

Wiersze uchodźcy

Fundacja Nowoczesna Polska zaprasza do wysłuchania audycji pod tytułem: *Wiersze uchodźcy*.

Problem z lekturą arcydzieł jest taki, że właściwie każdy uznany, że tekst niepostrzeżenie zmienia się z „ważnego” w „niekontrowersyjny”. Współczesnego czytelnika niewiele obchodzi to, co kiedyś przedstawiało się jako radykalne przekroczenie zasad poetyki: wprowadzenie do sonetu dialogu czy w ogóle pisanie sonetów na temat, który nie jest ani filozoficzny, ani miłosny. Dlatego dzisiaj *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza mogą wydawać się takim sobie zwykłym gadaniem o krajobrazie. Historyk literatury nazwałby to bardziej uczenie nawiązaniem do konwencji poematu opisowego, ale sens wypowiedzi pozostałby ten sam.

Tymczasem *Sonety krymskie* były w swoich czasach prowokacją językową, tak samo mocną jak *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej. O ile jednak współczesna pisarka epatowała literacko przetworzonym językiem ulicy, o tyle problem tradycjonalistycznych czytelników Mickiewicza przedstawiał się inaczej: ich zdaniem *Sonety krymskie* za bardzo oddalały się od literackiej polszczyzny poprzez użycie orientalnego, to jest obcego słownictwa. Kajetan Koźmian, klasycystyczny krytyk i poeta, pisał o tym w stylu, którego nie powstydziliby się współcześni hejterzy z mediów społecznościowych:

Sonety Mickiewicza najlepiej oznaczył Mostowski jednym słowem: paskudztwo. Nie wiem, co tam mogłeś wynaleźć dobrego, wszystko bezecne, podłe, brudne, ciemne; wszystko może krymskie, tureckie, tatarskie, ale nie polskie. [...] Mickiewicz jest półgłówek wypuszczony ze szpitala szalonych, który na przekór dobremu smakowi, rozsądkowi, gmatwaniną słów niepojętego języka niepojęte i dzikie pomysły baje.

Jeżeli jednak skreślić z wypowiedzi krewkiego krytyka wszystkie epitety, to okazuje się, że niechęć zauważył on istotną właściwość Mickiewiczowskiego cyklu sonetów. Te wiersze miejscami rzeczywiście brzmią tak, jakby zostały napisane w języku obcym:

Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty,
Rannym szumi namazem niwa złotokłosa,
Kłania się las i sypie z majowego włosa,
Jak z różańca chalifów, rubin i granaty.

By jakkolwiek móc sobie zwizualizować ten obraz, trzeba sprawdzić w słowniku kilka rzeczy – na przykład to, że chylat stanowi rodzaj szaty, jaką władca wręczał zasłużonym osobom. W poetyckim obrazie góra zdejmuje więc z siebie mgłę, która stanowi nie tylko efektowny strój, lecz także coś, co spełnia funkcję galowego munduru z orderami. Namaz to z kolei modlitwa, do której pobożny muzułmanin zobowiązany jest pięć razy dziennie. Poranny namaz odmawiany jest przed wschodem słońca, co pozwala na dokładne określenie pory dnia, jaką opisuje poeta. Tyle, jeżeli chodzi o dwie pierwsze linijki przytoczonego fragmentu.

Idźmy dalej. Zamiast „chalif” napisalibyśmy dziś „kalif”. By cały obraz miał sens, trzeba też wiedzieć, że w islamie używa się modlitewnych sznurów z paciorkami, przypominających różaniec; u osób wysoko postawionych często były one wykonane z kamieni szlachetnych. Mickiewicz zresztą

sam nie był pewien, czy skomplikowana, orientalna metafora okaże się zrozumiała dla jego czytelników. Świadczy o tym autorski przypis, wyjaśniający że

Granatowe i morwowe drzewa, czerwieniejące się rozkosznym owocem, są pospolite na całym brzegu południowym Krymu.

To właśnie one miały być porównane do sznura kamieni szlachetnych.

Fascynacja Mickiewicza obcym brzmieniem wiersza sięgała jeszcze dalej. Dodruk pierwszego wydania *Sonetów krymskich* z 1826 roku zawiera przekład utworu *Widok gór ze stepów Kozłowa* na język perski. Jego autorem był Mirza Dżafar Topczy-Basza, adiunkt Wydziału Wschodniego Uniwersytetu Petersburskiego. Przekład, z oczywistych względów niezrozumiały dla przeważającej większości polskich czytelników, brzmiał obco także dla odbiorców literatury perskiej – tu prawdziwa trudność polegała na znalezieniu jakiegokolwiek odpowiednika dla sonetu. Sam pomysł na przyswojenie utworu stylizowanego na orientalny literaturze, z której pochodziły wzorce tej stylizacji, także należy uznać za karkołomny. Jednym słowem, taki przekład był ważny przede wszystkim jako gest wzmagający wrażenie nieprzystawalności całego zbioru wierszy do poprzedzającej go tradycji literackiej.

Jeśli ten gest oraz całą prowokacyjną stylizację *Sonetów krymskich* potraktować poważnie, wówczas musimy stwierdzić, że cały cykl ma za swój temat obcość. Ma to swoje uzasadnienie biograficzne. Mickiewicz w roku 1824 został bowiem skazany za udział w tajnych organizacjach filomatów i filaretów na zesłanie w głąb Rosji z prawem wyboru miejsca pobytu. Innymi słowy, mógł przebywać gdzie tylko zechciał, byle tylko nie na ziemiach zaboru rosyjskiego. Stąd wzięło się słynne zakończenie pierwszego w cyklu utworu *Stepy Akermańskie*:

W takiej ciszy — tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy, nikt nie woła!

Zakończenie – dodajmy – przesadne i więcej niż z biografią mające wspólnego ze stylizacją na romantycznego samotnika. Trudno bowiem przypuścić, by głośny już poeta i aktywny członek kilku stowarzyszeń naprawdę nie miał nikogo, kto by się chciał do niego odezwać w chwili wyjazdu z kraju. Podobna stylizacja bohatera pojawia się jednak w końcówce sonetu *Burza*, gdzie wobec zagrożenia statku

Jeden podróżny siedział w milczeniu na stronie
I pomyślił: szczęśliwy, kto siły postrada,
Albo modlić się umié, lub ma z kim się zegnać.

Ten rodzaj obcości, czy raczej poczucia wyobcowania, wielokrotnie był tematem poezji epoki romantyzmu. Podróżny zachowuje się po prostu jak bohater byroniczny, mimo że dla zaklasyfikowania go w ten sposób brak jednego podstawowego elementu – informacji o nieszczęściu, występkę czy tragedii z przeszłości.

O wiele ciekawszy jest w *Sonetach krymskich* aspekt zetknięcia się z obcą kulturą. I tu po raz kolejny uwidacznia się zadziwiające dopasowanie formy i treści cyklu. Na początku wspomniałem, że jednym z powodów krytyki *Sonetów* było zastosowanie w nich dialogu – zabieg zupełnie nietypowy w tym gatunku literackim. Mówi on jednak coś istotnego o postawie Mickiewicza. Poeta mógłby zadowolić

się po prostu opisywaniem egzotyki Krymu. Zamiast tego rozpisuje jednak swoje wrażenia na dialog między Europejczykiem – Pielgrzymem a przedstawicielem kultury Wschodu – Mirzą.

O postaci Pielgrzyma zaczęliśmy już mówić: jest to samotny, melancholijny podróżny, który „nie ma się z kim żegnać”, choć wszystko, co dla niego ważne, zostawił na dalekiej Litwie. Do tych cech dodać należy wielką wrażliwość i świadomość przeszłości – wśród celów podróży często bowiem pojawiają się malownicze pamiątki historyczne, takie jak pałac chanów tatarskich w Bakczysaraju, groby mieszkanek haremu czy wreszcie ruiny zamku w Bałakławie. Równie wrażliwy jest na piękno natury. Można powiedzieć – wzorcowy romantyk.

Postać Mirzy z kolei została przedstawiona tak, by europejskiemu czytelnikowi zaimponować. Pokazywany jest on jako jednostka odważna, a nawet skłonna do ryzykanctwa. Oto jak na przykład Mirza zaplanował podróż w okolicy góry Kikineis:

Musim wawóz przesadzić w całym konia pędzie;
Ja skaczę, ty z gotowym biczem i ostrogą,

Gdy zniknę z oczu, patrzaj w owe skał krawędzie:
Jeśli tam pióro błysnie, to mój kołpak będzie;
Jeżeli nie, już ludziom nie jechać tą drogą.

Z kolei w sonecie *Widok gór ze stepów Kozłowa* w odpowiedzi na poetycki zachwyt, w jaki wprawił Pielgrzyma widok góry Czatyrdah, Mirza najpierw lakonicznie stwierdza „Tam – byłem”, by potem równie poetycko opisać własną wspinaczkę „tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda”. Pomysł ten bierze się z romantycznej fascynacji górami. Dość przytoczyć dwa przykłady, jeden literacki, drugi zaś rzeczywisty. Na szczycie Mount Blanc wygłaszał swój monolog tytułowy bohater *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Natomiast Antoni Malczewski, autor romantycznego poematu *Maria*, zdobył szczyty Mount Blanc oraz – po raz pierwszy w historii – stanowiący część tego samego masywu górskiego szczyt Aiguille du Midi. Widać więc, że Mirza przynajmniej pod tym względem doskonale wpisuje się w tradycję europejskiego romantyzmu.

Uczynienie z Mirzy mistrza ulubionego sportu romantyków stanowi ważny, lecz w gruncie rzeczy powierzchowny symbol wspólnoty. Ta bowiem w *Sonetach krymskich* opiera się bowiem przede wszystkim na uczuciach. To umiejętność ich odczytywania, obecnie nazywana empatią, jest gwarancją porozumienia między przedstawicielami różnych kultur. Uwidacznia to puenta sonetu *Mogiły haremu*. Mirza zauważa co prawda, że pokazanie tego smutnego miejsca cudzoziemcowi jest w jakimś sensie niestosowne, szybko jednak znajduje usprawiedliwienie dla swojej decyzji:

Teraz grób wasz spojrzenie cudzoziemca plami, —
Pozwalam mu, — darujesz, o wielki Proroku!
On jeden z cudzoziemców poglądał ze łzami.

Wreszcie i Pielgrzym ma czym zaimponować swojemu przewodnikowi. Również cechuje go rodzaj odwagi, z tym że zamiast narażania życia jest to odwaga spojrzenia w otchłań szaleństwa. Opowiada o tym sonet *Droga nad przepaścią w Czufut–Kale*, w którym Pielgrzym patrzy w tytułową przepaść – jak również dalej, „przez światła śczeliny”. Nie jest jednak w stanie opowiedzieć, co tam dostrzegł, „bo w żyjących języku nie ma na to głosu”. Co ciekawe, są to ostatnie słowa Pielgrzyma w całym cyklu.

Mowa emocji, mowa uczuciowej odpowiedzi na piękno i grozę natury czy melancholię ruin i opuszczonych grobów, jest dla Mickiewicza sposobem porozumienia ponad różnicami kulturowymi. Ma ona także jedną nieoczekiwaną właściwość – otóż może ona służyć jako kod, pozwalający mówić o sprawach z takiego czy innego powodu niedających się wypowiedzieć. Można powiedzieć, że Mickiewicz ćwiczy w *Sonetach krymskich* strategię zastosowaną później w *Konradzie Wallenrodzie* – strategię mówienia o historii Polski szyfrem, który pozwala przemycać treści, jakich nie zaakceptowałyby carska cenzura. Co jednak nie było czytelne dla tej instytucji, to mogli zauważyć przenikliwi czytelnicy. W tym wypadku chodzi o analogię między sytuacją dawnego chanatu krymskiego, anektowanego przez Rosję w roku 1783, a Polską po rozbiorach. Kiedy więc poeta lamentuje nad ruinami pałacu chanów w Bakczysaraju, to można w tym usłyszeć również pieśń żałoby po I Rzeczypospolitej. Tak przynajmniej twierdzi niemiecki sławista Rolph Fieguth, a za nim Natalia Charysz¹.

Na taką interpretację wskazuje też niemieckie motto całego cyklu, oznaczające mniej więcej: „Jeśli ktoś chce zrozumieć poetę, musi pojechać do kraju poety”. Dość jasno informuje ono o tym, że *Sonetów krymskich* nie sposób zrozumieć bez polsko-litewskiego kontekstu. Nieco mniej jasna jest kwestia, do kraju jakiego poety i po jakie zrozumienie jechał Mickiewicz. Motto pożyczone zostało od Johanna Wolfganga Goethego, który poprzedził nim komentarze do swojego dzieła *Dywan Wschodu i Zachodu* (1819), również opartego na motywach orientalnych. Goethe jednak podróży na Wschód nigdy nie odbył. Z drugiej strony Mickiewicz, w przeciwieństwie do poprzednika, nigdzie nie wspomina Hafiza, średniowiecznego klasyka poezji perskiej.

Czyżby zrozumienie kraju, przyswojenie sobie obcej kultury, było dla niego ważniejsze niż stawiane w motcie jako cel zrozumienie poety?

Podkast został zrealizowany w ramach projektu „Słuchaj wszędzie” fundacji Nowoczesna Polska. Nagranie zostało udostępnione na wolnej licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0., a to oznacza, że zgodnie z prawem można je bezpłatnie słuchać, ściągać na swój komputer, a także udostępniać innym i cytować. Wszystkie podkasty dostępne są na stronie wolnelektury.pl.

Dofinansowano ze środków Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach Programu „Patriotyzm Jutra”. Partnerami medialnymi projektu są Bookeriada, eLib.pl, Nie czytasz? Nie idę z Tobą do łóżka!, Lubimyczytac.pl, Link to Poland, culture.pl, Koalicja Otwartej Edukacji, Artifex, Galeria przy automacie, Wydawnictwa Drugie, Radio Pryzmat, Radio Wolna Kultura.

Scenariusz: Paweł Koziół, tłumaczenie: Monika Grzelak, realizacja: Borys Kozielski, czytał: Jarosław Kozielski.

1 www.ejournals.eu/pliki/art/1376/