

## Cykl sonetowy w romantyzmie polskim

1. Sformułowany w tytule szkicu problem badaczy dobrze jest znany historykowi literatury polskiej. W jego kontekście pojawiają się nie tylko dwa najwybitniejsze romantyczne cykle sonetowe: sonety odeskie i *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza, ale i cykle sonetów pisarzy mniej znanych, jak przykładowo Jana Nepomucena Kamińskiego, Stefana Garczyńskiego, Hieronima Kajsiwicza, Józefa Dunin-Borkowskiego, Lucjana Siemieńskiego czy Konstantego Gaszyńskiego. Gromadzona od ponad wieku wiedza faktograficzna o sonecie polskim układa się w zbiory prac, których fundament stanowią badania filologiczno-hermeneutyczne. Ta tradycyjna metoda zdaje się jednak wyczerpywać swoją formułę. W jej linearnej perspektywie, nawiązującej zbyt chętnie do biografii czy ponadtekstowych związków, nie jesteśmy już chyba w stanie niczego istotnego dostrzec.

Wśród nowszych propozycji teoretycznych uwagę badacza cyklu sonetowego przykuć może niewątpliwie metoda intertekstualności. Ta propozycja badawcza, narażająca się często na zarzut mówienia nowym językiem o starym problemie, w świetle prac nowym językiem o starym problemie, w świetle prac Gerarda Genetta, Rolanda Barthesa, Michaela Riffaterra czy w humanistyce polskiej Michała Głowińskiego nabiera znamion dojrzałej refleksji metodologicznej. Trzeba zresztą przyznać, że co najmniej trzy aspekty intertekstualności oddziałują zachęcająco. Są to: 1. duża pomysłowość terminologiczna w obrębie języka opisu, 2. powrót do badań relacji między tekstami, ale nie z pozycji „źródła” czy „wpływu”, lecz z pozycji struktury nowego tekstu i 3. nadanie nowego znaczenia historyczno-literackim odniesieniom tekstowym, co w efekcie zmusza do poszukiwania właściwych dla badanego problemu kontekstów interpretacyjnych, tak zwanych interpretantów. Powyższe względy zadecydowały, że do analizy zjawiska cyklu sonetowego w romantyzmie polskim wybrałem metodę intertekstualności.

2. Do głównych pojęć intertekstualności należą kategorie: „tekstu”, „architektu” i „intertekstu”. Za „tekst” uznać można nie tylko pojedynczy utwór, ale właściwie każdy zespół utworów powiązanych w całość tematyczno-kompozycyjną. W naszym wypadku badanym „tekstem” będzie romantyczny cykl sonetowy.

Jak wspominałem, liczba przykładów mieszczących się w ramach omawianego zjawiska jest spora.

Oczywiście nie wszystkie w jednakowym stopniu interesować będą badacza. Już dość wcześnie ustalono, iż polski sonet romantyczny ma dwa, mówiąc obrazowo, oblicza: Mickiewiczowskie i post-Mickiewiczowskie. Sonety Mickiewicza były nie tylko najwcześniejszymi manifestacjami gatunkowymi w romantyzmie polskim, ale i najwybitniejszymi. W sposób niejako naturalny tworzą więc cenzurę w rozwoju i recepcji produkcji sonetowej epoki. Publikacja zbioru sonetów Mickiewicza wywołała burzliwe spory między przeciwnikami i zwolennikami nowej orientacji artystycznej, zaś ich lektura dokonała trwałych zmian w dotychczasowej praktyce poetyckiej. Siłą rzeczy mówić musimy o podwójnej recepcji i podwójnym oddziaływaniu sonetów Mickiewicza (wymieniam tu sonety, ale dotyczy to w równym stopniu innych dzieł poety) w obrębie epoki. Z jednej strony stały się one przedmiotem sporu ideologiczno-artystycznego, z drugiej – obiektem lektury wewnątrztekstowej, czyli intertekstem.

3. Na sonet jako w pełni ukształtowany gatunek literacki natrafiamy w literaturze polskiej w okresie renesansu. Uprawiał go, choć niezbyt często, Jan Kochanowski. Za właściwego mistrza staropolskiego sonetu i twórcę cyklu sonetowego w literaturze polskiej uznać należy Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, poetę przełomu renesansowo-barokowego. W obu przypadkach mamy do czynienia z kompozycjami sonetowymi realizującymi zasadniczo model francuski.

W wieku XVII francuski model sonetu ustępuje zdecydowanie modelowi włoskiemu. W twórczości Sebastiana Grabowskiego oraz Jana Andrzeja Morsztyna barokowa odmiana sonetu, komponowanego już jedynie według wzorca włoskiego, osiąga wysoki poziom artystyczny. O cyklu sonetowym, jako w pełni przemyślanej organizacji zespołu autonomicznych utworów, mówić możemy dopiero w epoce romantyzmu.

W roku 1826 w Moskwie ukazał się cienki tomik zatytułowany *Sonety*. Na jego zawartość składały się dwa zespoły sonetów. Pierwszy, liczący 22 utwory, nie opatrzony przez autora żadnym dodatkowym wyróżnikiem, przyjęto nazywać sonetami odeskimi. Drugi zespół, liczący 18 utworów, sam autor nazwał *Sonetami krymskimi*. Oba zespoły sonetowe określają badacze konsekwentnie mianem cyklów. I chyba w pełni słusznie. Już pierwsi czytelnicy Mickiewicza

nie mieli wątpliwości, że istnieją między sonetami zależności, które tworzą pewną całość.

Analizę cykli sonetowych Mickiewicza zaczniemy od sonetów odeskich. W obrębie tego zbioru natrafiamy na liczne wyróżniki tak zwanego tekstu obcego. Są to w kolejności: 1. termin „sonet” w tytule, będący tu nie tylko wyróżnikiem gatunku, 2. epigraf w języku włoskim z Petrarke *Quand'era in parte altr'uom da quel ch'io sono* (Kiedy byłem po części innym człowiekiem niż dzisiaj), umieszczony na okładce pierwszego wydania tomiku, 3. imię „Laura” pojawiające się w trzech sonetach (I, VI i VII) oraz 4. motta z Petrarke poprzedzające dwa sonety (VII i X), które noszą wyraźny charakter parafrazy.

Wymienione tu wyróżniki intertekstualności nie pozostawiają wątpliwości elementu jakiego tekstu i jakiego autora pojawiają się w obrębie tekstu Mickiewicza. *Canzoniere* Petrarke funkcjonują w sonetach odeskich Mickiewicza bez wątpienia na zasadzie intertekstu. Jaką pełnią w nich rolę jako nacechowane znaczeniowo nawiązania i jako elementy strukturalne nowego tekstu, postaram się odpowiedzieć w toku dalszego wywodu. Przedtem kilka słów o innym, nie mniej ważnym problemie, mianowicie o związkach architektonicznych. Z ich ustaleniem badacz sonetów Mickiewicza nie ma również trudności. Architekt, którego istotą jest ujawnienie zasady kompozycyjnej badanego tekstu, w przypadku sonetów odeskich pokrywa się w pełni i intertekstem. Już termin „sonet” należy potraktować jako sygnał o podwójnym znaczeniu. Z jednej strony jako niewątpliwy wyróżnik gatunkowy, z drugiej jednak jako wyraźny lokalizator kodu, którym od czasu renesansu posługiwała się kultura europejska, by opisać i wyrazić uczucie miłości. Ten właśnie kod znaczeniowy, dowodnie i namacalnie istniejący w sonetach odeskich, wprowadził filologów w nie-małe zakłopotanie. Poszukując relacji między tekstami badacze poszukiwali właściwie „zależności” między nimi, a nie związków z perspektywy nowego tekstu. Chciano jednoznacznie i jak gdyby „raz na zawsze” ustalić, jaki był wpływ Petrarke na Mickiewicza. W gruncie rzeczy chodziło o uzyskanie odpowiedzi na istotniejsze w ich odczuciu pytanie, w jakim stopniu nazwać można Mickiewicza poetą oryginalnym.

Drugie zagadnienie, któremu tradycyjna filologia poświęcała sporo wysiłku, dotyczyło wewnętrznej kompozycji cyklu. By tę niezbitą zasadę uchwycić, dokonywano dziesiątków drobnych analiz, które właściwie nie wykraczały poza zakłętą krąg rekonstrukcji stanów psychicznych podmiotu lirycznego, prawdopodobieństwa psychologicznego oraz związków z biografią autora. Konstatacje były oczywiście niewspółmierne do nagromadzonego materiału i włożonego wysiłku interpretacyjnego. Fakty te uderzają nas zwłaszcza, gdy do badań tego typu przyłożymy miarę intertekstualności. I tu pora, by powrócić do

wcześniejszego pytania o rolę sonetów Petrarke jako intertekstu w tekście Mickiewicza.

Otóż, jeśli wszystkie wyróżniki odsyłające czytelnika sonetów odeskich Mickiewicza do sonetów Petrarke potraktujemy nie jako ozdóbki czy inkrustację tekstu, lecz jako elementy znaczące to wtedy mamy do czynienia z całkiem nową sytuacją wyjściową. Badacz intertekstualności nie pyta, jaki był w p ł y w pisarza na pisarza, dzieła na dzieło, pyta o grę semantyczną, jaką prowadzi z czytelnikami twórcy nowego tekstu. By na tego typu pytanie znaleźć zadowalającą odpowiedź, teoretycy intertekstualności wprowadzili kategorię „interpretantów”, czyli systemów znaków zakotwiczonych w kulturze, które pośrednicząc między tekstem i intertekstem pozwalają nie tylko rozpoznać prowadzoną przez autora grę, lecz i nadać jej sens.

Wyda się, że w perspektywie intertekstualności gra, którą prowadzi Mickiewicz z czytelnikiem w sonetach, nabiera nowego ciężaru gatunkowego. Na znaczeniu tracą nie tylko kwestie interesujące tradycijną filologię, w polu widzenia badacza pojawiają się nowe problemy. Do nich zaliczyć należy problem „gry”, „konwencji” czy „systemów deskryptycznych”. W tej optyce Mickiewiczowski cykl sonetów odeskich jawi się jako swobodny kompozycyjnie zespół 22 sonetów zbudowanych według klasycznego modelu włoskiego, cykl dla którego nośnym systemem interpretacyjnym (interpretantem) byłaby wyrafinowana literacko gra autora z prymarną dla ówczesnej kultury duchowej konwencją przeżywania miłości. Wybór sonetów miłosnych Petrarke jako architektu i intertekstu był dla Mickiewiczowskiego cyklu sonetów miłosnych, a w konsekwencji dla całej liryki romantycznej, wyborem znaczącym.

Po tych wywodach na temat cyklu sonetów odeskich, wywodach obciążonych dodatkowo ustaleniami natury metodologicznej, łatwiej będzie nam omówić drugi cykl sonetów Mickiewicza. Cykl ów opatrzył autor w tytule wyróżnikiem geograficznym i nazwał *Sonetami krymskimi*. Przymiotnik „krymski” jest dla nas sposobu postępowania badawczego bez wątpienia wyróżnikiem istotnym. Tym bardziej, że dołączają do niego inne, mające kierować uwagę czytelnika w pożądanym przez autora kierunku. Są to w kolejności: 1. słynny epigraf z Goethego *Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichter's Lande gehen*, poprzedzający cały zbiór *Sonetów krymskich*, 2. liczenia do *West-östlicher Divan* Goethego, 3. bogactwo nazw geograficznych i terminologii orientalnej oraz 4. semantycznie nacechowane określniki bohatera cyklu, którego nazywa autor na wstępie „podróżnym”, by później nadać mu miano „pielgrzyma”.

Wszystkie wymienione tu wyróżniki dają się przy-  
porządkować do różnych intertekstów. Ich funkcja  
w strukturze *Sonetów krymskich* jest jednak inaczej

postrzegana niż w wypadku sonetów odeskich, rzecz można: nie tak silnie. Powód wydaje się dość prosty. Relacje między tekstem Mickiewicza a obecnymi w nim intertekstami ukryte są w głębokiej strukturze cyklu i wymagają sporej wiedzy by zostały zauważone i właściwie zinterpretowane. Nie tu oczywiście miejsce, by dokonywać ich szczegółowego rozbioru. Przyjmuję, że wystarczające dla ustalenia właściwego kontekstu interpretacyjnego *Sonetów krymskich*, którego upatrywałbym w charakterystycznych dla epoki relacjach z rzeczywistych czy też poetycko stylizowanych podróży. Dla uczestnika kultury europejskiej, wszystko jedno czy będzie nim Mickiewicz, Goethe czy Byron, celem owej podróży był orient. Każdy z pisarzy wyposażał swoją „podróż na wschód”, rzeczywistą czy zmyśloną, oczywiście w inne nieco sensy, wszyscy poruszali się jednak w ramach jednej i tej samej konwencji. Dla Mickiewicza rzeczywista podróż na Krym zaowocowała wielką metaforą. Bohater *Sonetów krymskich*, niby podróżny jak wielu, w trakcie rozwoju cyklu-relacji ujawnia swe prawdziwe „imię” i prawdziwy cel podróży. Sonet XIV zatytułowany *Pielgrzym* stanowi niewątpliwie kulminacyjny punkt cyklu. Podróż po Krymie okazuje się w rzeczywistości poetycką „pielgrzymką”, której portem docelowym jest w myśl motta z Goethego – „kraj poety”.

U stóp moich kraina dostatków i krasy,  
Nad głową niebo jasne, obok piękne lice;  
Dlaczegóż stąd ucieka serce w okolice  
Dalekie, i – niestety! jeszcze dalsze czasy?

4. Do omówienia pozostała jeszcze część druga romantycznej produkcji sonetowej, określana jako post-Mickiewiczowska. Mimo, iż określenie to ma charakter umowy, służy nie tylko do wyznaczania charakteru umowny, służy nie tylko do wyznaczania chronologicznych cenzur romantyzmu polskiego. Analiza produkcji sonetów, które powstały po roku 1826, doprowadzi niezbicie, że wszystkie one muszą być rozpatrywane przede wszystkim w relacji do obu cykli Mickiewicza. Niezależnie, czy chodzi o sonety odeskie czy *Sonety krymskie*, a pomijam przy tym takie zjawiska jak popularność czy moda, oba cykle wyznaczają główny korpus intertekstów w cyklach sonetowych opublikowanych po roku 1826. Z tej dość obfitej produkcji, która dziś zainteresować już może tylko historyka literatury, wybieram dwa cykle, dobrze ilustrujące wstępną tezę. Są to: 1. *Sonety* Konstantego Gaszyńskiego, opublikowane w tomie *Poezje* z roku 1868, obejmujące utwory z lat 1828 – 1854, oraz 2. *Sonety pełkowe* Józefa Dunin-Borkowskiego, napisane około roku 1840, wydane w roku 1856.

Spory, liczący 56 utworów zbiorek Gaszyńskiego obejmuje nie tylko dorobek sonetowy ćwierćwiecza, ale i układa się w swoisty cykl. Otwiera go programowy utwór *Do sonetu*, w którym pojawia się wyznanie autora, jacy mistrzowie i dlaczego mu patronują.

Petrark śpiewnym twym strofom nadał kształt nadobny,

Gdy nad brzegami Sorgi muza jego wzniosła  
Wybrała cię, do Laury, za miłości posta!

Szekspir lubił myśl wielką wplatać w wiersz twój drobny;

A nasz Mickiewicz, w ciasnych krańcach twego rymu

Rozsypał diamenty – po ruinach Krymu!

Jako też w sonetach Gaszyńskiego nie brakuje świadectw lektur dzieł wymienionych twórców. Ale nie są to jedyne ślady intertekstów w jego zbiorze. Można zestawiać długą listę nazwisk wybitnych pisarzy europejskich, do których nawiązuje Gaszyński, jak i długą listę miejsc ważnych dla kultury europejskiej, które odwiedził. Rysuje się przeto dość prosty schemat „poematu podróżniczego” jako zasady kompozycyjnej cyklu. Czytelnik nie ma jednak wątpliwości, jakiej narodowości jest podróżny. Bohater sonetów Gaszyńskiego, wzorem bohatera *Sonetów krymskich*, odbywa podróż, ale – rzecz można – we właściwy dla kondycji Polaka-patrioty 1 poł. XIX w. sposób. Dwa sonety relacjonujące pobyt bohatera na Korsyce, powtarzają znany już z *Sonetów krymskich* motyw prawdziwego bólu Polaka, bez względu na to gdzie się znajdzie. Jest nim ojczyzna, rozumiana jako powinność, naczelny nakaz moralny, dla której jest się gotowym nie tylko poświęcić życie, ale i nawet płomienną miłość pięknej Korsykanki.

#### Wspomnienie Korsyki

Pośród gór korsykańskich jest wioska w ustroniu  
Śród wioski, dom z granitu, w drzew rokosznym chłodzie,

A przy tym domu ogród, a w owym ogrodzie  
Altana co ją mirty i krzew winny słoń;

W tej altanie, wśród kwiatów południowych woni,  
Siedziało dziewczę, równe aniołom w urodzie,  
A przy niej co wieczora, o słońca zachodzie  
Siadywał obcy młodzian, jej dłoń w swojej dłoni!

I w oczach ich przeglądał uczuć płomień czysty:  
I serca jak dwie lutnie jednym taktem biły –  
I usta miały mówić co serca mówiły.

W tem młodzian nagle wspomniął na kraj swój ojczyzny

I na kochankę, której przysiągł wierność stałą:  
I wyznanie miłości w ustach mu skonało!

Przykładów świadczących o ścisłych relacjach między *Sonetami krymskimi* i cyklem sonetów Gaszyńskiego jest nieporównanie więcej. Obecność tekstu Mickiewicza jest czasem tak wyraźna, że zaciera wprost subtelną granicę między samodzielnością nowego tekstu a plagiatem. Te relacje, pomijając jej ocenę, dobrze wyraża formuła: „uczeń – mistrz”,

którą sam zresztą ukuł Gaszyński w sonecie *Do Adama Mickiewicza*.

*Sonety pełtewne* Józefa Dunin-Borkowskiego tworzą cykl 18 sonetów, których problematyka obraca się wokół scenek rodzajowych z życia bogatego mieszczaństwa miasta Lwowa. Suma obserwacji złożyć się ma na obraz mieszkańców tego galicyjskiego miasta, położonego nad rzeką Pełtew. Zamysł swój realizuje Dunin-Borkowski w szczególnej jednak konwencji, posługując się parodią sonetów Petrarki i *Sonetów krymskich* Mickiewicza.

Pastisz czy parodia należą do głównych wyróżników intertekstualności i bez trudu dają się rozpoznać. W tekście Dunin-Borkowskiego są one aż nazbyt czytelne. Zasadniczym problemem badawczym staje się więc nie ich lokalizacja czy rozmiar, lecz funkcja. Parodystyczne wykorzystanie sonetów Mickiewicza w cyklu sonetowym Józefa Dunin-Borkowskiego służy oczywistemu celowi. Jest nim ośmieszenie konwencji literackich jako element programu walki z romantyzmem.