

Maria Prussak

Przygody "Lekcji XVI" czyli O pożytkach tekstologii

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (32), 31-40

1995

Artykuł został 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.

Maria Prussak

Przygody *Lekcji XVI*

czyli

O pożytkach tekstologii

Historycy teatru chętnie powołują się na wygłoszony 4 kwietnia 1843 w Collège de France Mickiewiczowski testament teatralny. Nie zastanawiają się przecież nad zagadnieniem poprawności tekstu wykładów Mickiewicza o literaturze słowiańskiej. Mogłoby się wydawać, że tłumaczenie Leona Płoszewskiego opublikowane w obu – narodowym i jubileuszowym – wydaniach *Dzieł* rozstrzygnęło wszystkie problemy. W zasadzie więc zgodnie z powszechnie przyjętymi normami filologicznymi, a jednak nieświadomi popełnianego anachronizmu, do niego odsyłają współcześni wydawcy młodopolskich i międzywojennych autorów, powołujących się na patronat Mickiewicza i cytujących *Lekcję XVI*. I dlatego, tak jak się to zdarzyło z pismami Ostapa Ortwina i Wiktora Brumera, współcześnie dodany przypis każe szukać cytowanych fragmentów w wydaniu, w którym na pewno nie można ich znaleźć. Inni, jak wydawca Leona Schillera, postępują ostrożniej i podają tylko datę dzienną słynnego wykładu, nie wskazując żadnej konkretnej edycji tekstu Mickiewicza. Z sytuacją jeszcze bardziej niejasną mamy do czynienia wówczas, kiedy przytacza się reakcję Krasieńskiego na Mickiewiczowską propozycję wprowadzenia „opowiadacza” do przedstawienia *Nie-Boskiej komedii* komentowaną odsyła-

czami do tekstu Mickiewicza w tłumaczeniu Płoszewskiego. Krasieński odpowiadał bowiem na nieznaną już dziś list Stanisława Małachowskiego. (Jego listy poeta zniszczył w obawie przed szpiegami.) Odpisywał Małachowskiemu w Rzymie 15 kwietnia 1843. Nie mógł jeszcze wtedy czytać litografowanej odbitki francuskiego tekstu wykładu, którą Leonard Niedźwiecki rozsyłał dopiero 22 kwietnia; pomysły Mickiewicza znał więc wyłącznie z drugiej ręki.

Nawet Zbigniew Raszewski, który odnotował, że w tłumaczeniu Płoszewskiego występuje określenie *Wykład XVI*, posługiwał się konsekwentnie terminem *Lekcja XVI* i pisał o „bliższej nieokreślonej tradycji „w krytyce teatralnej”¹, zamiast po prostu powołać się na jej źródło – dziewiętnastowieczny przekład Feliksa Wrotnowskiego. Przekład współczesny Mickiewiczowi oraz, jak zapewniał tłumacz i jak o tym mogą świadczyć listy Mickiewicza do Wrotnowskiego, sporządzany przy współpracy poety. Szczegółowego rozważenia domaga się zresztą termin „wykład” wprowadzony przez Płoszewskiego jako tłumaczenie francuskiego, dziś już nieco staroświeckiego słowa *lesson*, występującego w drukowanej wersji wykładów Mickiewicza. W kontekście wyjaśnień Wrotnowskiego wydaje się w dodatku zaprzeczeniem tego, co w odczuciu współczesnych działo się w Collège de France. W przedmowie do trzeciego wydania swojego tłumaczenia Wrotnowski twierdził nawet:

Nic przeciwniejszego tym godzinnym wylewom roztopionej duszy, jak ze zwyczaju i z niedostatku właściwszego wyrazu narzucone im imię *lekcji* lub *prelekcji*, zawsze przypominające coś akademickiego i niemieckiego.²

Mimo zastrzeżeń nazwy te pojawiają się stale w dziewiętnastowiecznej literaturze przedmiotu. Przekład Wrotnowskiego wydawano kilkakrotnie i on właśnie stał się utrwaloną w tradycji wersją Mickiewiczowskich prelekcji. Lwowska, trochę przeredagowana publikacja z roku 1900 musiała należeć do obowiązkowych lektur pokolenia Młodej Polski, które uczyniło *Lekcję XVI* trzeciego kursu manifestem własnego teatru. Badacze powojenni, korzystający z wydania Płoszewskiego, zajmowali się więc tekstem zupełnie innym niż ten, który wiele generacji

¹ Z. Raszewski *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, w tegoż: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Warszawa 1963, s. 411.

² F. Wrotnowski *Tłumacz do Wydawcy*, w: A. Mickiewicz *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium Francuskim. Rok pierwszy, 1840–1841*, Poznań 1865, s. VII. Dalej cytaty z przekładu Wrotnowskiego – jeśli nie zaznaczono inaczej na podstawie tego wydania, *Rok trzeci, 1842–1843*, z podaniem po cytacie w nawiasie numeru strony.

teatralnych buntowników czytało z entuzjazmem jako Mickiewiczowski testament.

Poświęconą Mickiewiczowi część słynnego artykułu o stosunku poetów romantycznych do teatru Raszewski zaczął obszernym cytatem z tłumaczenia Płoszewskiego i dopiskiem – „wołał Mickiewicz z katedry Collège de France”³. Z całą pewnością można stwierdzić, że tak Mickiewicz nie wołał, nie tylko dlatego, że mówił po francusku. Ale jest to jedyne, co pewne w tej sprawie. W przedmowie do niemieckiego tłumaczenia kursów pierwszego i drugiego Mickiewicz mówił o tym, że przedstawia niemieckiemu czytelnikowi „dzieło, którego nie jestem pisarzem, lubo jestem autorem”⁴. Nie była to kokieteria ani zamilowanie do paradoksu. Poeta, świadom ogromnej odpowiedzialności za słowo, zwracał uwagę na podstawową różnicę między tekstem wygłaszanym i zapisywanym przez kogo innego. Dlatego przystępując do publikacji francuskiej wersji kursu IV ogromne partie zupełnie przerobił. Co prawdopodobnie wynikało z, jak pisał Weintraub:

ostrego uświadomienia sobie przez Mickiewicza przy lekturze kopii zapisek stenograficznych, że inna jest funkcja słowa wygłoszonego *ex abrupto*, i to w atmosferze, jak dowodnie wiemy, wielkiego podniecenia, kiedy słuchaczowi udziela się atmosfera sali, kiedy oddziaływa na niego widok mówcy, timbre jego głosu, gest, a inna jest wymowa drukowanego tekstu, który dociera do anonimowego czytelnika i z którym każdy będzie się zmagał prywatnie, na własną rękę.⁵

Proces zapisywania i wydawania prelekcji tworzy długą i zagmatwaną historię, przedstawioną przez Płoszewskiego w komentarzu edytorskim do obu wydań *Dzieł*. Tu wystarczy pokrótce omówić losy kursu III. Wobec wycofania się Władysława Zamoyskiego, który z powodu towianizmu poety przestał opłacać stenografa, Leonard Niedźwiecki sam zajął się tą sprawą, bo wyjaśniał swoje motywy tak:

przebywając dość długo w Anglii wiedział on dobrze, że rzecz społeczna obchodzić każdego winna, jak to się dzieje w tym kraju; nauczył się też tam stenografii i jej przeważnego użytku, rzeczy naówczas obcych Polakom; może zaś szło to z owego szczęśliwego przeczucia, które się sprawdza w końcu.⁶

³ Z. Raszewski *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 251

⁴ Cyt. za dziewiętnastowieczną wersją retranslacji z niemieckiego, najprawdopodobniej pióra A. Chodźki, A. Mickiewicz *Dzieła*, wyd. jub. , t. VIII, s. 5. Cytaty z przekładu Płoszewskiego dalej na podstawie tego wydania, t. XI, z podaniem po cytacie w nawiasie numeru strony.

⁵ W. Weintraub *Prelekcje paryskie – ale jakie?*, „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 2, s. 38.

⁶ Historię starań o stałą obecność stenografa podczas wykładów Mickiewicza szczegółowo opisał Niedźwiecki w *Sprostowaniu literacko-historycznym*, opublikowanym w artykule L. Płoszewskiego *Mickiewicz w korespondencji Niedźwieckiego* w „Pamiętniku Biblioteki Kórnickiej” 1957 z. 6, s. 208, dalej przytoczenia z tego artykułu oznaczam umieszczonym w nawiasie skrótem PKN z podaniem numeru strony.

Zorganizował więc składkę i wynajął stenografa, pana Grosselin z „Monitora”, któremu płacił 20 franków za lekcję. Postanowił też powielić litograficznie przepisany tekst stenogramu i sprzedawać dla pokrycia kosztów. Płoszewski tak opisuje tę procedurę:

Dzięki temu, że Niedźwiecki zapisywał w dzienniku skrupulatnie wplaty i wydatki (nawet na omnibus lub dorożkę w sprawach *Prelekcji*), można szczegółowo odtworzyć tok jego zajęć. Zawoził na lekcję stenografa, otrzymany od niego odpis stenogramu zawoził lub przysyłał Mickiewiczowi do poprawy, poprawiali na miejscu lub zgłaszał się ponownie po tekst poprawiony; następnie zawoził do litografii, gdzie „ortografista” przepisywał na papierza autograficznym, a potem odbijano. Przy poprawianiu jakichś jaskrawych błędów w odbitkach korzystał niekiedy z pomocy Romualda Januszkiewicza. Mniej więcej w trzy tygodnie po lekcji otrzymywał odbitki litograficzne [PKN 249].

Odbijano początkowo sto, później sto pięćdziesiąt egzemplarzy. Sprzedawano je po 50 centymów. Stenograf też nie zawsze dokładnie zapisywał słowa mówiącego, mylił słowiańskie nazwiska i cytaty.

W zbiorach biblioteki kórnickiej zachowała się kartka z poprawkami Mickiewicza dotyczącymi właśnie *Lekcji XVI*. W odpisie stenogramu znalazł się zapis: „Les Polonais et les Russes connaissent probablement ce conte où le héros cherche l’oiseau mystérieux, le Pélican”⁷. Można sądzić, że Mickiewicz nie przywiązywał zbyt dużej wagi do ścisłego utrwalenia wypowiedzianych słów. Ten zapis komentował nie podając ostatecznej wersji: „Ptak o złotych piórach nie ma nazwiska, mówiłem może l’oiseau mystérieux, fabuleux, l’espèce de Phénix” (PKN 250). Do odbitki litografowanej włączono całe to zdanie, które u Mickiewicza było raczej propozycją stwarzającą wydawcy możliwość właściwego doboru słów. Ostatecznie więc odbito: „Les Polonais et les Russes connaissent probablement ce conte où le héros cherche l’oiseau mystérieux, fabuleux, l’espèce de Phénix”⁸. W wydaniu drukowanym znalazła się jeszcze jedna poprawka: „Les Polonais et les Russes présents ici”⁹, która pokazuje, jak redagując tekst do druku dodatkowo stylizowano go na wypowiedź mówioną. Ponieważ sporządzano odbitki litografowane — trochę już poprawione, nie przepisywano po wlekroć kopii stenogramu, jak to się działo w przypadku pozostałych kursów. Jedyne znany odpis stenogramu, sprowadzony do Warszawy ze zbiorami rapperswileckimi, spłonął w czasie wojny. Nie istnieje więc już zapis najbliższy tekstu mówionego, choć przecież także z nim nie identyczny.

⁷ Cyt. na podstawie przedwojennych notatek Płoszewskiego, tamże s. 250.

⁸ A. Mickiewicz, *Cours de littérature slave*, Paryż 1843, (wydanie litografowane), s. 87.

⁹ A. Mickiewicz, *Pisma*, wydanie zupełne, Paryż 1860–1861, t. X, s. 313.

W maju 1844 ukazało się tłumaczenie kursu III sporządzone przez Wrotnowskiego na podstawie odbitek litografowanych, własnych notatek i dodatkowych wyjaśnień poety. Tekst polski nie w pełni pokrywa się z litografowanym tekstem francuskim. W następnym roku wyszło francuskie, przereklamowane wydanie kursów III i IV, a w 1849 wydanie całości prelekcji pod wspólnym tytułem *Les Slaves*. Na podstawie tych wydań Wrotnowski uzupełniał i poprawiał własny tekst, najpełniejsza trzecia edycja ukazała się w Poznaniu w 1865 roku. Wciąż jednak nie była to wersja identyczna z drukowanym już tekstem francuskim. Problem konieczności ustalenia poprawnego brzmienia wykładów Mickiewicza podniósł w 1891 roku Władysław Nehring, który przypominał:

Alc zachodzi w sądzie o prelekcjach Mickiewicza jedna kłopotąca okoliczność. Co mówca powiedział z katedry? czy to, co w druku podano światu jest wiernym, prawie nieśmiało powiem: dosłownym powtórzeniem jego słów żywych?¹⁰

Postulował więc krytyczne opracowanie zachowanych jeszcze wówczas odpisów stenogramów.

Wydany w setną rocznicę urodzin poety almanach „Rok Mickiewiczowski” przyniósł wiele nowych materiałów i przyczynków dotyczących prelekcji. Stanisław Schnür–Peplowski po raz pierwszy zwrócił tam uwagę na znaczenie wykładu z 4 kwietnia 1843 poświęconego „rozbiorowi teorii dramatu w ogólności a w szczególności dramatowi słowiańskiemu”.¹¹ Nie traktował go jeszcze jako propozycji reformy widowiska teatralnego, dlatego zapewne o tym tekście nie pamiętali później historycy teatru. Dla filologii prelekcji ważniejszy jednak jest artykuł Piotra Chmielowskiego, który zdecydowanie zakwestionował wartość tłumaczenia Wrotnowskiego podając liczne przykłady błędów i nieścisłości, nie wszystkie przekonujące. Postulował więc opracowanie rekonstrukcji tekstu wykładów Mickiewicza na podstawie wszystkich zachowanych przekazów, to znaczy także odpisów stenogramów, relacji prasowych, notatek studentów, wierząc, że z różnorodnych elementów można odtworzyć jednolitą całość. Pierwsze uwagi o konieczności przygotowania wydania krytycznego *Kursu literatur słowiańskich* pojawiły się więc w tym samym czasie, kiedy czytelnicy wrócili do lek-

¹⁰ W. Nehring, *O paryskich prelekcjach A. Mickiewicza*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1891, t. V, s. 58.

¹¹ S. Schnür–Peplowski *Teatr Mickiewicza*, „Rok Mickiewiczowski. Księga pamiątkowa”, Łwów 1899, cz. I, s. 93.

tury tej książki, a twórcy teatralni zaczęli powoływać się na patronat Mickiewicza.

Dziś zbliżamy się właśnie do obchodów dwusetnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza i postulaty dotyczące wydania krytycznego w zasadzie się nie zmieniły, tyle że radykalnie ubyło dokumentów. Rzetelnej edycji tekstu francuskiego nie ma do tej pory. Jesteśmy tylko bogatsi o nowy polski przekład, ze względu na popularny charakter obu powojennych wydań opatrzoney bardzo skąpym, nie zawierającym odmian tekstu komentarzem edytorskim, i wobec tego bogatsi o nowe problemy. Chociaż Płoszewski przejmował niektóre zwroty z tłumaczenia Wrotnowskiego, obie polskie wersje Mickiewiczowskich prelekcji są tak różne, że w wielu miejscach z dużą dozą prawdopodobieństwa można mówić tylko o zbieżności układu i analogii tematycznej. W przypadku *Lekcji XVI* tłumacze posługują się zupełnie innymi określeniami, co jest szczególnie ważne w kluczowych dla późniejszych rozważań reformatorów i historyków teatru miejscach wykładu. Przykład z samego początku. Wrotnowski pisze po prostu i w zgodzie z myśleniem swojej epoki:

Dramat jest najsilniejszą realizacją poezji sposobami sztuki i prawie zawsze ukazuje się na schyłku epok. Należy w nim odróżnić dwie części: napisanie i przedstawienie. Do przedstawienia utworu poety potrzeba teatru, aktorów, dekoracji, machinerii; wszystkie rodzaje sztuki muszą przychodzić w pomoc poezji, żeby wystąpiła na widowisko przed publicznością.¹²

I to ten tekst inspirował wiele pokoleń ludzi teatru. Płoszewski tworzy wersję znacznie bardziej podniosłą i postulującą:

Dramat jest nasilniejszą realizacją artystyczną poezji. Dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Należy w nim odróżnić dwie warstwy odrębne: napisanie a wystawienie. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów. [wyd. jub. 116–117].

Różne brzmienie szczególnie dwu zdań — drugiego i ostatniego — zasadniczo zmienia interpretację poglądów Mickiewicza. W tych zdaniach Płoszewski, dla wyostrzenia wywodu, odbiega od drukowanego tekstu francuskiego. Zdanie drugie brzmi: „Le drame annonce presque toujours la fin d'une époque” (wyd. cyt., s. 301), nie wspomina więc o początku epoki następnej. Ostatnie zdanie tego akapitu: „Dans le drame, la poésie est mise en mouvement devant l'auditoire” Wrotnowski osłabia, Płoszewski natomiast bardzo wzmacnia z perspektywy

¹² A. Mickiewicz, *Kurs trzecieletni Literatury Słowiańskiej, wykładanej w Kolegium Francuskim przez...*, Paryż 1844, s. 129.

osiągnąć dwudziestowiecznego teatru, podkreślając „począ przecho-
dzi w działanie wobec widzów”. Ma przy tym świadomość przesunięcia
znaczenia, bo w komentarzu edytorskim podaje wersję francuską.
Postawa tłumacza i wydawcy wykładów Mickiewicza zależy od ogólnej
oceny tego zdarzenia, od odpowiedzi na pytanie, kim był ich autor.
Wybór dokonuje się między dwoma skrajnymi biegunami – profesor
czy apostoł. Rozłożenie akcentów w interpretacji tekstu Mickiewicza
warunkuje decyzje i edytora i tłumacza, określa język przekładu.
Felix Wrotnowski, urodzony koło Trok absolwent Uniwersytetu
Wileńskiego, dziennikarz i wydawca mówił zapewne polszczyzną zbliz-
żoną do Mickiewiczowskiej. Towiańczyk stale obracający się w kręgu
poety, wtajemniczony w ideologię i strategię wykładowcy, traktował
prelekcje jak spójną, całościową wizję proroczą. Tak opisywał ich peł-
ny tekst:

Sto trzynaście tych różnobarwnych i płomienistych ogniw, w przeciągu lat czterech wybiegłszy
jedno za drugim, ukazało się wieńcem opisującym ściśle zamknięte koło, którego środkiem jest
wielka idea, jak słońce rozpromieniona do wszystkich punktów obwodu.

Swoim przekładem starał się oddać rytm żywej mowy i obraz mówiące-
go, dlatego nie trzymał się ściśle ani tekstu stenogramów, ani francus-
kich wydań. Korzystał natomiast z uwag poety. Sam zresztą we wstępie
do trzeciego wydania prelekcji opisywał swoje postępowanie:

Ś. p. Mickiewicz przywiązywał największą wagę do przedmiotu traktowanego w dwóch latach
ostatnich. Przedmiot ten sam w sobie nastroczał trudności językowe, wymagał wyrażeni nowych,
nieutartych w naszej mowie. Tłumacz musiał naginać się do ustnych objaśnień i rozwinąć myśli
autora; autor niekiedy sam chciał być swoim tłumaczem i dyktował całe okresy po polsku, któ-
rych nie powiedział dawniej po francusku: tłumaczenie tracąc na wierności tekstowi stawalo się
wierniejszym od tekstu [s. XIV].

Na pewno ten przekład wyrósł z atmosfery, w jakiej powstawał impro-
wizowany wywód Mickiewicza.

Leon Płoszewski, przygotowując prelekcje paryskie do wydania sejmowego, potem do obu powojennych edycji *Dzieł*, wybrał postawę przeciwną. Dla niego Mickiewicz w Collège de France był najpierw profesorem historii Słowiańszczyzny. Dlatego idąc za sugestią Chmielowskiego starał się uwzględnić możliwie wszystkie francuskie przekazy tekstu i po ustaleniu podstawy – różnej w stosunku do dwu pierwszych i do ostatnich kursów – z pozostałych źródeł dobierał warianty, które uznał za najtrafniejsze. Nie zawsze więc dzisiaj można wskazać podstawę przekładu, nie pokrywa się on ściśle z drukowaną wersją francuską, w *Lekcji XVI* zdarza się, że część zdania Płoszewski

tłumaczy za wydaniem litografowanym, część za drukiem. Poprawia też występujące u Mickiewicza nazwy osobowe; cytaty, zmodyfikowane przez poetę w zależności od potrzeb wykładu, uzgadnia z podstawa.¹³ Dąży do polszczyzny zobiektywizowanej, unika zarówno prostych skojarzeń, jak i emocjonalnego charakteru wywodu. Tłumaczy z filologiczną wiernością, co musi prowadzić do konfliktu między dosłownością i obrazowością, płynnością tekstu. Nie zawsze więc jego zdania są czytelne¹⁴.

Dziś nikt już nie czyta Mickiewiczowskich prelekcji jako zobiektywizowanego kursu historii Słowiańszczyzny. Mickiewicz w Collège de France był, jak pisała Zofia Stefanowska, nade wszystko filozofem dziejów.

Co więcej, nie materiał literacki kształtuje wizję dziejów, lecz wizja ta urabia materiał, jest sposobem postrzegania i układu. A zatem nadrzędność postawy historyzofa przejawia się w selekcji, na nasze pojęcia często osobliwej, faktów i w trwałej tendencji do ich symbolicznego wykładu¹⁵.

Wydaje się więc, że w przeważającym u Płoszewskiego dążeniu do uporządkowania rozbiegającego się na pozór w różne strony Mickiewiczowskiego tekstu trudniej czytelna staje się jego naczelną tendencją — przeświadczenie o stwarzającej mocy słowa. Przy lekturze fragmentu trzeba pamiętać o tym, że występują tu pojęcia uwikłane w historiozoficzne konteksty całości, takie jak przełamywanie się epok, rola świata niewidzialnego, nadprzyrodzonego, lekceważenie świata materialnego, a tego właśnie najczęściej brak w teatrologicznych komentarzach. W odniesieniu do *Lekcji XVI* na ogół zaciera się kwestię bodaj najważniejszą — wypowiedź Mickiewicza dotyczy przyszłego dramatu słowiańskiego jako najwyższego osiągnięcia literatury, nie jest ustanawianiem reguł dla dramatu w ogóle. Jak całe prelekcje jest

¹³ Edycję Płoszewskiego omówił W. Weintraub w cytowanym wyżej artykule.

¹⁴ Taka np. ocena możliwości wystawienia dramatu słowiańskiego: „Plemię słowiańskie nieprędko zapewne doczeka się realizacji swojego dramatu; najpierw czekać musi na udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł i tak dalej, które teraz są stosowane jako środki panoramiczne, i będzie musiało później posłużyć się wszystkimi tymi środkami dla wskrzeszenia dawnych dziejów.” (s. 122). U Wrotnowskiego niewątpliwie zręcznie, choć niecisłe w stosunku do wersji francuskiej: „Słowiańszczyzna długo zapewne będzie jeszcze czekała nim znajdzie się wszystko, co potrzeba do odgrywania jej dramatów; nim budownictwo, malarstwo rzucające się już do panoramów i rozmaite inne środki pomocnicze tak się udoskonala, żeby dostarczyły wszelkich sposobów, jakimi kiedyś zdoła ożywić dawne dzieje.” (s. 133).

¹⁵ Z. Stefanowska *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*, w tomie *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 1976, s. 149.

wypowiedzią proroka, nie literackiego prawodawcy¹⁶. I wtedy na pozór chaotyczny i wewnętrznie sprzeczny wywód ujawnia myśl konsekwentnie przeprowadzoną, tyle że niezgodną z dążeniami dwudziestowiecznych reformatorów teatru. Myśl o nadrzędnej wartości słowa nad wszelką realizacją sceniczną, która najczęściej jest potrzebna, aby sprostać małej wrażliwości tłumu, ewentualnie dopełnić słowo poetyckie. Ważniejsza niż ocena poprawności komentarza do poglądów Ludwiga Tiecka jest więc konkluzja, dla której Tieck miał dostarczyć argumentów:

Kiedy zapal poety nie ogarnia słuchaczy złudzeniem, kiedy słowa jego nie złączą im ścian i nie zmieniają ciągle malowideł w głębi widowiska, to albo sztuka nic nie warta, albo czucie publiczności zupełnie stępione [s. 133; tu i dalej cytuję Feliksa Wrotnowskiego według wydania z 1844].

Bywa przecież tak, że maszyneria teatru przyczynia się do degradacji dramatu:

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze do nadania jej popędu; ale masa narodu długo jeszcze pozostaje bezwładną i wówczas to sztuka używa wszelkich sposobów, żeby ją rozgrzać, ucieka się w tym celu do budownictwa, malarstwa, muzyki, do tańca nawet, skoro zaś przerodzi się w komedię, w farsę, upada i niknie. [s. 129]

Jeśli już w tym wykładzie Mickiewicza szukać programu teatralnego, to jest to program dla dramatopisarza, nie dla reżysera.

Tekst *Lekcji XVI*, czytany cokolwiek abstrakcyjnie, w różnorodnych wariantach, oderwany od kontekstu, omawiany w sposób dość specyficzny, przez — jak by się dziś powiedziało — nieprofesjonalistów, zrobił ogromną karierę, znacznie większą niż całość *Kursu literatur słowiańskich*. Była to w dodatku recepcja niesłychanie sugestywna, skoro badacz tak dociekliwy jak Wiktor Weintraub za ustaleniami ludzi teatru pisze o wykładzie traktującym „o dramacie i teatrze monumentalnym”, chociaż taki termin u Mickiewicza nie występuje. Tym ważniejsza więc wydaje się świadomość, z czym badacz ma do czynienia, oraz rola filologicznej precyzji wówczas, kiedy — jak pisał Weintraub — pora uwolnić się od iluzji o istnieniu „kanonicznej wersji tekstu prelekcji”. W dodatku niezwykle pogmatwana sytuacja filologiczna wykładów Mickiewicza przypomina tę, z którą stale mają do czynienia badacze dziejów teatru, skoro przedmiotem ich opisu jest zdarzenie, a nie tylko tekst, który je przekazuje. Oni więc przede

¹⁶ Por. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, rozdz. *Prelekcje paryskie jako profecja*.

wszystkim mogliby podjąć postulat Weintrauba i obserwować dialog między poszczególnymi wersjami wykładu. W końcu słowo wygłaszanemu w atmosferze niezwykłych emocji towarzyszy zawsze pewna forma teatralizacji, świadczą o tym liczne opisy zachowania wykładowcy i jego słuchaczy. Na katedrze Collège de France Mickiewicz sam czasem grał rolę przykuwającego uwagę otaczających go tłumów słowiańskiego bazarza, który miał być wzorem dla dramatopisarza przyszłości.¹⁷

Po stu niemal latach, jakie upłynęły od czasu powołania się na patronat Mickiewicza jako prawodawcy teatru przyszłości, ani on, ani jego komentatorzy nie zasługują na to, żeby wciąż czytać ich teksty w poetyce manifestu. Pora już na rzetelną, wykorzystującą metody różnych nauk humanistycznych interpretację, która mogłaby stać się podstawą dla rozpoznania dróg myśli i praktyki szerokiego, ale nie jednolitego nurtu w teatrze polskim dwudziestego wieku. Dzisiaj raczej warto pytać, jakie właściwości lekcji Mickiewicza bardziej niż konkretne i w rozmaity sposób rozwijane propozycje zdecydowały o jego ogromnej karierze. Oba polskie tłumaczenia we wszystkich wydaniach pomijały francuski tytuł kursu trzeciego: *L'Église officielle et le Messianisme*, wyraz millenaryzmu poety¹⁸. Tekst kursu trzeciego w znacznej mierze został ukształtowany przez konflikt między formalizmem, zewnętrżnością i obeszładniającym ciężarem instytucji a nie znoszącą ograniczeń ideą przyszłości. Z utopii przyszłej sztuki w przemienionym świecie i utopijnej wizji dramatu słowiańskiego powstała niezwykle płodna utopia wolnego od instytucjonalnych ograniczeń teatru, nazywanego już za Wyspiańskim „teatrem ogromnym”. Ta opozycja konserwatyzmu instytucji i żywej siły ducha zawiera wizję przyszłej kultury nie do końca wyeksploatowaną, szczególnie ważną właśnie dla dwudziestowiecznego widzenia nowego teatru.

¹⁷ Podobnie interpretował jego postawę Bolesław Rostocki w rosyjskiej monografii *Adam Mickiewicz i teatr*, Moskwa 1976, s. 284–285.

¹⁸ Zob. też T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza* w zbiorze: *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984.