

Jacek Brzozowski

"Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu" : uwagi o "Ałuszcie w dzień" i krymskim cyklu

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 47, 53-74

1991/1992

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.

JACEK BRZozowski

„JEDNO Z MIEJSC NAJROZKOSZNIEJSZYCH KRYMU”. UWAGI O AŁUSZCIE W DZIEŃ I KRYMSKIM CYKLU

1. ZNACZENIE WIERSZA

Interpretatorzy od parudziesięciu lat dość zgodnie podkreślają wyjątkowy charakter sonetu *Ałusztą w dzień* pośród krymskich wierszy, tudzież jego bez mała przełomowe znaczenie w rozwoju Mickiewiczowskiej liryki.

Dla Jerzego Komara jest XI sonet cyklu „szczytowym osiągnięciem poetyckim okresu rosyjskiego. Zdobyte tu doświadczenia artystyczne mają doniosłe znaczenie dla późniejszej twórczości. Ona to (*Ałusztą w dzień*) rozpoczyna i reprezentuje poetykę wierszy lozańskich”.

Istotę formującej się tutaj poetyki widzi Komar w odchodzeniu od ugruntowanej na konkrety przedstawieniowej funkcji słowa w stronę niedopowiedzenia, co sprawia, że wiersz ostatecznie „staje się jakby wielką metaforą”¹.

Propozycję odczytania sonetu jako zapowiedzi liryki lozańskiej podejmuje i rozwija Marian Maciejewski². Mianowicie traktując wiersze z Lozanny jako poetycką sumę wiedzy Mickiewicza na temat świata, dostrzega w *Sonetach krymskich*, a specjalnie w *Ałuszczie w dzień*, jeden z zasadniczych etapów na drodze do tej wiedzy. W myśl intencji badacza mamy tu etap czy też punkt epistemologicznego rozdroża, na którym zbiegają się i od którego muszą się rozejść: z jednej strony — zanurzona w konkrety, zmysłowa i pełna zachwyty postawa wobec świata, z drugiej — tendencja do zadumy i kontemplacji.

Wprowadzając korektę do istniejących prób uchwycenia kompozycyjnego (i znaczeniowego) jądra sonetu³ wskazujących to

jądro w skontrastowaniu tercyn i czterowierszy, sugeruje Maciejewski, że główny ciężar konstrukcyjny i „ideowy” wiersza wypełnia się „dzięki kontrastowi dwóch ostatnich wersów odniesionych do wszystkich dwunastu wierszy pozostałych. Pojawiają się one w zakończeniu jak wnioszek”. Istnienie zaś „niemal analogicznej struktury składniowej i intonacyjnej, także mającej charakter podsumowania”, w dystychu kończącym sonetową część wiersza *Nad wodą wielką i czystą...*, pozwala skonstatować: „Cząstkową tylko przydatność zmysłów odczytać można (...) w *Aluszczie w dzień*: na mieliźnie (przy brzegu — „kiedy w wodach skała przegląda się łyśa”) szaleją bałwany, gdy tymczasem „na głębinie fala lekko się kołysa”. „Sfalszowaną” wizję świata uzyskamy patrząc nań przez „lornetkę orientalną”, spojrzeniem estety. Boć przecież gdzieś dalej, co już nie narzuca się tak spontanicznie — „szarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty”. Tę wiedzę przynosi nie zachwyty, lecz refleksja i zaduma.

Wydaje się, że w *Aluszczie w dzień* zostało wyrażone zwątpienie „pod adresem” dotychczasowych sposobów percypowania świata („zmysłowo” lub „fantastycznie”). Na razie nie dysponuje się jeszcze pełną „wiedzą”, która pozwoliłaby odkryć uniwersalne prawa rządzące skomplikowanym światem. Sprecyzuje je poeta dopiero w piętnaście lat później:

Skalom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginąć”⁴

Jest *Alusztą w dzień*, w myśl sugestii Komara, zapowiedzią wierszy lozańskich również dla Stanisława Makowskiego. Zwraca on ponadto uwagę, iż obraz przyrody jest w niej poskładany „z elementów zaobserwowanych w różnych miejscach południowego Krymu na zasadzie typowej syntezy literackiej”⁵.

Z kolei Wacław Kubacki, w związku ze „zdumiewającą drugą kwartyną” *Alusztą w dzień*, napomyka o fascynującej romantyków polskich i francuskich teorii asocjacionizmu, której źródłem była poezja i estetyka niemiecka⁶. Przy okazji wymienia trzy, jego zdaniem, konstytutywne składniki *Sonetów*: poetykę wzniosłości, orientalizm oraz opartą na kontemplacji i ekstazie nową, romantyczną koncepcję twórczości, następnie przytacza 150.

fragment z *Idej* Fryderyka Schlegla, iż „Wszechświata nie można ani wytłumaczyć, ani pojąć, można go tylko oglądać i objawiać” oraz dodaje, iż „krecjonistyczna teoria poetyckiego słowa otwierała drogę do symbolizmu”.

Wszystkie te stwierdzenia, odnosząc się do całego cyklu, w szczególności sposób dotyczą przede wszystkim *Alusztę w dzień*. Gdzie indziej, zresztą już nie tak samodzielnie, tzn. zapominając o pomysłodawcy (Komar), pisze o *Burzy, Bakczysaraju w nocy* i właśnie *Alusztę w dzień*, że „to jedyne sonety, w których miejsce lirycznego podmiotu zajmuje od początku do końca narrator. Przy tym stopniu poetyckiej obiektywizacji — twierdzi — sfera uczuciowa wiersza zostaje głęboko utajona. Przemawia przez obrazy, lecz nie przemawia obrazowo ani uczuciowo. Dochodzi do głosu przy pomocy jakiegoś trzeciego języka. Odkryli go romantycy. To mowa, która nie nazywa tego, o czym mówi. W krymskim cyklu to pierwsza próba poezji niedopowiedzeń”⁷.

Przytoczone opinie — od wstępnych ustaleń Komara, poprzez studium Maciejewskiego, po uwagi Makowskiego i Kubackiego — pozwalają zobaczyć w zajmującym mnie wierszu jak gdyby syntezę „krajobrazowości” i „poetyckości” całego krymskiego cyklu i wystarczająco, sądzę, sugerują ważność, wyjątkowość i osobliwość *Alusztę w dzień*, które są motywowane na gruncie ogólnikowo i dosyć wąsko rozumianej poetyki.

Taka właśnie motywacja, stanowiąca w istocie nie więcej niż wstępne zasugerowanie światopoglądowego rewelatorstwa wiersza, rodzi pokusę, by spróbować iść nieco dalej niż do granic poetyki. Skłania do tego zresztą również motto, jakie związał Mickiewicz z krymskim cyklem, a przede wszystkim zdanie, niewiele mające wspólnego z rzeczywistością, jakie umieścił w objaśnieniach do *Alusztę w dzień*, mianowicie że jest to „jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu”. Spróbuję dociec istoty tego, co Komar nazywa wielką metaforą, a Kubacki symbolem. Spróbuję również sprawdzić — jak chce Maciejewski — czy istotnie sonet ten wyraża tylko z wątpienia poety w dotychczasowe sposoby percypowania świata. Wydaje się przy tym, że taki właśnie kierunek czyniący zadość pokusie przeczytania *Alusztę w dzień* raz jeszcze, wypadnie rozpocząć najprościej, tzn. od zapytania o miejsce sonetu w tej całości, której jest częścią. Są-

dzić bowiem wolno, że nieco inne niż dotąd rozpatrzenie jego obecności w kompozycyjnej i myślowej strukturze cyklu, tj. po prostu inna od dotychczasowych próba wskazania kompozycyjnej zasady wiążącej 18 sonetów powinna okazać, że wszystko to, w czym widziano bądź wyjątkowo trafną syntetyczność, bądź cenną zapowiedź poetyki lozańskiej, wyrasta, mieści się i znajduje pełne uzasadnienie w wewnętrznej poetyckiej logice diariusza krymskiej podróży.

2. KOMPOZYCJA CYKLU

„*Sonet* krymskie — powiada Kubacki — to dosyć częsty w literaturze powszechnej typ swobodnej kompozycji”⁸. Oczywiście, całkowitej pewności, że jest jednak dokładnie na odwrót, mieć nigdy nie będziemy. Jednakowoż istnienie jakiejś architektoniki, istotnej dla rozumienia tych wierszy, wolno podejrzewać, zważywszy wyraziste (i prowokacyjne) uporządkowanie dwóch wcześniejszych tomów *Poezji* Mickiewicza czy też precyzyjną i wiele mówiącą kompozycyjność II i IV części *Dziadów* oraz *Konrada Wallenroda*, nad którym poeta pracował równoległe z sonetami krymskimi. Nie bez znaczenia są tutaj również takie właściwości Mickiewiczowskiej liryki, jak uprzywilejowanie paralelizmów i symetrycznych antytez, czy wreszcie niektóre krytyczno-estetyczne wypowiedzi poety, świadczące, że nie tylko miał dużą świadomość i zmysł kompozycyjności, ale i przywiązywał do niej wielką wagę.

Z kolei już nie o przypuszczeniach, a o dużym prawdopodobieństwie istnienia głębszego zamysłu kompozycyjnego *Sonetów krymskich* pozwala wnioskować to, co z wypowiedzi Mickiewicza na temat tych wierszy zanotował Franciszek Malewski. Otóż poeta wyznaje, że planował w Krymie poemat, „do którego miały wejść obrazy miejscowe”. Planu nie zrealizował, odstraszone „nieuchronnym podobieństwem z *Child Haroldem*”. Dodaje też na koniec, że „sonety trudne w porównaniu z ciągłym poematem”⁹, co można odnieść (zważywszy, że na początku przytoczonej rozmowy stwierdził już był trudność samej formy sonetowej) do trudności kompozycyjnych, by ułożyć z sonetów jakiś odpowiednik poematu, tzn. spójnego myślowo, całościową wizją świata,

odpowiednika „opowieści” mającej swój wewnętrzny rytm i logikę.

Rytm ten widziano dotychczas w możliwościach kompozycyjnych, jakie nasuwa forma sonetu, tzn. w możliwościach, potwierdzonych tradycją, ułożenia grupy sonetów w strukturę odzwierciedlającą ściśle lub w sposób wariacyjny schemat 14-wersowej formuły gatunku. Najbardziej prawdopodobne próby rozpoznania w krymskich wierszach cyklu zbudowanego właśnie na wariacyjnym planie sonetowej architektury przynoszą rozważania Władysława Folkierskiego, Juliusza Kleinera i Czesława Zgorzelskiego¹⁰. W myśl propozycji ostatniego z badaczy, chyba najlepszej, krymskie utwory układają się w cztery tematyczne grupy odpowiadające czterem strofom sonetu, między poszczególnymi zaś grupami znajdują się pojedyncze wiersze będące podsumowaniem poprzedniej oraz zapowiedzią następnej grupy. Gdyby akceptować tę interpretacyjną sugestię co do poetyckiej architektury cyklu, okazałoby się, że *Alusztą w dzień*, sonet XI, znajduje się dokładnie w tym miejscu, jeśli liczyć kolejny numer utworu, w którym w sonecie rozpoczynają się tercyny, czyli w miejscu, gdzie — gdy myśleć o nim zgodnie z powszechną tradycją — dochodzi do refleksji, podsumowania, interpretacji czy „wiedzy” na temat tego, o czym „opisowo” traktowały czterowiersze.

Już zatem w granicach istniejących odczytań zajmujący mnie sonet uzyskiwałby nie tylko kolejne potwierdzenie swojej wyjątkowości, lecz rysowałaby się także możliwość wzięcia w dość duży nawias tezy Maciejewskiego. Wydaje się, że nawias ten będzie można jeszcze silniej zamknąć, a jednocześnie wskazać bardziej konkretne kompozycyjne uzasadnienie dla poetyckiej urody i osobliwości wiersza, kiedy poczynimy drobną obserwację, zmieniającą jednak całkowicie — jak niekiedy bywa z drobiazgami — dotychczasowe pomysły określenia konstrukcyjnej zasady krymskiego cyklu. Chodzi mianowicie o rozpoczynające sonet słowo „już”.

Zazwyczaj traktuje się je jako znak podkreślający — wobec niepewności wiedzy o świecie i wynikające stąd ograniczanie pola obserwacji do tego, co widać bezpośrednio i w danej chwili — zazwyczaj więc traktuje się je jako znak akcentujący „doraźność,

momentalność, aktualność i konkretność obserwacji¹¹. Ma ono zatem, jak pisze Maciejewski, sugerować „tożsamość czasu oglądu z czasem rozwoju wątku lirycznego”, w konsekwencji czego podmiot nie wie „na początku — jest to wyraz niepewności wiedzy o świecie — jakie będzie zakończenie utworu”¹².

Myślę jednak, że można rzecz widzieć także inaczej. Jeżeli bowiem jakoś słuszna byłaby wcześniejsza intuicja, że *Alusztą w dzień* zajmuje pośród *Sonetów krymskich* miejsce odpowiadające początkowi refleksyjnej partii sonetu, a więc reprezentującej jakąś mniej czy bardziej pewną wiedzę podmiotu na temat świata, wtedy przysłówek „już” mógłby oznaczać nie tylko (czy nie tyle) momentalność obserwacji, ale i fakt, że oto, właśnie w tym miejscu, spełnia się oczekiwanie, zapowiedziane sonetowym układem wcześniejszych tekstów, na ujawnienie jakiejś wiedzy. Cała zaś ta hipoteza przestaje być intuicją, gdy zauważyć, że inicjalne „już” *Alusztą w dzień* ma dokładny, matematycznie dokładny pierwowzór i odpowiednik w drugim sonecie cyklu, w *Ciszy morskiej* („Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie”). Drobnym, ale niezwykle konkretnym i sugestywnym paralelizm prowadzi do wniosku, iż poetycka podróż, do jakiej dwuwierszem Goethego zaprasza Mickiewicz czytelnika, dzieli się na dwa równe 9-sonetowe etapy, odpowiadające w ogóle logice podróŜowania (które ma swój początek, punkt kulminacyjny i kres), a nie literackim i estetycznym szaradom, jakie mogła nasuwać wierszowana forma, która posłuŜyła tylko do wyrażenia poszczególnych doświadczeń podróżnika¹³.

Stepy akermzańskie — zgódźmy się na takie metaforyczne dopowiedzenie — pierwszy wiersz pierwszej części *Sonetów...* mówi o podróŜy do nowej, tajemniczej krainy. Podróż ta, będąca na razie tylko jazdą, jawi się poecie jako żegluga, co może jest wyrazem marzeń życiowego i poetyckiego rozbitka (z sonetów odeskich) o wypłynięciu na inne, nowe wody. I oto w sonecie drugim, kiedy już znajduje się on w tej nowej krainie, następuje cud zwyczajności i powszedniości, mianowicie marzenie urzeczywistnia się, dokonuje, spełnia. Żegluga przestaje być fikcją literacką, staje się poetyckim faktem. Inicjalne „już” oznacza właśnie to spełnienie.

Bajdary, sonet X cyklu, a pierwszy sonet drugiej jego części,

mówi ponownie o podróży. Jest to znowu jazda, tym razem jednak jako rozpaczliwy i szalony pęd, w którym zamazuje się i znika wizerunek świata. To znikanie widzialnych form, perspektywa pograżenia się w mroku i chaosie, perspektywa chwilowej niepamięci wydaje się jedynym ocaleniem dla tego, kogo pierwszy etap podróży, rozeznawanie się w świecie i we własnym wnętrzu¹⁴, doprowadził do ostatecznego kresu nadziei, do grobowca młodości, piękna i miłości (*Mogiły haremu*). Dochodzące tutaj do głosu marzenie o nicości urzeczywistnia się, podobnie jak na początku podróży, dokładnie w drugim sonecie drugiej części cyklu, w *Aluszcze w dzień*. Spełnia jednak — tyle tylko można o tym w tej chwili powiedzieć — paradoksalnie, wbrew pragnieniu, w jego przeciwieństwie. Inicjalne „już” oznacza właśnie to szczególne spełnienie.

Ażeby przybliżyć treść tego spełnienia, treść wielkiej metafory czy symbolu, potrzeba głębiej wejść w myślową strukturę poetyckiej, w dwóch etapach przebiegającej podróży.

3. SENS POETYCKIEGO WĘDROWANIA

Dla Stanisława Furmanika „istota wędrowki Pielgrzyma Mickiewiczowskiego nie zasadza się na rzeczywistości zwiedzania danego kraju, tym mniej na dążeniu do realnie określonego miejsca świętego. Leży ona całkowicie w sferze duchowej: krajem jest własna dusza Pielgrzyma, celem — spokój wewnętrzny, drogą — opanowanie wszelkich pierwiastków sprzecznych i podadanie ich harmonijnemu działaniu woli twórczej”¹⁵.

Wacław Borowy na początku swoich uwag o *Sonetach* notuje: „Patronat Goethego. Motto: jedno z haseł romantyzmu (uwydatnia związek człowieka z ziemią, na której żyje). Ale tu nie to znaczenie: tytuł wskazuje na kraj cudzy. Więc chodzić ma o poznanie poety w jego sposobie poznawania i odczuwania obcego kraju”¹⁶.

Z kolei w myśl analiz, jakie przynosi studium Ireneusza Opackiego¹⁷, krymski cykl jest poetycką opowieścią o człowieku przełomu, który na progu nowej epoki nie zna ani świata, ani własnego wnętrza, i który dopiero próbuje się w obu tych sfe-

rach — bez ostatecznego jednak pozytywnego rezultatu — rozznaczyć, zorientować poznawczo.

Kiedy nieco przekształcić i wzajem powiązać te trzy opinie, idea, jaką łączyłbym z krymską podróżą, stanie się w miarę jasna.

Istotnie — celem podróży jest spokój wewnętrzny. Ale dodam — możliwy chyba tylko wtedy, kiedy dysponuje się jakąś wiedzą o zasadzie, o fundamencie rzeczywistości, wiedzą która wydaje się być ostateczna i uniwersalna, stanowiąc pewny grunt dla uzgodnienia dwóch bytów, człowieka i świata. Wiedzę taką — by przypomnieć finał podróży, *Ajudah* — można znaleźć w krymskim cyklu. Opinię Opackiego, przynajmniej w odniesieniu do tego, co nazwałem drugim etapem wędrówki, wziąłbym więc w nawias, podobnie jak wcześniejszy sąd Maciejewskiego.

Istotnie też — drogą do spokoju, do poczucia harmonii, do przeświadczenia o sensowności życia, bo i tak przecież trzeba to rozumieć — jest „opanowanie wszelkich pierwiastków sprzecznych”. Ale dodam, że aby wyjaśnić tę drogę, trzeba określić to, o czym mówi Borowy, mianowicie narzędzia, jakimi dysponuje poeta w swoim poznaniu i odczuwaniu świata i siebie.

Jakie więc są owe narzędzia kontaktowania się poety ze światem, narzędzia tworzące naturalną dla niego przestrzeń, krainę poety, krainę poezji, do której jeszcze przed rozpoczęciem podróży zaprasza cytaty z Goethego; przestrzeń, której Orient — będąc z jednej strony upostaciowaniem obcego, nieznanego świata (świata jeszcze nie poznanego) — jest, z drugiej strony, właśnie tutaj, baśniowym, poetyckim i równocześnie realnym uosobieniem? ¹⁸

Kiedy już w pierwszym sonecie, w *Stepach akermańskich* czytamy, że o „stepie” powiada się „ocean”, o „jechać” — „żeglować”, to jedna tylko władza potrafi mówić w ten sposób, wyobraźnia. Kiedy zaś obraz świata podpowiadany przez tę wyobraźnię osiąga już dostępne człowiekowi optimum, pojawia się nagle druga władza, pamięć, która niszczy całą konstrukcję, jazda przestaje być żeglowaniem, jest znowu tylko prozaiczną i pełną bolesnej nostalgii jazdą („Jedźmy, nikt nie woła”).

Pierwsza część podróży przebiega pod znakiem konfliktu między tymi dwiema władzami, co znajduje wyraz, podobnie jak w *Stepach akermańskich*, bądź w granicach jednego wiersza, bądź

w skonstrastowaniu między kolejnymi sonetami. Obraz świata podpowiadany przez wyobraźnię, a z drugiej strony to, co buduje pamięć, to są nieprzywiedlne na przemian dochodzące do głosu obrazy szczęścia i ekstazy bądź rozpacz, bólu i cierpienia. Uzgodnić ich — nie sposób. Tzn. nie sposób, w granicach przyjętej optyki, znaleźć fundament, który zapewniłby jednorodność widzenia, stanowiąc w miarę pewny drogowskaz w rozeznawaniu się równocześnie w świecie i we własnym wnętrzu.

W tym sensie Opacki ma rację, dotyczy to jednak tylko pierwszego etapu podróży. Kończy się on u grobu piękna i miłości, u grobu tego, co wydaje się sensem i radością życia. Wymowa obrazu, potwierdzona i wzmocniona autorytetem Mirzy, mieszkańca obcej i zarazem baśniowej krainy, który wygłasza cały tekst, jest niezwykle precyzyjna i czytelna. Mianowicie podróż, która rozpoczęła się — tu określam wspomnianą przed chwilą optykę — pod znakiem wyobraźni, od wyłącznie podmiotowej poetyzującej perspektywy, od dumnego, ufnego i kategoriycznego (= oznajmującego bez wątpliwości) „wpłynąłem”, nie zdołała uzgodnić tej perspektywy z tym, co przynosi pamięć, zakorzenienie w świecie i historii. Rozwiązanie może być więc tylko jedno: ostateczne. Reakcja na nie też tylko jedna: łyż. Poeta-pielgrzym okazuje się w tym momencie emocjonalnie dobrym uczniem, gotowym do włożenia kostiumu człowieka przełomu, o jakim pisał Opacki. Jednakowoż intelektualnie — uczniem tak pilnym już nie jest. Niepokorny, nie godzący się na odwieczne i konwencjonalne rozwiązanie, w czym już zdecydowanie widać nerw romantyka, podejmuje podróż od nowa. Rozpoczyna ją podobnie — jest przecież poetą — jak na początku: od czysto podmiotowej perspektywy („wypuszczam”), tudzież pod znakiem wyobraźni. Tym razem jednak przedstawiającej jazdę — w czym widzieć można Farysowe, właściwe już dla dojrzałego romantyzmu piętno buntu — jako szalony galop, w nicość i niepamięć. Przepaść dzieli ten obraz, mimo identyczność „akcesoriów” go budujących, od spokojnej żeglugi na początku podróży. Jest to przepaść, by sparafrazować Opackiego, między światopoglądem człowieka przełomu z pierwszego etapu podróży a dojrzałym, w wersji Mickiewicza, romantyzmem etapu drugiego. Ażeby stwierdzić, co się tutaj stało, potrzeba nieco bliżej rozeznąć się w na-

turze obu narzędzi danych poecie dla doświadczania świata; chodzi przede wszystkim o wyobraźnię, funkcja pamięci jest bowiem raczej oczywista.

Po pierwsze zatem — powrócę raz jeszcze do *Stepów akermanських* — spojrzeć na jazdę przez step oczyma wyobraźni, zobaczyć w niej żeglugę i tak ją nazwać — to stwierdzić nie tylko fakt, ale równocześnie nadać mu czy wydobyć z niego sens ukryty, głębsze znaczenie, wspólne z wiekową tradycją motywu „navigare necesse est...”

Po drugie, patrzeć na świat oczyma wyobraźni i z tej perspektywy pytać o niejasne czy wręcz zagadkowe jego elementy: „Tam z dala błyszczy obłok? tam jutrzienka wschodzi?” — to uzyskiwać sensowne i prawdziwe odpowiedzi: „To błyszczy Dniestr, to weszła lampa Akermanu”, czyli wiedzę pewną i konkretną.

Po trzecie, posługiwać się wyobraźnią — oznacza przybliżyć się i mieć udział w duchowym fundamencie świata. Tutaj, oznacza to słyszeć subtelne szepty tego, co niegdyś nazywano muzyką sfer, a co teraz jest głosem natury: „słyszę ciągnące żórawie”, „słyszę kędy się motyl kołysa”... Przy czym owo „słyszeć” a nie „widzieć” to jest specjalnie romantyczne — jak zauważa Maria Janion — zerwanie z despotyzmem XVIII-wiecznego „cielesnego oka”, głównego instrumentu poznania w świecie, który upadł¹⁹.

Wyobraźnia, prowadząca do znajomości sensu świata, zapewniająca wiedzę na temat każdego elementu tego świata, wreszcie otwierająca nadzieję na duchowy udział człowieka w naturze świata, wyobraźnia więc, kreśląca ideał iście rajskiego, szczęśliwego życia — w perspektywie tradycji można by w nim zobaczyć odpowiednik dawnego ideału renesansowej harmonii, a ogólniej: ideału życia jaki wydawał się osiągalny w świecie sprzed przełomu, w świecie sprzed upadku — wyobraźnia zatem, taka właśnie, narzędzie, które wobec dewaluacji dotychczasowych wydaje się w mocy na nowo ułożyć i uzgodnić wzajem człowieka i świat, w ostatecznym rachunku okazuje się narzędziem bezsilnym. Wymyka się jej bowiem wszechpotężna sfera tego, co określiłem jako zakorzenienie w rzeczywistości, a co tutaj użyłkuje nazwę pamięci. Wymyka się tak bardzo, że pierwszy etap podróży kończy się, widzieliśmy, tradycyjnie, po staremu, kon-

wencjonalnie. Dlaczego tak się stało? jaki „błąd” został popełniony?

Robiąc ogromny skrót myślowy odpowiem, że był to „błąd” porządku”, proporcji, błąd perspektywy. Błąd polegający na tym — co zresztą charakterystyczne właśnie dla ducha tego „czasu przełomu”, gdzie oprócz doświadczającego rzeczywistości człowieka wszystko inne było względne i niepewne — błąd więc polegający na tym, że w hierarchii bytów na miejscu pierwszym znalazło się „ja”, ufny we własną indywidualność, bo zaopatrzone w wyobrażnię, podmiot. Na drugim dopiero miejscu stoi, w myśl przyjętej optyki, świat, rzeczywistość. W tym jeszcze wierszu, w *Stepach akermzańskich*, na początku, daje ono znać o sobie co prawda nagle, ale jakby słabo i nieśmiało, w krótkim wygłosowym refleksie. Im jednak bliżej końca tego etapu podróży, tym coraz więcej upomina się o swoje prawa, aż wreszcie w sonecie IX, w finale, panuje już niepodzielnie. Taki porządek rzeczy, porządek „czasu przełomu”, porządek wynikający z niemożliwości, wobec dewaluacji wszelkich obiektywnych kryteriów, innego niż tylko w podmiotowości uzgodnienia wyobraźni i pamięci, czyli, mówiąc prościej, przeczuwanego i projektowanego obrazu świata z obrazem rzeczywistym, taki więc porządek, stawiający poezję (poetę) ponad rzeczywistością, uzasadniony chociażby tym, że ona pierwsza z całą ostrością zareagowała na ogrom upadku i pierwsza próbowała podnieść z niego świat i człowieka, taki zatem porządek rzeczy ostatecznie prowadzi, jedynie inną drogą, do starego rozwiązania. Wyrastająca z rozpacz, zdominowana przez poetyckość, wczesnoromantyczna postawa niezgody na niepojętość świata, znalazła się na koniec w punkcie, z którego wyrosła i wyszła: nad mogiłą człowieczeństwa, dosłownie i w przenośni wyzutego z ojczyzny (*Grób Potockiej*), pośród ruin i grobowców świata w ogóle (*Mogily haremu*). I w tym momencie, w *Bajdarach*, rozpoczyna się drugi etap podróży. Zasadnicze, by tak rzec, akcesoria są te same co na początku (poezja bowiem nie może przestać być poezją), ich funkcja jednak — zmienia się na zasadzie paralelnej antytezy.

Inicjalne słowo „wypuszczam”, jak wcześniej „wpłynąłem”, to nadal podmiotowa perspektywa, ale już bez uprzedniej ufności, bez metaforyczności, sugerująca niepewność i poddanie się

biegowi rzeczy. Jazda nie jest spokojnym żeglowaniem, lecz wi-rem i pędem, co zrozumiałe po bolesnych doświadczeniach etapu pierwszego. Widzenie świata nie wysubtelnia się, jak w *Stepach akermanskich*, lecz zaciera i zamazuje. Ostateczna zaś logika tego wszystkiego jest taka, że wyobraźnia tworzy obraz i doprowadza go do momentu, gdzie całkowicie znika kształt świata i gdzie istnieje tylko ona, oraz pamięć, myśl o pamięci, która stanowi granicę odczuwania sensowności. Było nie było jest to sytuacja, nie wahałbym się powiedzieć: genialna, kiedy jeden fundament podmiotowości, odczuwany jako ważniejszy, gdyż stwarza nadzieję na sensowny świat, występuje do walki — w granicach tylko tej podmiotowości (m.in. dlatego świat znika z pola widzenia) — z jej fundamentem drugim, jakby zapominając, że niszcząc go zniszczy całą w ogóle podmiotowość. Rezultatem więc, aczkolwiek bezpośrednio mówi się tu tylko o chwili niepamięci, może być jedynie nicność, śmierć podmiotu. W perspektywie światopoglądowej mamy tutaj do czynienia z postawą odchodzenia od wczesno-romantycznego indywidualizmu. Natomiast w myślowej perspektywie podróży jest to — i w tym właśnie widzę genialność sytuacji — intuicyjne obranie kierunku w stronę tego, co skrótowo nazwałbym absolutnie pierwotnym początkiem. Nie ma świata, nie ma podmiotu. Wszystko — tak jak z chaosu, o którym mowa — może wyłonić się jako pierwsze. I tu właśnie jest myślowy kontekst dla *Ałuszy w dzień*, wielkiej metafory, symbolu.

Pierwszy wyłania się świat — o świecie, o poranku stworzenia, w barwach wspaniałych, kształtach wyrazistych, w pełnym świetle. Nie brakuje jednak i podmiotu: przymiotnik „srozsza” i spójnik przeciwstawności „a” to nie są atrybuty świata, lecz znaki wiedzy o świecie. Bardzo ważne, ale tylko drobne i skromne świadectwa podmiotowości ustalają przyjętą teraz, właściwą hierarchię rzeczy.

Odtąd podróż odbywa się — aż po wodny finał, co znaczące — wyłącznie na łądzie, na twardym gruncie. Całkowicie też inna niż w pierwszym etapie jest jej atmosfera.

Noc już nie przeraża cieniami szatanów Eblisa, lecz otwiera perspektywę udziału w naturze świata, udziału pełnego uroku i subtelności, kiedy już zna się objawioną za dnia istotę rzeczy

i godzi się z nią, zasypia spokojnie z tą wiedzą — budząc do nowego, romantycznego, nocnego życia ducha (*Alusztu w nocy*).

Czatyrdah przestaje być niepojmowalnym i przerażającym ogromem. Jest wielkim i potężnym, ale określonym fundamentem świata (*Czatyrdah*).

Samotny i milczący dotąd podróżny, cudzoziemiec — śmiało, acz nie bez nostalgii (nostalgii wszakże retorycznych pytań, nie zaś rozpaczy wykrzyknień), nazywa siebie pielgrzymem, godząc się na taką kondycję i los (*Pielgrzym*).

Pielgrzym ten, uzbrojony w wiedzę o naturze świata, śmiało spogląda teraz w otchłań. I nie niewiedza — jak chce Opacki²⁰ — przeszkadza mu nazwać to, co zobaczył, lecz natura ujrzanego „przedmiotu”, której po zmianie perspektywy podróżowania nie sposób wyrazić w ludzkim języku (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*). Dane jest temu pielgrzymowi ponadto nie tylko patrzeć w otchłań, ale, jak w *Górze Kikineis*, otwiera się przed nim perspektywa jej przekroczenia.

Nie dziwią, jak niegdyś boleśnie i dotkliwie, ruiny zamku w Bałakławie. Stwierdza się jedynie odwieczny fakt ich istnienia, wpisanie w plan świata.

Wreszcie finał podróży: poetyckie bytowanie, z lubością, spokojne i niezachwiane, na niepewnym wokół, wrącym i burzliwym gruncie. Ostateczny sprawdzian słuszności przyjętej optyki.

Jakąż więc wiedzę musiał uzyskać poeta, że po burzliwym, pełnym niepokoju i rozpaczy pierwszym etapie podróżowania, teraz, w drugiej połowie wędrownego żywota, pielgrzym uspokaja się, wędruje pewnie i śmiało, zadziwia światem zadziwieniem mędrca, nie zaś przeraża przerażeniem zagubionego w rzeczywistości rozbitka?

Otóż obecność *Alusztu w dzień* w takim myślowym miejscu krymskiego cyklu, jak to pokazałem, jest sama przez się wyrazem wiedzy, chyba tożsamej z wiedzą o jednym z fundamentalnych praw skomplikowanej rzeczywistości, mianowicie zrozumienia, że w porządku bytów świat zajmuje miejsce pierwsze, człowiek — drugie. Wiedza ta, tzn. ustalenie właściwych relacji między podmiotem a przedmiotem (człowiekiem w świecie oraz światem) jest jednak dopiero, ale i tylko warunkiem, otwarciem na istotne, prawdziwe poznanie. Przy czym narzucający się tutaj

obiektywny charakter tego, co nazywam światem, nadaje owej wiedzy walor uniwersalności. Specjalnie natomiast romantyczne jej piętno wyraża się w tym, że oba byty, świat i człowiek jako poznający podmiot, są jeden bez drugiego nie do pomyślenia, co m.in. oznacza, że świat obiektywny w takim sensie, w jakim myśleli o nim klasycy po prostu nie istnieje; zawsze, o czym mówią obecne w wierszu sygnały podmiotowości, i poetycka uroda *Aluszt*, zakorzeniony jest we wzroku pojedynczego podmiotu.

W świetle powyższego owa wiedza w sensie ustalenia właściwych relacji między podmiotem a przedmiotem nie oznacza więc oczywiście rozdzielenia tego, co subiektywne od tego, co obiektywne, lecz jest po prostu dyrektywą — tak chciałbym ją rozumieć — zakazującą narzucać światu podmiotowość i uroszczenia indywidualizmu, postulującą natomiast wsłuchiwanie, oglądanie, wnikanie w świat przy pomocy narzędzi owej podmiotowości tak, jak gdyby był on całkowicie niezależnym bytem.

W sferze myślenia o poezji, o nią tu bowiem głównie chodzi, do obrazu poety konsekwentnie zmierza cała podróż, dyrektywa ta oznacza — i jest to jeden z zasadniczych problemów u Mickiewicza — prymat rzeczywistości nad poezją. Co można rozumieć, że poezja w najgłębszej swojej istocie i funkcji jest nie kreacją, lecz rewelacją („już”), w głębokim tego słowa znaczeniu intuicyjnym poznaniem. Wiersz więc, tak jak *Aluszt* w dzień, będzie nie porównaniem, lecz metaforą, symbolem — poetyckim odpowiednikiem wiedzy i prawdy.

Jak zatem powstaje owa metafora, jak rodzi się symbol? I drugie pytanie: jaką wiedzę przynoszą oprócz tej, którą już znamy, a która była jedynie wstępnym warunkiem, dyrektywą poznania?

4. AŁUSZTA W DZIEN

Przyjmując optykę: „najpierw „ja”, potem świat, na gruncie samej podmiotowości nie sposób było uzgodnić dwóch obrazów, obrazu sensownego świata z tym, jaki podpowiadała pamięć. Prowadziło to z jednej strony — w planie egzystencji — do łez, z drugiej strony — w planie literatury — do poezji grobów. Tak

kończy się, dosłownie i w przenośni aż dwoma funeralnymi wierszami pierwszy etap podróży.

Etap drugi rozpoczyna się chęcią unicestwienia podmiotu (i świata). *Alusztą w dzień* przynosi odpowiedź, spełnia marzenie o nicości. Spełnia w ten szczególny sposób, że zmieniona zostaje, niejako sama przez się, dotychczasowa optyka: pierwszy staje świat, dopiero dalej — „ja”. W planie egzystencji oznacza to uspokojenie, i taki też mądry i łagodny jest rytm drugiego etapu wędrówki. W planie twórczości oznacza odejście od poezji grobów i ruin, konsekwencji optyki „człowieka przełomu”, w stronę poezjowania trafnego, bo przenikającego do natury świata. Jeżeli zaś tak właśnie się dzieje, nie mogło się to stać jedynie za sprawą zmiany porządku, zmiany hierarchii. Musiało nastąpić, przez tę zmianę jedynie przygotowane, rozstrzygnięcie bardziej podstawowe, mianowicie niemożliwe w ramach wcześniejszej optyki, rozwiązanie konfliktu między dwoma obrazami świata, podpowiadającym przez wyobraźnię i budowanym przez pamięć. Jeżeli więc istnieje wewnętrzna, głęboka trafność poetyckiej logiki, *Alusztą w dzień* — ustanawiając swoją obecnością wstępny warunek dojrzałego, metaforycznego poezjowania — powinna również być wyrazem tego rozwiązania. Sonet jest jego wyrazem.

Ażeby powiedzieć „piersi góry”, potrzeba na nią spojrzeć z pewnego oddalenia. Usłyszeć modlitwę niwy, zobaczyć klejnoty rosy — można chyba tylko w ich bliskości. Okrywający niebiosa baldachim z motyli — ujrzeć można, kiedy się stoi (lub leży) na łące. Zobaczyć w tym samym momencie szarańczę w oddali — kiedy się jest wysoko. Dostrzec tygrysie błyski fal — kiedy się stoi na łądzie. Ocenić „sroższść” morza zagrażającego ziemi — kiedy się na powrót jest wysoko. Zobaczyć i ocenić głębinę — gdy jest się znowu na łądzie, w jakimś miejscu wyniosłym. Taki zmienny i ruchliwy, proteuszowy i wszechobecny punkt widzenia, a także sam sposób mówienia o tym, co z wielorakiej perspektywy się ogląda — to jest domena wyobraźni, domena oka wyobraźni.

Z drugiej zaś strony zwróćmy uwagę, jak skonstruowany jest obraz. Góra — niżej las — jeszcze niżej łąka — dalej granica ziemi i morza w oddali głębia wód. Jest to prosta, wyrazista i zmysłowo sprawdzalna linia, jaką przebiega wzrok, jaką kreśli

oglądające świat oko cielesne. Zauważmy też, jak barwny, malarski i plastyczny, zmysłowo uchwytny i sugestywny jest ten obraz — nakreślony tak, jak maluje oko cielesne przesuając się uważnym i ciągłym ruchem po powierzchni świata.

Oba dające się wyodrębnić w wierszu sposoby widzenia tworzą jeden obraz, zamknięty w formule sonetu, nadającej mu walor jednolitości absolutnej. Ta właśnie jednolitość, to uzgodnienie, specjalnie Mickiewiczowskie, oka wyobraźni z okiem cielesnym — w czym jakoś odsłania się „geneza” symbolu, metafory — jest rozwiązaniem nie dającego się wcześniej rozstrzygnąć konfliktu między wyobraźnią i pamięcią. Jest to rozwiązanie nie w sensie bezpośredniego uzgodnienia obu pojęć, lecz stwierdzenia, że jeżeli chce się osiągnąć jakieś bardziej budujące niż poezja grobów rezultaty, trzeba zrezygnować z fragmentarycznego i wyłącznie subiektywnego obrazu rzeczywistości, o jakim mówi właśnie pamięć, na rzecz tego, co widać, co jest, co objawia się bezpośrednio, na rzecz oka cielesnego. To opowiedzenie się za sensownością posługiwania się owym okiem jest zaś w ogóle możliwe, ponieważ spostrzeżenia tego oka — wobec przyjętej teraz hierarchii bytów, zakładającej pewną pokorę podmiotu w stosunku do świata zewnętrznego — nie wywołują jak wcześniej wyłącznie bolesnej pamięci, jedyne obrazu rzeczywistości i losu, jakim dysponował zamknięty i uwięziony w swojej podmiotowości poeta.

Słowem, jeżeli przyjęło się, że miarę i warunki poznania narzuca raczej świat niż podmiot, pojawia się możliwość nieuprzedzonego poznania, właśnie okiem cielesnym. Jego spostrzeżenia nie tyle prowadzą teraz, co uprzednio było regułą, do raniącej pamięci, tzn. wyłącznej wiedzy podmiotu na temat rzeczywistości i losu w granicach wcześniej przyjmowanej optyki, ile znajdują ugruntowanie w narzucającej się, jako oczywista, pierwszoplanowości świata. Tu pośrednio oba pojęcia, pamięci i wyobraźni, zostają przecież jakoś uzgodnione: w tym sensie, że pamięć nie przeszkadza w patrzeniu na świat okiem cielesnym. Ono też, ongiś źródło materiału dla wyłącznej i wszechwładnej pamięci, wspomagane teraz przez wyobraźnię i zarazem trzymające ją w racjonalnych granicach, tworzy z nią głęboki, o podwójnej perspektywie, symboliczny obraz świata.

Składają się na ten obraz nie dwie, lecz trzy wyraźnie od-

rębne części. Osiem pierwszych wersetów — to wizerunek ziemi. Cztery następne, dokładnie dwakroć mniej — to strefa spotkania ziemi z przeciwnym jej żywiołem. Dwa wersy ostatnie, więc znowu dwukrotnie mniej — to widok głębin. Czternastowersowa formuła sonetu z matematyczną precyzją, równocześnie dzieląc i spajając, prowadzi cały ten obraz od rozległej, ziemskiej, powierzchniowej perspektywy po wąski wodny finał. Logikę obrazu wyznaczają pojęcia góry i dołu, powierzchni i głębin, wielobarwności i bieli. Rytm — zmniejszająca się idealnie równymi porcjami przestrzeń (i ilość wersów), przy jednoczesnym, proporcjonalnym wzroście znaczenia jej gatunkowego ciężaru.

Tak skonstruowany na głębokim planie idei doskonałej harmonii, ładu i skończoności wiersz, jest równocześnie wierszem przedstawiającym krajobraz zmysłowo dotykalny i sprawdzalny, plastyczny, oczywisty i realny w swych formach i kolorach. Ujęty w ramy sonetu obraz urzekającego fragmentu świata, poetycki landschaft. Lecz kiedy uważnie wpatrzeć się w tę jego malarską sugestywność, nieodmiennie trafiamy — i być może właśnie dlatego krajobraz jest tak sugestywny — na matematyczny porządek, precyzyjną logikę, czysty rytm, na wszystko to, czego istnienie przed chwilą stwierdziliśmy. Ostatecznie więc okazuje się, że krajobraz, o jakim wiersz bezpośrednio mówi, jest jednocześnie obrazem całości świata — czy ściślej — obrazem struktury rzeczywistości. Jako taki sam przez się zawiera wiedzę o prawach nią rządzących.

Zatem rzeczywistość jest taka, jak ujęty w ramy sonetu krajobraz. Jej rytm spełnia się we współistnieniu trzech proporcjonalnie odmierzonych przestrzeni, jasno i wyraziście układających się w jednym kierunku. Przestrzeń pierwsza to najrozleglejsza, najdłużej zatrzymująca wzrok, barwna, piękna i kusząca, ale zarazem nietrwała, zjawiskowa i ulotna sfera, w której nie sposób widzieć trwałego fundamentu wartości. Druga przestrzeń to obszar chaosu, nieokreśloności, domena groźnych i niejasnych, ale i daremnych sił. Trzecia wreszcie przestrzeń — to najmniejsza wedle miary materii, ale największa w hierarchii wartości smuga ciszy, spokoju i głębi.

I otóż więc zasadą rzeczywistości jest — tyle tylko można o tym powiedzieć nie niszcząc urody wpaniałego estetycznie

i matematycznie precyzyjnego symbolu — otóż więc zasadą rzeczywistości, jej fundamentalnym prawem jest, że takie rozłożenie, taka wielkość i proporcje, taka kolejność i taka teleologia trzech przestrzeni stanowią zamknięty, skończony, wewnętrznie powiązany i stabilny układ. Poeta-pielgrzym z drugiej połowy *Sonetów krymskich* to, sądzić wolno, właśnie ktoś, kto w taki sposób zobaczył świat, tzn. w jego materialnym, krajobrazowym widoku, jaki mu się narzucił, ujrzał tego świata uniwersalną zasadę, obecną w każdej chwili „już”, a więc niepodważalne następstwo i stałą kolejność trzech przestrzeni, trzech sfer tworzących skończoną formę bytu. Sądzić wszakże wolno — aczkolwiek tu już spokój symbolu zostaje nieco zburzony — że nie tylko pozyskał taką wiedzę o naturze rzeczywistości, ale że również odniósł ją do siebie i podporządkował się jej, tzn. zrozumiał, że i duchowy plan ludzkiego życia ma ścisły, analogicznie do „krajobrazowego” rytm, hierarchię, następstwo emocjonalnych stanów. Zrozumiał, „zobaczył”, że taki porządek, taki kierunek — wyznaczający człowiekowi los pielgrzyma²¹ — jest, chcemy czy nie, jedyny i inny nie będzie naszym udziałem. Cała druga połowa wędrowania jest właśnie tego chyba zrozumienia świadectwem.

Już więc tu, na Krymie, o świtaniu, za dnia, w widoku „miejsca najrozkoszniejszego” — patrząc dwojgiem oczu: jednym uważnie, dokładnie i zmysłowo, drugim jakby od wewnątrz badając ustrukturuwanie świata, już więc tu, na Krymie, osiągnąwszy niebywałą moc przenikliwego, jednocześnie zmysłowego i metafizycznego widzenia — odkrył poeta — dając temu wyraz zaraz w pierwszym, entuzjastycznym i iluminacyjnym słowie wiersza — proste „uniwersalne prawa rządzące skomplikowanym światem” (i życiem). A w lozańskich lirykach, po latach układania wierszy, trwając nadal przy tych prawach, o czym świadczy chociażby ta sama, związana z naturą, symbolika — pożegnał się przede wszystkim z poezją, nie znajdując możliwości uzgodnienia jej z życiem, z rzeczywistością, czyli m.in. i z tymi prawami, które po raz pierwszy objawiły się w poetyckiej podróży do Ałusztzy. Objawiły akurat w momencie, co trudno uważać za przypadek, gdy poeta właśnie rozstrzygnął problem „poezja czy rzeczywistość” na korzyść rzeczywistości, z poezją zaś jeszcze, związał nadzieję, nadając jej sugestywną formę symbolu, na

przeniknięcie do natury tej rzeczywistości. Czyli nadzieję na to, ostatecznie, że jest poezja — jeżeli między korzeniami, z których wyrasta, pamięcią i wyobraźnią, zachować odpowiednie proporcje i związek — szansą na przybliżenie człowieka i świata, szansą ustanowienia jakiejś pomiędzy nimi harmonii²².

PRZYPISY

1. J. Komar, *W stronę Alusztu (Notatki o liryce Mickiewicza)*, „Roczn. Hum.” 1959 z. 1, Lublin 1960, s. 140.

2. M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczn. Hum.” 1966, z. 1.

3. D. Zamącińska, *Ze studiów nad kompozycją wierszy lirycznych Mickiewicza*, „Roczn. Hum.” 1959, z. 1.

4. dz. cyt., s. 73.

5. S. Makowski, *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1969, s. 120.

6. W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, s. 151—153.

7. dz. cyt., s. 306—307.

8. dz. cyt., s. 170.

9. A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, T. XVI: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, zebrał i oprac. S. Pigoń, Przedmowę napisał W. Mickiewicz, Warszawa 1953, s. 47—48.

10. W. Folkierski, *Sonet polski*. Wybór tekstów, oprac. i wstęp..., Kraków 1925, BN I 82, s. 81; J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, T. 1, s. 552—553; C. Zgorzelski, *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy”*, w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próba zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976, s. 252—254.

11. I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*, w: *Poezja romantycznych przełomów*. Szkice, Wrocław 1972, s. 17.

12. M. Maciejewski, „Rozeznać myśl wód...” (Głosy do liryki lożańskiej), „Pam. Lit.” 1964, s. 3, s. 36.

13. Pewne ogólnikowe sugestie co do dwudzielności krymskiej podróży (jak zresztą dwudzielności całego tomu *Sonetów*) a także — co ma dla mojego odczytania cyklu duże znaczenie — zwrócenie uwagi na ważność sonetu IX, *Mogił haremu* (tu „dokonało się przesilenie bólu, nurtującego duszę poety”) oraz *Bajdarów* znaleźć można już w pracy S. Furmanki a, *Ze studiów nad „Sonetami” Mickiewicza*, „Rocznik Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Warszawskiego”, Warszawa 1927, szczególnie s. 70 i nn.

14. Opacki, dz. cyt., szczególnie s. 18—19.

15. *dz. cyt.*, s. 83.

16. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, T. 1, s. 213.

17. *dz. cyt.*, s. 19.

18. Biorąc pod uwagę cytowaną „pomyłkę” Mickiewicza, tzn. to, że wskazał nie *Noten und Abhandlungen*, lecz *Księgę Raju* jako źródło dwuwiersza umieszczonego w charakterze motto do *Sonetów krymskich*, oraz próbując w tym kontekście znaleźć jakieś głębsze umotywowanie dla wyboru właśnie Orientu jako miejsca podróży, zezwolić by sobie można, potraktowawszy rzecz z całym przybliżeniem, na następującą dygresję.

Czterowiersze Goethego, z których mógł wziąć Mickiewicz motto, znajdując się w objaśnieniach do *Dywanu* w dwóch miejscach. Na początku:

Wer das Dichten will verstehen
Muss ins Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter will verstehen
Muss in Dichters Lande gehen

oraz w końcowych partiach *Not*, mianowicie jako zamknięcie krótkiego fragmentu pt. *Wyjaśnienie (Entschuldigung)*, gdzie Goethe mówi m.in. o niezbędności lektury w docieraniu do poznania i rozumienia, w docieraniu do jakiegoś doniosłego świata. Tu czterowiersz brzmi:

Wer den Dichter will verstehen
Muss in Dichters Lands gehen;
Er im Orient sich freue,
Dass das Alte sei das Neue.

Analiza obu czterowierszy — można przypuszczać, że Mickiewicz „odsyła” właśnie do obydwu, cytując to, co w nich wspólne, w jednym na końcu, w drugim na początku — pozwala stwierdzić, że warunkiem zrozumienia poety jest umiejętność zamieszkania w „krajnie poezji”, a niejako ułatwieniem, bo przykładem, wzorem, uosobieniem tej krainy jest, obcy z punktu widzenia kultury śródziemnomorskiej, Orient, gdzie naocznie, jakby na co dzień i na nowo objawiają się stare, zagubione, zniszczone przez tę kulturę treści i wartości.

Odwracając w tym momencie tok rozumowania, tzn. myśląc już nie o czytelniku, lecz o poecie, bo o niego tu przecież ostatecznie chodzi, umiejętność zamieszkania w „krajnie poezji”, czyli po prostu sposób patrzenia z jej perspektywy na świat nazwać można wyobraźnią. (piszę o niej zaraz w następnym akapicie tekstu głównego). Natomiast wybór Orientu jako „przedmiotu” oglądanego przez tę wyobraźnię — pomijając to, co rzekło się na ten temat wcześniej, oraz wyjąwszy modę wynikającą z ducha czasu — tłumaczyłbym dwojako. Po pierwsze, stary, klasyczny świat zawałił się. Runęły, jak powiada w pierwszym wierszu (*Hegire*) *Dywanu* Goethe, Zachód, Południe i Północ. Wartości zatem budulca na nowy świat, na nowe wartości można poszukiwać jedynie na Wschodzie. Po drugie zaś Orient, z punktu widzenia starej (i zniszczonej) Europy bańniowy i tajemniczy, jest jakby naturalnym uosobieniem, wcieleniem poetyckości — na jego więc przykładzie wprost, bezpośrednio (= jak gdyby, co

oczywiście iluzją, bez celowego poetyzowania), można pokazać, jak, w sposób prawdopodobny, „realny” działa założony na wyobraźni umysł poety, czego szuka, co wydobywa i do czego ostatecznie zmierza. Mówiąc metaforycznie — tak bym widział „pomyłkę” cytowaną Mickiewicza — zmierza do Raju, do wartości czystych, do prawd pewnych i ostatecznych. Zmierza — by wyprzedzić dalsze rozważania — przez piekło pamięci.

19. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 60.

20. dz. cyt., s. 26.

21. Tzn. — mówiąc już w bardzo dużym uproszczeniu — kogoś, kto musi, idąc ku głębi, przejść, co nie odbywa się bez przywiązania do nich i bolesnej nostalgii, obszar kuszącej i wspaniałej „krajobrazowości” oraz strefę „przybrzeżnych” niepokojów.

22. W kontekście takiego stwierdzenia osobnej wymowy nabiera ostatni wiersz krymskiego cyklu, *Ajudah*. Obraz jest, na co zwracano uwagę, konwencjonalny (np. Kleiner, dz. cyt., T. 1, s. 552 wskazywał na jego horacjańską atmosferę). Bez wątplenia jakoś to koresponduje z konwencjonalnym zakończeniem pierwszego etapu podróży. Tłumaczy się jednak — po tym, co o całym cyklu powiedziałem — zgoła inaczej. Mianowicie poeta romantyczny („poeta młody”), który odnalazł nową, własną, z ducha swojej epoki wprowadzoną drogę do prawdy i harmonii, drogę pewną i jasną, sugeruje jednocześnie — i stąd tradycyjna, konwencjonalna metapoetyckość wiersza — że znalazł się poprzez ten fakt także w wielkiej rodzinie Poetów, że jest mieszkańcem krainy Poezji. (Oczywista, jeżeli zgodzimy się, co wszakże nadużyciem chyba nie jest, że to, o czym można by powiedzieć Poezja, stanowi dziedzinę wartości zasadniczych i uniwersalnych, dziedzinę prawdy, oraz żywi się, wyrasta i równocześnie jest wyrazem marzenia o ostatecznym zrozumieniu i możliwej do osiągnięcia harmonii.)

Jest w takim rozwiązaniu, niewątpliwie, jakiś rys klasyka (w szerokim, Eliotowym rozumieniu pojęcia, ale chyba nie tylko). Co znowu nabiera szczególnej wymowy, gdy zważyć, że romantyczne uwikłania w zasadniczą dla poezji problematykę pamięci i wyobraźni prowadziły do rezultatów i wzorców całkiem odmiennych. Np. u Blake’a odrzucającego pamięć — Mnemosyne, opowiadającego się po stronie Urthony — wyobraźni; czy u Słowackiego-mistyka, łączącego pamięć (kosmiczną) z wyobraźnią (wizyjną).

JACEK BRZOZOWSKI

“One of the Most Delightful Places of Crimea”.
Comments on “Alushtia by Day” and The Crimea Cycle.

Summary

This essay is an attempt at a new, different from the preceding ones, reading of Mickiewicz's **Crimea Sonnets**. The cycle of eighteen sonnets constitutes a very compact unity of thought. Its sense and contents are metaphysical i.e. they deal with the fundamental problems of man and existence. Mickiewicz in a poetically condense way, presents the experience of an early Romantic — a man living on the turn of two literary periods. The poet, who has acquired this experience, formulates basic elements of an already mature, truly metaphysical outlook i.e. real proportions between the lyrical subject and the world, the *reconciliation of memory and imagination* as the tools of learning, the spiritual structure of man, the spiritual plan of reality as reflected in its sensory representation etc.