

MAŁGORZATA JAŚKIEWICZ
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Bohater i przestrzeń w *Sonetach krymskich* Adama Mickiewicza

Sonetów krymskich uznawane są powszechnie za przełomowe dokonanie Mickiewicza, od którego zaczyna się — rosnący z upływem czasu — nurt zainteresowań Orientem w literaturze polskiej z jednej, a zjawisko romantycznej sonetomanii z drugiej strony. Wyobraźni autora *Grażyny* nie tylko udało się podporządkować silnie zrygoryzowaną formę, albowiem w krymskim cyklu wydobyl on także nieznaną dotychczas siłę gatunku. Mając świadomość „eksperymentalnego charakteru tematu wschodniego”¹, kształtującego nowe środki wyrazu, w miejsce tradycyjnej dla sonetu tematyki miłosnej i filozoficznej Mickiewicz zaproponował podróż i egzotykę „krajów dostatków i kras” wraz z jej kolorytem lokalnym — zarówno krajobrazowym, jak i kulturowym. Porzucił również ton polemiczny, tak charakterystyczny dla wileńsko-kowieńskiego okresu twórczości, dając wyraz nowego światopoglądu w sposobie kształtowania bohatera i rzeczywistości literackiej². W *Sonetach krymskich* pojawiła się więc między innymi indywidualizacja spojrzenia na świat poprzez sugestywne zderzenie reakcji dwóch podmiotowości: człowieka Zachodu i muzułmańskiego przewodnika Mirzy oraz przekształcanie opisów w ekwiwalenty nastrojów i stanów emocjonalnych bohatera. Jak widać, przełom romantyczny w Mickiewiczowskich sonetach ma wiele odniesień.

Cykl osiemnastu krymskich wierszy, świadomie nawiązujący do tradycji poematu podróżniczego w rodzaju *Wędrowek Childe Harolda*, ukazał się drukiem w 1826 roku, razem z miłosnym cyklem tzw. sonetów odeskich, i od razu po dotarciu do Warszawy stał się przedmiotem szerokiej dyskusji (toczonej nie tylko przez ówczesnych krytyków, ale również w środowisku miłośników twórczości Mickiewicza), podgrzewając atmosferę sporu romantyków z klasykami. Dziś już

¹ M. Piwińska, *Orientalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 657.

² Zwracają na to uwagę S. Makowski i E. Szymanis w pracy *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992, s. 40 n.

nie trzeba występować w obronie poety. Jego dzieła nadal pozostają ważkim materiałem do analiz.

Rzut oka na dzieje recepcji *Sonetów krymskich* wskazuje, iż zagadnień będących przedmiotem naszego zainteresowania nie eksponowano szczególnie przy analizie cyklu. O bohaterze pisano często, ale przeważnie na marginesie analizy całego zbioru. Osobne miejsce poświęcił tej kwestii Czesław Zgorzelski³, który zarysował dynamikę wewnętrznych przemian Pielgrzyma. Pierwsze pełniejsze studium na ów temat opublikował dopiero Ireneusz Opacki⁴. Wiele lat później ukazał się artykuł Henryka Gradkowskiego pt. *Bohater „Sonetów krymskich”*, w którym zwrócono uwagę na inny wymiar przełomowości cyklu. Autor udowodnił mianowicie, iż Mickiewicz, „być może jako jeden z niewielu czołowych przedstawicieli kultury Zachodu, udokumentował swą twórczością nie tylko szacunek wobec Orientu [...], ale dał też ludziom Wschodu możliwość własnej kreacji [...]”⁵. Do zagadnień koncepcji i statusu bohatera krymskich wierszy odniósł się też (przy okazji badań nad cyklicznością utworów poety) Rolf Fieguth, który zgłębił zjawisko „z wielokrotnienia podmiotu lirycznego”⁶ w *Sonetach*.

Warto ponownie przyjrzeć się konstrukcji i znaczeniu bohatera *Sonetów krymskich*, a tym samym poszerzyć kwestie, które zostały tylko zasugerowane. Interesować nas będą także symboliczne aspekty poetyki sonetów i wyobrażenia, wokół których organizuje się poetycka transpozycja przeżyć i doznań, jakie stają się udziałem bohatera. Zwrócimy również uwagę na strukturę przestrzeni w tymże cyklu, zakładając przy tym, iż przestrzeń stanowi odwzorowanie sposobu doświadczania świata, cechuje ją tym samym pewna potencja symboliczna⁷. Jak pisze Marta Piwińska: „W przestrzeń człowiek projektuje swą duszę i na odwrót: ludzka psychiczność wyobraża się sama sobie w kategoriach przestrzennych, często już u fundamentów, w języku”⁸. Dlatego tak istotny stanie się dla nas także problem złożonej struktury świadomości bohatera-podmiotu *Sonetów krymskich*, który jest nie tylko podróznym, ale i Pielgrzymem.

³ Cz. Zgorzelski, *Pielgrzym „w krainie dostatków i kraszy”*, [w:] *idem, Obserwacje*, Warszawa 1993. Pierwodruk ukazał się w tomie *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego* (Lublin 1961).

⁴ I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu (O sonetach Mickiewicza)*, [w:] *idem, Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972.

⁵ H. Gradkowski, *Bohater „Sonetów krymskich”*, [w:] *idem, Adam Mickiewicz w szkole. Próba umiaru*, Jelenia Góra 1998, s. 56.

⁶ R. Fieguth, *Kwestia kompozycji cyklicznej tomu „Sonetów” (1826) Adama Mickiewicza*, [w:] *idem, Rozpierzchle gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002. Z kolei Dariusz Seweryn (*O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996, s. 6) uważa, że Pielgrzym i Mirza są projekcjami podmiotu głównego *Sonetów*, będącego w jakiejś mierze *porte-parole* autora. Por. także przyp. 11 niniejszej pracy.

⁷ Por. H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 254.

⁸ M. Piwińska, *Wstęp*, [w:] *idem, Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 5.

Typ wędrowca, znakomicie wpisujący się w epokę, odpowiadał romantycznemu niepokojowi wewnętrznemu i pragnieniu wyjścia poza siebie. Fichte pisał: „czuję w sobie jakiś pęd, jakieś dążenie do wyjścia gdzieś dalej”⁹. Szczególnym wykładnikiem tego czasu stały się jednak, zwłaszcza w naszej kulturze, zesłańcze podróże z konieczności i emigracyjne tułaczki, stąd stosowniejszymi określeniami wędrowców będą słowa takie, jak „wygnaniec” czy „pielgrzym”. Tym ostatnim mianem nazwano bohatera *Sonetów krymskich* w kilku utworach. Narzucające religijne asocjacje określenie utrwali się w twórczości Mickiewicza dzięki *Księgom narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* oraz publicystyce, niemniej jednak już w interesującym nas cyklu chodzić będzie o głębsze niż w wypadku określeń „turysta” czy „podróżnik” — zabarwienie semantyczne słowa. Jak zauważa Alina Witkowska, w *Sonetach krymskich* w wyrazie tym mieści się element przymusowego oddalenia od miejsc ojczystych oraz zapowiedź romantycznego pielgrzymowania filozoficznego — do źródeł poznania tajemnic bytu i historii¹⁰.

Krymski Pielgrzym — utożsamiany tu z podmiotem lirycznym w przeważającej części cyklu¹¹ — jest postacią o skomplikowanej, gorzkiej przeszłości, której fragmenty można wyczytać już z pierwszego sonetu, jakkolwiek sam utwór nie jest poetyckim rezultatem wycieczki na Krym, jaką Mickiewicz miał sposobność odbyć w 1825 roku. To właśnie w *Stepach Akermzańskich* bardzo wyraźnie jawi się samotność bohatera-podmiotu, która Marcie Piwińskiej wydaje się wręcz „przyjętą świadomie zasadą komponowania cyklu”¹². Oto wędrowiec przemierza tonącym w „powodzi kwiatów” wozem step bezkresny jak ocean. Metaforyczne wyrażenie „suchego przestwór oceanu”¹³ — zbudowane na zasadzie utożsamienia dwu pejzaży, nałożenia na „stepowe” konkrety obrazu podróży po oceanie — decyduje o ukształtowaniu przestrzeni w całym tekście. Obie wizje zostają spojone za pomocą wyrazistych katachrez („fala łąk”, „powódź kwiatów”), jednakże — jak słusznie zauważa Magdalena Bąk — głównym elementem przeznaczącym oksymoronizm wyrażenia jest znamienne dla bohatera doświadczenie kryzysu, zagubienia i tęsknoty¹⁴. Według Leszka Zwierzyńskiego odjęcie

⁹ Cyt. za: B. Pocię, *Wędrownica*, [w:] *idem, Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 100.

¹⁰ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2003, s. 270.

¹¹ W pięciu sonetach do głosu dochodzi również Mirza. Krymski Tatar i Pielgrzym to dwa z mian-wcieleń niejednolitego — jak pisze R. Fieguth (*op. cit.*) — podmiotu lirycznego. W *Sonetach krymskich* mówią bowiem także: bliskie Pielgrzymowi, choć nienazwane nim „ja” oraz narrator opowiadający o podróży krymskiej w trzeciej osobie. D. Seweryn (por. *O wyobraźni...*, s. 6) uznaje Pielgrzyma i Mirzę za dwa autonomiczne głosy, na które w krytycznych momentach rozpisuje się podmiot główny.

¹² M. Piwińska, „*Sonet krymski*” czytane na Krymie w roku 2004, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4, s. 22.

¹³ *Sonet krymski* cytowane są według wydania: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. II, wyd. 4 przejrzone, Wrocław 1997 (w nawiasie podano numer strony).

¹⁴ M. Bąk, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Katowice 2004, s. 136.

wodzie jej właściwej materii („suchy przestwór”) powoduje nie tylko powstanie wyobrażenia pustki, albowiem jednocześnie zarysowuje się możliwa do wypełniania przestrzeń. Przestrzeń tę „uruchomił” w pierwszym wersie ruch podmiotu („wplynąłem”): „Zgodnie z transcendentalną perspektywą, obecną w sonetach, ową pustkę można odczytać nie tylko jako przestrzeń świata (potencjalną przedmiotowość), lecz zarazem jako niezapełnioną jeszcze przestrzeń poznania (sferę podmiotowości). Pojawiające się w dalszej części utworu kształty będą więc nie tylko formami świata zewnętrznego, lecz zarazem zmieniającymi się przestrzeniami różnych sposobów poznawania”¹⁵. Kształty te — zauważa dalej L. Zwierzyński — mają ogólny, niezindywidualizowany charakter falujących łąk i powodzi kwiatów, przez co uwydatniają główną cechę wykreowanego obrazu: rozległość. Ruch podmiotu przemierzającego ów obszar jest płynny i powolny (sugerują to czasowniki: „nurza się”, „brodzi”, „omijam”). Jego podróż szlakiem lądowym, skojarzona z bezwiednym dryfowaniem, odbywa się zarówno po torze płaskim („wplynąłem”), jak i w głąb („nurza się”). W tych dwu kierunkach rozwija się także wyobrażenie przestrzeni. Według Bogusława Doparta poeta podkreśla w ten sposób „współmierność światów obiektywnego i subiektywnego, zewnętrznego i wewnętrznego”¹⁶.

Zapadanie zmroku („Już mrok zapada, nigdzie drogi, ni kurhanu”) potęguje nie tylko poczucie zagubienia, ale i ogrom przestrzeni. Brak widoczności sprawia, że przestrzeń zdaje się rozciągać i jednocześnie rozmywać, stąd wrażenie zanikania linii horyzontu. Spojrzenie ku gwiazdom, poszerzające przestrzeń wżwyż, dopełnia przedstawienia nieogarnionej, bezkresnej dali, pozbawionej punktu centralnego — „przestworu”¹⁷. Zmączeniu ulega nawet poczucie czasu: z zapadaniem zmroku skojarzona zostaje jutrzienka¹⁸. Obecność i aktywność podmiotu jest jednak bardzo wyraźna, wykazuje on nieprzepatą wolę poznawczą, zmienia się tylko jego percepcja: stopniowo zmysłem umożliwiającym rozpoznawanie obiektów staje się wyostrzony w ciemności słuch. Oddajmy głos Danucie Zawadzkiej: „Poprzez maksymalne rozciągnięcie horyzontu, bezgraniczne otwarcie przestrzeni i jej rozrzedzenie posłużył się poeta w pierwszej strofie kategorią wielkości. Dlatego też rzeczywistość oddala się jakby od obserwującego »ja« — musi ono wyteżać wszystkie zmysły, by osiągnąć jakikolwiek jej punkt. Rodzi się napięcie między »ja« a Naturą. W ten sposób »ja« wchodzi w ścisłą interakcję

¹⁵ L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*, Katowice 1998, s. 84.

¹⁶ B. Dpart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 119. O rozszepieniu planów piszą też S. Makowski, *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1969, s. 40 i J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 37–38.

¹⁷ Według *Słownika języka Adama Mickiewicza* pod redakcją K. Górskiego i S. Hrabca (t. VIII, Wrocław 1971, s. 133) określenie „przestwór” oznacza nie tylko odległość i przestrzeń w ogóle, ale i właśnie „rozległy obszar, płaszczyznę bez kresu”.

¹⁸ W studium *Człowiek w sonetach przełomu* (s. 15) I. Opacki zauważa, iż bohater przypomina dziecko, które stawia pierwsze kroki w nieznanym sobie świecie i wadliwie klasyfikuje zaobserwowane zjawiska.

z przyrodą, a ona uciszając jego zmysły (stopniowo zapada zmierzch), wykazawszy ich zupełną nieprzydatność («ja» przestaje rozpoznawać przedmioty), otwiera przestrzeń (noc, cisza). Dochodzi do zachwiania tożsamości podmiotu poznającego, który znalazł się w zupełnej próżni, a jednocześnie jest tak zdynamizowany, że natychmiast pragnie samookreślenia — chce wiedzieć, rozmawiać. Jednakże granice jego ciała określa cisza — Natura nie podejmuje »rozmowy« z bohaterem lirycznym¹⁹.

Coraz subtelniejsze wrażenia akustyczne nastrojają bohatera do kontemplacji. Następuje swoiste przesunięcie ciężaru z obserwacji świata natury na wsłuchiwanie się w siebie, a wszystko to odbywa się w nocy, albowiem z „nocną stroną” romantyzmu wiąże się skłonność do uwewnętrzniania zmysłów i przestrzeni, wszak pora ta jest — pisze Halina Krukowska — „stanem największego skupienia człowieka nad własną egzystencją, nad miejscem w kosmosie, to chwila powrotu do samego siebie i jednocześnie zwrotu do świata, ale ujętego w jego głębinowym, nie powierzchniowym sposobie istnienia”²⁰. W ostatniej tercynie podkreślone zostaje wykraczanie poza przestrzeń zewnętrzną. Bohater wyteża słuch, pragnąc usłyszeć głos z utraconej ojczyzny. Przekracza to jednak granice realności i tym samym „powstają [...] podstawy statusu wygnańca, pielgrzyma, jaki otrzymuje podmiot-bohater cyklu”²¹. Litwa — swoiste „tam”, symbolizujące niemożność — nabiera wymiaru duchowego, staje się funkcją pamięci, marzeniem o utraconym raju. Człowiek próżno czeka na znak, który pozwoliłby mu wrócić do tego, co minione. Skazany jest na dalszą wędrówkę. Sonet kończy słynna kwestia: „Jedźmy, nikt nie woła”.

W *Ciszy morskiej*, gdzie podmiot nie ujawnia się bezpośrednio „ze zmysłowym i hedonistycznym zanurzeniem się w piękno morskiego pejzażu zostanie niezwykle przejrzyste skonstrastowane spojrzenie w głąb własnego wnętrza, w świadomość pełną tragicznego splatania i napięcia”²², wszak na tle morza wyraziście odsłania się duchowość człowieka²³. W sonecie tym mamy do czynienia z porównaniem psychiki do głębin morskiej. Woda staje się tu nośnikiem analogii między sferą materialną (zewnętrzną) a sferą duchową człowieka. Na jej powierzchni panuje spokój, ewokowany w opisowej części sonetu za pomocą kilku obrazów, sugerujących jednocześnie pasywny i zamknięty charakter przestrzeni:

¹⁹ D. Zawadzka, *O „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz w 190-lecie urodzin*, red. nauk. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 120.

²⁰ H. Krukowska, „*Nocna strona*” romantyzmu, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 215.

²¹ L. Zwierzyński, *op. cit.*, s. 86.

²² M. Śliwiński, *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997, s. 30.

²³ Romantyczne wizje morza zawierają w sobie pragnienie nieskończoności, obietnicę obcowania z ukrytą w żywiołach potęgą, wzniosłością i tajemnicą. Zob. także: J. Bachórz, *Mickiewicza wizja morza*, [w:] *idem, „Złączyć się z burzą...”*. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005, oraz D.T. Lebioda, *Mickiewicz. Wyobrażenia i żywioł*, Bydgoszcz 1999.

falujące morze (wyobrażone dodatkowo antropomorficznie jako leżąca narzeczona), kołyszący się na kotwicy okręt oraz drzemiące żagle. W centrum pozornie uśpionej morskiej głębi wyczuwalna jest dynamika, ujawniająca się w ruchu rozprzestrzeniania — oto polip „długimi wywija ramiony”. Analogicznie do sfery przedmiotowej nakreślona została przestrzeń wewnętrzna człowieka: w głębi myśli obserwujemy agresywny obraz zatapiania szponów, któremu towarzyszy doświadczanie duchowego cierpienia:

O morze! pośród twoich wesołych żyjątek
Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy,
A na ciszę długimi wywija ramiony.

O myśli! W twojej głębi jest hydra pamiętek,
Co śpi wśród złych losów i namiętnej burzy;
A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony.
(*Cisza morską*, s. 83–84)

Dwie wyzyskane w sonecie zasady, kontrast i paralela, pozwalają wyrazić klimat duchowej sytuacji podmiotu. Zamknięta w tercynach refleksja lirycznego „ja” koncentruje się wokół tęsknoty, wywołanej przez przekłętą pamięć wyobrażoną jako drapieżna „hydra pamiętek”. Wszak pamięć u Mickiewicza to — jak stwierdza B. Dopart — „władza duchowa napiętnowana potężnym traumatyzmem, jak gdyby nosiła trwałe ślad przedwiecznej katastrofy odłączenia”²⁴.

W kolejny sonet „morskiego tryptyku”²⁵ — *Żegluga* — wpisana jest już „zwycięska radość pędu wśród nieogarnionej przestrzeni, lotu »skroś niebios«, poskromienia fal i obłoków, przekroczenia ziemskich ograniczeń, zjednoczenia się z kosmosem”²⁶. Bardzo zmysłowe poddanie się rytmowi żegluga na zanimizowanym, porwanym przez wiatr okręcie, który przypomina skrzydlatego patrona poezji, przynosi podmiotowi chwilę ekstazy, dając poczucie szczęścia i łudząc wrażeniem przekraczania fizycznej ograniczoności. „Lotem masztu” zdaje się tu kołysać duch podróżnego, utożsamiającego się ze zjawiskiem, jakim jest tytułowa żegluga:

I mój duch masztu lotem buja śród odmętu,
Wzdyma się wyobraźnia jak warkocz tych żagli,
Mimowolny krzyk łączę z wesołym orszakiem;
(*Żegluga*, s. 85)

Otwarta, powietrzna przestrzeń symbolizuje wyzwolenie z więzów krępujących myśli („Lekko mi! rzeźwo! lubo! wiem, co to być ptakiem”). Jednak sa-

²⁴ B. Dopart, *op. cit.*, s. 129.

²⁵ Określenie S. Makowskiego użyte w książce *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza...*, s. 42.

²⁶ J. Bachórz, *Akwatyczne motywy: jezioro, rzeka, morze*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 9.

motność bohatera staje się jeszcze bardziej widoczna. W *Burzy* powraca bowiem bardzo wyraźnie poczucie rezygnacji i zwątpienia, z którym współgra nastrój głębokiego pesymizmu, ujawniający się w kreacji „jednego podróżnego”, siedzącego „w milczeniu na stronie”. Odpowiada im obraz destrukcji form przestrzeni z pierwszych trzech strof sonetu — dynamiczny i przepełniony hałasem. W przeciwieństwie do nich w kwartynie panuje apatia i milczenie, obejmujące również sferę ducha. Tęsknota bohatera lirycznego powoduje rozdarcie między „dziś” a „kiedyś”, między „tam” a „tu”, między wewnętrzną sferą marzenia a zewnętrzną sferą rzeczywistości. Sprawia, że bohater istnieje — podobnie jak w *Stepach Akermańskich* i *Ciszy morskiej* — poza rzeczywistością miotanego wicherą okrętu: „w [...] marzycielskim procederze — pisze Maria Janion — druga »rzeczywistość« — wyprojektowana, wysłana »gdzieś«, wyemanowana »dokądś« — jest bardziej autentyczna, prawdziwa i wartościowsza niż ta »pierwsza« realna rzeczywistość, od której dokonało się niby odbicie, oderwanie, oddzielenie. Tamta właśnie jest owa »wymarzona«; mimo że wyemanowana, to jednak najgłębiej »wewnętrzna«. Istnieć naprawdę to być »gdzie indziej«²⁷.

Istotna dla krymskich wierszy opozycja „tu–tam” pojawia się bezpośrednio w *Widoku gór ze stepów Kozłowa*, pierwszym sonecie, w którym bohater zostaje nazwany Pielgrzymem, co wiąże się ściśle z obecnością Mirzy. W dalekiej perspektywie — „tam” — istnieje masyw Czatyrdahu, wyobrażony przez wypowiadającego się w formie zapytań Pielgrzyma jako potężny, niezniszczalny gmach o trudnej do sprecyzowania barwie i strukturze, skojarzony z „morzem lodu” i „zamrożoną chmurą” — przestrzeń w pół realna, w pół fantastyczna, ale jednocześnie niezmierną i wyraźnie ukierunkowana ku górze. W drugiej strofie obraz nabiera wymiarów katastroficznych: szczyt Czatyrdahu w blasku zachodzącego słońca wydaje się płonącym Carogrodem („Na szczycie jaka luna! pożar Carogrodu!”). Pielgrzym za każdym razem widzi więc górę inaczej, a kolejne wizje przyjmują charakter hiperboliczny i wykorzystywana jest w nich konwencja baśniowa. Wędrowiec ubiera swój entuzjazm w muzulmańską mitologię, zdradzając znajomość wschodnich wierzeń i wyobrażeń. Mimo przyjęcia orientalnej świadomości bohater nie potrafi nazwać tego, co przed sobą widzi. Przestrzeń, w której się znajduje, jest dla niego rzeczywistością nieznaną. Brak wzorca powoduje, że Pielgrzymowi trudno dokonać transpozycji wrażeń wzrokowych na jakiegokolwiek bliskie mu pojęcie. Jak pisze Marcin Cieński: „Trudność polegała [...] na odwróceniu kierunku poznawania: nie poszukiwanie nieznanego w znanym, lecz przekształcenie nieznanego w pojmowalne, dopasowywanie go do kategorii i norm percepcji wytworzonych w innej rzeczywistości”²⁸.

²⁷ M. Janion, *Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tam, gdzie jest*, [w:] *Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 306.

²⁸ M. Cieński, „Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą”. *Odtwarzanie i kreowanie pejzażu w liryce Mickiewicza do roku 1829*, [w:] *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 55.

W kategoriach przesadnie monumentalnych widzi szczyt nie tylko Pielgrzym. Mirza objaśnia człowiekowi Zachodu oglądany fenomen natury. Jak słusznie zauważa Stanisław Makowski: „Drugi bohater sonetów [...] również wyolbrzymi obraz góry, [...] nada mu wreszcie pewien filozoficzny sens. Wypowiedź Mirzy ma uświadomić Pielgrzymowi istnienie rzeczy i spraw wymykających się możliwości ludzkiego poznania. W jego relacji osiągnięcie szczytu góry staje się przekroczeniem jakiejś tajemnej bariery, której człowiekowi przekraczać nie wolno”²⁹. Istotnie, zarysowany w odpowiedzi krymskiego Tatara-przewodnika obraz przestrzeni służy — w planie symbolicznym — oddaniu wieczności i sakralności góry, jednocześnie zaś wyraża romantyczne przekonanie o niezwykłości świata natury. Wejście na szczyt staje się symbolem nie tylko ludzkich możliwości, ale i zbliżania się do transcendencji. Opowieść Mirzy, któremu udało się zdobyć Czatyrdah, brzmi jak baśń, dlatego jedyną odpowiedzią Pielgrzyma na wtajemniczenie przewodnika może być okrzyk „Aa!!”, wyrażający — jak pisał sam Mickiewicz w liście do Antoniego E. Odyńca — „zdziwienie Pielgrzyma nad śmiałością Mirzy i dziwami, które on oglądał na górze”³⁰.

Mimo towarzystwa muzułmańskiego przewodnika i widoków egzotycznej natury pesymistyczny nastrój nie opuszcza bohatera. Sonet *Bajdary* stanowi jednak dowód jego świadomego dążenia do wyzbycia się — na drodze zespolenia z żywiołem wody — apatycznej rozpacz i wewnętrznego cierpienia. Cały zresztą cykl „w znacznym stopniu określa tendencja do wychodzenia podmiotowości poza krąg jaźni i chłonięcia realnego świata, zanurzania się w otaczającej rzeczywistości w jej zmysłowe, materialne piękno”³¹.

Oto fragment omawianego sonetu:

Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędzę razów;
Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku
U nóg mych płyną, giną jak fale potoku;
Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów.

(*Bajdary*, s. 98)

Ruch dalej i wzwyż, charakterystyczne dla *Sonetów* dążenie „tam”, to — jak pisze Alina Witkowska — sygnał romantycznego pragnienia nieskończoności³². Ekstatyczny pęd nie jest jednak oznaką euforii. Przeciwnie — wydaje się rozpaczliwym pragnieniem uwolnienia się od natłoku dręczących myśli poprzez pograżenie się w rzeczywistości zewnętrznej. W wyniku szaleńczej, niepohamowanej jazdy widzenie świata rozmywa się — w wyobraźni jeźdźca rzeczywistość przybiera postać fal i wirów wodnych. Odczuwana przez niego potrzeba pędu napotyka wreszcie opór konia. W tercynach zawarty jest opis bohatera poddającego się morskemu żywiołowi:

²⁹ S. Makowski, *op. cit.*, s. 104.

³⁰ Cyt. za: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. II, s. 89 (objaśnienia pod tekstem).

³¹ M. Śliwiński, *op. cit.*, s. 29.

³² A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, wyd. 4 zmien., Warszawa 1998, s. 69.

[...] skacząc w morskie łona,
Czarny, wydęty bałwan z hukiem na brzeg dąży,
Schylam ku niemu czoło, wyciągam ramiona,

Pęka nad głową fala, chaos mię okraży;
Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona,
Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pograży.

(jw., s. 99)

Wedle Anny Czabanowskiej — woda „budziła tęsknotę za rozplnięciem, roztopieniem się w przyjaznym żywiole, za powrotem do macierzyńskiego łona. Dawała nadzieję nowego życia, będąc równocześnie obrazem całkowitego zatracenia, pozbawiającego świadomości i pamięci”³³. Zwierzyński uważa, iż dopiero w końcowych partiach sonetu „przeźren staje się pojemna, głęboka, umożliwia zanurzenie się, pograżenie”³⁴ i jest to rzeczywista przestrzeń akwaticzna. Niemniej istnieje coś, co nie pozwala bohaterowi na ostateczną ucieczkę od własnej świadomości. Według Jacka Brzozowskiego dzieje się tak dlatego, że bohater nie ma do czego odnieść struktury własnego losu: „W granicach siebie samego, w granicach samej w sobie podmiotowości niepodobna się bowiem [...] uzgodnić z sobą samym i ze światem [...]. Niepodobna bowiem zobaczyć, że takie niepokoje, taka drażniąca treść pamięci, taki plan czy struktura egzystencji, jakie zostały podróznemu dane, należą do zwykłego i naturalnego porządku rzeczy i nie ma w nich nic wyjątkowego”³⁵. Ukojenie przynosi — pisze dalej badacz — widok Ałuszy, który wyłania się na oczach lirycznego „ja” o poranku. Podmiot nie został tu jednak spersonalizowany w formach czasownikowych. Sonet XI wypełnia treść opisowa.

Pierwszych osiem wersów *Ałuszy w dzień* kreuje wizerunek przestrzeni lądowej — niezwykle barwnej, dynamicznej, ale i ulotnej („góra z piersi mgliste otrząsa chylaty”, las „sypie z majowego włosa [...] rubin i granaty”, „nad łąką latające kwiaty”). Według Zwierzyńskiego ruch otrząsania, sypania w pierwszej strofie stanowi wariant źródła jako uniwersalnej formy ujmującej rozszerzanie się przestrzeni³⁶. Jej rozległość ewokowana jest również za pomocą dwu obrazów, ukształtowanych wskutek operacji hiperbolizacyjnej. Oto chmara motyli, rozprzestrzeniających się ponad ziemią na kształt łuku, okrywa niebo „baldakimem z brylantów”, dalej zaś „swoją całun skrzydlaty” ciągnie szarańcza. Ważniejszy staje się jednak widok spokojnej morskiej głębin, następujący po wyobrażeniu fal ścieraających się z brzegiem. W obrazie tym zawiera się romantyczna symbolika głębi, w której spoczywa istota rzeczy, dająca prawdziwe, a nie tylko powierzchniowe

³³ A. Czabanowska, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 118.

³⁴ L. Zwierzyński, *op. cit.*, s. 92.

³⁵ J. Brzozowski, *O „Ałuszcie w dzień” i krymskim cyklu*, [w:] *idem, Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 72.

³⁶ L. Zwierzyński, *op. cit.*, s. 92.

poznanie. Pojawianie się kolejnych elementów krajobrazu, a zarazem wyraźny podział na sferę górnej i dolnej połowy, stwarza jednocześnie wrażenie zamkniętego, pełnego obrazu świata, następstwa i zgodności wszystkich elementów, które składają się na egzystencję. Jest to idealny, kulisty model przestrzeni. Według Georges'a Pouleta w formie tej zawiera się symbolika istnienia szczęśliwego, doskonałego, a zarazem takiego, które zyskuje świadomość siebie³⁷. Świadomość tę zdradzi Pielgrzym w sonecie XIV, wcześniej jednak zrobi to jego *alter ego* w *Czatyrdahu*.

Czatyrdah stanowi punkt kulminacyjny grupy sonetów, w których dominującym kształtem przestrzeni jest góra. Jej boski charakter wydobywa przede wszystkim peryfrazą „minaret” („O minarecie świata!”), wskazująca na miejsce, z którego wzywa się wiernych do oddawania czci Stwórcy. Według Zwierzyńskiego podobną funkcję pełni służący do wyrażenia transcendentalności góry kształt masztu („Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu!”) jako „inne wcielenie osi świata”³⁸. Nazywając płaski szczyt (*Czatyrdah* ma kształt trapezu) masztem i minaretem, Mirza operuje jednocześnie paradoksami, które — jak pisze Waław Kubacki — często występują w religijnej literaturze o charakterze mistycznym³⁹.

Personifikacja i uwznioślenie („o gór padyszachu!”) przechodzi w ponowną sakralizację góry-postaci w wersie szóstym, gdzie szczyt porównany zostaje do Gabriela, strażnika niebios⁴⁰. *Czatyrdah* jest zarazem głównym elementem porządkującym przestrzeń w tym sonecie. Jego pionowe ukierunkowanie podkreślone zostaje poprzez konsekwentnie prowadzoną obserwację: od dołu ku górze. Pierwszy wers zawiera bowiem wizję kłęzącego u podnóża góry Mirzy, kolejne opisują ruch wzwyż („Ty nad skały poziomu uciekłszy w obłoki”). Góra umożliwia człowiekowi komunikację ze Stwórcą. To pośrednik („drogman stworzenia”) między sferą ludzką a boską. Granica wyznaczająca te dwie przestrzenie pokrywa się w utworze z podziałem na części opisową i refleksyjną. Jak pisze D. Zawadzka: „Kwadryny to właściwie jeden obraz: statyczna wizja szczytu, którego cechą dominującą jest niewzruszone trwanie — stałość. Tercyny z kolei są bardziej dynamiczne, obrazujące

³⁷ G. Poulet, *Romantyzm*, przeł. P. Taranczewski, [w:] *idem, Metamorfozy czasu. Szkice historyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 461–462. Brzozowski pisze z kolei, iż podróżny ujrzał w „zmysłowym, krajobrazowym i realnym widoku [...] świata jego uniwersalną zasadę, obecne w każdej chwili [...] naturalne i niepodważalne następstwo i stały [...] porządek trzech przestrzeni, trzech sfer tworzących pełną formę istnienia” — i odniósł je do siebie i swego losu, obnażając go w sonecie XIV *Pielgrzym...*, s. 80.

³⁸ L. Zwierzyński, *op. cit.*, s. 93.

³⁹ W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, s. 319.

⁴⁰ Por. komentarz Mickiewicza: „Zostawiam imię Gabryjela jako powszechniej znajome; ale właściwym strażnikiem niebios podług mitologii wschodniej jest Ramek [...], jedna z dwóch wielkich gwiazd zwanych *As semekein*” (A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. II, s. 103 [objaśnienia pod tekstem]).

zmienność losu, dobrze charakteryzujące ludzkie *vanitas vanitatum*⁴¹. Dzięki odpowiedniej konfiguracji przestrzeni — zauważa dalej badaczka — wypowiedziana została zarazem myśl, iż całe stworzenie ma swoje ustalone miejsce w porządku świata i natury. Mirza ma tego świadomość i godzi się na zastany układ.

Pielgrzym jest pierwszym z sonetów, w którym przekształcona zostaje perspektywa poznania. Usytuowanie na górze pozwala bohaterowi na wejście do wnętrza własnej duszy. W sonecie XIV pojawia się nieznanie wcześniej Pielgrzymowi zadziwienie własną postawą. Uświadamia on sobie, że oscylując nieustannie między dwiema „rzeczywistościami” — krymską i litewską — nie zazna spokoju. Jednocześnie bardzo wyraziście zarysowuje się tu dwoistość postaci — Pielgrzym to nie tylko pełen pasji badacz i obserwator krymskiej natury, ale i zalnurzony myślami w przeszłości wygnaniec:

U stóp moich kraina dostatków i krasy,
Nad głową niebo jasne, obok piękne lice;
Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice
Dalekie, i — niestety! jeszcze dalsze czasy?
(*Pielgrzym*, s. 104)

Otoczający Pielgrzyma Krym to sfera materialna, zewnętrzna. Składające się na nią elementy kreują wyobrażenie rajskiej i barwnej „krainy dostatków i krasy”, jednakże „uwewnętrzniające przeżycie natury odejmuje [...] krymskiej przyrodzie absolutność wymiaru estetycznej wspaniałości”⁴². Bliższy sercu wygnańca jest bowiem pejzaż Litwy — mniej urokliwy, lecz budzący sentyment i przywołujący zapamiętane obrazy. Utracona ojczyzna staje się swoistą przestrzenią wewnętrzną, mityczną, która podlega zupełnie innemu wartościowaniu. Niezwykła wrażliwość pamięci sprawia, iż Pielgrzym „żyje jakby podwójnym życiem. Piękne orientalne obrazy przesuwają się tylko przed jego oczyma; jego serce jest zaś w »krainie pamiątek«”⁴³. Litwa istnieje więc w cyklu na poziomie symbolicznym, stanowiąc jednocześnie źródło dramatyzmu — konfliktu uczucia i pragnienia.

Pielgrzymowi przyjdzie nie tylko stanąć na szczycie góry i wejrzeć w głąb siebie, jak w sonecie XIV, ale i sięgnąć wzrokiem poprzez „szczeliny świata” oraz zetknąć się z majestatycznym ogromem i grozą przepaści, przed którą ostrzega go nauczyciel-Mirza w sonecie *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. Człowiek Wschodu doradza swojemu interlokutorowi ostrożność i rozsądek. Groza sytuacji wymusza na nim zdecydowany, wykorzystujący rozkazniki komunikat, który wywołuje wrażenie niepowstrzymanego pędu w dół. Następujące po sobie wyobrażenia przemieniają górskie urwisko w metafizyczną bezdeń,

⁴¹ D. Zawadzka, *op. cit.*, s. 126.

⁴² A. Witkowska, *op. cit.*, s. 74.

⁴³ H. Gradkowski, *op. cit.*, s. 58.

której eksploracja grozić może pograżeniem umysłu w stan chaosu⁴⁴. Odczucie głębi przepaści potęgują wizje spadania oraz zestawienie przepaści z „bezdenną” studnią kairską:

[...] Tam nie patrz! tam spadła żrenica,
Jak w studni Al-Kahiru, o dno nie uderza.
I ręką tam nie wskazuj — nie masz u rąk pierza;

I myśli tam nie puszczaj, bo myśl jak kotwica,
Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębin,
Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci,
I łódź z sobą przechyli w otchłanie chaosu.

(*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, s. 107)

Z punktu widzenia tatarskiego przewodnika otchłań jest domeną złych sił i synonimem bezładu. Pielgrzym zaś — jak stwierdza Cz. Zgorzelski — „konkrety zwiedzanej ziemi pojąć umie w kategoriach znaków mówiących o innej rzeczywistości [...]”⁴⁵. Dla niego niezhierarchizowana, nieuporządkowana przestrzeń bez dna skrywa w sobie tajemnicę godną romantyka. Bohater pragnie wejść w kontakt z tajemniczym i pierwotnym chaosem, który jest miejscem, „gdzie wszystko odsłania się przed oczyma i staje się widoczne w całym swoim zamęciu i równoczesności”⁴⁶. Ludzki język zawodzi jednak wobec metafizycznego wtajemniczenia — Pielgrzym nie pokonuje jego ograniczeń, choć „znalezienie sposobu na »metafizykę«” stanowi dla niego niewątpliwą pokusę: „Mówić o »tamtej« stronie pozostając jednocześnie poddanym ludzkiej rzeczywistości — oto kolizja odczuwana przez romantyków”⁴⁷ — stwierdza A. Witkowska.

W sonecie *Góra Kikineis* okazuje się, że podróżni będą musieli „przesadzić w całym konia pędzie” otchłanie wąwozu, a grozę sytuacji potęguje ponowne ujęcie przepaści w kategoriach hiperbolicznych i silna orientalizacja przedstawionego krajobrazu. Zagrożenia nie stanowi już jednak samo patrzenie w przepaść, jak to się działo w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale*. Kolejne obserwowane tu przez podróżnych zjawiska okazują się tylko złudzeniami, które sprawnie objaśnia „wtajemniczony” w fenomeny krymskiej natury Mirza. Krajobraz, kształtowany na podstawie złudnych wrażeń, zostaje więc bardzo szybko sprowadzony do realnych wymiarów burzy, możliwych do pojęcia przez człowieka Zachodu. Jest to ostatecznie wyzwanie i ostateczna nauka. Pielgrzym pojmuje sens oglądanych osobliwości Orientu, uzyskując dojrzałość, a jego duchowy przewodnik usuwa

⁴⁴ Por. L. Zwierzyński, *op. cit.*, s. 96. Autor powołuje się na paralelę: głębin morza–głębiny umysłu.

⁴⁵ Cz. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. II, s. XXVI.

⁴⁶ D. Zawadzka, *op. cit.*, s. 124. Urwisko z *Drogi nad przepaścią w Czufut-Kale* staje się w konsekwencji metaforą epistemologiczną.

⁴⁷ A. Witkowska, *op. cit.*, s. 74.

się ze sceny krymskiego cyklu. Rozpisanie lirycznego „ja” wierszy na dwa autonomiczne głosy okazuje się czymś więcej niż tylko — jak chce W. Kubacki — środkiem, za pomocą którego „literatura wypowiada rozdarcie wewnętrzne i tragiczny sens życia”⁴⁸. Dopart słusznie podsumowuje: „Mirza — farys i mużłmanin — uosabia lokalną wiedzę Wschodu jako cząstkowy aspekt poznania przypadającego Pielgrzymowi — poszukiwaczowi prawd uniwersalnych. Mirza — człowieka czynu — reprezentuje realne doświadczenie, które staje się dobrem człowieka kontemplacji — poety-Pielgrzyma”⁴⁹. Postać orientального bohatera, będącego duchowym przewodnikiem wędrowca z Zachodu, odzwierciedla zarazem romantyczne pojmowanie Wschodu jako miejsca, gdzie los ludzki nabiera głębszych znaczeń, a człowiek dokonuje samorozpoznania.

W zamykającym cykl *Ajudahu* „z wewnętrznych burz zrodziła się czysta poezja, która stała się najwyższą wartością rozwijającą wszelkie emocjonalne i filozoficzne napięcia i konflikty”⁵⁰. Ukazana tu analogia: układy przestrzenne—emocje bohatera — odzwierciedla typową dla romantyzmu skłonność do ujmowania przestrzeni poprzez pryzmat poznającego ją podmiotu. Według Kubackiego *Ajudah* „czyni wrażenie sztambuchowego wiersza, napisanego przez stoickiego filozofa lub wschodniego mędrca”⁵¹. Pożytkiem z podróży przez nowy kraj jest osiągnięcie wewnętrznej harmonii, choć — jak zauważa Marian Śliwiński — „refleksja bohatera *Sonetów krymskich* nad swym ludzkim losem i ostateczną perspektywą istnienia oscyluje nieustannie między świadomością nieśmiertelności i osiągnięcia absolutu a świadomością wyobcowania i egzystencjalnej rozpacz”⁵².

Wewnętrznym niepokojom bohatera odpowiada rytm metamorfoz pojawiających się, przekształcających oraz zanikających form i ukierunkowań przestrzeni, które mają zarazem swoje znaczenie symboliczne. Przemiany te zapoczątkował ruch podmiotu w inicyjalnym wersie *Stepów Akermańskich*: „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”. Obraz olbrzymiej stepowej przestrzeni o zachodzie słońca stworzył podstawę do wyrażenia poczucia osamotnienia i zagubienia. Procesy przeobrażeń domyka zaś geometryzacja przestrzeni, implikująca obraz świata, którego główną własnością jest ład. Stanowi to zarazem model nowego stanu duchowego bohatera, który odkrywając realność innej kultury, odkrył zarazem samego siebie. Samo poszukiwanie odcisnęło zaś — powtórzmy — swoje piętno nie tylko na kompozycji cyklu, ściśle zespolonej z różnorodnymi przeżyciami bohatera, ale i na modelowaniu przestrzeni.

⁴⁸ Por. W. Kubacki, *op. cit.*, s. 171.

⁴⁹ B. Dopart, *op. cit.*, s. 129.

⁵⁰ S. Makowski, *op. cit.*, s. 162–163.

⁵¹ W. Kubacki, *op. cit.*, s. 172.

⁵² M. Śliwiński, *op. cit.*, s. 33.

The protagonist and space in *Sonety krymskie* [*Crimean Sonnets*] by Adam Mickiewicz

Summary

This text focuses mainly on the protagonist and space in Adam Mickiewicz's *Crimean Sonnets*. The author believes that it is worth re-examining the construction and meaning of the protagonist of the poems, and thus filling certain gaps and broadening certain aspects which, so far, have been only suggested in the literature on the subject. In order to get closer to the most important matter, the author precedes her analysis with an examination of the sense and the meaning of poetic wandering according to an assumption that the essence of Mickiewicz's protagonist's travel does not lie in the reality of the visited country. What is important is the very concept and the status of the protagonist — the Pilgrim. In addition, the author focuses on the problem of two subjectivities: eastern and western.

The study also explores space, both in terms of space creation and space symbolism. The author assumes that space reflects the way the protagonist perceives reality. This is the reason why the complex structure of the protagonist's consciousness is such an important aspect, frequently emphasized by the author.