiańskiej*). Rzecz w tym, że Mickiewicz był autorem tekstów nie napisanych, drukowanych na podstawie „doręcznych spisów" i stenogramów („mówiłem zawsze z pamięci, a bardzo często bez żadnych notat"). Rozpoczął swoje wykłady w Collège de France 22 grudnia 1840 (3 dni później stoczył u Januszkiewicza sławetny pojedynek „na improwizacje" ze Słowackim); zakończył 28 maja 1844. „Lekcję teatralną", czyli *Lekcję XVI*, wygłosił 4 kwietnia 1843, na zakończenie pierwszego półrocza (z cezurą wielkanocną) kursu trzeciego.

Mickiewicz nie spieszył się z wydaniem francuskim swoich wykładów, nie chcąc „zwinąć skrzydeł" i „grzebać się w piasku powszednich drobiazgów" [2]. Wiedział dobrze, iż w przygotowywanych tomach są „liczne błędy, omyłki w datach, w liczbach, nazwiskach, czasem nawet w wy-

[1] Z. Makowiecka, *Mickiewicz w Collège de France*. Warszawa 1968. — A. Walicki, *Adama Mickiewicza prelekcje paryskie*. W zbiorze: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*. T. 1. Warszawa 1973. — Z. Stefanowska, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*. W: *Próba zdrowego rozumu*. Warszawa 1976. — W. Weintraub, *Prelekcje paryskie jako profecja*. W: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982.

[2] *Tłumacz do Wydawcy*. W: A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska [...]*. Tłumaczenie F. Wrotnowskiego. Wyd. 3, nowo oprawione. T. 1. Poznań 1865, s. XVII.

rażeniach" [3]. Nie miejsce tu na opisywanie zawiłej, ale i frapującej historii wydawniczej *Literatury słowiańskiej*. Dość, że ostatecznie w 1849 r. 4 kursy prelekcji paryskich, ów „żywy głos wieszcza", stały się drukowaną książką.

Z tej książki, na którą złożyło się 112 wykładów, wybieramy tylko jeden, właśnie „lekcję teatralną", fundamentalną dla zrozumienia polskich dyskusji o romantycznym rodowodzie współczesnego teatru, ważną w sporach o literacką i teatralną teorię dramatu; lekcję „świętą" i kontrowersyjną. O jej zawartości — jeśli tak wolno powiedzieć — chcielibyśmy rozmawiać językiem jej czytelników: apologetów i komentatorów, dążąc do zbudowania syntezy z poszczególnych interpretacji. Interesują nas tutaj akty lektury, różne style odbioru, w sposób oczywisty wyznaczone charakterem i strukturą *Lekcji XVI*. Z drugiej strony wszakże nie wolno tego „manifestu teatru romantycznego" i wizji teatru przyszłości traktować jako rzeczywistości samoistnej, wyrwanej zupełnie z kontekstu literackiego i historycznego. Owszem, warto może już teraz ten kontekst w ogólniejszym wymiarze przywołać.

Nie od dzisiaj wiadomo, że Mickiewicz był wielkim skandalistą, że godną paryską profesurę szybko przekształcił w misję propagandową, w prorokowanie [4]. Dotyczy to szczególnie dwóch ostatnich kursów, bardzo mocno „zaprawionych mistycyzmem". Wówczas to nad slawistą-amatorem zaczyna dominować historiozof i moralista. Mickiewicz nie stworzył znaczącej syntezy literatury słowiańskiej, nie poddawał się rygorom myśli porządkującej. W wykładach mało było spraw literackich, na pierwszy plan wysunęła się kultura, filozofia i historia. „Literatura jest w historię wmontowywana, czasem nawet zaledwie — wkraplana", jak trafnie określił Stefan Sawicki [5]. A poza tym brat Adam był już wtedy pijany profecją. Jego wykłady, pomyślane jako „słowo natchnione", stały się szybko substytutem twórczości poetyckiej z predylekcją do szerokich uogólnień i dużej wiary w intuicję twórcy (o wyraźnej sankcji nadprzyrodzonej). W Słowiańszczyźnie szukał więc Mickiewicz „artystów natchnionych z góry" (Walicki pisał w związku z tym o „bojowym irracjonalizmie"). Piśmiennictwo słowiańskie — żeby użyć określenia Stefanowskiej — stało się dla autora *Pana Tadeusza*, w sposób żywiołowy i nieuchronny, materiałem do filozofii dziejów, dzieło literackie zaś przede wszystkim wyrazem sytuacji historycznej. Jak w tym „re-

[3] A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Narodowe. T. 8. Warszawa 1952, s. 5—6 (przedmowa Mickiewicza do wydania niemieckiego).

[4] Stefanowska (*op. cit.*, s. 145—147) pisze, że *Literaturą słowiańską* mogą się dziś gorszyć historycy literatury i teatru. Z drugiej strony wszakże — zauważa przenikliwie — „im bliższe ówczesnej slawistyce naukowej byłyby prelekcje Mickiewicza, tym bardziej dla dzisiejszych czytelników stanowiłyby tekst martwy".

[5] S. Sawicki, *A. Mickiewicza synteza „literatury słowiańskiej"*. W: *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*. Warszawa 1969, s. 240.

zerwacie wartości autentycznych" sytuuje się zagadnienie dramatu? Jaką drogą doszedł Mickiewicz do *Lekcji XVI*?

Już w kursie pierwszym sporo miejsca poświęcił *Odprawie posłów greckich*, potraktowanej jako dramat literacki, w opozycji do dramatu prawdziwego, czyli narodowego, „który odgrywano na scenach stawianych doraźnie, a który nosił nazwę misteriów", niedużych widowisk. Chór Kochanowskiego jest dla Mickiewicza przykładem „jestestwa idealnego", a wieszczba Kasandry „jednym z najpiękniejszych ustępów poezji słowiańskiej" (prelegent dostrzegał również walory partii opowiadanych Posła)[6]. O „nienarodowości" tragedii stanowił — jak się wolno domyślać — uniwersalny, mitologiczny temat *Odprawy*, wyjęty z pieśni III *Iliady*.

W grudniu 1841 spory akapit poświęcił Mickiewicz *Cydowi*, nazywając przekład Jana Andrzeja Morsztyna wzorowym. Ciekawe, że w perspektywie inscenizacyjnej zobaczył ten teatr słowa i dyscypliny w zgoła monumentalnej, plenerowej oprawie. Uwiedziony poetyckimi fantazmatami domniemywał, że w Warszawie oglądano tragedie epoki Ludwika XIV jako widowiska „podobne do widowisk w Cyrku Olimpijskim. W szopie teatralnej wystawionej na placu zwierały się pułki piechoty, odbywały się ataki jazdy", a publiczność przybywała na takie przedstawienia zbrojno i bywało, że zmuszała aktorów do działań zgodnych ze swoją wolą[7].

W kwietniu 1842 w kilku zdaniach ocenił Mickiewicz dramaty Niemcewicza, które „nie dość mocno chwytały charakteru postaci" i gubiły koloryt historyczny[8]. Mickiewiczowska historia dramatu słowiańskiego — jeśli na chwilę zapomnieć o *Lekcji XVI* — właściwie kończy się na *Nie-Boskiej komedii* (wykłady o *Wacława dziejach* zupełnie pomijają „to, co teatralne", chociaż poemat Garczyńskiego został tam potraktowany w dużym stopniu jako pseudonim *Dziadów*).

O *Nie-Boskiej* — jak powszechnie wiadomo — mówił Mickiewicz w ciągu czterech wykładów (od VIII do XI, od 24 stycznia do 21 lutego 1843). Próbował ją słuchaczom „opowiedzieć", przełożyć na język dyskursywny, z zachowaniem porządku zdarzeniowego. Czytał *Nie-Boską*, trochę na siłę, w kategoriach na wskroś narodowych („są tu wszystkie zagadnienia mesjanizmu polskiego"). Mickiewicz objął *Nie-Boską* formułą dramatu proroczego, ale ostatecznie i fantastycznego („jedynie duch chwyta stosunki świata widomego")[9]. O niescenicznościorzekał kategorycznie: „dramat ten nie jest przeznaczony do wystawiania w teatrze; wplecione są weń opisy i przemówienia"[10]. To zastanawiające —

[6] M i c k i e w i c z, *Dzieła*, t. 9, s. 143—149.
[7] *Ibidem*, t. 10, s. 33.
[8] *Ibidem*, s. 252.
[9] *Ibidem*, s. 58.
[10] *Ibidem*, s. 70.

epizacja dramatu stanowi tutaj argument rozstrzygający o ateatralności. Tę problematykę, zagadnienie „dramatu pod względem ogólnym", podejmie Mickiewicz bardziej metodycznie w „lekcji teatralnej", która jest jakby spóźnioną refleksją teoretyczną, oddzieloną od wykładów o *Nie-Boskiej* czterema prelekcjami na temat mitologii litewskiej i słowiańskiej („pięknem rodu słowiańskiego jest oczekiwanie").

O czym traktuje *Lekcja XVI*, każdy wie. Wygłosił ją Mickiewicz we wtorek, 4 kwietnia, o godzinie 13[45] (wykład trwał około godziny). Plan tej wypowiedzi najlepiej przypomnieć za „zagłówkiem" (treść i porządek rzeczy) Feliksa Wrotnowskiego:

> O dramacie pod względem ogólnym. — Koleje i znaczenie jego w ciągu każdej epoki. — Cudowność w dramacie. — Trudność napisania dramatu prawdziwie słowiańskiego. — *Dymitr* Puszkina, *Obylicz* Milutynowicza, *Nie-Boska komedia*. — Żaden teatr dzisiejszy nie jest dostateczny dla dramatu żądanego. — Sztukmistrzostwo dramatyczne chłopów słowiańskich. — Lud słowiański posiada wielką zdolność uwielbienia: najbardziej go porywa słowo. — O wprowadzeniu na scenę świata nadprzyrodzonego. Homer w tym względzie jest więcej chrześcijaninem od chrześcijan. — Wzorowy wstęp Milutynowicza [11].

Na propozycję lektury teatralnej Mickiewicza chyba najszybciej zareagował jej anonimowy bohater. Zygmunt Krasiński pisał (dość zagadkowo) 15 kwietnia z Rzymu do Stanisława Małachowskiego:

> Pomysł pana Adama o dramacie szczególny; mogłoby to być rodzajem pewnym wystawienia dramatycznego, ale nigdy sztuki dramatycznej jedynym kształtem [czego jednak Mickiewicz nie twierdził — J. C.]. Byłby to liryzm w dramacie subiektywny; lecz dramat wymaga obiektywności [12].

Krasiński w ten sposób odpowiada na następującą — zawartą w wykładzie — sugestię, aby wystawić *Nie-Boską* częściowo, odstąpiwszy od „zwyczajów teatralnych":

> należałoby wprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie, stanowiące nader istotną część tego dramatu, musiałoby być wygłaszane przed publicznością przez poetę i ilustrowane obrazami p a n o r a m i c z n y m i [13].

Także Krasiński zabawi się w proroka (i to z jakim sukcesem!); powie mianowicie, że przyjdzie taki czas, kiedy wybitni aktorzy w natchnieniu sami dopełnią dramat, a „wszystkie środki, tyrady i postęp

---

[11] M i c k i e w i c z, *Literatura słowiańska*, t. 3, s. 155.

[12] Z. K r a s i ń s k i, list do S. Małachowskiego z 15 kwietnia 1843. Cyt. za: Z. M a k o w i e c k a, *op. cit.*, s. 429—430. Z kolei J. T i m o s z e w i c z (*Krasiński o teatrze*. „Pamiętnik Teatralny" 1959, z. 1/3, s. 89) przypomina zjadliwy paszkwil na Mickiewicza, pióra W. D a r a s z a, pt. *Mickiewicz de la littérature slave*, wydany w Paryżu w 1845 roku.

[13] M i c k i e w i c z, *Dzieła*, t. 11 (1953), s. 113 (wszystkie cytaty z *Lekcji XVI* pochodzą z tego wydania).

sztuki będzie żywotnie improwizowany" [14]. Z kolei z listów do George Sand wiemy, że Mickiewicz już w maju nosił się z pomysłem teatralnej adaptacji:

> myślę, że można by ułożyć na scenę *Nie-Boską komedię*, i że Bocage, przy współudziale dwóch tylko aktorów, zdołałby ją zagrać [15].

Do tej sugestii jeszcze powrócimy. Tymczasem trzeba stwierdzić, że *Lekcja XVI* nie zrobiła jakiejś znaczącej kariery w wieku XIX. Jej szeroka i pogłębiona recepcja przypada dopiero na nasze stulecie.

Tutaj rejestr głosów i komentarzy — jeśli pozostaniemy w kręgu tzw. poetyki sformułowanej — otwiera oczywiście Stanisław Wyspiański. Już po prapremierze *Dziadów* scalonych 10 listopada 1901 Wyspiański w rozmowie z Feldmanem tłumaczył (dość enigmatycznie i niejasno) swoją koncepcję inscenizacyjną, opartą na „ogniwach psychicznych, stanowiących ruch duszy", właśnie w oparciu o prelekcję paryską Mickiewicza [16]. O jakimś stylu czytania *Lekcji XVI* można jednak mówić dopiero u Ostapa Ortwina. Jego oryginalna teoria „teatru tragicznego" została w dużym stopniu zilustrowana „lekcją teatralną", a raczej jej ideologią [17]. Ortwin zakładał, że teatr jest wyrazem i ucieleśnieniem nie zatraconego jeszcze „komunizmu duchowego", a o jego istocie stanowi „przemożne odczucie jedności", zawsze związane z ideą filozoficzno-religijną. Ortwina interesuje tylko taki teatr, który potrafi zbudować syntezę kosmiczną. I to bez żadnych kompromisów ze sceną. Twierdził on wprost, że technika sceniczna mieści się bez reszty w technice formy dramatycznej. To poezja urabia sobie teatr, a nie odwrotnie. Historia wielokrotnie kompromitowała kategorię sceniczności, owego „morskiego węża". *Lekcja XVI* urasta w tej koncepcji do proroczego orędzia. Ortwin z niepohamowaną radością cytuje Mickiewicza:

> sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracjach, ale przeciwnie, wszystkie te przymioty powinny wynikać z myśli poetyckiej.

Ten manifest teatru poetyckiego nie chce niczego zawdzięczać scenie. *Faust*, *Manfred*, *Dziady* i *Nie-Boska* narodziły się na uboczu, poza repertuarem teatralnym — orzeka Ortwin kategorycznie (co już niekoniecznie jest prawdą). Ortwin znalazł w *Lekcji XVI* inspirację i potwierdzenie dla swojej koncepcji teatru tragicznego i poetyckiego jednocześnie. Taki sposób czytania można by chyba — wykorzystując modelową

---

[14] Z. Krasiński, *op. cit.*, s. 430. Wydaje się, że Krasiński zapowiada tutaj epokę teatru autonomicznego, owego „pisania na scenie".

[15] A. Mickiewicz w liście do G. Sand z maja 1843 (w: *Dzieła*, t. 15 (1954), s. 499) przedkłada projekt inscenizacji *Nie-Boskiej* nad zabiegi wokół wystawienia *Konfederatów barskich*.

[16] „Słowo Polskie" 1901, nr 256.

[17] O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*. „Tygodnik Słowa Polskiego" (Lwów) 1902, nr 15.

propozycję Głowińskiego — nazwać mityczno-symbolicznym, respektującym wielogłosowość uświęconego tekstu [18]. Trudno będzie później o podobne, samodzielne lektury wykładu Mickiewicza. Nie zabraknie za to apriorycznych i niejako śladowych odczytań „lekcji teatralnej", którą w okresie międzywojennym — wedle Raszewskiego — zaczęto czytywać z zaciekawieniem, jakim Francuzi darzyli w w. XVII *Poetykę* Boileau [19].

W tym miejscu warto może zgłosić ogólniejszą uwagę natury metodologicznej. Zaproponowana przez Michała Głowińskiego przed laty typologia stylów odbioru nie miała na celu ujawnienia indywidualnych właściwości lektury, wskazywała raczej na społeczny charakter recepcji; dziedzina lektury, jak napisał Głowiński, „jest dużo szersza niż dziedzina twórczości literackiej danego okresu, obejmuje wszystkie dzieła wówczas czytane" [20]. Znamienne, że *Lekcja XVI* na dobrą sprawę nie stała się przedmiotem lektury w swojej epoce, w dobie romantyzmu.

Podzieliła tutaj losy polskiego dramatu romantycznego, opuszczonego przez teatr. Cyrk Olimpijski nie pokazał żadnego dramatu Słowackiego, Krasińskiego czy Mickiewicza; te imponujące partytury teatralne nigdy nie zostały zagrane na instrumencie, na który były napisane. Jeszcze Stanisław Koźmian wystawiał Słowackiego właściwie wyłącznie „dla piękności wiersza". Trzeba także powiedzieć, że spóźniona recepcja *Lekcji XVI*, początkowo fragmentaryczna i wybiórcza, nierzadko instrumentalna, nie da się do końca objąć modelową propozycją Głowińskiego. Z wyodrębnionych przez niego siedmiu stylów odbioru wyzyskujemy w tym szkicu tylko niektóre, bardziej jako typową normę lektury, dostrzeżoną w indywidualnym procesie czytania, aniżeli jako klucz interpretacyjny.

W dwudziestoleciu międzywojennym na uwagę zasługuje lektura Stefana Srebrnego, wytrwałego krytyka „Reduty" wileńskiej. Traktuje on prelekcję Mickiewicza jako ważny, wprost genialny argument na rzecz metaforyczności, skrótowości języka teatralnego [21]. Przywołuje mianowicie opowieść bajarza o żar-ptaku, który rozświetla izbę nagle zapalonymi wiórami, dając złudzenie cudu. W artykule Srebrnego pt. *Forma widowiska teatralnego* ten epizod *Lekcji XVI* zaświadcza także o autonomii sztuki teatru w jej ponadliterackiej postaci.

Również Wiktor Brumer powołuje się na Mickiewicza (i to przy różnych okazjach), np. w dyskusji z Mieczysławem Rulikowskim na temat zakresu badań teatrologa, zainteresowanego — jak sądzi — dramatem

---

[18] M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977.

[19] Z. Raszewski, *Krótka historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 214.

[20] Głowiński, *op. cit.*, s. 127.

[21] S. Srebrny, *Forma widowiska teatralnego*. „Wiedza i Życie" 1931. nr 89.

o tyle, o ile ten wyznacza porządek interpretacyjny przedstawienia (Puzynowe „coraz dalej od filologii")[22]. Tym razem „lekcja teatralna" staje się argumentem w myśleniu o dwufunkcyjności dramatu:

> Należy w dramacie rozróżnić dwie części: pisanie i przedstawienie. Do przedstawienia utworu poety potrzeba teatru, aktorów, dekoracji, machinerii: wszystkie te rodzaje sztuki muszą przychodzić w pomoc poezji, żeby wystąpiła na widowisko przed publicznością[23].

O *Lekcji XVI* pisali wtedy jeszcze m.in.: Franciszek Siedlecki i Józef Jedlicz, Tadeusz Kudliński i Tymon Terlecki[24], a także Adam Łada-Cybulski[25].

Interpretację na miarę Ortwina zaproponował dopiero Wilam Horzyca, który przeczytał ten wykład jak teatralny komentarz do *Dziadów* i *Nie-Boskiej*[26]. Chyba pierwszy zauważył on, że Mickiewicz uderza mocno w teatr salonów i buduarów, w ciasny teatr mieszczański, któremu odjęto niebo i piekło (mamy zatem tutaj do czynienia z lekturą-parafrazą). Także Horzyca wierzy, że przyszły teatr wyniknie z „myśli poetyckiej", będzie zbliżony do teatru misteryjnego, teatru surowej prostoty, ale i wielkiej technicznej sprawności — to z kolei przykład lektury elastycznej. Tę elastyczność widać i w następnej kwestii, kiedy Horzyca pisze — z jednej strony — o konieczności dramatyzowania i teatralizowania opisów, z drugiej zaś — o „reżyserii mas". Taki sposób czytania „lekcji teatralnej", ten styl odbioru, można by chyba nazwać stylem symboliczno-instrumentalnym, raczej nie tak jednoznacznym, jak sugeruje Lidia Kuchtówna, ale właśnie uwzględniającym mo-

---

[22] W. Brumer, *Niedomagania polskiej teatrologii*. „Przegląd Współczesny" 1935, nr 158.

[23] *Ibidem*. Nawiasem mówiąc, H. Markiewicz (*Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*. „Dialog" 1982, nr 2) ostatecznie określił Mickiewicza koncepcję dramatu jako literacką (i jest to teza raczej dyskusyjna), w odróżnieniu od utrakwistycznej koncepcji Norwida zapisanej we wstępie do *Pierścienia wielkiej damy*.

Z romantyków najbliższy teatralnej teorii dramatu był D. Magnuszewski — zob. jego *Uwagi nad dramatem polskim* ([pierwodruk:] 1839). W antologii: *Polska krytyka literacka (1800—1918). Materiały*. T. 2. Redaktor Z. Szmydtowa. Tom przygotowały: M. Grabowska, M. Straszewska. Przy współpracy A. Smoleńskiej. Warszawa 1959.

[24] J. Jedlicz, *Teatr i kino*. Lwów 1925. — T. Kudliński, *Genealogia L. Schillera*. „Przegląd Współczesny" 1937, t. 61. — T. Terlecki, *Teatr L. Schillera*. „Pion" 1937, nr 17. L. Schiller zapewniał, że F. Siedlecki, zafascynowany *Lekcją XVI*, w tym duchu inscenizował *Balladynę* i *Lillę Wenedę*. J. Cierniak, chyba także nie bez udziału Mickiewicza, budował swoją koncepcję wiejskiego teatru monumentalnego. J. Osterwa wracał do tej prelekcji wielokrotnie, w październiku 1938 czytał ją przez radio.

[25] A. Łada-Cybulski, *Paryska dramaturgia Mickiewicza*. W: *Z mroku jaśniejące* SŁOWO. [Paryż 1931].

[26] W. Horzyca, *Teatralne idee Mickiewicza*. „Epoka" 1927, nr 64.

żliwość wielu znaczeń, zakotwiczonych w drugim wymiarze [27]. Przynajmniej tak to wynika z Horzycowych *Teatralnych idei Mickiewicza.*

Prawdziwym problemem jest jednak dopiero Leon Schiller (który był oczywiście przed Horzycą); tyle tylko, że chroniczna i absolutna miłość do *Lekcji XVI* rozwijała się powoli, etapami, zanim przybrała postać manifestu i wyznania wiary w *Teatrze ogromnym* (1937). Zresztą rzecz całą opisał starannie i z wszystkimi kontekstami, może nawet zbyt rozległymi, Edward Csató [28]. Rozległymi tak dalece, że właściwie zginął w tym imponującym rozbiorze sam Schiller. Wróćmy zatem do źródła, przynajmniej pisanego (chociaż na seminariach i w rozmowach „lekcji teatralnej" było podobno jeszcze więcej). Pierwsza wzmianka pochodzi z eseju o Stanisławie Wyspiańskim, napisanego dla „The Mask" Craiga (1909). Szkopuł w tym, że przypis Schillera (nie poprawiony przez Timoszewicza w najnowszej edycji) lokalizuje w *Lekcji XVI* fragment cytatu, który stamtąd nie pochodzi. Przytoczmy go. W teatrze Wyspiańskiego, zdaniem Schillera, poeta pełni funkcję inkwizytora, aktorzy zaś —

> ludzie rzadkiego talentu i prawdziwie wielkich zasług, którzy chłoszczą wady i śmieszności, są najwymowniejszymi kaznodziejami poczciwości i cnoty, rózgą, którą posługuje się człowiek genialny, aby karcić łajdaków i szaleńców [29].

Pójdźmy dalej. W roku 1913 Schiller, znowu w jednym zdaniu, powołuje się na *Lekcję XVI*, dającą oparcie „teatrowi narodowemu" Wyspiańskiego [30]. W 5 lat później chyba po raz pierwszy zwiąże z wykładem Mickiewicza ideę polskiego „teatru monumentalnego" i „teatru słowiańskiego" [31]. W roku 1928 tę koncepcję „teatru słowiańskiego", którą Mickiewicz zapisał „pod wpływem Cyrku Olimpijskiego w Paryżu i synchronicznej scenerii średniowiecznej", nazwał Schiller „prawie konstruktywizmem" [32]. Także swoją *Pastorałkę* objaśniał jako trójstopniową szopkę, obejmującą w zarysie całość poezji ludowej, a ukrytą w „wielkim proroctwie" Mickiewicza [33]. Z *Lekcją XVI* wiązał niektóre prace teatralne Wincentego Drabika, a przede wszystkim Franciszka Siedleckiego.

Nawet w świetle tego dosyć pedantycznego rejestru „przywołań" *Teatr ogromny* wydaje się prawdziwą erupcją interpretacyjną, jakimś gorącym „*hosanna*" [34]. Schiller nazywa tutaj Mickiewicza wprost twór-

---

[27] Zob. L. Kuchtówna, *Styl teatralny Wilama Horzycy.* „Dialog" 1969, nr 4.

[28] E. Csató, *Leon Schiller.* Warszawa 1968, s. 204—226.

[29] L. Schiller, *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański.* [1909]. Przekład M. Skibniewskiej. W: *Na progu nowego teatru 1908—1924.* Opracował J. Timoszewicz. Warszawa 1978, s. 61.

[30] L. Schiller, *Drogowskazy teatru krakowskiego.* [1913], W: jw., s. 165.

[31] L. Schiller, *Kraków jako miasto teatralne.* [1918], W: jw., s. 315.

[32] L. Schiller, *Teatr jutra.* [1928]. W: *Droga przez teatr. 1924—1939.* Opracował J. Timoszewicz. Warszawa 1983, s. 53.

[33] L. Schiller, *„Pastorałka".* [1931]. Jw., s. 125.

[34] L. Schiller, *Teatr ogromny.* [1937]. Jw., s. 343—344.

cą teorii „Teatru Monumentalnego" (tym razem pisanego wielkimi literami), Wyspiańskiego zaś jej pierwszym budowniczym (podobnie myślał Łada-Cybulski). Tę teorię wyznacza dramat słowiański, narodowy, przebiegający cały rozmiar poezji — od piosenki do epopei. Jego świat jest światem nadprzyrodzonym i kończy się wielkim proroctwem. Ten dramat — w sugestywnej peryfrazie Schillera — czeka na teatr gigantyczny, arenowy, ogromny, gdzie — już za Mickiewiczem — „dałyby się wprowadzić dzieła bohaterskie i masy ludu". Nikt dotąd tak obszernie *Lekcji XVI* nie cytował. Ale nikt też nie odważyłby się chyba — jak Schiller — zobaczyć w niej „całego świata": Craiga i Wagnera, Meyerholda i Wyspiańskiego, Micińskiego i Żeromskiego. Schiller „uprawia" tutaj — jeśli tak wolno powiedzieć — styl czysto mityczny, odczytuje „lekcję teatralną" jako przekaz zgoła religijny, głoszący prawdy wiary, jako „aktualizację światopoglądów zastanych i aprobowanych". Zdaje się, że podobnego zdania był Csató, którego rozprawę o Schillerze i *Lekcji XVI*, drukowaną najprzód w „Dialogu", Stanisław Jerzy Lec skwitował mądrym aforyzmem: „Iluż literackich Mojżeszów zniosło nam z Parnasu różnobrzmiące tablice Appolina" [35].

W tym duchu trzeba chyba patrzeć na recepcję „lekcji teatralnej" u Kotlarczyka. Twórca i dyrektor Teatru Rapsodycznego interesował się prelekcjami paryskimi w szerszym wymiarze aniżeli Horzyca czy nawet Schiller. Próbował bowiem na podstawie wykładów Mickiewicza zbudować własną koncepcję „świadomości narodowej" — w przekonaniu, że „Polsce, wytrąconej ze świata, pozostał jeden tylko kierunek dążenia: ku niebu" [36]. Z *Lekcji XVI* wybiera Kotlarczyk początkowo wyłącznie te fragmenty, które uzasadniają i tłumaczą jego teorię teatru ascetycznego, zredukowanego do słowa. Przy okazji scenicznej premiery *Pana Tadeusza* (1945) napisał:

> Artyzm słowa, a nie gestu czy mimiki, uznajemy za najwyższą wartość i za istotę sztuki aktorskiej, za jej rdzeń i duszę, a aktora nade wszystko za wypowiadacza testu — słowa [...]. Przed stu laty wykładał Mickiewicz w Paryżu o czarodziejstwie słowa, co to zdolne „złocić" scenę, zwłaszcza Słowianinowi, który „będzie dziwił się wprawdzie pałacom, dziełom budownictwa, dekoracjom teatralnym, ale to go nie porwie, nie zachwyci. Przemawia do niego bowiem nade wszystko Słowo; myśl, uczucie wyrażone Słowem. Jest to cecha poetyczna Słowian [37].

Minimalny w tym miejscu program Mickiewicza czyta Kotlarczyk w kategoriach eschatologicznych, ostatecznych. W ten sposób broni się m.in. przed oskarżeniami Peipera (a po trosze i Puzyny), że buduje dom

---

[35] E. Csató, *Leon Schiller a „Lekcja XVI"*. „Dialog" 1966, nr 4.

[36] M. Kotlarczyk, *Adama Mickiewicza „Prelekcje paryskie"*. Rkps powst. ok. r. 1940. Ze zbiorów A. Pakosiewicz.

[37] M. Kotlarczyk, *Słowo w teatrze. Program do „Pana Tadeusza" w Teatrze Rapsodycznym*. [Kraków 1945].

opowieści, a nie teatr [38]. Ten „nabożeństwowy" — jak go określano — kult słowa, nad którym przystanął cień bajarza z *Lekcji XVI*, rozwinie potem Kotlarczyk w koncepcji teatru kontaminującego różne jakości genologiczne, teatru epiki, liryki, dialogu i krasomówstwa, teatru tekstów niescenicznych. Po premierze *Dziadów* (1961) Karol Wojtyła napisał:

> [Teatr Rapsodyczny] powstał po to, aby zrealizować *Dziady*, *Dziady* zaś zostały napisane po to, aby wzbudzić kiedyś do życia taki właśnie teatr [39].

Również Wacław Kubacki, zachwycony tamtymi *Dziadami*, mówił wprost o realizacji prawdziwie romantycznego teatru; teatru poetyckiego, teatru wyobraźni [40].

---

[38] T. Peiper, *Z powodu Teatru Rapsodycznego*. „Twórczość" 1950, nr 3. — K. Puzyna, *Pogranicze teatru*. Jw., 1949, nr 8.

[39] A. J. [K. Wojtyła], *„Dziady" i dwudziestolecie*. „Tygodnik Powszechny" 1961, nr 40. Dla określenia takiego teatru autor wprowadza nawet pojęcie „kongenialność".

[40] W. Kubacki, *„Dziady" w Teatrze Rapsodycznym*. „Teatr" 1961, nr 22. Znamienne, że niejako przy okazji rapsodycznej wersji *Dziadów* Kubacki ostro zareagował na propozycję teatralnej lektury — nie tylko *Lekcji XVI* — jaką zaprezentował Z. Raszewski w pracy *Słowacki i Mickiewicz wobec dramatu romantycznego* opublikowanej w monograficznym, romantycznym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego" (1959, z. 1/3).

Kubacki (*op. cit.*, s. 6—7) pisał: „W ostatnich latach młodzi badacze wprowadzili niemało zamieszania do pojęć o teatrze romantycznym, zajmując się jednostronnie technicznymi zdobyczami mieszczańskiego teatru w początku XIX wieku. Stanęliśmy o krok przed utożsamieniem teatru romantycznego z paryskimi teatrami bulwarowymi. Rozwój teatralnej techniki (oświetlenie, reflektory, panorama, zapadnie, „flugi" itp.) to niepośledni czynnik w historii teatru. Co innego jednak maszyneria, a co innego koncepcja nowego widowiska, idea teatru romantycznego [...]. Olbrzymia scena Cyrku Olimpijskiego w Paryżu, wyposażona w bogate, jak na tamte czasy, urządzenia techniczne, pozwalała na pokazywanie widowisk, które nie poprzestały na zerwaniu z trzema klasycznymi jednościami. Dokonano w nich czegoś więcej: przewrócono dogmatyczny podział na literackie rodzaje i gatunki oraz odkryto źródło nowego dramatyzmu w epice, historii i polityce. Nowy teatr wyrażał nowe tendencje społeczne i polityczne. Dlatego Mickiewicz mówił o nim z uznaniem. Przybytki rewolucyjnej Melpomeny dalekie były wszakże od planu widowni, jaką w marzeniu budowali wielcy twórcy polskiego romantyzmu. Teatr bulwarowy nie był teatrem poetyckim. Grał dla oczu widzów, nie dla ich wyobraźni. Przedstawiał napoleońskie batalie. Reżyserował wybuchy Wezuwiusza. A nawet potrafił zainscenizować biblijny potop. Był to w gruncie rzeczy tylko dalszy ciąg ulubionych zabaw paryskiego tłumu: sztuczne ognie i fontanny [...]. Mimo sugestii Teofila Gautier nie pokuszono się o wystawienie *Iliady* Homera, *Boskiej Komedii* Dantego, *Doktora Faustusa* Marlowa, *Orlanda szalonego* Ariosta [...]. Nie była to także odpowiednia scena ani dla *Dziadów*, ani dla *Samuela Zborowskiego*".

Nie przekonany w niczym Raszewski replikował przy okazji wydania 2 swego artykułu *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* (w: *Staroświecczyzna i postęp czasu*. Warszawa 1963, s. 401—403). Pisał tam m.in.: „Nie ulega również wątpliwości, że większość znakomitych romantyków (w tej liczbie nasi) była zafascynowana teatrem swoich czasów. Nie należałoby nazywać ich episjerami tylko

Właśnie na Kotlarczyku, jak się zdaje, który jaskrawo przeciwstawiał się tendencjom „nowego teatru" (Flaszen pisał w związku z tym o „świątyni polonistyki"), wysycha źródło inspiracji, jakie biło w *Lekcji XVI* dla współczesnej świadomości ludzi sceny polskiej. Nowatorzy z Drugiej Awangardy — jak by to określił Kazimierz Braun — „Lekcji teatralnej" nie czytają, a już na pewno jej nie komentują [41]. Brakuje jakichkolwiek poświadczeń takich fascynacji czy lektur u Grotowskiego i Swinarskiego, ale także u Kreczmara, Skuszanki, Grzegorzewskiego. Wielka kariera *Lekcji XVI* związana była bowiem w Polsce najściślej z Pierwszą Reformą Teatralną, która zrealizowała na scenie teatralny testament Mickiewicza, studiowany i cytowany wtedy z pasją właściwą odkrywcom. „*Intermezzo* romantyzmu" — użyjmy tu formuły Juliusa Baba — jako odtrutka na naturalizm w teatrze, daleko wykroczyło u nas poza rok 1914 [42], osiągając swoje *apogeum* w Schillerowskich *Dziadach* (1932).

W procesie awansu *Lekcji XVI* wśród praktyków i reformatorów teatru rolę hamującą musiały odegrać postępujące badania naukowe, obnażające liczne słabości i niekonsekwencje tego manifestu. Opinia Kubackiego o *Dziadach* w inscenizacji Kotlarczyka umożliwia wreszcie, sugeruje przejście do osobnego zespołu lektur w dziejach recepcji *Lekcji XVI* — do całościowych komentarzy i egzegez badaczy, historyków literatury i teatru. Mamy tutaj do zaprezentowania cztery główne stanowiska.

W swoim *Arcydramacie Mickiewicza* (1951), książce dotąd niezastąpionej, Kubacki poświęca „lekcji teatralnej" sporo miejsca [43]. Próbuje tam, nie bez sukcesu, doszukać się zbliżenia między poetyką romantyczną a klasyczną. Słusznie stwierdza, że Mickiewicz za pełną, „dociągniętą" i doskonałą realizację dramatu uważał dramat starożytnych Greków (Ajschylosa i Sofoklesa), widząc w nim pierwszą syntezę rodzajów literackich (poezję liryczną chórów, epopeję w dialogach i działaniu,

dlatego, że ulegli urokowi *Roberta Diabła*. Najwybitniejsi zdołali przecież zachować postawę krytyczną. Zachwycali się teatrem romantycznym, lecz chcieli go podporządkować innym celom niż te, którym służył".

Po latach S. Marczak-Oborski (*Tradycje*. W: *Obszary teatru*. Wrocław 1986, s. 32) spór Kubackiego z Raszewskim nazwał nie rozstrzygniętym — „w każdym razie wejście głównych dzieł romantyków na sceny dokonało się późno, razem z prosperującą już w owym dramacie dramaturgią neoromantyczną i w obcym ich duchowi sztafażu teatralnym, odziedziczonym po drugiej połowie XIX wieku, nie wolnym od napuszonej operowości bądź środków przynależnych dramatowi realistycznemu ubiegłego stulecia". Tradycja romantyczna obok właściwości zapładniających nosiła też cechy konserwatywne, mumifikujące. Konstruktywiści — Stern i Wat — głosili śmierć teatru romantycznego.

[41] K. Braun, *Druga Reforma Teatru? Szkice*. Wrocław 1979, s. 50.

[42] J. Bab, *Teatr współczesny. Od Meiningeńczyków do Piscatora*. Przekład E. Misiołek. Warszawa 1959, s. 145 n.

[43] W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów"*. Kraków 1951, s. 17—33.

zaród krasomówstwa politycznego). Drugą taką syntezę dostrzegał Mickiewicz w misterium.

Natomiast zupełnie marginesowo zostały w *Lekcji XVI* potraktowane tak ważne dla poetyki i światopoglądu romantycznego zjawiska, jak dramat hiszpański epoki Calderona i dramat elżbietański epoki Szekspira. Mickiewicz i w tym jest klasykiem — dowodzi Kubacki — że ideał paralelizmu świata rzeczywistego i nadzmysłowego znajduje u Homera (znamienne jest tu zdanie z *Lekcji XVI*: „pod tym względem Homer dotąd jest poetą — jeśli można się tak wyrazić — najbardziej chrześcijańskim"). Teraz chyba łatwiej zrozumieć, dlaczego Kubackiemu podobały się rapsodyczne *Dziady*. Teatr bulwarowy — napisze Kubacki myśląc o Cyrku Olimpijskim — nie był teatrem poetyckim. Grał dla oczu widzów, nie dla ich wyobraźni. To scena nieodpowiednia ani dla *Raju utraconego* Miltona, ani dla *Nie-Boskiej*.

Tę sprzeczną w sobie podwójność intencji i projekcji Mickiewicza — dla Kubackiego nierozwiązywalną — spróbowała rozwikłać Stefania Skwarczyńska [44]. Jej zdaniem, można mówić o dwóch *Nie-Boskich komediach* w *Lekcji XVI*. O *Nie-Boskiej* widowisku, wyobrażonym w wymiarach tak gigantycznych, że nawet możliwości Cyrku Olimpijskiego nie czyniły w pełni zadość postulatom Mickiewicza. To *Nie-Boska* w stylu kroniki Szekspirowskiej, wielki dramat społeczny, dramat mas (widać tutaj maksymalizm żądań wieszcza, przekładającego język dramatu literackiego — za jaki uważał dzieło Krasińskiego — na monumentalny teatr przyszłości). Druga Mickiewiczowska koncepcja dramatyczno-teatralna *Nie-Boskiej* została przez Skwarczyńską nazwana koncepcją recytacyjną. To antypody formy widowiskowej. Tutaj głównym „bohaterem" miał być właśnie Bocage, nie tylko wybitny aktor w guście romantycznym, realizujący ideały Hugo i Dumasa, ale także świetny recytator-transformista. Akt lektury „lekcji teatralnej" uzyskuje w tym miejscu u Skwarczyńskiej charakter aktu aksjologicznego, jest próbą tworzenia fikcji genezy wykładu Mickiewicza. Recytacyjna forma wypowiedzenia *Nie-Boskiej* z Bocage'em w roli Poety nie musiała wcale zrywać z efektami widowiskowymi, z operowym niebem i piekłem, ze wspomnianymi „panoramicznymi obrazami" (pisał już zresztą o tym wcześniej Timoszewicz [45]).

Mimo wszystko bezdyskusyjna wydaje się teza Zbigniewa Raszewskiego, że właściwy program naszych romantyków został zapisany w ich dramatach [46]. Dochodząc do tej konkluzji, Raszewski urządził *Lekcji XVI*

---

[44] S. Skwarczyńska, *Mickiewicza dwie koncepcje teatralne „Nie-Boskiej komedii"*. W: *Leona Schillera trzy opracowania „Nie-Boskiej komedii" w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. Warszawa 1959.

[45] Timoszewicz, *op. cit.*, s. 88—89.

[46] Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego. Dwa epizody*. „Pamiętnik Teatralny" 1959, z. 1/3.

prawdziwy proces dezawuacyjny. W świetle jego badań alarmistyczne diagnozy Mickiewicza o stanie polskiego teatru, niezdolnego udźwignąć romantycznych partytur (czytaj: dramatów), są po prostu wyssane z palca (a raczej z emigracyjnych gazet). Raszewski broni polskiego teatru przed Mickiewiczem. Bardziej zestawem nazwisk i inicjatyw okołoteatralnych (pisze o Dawisonie i Marcinkowskim, Chełchowskim i Meciszewskim) aniżeli wskazywaniem na autentyczne sukcesy inscenizacyjne na miarę romantyczną, których jednak prawie w Polsce nie było.

Raszewski poprawia również Mickiewicza w jego lekturze Tiecka, którego teoria miała zaświadczać o nieistotności „przydatków", o zupełnej niezależności poetyki dramatycznej od rozwoju technik scenicznych. Prawda, że Tieck sprzeciwiał się przedstawieniom w stylu *à grand spectacle*, ale robił to dlatego, aby wrócić do konwencji elżbietańskiej, gdzie teatr był przecież osobą dramatu. Zniekształcając myśl Tiecka — pisze Raszewski — Mickiewicz przeczył również własnej praktyce dramaturgicznej; trudno przecież uwierzyć, że pracując nad *Dziadami* — „całkowicie zapomniał o teatrze i scenie". Wystarczy poczytać monografię Michała Witkowskiego *Świat teatralny młodego Mickiewicza* albo przypomnieć zabiegi Mickiewicza wokół wystawienia *Konfederatów barskich*.

Mickiewicz, co paradoksalne, przeczył także swojej teorii dramatu z pierwszych stronic *Lekcji XVI*, gdzie napisał przecież:

> dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów.

U Raszewskiego punktem odniesienia dla „lekcji teatralnej" jest rzeczywistość sceniczna czasów poety, tak tendencyjnie zinterpretowana w tym wykładzie. Raszewski zaproponował mimetyczny (a nie aprioryczny) styl lektury, budowany na zdrowym rozsądku, z odrzuceniem wszystkiego, co wchodzi z nim w konflikt. I nie był tutaj pierwszy. Wcześniej, bo już w r. 1933, podobny sposób czytania *Lekcji XVI* zaprezentował Francisko Ilešić[47], a także Bronisław Horowicz[48]. Szcze-

[47] F. Ilešić, *Adama Mickiewicza paryskie „wykłady" i serbskiego poety Simy Milutinovicia „Tragedia Obilić" (1827)*. „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego" 1933, z. 16. Tekst ten wygłosił autor jako wykład, który zrecenzował H. Batowski (*Prelekcje Mickiewicza i poeta serbski*. „Ruch Literacki" 1934, nr 9). Z kolei o bajkach w *Lekcji XVI* pisał J. Krzyżanowski (*Literatura ludowa w prelekcjach paryskich*. „Pamiętnik Literacki" 1957, zeszyt mickiewiczowski), doceniając w opowiadaniu o żar-ptaku i szklanej górze wielki zmysł Mickiewicza „doskonale odtwarzającego nastrój wieczornicy wiejskiej". O *Borysie Godunowie* w wykładach paryskich pisał zaś M. Jakóbiec (*Literatura rosyjska w wykładach paryskich A. Mickiewicza*. Warszawa 1956).

[48] B. Horowicz, *Adam Mickiewicz i „Cyrk Olimpijski"*. „Rzeczy Teatralne" 1949, nr 3/6. Cały ten potrójny zeszyt, wydany przez Państwowy Teatr Polski w Warszawie, którego dyrektorem był przecież wtedy Schiller, nosił tytuł *Adam Mickiewicz i teatr*. Oprócz dużych fragmentów *Lekcji XVI* i rozprawy Horowicza

gólnie Ilešić, który wykazał czarno na białym, że Mickiewicz — entuzjasta dosyć słabej *Tragedii Obylić* Milutinovicia — pisał o niej „z przypomnienia dosyć już widać zatartego". Tekst Mickiewicza często urąga zasadom naukowego wykładu — jak przekonuje Stefanowska.

Rzecz jednak w tym, że „lekcja teatralna" jest przede wszystkim tekstem poetyckim, gdzie niejasność, niedomówienie, a nawet sprzeczność są integralną częścią całości. Błyskotliwie napisał o tym Tymon Terlecki, traktując wykład Mickiewicza jako wypowiedź adwentystyczną, millenarystyczną, akt wiary w nadejście nowej epoki — jako orędzie prorocze [49]. *Lekcja XVI* została przecież wygłoszona w okresie wielkanocnym, w ramach ewangelizacji Towiańskiego, z pasyjną i rezurekcyjną oprawą, z wywoływaniem zza grobów postaci świętych i bohaterów. Stąd m.in. płynie jej hipnotyczne oddziaływanie (również jako tekstu „błyskawicowych mądrości", dobrych do zacytowania, tekstu gnomicznego). Najlepiej podsumował ten fenomen Terlecki:

> „Lekcja teatralna" jest wyjątkowo uderzającym przykładem rozbieżności i niewspółmierności przyczyny i skutku. Ale pragmatyzm uczy nas, że skutek uzasadnia i gloryfikuje przyczynę i nadaje jej rzeczywisty wymiar [50].

Gdyby to nie było banalne, można by napisać, że *Lekcja XVI* jest dobra jak chleb, każdy odłamuje sobie z niej tyle, ile potrzebuje (dzieło jako przekaz religijny — mityczny styl odbioru).

Dwa ostatnie stanowiska: Zbigniewa Raszewskiego i Tymona Terleckiego, zaprezentowane tu zostały zamiast konkluzji — przyjmuję je za swoje.

---

zeszyt ten zawierał jeszcze m.in. listy z podróży Odyńca (fragmenty rozmów z Mickiewiczem o teatrze), przekłady recenzji Th. Gautiera z widowisk danych w Cyrku Olimpijskim, a także szkic L. Łopatyńskiej o *Wieczorach w Neuilly*, cyklu dramatycznym, który Mickiewicz traktował jako gatunek nowego czasu.

[49] T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej" Mickiewicza*. „Pamiętnik Teatralny" 1983, z. 3 (angielska wersja tego tekstu była gotowa już w r. 1966).

[50] *Ibidem*, s. 326.