

Marian Kwaśny

Orientalizm "Sonetów krymskich" w najnowszym ujęciu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/2, 339-355

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

V. DYSKUSJE — K O R E S P O N D E N C J A

Pamiętnik Literacki LXXII, 1981, z. 2
PL ISSN 0031-0514

ORIENTALIZM „SONETÓW KRYMSKICH” W NAJNOWSZYM UJĘCIU

Zagadnienie Orientu w życiu i twórczości Mickiewicza nie posiada dotychczas pełnego, systematycznego opracowania. Wacław Kubacki w książce zatytułowanej *Z Mickiewiczem na Krymie*¹ podjął próbę częściowego wypełnienia tej luki własnymi pomysłami w odniesieniu do *Sonetów krymskich*. Przyjrzyjmy się z bliska tej oryginalnej koncepcji².

Wątpliwej wartości jest podane na wiarę ogólne stwierdzenie Kubackiego, że „Orientalizm naszych romantyków jest sprawą bardziej złożoną niż orientalne tematy i stylizacje w niektórych literaturach zachodnich” (s. 110). Również i „problem poetyckiego orientalizmu” w *Sonetach krymskich* jest zdaniem autora „bardzo złożony” (s. 77). Najpierw dowiadujemy się o istnieniu jednego „romantycznego orientalizmu jako prądu kulturalno-literackiego” (s. 76). Nieco dalej okazuje się, że niezbędne jest „zasadnicze rozróżnienie w prądach romantycznego orientalizmu” (nazwanych zresztą zaraz potem „orientalnymi nurtami”), przejawiające się w odmienności stanowisk reprezentowanych przez F. Schlegla i Mickiewicza (s. 80). Niebawem staniemy przed stwierdzeniem, iż „orientalizm [...] jako jeden niepodzielny prąd” to abstrakcja, bo mamy „cztery główne orientalizmy wczesnego polskiego romantyzmu” (s. 88), z właściwą autorowi predylekcją do ścisłości nazwane w *Podsumowaniu* „czterema głównymi gatunkami orientalizmu” (s. 343).

Kubacki wywodzi błędnie Mickiewiczowski orientalizm z wielowiekowej tradycji europejskiej. W przeciwieństwie do F. Schlegla, chwalczy Indii, „Młody Mickiewicz — czytamy — należy do wcześniejszej, bogatszej pod względem kulturalnym i ściślej z dziejami Europy związanej fazy orientalizmu. Ten nurt dążył do pogodzenia dorobku grecko-rzymskiej starożytności ze Wschodem *Biblii*, z poezją arabską, perską (Firdausi, Hafiz, Omar Chajjam, Dżalal ad-Din Rumi) i chrześcijańską mistyką. Ten właśnie nurt orientalny stanowi drugi składnik poetyki *Sonetów krymskich*”³ (s. 81).

A tymczasem orientalizm romantyczny — jako jedna z głównych postaci romantycznego egzotyizmu (autor książki nie uznaje tego nadrzędnego pojęcia) — był modą literacką, wraz z jej wszystkimi charakterystycznymi cechami: urokiem nowości, zmiennością i przemijalnością, powierzchownością i dorywczością. Tradycja i moda to pojęcia sprzeczne.

Rzeczywista zresztą tradycja Mickiewicza w tym zakresie wyglądała zupełnie

¹ W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977. Do poszczególnych stronicy tej książki odsyłają liczby podane w nawiasach.

² Omawiając książkę Kubackiego w artykule „*Nie ze mną trzeba być...*” („Ruch Literacki” 1980, z. 6) zagadnienie orientalizmu *Sonetów krymskich* uwzględniłem, z braku miejsca, jedynie w zwięzłym zarysie (s. 468—470); tutaj znajduje się pełne rozwinięcie i uzasadnienie zawartych tam stwierdzeń.

³ „Trzy główne składniki” poetyki *Sonetów krymskich* to, podług autora, „poetyka wzniosłości, orientalizm romantyczny i nowa, filozoficzno-symboliczna zasada poezji, którą sformułowali niemieccy romantycy” (s. 343, zob. też s. 44—45).

inaczej. Naturalna jego postawa wobec Wschodu muzułmańskiego ukształtowała się na tradycji rodzimej, staropolskiej. Oto najistotniejsze rysy tej tradycji, w duchu „wojny pobożnej”: nieprzejednana wrogość dwóch światów, stałe podkreślanie wyższości moralnej chrześcijaństwa i płynąca stąd pogarda dla ludzi Wschodu. W dziedzinie ściśle literackiej cechowało ją wymienne używanie wyrazów wschodnich (często zniekształconych) i polskich lub wyłącznie polskich na oznaczenie rzeczy, zjawisk i pojęć odnoszących się do Wschodu; stąd i w *Sonetach krymskich* „Bóg” obok „Allacha”, „pacierz” obok „namazu”. Dwukrotnie ulegała owa postawa poety przejściowemu odkształceniu pod wpływem mody literackiej: po raz pierwszy w stronę pseudoorientalizmu XVIII-wiecznego (maska Wschodu; *Mieszko książę Nowogródka*), po raz drugi — właśnie w stronę orientalizmu romantycznego, który wygasa ostatecznie po napisaniu *Farysa*⁴. Toteż wielkim nieporozumieniem było w przeszłości⁵ i jest nadal utożsamianie przez Kubackiego Kruka z tzw. małej improwizacji w *Dziadów* części III — z Simurgiem (s. 258). Autor rozpatruje *Sonet* *krymskie* w całkowitej izolacji od całokształtu literackich zainteresowań orientalnych poety. „To wisi w powietrzu” — by rzec własnymi jego słowami (s. 32).

Przeciwstawiając poglądy F. Schlegla i Mickiewicza, pisze Kubacki o naszym poecie, iż „Kiedy zapoznał się z dziełem Schlegla *O języku i mądrości Indii*, zamierzał podjąć polemikę ze sławnym autorem. O ile mnie pamięć nie myli, badacze poety i orientaliści nie wyciągnęli z tego faktu żadnych wniosków. A przecież to rzecz niezmiernej wagi dla genezy Mickiewiczowskiego orientalizmu” (s. 80—81).

Jakaś zamierzona polemika? Tak wytłumaczył sobie autor fragment (nie cytowany!) listu Mickiewicza do Lelewela: „zakopałem się w Hammera i gotuję się atakować *Indie* Szlegla”⁶, gdzie wzmianki dotyczące obu autorów niemieckich oznaczają w kontekście jedynie lekturę przygotowawczą do nowego, zapowiadanego po *Sonetach* utworu „w guście orientalnym”. „Gotuję się atakować” — rozumieć należy, mówiąc po mickiewiczowsku: „z dykcjonarzem w rękę”. Nie mieli więc z czego wyciągać wniosków „badacze poety i orientaliści”, bo też i żadnej „wagi” to nie miało „dla genezy Mickiewiczowskiego orientalizmu”.

Kubacki jest najwyraźniej zawiedziony, że we wstępie do *Ballad i romansów*, „w którym znalazły się znane określenia poezji romantycznej, nie padło [...] jednak słowo »orientalizm«”, i usiłuje natychmiast załatać tę lukę bardzo podejrzanym stwierdzeniem: „choć podane przez poetę związki i filiacje powszechnie wówczas za wschodnie uchodziły” (s. 97). A cóż *Ballady i romanse* mają wspólnego z orientalizmem? Mickiewicz jako poeta nie miał zbytnej skłonności do teoretyzowania, a już nigdy nie teoretyzował na wyrost.

Opierając się na rezultatach swych wieloletnich badań autor decyduje się „na wniesienie kilku ważkich poprawek do obrazu polskiego orientalizmu w dobie romantycznej” (s. 87). Orientalizm pojmowany „jako jeden niepodzielny prąd” to abstrakcja. Należy bowiem rozróżniać „wiele rodzajów orientalizmu” uwzględniając „różnice językowe, etnograficzne, historyczne, kulturalne i poetyckie w czterech głównych orientalizmach wczesnego polskiego romantyzmu. Są to: orientalizm hebrajski, arabski, perski i tatarsko-turecki” (s. 88).

Pomijając na razie „orientalizm” pierwszy, „hebrajski”, widzimy, że autor dokonuje parcelacji dotychczasowego pojęcia orientalizmu romantycznego. Niezrozumiała jest celowość tego zabiegu. Romantycy wprowadzali do swych utworów

⁴ Za ostatnie echo można by tu jeszcze uznać utwór z r. 1830 pt. *Aryman i Oromaz (z Zenda-Westy)*.

⁵ W. Kubacki, *Symbol i komentarze*. „Kuznica” 1947, nr 47. Przedruk w: *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951, s. 97—99.

⁶ Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 14. Warszawa 1955, s. 324.

motywy arabskie, perskie i tureckie w dowolnych, nie skrępowanych żadnymi regułami ilościami i proporcjach, nie zawsze zresztą mając rozeznanie w ich właściwym pochodzeniu; wystarczyło, że były orientalne⁷. Sam nawet Kubacki, polemizujący jedenaście stron wcześniej z Lucjanem Stanisławem Bendą, który w pracy *Pierwiastki arabskie w twórczości Adama Mickiewicza* „Pozostawił [...] na boku *Sonetów krymskie*, ponieważ mają koloryt i elementy raczej tureckie niż arabskie” — wyrokuje autorytatywnie: „Stanowisko niehistoryczne. Orientalizm romantyczny był mieszaniną różnych kultur i poezji Wschodu. Mieszali je także ówczesni orientaliści, jak Hammer-Purgstall w *Geschichte der Schönen Redekünste Persiens*” (s. 77).

„Orientalizm hebrajski”, postawiony na czele „czterech głównych orientalizmów wczesnego polskiego romantyzmu”, wymieniony jednym tchem z trzema muzułmańskimi, to, jak czytamy, ni mniej, ni więcej, tylko „jedno z podstawowych zagadnień naszego romantyzmu” (s. 87). Otóż po pierwsze, ów „orientalizm hebrajski” — tak nazwał sobie Kubacki charakterystyczne dla epoki zainteresowanie Biblią i wprowadzane do utworów poetyckich motywy biblijne — oraz następujące po nim trzy „orientalizmy” muzułmańskie to pojęcia niejednorodne już z punktu widzenia kryteriów podziału przyjętych przez samego autora książki. Przedmiotem zainteresowania owej trójcy muzułmańskiej jest człowiek Wschodu wraz ze swoją cywilizacją i kulturą, bytujący we własnym środowisku naturalnym, widywany czasem w perspektywie historycznej, ale przede wszystkim żyjący swoją współczesnością. „Orientalizm hebrajski” natomiast — to byłoby tylko i wyłącznie zainteresowanie tekstem związanym z zamierzoną przeszłością, stanowiącym zbiór ksiąg kanonicznych judaizmu i chrześcijaństwa, któremu w tamtych trzech „orientalizmach” odpowiada mniej więcej pod tym względem *Koran*. Po drugie, ten „orientalizm hebrajski” nie posiada wcale cech egzotyzy: *Biblia* poprzez chrześcijaństwo od dawna już stała się integralnym składnikiem kultury europejskiej. Nie mogło być nigdy dla Mickiewicza, pochodzącego przecież ze wschodnich ziem dawnej Rzeczypospolitej, i nie było nigdy egzotyczne żyjące w diasporze „osadnictwo żydowskie, które pieczołowicie zachowywało swe zwyczaje i folklor”, podług Kubackiego główny — obok „religii chrześcijańskiej” — nosiciel owego „orientalizmu hebrajskiego”, o którym zresztą Kubacki sam pisze, że „należał” do „wielowiekowych tradycji kulturalnych [...] żywych w epoce Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida” (s. 107). Na tejże samej zasadzie nie był dla poety egzotyczny nawet wymieniony tamże „orientalizm tatarski i karaïmski na litewsko-ruskich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej” (s. 107)⁸; to była codzienność, pospolitość. Egzotyczny „Wschód w miniaturze” ujrzał Mickiewicz dopiero na Krymie —

⁷ Wątpliwa jest przydatność praktyczna tej innowacji: jeśli np. jakiś poeta romantyczny wprowadził do swego utworu 15 motywów arabskich, 5 perskich i 1 turecki, to czy należy mówić w tym wypadku o „trzech orientalizmach”?

⁸ Niepomny kryteriów uprzednio przyjętych, Kubacki nazywa również „orientalizmami” wszystkie kontakty i związki polsko-wschodnie, „należące” do naszych „wielowiekowych tradycji kulturalnych” (s. 107). Nieco dalej czytamy, iż „Po utracie niepodległości zaczyna się okres »przymusowego« orientalizmu polskich zesłańców. Polska dostarczyła carskiej Rosji sporo tłumaczy, orientalistów, agentów dyplomatycznych, etnografów, mineralogów, przyrodników, żołnierzy i oficerów po podboju Kaukazu, Syberii i Środkowej Azji” (s. 108). — Jak widzimy, autor posługuje się pojęciem „orientalizm” w sposób dość dowolny: używa go na oznaczenie zarówno zainteresowania Wschodem na gruncie kultury europejskiej, jak i obiektów tego zainteresowania, a wreszcie obiektów i zjawisk w jakikolwiek sposób wiążących się ze Wschodem.

to były dlań dopiero „*Dichters Lande*”. No i na koniec zainteresowanie *Biblią* w epoce romantycznej nie było modą w tym sensie, w jakim była nią fascynacja światem islamu.

Elementów biblijnych, hebrajskich, żadną miarą nie można włączać w zakres pojęcia orientalizmu romantycznego. Aneksji takiej miała prawdopodobnie służyć mechaniczna, niczym nie uzasadniona parcelacja tego pojęcia. Ale i tak w tym nowym zespole pozornie tylko równorzędnych „orientalizmów” pierwotne składniki stanowią nadal odrębną grupę, związaną wspólnym mianownikiem islamu.

I jakże miałyby wyglądać owe rzekome „pierwiastki orientalizmu hebrajskiego w *Sonetach krymskich*” dostrzeżone przez autora omawianej książki? Pogodin uznał, iż personifikacja przyrody w pierwszej kwartynie *Ałusztu w dzień* nie jest orientalna, Borowy sądził, że jest ona chrześcijańska. Kubacki stwierdza, iż „Nieporozumienie Pogodina polega na tym, że nie rozróżniał on wielu rodzajów orientalizmu”, natomiast „Błąd Borowego jest nieco dziwniejszy. Pochodzi z niezajomości prądów ideowo-kulturalnych i poetyki historycznej. Hebrajsko-ludową personifikację uważa za obraz w gruncie chrześcijański. Jest to czysta fikcja. Przecież chrześcijaństwo tego typu obrazowanie przejęło z *Biblii*, czyli z orientalizmu hebrajskiego!” (s. 87—88). W takim więc razie należałoby uwzględnić również fakt, że chrześcijaństwo wchłonęło całą *Biblię*, która jest przecież podstawą doktryny. Dla Mickiewicza zaś liczyłoby się tutaj źródło bezpośrednie — a więc to nie Borowy myliłby się w tym wypadku. Zresztą sam autor zaledwie dwie stronicie dalej rozбивa w puch własną koncepcję „hebrajsko-ludowej personifikacji” pisząc o tejże kwartynie tegoż sonetu, iż jest to „Obrazek w duchu pierwotnej poezji Herdera — personifikacja jako powszechna zasada widzenia i odczuwania świata. Tak dobrze wschodnia, jak zachodnia, południowa, jak północna. Ludowa, pierwotna, naturalna” (s. 90). A więc nawet już niekoniecznie hebrajska czy chrześcijańska. I jeszcze gdzie indziej, już pod sam koniec książki, dojdzie do idealnej konwergencji pierwiastków islamskich i chrześcijańskich w tejże partii tekstu: „Pierwsza kwartyna *Ałusztu w dzień* nawiązuje do religijnych koncepcji *Koranu*. Wygląda jednak na poetycką trawestację pochwalnej pieśni porannej. Orientalne *Kiedy ranne wstają zorze* rozbrzmiewają na cześć piękna egzotycznej przyrody” (s. 326). I już ani słowa o „hebrajsko-ludowej personifikacji”.

W rozważaniach teoretycznych Kubacki posługuje się wymiennie ogólnikowymi pojęciami „orientalizm biblijny” i „orientalizm hebrajski” lub wprost je identyfikuje: „orientalizm biblijny, czyli hebrajski” (s. 245, 343). Raz jednak precyzuje ściślej, że właściwie ma na myśli „poezję hebrajską jako jedną z gałęzi orientalizmu” (s. 143). A tak naprawdę chodzi tylko o *Psalmy*, i to wyłącznie o *Psalm 103* (u Żydów — 104), i to jeszcze jedynie w przekładzie Jana Kochanowskiego, który nie znał hebrajszczyzny i do tego, wierszując i rymując, parafrazował dość swobodnie; jak poświadcza cytowany w książce Leon Borowski — powołujący się na Roberta Lowtha — po przytoczeniu w. 3—4 rzezonego przekładu:

Ciebie obeszła wkoło cześć i świetna chwała,
Ciebie jasność, jako płaszcz ozdobny, odziała

— „to zaczęcie tym więcej ma uroczystości w oryginale, że wyrazy tu użyte wzięte są od ubiorów i obrzędów w przybytku używanych” (s. 88). No a w przekładzie Kochanowskiego najważniejszy jest dla autora omawianej książki właśnie ten nie mający dosłownego odpowiednika w oryginale hebrajskim „płaszcz”. O wierszach 4—8 *Czatyrdachu*:

Ty, nad skały poziomu ucieklszy w obłoki,
Siedzisz sobie pod bramą niebios, jak wysoki
Gabryjel, pilnujący edeńskiego gmachu;
Ciemny las twoim płaszczem, a janczary strachu
Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki

— tak więc pisze Kubacki: „Krymska góra, ubrana w płaszcz z ciemnego lasu, w kapturze [a czemu nie w „turbanie”, jak u Mickiewicza? — M. K.] z chmur, góra, co »nad skały poziomu uciekłszy w obłok« siedzi pod niebem w zygzakach błyskawic — to wzniosły obraz w stylu kosmogonii hebrajskiej z *Psalmu 103*:

Ale skoroś rzekł słowo, a niebo zagrzmiało,
Wody spadły, a morze na dół uciekało;
Skały ku górze poszły...

Przypomina się groźny Jehowa:

Pan, który kiedy pojrzrzy, ziemia drży; Pan, który
Kiedy ręką gór dotknie, dymem pójdą góry” (s. 89).

Gdzie indziej znów dowiadujemy się, że Czatyrdah w *Widoku gór* i *Czatyrdahu* „został wystylizowany na krymski Synaj. Słowa Mirzy w *Widoku gór*: »Minałem grom drzemający w kolebce z obłoków«, przypominają podziwiane przez Roberta Lowtha nazwanie Synaju w *Psalmie 81* »ukrytą siedzibą gromów«” (s. 318).

Tak okrężną drogą dochodzi Kubacki do tego samego wniosku, co zwalczany przezeń Kleiner, dopatrujący się w *Czatyrdahu* rzekomego „religijnego odczucia wielkości Czatyrdahu” w duchu katolickim (s. 25). Wszak *Psalmy* stanowią niezwykle ważny element liturgii katolickiej. Co więcej — Kleiner mówi jeszcze tylko o masce „wiary orientalnej”, Kubacki ją wręcz odrzuca. Na jakimże więc właściwie podłożu doktrynalnym zasadza się ów „religijny entuzjazm tatarskiego przewodnika” (s. 172) wygłaszającego to wszystko? Wyglądałoby na to, że ten Mirza to wcale nie jest żaden mirza, lecz jakiś chytry krymski żydek w tatarskim przebraniu.

Ale cała ta sprawa nie jest taka prosta. Bo znowuż gdzie indziej czytamy, że w *Widoku gór* „Czatyrdah wydaje się Pielgrzymowi jakąś nową górą Kaf” z „kosmografii mahometańskiej” (s. 316—317), nieco zaś dalej „Obraz [...] w sonecie Czatyrdah:

A janczary strachu

Twój turban z chmur haftuje błyskawic potoki

— przywodzi na myśl ustępy *Koranu*, w których Mahomet przedstawia groźne zjawiska natury jako narzędzia postrachu i kary w ręku Opatrzności”, przy czym tutaj pojawia się znów Synaj, tym razem oglądany od strony nauki Proroka (s. 318—319). I wreszcie jeszcze w innym miejscu „Psalmowi »słudzy — gromy zapalone« przemieniają się w »janczarów strachu«, co błyskawicami haftują »turban z chmurą«” (s. 89), z czego wynikałoby już dowodnie, że Mickiewicz przerabiał Kochanowskiego *alla turca*.

Z owym pseudopsalmowym „płaszczem” zdaniem Kubackiego w najściślejszym związku pozostaje „chylat” w pierwszej kwartynie *Atuszy w dzień*. Na tej samej stronie, gdzie autor rozwił własną koncepcję „hebrajsko-ludowej personifikacji” w teście kwartynie, czytamy nieco niżej: „Najgłębsze [...] przetworzenie biblijnego uosobienia występuje w »chylacie«: mgła — szata — chylat. Przypominam ustęp Lowtha, który przytoczył Leon Borowski. Twórca *Psalmu 103* mówiąc o jasności, co odziewa Boga jako »płaszcz ozdobny«, używa wyrazów wziętych z ubiorów i obrzędów liturgicznych” (s. 90). Tylko że takie przypisanie owego „płaszcza ozdobnego” bezpośrednio „twórcy *Psalmu 103*” jest sprzeczne z sensem cytowanego wcześniej stwierdzenia Borowskiego, który powołując się na Lowtha, właśnie najwyraźniej podkreślał istniejącą w tym miejscu rozbieżność pomiędzy oryginałem hebrajskim a przekładem Kochanowskiego! I zaraz dalej: „Nadaje to personifikacji cechę religijnej wzniosłości. Mickiewicz orientalizuje to uosobienie [a przecież w przekonaniu autora, jako biblijne, było już ono orientalne! — M. K.] w duchu arabsko-muzułmańskim i nadaje mu wzniosłość świecką, typu dworsko-sułtań-

skiego” (s. 90). Po stwierdzeniu wreszcie, że poeta „Termin [»chylat«] wziął z dzieła Józefa Sękowskiego”, oraz po przytoczeniu objaśnienia Sękowskiego do tego „terminu” następuje bardzo prosty „Wniosek: Mickiewicz wychodzi z personifikacji o pierwotnie religijnym charakterze (poranna modlitwa i pokłony); poprzez poetycką stylizację orientalną (namaz i różaniec) dokonuje w obrazie wschodniego poranka jakby desakralizacji kultowych motywów z psalmu. »Chylat« — w kontekście z hebrajskim »płaszczem ozdobnym« [a więc wbrew ostrzeżeniu Borowskiego, że to odbiegająca od oryginału parafraza Kochanowskiego! — M. K.] Jehowy — stanowi niebywałą śmiałość stylistyczną. To wręcz poetycka »parodia sacra«” (s. 90). Byłby to już drugi przykład przypisywanego Mickiewiczowi przerabiania Kochanowskiego *alla turca*. A pod koniec omawianej książki — jak już wiemy — okaże się, że pierwsza kwartyna tego sonetu, pomimo nawiązania „do religijnych koncepcji *Koranu*”, „Wygląda jednak na poetycką trawestację pochwalnej pieśni porannej”: to takie „orientalne *Kiedy ranne wstają zorze*” (s. 326).

Autor próbował cierpliwie przymierzać do *Psalmu 103* również „lampę światów” z *Ałusztzy w nocy*, ale jakoś nic z tego nie wyszło (s. 91).

Wypełniając pracowicie „luki komparatystyczne w studiach nad Mickiewiczem”, do pojęcia orientalizmu romantycznego włączył Kubacki nie tylko „orientalizm hebrajski”. W *Podsumowaniu* czytamy: „Pojęcie orientalizmu miało w romantyzmie szerszy niżeli dzisiaj zakres: obejmowało literatury Południa (Włochy i Hiszpania) i mitologię Północy (*Edda*). Z orientalizmem w historycznym związku stały pieśni południowych Słowian, a w genetycznym — cała twórczość ludu, jako owoc pierwotnej kultury” (s. 343—344). W innym miejscu podano wiadomość, iż „Grecja, Włochy i Hiszpania uchodziły w tej epoce za kraje romantyczne i przez swe dziejowe kontakty ze Wschodem za zbliżone, zwłaszcza w dziedzinie poezji, do starych, ludowych kultur orientalnych” (s. 78). Gdzie indziej znowu „inspirację orientalną Mickiewicza”, jaką „były pośrednie wpływy poezji arabskiej i perskiej, a ściśle mówiąc indyjsko-perskiej, które oddziaływały na piśmiennictwo europejskie przez literaturę prowansalską, włoską, katalońską, hiszpańską i portugalską, czyli, jak wówczas je nazywano, literatury Południa” (s. 95) — nazwał autor „orientalizmem pośrednim” (s. 157). I wreszcie jeszcze gdzie indziej jest mowa o „modnej w romantyzmie literaturze Północy, którą zresztą romantyczna komparatystyka uważała za blisko spokrewnioną z poezją Wschodu” (s. 139).

Bardzo to wszystko skomplikowane, a przy tym niezbyt precyzyjne. Kraje Południa były w tamtej epoce nie tyle romantyczne (za takie uchodziły właśnie kraje Północy), co raczej egzotyczne. Trzeba by się zdecydować, czy pojęcie orientalizmu „obejmowało literatury Południa”, czy też kraje Południa były tylko „zbliżone, zwłaszcza w dziedzinie poezji, do starych, ludowych kultur orientalnych”, czy wreszcie literatury tych krajów pełniły jedynie rolę pośredników — bo to niezupełnie wszystko jedno. Jeśli chodzi o ich „dziejowe kontakty ze Wschodem” — to sprawa tradycyjni. Co się zaś tyczy pośrednictwa, to romantyzm nie szukał w tym zakresie pośredników w odległej przeszłości (mieliby to być Calderon i Petrarca — o czym za chwilę), lecz sięgał bezpośrednio do źródła; stąd modne podróże na Wschód oraz — jak sam Kubacki na innym jeszcze miejscu napisał — „zainteresowanie [...] modną podówczas poezją orientalną” (s. 11). Jeśli zaś chodzi o Mickiewicza, to nawet poeci współcześni, jak Goethe, Byron, Moore, nie mogli tutaj odegrać roli „pośredników” ani utwory ich o tematyce orientalnej nie miały dlań mocy inspirującej: sam osobiście musiał najpierw zobaczyć ów Wschód, przynajmniej „w miniaturze”. Trzeba by się również zdecydować, czy pojęcie orientalizmu „obejmowało [...] mitologię Północy”, czy też była ona tylko „blisko spokrewniona z poezją Wschodu”, bo to także niezupełnie wszystko jedno. Zresztą „mitologia Północy” to sprawa egzotyizmu romantycznego, lecz nie orientalizmu. „Historyczny związek [...] pieśni południowych Słowian” z orientalizmem to znowu sprawa tra-

dycji. A po co tutaj właśnie został wymieniony „genetyczny” związek „całej twórczości ludu” z orientalizmem — nie sposób dociec.

A jak ten „orientalizm pośredni” („literatury Południa”) oraz wpływ „mitologii Północy” i echo „pieśni południowych Słowian” miałyby się przedstawiać w tekście *Sonetów krymskich*?

Literatury Południa. Calderon to „wielki pośrednik pomiędzy poezją Wschodu i Zachodu” (s. 180). Dwa „wątki calderonowskie” z *Księcia Niezłomnego*: „Jeden to paralela zieleń, kwiaty — morze” (s. 181) w *Stepach Akermańskich* (s. 186). „Drugi zaś to paralela koń — okręt” (s. 181) w *Żegludze* (s. 196). Oba niekoniecznie calderonowskie i nie wyłącznie orientalne. Jak sam Kubacki pisze, „Literatura powszechna znała je przed Calderonem” (s. 181). „Najwcześniejsze ze znanych” autorowi „zestawień morza i kwiatów znajduje się w *Historia Longobardorum*, którą napisał Paweł Diakon w VIII wieku” (s. 183), drugi zaś „wątek” to podług autora „stary, grecki i orientalny, homerycki i calderonowski motyw” (s. 200).

„Romantycy upodobali sobie obraz wody płynącej jako symbol przemijania. Wielkim pośrednikiem między Wschodem i romantyzmem był w tym wypadku Petrarca, jeden z czołowych poetów literatury Południa” (s. 309). Stąd też jakoby — poprzez Mickiewiczowską „parafrazę jednej z najślawniejszych kancon włoskiego poety: »O jasne, słodkie, o przeczyste wody...«” (s. 311) — ów „obraz wody płynącej jako symbol przemijania” w tercynach *Bakczysaraju* (s. 307). Ten „symbol przemijania” również nie jest wyłącznie orientalny. Wiedział coś już o tym Heraklit („*panta rhei*”), pisał Marek Aureliusz („Czas jest jakby rzeką wypadków i strumieniem gwałtownym. Wszystko bowiem, zaledwie się okazało, już zostało porwane, już co innego się okazuje, a co innego zniknie”, IV, 43). No a poza tym Mickiewicz w swoim sonecie minionej bezpowrotnie „miłości, potędze i chwale” przeciwstawił „źródło” szybko płynące — paradoksalnie — właśnie jako przewrotny symbol... trwania.

Mitologia Północy. „W wypadku *Stepów Akermańskich* można by także wciągnąć w rozważania modną w romantyzmie literaturę Północy”, przy czym chodzi o powiązane z poetyką wzniosłości, występujące w tercynach „to poetyckie zjawisko, które Jean Paul nazywał nieskończonością stosowaną do ucha. Z tego powodu może nie od rzeczy [!] będzie przypomnienie pewnego ustępu *Eddy...*” etc. (s. 139) — a więc tylko bardzo subtelna supozycja. W *Czatyrdahu*: „wzniosły obraz żeglugi, włożony w usta Mirzy:

Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu!”

— czyli „Ziemia, ład, miasto jako okręt w przestrzeni to obraz niezbyt częsty, lecz znany literaturze. Dlatego trudno w tym wypadku mówić o jakimś bezpośrednim powiązaniu tekstowym”. Z „paru źródeł, które mogłyby wchodzić w rachubę w dobie romantyzmu”, autor „na pierwszym miejscu wymieniłby „*Eddę* [...]”. Na drugim, w porządku chronologicznym, Calderona”; na trzecim zaś idzie jeszcze Byron (s. 197—198). A więc „mitologia Północy” w odniesieniu do *Stepów Akermańskich* to źródło niepewne i niekonieczne, w wypadku *Czatyrdahu* — niepewne i niewyłączne.

Pieśni południowych Słowian. Stąd jakoby wywodzi się „technika pytań i odpowiedzi”, czyli „świadome naśladowanie paralelizmu pieśni ludowej” (s. 201), czyli „ludowa, orientально-słowiańska forma pieśni” (s. 204) w *Stepach Akermańskich*, *Widoku gór ze stepów Kozłowa* oraz w brulionowej, udramatyzowanej redakcji *Góry Kikineis* (s. 201). Kubacki pisze: „Mickiewicz w kursie I *Literatury słowiańskiej* zachwycał się *Pieśnią o śmierci żony Hassan-agi* i przytoczył ją w całości. Ważny dla naszych rozważań jest fakt, że widział w tym stylu wpływ Wschodu”, *nb.* w kilkanaście lat po wydaniu *Sonetów*. Ale z zacytowanego zaraz

potem fragmentu kursu I wynika, że poecie chodziło tylko o „wrodzoną ludom wschodnim skłonność do przesady”, którą „mają jednak zawsze w swych poezjach” muzułmanie, „choć nawet posługują się językiem słowiańskim i wszelkimi formami stylu rozpowszechnionymi w Słowiańszczyźnie” (s. 203). Znacznie wcześniej, w początkowej partii swej książki, powiązał autor ową „technikę” *Widoku gór i Góry Kikineis* z „uwagami o figurach, zwanych pytaniem i odpowiedzią” zawartymi w traktacie Pseudo-Longinosa (s. 47), pod sam zaś już koniec książki ponownie w związku z tymiż sonetami i *Stepami Akermańskimi* czytamy o „technice pytań i odpowiedzi, która [...] pomagała wzniosłości”, i o Pseudo-Longinosie (s. 329). Na tejże stronie, nieco wyżej, widnieje sformułowanie: „ludowa technika mylących pytań i poprawiających odpowiedzi”. Tak czy owak, okazuje się, że i ta „technika” nie jest wyłącznie orientalna.

Jak z tego wszystkiego widać, Kubacki nie uznaje kardynalnej zasady, że co może być równocześnie i europejskie, i orientalne, to się w *Sonetach krymskich* jako orientalne nie liczy.

Autor jest święcie przekonany, że odkrył podwójne dno w *Sonetach krymskich*, i tryumfalnie demonstruje te wschodnie narkotyki. A tymczasem, w rezultacie owych „kilku ważkich poprawek” wniesionych „do obrazu polskiego orientalizmu w dobie romantycznej”, napotykamy w książce co krok takie oto subtelności terminologiczne: „Wschód *Biblii* (hebrajski)” (s. 79), „wzniosłość orientально-hebrajska” (s. 87), „hebrajsko-ludowa personifikacja” (s. 88), „*Biblia*, czyli [...] orientalizm hebrajski” (s. 88), „orientalizm arabsko-turecki” (s. 89), orientalizacja „w duchu arabsko-muzułmańskim” (s. 90), „orientalizm (ogólnie biorąc)” i „*Biblia* [...] orientalizm hebrajski” (s. 91), „orientalizm, zarówno w ścisłym znaczeniu, jak w szerszym, obejmującym literaturę Południa” (s. 102), „orientально-południowa przenośnia” (s. 141), „hebrajsko-arabska paralela (*Biblia — Koran*)” (s. 147), „orientально-ludowy paralelizm” (s. 154), „dwa orientalizmy: jeden pośredni (literatura Południa), drugi bezpośredni (orientalizm właściwy)” (s. 157), „ludowa, orientально-słowiańska forma pieśni” (s. 204), „ludowo-wschodnia poezja” (s. 219), „oksymoron orientально-calderonowski” (s. 291, 293), „postawa ideowa [...] orientalna (mahomeńska)” (s. 302), „wschodnio-włoskie źródło” (s. 310), muzułmańskie „ludowo-poetyckie przypuszczenie” (s. 317), „mityczno-biblijno-orientalna kosmogonia” (s. 317), „wschodnio-calderonowskie wątki” (s. 347). Wszystko zaś razem — to „cały zasób wschodnich natchnień, który nazywamy potocznie romantycznym orientalizmem” (s. 111), z tym, że na innym miejscu określenie „wschodnie natchnienia” odnosi się już tylko do motywów muzułmańskich (s. 170). I wreszcie nowo kreowane po parcelacji „orientalizmy” zostały nazwane „różnymi pierwiastkami orientalnymi” (s. 111), przy czym „orientalizm hebrajski” to „gałąź orientalizmu” (s. 51), natomiast „poezja hebrajska” to „jedna z gałęzi orientalizmu” (s. 143).

No a jak się przedstawia w omawianej książce ów „orientalizm (ogólnie biorąc)”, czyli „w ścisłym znaczeniu”, czyli „bepośredni (orientalizm właściwy)”, czyli „poetycka realizacja wschodnich natchnień Mickiewicza” (s. 170) w węższym sensie?

Absolutnie nie do przyjęcia są takie określenia odnoszące się do krymskiego cyklu, jak: „wschodnie miniatury” (s. 142), „orientalne sonety”, „poezja wschodnia”, „wschodnie klejnoty” (s. 144), „utwór orientalny” (s. 260), „wschodnie sonety” (s. 347). Orientalizm jest w *Sonetach krymskich* elementem nawet chronologicznie wtórnym. Nie do przyjęcia jest również twierdzenie, że wszystkie sonety cyklu mają „orientalny charakter” (s. 143—144). Nie ma w ogóle w cyklu krymskim sonetów „orientalnych”; tylko niektóre z nich zostały nasyczone, w różnym zresztą stopniu, motywami orientalnymi. To nie są stylizacje orientalne we właściwym znaczeniu (tak je chciał widzieć Sękowski, zob. s. 72): elementy naturalne, potoczne, przejęte ze Wschodu, jak wyrazy czy hiperboliczny sposób wyrażania się, dopiero tutaj, w polskim kontekście, nabierają waloru poetyckiego.

Rzekomej powszechności owego „orientalnego charakteru” w *Sonetach krymskich* — przy nie uzasadnionym stwierdzeniu, że „w świadomości romantyków sonet posiadał piętno poezji wschodniej” (s. 157)⁹, a nawet i układ cyklu daje się jakoby określić na sposób orientalny (s. 171)¹⁰ — walnie służą wyimaginowane przez autora cechy stylu orientalnego. Podobno już sam „Tytuł krymskiego cyklu [...] zapowiada [...] orientalne zabarwienie stylu” (s. 133).

„W niektórych językach wschodnich — pisze Kubacki — rym narzuca kojarzenia obrazowe. Wiedzieli o tym romantycy. Podobnie rymy sonetowe dają z konieczności większy rozrzut obrazów niż rymy parzyste lub przeplatane, co czyni wrażenie jakby orientalnego stylu” (s. 155). A czy w niektórych językach nie-wschodnich, np. polskim, rym nie narzuca kojarzeń obrazowych? I nie wiedzieli o tym romantycy? -I jeśli coś „czyni wrażenie jakby orientalnego stylu”, czy to znaczy, że ten styl już jest orientalny? Bo dla Kubackiego nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w *Sonetach krymskich* zdarzają się „swobodne nieraz kojarzenie obrazów i przerzuty myśli (na zasadzie orientalnej stylizacji)” (s. 209).

Gdzie? Sam autor wskazał wyraźnie tylko dwa przykłady. Jeśli chodzi o „rozrzut obrazów i swobodę kojarzeń” — w związku z trudnością wytłumaczenia „masztu krymskiego statku” i „minaretu świata” w *Czatyrdahu* (s. 281), ale cała ta sprawa wynikła po prostu z niezrozumienia tekstu¹¹. W przykładzie drugim, z „widmem legendarnego Simurga” w *Górze Kikineis*, trudno dostrzec jakieś „swobodne, łańcuchowe kojarzenie obrazów” (s. 334). Zmaganie się z koniecznością rymową, „dobieranie rymów”, widoczne jest tylko w wersjach brulionowych *Sonetów*. W redakcjach ostatecznych nie ma ani śladu ulegania tej konieczności. Żadnych wynikających stąd „swobodnych kojarzeń obrazów” czy „przerzutów myśli”. Kubacki nie docenia wielkiej sztuki poetyckiej Mickiewicza.

Oto inne wyimaginowane przez autora cechy stylu orientalnego w *Sonetach*. W *Ciszy morskiej* „Użycie przez Mickiewicza klasycznej apostrofy — paralelnie, anaforycznie, na początku obu tercyn («O morze!«... »O myśli!«...) — podkreśla dodatkowo, od strony techniki poetyckiej, związek tych strof zarówno z antyczną gnomiką filozoficzną, jak z orientalną sentencją moralną” (s. 296). W drugiej tercynie *Burzy* „mowa, która nie nazywa tego, o czym mówi. W krymskim cyklu to pierwsza próba poezji niedopowiedzeń. Nieokreśloność należy do istoty orientalno-romantycznego stylu” (s. 307). W *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* „Słowa Pielgrzyma są typową odpowiedzią wtajemniczonego: uchylając się od relacji, mówi więcej, niżby mógł powiedzieć. To styl wschodni, który w tym wypadku służy romantycznej dążności do wyrażania rzeczy niepojętych. Znamy go także z biografii mistyków. Św. Franciszek z Asyżu...” etc. (s. 333). „W sonecie *Góra Kikineis* człony rozbitego klimaksu pełnią nową funkcję poetycką w stylu orientalnym: dają złudzenie przemienności zjawisk w przyrodzie” (s. 330). „Symbolika *Ajudahu* posiada cechy poezji wschodniej i romantycznej” — po czym przytoczono obie tercyny (s. 337).

Wypadnie tutaj powtórzyć kardynalną zasadę: co może być równocześnie i europejskie, i orientalne, to się w *Sonetach krymskich* jako orientalne nie liczy.

W kontekście tych stylistycznoorientalnych wytworów fantazji zastanawia w książce działanie wręcz odwrotne. Najefektowniejsze egzemplarze rzeczywiście występującego w cyklu krymskim hiperbolicznego stylu orientalnego, w *Widoku gór ze stepów Kozłowa i Czatyrdahu*, utożsamiał autor mylnie ze stylem rzekomej „wzniosłości orientalno-hebrajskiej” (s. 89, 318). Ale i sam Kubacki pisze również

⁹ Zob. K w a ś n y, *op. cit.*, s. 473—474: F o r m a.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 474—475: U k ł a d.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 476—477: *Czatyrdah*.

o hiperboli w tychże sonetach, dodając jeszcze dwa inne, *Drogę nad przepaścią w Czufut-Kale* i *Górze Kikineis*: „Nasilenie uczuć przybiera również postać hiperboliczną: pytanie zadziwienia (*Widok gór*), wykrzyknik podziwu (*Czatyrdah*) i zamknięcie oszołomienia (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*)” (s. 165), natomiast w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* i w *Górze Kikineis* „Mirza [...] inscenizuje wobec Pielgrzyma hiperboliczną przepaść górską w jednym sonecie, a potem w drugim podobną otchłań morską” (s. 332), przy czym ta druga hiperbola, z orientalnym „ptakiem-górą”, znacznie wcześniej została nazwana po prostu „Mickiewiczowską hiperbolą” (s. 255). Gdzie indziej jeszcze czytamy w związku z *Widokiem gór*, że „Dialog Pielgrzyma i Mirzy wyraża wzniosłość przeżycia w dwu formach pierwotnej twórczości: w postaci mitu i baśni. [...] Wyrażenie niezwykłości to akt jej opanowania. Pielgrzym dokonał tego przez hiperbolę kosmogoniczną. Mirza przez hiperbolę baśni” (s. 318; *nb.* tutaj „mit” i „kosmogonia” w wypowiedzi Pielgrzyma, Europejczyka, są „orientalne”, natomiast w *Czatyrdahu*, w ustach Mirzy, Tatarza, mieliśmy „wzniosły obraz w stylu kosmogonii hebrajskiej”, s. 89). I ani marnego słowa, że chodzi w tych wszystkich wypadkach o hiperboliczny styl orientalny.

Referując niezwykle drobiazgowo traktat Pseudo-Longinosa, Kubacki w pewnym momencie najwyraźniej już sam zniecierpliwił się: „Dalej szły wywody o metaforach, porównaniach, obrazach i hiperbolach; niestety zostały z tego tylko szczątki, gdyż rękopis ma w tym miejscu luki” (s. 49). W rzeczywistości nie jest aż tak całkiem źle z tym rękopisem. Z owych wcale jeszcze pokaźnych „szczątków” można się np. dowiedzieć, że Pseudo-Longinos, zalecający zawsze umiar w stosowaniu środków stylistycznych, dopuszczał „obfitość i śmiałość przenośni”, uzasadnione „silnymi efektami w odpowiednim miejscu i szlachetną wzniosłością”, a nawet „w [...] opisach [...] nieprzerwany ciąg metafor”¹² — takie zaś nagromadzenia metafor spotykamy właśnie w *Sonetach krymskich*. I jeszcze dalej można tam przeczytać bardzo ciekawe rzeczy właśnie o hiperboli — oczywiście klasycznej: „Bodaj więc że najlepsze hiperbole [...] są te, w których się nie zauważa przesady. Zdarza się to wtedy, gdy pod wpływem gwałtownego wzruszenia współbrzmia harmonijnie jakąś wielkością z sytuacją” i kiedy „zdaje się, że nie rzecz gwałtem przyciągnięto dla uzyskania hiperboli, lecz hiperbola rodzi się logicznie z rzeczy”¹³. A więc oczywiście już stąd płynnie wniosek, iż wszystkim wskazanym przez Kubackiego hiperbolom prawnie przysługuje określenie „orientalne”, bo przecież hiperbola orientalna nie może się obejść bez przesady.

W pewnym miejscu omawianego dzieła widnieje takie oto odnoszące się do *Sonetów* ogólne sformułowanie: „prostota i namaszczenie stylu orientального” (s. 141). Pomieścić by się mógł w tym zakresie co najwyżej styl rzekomego „orientalizmu hebrajskiego” oraz jeszcze ewentualnie, ze względu już tylko na samą „prostotę” — styl „inspiracji orientalnej Mickiewicza [...] arabskiej, pojmowanej jako poezja pierwotna, ludowa” (s. 95), ponieważ „stare poezje” arabskie „są proste, niewymyślne” (s. 94), tylko że również ze świecą trzeba by szukać śladów tej „inspiracji” w krymskim cyklu. W zasięgu tej „prostoty i namaszczenia” na dobrą sprawę nie zmieści się bez reszty żadna z wyimaginowanych przez autoóra cech stylu orientального. Ale jakże tu wpakować takie np. stwierdzenie, dotyczące rzekomego „orientalizmu pośredniego” w *Stepach Akermańskich* (zresztą mocno przesadzanej): „Oksymoron [...] orientально-calderonowski oszołamiał oczy [...]” (s. 293),

¹² Pseudo-Longinos, *O górnosci*. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Wyd. 2, zmienione. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, s. 134—135. BN II 57.

¹³ *Ibidem*, s. 144.

lub takie zdanie, związane znów z „orientalizmem bezpośrednim” w *Górze Kikineis*, także w tym właśnie wypadku rzekomym (chodzi o „masztowe pióra”): „Im śmielsza przenośnia — a tego typu są przenośnie orientalne — tym trudniejsza do przeniknięcia gra wyobraźni” (s. 257). Nie mówiąc już o hiperboli orientalnej, jak również o często występującym nagromadzeniu efektownych metafor i porównań — np. w drugiej kwartynie *Żegluga* (drugi rzekomy „wętek calderonowski”) lub w obu kwartynach *Atuszy w dzień* — które równoważąc hiperbole zawarte w innych sonetach, stanowią europejski odpowiednik stylu wschodniego. Sam nawet autor książki pisze: „Juliusz Kleiner uważał orientalny styl za artystyczną wadę niektórych *Sonetów krymskich*. Był nadto skłonny utożsamiać orientalizm z barokiem” (s. 75). A więc dla Kubackiego ten Kleinerowski „barok” to właśnie „orientalizm”.

Otóż owa rzekoma „prostota i namaszczenie stylu orientalnego” wraz z „wrogą opisowi estetyką romantyczną”, czyli „naturalną zasadą nowoczesnej poezji”¹⁴ oraz z „poetyką wzniosłości, nastawioną na górne widoki i przeżycia”¹⁵, zdaniem autora „nadały krajobrazom Krymu jakby odświętny charakter. Brak w *Sonetach* miast, ukraińskich wiosek czy tatarskich aułów. [...] Krym wygląda jakby wyludniony” (s. 141).

A może jednak inaczej, znacznie prościej, chociaż mniej wzniosle i estetycznie, dałaby się ta wyludniona odświętność Krymu wytłumaczyć? Dla wyeksponowania w najpełniejszej i najczystszej postaci „Wschodu w miniaturze” — obok zabiegów stylizacyjnych, jak eliminacja elementów obcych Wschodowi, ogólnopłodniowych czy po prostu włoskich¹⁶, a także i ukraińskich¹⁷, oraz „import” motywów orientalnych spoza Krymu¹⁸, przy przemilczeniu „mitycznych podań greckich i zabytków starożytności” (s. 11) — konieczne jeszcze było pominięcie pewnych rysów zbyt... naturalistycznych. Kubacki, niezwykle obficie cytując rozmaite relacje z podróży na Krym, przeoczył rzecz najważniejszą — późniejsze, bardzo już prozaiczne wspomnienia samego Mickiewicza, opowiedziane synowi Władysławowi w r. 1854¹⁹, gdzie obraz miast i wiosek krymskich pokrywa się dokładnie ze szczegółami przytoczonej w omawianej książce relacji Antoniego Nowosielskiego (s. 38): błoto, brud, nędza; w zamożniejszej zaś stosunkowo stepowej osadzie tatarskiej można było obejrzeć, „jak się robi świece. Zabija się barana, odziera ze skóry, wrzuca do kotła i gotuje. Wygotowawszy, zbiera się tłuszcz pływający po wierzchu i odlewa się świece”²⁰. Ten Krym — by tak rzec — tersytesowski nie mógł wejść do *Sonetów krymskich*. Stąd też ledwie zaznaczona obecność wyznawców Proroka — a nie „hebrajsko-ludowa personifikacja” — była przyczyną nasycenia elementami islamu... u o s o b i o n e j krymskiej przyrody.

Jeśli chodzi o zawarte w *Sonetach* wyrazy wschodnie, uderza w omawianej książce dziwne przewartościowanie wartości: na wskroś orientalna „karawana”, przyswojona rzekomo przez polszczyznę całkowicie, „odzyskuje w nowym, poetyc-

¹⁴ Zob. Kwaśny, *op. cit.*, s. 470—472: Nowa zasada poezji.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 467—468: Wzniosłość.

¹⁶ Zob. M. Kwaśny, *Jak powstawała szata orientalna „Sonetów krymskich”*. W zbiorze: Adam Mickiewicz. *Materiały Śląskiej Sesji Mickiewiczowskiej*. Katowice 1958, s. 429—431. I odbitka, s. 17—19.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 431—432; w odb. s. 19—20.

¹⁸ Zob. M. Kwaśny, *Z profesorem Kubackim na Krymie*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 389.

¹⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 16: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*. Warszawa 1933, s. 329—332.

²⁰ *Ibidem*, s. 331.

kim kontekście swój pierwotny, orientalny charakter” (s. 146)²¹, natomiast od dawna już przyswojone „kurhan” (s. 78, 294) i „baldakim” (s. 233—234) odczuwa autor jako orientalne. „Meteor” jest rzekomo orientalny, bo Kubackiemu „Wydaje [...] się, że do *Sonetów krymskich* trafił »meteor« z *Lalla Rookh* Tomasza Moore’a. [...] Rzecz prosta, Moore’owi przypadłaby w tym wypadku tylko rola pośrednika. Słowa »meteor« używał autor w *Lalla Rookh*, lecz to, co najważniejsze, kontekst poetycki, należy do Wschodu. Skojarzenia obrazowe związane z tym wyrazem w sonetach można zrozumieć tylko w ramach muzulmańskich legend kosmograficznych, zawartych w *Koranie*” (s. 234). Nie bardzo wiadomo, po co szukać źródła znajomości wyrazu „mirza” aż w *Dywanie* Goethego (s. 219), kiedy jeszcze w dochowanych brulionach mamy znaną poecie znacznie wcześniej postać „murza”, używaną przez Tatarów litewskich. Programowo ignorowane *Collectanea* Sękowskiego podano jako źródło jednego tylko wyrazu „chylat” (s. 90). Biada natomiast autor, że „Krytycy przeoczyli *Słowniczek nazw tkanin wschodnich*, dołączony do dzieła Tadeusza Mańkowskiego o sztuce islamu w Polsce” (s. 229). Szkoda tylko, że sam nie poświęciwszy przykładem, nie dołączył Kubacki szczegółowej instrukcji, w jaki sposób należy korzystać z tego *Słowniczka* przy lekturze *Sonetów krymskich*.

A oto jak przedstawia się fikcyjna, wymuszona przez Kubackiego „orientalność” sonetów, którym odmawiano „wschodniego charakteru”, posilkowana tu i ówdzie przez rzekomy „orientalizm pośredni”, rzekome wpływy „mitologii Północy”, rzekome echo „orientalno-słowiańskiej formy pieśni” oraz wyimaginowane cechy stylu orientального:

Stepy Akermańskie: 1. „wątek calderonowski”, czyli „orientalno-południowa przenośnia (wóz-łódź, fala łąk, powódź kwiatów)” (s. 141); 2. „jedno z najstarszych w polszczyźnie tureckich słów, przyswojony już w XVI wieku »kurhan«” (s. 294), a więc od dawna już nie odczuwany jako wyraz wschodniego pochodzenia (podobnie jak „kołpak” w *Górze Kikineis*); 3. „technika pytań i odpowiedzi”, czyli „ludowa, orientalno-słowiańska forma pieśni” (s. 201, 204); 4. „turecka nazwa Białogrodu” (s. 12), której pochodzenie wschodnie dawno się zatężyło; 5. „»konstrukcja« stepowej ciszy [...] oparta na paradoksie romantycznej wzniosłości”, skoligacona poprzez Jean Paula z „orientalnym podaniem” (s. 292—293), przez samego zaś Kubackiego jeszcze z *Eddą* (s. 139); 6. i nawet... „głos z Litwy” jako „pewnego rodzaju szyfr poetycki — rzecz nieraz spotykana we wschodniej lirycie” (s. 269)²². Z omówieniem tego sonetu wiąże się w książce arcyszczona, niczym nie uzasadniona zbitka: „romantyczny orientalizm polski” — Ukraina — Krym (s. 78, 167). „Orientalizm” romantycznego utworu literackiego wcale nie zakładał jego „ukraińskości”, „ukraińskość” utworu czasem tylko pociągała za sobą motywy orientalne; okolice Odessy i Akermanu to jeszcze nie Krym²³.

Cisza morską: „klasyczna apostrofa” — użyta „paralelnie, anaforycznie, na początku obu tercyn [...] — podkreśla [...] związek tych strof [...] z orientalną sentencją moralną” (s. 296).

Zegluga: „wątek calderonowski”, czyli „jedna z najbardziej charakterystycznych przenośni orientalnych: okręt — koń — ptak”, dzięki której „Bohater [...] »zegluguje« ku źródłom wschodniej metaforyki” (s. 301, zob. też s. 191, 196).

Burza: „późornie nie posiada żadnych cech wschodnich”, 1. z tej jednak racji, że „Mickiewicz dobrze wiedział, co robi, kiedy układał swój krymski cykl” (s. 144) —

²¹ Zob. Kwaśny, *Z profesorem Kubackim na Krymie*, s. 392—393. (Nb. w tej pozycji na s. 392, w. 29, omyłka druku; jest: studia Al-Kahiru, winno być: studnia Al-Kahiru.)

²² Zob. Kwaśny, „*Nie ze mną trzeba być...*”, s. 476: *Stepy Akermańskie*.

²³ Zob. Kwaśny, *Z profesorem Kubackim na Krymie*, s. 389—390.

też ma „orientalny» aspekt”, bo... „*Koran* pośród cudów Opatrzności boskiej wymienia wiele razy żeglugę. Przytaczam kilka ustępów [...]” etc. (s. 302); 2. „postawa”, którą „zajmuje nie określony bliżej [!] podróżny”, to znowu sprawa „nieokreśloności”, która „należy do istoty orientально-romantycznego stylu” (s. 306—307).

Grób Potockiej: „motyw wschodnich i słowiańskich baśni o »płomiennych oczach«” (s. 283).

Bajdary: dla autora „nie ulega wątpliwości”, że „motyw pędu” na koniu „wiąże się z modą orientálną” (s. 311—312).

Ajudah: 1. „symbolika” obu tercyn „posiada cechy poezji wschodniej i romantycznej” (s. 337); 2. „motyw »nieśmiertelnych pieśni«. Poezja poezji! Wspomniano Horacego. Zapomniano, że to ostatni akcent orientalny w dziele Mickiewicza. Posłuchajmy wyznania Firdausiego...” etc. (s. 340).

Do tego dochodzi jeszcze fikcyjnie wzmocniona orientálność sonetów, którym nie odmawiano „wschodniego charakteru”:

Bakczysaraj w nocy: 1. „obraz gwiazdzistego nieba, ulubiony wątek *Koranu*, we wschodniej, dworskiej stylizacji” (s. 322), a więc dubeltowo orientalny; 2. „motyw spadających gwiazd” (s. 322) też orientalny. Tylko że w tekście sonetu jest nie „gwiazda”, lecz „błyskawica”, która „Przelatuje milczące pustynie błękitu”; dwie stronic dalej, mówiąc ponownie o „spadającej gwieździe”, autor przytacza ostatni dwuwiersz z „błyskawicą” i „pędem farysa” i zaraz potem pisze o „porównaniu rumaka z błyskawicą niebieską [...] w poezji Wschodu” od Chin poczynając (s. 324).

Atusza w nocy: „meteor”, przejęty podobno z *Lalla Rookh* Moore’a, jest orientalny, bo „kontekst poetycki należy do Wschodu” (s. 234). Tylko dlaczego Kubacki jeszcze gdzie indziej, po zacytowaniu pierwszej tercyny sonetu z owym „meteorem”, w następnym zaraz zdaniu pisze o „nagłych wyładowaniach elektrycznych w naturze” i „wyrwywających ze snu błyskawicach”? (s. 326).

Góra Kikinei: „Ptak-okręt to częste skojarzenie w orientálnej poezji. Ze spięcia tych dwu pierwiastków — obrazu lotu i obrazu żeglugi — powstały »masztowe pióra« *Simurga*” (s. 257). A czy rezultat tego „spięcia” — akurat w pozycji rymowej²⁴ — też koniecznie orientalny? Autor w dalszym ciągu swych rozważań na temat „masztowych piór” ani przez chwilę nie wątpi, że to „przenośnia orientálna” (s. 257), „odległa metafora w orientálnym stylu” (s. 331).

I wreszcie fikcyjna, wymuszona „orientálność” międzysonetowa: 1. „egzotyczna, w jednakiej mierze południowa cò wschodnia przyroda” (s. 165); 2. następowanie nocy po dniu w *Bakczysaraju* i *Bakczysaraju w nocy* oraz *Atuszcie w dzień* i *Atuszcie w nocy* jest orientálne, ponieważ „*Koran* kładzie duży nacisk na tę przemienność dnia i nocy w nauce o wielkości Boga i należnej mu czci. Oto kilka najślawniejszych cytacji...” etc. (s. 320), przy czym „Dzień i noc tworzą pełną jednostkę kosmicznego rytmu. A na Wschodzie to dwa oblicza boskiej Opatrzności” (s. 321); 3. „poetyka ruin”: „od sentymentalnego kultu ruin przez egzotyczne podróże i poetykę wzniosłości dochodzimy do romantycznego orientalizmu. [...]. Ruiny, jako obraz przemijania, to częsty motyw w poezji Wschodu” — i tutaj, po dwu „przypomnieniach” z Omara Chajjama, jeszcze jeden komparatystyczny fajerwerk: „Podobnie na dalekim Oriencie. W poezji chińskiej bardzo często pojawia się temat zadumy nad ruinami” (s. 246).

Tak więc najmocniej nasycone motywami mahometańskimi sonety odpisał Kubacki na dobro rzekomego „orientalizmu hebrajskiego”, elementów zaś orien-

²⁴ Zob. Kwaśny, „Nie ze mną trzeba być...”, s. 478—480: rzemiosło poetyckie.

talnych zarówno „w ścisłym znaczeniu”, czyli „bezpośrednich”, jak również „pośrednich” i innych doszukuje się tam, gdzie ich w ogóle nie ma. Raz jeszcze trzeba tu powtórzyć kardynalną zasadę, że co może być równocześnie i europejskie, i orientalne, to się w *Sonetach krymskich* jako orientalne nie liczy.

Kubacki przypisuje niesłusznie Mickiewiczowi rozległą i głęboką wiedzę orientalistyczną: doskonałą orientację w poezji wschodniej, znajomość *Koranu* i zawartych w nim „muzułmańskich legend kosmograficznych”, a nawet postuluje taką wiedzę u czytelnika Mickiewiczowskiego cyklu — zwłaszcza w rozdziale 7 bez gruntownej znajomości *Koranu* ani rusz! Oto cztery wybrane przykłady świadczące wymownie o tym, w jakim stopniu autor omawianej książki góruje wiedzą orientalistyczną nad Mickiewiczem.

Widok gór ze stępów Kozłowa. „Żeby ocenić w pełni oryginalność pomysłu i wielką sztukę sonetu *Widok gór*, potrzeba — czytamy — pewnych wiadomości z bajecznej kosmografii ludów muzułmańskich. Objaśnienie Mickiewicza odnosi się tylko do »Diwów«, lecz w sumie daje znacznie więcej: »Diwy, podług starożytnej mitologii Persów, złośliwe geniusze, które niegdyś panowały na ziemi, potem wygnane przez aniołów, mieszkają teraz na końcu świata, za górą Kaf«” (s. 315—316). W *Bibliothèque orientale* d’Herbelota, jednym ze „źródeł, z których czerpali romantycy”, znalazł Kubacki „te główne elementy, bez których nie można przeprowadzić rzetelnej analizy sonetu”, czyli takie m. in. szczegóły dotyczące owej, wspomnianej tylko mimojazdem przez Mickiewicza, góry Kaf: „to góra ze szmaragdu, otaczająca ze wszystkich stron niebo i ziemię — jest to zatem góra niegóra, baśniowa formacja, utworzona jakby z powietrznej atmosfery, stąd jej barwa. [...] Na górze Kaf przebywają w odosobnieniu diwy po klęsce, jaką ponieśli z rąk olbrzymów, którzy należeli do pierwotnej rasy ludzkiej” (s. 316). Czytamy więc nieco dalej: „Czatyrdah ukazuje się oczom Pielgrzyma jak potężne widmo o atmosferycznej barwie (ścianą postawione morze lodu, tron odlany z zamrożonej chmury, [nb. o tym już mówi Mirza:] siedziba zimy, gdzie tchnienie ust zamienia się na śnieg). Kto wie, czy ten niezwykły, nierealny, powietrzno-szklisty kolor nie stoi w związku ze wspomnianą baśniową kosmografią?” I to „kto wie” uprawnia już autora do niezachwianych w swej pewności stwierdzeń: „Czatyrdah wydaje się Pielgrzymowi jakąś nową górą Kaf, którą legenda wykrystalizowała ze szmaragdu na podobieństwo powietrza i wody. W praczasach diwy-demony walczyły z olbrzymami ludzkiej rasy. Za odbicie tego podania uważam wersję brulionową:

Czy ludzie ćwierci ziemi napiętrzyli w mury,
Ażebym gwiazd nie puszczając idących ze wschodu?

W druku domysły Pielgrzyma obróciły się ku diwom:

Czy Diwy z ćwierci ładu dźwignęły te mury,
Aby gwiazd karawanę nie puszczając ze wschodu?

Diwy, zbuntowane i pokonane złe geniusze, w ludowo-poetyckim przypuszczeniu Pielgrzyma, starają się zakłócić dzieło stworzenia, wznosząc nową górę Kaf, która będzie na wzór dawnej boskiej zatrzymywać pochody gwiazd” (s. 316—317). *Summa summarum*: „Pielgrzym w kwartynach wykazał znajomość orientalnych wierzeń kosmogonicznych” (s. 317).

Z kolei cały ten wywód „w sumie daje znacznie więcej” niż objaśnienie Mickiewicza, który chyba jednak czerpał z innego źródła²⁵ niż „romantycy” i Kubacki. W cytowanym objaśnieniu poety nie ma mowy o „zbuntowanych i pokonanych

²⁵ Z dzieła J. Hammera-Purgstalla *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (Wien 1818). Zob. Kwaśny, *Jak powstawała szata orientalna „Sonetów krymskich”*, s. 419, przypis 15, w odb. s. 7.

złych geniuszach”; są one tylko „złośliwe”, a to najzupełniej coś innego. I nie ma tam „olbrzymów ludzkiej rasy”, z którymi owe „diwy-demony walczyły”, lecz są tylko „aniołowie”, którzy je wygnali z ziemi, wygnane zaś diwy mieszkają nie „na górze Kaf”, lecz „za górą Kaf”. Owi „ludzie” z wersji brulionowej na pewno nie mają nic wspólnego ze wspomnianymi „olbrzymami ludzkiej rasy”; zastąpienie ich „Diwami” to sprawa nasycania sonetu motywami orientalnymi. I skądże w ogóle się wzięła w „domysłach Pielgrzyma” ta „nowa góra Kaf”? I skąd u niego to muzułmańskie „ludowo-poetyckie przypuszczenie”? Tym razem autor książki na pewno prześcignął Pielgrzyma (i Mickiewicza) w „znajomości orientalnych wierzeń kosmogonicznych”.

Bakczysaraj w nocy. Pouczając Wiktora Weintrauba, który „Twierdzi, że »dzamid« znalazł się w sonecie [...] dlatego, że jest bardziej egzotyczny dla polskich uszu niż meczet”, Kubacki pisze: „Tymczasem to różnica znaczeniowa, nie przymierzając, jak między bazyliką i kościołem” (s. 232). A Mickiewicz nawet nie przeczuwał tej subtelności znaczeniowej, objaśniając po prostu: „Meszdjid lub Dżiami, są to zwyczajne meczety”.

Ałusza w nocy. Po przytoczeniu drugiej tercyny daje autor następujący komentarz: „Jest to motyw orientalnej erotyki, której paradoksy naśladuje także mistyka. Kontrast miłosnego pragnienia i nienasycenia, usypiania i budzenia, lektargu i powrotu do świadomości, zadawania ran i gojenia, tonięcia i ratowania, choroby i zdrowienia, życia i śmierci powtarza się często”. Mało tego. „Wschodnie wariacje na temat nie kończącej się rozkoszy zmysłów zostają w pewnym związku z wyobrażeniami życia pośmiertnego w *Koranie*. Prorok obiecuje wiernym w raju cieniste ogrody, potoki czystej wody, przepyszne mieszkania, wygodne sofy i miękkie, bogato zdobione poduszki, wykwintne uczyty, niebiańskie napoje. W namiotach czekają na wybranych wschodnie, z nieziemskiej tkanki ukształtowane piękności o krągłych piersiach, dużych czarnych oczach i olśniewającej cerze, barwy strusich jaj. Ich uroda niezmienna. Ponęty ciągle żywe. Po każdej miłosnej nocy stają się na nowo dziewczycami” (s. 327). Nic dodać — lecz ująć dałoby się sporo. I to wszystko napisano ze zlekceważeniem sonetowej, ziemskiej „wschodniej odaliski”! Już uczony Faust powiedział: „*Das Drüben kann mich wenig kümmern*”, ludowy zaś Grabiec czuł nieprzewyciężony wstręt do „z nieziemskiej tkanki ukształtowanych piękności”. Opinie obydwu podzielał Adam Mickiewicz herbu Poraj.

Czatyrдах. Autor jest przekonany, że w sonecie tym „Mamy [...] pewne naturalne *medium* między orientalizmem hebrajskim i orientalizmem arabsko-tureckim: »Gabryjel pilnujący edeńskiego gmachu«. To pierwiastki biblijne, które weszły do *Koranu*. Wniosek: stylizacja Mickiewicza nie jest jakąś wschodnią »inkrustacją«, językowym filigranem czy słownikarską kameryzacją, jak to się nieraz pisało. Sięga głęboko do rdzenia wiersza. W poetyckim przekroju ukazuje różne warstwy kulturalnych formacji i ich wewnętrzne powiązania” (s. 89). Tymczasem Mickiewicz napisał w *Objaśnieniach*: „Zostawiam imię Gabryjela jako powszechniej znajome; ale właściwym strażnikiem niebios podług mitologii wschodniej jest Ramek [...]”. „Powszechniej znajome” — oczywiście w rozumieniu przeciętnego czytelnika. Skąd „znajome”? Z *Biblii*? Z *Koranu*? Przede wszystkim chyba ze zdrowaśki: Anioł Pański, który po raz pierwszy wyrzekł owo „pozdrowienie anielskie” — to właśnie Gabriel. W sonecie zaś pełni on — jak to z objaśnienia wyraźnie wynika — tylko rolę zastępczą, co dowodzi, że poeta w nasycaniu swego cyklu motywami orientalnymi kierował się niezwykłym umiarem.

Dla szaty orientalnej krymskiego cyklu niewielkie znaczenie miało to, co Mickiewicz „przedtem [...] czytał z zakresu poetyki i orientalnej literatury” (s. 77), nigdy bowiem nie sporządzał w pocie czoła „notat” do mgliście zamierzonych w przyszłości dzieł. Wykorzystane podstawowe źródła motywów orientalnych wskazał poeta sam. Mocno jednak przesadzona jest opinia Kubackiego, że *Dywan*

Goethego „jest jednym z najważniejszych źródeł do studiów nad *Sonetami krymskimi*” (s. 43; zob. s. 218—219). Wszystkie w ogóle zestawienia i porównania Mickiewicza z Goethem są w tym wypadku niestosowne. Powstanie dzieła Goethego poprzedziły gruntowne i solidne studia wstępne, naukowe i literackie, stąd też tyle mu się uzbierało materiału do „obszernych *Not i objaśnień*, dodanych do *Dywanu*” (s. 218). U Mickiewicza najpierw było bezpośrednie, osobiste przeżycie Wschodu i nawet wcześniejsze redakcje sonetów, a dopiero potem źródła, o których sposobie wykorzystania — za chwilę. Nasz poeta już z natury nie posiadał „*Sitzfleisch'u*” autora *Dywanu*, a jeszcze do tego od wyjazdu z Wilna pędził żywot łącie koczowniczy.

Jeśli chodzi o dzieło Hammera-Purgstalla *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, na które „powoływał się poeta w objaśnieniach do *Sonetów krymskich*” (po prawdzie — raz się tylko powołał), to nie można zgodzić się ze stwierdzeniem, że „przysłoniło ono w studiach nad Mickiewiczem inne jego źródła natchnień orientalnych” (s. 98). Z tym, że „inne źródła” wskazane przez samego autora książki są po prostu fikcyjne.

O dorywczym sposobie korzystania z obu wymienionych źródeł świadczą wymownie omyłki poety: błędna lokalizacja motto z Goethego i niedokładne czy wręcz niedbałe przytoczenie tytułu dzieła Hammera, w którego *nb.* tekście, sporządzając swój komentarz, poeta — jak stwierdza sam Kubacki — „skracał wiersze i swobodnie łączył szczegóły” (s. 254). Bo też i „zakopał się w Hammera” dopiero po wydaniu *Sonetów krymskich!*

Mickiewicz — czytamy — „Zbliżył się do Józefa Sękowskiego i korzystał z jego prac. W przypisach do *Sonetów krymskich* cytował *Collectanea z dziejopisów tureckich*” (s. 72); nawiasem mówiąc, poeta nie „cytował”, lecz bardzo swobodnie parafrazował, i nie *Collectanea*, tylko objaśnienia do nich. Pomimo takiej rekomendacji Kubacki stara się tendencyjnie pomniejszyć znaczenie Sękowskiego w procesie kształtowania się szaty orientalnej *Sonetów* (s. 77); jego zdaniem *Collectanea* są „ciągle jeszcze podstawą badań — ze szkodą dla literackiej komparatystyki doby romantycznej” (s. 229).

I przy tym zresztą dziele nie obeszło się bez omyłki poety, świadczącej o niezbyt starannym sposobie korzystania ze źródeł: objaśnienie do *Bakczysaraju w nocy* opatrzył odsyłaczem: „(Sękowski, *Collectanea*. T. I, k. 66)”²⁶, zamiast: t. II, s. 65—68.

Otóż tenże Sękowski, „znakomity uczoney” i „surowy krytyk”, jak pisze o nim autor, miał — co wynika niedwuznacznie z cytowanej relacji Mikołaja Malinowskiego — Mickiewicza jako „orientalistę” za ignoranta, „orientalizm” zaś *Sonetów krymskich* za chybiony, „zapewniając, że poeta bardzo zgrzeszył tym, że chciał użyć w swych wierszach metafor wschodnich, zwrotów mowy itp. nie znając zupełnie ani języków azjatyckich, ani literatur tych ludów” (s. 72). Kubacki ma wprawdzie całkiem odmienny pogląd na sprawę wiedzy orientalistycznej Mickiewicza, ale my wolimy zawierzyć opinii Sękowskiego, chociaż nie możemy zgodzić się z jego oceną poetycką *Sonetów*; chciał on w nich widzieć więcej, niż sam Mickiewicz — na miarę swych możliwości — zamierzył. Jak wiadomo, poeta nigdy nawet nie rozpoczął planowanych studiów orientalistycznych. O Mickiewiczzu można powiedzieć akurat to, co Kubacki napisał o Byronie: iż „odegrał dużą rolę w romantycznym orientalizmie, choć jego znajomość poezji i kultury Wschodu nie była głęboka” (s. 209).

Niezrozumiałe są wyrazy żalu autora, że ani sam Sękowski „nie ogłosił drukiem swoich uwag”, ani Malinowski „nie zanotował żadnych konkretnych szczegółów z tej orientalistycznej analizy” (s. 72). Wystarczy przecież tylko uświadomić

²⁶ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. T. 1. Cz. 2. Wrocław 1972, s. 28. W Wyd. Jubileuszowym niesłusznie zmieniono „k” na „s”.

sobie, że między stanowiskami Sękowskiego i Mickiewicza zachodził taki stosunek, jak pomiędzy orientalistyką naukową a orientalizmem romantycznym jako modą literacką, i to jeszcze w realizacji wielkiego poety. Uчени przeważnie nie rozumieją poetów. Tym bardziej, im więksi (choć niekoniecznie) uczeni i im więksi poeci.

Jeśli chodzi o poetycką stronę zagadnienia, współcześni orientaliści, Zajązkowski i Reyhman, nie powtarzają już na szczęście zarzutów Sękowskiego, ale i sami, jako znakomici specjaliści, niewiele mają — bo i mieć nie mogą — do powiedzenia o orientalizmie *Sonetów krymskich* (zob. s. 75—77). Nie ma powodu, aby im z tej racji czynić wymówki, a tym bardziej, aby ich w tym niewykonalnym zadaniu wyręczać. Sam zresztą Mickiewicz nie ukrywał swej niefachowości, kiedy — *nb.* już po wydaniu *Sonetów!* — pisał do filomaty-orientalisty Józefa Kowalewskiego, uwydatniając w drugiej połowie zdania, co stanowiło główną jego troskę w orientalnym wystroju krymskiego cyklu: „Spodziewałem się, Józiu, że ty nad *Sonetami* moimi orientalne popisziesz uwagi, a przynajmniej ponotujesz, co by w technicznych mahometańskich wyrazach podmieniać lub lepiej objaśnić należało”²⁷.

Na koniec i to jeszcze ma swoją wymowę, że ani z krytyki Sękowskiego, ani z „zakopania się w Hammera”, ani z ewentualnych uwag Kowalewskiego, jeśli jakieś w ogóle jeszcze później były — nic nie odbiło się echem w następnych edycjach *Sonetów krymskich*, najbliższa zaś, dokonana przy bezpośrednim udziale autora, ukazała się zaledwie w trzy lata po pierwszym ich wydaniu. Już — mówiąc słowami poety — „nic dodanym ani ujętym być nie mogło”.

Marian Kwaśny

²⁷ Mickiewicz, *Dziela*, t. 14, s. 341.