Francuskie teksty Adama Mickiewicza

The French Texts of Adam Mickiewicz

Maria Prussak

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/td/6687>

ISSN: 2545-2061

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 février 2016

Number of pages: 143-150

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Maria Prussak, « Francuskie teksty Adama Mickiewicza », *Teksty Drugie* [Online], 1 | 2016, Dostępny online od dnia: 15 février 2016, Ostatnio przedlądany w dniu 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/td/6687>

Dociekania

Francuskie teksty Adama Mickiewicza

Maria Prussak

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 1, S. 143–150

DOI: 10.18318/td.2016.1.9

W maju 1843 roku George Sand pytała Mickiewicza: „Czy chciałby Pan, bym znów przeczytała Pański dramat podczas tych kilku dni, które jeszcze tu spędzę? A jeśli nie jest z natury sceniczny, czemu Pan go nie opublikuje? Pamiętam, że jest piękny. Niech mi go Pan powierzy. Po cóż go trzymać w uśpieniu? Nic, co Pan napisał, nie może być zbędne czy obojętne”¹. Od napisania *Konfederatów barskich* i od czasu, kiedy nie udało się wprowadzić tego dramatu na francuskie sceny, minęło ponad sześć lat. George Sand należała do pierwszych czytelników utworu i jako jedna z niewielu wypowiedziała się na temat francuskojęzycznej twórczości polskiego poety. Zarówno z przytoczonego listu, jak i z jej wcześniejszych uwag wynika, że uważała ten dramat za dzieło wybitne i nie chciała, żeby zaginął w papierach poety. Mickiewicz był dla niej jednym z najważniejszych twórców torujących nowe drogi myśli i literatury

Maria Prussak – prof. dr hab., kierownik Ośrodka badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN, redaktor serii Filologia XXI, współpracownik Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym. Ostatnio opublikowała *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu* (2013), brała udział w przygotowaniu do druku krótkich francuskich tekstów Mickiewicza (wyd. IBL PAN), współredagowała pięciotomową edycję *Listów do Adama Mickiewicza* („Czytelnik” 2014). Kontakt: maria.prussak@gmail.com

1 *Listy do Adama Mickiewicza*, opr. M. Dernałowicz, E. Jaworska, W. Kordaczuk, J. Krauze-Karpińska, Czytelnik, Warszawa 2014, t. 4, s. 373.

europiejskiej. Mocniej i bardziej dobitnie niż w słynnym artykule o dramacie fantastycznym² wyraziła tę opinię w *Preface de La Nouvelle Lélia*: „Nasze zadanie w tym życiu, a zwłaszcza w tym stuleciu polega na tym, żeby nie dać się uśpić próżnym rozrywkom i nie pozwolić zamknąć swojego serca na wielkie nieszczęście, jakim jest zwątpienie. Mamy coś lepszego do zrobienia – zwalczyć to nieszczęście i uwolnić się od niego nie tylko dlatego, żeby rozbudzić w sobie ludzką godność, ale także dlatego, żeby utorować drogę następnym pokoleniom. Przyjmijmy więc wielką lekcję subtelnych stronic, na których René, Werther, Obermann, Konrad, Manfred wyrażają swoje głębokie rozgoryczenie. Te stronic zostały zapisane krwią z ich serc, obmyte ich płomiennymi łzami, należą bardziej do filozoficznej historii rodu ludzkiego niż do dzieł jego poezji”³. Upominając się o zapomniany dramat, George Sand być może chciała także przywrócić literaturze Mickiewicza, wtedy już tylko natchnionego wykładawcę.

Historia powstania i zagubienia rękopisu *Konfederatów barskich* została kilkakrotnie opisana⁴. Warto jednak wydobyć z niej kilka znaczących szczegółów. Problemem utrudniającym drogę utworu na francuską scenę nie była francuszczyzna Mickiewicza – obie pierwsze czytelniczki, George Sand i Marie d'Agoult, wzajemnie kwestionowały swoje korekty. 22 maja 1837 roku George Sand tak komentowała poprawki Marie d'Agoult: „Nie wiem, od kogo pochodzą te poprawki, ale muszę je uznać w większości za niedobre; sądzę, że zna Pan o wiele lepiej siłę i dynamikę naszego języka niż osoba, której Pan to poprawianie zlecił”⁵. Dla ludzi teatru przeszkodą była tzw. wówczas niesceniczość. O dostosowanie dramatu do potrzeb ówczesnej sceny, nie bacząc na niestosowność takiej propozycji, poproszony więc został Felicite Mallefille, nauczyciel dzieci Georges Sand i początkujący dramaturg, sprawny autor piéces *bien faites*. Po latach tłumaczył on Władysławowi Mickiewiczowi: „Po przeczytaniu z należnym szacunkiem niepublikowanego dzieła Adama Mickiewicza oddałem je pani d'Agoult, mówiąc, że wiele w nim, rzecz jasna, pięknych uczuć i myśli, ale akcja, intryga, kompozycja dramatyczna takie, jak się je rozumie we Francji, są zupełnie

2 Zob. G. Sand *Szkic o dramacie fantastycznym*. Goethe – Byron – Mickiewicz, w: Adam Mickiewicz w oczach Francuzów, wybór, oprac. i wstęp Z. Mitosek, PWN, Warszawa 1999, s. 70–112.

3 G. Sand *Preface de La Nouvelle Lélia*, „Revue de Paris” 1839 nr 9 (septembre), s. 205.

4 Zob. np. Z. Markiewicz *Dokoła „Konfederatów barskich” Mickiewicza*, „Pamiętnik Teatralny” 1957 z. 2, s. 256–264.

5 *Listy do Adama Mickiewicza*, s. 358.

nieudane i nie widzę żadnego sposobu, żadnej szansy, żeby wystawić ten utwór w warunkach, na jakie autor zasługuje” (list z 2 sierpnia 1867 roku)⁶. Trzeba jednak pamiętać, że teatr tamtej epoki nie nadszedł za dramatopisarską twórczością najwybitniejszych poetów, nie tylko za Mickiewiczem. Tylko jeden dramat Byrona (*Marino Faliero*) trafił na scenę za jego życia, *Manfred* w 1834 roku został zaadaptowany dla potrzeb teatru przez innego, bardziej sprawnego autora. Peter Cochran, badacz teatru Byrona, tak to komentował: „Byron oddał się teatrowi idealnemu, który nie miał ani historycznego zaplecza, ani nic wspólnego z teatrem jego czasu. Nie był on pisarzem profesjonalnym. Profesjonalni pisarze piszą rynkowe «sztuki», on pisał przede wszystkim «tragedie»”⁷. W tym sensie Mickiewicz również nie był pisarzem profesjonalnym. Przez cały wiek XIX tam, gdzie ze względów cenzuralnych byłoby to możliwe, nie grano ani *Dziadów*, ani *Kordiana*, ani nawet *Aktora* Norwida, choć tę nowoczesną i świetnie skomponowaną sztukę autor proponował teatrom w Warszawie i we Lwowie. Zarzut niesceniczości z dzisiejszej perspektywy jest raczej pochwałą, dramaty romantyków wciąż czytamy, nie pamiętamy o utworach, które wtedy zapełniały sceny całej Europy.

Kiedy zachowane fragmenty dwu francuskich dramatów Mickiewicza po trzydziestu latach opublikował jego syn, z wielką aprobatą oceniał je młodszy o dwa już pokolenia Jules Claretie, dramatopisarz i recenzent teatralny. Pisał o nich tak: „Mamy tylko dwa akty *Konfederatów barskich* i już one sprawiają, że bardzo żałujemy pozostałych, których rękopis przepadł. Zapowiadają one dramat dynamiczny, zakrojony na miarę szekspirowską, dramat patriotyczny, w którym intrygę miłosną poświęca się dla walki narodowej, lub, żeby tak powiedzieć, dla ocalenia publicznego. Już tu można poznać, w zarysach ekspozycji, rzetelny i wyrazisty obraz”⁸. Claretie cytuje fragmenty dialogów, żeby pokazać ich inwencję i finezję. Wydobywa też celność rysunku postaci i dodaje: „I wszystko to ma naprawdę ogromny urok, melancholię, która przenika do głębi i wzrusza. Czy dlatego, że ten Słowianin schlebiał tu naszej narodowej miłości własnej, albo raczej naszemu patriotyzmowi? – wszystko może dlatego, że portret Pana de Choisy w *Konfederatach barskich*

6 A. Mickiewicz *Drames polonaises d'...*, éd. du L. Mickiewicz, Paris 1867, s. XVI.

7 P. Cochran *Byron and Drury Lane*, w: *Byron at the Theatre*, ed. P. Cochran, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, s. 1.

8 J. Claretie *La vie moderne au théâtre: causeries sur l'art dramatique*, Paris 1869, s. 139.

wydaże mi się nakreślony ręką mistrza”⁹. Sformułowana po latach ocena, ale także najnowsze badania, każą inaczej spojrzeć na to, co uznano za porażkę Mickiewicza we francuskim środowisku literackim, i od nowa zastanowić się nad jego francuską prozą.

Nie można już podtrzymywać utrwalonego w literaturze mickiewiczowskiej twierdzenia, z którego miałoby wynikać, że Mickiewicz zaczął pisać po francusku, próbując ratować domowy budżet. To argument najsłabszy. Są wprawdzie takie wzmianki w jego listach, ale nie dotyczą istoty rzeczy. Pierwsze francuskie teksty powstały przecież dużo wcześniej niż wspomniane dramaty, jeszcze w Rosji. Drugi powód wyboru języka francuskiego jest ważniejszy, ale też nie wyczerpuje problemu. Mickiewicz wybierał język, którym mógł się porozumiewać ze środowiskiem, w jakim się obracał – od 1824 roku był to francuski. W latach 20. powstały pierwsze próby w tym języku, wówczas niepublikowane, m.in. satyryczne opowiadanie *Quelle différence y a-t-il entre l'amour d'un poète et d'un philosophe* [Jaka jest różnica między miłością poety a miłością filozofa]. Pierwszym tekstem drukowanym był interwencyjny *Appel aux peuples civilisés pour la formation d'une bibliothèque à offrir à la Pologne* [Odezwa do cywilizowanych narodów w sprawie utworzenia biblioteki i podarowania jej Polsce]. Warto też wrócić do późniejszego od wspomnianej odezwy o dwa lata *Semaine de miel d'un conscrit* [Miodowy tydzień rekruta], którego tematem jest bitwa pod Stoczkiem, oglądana z naiwnej perspektywy rekruta-artyleryzisty w tekście wolnym od patosu i martyrologii. Najpoważniejszym dokonaniem były, czy też miały być, dramaty, z których dziś znamy jedynie fragmenty.

Czytam te dramaty inaczej niż Zofia Stefanowska, która widziała w nich przystosowaną do gustu francuskiego widza teatralnego, anachroniczną z perspektywy zarówno faktów historycznych, jak i geografii apologię idei konfederacji¹⁰. Jeśli uwolnić te francuskie fragmenty od kontekstu innych wypowiedzi Mickiewicza, przede wszystkim *Ksiąg narodu polskiego* i *Pana Tadeusza*, nie da się formułować tak jednoznacznych wniosków. W zachowanych partiach oglądamy klęskę Polski spowodowaną przez wewnętrzne spory i walki, a nie przez przemoc agresorów z zewnątrz. W każdej niemal postaci *Konfederatów barskich* tkwi załążek anarchii. Mickiewicz musiał tym razem uwzględnić publikowane na początku XIX wieku, często pełne grozy refleksje francuskich uczestników konfederacji barskiej. Patrzymy w tych utworach na kraj w ostat-

9 Tamże, s. 140.

10 Z. Stefanowska *Konfederaci barscy*, w: tejże *Próba zdrowego rozumu*, Rytm, Warszawa 2001, s. 245–276.

nich latach przed upadkiem, rozrywany wewnętrznymi konfliktami, na Polaków przekupnych i przekupywanych, uwikłanych w najrozmaitsze zależności od wrogich mocarstw. Symbolicznym obrazem tej sytuacji jest tytuł tragedii w pięciu aktach *Jakub Jasiński czyli Dwie Polski*. Zostały z niej ledwie trzy sceny i tylko opis głównego bohatera, odmłodzonego w stosunku do historycznego pierwowzoru o jedenaście lat, ale już obdarzonego wysoką wojskową rangą. Jasiński, pisze poeta, „pułkownik wojsk polskich, młodzieniec dwudziestodwuletni, szczupły i blady”¹¹. Już w pierwszej scenie wiemy, że jemu i jego towarzyszom grozi śmiertelne niebezpieczeństwo, więc główna bohaterka ukrywa go w swoich pokojach. Młoda wdowa¹² jeszcze nie wie, że Hetman, za którego chciałaby wyjść powtórnie za mąż wbrew woli zmarłego ojca, uczestnik obu konfederacji, barskiej i targowickiej, jest całkowicie zaprzędany Moskwie. Już tu rysuje się zlekceważony przez Stefanowską konflikt tragiczny.

To bodaj jedyny utwór, gdzie Mickiewicz mówi wyraźnie o dwu Polskach, całkowicie odmiennych i skłóconych, nieznajdujących wspólnego języka. O rozpadzie, który był już wcześniej, zanim doszło do rozbiorów. O tym, że oba te dramaty nie są prostą kontynuacją dydaktycznego teatru stanisławowskiego, świadczy to, że przenikliwie krytyczny obraz Polaków pochodzi od osób z zewnątrz, nie od szczerých patriotów. Najpierw Doktor, szpieg na usługach Rosjan, tak charakteryzuje nastroje panujące w Krakowie w czasie konfederacji barskiej: „Na rynku i na ulicach tworzą się grupy, gromadki, jak gdyby wyczekiwano na jakieś wielkie widowisko, jak gdyby przeczuwano jakieś wielkie wydarzenie. Mieszczanie gromadzą się i, zdziwieni, że się znaleźli razem, zdają się sami nie znać przyczyny swoich ruchów [...] Nigdy lud nie jest równie niebezpieczny, jak kiedy chce czegoś usilnie, a sam nie wie wyraźnie, czego chce”¹³. Stefanowska wyciąga celne wnioski z tego obrazu: „Ruch barski w koncepcji Mickiewicza jest takim właśnie stanem duchowym narodu, który idzie do walki bez jasnej świadomości własnego celu”, ale natychmiast wprowadza element pozytywny dodatkową interpretacją, aż dziw, że się pod nią podpisuje: „Cel ten odkrył i pokazał konfederatom dopiero romantyzm”¹⁴.

11 A. Mickiewicz *Jakub Jasiński czyli Dwie Polski*, w: tegoż *Dzieła*, t. 3, oprac., Z. Stefanowska, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 417.

12 W didaskaliach opisana jako panna.

13 A. Mickiewicz *Konfederaci barscy*, w tegoż *Dzieła*, t. 3, s. 371-372.

14 Z. Stefanowska *Konfederaci barscy*, s. 276.

Dziwi także, że znakomita znawczyni Norwida nie zwróciła uwagi na diagnozę wystawioną polskiemu społeczeństwu przez francuskiego oficera, pana De Choisy. To starsza, jeszcze nie tak rozpaczliwa wersja słynnego Norwidowskiego aforyzmu. Pan De Choisy po bitwie przegranej z powodu partykularnych ambicji polskich oficerów tłumaczył Pułaskiemu: „Tak, każdy z was z osobna jest olbrzymem, wiem o tym, ale wzięci razem jesteście tylko karłem. Otóż tego nie wiedziałem”¹⁵. Norwid 14 listopada 1862 roku pisał do Michaliny Zaleskiej: „Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł – i jesteśmy karykatury, i jesteśmy tragiczna nicość i śmiech olbrzymi...”¹⁶. Jest mało prawdopodobne, żeby znał dramat Mickiewicza, niezależnie, w odstępie dwudziestu pięciu lat, doszli do podobnych konstatacji.

W obu francuskich dramatach Mickiewicz próbował zmierzyć się z problemem, który chciał pokazać z dwu perspektyw jednocześnie – od wewnątrz, jako uczestnik tej historii, i z zewnętrznego dystansu, jaki daje perspektywa obcego języka i obcego odbiorcy. Więcej – zrozumiał, że tylko połączenie obu punktów widzenia daje możliwość przeprowadzenia poprawnego wnioskowania i uwolnienia się od nacisków z obu stron. Przykładem podobnym, o równym ciężarze gatunkowym, jest publikowany w 1837 roku nekrolog Puszkina, pisany więc w tym samym czasie¹⁷. Tematem tego artykułu był nie tyle kunszt pisarski największego, zdaniem Mickiewicza, rosyjskiego poety, ile mechanizm politycznego despotyzmu, który niszczy najwybitniejsze postaci własnego społeczeństwa¹⁸. Mickiewicz nie mógł napisać tego tekstu po polsku, jako ktoś uwikłany w konflikt dzielący obydwa narody – w ten konflikt dał się uwikłać Puszkina, ale o tym polski poeta nie musi wspominać w artykule pisanym po francusku i przeznaczonym dla francuskiego odbiorcy. Żeby spojrzeć na wewnętrzną sytuację Rosji spoza tego konfliktu, żeby uświadomić Francuzom, ale i Rosjanom, bezwzględnie destrukcyjny charakter tego systemu politycznego, musiał opisać go po francusku.

15 A. Mickiewicz *Konfederaci barscy*, s. 391.

16 C. Norwid *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971, t. 9: *Listy 1862-1872*, s. 63-64.

17 A. Mickiewicz *Pouchkine et le mouvement littéraire en Russie*, w tegoż: *Prose artistique, contes, essais, fragments*, wstęp i oprac. J. Pietrzak-Thébault, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 245-252.

18 Pisałam o tym w tekście „Człowiek honorowy, istota nadliczbowa” – sarkazm czy paradoks?, w: M. Prussak *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 45-56.

Zachowane w brulionach polskie wiersze, dowód nieprzerwanej pracy nad słowem, a także drukowane i niedrukowane teksty francuskie podważają jeszcze jedną obiegową opinię o Mickiewiczu, powtórzoną ostatnio przez Romana Koropeckiego w jego najnowszej monografii, przekonanie, że po opublikowaniu *Pana Tadeusza* poeta przestał pisać. Pisał w zasadzie cały czas. We francuskich fragmentach podejmował pytania najistotniejsze, wśród nich, w tekstach o Jakubie Boehme, tajemnicę obcowania duchów, z którą mierzył się całe życie, która jest przecież główną ideą *Dziadów*. W latach 40. językiem, w którym o tym myślał, był francuski. To na francuski, nie na polski, tłumaczył Emersona (fragmenty *History* i *Self-reliance* oraz niemal cały tekst odczytu *Man the Reformer*¹⁹). Może w ten sposób bronił się przed naciskiem zniewalającego slangu, narzuconego przez Towiańskiego? Pytanie o późną twórczość Mickiewicza trzeba więc sformułować inaczej – z czego wynikało jego pisanie i co się z tymi pismami dalej działo. Z lektury dokumentów biograficznych, przede wszystkim korespondencji, wynika, pod jak ogromną presją oczekiwań żył poeta, którego Polacy chcieli widzieć w wielu różnych funkcjach, ale najmniej potrzebne im były jego wiersze. Wcale nie łatwiejsza była jego sytuacja w środowisku francuskim. François Rosset analizował trzy figury, jakie Francuzi nakładali na Mickiewicza i jego twórczość. Po pierwsze, „postać Mickiewicza była wsparciem dla tych, którzy nie mogli przyjąć teraźniejszości i przyszłości bez zakotwiczenia w przeszłości, dla tych, którzy wbrew okrutnej cenzurze rewolucji zamierzali odbudować w swoim myśleniu ciągłość historii”. Po drugie, „jego własna egzotyka, która dla romantycznej wrażliwości miała nie tylko coś uroczonego i odurzającego, ale także była potwierdzeniem niektórych wyobrażeń symbolicznych, jakie panowały we Francji od końca XVI wieku, kiedy przedstawiano wielkie geograficzne osie wyznaczające podstawowe kierunki Europy”²⁰. I trzecia figura – fascynująca postać poety i siła oddziaływania jego wypowiedzianych słów²¹.

Bruliony polskich wierszy w znacznym stopniu zostały już opracowane i przeanalizowane. Teksty francuskie Mickiewicza wciąż są wielkim, niezbadanym tematem. Wciąż szukamy odpowiedzi na pytanie, co zyskiwał,

19 A. Mickiewicz *Dzieła*, t. 13, oprac. Z. Trojanowiczowa, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 345-362, 381-384, 389-425.

20 F. Rosset *Les traductions d'Adam Mickiewicz*, w: *Le Verbe et l'Histoire. Mickiewicz, la France et l'Europe*, dir. F.-X. Coquin, M. Masłowski, Institut d'études slaves, Paris 2002, s. 309.

21 Por. W. Weintraub *Profecja i profesura. Mickiewicz, Michelet i Quinet*, PIW, Warszawa 1975.

wybierając francuski, albo raczej – w jaki sposób język francuski pozwalał mu uwolnić się od presji i oczekiwań polskich czytelników, ale także od klisz, w jakich postrzegało go francuskie środowisko literackie. Myślę, że można zaryzykować twierdzenie, że pisząc po francusku, odzyskiwał część osobistej wolności.

Abstract

Maria Prussak

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

The French Texts of Adam Mickiewicz

Mickiewicz wrote in French for many different reasons – to fulfil his journalistic obligations and to deliver commissioned texts, but also to participate in the literary scene, which he was part of during his stays in Russia and France. The French language gave him a chance to try his hand in genres that he did not use in Polish, and to tackle subjects that Polish audiences might not accept. But most importantly, writing in French allowed him to take on a different perspective, a certain distance from where he could grasp difficult problems without emotional engagement.

Keywords

foreign language, French drama, Pushkin's obituary, distance, pressure