

IRENA JOKIEL

**Uwagi o metaforze czasoprzestrzeni w „Stepach akermanskich”
Adama Mickiewicza**

Świat przedstawiony *Stepów akermanskich* rozpada się na dwie niezależne całości plastyczne, z których pierwszą tworzy światło, drugą mrok. Światłu dziennemu zawdzięcza zwrotka inicjalna śmiały kontrast zieleni — czerwieni („koralowe ostrowy burzanu”) i bogactwo kolorystyczne ukwieconych łąk; to ono wyrazistym konturem obrysowuje „wóz” przemierzający bezmiar stepowych przestrzeni. Przestrzeń to nie objęta widnokreśliem, rozciągnięta na dal, spotęgowana za przyczyną „oceanicznej” metafory, od czasów Homera służącej wyrażaniu istoty przestrzeni otwartej. Barwna plama burzanu jest ostatnim wrażeniem wzrokowym, zostawionym przez rozświetloną przestrzeń. Bo oto nagle wszystko „obraća się na ciemną stronę”¹ — „zmrok zapada”. Cezura mroku zamyka pierwszą całość plastyczną, nadając jej cechę skończoności w wymiarze wizualnym i symbolicznym. Odejście świata sprawia, iż rzeczywistość przedstawiona nieruchomieje, zastyga w pół gestu, w niedokonaniu implikującym ruch bez określonego celu i przestrzeń nie objętą kresem. Ciemność, unicestwiając widzialną postać rzeczy, tworzy walory plastyczne drugiej całości. W swym aspekcie wizualnym całość ta jawi się jako następstwo braku światła dziennego². Nieobecność światła, którego stwarzająca funkcja nie ulega kwestii, sygnalizowana jest zarówno przez swoiste zdematerializowanie światła przedstawionego („nigdzie drogi ni kurhanu”), jak i przez rejestrowanie wrażeń wzrokowych doznawanych nocą. Zastanawia ta przeciwstawność zamkniętych w sobie kręgów rzeczywistości poetyckich, uderza otwarta manifestacja wizji antagonistycznych, ujęta przy tym w doskonałą symetrię ośmiu opisowych wersów sonetu. Czy tylko opisową funkcję pełni ta część wiersza? Czy malarskie efekty ograniczają się do skromnej motywacji realistycznej³, czy też kryją głębsze treści? A jeśli tak, to w jaki sposób łączą się one z refleksją tercyn i w konsekwencji tworzą sensy nadrzędne?

Układ obrazów, które w swych podstawach konstrukcyjnych uwarunkowane są fenomenami światła i ciemności, to jedno z najnośniejszych

¹ Określenie Stanisława Pigonia.

² O funkcji światła w malarstwie: R. Delaunay, *Światło* (w:) *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 134—135.

³ Realizmowi *Stepów akermanskich* poświęcono wiele uwagi. Z. Bieńkowski *Nad brulionem Sonetów krymskich*, „Twórczość” 1952, z. 1; K. Wyka *Kariera burzanu. Z dziejów słownictwa poetyckiego. Księga Pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961; E. Sawrymowicz, *Poetycka wizja Krymu w Sonetach Mickiewicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 5(68), s. 9—16.

znaczeniowo „miejsce” w hierarchii strukturalnej *Stepów*, jedno z tych, które w poezji decydują o przejściu „od małej prawdy tego, co widzialne, do wielkiej prawdy niewidzialnego”⁴. W jakim momencie następuje owo przejście? Na to pytanie pomaga odpowiedzieć nieprzypadkowa logika związku obrazów ucieleśniających istotę dnia i nocy⁵. Związek to oparty na opozycji i dopełnieniu zarazem. Wycinek rzeczywistości złowiony w ramy pierwszej całości stanowi zaprzeczenie rzeczywistości zawartej w następnych wersach, a jednocześnie obie one tworzą układ konieczny, uzasadniony racją natury, a więc związek elementów uzupełniających się wzajem. Wskaźniki opozycji tkwiące w warstwie przedstawieniowej, czyli te najłatwiej uchwytnie, odwołujące się do wrażeń zmysłowych, stanowią podstawę do dalszych rozróżnień, sięgających w sferę psychiki podmiotu lirycznego. Słownictwo sygnalizujące przestrzeń dnia kojarzy się tu z istnieniem ruchomego centrum. Świat stepu oglądany z owego centrum jawi się jako rozległy obszar widziany w perspektywie odśrodkowej, dookólnej, nie zatrzymującej wzroku; świat na tyle fascynujący harmonią barw i dźwięków, że uwaga podróżnego skupia się wyłącznie na „tu i teraz”, bez troski o kierunek i cel podróży. Dotykano-wizualny kontakt z otoczeniem, ruch sam dla siebie w zmienności otaczającego świata, nieobecność pytania o drogę to podstawowe środki wyrazu artystycznego kierujące uwagę ku takim treściom emocjonalnym, jak poczucie pewności i bezpieczeństwa, harmonia współistnienia człowieka i przyrody, radość ekspansji w świat otaczający, jakby wszystkie drogi stały otworem. Po zapadnięciu zmroku pojawia się, tak charakterystyczny dla kolorytu nocy, niepokój. Jego semantycznymi nośnikami są frazy „nigdzie drogi ni kurhanu” i „gwiazd szukam”, z których pierwsza wskazuje na sytuację osaczenia przez ciemność, zagubienia, a nawet lęku przed pustką, nieobecnością przedmiotów wyznaczających strukturę przestrzenną, druga natomiast oznacza próbę wyjścia z pułapki; obie sygnalizują zmianę stosunku do rzeczywistości. Inaczej bowiem kształtuje się on w ciągu dnia, inaczej w nocy. „W świetle słonecznym — zauważa Antoni Kępiński — rzeczywistość jest jasna, racjonalna, związki z nią udaje się kształtować w logicznej strukturze. W nocy staje się ona ciemna, budzi nieraz grozę, pustkę ciemności wypełniają twory własnej fantazji i uczuć, stosunek do niej jest przede wszystkim irracjonalny”⁶. Zmianę stosunku do rzeczywistości otaczającej manifestuje warstwa językowa. Podczas gdy czynności podmiotu w pierwszej zwrotce sonetu, określone słowami „Wpłynąłem”

⁴ Określenie Ernesta Fenollosy zaczerpnięte z: Hanna Arendt, *Filozofia i metafora*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, „Teksty” 1979, z. 5(47), s. 173.

⁵ „(...) forma (...) jest tym, co sprawia, że sąsiedowanie jednostek nie wydaje się wynikiem czystego przypadku (...). R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 278. Symbolikę dnia i nocy interpretowali w malarstwie romantycznym: Otto Runge (nieukończony cykl *Tageszeiten*, rozpoczęty w 1808 r.) i Caspar David Friedrich (cykl czterech pór dnia, 1820—1821), pojmując je jako alegorię życia ludzkiego. Obaj działali pod wpływem teorii Goethego, wyłożonej w słynnej *Farbenlehre* (1810); uwagi na ten temat w: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, rozdz. *Od rokoka do czasów ostatnich*. Mickiewicz znalazł twórczość Goethego, jak również malarstwo niemieckie, czemu dał wyraz w artykule wstępnym do zamierzonego cyklu *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim* (A. Mickiewicz, *Dziela*, t. V, Warszawa 1955).

⁶ A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1974, s. 86.

i „mijam”, skierowane są na zewnątrz i oznaczają aktywne uczestnictwo w kształtowaniu sytuacji — to w drugiej czynności te są wyrazem życia wewnętrznego, a to, co zewnętrzne stanowi nie przedmiot oddziaływania, lecz niezależny od człowieka fenomen, obiekt kontemplacji. Przechodzeniu ku postawie kontemplatywnej towarzyszy stopniowe zamieranie ruchu aż po radykalne „Stójmy!”.

Trawestując sąd Eliota o sonecie Szekspira rzecz można, że sonet Mickiewicza „to nie tylko taki a taki wzorzec, ale ściśle określony sposób myślenia i odczuwania”⁷, i dodać jeszcze za Günsdorfem, iż „człowiek nie ulega sytuacjom gotowym”, lecz „strukturuje obszar tego, co przeżywa i nadaje mu ostateczną postać, tak że (...) krajobraz jest naprawdę 'stanem duszy'”⁸; czasoprzestrzeń opisowych strof *Stepów* mistrzowsko oddaje „stan duszy” człowieka, który z jasności dnia, z „określonego porządku, porządku wspólnego wszystkim ludziom”, przechodzi w ciemność nocy, która „odślania to, co w człowieku najbardziej intymne”⁹. Walory plastyczne obrazu pozostają tu na usługach treści psychicznych, to psychika jawi się jako twórca energii konstrukcyjnych utworu. Świadomość artysty tak strukturuje otaczającą rzeczywistość, że natura układa się w szyfr opisujący najgłębsze prawdy życia uczuciowego. Inaczej, niż to jest w liryce krajobrazowej wczesnego romantyzmu, gdzie pejzaż nie zatracą charakteru autonomicznego¹⁰, w *Stepach akermanskich* funkcjonuje on przede wszystkim jako przekaziciel faktów psychicznych; zbyt wyraziście manifestuje Mickiewicz rolę dnia i nocy w plastyce obrazowania, w przedstawianiu relacji między podmiotem a otaczającą rzeczywistością, aby poprzestać na sensualistyczno-fizykalnych wymiarach krajobrazu¹¹. Uwzględnienie dominacji kompozycyjnej motywu dnia i nocy pozwala szerzej ująć znaczenie tercyn, zawartej w nich refleksji. Otóż nie wydaje się, aby obrazowanie, oddające nastrój stopniowo narastającej ciszy, było jedynym środkiem przygotowującym odbiorcę na przyjęcie dramatycznej pointy. Znajdujący ujście bezpośrednie w ostatnich wersach podstawowy fakt psychiczny — tęsknota za ojczyzną — okazuje się finałem określonego procesu duchowego, w którym współczesna psychologia dostrzega kardynalne prawo rządzące przeżywaniem, zdefiniowane w pojęciach „radości dnia” i „smutku nocy”. Tęsknota jawi się jako jeden z komponentów owego „smutku”, jako najsilniejszy z demonów, które budzą się w mroku wnętrza, gdy ustaje dobroczynny wpływ przestrzeni jasnej. Wprowadzając skonstrastowane całości plastyczne, aczkolwiek nacechowane indywidualizacją, „autopsyjną” ekspresją (egzotyka Wschodu), odwołującą się jednak do pewnych uniwersalnych doświadczeń życia psychicznego człowieka, buduje Mickiewicz fundament, z którego w sposób naturalny i konsekwentny wynika finale wyznaczenie, mó-

⁷ T.S. Eliot, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 278.

⁸ G. Günsdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 269, tłum. J. Barczyński.

⁹ A. Kępiński, op. cit., s. 87—88.

¹⁰ E. Ginkowa, *Cechy języka sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki krajobrazowej*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4.

¹¹ „Realistyczna kopia danych zmysłowych jest zdradą rzeczywistości duchowej: ta tkwi w metaforycznych odpowiednikach wszechświata”. J. Starobinsky, *Wskazówki do pojęcia wyobraźni*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

wiące o tym, co tkwi w głębi człowieka i staje się jego nierzeczywistą rzeczywistością, obsesją i marzeniem. W strukturze świata poetyckiego *Stepów* czasoprzestrzeń odgrywa rolę jednego z najważniejszych środków artystycznych, które odsłaniają psychologiczny aspekt tego wiersza. Uporządkowanie jej wyznaczników w tekście ma charakter dosłowny; ograniczaniu widzialności świata zewnętrznego towarzyszy stopniowa koncentracja na przedmiotach jeszcze widzialnych, jakby w dramatycznej próbie podtrzymania interakcji z otoczeniem. Zachwyt horyzontalną rozległością świata widzianego ustępuje miejsca niepokojującej świadomości zagubienia, okrażenia przez siły zdolne unicestwić naoczną postać rzeczy. Paralelną do tej konstrukcji, sygnalizującą skierowanie do wnętrza, jest w pierwszej tercynie triada — żurawia, motyla i węża — która w błyskawicznym skrócie ukazuje lot wyobraźni w dół.

Tak więc można powiedzieć, że linie obrazowania w *Stepach akermanskich* układają się w system przejść: od wizji świata otwartego do przestrzeni ograniczonej, od jasności do mroku, od postawy ekspansywnej działającego podmiotu do postawy kontemplatywnej pytającego o drogę w ciemnościach; pełnią one rolę znaków ewokujących dynamikę procesu psychicznego, który jest niezbędną przesłanką dla pojęcia głębi i złożoności wstrząsającego przeżycia. Jest ono udziałem konkretnej jednostki w konkretnych uwarunkowaniach, na co wskazują m.in. słowa okazjonalne miejsca i czasu. Ale podobnie jak prawda doznań psychicznych rozszerza się tu na człowieka w ogóle, bo dotyczy określonych i powszechnych zjawisk życia wewnętrznego — status przeżywającego podmiotu, jego sytuacja i stosunek do otaczającej rzeczywistości nabierają cech ponadjednostkowych. W stronę tych znaczeń, nadbudowanych nad sferą analizowanych wartości psychicznych, kieruje warstwa symboli. Kim jest ten, który przeżywa? Jakie rysy jego osobowości przenikają w architekturę myśli i uczuć? I znów trzeba wrócić do niepokojąco wyrazistej opozycji dnia i nocy, jednego z tych „sygnałów alarmowych” w utworze, domagających się wysłuchania — do końca. Sięgając po tego rodzaju obrazowanie znalazł się Mickiewicz na utartym szlaku. Od czasów najdawniejszych, nie uściślonych historycznie, posługiwano się nim, aby wyrazić odczucie świata, oscylujące między biegunami zjawisk uznanych za pozytywne lub negatywne (jasność—ciemność, dobro—zło, góra—dół, Bóg—Szatan, duch—materia itd.). Jest to jeden z tych uniwersalnych schematów w tradycji mityczno-poetyckiej, które, oparte na pojęciu walki przeciwstawnych sił, są — zdaniem Toporowa¹² — od wieków powielaną formą odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencji. „Walka dnia i nocy — pisze Guiraud — należy do folkloru najbardziej uniwersalnego i najstarszego; obraz się zlaicyzował i skryzalizował w niezliczonych wyrażeniach; nawet filozofia nie może się bez niego obejść”¹³, a najpełniejszy wyraz znalazł być może w rozważaniach Karla Jaspersa o Pasji Nocy i Normie Dnia. Dualizm bytu akcentowała ze szczególną mocą myśl romantyczna. Hegel uczynił zeń jedno z zasadniczych pojęć swojej filo-

¹² W.N. Toporow, *Poetyka Dostojewskiego a archaiczne schematy myślenia mitologicznego*, „Literatura na świecie” 1981, nr 2, s. 305—306.

¹³ Cytat z rozprawy P. Guirauda przytoczony za: M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 215.

zofii, Goethe stwierdził, że coincidentia oppositorum stanowi podstawę harmonii świata. Owo charakterystyczne dla epoki myślenie przeciwieństwami, widzenie człowieka jako istoty stojącej wobec sprzecznych systemów świata, znajduje pełny wyraz w treści i formie dzieł Mickiewicza¹⁴, a *Stepy akermzańskie* są jednym z ogniw w łańcuchu ewolucyjnym świadomości poetyckiej, ugruntowanej na antynomicznym widzeniu rzeczywistości. Jeśli w utworach napisanych wcześniej, zwłaszcza w *Dziadów* części IV, owo pojmowanie przybiera postać tak dramatyczną, że w jednym z listów poeta porównuje siebie do rozregulowanej wskazówki kompasu¹⁵, to *Stepy akermzańskie* są oznaką jeśli nie uspokojenia, to w każdym bądź razie zdobycia się na dystans i spojrzenia na byt z takiej perspektywy, z której pewne właściwości egzystencji jawią się jako nieunikniona konieczność¹⁶. Sięgając po symbolikę dnia i nocy (nie, pierwszy raz, zważywszy metaforykę *Ody do młodości*, *Ballad i romansów*, *Dziadów* wileńsko-kowieńskich¹⁷), dotyka Mickiewicz treści związanych z istotą bytu, z rytmem, w którym zamyka się koło istnienia; następstwo dnia i nocy wyznacza bieg Natury i życia, a człowiek ukazany na tym tle to człowiek w ogóle, poddany odwiecznemu porządkowi, oznaczającemu kosmiczną konieczność. Także konieczność życia wśród przeciwieństw.

Równie doniosłą funkcję, co motyw dnia i nocy, pełni w układzie spójnościowym *Stepów akermzańskich* metafora „oceaniczna”. Podobnie jak on wyposażona przez odległą tradycję w szerokie implikacje znaczeniowe i przez to wpisana w system symboliczno-mityczny¹⁸, wprowadza do wiersza problematykę o zakroju uniwersalnym. Życie to żeglować. Tak da się streścić symboliczny sens metafory, od Homera do Conrada wciągającej w orbitę swych znaczeń pojęcie losu, niepewności, dążenie do celu, ograniczoności istnienia. Z upodobaniem sięgał po nią Horacy, ilekroć snuł refleksje o istocie bytowania ludzkiego, w tym samym kontekście umieszczał ją Kochanowski, nieobca była poetom barokowym, sięgało po nią Oświecenie, rozmiłowane w topice antycznej. W klasyczny sposób wykorzystał ją A. Pope w poemacie *Essay on Man*, gdzie porównał życie człowieka do żeglugi po wielkim oceanie. Nie stroniło od niej i malarstwo zawierające wątki o treściach alegorycznych (Bosch, Brueghel). Do wniosku, iż Mickiewiczowską „przestrzeń oceanu” wolno włączyć w krąg asocjacji zrodzonych w ciągu wieków przez topos życia-żeglugi skłania precyzyjna dbałość o wyczerpujące ukazanie paraleli step — ocean¹⁹.

¹⁴ O Mickiewiczu jako poecie przeciwieństw wnikliwie uwagi zawarła Alina Witkowska w książce *Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 103 i n.

¹⁵ A. Mickiewicz do F. Malewskiego, list z lipca 1824 r. (w:) *Dzieła*, t. XIV, Warszawa 1955, s. 241.

¹⁶ O dojrzewaniu świadomości poetyckiej Mickiewicza podczas pobytu w Rosji pisze A. Witkowska, op. cit., (rozdz. *Słowiański Byron*).

¹⁷ Warto również zwrócić uwagę na metaforykę poezji tłumaczonych przez Mickiewicza z niemieckiego i angielskiego w latach 1827—28 (*Wanderer Goethego i Darkness Byrona*).

¹⁸ R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1975, s. 249 („Obraz” może być raz użyty jako metafora, gdy wszakże stale wraca, jednocześnie prezentując i reprezentując, jest już symbolem, a nawet może zostać częścią systemu symbolicznego (lub mitycznego)).

¹⁹ Metafora porównująca życie do żeglowania była niezwykle rozpowszechniona w poezji polskiego romantyzmu. Odnajdujemy ją nie tylko u artystów najwyższego lotu (Mickiewicz był autorem dwóch znanych wierszy pod tytułem *Zeglarz*, z 1821

„Ocean” nie jest tu bynajmniej określnikiem na usługach wizji stepu, lecz osobnym obrazem, przeświecającym przez obraz stepu. W strukturze wiersza są to dwa współfunkcjonujące elementy, dwa porządki istniejące obok siebie ze swymi najistotniejszymi atrybutami: retoryczna inwersja incipitu zdaje się tu być odpowiedzią na potrzebę symetrii, która nadaje ton zwrotkom opisowym i dla obu członków metafory żąda jednakowej uwagi. Implikowana symboliką dnia i nocy sytuacja egzystencjalna człowieka ukonkretniona zostaje w ten sposób przez nowe znaczenia. Istnienie wśród sprzeczności wiąże się z niepewnością losu²⁰, ale także z wypatrywaniem znaków nadziei. Są tu nimi gwiazdy („przewodniczki łodzi”) i latarnia morska („lampa Akermanu”), wysłannicy porządku kosmicznego i cywilizacyjnego, przychodzący z pomocą błądzącemu w ciemnościach. Powtórzmy: kim jest przeżywający bohater liryczny tego wiersza? W charakterze przeżyć duchowych i samoświadomości egzystencjalnej „ja” liryczne *Stepów akermańskich* aż do końca pierwszej tercyny zachowuje wymiar uniwersalny. Metaforyka, nawiązująca do starej tradycji mityczno-symbolicznej i artystycznej, przywołując aurę asocjacyjną pojęć od dawna związanych z określonymi znaczeniami, wyprowadza naczelną ideę utworu poza strefę jednostkowego przeżycia w stronę sensów metafizycznych, krążących wokół pytań o naturę istnienia i kondycji ludzkiej na ziemi. Podróżny urasta do symbolu Człowieka, Pielgrzyma-Zeglarza, którego przeznaczeniem jest wieczna wędrówka i niepokój o drogę.

Na tle jedenastu wersów, w których bohater liryczny ukazuje swe przeżycia jako doświadczenie wspólnoty losu ludzkiego, ostatnia tercyna, gestem nagłym jak skurcz serca, odsłania przejmujący dramat osobisty wygnańca, który tylko w ciemności, zabłąkany wśród obcych przestrzeni, waży się odkryć najgłębsze uczucie ufundowane na świadomości, że do rajów utraconych nie ma powrotu. I dopiero wtedy eksploatowany przez romantyków mit wędrowca, dla którego pielgrzymka przez życie i czas mu dany jest przyrodzoną koniecznością, nabiera pełnego wymiaru tragicznego. Jest w owym „Jedźmy! Nikt nie woła” jakiś pogłos żalu, buntu nawet, że uczucie, wszechmocne uczucie romantyka, zdolne tworzyć jak Bóg, jest w tym wypadku bezsilne. Nie potrafi przekroczyć granicy niemożliwego. A przecież tęsknota jest tak ogromna...

Napięcie poetyckie *Stepów akermańskich*, narastające aż do rozładowania w poincie, stanowi wynik symetrii przeciwieństw poczynszy od warstwy lekcyjnej aż po sensoryczne: leksemy aktywności i kontemplacji, interwał barwny zieleni i koralu, światło — ciemność, dzień — noc, przestrzeń otwarta — przestrzeń ograniczona, ruch — bezruch, rzeczywistość zewnętrzna — przeżycie duchowe, oto podstawowe człony

i 1825 r., posłużył się nią później Słowacki w *Hymnie o zachodzie słońca*, powtarzając znany ze *Stepów akermańskich* motyw lecących żurawi, ale i u poetów pomniejszej rangi, m.in. u Juliusza Korsaka czy u Feliksa Kólikowskiego (por. J.W. Gomułicki, *Zygziem*, Warszawa 1981, s. 102—105). Motyw żeglarski u Mickiewicza omówił W. Kubacki, *Żeglarz i Pielgrzym*, Warszawa 1954. Tu dotykamy jedynie tego tematu w granicach wystarczających dla refleksji nad jego rolą w strukturze konkretnego utworu.

²⁰ O motywie wędrówki lądem i morzem jako symbolu niepewności losu ludzkiego: T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka przestrzeni. Wizja horyzontalna*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 29—30.

opozycji dopełniające się nawzajem i stanowiące w hierarchii strukturalnej wiersza fundament, na którym wspiera się antynomia najistotniejsza: między totalną harmonią wszechrzeczy — i „drzazgą” w duszy. W najszerszym znaczeniu zakodowanym w tekście owo dopełnienie się przeciwieństw wiedzie ku idei, w której uniwersalne zagadnienia bytu ludzkiego wiążą się z „przeklętym problemem” polskim, a motyw podróży przez step urasta do rangi toposu świadomości narodowej, owego mitu polskiego emigranta, którego dramat osobisty, skoncentrowany w nostalgii za ojczyzną, stanowi ukonkretniony przez historię przejaw wiecznej wędrówki człowieka przez czas. Idea ta unosi się nad cyklem *Sonetów krymskich* i po kilkunastu latach znajdzie specyficzną wykładnię w *Prelekcjach* w Collège de France. Pielgrzym z sonetów to w jednej osobie świadek przemijania, wieczny podróżny, odkrywca swej kondycji ludzkiej i osobowości w zetknięciu z Naturą, i Polak, który idzie „przez horyzonty i szlaki stokrotne, Niosąc imię ojczyzny, smutne i samotne”²¹.

IRENA JOKIEL

**Remarks on the Use of Time and Space Metaphors
in „Stepy akermańskie” („Akerman Steppes”)
by A. Mickiewicz**

SUMMARY

The present paper contains an analysis of one of the best-known and most frequently studied works by Adam Mickiewicz. On the contrary to former studies on the subject where the poem's realistic aspects have been stressed, the writer concentrates attention on the values of poetic imagery and the use of metaphors, discussing these elements as carriers of symbolic meaning. According to the present writer, the primary meaning of the „Akerman Steppes”, based on a system of contrasts, consists in the fact that on the same ideological plane the poem embraces both the universal problem of human existence and the tragedy of a Polish emigrant missing his lost motherland.

²¹ Cytat z wiersza S. Balińskiego.