

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

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



BOGUSŁAW DOPART

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

📄 <https://orcid.org/0000-0002-0263-9057>

## Mickiewicz w szkole klasycznej?

Refleksja nad debiutem Adama Mickiewicza kieruje zwykle uwagę badawczą na jego pierwszy zbiór poetycki. Jest to dość oczywiste: dacie ukazania się tomu I *Poezji* przyszło pełnić tak ważną rolę w periodyzacji procesu literackiego (i kulturalnego) w Polsce, że trudno byłoby wskazać debiutancką książkę o porównywalnym znaczeniu. Recepcja krytyczna tomiku spóźni się nieco (recenzja Franciszka Grzymały w tomie 3 „Astrei” z roku 1823 będzie jedynie informacją o publikacji poetyckiej), lecz od roku 1825 wileńskie *Poezje* Mickiewicza (obydwa tomy) zaczną nabierać sensu cezury estetycznej w poezji polskiej (manifestu „romantyczności”) oraz symptomu zmiany generacyjnej: Mickiewicz, uznany za „księcia bajronistów” w środowisku filareckim, szybko wyrasta na głównego reprezentanta młodego pokolenia i na sternika młodoliterackiej łodzi. Staje się rewelatorem wartości i atrakcyjności poezji spod znaków romantyzmu – debiutancka książka rzekomo miała mu nawet zapewnić miano „zabójcy poetów”<sup>1</sup>. W latach 1826–1827, gdy Kazimierz Brodziński przystąpił

---

BOGUSŁAW DOPART – prof. dr hab., kierownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki UJ; członek korespondent PAU, członek Komisji Historycznoliterackiej PAN, Prezes Krakowskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza; członek kolegium redakcyjnego periodyku „Wiek XIX”, autor książek: *Mickiewicowski romantyzm przedlistopadowy* (1992); *Mickiewicza słowa sekretne* (1999); *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła* (1999); *Poemat profetyczny. O Dziadach dreźnieńskich Adama Mickiewicza* (2002); *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje* (2013), *Koźminki, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura* (wraz z T. Epszteinem i M. Gawin); autor ponad 200 publikacji, w tym około 180 prac naukowych.

1 O wizerunku Mickiewicza jako poety w środowisku przyjaciół i młodszych kolegów, a następnie w skali ponadlokalnej, czytamy między innymi w dwu rozdziałach książki Stefana Kawyna *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice: Mickiewicz wśród filomatów i filaretów* oraz *Mickiewicz – zabójca poetów* (Kraków 1967, s. 116–127, 134–137). W podsumowaniu

do generalnej rozprawy z romantykami (*List do Redaktora „Dziennika Warszawskiego” o pieśniach ludu; Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych*), ludowość *Ballad i romansów* i *Dziadów* wileńskich, ich romantyczna mitopoezja, stanie się zarzewiem sporów przełomu romantycznego<sup>2</sup>. Dwie kolejne edycje tomu I *Poezji* to dwa tysiące egzemplarzy nakładu. Pierwszy w Polsce poetycki bestseller. Także przełom recepcyjny: po zbiór poezji sięga czytelnik plebejski i to on decyduje o nakładzie<sup>3</sup>.

Debiut literacki niekoniecznie wiąże się z publikacją książkową, co więcej, nie musi być jednokrotną inicjacją autora w życie literackie. Tak też było z Mickiewiczem, o czym przekonują ustalenia odnośnie do jego wczesnej biografii twórczej. Oto i one.

Jako rymopis debiutuje Mickiewicz prawdopodobnie 7 października 1817 roku, przedstawiając przyjaciółom, zgodnie ze statutową powinnością filomaty, pracę literacką, „naśladowanie z Woltera” *Mieszko, książę Nowogródka*. Wkrótce przedłoży też recenzje literackich propozycji kolegów – filomatów. Debiut prasowy to oczywiście *Zima miejska*, opublikowana w „Tygodniku Wileńskim” z datą 31 października 1818 (t. 6, nr 125, s. 254–256). Na przełomie lat 1818–1819 powstaje i ukazuje się drukiem – to prasowy debiut prozatorski autora – *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich* (ponownie w „Tygodniku Wileńskim” 1819, 28 II, t. 7, nr 133, s. 113–121). Niewiele wcześniej, w styczniowym zeszycie „Pamiętnika Warszawskiego”, ogłasza Mickiewicz *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego*. To jego debiut krytyczny. Starania młodego autora o wejście na łamy „Wiadomości Brukowych” nie odnoszą skutku dwukrotnie (1818, 1820)<sup>4</sup>. Między sukcesem autorskim z roku 1819, to jest *Żywilą*,

---

pierwszego z przywołanych tekstów badacz pisze: „Pierwsze uznanie dla Mickiewicza jako dla poety grupy przemienia się, nie bez udziału filomatów, w powszechny poklask i sławę Mickiewicza jako poety romantycznego. Z tym znamieniem nazwisko jego zjawia się na ustach Warszawy, staje się hasłem nowej sztuki, wezwaniem do walki o nowe zasady estetyczne, a tym samym o nową postawę wobec życia” (s. 127). „Zabójcą poetów” nazwał autora *Ballad i romansów* Stanisław Doliwa Starzyński (pseudonim literacki: Stach z Zamiechowa) pod wrażeniem lektury I tomu *Poezji* w roku 1823. Napisał o tym w swych pamiętnikach Franciszek Kowalski, znany pieśniarz powstania listopadowego, ale i tłumacz Moliera.

2 Przedlistopadowe wypowiedzi krytycznoliterackie o twórczości Mickiewicza zebrał W. Billip w tomie *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962.

3 Podkreślił to po latach Mickiewicz we wspomnieniu udzielonym Aleksandrowi Chodźce (1844). Zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń*, Warszawa 1958, s. 71–72. W salonach Wilna tymczasem – „śmiech i oburzenie” (tamże, s. 72).

4 Chodzi o „kawałek” (określenie samego autora w liście do Józefa Jeżowskiego dnia 12/24 lipca 1818) pt. *Doniesienie wojażera od stron Jeruzalemskich, z miasteczka Zaniemunos*, utwór nie-drukowany i niezachowany, być może o charakterze sternowskim. Dwa lata później nie przyjęto do druku opowiadania *Przypadek na gościńcu między W. i K.* (zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, s. 69–71).

a następną publikacją, wierszem *Do Joachima Lelewela z okoliczności rozpoczęcia kursu historii powszechnej w Uniwersytecie Wileńskim* (marzec 1822), upłyną trzy lata. W tym czasie bardzo ważny okaże się dialog młodego autora z Fryderykiem Schilerem i recepcja klasycyzmu weimarskiego. Pod koniec maja 1822 roku następuje wspomniany debiut książkowy, *Poezji Adama Mickiewicza* tom I, zapowiedziany pierwodrukiem *Świtezianki* w „Dzienniku Wileńskim” (1822, t. 1, s. 348–355). Ten rok przyniesie jeszcze autorowi *Ballad i romansów* druk *Objaśnień do poematu opiewanego „Zofijówka”* w wydaniu zbiorowym *Poezji Stanisława Trembeckiego* (debiut filologa!) oraz notatkę informacyjną [Gottfried August Bürger] dołączoną do tłumaczenia *Mysliwca* przez Antoniego Edwarda Odyńca. Oto, zauważmy, *signum temporis*: autor *Lenory* na kartach „Dziennika Wileńskiego” (t. 1, s. 471–473) zaledwie w trzy lata po refutacji poezji „dubów smalonych”, przeprowadzonej przez Jowisza litewskiego, Jana Śniadeckiego. Reedycja tomu I i tom II *Poezji* Mickiewicza towarzyszą sobie w roku 1823. Ton bajroniczny pojawi się u Mickiewicza właśnie wtedy: w IV części *Dziadów*, w tłumaczeniach i naśladowaniach Byrona z lat 1823–1824.

Okres wileńsko-kowieński twórczości Mickiewiczowskiej nierzadko dzieli się na dwie fazy: tę przed publikacją I tomu *Poezji* i tę – począwszy od *Ballad i romansów*. Postąpił tak również Waław Borowy w swym monograficznym wykładzie zaraz po wojnie i w pośmiertnym tomie *O poezji Mickiewicza* (1958). Co dla nas istotne, rozdział I tej monograficznej całości nosi tytuł: *W szkole klasycznej* – a to określenie najwcześniejszej poezji Mickiewicza stało się wręcz filologicznym skrzydlatym słowem<sup>5</sup>. W szkole klasycznej umiejscawia znakomity badacz i naśladowania wolteriańskie, i wiersze filomackie (zarówno utwory programowe, jak i ludyczne „jamby”), *Kartofle*, *Warcaby*, *Do Joachima Lelewela*, *Zimę miejską* i *Żywilę* jako „utwory stylizowane” (*Zima miejska*, *Żywilę*), wreszcie – *Odę do młodości*. Zwraca uwagę fakt, że poza polem zainteresowań Borowego znalazły się: *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi* i *Żeglarz* – wiersze estetycznie pokrewne *Odzie do młodości*, a w I tomie *Poezji* towarzyszące *Balladom i romansom* wraz z *Warcabami* i sonetem *Przypomnienie*.

Szkoła klasyczna to określenie, które uczonemu wydaje się samo przez się zrozumiałe, tymczasem jest to termin, który może być różnorako pojmowany. Jako znamienity anglista, między innymi znawca poezji Tomasa Stearnsa Eliota czy pisarstwa Gilberta Keitha Chestertona, Borowy chyba miał okazję odnotować, że w literaturoznawczym dyskursie zyskuje popularność (od trzeciej dekady XX wieku) termin „neoklasyczny” (*neoclassical*), zastosowany w Anglii jeszcze w stuleciu XIX w celu

---

5 Zob. D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997. Nie ulegając „szkolarskiej” terminologii, ważne ustalenia odnośnie do klasycyzmu młodego Mickiewicza wnoszą: M. Maciejewski w poświęconych *Grażynie* partiach świetnej monografii *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970) oraz najznakomitszy znawca liryki Mickiewicza – Czesław Zgorzelski.

rozdzielenia nurtów („szkół”) tamtejszej literatury<sup>6</sup>. Nie wydaje się też możliwe, by Wacław Borowy nie dostrzegł jakże ważnych ustaleń, które wniósł do naszych badań nad romantyzmem i wiekiem XIX świetny polonista i germanista – Zygmunt Łempicki. Wystarczy przypomnieć, co pisał ten uczony o klasycystyczno-romantycznej wspólnocie czasu w literaturze niemieckiej:

Teoria romantyzmu wyrosła z zetknięcia się Herderowskiej idei, idei romantycznego odrodzenia z nową kulturą, reprezentowaną przez Goethego, Schillera i Kanta. W Niemczech nie było mowy o jakiejś walce klasyków z romantykami; powstało tam tylko z konieczności pytanie, jak pogodzić dążność odrodzenia kultury na drodze syntezy historyczno-mistycznej z faktem powstania nowej kultury klasycystyczno-idealistycznej<sup>7</sup>.

A dodajmy, że polskiej nauce między wojnami światowymi nie była obca problematyka „formy wewnętrznej” i „formy organicznej”, łączącej rozmaite etapy neoklasycyzmu oraz oświecenia organicystycznego, od neoplatonika lorda of Shaftesbury po Winckelmanna, Herdera, Goethego – i romantyków<sup>8</sup>.

Co termin „szkoła klasyczna” może oznaczać w konkretnym przypadku, w odniesieniu do praktyki twórczej Mickiewicza lat 1817–1820? Czy opowiedzenie się poety, przynajmniej chwilowe, po jednej ze stron w tak zwanej walce romantyków z klasykami, którą w domenie polskiej krytyki literackiej zainaugurowała polemika Jana Śniadeckiego (*O pismach klasycznych i romantycznych*, 1819) z manifestem Brodzińskiego *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*? Rozróżnienie klasycyzm – romantyzm zaistniało podówczas w krytyce, lecz na razie nie miało ono realnej funkcji porządkowania dorobku rodzimych poetów.

Czy oznacza ono gotowość Mickiewicza (*horribile dictu*) do przyjęcia kulturowej misji poezji zgodnie z tak zwanym mocnym programem późnego oświecenia (*vide*: „Dziennik Wileński” i „Wiadomości Brukowe”), skłonność do respektowania epistemologii rodem z filozofii szkockiej i poetyki z Horacjańskiego *Listu do Pizonów*, czego domagał się Jan Śniadecki? Z pewnością – nie. Zasady filozoficzne Jana Śniadeckiego i ustanowione przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego kryteria wartości nie pociągały już prawdziwych talentów z pokolenia Mickiewicza. Manifest Brodzińskiego osiągnął odpowiedni efekt we wszystkich młodoliterackich środowiskach, a Wilno miało profesora poezji i wymowy, Leona Borowskiego. Miało autorytet, który nie

---

6 Zob. R. Wellek, *Termin i pojęcie klasycyzmu w historii literatury*, tłum. A. Jaraczewski [w:] tegoż, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 140–141.

7 Z. Łempicki, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, wstępem poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 150 (rozprawa tytułowa).

8 Podsumowała te badania już po II wojnie światowej – w oparciu o niezmiernie bogatą europejską literaturę przedmiotu – S. Skwarczyńska w książce *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. 1, Łódź 1948, s. 41–59.

zadawała, ba, niepokoił Śniadeckiego, lecz filomatom i filaretom zapewniał solidną szkołę poetyki i nowatorski wykład estetyki literatury.

Przypuśćmy więc, że Wacław Borowy przypisuje autorowi *Pani Anieli czy Zimy miejskiej* podążanie z uczniowską czolobitnością, z czeladniczym respektem za określonym wzorcem autorskim. Na pewno za Wolterem. Za Wolterem w szczególności.

Wacławowi Borowemu ta myśl niewątpliwie przyświeca, chodzi mu jednak o coś więcej. Odnosi się on przecież nie tylko do wolteriańskich naśladowań, ale i do prób autorskich Mickiewicza późniejszych i poważniejszych. Pod szyldem szkoły klasycznej umieszcza zarówno *Panią Anielę* i *Mieszka, księcia Nowogródka*, jak *Odę do młodości* czy wiersz *Do Joachima Lelewela*. W istocie ten wybitny mickiewiczolog uwzględnia w postawie młodego Mickiewicza respekt wobec założeń ideowych i kryteriów wartości o oświeceniowym obliczu, a ponadto eksponuje w jego twórczej praktyce związki z trwałymi tendencjami ideowymi i stylistycznymi wieku XVIII (na przykład w *Odzie do młodości*) i co gorsza – skłonności do dydaktyzmu, eklektyzm ze sporym balastem poetyckiego anachronizmu (nawet jeszcze w osobno omawianej *Grażynie*)<sup>9</sup>.

Zdawałoby się, że związki Mickiewicza z klasycyzmem minionych wieków są rzeczywiście trwałe i na domiar wszystkiego „uczniowskie”. Przemawiałyby za takim przeświadczeniem także jego przekłady Pindara, Horacego, Owidiusza, rozprawy o Jagiellonidzie i Zofjówce, uporczywa praca nad tragedią *Demostenes* (1818–1820), nad epepeiczną *Kartoflą* (1819–1821), zamiar finalizowania tłumaczenia *Dziewicy Orleańskiej* (tej Wolterowskiej, a nie Schillerowskiej) jeszcze w roku 1820 czy wreszcie *Pies i wilk. Naśladowanie z Lafontaine’a*, późniejsze nawet od publikacji *Ballad i romansów*.

Moim zamiarem jest dowiedzenie, że sformułowanie „Mickiewicz w szkole klasycznej” – które (powtórzę) stało się niemal skrzydlatym słowem (komunałem?) mickiewiczologii – nie znajduje merytorycznej podstawy. Można mówić jedynie o „Mickiewiczu w szkole wolterowskiej”, a dotyczy to okresu, gdy wierszopisarstwo traktuje on raczej jako ćwiczenie filomackie, po trosze jako „zabawę” (w archaicznym dziś sensie wyrazu „zabawa” – zajęcie, zatrudnienie umysłowe), niż pracę twórczą; raczej jako ideę przybraną w mowę związaną niż jako (mówiąc za Humboldtem) „sztukę przez język”. Jego samoświadomość jako poety nowych czasów, epoki Schillera, Goethego i Byrona, nie istnieje niemal zupełnie, pojęcia o roli pisarskiej są ledwie wykryształizowane. Bierze wówczas z Woltera rzeczy późniejsze – jak słusznie podkreśla Borowy (abstrahując od znaczenia i rozgłosu *Dziewicy Orleańskiej*) – z myślą o epatowaniu koleżeństwa bluźnierczą obscenicznością albo o sprawach powiązanych z moralną bądź społeczną myślą krytyczną ówczesnego oświecenia wileńskiego (są to czasy powrotu do „mocnego programu” oświecenia, a Mickiewicz, jak pamiętamy, aspirował do publikowania w „Wiadomościach Brukowych”).

---

9 W niniejszym opracowaniu odwołuję się do drugiej – poszerzonej między innymi o studia mickiewiczowskie z tomu *Kamienne rękawiczki* – edycji monografii W. Borowego *O poezji Mickiewicza* (Lublin 1999, s. 11–45).

Gdy jednak rozstaje się on z Wolterem, wkracza na takie terytoria nowoczesnego klasycyzmu, gdzie nie obowiązują żadna szkolna poetyka, prawidła, przepisy. Niewiele wiemy o *Demostenesie*, ale znany we fragmentach eksperyment epopeiczny, *Kartofla*, a tym bardziej *Oda do młodości*, wiersz *Do Joachima Lelewela*, *Grażyna* – należą już do nowej domeny klasycyzmu. Na pewno nie „szkolnej”. Spróbujemy wspomnieć o tym poniżej.

Sprawa następną. Rozwoju twórczego młodego Mickiewicza nie można prześledzić na jednej tylko osi. Po *Zimie miejskiej* następuje *Żywila*; po heroikomicznej *Darczance* idą próby w zakresie tragedii i epepei. W poszukiwaniu wyrazu lirycznego młody autor odwoła się do klasyków Grecji i Rzymu, będzie sobie przyswajał język Schillera, Byrona, „po drodze” nawet i rokokowego Gleima... Swoje przywiązanie do pluralizmu estetycznego silnie zaakcentuje w kompozycji cyklicznej *Ballad i romansów*, w przedmowie do I tomu *Poezji* i w układzie tej książki; potwierdzi je w strukturze *Dziadów wileńskich* (zwłaszcza części II) i w wydaniu pod jedną okładką tychże *Dziadów* obok *Grażyny*. Z braku miejsca nie sposób rozwinąć tego ważnego zagadnienia<sup>10</sup>.

Jeżeli uznamy, że rozwój Mickiewicza nie jest jednorodny, jeśli weźmiemy pod uwagę jego świadomą oscylację między estetykami prądowymi – czy możliwe stanie się prześledzenie procesu, w toku którego filomacki wolterianista stał się twórcą przełomu w literaturze polskiej? Jest to możliwe, ale wyłącznie pod warunkiem, że poniechamy schematu sukcesyjnego: „od klasycyzmu do romantyzmu” i uchwycimy całą złożoność procesu Mickiewiczowskich metamorfoz.

Krok pierwszy to *Zima miejska*. Wyprowadza ona Mickiewicza poza obszar inspirowanej przez *Dziewicę Orleańską* towarzyskiej ludyczności, poza obszar wolterowskiej ironii satyrycznej (*Pani Aniela*, *Mieszko*...) w kierunku gry podmiotowej o charakterze maski parodystycznej. Parodyjność to dyspozycja, która pojawia się w praktykach stylizacyjnych filomackiej wspólnoty przyjaciół, czego dowodzą próby sternowskie, okolicznościowe *Jamby*, po części i korespondencja. Gra parodystyczno-ludyczna, zastosowana przez Mickiewicza, świadczy o odkryciu przezeń autonomicznej wartości samej literackości, o nowym pojmowaniu podmiotowości poetyckiej; z kolei dążenie do publikacji utworu w periodyku wileńskim wskazuje na kształtowanie się w jego świadomości profesjonalnego stosunku do roli pisarskiej.

Jest czymś znamionym, że o powstaniu i recepcji debiutanckiego wiersza Mickiewicza, który ukazał się na łamach znaczącego periodyku, niemalże milczy filomackie archiwum. Nie ma nawet pewności, że *Powaby zimy*. *Opisanie*, utwór odczytany na posiedzeniu Towarzystwa Filomatów 21 października / 2 listopada 1817 roku (według niepewnego datowania Aleksandra Łuckiego) i umieszczony w filomackim spisie bez

---

<sup>10</sup> O zróżnicowaniu form gatunkowych i estetyk prądowych w twórczości młodoliterackiego Wilna kompetentnie i szeroko pisze M. Stankiewicz-Kopeć w monografii *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.



podania autora, to ten sam wiersz, który rok później zagości na łamach „Tygodnika Wileńskiego” pod tytułem *Zima miejska* (albo że jest to wcześniejsza wersja utworu). Kto przyczynił się do publikacji? Być może zaważyła tu rekomendacja Leona Borowskiego, współpracownika czasopisma, wykładowcy estetyki oraz teorii poezji i wymowy, który natychmiast – według relacji Antoniego Edwarda Odyńca – zwrócił uwagę na talent Mickiewicza (wówczas studenta I roku na Wydziale Filozoficzno-Matematycznym) i patronował jego próbom poetyckim – z początku na niwie bajki i poematu heroikomicznego<sup>11</sup>. W roku akademickim 1815/1816 i 1816/1817 Mickiewicz był też słuchaczem kursów wykładowych Joachima Lelewela z historii powszechnej<sup>12</sup> – a to właśnie wielki historyk był założycielem i pierwszym redaktorem „Tygodnika Wileńskiego”<sup>13</sup>.

Periodyk ten w dobie debiutu przyszłego romantyka był – pod redakcją Michała Balińskiego – tytułem związanym z Towarzystwem Szubrawców i jego programem ideowym, lecz nie tak akademickim i elitarnym jak „Dziennik Wileński”. Opcją estetyczną czasopisma pozostawał klasycyzm (na przykład w krytyce teatralnej przeciwstawiającej tragedię narodową dramie), jednak nową wrażliwość estetyczną – preromantyczną i już neoklasycystyczną – łatwiej było kultywować w piśmie, które nie zamykało się przed inspiracjami humanistyki niemieckiej [*casus* Lelewel czy Borowski, za podstawę swego kursu uniwersyteckiego przyjmujący estetykę Johanna Joachima Eschenburga (*Entwurf einer Theorie und Litheratur der schönen Redekünste*)]<sup>14</sup> i nie odprawiało z kwitkiem młodzieży literackiej czy to z Wilna, czy z Krzemieńca<sup>15</sup>.

11 Z *Listów z podróży* A.E. Odyńca informacje na temat kurateli artystycznej prof. Borowskiego nad Mickiewiczem wydobyły M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka – autorki pierwszej książki *Kroniki życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824* (Warszawa 1957, s. 83, 85, 93). Według zapisów Odyńca – Borowski wyrabiał w Mickiewiczzu między innymi respekt dla poezji Stanisława Trembeckiego i dla Tassowskiego *Gofreda* w przekładzie Piotra Kochanowskiego. „[...] Borowskiemu Adam, jak mówił, zawdzięcza przede wszystkim wyrobienie formy i języka; bo co do treści i kierunku on mu nowej drogi nie wskazał” (tamże, s. 85).

12 Zob. tamże, s. 81, 95. Wykłady Lelewela obejmowały metodologię („historykę”) i historię powszechną. W roku 1816/1817 program kursu obejmował średniowiecze z uwzględnieniem wielu aspektów warsztatu historyka i nauk pomocniczych historii z naciskiem na historię społeczną („etiologia historyczna”, chronologia, geografia, etnologia, statystyka, dyplomatyka, numizmatyka, heraldyka).

13 Wycofał się z redakcji w roku 1816. W roku 1818 wyjechał z Wilna, obejmując na Uniwersytecie Warszawskim stanowisko wykładowcy historii i bibliografii oraz kustosa Biblioteki Głównej. Powrót uczonego do Wilna w roku 1821 przywitał Mickiewicz znanym listem poetyckim.

14 O dydaktyce akademickiej nauczyciela Mickiewicza zob. M. Stankiewicz-Kopeć, *Leon Borowski – wykładowca akademicki i nauczyciel poetów*, „Wiek Oświecenia” 2017, z. 33, s. 121–145 *passim*. Nie sposób jednak nie dostrzec, że swe główne rozprawy, na czele z *Uwagami nad poezją i wymową* (1820), pomieszczał on w „Dzienniku Wileńskim”.

15 W roku 1816 debiutował na łamach periodyku krzemieńczanin Józef Korzeniowski, podówczas dziewiętnastolatek. Debiutowali tu wybitniejsi literaci filareccy: Antoni Edward Odyniec,

To rzecz zadziwiająca, że debiutancki wiersz Adama Mickiewicza w swej recepcji naukowej przyniósł tak wiele różnych koncepcji interpretacyjnych. Gdy Wacław Kubacki, swoim zwyczajem, polemicznie bilansował poświęconą utworowi literaturę (w roku 1949), mógł już sporządzić skomplikowaną siatkę alternatywnych odczytań.

Pierwsza generalna kwestia dotyczyłaby postawy podmiotu mówiącego wobec obyczajowej tematyki wiersza, mającego za przedmiot próżniaczy tryb życia dobrze sytuowanej młodzieży w mieście. Czy jest to postawa krytyczna, czy neutralna? Satyryczna, szydercza, jedynie ludyczna?<sup>16</sup> Czy podmiot (autorski) osądza towarzystwo próżniacze z pozycji filomackich, przeciwstawiając etos nauki i cnoty pustocie i głupocie, czy rządzi nim niezdrowa zazdrość, potrzeba kompensacyjna właściwa dla reprezentanta środowiska studentów biedaków? Ale może jednak dochodzi tu do głosu epikurejska czy wolteriańska postawa wobec życia? A może podpatrywanie tak zwanej złotej młodzieży to jedynie pretekst do literackiego żartu, zabawy niekoniecznie ośmieszającej?

Z tym się wiąże kwestia stylu i zaplecza gatunkowego. Deliberował już półtora wieku temu Piotr Chmielowski: „[...] nastręcza się myśl, czy też poeta mimo woli nie parodiuje stylu klasycznego... Ale po dokładnym rozejrzeniu się w *Zimie miejskiej* przypuszczenie takie musimy odrzucić. Mickiewicz całkiem poważnie i całkiem na serio posługuje się tymi omówieniami jako istotną ozdobą stylu poetyckiego, który według wyobrażeń owoczesnych musiał się takimi kwiatkami retoryki wyróżniać od pospolitej prozy”. I dalej: „Stąd, że poeta nie rzuca ani jednego cienia satyrycznego na obrazki przez siebie kreślone, lecz zdaje się nawet z pewną lubością je przed oczyma czytelnika przesuwać, nie można jeszcze wyciągać wniosku, iżby Mickiewicz wzdychał wówczas istotnie do takiego próżniaczego, łącie epikurejskiego sposobu życia, jaki w *Zimie miejskiej* poznajemy [...]”<sup>17</sup>. Pojawiła się też hipoteza, że wiersz stanowi ćwiczenie stylistyczne w stylu wysokim (może na użytek zajęć z prof. Borowskim); że utwór jest „satyrą w formie heroikomicznego opisanie” (Stefania Skwarczyńska); że to quasi-parodia, jako że peryfrazy i inwersje (przekładnie) w takim nadmiarze „narażają bohaterów utworu na krotocwilnie lekceważący ton, wywołują wrażenie, że wiersz opisowy ociera się o satyrę”<sup>18</sup>.

---

Aleksander Chodźko, Ludwik Spitznagel. Po upadku pisma (1822) młodzież literacka miała już dość silną pozycję, by wedrzeć się do twierdzy Jana Śniadeckiego, tj. na łamy „Dziennika Wileńskiego”; zob. J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Rzeszów 2017, s. 166–186. Z twórczości Mickiewicza ukazała się tu tylko *Świtezianka* (pierwodruk: 1822, t. 1, nr 3).

16 Sam badacz pozwolił sobie na koncepcję, delikatnie mówiąc, karkołomną: „[...] jeśli nawet autor w chwili pisania *Zimy* nie był hedonistą, to w każdym razie kreślił swój przyszły wizerunek z epoki odesko-krymskiej i pisał na wyrost satyrę na samego siebie!”; W. Kubacki, *Zima miejska* [w:] tegoż, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 73.

17 P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa 1886, s. 125–127, cyt. za: W. Kubacki, dz. cyt., s. 61.

18 W. Kubacki, dz. cyt., s. 74.



Trzecia ogólna kwestia dotyczy tradycji literackiej, wobec której wiersz winien być sytuowany. Może tu bowiem wchodzić w grę równie dobrze: literatura obyczajowej krytyki (na przykład stanisławowskie piętnowanie fircyków i utracjuszy), poezja opisowa (przede wszystkim z repertuaru tematycznego „pór roku”) czy nawet pisarstwo z kręgu rokokowej – hedonistycznej i maskaradowej – ludyczności. To byłaby tak ważna dla Mickiewicza inspiracja ze strony Woltera i Trembeckiego (wymienia się w tym kontekście wiersz *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi*)<sup>19</sup>.

Zapytajmy tymczasem – co nam mówią klasycy mickiewiczologii. Dla Wacława Borowego *Zima miejska* to stylizacja o charakterze humorystycznym, „etiuda metonimiczna”, więc: „etiuda-bizzaria” (określenie wzięte z terminologii muzycznej). Mimo pozorów satyry – przypuszcza uczoney – utwór nie ma celów dydaktycznych. Nie jest też parodią godzącą w styl Trembeckiego.

Wszystko [...] jest tu podporządkowane atmosferze ogólnej, wszystko wyzyskane dla zabawnego kolorytu ogólnego: nie tylko metonimiczne obrazy, ale i największe sztuczności składniowe [...]: wszystko służy żartowi literackiemu, którego delikatność daleko prześciga Trembeckiego, parodiowanego i czczonego tutaj zarazem<sup>20</sup>.

Czesław Zgorzelski przejmuje z *literatury* przedmiotu dwie inspiracje: od Stefani Skwarczyńskiej koncepcję „heroikomicznego opisanie”, od Wacława Borowego – trudne do zakwestionowania obserwacje odnośnie do „etiudy metonimicznej”. Tak więc według znakomitej znawczynie zagadnień genologicznych omawiany wiersz wypływa z krytycyzmu społecznego oraz z filomackich ideałów Mickiewicza; jest „satyrą społeczną w nowej, oryginalnej formie heroikomicznego opisanie”<sup>21</sup>. W praktyce debiutanta Mickiewicza opis, forma podawcza w poemacie heroikomicznym podrzędna, autonomizuje się niejako, a to „opisanie” staje się wzorcem gatunkowym (nie wiemy, na ile odrębnym od struktury „wiersza zimowego” lub „wiersza salonowego”<sup>22</sup> i czy skazanym na pełnienie funkcji dydaktycznej). Tu zauważmy jednak, że od klasycznej poezji opisowej odróżnia *Zimę miejską* element prezentacji bezpośredniej, jak gdyby narracji unaoczniającej czy też scenicznej. Poezja ta służy komunikowaniu określonego zakresu wiedzy z pewnego stałego stanowiska poznawczego: nie przekazuje czegoś, co zachodzi *in statu nascendi*. Kłopot sprawia tutaj również domniemana heroikomiczność. Poemat heroikomiczny to parodia eposu; właściwa mu kompromitacja czy degradacja przedmiotu przedstawionego

19 D. Seweryn (dz. cyt., s. 29) wymienia obok tradycji stylistycznych klasycyzmu dziedzictwo oświeceniowej satyry obyczajowej (nawiązanie przewrotne, rehabilitujące „fircyków”), poematu opisowego („pory roku”), a nawet (z inspiracji Juliusza Kleinera) idylli.

20 W. Borowy, dz. cyt., s. 30–31.

21 S. Skwarczyńska, „*Zima miejska*” jako heroikomiczne opisanie, „Zagadnienia Literackie” 1946, z. 2, s. 58.

22 Wzmiankuje o tych formach W. Kubacki (dz. cyt., s. 63–77).

zasadza się nie tylko na grze stylistycznej, ale polega też, i przede wszystkim, na konfrontacji sfery wartości (cnoty) implikowanej przez styl wysoki z poziomem aksjologicznym prezentowanego świata. Tymczasem „etiuda metonimiczna” w *Zimie miejskiej* to sztuczny patos, ostentacyjna grandilo kwencja, przyznajmy, bez wątpienia przeprowadzona z poetycką wirtuozerią... Oto w istocie styl ściśle odpowiedni do przedmiotu, który opisuje; więcej, styl, który stanowi zasadniczy środek mentalnej i etycznej charakterystyki „złotej młodzieży”. Jak się wysławia – taka ona jest!

Przełomowa zasługa Czesława Zgorzelskiego polega na ujawnieniu, skonceptualizowaniu, czegoś, co i wcześniej interpretatorzy brali pod uwagę, lecz czynili to intuicyjnie, żywiołowo, nie wyciągając precyzyjnych wniosków (stąd spór o wymowę wiersza). Tego mianowicie, że podmiot mówiący to instancja wykreowana, nie tożsama z podmiotem autorskim...

Jeśli więc odróżnić postawę wprowadzonego przez poetę młodzieńca od wymowy głosu celowo nadanego mu przez reżyserski zamysł autora, jasny się stanie żartobliwie satyryczny odcień utworu. I można by rzec, że cały wdzięk poetycki wiersza sprowadza się do tego właśnie, iż tak lekko, tak żartobliwie, dwuznacznie niemal, jakby w salonowym dowcipie, zrodzonym w swobodnej atmosferze zabawy umie poeta – nie bez ironii – podsunąć czytelnikowi pogodny obrazek zabaw „złotej” młodzieży, nieświadomej swego ograniczenia i śmieszności<sup>23</sup>.

Należy ruszyć tym tropem...

O ile mi wiadomo, interpretatorzy nie zwrócili dotychczas uwagi na dwudzielność *Zimy miejskiej*. Pierwsza faza utworu to ogólna pochwała uroków życia miejskiego zimą, atrakcji nie tylko z kręgu życia towarzyskiego, przeciwstawionych pobytowi na wsi tą porą roku. Przewaga miasta dotyczy w pierwszej kolejności życia towarzyskiego, ale i natura zimą jawi się podmiotowi mówiącemu bardziej powabną pośród miejskiej zabudowy:

Lecz kogo sioło dzisiejsze uwięzi?  
Zmuszony widzieć łyse gór wiszary,  
Grunt dziki, knieję nagimi gałęzi  
Niesilną zimne podźwigać ciężary –  
(w. 21–24)<sup>24</sup>

23 C. Zgorzelski, *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. 1, wyd. 7, Wrocław 1986, s. XII. Warto w tym miejscu przywołać precyzyjne stwierdzenia innego wybitnego interpretatora poezji, Jacka Łukasiewicza (*Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 1998, s. 22): „W swoim debiucie Mickiewicz objawił się jako autor świadom znaczenia stylu, umiejętnie sięgający po lirykę roli, wyczułony na realia obyczajowe. [...] *Zima miejska* to utwór raczej chłodny, pisany z dystansem – opisowy i satyryczny, z elementami parodii. W każdej parodii zawiera się ironia”.

24 Przytoczenia wiersza według edycji: A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. 1, vol. 1, *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1971, s. 3–5.

Ta konfrontacja ustaje dokładnie w połowie utworu: po dziewiątej zwrotce już na nią nie natrafimy. W strofie siódmej (w. 27) zawiera się figura kluczowa dla tej przemiany: Cerera za Pluta, co w stylistyce metonimii oznacza: płody rolne za pieniądze. Od tego miejsca uroki miasta są zachwalane z entuzjazmem młodego sybaryty i utracjusza. Wiersz zimowy, przywołujący stereotyp poetycki tej pory roku, nawiązujący też do poezji ziemiańskiej – lecz z odwróceniem jej znaków wartości – przechodzi w wiersz salonowy (karnawałowy). Oczywiście, że zmienia się zespół motywów; zmienia się także szata stylistyczna. Peryfrazy, inwersje mnożą się, ozdobność stylu i zagadkowość obrazów nabierają cech wytwornej gry towarzyskiej. Cechy „etiudy metonimicznej” nasilają się do poziomu, który nadaje stylizacji charakter pastiszu, a właściwie parodii.

W tej części salonowej (karnawałowej) dwugłosowość *Zimy miejskiej* ujawnia się dobitnie. Kontrast między wytworną dykcją perorującego młodziana a treścią jego opowieści niezawodnie ostrzega czytelnika, że chodzi tu o prezentację kompromitującą i że wobec tego jakaś nadrzędna instancja – „reżyser”, według określenia Zgorzelskiego – spektakl ten organizuje, czuwa nad jego przebiegiem. Cała wypowiedź młodzieńca to cytat; „reżyser” serwuje czytelnikowi gesty, które weryfikują poetycką jakość i społeczną funkcję stylu mówiącej postaci. A jest ten rezoner także uosobieniem, reprezentantem całej „złotej młodzieży” (gramatyczne „my”), toteż wraz z nim ulega kompromitacji całe otoczenie towarzyskie. Cały nadęty socjolekt tego środowiska (cokolwiek poeta uczynił, by on nas bawił i nie nużył) wskazuje wprost na mentalność tej grupy pokoleniowej. To ludzie o niskich potrzebach duchowych, lecz bardzo dużych aspiracjach i dążeniach prestiżowych. Nie są pozbawieni pewnych kompetencji kulturalnych i ogłady towarzyskiej, lecz zamożność (na kredyt?), „dobre” pochodzenie i tryb życia ich grupy odniesienia, wreszcie złe nawyki kierują ich inklinacje w stronę „klasy próżniaczej”.

*Zima miejska* nie głosi walki z zabawą, karnawałem. Ówczesny poziom spójności społecznej i kapitału społecznego stanowił dogodne podłoże dla bujnej towarzyskości. Filomaci i filareci stworzyli bogaty rytuał towarzyski i wypracowali własne formy rozrywki i zabawy. Bywali też w salonie i nawet w kasynie tanecznym (co odnotowała ich twórczość), nie wchodząc w konflikt z restrykcyjnymi zarządzeniami władz uniwersyteckich odnośnie do obyczajności studentów. Afirmację zabawy znajdziemy także w opiniach profesorów. W styczniu roku 1817 Lelewel pisał o karnawale wileńskim:

Krótkie zapusty tegoroczne publiczność wileńska wesoło trawi; większy świat uformował sobie kasyno, czyli składkowe asamble, na których tańce, kozetka, zabawa w karty, dla niewiast obnoszono orszadę, limoniadę, cukierki winogrona, wreszcie kto by chciał lepiej w jedzeniu użyć, bufet zaumierną cenę. Prócz tej wielkiej zabawy, co środa odbywanej, co niedziela bywa [...] maskarada, nie tak etykietałna, nietrzewikowa zabawa, masek jedna, dwie, tańce [...]. Prócz tego jeszcze teatr, cokolwiek lepszy jak dawniej, prywatne zabawy<sup>25</sup>.

25 Przytoczenie z listu Joachima Lelewela (do niewymienionego adresata) według: M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*,

*Zima miejska* nie wpisuje się także w schematy stanisławowskiej krytyki fircyka, utracjusza, próżniaka z pozycji społecznych czy obywatelskich. Postać w utworze ste-matyzowana to nie odrażający cynik z *Powrotu posła* ani też brawurowy fircyk-filozof z komedii Franciszka Zabłockiego. Wiersz nie jest satyrą uniwersalizującą, bardziej zorientowaną na niedostatki natury ludzkiej niż na poszczególne sprawy, uczynki i wydarzenia, operującą zintelektualizowanym napomnieniem lub szlachetnym oburzeniem; nie jest też pamfletem. Dydaktyzm czy tendencję zastępuje tu gra estetyczna.

Gra, bez dwóch zdań, niszcząca. Bez zamiaru poprawiania ludzi i naprawiania świata podmiot autorski – ironista – rozmierza ciasne horyzonty duchowe „człowieka zabawy”, nicuje jego ogładę i kulturę, niesięgającą ponad poziom snobistycznego popisu i ubogiego duchem dandyzmu, drwi z jego pretensjonalności, z napawania się przezeń komfortem, szydzi z błógiego samozadowolenia, którego on narcystycznie doświadcza, gdy korzystnie wypada w oczach innych, podobnych sobie ludzi. Sarkazm, drwina i szyderstwo – ale bez rozważania skutków, jakie ten *homo ludens* swą postawą i wartością osobistą wyrzuci na życie bliźnich i społeczeństwa.

W pierwszej części wiersza głosy podmiotu autorskiego i narratora salonowego zdają się przez chwilę brzmieć zgodnie, nakładają się wzajemnie. Łączy je wrażliwość na przyrodę, o czym świadczy choćby ta poetycka konfiguracja śnieżnych kiści:

Jedna z nich pływa w niepewnym żywiole,  
 Druga ciężarem sporsza już osiadła,  
 Tą wiatr polecał stwardniałe kryć role,  
 Albo pobielić Wiliji zwierciadła  
 (w. 17–20).

A tu dalej – jakże to inaczej powiedziane:

Ten w lśniący kryształ włożywszy oblicze,  
 Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,  
 Drugi stambulskie oddycha gorycze  
 Lub pije z chińskich ziół ciągnięte treści  
 (w. 41–44).

Apologia zimowego miasta stanowi bardzo żywo odczuwane, poprzez polską tradycję poetycką, odwrócenie pochwały wsi, „wieśnych wczasów i pożytków” wiosennych, jesiennych, letnich. Poezja ziemiańska, poczynając od anonimowego szesnastowiecznego autora *Pieśni* [Spokojny kąt komu Bóg dał i myśl spokojną...] oraz pieśni *Panny XII* Jana Kochanowskiego, obfitowała w naśladowania *Epodu II* „Beatus ille”. Zważywszy na rangę łaciny w kulturze szlacheckiej, należy uznać za rzecz wprost niemożliwą, że znaczna część hołdujących Horacemu poetów nie była świadoma

---

dz. cyt., s. 98. Barwny obraz Wilna, także w wymiarze życia towarzyskiego i miejsca studentów w tym życiu, kreśli A. Witkowska w książce *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998, rozdz. I *passim*.

zakończenia epodu. Oto bowiem entuzjastyczna pochwała życia rustykalnego – jak dowodzi końcowy czterowiecz – została przypisana lichwiarzowi Alfiuszowi, który ostatecznie, dla spodziewanych korzyści majątkowych, pozostaje w mieście<sup>26</sup>. Mickiewicz, filolog klasyczny, nie próżno podczas studiów co rok przez sześć dni w tygodniu pochylał się w sali uniwersyteckiej nad literaturą łacińską. Jego tłumaczenia liryki Horacego, Owidiusza, Pindara powstają w latach 1819–1821<sup>27</sup>. Wydaje się, że *Epod II* byłby ostatnią rzeczą, którą by znał jedynie ze słyszenia...

Horacjańska ironia stanowi bardzo prawdopodobną inspirację dla owej maski parodystycznej, zastosowanej przez autora w *Zimie miejskiej*. Ale decydująca rola musiała przyspaść dwuznacznej ironii wolteriańskiej. Mickiewicz wypróbował ten środek (dla innych celów, oczywiście) już w *Pani Anieli*. Nieco zgorszony Wacław Borowy tak mówi o tej powiastce: „dość niesmaczne opowiadanko, które jest niby satyrą na świętoszkowatą obłudę, ale zarazem pochwałą otwartych, co prawda, bardzo jednak «lekkich» obyczajów”<sup>28</sup>. Jako żywo, Pani Aniela jest osobą grzesznie prowadzącą się w swym pełnym temperamencie wdowieństwie, ale i – w optyce utworu – postacią atrakcyjną w swej kobiecości i obłudnicą uroczo zręczną w swym kręactwie...

Jeśli jednak lokujemy Mickiewicza na pewien czas w „szkole Woltera”, pamiętajmy, że był on wileńskiemu debiutantowi, podobnie i Trembecki, mistrzem w subtelny różnicowaniu toku stylistycznego i tonacji emotywniej w przebiegu utworu, budowaniu formy synkretycznej<sup>29</sup>. To już skutek obcowania z poezją nowych czasów, zetknięcia się z neoklasycystyczną formą organiczną.

Jakże to znany fakt: w roku 1818 Kazimierz Brodziński ogłosił swój manifest *O klasyczności i romantyczności albo o duchu poezji polskiej*. Głównym celem krytyka było ustalenie charakteru poezji narodowej w opozycji do „gallomanii”, klasycyzmu francuskiego. Wybrał z rodzimej tradycji linię idylli i wsparł swój wybór nowoczesną filozofią człowieka i estetyką. Nobilitującym stylem dla idyllicznej romantyczności będzie klasyczność nowa, zbudowana na solidnych podstawach antropologii, historyzmu, estetyki. W aspekcie literackiego obrazu świata neoklasycystyczną myśl rozwija na łamach młodoliterackiego periodyku krzemieńczan „Pamiętnik Naukowy”

---

26 Zob. *Staropolska poezja ziemiańska* [wstęp w:] *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, oprac. J.S. Gruchała i S. Grzeszczuk, Warszawa 1988, s. 31–36.

27 Zauważmy, że T. Sinko istotne dla utworu dziedzictwo klasyczne odnajduje nawet w sonecie *Do Niemna* – zob. tegoż, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923, s. 3–17.

28 W. Borowy, dz. cyt., s. 13.

29 Warto jednak wspomnieć, że w roku 1822 Mickiewicz ogłosił *Objaśnienia do poematu opiewanego „Zofijówka”* jako aneks krytyczny do dwutomowej (trzeciej) edycji *Poezji Trembeckiego*. Krytyk z uznaniem mówi o metodzie narracyjnej autora *Sofiówki*: „[...] to przechodzenie z miejsca na miejsce okazuje wielką sztukę poety, który oprowadzając niejako za sobą czytelnika, martwemu obrazowi życie i ruch nadał [...]” (A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 5, dz. cyt., s. 134).

Stanisław Kłokocki w artykule *O idei i uczuciu nieskończoności* (1819). *Uwagi nad poezją i wymową* (1820) Leona Borowskiego to kolejny ważny krok rozwojowy estetyki neoklasycystycznej w Polsce.

Nauczyciel Mickiewicza objął wileńską katedrę poezji i wymowy w roku 1814, rok później pod jego wpływ dostał się talent Mickiewicza. Poszukiwanie przez Borowskiego specyfiki języka poetyckiego, jego postawa antyretoryczna, szybko padły na ten podatny grunt. Już w roku 1818 Mickiewicz w filomackiej recenzji, w *Uwagach nad dumą*, ujawni wiedzę o formie organicznej (w opozycji do mechanicznego zespolenia składników wypowiedzi), co więcej, uczyni wzmiankę o ideale w duszy autora jako mierniku wartości efektu twórczego, wartości utworu poetyckiego<sup>30</sup>.

Droga Mickiewicza do praktyki neoklasycystycznej nie była jednak prosta. Poszukiwanie nowego dramatu to *Demostenes*, o którym nie wiemy nic pewnego ponad to, co komunikuje nam neohellenistyczny tytuł. Prawdopodobny wydaje się domysł, że Mickiewiczowi nie była obca poetyka Vittoria Alfieriego, mająca już znaczące miejsce w nurcie puławskim oświecenia postanisławowskiego za sprawą *Bolesława Śmiałego* Antoniego Hoffmanna (wystawionego w roku 1815)<sup>31</sup>. Nowatorską formę epicką z wielką determinacją budował młody autor w toku pracy nad poematem *Kartofla*; pomysł regionalistycznego poematu opisowego nie mógł się tutaj zespolić z bohaterским bądź raczej heroikomicznym pomysłem wyprawy Kolumba do Nowego Świata. Wielką inicjacją Mickiewicza w epikę neoklasycyzmu będzie dopiero *Grażyna*, perfekcyjnie realizująca założenia formy organicznej, wpisana w problematykę antropologii, historyzmu, zagadnień kultury rodem z epoki Jana Jakuba Rousseau i Johanna Gottfrieda Herdera<sup>32</sup>.

Podobnie jak to się dzieje w domenie epickiej, romantyczną lirykę Mickiewicza poprzedzają manifesty neoklasycystyczne. O tym, jak szerokie możliwości neoklasycyzmu potrafi wyzyskać Mickiewicz, świadczy zróżnicowanie kolejnych realizacji estetyki prądu: *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*<sup>33</sup>, *Oda do młodości*, *Żeglarz*<sup>34</sup>.

30 Zob. B. Dopart, *Dlaczego „neoklasycyzm”? [w:] tegoż, Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013, s. 61.

31 30 kwietnia / 12 maja 1816 roku Wojciech Bogusławski wystawia w Wilnie *Saula* Alfieriego we własnym tłumaczeniu, kreując też główną rolę. Zob. M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, dz. cyt., s. 87.

32 Zob. B. Dopart, *Forma i sens Mickiewiczowskiej „Grażyny”*, „Ruch Literacki” 2002, R. XLIII, z. 2 (251), s. 135–149. M. Maciejewski w swej znakomitej monografii *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970) poprzez znakomity wywód historycznoliteracki, poetologiczny i lingwistyczny ukazał klasycystyczny charakter *Grażyny*, słusznie nazywając *Marię* Antoniego Malczewskiego (1825) pierwszą polską powieścią poetycką.

33 Wiadomo, że ten wiersz (zob. *Traktat teologiczny*) fascynował Czesława Miłosza – podobnie jak *Zima miejska*...

34 Ramową interpretację tych wierszy przedstawiam [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5, *Romantyzm*, vol. 1, rozdz. IX, *Adam Mickiewicz*, Bochnia–Kraków–Warszawa 2003, s. 276–280. Przypomnę, że wielkie zasługi w badaniu szylleryzmu Mickiewicza poło-



Zastosowanie kryteriów neoklasycyzmu<sup>35</sup> rozwiązuje zupełnie zbędne problemy, którymi obrosła recepcja wileńsko-kowieńskiej fazy twórczości Mickiewicza. Uchylone zostają przepisywane w nieskończoność tezy o „niedojrzałości”, „niekonsekwencji”, „eklektyzmie” typowym dla okresów przejściowych w procesie literackim. Dostrzegamy też wkład Mickiewicza w wielki europejski neoklasycyzm, reprezentowany przez wielkie postaci literatury ostatniej trzeciej wieku XVIII i pierwszej połowy XIX stulecia.

## Bibliografia

- Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebrał i oprac. S. Pi-goń, Warszawa 1958.
- Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962.
- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.
- Chmielowski P., *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa 1886.
- Dernałowicz M., Kostenicz K., Makowiecka Z., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957.
- Dopart B., *Adam Mickiewicz*, [rozd. IX w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5, *Romantyzm*, vol. 1, Bochnia–Kraków–Warszawa 2003.
- Dopart B., *Dlaczego „neoklasycyzm”* [w:] tegoż, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013.
- Dopart B., *Forma i sens Mickiewiczowskiej „Grażyny”*, „Ruch Literacki” R. XLIII, 2002, z. 2 (251).
- Kawyn S., *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Kraków 1967.
- Kowal J., *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806, 1815–1830)*, Rzeszów 2017.
- Kubacki W., *Zima miejska* [w:] tegoż, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- Łempicki Z., *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, wstępem poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966.
- Maciejewski M., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. 1, vol. 1, *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1971.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, wyd. 7, BN Seria I Nr 6, Wrocław 1986.
- Seweryn D., „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sinko T., *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923.

---

żyli: M. Szyjkowski (*Szyller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915) oraz S. Skwarczyńska (*Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957).

35 Zob. B. Dopart, *Dlaczego „neoklasycyzm”?*, dz. cyt., *passim*.

- Skwarczyńska S., *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957.
- Skwarczyńska S., *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. 1, Łódź 1948.
- Skwarczyńska S., „*Zima miejska*” jako heroikomiczne opisanie, „*Zagadnienia Literackie*” 1946, z. 2.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Leon Borowski – wykładowca akademicki i nauczyciel poetów*, „*Wiek Oświecenia*”, z. 33, Warszawa 2017.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian literatury polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.
- Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, oprac. J.S. Gruchała i S. Grzeszczuk, Warszawa 1988.
- Szykowski M., *Szyller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915.
- Wellek R., *Termin i pojęcie klasycyzmu w historii literatury*, tłum. A. Jaraczewski [w:] tegoż, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998.
- Zgorzelski C., *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 1, wyd. 7, BN Seria I Nr 6, Wrocław 1986.

## Mickiewicz in the Classical School?

### SUMMARY

Adam Mickiewicz made his debut many times between 1817 and 1822: as a poem-writer and reviewer among the Philomaths; as a poet, critic, and a philologist for the literary audience. His first poetic book marks the date of exceptional importance in the history of Polish literature. This article is devoted to *Zima miejska* (City Winter), Mickiewicz's press debut. The poem proved to be a considerable challenge even for prominent interpreters of Mickiewicz's work (Borowy, Skwarczyńska, Kubacki or Zgorzelski). The scientific tradition consequently resulted in numerous divergent interpretations. The reading convention proposed here departs from the didactic understanding of the poem or from perceiving it as an “stylistic exercise” or a moral tale, to which the subject of the poem remains fully neutral. Mickiewicz uses a sophisticated game of subjects in his debut: a mask of parody, sarcasm, taunting and mockery, but avoids moralizing. The analysis of the way tradition functions in a literary piece (Wolter, Trembecki) calls into question the aesthetic and period-marking term coined by Waław Borowy, namely “Mickiewicz in the classical school.” Mickiewicz had a short episode in the school of Voltaire, but ever since his literary debut he had been the master creating his own original poetic expression.

KEYWORDS: Mickiewicz, *Zima miejska* (City Winter), interpretation, debut