

DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



JAROSŁAW ŁAWSKI

Katedra Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”

Uniwersytet w Białymstoku

📄 <https://orcid.org/0000-0002-1167-5041>

Debiuty romantyków, debiuty Mickiewicza. Rozpoznania

Uciekaj! gdyś niepewny wodza w własném łonie,
Uciekaj z brzegu, zaczem przepaść cię pochłonie;
Wielu, gdy szli za światłem, gorsza noc opadła,
A dziecinność przy nocnej zorzy drogę zgadła.

Kazimierz Brodziński, *Do młodzieńca
udającego się na nauki filozoficzne*¹

Porządki debiutu i nieporządki

Już na wstępie muszę przyznać, że mój początkowy plan pisania o debiucie, debiutach Mickiewicza legł w gruzach. Utknął on na poziomie refleksji teoretycznej, właściwie zatrzymał się w fazie wstępnych rozpoznań idei samego debiutu jako nader złożonego zjawiska oraz gestów debiutu, wykonywanych przez Mickiewicza przynajmniej kilkakrotnie w ciągu życia. Jak każdy (chyba) człowiek, autor *Dziadów* nie tylko raz zaczynał życie i twórczość od nowa. Wiązało się to i z jego burzliwą biografją, i z trudniejszą do uchwycenia logiką życia wewnętrznego, duchowego. Jest to temat na książkę, monografię, która... oby powstała.

JAROSŁAW ŁAWSKI – prof. dr hab., eseista, badacz wyobraźni, kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” w Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku; autor monografii, między innymi: *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010); *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy* (Białystok 2014); edytor *Horsztyńskiego J. Słowackiego* w serii Biblioteki Narodowej oraz trzypięciotomowych *Pism rozproszonych* Zygmunta Glogera i czterotomowych *Pism rozproszonych* Tadeusza Micińskiego; członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN; członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności.

1 K. Brodziński, *Do młodzieńca udającego się na nauki filozoficzne* [w:] *Dzieła Kazimierza Brodzińskiego*, wydanie zupełne i pomnożone obrazami dotąd drukiem nie ogłoszonymi, t. 1, Wilno 1842, s. 24.

Czymże jest debiut? Sięgam po najbardziej elementarną, bo słownikową jego definicję². Wydobywa ona trzy zasadnicze jego odmiany:

- debiut to pierwszy wydany/upubliczniony utwór autora
- debiut to pierwszy występ publiczny artysty
- debiut jako metafora inicjacji w różnych dziedzinach życia.

Właściwie to rozróżnienie byłoby bez znaczenia dla naszych poszukiwań, gdyby nie to, że już od dawna pierwszy występ bywa w literaturze również debiutem, jednostkową lub zbiorową prezentacją pierwszych utworów. Niekoniecznie wtedy fakt upublicznienia, prezentacji równoważny jest z drukiem tekstu (choć bywa i tak, gdy na spotkaniu z publicznością czytający swe utwory pisarz rozdaje równocześnie publikację tego, co odczytuje, recytuje, prezentuje). Co oczywiste, interesować nas tu będą debiuty literackie, najczęściej oznaczające druk pierwszego utworu³.

Żeby jednakowoż rzecz całą już na tym etapie skomplikować, dopowiedzmy, iż tego rodzaju akty debiutu (= druk pierwszego utworu) już w XIX wieku łączą się z prezentacjami, deklamacjami, odczytywaniem etc. Interesuje mnie tu debiut romantyczny pisarza z Europy Środkowo-Wschodniej, z epoki romantyzmu, pisarza tworzącego w warunkach historycznej i cenzuralnej opresji. W szczególności zajmuję się debiutem romantyków polskich, spośród których Mickiewicz będzie w mej refleksji przedmiotem/podmiotem uwagi szczególnej – i to nie tylko w dwusetną rocznicę jego debiutu (1818–2018).

W słownikowym ujęciu debiut jest zjawiskiem, faktem, aktem kulturowym. Jego społeczne znaczenie polega na tym, że staje się on uobecnieniem w kulturze nowego podmiotu twórczego. Debiut wyznacza uchwytny czasowo, poprzez oznaczenie daty i miejsca, początek drogi pisarza, artysty, naukowca i wszelkiego rodzaju twórcy, który daje swe pierwsze dzieło w przestrzeń interpersonalnej i (czasem) interkulturowej recepcji.

Czy ta recepcja jest gwałtowna, cicha, czy jej nie ma, czy jest entuzjastyczna, czy krytyczna, to już kwestie dalsze. Żeby coś recypować, odbierać, oceniać i w końcu dyskutować, trzeba to „coś” mieć w zasięgu zmysłów: poprzez druk, wykonanie, ujawnienie dzieła.

2 Cytuję: „debiut m IV, D. -u, Ms. -ucie; lm. M. -y 1. «pierwszy występ publiczny (zwłaszcza aktora na scenie, w filmie, w danej roli); pierwszy wydany utwór, pierwsze dzieło; czyjś pierwszy krok w jakiegokolwiek działalności»: Debiut aktorski, filmowy, literacki, pisarski, poetycki. Debiut myśliwski, parlamentarny. Upany debiut na scenie, w operze, filmie. Czyjś debiut udał się, wypadł dobrze (źle). 2. «pierwszy ruch rozpoczynający partię szachów»”. – *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, A–K, Warszawa 1978, s. 365.

3 Jako kontekst mych rozmyślań wymieniam z wdzięcznością następujące prace o debiucie: K. Dmitruk, *Przemiany instytucji debiutu* [w:] tegoż, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980; M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962; A. Janicka, *Debiutantka* [w:] tegoż, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2015.

W debiut wpisana jest też – jako swoiste przedzałożenie – jego jednorazowość⁴. Debiutuje się raz, przynajmniej w teorii. W praktyce wszystkie wymienione założenia – a) upublicznienie dzieła, b) określenie debiutu w czasie, c) autorskość debiutu (debiutuje zawsze ktoś określony z imienia i nazwiska), d) dialogiczność (debiutancie dzieło i debiutant są otwarte na odbiorcę, jego reakcję), e) jednorazowość aktu debiutu – dają się zakwestionować w odniesieniu do dzieł i twórców od XIX do XXI wieku.

Łatwo możemy sobie wyobrazić sytuację, kiedy za debiut uznany zostaje (poprzez swój rozgłos na przykład) drugi czy trzeci w kolejności utwór tego samego pisarza. Upublicznienie i dialogiczność mają czasem ograniczony zasięg, gdy prezentacja odbywa się w ściśle ograniczonej grupie odbiorców (od grupy literackiej po subkulturę w sieci internetowej). Nietrudno pomyśleć też sytuację, w której autorstwo debiutu jest zbiorowe lub trudne do określenia. Debiut może też być rozciągnięty w czasie (powieść w odcinkach itp.), zaginiony, więc niemożliwy do zlokalizowania, albo celowo nieoznaczony datą i miejscem upublicznienia. Debiutant z różnych powodów może nie chcieć upubliczniać nazwiska, daty, miejsca (cenzura, represje, jakiś zamysł kreacyjno-artystyczny).

To, co z pozoru proste, czyli równanie: debiut = pierwszy wydany utwór, w różnych warunkach historycznych, społecznych, nawet ekonomicznych może się niezmiernie komplikować, uniejednoznacznić.

Spójrzmy na debiut z innej strony. Wyznacza on uchwytne czasowo początek drogi pisarza lub twórcy pośród różnorodnych zjawisk epoki, do której autor i jego dzieło przynależą. Jednak porządek kulturowo-historyczny nie jest jedynym – tylko interpretacyjnie chwytnym – innym wymiar tej sytuacji: debiut jest/powinien być wydarzeniem egzystencjalnym zarówno dla debiutanta, jak i odbiorcy⁵.

Dalej jednak patrząc, widzimy debiut jako wydarzenie podlegające zmieniającym się w czasie i kulturze interpretacjom czytelnika, krytyka, historyka, odbiorcy. Ten trzeci poziom tworzy stale formującą się struktura semiotycznych przekształceń faktu i artefaktu debiutu, samego debiutanta. Innymi słowy, są debiut i debiutant inauguratorem czegoś, co można nazwać siecią interpretacyjnych przekształceń sensów, znaczeń, kodów. Debiut głośny uruchamia długą, wieki trwającą strukturalną linię

4 Jednorazowość debiutu jest pewnym ważnym założeniem, ale podlega kulturowym modyfikacjom. Często pisarz dopiero po upublicznieniu drugiego czy trzeciego tekstu zostaje uznany za debiutanta. Czy teksty, które nie zyskały rozgłosu debiutu lub za niego nie zostały uznane, nie są wtedy debiutami? Ten pierwszy na pewno jest faktycznym debiutem, a drugi, trzeci i kolejne teksty składają się na kulturowe „zjawisko debiutu”, które – rozciągnięte w czasie – kumuluje się w wydarzeniu, jakim jest książka uznana za debiut „właściwy” (głośna, dostrzeżona).

5 Kiedy przeglądamy pisma dziewiętnastowieczne czy strony internetowe w XXI wieku, widać, jaką wagę wtedy i dziś przywiązywano do poszukiwania, wyłuskiwania i wspierania młodych, zdolnych debiutantów naukowych, literackich, artystycznych. W XX wieku rodzi się natomiast zjawisko łatwości debiutu i inflacji debiutów i debiutantów, związane z potaniem kosztu druku, nagrania, rozpowszechniania.

interpretacji tego faktu/aktu. Debiut niezauważony w ogromnej liczbie przypadków inicjuje krótką, krytyczną historię interpretacji, bywa też wcale często, że nie inicjuje żadnej. W wymiarze dziejów interpretacji debiutu łączą się nierozzerwalnie dwa jego aspekty: kulturowo-historyczny („obiektywny”) i egzystencjalny („subiektywny”)⁶.

Zaproponowane ujęcie pozwala zdefiniować debiut jako fakt kulturowo-historyczny o doniosłych korzeniach i konsekwencjach, posiadający swój aspekt egzystencjalny oraz interpretacyjny (czasem też autointerpretacyjny, gdy pisarz powraca do debiutu, interpretując go, lub autotematyczny, gdy debiut poświęcony jest... debiutowi). Debiut to pierwsze upublicznienie dzieła twórcy, posiadające szerokie źródła i konsekwencje kulturowo-historyczne, egzystencjalne i interpretacyjne. Debiutem najczęściej nie jest natomiast upublicznienie pierwszego stworzonego dzieła czy jednych z pierwszych utworów artysty. Bywa i tak, że pierwsze dzieło staje się bohaterem debiutu, pierwszego upublicznienia. Natomiast najczęściej pierwsze utwory, dzieła lub juvenilia publikowane są już po debiucie, nierzadko po śmierci twórcy. Nie jest też tak, że każdy debiut poprzedzają jakieś juvenilia. W sytuacji, gdy debiutuje dojrzały lub zaawansowany wiekiem artysta, juvenilia mogą w ogóle nie istnieć (ale bywa, że istnieją). Tak zwany późny i bardzo późny debiut to osobne, ciekawe zjawiska. Rzadko, lecz zdarza się, że pisarz nie publikuje za życia, a jego pierwsze dzieło zostaje upublicznione pośmiertnie (można rozważyć, czy istnieje wtedy sytuacja „debiutu pośmiertnego”).

Częściej mamy do czynienia z debiutem anonimowym, którego autorstwo zostaje odsłonięte za życia pisarza, po jego śmierci lub jest powszechnie znane już w momencie upublicznienia (w pewnym środowisku jest wtedy tajemnicą poliszynela, że jest to głos tego czy innego pisarza w określonej sprawie). Nie tak rzadkie jest przypisanie debiutu anonimowego innemu, niewłaściwemu autorowi bądź w ogóle nierozszyfrowanie autorstwa, które pozostaje sporne, domyślne, kwestionowane (czy jednak „niepewna” co do autorstwa publikacja może być debiutem?).

W tym miejscu rekonesansu jeszcze jedno zmańcenie i tak już nieprzejrzystej sytuacji. Trzeba bowiem, pisząc o debiucie, mieć też na uwadze to, kto stwierdza, określa, że sytuacja debiutu nastąpiła. Po pierwsze, wcale często twórca uznaje za „swój debiut”, za „debiut właściwy” dzieło w jego mniemaniu istotne, lecz nie pierwsze z upublicznionych. Zazwyczaj kieruje się wtedy subiektywną, egzystencjalną oceną rangi upublicznienia, pomijając nieudane artystycznie, przemilczane przez krytykę lub z innych powodów (sam na przykład nie zgadza się z treścią swego dzieła) uznane za debiutanckie twory. Zupełnie odmienna jest perspektywa odbiorcy, działającego

6 Zob. C. Zgorzelski, *Debiut poetycki Mickiewicza*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1973, R. 16, z. 1 (61), s. 19–27; W. Kubacki, „Zima miejska” Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1948, s. 46–71; T. Jędrzejewski, „Zima miejska”: Mickiewicz w „czadzie uciesz miejskich” [w:] *Liryka Mickiewicza: uczucia, świadectwa, ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018. I tak moglibyśmy ciągnąć dość długą historię wzmianek, wypowiedzi o *Zimie miejskiej*, jej interpretacji od Kallenbacha przez Kleinera po... książki Romana Koropeckiego, Marty Zielińskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza czy Bohdana Urbankowskiego i Jana Zielińskiego.

w określonej sytuacji kulturowo-historycznej i komunikacyjnej. Może on mieć świadomość towarzyszenia debiutantowi lub o tym nie wiedzieć⁷. Równie dobrze może żywić wątpliwości, czy ma do czynienia z debiutem lub w ogóle ignorować taki kontekst poznawanego dzieła, jak jego debiutancki lub niedebiutancki charakter. I to nie wszystko...

Perspektywa interpretacji, która przynależy do dziejów kultury, literatury, sztuki itp., uruchamia jeszcze inne spojrzenie. Z dystansu czasu, w którym dzieło obrosło interpretacjami, widać wyraźniej, iż: a) to, a nie inne dzieło zostało jako pierwsze upublicznione przez autora (lub bez jego zgody); b) to, a nie inne dzieło publiczność w określonym czasie uznała za debiut; c) to, a nie inne dzieło pisarz uznawał za swój debiut. Są to trzy różne perspektywy – a można do nich dołożyć czwartą, interpretacyjną, wskazującą, że: d) to, a nie inne dzieło w różnym czasie uznawano za debiut pisarza (rzecz może się zmieniać w długim okresie wraz z postępem badań, a czasem dzięki szczęśliwemu przypadkowi). Patrząc z tego punktu/tych punktów widzenia, można wskazać przynajmniej cztery rodzaje debiutów:

- debiut faktograficzny – rzeczywiste, pierwsze chronologicznie upublicznione dzieło
- debiut odbiorczy – dzieło uznane za debiut przez odbiorców w określonym czasie
- debiut autorski – dzieło wskazane przez twórcę jako jego „prawdziwy” debiut
- debiut kulturowo-interpretacyjny – dzieło uznawane przez naukę za debiutanckie danego twórcy (w określonym czasie).

Jak widać, im dalej w las, tym więcej drzew. Debiut komplikuje się, uniejednoznacznia. Na koniec jeszcze jedno zaburzenie tak „prostego” faktu jak debiut. Wyobraźmy sobie uzdolnione muzycznie dziecko, które koncertuje w domu, przy gościach, a potem zostaje sławnym artystą i analogicznie – dziecko recytujące swe teksty w salonie, które stanie się rozgłośnym poetą. Czy takie ich występy są debiutami?⁸ Czy sama rama upublicznienia wystarczy, by uznać coś za debiut? Nie jest to jasne. Być może o debiucie możemy mówić dopiero wtedy, gdy debiutanckie dzieło zostaje tak utrwalone, by mogło być przekazywane poza jednostkową sytuacją upublicznienia. Debiut wymagałby więc nie jednorazowej prezentacji, lecz zwielokrotnienia aktu nadania i odbioru komunikatu (tego samego dzieła). Niewątpliwie sytuacja ta różnie wygląda

7 By nie być gołosłownym: nie mogę myśleć o *Zimie miejskiej* bez oczywistego dla mnie kontekstu, jaki stanowią zebrane przez Jana Czubka w dwu tomach *Poezje Filomatów* (Kraków 1922). Jednak jestem przypadkiem szczególnym, ogół czytelników nie zna tych tomów i dzieł o filomatyzmie.

8 Mam na myśli popisy muzyczne, wokalne genialnych dzieci, nastolatków, aktorów. Także w literaturze istnieje cała mitologia genialnego dzieciństwa, na przykład Zygmunta Krasieńskiego – zob. Z. Sudolski, *Krasieński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1983. Jak na ironię, w przypadku Mickiewicza w ogóle nie sposób mówić o genialnym dzieciństwie (ewentualnie: nic o nim nie wiemy) lub micie takiegoż (z pewnością nie powstał!).

w przypadku debiutu śpiewaczego, a inaczej w przypadku druku (cóż mówić o debiutach w Internecie...).

Nie jest więc debiut zjawiskiem prostym, jednoznacznym. Każda przestrzeń artystycznej ekspresji powinna je definiować z uwzględnieniem swej specyfiki. Czymś innym – pomimo przyjęcia wspólnej podstawy, jaką jest „pierwsze upublicznienie” – jest debiut pisarza, kompozytora, dyrygenta, śpiewaka, performerera, malarza, a nawet aktora, prestidigitatora, kaznodziei, mówcy. Im dalej od sztuki, tym szybciej kategoria debiutu się metaforyzuje. Mówimy wtedy o debiucie polityka, nauczyciela, wykładowcy, o debiutach w różnych zawodach (choćby debiutanci giełdowi; ciekawe są współczesne użycia słowa „debiutant” w filmie i prozie), kategoriach wiekowych („zadebiutował jako pierwszoklasista”), rolach, a nawet konstytutywnych określeniach antropologicznych⁹, co jest już konsekwencją epoki posthumanizmu, postponowoczesności. Wróćmy do sytuacji mniej problematycznych. Czy mniej?

Teksty, nie-teksty

Przenieśmy teraz rozważania w epokę, kiedy – między XVIII a XIX wiekiem, oświeceniem a romantyzmem – debiut zaczął się komplikować. W ogóle należałoby zapytać: od kiedy kultura ma świadomość rangi pierwszego dzieła upublicznionego? Wydaje się, że przynajmniej od renesansu. Ale jako fakt historycznoliteracki ważny dla nowożytnej historii literatury debiut nabiera znaczeń od epoki oświeconej i czasów romantyzmu. Oczywiście, niemal dla każdego twórcy od zawsze dzieło inicjalne jest doniosłym wydarzeniem duchowym, psychologicznym i społecznym (przypomnę, że mogą być liczne odmiany tej „ważnej” sytuacji)¹⁰.

Nie mam wątpliwości, że twórcy XVIII i XIX wieku znają już rozkosz, cenę i utrapienia debiutu. Mają w samej chwili debiutu lub zdobytą *ex post* świadomość debiutowania. Czy miał ją Sofokles lub Arystofanes? Czy mieli teolog średniowieczny i malarz z XV wieku, to rzecz do rozważenia (kwestia anonimowości). Jakkolwiek zdefiniujemy debiut, kwestią bez dyskusji pozostanie to, że każdy autor każdego rodzaju dzieła odczuwa szczególne poruszenie, przyglądając się upublicznieniu, ekspozycji swego pierwszego dzieła, które wyszło poza przestrzeń pracowni, szuflady, notesu czy... komputera.

Przyjrzyjmy się wątpliwościom związanym z sytuacją debiutu, analizowaną na materiale dziewiętnastowiecznym:

9 Do najbardziej zaskakujących metafor związanych z debiutem należą te, które niosą XX i XXI wiek: można „debiutować” w nowej roli płciowej, w zmienionej płci, w nowej rasie (zmiana koloru skóry), poza płciami, ale też w nowej „odmianie” roli kobiecej lub męskiej (zob. na przykład: P. Saniewska, *Metroseksualizm: obraz w języku i kulturze*, Białystok 2017).

10 Warto zaznaczyć, że (choć nie zawsze) biografie poetów już za życia Mickiewicza odnotowują ściśle (czasem jednak niezgodnie z rzeczywistością) fakt ich pierwszej publikacji.

Jednorazowość. Debiut ma być wydarzeniem jednorazowym, a przecież pisarze publikują często kilka tekstów po kolei. Przechodzą one bez echa, a dopiero któryś z nich staje się wydarzeniem lub jest dostrzeżony. Jak widać, niejeden debiutant nigdy nie zostaje, pomimo kilku prób, zauważony i w ciszy klęski schodzi ze sceny...¹¹ W tym kontekście za debiut Mickiewicza można by śmiało uznać nie *Zimę miejską*, która przeszła bez echa, także z powodu nadużycia przez debiutanta klasycystycznej poetyki, jaką popisywał się młody *auctor*¹², lecz pierwszy tomik *Poezycji* z 1822 roku, który zmienił tory kultury polskiej. W różnych sytuacjach stosujemy iście pytyjską formułę: „pisarz debiutował w takim to a takim roku dziełem...”, lecz za właściwy debiut należy uznać...”

Wyjaśnijmy przypadek Mickiewicza, by nie było żadnych wątpliwości: jego debiutem jest wydana 200 lat temu w „Tygodniku Wileńskim”¹³ *Zima miejska*, poetycka, klasycystyczna wariacja na temat zimy w mieście, zdradzająca jednak, iż chodzi o zimę w Wilnie. Debiut ten, tak ważny w życiu każdego poety, a co dopiero prowincjusza z ziemi nowogródzkiej, przeszedł bez echa, lecz był kulturową nobilitacją Mickiewicza jako autora, czynił go twórcą mającym wysokie aspiracje, sprawnie posługującym się kodem dominującej poetyki klasycystycznej. Przesada, z jaką jej użył, i brak rozgłosu przyczyniły się w pewnym stopniu do radykalizmu zerwania z klasycyzmem i zastosowania antyklasycystycznej prowokacji, jaką okazał się pierwszy tom *Poezycji*, zawierający *Ballady i romanse*, II i IV część *Dziadów*. Był on ponownym, odwróconym gestem hiperbolizacji innej estetyki, użyciem poetyki nurtu w zwielokrotnieniu. Niedawny „nieudany” debiutant został nie tylko zauważony, ale stał się teraz skandalistą i od razu znakomitym poetą w oczach przychylnego otoczenia.

Zima miejska jest więc w sposób oczywisty i tajemniczy zarazem sprzęgnięta z kolejnymi publikacjami Mickiewicza aż po rozgłosne dwa tomiki *Poezycji*. Poza tym okazuje się dziełem autonomicznym, intrygującym *ex post* sytuacji, w której się objawiła. Z każdej strony patrząc, jest debiutem *sensu stricto*, debiutem niedocenionym, ważnym przecież dla wewnętrznej logiki rozwoju twórczości Mickiewicza. Wieszcz debiutował raz, wiele razy zaś starał się o sławę i rozgłos (to w młodości).

11 Aukcje antykwaryczne w Internecie z początków XXI wieku pozwalają na odkrywanie licznych, a do szczętu zapomnianych debiutantów. Często nie poprzestawali oni na debiutanckim tomie, wydając kolejne, aż po „poezje zebrane” – i nigdy nie zyskali sławy. Są też jednak debiuty pośmiertne twórców zmarłych młodo, których twórczość została zebrana i wydana przez rodzinę, przyjaciół, ukochanych, badaczy.

12 O *Zimie miejskiej* zob. J. Ławski, *Zima miejska – zima wileńska* [w:] tegoż, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010, s. 320–326; *Mickiewicz, czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 52–54; D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.

13 Zob. W. Czernianin, H. Czernianin, *Wokół „Tygodnika Wileńskiego” 1815–1822. Studia i szkice*, Wrocław 2011; J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1930)*, Rzeszów 2017.

Kwestia rezonansu społecznego. Debiut „musi” być głośny, dostrzeżony, dyskutowany? Musi? Czy debiutant nie ma prawa do „bycia przemilczanym”? Wydaje się, że bardziej doceniamy społeczne niż egzystencjalne konsekwencje debiutu. Każdy debiut – udany, nieudany, zauważony, głośny, lokalny, światowy – jest wydarzeniem wewnętrznym, poruszeniem egzystencjalnym. Niesie ze sobą ekscytację, dumę, próżność, oczekiwanie, napięcie, niepewność, a w końcu smutek, radość lub refleksję o tym, co się w nim powiodło, co nie... Bywają debiuty mimowolne, nieplanowane (też udane lub nie), ale w sytuacji debiutu ważne jest wewnętrzne przygotowanie twórcy: godzi się on na ekspozycję dzieła, przeżywa ten fakt, oczekuje odzewu.

Zima miejska była czytelnicy i kulturową „klapą” – ale to wiemy dziś. W chwili publikacji musiała być czytana i komentowana. Jej niepowodzenie nie wynikało z braku jakiegokolwiek rozgłosu, lecz rozgłosu wielkiego. Niejako narzuciliśmy wierszowi wzorzec, ramę wydarzenia przełomowego, jakim był tomik z 1822 roku. Tych oczekiwań *Zima miejska* nie spełnia, są one zresztą anachronizmem. Wiersz – patrząc na wysiłek Mickiewicza włożony w uformowanie wymyślnych klasycystycznych strof – był jednak w pełni świadomym aktem debiutu dwudziestolatka. Bez wątplenia każdy głos przyjaciół, nauczycieli oznaczał dla młodzieńca spełnienie oczekiwań, jakie wiązał z debiutem: został uznany za autora, nikt nie powiedział, że nie ma talentu, bo wypowiedział się w poetyce elity intelektualnej, został dostrzeżony. W tym wymiarze był to prawdziwy i pełny debiut z lokalnym, ograniczonym rozgłosem w kręgu przyjaciół. Innego Mickiewicza nie mógł oczekiwać. Wielka sława nie była wpisana w Mickiewiczowski projekt debiutu. Sławą na wspan, jako filologiczna zagadka, a nawet *curiosum*, wiersz cieszy się do dziś¹⁴.

Jest jednak ironicznym paradoksem, lecz i bezsprzecznym faktem kulturowym, iż Polak z XX i XXI wieku, zapytany o debiut Mickiewicza, wymienia bez zastanowienia albo *Odę do młodości*, albo *Romantyczność*¹⁵, wiersze rywalizujące ze sobą o sławę i całkowicie przyćmiewające *Zimę miejską*...

Tekstowość debiutu literackiego. Debiut wydrukowany a nieupublicznie debiutem chyba nie jest. Czy jednak zawsze upublicznienie drukowanego tekstu oznacza debiut? Tu romantyzm (wcześniej wiek światła) przynosi spore zamieszanie. Jak traktować na przykład filomackie improwizacje, recytacje, melorecytacje w czasie majówek na wzgórzach wokół Wilna lub w czasie spotkań przyjaciół? Czy rzeczy upublicznione, ocalone w archiwum przez autorów, przynależne do kultury brulionu, rękopisu, czasem improwizowane i *ad hoc* spisywane, oralne czy też śpiewane – one

14 Warto pamiętać o poetyckich nawiązaniach do utworu: zob. W. Hulewicz, *Zima wileńska*, M. Łotocka, *Wileńska ballada zimowa* [w:] *Tobie Wilno. Antologia poetycka*, wybór i red. E. Feliksiak, M. Skorko, P. Waszak, Białystok 1992. Zob. monografię: W. Maryjka, „Nieśmiertelne pieśni”? Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku, Rzeszów 2016.

15 Zob. J. Ławski, *Wojna ody z balladą. Przypadek Adama Mickiewicza* [w:] *Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011, s. 155–200.

wszystkie nie mogą być debiutem? Dlaczego? Jeśli nawet zgodzimy się na zastąpienie publikacji kategorią szerszą upublicznienia, to nie znika pewna wątpliwość.

Filomackie czy jakieś inne przyjacielskie, w grupie poetów, na wieczorku autorskim udostępniane teksty mają cechę jednorazowości. Niemożliwe jest ponowienie lektury/ słuchania, a w związku z tym krąg odbiorców jest silnie zawężony do ściśle określonego grona. Czy jednak wykonanie recytacji tekstów wydrukowanych na wieczorze grupy poetyckiej zmienia coś w tej sytuacji? Jest druk, ale czy to debiut?

Chciałbym utrwalić świadomość tego, że Mickiewicz i jego środowisko „debiutowali” w ten sposób, jakby „nieoficjalnie”, wielokrotnie we własnym gronie. Nie ma powodu, by dlatego przesunąć oficjalną datę debiutu Mickiewicza, jednak filomackie śpiewy, recytacje rzucają światło na *Zimę miejską* jako na wiersz niejako oficjalny, stonowany, poważny, adresowany do innego odbiorcy niż ody, jamby, pieśni i improwizacje, słowem formy nieufryzowanej poezji, której bliżej do tonacji bakchicznej niż klasycystycznej równowagi¹⁶.

Stereotyp „młodości” jako czasu debiutu. Debiut instynktownie wiążemy z: a) młodością pisarską, b) drukiem tekstu. W jakim jednak stosunku pozostaje pierwsze sięgnięcie po pióro w celu artystycznym wobec pierwszej publikacji? Wiemy, że raczej rzadko pierwsze dzieło staje się debiutem. Zdarzają się autorzy *unius libri*, którzy piszą od początku jedno dzieło, które jest ich debiutem i zarazem książką ostatnią. Ale nawet tacy pisarze tworzą najpierw juvenilia, wprawki, próby, po których wybuchają debiutem¹⁷. Jest on zarazem wtedy kresem ich twórczości – z wyboru, z powodu kresu życia, zaniku natchnienia etc. W wielu podobnych przypadkach debiut nie przypada jednak na młodość – jest dokonaniem człeka dojrzałego, a bywa, że podeszłego w latach¹⁸. Juvenilia i senilia spotykają się wówczas w debiucie. Ale wskażmy, iż częściej mamy do czynienia z inną sytuacją – autorską decyzją przekreślenia młodzieńczej, wczesnej twórczości jako niedojrzałej, chybionej estetycznie lub ideowo. Wtedy pisarz ogłasza, że zaczyna wszystko jakby od nowa, debiutuje raz jeszcze – dziełami, które sam uznaje za „dojrzałe”. Czy to jednak debiut?

Chyba trzeba by tu wprowadzić inną kategorię – re-debiutu? Przy tej okazji kolejna kwestia: Mickiewicz nie wracał nigdy do *Zimy miejskiej*, nie przedrukowywał jej, nie

16 Zob. *Promieniści – filomaci – flareci*, opr. H. Mościcki, Warszawa 1916; M. Dunajówna, *Filomaci na prowincji*, Wilno 1935; A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962; D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007.

17 To oczywiście przypadek Antoniego Malczewskiego. I on jednak nie zaczynał „od zera”: J. Ławski, *Z ducha klasycyzmu. Wiersze okolicznościowe Antoniego Malczewskiego [w:] Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830. W kręgu spraw przewrotnych i środowiskowych*, red. M. Nalepa, G. Trościński, R. Magryś, Rzeszów 2014, s. 442–462.

18 Poniekąd należy tu przypadek Jana Barszczewskiego (1780/1781–1851), który swe główne dzieło prozą *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* opublikował w latach 1844–1846 w czterech tomach w Petersburgu. Po nim wydał już tylko tom *Proza i wiersze. Część 1* (Kijów 1849).

mówił o niej. Czy to znaczy, że obojętność lub wrogość pisarza wobec autorskich prymicji pozwala / każe nam odrzucić utwór jako debiut? W żadnym przypadku. Czytelnik i badacz może to traktować jako wskazówkę, kontekst interpretacyjny, ale nie jako dyrektywę wykreślenia debiutanckiego dzieła z dorobku. Pokazuje to coś innego: na styku autora, kultury i długiego trwania, zmieniających się interpretacji autor, nawet taki jak Mickiewicz, ma ograniczony wpływ na debiut. Może (ale nie musi) go planować, może ukrywać, ponawiać, przekreślać, lecz fakt jest faktem, iż debiut się dokonał. To też przypadek *Zimy miejskiej*. Już wkrótce wszystkie głośne dzieła poety będą skierowane przeciw poetyce debiutu i autorytetom tę poetykę lansującym. O, ironio! Z punktu widzenia subiektywnego, *ex post*, Mickiewicz mógł uznawać inne teksty za mające rangę debiutu (bo debiutowi z założenia kulturowo przysługuje ranga czegoś ważnego: wydarzenia), lecz w chwili upublicznienia *Zimy miejskiej* niewątpliwie był „egzystencjalnie” debiutantem oczekującym na echa.

Zadekretowany przez bibliografie i historię literatury debiut jest jednak utrwalonym kulturowo wydarzeniem, którego już zmienić nie powinniśmy (?) i nie możemy (?). Wchodzi on w sieć interakcji kulturowych, historycznych i tematycznych¹⁹. Rok 1818 to przecież ważna data historii literatury polskiej – dla mnie osobiście rzeczywisty początek romantyzmu w Polsce, rok ukazania się *O klasycyzmie i romantyzmie* Brodzińskiego, rok, kiedy Edward Lubomirski szykuje do druku przekład *Fausta* Klingemanna (1819)²⁰. W ten ferment Mickiewicz wpada jako „superklasyk”, „hiperbolista” pewnej poetyki modnej i dominującej, co jest (może nadmiernym) powodem do zdziwień po dziś dzień. Za cztery lata wyda coś podobnego *à rebours*: hiper- i superromantyczne ballady, dzieła dramatyczne. Między jednym a drugim wydarzeniem jest i związek, i pewna konsekwencja, także usilność starań, by zaistnieć nie tylko jako debiutant, lecz również głośny poeta. Głośny to znaczy wielbiony, przeklinany, podziwiany i krytykowany, ale ponad to wszystko: znany czytelnikom, nie tylko grupie przyjaciół, ale czytelnikom. To ten sam, szerszy niż filomacki, krąg odbiorców, do których adresowana była *Zima miejska*!

19 Na przykład temat zimy, choć nie natrętny, będzie się czasem u Mickiewicza pojawiał, o czym pisze przekonująco Krzysztof Trybuś: *Zima romantyków. Szkice o literaturze i pamięci*. Jakże inną zimę pokazuje Mickiewicz na przykład w *Konradzie Wallenrodzie* czy wierszu *Śniła się zima...* Zob. J. Ławski, *Rosyjska Apokalipsa. O „Konradzie Wallenrodzie” Adama Mickiewicza [w:] Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. 2, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2007, s. 135–206; tegoż, „Śniła się zima...” – Ewa [w:] *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 462–468.

20 Zob. A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach... z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczona*, Warszawa 1819. We wstępie książkę E. Lubomirski daje pierwszy program narodowej literatury polskiej, romantycznej, opartej na romantyce niemieckiej. Trudno dziś pomyśleć, że uważany za prawodawcę romantyzmu Mickiewicz pisze w tym czasie arcyklasyzystyczne wiersze, takie jak *Zima miejska*.

Debiut a cenzura. Kwestii tej można by poświęcić monografię. Debiuty romantyków dziewiętnastowiecznych w Europie Środkowo-Wschodniej związane są z obwarowaniami cenzury carskiej. W przypadkach skrajnych pisarze tacy jak Zygmunt Krasiński publikują dzieła anonimowo i to nawet poza terenem działania cenzury, na przykład w Paryżu. Czy „debiut” anonimowy jest debiutem? Niewątpliwie jest upublicznieniem, ma znaczenie egzystencjalne, tworzy później sieć obrastających go interpretacji, lecz jednak nie ma w takim momencie i przypadku sytuacji debiutu²¹. Odbiorcy nie wiedzą, czyje dzieło oceniają, autor nie może wchodzić w polemiki. Jest to sytuacja wyjątkowa. W przypadku Mickiewiczowskiej *Zimy miejskiej*, lecz też dwóch tomów *Poezji*, trudno mówić o zaangażowaniu politycznym wierszy (chyba że sytą i bogatą młodzież miejską potraktować jako wyraz satysfakcji z dostatku panującego w państwie carów lub satyrę, też zgodną z projektem „spokojnej” kultury, hierarchii Imperium). Urodzony w niewoli Mickiewicz jest już wtedy istotą polityczną, patriotą, liberałem, czego dowody znajdziemy w poezjach filomackich. Oficjalny debiut oznacza więc kompromis z cenzurą, niewychodzenie poza określony krąg tematyczny. Nie można z tego czynić poecie zarzutu, już przecież w *Grażynie* nauczył się on mowy ezopowej, mówienia aluzjami, przewrotności, której kwintesencją stanie się *Konrad Wallenrod* (1828).

Mickiewicz debiutant – i z racji „niskiej” pozycji społecznej rodziny, i z powodu prowincjonalnego pochodzenia – ma jednak luksus bycia nieznanym. Nie ma nazwiska, które – jak nazwisko Krasińskiego, Koźmiana, Słowackiego, Rzewuskiego – od razu kierowałoby uwagę władzy na treści wiersza. Ale i tak, ubezpieczając się, i niewątpliwie świadomie, nie wychodzi poza krąg tematów i poetyk, które ceni lojalna wobec władzy literatura polska między epoką napoleońską a listopadową.

Artystyczność debiutu. Nierzadkie to przypadki, gdy debiut literacki nie jest pierwszą wydaną książką autora parającego się jakąś profesją, na temat której publikuje on od dawna i stale. Co z traktatami, polemikami, publicystyką, tekstami naukowymi autorów, którzy jako artyści debiutują później niż w innych swych rolach... Która książka to „właściwy” debiut? Ta naukowa czy ta literacka? Najprościej rozdzielić: debiut „inny” od debiutu „literackiego”. Zapewne są przypadki, gdzie to możebne. Lecz w zdecydowanej większości sytuacji debiut literacki, późniejszy od na przykład

21 Trochę inaczej się rzeczy mają, gdy anonimowość publikacji wynika z tego, że zawiera ona gorszące obyczajowo treści, obscena, wulgaryzmy. Czasami bywa wtedy i tak, że autor debiutant nigdy nie zostaje zidentyfikowany. Bywają też twórcy notorycznie publikujący anonimowo, co sprawia potem niemało kłopotu czytelnikom i edytorom. O Trembeckim już po śmierci pisano, że „pisma jego przypadkowo lub z okoliczności i to zazwyczaj w rękopisach i pod cudzym częstokroć imieniem, ledwo się przedzierały do powszechniejszej wiadomości” – *Życie Stanisława Trembeckiego* [w:] *Poezje Stanisława Trembeckiego*, t. 1, Warszawa 1819, s. IV. Niewątpliwie jednak twórcy często uznają ex post swe dzieła opublikowane anonimowo za debiuty, kierując się albo egzystencjalnym ich znaczeniem dla nich samych, albo powszechną świadomością tego, kto jest autorem tekstu, wśród świadków takiej publikacji.

naukowego, pozostaje w ścisłym związku tematycznym, „personalnym”, estetycznym z dziełami wydanymi poza literaturą piękną²². Na pewno jeszcze ściślejsze związki łączą zaś wszystkie odmiany publicystyki, estetyki, filozofii, nauk humanistycznych z działalnością typowo artystyczną. Inne jest też, szersze, dziewiętnastowieczne pojęcie literatury²³.

Zima miejska („Tygodnik Wileński” 1818, t. 6, nr 125), nosząca najpierw tytuł *Powaby zimy*, była (chyba) czytana w 1817 roku na posiedzeniu Towarzystwa Filomatów. Zaraz potem ukazały się Mickiewicza *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego* („Pamiętnik Warszawski” 1819, t. 13), *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich* („Tygodnik Wileński” 1819, t. 7, nr 133 – ten sam „Tygodnik”, w którym ukazać się miał rzekomo nieudany debiut, wkrótce drukuje autora po raz kolejny!)²⁴ i anonimowo w drugim tomie *Poezji Trembeckiego* (t. 1–2, Wilno 1822) *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*, pisane na zamówienie drukarza wileńskiego Berka Neumana²⁵.

Jak widać, już tylko drukowane teksty wykazują związki z krytyką, filologią, historiografią. Nie ma w przypadku Mickiewicza innych, wykraczających poza szeroko nawet rozumianą literaturę. Ale umieszczenie *Zimy miejskiej* właśnie pośród publikowanych (nie ma tego wiele), czytanych (sporo), nieogłoszonych lub zaginionych (jak tragedia *Demostenes*) dzieł rzuca światło na autora. Był on i chciał być przede wszystkim (w tym momencie życia) pisarzem – lub precyzyjniej: poetą, krytykiem, prozaikiem, także literatem. Więcej w tym ostatnim przypadku było chęci, aspiracji, ale cóż, takie są początki. Los debiutanta?

Pod każdym względem debiut pozostaje zjawiskiem złożonym. A debiut Mickiewicza – wbrew przypiętej mu łące pewnej cudaczności, klapy, przesady i zawodu – okazuje się skomplikowanym i bogatym w znaczenia wynurzeniem się podmiotu twórczego, któremu jego współcześni przyznają miano geniuszu. Ów podmiot objawiał się w przyjacielskim kręgu także wcześniej, lecz z chwilą debiutu oficjalnie zaistniał. Fakt, że zaistniał i że był to (może trudny) sukces na miarę tego, a nie innego czasu w życiu poety, potwierdza publikacja w 1819 roku *Żywili* w tymże samym „Tygodniku Wileńskim”.

W ogóle rola Wilna jest tu nie do przecenienia...

22 Zob. przypadek sławnego lekarza Karola Kaczkowskiego, autora cennego literacko *Dziennika podróży do Krymu odbytej w roku 1829*, ale też dzieł medycznych (co było tu pierwsze: tekst literacki czy fachowy?).

23 Obejmuje ono wszystkie wytwory piśmiennictwa utrwalające i rozwijające ducha narodu, który stracił państwo.

24 Za słabo wciąż znamy zmiany kursu poetyckiego w tym najwcześniejszym okresie, którego znaczenie celnie wydobywa Bogusław Dopart: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

25 Zob. R. Löw, *Rzecz o Berku Neumanie – drukarzu wileńskim* [w:] tegoż, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, postł. B. Olech, Białystok 2014, s. 97–106.

„Ostatnia książka”

Jestem (zasadniczo) przeciwny nadmiernemu rozszerzaniu palety znaczeń, jakie przypisujemy kategorii debiutu. Właściwe określenie znaczeń adekwatnych wymaga jednak wyjścia poza słownikowe definicje. Trzeba od razu wskazać terminologiczną ubożyznę w odniesieniu do tego obszaru. Oto po debiucie (odnotowanym przez bibliografię, zdefiniowanym) patrzymy na biografię twórczą zazwyczaj przez pryzmat etapów, faz, okresów, przemian twórczości. I tak aż po jej, twórczości, schyłek, spełnienie, zamknięcie, domknięcie. Na jej początku i końcu widzimy juvenilia i senilia pisarskie. Nie każde senilia zamykają twórczość, jak nie wszystkie juvenilia wiążą się z debiutem.

Skoro jednak mamy używaną zawsze i w odniesieniu do każdego twórcy kategorię debiutu, to dlaczego nie mamy kategorii na określenie ostatniego wydanego dzieła i (osobno) ostatniego napisanego tekstu?

Czyżby był to mniej ważny etap życia autora? Ostatnia książka bywa najlepsza, bywa i najsłabsza. Po niej, po śmierci lub po zamknięciu twórcy, ukazują się jakże często teksty niepublikowane za życia, w tym te pisane w jego ostatnim okresie. Czy trzeba, warto to pomijać? Dlaczego awers debiutu nie ma rewersu ostatniego dzieła, ostatniej książki? Czyż oglądane w takim świetle debiut i ostatnie dzieło nie są ze sobą związane?

Działa tu zapewne tabu, gdyż ostatnia książka kojarzy się ze śmiercią. Iluż jednak twórców milknie w sile wieku, przez lata nic nie pisząc lub pisząc do szuflady!²⁶ Ilu składa dziś teksty w bibliotekach, archiwach z zastrzeżeniem, że mogą ujrzeć światło dzienne 10, 20, 50 lat po ich śmierci...

Ubóstwo kategorii, jakie kultura wytworzyła, widać, gdy posługujemy się terminami juveniliów i seniliów. Te pierwsze wiążą się z młodością, drugie ze starością, dojrzałością. Ilu jednak twórców zaczyna kreację w wieku dojrzałym i kończy tę aktywność, nie osiągnąwszy z różnych powodów starości? (Pytanie retoryczne). Debiut to, etymologicznie rzecz ujmując, „start, pierwszy strzał, rzut, ruch (w grach)”. Każdy start zakłada istnienie mety. Tymczasem w naszym myśleniu o literaturze niczego takiego nie ma.

Jeśli pomyśleć teraz o *Zimie miejskiej* Mickiewicza, która jest tu pretekstem do wariacji nie tylko o debiucie, to zobaczymy, że pozostaje ona w zastanawiającej korespondencji z dziełami ostatnimi tego geniusza: klasycystyczną, łacińską odą *Ad Napoleonem III Caesarem Augustum. Ode in Bomersurdum captum* z napisanymi po francusku *Rozmowami chorych*, z jego listami, gdzie wyraża tęsknotę do Wilna i Litwy,

26 Dość znany jest przykład pisarza amerykańskiego J.D. Salinger, autora *Buszującego w zbożu* (1951). Urodzony w 1919 roku, zmarły w 2010 roku, Salinger w roku 1964 zaprzestał publikowania swych utworów, tworząc do szuflady przez 45 lat. Jego teksty miały być publikowane między 2015 a 2020 rokiem, lecz jeszcze nie zaczęły być wydawane. Istnieje nawet spór o to, czy w ogóle istnieją.

krainy dzieciństwa, ale i uprawia wielką, antyrosyjską politykę itd.²⁷ Patrzymy na te oddalone – ledwie o 37 lat – epifenomeny tak, jakby czymś wstydliwym, ahistorycznym, nienaukowym było ujęcie ich we wzajemnym związku. To prawda, wymaga ono wiele, przede wszystkim syntetycznej wiedzy o życiu i twórczości, epoce i kulturze jako całości. Ale wiele obiecuje. Czyż łacińska *Oda...* nie jest takim samym, radykalnym i wysokim, i manifestem estetyczno-światopoglądowym jak *Zima miejska*? Przy wszelakich odmiennościach – jest.

Brak nam więc precyzyjnego języka, by różne związki w życiu, dokonaniach twórczych mogły się uwyraźnić. Pisanie o tekstach „dojrzałych”, „najdojrzałszych”, „późnych”, „ostatnich” jest zbyt ogólne. Zawsze istnieje związek między debiutem a „ostatnim dziełem”; zawsze istnieje związek między pierwszym a ostatnimi utworami.

Trzeba więc, jeśli jej wciąż nie ma, zaproponować kategorię „ostatniej książki” (postdebiutu, kody?) i ostatnich tekstów; być może należałoby wprowadzić nowe słowa na ich oznaczenie.

Tak, jest związek między wileńskim debiutem Mickiewicza a jego... no właśnie, nie ostatnią książką, bo tej nie było od 1849 roku, lecz ostatnimi tekstami rękopiśmieniowymi. Podobnie istnieje – choć czy aż tak ważny? – związek między debiutem a stojącymi u szczytu tej twórczości *Panem Tadeuszem* (1834) oraz publikacjami prelekcji paryskich, wydawanych między 1843 a 1849 rokiem. Uchwycić, co się dzieje między pierwszym tekstem, pierwszą publikacją, a tekstem ostatnim, publikacją ostatnią, zobaczyć, jakie tematy, kreacje podmiotu, estetyki, idee się w nich zapisuje – to działanie może wiele wysświetlić.

Proponuję więc wprowadzenie i zdefiniowanie kategorii „ostatniej publikacji” (książki, druku, dokonania twórczego) jako równoważnego zjawiska, jako że debiut wiąże się wielorako, na przykład u Mickiewicza zarówno z największymi osiągnięciami jego dojrzałego życia (1830–1844), jak i z późną, najczęściej oralną, rękopiśmienną twórczością. Wiąże się z anonimowym drukiem ulotnym, na którym wydano w Paryżu łacińską *Odę...* (1856).

Kultura złamała tabu wstydu towarzyszącego debiutowi, który przecież często wiąże się z niedojrzałością, chybionym zamysłem, twórczym raczkowaniem. O wiele trudniej przełamuje ona tabu związane z ostatnią książką (dziełem) i ostatnimi tekstami, na które cień rzuca śmierć. Pora i to tabu przełamać. Studia nad „ostatniością”, „końcowością” są tak samo potrzebne jak zgłębianie debiutu. A najlepiej, by były to naraz studia nad początkiem i końcem drogi twórczej.

27 Zob. A. Nawarecki, „*Jutro wyciągniesz kopyta*”. W sprawie „*Conversation de malades*” [w:] tegoż, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003, s. 141–159.

Redebiuty

Na koniec, by to wszystko nie było za proste, kilka komplikujących oczywistości. Potoczne doświadczenie wskazuje, że jedna i ta sama osobowość twórcza w jednym życiu wielokrotnie zaczyna... „Zaczyna” w głębokim sensie. Od nowa zaczyna życie, pisanie, myślenie o świecie, tworzenie, formowanie postaw wobec ludzi i otoczenia. Tak raz po raz zaczynając, przestępując progi, doznając inicjacji, transgresji, indywiduacji, wciąż jednak kontynuuje te same procesy życia i tworzenia. Bergsonowska śnieżna kula „ja”, która tocząc się z góry, nawarstwia kolejne doświadczenia, czasem jednak też podskakuje, wlatuje, upada, wstrzymuje lot, zderza się z przeszkodami²⁸. To są te wszystkie momenty przełomowo-inicjalne, dla których antropologia, psychologia, filozofia, a nawet teologia i literaturoznawstwo, szukają nazwy. Szukają, bo na przykład historia literatury ich nie nazwała, nie skategoryzowała.

Gdyby popatrzeć na Mickiewicza (nie tylko na niego!) nie z punktu widzenia jednego jedyne debiutu i książki (druku) ostatniej, lecz z perspektywy odsłaniającej wysiłek stałego ponawiania przeżycia początku, to – w zależności od typu kryterium – ujrzelibyśmy tych początków całą mnogość. Patrząc tylko *sub specie* etapów biografii, mielibyśmy:

- debiut / początek polsko-litewski (*Zima miejska*, 1818 + juvenilia)
- początek rosyjski (*Sonety krymskie* i sonety odeskie, 1826, Moskwa)
- początek emigracyjny (z kulminacją w latach 1832 i 1834)
- początek (i finał) stambulski, naznaczony ostatnimi tekstami (1855).

Jeśliby przeświecić Mickiewicza pod kątem ról, jakie podejmował i które w mniejszym lub większym stopniu podsumowywał tekstami, to zobaczylibyśmy zgoła mnóstwo różnych „początków” (metaforycznych debiutów w rolach): początek poetycki, nauczycielski / profesorski, oratorski, salonowy, wodzowski, przywódca duchowego, „dyplomaty”, podróżnika, małżonka, ojca, polityka, autorytetu, kochanka, dziejopisa, dramaturga, prozaika, epistolografa, działacza etc., etc. Badanie takich ról, ich faz początkowych i schyłkowych, być może pozwoliłoby wyświetlić pewne prawidłowości. Ot, na przykład jeszcze w epoce rosyjskiej Mickiewicz jest nade wszystko poetą, bywalcem, nauczycielem, epistolografem, kochankiem itp. Aspiruje do tych ról, osiąga je, jest w nich pozycjonowany. Potem gwałtownie przybywa ról związanych już nie tyle z tworzeniem literatury, ile z działaniem, głoszeniem, polityką. Niby to nic nowego, a jednak kąt, pod jakim patrzymy, może ujawnić nowe szczegóły.

W ciągu życia Mickiewicz przebywa w różnych krajach, środowiskach, skazany jest na posługiwanie się różnymi językami²⁹. Spójrzmy nań przez język, jakim się

²⁸ Zob. I. Leszczyński, *Problem twórczości w filozofii Henryka Bergsona*, „Filo-Sofija” 2015, nr 31, s. 215–228.

²⁹ Kwestię poliglotyzmu studiuje wnikliwie Marek Piechota: *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016.

posługuje w druku, rękopisie, w mowie. Wiemy, jak ważne jest napisanie czegoś w obcym języku, zobaczenie tekstu w przekładzie, upublicznienie tekstu w obcej mowie. Tak oglądany Mickiewicz debiutuje przynajmniej kilkakrotnie: po polsku (*Zima miejska*), po francusku, po łacinie, po rosyjsku, niemiecku i w innych językach, na jakie go za życia przekładano³⁰. W przypadku pisarzy bi- lub polilingwicznych można chyba mówić o osobnych debiutach w różnych językach. Debiut w obcym języku oznacza w XIX wieku – także w kulturze polskiej – przejście do innej kultury: pełne, częściowe lub zupełne, by wymienić jako przykład Juliana Klaczkę, Edmunda Chojeckiego, Pawła Sobolewskiego, Tadeusza Bułharyna, Józefa Sękowskiego, Placyda Jankowskiego³¹. Mamy też sytuacje jeszcze inne, jak debiuty obcojęzyczne twórców, którzy potem przechodzą już tylko na polszczyznę (Józef Gołuchowski)³².

I tak oto moglibyśmy mnożyć komplikacje. Nie mam wątpliwości, że u wielu, często najwybitniejszych, twórców istnieje i odgrywa fundamentalną rolę zjawisko redbiutu. Pisarz z powodów, których nie ogłasza, zmienia całkowicie profil twórczości, milknie i nagle znów zaczyna pisać, kilka razy w życiu przeżywa i ogłasza przełomy duchowe, pisarskie, duchowo-pisarskie. Często świadomie przekreśla cały swój wcześniejszy dorobek, by ogłosić, że właściwy początek jego pracy twórczej jest „teraz”, że „właściwy” początek dopiero następuje. Bywa, że bez uwyrażnienia czasowego momentu przełomu pisarz dokonuje podziału i selekcji swych dzieł wcześniejszych na te, które akceptuje, i te, które odrzuca. To, między innymi, przypadek Mickiewicza, który żywił z punktu widzenia swej nowej świadomości, uduchowionej postawy niechęć do takich dzieł, jak *Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz*. Nigdy też nie powrócił do *Zimy miejskiej*, którą po raz pierwszy wydano w edycji zbiorowej dopiero po jego śmierci w 1858 roku³³. Lecz łacińską *Odę...* napisał u kresu życia elementami tej tradycji estetycznej, z których stworzył *Zimę miejską*. Naturalnie – jakże inne były tematy utworów pochodzących z punktu wyjścia i dojścia. I o uwyrażnienie tej różnicy też chodzi.

Poetów romantycznych (ale nie tylko!) trudno pomyśleć bez ich redbiutów, przełomów, okresów rozwojowych. Każda z faz ma swe dzieła „debiutanckie” i takie, które ów redbiut zapowiadają.

Pisząc o redbiutach, trzeba jednak baczyć, by nie mieszać ich z właściwym debiutem oraz ostatnią publikacją, książką, które to mają swe własne, niepowtarzalne znaczenia. Nie można też jednak nie zauważać, że bardzo często redbiut przewyższa

30 Zdaję sobie sprawę z różnicy między tekstem własnoręcznie napisanym w obcym języku i upubliczonym a tekstem przez kogoś przełożonym.

31 Z wymienionych tylko Sękowski i Jankowski całkowicie zerwali z polskością, także z językiem polskim.

32 Józef Gołuchowski nie tylko debiutował po niemiecku, lecz przez całe życie – jak wielu filozofów, estetyków tego wieku – biegle posługiwał się tym językiem.

33 Zob. A. Mickiewicz, *Pisma*, Warszawa 1858, t. 5, s. 235–238. Zob. też: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 10, vol. I, *Adam Mickiewicz: twórczość*, opr. Z. Przychodniak i in., Warszawa 2019, s. 65.

znaczeniem dla pisarza, czytelników i całej kultury debiut, skazany w tej sytuacji na rolę odnotowywanego, lecz niezbyt ważnego aktu ujawnienia się w przestrzeni komunikacyjnej i duchowej nowego podmiotu twórczego. Czy to nie przypadek *Zimy miejskiej*?

Debiut jako kulturowo ustalony punkt orientacyjny drogi twórczej na pewno zostanie trwałą częścią myślenia o twórczości artystycznej (i nie tylko, bo także naukowej). Należy pogłębiać jego ujęcia z wielu stron: faktu kulturowego, wydarzenia egzystencjalnego i również dziejów jego interpretacji. Trzeba też dopełnić kategorię debiutu kategorią ostatniego dzieła (upublicznionego, drukowanego...) i tekstów ostatnich (rękopiśmiennych, brulionowych etc.). Namysłu wymaga kwestia kryterium upublicznienia debiutu i tak samo ostatniego dzieła: czy debiut i dzieło ostatnie muszą być drukowane (tu ograniczam się do literatury), czy upublicznienie w grupie odbiorców – recytowane, śpiewane, wygłaszane – można uznać za debiut?³⁴ Czy krążący w odpisach brulion, rękopis nie może być w pewnych okolicznościach debiutem? I zagadnienie metafory, jaką jest redebiut – czym ten „nowy” początek (początki) różni się od debiutu i ostatniego dzieła, przecież pozostając zamknięty w ich ramę początku i końca?

Oglądana z tych wszystkich punktów widzenia *Zima miejska* Adama Mickiewicza, debiutanta sprzed dwustu lat (1818–2018), ma nam, jestem pewien, bardzo dużo do powiedzenia – rzeczy nowych i nieoczekiwanych. Jeśli więc debiut jest także otwarciem partii w grze w szachy, to, ujmując rzecz metaforycznie, łączy się też z ostatnim ruchem gracza, zamykającym ją. W tym sensie każdy debiut, mający w sobie ziarno początku, niesie też w sobie zapowiedź końca lub finału.

Związek debiutu z książką ostatnią jest tym samym związkiem, który łączy narodziny ze śmiercią, wielkie nadzieje z (nie)spełnieniem, pisanie z milczeniem. Pytanie o naturę tej relacji jest nie tylko kwestią, jak w partii szachów, wyniku, ale też głębszej relacji, procesu, który oznacza możliwą do interpretacji grę życia i literatury.

Bibliografia

- Dmitruk K., *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980.
Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2015.
Janion M., *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
Kowal J., *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1930)*, Rzeszów 2017.

34 Nie trzeba tłumaczyć, że w szczególności stosuje się to do kultury takich grup, jak filomaci, filareci, Cyganeria Warszawska, towarzystwa salonowe, a potem już nowoczesnych grup poetyckich z XX wieku (także na przykład futurystów; zob. P. Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2019).

- Krukowska H., „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta. *Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- Libera L., *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010.
- Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Ławski J., *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010.
- Nawarecki A., *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003.
- Piechota M., *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016.
- Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.

Romantics' Debuts, Mickiewicz's Debuts. Investigation

SUMMARY

The author of the paper analyzes the debut of Adam Mickiewicz (1798–1855), the greatest Polish poet. Published in 1818 in Vilnius in “Tygodnik Wileński” (Vilnius Weekly) the poem *Zima miejska* (City Winter) was a show of classicistic poetics and linguistic virtuosity. During Mickiewicz's lifetime, the poem found appreciation neither with the author nor the readers. The author of the study presents it against the backdrop of broad considerations over the category of debut and the category of “last work” (book) he himself proposes, which closes the creative biography of the author at the end of his career.

KEYWORDS: Adam Mickiewicz, debut, *Zima miejska* (City Winter), last work, classicism