

Leszek Zwierzyński

Topika morska w poezji Adama Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 91/2, 157-173

2000

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.

LESZEK ZWIERZYŃSKI

TOPIKA MORSKA W POEZJI ADAMA MICKIEWICZA*

Istotną rolę topiki morskiej w poezji Mickiewicza dostrzegano niejednokrotnie. Zwracano szczególnie uwagę na obecność tejże topiki w utworach związanych tematycznie z morzem¹. Wydaje się jednak, iż jej znaczenie jest szersze, wykraczające poza wiersze „marynistyczne”. Spróbujemy poniżej zarysować całościowy obraz topiki morskiej w twórczości Mickiewicza.

Postaramy się wyodrębnić i opisać pojawiające się tu tradycyjne motywy i toposy w proponowanym przez Abramowską, wąskim znaczeniu². Będziemy chcieli także (wykorzystując przeprowadzone już w tej materii badania) wskazać i zanalizować nowo powstałe, romantyczne toposy morskie. Zrozumiałe, że tutaj termin „topos” stanie się szerszy i mniej ostry – Abramowska stosuje określenie „quasi-topika”. Zarówno w przypadku toposów, jak i quasi-toposów będziemy zmierzać nie do katalogowania, lecz raczej do ukazania ich roli w tworzeniu świata sensów w konkretnych utworach. W centrum naszej uwagi znajdzie się topika morska, gdyż ona właśnie, wśród motywów akwaticznych, zdobyła w literaturze zarówno antycznej, jak i staropolskiej szczególną pozycję.

„W szkole klasycznej”

Tradycyjne motywy i toposy morskie występują u Mickiewicza głównie w dwóch zespołach tekstów: w jego wczesnej poezji i w wierszach okoliczności-

* Studium niniejsze jest napisaną na nowo wersją pierwszej części mojej rozprawy doktorskiej *Motywy akwaticzne w twórczości poetyckiej Adama Mickiewicza*, przygotowanej pod kierunkiem prof. Ireneusza Opackiego. Pozostałe trzy części rozprawy ukazały się w postaci książki: L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*. Katowice 1998.

¹ Zob. J. Bachórz, *Mickiewiczowska wizja morza*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”. Prace Historycznoliterackie. Nr 5 (1977). – M. Śliwiński, *Człowiek-ryba. Szkice marynistyczne*. Słupsk 1991. O topice zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przełożył i opracował A. Borowski. Kraków 1997 (tu rozdział o topice, a także s. 76–77). – J. Abramowska, *Toposy i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. W: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 7. – E. Kotarski, *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI–XVII wieku*. Warszawa 1995, s. 105. – D. Śnieżko, *Topos „życie jako żegluga” w repertuarze topiki egzystencji ludzkiej*. (Na przykładzie twórczości Mikołaja Reja). „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”. Prace Historycznoliterackie. Nr 17 (1991): *Topika wód i żegluga* (red. A. Martuszevska), s. 41–44. – M. Skwara, *Motywy i toposy wodne w poezji funeralnej XVI w. w Polsce*. Jw., s. 71–75. – J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 302.

² Abramowska, *op. cit.*, s. 6–8.

wych (imionnikowych). Obecność toposów w młodzieńczych utworach to ślad terminowania w „szkole klasycznej”. Z kolei wiersze imionnikowe, będące przykładem specyficznego rodzaju aktu komunikacji literackiej, przez swą sytuację powstania, okazjonalność, są szczególnie podatne na konwencjonalizację i czerpanie z gotowych składników³.

W dwóch wczesnych utworach (*Kartofla, Już się z pogodnych niebios...*) wykorzystał Mickiewicz motyw „wyprawy morskiej”. W obu z wyprawą związany jest topos „przekraczania granic”. O toposie tym jako czymś fundamentalnym dla antycznych i średniowiecznych wyobrażeń świata pisze Marian Śliwiński⁴. W klasycznej postaci topos ów znajduje się w „stoickiej” odzie I 3 Horacego (*Sic te diva potens Cyprī*)⁵. Pojawia się też w *Boskiej Komедii*: w pieśni XXVI *Piekła* Wergiliusz i Dante spotykają Ulissesa, ukaranego za przekroczenie granic ludzkiego świata (słupy Heraklesa). W odzie Horacego fakt realnej, morskiej wyprawy Wergiliusza (utwór jest propemptikonem) służy do nakreślenia obrazu rodu ludzkiego, a także modelu świata i jego praw. Ustanowione tu zostały wyraziste granice, wskazujące ład kosmosu. Poszczególne kręgi są „zamknięte”, a „przegrody” wyznaczają zarazem granice etyczne, prawo obowiązujące w danej części świata. Horacy występuje przeciw istocie ludzkich poczynań: nieustannemu przekraczaniu granic. Według stoików ludzki logos winien dążyć do zgodności z Logosem kosmosu⁶. Pęd do transgresji jest w gruncie rzeczy występkiem, czymś sprzecznym zarówno z logosem duszy ludzkiej, jak i z Logosem kosmosu.

W *Kartofli*, która przedstawia realną wyprawę morską, granice także są elementem ładu świata, a ich przekraczanie powoduje negatywne skutki. W kreśleniu rysów świata i dziejących się zdarzeń wykorzystane zostały tradycyjne toposy. Zagrożenie dla okrętów Kolumba stanowi Neptun. Jego wyprawa to znany antyczny topos:

Brał rydwan, morskim dziełem z konch tworzony cudnie,
Zaciął trytony, srebrna które zdobi łuska;
Bieży rydwan i z lekka wód oblicze muska. [w. 188–190]⁷

Pierwowzory tego toposu znajdują się w *Iliadzie* (ks. XIII, w. 23–30) i *Eneidzie* (ks. V, w. 816)⁸. Za sprawą Neptuna morze staje się dla uczestników wyprawy „miejszem strasznym”. Brak tu jednak typowych składników toposu morza jako „*locus horridus*”: sztormów, wichrów, wysokiej fali zalewającej wszystko i niszczącej okręt. Straszna dla uczestników wyprawy okazuje się cisza morską, która unieruchamia okręt, i palący żar słońca. To wszystko konsekwencje toposu „przekroczenia granic”. Przekracza je Kolumb opuszczając znane, oswojo-

³ O utworach sztambuchowych zob. I. Opacki, *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie oświecenia i romantyzmu*. W: „*W środku niebokrepa*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, szczególnie s. 126–131 i 166–172.

⁴ Śliwiński, *op. cit.*, s. 65.

⁵ Do niej odwołuje się, jak stwierdza J. Kleiner (*Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 114), akwatywna część utworu *Już się z pogodnych niebios...*

⁶ Zob. P. Tillich, *Męstwo bycia*. Tłumaczył H. Bednarek. Paris 1993, s. 18–25.

⁷ Wszystkie utwory A. Mickiewicza cytujemy z edycji: *Dziela*. Wyd. Rocznikowe. 1898–1998. T. 1. Opracował Cz. Zgorzeński. Warszawa 1993; t. 2. Opracował W. Florian, przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzeńskiego (1994); t. 3. Opracowała Z. Stefanowska (1995); t. 4. Opracował Z. J. Nowak (1995).

⁸ Zob. Kotarski, *op. cit.*, s. 121.

ne morza „starego świata”. Obcość nowego morza jest w *Kartofli* wyrażenie podkreślona:

Już wbiegli, kędy stary świat kończy granicę,
Inne tam wiatry cieką, woda ma różnicę, [w. 157–158]
Brak śladu jakiegokolwiek ziemi:
Patrzą, jak błękit, na dół zataczając szkliska,
Brzegiem oblicza swego brzeg wody obciska, [w. 153–154]

Znikają gwiazdy, „dróg mokrych wskazówki”. Wreszcie świat wywraca się zupełnie na opak, stając się przestrzenią nieludzką:

[...] Ocean leżącej nie ruszył przestrzeni.
Lecz gwiazda dzienna coraz wzdyma go i pieni,
Coraz gęściej w powietrzu pary ciężą wodne,
Błękit mgłami oblicze zasunął pogodne.
Znika nareszcie słońce! znika dni rachuba!
I świat sprzed oczu nędznych wydarła noc gruba! [w. 431–436]

Od niechybnej śmierci ratują Kolumba i jego towarzyszy niebios. „Boska interwencja” w trakcie wyprawy jest, jak wskazuje Kotarski, toposem znanym już w antyku⁹. Występujący w emblematach¹⁰ obraz ręki ratującej statek od niechybnej zagłady zostaje w *Kartofli* heroikomicznie przekształcony. Kolumba przed śmiercią ocala rzucona z nieba przez św. Dominika pieczona „ziemlanka” – znak bliskiego już nowego świata. Ostatecznie więc dzięki Boskiej sankcji przekroczenie granic staje się czymś dozwolonym.

W wierszu *Już się z pogodnych niebios...* wyprawa morska jest metaforycznym obrazem życia. Mickiewicz odwraca tu antyczny schemat: już inicjalne wezwanie do żeglugi przynosi obraz świata otwartego („Otworem ci przestrzenne leżą oceany”). W obrazach wyprawy morskiej podstawową rolę pełni topos „heroiczno-argonautyczny”¹¹. Jego wzorcem jest wyprawa Argonautów, której opis odnajdujemy m.in. w *Odysei*, a także w *Odzie pytyjskiej IV* Pindara.

W wierszu Mickiewicza zawarte jest bezpośrednie nawiązanie do mitu Argonautów, nastąpiła też amplifikacja toposu:

Frygijczyk, co się pierwszy chytrej zwierzał fali,
A w zawody na złomnym puściwszy się drewnie,
Choć nań Piekła i Nieba dąsały się gniewnie,
W własnych dzielnościach ufny, śmiałych żądań pełny,
Nieba i Piekła zwałczył, złotej dostał wełny. [w. 8–12]

Mimo iż użyta jest tu tradycyjna (Horacjańska) fraza o tym, „co się pierwszy chytrej zwierzał fali”, funkcja toposu, który u Horacego rozpoczyna listę wykroczeń rodu ludzkiego, zostaje odwrócona. Horacy pisze:

⁹ *Ibidem*, s. 105.

¹⁰ Zob. J. Kotarska, *Motywy akwaticzne w polskich emblematkach XVII wieku*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”. Prace Historycznoliterackie, nr 17, s. 25.

¹¹ O temacie „argonautycznym” i o „bohaterkim ideale życia w symbolach argonautycznych” w *Kartofli* i w wierszu *Już się z pogodnych niebios...* pisze W. Kubacki w pracy *Żeglarz i pielgrzym* (Warszawa 1954, s. 10, 117). Z rozprawy tej, ze względu na zawartą w niej obszerną „antologię” utworów (lub ich fragmentów) zawierających motywy nautyczne, będziemy często korzystać. Interpretacje Kubackiego, w związku z silną ideologizacją, są niestety tylko miejscami możliwe do wykorzystania. „Stoicyzm” został tu, naszym zdaniem, zbyt poszerzony, przez co traci swą tożsamość, a poezja potraktowana jest zbyt instrumentalnie.

Potrójną miedzią pierś miał okutą,
Kto się odważył najpierwszy pływać
Kruczą po morskich odmętach sztuką¹²,

Podobnie użytkowała ten topos polska poezja oświeceniowa, jak widać w wierszu Książnina *Do Józefa Świętorzęckiego mającego żeglować*:

Musiąło temu zapewne
Serce być z dębu, warowne stałą,
Co pierwszy płótna powiewne
Śmiał nad burzliwą rozpuścić falą¹³.

Mickiewicz wykorzystuje ten topos w funkcji heroicznej, odwracając negatywny znak przypisany ludzkiej transgresji. Prymary staje się tu „prometejski pochod ludzkości”, do którego wzywa przyjaciół, a topos heroiczno-argonautyczny zastosowany jest w klasycznej retorycznej funkcji entymematu, jako obrazowy argument. W celu przekonania o uniwersalności postawy heroicznej przekształca Horacjańskie „Potrójną miedzią pierś miał okutą” we „Wszak nie miał barki z dębu ni serca ze stali” (*Już się z pogodnych niebios...*, w. 7). Tworzy w ten sposób nowy wzorzec heroizmu.

Żeglarz

Żeglarz, uznawany za przełomowy romantyczny wiersz Mickiewicza, stanowi również przełom w sposobie wykorzystania topiki morskiej. Na początku utworu występuje ona w tradycyjnej formie, lecz w miarę jego rozwoju uzyskuje nową, romantyczną postać. Czesław Zgorzelski zwracał uwagę na jednolitość i zwartość *Żeglarza*, osiągniętą dzięki temu, iż wykorzystana tu alegoria obejmuje całość wiersza¹⁴. Sprawa wydaje się bardziej skomplikowana. Niewątpliwie funkcjonuje tu alegoria „życie jest żegluga”, jednak ulega ona tak daleko idącym transformacjom, metaforycznym przekształceniom, tak zmienia się w poszczególnych strofach udział składnika realnego i konwencjonalnego, iż rzeczywistą podstawę owej jednorodności utworu stanowi raczej nieustanna obecność morza, którego obrazy każdorazowo określają zmieniającą się egzystencjalną i ontologiczną sytuację podmiotu. Właśnie zderzenie człowieka i żywiołu (realne i metaforyczne) tworzy podstawową strukturę poetycką, częściowo tylko mieszczącą się w alegoryczności. Dlatego do opisanie topiki morskiej w *Żeglarzu* niezbędne będzie określenie występujących w poszczególnych segmentach utworu obrazów morza. Z konkretnymi jego „wcieleniami” związane są bowiem poszczególne motywy i skupione wokół nich toposy. Pierwszy obraz morza jest w dużym stopniu zgodny z tradycyjnymi, „stoickimi” przedstawieniami motywu „życie jako żegluga”. Dostrzec tu można nie tylko morze i statek, lecz także brzeg i przestwór powietrzny („wi-

¹² Horacy, oda I 3 (*Sic te diva potens Cypr*). W: *Wybór poezji*. Wyd. 5. Opracował J. Krókowski. Wrocław 1975, s. 8 (tłum. L. Siemieński). BN II 25. Kotarski (*op. cit.*, s. 104) pisze o „motywie złorzeczenia skierowanego przeciw pierwszym żeglarzom, tym, którzy zainicjowali podróże morskie”.

¹³ Cyt. za: Kubacki, *op. cit.*, s. 120.

¹⁴ Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976, s. 88–89.

cher miota”). W zestawieniu ze staropolskimi realizacjami (najczęściej o nacechowaniu religijnym) znamienny jest brak portu (celu). Pojawia się on dopiero w trzeciej strofie w stereotypowej, ogólnikowej formule: „sławy [...] opoka”, jako element drugiego już segmentu wiersza, gdzie następuje zmiana poetyki i sposobu obrazowania. W inicjalnej strofie, stanowiącej segment pierwszy, wyodrębnić można topos „okręt na wzburzonym morzu”¹⁵. Są tu charakterystyczne dla tego toposu elementy: ogromne fale („dzisiaj jakie fale”), wiatr („wicher miota”), ciemność i oddalenie od brzegu. Przenośny sens całego obrazu podkreślony został w ostatnim wersie metaforą „korab żywota”. Już w tej strofie widać, jak Mickiewicz przekształca tradycyjne motywy i toposy. W klasycznych przedstawieniach motywu „życie jako żegluga” utonięcie oznacza śmierć lub (w utworach religijnych) potępienie – „utonięcie w grzechach”. Zamiast tego pojawia się w *Żeglarzu* hamletyczne pytanie o porzucenie „korabia żywota”. Zmienia ono sens całego motywu, sugeruje odmienne, związane z kontekstem całości, znaczenia.

Doszukać się tu można także elementów innego toposu, w naturalny sposób związanego z poprzednim: morza jako „miejsca strasznego”. Jego śladem są nie wyobrażenia burzy, lecz naruszenie (wręcz odwrócenie!) porządku, jakie się tu dokonało. W pierwszej strofie czas i przestrzeń wspólnie metaforyzują ludzkie życie. Cofnąć się przestrzennie do brzegu nie można, gdyż z ruchem (żegluga) związany jest czas (linearny, a więc nieodwracalny). Jednak, choć cofnięcie życia nie jest w mocy żeglującego, to porządek czasu (egzystencji) został odwrócony: po jutrzni, oznaczającej początek życia, następuje nie dzień, ale noc. Morze, będące metaforą świata, okazuje się miejscem nieludzkim, niezgodnym z naturalnym porządkiem kosmosu.

Kolejne trzy strofy przynoszą, jak to już wskazywano¹⁶, najbardziej stereotypowe w tym wierszu, klasycystyczne alegorie (Piękno i Cnota). Następuje też zmiana perspektywy. W pierwszym segmencie podmiot określał swą własną, indywidualną sytuację („gdym był”), tu wypowiada prawdy ogólne (wyrażane bezosobowo). W sferze topiki na motyw „życie jako żegluga” nakłada się inny – „wyprawy morskiej”:

Szczęśliwy, czyjej przewodniczą łodzi
Cnota i Piękność, niebieskie siostrzyce!
Gdy się noc zgęszcza, wzmagają powodzi,
[.....]
Dopłynię, kędy sławy góruje opoka,
[.....]
Dopłynię we krwi i pocie. [w. 6–15]

Wyraźnie w ramach tego motywu rośnie dramatyzm, ciemnieje wizja wyprawy (życia). Ważne też jest, iż w kolejnych strofach obraz morza staje się coraz bardziej abstrakcyjny i ogólny. W trzeciej strofie – morze jako sposób wyrażania świata funkcjonuje już tylko na zasadzie trwałości zarysowanych uprzednio kształtów. Właściwie przemienia się ono tutaj w ogólnikowe „obszary świata”, motyw zaś „życie jako żegluga” roztapia się w ogólniejszym motywie „życie jako droga”. W następnej strofie abstrakcyjna personifikacja piękności zostaje skonkrety-

¹⁵ Zob. Kotarski, *op. cit.*, s. 255 i 273.

¹⁶ Zob. Kleiner, *op. cit.*, s. 226.

zowana, „zmaterializowana” dzięki pojawieniu się (w drugiej części strofy) elementów rysujących jakąś nie nazwaną dziewczynę. Mickiewicz, wykorzystując tu obrazowanie z poezji sentymentalnej („serca czułe”, „rączki”), przekształca dominujący w utworze motyw „życie jako żegluga” w erotyczny: „miłość jako żegluga”, aktualizowany przez topos „burzy cierpień miłosnych”. Zauważalne jest tu jednocześnie wyłamywanie się obrazowania z ściśle akwaticznego uwarunkowania. Pojawiają się inne materie (kamień, lód), charakterystyczne dla topiki miłosnej. Rezultatem tego jest powstanie kolejnych wyobrażeń: rzeczywistość kamienieje, postać kochanki przemienia się w swe przeciwieństwo – kamienny (lodowy?) posąg.

W ostatnim wersie piątej strofy powraca sformułowane na nowo pytanie „być albo nie być”, rozwinięte i pogłębione w dwóch strofach następnych. To pytanie już nie o sens życia, ale o samo istnienie, o fundamenty bytu ludzkiego postrzeganego w całości, nie tylko w wymiarze ziemskim, lecz również transcendentnym. Wyrażeniu tak rozumianego istnienia służy pojawiający się tu nowy obraz: morze jako „otchłań bytu”. Znika brzeg, przestaje być ważny podział na niebo i ziemię, morze wypełnia całość świata. Narodziny to już nie odpłynięcie od brzegu, ale „wrzucenie” do morza (do „bytu otchłani”). Ulegają zmianie nie tylko wyobrażenia, lecz także związane z nimi sensory. Problemem nie jest tu utonięcie (śmierć), skoro morze stanowi rezerwar istnienia. Przeciwnie: nieodwracalnym utonięciem jest właśnie zaistnienie. Świat nas „ćmi” (świat-ułuda), „kołacze” (życie-młyn). Pragnieniem podmiotu jest nie zachowanie życia, lecz wyrwanie się z klatki bytu, którą okazuje się świat-morze. Do tego konieczna byłaby transgresja poza życiodajną głębinę, przejście w inną materię: albo w gęstszą („zginąć na dnie”), albo lżejszą („z niej wylecieć”). Jednak, w ramach modelu rzeczywistości zawartego w tych strofach, wydaje się to niemożliwe. Istnienie wbrew „głosowi świata” jest wieczne, a jego obraz to krążenie „po niezmiernej głębi”. Czas nie jest już linearny, lecz cykliczny – kolista „czasowieczność”. Wyraźne są tu echa Byrona. Nie chodzi o jakieś konkretne elementy, choć motywy obecne w *Żeglarzu* (pragnienie nieistnienia, żegluga jako oderwanie od zwykłości świata) występują również w tłumaczonych przez Mickiewicza utworach Byrona (*Euthanazja*, *Pożegnanie Czajłd Harolda*). Ważniejszy jest efekt: nowa wizja świata, nowe wcielenie podmiotu i nowy jego stosunek do świata, widoczny szczególnie w ostatnich trzech strofach *Żeglarza*.

Ale ta centralna część utworu, w której obecny jest skrajnie pesymistyczny obraz życia i świata (kołowrót istnienia), zawiera jakąś tajemniczą sferę przemiany, punkt krytyczny wiersza. Jak w piekle Dantego: schodząc na samo dno, dociera się do miejsca, w którym droga prowadzi do góry (*Piekle*, pieśń XXXIII). Zawarte jest tu pragnienie nieistnienia i zarazem radość, iż „Gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła”. Metamorfoza przejawia się właśnie w pozytywnym nacechowaniu metaforyki określającej bycie. Odzywa się tu (mówiąc o nieśmiertelności) głos „wewnętrznej wiary”. Znamienne jest związanie z nim ciepła („nie wyzięb”). Te najgłębsze prawdy nie są tylko bezosobowymi prawami abstrakcyjnego świata. Dotyczą konkretnej jednostki – w strofie siódmej wraca indywidualna, podmiotowa forma wyrażania.

W analizowanej części utworu, w związku z nową, romantyczną wizją świata, trudno wskazać tradycyjne motywy, choć samo „morze jako otchłań” to znany

topos biblijny¹⁷. W *Żeglarzu* ma ono jednak zupełnie inne konotacje (co związane jest z rysami bajronowskimi). Zauważmy, że w obrazach otchłani znika nie tylko horyzont, lecz także okręt. Zostaje sam człowiek zanurzony w głębinie. W bezpośrednim zmaganiu zmniejsza się dystans dzielący człowieka i morze w tradycyjnej topice. Fizyczna bliskość człowieka i morza wydaje się załączkiem nowego ich stosunku – nowej antropologii i nowej wizji morza. Jej ślady widoczne są już w ostatnich trzech strofach utworu. „Otchłań morska” jako obraz egzystencji staje się tu romantycznym toposem, aktualizującym tradycyjny motyw „życie jako żegluga”. (Fascynacja głębiną wodną przejawia się również w pisanych równoległe balladach rusałczanych. Świat ballad i dziejących się w nich cudownych zdarzeń dzieli jednak większy dystans od podmiotu autorskiego.) Powaga, z jaką w *Żeglarzu* z obrazu otchłani morskiej odczytywany jest wizerunek ludzkiego losu – wizerunek, który mówiący odnosi bezpośrednio do siebie – sprawia, iż ta wizja głębin nie ma właściwie odpowiedników w ówczesnej poezji Mickiewicza.

W ostatnim segmencie powraca obraz z początku utworu. Motyw „życie jako żegluga” ujęty jest jednak w nowej perspektywie, zdobytej w środkowych strofach. Przez konwencję przebija się konkretna, realna sytuacja podmiotu („czarne chmurzyska”, wicher „co tu liny targa”, „Grom co tu bije”); wszystko odnosi się do niego. Spoza opisaną przez Kubackiego¹⁸ polemiki ze stoicyzmem (ze „stojącymi na brzegu”) przezierają efekty przemiany, która się w utworze dokonała. W pierwszej strofie wiersza świat i życie ludzkie wydają się całkowicie uwarunkowane, zdeterminowane: trzeba płynąć, zawrócić się nie da. W końcowych strofach można płynąć lub stać na brzegu, można też „wrócić do domu”. Morze, będące metaforą kształtu egzystencji żeglującego, okazuje się jedną z możliwych realizacji życia. Polemika ze stoicyzmem jest tu wariantem podstawowego problemu: konieczności dokonania wyboru między egzystencją autentyczną a nieautentyczną (Heideggerowskie terminy dość dobrze oddają sens tej podstawowej alternatywy). Inaczej formułując, jest to wybór między życiem widza a życiem uczestnika zdarzeń. Ten egzystencjalny wątek jest niezwykle istotny zarówno dla analizowanego wiersza, jak i dla całego romantyzmu. Wybór żeglarza jest wystawieniem się na ryzyko; owo „dalej” można rozumieć zarówno w sensie czasowym (jeszcze płynąć), jak i przestrzennym (przekraczanie kolejnych granic). To sformułowany na nowo w romantyczny, egzystencjalny sposób topos heroiczno-argonautyczny. Sam świat pozostał równie groźny; nadal niebezpieczne jest życie-żeglowanie. Morze pozostaje miejscem strasznym, choć dzięki wolności, jaką uzyskuje podmiot, nie jest już miejscem nieludzkim. Wprost przeciwnie, wybór żeglowania, jako egzystencji autentycznej, jest wyborem tego, co najgłębiej ludzkie.

Krystalizują się tu zręby „semantyki romantycznego żeglarza”¹⁹. Wyraźny jest indywidualizm żeglującego, odcięcie od innych, od społeczności. Chodzi nie tylko o odsunięcie, wyrażone odległością przestrzenną czy obrazem odmiennej sytuacji egzystencjalnej, lecz o wypowiedziane wprost przekonanie o absolutnej

¹⁷ Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Przełożył K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 127.

¹⁸ Kubacki, *op. cit.*, s. 108–111.

¹⁹ To termin Śliwińskiego (*op. cit.*, s. 70–71).

samotności jednostki w świecie, o niemożności przedarcia się do drugiego, zrozumienia go.

Dokonuje się tu także przemiana stosunku do morza. W kręgu kultury antycznej, a także staropolskiej miejscem właściwym dla człowieka jest ląd²⁰. Na morze człowiek wyrusza w konkretnym celu, chcąc gdzieś dotrzeć. Podobnie w tradycyjnym motywie „życie jako żegluga” – cel stanowi dopłynięcie do portu. W *Żeglarzu* morze jest wyborem człowieka, oznacza odrzucenie lądu jako czegoś mniej prawdziwego, jako uładzonego, sfałszowanego obrazu świata i życia. To wyraźny ślad bajronizmu. Mimo iż morze wydaje się groźne, żeglarz i ono tworzą pewną całość. Podmiot mówiący określa je jako związane z sobą – „patrzycie na mnie i me fale”. To krok w kierunku zniwelowania wzajemnej obcości człowieka i morza zakodowanej w tradycyjnej topice.

Topika imionnikowa

Motyw „życie jako żegluga” stanowi ramy imionnikowego utworu *Różnym losem rzuceni...* Zrealizowany tu został w „laickiej” wersji: brak portu i celu, brak kierunku organizującego przestrzeń, żegluga i morze-swiat nie mają religijnego nacechowania. W podobny sposób motyw ten był ujęty w analizowanym wcześniej *Żeglarzu*. Modyfikację stanowi żeglowanie po morzu życia nie jednej, lecz dwóch łodzi. Co interesujące, każda z nich jest ośrodkiem własnego, odrębnego świata, który wydaje się niezależny od świata drugiej łodzi. Topos „okręt na burzliwym morzu” określa sytuację tylko łodzi podmiotu. „Chmury”, „burza” i „morskie straszdyła” dotyczą jakby wyłącznie jego. Los „łodzi z bisiosem” wyraża raczej topos „okręt płynący pomyślnie do brzegu”.

Wykorzystane toposy zdają się jednoznacznie wartościować łodzie i ich losy. Jednak gest wyrzucenia kompasu wprowadza inną perspektywę. Kompas – element często występujący w barokowych przedstawieniach emblematycznych – oznacza w ramach motywu „życie jako żegluga” rozum²¹. Wyrzucenie kompasu za burtę (gdy gwiazdy nie są widoczne) wygląda na czyn desperacki. W rzeczywistości ustanawia on w utworze nową, romantyczną skalę wartości. Rozum przestaje być naczelną duchową władzą człowieka, bogactwo i powodzenie przestają być wyznacznikami wartości jednostki. W ogóle zawieszona jest opozycja lepsze/gorsze, skoro niedostępne są już metafizyczne znaki orientacyjne (gwiazdy) i nie można wskazać właściwego kierunku żeglugi. W nowej, bajronowskiej perspektywie dotychczasowy sposób oceny wartości przestaje obowiązywać. Ważny jest (pojawiający się już w *Żeglarzu*) gest wyboru, konstytuujący wolność jednostki, a także heroizm i determinacja wytrwania w podjętym losie-żegludze.

Wariant nowej postaci motywu „życie jako żegluga”, stworzonej w ostatnich trzech strofach *Żeglarza*, odnajdujemy też w późniejszym, imionnikowym *Żeglarzu*²². Tu również zawarte są obrazy zgodne z toposem „morza jako miejsca strasz-

²⁰ Zob. Kotarski, *op. cit.*, s. 122–123.

²¹ Zob. Kotarska, *op. cit.*, s. 23. Kompas może oznaczać również cnotę, lecz w omawianym utworze ewidentnie wyeksponowane jest znaczenie poznawcze – rozum, rozsądek.

²² Dla przejrzystości utworu te będziemy określali jako *Żeglarz I* i *Żeglarz II*.

nego” („zhukana fala”, „głębia”, „wicher”, „odmęt”, „żywiółów bezrząd”), a żeglowanie oznacza wybór egzystencji heroicznej. W *Żeglarzu II* następuje jednak kontaminacja motywu „życie jako żegluga” z innym tradycyjnym motywem „ojczyzna-okręt”. Wprawdzie pojawia się on tutaj niejako w tle, ale właśnie losy ojczyzny-okrętu są przyczyną wyboru dokonanego w płaszczyźnie egzystencji indywidualnej. Okręt, od którego „barcę wicher odbił”, nie jest, co prawda, dookreślony, ale to, iż żeglarz „na nim swe nadzieje złożył” (a także nazwanie barki „tułaczka”), pozwala odczytać go jako okręt-ojczyznę. Aktualizujący ten motyw topos „tonącego okrętu” jest dany w utworze tylko pośrednio („wszystko jest państwą odmętu”).

Indywidualny wybór żeglarza określa tu tradycyjna topika akwatyiczna. Obranie bowiem, po utracie ojczyzny-okrętu, żegluga jako kształtu egzystencji wyrażającego niezgodę na to, co się stało, jest realizacją konkretnego wariantu szerszego motywu peregrynacji. Posłużymy się tu systematyką tego motywu, opracowaną przez Janinę Abramowską²³. Sytuacja żeglarza przystaje do schematu, w którym wędrujący (tu: żeglujący) pozbawiony jest zarówno macierzystego punktu wyjścia (ojczyzny), jak i miejsca docelowego (portu), obdarzonego równie wielką wartością i mogącego stać się nową ojczyzną. Niemożliwa jest realizacja ani schematu Odyseusza, ani Eneasza. Taki stosunek do rzeczywistości stwarza konieczność nakreślenia innej drogi. Wybór dokonany przez podmiot w tym utworze, jego postawa (niezgodą na „cichy ląd”), stanie się później trwałym elementem polskiego romantyzmu; jej skryształowaniem będzie idea pielgrzymstwa polskiego.

Związanie motywu indywidualnego „życie jako żegluga” z motywem politycznym „ojczyzna-okręt” dostrzec można także w innych utworach Mickiewicza. Szczególnie skomplikowana jest konstrukcja tych motywów w *Majtku*. Sama alegoria okrętu-ojczyzny ma rodowód antyczny – powszechnie znanym wzorcem była oda I 14 Horacego (*O navis, referent in mare te novi*). Wielokrotnie wykorzystywano ją w literaturze staropolskiej (Modrzewski, Kochanowski, Skarga), szczególnie chętnie sięgano do niej w piśmiennictwie oświeceniowym, zarówno w publicystyce, jak i w poezji. Wymieńmy tu chociażby bajkę Niemcewicza *Okręt* czy Krasickiego *Świat zepsuty*²⁴.

W *Majtku* alegoria ta realizuje się dwupoziomowo. Na każdym piętrze zarysowana jest sytuacja żeglowania. W pierwszych strofach ową sferę metaforyczną organizuje motyw „życie jako żegluga”. Wprawdzie w momencie wypowiedzi żeglowanie znajduje się w stadium potencjalnym (przygotowania do wyprawy), ale określa ono perspektywę przyszłości, stanowiąc zarazem płaszczyznę obrazującą całość życia i sytuację tytułowego majtka. Topos „statku odpływającego od brzegu” zostaje tu zmodyfikowany przez umieszczenie go w horyzoncie innych toposów, skupionych wokół obrazu ojczyzny. W tej części utworu ojczyzna tworzy centrum statyczne. Nakłada się na nie ściśle romantyczny – bajronowski – topos porzucania ojczyzny-brzegu.

W strofach szóstej i siódmej ojczyzna również stanowi centrum, ale jej obraz skonstruowany jest na innej płaszczyźnie wyobrażeń. Organizuje je tradycyjny

²³ J. Abramowska, *Peregrynacja*. W: *Powtórzenia i wybory*, s. 295–303.

²⁴ Funkcjonowanie tego motywu w literaturze staropolskiej znakomicie zostało przedstawione przez Kotarskiego (*op. cit.*, s. 229–252).

motyw „ojczyzna-okręt”, aktualizujący się w toposie „tonącego statku” (łodzi). W tle zasugerowany jest obraz katastrofy indywidualnej („powódź”). Skojarzenie dwóch obrazów tonącego statku (z terażniejszości i z przeszłości) sprawia, że groźba katastrofy okrętu-ojczyzny staje się bardziej realna. Powstaje skondensowany obraz jednej burzy grożącej jednostce i całej zbiorowości, obejmujący przeszłość i terażniejszość. Dalej następuje powrót na pierwsze piętro obrazowania, zostaje ono jednak przekształcone. Analogicznie jak w wierszach *Żeglarz I* i *Żeglarz II* sytuacja zdeterminowania świata z początku utworu zostaje przekształcona w sytuację żeglugi jako wolnego wyboru – ślad toposu heroiczno-argonautycznego. Tym razem jednak zmiana dokonała się nie dzięki oderwaniu od ludzi, lecz dzięki ludziom („świętym niewiastom”).

Motyw „ojczyzna-okręt” uzyskał w twórczości Mickiewicza swe najpełniejsze wcielenie w *Księgach pielgrzymstwa polskiego*. Tradycyjna antyczna alegoria została tu rozbudowana i zmodyfikowana dzięki wykorzystaniu elementów biblijnych. Obraz tworzą wprawdzie rysy charakterystyczne dla topiki motywu „ojczyzna-okręt”: burzliwe morze, okręt, sternik, kompas, dążenie okrętu do brzegu – ale nawet one zostały tu zmienione. Przedstawiony jest los nie jednego tylko okrętu, lecz kilku. Nieporządek i bunt – typowe przyczyny morskiej katastrofy (topos „tonącego okrętu”) – dotyczą nie okręt-ojczyznę, lecz „okręty wielkie wojenne”. Stają się one jakby *exemplum* przestrzegającym przed wyborem złej drogi.

Najistotniejszą modyfikacją stanowi przemiana okrętu-ojczyzny w statek rybacki. To odwołanie do *Ewangelii*, do łodzi rybackiej i związanego z nią motywu „kościół jako łodzi Piotrowej”²⁵, który nałożony na obraz „ojczyzna-okręt” powoduje sakralizację tego ostatniego i przemianę znaczeń całości motywu. Nie chodzi tu już tylko o ziemski rejs, doczesną pomyślność ojczyzny, lecz o jej funkcję w płaszczyźnie transcendentnej. Pozorna wielkość okrętów „pustych” analogiczna jest do obrazu kolosa na glinianych nogach (Dn 2, 31–45), a gwiazda wskazująca drogę (I, w. 6, 7, 8) przywołuje gwiazdę betlejemską. Utonięcie okrętu to nie tyle utrata państwowości (trudno było mieć wątpliwość co do pomyślności ziemskiej „wielkich okrętów”), lecz utrata bytu w wymiarze duchowym. Wędrowka ludu ze statku rybackiego (z zabraną „iglicą”) aż do odbudowy i wypłynięcia „statku pielgrzymkiego polskiego” to pierwsze obrazy rozwiniętej dalej mesjanistycznej idei pielgrzymstwa, jako trwałego kształtu egzystencji Polaków po utracie niepodległości.

Locus horridus

Można w twórczości Mickiewicza wskazać szereg utworów, w których istotną rolę pełni obraz „morza jako miejsca strasznego”. Przy szerokim zakresie rozumienia tego toposu za jego wariant można uznać „Obszar gnuśności zalany odmęttem” w *Odzie do Młodości*. Służy on podkreśleniu negatywnego nacechowania ziemi i przeciwstawieniu jej „rajskiej dziedzinie uludy”. Dalej „wody trupie” są sceną, na której rozgrywa się życie i śmierć płaza „żaglika” (motyw „życie jako żegluga”). Morze jako żywioł groźny, wrogi człowiekowi pojawia się w *Konra-*

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 238. Zob. też Skwara, *op. cit.*, s. 75–76.

dzie *Wallenrodzie*. Tu, w *Powieści Wajdeloty*, występuje w romantycznej postaci tego toposu jako „morze północy”²⁶:

[...] na wybrzeżach Połagi,
Gdzie grzmiącymi piersiami białe roztrąca się morze
I z pienistej gardzieli piasku strumienie wylewa:
[.....]
[...] nowa żwiru nasuwa się hydra,
Białe płetwy roztacza, łądy żyjące podbija
I rozciąga dokoła dzikiej królestwo pustyni. [w. 327–335]

Topos *locus horridus* służy tu zobrazowaniu niszczącej wszystko wokół potęgi zakonu krzyżackiego, wykorzystany jest więc w tradycyjnej, retorycznej funkcji obrazowego argumentu.

Trzykrotnie Mickiewicz kreśli podobne wyobrażenie „morza jako żywiołu obcego”. W nie dokończonym sonecie *Jastrzęb* morze obecne jest pośrednio, poprzez przedstawienie lotu jastrzębia, który, „porwany” przez chmurę z nieba (sfery macierzystej), wrzucony został w dziedzinę działania żywiołu wodnego. Morze potraktowane jest tu szeroko: obejmuje nie tylko samą wodę, lecz także wichry i cały obszar powietrzny nad nią. Dla ptaka, chroniącego się na maszcie statku²⁷, gwarantem bezpiecznego pobytu wśród ludzi okazuje się nękające go uprzednio morze. Ma ono ambiwalentne oblicze: samo jest zagrożeniem dla istot znajdujących się w zasięgu fal, lecz zarazem wymusza swą potęgą przestrzeganie fundamentalnych praw, obowiązujących w jego granicach. Stanowi więc element jakiegoś praetycznego ładu kosmicznego.

Ocalenie jastrzębia na morzu tworzy pierwszą płaszczyznę utworu, wykorzystaną do odczytania zdarzeń drugiego, „podmiotowego” piętra – ludzkiego „morza życia”. Role bohaterów tej drugiej historii zostają określone przez sytuację „historii morskiej”, a jednocześnie można tu rozpoznać elementy tradycyjnego motywu „życie jako żegluga”. W drugiej części sonetu elementy rzeczywistości nabierają też wyraźnie charakteru alegorycznego. Giovanna-okręt żeglująca po morzu życia, „sama w niebezpieczeństwie” („wicher”, „słota”, „straszydła” – topos „okręt na wzburzonym morzu”), kusi i „stawia sidła” na, również zagrożonego, poetę-ptaka. Na motyw „życie jako żegluga” nakłada się tu więc inny, pokrewny – „miłość jako żegluga”. Zauważmy, iż Giovanna, w ramach wykorzystanego toposu „kuszanie przez syreny” (aktualizującego wskazane wyżej motywy), pełni funkcję syreny. A przecież zajmuje w strukturze zdarzeń miejsce statku! Antyczne zaś syreny były ptakokształtne, podobnie jak poeta-jastrzęb w analizowanym sonecie. Nastąpiło więc skrzyżowanie tradycyjnych ról wynikających z topiki (kuszony okręt i kusząca syrena) z rolami wynikającymi ze struktury zdarzeń utworu (kuszony ptak i kuszący okręt).

Obraz wrzucenia w obcy żywioł znajduje się także w *Ustępie* III części *Dziadów*, w początkowym fragmencie *Drogi do Rosji*. Tu również figurą człowieka

²⁶ Zob. Bachórz, *op. cit.*

²⁷ Inny, bardzo podobny obraz chronienia się na statku ptaka porwanego burzą znajduje się w *Konradzie Wallenrodzie*: „Jak gołąbek, porwany wiatrem śród morskiej topieli, / Pada na maszty samotne nieznajomego okrętu” (IV, w. 586–587). Motyw ptaka nad morzem (spadającego) pojawia się również w *Górze Kikineis*.

jest ptak – „oczy moje jako dwa sokoły”. Ogrom oceanu, groźba jego potęgi i odalenie od sfery macierzystej są bardziej namacalne niż w sonecie:

Nad oceanem nieprzejrzanym krążą,
Porwane burzą, do lądu nie zdążą,
A widzą obce pod sobą żywioły,
Nie mają kędy spocząć, skrzydła zwinąć,
W dół patrzą, czując, że tam muszą zginąć. [w. 4–8]

Obraz morza służy zarysowaniu sytuacji człowieka w przestrzeni całkowicie obcej, wroziej. W stosunku do *Jastrzębia* jej groźne rysy uległy wyostreniu: brak miejsca mogącego być ocaleniem, brak śladu czegoś, co ludzkie. Morze ma tu tylko jedno oblicze – żywiołu niosącego nieuchronną śmierć. To negatywne nacechowanie przejawia się w różnych elementach jego wizerunku. W *Jastrzębiu* ptak został porwany przez chmurę, tu sokoły krążą „porwane burzą”. W dalszej części poematu powracają obrazy morza śniegów podkreślające jego ogrom i niezniszczalność:

Lecz morze śniegów wzdęte nie czernieje,
Wyzwane wichrem powstaje z łożyska
I znówu jakby nagle skamieniałe,
Pada ogromne, jednostajne, białe. [w. 44–47]

Brak tu choćby śladu kosmicznego porządku z *Jastrzębia*. Mimo różnic nastąpiła w obu utworach podobna przemiana tradycyjnego toposu. Morze stanowi śmiertelne zagrożenie nie tyle dla płynącego po nim statku (wprawdzie zmaga się on z falami, ale przynależy do morskiego świata), ile dla przybysza z innego żywiołu – ptaka. Każdorazowo jest on figurą człowieka, jakiejś jego władzy lub sytuacji duchowej (oderwania, zagubienia, wydziedziczenia). Główną opozycję tworzą tu nie morze i ziemia (człowiek), lecz morze i powietrze (ptak). Zagrożenie dotyczy nie bytu ziemskiego człowieka, ale jego duszy.

Nowa topika

Największy przełom w przedstawianiu morza, jaki dokonał się w romantyzmie, polegał nie na przekształceniu tradycyjnych motywów i toposów, lecz na wypracowaniu jego nowej, całościowej wizji. Podstawowe cechy tego romantycznego oblicza żywiołu opisuje Marian Śliwiński²⁸. Wskazywaliśmy już niektóre cechy romantycznego żeglarsza; równie istotne są nowe rysy przedstawień samego morza. Staje się ono czymś, co fascynuje, czasem jest wręcz przedmiotem kontemplacji; umożliwia przeżycie spotkania z transcendentnym, stając się jednym z widzialnych kształtów absolutu.

Ów przełom „marynistyczny” w literaturze polskiej dokonał się niewątpliwie w *Sonetach krymskich*. Przynoszą one najwszechstronniejszy, najbardziej zróżnicowany zespół obrazów morza. Wprawdzie dostrzec można tu również tradycyjne motywy (jak wskazał Józef Bachórz²⁹), ale całość, w której uczestniczą, jest tak nowa, nacisk na to, co jednostkowe, momentalne, naoczne, jest tak duży, że

²⁸ Śliwiński, *op. cit.*, s. 81–94.

²⁹ Bachórz, *op. cit.*

tracą one swą dawną funkcję i stają się składnikami nowo powstających romantycznych *quasi*-toposów. W *Burzy* można rozpoznać elementy tradycyjnych toposów „morza jako miejsca straszego” i „tonącego okrętu”, a także antyczną genealogię niektórych obrazów („genijusz śmierci”, „mokre góry wznoszące się z odmętu”), lecz dla wydziwku całego sonetu ważniejsze jest, iż burza została tu uchwycona w bezpośrednim, naocznym doświadczeniu, w całej swej gwałtowności i potędze. Wzmaga to wrażenie totalności zachodzących zjawisk, chaos i destrukcja, przejawiające się na różnych poziomach tekstu. Ten świat w ruchu, w który na równych prawach włączone są morze, statek i ludzie, zderzony zostaje z absolutnie odrębnym, oddzielnym od wszystkiego *cogito* bajronicznego bohatera.

W całym cyklu widoczna jest fascynacja morzem jako żywiołem. Odzywa się ona nawet w sonetach „górskich”, gdzie realne morze nie jest obecne, ale wykrzystane zostało jego wyobrażenie. Walor estetyczny aktualizowany jest w różnych postaciach morza: od ciszy po burzę. Tradycyjny stosunek do tego żywiołu odwrócony został tak dalece, iż to, co w antyku i późniejszej literaturze stanowiło jądro jego negatywnego wizerunku: nieprzewidywalność, absolutny brak znamion ładu, chaos jako stan podstawowy, w romantyzmie okazuje się czymś pożądanym, atrakcyjnym. Widać to w *Bajdarach*, gdzie ów stan chaosu jest tym, co pragnie osiągnąć jeździec, zanurzając się w morskich bałwanach. Zostaje odwrócony tradycyjny topos. Myśl jeźdźca wyobraża „łódka wirami kręcona”; w przedstawieniu tym (topos „tonącego okrętu”) cel to nie ocalenie, lecz „zbląkanie się” i pogrążenie (utonięcie).

Ten pozytywny stosunek do morza jest jeszcze wyrazistszy w przedstawieniach wody łagodnej, spokojnej. Pojawiają się tu elementy kontemplacji krajobrazu. Dwukrotnie morze ujęte jest w perspektywie erotycznej. Obrazy te nie mieszczą się jednak w ramach motywu „miłość jako żegluga”, gdyż to ono samo zostało wyobrażone jako kochanka. W *Ciszy morskiej* żywioł wodny ukazano w kształcie młodej, śniącej dziewczyny. Podstawę porównania stanowi delikatne falowanie spokojnego morza, podobne do oddychania śpiącej. Morze jest tu nacechowane bardziej erotycznie niż sama dziewczyna: najbardziej zmysłowy obraz („Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda”) przynależy do wyposażenia obrazowego morza, a nie dziewczyny. Kontynuację tego motywu odnajdujemy w następnym sonecie (*Żegluga*). Obraz żeglugi jako miłości zmysłowej pojawia się także na początku *Farysa*. Kochanką, podobnie jak w *Ciszy morskiej*, jest samo morze. Gdy jednak w sonecie naszkicowano obraz miłosny potencjalny, tu żeglowanie staje się formą aktu miłosnego:

Jak łódź wesółą, gdy uciekłszy z ziemi
Znowu po modrym zwiija się kryształe
I pierś morza objąwszy wiosły lubieżnemi
Szyją łabędzią buja ponad fale: [w. 1–4]

(Podobnym erotycznym nacechowaniem została obdarzona woda w *Świteziance* – w. 103–108.) W przeciwieństwie do tradycyjnych motywów nie mamy w *Ciszy morskiej* i w *Farysie* do czynienia z alegorią: morze nikogo innego niż siebie nie wyobraża. To ono samo jest jakby jakąś prakobiecością ukazaną w czystej postaci.

Również w *Ciszy morskiej* pojawia się niezwykle ważny dla poezji romantycznej motyw analogii między morzem (jego głębiną) a psychiką (duszą) czło-

wieka. Śliwiński mówi tu wręcz o homologii³⁰. Pozwala ona poecie romantycznemu zjawiska dostrzegane w głębinie odnosić do tego, co dzieje się w ludzkim wnętrzu. A tajemniczość, niedostępność, niepoznawalność morskiego dna wernie określa romantyczną wizję duszy. Paralelizm to najczęstsza tu forma wzajemnego stosunku, jednak samo zjawisko odnoszenia się tych dwóch rzeczywistości do siebie jest w poezji romantycznej szersze. Równie atrakcyjne poznawczo może być, wskazane już w *Burzy*, przeciwstawienie żywiołu wodnego i ludzkiego ducha. Niewątpliwie jednak homologia umożliwiająca obrazową eksplorację ludzkiej psychiki jest dla poezji najważniejsza i najbardziej płodna. Śliwiński wyodrębnia dwa kierunki „eksploracji podwodnego świata”, w których przejawia się paralelizm „morze/dusza”. Pierwszy wykorzystany został w *Ciszy morskiej*:

Spokój powierzchni jest pozorny [...], bowiem wodna otchłań zawsze kryje w sobie olbrzymie niebezpieczeństwo, niosące zagrożenie dla życia. Także w osobowości ludzkiej wyróżnić można warstwę zewnętrznych kontrolowanych reakcji i stanów oraz warstwę głęboko skrywanych, podświadomych emocji, wspomnień i konfliktów [...]³¹.

Drugi kierunek w twórczości Mickiewicza bywa wiązany ze wskazaną przez Bachórze tradycją rokokowo-sentymentalną morza jako skarbcza³². Wykorzystanie jej dostrzec można w jednym z wierszy sztambuchowych *W imionniku* ***. [*Improwizacja dla E. Śledziejewskiej*]. Akcja utworu toczy się na dwóch piętrach, połączonych porównaniem opartym na paralelizmie „morze/dusza”. Morze staje się tu figurą, obrazowym przedstawieniem pamięci – najwyżej cenionej przez romantyzm władzy duchowej człowieka. Jest przywołane ze względu na zdolność przechowywania w swym wnętrzu skarbów – pereł i koralu. Jak pisze Śliwiński, wiersz ten „wprowadza głębię Morza Bałtyckiego jako strefę absolutnego bezpieczeństwa i spokoju, wiecznego trwania”³³. Ta moc uwieczniania zostaje przeniesiona, dzięki utożsamieniu, na obraz duszy adresatki. Obie przestrzenie są w tym utworze wyjątkowo pozytywnie waloryzowane. Podstawą jest tu nie tylko rokokowy topos morza-skarbcza, lecz także obraz morza jako miejsca uroczego (topos „miejsca przyjemnego”?), o wyraźnie estetycznie nacechowanych rysach („przezyste łono”, „Pod lazurową barwą”). Morze samo staje się klejnotem!

Ale obrazy morza znaczą tu więcej. Już w pierwszej strofie obdarowują wybranych adresatki (tych, którzy w jej „pamięci utoną”) bogactwem pozytywnej waloryzacji, jaką niesie w sobie wyobrażenie skarbów podwodnych. W drugiej strofie zostaje przywołana jeszcze bardziej niezwykła, magiczna właściwość morza: potrafi ono nie tylko przechowywać skarby, lecz także je tworzyć. Pereły i koral to owoce morza³⁴. Ta „skarborodność” przenosi się też na duszę człowieka. Zdolność pamięci adresatki do uszlachetniania znajdujących się w niej bytów jest podstawą nie wypowiedzianej nadziei podmiotu, iż on również może zostać, dzięki zanurzeniu w morzu-pamięci, przemieniony w klejnot.

³⁰ Śliwiński, *op. cit.*, s. 102.

³¹ *Ibidem*, s. 95.

³² Bachórz, *op. cit.*

³³ O skarbach morza w romantycznej poezji pisze obszernie Śliwiński (*op. cit.*, s. 96). Jak uświadomiła mi prof. Zofia Stefanowska, pereły i koral są tu wyraźnym znakiem konwencji literackiej, jako że w Bałtyku nie ma ani pereł, ani koralu...

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 96–103.

Podobne obrazy pojawiają się w *Ajudahu*. Także tutaj morze ma moc rodzenia skarbów, które pozostawiają na brzegu jego fale. Założona homologiczność pozwala podmiotowi domniemywać, iż na płaszczyźnie duchowej tego rodzaju zdolnością obdarzona jest dusza poety. W obu utworach owa możliwość tworzenia skarbów wydaje się potencjalnie zawarta już w obrazach wody morskiej, eksponujących jej piękno:

[...] śpianione bałwany to w czarne szeregi
Scisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi
W milionowych tęczach kołują wspaniale. [w. 2–4]

Analogię między duszą ludzką a głębiną dostrzec można również w elegii *Do D.D.* Podobnie jak w *Ciszy morskiej* wykorzystana jest tu opozycja między powierzchnią a wnętrzem. Odmiennie jednak niż w sonecie przywołane są tu obrazy morza burzliwego, paralelne do stanu duszy podmiotu. Argumentem poświadczającym istnienie innego, prawdziwego jej obrazu („skarbnice / Czułości, poświęcenia, łagodnej dobroci” znajdujące się w jej głębi) jest topos „morza-skarbca” przywołany w drugiej strofie:

[...] – Wszak i na dnie fali,
Kiedy ją wichur zmiesza, kiedy piorun pali,
Czyż widać kraśne konchy, perłowe jagody? [w. 15–17]

Dodatkowym naocznym argumentem świadczącym o możliwości dotarcia do „skarbów duszy” podmiotu jest zmienność wody: po uspokojeniu może stać się ona szybą, odsłaniającą skarby morskiej głębi. Obraz przemiany duszy poety i jej następstw nakreślony został w dalszej części elegii. Wykorzystano tu tradycyjny, biblijny (*Księga Jonasza*) topos „sprawiedliwego morza”, które burzy się i grozi łodzi płynącej ze złoczyńcą, a uspokaja się w momencie wymierzenia mu kary (wyrzucenia za burtę). I znów jest to argument mający przekonać rozmówczynię liryczną o możliwości przemiany duszy podmiotu. Tu dusza równoważna jest nie morzu, lecz łodzi, a ramę stanowi motyw „życie jako żegluga”. Utwór kończy sielankowa wizja wspólnego życia-żeglugi (topos „miłości jako żeglowania po spokojnym morzu”). Metamorfozie ulega tu nawet tradycyjny topos „syreny – groźby dla żeglarzy”. Przemieniać się w syrenę ma sam poeta, jego zaś śpiew nie będzie przyczyniać się do zguby okrętu, lecz uprzyjemniać kochance wspólną żeglugę.

Elementy topiki morskiej można dostrzec także w niektórych późniejszych utworach Mickiewicza. Wariantem paralelizmu romantycznego „głębina morska / dusza ludzka” jest utożsamienie rozumu i oceanu w liryku *Rozum i wiara* z okresu rzymsko-drezdeńskiego. W utworze tym obrazowanie zostało podporządkowane pojęciowemu wywodowi – pełni więc retoryczną funkcję entymematu. Wynikiem tego podporządkowania jest tu jednak niekoherencja na poziomie modelu świata. W pierwszej części utworu ocean ujęto w ramy biblijnego toposu „morza jako żywiołu okiełznanego przez Boga”, toposu zbudowanego tu na fundamentach tradycyjnego, mitycznego modelu świata (ziemia jako krąg przykryty sferą niebios). W modelu tym morze ograniczają w poziomie zagrody „wykowane w skale”, a w pionie miejsce i moc wyznaczona przez Stwórcę. Utożsamienie rozumu i oceanu dokonane w dziesiątej strofie przygotowane zostało wcześniej przez paralelną biblijno-kosmiczną obrazów rozumu (strofy 1–2) i oceanu

(strofy 7–8). Zauważalna jest natomiast enigmatyczność wizerunku samego rozumu, ukryta za zewnętrzną wspaniałością obrazów „gromowładnego czoła”. Rozum jest czymś z natury bardziej abstrakcyjnym niż dusza pojawiająca się w morskich paralelach z wcześniejszych utworów. Rozum to szkielet, struktura, forma – coś niesubstancjalnego, przeciwnego materialności wody. Obrazowe jego przedstawienie (w postaci żywiołu morskiego) pojawia się dopiero w przedostatniej strofie. Niezwykły to obraz ludzkiego rozumu: bezkształtny, mroczny chaos. To raczej rezerwuar pierwotnej, niezorganizowanej, irracjonalnej energii psychicznej (analogiczny do Freudowskiego *id*) niż oświecona *ratio*. Rozum przejawia się w racjonalności wywodu wykazującego wyższość wiary, a także w racjonalności, na której ufundowany jest nowożytny, fizyczny model ziemi, przywołany w ostatnich trzech strofach, by naocznie, naukowo udowodnić niemożność „wniebowstąpienia” rozumu-oceanu. W oczywisty sposób model ten sprzeczny jest z obrazem rozumu-oceanu jako kropli w dłoni Boga, opartym na modelu mityczno-biblijnym. A przecież właśnie w związku z obrazem biblijnym następuje utożsamienie będące podstawą całego utworu!³⁵ Model fizyczny niszczy właściwie podstawę obrazową paralelizmu rozum/ocean. Przyczyną zaniku tradycyjnej topiki w poświeceniowej literaturze jest więc, być może, również rozprzestrzenianie się nowożytnego naukowego modelu świata.

Topika morska – przekrój

Próbując syntetycznie ująć funkcjonowanie topiki morskiej w poezji Mickiewicza, możemy wyodrębnić trzy podstawowe grupy utworów różniące się sposobem wykorzystania tej topiki. W pierwszej grupie (*Kartofla*, *Już się z pogodnych niebios...*) odnajdujemy topisy w tradycyjnym, wyraźnie w retoryce zakorzenionym kształcie. Nawet jednak w tych wczesnych utworach nie są one automatycznie powielane, lecz twórczo przekształcane (topos „morza jako miejsca straszne” w *Kartofli*) czy wręcz odwracane (topos „heroiczno-argonautyczny” w wierszu *Już się z pogodnych niebios...*). Tu też zarysowuje się wizja świata otwartego. Kontynuację takiego wykorzystania toposów odnajdujemy w wierszach imionnikowych. Topisy są w nich traktowane z reguły jako punkt wyjścia do kreowania czegoś nowego; to odrzucany wzorzec, umożliwiający poprzez negację poszukiwanie projektu nowego i określający jego możliwy kształt. Wiersze imionnikowe stanowią jednak odrębną, graniczną grupę, gdyż pojawiają się tu również elementy nowej, romantycznej topiki, wypracowanej w *Żeglarczy I*. Przełomowość tego utworu wyraża się w dwoistości działających w nim mechanizmów: w pierwszych segmentach obserwujemy tradycyjne wykorzystanie toposów (zabiegi przekształcania, modyfikowania, odwracania), lecz w centralnych strofach stworzony zostaje nowy, romantyczny topos „morskiej otchłani jako obrazu egzystencji”. Przemiana, która się dokonuje dzięki niemu, sprawia, iż motywy i toposy obecne w ostatnim segmencie nie tylko uległy zewnętrznym przekształceniom, ale mają nowy, romantyczny fundament. Powstaje nowe wcielenie toposu żeglarczy. Na-

³⁵ Analogiczną sytuację sprzeczności powstałej w wyniku użycia przez Kochanowskiego dwóch krzyżujących się toposów wskazuje Abramowska (*Topisy i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, s. 23).

stępstwa tego przełomu romantycznego można dostrzec w grupie wierszy imionownikowych. Zderzenie bowiem tradycyjnej i nowej topiki sprawia, iż w utworach tych zaobserwować można najciekawsze zjawiska, najwyższy ruch wewnętrzny toposów. Motyw „miłość jako żegluga” stanowi w *Żeglarzu I* i w *Jastrzębiu* przekształcenie szerszego motywu „życie jako żegluga”, wcześniej zaistniałego. Podobnie w *Żeglarzu II* na motywie „życie jako żegluga” nadbudowany zostaje motyw „ojczyzna-okręt”. Zauważyć też można, iż większość toposów aktualizujących motyw „życie jako żegluga” (np. topos „tonący okręt”, „okręt żeglujący po burzliwym morzu”) oparta jest na podstawowym toposie morskim – morzu jako „*locus horridus*”. Zdaje się to świadczyć o tym, iż w praktyce poetyckiej motywy i toposy łączą się w „łańcuchy topiczne”, powodując poszerzanie sensów pojedynczych toposów.

Trzecią grupę stanowią utwory, w których głównym czynnikiem organizującym całość sensów jest topika romantyczna. W grupie tej centralne miejsce zajmują niewątpliwie *Sonety krymskie*. Środkiem podstawowym nie jest tu już odwrócenie toposu – odwrotność zawsze pozostaje zależna od pierwowzoru – lecz stworzenie zupełnie nowej, niezależnej od zużytych wzorców, topiki romantycznej. Takiej, która wyraża romantyczną antropologię, mitologię i kosmologię. Zauważyć można, iż podstawą tych toposów romantycznych nie jest już alegoria, lecz symbol. W jednym z głównych romantycznych toposów morskich, jakim jest paralelizm: morze / ludzka *psyche*, zostaje na nowo przywrócona więź między poszczególnymi poziomami rzeczywistości. Równie ważna wydaje się przemiana toposu „morza jako miejsca strasznego” (tkwiącego u podstaw całej tradycyjnej topiki morskiej) w wyobrażenie morza jako żywiołu fascynującego. Śliwiński pisze wręcz o „romantycznym toposie miejsca niezwyklego”³⁶. Morze okazuje się skarbcem (*Ajudah*), kochanką (*Farys*, *Cisza morska*), a nawet analogonem bytu doskonałego, boskiego (*Ałusztą w dzień*). Możliwa staje się jego romantyczna kontemplacja. Nowa topika morska wyraża nowy stosunek do morza, konkretyzuje go i utrwała.

³⁶ Śliwiński, *op. cit.*, s. 96.