

Orientalizm *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza wobec inspiracji Johanna Wolfganga Goethego

Wydawać by się mogło, że *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza stanowią zupełnie już wyeksploatowany temat badawczy. Literatura przedmiotu jest bardzo okazała i wartościowa. Wybitną rolę w studiach nad cyklem krymskim odegrali między innymi: Czesław Zgorzelski (edytor i badacz sztuki poetyckiej Mickiewicza), Juliusz Kleiner, Waław Borowy, Waław Kubacki (autorzy ujęć monograficznych), Marian Maciejewski i Bogusław Dopart (estetyka i światobraz *Sonetów krymskich*), Ireneusz Opacki i Rolf Fieguth (zagadnienia cyklu Mickiewiczowskiego). Stylizację orientalną i realia krymskie w omawianym dziele przybliżyli między innymi Kubacki, Stanisław Makowski, Marian Kwaśny, Stanisław Stachowski. Niezwykle trudno w tak bogatej literaturze przedmiotu znaleźć białe plamy; okazuje się jednak, że wciąż warto uruchamiać nawet te znane konteksty i cierpliwie poszukiwać spraw niedoświetlonych. Należy do takich zagadnień, mimo iż wiedza komparatystyczna o dziełach Mickiewicza jest budowana od dawna, zakres i funkcja inspiracji Johanna Wolfganga Goethego w *Sonetach krymskich*. W cyklu krymskim spostrzegamy niewątpliwe przejawy przemyślanej i kontrolowanej gry intertekstualnej z twórczością autora *Dywanu Zachodu i Wschodu*, a być może również nieuświadomione reminiscencje lekturowe. Celem tych rozważań powinno być zatem zidentyfikowanie i sfunkcjonalizowanie tropów goetheańskich w dziele Mickiewicza, a w ogólniejszym wymiarze skonfrontowanie orientalnych estetyk obydwu wielkich twórców. Można zakładać, że naświetlenie relacji Mickiewicz – Goethe przyniesie silniejsze niż dotychczas wyeksponowanie pewnych terytoriów tematycznych i składników sensu poetyckiego *Sonetów krymskich*.

W okresie nasilenia swych zainteresowań orientalnych Mickiewicz opublikował szkic *Goethe i Bajron*¹, w którym można odnaleźć dowody wpływu tych indywidualności na poezję polskiego romantyka w połowie lat dwudziestych. Dialog z tymi poetami Zachodu, rozpoczęty już w najwcześniej-

¹ Zob. A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* [w:] tegoż, *Dzieła*. Wydanie rocznicowe, t. V, Warszawa 1997, s. 171–179.

szej poezji Mickiewicza, trwa w okresie rosyjskim i nie ustaje nawet w okresie dojrzałości twórczej poety. Bajronizm w *Sonetach krymskich* uchwycił natychmiast świetny krytyk, Maurycy Mochnacki w artykule *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827), Goethe natomiast w badaniach nad krymskim cyklem pojawia się nierównie później².

W okresie zsyłkowym Mickiewicz prowadził z Byronem i Goethem intensywny dialog twórczy. Większe znaczenie dla ówczesnej poezji Mickiewicza miała konfesyjna, egzystencjalna i aktywistyczna twórczość Byrona. ‘Poezja terażniejszości i przyszłości’, którą tworzył autor *Giaura*, skoncentrowana na jaźni, na indywidualum, nie miała jednak rozmachu i ram wielkiej formy. Już w okresie *Sonetów* i *Konrada Wallenroda* Mickiewicz, czerpiąc z twórczości Byrona, budował konstrukcje cykliczne, syntetyczne fabuły, które miały za zadanie udźwignąć całe wizje *Universum* i rozwijać uniwersalną symbolikę. W rezultacie bohaterowie, których Mickiewicz powołuje do życia, są tylko pozornie ukształtowani po byronowsku. Ostatecznie bajronizm jest jedynie etapem w dynamicznym procesie tworzenia postaci³.

Goethe natomiast nazywany jest przez Mickiewicza poetą przeszłości, ponieważ nie szarpały jego duchem takie namiętności, jak wspomnianego drugiego geniusza, Byrona. Dla Weimarczyka namiętności były bardziej natchnieniem, które ożywić miały jego poezję. Goethe, zdaniem polskiego romantyka, manifestował nieosiągalną dla kogośkolwiek z pisarzy współczesnych wszechstronność i wirtuozerię, imponując różnorodnością form i zadziwiając stosowaniem maski intymności czy przyswojeniem egzotyki kulturalnej. Bogusław Dopart tak komentuje dualizm drogi twórczej Mickiewicza:

Odmienność ‘linii Goethego’ od ‘linii Byrona’ w dorobku Mickiewicza można by ująć (...) w następujący łańcuch opozycyjnych haseł krytycznoliterackich: dominanta estetyczna – dominanta etyczna, przeszłość – przyszłość, medytacja – czyn, uniwersalność – indywidualność, stylizacja – wyznanie. W przyпыłwie romantycznej pasji twórczej autor *Wallenroda* widział jedyne dla siebie partnera w Byronie. W długich stadiach pracy świadomości artystycznej niezastąpionym współpodróżnym okazywał się Goethe⁴.

² Zob. W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 83, 85; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, *Dzieje Gustawa*, Lublin 1948, s. 529–530.

³ Zob. B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002, s. 41.

⁴ Tamże.

Badania nad inspiracjami Goethem w *Sonetach krymskich* wydają się dalece niekompletne, co wkrótce postaram się wykazać. Tymczasem jednak należy wspomnieć, że na dalsze obserwacje zasługuje również stosunek autora *Sonetów krymskich* do orientalizmu Puszkina. Mówiąc w wielkim skrócie, polski poeta bardzo cenił twórczość autora *Eugeniusza Oniegina*, na co niezbitym dowodem jest dedykacja, jaką Mickiewicz zamieścił w jednotomowym wydaniu dzieł Byrona, które podarował rosyjskiemu twórcy: „Bajrona Puszkiniowi poświęca wielbiciel obydwóch. A. Mickiewicz”⁵. Wypada podkreślić, że wykorzystali oni w swojej poezji wschodniej te same motywy. Mam tu na myśli przede wszystkim fontannę znajdującą się w pałacu chanów w Bakczysaraju. Puszkina jest autorem utworu *Fontanna Bakczysaraju*, który powstał na cztery lata przed ukazaniem się *Sonetów krymskich* Mickiewicza. Polski poeta z pewnością znał tę pieśń o miłości, pieśń osobistych wspomnień, o czym świadczą przypisy do pierwszego wydania sonetów, nie oznacza to jednak, że poszedł wiernie drogą Puszkina. Trudno bowiem dostrzec podobieństwo pomiędzy *Fontanną Bakczysaraju* a serią utworów bakczysarajskich (*Bakczysaraj*, *Bakczysaraj w nocy*, *Grób Potockiej*, *Mogiły haremu*). Poezja krymska polskiego wieszczka różni się od rosyjskiego poematu formalnie, ale i tematycznie pomimo wspólnego motywu przewodniego. Mickiewicz przedstawia swoje myśli i przeżycia w formie sonetu, a polska branka, Potocka, wywołuje u poety głęboką nostalgię, tęsknotę za krajem⁶. W poemacie Puszkina wybrzmiewa ton niespełnionej miłości do Rajewskiej, Polka jest w tym przypadku raczej konwencjonalną figurą literacką; dlatego też *Fontanna Bakczysaraju* przybiera postać powiastki sentymentalnej o zbrodni, karze i miłości w orientalnej oprawie⁷.

Z przyjętego w refleksji nad dialogiem Mickiewicza z Goethem punktu widzenia niewykluczone jest, że inspirację twórczością tego ostatniego podsycała w Mickiewiczu atmosfera ogólnego szacunku i zafascynowania literaturą i filozofią niemiecką, panująca w Rosji, gdzie autor *Wallenroda* przebywał w latach 1824–1829. Końcem XVIII wieku Goethe nie cieszył się wielką popularnością w Rosji, znano go jako autora *Wertera*, którego przełożono na rosyjski z języka francuskiego. Dopiero w okresie preroman-

⁵ Zob. W. Lednicki, *Aleksander Puszkina. Studja*, Kraków 1926, s. 213.

⁶ Czesław Zgorzelski podkreśla, że motyw tęsknoty obecny jest w całym krymskim cyklu; przybiera on wymiar rozdarcia bohatera między urokami Krymu a tym, co pozostawione w ojczyźnie, w przeszłości. Zob. Cz. Zgorzelski, *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy”* [w:] tegoż, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 252–259. W *Sonetach krymskich* głównym motywem topograficznym pozostaje relacja Wschód – Zachód, lecz w sonecie *Grób Potockiej* pojawia się nowa opozycja topograficzna Północ – Południe.

⁷ Zob. B. Galster, *Wstęp* [w:] A. Puszkina, *Wybór wierszy*, BN II nr 201, Wrocław 1982, s. XLI.

tyzmu i romantyzmu do głosu dochodzi tam literatura niemiecka, spychając z piedestału twórców francuskich. Goethe staje się bożyszczem całej plejady twórców rosyjskich, na równi z Byronem, Szekspirem i Schillerem⁸. Aleksander Rogalski zwraca uwagę na rolę, jaką odegrał Weimarczyk w twórczości Puszkina:

(...) Goethe w jego oczach przyćmił sławę i wielkość Byrona, który go zrazu tak silnie urzekał. Nazwie teraz Byrona naśladowcą Goethego próbującym nieustannie zmagać się z tym „gigantem poezji romantycznej” i ciągle „na podobieństwo Jakuba zniewolonym do ustępowania mu placu”. *Fausta* sławi jako „największy twór ducha poetyckiego”, jako „przedstawiciela najnowszej poezji” na miarę *Iliady*, która reprezentuje klasycyzm, starożytność: „*Faust* to dzieło jedyne i z niczym nieporównywalne. To ostatnie słowo literatury niemieckiej, alfa i omega ludzkiej myśli w poetyckim kształcie, to cały świat, jak dzieła Szekspira”⁹.

Ech *Fausta* badacze dosłyszeli się w różnych dziełach Puszkina, a przede wszystkim w *Damie Pikowej*. Rosyjski poeta buduje postacie na goetheańskich wzorcach, nadaje im imiona zaczerpnięte z utworów Weimarczyka i nawet akcję opowiadania osadza w niemieckiej scenerii. Jednak Puszkinińskim bohaterom, zdaniem Rogalskiego, obce są wyższe dążenia cechujące ich pierwowzory. Poeta wykorzystuje pospolite namiętności i żądze, przez co utwory wzorowane na dziełach Goethego stają się jakoby jedynie kiepskimi parodiami.

Fascynacja Weimarczykiem dotykała rosyjskich poetów w różnym stopniu. Puszkina pod jej wpływem napisał *Nową scenę między Faustem a Mefi-stofeilesem*, Tiutczew przyswoił mowie rosyjskiej wiele utworów Goethego i sześć wyjątków z *Fausta*. Rozpisywali się o nim krytycy rosyjscy Wissarion Bieliński, Nikołaj Polewoj, Michaił Bakunin, popadając w skrajności od pełnych zachwytu pochwał po gwałtowne ataki. Goethe wzbudzał wiele emocji i dyskusji w Rosji, jeszcze wiele lat po wyjeździe Mickiewicza na Zachód. Trudno stwierdzić, jak autor *Wallenroda* odniósłby się do wielu krytycznych wypowiedzi na temat Weimarczyka, jednak jedno jest pewne, Mickiewicz nie przeszedł obok twórczości Goethego obojętnie, na co dowody przynosi cykl *Sonetów krymskich*.

⁸ Zob. A. Rogalski, *Rosja – Europa. Wzajemne związki, wpływy i zależności kulturalno-literackie*, Warszawa 1960, s. 66.

⁹ Tamże, s. 74.

Jak wspomniano, w *Sonetach krymskich* występują elementy, które są efektem oczywistej intertekstualnej konstrukcji, lecz także takie, które są jedynie peryferyjną reminiscencją lekturową dzieł Goethego. Najważniejszym wyrazem świadomego dialogu z Weimarczykiem jest motto, jakim opatrzył Mickiewicz cykl krymski, bowiem ma ono znaczenie nie tyle taktyczne – powołanie się na autorytet – ile wynika z głębszych zamiarów artystycznych i intelektualnych. Goethe do *Dywanu Zachodu i Wschodu* załączył obszernie *Noty i objaśnienia*, które opatrzył mottom. W postaci czterowiersza pokrótce przedstawia ono preromantyczny program Roberta Wooda, który był mistrzem młodości Weimarczyka. Wood uważał, że wszelkie odkrycia, zarówno kulturalne, jak i literackie, należy wiązać z miejscem, terenem ich powstania, a także z mentalnością plemion, z których zabytki przeszłości się wywodzą. Mickiewicz zaczerpnął dwa wersy z motta Goethego, aby sygnować nimi swój zbiór sonetów *Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichters Lande gehen*¹⁰.

Motto, które bardzo mocno eksponuje związek człowieka z ziemią, kieruje wzrok ku przestrzeni i mentalności ludowej. Zatem słowa, którymi posłużył się Mickiewicz, ukazują, na jaki aspekt poezji Weimarczyka głównie zwrócił uwagę bądź jakimi walorami się interesował i które ewentualnie zaczerpnął. Według Kubackiego cechy ludowo-wschodniej poezji *Dywanu*, które najbardziej przykuły uwagę Mickiewicza, to:

bezpośredniość i żywość, które się osiąga przez kontakt ze słuchaczem przy pomocy pytań zwykłych i pytań-sugestii, na które poeta odpowiada sam sobie zapreczeniem, apostrof, perswazji, nakłaniań, rozkazników, upomnień, pouczeń, parabol (przypowieści), anafor, refrenów, dialogów, wszelkiego rodzaju paralelizmów i gnomiczno-sonetowych puent. Nie zapominajmy, że poezja ludowo-wschodnia jest zasadniczo poezją mówioną, a często improwizowaną¹¹.

Dodatkowo wyliczyć można wzmianki z zakresu obyczajów, podań i wierzeń Wschodu, a także terminy i wyrażenia zaczerpnięte wprost z orientального świata.

Dywan Zachodu i Wschodu zaopatrzony został przez twórcę w krótki zarys dziejów poezji orientalnej, charakterystykę twórczości Iranu. Ceni on mistyków perskich bardziej niż mistycyzujących romantyków niemieckich. Zwraca uwagę, iż dystychy Persów przypominają francuskie aleksandryny, jako wiersze oparte na kontraście, że orientalni poeci przedstawiali bunt

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 4, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. 17.

¹¹ Zob. W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, s. 219.

przeciwko tyranii rządzących i tęsknotę za wolnością. Goethe nie szczędził również słów krytyki orientalistom, którzy oceniali wschodnią poezję ze stanowiska współczesnego badacza, kierując się aktualnym smakiem literackim i schematami rozwiniętymi w zupełnie odmiennych warunkach. Sprzeciwiał się także próbom porównywania wschodnich twórców z greckimi i rzymskimi klasykami. W jego poglądach na temat ówczesnych badaczy Orientu łatwo znaleźć analogię do słów, którymi się posłużył jako mottem do *Not i objaśnień*, a które później zaczerpnął Mickiewicz. Niosą ze sobą mądrość, a co więcej dzięki zastosowaniu się do nich pozwalają odkryć tajemnice, których nie dopatry się nigdy badacz uwikłany jedynie w swoją kulturę i prywatne poglądy. Każdego twórcę należy oceniać i sądzić w ramach epoki i obyczajów, w jakich żył i pisał.

Niestety często teorie na temat orientalizmu Goethego przyczyniały się do zubożenia wschodniego aspektu jego poezji. Fritz Strich sprowadził orientalizm poezji Goethego, który był jednym z najciekawszych fenomenów kulturalnych Europy, jedynie do obrony klasycyzmu przed klasycystycznym stężeniem, odmładzającej siły wynikającej z miłości do Marianny oraz analogii Napoleon – Timur, Goethe – Hafiz. A przecież Goethe był poetą, który stosował się do własnego motta. Udało mu się wyjść z europejskich ram, pozostawić za sobą schematy antyczne panujące do tej pory i spojrzeć w szerokiej perspektywie na Wschód i oddać mu się wolnym, niezmaconym tradycją duchem¹².

Motto, które zaczerpnął Mickiewicz od Goethego, uwydatnia w sposób szczególny związek człowieka z ziemią. Adrian Gleń dowodzi, że odnosi ono cały cykl do przestrzeni mitycznej, utraconej ojczyzny, a przede wszystkim do uczucia nostalgii, tęsknoty za opuszczonym domem. Mickiewicz stara się już na wstępie zobrazować rozdarcie pomiędzy mityczną przeszłością a obcą, nieznaną teraźniejszością i przyszłością, która urzeka urodą, jednak trzeba się z nią zmagać¹³. Motto może być jednak także wskazówką, aby przyczyny rodzących się uczuć poety, reakcji na spotykane zjawiska szukać nie gdzie indziej, jak w rodzimym kraju.

Rolf Fieguth w następujący sposób wyjaśnia „kraje poety” z motta:

Natomiast wyraz „kraje poety” można rozumieć w tym sensie, że poeta przychodzi na Krym we „własne kraje” w sensie metafizycznym i kryptopolitycznym. Wyrusza w metafizyczną drogę do własnego wnętrza, przychodzi tu do siebie,

¹² Tamże, s. 220–223.

¹³ Zob. A. Gleń, *Przez tekst do istnienia*, Warszawa 2005, s. 52.

daje się zainspirować do nowej dla siebie poezji. Droga ta zresztą pozostaje w dalekiej analogii z „podróżą na Wschód” niemieckiego nestora poetów¹⁴.

Jednocześnie Mickiewicz pamięta o ojczyźnie, Litwie, i w sonecie *Bakczysaraj* zaszyfrowuje ważne informacje polityczne. W utworze wspomniany zostaje pałac chanów z dynastii Girajów. Chanat krymski utracił swoją niezależność na rzecz Imperium Rosyjskiego zaledwie na dwanaście lat przed Rzeczpospolitą. Wynika z tego, że gdy Mickiewicz tworzy *Sonety krymskie*, tatarski i muzułmański Krym poddany jest rządowi tego samego mocarstwa, co ojczyzna wieszczą. Można to powiązanie uznać za potajemny wyraz solidarności ofiar rosyjskiej aneksji, a zatem motto z Goethego nabiera w tym aspekcie politycznej aktualności¹⁵.

Z *Dywanu Zachodu i Wschodu* Weimarczyka polski poeta zaczerpnął nie tylko motto. Nie mogły go nie zainteresować zarówno ideowo-symboliczny charakter dzieła, jak i orientalne wzory kulturowe.

Wypada podkreślić, że zarówno w *Sonetach krymskich*, jak i w *Dywanie* Goethego postawa religijna odgrywa rolę znaczącą. Jest ona różnie realizowana i akcentowana. Mickiewicz traktuje Wschód, islam jako maskę, której wymaga otoczenie i atmosfera, w której pisany jest cykl. Jeszcze w *Burzy* poeta zaznacza, że nie potrafi się modlić w niebezpieczeństwie, tak jak obserwowany przez niego podróżny. Gdyby zatem w *Czatyrdahu* odmawiał litanii w katolickim duchu, brzmiałaby ona fałszywie, stałaby się dysonansem w krymskim cyklu. Wschodnia maska pozwoliła Mickiewiczowi wyrazić uczucia religijne, z których płynie wzniosłość; ponadto zachować jedność tematyczno-ideową utworów i obronić je przed zwyczajnością i banalnością. Wprowadza on w krymski cykl ‘zachodnią’ religijność, ukrywając ją w orientalnej szacie.

Goethe natomiast już w utworze otwierającym wschodni cykl, pt. *Hidżra*, zapowiada, że chce uciec na Wschód, który jest kolebką tradycji religijnych, do ziemi, która zachowała pamięć biblijnych zdarzeń. Jednak sposób rozwijania tematu biblijnego przez poetę nie jest jednoznaczny. W utworze *Talizmany* Goethe nie wywyższa żadnego z bogów. Jak się wydaje, uznaje on, iż jest jeden Bóg, jednakże ma wiele nazw, w zależności od kultury. *Talizmany* łączą wschodnie i zachodnie wierzenia, a podmiot stara się pokazać, że „Sprawiedliwość” to miano idealne zarówno dla Boga chrześcijan, jak

¹⁴ R. Fieguth, *Echa Goethego w „Naśladowaniach Koranu” A.S. Puszkina i w „Sonetach” Mickiewicza* [w:] tegoż, *Gombrowicz z niemiecką gębą i inne studia komparatystyczne*, Poznań 2011, s. 234.

¹⁵ Tamże, s. 235.

i muzułmanów. Goethe w swych utworach zwraca się często ku Allahowi, Mahometowi, eschatologii islamskiej, innym razem wspomina Adama czy Noego. Dążenie do zbliżenia przeciwnych kulturowo i religijnie stron świata odbywa się w utworze *Uprzywilejowane zwierzęta*. Zwierzęta są bowiem związane zarówno z Jezusem (osioł), jak i Mahometem (kot). Goethe łączy idee, składniki poszczególnych światów, aby jego *Dywan* stał się nie tylko zbiorem uniwersalnych rad, ale także wizją idyllicznego świata. Jego przeżycia nie są podobne tym Mickiewiczowskim, nie doświadczą on na przykład z romantyczną podniosłością ogromu Czatyrdahu, ale i Goethe, i młody wieszcz podobnie scalają religijny Zachód i Wschód, posługując się maskami i egzotyicznymi wyobrażeniami.

Jak już wspomniano, Mickiewiczowski cykl *Sonetów krymskich* kontuuje wątek erotyczny, rozpoczęty w *Sonetach odeskich*. Cykl inicjacyjny Mickiewicza, jak udowadnia Konrad Górski, nie wyklucza występowania w nim erotyki. Badacz zaznacza, iż cały nurt poezji Mickiewiczowskiej okresu rosyjskiego podszyty jest erotyzmem. W alegorycznym obrazie, jakim są *Sonety*, namiętność i miłość panują w nastrojach i obrazowaniu. Erotycznym motywem dominującym jest harem, pałac chanów przedstawiony w *Bakczysaraju* był także schronieniem miłości, przybytkiem uciech i szczęścia, a fontanna haremu ukazuje bolesną refleksję o przemijaniu miłości, potęgi i chwały. Objawem przeżyć miłosnych są zjawiska przyrody, święte małżeństwo księżycy. Jest to jeden z najlepiej znanych mitów astralnych w dobie romantyzmu. Wywodzi się on z Egiptu, z traktatu Plutarcha *O Izydzie i Ozyrysie*, na podstawie którego powstało hellenistyczne podanie o małżeństwie Heliosa i Seleny. Wilhelm Bruchnalski inspirację królem nocy odszukiwał w pismach Hammera, jednak dużo bliższym źródłem dla Mickiewicza – jak sądzi Kubacki – jest *Dywan Zachodu i Wschodu* Goethego¹⁶. Odnaleźć w nim można dwa nawiązania, pierwsze w *Księdze Zulejki*:

Cóż za wspaniały słońca wschód,
Patrz! Księżyc sierpem je otacza!
Któż to tę parę w uścisk splótł?¹⁷.

Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen!
Der Sichelmond umklammert sie.
Wer konnte solch ein Paar vereinen?¹⁸

¹⁶ W. Kubacki, dz. cyt., s. 322.

¹⁷ J.W. Goethe, *Dywan Zachodu i Wschodu*, oprac. A. Milska, Warszawa 1963, s. 161.

¹⁸ Tenże, *West-östlicher Divan* [w:] *Berliner Ausgabe*, Altenburg 1988, s. 90.

Warto wspomnieć, że Marianna podarowała Goethemu order turecki, który przedstawia słońce otoczone księżycem. Drugi motyw z kolei pojawia się w *Księdze karczmarza*, gdzie zakochana Jutrzenka ściga uchodzącą przed nią Gwiazdę Wieczorną.

W czasie, co nosi miano Flory –
Grecy są ojcem tego miana –
Słomiana wdowa – Aurora
Jest w Hesperusie zakochana¹⁹.

Denn in dieser Zeit der Flora,
Wie das Griechenvolk sie nennet,
Die Strohwitwe, die Aurora,
Ist in Hesperus entbrennet²⁰.

Górski podkreśla także użycie na wielką skalę metafory, gdzie coraz to inne zjawisko kojarzy się z obrazem piersi:

Cichemi gra piersiami rozjaśniona woda,
jak marząca o szczęściu narzeczona młoda,
Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu uśnie²¹.

Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu...²².
(*Żegluga*)

Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty...²³.
(*Atuszta w dzień*)

Jednak namiętność i erotyka *Sonetów krymskich* prezentują miłość duchową, która warunkuje bolesny nastrój cyklu krymskiego. Człowiek bowiem, by uciec od wspomnień, gotowy jest dzień cały pędzić na koniu, a w nocy rzucić się w fale morskie, aby okrążający go chaos dał mu upragnioną niepamięć²⁴.

¹⁹ Tenże, *Dywan Zachodu i Wschodu*, dz. cyt., s. 226.

²⁰ Tenże, *West-östlicher Divan*, dz. cyt., s. 128.

²¹ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, dz. cyt., s. 17.

²² Tamże, s. 18.

²³ Tamże, s. 22.

²⁴ Zob. K. Górski, *Mickiewicz artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 72–75.

W dziełach mędrca z Weimaru i autora *Dziadów* można odnaleźć również ukryte mikrozbieżności występujące w postaci paralelnych konstrukcji, cytatów czy budowy sonetowej zwrotki z rymami abba.

Alusztą w dzień i *Alusztą w nocy* to para sonetów przedstawiająca to samo miejsce w różnych porach doby. Poprzez dodanie w tytułach okoliczników czasu para tych utworów sprawia wrażenie bliższej, wyraźniejszej paraleli. W obydwu utworach przedstawiony jest barwny, żywy i zmysłowy Wschód. Wyrażony jest nie tylko w pięknie opisów natury, ale także w nagromadzeniu słów zapożyczonych z języków: tureckiego, perskiego i arabskiego. Para sonetów sprzężona jest paralelizmem, na pierwszy plan wysuwa się ten obrazowy, zestawiający piękno poranka i groźne napięcia dnia ze zmysłowością nocy i bogactwem jej barw, kolor kontrastuje z zapachem, blask budzącego się dnia ze światłami zapadającej nocy. Rozpatrując dalsze plany paralelizmu, dostrzec można wspomniany już paralelizm kosmiczno-religijny, *Alusztą w dzień* jest niczym poranna pieśń ku boskiej Opatrzności, *Alusztą w nocy* rozwija motyw mahometańskiego raju, obietnicy Proroka.

Nocy wschodnia! Ty na kształt wschodniej odaliski,
Pieszczotami usypiasz, a kiedym snu bliski,
Ty iskrą oka znowu budzisz do pieszczoty²⁵.

Ukazuje kontrast pomiędzy ciszą a nocnymi dźwiękami grzmotów burzy, mrokiem a światłem błyskawic i przedstawia obrazowo refleksję psychologiczną²⁶. W przytoczonej strofie został również zaprezentowany motyw pochodzący z orientalnej erotyki, wyrażany w kontrastach miłosego pragnienia i nienasycenia, usypiania i budzenia, zadawania ran i tonięcia, choroby i zdrowienia, życia i śmierci. Podobny paralelny układ ma utwór z *Księgi miłości z Dywanu Zachodu i Wschodu* Goethego, *Pogrążenie*.

Wschodnie wariacje na temat niekończącej się rozkoszy zmysłów zostają w pewnym związku z wyobrażeniami życia pośmiertnego w Koranie. Prorok obiecuje wiernym w raju cieniste ogrody, potoki czystej wody, przepyszne mieszkania (...). W namiotach czekają na wybranych wschodnie, z nieziemskiej tkanki ukształtowane piękności. (...) Ich uroda niezmienna. Ponęty ciągle żywe. Po każdej miłosnej nocy stają się na nowo dziewicami²⁷.

²⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., s. 23.

²⁶ Por. I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)* [w:] tegoż *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 14–19.

²⁷ Zob. W. Kubacki, dz. cyt., s. 327.

Szukając śladów inspiracji goetheańskich w twórczości polskiego romantyka, trudno nie zwrócić uwagi na ostatni utwór krymskiego cyklu. W *Ajudahu* nadszedł czas na wprowadzenie motywu nieśmiertelnej pieśni, Schleglowskiej poezji poezji²⁸. W cyklu *Sonetów* w nagłych olśnieniach ujawniają się tajemnice sztuki, Mickiewicz ukazuje, jak dynamika psychiczna przekształca się w akt twórczy, w artystyczną siłę, jak podróż staje się przenośnią a obraz symbolem, jak rodzi się wschodnia metafora, a nawet wtajemnicza w zamęt wyobraźni. Poezja – poezją poezji, jak twierdzi Kubacki, czyli poezją o poezji lub poezją na temat poezji²⁹. *Ajudah* ukazuje, jak bohater medytuje wśród skał i morza, a harmonię pomiędzy nim a światem uwydatnia klasyczna kompozycja sonetu. Poeta utworem zamykającym cykl, tchnącym spokojem i pogodą otwiera nieskończone perspektywy paraboli zlokalizowane pośród stoickiej scenerii skał i morza. Ze stoicyzmem sonet nie ma nic więcej wspólnego, dużo wyraźniej łączą się w nim tendencje orientalne i wschodnie. Pielgrzym oswojony z Krymem poznał już dość dobrze otaczający go świat, który zaskakiwał i napawał niejednokrotnie melancholią, w końcu odnalazł radość w procesie twórczym. Jego dusza i emocje nieustająco szarpane przez różnorodnie niepokoje odnalazły ujście w tworzeniu czystej poezji. To ona stała się wartością najwyższą, kojącą zmysły, rozwiązującą filozoficzne konflikty. Trudno znaleźć lepsze zakończenie dla rozwoju wewnętrznego Pielgrzyma.

²⁸ W tym miejscu wypada odnieść się do słów Fryderyka Schlegla, który twierdził, iż istotą poezji jest jej wieczne 'stawanie się', bowiem ona nigdy nie dosięgnie skończoności. Dzięki swej wolności i nieskończoności przekształca sposób tworzenia; akt kreacji sam w sobie staje się sztuką poetycką. Poezja romantyczna – jak pisze Schlegel – „w każdym ze swych przedstawień zawarła siebie samą i wszędzie była jednocześnie poezją oraz poezją poezji”. Filozofujący krytyk uważa Goethego za twórcę, który realizuje najbardziej pełną poezję poezji. „Czysta poetycka poezja Goethego (...) oto wielki trójdzwięk nowoczesnej poezji, najbardziej wewnętrzny i największy krąg wśród wszystkich wyższych i szerszych sfer krytycznego wyboru klasyków nowej sztuki poetyckiej”. Zob. F. Schlegel, *Fragmenty z „Athenäum”*, tłum. K. Krzemieniowa, w antologii: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 165–168.

²⁹ Zob. W. Kubacki, dz. cyt., s. 327. Jak zauważa Bogusław Dopart, wypowiedź poetycka Mickiewicza i świat widzialny są w równym stopniu tekstami tajemniczymi i zaszyfrowanymi. Posiadają one wspólny kod znajdujący się w spirytualnej przestrzeni. Badacz, rozszyfrowując Mickiewiczowski kod do *Sonetów krymskich*, podkreśla, że symbolem w cyklu jest metafizyczna i egzystencjalna informacja powstała na skutek zjednoczenia się jaźni z Absolutem oraz z działań podmiotu polegających na poznawczym ogarnięciu *Universum* i egzystencji; za symbol uważa również informację o tym, co nieskończone, wyrażone przez obraz oraz „znaki znakowo rozumianej natury”, co, jak podkreśla badacz, prowadzi do figuralności języka i estetyki wzniosłości. Mówiąc w wielkim skrócie, Mickiewicz w *Sonetach* realizował zasady poezji transcendentalnej, tym samym otwierając przed polską poezją nowe horyzonty. Por. B. Dopart, *Poezja transcendentalna „Sonetów krymskich”* [w:] tegoż, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

Przyroda przedstawiona jest w utworze za pomocą nagromadzenia czasowników o charakterze metaforycznym oraz w sposób rytmiczny, dzięki czemu jawiące się obrazy stają się dynamiczne. Ruch wynikający z porównań pulsującego morza do innych zjawisk natury daje niepowtarzalny efekt. Dwie końcowe tercyny zawierają refleksję, która dopełnia tradycyjną formę sonetu, jego dwudzielność. Obie części po raz kolejny zestrojone są ze sobą za pomocą paraleli i podobieństwa. Morskie fale nieustannie ścierają się z brzegiem, owocami morza stają się perły i korale. Myśli poety, namiętności, wzburzają jego wnętrze, rodząc dary cenne i nieśmiertelne, poezje i pieśni kojące poetycką duszę³⁰.

Podobną sytuację przedstawia czterowiersz z *Księgi przysłów* Goethego z *Dywanu Zachodu i Wschodu*, co więcej ma on budowę sonetowej kwartyny z rymami abba oraz składa się z realistycznego obrazu i refleksji.

„Daremnie fala uczucia uderza
O ład, co dla niej jest nie do zdobycia.”
Perły poezji zrzuca u wybrzeża,
I to jest właśnie wielka zdobycz życia³¹.

„Die Flut der Leidenschaft, sie stürmt vergebens
Ans unbezwungne feste Land.”
Sie wirft poetische Perlen an den Strand,
Und das ist schon Gewinn des Lebens³².

W *Księdze Zulejki* występuje również motyw pereł poezji wyrzuconych na brzeg życia. Swoje zdobycze podmiot ofiarowuje ukochanej. Z kolei temat nieśmiertelnej poezji powstały w starożytności u Horacego powraca w każdej epoce, dlatego pragnienie nieśmiertelnej sławy nie jest nowością w dobie romantyzmu. Medytacja w *Ajudahu* odbywa się w czasie teraźniejszym, apostrofa refleksyjna o „nieśmiertelnej pieśni” nie posiada ściśle określonego czasu, nic jednak w tym dziwnego. Czas sam sobie panem, osobiście decyduje, kiedy „wieki uplotą ozdobę twych skroni”³³.

W obliczu dialogu Mickiewicza z Goethem warto przeprowadzić krótką konfrontację, która ukaże podobieństwa i różnice romantycznego cyklu i księgi natchnienia, udowadniającą wybór różnych koncepcji dzieł.

³⁰ Zob. S. Makowski, *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1969, s. 156–164.

³¹ J.W. Goethe, *Dywan Zachodu i Wschodu*, dz. cyt., s. 139.

³² Tenże, *West-östlicher Divan*, dz. cyt., s. 77.

³³ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, dz. cyt., s. 26.

Wypada rozpocząć od wykorzystania przez Mickiewicza wzajemnego stosunku cykli poetyckich. U Goethego *Rzymskie elegie* i *Sonety* nacechowane są tradycją europejskiej poezji miłosnej, natomiast *Dywan Zachodu i Wschodu* znajduje się w opozycji, przeciwstawiając się tejże tradycji swobodą i urokiem poezji orientalnej. Podobna zależność występuje u autora *Dziadów* w kompozycji podwójnego cyklu *Sonetów*. Tradycja europejska i miłość cielesna *Sonetów odeskich* skontrastowano z miłością duchową, tradycją orientalną *Sonetów krymskich*. Mickiewicz skonstruował cykl krymski w taki sposób, aby z zewnątrz kontrastował on z odeskim. Wbrew pozorom jednak wątek erotyczny jest kontynuowany w metaforyce i obrazowaniu³⁴.

Fundamentem kompozycyjnym *Sonetów* jest myśl artystyczna, umiejscowienie miniatur w określonej kolejności nie jest rzeczą przypadkową. Sonety jako cykl poetyckich urywków, miniatur są zamknięte w sobie, jednocześnie stanowią twór otwarty. Ramę kompozycyjną cyklu stanowią *Stepy akermzańskie* i *Ajudah*, sonety, które zestrzajają podmiotowe pierwiastki krymskiego łańcucha sonetowego: bajronowski paraliż w tryptyku morskim, metafizyczność i nadnaturalne widzenie w *Widoku ze stepów Kozłowa*, tytanizm *Bajdarów*, kontemplację, nostalgię i tęsknotę, eksperymenty metafizycznomoralne, medytację ruinową³⁵. *Dywan* Goethego nie odznacza się równie dynamiczną kompozycją. Zbiór Weimarczyka to dwanaście ksiąg, z których każda porusza odmienną tematykę. Pojęcie ‘dywanu’ oznacza w języku perskim ‘zgromadzenie’, co odpowiadałoby w języku niemieckim ‘zbiorowi’ bądź ‘cyklowi wierszy’³⁶. Jednak ta księga złożona z dwunastu ksiąg, mimo że imponuje objętością, nie zachwyca swoją wewnętrzną kompozycją, próżno odszukiwać w niej szczególnie złożonej myśli artystycznej.

Pomimo podobieństw tematycznych *Dywanu Zachodu i Wschodu* Goethego i *Sonetów krymskich* Mickiewicza dzieła osadzone są wokół różnych osi tematycznych. U polskiego poety występuje cykl inicjacyjny, w którym dialog przebiega na linii Pielgrzym – Mirza³⁷, a u Weimarczyka z kolei pojawia się zbiór ksiąg połączonych konstrukcją erotyczną, w których dialog prowadzony jest pomiędzy Zulejką a Hatemem. Warto zwrócić uwagę na to, iż w obu cyklach podmiot liryczny ma charakter pluralny. Goethe w *Dywa-*

³⁴ Zob. R. Fieguth, *Echa Goethego*, dz. cyt., s. 233.

³⁵ B. Dopart, *Adam Mickiewicz* [w:] *Romantyzm. Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, Kraków 2002, s. 309.

³⁶ Zob. M. Szyrocki, *Johann Wolfgang Goethe*, Warszawa 1987, s. 207.

³⁷ Na temat inicjacyjnych i erotycznych czynników budowy cyklicznej *Sonetów krymskich* zob. R. Fieguth, *Rozpierzchle gałgżki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, tłum. M. Zieliński, Warszawa 2002, s. 105–113.

nie mnogością i różnicowaniem podmiotów prowadzi wyrafinowaną grę. Mówi różnymi językami, jako Niemiec i Europejczyk, a także zakłada maski, przybiera tożsamości orientalnych poetów. Dodatkowo miejsce podmiotu zajmuje również współpoetka, kochanka – Zulejka.

Mickiewicz wykorzystuje też podmiotową wieloznaczność, stosując z pozoru prosty kontrast Europejczyka i jego przewodnika po Wschodzie. Mirza staje się *alter ego* podmiotu cyklicznego i symbolizuje orientalną tradycję kulturową i poetycką³⁸. Występuje on również w roli fikcyjnego współpoety, gdyż należą do niego całe sonety: *Mogiły haremu*, *Czatyrdah*, *Góra Kikineis*, a także fragmenty innych utworów. Mirza jest oryginalnym wynalazkiem Mickiewicza, powstałym na skutek inspiracji Hafizem, poetami orientalnymi oraz *Dywanem* Goethego.

Reprezentuje ona [postać Mirzy] pewne rozszczepienie podmiotu cyklicznego, szczególną inspirację czy ekstazę poetycką, wyjście poza granice indywidualnego Ja, powstawanie innego, nowego, rozszerzonego Ja i Nie-Ja poety³⁹.

Postać Mirzy obrazuje typowo orientalny sposób widzenia świata, oznacza to, że w swoim postępowaniu, oglądzie rzeczywistości i reagowaniu na nią kieruje się zasadami islamu, mitologią orientalną i takąż mentalnością. Mirza jest dla Pielgrzyma Mistrzem, od którego przejmuje on sposób patrzenia na orientalny świat, naturę, odbierania swoistych zjawisk, a nawet właściwości stylu, co staje się jednym z głównych sposobów orientalizacji świata przedstawionego⁴⁰. Goethe zakłada orientalną maskę i jawi się jako Hatem, Mickiewiczowska autokreacja jest odmienna, ponieważ twórca doznaje sobowtórowego rozdwojenia podmiotu na Pielgrzyma i Mirzę⁴¹. Dzięki postaci Mirzy, która staje się maską dla poety, może on wypowiadać zachodnie prawdy i przekonania, ukrywając się za orientalną szatą.

³⁸ Mirza jest strażnikiem bądź – jak nazywa go Maciejewski – kapłanem sekretu skończoności i nieskończoności. Pielgrzym, znajdując się na skraju wieczności, prometejsko przelamuje ograniczające mu zmysły i myśli nakazy Mirzy (*Droga nad przepaścią Czufut-Kale*). Mickiewicz zaopatrzył swoich bohaterów w język, za pomocą którego udało się zwerbalizować istotę świata, osiągnął w ten sposób coś, co dotychczas wydawało się niemożliwe. 'Język żyjących', służący do nazywania i opisywania świata 'zdroworozsądkowego', realnego, został powołany przez romantyka do służby zjawiskom wykraczającym poza 'skończoność' i 'poznawalność', do opisu zjawisk nadnaturalnych. Zob. M. Maciejewski, *Poetyka, gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 104–106.

³⁹ R. Fieguth, *Echa Goethego*, dz. cyt., s. 239.

⁴⁰ Zob. S. Makowski, dz. cyt., s. 173.

⁴¹ Zob. B. Dopart, *Adam Mickiewicz*, dz. cyt., s. 310.

Uwagę Mickiewicza przykuć mogły ludowo-wschodnie motywy *Dywanu*. Bezpośredniość i żywość, które Goethe osiągnął poprzez pytania do czytelnika i pytania-sugestie, na które poeta sam sobie odpowiada poprzez zaprzeczenia, apostrofy, pouczenia, parable, rozkaźniki, dialogi, paralelizmy i sonetowe puenty. Co więcej pojawiają się w poezji Weimarczyka elementy podań, obyczajów wschodnich oraz typowe słownictwo i motywy, takie jak *mirza*, *eblis*, *bulbul*. Słowa utworów w księgach *Dywanu* są dźwięczne i pieśzotliwe, strofy zbudowane w prawdziwie mistrzowski sposób. Jednak nie tylko forma, sztuka, piękno egzotyczne kierują wzrok od *Sonetów krymskich* ku *Dywanowi*. Słowa Mirzy w sonecie *Widok gór*: „Aż tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda”⁴², zaczerpnięte są z *Księgi pieśniarza* i znajdują się w pierwszym czterowierszu utworu *Wolny duch*. Wers ten ma mocno ideologiczne nacechowanie, bowiem wypowiedział je książę kaukaski, odmawiając poddania się obcej władzy. Analizując głębiej sonety Mickiewicza, znaleźć można kolejne elementy odsyłające od symboliki *Ajuda-hu* ku *Księdze przysłów* i *Księdze Zulejki*, od motywów spadających gwiazd i srebrnego króla nocy do *Księgi szynkarczyka*; od motywów wschodniej erotyki, kontrastów miłosnego pragnienia i nienasycenia w *Ałuszcie w nocy* do *Księgi miłości* i utworu *Pogrążenie*.

Założeniem ideowym *Dywanu* Goethego jest znalezienie uniwersalnych cech kultur Wschodu i Zachodu. Weimarczyk, zagłębiając się w Oriencie, nie zapomina o miejscu, z którego wyruszył w swą podróż. Nie chce uciec od niego, zapomnieć o nim i zerwać z nim wszelkich kontaktów, jak w przypadku *Wędrówek Czajld Harolda* Byrona. Orientalizm staje się sposobem na chwilowe zapomnienie o problemach czasów współczesnych, na oderwanie się od przytłaczającej rzeczywistości. Goethe przez wschodnią maskę głosi mądrości uniwersalne, stanowiące lekarstwo dla duszy. Mickiewiczowi również z pomocą przychodzi medium orientalne, które umożliwia nieskrępowane wyrażanie poglądów politycznych, uwalnia od więzów, jakie narzucały fantazji i głosom namiętności stosunki europejskie. Poeta daje upust odczuciom religijnym, bez psychicznego oporu i zażenowania wypowiada myśli w stylu duchowości orientalnej. Orient unosi spojrzenie na wyżyny, umacnia go i pozwala sięgać tego, co nieuchwytnie, przeżywać to, co nadzwyczajne.

Na podstawie obserwacji Mickiewiczowskiej recepcji utworów Goethego stwierdzić można, że *Sonety krymskie* może nie są inspirowane twórczością Weimarczyka równie silnie, jak *Dziady*, jednak *Dywan Zachodu i Wschodu* ma dla założeń twórczych ich autora większe znaczenie niż *Herman i Doro-*

⁴² A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, dz. cyt., s. 19.

ta dla powstania *Pana Tadeusza*. W *Sonetach krymskich* podróżnik, śladem Goethego, zwraca swój wzrok ku Zachodowi. Wzorem Weimarczyka wybiera orientalną maskę, by oddać swoje uczucia związane z Okcydentem.

Księgi Goethego tchną pogańskim umiłowaniem życia, łączą przeciwieństwa, sławią mądrość, erotyzm i egzotyzm. Zbiór Goethego już swym tytułem manifestuje dążenie do syntezy kulturowej – i właśnie ta idea stanowi podstawę odniesień polskiego romantyka do *Dywanu Zachodu i Wschodu*. Można by zapytać, czy Mickiewicz nie stawia sobie zadania podobnego jak Goethe – czy jego celem nie jest osiągnięcie optymalnego zespolenia dwóch światów kulturowych? Nie zmienia to jednak faktu podstawowego, jakim jest kongenialność polskiego twórcy. Można powiedzieć, że dług zaciągnięty wobec Goethego był zabiegiem suwerennym. Mickiewicz prowadzi w *Sonetach krymskich* dialog z mistrzem z Weimaru nie po raz pierwszy i nie ostatni. Rozmowa z egzotyzmem Goethego jest wszechstronna i poetycko doskonała z wyraźnie zaznaczonymi granicami odrębności.

Streszczenie

W badaniach nad *Sonetami krymskimi* orientalizm romantyczny stanowi od dawna ważny problem interpretacyjny. W zakresie relacji intertekstualnych badacze eksponują znaczenie inspiracji Byronowskich dla Mickiewicza; mimo że cykl krymski został poprzedzony mottem z *Dywanu Zachodu i Wschodu*, niewiele wiadomo o inspirującej roli Goethego. Szkic ma na celu sprawdzenie, czy *Sonetny krymskie* realizują nie tylko Byronowski program ucieczki romantyka na Wschód, lecz także uniwersalistyczny projekt Goethego z *Dywanu Zachodu i Wschodu*, usytuowany ponad alternatywą klasycyzm – romantyzm oraz po obu stronach tej kulturowej dychotomii. Przynosi analizę porównawczą szeregu motywów, konstytuujących poetycki egzotyzm Goethego i Mickiewicza. Poszukiwania inspiracji goetheańskich w poezji polskiego autora ujawniają ślady utajone, jawne, a także miejsca wspólne w twórczości obu pisarzy i prowadzą do szerszego ujęcia europejskich kontekstów orientalizmu Mickiewicza.

Summary

For a long time, the romanticist Orientalism has been an important interpretation problem in the study of the *Crimean Sonnets*. In the field of intertextual relations, researchers have emphasized the importance of Byronic inspirations to Mickiewicz; although the Crimean cycle has been preceded with a motto taken from the *West-Eastern Divan*, the inspiring role of Goethe is poorly known. The sketch is intended to examine whether the *Crimean Sonnets* realize not only Byron's programme of a romanticist's flight to the East but also Goethe's universalistic project from the *West-Eastern Divan*, situated above the classicism-romanticism alternative and on both sides of this cultural dichotomy. It brings a comparative analysis of a range of motifs constituting the poetic exoticism of Goethe and Mickiewicz. The search for Goethean inspirations in the poetry of the Polish author reveals both secret and revealed traces, as well as common places in the works of both writers, leading to a wider approach to the European contexts of Mickiewicz's Orientalism.