

O SONETACH ODESKICH MICKIEWICZA

1

Na okładce pierwszego wydania *Sonetów* w r. 1826 widnieje epigraf, wypisany z Petrarcki: »Kiedy byłem po części innym człowiekiem niż dzisiaj«.

Odnosi się on przede wszystkim do cyklu sonetów odeskich, zwanych powszechnie — a nieprawnie i niewłaściwie¹⁾ — sonetami »erotycznymi«, i w zestawieniu z tematyką tego cyklu stanowią jak gdyby akt samoobrony poety przed ewentualnymi zarzutami zgorzonych czytelników. Można by przypuszczać, że poeta chciał przez to powiedzieć: »Dziś już jestem inny, opiewam dzieje uczuć i myśli, które zostały już poza mną, w niepowrotnej przeszłości«. Ale jednocześnie można by to pojmować jako pośrednie wyznanie, że taki był kiedyś, i dla amatorów alkwianych historyjek z życia poety służyć może jako upoważnienie do poszukiwań biograficznego tła sonetów.

Jakoż poszukiwań takich nie brakło. Było ich więcej może niż prac, zmierzających do uchwycenia poetyckiej wartości zbioru. Nie raz i nie dwa próbowano rozstrzygnąć, do kogo adresowane były poszczególne sonety, jakie imię z katalogu znanych piękności odeskich ukrywa się pod tajemniczym

¹⁾ Nieprawnie, bo nazwa ta nie pochodzi od autora, a niewłaściwie, bo zacieśnia tematykę *Sonetów* do jednego tylko kręgu motywów, który nie jest wcale ani jedyny, ani najważniejszy, jeśli chodzi o dominującą tonację całego cyklu.

kryptonimem D. D., kogo poeta ma na myśli, używając imienia Laury: Marylę, Karolinę czy Joannę i jeśli tę ostatnią — to którą. Bo — ku utrapieniu dociekliwych badaczy — było ich w ówczesnym otoczeniu poety aż trzy!

Nie pójdziemy śladami tych badań, gdyż w poszukiwaniach Joanny, odgrywającej w Odessie rolę łaskawej Maryli, łatwo zapomnieć o rzeczy samej, o sensie artystycznym *Sonetów*. Łatwo przykroić je na zbyt ciasną miarę życiowych warunków, narzuconych poecie przez okoliczności i zniekształcić ich wymowę przez niepotrzebną konkretyzację szczegółów w ramach prozaicznej codzienności zdarzeń i stosunków dawno minionych, wybladłych już i nieaktualnych. Łatwo wreszcie zaćmić urok *Sonetów* jako wypowiedzi poetyckiej, niezależnej od zbyt szczegółowych informacji o warunkach, w których powstawały, jako wypowiedzi, pełnej i zrozumiałej bez dodatkowych załączników, bez portretu Maryli Puttkamerowej, bez charakterystyki Joanny Zaleskiej, a tym bardziej już bez wizerunku Karoliny z Rzewuskich Sobańskiej.

Wystarczy najogólniejsza informacja o sytuacji, w której powstawały *Sonety*. Wystarczy pamiętać, że poeta pisał je »w krainie dostatków i krasy«, wśród przepychu przyrody południowej, w dosyć (a może i przesycie) salonowego życia Odessy. Pamiętajmy także o różnicy, jaka dzieli Mickiewicza z kreacją poetycką, osobę występującą w *Sonetach* jako podmiot liryczny, Mickiewicza w *człdysłowie* niejako — od Mickiewicza historycznego, znanego nam z dokumentów i relacji osób postronnych. Nie dlatego, żeby nie było między nimi cech wspólnych. Jest ich więcej zapewne niż różnic. Ale dlatego, że przeżycia te przeszły już przez filtr poetyckiego opracowania i w kontekście literackim całego cyklu odgrywać mogą odmienną rolę, przybierać zabarwienie, którego nie miały fakty z rzeczywistego życia poety. — że podporządkowane zostały autonomicznym prawom sztuki literackiej.

Nie bez pożytku może będzie spojrzeć na całość *Sonetów* odeskich Mickiewicza z odmienną nieco pozycji i sprawdzić, czy wszystkie wnioski wysnute z dotychczasowych oświe-

leń ostoją się bez zmian, jeśli jako podstawę przyjąć poetycką wymowę tekstu bez dodatkowych komentarzy o charakterze biograficzno-genetycznym.

2

Rozpocznijmy od sprawy, która nie ulegała dotąd dyskusji, od zagadnienia wewnętrznego zróżnicowania *Sonetów*.

Dotychczas dzielono je zazwyczaj na dwie grupy. Pierwszą z nich wiązano z idealną miłością poety do Maryli, drugą zaś odnoślono do zmysłowych miłostek odeskich. Jedenasty sonet, *Rezygnację*, traktowano jako słup graniczny między petrarkowską krainą wspomnień a ziemią obiecaną odeskich upojeń. Biograficzną zasadę podziału podtrzymywano także stylową odmiennością grup obu, widoczną od razu, na pierwszy rzut oka.

Pozornie wszystko było w porządku. Trudno zaprzeczyć, że różnica taka istnieje rzeczywiście i że wszystkie sonety poprzedzające *Rezygnację* posiadają pewne cechy stylowe, które pozwalają połączyć je w ramach odrębnej grupy. Nie można jednak powiedzieć tego o wszystkich pozostałych. Ich tematyka sprawiła — być może — iż rzadko na ogół poświęcano im uwagę. Można by rzec, że *Rezygnacja* stała się także słupem granicznym, poza który rzadko sięgano w dotychczasowych charakterystykach stylu *Sonetów*. Uwaga skupiała się przede wszystkim na szczegółach tła biograficznego, tak jakby poza tym słupem stała już tylko »kraina pusta — i otwarta« jeno dla domyślności biografów, bez większego znaczenia dla poetyckiej wartości cyklu. Tymczasem geografia tych terenów przedstawia się nieco inaczej. Krainę tę przecinają granice równie ostre, jak te, które spostrzegano dotąd jedynie między pierwszą a drugą grupą. W rezultacie powstają nie dwie, ale trzy — a może i cztery — wyraźnie zarysowane grupy sonetów.

Zajrzyjmy w szczegóły sprawy.

Nasamprzód więc — grupa pierwsza, dziesięć początkowych sonetów od utworu *Do Laury* poczynając, a na sonecie

Błogosławieństwo kończąc. Łączy je przede wszystkim jedność tematyczna, miłość idealna, pozornie bez akcentów zmysłowych, potrącająca raz po raz o struny poezji Petrarkowskiej. Ta jedność wyraża się także w kilkakrotnych nawrotach podobnych motywów, w różnym sposobie ujmowania zbliżonych uczuć i sytuacji. Weźmy dla przykładu motyw spotkań z ukochaną, »widzenia się« z nią, jak powiada Mickiewicz w tytule jednego z sonetów. Pojawia się on od razu w pierwszym wersecie cyklu:

Ledwie cię zobaczył, jużem się zapłonął...

Powraca także zaraz w następnym sonecie, ale tym razem – jakby dla kontrastu – przychodzi nie na początku, ale na końcu utworu, zamykając poprzedni tok wyznań krótkim przeciwstawieniem:

Ala gdy cię ujrzę, nie pojmuję, czemu
Znowu jestem spokojny...

W trzecim sonecie motyw ten pojawia się już w środku utworu. Gdy w pierwszym – ukazano zetknięcie się dwojga osób, które się przedtem wzajemnie nie znały, w drugim zaś – kompozycję całości oparto na przeciwstawieniu stanu kochanka w czasie nieobecności Laury i uczuć, jakich doznaje, gdy ją spostrzeżga – w trzecim sonecie przedstawiono wrażenie, jakie »królewska jej postać« sprawia już nie tylko na zakochanym, ale na wszystkich obecnych, skoro w skromnym ubraniu pasterki pojawia się na sali tanecznej.

Wszystkie trzy sonety ukazują spotkania kochanków na tle liczniejszego grona osób. Trzy dalsze wprowadzają motyw spotkania »sam na sam«. Zaraz następny – to sonet *Widzenie się w gaju*, scenka ze spotkania z góry umówionego, w nocy, »śróđ lasów, przy niepewnym księżycu promyku«. W piątym sonecie kochankowie siedzą »samotnymi otoczeni ściany«. W szóstym zaś – pt. *Ranek i wieczór* spotykają się dwukrotnie, o wschodzie i o zachodzie słońca: on – klęcząc na ganku, ona – powyżej w oknie. A świadkami są jeno – księżyc i fiołek.

W następnych sonetach motyw spotkań poczyna wygasać, usuwa się na plan dalszy, ukazuje się już tylko w perspektywie

przeszłości lub w postaci zobiektywizowanej opowieści, jak w dziewiątym sonecie o strzelcu, który się błąka w okolicy, by raz jeszcze zobaczyć ukochaną tak, by go nie widziała. Jest to jakby »widzenie« — z ukrycia. Ale na zmianę wygasającego motywu spotkań zjawia się inna nuta: motyw wspomnień, »pamiętek« — jak je poeta nazywa.

W ósmym pt. *Do Niemna* wiąże wspomnieniami kochankę z rzeką i krajem lat dziecińczych. W siódmym zwraca się do rówieśników z wyznaniem:

Mary ja dotąd pośród pamiętek kościoła
Myślą gonię i duch mój o przeszłości roi...

A kończy okrzykiem:

„Ach! wśród tych pamiętek
Wiecznie miota się serce i płaczą się myśli.

W dziesiątym sonecie błogosławi swej miłości, choć dała mu tyle cierpień. Spogląda na nią z perspektywy oddalenia, ale jednocześnie przedstawia ją jako żywą aktualnie.

Błogosławiony łuczek, strzałki i chłopczyną,
Co do mnie wówczas strzelił, ach! i dotąd strzela...
...i moja pierś błogosławiona,

W której Laura mieszkała i mieszka na wieki!

Prócz »spotkań« i »pamiętek« powtarzają się także inne motywy, odnoszące się bądź to do charakteru miłości, bądź do wizerunku kochanki, bądź też do tła i dekoracyj. Jednym z takich powtórzeń jest np. typowo petrarkowskie porównanie kochanki do anioła. Pojawia się od razu w pierwszym sonecie:

Ledwieś piosnkę zaczęła, jużem lzy uronił,
Twój głos wniknął do serca i za duszę chwycił;
Zdało się, że ją anioł po imieniu witał
I w zegar niebios chwilę zbawienia zadzwonił.

Po raz wtóry — w trzecim sonecie: w rozbudowanym szeroko porównaniu, odnoszącym się do wrażenia, jakie sprawia na obecnych pojawienie się Laury:

Nagle staną i zmilkną; każdy zapytywał,
Nikt nie wiedział, dlaczego w zadumieniu stali.
„Ja wiem — rzecze poeta — anioł przelatował“.

Jeszcze dobitniej wyzyskuje Mickiewicz to petrarkowskie zestawienie w poincnie następnego z kolei sonetu:

Wszak siedzę tak daleko, mówię tak niewiele,
I zabawiam się z tobą, mój ziemski aniele!
Jak gdybyś już niebieskim stała się aniołem.

Podobnie jest z poetycką charakterystyką tej niebiańskiej miłości. Więcej tu mowy o strapieniach niż o radości. Kochanek tam i sam zdradza typowo sentymentalne objawy, pławi się w smutku, we łzach i westchnieniach. »Ledwieś piosnkę zaczęła, jużem łzy uronił...« – powiada poeta w pierwszym sonecie cyklu. W piątym mówi o kochance, że »łzy leje«, w ósmym wyznaje, że tu nad Niemnem,

... obraz jej malowny w srebrnej fali tonie
Łzami nieraz maciłem, zapaleniec młody.

A zamyka wstchnieniem: »Wszystko przeszło – a czemuż nie przejdą łzy moje!« Smutne oczy ma kochanek i rano, i wieczorem w szóstym sonecie i smutek chyba każe mu wzdychać tak często. Nie jest to przecie smutek przykry, niepożądany. Wyczuwa się w nim jakąś słodycz elegijnego nastroju. »Ciągły płacz jest moją najwyższą rozkoszą« – powiadał Petrarca. Tu poeta nie idzie tak daleko. Jest raczej niepewny, czy to jest rozkosz, czy cierpienie?

... Kiedy się łzami nasze lica zroszą,
Gdy się ostatki życia w westchnieniach unoszą:
Luba! czyliż to mogę nazywać rozkoszą?

I znowuż łzy, i znowuż westchnienia!

A jednak nie można tych uczuć określić mianem miłości sentymentalnej. Czujemy dobrze, że jest tu coś znacznie więcej, że owe łzy i westchnienia – to tylko zewnętrzne pozory, to rekwizyty petrarkowskiej stylizacji, ukrywające pod sobą jakąś grę uczuć, jakąś wewnętrzną dynamikę duszy, nieznaną poezji sentymentalnej nawet w odrobinie. Ale to już sprawa dalsza, zagadnienie, na które spojrzeć trzeba z aspektu całego cyklu *Sonetów* i do którego wrócić jeszcze wypadnie w dalszej części tych uwag.

Zanim jednak przejdziemy do sonetów następnych – słów parę o stylowej jednolitości pierwszych dziesięciu utworów.

Przede wszystkim – w zakresie wewnętrznego układu części tematycznych w ramach poszczególnych sonetów. W przeważnej większości jest to układ zestawienia przeciwstawnego lub analogicznego, – budowa, oparta o równoległość w rozwoju kilku – najczęściej dwu – linii tematycznych. Stąd też wyraźna tendencja do dwudzielności poszczególnych sonetów, jako wyrazu odrębnych stanów, osób czy stosunków, zestawianych ze sobą bądź to na podstawie analogii, bądź kontrastu.

Taki właśnie układ posiada sonet *Do Niemna*, rozwijający się w dwu liniach wspomnień: o wodach »rzeki domowej« i o urodzie niezapomnianej Laury. Taki układ ma także pierwszy sonet, *Do Laury*. Początkowa strofa mówi o wzruszeniu na widok kochanki (»Ledwiałm ciebie zobaczył, jużem się zapłonił...«), a druga ilustruje to samo na tle wrażeń słuchowych (»Ledwiałm piosnkę zaczęła, jużem lzy uronił...«). Ale najwyraźniej może tę dwudzielną równoległość budowy prezentuje sonet *Ranek i wieczór*. Ciekawy już choćby dlatego, że on jeden wyłączony został z anatemy, rzuconej na *Sonet*y przez Koźmiana, jako jedyny utwór, »w którym – według słów jego – może się rozum czegoś domać«.

Kunsztowność budowy tego wiersza opiera się na metodzie dwuczłonowych zestawień, realizujących zasadę paralelizmu. W początkowym członie rządzi prawo analogii: obraz przyrody, zamknięty w ramach pierwszego czterowiersza odpowiada swą tonacją emocjonalną następnej czterowierszowej strofie, ukazującej scenę z postaciami obojga kochanków. W drugim członie, zbudowanym analogicznie do pierwszego, motywy przyrody i scena z życia kochanków połączone zostały na zasadzie kontrastu, który jako pointowa niespodzianka utworu zrealizowany zostaje dopiero w ostatnim wierszu sonetu.

W wieczór przyszedłem nowym bawić się widokiem;
Wraca księżyc, twarz jego pełna i rumiana,
Fijołek podniósł listki otrzeźwione mrokiem:
Znowu stanęła w oknie moja ukochana,
W piękniejszym jeszcze stroju i z weselszym okiem;
Znowu u nóg jej klęczę – tak smutny jak z rana.

Gra analogicznych i kontrastowych zestawień rządzi tu nie tylko układem cząstek w ramach poszczególnych strof sonetu, ale stanowi także decydujący czynnik wewnętrznego rozwoju jego tematycznych i emocjonalnych elementów.

W związku z tą skłonnością do paralelizmów i równoległości w układzie cząstek pozostaje również tendencja do przeciwstawnego wiązania zdań ze sobą (tzw. chiazmy). Oto kilka przykładów – pierwsze z brzegu:

...uczili wszyscy gościa — nie wszyscy poznali...
...Lękam się szmeru liścia, nocnych ptaków krzyku...
...Potępi nas świętoszek, rozpusznik wymięje...²⁾

Na innej nieco, choć zbliżonej zasadzie oparta jest składnia siódmego i dziesiątego sonetu. Mamy tu do czynienia już nie z przeciwstawną budową dwu zdań sąsiednich, ale z równoległością cząstek składniowych zbudowanych analogicznie. Niekiedy przybiera to nawet charakter wyliczania, podkreślonego jeszcze powtarzaniem słów początkowych:

Błogosławiony rok ów, miesiąc i niedziela,
I dzień ów, i dnia cząstka, i owa godzina...

I dalej:

Błogosławione oczki blasku i wesela...
Błogosławiony łuczek, strzałki i chłopczyzna...

W obu wypadkach składnia zdań nie narusza granic wiersza, odwrotnie nawet: współdziała wyraźnie z rozczłonkowaniem rytmicznym utworu, tworząc płynny, harmonijny tok mowy. Znać także tendencję do tuszowania zbyt jaskrawych wyrażeń, łagodzenia zestawień zbyt ostrych — przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich walorów pointy wyrafinowanej, dyskretnej, stonowanej ze stylem kontekstu.

To dążenie do umiaru przejawia się w unikaniu przesady przy stosowaniu środków stylowych. Antytezy i metafory tra-

²⁾ Por. również miejsce orzeczeń w pierwszej strofie sonetu *Ranek i wieczór*:

Słońce bły s z e z y na wschodzie w chmur ognistych wianku,
A na zachodzie księżyc blade lice m r o c z y...

fiają się wprawdzie dość często, ale ani razu nie wykraczają poza granice przeciętnych stosunków, panujących w poezji tego typu. Podpowiada je zresztą Petrarca. On też wprowadza od czasu do czasu nastrojowe, sentymentalne epitety. Zdarza się to jednak dość rzadko i w porównaniu ze szczególnym upodobaniem do epitetowej czułości w stylu poezji sentymentalnej znać w większości sonetów bardzo ostrożne i wstrzeźliwe gospodarzenie tym środkiem.

A mimo to styl tej grupy *Sonetów* nie sprawia wrażenia wypowiedzi bezpośredniej. Znać w nim rękę sztukmistrza, który nie zamierza bynajmniej ukryć swego działania. Wręcz odwrotnie: chodzi mu wyraźnie o poetyckość ujęcia, o kunsztowną, literacką oprawę wypowiedzi. Odzywa się w tej grupie *Sonetów* bogata tradycja kilku stuleci, dźwięczą echa Petrarrowskiej metody w ujmowaniu smutków i rozkoszy idealnej miłości. Tak jak w następnej, drugiej z kolei grupie *Sonetów* odezwą się tony Byrona.

3

Składa się ona z czterech sonetów środkowych, odcinających się ostro i zdecydowanie zarówno od dziesięciu poprzedzających, jak i od pięciu następnych. W tamtych raz po raz dźwięczały echa poezji sentymentalnej, tu zaś dochodzi do głosu liryka »o dynamice romantycznej«³⁾. W tamtych przeważały nastroje smutku i elegijnych rozpamiętywań, tu dźwięczą raz po raz akcenty tragicznej rozterki. Tam panowała atmosfera harmonii i łagodnych, stonowanych odcieni, tu jawi się bajroniczny motyw osamotnienia, niezgody i dysonansu.

Nie we wszystkich zresztą. Bo w przeciwieństwie do poprzedniej grupy nie panuje tu jednolitość tematyczna ani nastrojowa. W pierwszym pt. *Rezygnacja* odzywa się bajroniczne rozgoryczenie do świata, poczucie samotności, przekleństwo wspomnień, świadomość własnego upadku, a jednocześnie tę-

³⁾ Henryk Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 258.

knota do czegoś wyższego, anielskiego. Jest w tym i tragiczna rozterka, i motyw osamotnienia, i dynamika wewnętrzna sprzecznych uczuć.

W następnym sonecie ukazano konflikt naiwnego, szczerego uczucia z obojętnością duszy, przeżartej namiętnością i zdolnej jedynie do ognia, który poeta zowie »niegodnym«. Gdy *Rezygnacja* wyraża dysonans wewnątrz duszy podmiotu lirycznego, niezgodę między sprzecznymi odruchami jego serca, tu zjawia się motyw niezgody między nim a osobą, która go kocha.

Jakaś wewnętrzna niezgoda dźwięczy także w następnym sonecie. Pozornie panuje w nim harmonia, pogoda i szczęście. Poeta mówi o radości, jaką daje mu uczucie, zaznaczając, że tak pogodnej, tak szczęśliwej miłości nie zaznał jeszcze dotąd. A jednak i tu się kryje dysonans. I nie tylko w sprzeczności z tonem poprzednich sonetów, i nie tylko w motywie wspomnień gorzkich zawodów miłosnych, w powracającej tu raz jeszcze — już po raz ostatni — myśli o kochance, którą przyrównywał do anioła, — o kochance, której imię i teraz nawet budzi żal w jego sercu. Dysonans o wiele głębszy, choć ukryty między słowami, choć wypowiedziany jeno pośrednio — w końcowej poincicie sonetu. I nie tylko dlatego, że niestosowana wydaje się tutaj wzmianka o Bogu, ale dlatego także, że niestosowność ta wytwarza wrażenie sztuczności, wskutek czego utwór cały, tak prosty, tak bezpośredni w swym wyrazie, przybiera w zakończeniu charakter konwencjonalnej, literackiej wypowiedzi. Podważa szczerłość, naturalność i bezpośredniość wszystkiego, o czym mowa była w poprzednich wersetach utworu.

I wreszcie ostatni sonet tej grupy, nawiązujący jak gdyby do motywów rozterki wewnętrznej z sonetu, który ją otwierał, z *Rezygnacji*. Siłą artyzmu nie dorównywa on tamtemu, nie jest ani tak zharmonizowany stylowo, ani tak wyrazisty w swej artystycznej wymowie: elementy tendencji realistycznych, nieznacznie jeno zarysowane w składni poetyckiej wiersza, tam i ówdzie wprowadzającej znamiona mowy potocznej, zagłuszone zostają niemal całkowicie konwencjonalną sferą słownika z dość

znacznym procéntem wyrazów, zapożyczonych z zasobów sentymentalnej poezji. Całość uratowana zostaje jednak dzięki dynamice uczuć, dalekich od konwencjonalnej słodyczy minionego okresu, a tak naturalnych i zrozumiałych, gdy na zmianę upojeniom »niebieskiej pieśczęoty« przychodzi chwila refleksji.

Ale utwór ten stanąć winien tuż obok *Rezygnacji* przede wszystkim ze względu na znaczenie, jakie odgrywa w układzie poszczególnych utworów zbioru. Wydaje się bowiem, że oba te sonety drugiej grupy: pierwszy i ostatni — stanowią jakby kolumny stropowe, na których wspiera się cały gmach wewnętrznej budowy cyklu. I nie tylko dlatego, że wyznaczają granice podziału jego na grupy, — że stoją między pierwszą a drugą i między drugą a trzecią grupą sonetów. O wiele ważniejsze jest ich stanowisko wobec rozwoju głównych emocjonalnych motywów cyklu. Oba są jakby ich syntezą, skupieniem elementów, rozproszonych gdzie indziej, podsumowaniem drogi już przebytej lub zapowiedzią motywów, które pojawić się mają w utworach następnych:

Tylko że role ich są podzielone. Pierwszy z sonetów, *Rezygnacja*, jest rzutem oka naprzód, zapowiedzią drogi obu następujących po nim grup. »Jaskrawe oczy i bezwstydną czoła«, »rozkosz, co ludzi«, »przekwitłe serce«, kochanek, który »albo drugimi gardzi, albo siebie wini«, serce »podobne do dawnej świątyni

Spustoszałej niepogód i czasów kolejną,
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją —

toż to motywy nowe, nieoczekiwane i najzupełniej nieusprawiedliwione na ile wszystkich dziesięciu sonetów grupy poprzedniej. Jasne, zrozumiałe i całkowicie uzasadnione stają się dopiero jako zapowiedź dominującej nuty wszystkich następnych sonetów, jako ukazanie perspektywy na drogę, która się przed owym nieszczęsnym kochankiem o »przekwitłym sercu« otwiera.

Analogiczną rolę odgrywa ostatni sonet tej grupy, *Luba, ja wzdycham...* — w stosunku do wszystkich poprzedzających go utworów. Jest jakby rzutem oka wstecz, podsumowaniem

drogi już przebytej. Razem oba sonety tworzą jakby klamrę spajającą wewnętrznie całość cyklu⁴⁾. Czymże botwiem jak nie podsumowaniem drogi już przebytej są słowa trzeciej strofy:

Przewalczyliśmy wiele i dni, i tygodni,
Młodzi, zawsze samotni, zawsze z sobą w parze,
I byliśmy oboje długo siebie godni.

Odkrywa to nam jednocześnie perspektywę na wewnętrzną dynamikę, ukrytą poza pozornym spokojem, poza łagodnym smutkiem i petrarkowską stylizacją pierwszej grupy sonetów. Ona to sprawia, że mimo sentymentalnych rekwizytów nie można uczucia przez nie wyrażonego określić mianem sentymentalizmu. Sentymentalizm nie znał bowiem walki wewnętrznej ze sobą, nie znał siły owego ognia, o którym mówi poeta w tym sonecie, ani walki, jaką wypowiada mu wierność wobec nakazów surowej zasady etycznej.

Ten to ogień odzywa się już w drugim sonecie cyklu:

Mówię z sobą, z drugimi płacząc się w rozmowie,
Serce bije gwałtownie, oddechem nie władną,
Iskry czuję w źrenicach, a na twarzy bladną....
....Tak cały dzień przemęcę; gdy na łożu padnę
W nadziei, że snem chwilę cierpieniom ukradnę,
Serce ogniste mary zapala w mej głowie.

Ten to ogień wprowadza ze sobą motyw zgryzoty, dręczącej serca kochanków, niepokój wyrzutów sumienia. Początkowo głos ich odzywa się tylko w jej sercu. W czwartym sonecie pt. *Widzenie się w gaju* wyznaje kochankowi, odpowiadając mu na pytanie, czemu drży:

...Ja nie wiem. Błądząc po gaju

Lękam się szmeru liścia, nocnych ptaków krzyku;
Ach! musimy być winni, kiedy czujęm trwogę.

On broni się jeszcze przed głosem wewnętrznych wyrzutów:

Spojrzyj mi w oczy, w czoło: nigdy z takim czołem
Nie idzie zbrodnia, trwoga nie patrzy tak śmieje.
Przebóg! jesteścież winni, że siedzimy społem?

⁴⁾ Graficznie można by to tak przedstawić:

$$\{ (3+3+3+1) + [(1+1+1+1)] + (3+2) + (1+1+1) \}$$

Ale głos wewnętrzznego niepokoju odzywa się zaraz w następnym sonecie, odzywa się tak, że wyczuwamy już wyraźnie ów wysiłek woli, jakiego wymaga od kochanków sytuacja, w której się oboje znaleźli. »Samotnymi otoczeni ściany«, »ona tak młoda, ja tak zakochany«. Łatwo pojąć, ile wewnętrzznego opanowania muszą mieć oboje, aby w tych warunkach okazać się »godnymi siebie« – jak mówi poeta, wspominając później owe »dni i tygodnie« walki.

Ja bronię się ponętom; ona i nadzieje
Chce odstraszyć, co chwila brząkając kajdany,
Którymi ręce związał nam los oplakany.
Nie wiemy sami, co się w sercach naszych dzieje.

Burza uczuć wzrasta przy lada okazji. I nie wie już poeta – kochanek: »jest że to ból? lub rozkosz?«

Sentymentalizm nie umiał wyrazić mocy owych płomieni, gasił je potokami łez rzewnych i czułą atmosferą żalonych wzdychań. Nie dostrzegał owych wahań wewnętrznych człowieka, który chce być godny siebie, nie wyczuwał goryczy, jaką w tej walce klęska zasady etycznej niesie zawsze ze sobą.

W pierwszej grupie sonetów walka ta trwa wciąż jeszcze, jej siła decyduje o wewnętrznej dynamice poszczególnych utworów, staje się elementem, który wprowadza niepokój w sztywne, zamknięte ramy klasycznej harmonii sonetów, a wybladłym, wytartym motywom miłości sentymentalnej przywraca utracone już dawno rumieńce życia. Gorycz zgryzoty wewnętrznej w poczuciu zbliżającej się klęski pojawia się w tej grupie sonetów z rzadka jeno jako widmo losu, przed którym bronią się oboje, wciąż jeszcze siebie »godni«. Ale między dziesiątym a jedenastym sonetem pada przepaść. Walka jest już rozegrana, na placu jawi się »rezygnacja«, a motyw »zgryzoty« staje się jednym z podstawowych, najsilniej podkreślanych elementów tematycznych i nastrojowych.

Czymże jak nie wyrzutami sumienia jest owa rozterka duchowa z sonetu pt. *Rezygnacja*? Jest to wizerunek człowieka, który nie zdoła już zapomnieć, że kochał kiedyś czystym uczu-

ciem miłości, człowieka, który »pamiętkami zatrzuwa każdą rozkosz« życia, a jeśli nawet

... wdzięk i cnota czucie w nim obudzi,
Nie śmie z przekwitłym sercem iść do stóp anioła.
Albo drugimi gardzi, albo siebie wini...

— »Wiedz, że niegodny ogień zapalasz w mym łonie« — powiada do kochanki w następnym sonecie i ostrzega:

Lękaj się jadu, który w oczach żmii płonie,
Uciekaj, nim cię oddech zatruty owionie...

Motyw »zgrzyzoty« i wyrzutów sumienia nie po raz pierwszy ani ostatni odzywa się w twórczości Mickiewicza. Już w *Liliach*:

Pani zapomnieć trudno,
Nie wygnać z myśli grzechu.
Zawsze na sercu nudno,
Nigdy na ustach śmiechu,
Nigdy snu na źrenicy!

»Litość i trwoga« miotają duszą zbójcy z *Powrotu taty*, buława wypada mu z ręki. Gorycz zgrzyzoty wieździe też Jacka Sopolice na drogę pokuty. Po latach jeszcze poeta siłę ognia piekielnego określać będzie miarą wewnętrznego niepokoju sumienia. W *Zdaniach i uwagach* powie po swojemu — krótko a lapidarnie:

Jaka tam będzie siła wiecznego płomienia,
Wnoś tu z jego iskierek, ze zgrzyzot sumienia.

Ale najpełniej gorycz tych zgrzyzot wyraził właśnie w sonetach odeskich, a zwłaszcza w XIV sonecie cyklu:

...pamięć niebieskiej pieszczoty
Trują mi okropnego rozmyślenia chwile.
Ach! może serce twoje, co cierpiało tyle,
Może — boję się wyrzec — pustoszą zgrzyzoty?

I w zakończeniu:

...pójdę łzami oblewać ołtarze,
Nie będę mojej żebrać przebaczenia zbrodni,
Tylko niech mię Bóg twoją zgrzyzotą nie karze.

Silny znaczeniowy ładunek czterech sonetów środkowych nie pozwala na technikę równoległej budowy ich części.

W przeciwieństwie do poprzedniej grupy nie spotykamy tu ani paralelnych zestawień, ani wyraźnej dwudzielności układu, ani równoległości kilku analogicznie rozwijanych linii. Każda strofa stanowi tu jakby oddzielną całość, a każdy werset jest niemal w równym stopniu obciążony znaczeniem, którego jest za wiele, by można go było zamknąć bez reszty w końcowej poincicie utworu.

W stylu znać wyraźną tendencję ku wydobyciu silniejszych akcentów emocjonalnych. Raz po raz padają mocne, jaskrawe, gwałtowne wyrazy, raz po raz za pomocą specjalnego doboru słów, bądź też dzięki odpowiednim zabiegom składniowym podkreślona zostaje dynamika owej wewnętrznej zgrzyoty, rozterki czy osamotnienia. Antytezy, metafory, epitety stają się bardziej wyraziste emocjonalnie, silniej zaznaczone, pełniej wydobyte na jaw i głośniej przemawiające do czytelnika⁵⁾.

4

Następna, trzecia grupa sonetów podchwytuje jak gdyby niektóre elementy tematyczne grupy pierwszej. Jeszcze raz powraca pod pióro poety motyw spotkań, wiążąc w ten sposób wszystkie pięć sonetów tej grupy. Pierwsze trzy – *Dzieńdobry*, *Dobranoc* i *Dobrywieczór* – to jakby miniaturowa trylogia spotkań czy »widerzeń się«, ujętych w momencie powitania lub pożegnań. Dwa następne – *Do D. D. Wizyty* i *Do wizytujących* – stanowią podwójne opracowanie tematu wizyty towarzyskiej niewczas, przerywającej miłe sam na sam dwojga osób z niecierpliwością oczekujących końca odwiedzin i z trudem maskujących swe uczucia wobec nieproszonego gościa.

⁵⁾ Jako przykłady wystarczy zacytować takie wyrażenia, jak: „jaskrawe oczy i bezwstydną czoł”, „kląć resztę żywota”, „mnie namiętne przepaliły bole”, „nie będę mojej zebrać przebaczenia zbrodni”. Por. także nagromadzenia takich motywów słownych, jak: omętarze, trumny, cienie, grobowe kolumny – wszystkie cztery wypisane z jednej tylko tercyny. Znamienny jest dla stylu sonetów tej grupy motyw trucizny, powracający raz po raz w najrozmaitszych odmianach. Oto kilka przykładów: „pamiętkami zatruwa rozkosz”, „jad, który w oczach żmii płonie”, „oddech zatruty”, „pamięć pieszczoty trują mi okropnego rozmyślenia chwila”.

Wszystkie – z wyjątkiem trzeciego, środkowego sonetu (*Dobrywieczór*) – zarysowują migawkowe obrazki z dziejów miłości alkowianej – w dwóch pierwszych, a salonowej – w ostatnich. Można by mniemać, iż stanowią próbę odmiennego wygrania motywów – zdawałoby się – całkowicie już wyzyskanych w pierwszej najliczniejszej grupie sonetów. Przy bliższym wejściu wychodzi jednak na jaw, że i ta fabularna zbieżność tematyki »spotkań« ogranicza się tylko do najogólniejszych zarysów motywu. W istocie bowiem wszystko tu jest inne. Inną jest miłość, inny nastrój, inna postawa obojga kochanków, inny także charakter i sens swych »spotkań«.

Znika – bez śladu niemal – petrarkowska idealizacja ukochanej i postawa szacunku wobec sfery doskonałości, w którą przyodziewa ją wyobraźnia poety; opada rygor wiążących w pierw w zasad etycznych, znika nastrój wspomnień i smutku, ucicha – pozornie tylko i na chwilę – głos rozterki wewnętrznej. Pojawia się lekki, swobodny, frywolny ton żartu – nuta nie do pomyslenia nawet w sferze petrarkowskiej admiracji kochanki lub w świecie miłości septymmentalnej. Dowcip, igraszka słów, żart oparty na celowo skonstruowanej sytuacji dominują w obu pierwszych sonetach tej grupy. W dwóch ostatnich dochodzi do tego jeszcze element humoru obserwatora, który umie spojrzeć na pewne zjawiska życia towarzyskiego z życzliwym uśmiechem lekko satyrycznego pobłażania.

Wszystkie utwory tej grupy – z wyjątkiem jednego, środkowego pt. *Dobrywieczór* – różnią się także rodzajowo i kompozycyjnie od większości pozostałych sonetów. Nie są jak tamte wynurzeniami poety-liryka, nie noszą charakteru bezpośredniej, lirycznej wypowiedzi autora. Stanowią jakby miniaturowe scenki dramatyczne, ujmujące przebieg króciutkiej, skondensowanej akcji bądź to w kształt dialogowych wypowiedzi jednego z jej aktorów, bądź też w postać epizodu, ukazanego w dramatycznej, współczesniejszej relacji naocznego świadka, przedstawiającego zdarzenia z plastyką scenicznego ich wyglądu, z odtworzeniem gestykulacji i gry mimicznej kilku wprowadzonych postaci (por. np. tercyny w obu »wizytowych« sonetach). Ze względu na ro-

dzaj poezji, którą reprezentują, najbliższe ich ródzeństwo stanowią fraszki erotyczne, a ze względu na zasadę konstrukcji wewnętrznej zestawiać by je można z budową epigramatów.

W ich wewnętrznym układzie nie rządzi ani zasada paralelnych zestawień, ani tendencja do równomiernego obciążania każdej strofy sonetu. Ich linia rozwojowa zmierza ku końcowej poincie utworu w sposób bez porównania wyraźniejszy, niż było to w większości⁶⁾ poprzednich sonetów. Ostatnia tercyna staje się celem, do którego prowadzą wszystkie nici utworu, ostrzem całej konstrukcji, związującym strofy sonetów w poetyckim podsumowaniu różnorodnych ujęć głównego motywu lub w nieoczekiwanym rozwiązaniu sytuacji zarysowanej uprzednio.

Wprawdzie i tu spotykamy się z równoległością powracających motywów słownych, podkreślanych dodatkowo anaforycznym powtarzaniem tych samych lub podobnych wyrazów. Tak jest np. w obu pierwszych sonetach tej grupy: *Dzieńdobry* i *Dobranoc*, w których tytułowe słowa stają się przewodnim motywem całości, powtarzanym raz po raz w różnych odmianach lirycznego ujęcia. Np. druga strofa sonetu *Dzieńdobry*:

„Dzieńdobry! już westchnęła, błysnął promyk w oku,
Dzieńdobry! już obraża światłość twe zrenice,
Naprzykrzają się ustom muchy swawolnice,
Dzieńdobry! słońce w oknach, ja przy twoim boku...“

Albo jeszcze wyraźniej – w obu pierwszych strofach następnego z kolei sonetu:

„Dobranoc! już dziś więcej nie będziem bawilli,
Niech snu anioł modrymi skrzydły cię otoczy,
Dobranoc! niech odpoczną po łzach twoje oczy,
Dobranoc! niech się serce pokojem zasili...“ itd.

⁶⁾ Epigramatyczność budowy należy do specyficznych właściwości sonetu w ogóle i przejawia się nie tylko w tej grupie *Sonetów*. Chodzi tu nie o samo zjawisko, ale o jego natężenie i rolę w ukształtowaniu utworu jako całości. Nie znaczy to także, aby wśród poprzednich sonetów nie było utworów podobnie realizujących tę epigramatyczną zasadę budowy. Wystarczy przypomnieć *Ranek i wieczór* lub sonet drugi, *Mówię z sobą...* Dlatego też mowa tu o »większości« poprzednich sonetów Mickiewicza, o dominującym ich typie w ramach wyróżnionych tu grup.

Ale jest to raczej zjawisko z zakresu składni obu tych utworów, zabieg stylowy, służący do lirycznego rozwijania głównego »wątku« sonetu, wykorzystany tu przez poetę dla zastąpienia tej dynamiki wewnętrznej skłóconych ze sobą porywów, która służyła mu dotąd jako główny czynnik rozwijania tematu w większości poprzednich sonetów cyklu. Tu czynnik ten wygasa i w zamian przychodzi element stylowego ukształtowania wypowiedzi, nigdzie jednak nie spełnia on roli czynnika, decydującego o kompozycji utworu jako całości: ułatwia poecie rozwijanie tematu w jednej lub paru strofach, pomaga mu w doprowadzaniu »wątku« do głównego, końcowego momentu sonetu, ale nie stanowi wewnętrznej zasady kompozycyjnej, jednolicie wiążącej wszystkie jego wersety.

Znamienne konsekwencje stylowe wpływają także z dramatycznego ukształtowania fabularnych elementów obu wspomnianych przed chwilą sonetów. W przeciwieństwie do »wizytowych« utworów tej grupy, reprezentujących – podobnie jak i *Strzelec* – epicką metodę dramatyzacji zdarzeń za pomocą ujęcia ich w konkretną, z bliska i plastycznie zarysowaną scenkę z salonu, dwa pierwsze sonety zamknięte zostają całkowicie w ramach bezpośredniej wypowiedzi aktorów miniaturowego obrazka dramatycznego, wyłączając jakikolwiek element relacji postronnej, od zewnątrz. W pierwszej grupie sonetów metodę analogiczną zastosowano raz tylko, w utworze pt. *Widzenie się w gaju*, ale tam mieliśmy do czynienia z pełnym, dwustronnym dialogiem postaci. Tu natomiast utwór ogranicza się do wypowiedzi jednej tylko osoby, wskutek czego rozmowa przestaje być żywą wymianą zdań, nie tracąc jednocześnie innych, stylowych znamion dialogu. Wprawdzie partnerka głównego aktora nie odzywa się ani razu, ale obecność jej i gesty, życzenia i słowa oddane są pośrednio, w natychmiastowej jego relacji.

Pociąga to za sobą zmiany w stylowym ukształtowaniu wiersza. Realistyczne tendencje, zmierzające do stylizacji takiego »jednostronnego« dialogu na wzór życiowej, niepoetyckiej metody dobierania i wiązania słów ze sobą, wprowadzają do

składni obu tych sonetów poszarpany, dynamiczny tok mowy potocznej – zdania krótkie, urywane, niedokończone, jednowyrazowe. Takie np. jak tych kilka z sonetu *Dobranoc*:

Dobranoc! obród jeszcze raz na mnie oczęta,
Pozwól lica. – Dobranoc! – Chcesz na sługi klasnąć?

A o wiersz dalej:

Dobranoc! już uciekłaś i drzwi chcesz zatrzasnąć.
Dobranoc ci przez klamkę – niestety! zamknięta!

Realizm zasady, rządzącej w tych wypadkach układem słów w zdaniach, łamie prawa płynnej, harmonijnej wersyfikacji, wprowadza dodatkowe, niemetryczne przerwy w środku wersetów i sieka je na cząstki drobniejsze, urywając raz po raz rytmiczny nurt mowy związanej.

To składniowo-metryczne ukształtowanie wiersza w połączeniu z akcentowaniem kilku tam i ówdzie nawtykanych wyrazów, zbyt prozaicznych, jak na ówczesne odczucie czytelników i, celowo jakby obnażonych z tradycyjnych obłonek peryfrastycznej lub metaforycznej manieri – przy jednoczesnej, silnie uwydatnionej metaforyzacji ich kontekstu – stwarza żywą, potoczną dynamikę składni, wprowadza coś w rodzaju gestykulacji stylowej, – właściwość, którą Tretiak określił mianem »gimnastyki poetycznej«⁷⁾.

Nie mógł tu jej poeta ominąć. Musiała być tym bardziej żywa i dynamiczna, im mniej dynamiki wewnętrznej posiadają sonety trzeciej grupy w porównaniu z utworami obu poprzednich. Spełnia bowiem funkcję zastępczą, maskuje sobą pustkę, jaka w porównaniu z większością sonetów tego cyklu ukrywa się tu poza żartem fraszki, poza realistycznym odtworzeniem scenki miłosnej.

W większości tamtych sonetów otwierały się jakieś dalsze perspektywy znaczeniowe i emocjonalne, zarysowywały się w odczuciu czytelników szersze, nieskonkretyzowane ostatecznie horyzonty ideowego zaplecza niedopowiedzianych wartości

⁷⁾ Józef Tretiak, *Mickiewicz w Odessie, Szkice literackie*, Kraków 1896, I. 130.

poetyckich, ukrytych w przemilczeniach pełnych wymowy, zamaskowanych w aluzjach i napomknięciach, poza którymi wyczuwało się dynamikę przeżyć, niewypowiedzianych w całości i do końca. W tych zaś nie wyczuwamy nawet potrzeby takiego głębszego, ukrytego nurtu znaczeń, wszystko tu ujęte zostało w takim kręgu tradycji literackiej, że jakiegokolwiek przemilczenia lub niedomówienia stają się zbędne jako środki lirycznej wypowiedzi poety, a służyć mogą jedynie w funkcji dwuznacznych, fraszkowych igraszek słowa.

I jeśli sonety pierwszej grupy ciążą tam i ówdzie ku wypowiedzi w stylu poezji sentymentalnej, a utwory środkowe noszą na sobie znamiona liryki romantycznej – te określić by można jako cacka salonowe, ukształtowane z wyraźną skłonnością do realizmu stylowego – gładkie, wypieszczone, lecz puste we środku.

Nie wszystkie przecie z sonetów – zarówno tamtych jak i tej grupy – dadzą się sprowadzić bez reszty pod taki wspólny, choćby najogólniej sformułowany mianownik. Trzeci, środkowy sonet, *Dobrywieczór*, najdalej bodaj odbiega od charakteru wszystkich pozostałych. Najmniej dramatyczny w ukształtowaniu swej wypowiedzi, silniej oddziaływa nutą smutku, dyskretnie zarysowującego w ostatniej tercynie perspektywę na tragizm beznadziejnej, zakazanej miłości.

A tym, co się kochają i swą miłość kryją,
Dobrywieczór niech przyćmi zbyt wymowne oczy.

Prawdą lirycznego wzruszenia dźwięczą także dwie pierwsze strofy sonetu *Dobranoc*:

Dobranoc! już dziś więcej nie będziem bawili,
Niech snu anioł modrymi skrzydły cię otoczy,
Dobranoc! niech odpoczną po łzach twoje oczy,
Dobranoc! niech się serce pokojem zasili.

Dobranoc! z każdej ze mną przemówionej chwili
Niech zostanie dźwięk jakiś cichy i uroczy,
Niechaj gra w twoim uchu; a gdy myśl zamroczy,
Niech się mój obraz sennym źrenicom przymili.

I nagle ten poważny, serdeczny ton wypowiedzi, harmonijny, zrównoważony spokój, poetyckie rozmarzenie i subtelna finezja w sformułowaniu życzeń, składanych na pożegnanie, przerwane zostają dynamiczną, poszarpaną, niespokojną wypowiedzią, w której poza żywą gestykulacją, realizmem sceny miłosnej i żartem zręcznie skonstruowanej fraszki wyczuwamy jeńo wzburzoną grę zmysłów, lekceważenie wobec partnerki i pustkę serca, które już milczy⁸⁾.

Nie jedyny to przykład wyzyskania dysonansu w technice artystycznej *Sonetów*. O jednym z nich – w utworze *Pierwszy raz jam niewolnik...* – mowa była uprzednio. Dysonansem dźwięczą także niektóre wersety *Błogosławieństwa* z pierwszej grupy *Sonetów*. Ow »błogosławiony łuczek, strzałki i chłopczy-na« wstawione tu jakby z wyraźnym, żartobliwym uśmiechem autora, dziwnie odbijają swą anakreontyczną, tylekroć już wyświechtaną sztucznością od tonu powagi i rzewnej prostoty, dźwięczącej zaraz w następnej tercynie sonetu:

Błogosławię ci, pierwsza piosanko nieuczona,
Którą odbiły lasy domowe i rzeki,
Którą potem ojczysta powtarzała strona.

Zwłaszcza na tle dominującej nuty emocjonalnej w otaczających go sonetach pierwszej i drugiej grupy. Ale we wszystkich trzech przytoczonych wypadkach trudno orzec, czy i w jakim stopniu mamy do czynienia ze świadomym, zamierzonym wprowadzeniem dysonansu jako jednego z artystycznych środków wypowiedzi poetyckiej. Kto wie także, czy na tle ówczesnej rzeczywistości literackiej fragmenty zacytowane powyżej mogły mieć taką właśnie wymowę?

5.

Całość zamykają trzy utwory ostatnich rozrachunków podmiotu lirycznego. Razem w stosunku do całego cyklu spełniają jakby rolę tercynowej pointy sonetu. W pierwszym –

⁸⁾ Por. także J. Tretjak, l. c., str. 131.

rozrachunek przeprowadzony zostaje z tą, której na »pożegnanie« nie ma innych słów prócz wyrazów pogardy. W drugim — dotyczy wszystkich, którym jak Danaidom rzucał dotąd zbyt rozrzutnie »dary, pieśni i we łzach roztopioną duszę«. W trzecim zaś — rozrachunek przeprowadzony zostaje z sobą samym jako poetą, któremu «wieszczą głos bogowie dali» nie po to, »aby o sobie tylko w każdej nucił dumie«.

Wszystkie trzy — stylowo i kompozycyjnie — najbliższe są grupie środkowej. Bogate w najrozmaitsze odcienie znaczeń, potrącają o kilka emocjonalnych strun naraz: od uśmiechu lekceważącej wzgardliwości wobec pierzchliwej »drużyny« słuchaczy — po gorzcy wieszczą, którego nie ma kto słuchać, od leciutkiej, żartobliwej/pochwały idyllicznych obyczajów erotyki dawniejszej — do jawnego szyderstwa wobec interesownej zabieглиwości kochanek.

Wraca po raz ostatni motyw zgryżoty sumienia. W pożegnaniu kochanki, która dla marnych pochwał nie wahała się igrać »ze szczęściem i pokojem« bliźnich, znajdujemy wyznanie:

... choć skarbów przed tobąm nie składał,
Ale mi drogo każda kupiona pieszczota,
Na wagę duszy mojej, pokojem żywota...

I jest coś więcej: raz jeszcze dokonane zostaje podsumowanie ogólne rozwoju uczuć, raz jeszcze w krótkim, syntetycznym rysie odtworzona zostaje droga, którą za pomocą skrótów poetyckich ukazywały wszystkie poprzednie sonety.

/ Danaidy! rzucałem w bezdeń waszej chęci
Dary, pieśni i we łzach roztopioną duszę;
Dziś z hojnego jam skąpy, z czułego — szyderca...

Tak oto ukazuje się jeszcze jedno znaczenie epigrafu, cytowanego na początku: »Kiedy byłem po części innym człowiekiem, niż dzisiaj«.

Ale sonet *Danaidy* nie oznacza bynajmniej ostatniego etapu tej ewolucji. Przełamię ona granice cyklu i wejdzie

w strofy *Sonetów krymskich*⁹⁾. Etapy wędrówki po morzu i górach znaczyć będą — podobnie jak poszczególne epizody miłości w poprzednim cyklu — kolejne fazy zmian, jakie przebywa ów podróżny, który początkowo jawi się naszym oczom z grymasem byronicznej niewiary na ustach — a potem wobec majestatu wspaniałej przyrody zamienia się w Pielgrzyma z zachwytem wpatrzonego w niebotyczną wielkość Czatyrdahu.

Oba cykle wiąże zresztą nie tylko to jedno.

I tu — podobnie jak tam — układ całości jest koncentryczny, skupiony wokół sonetów, najwyraźniej ujawniających ukrytą, wewnętrzną dynamikę uczuć. Tam była nią walka »zgrzyoty« sumienia z pokusą uroków »niegodnej« miłości, najpełniej wyrażona w sonecie XIV, zaczynającym się od słów *Luba, ja wzdycham...* Tu jest nią ścieranie się zachwyty wędrowca wobec przepychu oglądanej przyrody z wrastającą tęsknotą wygnańca ku dalekiej, rodzinnej ziemi, najpełniej wyrażone — podobnie jak i tam — w czternastym utworze cyklu, w sonecie *Pielgrzym*.

Oba cykle wiąże również analogiczny sposób ożywiania zwartej budowy sonetu, poddanej matematycznie ścisłym rygorom stroficznego wzorca — ta sama poetycka metoda otwierania zamkniętych form jego stroficznego budowy ku dalekim horyzontom duszy ludzkiej. I w jednym, i w drugim cyklu pod powierzchnią pozornie spokojnych form wypowiedzi lub opisu tętni dynamika starć wewnętrznych, niepokój sprzecznych uczuć człowieka, rzuconego na burzliwe fale życia. Objaw tym bardziej dziwny, im mniej — zdawałoby się — stosowny w ograniczonych, ciasnych ramach sonetu, o którym sam poeta mówił, iż »można nim zabić pisarza«.

⁹⁾ Stanisław Furmanik w artykule *Ze studiów nad „Sonetami“ Mickiewicza (Rocznik Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1927, s. 61)* przeprowadza podobną tezę, wskazując, »że *Sonet* stanowią nie tylko dwa cykle związane jednorodnymi czynnikami treści, ale przede wszystkim dwa dopełniające się organizmy poetyckie o swoistej, oryginalnej fakturze«.

»Jeżeli istnieje gdzieś na świecie łoże Prokustowe dla wyobraźni – powiada Klaczko o sonecie w ogóle – jeżeli jest gdzie ciepłarnia dla świeżych i wytwornych kwiatów natchnienia lirycznego, to bez wątpienia musi to być owa czternastowerszowa rama..., gdzie wszystko zda się być obmyślanem na podcięcie skrzydeł wolnym porywom serca, na sprowadzenie poezji do poziomu zabawki umysłowej... Nic równie konwencjonalnego, równie zimnego, jak te obrazy rozlokowane w równych odstępach, jak te uszeregowane i dające się z góry na palcach policzyć myśli... Wszystko jest wyrachowane w tej cyfrowej i geometrycznej poezji; wszystko tu pomimo wykończonej roboty razi subtelnym umysłem; wszystko jest kanciaste, pomimo starannego zaokrąglenia wierszy. Rytmiczny ruch sonetu w liniach prostych i w określonych odstępach jest najdalej idącym przeciwieństwem owej tak zmiennej i rozkołysanej fali uczucia lirycznego.«¹⁰⁾

A jednak Mickiewicz potrafił ożywić te kamienne, matematycznie wykreślone formy sonetu. Metodą skrótów poetyckich ukazał dzieje zmian, jakie czulego kochanka w stylu Petrarcki uczyniły byronowskim szydercą, a »podróżnego« z sonetu *Burza* przestoczyły w »Pielgrzyma«, szlakiem gwiazd na niebie wędrującego myślą ku Polsce. Poza skończonością ciasnych form sonetu umiał Mickiewicz otworzyć perspektywę na nieskończoność reakcji psychicznych człowieka.

10) *Półwysep krymski w poezji, Szkice i rozprawy*, Warszawa 1964, str. 247- 48.