

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

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



ANDRZEJ FABIANOWSKI

Uniwersytet Warszawski

📄 <https://orcid.org/0000-0001-8769-0945>

Czy Iksom spodobałaby się *Zima miejska*?

Do podjęcia tak sformułowanego tematu prowokuje powinowactwo estetyki warszawskiego Towarzystwa Iksów i studenta-filomaty, Adama Mickiewicza. Głos Iksów był ostatnim, ale silnie wybrzmiewającym, głosem panującego w Polsce od czasów stanisławowskich klasycyzmu. Wczesne poezje Mickiewicza zharmonizowane były z tym właśnie paradygmatem ideowo-estetycznym, rozwijały się w wyznaczonych nim granicach i – nad czym warto się pochylić – wchodziły z nim w twórczy dialog. Pod koniec drugiej i na początku trzeciej dekady XIX wieku pomiędzy Wilnem i Warszawą nie przebiegała linia żadnego konfliktu, nie był to jeszcze czas formułowania odmiennych deklaracji dotyczących sztuki, jej źródeł, kształtu i zadań. Wydawałoby się więc, że na sformułowane powyżej pytanie powinna paść odpowiedź twierdząca. Iksom spodobałaby się *Zima miejska*, utwór wyrastający z założeń poetyki klasycystycznej, szeroko roztaczający uroki peryfraz, inwersji, korzystający z mitologicznej rekwizytorni i sprawdzonej w arcydziełach klasycyzmu topiki obrazowania.

Powinowactwo estetyczne nie wyczerpywało wspólnoty, jaką zauważyć się da między Iksami a młodym Mickiewiczem. Począwszy od przełomu XVIII i XIX wieku w całej Europie, ale szczególnie na ziemiach Rzeczypospolitej, rozwijały się wpływy masonerii. Idee wolnomularskie legły u podstaw Konstytucji – aktu fundacyjnego Stanów Zjednoczonych, odcisnęły się znacząco na kształcie Konstytucji 3 maja, a także na treści konstytucji rewolucyjnej Francji. Łoże masońskie były enklawami projektu nowego świata, w którym spotykali się kupcy, wojskowi, artyści i monarchowie, połączeni ideą tworzenia nowego porządku. Były tajne, gdyż ukrycie przed wzrokiem

ANDRZEJ FABIANOWSKI – prof. dr hab.; historyk literatury i krytyk literacki, badacz historii idei epoki romantyzmu, geografii humanistycznej, związków literatury współczesnej z tradycją romantyczną; pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; autor licznych artykułów naukowych oraz monografii, między innymi *Paryż romantyków polskich* (1999); *Konwicki, Odojewski i romantycy* (1999); *Mickiewicz i świat żydowski* (2018).

niewtajemniczonych umożliwiało skupienie się na tej pracy, którą sami wtajemniczeni nazywali „murowaniem”. Zachowując tajność, unikali drobnych, nieistotnych utarczek, poświęcić się mogli celom perspektywicznym, a nie doraźnym. Tajność dawała też poczucie pewnego ekskluzywizmu. Poczucie wyjątkowości własnej misji i podejmowanych działań było więc argumentem na rzecz tajności zarówno Iksów, jak i działających w Wilnie Towarzystw Filomatów i – nieco później – Filaretów czy ostentacyjnie wzorującego się na strukturach i programie moralnym masonerii Towarzystwa Szubrawców. Kilka lat później Wolnomularstwo Narodowe Waleriana Łukasińskiego skorzysta z doświadczeń tajności masońskiej, tworząc struktury konspiracji politycznej.

Znaczące podobieństwa nie powinny przesłonić istotnych też, co wykaże tok wywodu, różnic pomiędzy wileńskim związkiem studenckim a towarzystwem warszawskim. Grono Iksów tworzyły postacie z państwowej i społecznej elity. Ministrowie, senatorowie, radcy stanu, generałowie. Urody temu zgromadzeniu dodawały dwie, pochodzące oczywiście z najwyższej sfery, panie – pisarki. Inicjatywa powołania Towarzystwa wyszła od księcia Adama Jerzego Czartoryskiego. Były minister spraw zagranicznych Rosji, przyjaciel cara Aleksandra I, po roku 1815 zadowolili się musiał tylko stanowiskiem kuratora Wileńskiego Okręgu Szkolnego, ale i tak pozostawał jedną z najważniejszych postaci polskiej sceny politycznej. Książę odebrał staranne wykształcenie domowe, jego nauczycielem był między innymi filolog klasyczny Gotfryd Ernest Groddeck, późniejszy profesor Mickiewicza.

Gospodarzem spotkań Iksów był Tadeusz Antoni Mostowski. W okresie działania Towarzystwa pełnił funkcję – pompatycznie nazwaną – ministra prezydującego Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji Królestwa Polskiego. Ciekawostką jest to, że do dziś w jego pałacu mieści się stołeczna komenda policji. Wśród Iksów znajdujemy też działaczy oświatowych: Józefa Ignacego Kossakowskiego, Józefa Sierakowskiego, który latami zabiegał o zwrot zrabowanych przez Szwedów podczas potopu polskich dóbr kultury, Józefa Lipińskiego, piastującego wówczas stanowisko prezesa Rządowej Dyrekcji Teatru, ekonomistę i współautora tekstu Konstytucji 3 maja, Tadeusza Matuszewicza, braci Platerów: Ludwika, który współtworzył (wraz z Jędrzejem Śniadeckim) polską terminologię chemiczną, oraz Stanisława; wojskowych: Michała Wyszowskiego i Franciszka Morawskiego. W Towarzystwie nie zabrakło czynnych literatów. Recenzje teatralne pisywali Julian Ursyn Niemcewicz, Jan Maksymilian Fredro (starszy brat Aleksandra), wreszcie uważany za przywódcę warszawskich poetów klasycystycznych Kajetan Koźmian.

Dominantą estetyczną Towarzystwa był klasycyzm w jego francuskiej mutacji. Tragedie Racine'a i Corneille'a uznano za niedościgłe wzory respektowania uświęconych tradycją antyczną zasad tworzenia arcydzieł. Długie trwanie klasycyzmu zbudowane było na spójności doktryny, która, jak pisze Zbigniew Raszewski:

[...] z wyjątkową precyzją wszystko porządkowała, hierarchizowała, wartościowała. W teatrze zdecydowanie wyróżniała słowo jako najważniejszy środek wyrazu, nieufnie odnosząc się do wszystkich innych. Od słowa domagała się przede wszystkim czystości

i precyzji. Ze wszystkich gatunków dramatycznych najwyższą stawiała tragedię. Przedmiotem tragedii, zgodnie ze swą ogólną koncepcją sztuki, kazała czynić wieczne, nieprzemijające udręki ludzkie, z pominięciem problemów mniej lub bardziej doraźnych (na przykład politycznych czy społecznych). Ogromny nacisk kładła na wyrafinowanie artystyczne, na pokonywanie dobrowolnie przyjętych trudności (a więc wszystkich sławnych reguł klasycznych) przy zachowaniu maksymalnej prostoty¹.

Dyktat klasycystyczny eliminował inne rodzaje sztuk, chociaż nie wszystkie w jednakowym stopniu. Dopuszczał komedię klasyczną typu molierowskiego, operę i balet, ale już bardzo nieufnie podchodził do dramaturgii Shakespeare'a i Schillera, całkowicie zaś odrzucał radosne krotchwile i łzawe, polimorficzne dramy. Jednak w działaniach Towarzystwa zasady te nie były nigdy konsekwentnie ani do końca realizowane. Przede wszystkim dlatego, że Iksowie rozmaicie rozumeli reguły doktryny klasycyzmu, zajmowali stanowisko nieprzejednane wobec nowych prądów w sztuce, jak Koźmian lub – na drugim biegunie – pojednawcze, rozumiejące, jak Julian Ursyn Niemcewicz czy Franciszek Morawski. Ci ostatni dopuszczali istnienie innej niż klasycystyczna estetyki, a nawet przyznawali atrybut geniuszu dziełom lokującym się poza obszarem pożądanego wzorców.

Tadeusz Mostowski był żonaty z Anną z Radziwiłłów. Wprawdzie małżeństwo nie należało do udanych i skończyło się rozwodem, ale na pewno dzięki żonie zetknął się z modną wówczas na Zachodzie powieścią gotycką. Przypomnijmy, że Anna Mostowska napisała kilka oryginalnych powieści w stylu Ann Radcliffe, jak *Strach w Zameczku*, *Matylda i Daniło*, *Posąg i Salamandra*. Siostra księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, Maria Wirtemberska była wychowanicą sentymentalnych poetów Franciszka Karpińskiego i Franciszka Dionizego Książczyna. Napisała preromantyczną *Malwinę*. Z kręgiem puławskim związana była kolejna Czartoryska – Zofia po mężu Zamoyska, matka siedmiu synów i trzech córek, zwana „matką rodu Zamoyskich”.

W bliskim kręgu oddziaływania Iksów znalazł się też dyrektor teatru, Ludwik Osiński, poeta, tłumacz, dramaturg, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, pionier badań komparatystycznych w polskim literaturoznawstwie. Jego starszym bratem był ksiądz Alojzy Osiński, profesor w Liceum Krzemienieckim, autor pierwotnej, carofilskiej wersji hymnu *Boże, coś Polskę* oraz klasycystycznej tragedii *Barbara Radziwiłłówna*. Intelktualnym patronatem i życzliwością otaczał też Towarzystwo dziedzic Wilanowa, Stanisław Kostka Potocki, w pierwszych latach Królestwa minister w Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W swoim stałym felietonie, *Świstku krytycznym* publikowanym na łamach „Pamiętnika Warszawskiego”, wspierał proklasycystyczną kampanię Iksów. Potocki był antyklerykałem, opublikowanie ostrego pamfletu pt. *Podróż do Ciemnogrodu* wywołało gwałtowną reakcję hierarchii kościelnej, której skutkiem było ustąpienie Potockiego ze stanowiska ministra. W kręgu Towarzystwa Iksów znajdował się też generał Wincenty Krasiński. Ten skrótowy przegląd zaangażowanych w kampanię Iksów postaci uświadamia, że

1 Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 2015, s. 135.

Towarzystwo nie było monolitem, ścierały się w nim rozmaite opinie i chociaż niekwestionowanym uznaniem cieszyła się poetyka klasycystyczna, to w mniejszym czy większym stopniu jego członkowie otwarci byli oni na nowości twórców wyobraźni i kultury krajów Północy.

Na początku maja 1815 roku na łamach „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, jednej z dwóch ukazujących się wówczas warszawskich gazet, opublikowano *Odezwę do mieszkańców Księstwa*, w której można było wyczytać pomyślnie dla Polaków informacje na temat postanowień kongresu wiedeńskiego. Z większej części ziem Księstwa Warszawskiego tworzono Królestwo Polskie, obdarowane szeroką autonomią państwo związane z Cesarstwem Rosyjskim unią personalną. Po dwudziestu latach niewoli i burz wojennych Polacy mogli cieszyć się wreszcie niewielkim, ale własnym i w miarę suwerennym krajem. Kilka dni później w tej samej gazecie ukazała się anonimowa recenzja teatralna z wystawianego właśnie w Teatrze Narodowym *Hamleta*, której autor (lub autorka, a może autorzy?) zapowiadał przeprowadzenie swoistej kampanii, mającej na celu udoskonalenie inscenizacji prezentowanych w Teatrze Narodowym, a także – pośrednio – wpłynięcie na gust odbiorców, rozbudzenie zamiłowania do sztuki wysokiej, z najwyższego ideowo i artystycznie piętra w miejsce byle jak realizowanych dram, dedykowanych gustom najmniej wymagającej publiczności.

W tej pierwszej recenzji czytamy: „Krytyka jest najlepszym narzędziem do udoskonalenia dzieł, talentów autorów i aktorów, czuje jej potrzebę oświecona publiczność, każdy rzetelny talent jej pragnie, bo ona obudza nań baczność publiczności; bez niej wszystko jest równe: zdatność i niezdatność, zasługa, wada czy zaniedbanie się”². Zadaniem krytyki nie jest więc chęć poniżenia kogoś i dopieczenia mu, lecz nawiązanie dialogu twórcy (autorów inscenizacji i aktorów) z odbiorcami ich dzieła reprezentowanymi przez krytyka (krytyków). W tej samej recenzji czytamy dalej: „[...] dla sławy i dobra tak teatru, jak aktorów, zmówione w tym celu osoby przesyłać umyśliły do Redakcji gazet uwagi nad sztukami niektórymi, tak co do ich treści, jak i grania, mając nadzieję, że również z powodu użyteczności Redakcje raczą je w numerach swoich umieszczać”³.

Wystąpienie Iksów, będące zapowiedzią sanacji teatru, zbiegło się więc z restytucją Królestwa, ambicją modernizacji panujących w tej części ziem polskich stosunków społecznych i warunków gospodarczych. Iksom chodziło bowiem nie tylko o teatr, ale i o publiczność. Ich recenzje miały, w duchu programu i wartości oświecenia, kształtować gusta i smak widzów, miały rozbudzać w nich pragnienie piękna, wysokich, wiecznych wzorów sztuki klasycznej, umiłowania natury i dobra, a tym samym moralnego – jak by to nazwali – wznoszenia się całej społeczności. Teatr był więc ważną instytucją oddziaływania na duchowość społeczeństwa, był mikroorganizmem, w którym zaobserwować było można wszystkie zalety i wady Polaków; jego naprawa

2 *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, opr. J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 3.

3 Tamże, s. 4.

stanowić mogła pierwszy krok w marszu zmierzającym do naprawy i ukształtowania całego społeczeństwa.

Iksowie byli pionierami recenzji prawdziwych i głębokich, chociaż nie bezstronnych, pisanych z określonych pozycji estetycznych i założeń repertuarowych. Wprawdzie artykuły o charakterze recenzji ukazywały się jeszcze w pruskiej Warszawie, mniej więcej od początku XIX wieku, ale były one skoncentrowane na samym tekście sztuki, najczęściej po prostu mniej lub bardziej udalnie oddawały treść „oceniałego” dzieła, pomijając zupełnie kształt jego scenicznej realizacji. Iksowie nie poprzestawali na prezentacji (zresztą wybiórczo przedstawionej) akcji dramatycznej, lecz analizowali napięcia, jakie powstawały między tekstem a innymi komponentami widowiska: więc ruchem scenicznym, intonacją i gestykulacją aktora, mimiką i szeroko pojętą mową ciała, kostiumami i dekoracjami, muzyką i śpiewem.

Bronią Iksów była ich wiedza teatrologiczna, doświadczenie i obycie wyniesione z kontaktu z teatrami zachodniej Europy, możliwość wpływania na repertuar teatru i na to, co w jednej czy drugiej gazecie warszawskiej się ukazało, a co nie. Jak pisze badacz tego epizodu historii polskiej kultury, Zbigniew Przychodniak, „Iksowie mogą z powodzeniem być uznani za «zbrojne ramię» rządowej dyrekcji teatralnej, za kodyfikatorów i propagatorów oficjalnej polityki wobec teatru. Ten swoisty fenomen krytyki iksowskiej [...] wymaga szczególnie mocnego podkreślenia”⁴.

Przyjęta przez Iksów linia programowa sprowadzała się do promowania gatunków „wysokich” i jednocześnie zwalczania tego, co najbardziej lubiła publiczność: dramy i wodewilu – krotchwili. Dodać trzeba, że duże znaczenie w praktyce recenzenckiej Iksów miała kategoria natury. Oznaczała ona nie tylko pozostawanie w zgodzie z własną aktorską osobowością oraz indywidualnym poziomem wrażliwości, ale też miała być odbiciem istniejących w społeczeństwie relacji międzyludzkich. Iksowie wręcz zbliżali się do pradawnego toposu *teatri mundi* – teatru świata. To właśnie w teatrze świata, a nie na scenie, aktor miał pobierać najważniejsze nauki:

Tam, uważając człowieka w różnych jego działaniach, naśladowałby wiernie naturę. Postrzegłby, ilokrotnie w krótkiej chwili zmienia się dźwięk mowy, poznałby te nagle spadki głosu, które są skutkiem szybkiego przejścia z jednego uczucia w drugie, a które tyle życia i prawdy nadają scenie. Poznałby, iż każde uczucie właściwego sobie jestu i gry twarzy wymaga. Nie brano by zawsze krzyczenia za moc rozczulenia, które często przytłumionym głosem wymowniej się tłumaczy. Słowem, cała gra na scenie byłaby tylko powtórzeniem tego, co aktor widział i czego się wyuczył w rzeczywistym świecie (RTX, 114)⁵.

4 Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991, s. 19.

5 *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, dz. cyt., s. 385. W dalszym ciągu cytaty z tej publikacji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście skrótem RTX i liczbą oznaczającą numer strony.

Iksowie rozumieli, że publiczności potrzebne są komedie, traktowali je jako zło konieczne lub magnes wabiący publikę do teatru, by już w środku doedukować ją jakąś znakomitą tragedią. „Jakież znawca nie przyzna – przekonywał Iks – że dobrze grana tragedia, że jedna nawet scena tragiczna przyzwoicie wydana więcej jest nierównie warta niż wszystkie krotofile razem wzięte?” (RTX, 190). Komedie, choć z trudem, były jednak dla Iksów dopuszczalne, a mogły być nawet pożyteczne, wszakże pod warunkiem, że nie będą one podważać moralnego porządku społecznego. W recenzji z komedii Augusta Kotzebuego *Figle pазia* Iks podkreśla, że jest ona przeciwna zasadom moralności, gdyż osłabia „uszanowanie winne starszym, których Paź ciągle wyśmiewa” (RTX, 253). Widzowie, zdaniem recenzenta, „jedynie posiadając szczęście w porządku i spokojności domowego życia, nie powinni by widzieć publicznie wystawionego obrazu naigrywania się z błędów lub śmieszności ojców familii, ciotek i wujów, co nie tylko, że bezkarnie dzieje się w tej sztuce, ale nawet przez winę autora może się zdawać niektórym jako usprawiedliwione zbytnią śmiesznością starszych i wesołością paziom właściwą” (RTX, 253). Ciekawe, czy Iks, próbujący swych sił w napisaniu dramy, poradziłby sobie z komedią, w której każdy śmiech musiał być moralnie uzasadniony, nie mógł nikogo dotykać ani naruszać struktury społecznej opartej na naiwnym przekonaniu, że metryka jest patentem na nieomylność i automatycznym przydziałem autorytetu.

W recenzji *Syna marnotrawnego Woltera* (w końcu komedii!) Iks narzeka, że „tłumaczenie jest gładkie, zwroty języka szczęśliwe i polskie, lecz w wielu miejscach niejaka ciężkość i gminność wyrażenia uderza tegoczesnego słuchacza, jak na przykład: «zanurzamy w sprośności kałuży», «szturmy twej gębusi», «tak ci się żyły pałą», a szczególnie, gdy Podstolina mówi o bracie swego kochanka, iż «ten hulak, szłała-wiła może już gdzie nogami dynda na gałęzi»” (RTX, 66). Podobnie nieudaną próbą było spolszczenie *Mieszczanina szlachcicem* Moliera. Bohater komedii przeniesiony w obce kraje „stracił francuskie, a nie nabył polskiego obywatelstwa” (RTX, 70).

Zarysowanie koncepcji teatralnej Towarzystwa Iksów oraz przedstawienie ich upodobań estetycznych było konieczne, by dedukować, jak mogli oni przyjąć *Zimę miejską*. Zapewne, może z wyjątkiem Księcia Adama, nie czytali oni tego wiersza. Przynajmniej takie przekonanie odnaleźć można w scenie *Salon warszawski* z III części *Dziadów*, w której jeden z Literatów przyznaje, że swą wiedzę o świecie czerpie wyłącznie z gazet francuskich. „Tygodnik Wileński”, jako pismo z perspektywy warszawskiej prowincjonalne, nie budził więc zainteresowania stołecznych krytyków i recenzentów.

Przyjrzyjmy się teraz samej *Zimie miejskiej*. Można przypuszczać, że wiersz miał już wcześniej swoją historię. Stanisław Pigoń twierdził, że czytany na spotkaniu Towarzystwa Filomatów dnia 21 października / 2 listopada 1817 roku utwór pt. *Powaby zimy*. *Opisanie* był pierwszą redakcją znanego nam wiersza. Wydaje się to bardzo prawdopodobne, gdyż treścią *Zimy miejskiej* są właśnie jej powaby, czyli uroki, wdzięki, natomiast podtytuł – *Opisanie* – trafnie odsyła do gatunkowej przynależności wiersza, do liryki opisowej.

Zima miejska korzysta z tradycji liryki opisowej, bardzo popularnej na przełomie XVIII i XIX wieku, takich dzieł, jak *Windsor Forest* [Las Windsorski] Alexandra Pope'a, *Les Jardins* [Ogrody] Jacquesa Delille'a czy – bliska szczególnie Mickiewiczowi – *Sofiówka* Stanisława Trembeckiego. Wedle świadectwa przyjaciela poety, Antoniego Edwarda Odyńca, Mickiewicz kazał kolegom uczyć się wskazanych fragmentów na pamięć⁶, a szkoła poetyckiego opisu towarzyszyła mu przez całe poetyckie życie: od młodzieńczego poematu heroikomicznego pt. *Kartofla po Pana Tadeusza*. Chociaż więc *Zima miejska* nie jest utworem romantycznym ani romantyzmu jeszcze nie zapowiada, to jednak należy integralnie do poetyki Mickiewicza, harmonizuje z jego późniejszymi, wielkimi arcydziełami. Badacz wczesnej twórczości Mickiewicza, Dariusz Seweryn, pyta nawet, czy można uznać „Mickiewicza przedballadowego za najwybitniejszego poetę klasycyzmu postanisławowskiego”. I dalszym tokiem wywodu na pytanie to odpowiada twierdząco⁷.

Debiut Mickiewicza jest jednak utworem specyficznym i niepoddającym się łatwym procedurom klasyfikacyjnym. Zasadą istnienia poezji jest tu możliwie jak największe odejście od języka potocznego. Trochę jak w poetyce konceptów barokowych, trochę jak w zamiłowaniu do metafor i peryfraz w twórczości późnoklasycystycznej. Mickiewicz nie włączył nigdy *Zimy miejskiej* do żadnego z wydań swoich dzieł. Na ponowny druk musiała czekać czterdzieści lat, do roku 1858. Znalazła się w V tomie edycji warszawskiej zatytułowanej *Pisma. Wydanie nowe znacznie powiększone*. Czyżby poeta wstydził się swego debiutu? Nie lubił go? Bo chyba o nim nie zapomniał? W każdym razie miał z *Zimą...* jakiś kłopot i mieli go też późniejsi egzegeci. Zastanawiali się generalnie, czy wiersz jest pamfletem, satyrą na bawiące się towarzystwo wileńskie, czy przeciwnie, wyrazem młodzieńczej fascynacji i radości z uczestniczenia w takich zabawach? Czy jest kpinią z balującej beztrzesko młodzieży, czy wręcz przeciwnie? I skąd ten manierystycznie powyginany język? Czy poeta chciał udowodnić samemu sobie (a przy okazji przyjaciołom), jak znakomicie posługuje się dykcją wykwintnego wiersza opisowego? Czy przeciwnie, zagaścił karykaturalnie peryfrazy i metafory, by je wyśmiać i *ad absurdum* sprowadzić zasady poetyki klasycystycznej?

Kłopoty badaczy były też (lub mogły być) kłopotami pierwszych czytelników *Zimy miejskiej*, na przykład właśnie Iksów. Stawiali sobie pewnie te same pytania, kwitując je zapewne lekceważeniem, może machnięciem ręką i zakwalifikowaniem wiersza jako niedowarzonego, młodzieńczego tekstu z charakterystycznym dla nowicjuszy upodobaniem do nadmiaru. To oczywiście tylko domysły. Chyba jednak w miarę zasadne, skoro nie zachowały się żadne ślady recepcji *Zimy...* Rzecz została przemilczana.

Szkoda, bo jest to wiersz kunsztowny nie tylko w warstwie użytych środków poetyckich, lecz także całej konstrukcji i kryjącej się za nią sytuacji lirycznej. Jeżeli na *Zimę...*

6 Zob. J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz: Encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 549.

7 D. Seweryn, „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 7.

spojrzymy całościowo, to zobaczymy jej filmową nieomal budowę. Sytuację liryczną inicjuje plan ogólny, ukazany dynamicznie, w szybko następujących przed naszymi oczami zmianach otwartych (używając języka teatru), przybliża się, poczynając od dziesiątego wersu, do poszczególnych sytuacji. Zoom najpierw z planu ogólnego wyławia anonimową osobę, „ja” poetyckie, ukazujące w konkretach wykonywanych czynności powaby tej pory roku („ciągnę tchnienie”, „podniosę lica”, „przypatruję się” etc.). Dalej kamera patrzy już oczami bohatera lirycznego, ukazując, nazwijmy to metodą Mickiewicza, taniec poszczególnych płatków śniegu, by gwałtownym cięciem zająrzeć poza miasto i, napomknawszy tylko o kimś „uwięzionym” (w. 21) na wsi, znowu w planie ogólnym przeciwstawić pejzaż pogrążonej w zimowym śnie smutnej natury z wesołą zimą w mieście. W kolejnych strofach przedstawienie zderzenia zimy na wsi i zimy w mieście wywołuje, czy wydobywa, coraz boleśniejsze skutki. Zima na wsi staje się tak nieznośna, że mobilizuje ziemianina do sprzedaży płodów rolnych i wyruszenia do miasta.

Ten moment jest jednym z punktów zwrotnych całego wiersza. Ziemianin staje się bohaterem lirycznym, utożsamia z poetą. Staje się liderem modnej, gotowej do zabaw młodzieży. Starannie przygotowuje do imprezy, ciepło ubiera i podąża na biesiadę, stanowiącą centrum zimowych radości miejskich. Wyszukane potrawy, rozmaite alkohole, kobiety i eleganka, z lekka zabarwiona erotyką rozmowa wypełniają jego czas. Mickiewicz unika tu konkretów, nie przywołuje żadnych wypowiedzi w mowie niezależnej, odwołuje się jakby do doświadczenia czytelnika, który sam dopowiedzieć może treść i formę radosnego ćwierkania przy „biesiadnym stole”.

W 63. wersie pada hasło do rozjazdu. Ale nie wszyscy podążają do domu. Kamera wyłapuje tych uczestników zabawy, którzy grają teraz w karty lub bilard. To już ostatnie charakterystyczne dla zimy w mieście przyjemności. Zoom ukazuje znów plan pełny, obraz miasta nocą, ulic rozświetlonych oknami iluminowanych mieszkań, ukazanych jakby z drona, pełnego ruchu, sań wiozących ludzi do kolejnych przyjemności albo na zasłużony odpoczynek.

Zima miejska, ów opisowy poemacik, zamknięty więc jest w przejrzystej, klamrowej konstrukcji: od widoku uogólnionego poprzez rozmaite, komplementarne wobec siebie zbliżenia do finałowego, brawurowego uogólnienia, ukazującego miasto w widoku jakby z góry.

Jak w tym wszystkim usytuować Mickiewicza? Przypomnijmy przyjęte założenie, że odczytane na spotkaniu filomackim *Powaby zimy* są tożsame ze znaną nam *Zimą miejską* lub też są jej wcześniejszą redakcją. To splecenie tekstu z biografią poety (choć nie ma jeszcze nic wspólnego z późniejszą Mickiewiczowską strategią kreacji bohatera literackiego na „jakby” samego siebie) wiele z treści *Zimy miejskiej* wyjaśnia. Jeśli utwór po raz pierwszy czytany był na zebraniu filomackim, to nie mógł być traktowany tylko jako poetycka zabawka, peryfrazowa etiuda, żart. Chodziło o coś więcej. Jean Fabre pisał, że „«Filomaci» z Wilna są oczywiście spadkobiercami «towarzystw filomatycznych», które w przeddzień rewolucji 1789 roku skupiały w swym łonie, w Paryżu i na prowincji, matematyków, medyków, przyrodników, filologów, uczonych

wszelkich specjalności zainteresowanych wymianą informacji i postępem wiedzy”⁸. To samo wynika z filomackich dokumentów, ustaw, protokołów, wpisanych w korespondencję ideałów. Dariusz Seweryn zwrócił uwagę, że bohater / bohaterowie *Zimy*... są właściwie przeciwieństwem filomatów. „Na początku roku 1816 – pisze Seweryn – władze uniwersytetu wydały rozporządzenie, że «pod żadnym pretekstem żadnemu studentowi nie wolno bywać po bilardach, kawiarniach, traktierniach, winiarniach i wszelkich podejrzanym domach; na redutach zaś, balach i balikach oraz i na teatrze tylko za osobnym piśmiennym pozwoleniem rektora lub jego zastępcy»”⁹. Bohater *Zimy miejskiej* robi więc wszystko to, czego nie mógł robić student uniwersytetu (o ile – tego nie wiemy – zakaz ten był respektowany i funkcjonował w rzeczywistości). Mickiewicz kreuje sytuację gry, bawi się konwencją, powołuje do istnienia niebyłe wcześniej tożsamości, jest tam, gdzie go nie ma, i jest tym, kim właśnie nie jest. Przypomnijmy, że filomaci byli ubodzy, poeta proponuje im więc wirtualną maskaradę. Mogą swoją filomacką tożsamość określić w odniesieniu do próżniaczej tożsamości modnej młodzieży. Oczywiście, nic z tego nie wynika oprócz tego, że Mickiewicz, bezbłędnie posługując się maszyną klasycystycznej dykcji poezji opisowej, ukazuje, jak maszyna ta znakomicie pracuje i bawi, pozostając zawieszona w intelektualnej próżni.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że przedstawione w *Zimie*... miłe zajęcia młodzieży są raczej zaprzeczeniem osobistego doświadczenia Mickiewicza, a nie jego poświadczeniem. Jeśli, z grubsza, spotkania filomatów wyglądały tak, jak spotkanie w celi Konrada, w tak zwanej *Scenie więziennej* z III części *Dziadów* – a świadczy o tym na przykład maniera stosowania asemantycznych wypełniaczy rytmu wiersza, jakichś ra ra ra ra, jak w pieśni Feliksa, to dostrzeżemy jedną bardzo ważną cechę filomackich spotkań: żart, piosenka, beztroska zabawa były na nich zawsze inkrustowane poważnymi tematami, rozważaniami o cnocie, o wiedzy, o przyjaźni, wzajemnym oddziaływaniu na siebie. Tak działo się od pierwszego, organizacyjnego spotkania filomatów 1/13 października 1817 roku. Jeszcze w październiku tego samego roku odczytano wspomniane *Powaby zimy*¹⁰. Wiersz nie był więc obrazem ani projekcją rzeczywistego spotkania filomackiego, bo takowe miało zupełnie inny scenariusz. Czym więc był?

Do odpowiedzi na to pytanie przybliży lektura poezji filomatów. W 1817 roku Tomasz Zan nie tylko stworzył Towarzystwo Filomatów, ale jeszcze napisał – jak to sam określa – „krotofilę” pt. *Gryczane pierożki*¹¹. Miała ona wiele wspólnego z oświeceniowym dydaktyzmem. Ukazywała wileńskie środowisko żaków, dworujące sobie z wszystkiego wokół, których autor obdarzył wiele mówiącymi nazwiskami: Wiatran, Urwipięta, Chwatosz, Nowak, niedawno przybyły, Tępin¹². W roku 1821 koledzy uczyli

8 J. Fabre, *Adam Mickiewicz i dziedzictwo oświecenia* [w:] tegoż, *Od oświecenia do romantyzmu*, Warszawa 1995, s. 115.

9 D. Seweryn, dz. cyt., s. 25–26.

10 Zob. Z. Sudolski, *Mickiewicz*, Warszawa 2004, s. 48.

11 Zob. *Poezja filomatów*, opr. J. Czubek, Kraków 1922, t. 1, s. 228–278.

12 Tamże, s. 228.

imieniny Zana, inscenizując ten właśnie tekst, wszakże wzbogacony napisanym przez Mickiewicza epilogiem pt. *Dodatek do „Cwibaka”*¹³. W tymże *Dodatku* funkcją tutora obdarzony został Guwerner, który objaśnia wszem i wobec sens odbywającej się właśnie uroczystości:

Teraz wam wytłumaczę dzisiejsze obchody.
Słuchajcie! Kiedy jeszcze, jak wy, byłem młody,
Pobratawszy się z sobie równymi nieuki,
O tym tylko myślałem, kędy zbijać bruki,
Cały dzień w karty przegrać lub fajką przekurzyć,
Gorsy modnie wystrychnąć i łeb wyczupurzyć.
A wtem pośród nas Pan Bóg Tomasz objawił;
On podwyższył umysły i serca naprawił,
Związał nas i na pewnej gruntował podstawie,
Trudom nadał porządek, szlachetność zabawie¹⁴.

Jakże w tej przemowie Guwenera powracają obrazki z *Zimy miejskiej!* Bruki, modne ubieranie się, układanie włosów, palenie fajki i jeszcze gra w karty. Przyszli filomaci żyli i bawili się więc tak (o ile było ich na to stać), jak postacie zaludniające *Zimę*... Ale tylko do pewnego momentu. Tą cezurą było skupienie się młodzieży wokół Zana i powołanie do istnienia Towarzystwa Filomatów. Zima od tej pory dla filomatów miała inne zgoła powaby. W 1819 roku Jan Czeczot, przedstawiając na spotkaniu filomackim poemat o porach roku, mówił o zimie:

A gdy smutna przyjdzie zima,
Ten tyran wdzięków natury,
Gdzie tylko obraz ponury...
A lubych powabów nie ma!...
Zawsze spokojna i stała,
Jak wiecznie śniegiem pokryta
I niebios tycząca skała [...]
Powiesz śmiało, że w człowieku
Cnota jest szczęściem jedynem¹⁵.

Zima filomacka nie przypomina więc zimy przedstawionej w opisowym liryku Mickiewicza. Nie jest zapisem doświadczenia ani też – jak należy sądzić, zważywszy na materialną sytuację poety – zapisem wspomnienia. To jest rodzaj żartu, satyry na życie, którego chyba w ogóle nie ma. A takie niby-życie opisane być mogło tylko

13 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1, Warszawa 19983, s. 454–459. Cwibak, kaleczący komicznie mowę polską Niemiec, był jedną z najważniejszych postaci *Gryczanych pierożków* – handlował nimi.

14 A. Mickiewicz, *Dzieła*, dz. cyt., t. 1, s. 456.

15 *Poezja filomatów*, dz. cyt., t. 1, s. 48.

niby-językiem, sztucznym tworem lingwistycznym, tak samo jak sztucznym tworem było beztrioskie biesiadowanie i niekończąca się zabawa w *Zimie miejskiej*. To swoiste zastosowanie klasycystycznej zasady *decorum*.

Czy więc Iksom mogła spodobać się *Zima*...? Wielu z nich zajmowało się dydaktyką. W polu uwagi księcia Adama Jerzego Czartoryskiego pozostawał Uniwersytet w Wilnie, Ludwik Osiński – choć formalnie nienależący do Towarzystwa – był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego. Z edukacją związany był też Lipiński. Wprawdzie estetyka Iksów skoncentrowana była na teatrze, ale *Zima miejska* daje się odczytać jak projekt scenariusza teatralnej inscenizacji lub jak projekt operowego bądź baletowego libretta. I właśnie balet jest chyba rodzajem dzieła scenicznego, do którego *Zima*... zbliża się najbardziej. Szybkie zmiany otwarte, podnoszące się i opadające dekoracje, ukazujące kolejne pory roku w syntetycznym, uogólnionym planie, zbliżenia na poszczególnych bohaterów wiersza i ich czynności, jak występy solowe w balecie, wreszcie motyw maskarady, będącej przecież źródłem baletowego widowiska, to wszystko pozwalałoby Iksom zastanowić się nad przesłaniem wynikającym z *Zimy*...

Iksowie zajmowali się chętnie oceną baletu. Cenili sobie w nim najbardziej adekwatność choreografii do przedstawionych sytuacji fabularnych libretta oraz eksponowanie akcentów narodowych. W styczniu 1817 roku, recenzując komedio-operę Karola Kurpińskiego pt. *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie*, Iks narzekał: „Czemuż, jak autor chciał, nie przestano na samym tańcu polskim? Czemuż wprowadzono na scenę baletniczki, które i ubiorem swoim, i nieznanymi może wówczas u nas tańcami tego rodzaju dziwacznym tylko są zjawieniem wśród wiejskiej Czarnegolasu zaciszy i całą psują iluzją? Prosiemy dyrektora teatru, aby błąd ten sprostować raczył” (RTX, 237). W kontekście tych uwag należy stwierdzić, że wiersz Mickiewicza by się nie spodobał. *Zima*... nie ma żadnego narodowego przesłania. Jest ostentacyjnie kosmopolityczna, miasto nie zostało ukonkretnione (choć wiemy, że jest to Wilno), postacie greckiej czy rzymskiej mitologii pojawiają się bez żadnych zabiegów adaptacyjnych, tak samo mogłyby się pojawić w każdym innym kraju o podobnym do polskiego klimacie, pije się poncz, wina węgierskie i włoskie, gra w karty i w bilard. Nic, żaden szczegół nie prowadzi do społeczeństwa polskiego, żaden nie ma dydaktycznego, tak miłego Iksom, charakteru. Jako obraz próżniactwa, pustej zabawy i kosmopolitycznej wyniosłości *Zima miejska* musiałaby zostać przez nich, przy całym szacunku dla warsztatu poety, odrzucona.

Ale pozostaje jeszcze jeden, ostatni już aspekt odbioru debiutu Mickiewicza. Zwrócił na niego uwagę Waław Borowy, traktując *Zimę miejską* jako żartobliwe rozwinięcie tematów poezji Trembeckiego, przy użyciu jego ulubionych środków stylistycznych¹⁶. A konsekwencją takiego skontekstualizowania wiersza Mickiewicza jest dostrzeżenie w nim, przywołajmy raz jeszcze Dariusza Seweryna, „najdojrzałego

16 Zob. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 33 i nn.

może osiągnięcia polskiego rokoka¹⁷. Teresa Kostkiewiczowa wyjaśnia, że „twórcy komedii dydaktycznej usiłowali wpajać przekonanie o konieczności przestrzegania fundamentalnych praw porządku społeczno-moralnego i hierarchii wartości¹⁸. Z kolei komedie obyczajowe nie dźwigały tego rodzaju serwitutów, za to skoncentrowane były bardziej na jednostce ludzkiej, jej indywidualnym charakterze i tylko jej właściwych potrzebach. Literackie rokoko absorbuje epikurejską wizję egzystencji, w której miarą sensu świata staje się osobiste poczucie spełnienia i szczęścia, a nie posłuszne wykonywanie racjonalistycznego dyktatu zbiorowości. Rokoko stanowi więc jakby boczną odnogę estetyczną i ideologiczną polskiej literatury, azyl przed wymaganiami płynącymi z surowego mentorstwa klasycyzmu i schronienie przed metafizycznym potopem, jaki wzbierał już w krajach germańskiej północy. Słusznie zauważa Tomasz Jędrzejewski, że pojawiające się w *Zimie...* ulubione rekwizyty poezji rokokowej (pieniądze, fryzury, modne stroje, wdzięczne zachowanie) służą pewnemu ludycznemu, więc zabawowemu, celowi. „Mickiewicz – pisze badacz – w swoim debiutanckim utworze pozwolił sobie na rokokowy zabieg uczynienia rzeczywistości bardziej przyjazną niż jest w istocie¹⁹. I może ta cecha *Zimy miejskiej* złagodziłaby nieco surowy osąd Iksów, którzy, obserwując funkcjonowanie teatru, tego mikrokosmosu świata, rozumieli, że nie samą powagą, ale także żartem, żyje człowiek.

Bibliografia

Źródła

- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1–17, Warszawa 1998–2005.
Poezya Filomatów, opr. J. Czubek, t. 1–2, Kraków 1922.
Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819, opr. J. Lipiński, Wrocław 1956.

Opracowania

- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1–2, Lublin 1958.
 Fabre J., *Adam Mickiewicz i dziedzictwo oświecenia* [w:] tegoż, *Od oświecenia do romantyzmu*, Warszawa 1995.
 Jędrzejewski T., „*Zima miejska*”. *Mickiewicz w „czadzie uciech miejskich”* [w:] *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018.
 Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975.

17 D. Seweryn, dz. cyt., s. 19.

18 T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, s. 381.

19 T. Jędrzejewski, „*Zima miejska*”. *Mickiewicz w „czadzie uciech miejskich”* [w:] *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018, s. 89.

- Przychodniak Z., *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, t. 1–2, Warszawa 2015.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz: Encyklopedia*, Warszawa 2010.
- Seweryn D., „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sudolski Z., *Mickiewicz*, Warszawa 2004.

Would the Members of the Society of X's be Fond of *Zima miejska*?

SUMMARY

Mickiewicz's poetic debut *Zima miejska* (City Winter) coincides with the activity of the Society of X's (Towarzystwo Iksów) from Warsaw, gathering representatives of the political and cultural elite of Congress Poland. They made a concerted attempt to fight for high quality of the repertoire and plays staged in the National Theatre, which was to be the beginning of a campaign to “increase” the cultural level of the society.

Zima miejska represents classicistic descriptive poetics and as such would have found recognition in the eyes of the X's. However, as a piece devoid of national values and avoiding didactics, a ludic and cosmopolitan piece, it would have been condemned. The only common ground between the Warsaw elite and the Vilnius Philomaths could have been, albeit poorly represented in research, the rococoesque aesthetics.

KEYWORDS: debut, Mickiewicz, the Philomaths, Society of X's