

Danuta Zawadzka
Uniwersytet w Białymstoku

Krajobraz, mapa, pejzaż – powinowactwa romantyczne

Za oczywisty przykład wspólnego obszaru zainteresowań literatury i geografii uchodzi krajobraz, w którym zarówno nauka, jak i sztuka obserwują zależności pomiędzy człowiekiem a środowiskiem¹. Krajobrazem zajmują się geografowie kultury i pejzażyci-poeci, prawo do owego wspólnego terytorium roszczą sobie również malarze, ich landszafty bowiem historycznie poprzedziły pojawienie się literackiego pejzażu. Yi-Fu Tuan, twórca geografii humanistycznej, jednak przypomina, że nim powstało malarstwo pejzażowe, od dawna już istniały mapy, znane co najmniej od czasów starożytnej Grecji². Dlatego ogromna mapa Niderlandów, zajmująca całą ścianę pracowni, stała się modelem „sztuki malowania” na słynnym obrazie Jana Vermeera o takim właśnie tytule. Ale znaczenie mapy dla malarstwa czy literatury nie sprowadza

¹ M. Madurowicz, „*Za siedmioma górami...*”. *Geografia i literatura – świadoma przyjaźń czy intuicyjny romans*, w: *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka i M. Zielińska, Warszawa 2012; E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 14–20.

² Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 158.

się do alegorii. Zdaniem interpretatorki malarstwa holenderskiego Svetlany Alpers, istnieje koincydencja pomiędzy „mapowaniem” i obrazowaniem, zaś mapy odegrały inspirującą rolę w rozwoju sztuki Niderlandów, również pejzażowej³.

Nieczęsto się pamięta, że w polskim przypadku udział w zainteresowaniu literatury i geografii krajobrazem również mogła mieć kartografia, w ujęciu historiograficznym. Wszystko bowiem na to wskazuje, że jako pierwszy nazwą „krajobraz” posłużył się – w znaczeniu mapy – Joachim Lelewel⁴: dziejopis, geograf, kartograf i nauczyciel romantycznych poetów. Do grona tych poetów zalicza się przede wszystkim Adam Mickiewicz, o którym można by powiedzieć, że na dobrą sprawę został wychowany przez wielkich geografów i kartografów wileńskich: „Grodka” (G.E. Grodecka), Jana Śniadeckiego i Joachima Lelewela.

Chciałabym wstępnie prześledzić leksykograficzną drogę „krajobrazu” w Polsce, jej związki z mapą i pejzażem literackim, by postawić pytanie o możliwe konsekwencje kartograficznej u nas genealogii „krajobrazu” dla twórczości Mickiewicza, zwłaszcza u jej początków, kiedy wpływ Lelewela był na wileńskiego poetę największy. Czy to ważne, że twórca literackiego pejzażu litewskiego – z czasem niewątpliwie ideologicznego, ze względu na jego rangę w polskim dyskursie tożsamościowym – miał do czynienia z taką formą konceptualizacji przestrzeni? Jak zastrzeża Tuan, mapę wiele różni od pejzażu malarskiego i literackiego, na przykład nie operuje ona perspektywą, jest też ahistoryczna.

³ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 119–168.

⁴ Wspomina o tym I. Chrzanowski w *Joachim Lelewel: człowiek i pisarz*, do druku przygotował S. Pigoń, Warszawa 1946, s. 82: „Jeden neologizm Lelewela, poczytany przez Jana Śniadeckiego za «nieszczęśliwy i niepotrzebnie wymyślony», przyjął się powszechnie: krajobraz (choć nie w Lelewelowskim znaczeniu, tj. nie w znaczeniu mapy)” [podkreśl. – I. Chrzanowskiego].

Autor *Ballad i romansów* lubił lokalizować wyobraźnię, odradzał kolegom po piórze sytuowanie światów przedstawionych w krajach, które nie istnieją na mapie i w historii. Od kiedy opuścił Litwę, również i w życiu miał zwyczaj wiązać podróż z mapą, z której czynił świadka swoich wędrówek. Czytamy w listach prośby o wykreślenie itinerarium podróży odbytych wspólnie z adresatem lub narysowanie trasy wyprawy Mickiewicza i niejako ponowienie jej palcem na mapie. Prośby te kieruje zazwyczaj do ludzi sobie bliskich, z którymi łączy go wspólna przeszłość i przestrzeń, poczucie zrozumienia, pokrewieństwo duchowe. Ze Szwajcarii pisze do Domeyki w Coquimbo, otrzymawszy sygnał o tęsknocie przyjaciela: „Jeśli ci tam będzie bardzo ciężko, to zmykaj do nas. Ach, ach! Było tu w Lausannie miejsce na chemię! Znajdź tam na mapie jezioro Lemman i moją nową ojczyznę. To jezioro i góry mam przed oczyma”⁵. Znalazienie jeziora i gór na mapie winno pomóc Domeyce w próbie zobaczenia tego, co Mickiewicz „ma przed oczyma”, kartograficzny obraz miejsca można przełożyć na widok rzeczywistych gór i jeziora. Tajemnicę takiego przekładu – mapy na widok natury i widoku natury na mapę – zapewne posiadał Domeyko, który sam parał się kartografią. I Mickiewicza przecież można o nią posądzać, skoro się do niej tutaj odwołuje – wiedział o mapach niemało.

Wydaje się, że sytuacja w liście do Domeyki jest podobna do tej, którą znamy z wiersza Słowackiego *Rozłączenie*. Tutaj jednak adresatka „próżno [będzie] krajobrazy tworzyć”⁶, co więcej – bez udziału mapy. Daremność wysiłku jej wyobraźni wynika jakby z założenia, że „krajobrazów” nie można tworzyć, można je tylko odtwarzać. I dlatego mówiące „ja” potrafi „malować myślą” wi-

⁵ A. Mickiewicz do I. Domeyki, Lozanna, 7.12.1839, w: *Dzieła*, t. 15, *Listy*. Część druga: 1830–1841, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2003, s. 505–506, list 539.

⁶ J. Słowacki, *Rozłączenie*, w: *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 99. Nie ma jednak mowy o wpływach, wiersz Słowackiego został napisany w 1835 roku, ale pierwodruk pochodzi z 1857. Zob. tamże, s. 100.

dzianą wcześniej Litwę, zaś „ty” liryczne, nie znając górskich okolic Lemanu, pozbawione jest podobnej możliwości. O jakich jednak „krajobrazach” mówi Słowacki: należących do sztuki pejzażach (poetyckich lub malarskich) czy wyobrażaniu sobie widoków natury? W *Rozłączeniu* idzie najpewniej o to drugie – „malowanie myślą”⁷, lecz w obyczajach językowym epoki nie jest to wcale jasne.

W czasie, o którym mowa, dokonywał się najprawdopodobniej ruch znaczeń w obrębie leksemu „krajobraz”, który oznacza teraz już nie tylko „widok natury”, lecz i jego reprezentację. Zmianę tę poświadcza opalizowanie znaczeń krajobrazu w *Rozłączeniu*, bowiem wspomnianą „próżność” wysiłku adresatki litewskiej wolno rozumieć jako daremność aktu wyobraźniowego (zobaczyć widok niewidziany wcześniej), jak i nieumiejętność „malowania” widoku (słowem) – tej drugiej przeciwstawiona została deskryptywna aktywność „ja” oraz realność wiersza. Inna rzecz, że demonstrowany w *Rozłączeniu* kreacjonizm i swoboda wyobraźni, owo „zwalanie” nieba, ma paradoksalnie fundamenty mimetyczne, bowiem i tak wymaga naocznego doświadczenia widoku.

Kolejnego przykładu dynamiki znaczeniowej „krajobrazu” w I połowie XIX wieku dostarcza *Słownik języka Adama Mickiewicza*, który notuje tylko jedno znaczenie tego leksemu: „widok okolicy”, ale wszystkie cztery jego użycia zaliczone są do „przenośni”⁸. Dwa przykłady zostały zaczerpnięte z *Pana Tadeusza*, z opisu serwisu, m.in. tego z „piankami i cukrami”, które „[udają] przewybornie krajobraz zimowy”, zatem są dziełem sztuki cukierniczej. Wcześniej, bo jeszcze w Wilnie, wykorzystał poeta „krajobraz” w przedkładzie *Snu* Byrona (1824), w kontekście bardzo interesującym:

⁷ Badacze zwykle interpretują ten liryk, zakładając, że mowa w nim o pięknie natury, oglądanym w osamotnieniu, w rozłączeniu z osobą bliską. Zob. C. Zgorzelski, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, Lublin 1961, s. 209; T. Kostkiewiczowa, *Rozłączenie*, w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1980, s. 21–25.

⁸ *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, Warszawa 1968, t. 3, s. 494.

Opowiem wam, co mi się przywidziało:
Może we śnie. – Bo kiedy sen uwięzi ciało,
Duch wolny może obieć rozległą krainę
I długie pasmo życia w jedną zwić godzinę.
Zdało mi się, że widział młodych ludzi dwoje,
Chłopca i dziewczkę; stali na wzgórku oboje,
A wzgórek był zielony, pochyłej urody,
Niby jaki przylądek; tylko zamiast wody,
Wkoło żywy krajobraz i powiewna fala
Kłosów i sianozęci [...]⁹.

Jest to część snu, „przywidzenia”, w którym podmiot inaczej niż w naturze doświadcza przestrzeni i czasu, zaś „żywy krajobraz” zjawia się w kontraście do sztuczności całej wizji – „żywy” oznaczać ma więc „naturalny”, może też „dynamiczny”. Jednakże potrzeba podkreślenia przymiotnikiem przynależności tego „krajobrazu” do widoków natury sygnalizowałyby – w zgodzie ze zwyczajem przenośnego stosowania tego leksemu przez poetę – powszedniość innej praktyki, tj. kojarzenia „krajobrazu” z „nieżywym”, „udawanym”, artystycznym przedstawieniem. Mickiewicz znał zatem przede wszystkim „krajobrazy” sztuczne, „udawane” – powstaje pytanie: skąd?

I jeszcze jeden przykład, autorzy *Słownika języka Adama Mickiewicza* zaczerpnęli go z korespondencji, przy której wypadnie zastrzymać się na chwilę. To znowu fragment z listu do kartografa Domeyki i znowu dotyczy Szwajcarii:

Okna mam z mego pokoju na jezioro Lemana i na Alpy, tylko szkoda, że do jeziora daleko. Wolę ja nasze litewskie krajobrazy, na których zaraz można położyć się i przespać się, niż te dalekie bliki, co oczy łudzą jak kamer-obscura¹⁰.

⁹ A. Mickiewicz, *Sen. Z Lorda Byrona*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 162, w. 23–32 [podkreśl. – D.Z.].

¹⁰ A. Mickiewicz do I. Domeyki, Lozanna, 11.08.1839, w: *Dzieła*, t. 15, s. 481, list 527.

(Chciałoby się wiedzieć, kto pierwszy pokazał Mickiewiczowi „kamer-obscura” – przyrząd używany także w astronomii, a więc i geografii – tymczasem jednak to pytanie zawieśmy na kołku.) Przytoczony fragment dobrze pokazuje pojemność znaczeniową „krajobrazu”, który jest w liście do Domeyki i widokiem natury („można się położyć i przespać”), i obrazem tego widoku („dalekie bliki”); mamy wreszcie i przyrząd („kamer-obscura”) służący do przekształcenia widoku w jego reprezentację. Zniechęcenie Mickiewicza nadlemańskimi okolicami wygrane zostało właśnie na paradoksie tego dwoistego „krajobrazu”, który jest realny, a zarazem tylko udaje realność (reprezentacja). Wieloznaczeniowość leksemu dla poety bywa zawsze zaletą, a korzyść w przypadku „krajobrazu”, przesuwanego na osi semantycznej od „natury” do „sztuki”, polegała na obdarzeniu reprezentacji iluzją oryginału, który z kolei może przejmować artyzm dzieła sztuki. Wydaje się, że z podobnego prawa – ale wcześniej niż Słowacki i Mickiewicz – skorzystał Leleweł, nazywając mapę „krajobrazem”.

Leleweł używał tej nazwy w swoich publikacjach już w 1811 roku, wówczas to bowiem ukazał się dodatek do dzieła *Uwagi nad Mateuszem herbu Cholewa* [...] w postaci składanej mapy, która nosiła tytuł *Krajobraz do objaśnienia opisów Mateusza Cholewy*¹¹. Jak przed Lelewelem w polszczyźnie funkcjonował „krajobraz”, dokładnie nie wiadomo, przeglądanie słowników prowadzi jednak do wniosków wystarczająco intrygujących, by poświęcić mu chwilę uwagi.

W *Słowniku polszczyzny XVI wieku* brak hasła „krajobraz”, brak też „mapy” w znaczeniu kartograficznym, „mapa” oznacza tutaj „obrus, serwetę, ręcznik, gieźlko”, czemu towarzyszy adnotacja, że w słowniku Lindego występuje „mapa w innym znaczeniu”¹².

¹¹ H. Hleb-Koszańska, M. Kotwiczówna, *Bibliografia utworów Joachima Lelewela*, Wrocław 1952, poz. 7. W kolejnym wydaniu (J. Leleweł, *Polska wieków średnich*, t. 1, Poznań 1846, s. 180–181) mapa nosi tytuł *Krajobraz do objaśnienia powieści Mateusza herbu Cholewa*.

¹² *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 13, Wrocław 1981, s. 149.

„Krajobrazu” nie ma też w *Słowniku języka polskiego* (1807–1814) S.B. Lindego, który dokumentował w uproszczeniu stan zastany przez pisarzy romantycznych. Linde notuje natomiast leksem „kraj” w znaczeniu „część/fragment” – „kraj ziemi, część ziemi, okolica”, oraz „krajopis” w znaczeniu „ziemiopis, geograf”¹³. Być może właśnie przez analogię Lelewel utworzył „krajobraz”, zamieniając w istniejącym już leksemie tekstowe przedstawienie świata na graficzne. Znajdziemy u Lindego rzeczywiście hasło „mapa” („mapka, mapeczka”) jako „wyobrażenie królestw, prowincyj etc., z wymiarem ich obszerności, na kartach sztychowane”, nawet z ceną informacją na temat ich relacji do przedstawianej przestrzeni: „ryssowanie map na tym zawisło, żeby na papierze ustanowić punkta, któreby tak były między sobą położone, jak są położone na polu przedmioty”.

Wniosek z tego etapu przechadzki leksykograficznej byłby taki, że w polszczyźnie przed Lelewelem istniał wyraz „mapa”, a także „karta geograficzna”, bo tego ostatniego terminu używa Jan Śniadecki¹⁴. Ale Lelewel nie wykorzystuje żadnego z nich i wybiera „krajobraz”, którego wówczas nie było w użyciu, a więc tworzy jeden ze swoich neologizmów.

To naturalnie hipoteza, którą można by weryfikować, śledząc na przykład, jak w praktyce kartograficznej tytułowano dawne polskie mapy. Kiedy jednak przejrzymy dość przypadkowo wybrany zbiór Tomasza Niewodniczańskiego¹⁵, zorientujemy się, jak płonna była nadzieja na uzyskanie potwierdzenia tą drogą, ponieważ mapy te – oraz ich nazwy – przeważnie były dziełem obcych geografów i kartografów: niemieckich, holenderskich, francuskich. Nieraz to zresztą podkreślał Lelewel – że Polacy lubią podróży-

¹³ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1808, t. 2, s. 1118.

¹⁴ J. Śniadecki, *Jeografia, czyli opisanie matematyczne i fizyczne ziemi*, Wilno 1809, s. 474.

¹⁵ *Imago Poloniae. Dawna Rzeczpospolita na mapach, dokumentach, starodrukach w zbiorach Tomasza Niewodniczańskiego*, t. 2, Warszawa 2002.

wać, ale nie „mappować” i w rezultacie są „mówieni” przez innych¹⁶ – kiedy upierał się przy swojej praktyce „polskiego rytownika”, mimo skromnych raczej możliwości warsztatowych. Zawód płynący ze strony praktyki tytułowania map nie podważa jednak wcześniejszego wniosku, każącego przypuszczać, że Lelewel mógł być skazany na samodzielność nazewniczą, zwłaszcza jeśli nie chciał czuć się „mówionym”.

Pomińmy powody, dla których Lelewel neologizm wprowadził – można je tylko zgadywać – i zobaczymy, co dzieje się w polszczyźnie „po Lelewelu”. Stan języka notuje „słownik warszawski” (t. I – 1900 rok). Otóż znajduje się w nim hasło „krajobraz” i przypisano mu aż trzy znaczenia: 1) „widok okolicy”; 2) „obraz przedstawiający okolicę, pejzaż, landszaft”, z użyciem wynika, że w znaczeniu zarówno obrazu malarskiego, jak i poetyckiego; 3) „mapa «Kraj+Obraz»”¹⁷. Prócz bogactwa znaczeń „krajobrazu”, łączącego teraz aspekt natury, sztuki (w tym literatury) i kartografii, najważniejsza jest wymowa przykładów to ilustrujących. I tak, „krajobraz” w znaczeniu „mapy” nie został poparty żadnym użyciem, co oznaczałoby śladowe bądź archaiczne stosowanie go w praktyce językowej. Najstarsze przykłady rozumienia „krajobrazu” w obu pozostałych znaczeniach – jako „widoku okolicy” i „obrazu przedstawiającego okolicę” – pochodzą z dzieł Mickiewicza, odpowiednio, pierwszy, z przekładu *Snu* Byrona, drugi, z *Pana Tadeusza*.

Mogłoby to oznaczać, że Lelewelowski neologizm – tj. „krajobraz” w znaczeniu „mapy” – nie przyjął się w polszczyźnie, ale pozostał w zmienionym znaczeniu jako neosemantyzm oznaczający „widok” naturalny oraz jego przedstawienie w sztuce. Zaś owo przesunięcie semantyczne dokonało się m.in. w języku i za

¹⁶ J. Lelewel, *Geografia. Opisanie krajów polskich*, w: *Polska, dzieje i rzeczy jej*, t. 1, Poznań 1858, s. 167.

¹⁷ J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1952.

sprawą praktyki twórczej Adama Mickiewicza. To znowu intuicja, wymagająca fachowego potwierdzenia, ale w świetle owych wstępnych poszukiwań słownikowych, zwyczajów językowych romantycznych poetów oraz bogactwa Lelewelowskich publikacji geograficznych i kartograficznych¹⁸ wydaje się prawdopodobne, że „krajobraz” Lelewela mógł inspirować Mickiewiczowskie rozumienie „krajobrazu”.

Postromantyczny „słownik warszawski” przynosi też cały wachlarz innych wyrażeń pochodnych, analogicznych do „krajobrazu”, zaczynając od przysłówka „krajograficznie” („opisując kraj geograficznie”, co wykorzystał Słowacki w *Beniowskim*, zapowiadając: „krajograficznie strofami wyłożę, jaka mię droga prowadzi z Parnasu”), przez „krajowiednię” („opis okolic jakiegoś kraju, chorografia, topografia”), „krajopisarza” (trudniący się „opisywaniem kraju”), „krajorys” („zarys jakiego kraju, plan, mapa”), po osobliwy, ale interesujący z literaturoznawczej perspektywy twór „krajotęska”, objaśniany przez złożenie „Kraj+Tęsknić”. Ich mnogość dowodzi przede wszystkim literackiej, piśmienniczej kariery słowa i ogólnokulturowej popularności zajęcia „krajopisarckiego” czy krajoznawczego, które z ogromnym powodzeniem uprawiał m.in. Wincenty Pol¹⁹. Wskazuje również na ewolucję geografii jako nauki zwracającej się stopniowo z coraz większym zainteresowaniem ku badaniu krajobrazu²⁰. Jednak widać już na podstawie tych obserwacji leksykograficznych, że im dalej w głąb XIX stulecia, tym

¹⁸ Piszę o nich w szkicu *Geografia w Wilnie*, w: *Geografia Słowackiego*, s. 145–156.

¹⁹ *Wincenty Pol jako geograf i krajoznawca*, red. A. Jackowski i I. Sołjan, Kraków 2006. Jest to praca zawierająca wielostronne omówienia dorobku Pola, w tym historycznoliterackie.

²⁰ Warto podkreślić, że na początku XX wieku „krajobraz” uznawano za to, co łączy poszczególne odmiany i przedmioty geografii: „stanowi krajobraz syntezę wszystkich elementów geografii, jest niejako odbiciem danego środowiska geograficznego”. (E. Maliszewski, B. Olszewicz, *Podręczny słownik geograficzny ze szczególnym uwzględnieniem Polski, jej spraw i interesów*, Warszawa [1926], t. 1, s. 616–617; hasło „krajobraz”).

bardziej „krajobraz” wymyka się z rąk kartografów, dostając się we władanie pisarzy i artystów. Kartografom zostaje mapa, która w „słowniku warszawskim” ma bardzo już precyzyjną definicję²¹ – jest tu także nazywana „małpą” (czy ze względu na naśladowanie?) – oraz rozbudowaną listę specjalistycznych terminów pomocniczych. Jeśli zatem to Lelewel wprowadził do polszczyzny wyraz „krajobraz”, to w ostatecznym rozrachunku okazało się, że przysłużył się tym gestem bardziej literaturze niż kartografii.

Wybór nazwy mapy, jakiego dokonał Lelewel u progu swej kariery, może wskazywać na intencję wyposażenia graficznego obrazu danej przestrzeni w realność i prawdziwość widoku natury; być może pożądanę też były inne właściwości „widoku okolicy”, jak: koherencja, totalność, równoczesność. Wypada napomknąć przynajmniej, że Lelewel posługiwał się słowem „widok” w swoich pracach metodologicznych jako pojęciem definiującym m.in. istotę historii²². Wskazuje to zapewne na preferencje postrzegania wzrokowego jako tego typu odbioru, który historykowi i zwykłemu czytelnikowi może pomóc w uobecnianiu przeszłości.

W historii kartografii „widok” również zajmował uprzywilejowaną pozycję, a kolekcja map Lelewela stale się powiększała. W *Albumie rytmownika polskiego* zamieścił on kilka bardzo ozdobnych map, reprezentujących *picturae geographicae*, np. z XIV wieku – kontynenty i ważniejsze państwa były na nich oznaczone za pomocą

²¹ „Karta geograficzna, symboliczny obraz powierzchni kuli ziemskiej albo jej części, przeniesiony na płaszczyznę.”

²² „Widok” u Lelewela oznacza, zdaje się, tyle, co aspekt, perspektywa, взгляд, strona czegoś, punkt widzenia, jak w tym fragmencie *Historyki rękopiśmiennej*: „że przeto śledząc skutków z jednych, a przyczyn z drugich wypadków, rozstrąsane są wszystkie okoliczności, w których te ludzkie wypadki są położone, a te okoliczności odnoszą się do troistych widoków, z samej uwagi, nad czym się historia zastanawia wypływających: to jest że historia, jakeśmy ją wzięli wykladać, co się w pewnym miejscu i w pewnym czasie z ludźmi dzieje, więc okoliczności są: w miejscu, czasie i wypadkach, i we wzajemnych ich kombinacjach”. J. Lelewel, *Dzieła*, t. 2, cz. 1, *Pisma metodologiczne*, oprac. N. Assorodobraj, Warszawa 1964, s. 120–121.

rysunków zamków i świątyń²³. Na innych znów diagramowi mapy towarzyszyły – w kartuszu albo wokół ramy – obrazki ze scenami rodzajowymi, strojami mieszkańców „mappowanych” ziem bądź charakterystyczną dla nich roślinnością i zwierzyną²⁴. Wreszcie, i to dotyczy nawet kartografii siedemnasto- i osiemnastowiecznej, były też „widoki”, przeważnie miast, powstające przez połączenie werystycznie litografowanej (lub malowanej) panoramy z przestrzennym planem miasta, np. Gdańska, Poznania, Warszawy, Krakowa, Wilna²⁵. „Widoki” są więc jakby syntezą malarstwa pejzażowego i mapy lub planu.

Analizując ilustrowane mapy świata, Katarzyna Zalewska-Lorkiewicz nawet w najstarszych – i tych zwłaszcza – dostrzega równoczesne dążenie do umownego oraz do zindywidualizowanego przedstawienia miejsc. Niepowtarzalność starano się na mapie osiągnąć poprzez sygnalizowanie charakterystycznej architektury miast, zajęć mieszkańców danej krainy czy ukształtowania terenu, czasem o takiej sugestywności, że np. „mapy średniowieczne są w gruncie rzeczy obrazami”²⁶.

W kontekście pejzażu malarskiego i literackiego, ku któremu tu zmierzamy, warta podniesienia wydaje się jeszcze jedna cecha kartografii Lelewela – że „mappował” on przeszłość. Na mapie historycznej świat przedstawiony jest więc wyjątkowo nietrwały i poznany fragmentarycznie (np. ze względu na brak źródeł), i w gruncie rzeczy już nieistniejący. Zaś w owym nieistnieniu pierwowzoru dzieło kartografa-dziejopisa bardzo przypomina światy kreowane w literaturze. Najczęściej zresztą oryginałem, który mapa histo-

²³ J. Lelewel, *Album rytownika polskiego*, Poznań 1854, karta pt. *Picturae geographicae saeculi XIX*, nlb.

²⁴ Tamże, karta *Mapa mundi...* (1378), nlb.

²⁵ I były to zarówno zestawienia panoramy z planem na jednej karcie (obok siebie), jak i swoiste syntezы obu rodzajów przedstawień. Są one licznie reprezentowane w *Imago Poloniae*, s. 232–237.

²⁶ K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ilustrowane „mappae mundi” jako obraz świata. Średniowiecze i początek okresu nowożytnego*, Warszawa 1997, s. 26.

ryczna reprezentuje, nie jest wcale świat, tylko po prostu tekst, kronika, rocznik – świat zapośredniczony w tekstach – o czym przekonuje choćby przywołany tytuł jednej ze starszych map Lelewela (1811) *Krajobraz do objaśnienia opisów Mateusza Cholewy*, tj. kroniki Kadłubka. Dlatego na ów sztuczny widok (mapę) składał się w przypadku Lelewela zazwyczaj konglomerat kilku widoków/krajobrazów: naturalnych i kulturowych. Nałożenia różnych planów czasowych Lelewel dokonywał za pomocą kolorów, scalenie kilku przestrzeni osiągał przez „wkadrowywanie” w jedną mapę fragmentu innej (w odmiennej skali, np. zbliżeniu), co można by przełożyć na relację tekstu głównego do pobocznego i swoistą dygresyjność²⁷.

Właśnie owa sztuka przekładu: krajobrazu na mapę, tekstów na mapę, mapy na tekst, mapy na krajobraz literacki (pejzaż), układana przez Lelewela w jego pracach i z katedry wileńskiej, mogła odegrać intrygującą rolę w kształtowaniu się romantycznej sztuki deskrypcji. Zilustrujmy wielokierunkowość Lelewelowskich translacji – będą to przykłady z wczesnych jego dzieł, które miały czas inspirować poetów romantycznych. Pierwszy pochodzi z *Dziejów starożytnych Indji* (1820) i pokazuje bardzo literacki pejzaż Azji:

Środek Azji, wynioślejszy nad inne okolice, otoczony i przepleciony potężnymi pasmami, sto ramion górzystych na wszystkie strony rozgałęzionych rozsyła, a naokoło jest zdrojowiskiem największych rzek ogromną masę łądu porzających. W części zachodniej tych środkowych wyniosłości, z pośrodku ciemnych lasów, pomiędzy dwiema szeregami gór, wydziera się, prawie pojedynczy, ku południowi dążący Indus²⁸.

²⁷ Słowacki, mistrz dygresji, zapamiętał Lelewela – w *Balladynie* – jako dziejopisa uwielbiającego topienie przeciwników w „notach” i „przypisach”; chodziło zapewne o polemiczność, którą istotnie Lelewel uważał za cechę uzdrawiającą życie publiczne (podobnie jak Mochnecki), ale też chyba bliski im obu dygresyjny tok narracji.

²⁸ J. Lelewel, *Dzieje starożytne Indji [!] ze szczególnym zastanowieniem się nad wpływem, jaki mieć mogła na strony zachodnie*, Warszawa 1820, s. 1.

Ten literacki opis wydaje się jednak rodzajem ekfrazy mapy Indii, dołączonej do książki, z której cytat został wyjęty²⁹. Inny charakter ma fragment otwarcie już przez autora związany z mapą i przynoszący instrukcje jej kolorowania – dotyczy on „krajobrazu” *Grecja brzegi Asji czasu wojny Trojańskiej r. [...] 1270*, dołączonego do *Dziejów starożytnych* (1818):

Czerwono obwieść, podług oznaczonych punktami granic: cały kraj od góry Olympu do Thermopyl, z przyległemi wysepkami; Etołją, Atheny i co się między niemi znajduje; Korinth i cały półwysep Nerikos i wyspy aż do Zakynthu; Kreteę, Eubeę i wszystkie (prócz Kallisty) między niemi leżące wyspy: Skyros, Kalydnę, Kos, Nisyros, Syrne, Rhodu, Krapathos, Kasos: – Tym sposobem odznaczone zostaną miasta wspólnie do wyprawy przeciw Troi należące. Zielono odznaczyć: wyspy Thasos i Kallistę, a podkreślić tym kolorem wyrazy Kadmei i dawne osady Feników. – Tym sposobem oznaczone są Fenickie osady. Żółto: cały kraj Epiros, i Akarnanów i wyspy Tasjów. Niebiesko: Od Olympu wszystkie pobrzeża północne czyli Thracją; tudzież wyspy Lemnos, Imbros, Samos. Cynobrem resztę pozostającą czyli Asją z wyspami Tened, Lesb, Chios, Samos i pobliskimi³⁰.

To z kolei nie tyle przekład mapy – która powstała na podstawie m.in. eposu Homera – na tekst, ile studium mapy, które ją zarazem współtworzy (kieruje wykreślanie granic pomiędzy miastami-państwami) i objaśnia (układ sił, kierunki napięć podczas wojny trojańskiej). Trudno przecenić wagę podobnych opisów i „krajobrazów” dla poety budującego teatr swojej wyobraźni i szukającego jej topograficznego wypełnienia. Owa prowadzona przez autora-kartografa kolorowa kreska porządkuje grecki świat, ale – jeśli instrukcja zostanie wykonana – może też być śladem doświad-

²⁹ Wydanie wyposażone zostało w dwie karty, na nich – prócz rysunków świątyń i posążków bóstw „indyjskich” – cztery mapy, jedna z nich obejmuje kontynent azjatycki.

³⁰ J. Lelewel, *Dzieje starożytne od początku czasów historycznych do drugiej połowy wieku szóstego ery chrześcijańskiej*, Wilno 1818, s. 488–489.

czenia owego świata przez czytelnika-kolorystę. Dzięki istnieniu tekstu tej instrukcji kartograf, zwykle ukryty za mapą, ujawnia się i odgrywa rolę przewodnika w procesie poznawania przeszłości, który komentuje krok po kroku kolejne etapy „wchodzenia” w świat Grecji z czasów wojny trojańskiej i odsłaniające się widoki historyczne.

W podobną stronę zdaje się zmierzać – choć z odmiennego punktu wychodzi – wzruszająca prośba Mickiewicza z ostatniego listu skierowanego do Maryni Mickiewiczówny, kiedy opisuje najstarszej córce swoją podróż do Turcji i przez nią prosi młodsze dzieci: „niech na mapie wykreślą drogę, kędyśmy żeglowali”³¹. Jak poeta tłumaczy, dzieci odbędą w ten sposób egzamin z geografii, zapewne jednak dzieciom osieroconym tego roku przez matkę i opuszczonym przez ojca chciał umożliwić za sprawą medium mapy odbycie z nim razem tej – ostatniej, jak się okazało – żeglugi. Przy okazji dowiadujemy się z tego listu o domowej szafce, w której Mickiewicz przechowywał książkę z „mapami starożytnymi”³² – czyimi? czy jedną? – i do niej kieruje teraz dzieci. Lelewel wychodzi od mapy, której towarzyszy tekst, Mickiewicz prosi o przekład słowa na obraz drogi – kreślony na mapie:

Owóż po odjeździe z Malty kierowaliśmy się ku brzegom Lakonii, mając z daleka na widoku Kretę z jej górą Idą, i opłynęliśmy przyłądek Matapan. Oleś powinien wiedzieć, jak się nazywał klasycznie i jaka tam była niegdyś świątynia. Zostawiliśmy wyspę Cytherę i dążyliśmy skroś Cyklad ku Paros i Syro. [...] Dalej między Chios i lądem zakręciliśmy ku Smyrnie, skąd wracając i zbliżając się ku brzegom między Lesbos i dawnym Pergamem, ujrzeliśmy dalej Idę trojańską, gdzie tyle razy bogi greckie schodziły się na radę. U stóp Idy równiny trojańskie. Byliśmy zbyt daleko od ujścia Ksantu i Symoentu, żeby je

³¹ A. Mickiewicz do M. Mickiewiczówny, Konstantynopol, 3.10.1855, w: *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. 16: *Listy. Część III*, oprac. S. Pigoń i L. Płoszewski, Kraków 1955, s. 551, list 1139. W najnowszym, „rocznicowym”, wydaniu dzieł Mickiewicza opuszczono cały passus z mapą i opisem podróży.

³² Tamże, w przypisku.

dojrzyć, ale grób Achillesa postawiony w tak szczęśliwie wybranym położeniu, że długi czas i z różnych stron zawsze widny panuje nad całym pomorzem. Grób Ajaksa nieco dalej, mniej wyraźny³³.

List Mickiewicza zawiera nie tylko opis trasy i widoków współczesnej podróży, bierze on w nim zapewne pod uwagę charakter mapy, którą będzie kreślił Oleś. Poza tym wybrzeża Grecji nie są po prostu „widziane i opisywane”, wzrok odsyła bowiem do pamięci kulturowej oraz lekturowej. Nawet, kiedy widzenie zawodzi, bo np. „równiny trojańskie” nie są z perspektywy żeglugi tak szczęśliwie położone jak „grób Achillesa”, to przecież wiadomo, że rozciągają się „u stóp Idy” – luki w postrzeganiu uzupełnia pamięć lekturowa albo mapa z domowej szafki. Mogła to być mapa Lelewela, nawet kilka „krajobrazów” Grecji pozwala na wykonanie Olesiowego zadania, niektóre wyposażone były w szczegółową legendę i miały zaznaczone świątynie i pomniki, przypominały raczej plan niż mapę³⁴. W odbiorze dzieci Mickiewicza powstaje intersemiotyczny i multimedialny obraz Grecji, który przypomina kolorową rafę – braki jednego przekazu symbiotycznie wyrównuje inny. Rękę Lelewela wypada dostrzegać i w tej odwadze łączenia różnych deskrypcji i w przekładzie z jednego medium na inne – w ciągłym balansowaniu między „krajobrazami”: naturalnym, literackim, kartograficznym.

W powstawaniu literackich „krajobrazów” dostrzeżenie kartograficznej ręki Lelewela nie jest łatwe, m.in. dlatego, że linia rozwojowa polskich pejzaży wcale gładko się nie układa, w porównaniu do zachodniej Europy wydaje się – jak wynika z badań Marcina Cieńskiego – „nieciągła” i „nieprocesualna”:

³³ Tamże, s. 552.

³⁴ Zwłaszcza w grę wchodzi *Atlas do Historji i Geografji starożytnej [...] polecony do użycia Szkołom i Instytutom naukowym* (Warszawa 1828), 28 mapek, w tym kilka z literatury – ze względu na oddziaływanie poprzez szkoły.

Zasadnicza różnica między polskim a europejskim modelem przedstawiania pejzażu w literaturze polegała na swoistej przypadkowości i chaotyczności pojawiania się elementów krajobrazowych w utworach polskich, na ich „nieprzewidywalności” i niestabilności³⁵.

Wiele przyczyn składa się na podobny stan rzeczy, ogólną wskazywał wcześniej Janusz Sławiński, omawiając romantyczną sztukę deskrypcji, a mianowicie „stabilność” przez cały polski wiek XIX formuły opisu jako „malowania słowem”, co sugerowało związki tylko z malarstwem i tym modelem przedstawiania. Wszechobecność metaforyki malarskiej sprawiała, „że w językach zeszłowiecznej krytyki literackiej terminy odsyłające do doświadczeń sztuk plastycznych pseudonimowały często sprawy innego rzędu, dla których po prostu brakowało adekwatnych pojęć i nazwań”³⁶. Nie tylko język krytyki nie był zbyt bogaty i różnicujący, ale samo malarstwo pejzażowe, które Cieński nazywa „fundamentalnym podłożem krajobrazu poetyckiego” w Polsce, badacz uznaje „za najsłabiej rozwinięty kontekst”³⁷, złożony z nielicznych dzieł Norblina i Vogla. Wątpliwość tego kontekstu, brak rozwiniętej filozofii natury, pragmatyczne nastawienie najlepszych tekstów (np. o ogrodach) – to niektóre okoliczności sprawiające, że wprawdzie w literackich pejzażach powstałych między Naruszewiczem a Mickiewiczem bardzo wiele się zmienia, nie wiadomo jednak dokładnie, co owe zmiany warunkuje i jak one przebiegają.

Być może więc warto byłoby założyć, że przynajmniej w niektórych wypadkach ów mgławicowy kontekst sztuk plastycznych wzbogacała np. kartografia, w szczególności Lelewelowska, zaś jej inspiracja nie sprowadzała się tylko do pejzaży przeszłości, mogła być też obecna w sztuce pejzażu jako takiej.

³⁵ M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000, s. 15.

³⁶ J. Sławiński, *Opis*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 644.

³⁷ M. Cieński, *Pejzaże oświeconych*, s. 16–17.

Ręki Lelewela z pewnością trzeba szukać w *Balladach i roman-sach*, tutaj zwróćmy tylko uwagę na przykładowe inspiracje kartograficzne. Niektóre zostały już zauważone³⁸, zwykle bez wskazywania genezy powiązań między mapą i pejzażem u Mickiewicza. Wymieńmy je pokrótce: 1) geograficzno-kartograficzne pojęcie „nowogródzkiej strony” jako całościowej ramy przestrzennej; 2) antropocentryczność, a nie „miejscocentryczność” przestrzeni *Ballad* – Nowogródek został wyróżniony tylko nominalnie i nie stanowi centralnego punktu; 3) zwyczaj lokalizowania na początku poszczególnych utworów wydarzeń mających się w nich rozegrać³⁹; 4) konceptualna schematyczność i umowność przestrzeni⁴⁰, która w toku lektury jest doświadczana/poznawana przez bohaterów i czytelnika; 5) konstruowanie ojczyzny jako „krajobrazu poznanego”.

„Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie” – w tym incipicie *Świtezii*, drugiej ballady, w porządku lektury Mickiewicz dokonuje aktu lokalizacji dla całości cyklu, m.in. posługując się geograficznym pojęciem „strony”, w znaczeniu okolicy. Jej nominalne centrum stanowi Nowogródek, w którym nie rozgrywa się akcja żadnego z utworów, istnieje on na zasadzie kartograficznej – jako punkt odniesienia – w relacji do niego sytuowane są światy innych ballad – wyraźnie jak w *Świtezii* lub tylko w sposób domyślny. Tuan zauważa, że mapa, zależna w swoich oznaczeniach od gwiazd (długości geograficznej, szerokości etc.), jest takim sposobem konceptualizacji przestrzeni, który nie nadaje wyjątkowości żadnemu z miejsc, nawet domowemu czy rodzinnemu – z perspektywy kartograficznej wszystkie są równie istotne.

³⁸ C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 159–160 (o przestrzeni w *To lubię*): „Wrażenie, iż jest to jakaś konkretna miejscowość, «oznaczona na mapie», wzmacnia się tym bardziej, że narrator ściśle lokalizuje miejsce opowiadanej historii, wymieniając prawdziwą nazwę geograficzną majątku w Nowogródzczyźnie”.

³⁹ M. Cieński, *Pejzaże oświeconych*, s. 247.

⁴⁰ M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów” Mickiewicza*, w: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 26.

Przestrzeń rozciągnięta na siatce stron świata sprawia, że idea miejsca jest wyraźna, ale jednocześnie nie przyznaje jakiemuś szczególnemu punktowi geograficznemu roli miejsca właściwego. Przestrzenna rama określona przez gwiazdy jest antropocentryczna, a nie miejsco-centryczna, i może ulegać przesunięciu, w miarę jak człowiek zmienia położenie⁴¹.

„Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie” wprowadza ową perspektywę zmieniającą się wraz z człowiekiem: poprzez sugestię, że w okolicy Nowogródka można trafić przypadkiem, ta bowiem „strona” istnieje obok innych, oraz poprzez metaforykę podróży, przejażdżki, podejmowaną w kolejnych balladach (np. *To lubię, Kurhanek Maryli*), również w puencie cyklu (*Dudarz*). Antropocentryczność – realizowana też w inny sposób przez Mickiewicza, jako subiektywizacja percepcji – którą wywodzę tu z kartograficznego zapisu/lektury przestrzeni, paradoksalnie otwiera na policentryczność „nowogródzkiej strony”, właściwą przestrzeni mitycznej. Myślenie mityczne opiera się – jak wskazuje Tuan – na założeniu, że miejsce, z którym czujemy się związani, przez religię bądź przeszłość, traktujemy jako „centrum wszechświata”. W *Balladach i romansach* ów środek świata wędruje razem z narratorem (on zaś wiedzie za sobą czytelnika) i znajduje swoje miejsce w pobliżu jeziora Świtez, w okolicach Ruty, „u Niemnowej odnogi”. Miejscem szczególnym – relacjonuje Tuan – staje się bowiem to, które jest znaczące pod względem kulturowym, a zatem „zgodnie z wierzeniami ludzi jest nie tylko ich domem, ale również domem ich opiekuńczych duchów i bogów”⁴².

Mickiewicz w swoim cyklu-przechadzce po „nowogródzkiej stronie” zdaje się prowadzić czytelnika po mapie tej okolicy i w efekcie owej podróży kartograficzne doświadczenie przestrzeni zamienia się w mityczne – poznajemy bowiem bogów i bohaterów zamieszkujących poszczególne miejsca oraz wiążące się z nimi hi-

⁴¹ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 190.

⁴² Tamże.

storie. Spoglądając z perspektywy tej zamiany, np. na jezioro Świżeż, dostrzec w nim możemy nie tylko miejsce doznania nieskończoności („zdajesz się wisieć w środku niebokręga”), ale i miejsce, w którym zostaje ujawnione i przyjęte to, co wyparte i przemilczane, a więc pamięć o przeszłości. Dotąd bowiem jedynym znakiem istnienia średniowiecznego miasta Tuhana i tragicznego jego końca były „dziwy” i „strachy” z jeziora. Zaznaczmy tylko, że ujawnianie przeszłości – pamięci indywidualnej i zbiorowej – nie odbywa się w *Balladach* gładko i nie zawsze tak otwarcie jak w *Świtezi*.

W geście kulturowego odczytywania mapy „nowogródzkiej strony” Mickiewicz na oczach czytelnika konstruuje krajobraz ojczyzny, zdaniem bowiem geografów kulturowych: „Ojczyzna to krajobraz, który poznaliśmy. To znaczy taki, w którym przebiegały walki, który był zagrożony, wypełniony historią rodzin, miast i wsi. Nasza ojczyzna to ojczyzna rycerzy i bohaterów, bitew i zwycięstw, legend i baśni”⁴³. Uczy też czytelnika owego „poznawania” krajobrazu, czynienia „centrum wszechświata” z każdego miejsca na mapie.

Landscape and Map: a Romantic Affinity

Summary

The author leads out of the linguistic practice of Joachim Lelewel, who was the first in Poland to use the term ‘landscape’ in the sense of geographical card. Then she follows the Polish history of the word ‘krajobraz’ (landscape), its connections with map and literary landscape in order to pose a question on possible consequences of the cartographic genealogy of ‘landscape’ for literary work. The author search for the answer to this question in the art of landscape in Mickiewicz’s *Ballady i romanse* (Ballads and Romances) as well as in his ‘map-oriented thinking’.

⁴³ Tamże, s. 197 (cytowane słowa pochodzą z dwudziestowiecznego niemieckiego almanachu i objaśniają znaczenie *Heimat*).