

Krzysztof Korotkich

Uniwersytet w Białymstoku

Pracownia Komparatystyki Kulturowej

ORCID: 0000-0002-4310-0402

ZMYŚŁY W SONETACH KRYMSKICH ADAMA MICKIEWICZA

1.

Od samego początku – od „widzę i opisuję” – po zdanie ostatnie „A com widział i słyszał, w księgi umieściłem” (XII, 863) odbywa się w *Panu Tadeuszu* wyteżone a zachłanne patrzenie na Litwę i wzruszone cieszenie się jej widokiem. Słowo „widać” parę razy powtarza się na stronicach pierwszych dzieła i wielokrotnie koniuguje się na dalszych. Od widzenia zaczyna poeta (narrator) i od patrzenia każe rozpoczynać istnienie w utworze bohaterowi tytułowemu, gdy ten po latach wileńskiej nauki wraca do Soplicowa¹.

Józef Bachórz w dalszej części swego szkicu, wygłoszonego w Białymstoku 34 lata temu, ukazuje rolę słuchu w epopei Adama Mickiewicza, pisząc, że „słuchania w *Panu Tadeuszu* co niemiara”, a będą to:

rozmowy, szept i wrzaski, słuchania szelestów, szumu i gromów, słuchania ptasich śpiewów, owadzych brzęczeń i żabich rechotów, słuchania westchnień i słuchania strzałów. Nie ma drugiego poematu w naszej literaturze tak zasłuchanego w dźwięki ojczyście – w mowę ludzi i w głosy natury².

Ćwiczenia z wrażliwości poeta rozpoczął w okresie wileńskim, co ujawniło się w pełnych zmysłów *Balladach i romansach*³. Poetycki projekt rewizji sposobu

¹ J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?*, [w:] Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej, Białystok 2–4 grudnia 1988, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1993, s. 209.

² Tamże, s. 209.

³ Temat ten rozwijam w szkicu: K. Korotkich, *Zmysły w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszcz: 1818–2018*, red. naukowa J. Ławski i Ł. Zabielski, Białystok 2021, s. 187–208.

używania zmysłów zakładał uzupełnienie zmysłu wzroku o spektrum duchowe. Mickiewicz – za Szekspirem – upomina się o patrzenie z głębi – w głąb. Podkreśla to wybierając motto do swego pierwszego cyklu wierszy. Wzrok nie może jednak zatrzymywać się na kształtach, barwach, ale powinien przekraczać je i przenikać naturę rzeczy, ukazując kolejne wymiary i obnażać tajemnicę istoty bytu. Oczywiście nie wzbrania się pisarz przed siłą metafory i zgadza się na działanie jej uroku, patrzenie to przecież czynność nie tylko mająca odsłaniać wymiar metafizyczny, ale pozwalająca normalnie i znośnie funkcjonować w świecie trzech wymiarów. Widzieć więcej to nie tylko dostrzegać duchy i upiory, ale – wie to poeta – być uważniejszym, to nie trwonić niczego dostrzegalnego także przez szkielek.

Ale nie tylko o wzrok chodzi Mickiewiczowi, chociaż zdecydowanie to jemu poświęca on najwięcej miejsca w debiutanckim cyklu, ballady i romanse pełne są dotyku, smaku, bohaterowie wachają i słuchają. Uderzająca może okazać się intensywność zmysłów opisywanych, przywoływanych wprost lub aluzyjnie przez poetę, a także ich wszechobecność. Autor tworzy w swoim tomiku swoiste sensuarium, przestrzeń wypełnioną przez zmysły, można zaryzykować tezę, że *Ballady i romanse* są cyklem poetyckim ukazującym hiperzmysłowość przedstawionego świata. „Zdaje się” w takim ujęciu przestaje być przypadkowym frazesem, ale ukazuje wyłaniający się spośród licznych zmysłów obraz niemożliwy do zobaczenia bez owego zawahania, zatrzymania, zdziwienia.

2.

W *Sonetach krymskich* jeśli pojawiają się kolory, to rzadko i jest ich w sumie zaskakująco niewiele. Powściągliwość plastyczna poety w tym obszarze jest wymowna. Nie oznacza to, że cykl poetycki pozbawiony jest kolorów, przeciwnie – jest ich wiele, jednak dominują biel i ciemność, błyski, światło, cienie, czerń. Bohaterowie ponadto często zamykają oczy, zapadają im powieki, odwracają wzrok, strzelają oczyma, zupełnie jakby ich zachowanie miało być substytutem brakujących obrazów barwnych. Częste jest też znikanie obrazów, a nawet postaci, z jakąś łatwością zapadają się lub po prostu rozplywają.

Powściągliwość autora w sferze plastycznych możliwości kreowania obrazu nie oznacza bynajmniej jego ostrożności ani tym bardziej braku wiary we własny talent. Poeta znał nie tylko walory barw i moc pozostałych bodźców pobudzających zmysły, ale też doskonale rozpoznał siłę ich nieobecności, przemilczenia, redukcji aż do wymownej ciszy, zniknięcia, do cieni i chwilowych błysków⁴.

⁴ O roli przemilczania przez poetę spraw ważnych, o znaczeniu aluzji w sonetach piszą: M. Piwińska, „Sonety krymskie” czytane na Krymie w roku 2004, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4;

W wyobraźni poety, a zapewne i czytelnika, dokonuje się sublimacja obrazu, ogłocenie go ze wszystkiego, co mogłoby rozpraszać, oddalać od istoty rzeczy. Chodzi przecież nie tylko o rozpoznanie, poznanie, ale także o określenie się wobec systemu wartości, wobec teraźniejszości. Nie mniej ważne okazuje się w sonetach i to, czego człowiek poznać nie może, a jest tego najwięcej, dlatego silnym przekazem cyklu Mickiewicza okazuje się ostrzeżenie przez zbyt dużym zaufaniem własnej wiedzy i wierze w możliwość poznania zmysłowego.

Innym ważnym zabiegiem poetyckim – poza redukcją w opisie tradycyjnej substancji zmysłowości – jest nadmierne nakłanianie czytelnika do wysilania wzroku i słuchu. Narrator wielokrotnie, często powtarzając nawet w jednej strofie, zwraca się z nakazem by patrzeć, słuchać, zwrócić oko, albo też wyraża skargę na bohaterów, którzy nie patrzą i nie widzą. W balladach forma imperatywnych zwrotów jest na tyle częsta, że można mówić o pewnej zasadzie, o poetyckim projekcie estetycznym Mickiewicza.

Poeta wprowadza do narracji polecenie słuchania lub patrzenia, aby zaakcentować rolę zmysłów, które nie zdołają jednak zadziałać „prawidłowo” i nie odzwierciedlają w spodziewany sposób ani piękna krainy, ani wspaniałości ludzi ją zamieszkujących. Ujawnia się coś w postaci dysonansu poznawczego, ponieważ natrętne powtarzanie poleceń uruchamiających zmysły wzroku lub słuchu zdradzają jedynie ich słabość i niemoc. Tak też postąpił poeta w *Balladach i romansach*: im bardziej mędrzec każe Karusi patrzeć, tym mniej ona może widzieć, im bardziej każe jej słuchać, tym bardziej staje się nieobecna. Natrętne, nachalne zmuszanie do patrzenia i słuchania jest wprost odwrotnie proporcjonalne do tego, co bohaterowie są w stanie zobaczyć i usłyszeć w ich świecie. Owszem, widzą więcej i słyszą więcej, ale jedynie wybrani, i tylko tyle, ile „sfera nadrealna” pozwoli im tego doświadczyć. Można mówić o czymś w rodzaju perseweracji, polegającej na wielokrotnym powtarzaniu tych samych poleceń, spostrzeżeń, dotyczących tego samego zjawiska czy problemu, w tym przypadku zmysłu wzroku lub słuchu. Perseweracja w *sonetach* to poetycki zabieg mający na celu zwrócić uwagę na rolę zmysłów i na świadomość korzystania z nich możliwie najpełniej.

Wysublimowany estetycznie świat sonetów, stworzony wraz z powściągliwością plastyczną autora, prowadzi do swego rodzaju przesilenia, do potrzeby znalezienia na nowo równowagi. Świat czarno-biały nie istnieje, chciałby powiedzieć poeta, tak jak nie istnieje świat, w którym byłoby jasno określone dobro i zło, granice poznania, jasna droga wiodąca bezpiecznie do określonego celu.

P. Pochel, *O niewyrażalności w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...*, red. M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka, Katowice 2016, s. 58–101.

3.

Droga, którą przebywa Mickiewicz na przełomie 1824 i 1825 roku, musiała być z pewnością bogata w doświadczenia zmysłowe, których kulminacji szukać można w Odessie i w przygodach zmysłowych⁵. Wiadomo, że zmysłowość związana z uciechami ciała nie była tam poecie obca⁶. Ślady pobudzenia zmysłów znaleźć można w *Sonetach odeskich*, przesyconych dźwiękami, ale i dotykiem. Poeta pisze tam, że „iskry czuje” (II), że mu jej „głos wnikał do serca i za duszę chwytał” (I), że „ściskał dłonie” (IV), że czuł ból i rozkosz oraz „ściśnienie dłoni” i ust płomienie” (V). W sonetach odeskich są muśnięcia, gorycz, drżące dłonie, bolące serce, „naprzekrzające się ustom muchy”, „coś złego tkwiącego w oku”, a także „pite z kielicha rozkoszy na osłodę” (XVII). W XX sonecie *Do D. D.* ostatni, znany powszechnie wiersz kończący opowieść podkreśla jedność słowa z myślą, pisze Mickiewicz:

Nie kupić Muzy! W każdym ślizgałem się rymie,
Gdym szedł na Parnas z lauru wieńczyć cię zawojem,
I ten wiersz wraz mi stwardniał, żem wspomniał twe imię⁷.

Jednym z dominujących wrażeń w *Sonetach odeskich* jest jednak ból, a jeśli byłby doświadczeniem pozytywnym, bo związanym z miłością, rozkoszą, to i tak poeta wkomponuje go w płonące łono lub umieści wśród cierni grobowych (XII) *Do****. Gorzkim wyznaniem uznania zwycięstwa owego bólu – w tym bólu istnienia – nad rozkoszą i radością z czerpania wrażeń z doświadczeń zmysłowych jest *Ekskuza*, ostatni sonet odeski, w którym wszystko cichnie, głuchnie, a poeta konstatuje trzeźwo:

Rozpierzchła się unosząc zadziwione słuchy;
Zrywam struny i w Letę ciskam bardon głuchy.
Taki wieszcz, jaki słuchacz. (XXII)

⁵ Na temat podróży „krymskiej” w szkicach podkreślającym arcydzielność cyklu Mickiewicza pisze J. Brzozowski: *Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu*. Uwagi o „Ałuszczie w dzień” i krymskim cyklu, [w:] *Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 103–117; tegoż, *Sens krymskiej podróży*, [w:] *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 35–42.

⁶ Pisze o tym Marcin Bajko w artykule *Ile Odessy jest w sonetach „odeskich” Adama Mickiewicza?*, [w:] *Polacy w Odessie. Studia interdyscyplinarne*, red. nauk. J. Ławski, N. Maliutina, R. Szymuła, Białystok–Odessa 2021, s. 129–142.

⁷ Wszystkie cytaty sonetów pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Wiersze*, [w:] *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. I, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.

W *Sonetach krymskich* dotyk pojawi się bodaj raz, i to w pierwszym wierszu, zniknie smak, nie pojawi się ani razu określenie poetyckie związane ze zmysłem węchu. W *Sonetach krymskich* nic nie smakuje ani nie pachnie⁸, o ile w odeskich jeszcze bolały rozkosze i płonęło serce, tu te zmysły są wyciszone, a poza dotykiem węzowej piersi, a także piersi bohatera wbitej w pokład okrętu w wierszu *Żegluga*, nie znajdziemy zmysłu dotyku. Poeta skupi się maksymalnie na wzroku i słuchu, wielokrotnie nawet używając oka i ucha jako narzędzi i symboli obecnych w obrazowaniu. Zresztą nie mamy w tym cyklu jednego oka ani ucha, autor odmienia je przez różne formy, przypisuje im cechy charakteru, na przykład „niewierne oko” (IX), „oko tygrysa” (XI), „spiekle oko” (X), znajdziemy „iskry oka” (XII). Jest także oko metafizyczne, czy raczej mentalne, zdolne funkcjonować bez reszty ciała. W *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* żrenica przecież spadła do przepaści, tam za nią spadnie piorun, potem myśl, zupełnie jakby to właśnie oko określało status ontologiczny bohatera, rządziło jego miejscem we wszechświecie.

Patrzanie w przepaść, spadanie jest stałym procesem w cyklu. Można mówić o ciężeniu, którym podlega myśl, wzrok, światło, zjawiska niebieskie (piorun), chmury, niebo, słońce, itd. Jest dno, głębia, tonięcie, znikanie, ucichanie, zapadanie, gubienie się, trawienie kolorów, nieruchomienie. Ma to czynić wrażenie świata poddanego jakiejś przyspieszonej, nienaturalnie dynamicznej entropii. Przeczujemy tu jakiś koniec, a może nawet koniec zupełny, przynajmniej w przestrzeni duchowej.

Przestrzeń przedstawiona zdominowana jest przez cienie, ciszę, znikanie, świat ciemniejszy, kolory blakną, a zieleń, w której brodzi okręt-lódka z pierwszego sonetu, zamieni się w czarne skrzydła sępów i w noc ponurą. „Na pół świata spada noc ponura” (*Góra Kikineis*) – to jest oczywiście projekcja kondycji duchowej bohatera, dla którego wytężone oko i wysilone ucho stają się jedynym ratunkiem w świecie bez drogowskazów. Za pomocą regulowania obecności oraz intensywności doświadczeń zmysłowych w poszczególnych wierszach poeta panuje nad kreowaniem przestrzeni. Nie jest to oczywiście objawianie siły zawartej w słowie, mocy artysty, ale przypomnienie o relacji człowieka z naturą. Bohater wiąże się ze światem albo go unika, szuka dróg i równie często ucieka z wyznaczonej ścieżki. Relacja bohatera i przestrzeni, nawiązana za pomocą dominującego w sonetach oka, jest wzajemna, z równą siłą natura odpowiada bohaterowi. Zupełnie jakby się wzajemnie obserwowali, wyczuwali, rozumieli sens swoich obecności. O tej szczególnej relacji wspomina Danuta Zawadzka:

⁸ Wspomina o tym Urszula Sokółska w artykule *Językowy obraz morza w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, [w:] *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka / Одеса та Чорне Море як літературний простір*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2018, s. 273–283.

Poprzez maksymalne rozciągnięcie horyzontu, bezgraniczne otwarcie przestrzeni i jej rozrzedzenie posłużył się poeta w pierwszej strefie kategorią wielkości. Dlatego też rzeczywistość oddala się jakby od obserwującego „ja” – musi ono wyteżać wszystkie zmysły, by osiągnąć jakikolwiek punkt. Rodzi się napięcie między „ja” a Naturą⁹.

Jest jakieś niezwykle napięcie¹⁰, może nawet rodzaj metafizycznej prowokacji poetyckiej, w tym, że poeta łączy, miesza doświadczenia zmysłowe – przenikają się one jako wrażenia cielesne i duchowe.

4.

W obu cyklach sonetów, w zbiorze odeskim i w krymskim, znaleźć można pewną zasadę: w pierwszym niemal nie znajdzie czytelnik innych zmysłów poza wzrokiem, do tego огоłoconym, nie ma tam barw, a jedynie błyski, cienie, jeden raz „rubin i granaty”. Wrażenia zmysłowe podkreślone zostały poprzez wyeksponowanie oka, źrenicy i czynności związanych z ich używaniem – patrzenie, widzenie, które pojawiają się we wszystkich wierszach. W cyklu „krymskim” poeta odwoła się również do wzroku, pozwalając dostrzegać barwy, do tego znajdzie się tam wiele odniesień do słuchu, a także wrażeń związanych z dotykem.

W wierszu z części „odeskiej” *Strzelec* poeta tworzy swego rodzaju kumulację takich zwrotów, gromadząc wyrażenia: „widziałem”, „chcę ją widzieć”, „chcę widzieć nie widziany”, „zwraca się wejrzeniem”, „dojrzał mgłę kurzawy”. Pomimo licznych wysiłków wpisanych w czynność patrzenia, bohater widzi niewiele. Tym, który w przedstawionej scenie mógłby widzieć więcej, w ogóle widzieć, jest tytułowy Strzelec. Dostrzegać, wypatrywać, widzieć jest jego zadaniem i cechą. W przedstawionej sytuacji Strzelec jednak nie poluje ani nie walczy, jego czujność i zaangażowanie nie przypominają polowania na ofiarę. Strzelec wydaje się sam podobny do kogoś szukającego schronienia przed napastnikiem, w domyśle byłaby nim „ona”, obiekt prawdopodobnego zauroczenia tytułowego bohatera. Wzrok bohatera nie służy mu – wbrew „imieniu” – do doskonałego widzenia, więcej w utworze tęsknoty za widzeniem oraz konstatacji wskazujących na porażkę, na utratę kontroli nad oczyma. Widzenie w tym wierszu wiąże się z doświadczeniem

⁹ D. Zawadzka, O „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza, [w:] *Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 120. Do tego motywu nawiązuje również: M. Jaśkiewicz, *Bohater i przestrzeń w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 3267, Prace Literackie L, Wrocław 2010, tu zwłaszcza s. 30–31.

¹⁰ O napięciach między przedstawieniami pór dnia, poranka i nocy jako metody wyostrzenia zmysłów pisze: N. Charysz, *Orientalizm „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza wobec inspiracji Johanna Wolfganga Goethego*, „Konteksty Kultury” 2013/10/3, tu zwłaszcza s. 281.

duchowym, a nie ma funkcji poznawczej. Bohater mówi, że chciałby zobaczyć „nim kraj ten opuści na wieki”. Wzrok byłby gwarancją uwolnienia się od doczesnego życia i sposobem trafienia do wieczności. Widzieć oznacza w tym miejscu tyle co przeczuwać wieczność, przekraczać granice materialności – jest to znak doświadczenia metafizycznego. I jeszcze inną ważną funkcję przypisuje poeta wejrzeniu, to właśnie oczyma porozumiewają się bohaterowie, Strzelec i „Dyjana”. Poeta rozwija scenę dialogu oczu, w trzeciej strofie przypisuje oczom zdolność samodzielnego poruszania się niezależnie od ich właściciela. To oczywiście metafora, dzięki której pisarz uwydatnia desperacki wysiłek ogarnięcia przestrzeni wzrokiem:

Strzelec cofnął się, zadrzał i oczy Kaima
Zataczając po drodze, gorzko się uśmiechał.

W oczach bohatera da się zatem odczytać także jego cechy charakteru, a może nawet prawdziwą tożsamość, przynajmniej tę duchową. Oczy „Kaima” mówią więcej o tym, jakie obrazy nosi w sobie bohater, niż to, co ewentualnie widzieć może tu i teraz. W oczach kainowych musi być jakaś bratobójcza zbrodnia, autor naznacza go piętnem grzechu, sugeruje wydarzenia, które musiały być wcześniej, a oddziałują teraz na niego samego i na postacie pozostające na horyzoncie. Oczy Strzelca zataczają się po drodze, widzą tym samym tak, jak widzi szaleniec, obraz jest niestabilny, a relacja bohatera ze światem rzeczywistym poważnie naruszona. Oczy jako byty autonomiczne wskazują na dezintegrację bohatera, na jego wewnętrzny chaos, jakieś zagubienie. Jego oczy się toczą, on nie widzi, a dwukrotnie powtórzone „drżenie” podkreśla nerwowość, utratę panowania nad ciałem i nad zmysłami. I nie ma pewności czy drżenie to ślad jego strachu, pożądania, czy może gniewu, wieloznaczność sytuacji nie pozwala jednoznacznie odczytać „drżącą rękę” byronicznego młodzieńca.

W tajemniczej scenie w sumie nikogo nie widać, nikogo nie widzi bohater. Mimo tego sporo można się dowiedzieć o jego uczuciach, a na pewno o tym, że czuje jakiś rodzaj bólu. Najprawdopodobniej mieszają się tu ból egzystencjalny z fizycznym, ból związany z nieszczęśliwą miłością i wpisany w konwulsje, których on doświadcza. Poeta mówi, że Strzelec „gorzko się uśmiechał”, potem „odszedł nieco” i „myśli zaniechał”. Postawa defensywna łączy się z doświadczeniem goryczy, a to bodaj jedyny ślad zmysłu smaku w zbiorze sonetów. Gorzki uśmiech zresztą nie musi odnosić się wcale do grymasu, który wywołuje na przykład wypicie piołunu, ale zdradza doświadczenie trudów życia, bohater musiał zasmakować „gorzkich kołaczy”, może tak samo, jak Pacholę w *Marii* Antoniego Malczewskiego? W wielu sonetach pojawiają się łzy, cierpienie, ból, „ściśnienie” i „ciernie

grobowe”. Gorycz zmieszana z zaburzeniem widzenia określa kondycję duchową bohatera, jego zagubienie między światami, jest on już nie tu, ale też jeszcze nie „tam”. Zastanawiać może, iż oczekujący na „nadejdzającego” nie nasłuchuje, zawierając tylko swemu – jak się okazuje – bezradnemu oku.

Dopełnieniem owej „metafizycznej epistemologii” będzie zwycięstwo ironii nad wysiłkami oka „materialnego”. Jedyne, co Strzelec dostrzega, to „mgła kurzawy” oraz zbliżająca się mgła. Rzeczywistość oddala się od niego tak samo, jak i on się wcześniej cofał, i tak samo jak on chciał być „nie widziany”, tak otaczający go świat chowa się za kurzem i mgłą. Ostatecznie zresztą nikt nie nadejżdża. Zakończenie wiersza może budzić skojarzenia ze *Stepami Akermańskimi*, w których ostatni wers wyraża taką samą porażkę przesilonych zmysłów – tam również „nikt nie woła”.

W cyklu „krymskim” natomiast – po zredukowaniu do „oka” krajobrazu – opowieść zaczyna się feerią zmysłów. W *Stepach Akermańskich* doświadczyć można suchości, zieloności, szumiących łąk, błyszczącego obłoku i Dniestru, są źrenice sokoła, głos żurawi. Są także wrażenia podkreślające wielką wrażliwość, poeta przedstawia wrażenia przeciwstawne: mówi o natężaniu ucha i o ciszy. Ćwiczenia zmysłowe są popisem niezwykłych zdolności bohatera, potrafi on słyszeć ślizgającego się po ziołach węża, a nawet kołyszącego się na trawie motyla. Sens owej przesadności wiąże się z konstrukcją wiersza, z kunsztownym związaniem zmysłów i przestrzeni. Poeta prowadzi czytelnika od przedstawienia horyzontalnego (przestwór oceanu, łąki szumiące, kwiatów powódź) do wymuszonego ruchu wertykalnego. Zaczyna się od wyrażenia „zapada”, sugerującego konieczność opuszczania głowy, zniżania wzroku podążającego za zachodzącym słońcem. Wtedy znika droga i życiowy drogowskaz – kurhan. Człowiek rozpoznający siebie w pięknym krajobrazie horyzontalnym, a także w czasie ziemskim, nagle przestaje się orientować i szuka wskazówek podnosząc głowę do góry. Wraz z zapadnięciem mroku, z nadejściem nocy, uruchamiają się kolejne zmysły. Do wyostrego wzroku, znajdującego na niebie gwiazdy i obłok, dołącza się słuch. Poeta stwarza całkiem dynamiczną scenę, naprzemiennie oddając władzę oczom i uszom. Chciałby zobaczyć żurawie, tak, jak potrafią „żrenice sokoła”, a jednocześnie słyszy niesłyszalne dla śmiertelnika dźwięki – motyla i węża. Oko odnosi się w tym utworze do tego, co wysokie, związane z niebem, ucho natomiast określa przestrzeń chtoniczną, ukazuje ciążenie ku temu, co niskie. Przeplatające się ze sobą zmysły, wzrok unoszący do góry i słuch ciągnący w dół, mogą być metaforą przestrzeni, która w ciemności staje się sceną wydarzeń właściwie wyłącznie zmysłowych. Ale te zmysły, i ich brak, ukazują – wraz ze znikaniem świata widzialnego – przestrzeń wyobrażoną, bo przecież podróżnik nie widzi motyla, węża, żurawi, ani Litwy.

Pewne podobieństwo zauważyć można w wierszu *Bajdary*, tam także „świat kolory traci pod całunem mroku”, zaraz po tym, jak czytelnikowi ukazany został widok lasów, dolin, potoków, „wir obrazów”. Rozpędzony jeździec wyznaje zachwyt nad krajobrazem tak bardzo, że chciałby „odurzyć się, upić tym wirem obrazów”. Pozytywne wrażenia porównane zostały do uczty, chociaż zamiast trunku podróżny ma tutaj feerię miłych dla oka widoków. Świat zbudowany jest z tego, co widzi oko, kreują go zmysły, jego kształt tym samym zależy od oka. Wiadomo wszak, że człowiek „Takie widzi świata koło, / Jakie tępyimi zakreśla oczy”¹¹.

Wraz z nastaniem nocy – „pod całunem mroku” – znika nie tylko światło, ale znany obraz świata. Świat się w ciemności rozpada jak „rozbite zwierciadło”. Tu już nie może być mowy jedynie o dezintegracji bohatera, w „spiekłym oku” bohatera dobry świat zamienia się w karykaturę piękna, w kreaturę naznaczoną złem. Piękne wcześniej lasy i doliny stają się w ciemności „marami lasów i dolin”. Można dopatrzeć się czegoś na wzór negatywu dziennego krajobrazu. Odzwierciedlenie dziennego świata w rzeczywistości nocy okazuje się obrazem rozbitym jak lustro, traci swą doskonałość, a człowiek pogrąża się w „chaosie”. W takich okolicznościach myśl bohatera jest porównana do dryfującej bez celu łódki, „wirami kręconej”, „zbląkanej”, aż po niepamięć. Rozbite zwierciadło jest metaforą zniszczenia, tu odnoszącego się nie do konkretnego przedmiotu, a do świata. Bohater mógłby zatem widzieć znacznie więcej, aniżeli zmierzch i noc, dostrzega w tych zjawiskach alegorię nieprzeniknionej władzy Natury. Gdyby raz jeszcze odwołać się do *Marii* Malczewskiego, nadciągająca Noc byłaby siłą zaprowadzającą „ciemne rządy swoje”, czyli po prostu śmierć. We wzburzonym i zalanym ciemnością świecie jest tak, jak wówczas,

Gdy Noc, zazdrośnym palcem ścierając Dnia ślady,
Ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla zbrodni i zdrady¹².

Wieloznaczność „czarno-białego” świata, porównanego do rozbitego zwierciadła, zmusza do szerszego ujęcia wpisanych weń symboli. Rzeczywistość przedstawiona została jako doświadczenie zmysłowe, rozpada się z tego powodu wraz ze słabnięciem władzy wzroku. Wszelkie walory estetyczne zostają wyparte przez siły wpisane w atrybuty ciemności. Wraz z rozsypywaniem się konstrukcji estetycznej rozpada się system wartości, wątle warstwy aksjologicznej tkanki znikają

¹¹ A. Mickiewicz, *Oda do młodości*, [w:] *Dzieła*, t. I, dz. cyt., s. 42.

¹² A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, wyd. 2, Białystok 2002.

pod naporem drapieżnych „mar”, czarnych bałwanów morskich i chaosu. Można się tu śmiało doszukiwać aluzji do świata złożonego z wielu warstw, z których duchowa i materialna byłyby najlepiej widoczne.

Aby rozpoznać rzeczywistość złożoną ze światła i mroku, dobra i zła, piękna i niepokoju, nie są potrzebne zmysły smaku, może dlatego poeta ich nie przywołuje. Wzrok okazuje się jedynym narzędziem, którym autor operuje odkrywając przed czytelnikiem tajemnice skryte za „spieczonym okiem”, w myślach i w niepamięci. Wrażliwość wewnętrznych krajobrazów domaga się znacznie więcej receptorów, nowych i pewnie wciąż niepoznanych narzędzi, niekoniecznie podobnych do węchu i dotyku. Rozbite zwierciadło może być ostrzeżeniem przed fałszywym obrazem świata, mówi to ktoś, kto poznał prawdę odbitą w czarnym lustrze.

5.

Niemal trzydzieści lat po napisaniu sonetów Mickiewicz napisze krótki traktat, w którym powróci do problemu światła, ciemności, goryczy i Chaosu. Tekst o charakterze filozoficznym porusza zagadnienia obecne w całym cyklu sonetów, jest tam nawet aluzja do rozkoszy jako cielesnego doświadczenia przyjemności¹³. W rozprawie rozpoczynającej się słowami: „Siedlisko tego, co zwiemy Bogiem, mieści Jednię przejawów nadprzyrodzonych, przyrodzonych i przeciwnych Naturze. (...) Natura Boga nie jest Widzialnością, powiadamy o Niewidzialności, o niepochwytności, o tym wreszcie, co jest ponad i poza doznaniem i zmysłami ludzi”¹⁴, poeta potwierdza metafizyczną rolę zmysłów, które zaangażował do przedstawiania rzeczywistości w swoich młodzieńczych wierszach. Najwięcej uwagi Mickiewicz poświęca w szkicu światłu i ciemności, chociaż pojawia się tam także nawiązanie do takich odczuć, które znamy z sonetów odeskich: ściśnienia, żaru, bólu. Przedstawiony tam szkielet świata okazuje się konstrukcją pełną antynomii, złożoną ze sprzeczności, w centrum której znajduje się czarno-biały, świetlisto-mroczny Bóg:

W Bogu jako Jedni tkwią ciemności i blask, ból i błogość, głębie i wyżyny, a skoro On cały objawił się w człowieku i skoro człowiek komunikuje z wszystkimi pierwiastkami działania Bożego, może, wstępując w siebie do głębi, dotrzeć do otchłani boleści zwanych Piekłem, wznieść się ku wysokościom zwanym Niebiosami i powrócić

¹³ W sonecie *Pożegnanie* Mickiewicz kończy miłosny monolog mocnym a nieco bezwstydnym wyznaniem: „I ten wiersz wraz mi stwardniał, żem wspomniał twe imię”. Jest to jeden z nielicznych śladów doświadczenia zmysłowego związanego z czuciem.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Jakub Boehme*, [w:] tegoż, *Proza artystyczna. Opowiadania, szkice, fragmenty, wstęp i oprac.* J. Pietrzak-Thébault, Warszawa 2013, s. 449.

w sam środek, w serce swojego żywota, które prawdziwie zwie się Bogiem. (...) Duch się ścieśnia, ścieśnianie go dręczy, zamyka, ciąży i pobudza w nim chęć wyjścia z tej ciasnoty, z tego kręgu, który ku sobie ściąga i który ciemnością się staje. Duch ścieśniając się, ciemnieje, cierpieć poczyną, gorzknije. (...) W siedlisku wylęgania Ducha, który sam siebie lęgnie, rodzi się dążność do wyjścia spod ciśnienia, powstaje poruszenie zwane przez Boehmego turbą, aż bodziec zewnętrzny Ducha, który ku zewnątrz zmierza i w sobie ściąga, wybuchnie potokiem żaru i blasku. (...) Z tego żaru i blasku rodzi się światło, słodycz, radość i rozkosze, w końcu rodzi się to, co prawdziwie nazywamy Bogiem¹⁵.

W sonetach Mickiewicz unikał przedstawiania świata duchowego jako zdolnego do opisanego za pomocą zmysłów, posługiwał się delikatnymi aluzjami i ob-razem dychotomii, dualizmu świata¹⁶. W studium z okresu dojrzałości duchowej i z perspektywy doświadczenia życiowego wyraża odważniejsze tezy, wsparte teozofią Boehmego. W tym świecie duch nie tylko czuje, on się pozwala opisać nie gorzej niż byt cielesny. Pneuma okazuje się substytutem fizyczności, jej udziałem stało się cierpienie i rozkosz, słodycz i gorycz. Poeta opowiada o Duchu i o Bogu jako istotach, które można poznać zmysłowo, z przekonaniem przedstawia sam środek królestwa duchowego będącego źródłem materii:

Tkwi przeto najpierw w Bogu ciemność nieskończona i bezładny męt żywiołów, które przez ciśnienie i parcie wywołują żar i potem jeszcze ten żar, który jest kresem ostatecznym tego, co zwie się Naturą Boga, i w końcu blask, który jest prawdziwym Bogiem. (...) W każdym blasku tkwi zatem ciemna głęбина, zimna, do blasku dążąca, spragniona, a przez to zbolała, potem płomień objawiający tę dążność, palące pragnienie i na koniec światło roznoszące wszędzie czucie radości i szczęścia, które jednak żywi się ciemnością i mątem pierwiastków w świetle dopiero połączonym. Przez całą wieczność istniała w Bogu, istnieje i istnieć będzie zawsze głębia ciemna, która zwie się Chaosem, Praczasem, Gniewem Bożym, z którego bije, niczym z mrocznych źródeł w ziemi, krynica czysta Życia, Ducha, istnieje również w Bogu i od zawsze istniał męt żywiołów dążących z ciemności ku światłu. (...) Wszelako w Bogu to

¹⁵ Tamże, s. 449.

¹⁶ Na ten temat zob. M. Śliwiński, *Subiektywizm w „Sonetach krymskich”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1978, nr 13, tu s. 17: „W romantyzmie sfera świata zewnętrznego pozostaje radykalnie przeciwstawna w stosunku do sfery wewnętrznej, całkowicie wobec niej heterogeniczna. Wymaga też zupełnie odmiennego typu postawy poznawczej niż sfera subiektywna, bezpośrednio podmiotowi dana. Poznanie świata przedmiotowego dokonuje się przy współudziale zmysłów, świadomość zatracą niejako swój czysto duchowy, intelektualny charakter i wnika intuicyjnie w przedmiot, utożsamiając się i identyfikując z jego materialnym, fizycznym trwaniem”.

wszystko istnieje w doskonałej harmonii, nie ma w Bogu żadnego czucia ciemności lub bólu, podobnie jak człowieka zdrowego żadna zgryzota nie trapi z soku żółciowego, co w nim tkwi, pochodząca, ani gorycz żółciowa, ani w końcu żadna z czynności niższych i fizykalnych, które przecież na jego żywot się składają (...)»¹⁷.

Tkanką rzeczywistości duchowej są zatem doświadczenia zmysłowe, nieprzejrany świat metafizyczny zbudowany byłby z wrażeń znanych ciała. Boga można – mówi poeta – poznać nie przez abstrakcyjne idee i wartości, ale tak samo, jak się rozpoznaje piękne krajobrazy, albo jak się poradzić musi z zagubieniem w ciemności. Świat materialny wcale nie musi być niedoskonałą projekcją idealnej rzeczywistości duchowej, owym rozbitym zwierciadłem. Poeta w jakimś sensie przywraca człowiekowi nadzieję, przypominając, że nawet w rozsypanym obrazie odbijać się może Bóg, źródło światła i ciemności.

W odeskim i krymskim projekcie poetyckim oraz w mowie mędrca z roku 1853 znaleźć można ostrzeżenie przed doświadczeniem goryczy. To – według Mickiewicza – niedobre doświadczenie zmysłowe. Smak wydaje się tym rodzajem zmysłu, który – jak „soki żółciowe” – jest obcy naturze Boga i oddala od możliwości poznania Go. Doświadczenie zmysłowe w sonetach jest etapem w złożonej, niezwykle ewolucji wyobraźni poetyckiej Mickiewicza. Zróżnicowane natężenie jednych zmysłów, a wyciszenie innych w poszczególnych okresach twórczości można uznać za widoczny element przemian wrażliwości, a przede wszystkim konstrukcji poetyckiego imaginarium. Nie można przy tym wszystkim zarzucić Mickiewiczowi jakiegokolwiek „nierówności” czy niekonsekwencji w przedstawianiu świata za pomocą zmysłów. Jest on poetą spójnym, a wymownie rozłożone proporcje, specyficzne akcentowanie, eksponowanie różnych zmysłów w poszczególnych okresach twórczości nie zmienia stosunku poety do jego wrażliwości na świat metafizyczny i przestrzeń aksjologiczną.

Bo gdyby powrócić do *Pana Tadeusza*, tak bardzo hołdującego zmysłowości, aż po granice hedonizmu, nie można by wtedy zarzucić autorowi tego, że zastąpił wartości próżnością. Józef Bachórz, pointując rozważania o sferach zmysłowych w poemacie, pisze:

Zapachowy sensualizm w *Panu Tadeuszu* – jeden z aspektów sztuki „namacalnego” przedstawiania powabu Litwy, a zarazem mówienie o piękności życia i jego dziwnym bogactwie – nie obraca się, nie ciąży ku przyziemności, nie ociera się o niebezpieczeństwo (przypisywane zresztą poematowi w pierwszych latach jego recepcji przez wielbicieli *Dziadów*) jednostronności „tonu” niskiego. Bo to, co zmysłowe, jest w *Panu Tadeuszu* warunkiem koniecznym i stopniem do wtajemniczenia w to, co

¹⁷ Tamże, s. 450.

metafizyczne, nadzmysłowy zaś, Boski ład świata nie koliduje z ziemskim, co więcej: wymaga ziemskiego, by – przenikając go – mieć w nim obraz i podobieństwo swoje¹⁸.

Doświadczenie „prowincji” litewskiej, wraz z jej letnim zapachem, musiało być dla poety tak samo silnym doświadczeniem egzystencjalnym, rozwijającym jego wrażliwość, jak i podróż-pielgrzymka przez Odesę na Krym¹⁹. Ukraiński krajobraz, tak bardzo niepodobny do litewskiej arkadii, zmuszał poetę to ćwiczeń duchowych, zapewne wyostrzał jego zmysły i prowokował do szukania w pięknych a groźnych obrazach śladów Stwórcy. W ciszy miał nadzieję usłyszeć coś więcej niż tylko lecące żurawie, a w mroku dostrzec co innego niż mary lasów.

W balladach i w sonetach poeta wydeptuje ścieżkę wieloznaczności doświadczeń zmysłowych, odnajduje możliwości języka zdolnego wyrażać niezgłębione przestrzenie wyobraźni. Znamienna jest owa powściągliwość widoczna właśnie w sonetach, które powstały w czasie podróży przez feerię zapachów, barw, przez ciepło i zimno, bogactwo krymskich bodźców. Poeta świadomie projektuje świat surowy, skąpy, wymagający ćwiczeń z wyobraźni. Od tego wysiłku jednak uwolni czytelnika w *Panu Tadeuszu*, tam pozwoli bez ograniczeń wachać kawę, kwiaty, dotykać ciotki Telimeny oraz zachwycać się smakiem i zapachem bigosu.

Bibliografia

Literatura podmiotowa:

Mickiewicz A., *Proza artystyczna. Opowiadania, szkice, fragmenty*, wstęp i oprac. J. Pietrzak-Thébault, Warszawa 2013.

Mickiewicz A., *Wiersze*, [w:] *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. I, opracował C. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Literatura przedmiotowa:

Bachórz J., *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej, Białystok 2–4 grudnia 1988*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1993.

Bajko M., *Ile Odessy jest w sonetach „odeskich” Adama Mickiewicza?*, [w:] *Polacy w Odessie. Studia interdyscyplinarne*, red. nauk. J. Ławski, N. Maliutina, R. Szymula, Białystok–Odessa 2021.

¹⁸ J. Bachórz, dz. cyt., s. 218.

¹⁹ O podróży Mickiewicza pisze S. Wyslouch, *Zagadki „Sonetów krymskich”*, „Polonistyka” 1998, nr 7.

- Brzozowski J., *Sens krymskiej podróży*, [w:] *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, red. E. Ki-
ślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996.
- Brzozowski J., „Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu”. Uwagi o „Ałuszcie w dzień”
i krymskim cyklu, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej*,
pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1993.
- Charysz N., *Orientalizm „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza wobec inspiracji Johan-*
na Wolfganga Goethego, „Konteksty Kultury” 2013/10/3.
- Jaśkiewicz M., *Bohater i przestrzeń w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, „Acta
Universitatis Wratislaviensis” nr 3267, Prace Literackie L, Wrocław 2010.
- Nakhlik Y., *Słowiańscy poeci romantyczni wobec mitologemu losu*, [w:] *Romantyzm polski:*
dorobek, przebieg, oddziaływanie. Studia, red. B. Dopart, J. Ławski, A. Zioliłowicz, Kra-
ków–Białystok 2025.
- Piwińska M., „Sonety krymskie” czytane na Krymie w roku 2004, „Pamiętnik Literacki”
2005, z. 4.
- Pochel P., *O niewyraźności w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, [w:] *Od oświe-*
cenia ku romantyzmowi i dalej, red. M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka, Katowice 2016.
- Sokołska U., *Językowy obraz morza w „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, [w:] *Odes-*
sa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka / Одеса та Чорне Море як літературний
нростір, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2018.
- Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszczki:*
1818–2018, red. naukowa J. Ławski i Ł. Zabielski, Białystok 2021.
- Śliwiński M., *Subiektywizm w „Sonetach krymskich”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego
im. Adama Mickiewicza” 1978, nr 13.
- Wysłouch S., *Zagadki „Sonetów krymskich”*, „Polonistyka” 1998, nr 7.
- Zawadzka D., *O „Sonetach krymskich” Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie*
urodzin. Materiały z sesji naukowej, Białystok 2–4 grudnia 1988, pod red. H. Krukow-
skiej, Białystok 1993.

Krzysztof Korotkich
University of Białystok

THE SENSES IN THE CRIMEAN SONNETS BY ADAM MICKIEWICZ

Summary

The paper analyses the sphere of Adam Mickiewicz's sensual sensibility in the Crimean Sonnets (1826), which were written after the journey of the greatest Polish Romantic poet to the Crimea in 1825. The poet began exercising his sensibility during his Vilnius period, as revealed in the sensual *Ballads and Romances* (1822). The poetic design of revising the use of the senses involved supplementing the sense of sight with a spiritual spectrum. Following Shakespeare, Mickiewicz advocates looking from the depth of one's inner

self into the depth beyond. He emphasises this by choosing the motto for his first cycle of poems. However, the eyes must not be limited to shapes, colours, but should go beyond these superficial features, penetrating the nature of things, revealing further dimensions and ultimately the mystery of the essence of being.

In the *Crimean Sonnets*, colours appear rarely and there are surprisingly few of them. The poet's artistic restraint in this regard is a telling sign. This does not mean that the poetic cycle is devoid of colours. They do appear. Nevertheless, white and flashes of light, shadows and darkness dominate the poetic landscape. In addition, the characters often close their eyes, their eyelids droop, they look away. The disappearance of images and even figures that sink or simply dissolve into the surrounding landscape is also characteristic. Another poetic device, is the excessive urging of the readers to sharpen their senses of sight and hearing. The narrator repeatedly makes the reader look, glance, listen, and also complains about those who fail to do that. The poet introduces such devices into the narrative to emphasise the role of the senses, which are often unable to adequately convey either the beauty of the land or the grandeur of the people who inhabit it. The Romantic poet consciously creates a harsh and barren world that requires an effort of imagination. However, he frees the readers from such effort in *Pan Tadeusz* (1834), where he stimulates the senses of smell and touch when describing coffee, flowers, aunt Telimena and the taste and smell of Polish bigos.

Keywords: Adam Mickiewicz, *Crimean Sonnets*, sensual sensibility, colour, hearing.