

DWA BIEGUNY SONETÓW SŁOWACKIEGO

I

Gdy weźmie się dziś do ręki okazały zbiór prac o poezji Słowackiego, gdy odnajdzie się w nich stronice poświęcone młodzieńczej twórczości lirycznej poety, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że na sądach badaczy o tej poezji zaciążyły bardziej okoliczności jej powstania, niż jej zawartość wewnętrzna. Okoliczności te istotnie były bardzo sugestywne. Echo rewolucyjnych *Ballad i Romansów* Mickiewicza na dobre ugruntowało się już w literackich kręgach kraju, współcześnie wychodzą jego *Sonet*y. Fakt, że młody Słowacki wyrastał w literackim środowisku wileńskim, znanym z nowinek romantycznych, mówi dziś sam za siebie. Więcej jeszcze mówi lista bywalców salonu państwa Bécu, na której widnieją nazwiska Mickiewicza, Odyńca, Chodźki. Gdy doda się do tego wykrywalne w młodzieńczej twórczości Słowackiego liczne ślady zapożyczeń ze skarbcza poezji Mickiewicza — sąd, że Słowacki startował jako poeta romantyczny, wyda się oczywisty.

I bezużyteczne wydawałoby się rewidowanie tego sądu, gdyby nie pewne znamienne napomknienia, niedomówienia i pominięcia, przewijające się na kartach opracowań młodzieńczej twórczości poety. Badania poddały skrupulatnej analizie fabularną twórczość tego okresu, zarówno większych (powieści poetyckie), jak mniejszych rozmiarów (*Dumka ukraińska*).

Badacze zdołali tu wykryć liczne ślady sentymentalizmu, ukryte pod powierzchowną często warstwą fabuły i motywów ro-

mantycznych¹. Nie pokuszono się o to w zakresie liryki afabularnej, która zresztą niewiele miejsca w badaniach zajęła.

W tej sytuacji znalazły się również młodzieńcze sonety Słowackiego. Wykrycie w nich licznych śladów lektury Mickiewicza stanowiło punkt wyjściowy dla dwóch stwierdzeń: romantycznego ich profilu oraz artystycznej słabości. Obie te tezy zostały sprecyzowane ostro. „Ten sam ton, ten sam styl, ta sama maniera, ta sama konstrukcja; wszystko jakby wyszło spod pióra Mickiewicza; tylko prostoty mniej“ — pisał pierwszy komentator, Hoesick². Głębiej sięgnął Kridl, starając się o motywację analogicznego stwierdzenia. Motywacja ta wszakże nie wyszła poza krąg zagadnień osobowości: „i nic w tym ostatecznie dziwnego, jeśli się zważy, o ile młodszym był wówczas Słowacki, o ile mniej wyrobionym technicznie — jak również o ile mniej przeżył i przecierpiał“³.

Kleiner starał się przenieść zagadnienie na grunt historyczno-literacki, ale i spostrzeżenia tego wielkiego badacza nie docierają do głębszych stref utworów. Zrozumiałe to jest zresztą w wielkiej monografii, dla której drobne *iuvenilia* musiały być marginesem. Nic też dziwnego, że Kleiner rozpatruje jedynie zjawiska, występujące na powierzchni utworów, starając się możliwie najprostszą drogą dojść do uzasadnienia ich romantycznego profilu — przez wykazanie wpływów Mickiewicza i przez stwierdzenie, że już sam fakt uprawiania formy sonetu, tak rzadko występującej u poetów sentymentalnych i klasycystycznych, na dobre rozkwitłej w romantyzmie, świadczy dobitnie o obliczu tych wierszy⁴. Zbyt mało to jednak — zważywszy, że przy analizie innych utworów badacz, wychodząc poza krąg zagadnień powierzchniowych i badając także kierunek przekształcania zapożyczeń, natrafia na liczne niespodzianki.

Najwięcej miejsca sonetom poświęcił Treugutt⁵. I on wszakże

¹ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1924, t. I, s. 37.

² F. Hoesick, *Życie Juliusza Słowackiego*, Kraków 1896, t. I, s. 183.

³ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów*, Warszawa 1925, s. 23.

⁴ Kleiner, op. cit., s. 20—21.

⁵ S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Warszawa 1958, s.

nie próbował zrewidować tezy o ich romantycznym charakterze, szczegółowiej jedynie rozpatrzył różnice wobec sonetów Mickiewicza, stawiając to zagadnienie na nogi i gromadząc szereg nowych i trafnych zestawień różnicujących. Poza to jednak w gruncie rzeczy nie wyszedł — i choć stwierdził, że Słowacki, czyniąc wybór między tendencjami sentymentalnymi i romantycznymi wybrał romantyzm, przecie ani razu nie zestawiał sonetów z poetyką sentymentalizmu. Tak to stwierdzenie zapożyczeń mickiewiczowskich przesłania zagadnienie kierunku ich przekształcenia. Nie sposób przecie określić profilu sonetów Słowackiego bez rozstrzygnięcia tego zagadnienia. Wpierw jednak trzeba oczyścić grunt dotychczasowych badań szczegółowych.

Gruntu kawałek to niewielki. Szczegółowszemu zestawieniu z Mickiewiczowskim pierwowzorem poddany został jedynie sonet *Już północ*, zestawiany bezustannie z Mickiewiczowską *Ciszą morską* dla udokumentowania tezy o licznych, głównie kompozycyjnych, zapożyczeniach. Kleiner mówi tu o naśladowaniu „wprost niewolniczym”⁶, nieco ostrożniejszy jest Kridl⁷, podkreślający zbieżności kompozycyjne w obrębie tercyn, ale wyraźnie różnicujący czterowiersze obu utworów. Biorąc pod uwagę przyjętą przez obu badaczy płaszczyznę poszukiwania zbieżności zewnętrznych, bliższy prawdy jest niewątpliwie Kleiner.

Zestawienie czterowierszy bowiem wskazuje, że Słowacki niemal żywcem przenosił mickiewiczowskie motywy i określenia poetyckie na odrębny grunt własnego sonetu. U Mickiewicza mamy:

Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,
Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda;
Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda
Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu uśnie.

Słowacki niedaleko odbiegł:

Już północ. Cięż ponury niebiosy okrywa,
A jeszcze serce zmysłem spoczynku nie daje;

⁶ Kleiner, op. cit., s. 21.

⁷ Kridl, op. cit., s. 22—23.

Zewsząd mię czarnych myśli otaczają zgraje,
Mimowolne westchnienie z piersi się wyrwa.

Można by tu wyliczać i dalsze zbieżności frazeologiczne, jawiące się u Słowackiego w drugim czterowierszu (sen, marzenie), można by wykazać pewne trawestacje sytuacyjne. Niewiele to jednak da, w niczym nie wyjaśni faktu odrębności obu wierszy, a ona jest tu przecie najważniejsza — odrębność nie tylko tematyki, wartości artystycznej i głębi, jak chciał tego Kridl.

Najwięcej uwagi poświęcili krytycy stosowanemu ustawicznie przez Słowackiego kompozycyjnemu zabiegowi „paralelizmu dwóch światów“, człowieka i otaczającej go rzeczywistości, widząc w tym najogólniejszy dowód uległości „mickiewiczowskiemu typowi sonetu“. Termin nie najszcześniejszy i mogący powodować nieporozumienia. Mickiewicz nie stworzył na gruncie polskim tego typu sonetu, dwa tylko z trzydziestu ośmiu opublikowanych przezeń w 1826 roku operują tym zabiegiem na wzór przez Słowackiego podjęty: *Cisza morska* oraz *Ranek i wieczór*. Typ, schemat, stworzyła dopiero pomickiewiczowska sonetomania, w której Słowacki miejsce zajmuje niepoślednie, choćby dlatego, że w stały, znormatywizowany schemat zamienił to, co u Mickiewicza było jednym z rozlicznych wariantów jedynie. Zresztą — czy typizacja ta rzeczywiście odbyła się na drodze bliskiej Mickiewiczowi i czy rzeczywiście można tu mówić o typizacji wariantu sonetu romantycznego? Wydaje się, że na pierwsze z postawionych pytań paść musi odpowiedź negatywna. Zabieg paralelizmu dwóch światów w obu cytowanych sonetach Mickiewicza nie narusza w niczym samoistności obu członów paralelnych. *Cisza morska* oparta jest o koncepcję skojarzenia sytuacji w przyrodzie z sytuacją duchową podmiotu lirycznego. Skojarzenia, które nie wpływa na charakter obrazu przyrody. Zupełnie samoistny, lekki opis ciszy morskiej, zawarty w czterowierszach, w pierwszej tercynie zostaje wzbogacony o odmienne nastrojem przeczucie niebezpieczeństwa burzy (wszak najbliższe sonety cyklu to *Żegluga*, połowicznie naruszająca nieruchomość ciszy — i *Burza*). Dopiero ostatnia tercyna przynosi — jakby na zasadzie luźnego, przypadkowego niemal skojarzenia — wizję „hydry pa-

miątek“, burzącej spokój podmiotu lirycznego. Początkowy wszakże opis ciszy w żadnym stopniu nie jest przesycony bolesnym spojrzeniem lirycznego narratora, drzemiący zaś na dnie morza „polip“ burzy jest nie „odbitką“ stanu duszy podmiotu, lecz bodźcem do refleksji skojarzeniowej.

Inny wariant koncepcji paralelizmu przyniósł Mickiewiczowski *Ranek i wieczór*. Tutaj strukturalne połączenie dwu członów paralelnych jest daleko ściślejse, nie ma już mowy o luźnym skojarzeniu. Oba człony przeplatają się ze sobą przez cały ciąg sonetu — ale też początkowy paralelizm sceny porannej przechodzi w kontrast w scenie wieczornej, przez co człony paralelne stają się jedynie samoistnymi członami porównania, dalekie zaś są od koncepcji „odbitki“ stanu uczuciowego bohatera lirycznego. U Słowackiego, jak wynika z przekonywujących wywodów Treugutta, rzecz ma się odwrotnie — a to kładzie duży i podstawowy przedział między typami poetyk, stosowanych przez obu twórców.

Uderza fakt, że żaden z badaczy sonetów Słowackiego nie próbował zestawić ich z *Rankiem i wieczorem*, znacznie przecież bliższym Słowackiemu atmosferą poetycką. Zamknięcie przeżyć w kręgu miłosnego smutku, brak jego motywacji, w sentymentalnym odcieniu utrzymana dekoracja przyrody, motywy smutku, kwiatów, księżycy, mroku — wszystko to narzuca wrażenie bliskości sonetu *Już północ*. Toć nawet rysunek sytuacyjny dziwnego kwiatu:

Jest kwiat, co się otwiera pośród nocy cienia
I spogląda na księżyc, i lube tchnie wonie

wyraźnie jest oparty o wzór Mickiewiczowskiego „fijołka“:

Wraca księżyc, twarz jego pełna i rumiana,
Fijolek podniósł listki otrzeźwione mrokiem.

Zależność dużo większa niż w wypadku *Ciszy morskiej*, zważywszy, że nie tylko rysunek sytuacyjny, ale cała koncepcja obu kwiatów jest wyraźnie zbieżna: smutne w dzień, rzeźwe w mroku. Stąd sonet *Już północ* wypadnie określić jako samodzielną krzyżówkę obu sonetów Mickiewicza, z wyraźną przewagą elementów *Ranka i wieczoru*.

Motywy i określenia poetyckie Mickiewiczowskiego erotyku odzywają się zresztą raz po raz i w pozostałych sonetach młodzieńczych Słowackiego echem nierównie silniejszym niż *Cisza morska*. To koncepcja rysunku przyrody, a w szczególności elementy takie, jak motyw róży, „chylącej się pod perłami“ w sonecie I, wyraźnie przekalkowany z wizerunku Mickiewiczowskiego „fijołka“, o co „klęczy zgięty pod kroplami ranku“. A to nie jest już zbieżność tylko kompozycyjnego układu. To zbieżność atmosfery lirycznej, dekoracji, charakteru określeń poetyckich. Przywodzi to na myśl określenie, które musi się wiązać i wiąże się z sonetem Mickiewicza: sentymentalizm⁸. Taki też, wyraźnie osiemnastowieczny charakter ma Słowackiego koncepcja paralelizmu, koncepcja „odbitki“ wedle określenia Treugutta. Dwa światy paralelne w sonetach Słowackiego nie są samoistne (aczkolwiek zachowują pozorną samoistość strukturalną), świat przyrody zawsze jest uzależniony od spojrzenia bohatera lirycznego i posiada tę samą aurę nastrojową, co jego uczucia. Rzecz w zasadzie obca poezji romantycznej, właściwa natomiast wierszopisom sentymentalnym. W ich to wierszach przyroda odpowiadała wprost uczuciom bohaterów lirycznych i odmieniała się, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, wraz ze zmianą nastroju bohaterów — jak w charakterystycznym utworze Karpińskiego:

Strumień dziś tylko smutno mruczając płynie;
Sama okropność po łąkach przebywa;
Jęcząc ptak śpiewa:

[.....]

Okropna przedtem łąka odmłodziła,
Róża się razem rozwija, ptak w koło
Śpiewa wesoło.

Tego typu paralelizm dwóch światów, gdzie świat zewnętrzny był zwykle „odbitką“ uczuć podmiotu lirycznego, pozorną tylko samoistość zachowując, powszechnie był używany w sentymentalizmie.

⁸ Por. sądy Czesława Zgorzelskiego, *O sonetach odeskich Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne“, V (1955) 146 i nn. Por. także sądy Henryka Schipperera, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 255—256.

talnej i klasycystycznej poezji osiemnastowiecznej. Używali go też nader często Karpiński i Książnin w erotykach — z utworami ich obu młody Słowacki zapewne się zetknął, zachęcony pismami ojca choćby, który szczególnie Karpińskiego cenił wysoko, choć i Książninowi uznania nie szczędził⁹.

To zbliżenie młodego Słowackiego do osiemnastowiecznego typu poetyckiego patrzenia na świat wyraźniej rzuci się w oczy przy spostrzeżeniu, jak dalece normatywnie pojmował wówczas Słowacki zagadnienie sonetu, uprawiając jeden tylko typ jego kompozycji i jeden tylko rodzaj paralelizmu dwóch światów. Nie może tu być mowy o głębszym wpływie Mickiewicza, który najdowolniej i najrozmaiciej rygory tego gatunku przełamywał. I to jest zagadnienie centralne: z innego typu myślenia poetyckiego wyniknęły sonety Mickiewicza, z innego — Słowackiego.

II

Wydobądźmy sumarycznie normatywne cechy sonetów Słowackiego, cechy stałe, zbliżające je do typu poezji sentymentalnej i klasycystycznej. Wszystkie te sonety realizują ścisły rygor kompozycyjny — czterowersze dają zarys sytuacji lirycznej, dążącej od zarysu ogólnego w strofie pierwszej, do uściślenia i bliższego określenia sytuacji w strofie drugiej, tercyny przynoszą refleksję podmiotu lirycznego. Wszystkie wykorzystują popularny w poezji sentymentalnej i klasycystycznej zabieg analogii między sytuacją podmiotu lirycznego a sytuacją ze świata otaczającego. Wszystkie też legitymują się bogatą zawartością motywów sentymentalnych i sentymentalnego słownictwa.

⁹ Por. Euzebiusz Słowacki, *Dzieła*, Wilno 1826, t. III, s. 192—197. Karpińskiego ceni krytyk głównie za doskonały artystycznie wyraz bólu („Serce ludzkie nie może lepiej wyrazić żalu“). Znamienne dla młodzieńcych sonetów Juliusza! Ostrożne sugestie pokrewieństw omawianych sonetów ze sztuką poetycką Książnina i Karpińskiego poddał Marek Piekarski, omawiając klasycystyczne i sentymentalne elementy stylu Słowackiego (*Mistrzostwo formy u Juliusza Słowackiego*, W: *Księga pamiątkowa [...] Juliusza Słowackiego*, Lwów 1909, t. II, s. 113 i 115—116).

Są to jednak, rzecz jasna, zjawiska jedynie powierzchowne i nie one stanowią o tradycyjnym profilu tych erotyków, gdyż nie są przyczyną, lecz skutkiem podstawowych założeń poetyckich. Podstawowym zaś założeniem jest klasycystyczna dążność do jasności wykładu lirycznego. To od razu wymaga zastrzeżenia. Jeśli można mówić o sentymentalizmie sonetów Słowackiego, to nie o sentymentalizmie dosłownie osiemnastowiecznym. Zmieniło się już przede wszystkim słownictwo. Pozostały wszakże podstawowe tendencje — i te u Słowackiego występują, zmieszane już wyraźnie z tendencjami klasycystycznymi. Nie jest to zjawisko niezwykłe w okresie epigoństwa dwu tych poetyk, zrozumiałe też jest u stawiającego pierwsze kroki poety, dla którego przewyżczenie wielu jeszcze trudności, stających na drodze ku poetyce romantycznej, było ponad siły. Wszak i o wiele dojrzalszy Mickiewicz nie ustrzeże się sentymentalnych naleciałości w późniejszym o rok prawie od sonetów Słowackiego *Konradzie Wallenrodzie*, a po wielu latach echo to u niego powróci w wierszu *Te rozkwitłe świeżo drzewa*. Mickiewicz jako romantyk startował ponadto z pozycji wygodniejszych: z pozycji poetyki klasycystycznej, wobec czego dokonanie przełomu we własnej sztuce poetyckiej było możliwe często przez prostą opozycję do dobrze znanego klasycyzmu. Sentymentalizm nie był już prostym stosunkowo przeciwstawieniem romantyzmu, często z nim się mieszał, tworzył w pierwszych latach XIX stulecia ścieżynki „romantycznej łatwizny“, pseudo-romantyki, tak łatwo zauważyć dającej się w balladach, dumkach, dumach, lirykach tego okresu¹⁰. Nie ulega wątpliwości, że nie-dojrzały podówczas Słowacki pojmował romantyczną poetykę tak, jak mu ją narzucała lektura Zaleskiego, którego sztukę poezji dopiero po latach oceni ostro w ironicznej rozprawce. Na razie nie może być o tym mowy — i to w dużej mierze tłumaczy poetykę sonetów Słowackiego.

¹⁰ Narzuca to podobieństwo fakt, że sonety Słowackiego dążą do wniesku końcowego, mającego postać sentencji. Podobnie rzecz się przedstawia w pseudoromantycznych balladach i lirykach drugo i trzeciorzędnych poetów tego okresu, jak Odyniec, Łapsiński np. To oczywiście jaskrawe, widoczne mieszanie się tendencji prądów schyłkowych i romantyzmu.

Klasycystyczna tendencja jasności lirycznego wykładu prowadzi do starcia się linii wewnętrznych w sonetach. Do starcia się linii lirycznego wyrażania z linią epickiego określania, a w konsekwencji do starcia się linii subiektywnej emocji z linią obiektywizacji poznawczej. W strukturze sonetów prowadzi to do dalekich konsekwencji kompozycyjnych. Podmiot liryczny, nie zachowuje postawy stałej, bezustannie przechodzi ze stanowiska narratora określającego na pozycje podmiotu wyrażającego. W ślad za tym mnożą się rozbudowane do pełnych strof porównania dwóch członów strukturalnie przeciwstawnych (lecz semantycznie podobnych), przy czym strukturalna przeciwstawność zachodzi z jednakowo żelazną konsekwencją w kilku aspektach: to przeciwstawność określenia i wyrażenia, sytuacji ze świata zewnętrznego i wewnętrznego, opowiadania i lirycznej sugestii. Oto typowy przykład:

Tak wędrowiec, grożącej śmierci niedaleki,
Choć już do dna wychylił trucizny napoje,
Jednak długo się męczy, nim zawrze powieki.

Ja! co piłem tak słodkie, zgubne szczęścia źródle,
Piłem śmierć z rozkosz czary i zasną na wieki...
Lecz nim zasną — ach biedne! biedne! serce moje!

W starciu się dwóch linii sprzecznych dominuje jednak zawsze linia obiektywizacji i ograniczenia wybuchu emocjonalnego na rzecz jasności lirycznego wykładu. Stąd zmienność postaw podmiotu mówiącego nie następuje bezładnie, nie zaciemnia linii konstrukcyjnych, lecz jest w strukturze utworów podporządkowana logice poetyckiego rozumowania. Zmienność ta nigdy nie zachodzi w obrębie strof, lecz poszczególne postawy obejmują całe, zamknięte strofy. Skutkiem tego kompozycja strof jest koncentryczna, każda stanowi zamknięte ogniwo lirycznego wykładu. Cały natomiast utwór jest skomponowany na zasadzie wiązania ze sobą strof w logiczny proces wykładowy. Panuje w tym procesie wzorowy ład. Postępuje on od zarysu ogólnego sytuacji, poprzez jej uściślenie — do refleksji, stanowiącej wniosek, przygotowany lirycznymi przesłankami strof poprzedzających.

Dążność do jasności i przejrzystości wyciska znamię na innych także elementach składowych sonetów. Strukturą przeważającą w ich wewnętrznym ukształtowaniu jest struktura opowiadania i opisu, a więc struktura, gdzie podmiot liryczny nie sugeruje, lecz pokazuje i określa zjawiska. Obejmuje ta struktura strofy, poświęcone tematом ze świata zewnętrznego, które stanowią czterokrotnie 25% objętości sonetów, a raz 75% (sonet II z 1827 r.). Ale i strofy, poświęcone wnętrzu podmiotu lirycznego, w dużej mierze pozostają również w jej ramach, na skutek dążenia do dookreślenia zjawisk i spojrzenia na nie z obiektywizującego dystansu:

Zaledwie w serce moje spojrziała dziewica,
Ledwom zaczął żyć dla niej i dla niej jedynie,
Szczęście w łyż się zmieniło, mgła omamień ginie,
Została tylko łyżami zalana zrzenuca.

Gdy dodamy, że refleksję stanowi wniosek, ujęty najczęściej w kształt definicji lirycznej, nie sugerującej, lecz określającej syntetycznie wartości liryczne:

Tak choć szczęście nie wraca, gdy raz człeka mija,
Czasem przed zgonem uśmiech na licu osiada,
Ale i w tym uśmiechu już się śmierć przebija

— skonstatujemy, że niemal całość struktury sonetów pozostaje pod silnym wpływem tej tendencji.

Ta dążność do jasności wpływa też silnie na sposób kształtowania poetyckiego przedmiotu wypowiedzi. Obowiązuje tu technika przedstawień plastycznych. Pojęcia abstrakcyjne — ból, rozpacz, szczęście, myśl — ujęte są bądź dynamicznie, w ruchu porażalnym zmysłowo —

Myśl za minionym szczęściem gonić nie przestaje

— bądź są zastąpione objawami zewnętrznymi:

Szczęście w łyż się zmieniło.

Akcent ostateczny w „wykładowości“ sonetów stanowi charakter i funkcja analogii, przeprowadzanych w każdym z sonetów między sytuacją podmiotu lirycznego a obrazem ze świata

otaczającego. Sytuacja zewnętrzna jest semantycznym zdublowaniem sytuacji wewnętrznej, stanowiąc transpozycję warstwy lirycznej i subiektywnej na język epiki i obiektywizacji. Dzieje się to na drodze zestawień, budowanych na zasadzie „tak, jak...“, a więc zestawień wyjaśniających:

Jaskółka miała wrócić, nim zefir zawionie,
Pod strzechę, której nieraz doznała opieki,
Lecz ją w przelocie morskie pochłoneły tonie.

Lauro! i ja nieszczęsny, idąc w kraj daleki
Myślę, że wrócę kiedyś spocząć na twym łonie...
Próżne marzenia — żegnam! żegnam cię na wieki.

Decyduje to o tym, że wątek liryczny przebiega dwutorowo, dwoma różnymi strukturalnie, lecz dublującymi się semantycznie drogami: drogą subiektywnej, emocjonalnej liryki i drogą obiektywizującej epiki, stanowiącej w swych podstawach egzemplifikacyjne wyjaśnienie znaczeń drogi lirycznej.

Epizacja egzemplifikacyjnych członów porównań jest tym mocniejsza, że opis traktuje tu rekwizyty całościowo, tworząc z nich pełne przedmioty. Ani tu śladu zabiegów w rodzaju *pars pro toto*, sugerujących „drugie dno“. To „drugie dno“ nie jest zasugerowane wewnątrz strof epickich, lecz określone osobno, w strofach lirycznych.

To dążenie do posłużenia się członem epickim porównania jako przykładem wyjaśniającym znaczenie strof lirycznych prowadzi do tendencji maksymalnej identyfikacji zjawisk, występujących w dwóch warstwach struktury sonetów. Wynikiem tego jest używanie zbieżnych metafor w obu warstwach, nie dopuszczających przeoczenia analogii:

Ledwo słońce na wschodzie odstąpi swe lica,
Ledwo spojrzysz po cichej, samotnej dolinie,
Mgła się mieni w łzy rosy i na kwiaty spłynie
[.]

Zaledwie w serce moje spojrzała dziewica
Ledwom zaczął żyć dla niej i dla niej jedynie,
Szczęście w łzy się zmieniło, mgła omamień ginie
[.]

Dążenie do jasności lirycznego wykładu ciąży w końcu na strukturze językowej sonetów. Podkreśla ład absolutna zgodność metryczno-składniowa. Zdania są pełne i spokojne, ni śladu rwania toku składniowego, elips. Jedynymi przejawami emocjonalnej struktury językowej są rzadko stosowane pytania, wykrzyknienia i powtórzenia emocjonalne.

Dochodzą one jednak do głosu jedynie w strofach lirycznych, nie zacierają więc w żadnym stopniu obiektywizacyjnych tendencji strof opisowych i opowiadaniowych. Sonet *Już północ* jest od nich całkowicie wolny, pojawiają się dopiero w sonetach z roku 1827, zdradzając w ewolucji poezji Słowackiego narastanie linii emocjonalnej w strukturze językowej. Stanowią jednak sygnał drobny, nie ważący jeszcze na założeniach podstawowych tej poezji. Dlaczego? Spójrzmy najpierw na rolę pytań.

Pojawiają się one zaledwie czterokrotnie: raz w sonecie II, raz w III, dwukrotnie w IV. W żadnym z tych wypadków pytanie nie występuje w roli czysto emocjonalnej. Za każdym razem pełni ono funkcję pytania problemowego w obrębie wiersza, kieruje uwagę ku centralnemu zagadnieniu lirycznemu sonetu — otrzymuje też obiektywizującą odpowiedź. W sonecie II:

Już czas lecieć — gdzie? W sercu znajdziesz przewodnika.

W sonecie III:

Spij serce! już dla ciebie znikły szczęścia chwile,
Bo na cóż masz się budzić na same cierpienia?

W dalszym ciągu sonetu właśnie zagadnienie „wiecznego snu“ i „cierpień“ zostaje rozwinięte w strofach egzemplifikacyjnych:

Jednak długo się męczy, nim zawrze powieki

oraz w refleksji:

Piłem śmierć z rozkosz czary — i zasną na wieki...
Lecz nim zasną — ach biedne! biedne! serce moje!

Sonet IV poświęcony jest problemowi bezpowrotności szczęścia. I ku niemu to zwracają się pytania, zawarte już na początku:

Czyliż kto duszy mojej wrócić szczęście zdola?
Czyliż kiedy z łaź gorzkich oschnie ma zrzemica?

Przecina się więc w tych pytaniach linia emocjonalna z linią obiektywizującą, tendencja wyłożenia z tendencją wyrażenia. Z jednej strony są one liryczne, sugerują „ból“ podmiotu lirycznego, z drugiej wyławiają centralne zagadnienie sonetu, są pytaniami problemowymi.

Analogicznie ma się rzecz z wykrzyknieniami. Jedynie powtórzenia pełnią funkcję czysto emocjonalną, bo, aczkolwiek też występują tylko wtedy, gdy mowa o problemie centralnym — to samą swą strukturą sugerują szczególne zapamiętanie bohatera lirycznego¹¹.

III

Na tym tle sonety z roku 1838 stanowią zjawisko różne niemal biegunowo. Znikło rygorystyczne przestrzeganie prawideł kompozycji sonetu — pozostała z ich grona jedynie zasada budowy stroficznej, w przeciwieństwie do praktyki Mickiewicza nie przełamana ani razu. Całkowicie zanikła tendencja lirycznego wykładu. Zanikło uporządkowanie szczegółów, pozostało jedynie prawo ładu w najogólniejszych zarysach. Skończyły się egzemplifikacyjne paralele. Całościowe traktowanie przedmiotu w obrazowaniu ustąpiło miejsca konsekwentnej *pars pro toto*. Znikła zgodność składniowo-metryczna, znikł spokój i pełna budowa zdań. Zasada analogii, obowiązująca w sonetach młodzieńczych, została zastąpiona zasadą kontrastu.

Pomost ewolucyjny między tymi dwoma biegunami strukturalnymi sonetu Słowackiego stanowi jego twórczość pozasonetowa.

¹¹ Badanie sztuki poetyckiej młodzieńczych sonetów Słowackiego narzeka okazję do podjęcia sprawy autorstwa trzech odkrytych przez Pawła Hertza sonetów, przypisywanych — z dużymi wątpliwościami — Słowackiemu. Sprawa ta — ze względu na obszerność i odmienność problematyki celu — zostanie podjęta osobno.

Pierwszy okres tej twórczości, a więc ten, w którym powstały młodzieńcze sonety, ulega — jak one — tendencjom określenia. To krąg sentymentalnego dziedzictwa. Młody, nie wykrystalizowany jeszcze poetycko Słowacki, nie umiejący stawić czoła światu — tym łatwiej to dziedzictwo bierności wobec świata adoptuje. Toteż jego wczesna liryka rozwija się w kręgu bezsilności, owiana łagodnym, dalekim od buntu pesymizmem. Świat otaczający bowiem, acz sprzeczny z dążeniami i marzeniami zawartego w wierszach człowieka — nie rodzi buntu: człowiek nie ma żadnych wartości własnych, które mógłby światu przeciwstawić. Wartościami wrogimi są w ówczesnych wierszach zagadnienia, typowe dla osiemnastowiecznej liryki sentymentalnej: nieczułość, obojętność. To typowa problematyka „smutnych“ pieśni Karpińskiego, w których Korydony wyrzuty czynią nieczułym Palmirom, ale też poza skargę i rezygnację wyjść nie potrafią. Typowe dla sentymentalizmu są też marzenia bohaterów lirycznych ówczesnych drobnych wierszy Słowackiego: tęsknota do łagodności, marzenia o czułym spojrzeniu kochanki. Brak wszakże realizacji tych marzeń nie rodzi konfliktu; jeśli można mówić w tych lirykach o jakimkolwiek konflikcie, to jedynie o konflikcie potencjalnym, konflikcie zewnętrznej siły i wewnętrznej bezsilności. Stąd nie ma w tej liryce zaskoczeń, rezygnacja następuje *a priori*, podmiot liryczny z góry jest przygotowany na ciosy i z góry im się poddaje. Rodzi to swoisty dystans wobec doznań — podmiot jest zdolny do ich ogarnięcia w całości i usystematyzowanej obiektywizacji. Nie jest to strukturalnie liryka terażniejszości — to jakby liryka wspomnień, już przetrawionych, na podstawie których można snuć refleksje. Dlatego też tyle rzeczywistej liryki wspomnieniowej spotykamy u Słowackiego w tym okresie: *Księżyc*, *Nowy Rok*. Ale i sonety, nie wspomnieniowe przecie, tę strukturę posiadają, strukturę uporządkowanych przesłanek i wysnuwania wniosków bezapelacyjnej rezygnacji. I tak to miesza się w tej liryce klasycystyczny nacjonalizm z sentymentalizmem: to jakby sentymentalizm zracjonalizowany, gdzie racjonalnemu procesowi wnioskowania poddane zostało czucie typowo sentymentalne.

Brak przeciwstawnych światu wartości własnych wiedzie do skupienia się bohatera lirycznego na świecie otaczającym, który ma dać przesłanki obiektywne, potwierdzające własną bezsilność. I to stanowi człowieka podstawę, uczuciową podstawę porównawczej struktury sonetów. To stanowi o ich konstrukcji „rozumowania“. To decyduje o tendencjach „określenia“, patronujących całej liryce młodzieńczego okresu twórczości poety. Obowiązuje w ówczesnych utworach logiczny ład kompozycyjny: zamykanie strof w obrębie jednej myśli, koncentryczna ich kompozycja, kolejne ich wiązanie ze sobą na mocy logiki myśli lub logiki nastroju, traktowanie przedmiotu wypowiedzi z dystansu, umożliwiającego spokojne określenie. Konstruowanie obrazu najczęściej oparte jest o dążność do ogarnięcia całości przedmiotu; jeśli pojawi się traktowanie przedmiotu cząstkowe, rozbijające na szczegóły — to szczegóły te są „malarskie“, dekoracyjne, nie posiadające „drugiego dna“, lecz ważkie pięknem zewnętrznym, zmysłowym:

Na której czarnych oczach i ustach z koralu
[.....]
Wsparłszy głowę na białej jak alabastr dłoni
I wół okryta ciemnych swych włosów pierścieniem.

Jeśli zaś pojawia się motyw kochanki i kochanka — w nieodstępnym kontekście szczęścia, nieszczęścia, nieczułości i łez, wywodzącym się w prostej linii z poezji sentymentalnej — to ma cechy zgodne z owej poezji duchem: niemal wszystkie łzy, pojawiające się w tych wierszach, są niezmiennie „czyste“. Gorzki natomiast staje się ich smak, czystość w truciznę się zmienia w lirycę szwajcarsko-rzymskiej:

Toś ty mi łzy w powszednim podawała chlebie.
Każdy mój jęk — zna ciebie, każda łza — pamięta!
Widzisz jad w sercu? — to łza ta sama,
Którąś ty w serce naląła.

Motyw łez — węzłowy dla liryków Słowackiego, występujący w tych lirykach niemal bezustannie i zmieniający się wraz z ewolucją sztuki lirycznej poety — naprowadza na jądro prze-

mian, zachodzących w poezji erotycznej Słowackiego na przełomie liryki młodzieńczej i szwajcarsko-rzymskiej. Motyw to z natury sentymentalny — ale, aczkolwiek w szwajcarsko-rzymskiej liryce nie osłabia się częstotliwość jego występowania, widać jak na dłoni jego coraz mocniejsze „odsentymentalnienie“. Zważmy: widać zmianę znaczenia tego samego motywu, a więc ewolucja liryki erotycznej przebiega niezwykle regularnie i prawidłowo, nie ulegając żadnym namiastkowym wpływom z zewnątrz, lecz kształtując własny tok ewolucyjny.

W okresie młodzieńczym motyw łąz jest wyznacznikiem pesymizmu, bezradności, smutku lub czułości; występuje wyłącznie w kręgu uczuć egocentrycznych lub — w wypadku, gdy łąz nie podmiot liryczny roni — uczuć cudzych, ale egocentrycznie upragnionych (*Nowy Rok*). W liryce szwajcarsko-rzymskiej motyw łąz staje się bodźcem do buntu, nie spotykanego w twórczości młodzieńczej i staje się wyznacznikiem siły wrogiej (*Przekłństwo*, *Ostatnie wspomnienie — Do Laury*), traci znaczenie sentymentalnej „rzewności“. Co więcej — zaczyna on wykraczać poza krąg zagadnień egocentrycznych, towarzysząc rozmyślaniom nad przemijaniem wartości pozasobistych (*Rzym*). Jeśli zaś nawet pojawia się możliwość sentymentalnego wykorzystania tego motywu, gdy przedmiotem wypowiedzi lirycznej staje się kobieta „niema płaczem“ — nie zaprzatają te łązy, na sposób sentymentalny, serca. Zaprzatają — *Sumnienie*.

Nie ma już w tej liryce sentencji, tak odpowiednich dla pozy rezygnacji. Nie ma też — rezygnacji. Podmiot liryczny zaczyna się światu przeciwstawiać. Nie mając jeszcze wartości prawdziwie światu przeciwstawnych — przeciwstawia się w imię własnego czucia i czucia tego obrony. Zaczyna — miast poddawać się — chronić przed światem swe wnętrze. Chronić przez bunt przeciw światu. Tu dopiero w liryce Słowackiego zaczyna się rodzić romantyzm, a zanikać sentymentalizm. W ślad za tym idą kolosalne przemiany strukturalne. Poetycki system zrationalizowanego, obiektywizującego dystansu zaczyna przechodzić w system subiektywizującego, emocjonalnego prześwietlenia zjawisk.

Owo romantyczne przełamanie sztuki poetyckiej nie następuje we wszystkich jej warstwach. Zachowuje Słowacki wiele tradycyjnych, sentymentalnych motywów, wiele ze słownictwa, zachowuje patos uczuciowy — a więc te pokłady sztuki poetyckiej, które liryka nowa, skupiająca się na uczuciowych doznaniach bohatera lirycznego, przejąć mogła z łatwością i wykorzystać. Uzyskuje jednak w tej fazie twórczości Słowackiego ta scheda znaczenie nowe — dzięki osadzeniu jej na kanwie romantycznego buntu wobec świata. Nie jest to jeszcze poza w pełni romantyczna. Brak tu charakterystycznego dla wczesnej liryki romantycznej całkowitego odcięcia się od świata, poczucia całkowitej samowystarczalności wewnętrznej. Następuje tu bunt częściowy, równoważony tęsknotą, sentymentalną tęsknotą do innych, nie krzywdzących wartości świata:

Czekam — ale nie ciebie... Tęsknię — nie za tobą.

Tej czekam omamiony, tej samotny płacze,
Która mi była siostrą na wygnaniu ziemi,
Myśląc, że kiedyś duszy oczyma zobaczę
Tę, co w duszę oczyma patrzy anielskiemi.

A nigdy serca mego nie umiała krwawić...

Choć jednak towarzyszy tej liryce jeszcze cień sentymentalnej tęsknoty za łagodnością i przyjaźnią — zasadniczy przełom został już dokonany. I nastąpiły nowe dla liryki Słowackiego przemiany strukturalne. Pojawia się rzecz dla dalszej liryki poety zasadnicza: inwektywny monolog dramatyczny, zwrócony do bezpośredniego adresata. Monolog teatralny, retoryczny, odpowiadający postawie gorączkowego buntu. Tutaj dopiero zaczyna ujawniać się „namiętny aktor sztuk własnych“¹².

Zanika kompozycyjne stopniowanie emocji i tętna wiersza, tak charakterystyczne dla twórczości młodzieńczej. Wiersz zaczyna mieć jednakowe napięcie od wersetu pierwszego do ostatniego, zaczyna się wprowadzeniem w emocjonalne *medias res* i trwa to aż po koniec:

¹² Określenie Kleinera (*Sztuka poetycka Słowackiego*, W: *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 178).

Przeklęta! Ty wydarłaś ostatnie godziny
 [.]
 [...] przeklęta bądź i zapomniana!
 Rozłączeni — lecz jedno o drugim pamięta;
 Pomiędzy nami lata biały gołąb smutku
 I nosi ciągle wieści.
 [.]
 Zamilkniemy na chwilę i znów się wołamy
 Jak dwa smutne słowiki, co się wabią płaczem.

Zjawisko to występuje bez względu na problematykę i emocjonalny charakter wiersza. Zwiastuje jedno: bezustanne, nie kończące się napięcie emocjonalne. Owiana rezygnacją liryka młodzieńcza zdążyła do wniosku końcowego, który był i końcem czucia. Tutaj nie ma zakończeń wierszy. Kończą się tym, czym się zaczynały.

Zanika odrębne posługiwanie się liniami epicką i liryczną. Linia strukturalna, czerpiąca swe środki wyrazowe z epiki, jest obecnie nosicielką zasugerowanych wartości lirycznych:

Wiem, kiedy w ogródku,
 Wiem, kiedy płaczesz w cichej komnacie zamknięta;
 Lecz cyprys płakał, gdym rozcinał korę;
 A gdym cios stali pomnikowi zadał,
 To kamień jęczał jak we śnie i gadał.

W ślad za narostem tendencji emocjonalnych zmienia się i struktura językowa. Znika ład, pełnia zdań. Są rwane, niepełne. W dalszym ciągu utrzymują się dawne sposoby emocjonalnego ożywienia językowej struktury wypowiedzi — powtórzenie, przeciwstawienie, chiasm, wykrzyknienie, przerzutnia. O ile jednak dawniej były one rozproszone wśród kontekstu uspokajającego, obecnie gromadzą się licznie na krótkim odcinku wypowiedzi, wicherząc ją niepomierne. Oto zjawiska, występujące w pierwszej, czterowierszowej strofie *Rozłączenia*: wykrzyknienie, przerzutnia, anaforyczne powtórzenie, przerzutnia, wykrzyknienie, wykrzyknienie, przeciwstawienie intonacyjne, przeciwstawienie intonacyjne anaforyczne z elipsą przedmiotu, wykrzyknienie. Dodajmy do tego nieregularną długość zdań, częste tuszowanie średniówki.

naturalne dla języka Słowackiego inwersje (naturalne, bo nawet potoczny język jego listów ulega tej manierze bardzo silnie), nabierające w rozwichrzonym kontekście szczególnej wagi — a otrzymamy pełną różnicę w stosunku do okresu młodzieńczego twórczości lirycznej w jej największym nateżeniu.

Etap wędrówek wschodnich nie wprowadza innowacji większego kalibru do rozwoju erotycznej liryki Słowackiego. Wprowadza szereg nowych motywów, znajdujących później ujście poza erotykami. Tak przedstawia się rzecz w zakresie szczegółów sztuki poetyckiej. W profilu jednak ogólnym przyczynia się ten etap do okrzepnięcia wnętrza podmiotu lirycznego jako faktycznego centrum wierszy lirycznych, rozwija nutę patriotyzmu i — to szczególnie ważne — wprowadza nutę „wartości własnych“ do rozważań bohatera lirycznego, skutkiem czego bunt przeciw światu przeradza się w spokojniejsze przeciwstawienie dwóch wartości. Ta nuta wewnętrznej samooceny, uświadomienia sobie wartości własnych, odżyje w liryce lat 1838—1842, a także w ówczesnych sonetach erotycznych, acz nie z erotyków, lecz z twórczości „ideowej“ się wywodzi (*Rozmowa z piramidami, Piramidy, Na szczycie piramid*). To nuta „wartości ducha“, krzepiąca w tym okresie w liryce Słowackiego — która, chociaż na razie obejmuje odrębną grupę wierszy, w latach 1838—1842 za władnie także erotykami.

Okres wędrówek wschodnich gruntuje w sztuce poetyckiej liryki Słowackiego umiejętność utrzymania całej strofy w jednej, a wysokiej linii intonacyjnej (wykrzyknienie lub pytanie), a nawet widoczny jest dalszy postęp w tym zakresie. Ewolucja struktury wykrzyknieniowej i pytającej postępowała regularnie od pierwszych utworów lirycznych Słowackiego. Początkowo rzadko jednak dochodziła do głosu, będąc ponadto równoważona innymi, spokojnymi całością syntaktycznymi i intonacyjnymi, zgodnością składniowo-metryczną, pełnią zdaniowej konstrukcji pytania (rzadziej — wykrzyknienia, aczkolwiek wszystkie pozostałe cechy i tego dotyczą). Obejmowały te konstrukcje na ogół nie więcej, niż jeden werset i nie więcej, niż jedno zdanie pojedyncze. W liryce szwajcarsko-rzymskiej spotykamy już wy-

krzyknienie przerzutniowe, a w dodatku zbudowane z dwóch zdań współrzędnych złożonych:

Ty wydarłaś ostatnie godziny
Szczęścia mego na ziemi, ty żądłem gadziiny
Wygnałaś na samotność!

Zjawisko to dowodzi łożenia coraz większego nacisku na rolę intonacji jako środka lirycznego wyrazu. I to utwierdza się, a nawet postępuje w *Rozmowie z piramidami*, gdzie konstrukcja pytająca, obejmując już całe okresy zdaniowe i niemal pełne strofy, zgrana z prymitywną prostotą języka, wydobywa intonację specyficznego zawodzenia:

Piramidy, czy wy macie
Takie trumny, grobowniki,
Aby nasze męczenniki
W balsamowej złożyć szacie;
Tak by każdy na dzień chwały
Wrócił w kraj, choć trupem cały?

Tendencja ta pogłębia się na gruncie odmiennej emocji w sonetach erotycznych z roku 1838.

Dochodzi do tego — w aspekcie nas interesującym — jeszcze zdobycz trzecia. To zdobycz swobodnego posługiwania się szczególnie epickim w roli sugerującej lirycznie *pars pro toto*. To zmetaforyzowane, żartobliwe spostrzeżenia krajobrazowe z Egiptu w liście *Do Teofila Januszewskiego*, przywodzące na myśl ojczyznę:

Rzekłbyś, że biały siedzi na piaskach gołabek,
Przypatrując się sobie w zwierciadlanej fali...
A to był pałac wielki Mohameda-Ali.
Rzekłbyś, że przed nim resztki wieśniaczego płota
Sterczą... to była Ali-Mohameda flota.

Przechodzi to czasem w całkowitą metaforę:

To europejski ubiór, wielki równacz stanów,
Dalej żebrzące stado postaci bocianów
Goni za tobą, prośbą grzechoczącą klaszcze —
Czarne, wychudłe, w białe obwinięte płaszcze.

To posługiwanie się szczegółem epickim w roli sugerującej lirycznie *pars pro toto* wystąpi z całą siłą w sonetach, skierowanych do Aleksandry Moszczeńskiej.

Wszystkie zaś przemiany w zakresie sztuki poetyckiej Słowackiego, narosłe w latach 1827—1838, wśród których na plan pierwszy wysuwa się przemiana stosunku ukazwanego w wierszach bohatera lirycznego do świata i wzbogacenie jego wnętrza, stanowią podstawę i motywację innych przemian strukturalnych — rozbijają w pył uznaną w młodości rygorystyczną postać sonetu.

IV

„Wyznam Ci jednak, droga, że mi często dystrakcją sprawiają zgrabne i ładne florentynki — nigdzie podobnych figurek nie widziałem i wybrałbym łatwo sto dziewczątek, w które, żeby mi Bóg tylko pozwolił włożyć duszę podług mego upodobania, to w każdej ze stu mógłbym się dziś zakochać szalenie. Takie jak są, przyciągają moje oczy, ale nie serce“ — pisał Słowacki do matki 21 sierpnia 1837 roku z Florencji. To silne zaakcentowanie wartości duchowych, wyższych od piękna zmysłowego, przewija się we wszystkich erotykach z lat 1838—1842. Specjalnie zaś mocno waży na sonetach, skierowanych do Aleksandry Moszczeńskiej, wyznaczając nie tylko ich ogólną problematykę, ale także ich główne, ścierające się dynamicznie linie strukturalne: linię piękna zmysłowego i linię przeciwstawnych mu wartości „ducha“ i „serca“.

Na pierwszym z tych dwu sonetów waży ponadto inna jeszcze postawa, również świadoma Słowackiemu i podkreślona przezeń w liście do matki, pisanym w dziewięć prawie miesięcy przed powstaniem sonetu (list z dn. 22 lutego 1838 r.). Pisał w nim poeta: „Tytuł mój: wojażera egipskiego i pielgrzyma Ziemi Świętej bardzo mi teraz pomaga w towarzystwie; mogę czasem poprawiać Lamartina, czasem nadawać sobie trochę kolorytu i postawy rycerzy Tassa [...] — słowem, że wyciągam różnymi sposobami korzyści z odbytych wędrówek, a te w moich samotnych godzinach bawią mnie jak sen piękny. Lękam się mglistych obrazów przelewać na papier, aby nie straciły dla mnie wdzięku“. Przełał jed-

nak Słowacki „mgliste obrazy“ na papier, właśnie w sonecie do Aleksandry Moszczeńskiej, pierwszym z dwóch napisanych. Właśnie w postawie tassowskiego rycerza znalazł schronienie duchowe dla swego podmiotu lirycznego, w kulcie „rycerskiego serca“:

I próżno powiesz, bo nikt nie uwierzy,
 Abym twój nosił znak u lewej strony;
 Bo moje serce jest w płaszczu rycerzy,

 Którzy na bieli mają krzyż czerwony;
 A nad nimi jeszcze jest pancerz stalony,

Pierwszy czterowiersz przynosi zarys sytuacji lirycznej, wprowadzając starcie się dwóch sił przeciwstawnych: urocznego piękna zmysłowego kobiety i opierającego się mu „serca“ podmiotu lirycznego.

O! tak, zaprawdę, że wybrałaś świetne
 Oczy, ażeby je łzami zaproszyć.
 O! tak, zaprawdę, że chcąc serce skruszyć
 Wybrałaś dzikie, smutne i szlachetne.

To ukazanie dwóch sił, które starły się w przeszłości. Ujęte są one w konstrukcję rzeczywistej akcji lirycznej: jest równowaga obu sił (oczy świetne, serce dzikie i szlachetne), jest też działanie jednej siły przeciw drugiej (wybrałaś... chcąc skruszyć). Stanowi więc ta strofa zawiązanie akcji — i to jedynie zawiązanie, gdyż nie ma w niej najdrobniejszych nawet sygnałów, mówiących o wynikach działania jednej siły przeciw drugiej. Przeciwnie — ukazany jest jedynie zamiar wywarcia efektu, jedynie jego pragnienie.

O ile w sonetach młodzieńczych, sonetach statycznych, w których od początku wszystko było jasne i do końca nic się nie zmieniało, mieliśmy do czynienia z kompozycją prostego paralelizmu — tutaj, gdzie został zadzierzgnięty węzeł dramatyczny, gdzie ma się odbywać rzeczywista walka dwóch przeciwstawnych a równych sobie sił, dyktująca strukturę dynamiczną, mamy do czynienia z kompozycją skomplikowanych przeciwstawień. Pierwszy wątek kompozycyjny opiera się o fakt, że jedna tylko

z dwu sił przeciwstawnych chce działać czynnie: siła kobiety o urocznych oczach. W obu dwuwersetowych częściach pierwszej strofy działa tylko ta siła, ona jedynie dokonywa wyboru. Stąd bierze źródło części kompozycji paralelicznej:

O! tak, zaprawdę, że...
[.]
O! tak, zaprawdę, że...
[.]

Równocześnie jednak zachodzi tu przeciwstawienie dwu sił równoważnych, oczu i serca. To powoduje wprowadzenie kompozycji chiazmu; chiazmu, będącego strukturalnym odpowiednikiem semantycznego przeciwstawienia sił:

. wybrałaś świetne
. zaproszyć
. skruszyć
Wybrałaś dzikie, smutne i szlachetne.

Tak więc semantycznemu skrzyżowaniu się paraleli i kontrastu towarzyszy strukturalne skrzyżowanie paraleli i chiazmu, tworząc swoiste pogodzenie kompozycji „abab“ z kompozycją „abba“.

O ile pierwsza strofa, poświęcona zawiązaniu akcji lirycznej, toczyła się w czasie przeszłym i traktowała akcję analitycznie, szczegółowo rysując ścieranie się sił we wszystkich płaszczyznach poetyckiej struktury utworu — strofa druga przechodzi do stanu aktualnego akcji, przeciwstawiając formom czasu przeszłego czasowników strofy pierwszej, formę czasu teraźniejszego;

Bo moje serce jest losu i Boga.

Strofa ta jest strofą przejściową, zawierającą trzy etapy akcji. Syntetycznie zamyka wypadki, jakie rozegrały się między zawiązaniem akcji a jej stanem aktualnym. Syntetycznie — bo to wszystko, ku czemu wiodły cztery wersety strofy poprzedniej, zamknięte jest tutaj w krótkim, pierwszym wersecie, obdarzonym właściwościami sugestii wielokierunkowej. Ukazuje ten werset działanie siły urocznych oczu, charakter tego działania, jego wynik — i stanowi pomost przejściowy między przeszłością strofy poprzedniej a aktualnością strofy drugiej:

Lecz lży go dotąd nie otruły setne.

Werset drugi przebiega w czasie aktualnym, ukazując przeciwdziałanie siły atakowanej oraz przyczynę braku efektów działania siły atakującej. Przeciwdziałanie to jest oparte na oporze statycznym, werset ten więc, jak poprzedni, zamyka w sobie syntetyczny rys przeszłości, przeciwdziałanie aktualne i — poprzez swą statyczność — wybiega strukturalnie naprzód, stanowiąc nawiązanie między dynamiką opowiadania strof pierwszej i drugiej, a statyką opisu tercyn końcowych sonetu. Znow więc spotykamy się z kolosalną oszczędnością miejsca i środków słownych, uzyskaną przez wielokierunkowe wykorzystanie słów za pomocą różnorodnych powiązań strukturalnych. Dodajmy, że w strofie pierwszej występuje jedyna w całym sonecie przerzutnia, wysuwająca na miejsce silnie akcentowane siłę działającą dynamicznie: oczy. Tutaj widać największą różnicę w stosunku do sztuki poetyckiej młodzieńczych sonetów Słowackiego. Tam główną rolę grało słowo i jego bezpośrednie znaczenie. Tutaj ogromną część znaczeń przenosi struktura, urastająca do drugiego, obok słowa, czynnika znaczeniowego utworu; świetnym tego przykładem jest rozwiązanie strofy pierwszej sonetu, w której czynnikiem, przeciwstawiającym sobie dwie skłócone siły, jest nie określenie słowne, lecz wyłącznie strukturalny zabieg chiazmu.

Podobnie rzecz ma się w dalszym ciągu sonetu. Wersety trzeci i czwarty drugiej strofy wybiegają w przyszłość. Są one znow dynamiczne (r o z e t n ę) — wybiegając zaś w przyszłość, uzyskują ponownie kilka znaczeń. Niwelują nadzieję wrogiej siły na zwycięstwo w walce. Przygotowują wygaśnięcie akcji w strofach następnych na rzecz statyki opisu. Wybiegając zaś w przyszłość, sugerując postawę czynną podmiotu lirycznego jedynie *in potentia*, nie naruszają w rzeczywistości statyki tej postawy, pozwalając na konsekwentne utrzymanie jej do końca. Przez swą potencjalną zaś dynamikę stanowią te wersety nawiązanie do początkowych, dynamicznych wersetów strofy trzeciej, ostatecznie wytrącających broń z ręki wrogiej siły, bo uprzedzających jej zamiary i tym samym prowadzących do całkowitego wygaśnięcia akcji:

A wprzód, niż miałyby je zdeptać noga,
Prędzej je zimnym żelazem rozetnę.

I próżno powiesz, bo nikt nie uwierzy,
Abym twój nosił znak u lewej strony;

I znów, jak w strofie pierwszej, następuje wysunięcie na miejsca szczególnie mocno akcentowane rekwizytów związanych z siłą wroga. Tym razem nie za pomocą przerzutni, ale przez zgrupowanie dwóch słów jednosylabowych i przedzielenie ich inwersyjnym wtrętem. To ostateczne zaakcentowanie zwycięstwa. Ale to też strukturalne wyodrębnienie, dyskretne wyodrębnienie tej partii sonetu, w której rolę główną grała siła wroga podmiotowi lirycznemu. Początek sonetu akcentował jej pierwsze, świetne poczynania. Tutaj akcent wydobywa ostateczną porażkę tych poczynaniań:

Abym twój nosił znak [...]

Następują teraz cztery końcowe wersety sonetu, związane z podmiotem lirycznym semantycznie i, poprzez swą nienaruszoną statykę, strukturalnie. W strofie pierwszej spotkaliśmy analizę siły wrogiej — tu mamy analizę siły podmiotu lirycznego. W strofie pierwszej mieliśmy strukturę dynamiki, odpowiadającą czynnemu działaniu siły przeciwstawnej podmiotowi: wybrałaś, zaproszyć, skruszyć. Tu mamy strukturę statyki, odpowiadającą biernej postawie bohatera lirycznego: mają, leży. W strofie pierwszej rządziła niespokojna konstrukcja chiazmu. Tu — paralelizm:

A nad nim jeszcze jest pancierz stalony,
A ono jeszcze głębiej — w trumnie leży.

Dynamiczna wszakże strofa pierwsza obejmowała cztery wersety o rymach „abba“. Ostatnie cztery wersety sonetu, przełamujące rozdzielną kompozycyjną tercyn, tworzą część o rymach analogicznych. To jakby podkreślenie całkowitego odwrócenia początkowej sytuacji sonetu:

Bo moje serce jest w płaszczu rycerzy,
Którzy na bieli mają krzyż czerwony;

A nad nim jeszcze jest pancerz stalony,
A ono jeszcze głębiej — w trumnie leży.

Ukazana więc przez poetę kompozycja chiazmu w pierwszej strofie jest najogólniejszą zasadą kompozycyjną całego sonetu. Wyciska też ona znamię i na innych, pozakompozycyjnych ukształtowaniach słownych poszczególnych partii utworu. Pochodzi ta zasada — jak mówiliśmy — od przeciwstawienia dwóch walczących sił. Towarzyszy temu znaczące strukturalnie przeciwstawienie statyki i dynamiki. Ale nie tylko. Sonet, wbrew rygorom stroficznym, tak dawniej przez Słowackiego przestrzegany, rozpada się wyraźnie na dwie połowy; w cyfrach oznaczających liczbę wersetów przedstawia się to dokładnie 7+7.

Pierwsza połowa sonetu, w której działa siła wroga podmiotowi lirycznemu, posiada metaforykę w tonacji właściwej tej sile cielesnej. To zabiegi *pars pro toto*, działające dramatycznie strzępy epickie, przenoszące wartości liryczne: zaproszone oczy, setne łyzy, deptająca noga. W wersecie ósmym zdecydowaną przewagę uzyskuje podmiot liryczny — i odtąd metaforyka utrzymuje tonację rycerską: zimne żelazo, znak u lewej strony, płaszcz rycerzy, pancerz stalony.

Obok tych wszystkich przeciwstawień sonet posiada elementy jednoczące strukturalnie, tak, jak paralela towarzyszyła chiazmowi w strofie pierwszej. I znów paraleliczność zachodzi w tych samych cząstkach i elementach co przeciwstawność, tworząc z sonetu przedziwną jedność przeciwieństw. Wszak — mimo przeciwstawności statyki opisu i dynamiki opowiadania — cały sonet jest skonstruowany ze strzępów epickich o wymowie i funkcji lirycznej. Cały jest okryty szatą zabiegów *pars pro toto*, jedynie ich charakter jest przeciwstawny. Wbrew sonetowym rygorom kompozycyjnym układa się on w dwie równoważne połowy. I — wbrew strukturalnym przeciwstawieniom oraz przepisanej sonetowi cesze rozwoju myśli etapami pełnostroficznymi — wątek myślowy rozwija się tutaj konsekwentnie dwuwersetami, których kolejne następstwo jest kolejnym krokiem naprzód, stanowiąc poziomą linię paraleli na pionowej linii przeciwstawień przez cały ciąg utworu.

Zważywszy, że tak ogromna rzeczy różnaitość zawiera się w krótkim odcinku czternastu wersetów — można jeden tylko wniosek wysnuć: wniosek wielkiej syntetyczności tego wiersza. Syntetyczność konstrukcji pociąga za sobą nie tyle oszczędność środków słowno-stylowych, co ich maksymalne wykorzystanie. Obserwujemy w sonecie dużą przewagę form rzeczownikowych nad przymiotnikowymi, wyrażającą się stosunkiem 18 : 9. Jeszcze mocniej przedstawia się to w zakresie zaimków, gdzie formy rzeczowne nad przymiotnymi osiągają przewagę w stosunku 8 : 3. Dodając, że czasowników mamy siedemnaście, nasuwa się wniosek, że sonet toczy się w kręgu rzeczy i czynności. Dynamika jego wszakże nie wynika z tych obliczeń mechanicznie: podobny stosunek, z bardzo niewielkimi odchyleniami, spotykamy w sonetach młodzieńczych.

Różnice płyną z charakteru słownictwa i jego funkcjonalnego wykorzystania. Czasowniki sonetów młodzieńczych oznaczają czynności niezależne od przedmiotów, nie mają charakteru czynności doraźnych i świadomych, lecz rozciągających się w czasie i fatalistycznych: przeminać, ginać, kończyć się, mienić się. Tutaj zaś są uzależnione od świadomości rzeczy działających: zdeptać, wybrać, rozciąć, zaproszyć, skruszyć — i mają charakter czynności prawdziwie dynamicznych, doraźnych, pozostających najczęściej w sferze gestu. Przymiotniki w sonetach młodzieńczych są z jednej strony rozsiane na długim odcinku sonetu, nie dają natężenia emocjonalnego, lecz rozproszenie — z drugiej posiadają jednolity charakter. Tutaj — panuje prawo kontrastu: smutny i dziki, biały i czerwony. To przesądza o ich dynamice. Ponadto — aczkolwiek tak rzadkie w zestawieniu z liczbą rzeczowników — są maksymalnie wykorzystane i podkreślone. Utrzymane są w tonie patetycznym, co je uwydatnia (setne, szlachetne, świetne) i grupowane licznie na krótkim odcinku wiersza. Cztery z nich — połowa prawie — zgrupowane są na krótkim odcinku pierwszej strofy, przy czym trzy tworzą „przymiotnikowy“ werset czwarty tego czterowiersza:

Wybrałaś dzikie, smutne i szlachetne,

dzięki czemu tworzą silny akcent na ogólnym profilu wiersza. Akcent ten powiększa fakt, że cztery przymiotniki dysponują identyczną końcówką morfologiczną — *tne*, wybijając się całą grupą dzięki specyficznej instrumentacji głoskowej (świetne, smutne, szlachetne, setne).

Podobne zjawisko obserwujemy w zakresie konstrukcji zdań. Aczkolwiek ogromna ich większość utrzymana jest w tonacji oznajmującej, choć prawie wszystkie posiadają ten sam rysunek intonacyjny (jeden werset antykadencja, drugi kadencja) — to urozmaicają ich ton liczne inwersje i łańciskie szyki zdaniowe, utrzymując „górnosc” tonu i pełne jego brzmienie.

Zbierzmy najważniejsze przeciwstawienia tego sonetu, w których poetyckim kontekście toczy się walka dwóch sił akcji lirycznej: paralela i chiasm, opis i opowiadanie, rzeczowość i przymiotność, statyka i dynamika, oznajmująca struktura zdań i wewnętrzne wicherzenia inwersyjne, opór bierny i działanie aktywne. Pierwsze człony tych zestawień odpowiadają postawie spokoju, drugie — niepokoju. Zważywszy, że w sonecie zawsze przewagę uzyskują pierwsze człony zestawień skonstatujemy, że ma on profil spokojny. Stanowi więc nawiązanie strukturalne — oczywiście dalekie, odległe o wskazane etapy ewolucji sztuki lirycznej Słowackiego — do jego pierwszych sonetów. Różnice są oczywiście kolosalne, zostały one już w szczegółach wydobyte zresztą. Wydobądźmy teraz różnicę najważniejszą. Sonety i młodzieńcze, i ten, oparte są o spokojną strukturę, płynącą z postawy konstatacji. W sonetach młodzieńczych jednak postawa podmiotu lirycznego była postawą konstatacji własnej bezradności wobec świata. To decydowało o strukturze analogii, gdyż podmiot nie przeciwstawiał światu żadnych wartości własnych. Tutaj zaś postawa konstatacji jest podyktowana poczuciem siły. To rodzi strukturę przeciwstawień — podmiot przeciwstawia światu wartości własne. Przeciwstawienia z kolei są okryte stylowym spokojem, gdyż podmiot pewny jest skuteczności swej siły. I stopniowe ukazywanie tej siły dyktuje sposób rozwijania podmiotowego wątku lirycznego w tym sonecie.

Wszak akcja liryczna wygasa z końcem drugiej strofy sonetu —

ze stwierdzeniem, że podmiot raczej „rozetnie“ serce, niż da je „zdeptać“. Odtąd sonet rozwija się pod znakiem górowania struktury statycznej, gdyż przestają działać dynamicznie ścierające się siły. Zanika więc dynamika strzępu epicko-dramatycznego — akcji. Dynamika zaś liryczna utrzymana jest do samego końca utworu, sonet ani przez moment nie traci na nasileniu. Uzyskane jest to właśnie przez stopniowe ukazywanie siły podmiotu lirycznego, przez jej stopniowanie, dzięki czemu akcent ostateczny, najdobitniejszy, pada na ostatni werset sonetu:

A nad nim jeszcze jest pancierz stalony;
A on jeszcze głębiej — w trumnie leży.

To poczucie siły stanowi istotną zdobycz tego okresu liryki Słowackiego. Nie tylko w erotykach. Towarzyszy ono każdemu utworowi lirycznemu tych lat — w różnych wariantach — koronując przełom postawy lirycznej, jaki dokonywał się w powikłanym etapie liryki wędrówek wschodnich.

V

O ile sonet *Do A. M. I* nawiązywał w dużym stopniu do spokojnej struktury pierwszych sonetów Słowackiego, wcielając nową u poety siłę spokoju — o tyle sonet *Do A. M. II* nawiązuje do rozwichrzenia liryki szwajcarsko-rzymskiej, wcielając siłę wybuchu.

Motyw niezrozumienia przez kobietę nie jest motywem nowym w liryce Słowackiego. Towarzyszy jej od lat najwcześniejszych, owo „zimne spojrzenie“ kobiecych oczu, pod wpływem którego ukazany w wierszu człowiek tracił wiarę w wartość życia, nie umiejąc znaleźć w nim innych pragnień ponad pragnienie zrozumienia:

Niestety, wzrok ten luby, droższy mi nad życie,
Zimny był tak jak promień zimowego słońca —
A ja jak lód tajałem i niszczałem skrycie.

Ta bezradność i niemożność odnalezienia innych sił dyktuje początkowym lirykom Słowackiego strukturę spokojną. Bunt

przeciw niezrozumieniu zaczyna narastać w liryce szwajcarsko-rzymskiej, w ślad za tym wkrada się do niej postawa wybuchu i struktura rozwichrzeń. Postawa człowieka tej liryki nie jest wszakże postawą zdecydowaną jeszcze, stąd w *Ostatnim wspomnieniu* — *Do Laury* ścierają się pragnienie odejścia z pragnieniem pozostania, potępienie z pochwałą i miłością i tęsknotą. Jedna wszakże z postaw, między którymi podmiot liryczny tego wiersza nie umiał jeszcze dokonać wyboru, jest tu szczególnie ważna:

Nie laur na głowie — lecz z ognia wieniec
 Tyś skrami oczu zażęgła.
 Dziś gdy mi włosy burza roztarga,
 Ogniami czoło mam sine,
 A jakąś dumą drzy moja warga,
 Że w tych płomieniach nie ginę...

Tę postawę „dumy płomiennego serca“ poeta wybrał w latach następnych. Jej siłę spokoju wcielił w sonet *Do A. M. I*, jej siłę wybuchu — w sonet *Do A. M. II*. Sonet pierwszy zwiastował niezwalczony opór spokojnie, konstatując, nawet determinacja była w nim oznajmiona:

A wprzód, niż miałaby je zdeptać noga,
 Prędzej je zimnym żelazem rozetnę.

Sonet drugi zwiastuje tenże niezwalczony opór wybuchu, determinacja jest tu emocjonalna:

O! pierwej piekło! niżby czoło dumne
 Na twoim zimnym sercu kiedy spało!

O ile sonet poprzedni, w którym ścierały się siły salonowego, przewrotnego wyrafinowania kobiety i dumnej, rycerskiej szlachetności, kształtował metaforę w dwóch liniach, ciała i rycerskiej zbroi — o tyle tutaj, gdzie walczą chłód i czucie, metafora obejmuje kręgi zimna i gorąca, nawiązując do metaforyki płomienia i ognia z *Ostatniego wspomnienia*.

Sonet *Do A. M. II* posiada również odmienny od swojego poprzednika rozwój wątku lirycznego. O ile tamten, zgodnie z logiką spokoju, najpierw rozprawiał się z siłą zewnętrzną, później do-

piero obnażał wnętrze podmiotu lirycznego — o tyle ten, zgodnie z logiką emocjonalnego wybuchu, najpierw obnaża wnętrze podmiotu, jego doznania, a później dopiero przechodzi do analizy „siły opozycyjnej“. Pierwsza strofa — to zarys doznań emocjonalnych podmiotu lirycznego:

Ogniem, żalością wre zamknięte łono;
 A kiedy zacznę się na serce dąsać,
 Chciałbym je wyrwać z mych piersi i skąsać,
 I precz odrzucić tę rzecz tak zhańbioną

Werset pierwszy przynosi syntetyczny zarys sytuacji lirycznej, zarys niejako „opisowy“. Już w nim jednak zarysowuje się siła wybuchu emocjonalnego — przez inicjalne zastosowanie wyliczenia (ogniem, żalością), nie powiązanego żadnym spójnikiem oraz przez porywistość, rwącość czasownika *wre*, który otwiera linię strukturalną porywistej gestyki, oplatającej dalsze wersety tego początkowego wybuchu (wyrwać, skąsać, precz odrzucić). Równocześnie jednak werset pierwszy jest wyodrębniony zabiegiem składniowym. Stanowi *de facto* odrębne zdanie oznajmujące, pojedyncze, w przeciwieństwie do następnych wersetów pierwszej strofy, utworzonych z długiego okresu wykrzyknieniowego, złożonego z czterech zdań niewspółrzędnych. Ale inny zabieg składniowy, spójnik „a“, łączy pierwszy werset z następnymi, tworząc w ten sposób zdaniową konstrukcję emocjonalną, wewnątrznie zróżnicowaną, na czym znać rękę mistrza składni: długi okres, wypowiedziany jednym tchem.

Zgodnie z logiką wybuchu emocjonalnego następne wersety przynoszą obnażenie chęci podmiotu lirycznego (w sonecie poprzednim następowało tu obnażenie chęci siły zewnętrznej), dając równocześnie bliższe sprecyzowanie jego stanu wewnętrznego. Dopiero początek strofy drugiej przynosi wyjaśnienie przyczyn tego stanu. Znów nasuwa się różnica w stosunku do sonetu poprzedniego. Tam od początku wszystko było jasne, sonet zaczynał się od motywacji wydarzeń. Tu — motywacja przychodzi dopiero później, co sugeruje pierwszoplanowość emocji:

Twoją miłością, że ognie, co płoną,
 Dotąd nie mogły go uczynić czystym!

Wszystko to toczy się w obrębie jednego okresu składniowego, sugerującego swą strukturą silne zaangażowanie emocjonalne, wydatnie zaakcentowane zastosowaniem przerzutni międzystroficzej. To przełamanie rygorów wiersza dla strukturalnego wcielenia wybuchu.

Wersety siódmy i ósmy przynoszą zarys zdarzeń przeszłych:

A ty myślałaś, że ja z tym ognistym
Sercem — nazwę cię kochanką i żoną?

Ujęte w strukturę pytania emocjonalnego utrzymują się w ramach wybuchu. Tematycznie wiążąc się z siłą zewnętrzną, strukturalnie sugerując emocję podmiotu lirycznego, stanowią kompozycyjne przejście do drugiej części sonetu, do analizy siły zewnętrznej.

Pierwsza część sonetu, określająca krąg doznań podmiotu lirycznego, operowała czasownikami, sugerującymi gestykę porywistą. Druga część, analizująca siłę zewnętrzną, zawiera czasowniki spokojne: żyć, spać. Przeciwstawienie to zachodzi także w warstwie metaforyki. Wybuchowi podmiotu lirycznego w pierwszej części odpowiadają określenia „ogniste“: wre, ogień, żałość, płonąć. Druga część sonetu, część omawiająca siłę zewnętrzną, zawiera określenia przeciwstawne: zimne serca, usta rozumne, marmurowe ciało, skała zimna. To, co w pierwszej części było wrzące jak płomień, tu posiada nieruchomość kamienia i jego chłód.

Przeciwstawienie dwu części sonetu zachodzi jednakże tylko w warstwie określeń i przedmiotu wypowiedzi. Podmiot wypowiedzający zawarty jest zaś w strukturze. Składniowy bowiem profil zdań jest, jak w części pierwszej, wyłącznie wykrzyknieniowy. Dbalność zaś o utrzymanie struktury emocjonalnej, wbrew przedmiotowi wypowiedzi, podyktowała poecie wzmożenie struktury wykrzyknieniowej przez ujęcie tej części sonetu w klamrę wykrzyknień. Wykrzyknień czysto emocjonalnych, wykrzyknień-zakleć, krótkich, stanowiących nie pełne zdania, lecz ich równoważniki:

O! pierwszej piekło!...
[.]
[...] — lepiej w trumnę!

Przeciwstawienie dwóch sonetów, dedykowanych Aleksandrze Moszczeńskiej, nie kończy się na tym. Oba one nie zachowują praktycznie kompozycji stroficznej tego sztywnego gatunku, ta kompozycja jest jedynie zewnętrznym nalotem, zagadnieniem nieomal graficznym tylko. Sonet pierwszy kompozycyjnie układał się w dwie połowy 7+7, drugi — 6+2+6. W drugim ponadto sztuczność i powierzchowność ograniczeń stroficznych podkreślają międzystroficzne przerzutnie i kolosalna emocja, już nie przełamująca, ale wręcz usuwająca z pola widzenia sztywność i opanowanie tego gatunku.

Sonet pierwszy dążył do konkluzji. W ogólnym zakresie struktury objawiało się to dwojako. Po pierwsze — im bliżej ku końcowi zdążał utwór, tym statyczniejszą uzyskiwał strukturę. Wygasała akcja — ale nie tylko. Dynamiczny rozdzźwięk, jaki w pierwszej części panował między wazaniem się szali na stronę jednej z walczących sił a spokojem opowiadania o tym, przechodził ku końcowi sonetu w uspokajający paralelizm obu płaszczyzn. W sonecie drugim — odwrotnie. Część pierwsza, porywista i dynamiczna, zachowuje paralelę struktury i przedmiotów określanych. Im bliżej zaś końca sonetu — tym potężnieje rozdzźwięk, dynamizujący poetycko, sarkastycznie, rozdzźwięk między przedmiotem określeń a podmiotową strukturą wypowiedzi. Po drugie — w sonecie pierwszym obserwowaliśmy stopniowe zawężanie motywów, przechodzące aż w regularne stopniowanie. W sonecie drugim krąg motywów ku końcowi utworu się rozszerza, obejmuje coraz szerszy zakres przedmiotów — by zakończyć się nie argumentem czy konkluzją, lecz emocjonalnym zakłębieniem. Narasta też emocjonalność struktury — nie jeden okres wykrzyknieniowy, podrzędnie złożony, ale okres współrzędny, porwany na wykrzyknienia klamrowe w dodatku zamyka sonet. Podstawą dla tych różnic jest różnica w postawie podmiotów lirycznych.

Sonet pierwszy był spokojny, argumentujący. Dzięki temu monolog liryczny był nie tylko opanowany, ale i posiadał pewną melodykę, płynącą z intonacyjnych paraleli. Tutaj o melodyce — w sonecie drugim — nie ma mowy. Nie ma paraleli intonacyj-

nych i składniowych, tok zdań jest nierówny, rwany, stałe rozdźwięki metryczno-składniowe potęgują to wrażenie. To — retoryka.

Retoryka daleka wszakże od opanowanych wzorów retoryki klasycystycznej, od jej płynności, ładu. To retoryka wybuchu emocjonalnego, retoryka romantycznego dramatu, zrywającego z klasycystycznym ładem wiersza. Monolog rwany, emocjonalny skrajnie, infektywny — to monolog Gustawa z *Dziadów Cz. IV*:

Nie wiesz, jaki tu żar płonie,
Mimo deszczu, mimo chłodu,
Zawsze płonie!

Nieraz chwytam śniegu, lodu,
Na gorącym cisnę łonie;
I śnieg tonie, i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie!

Ten rwany, nierówny tok monologu emocjonalnego zachowuje Słowacki w drugim sonecie, dedykowanym Aleksandrze Moszczeńskiej. Zachowuje dzięki rozłamaniu wewnętrznych zasad sonetu, rozłamaniu daleko większemu, niż to spotkać można u Mickiewicza.

„Jeżeli istnieje gdzieś na świecie łożo Prokustowe dla wyobraźni — pisał Klaczko — jeżeli jest gdzieś ciepłarnia dla świeżych i wytwornych kwiatów natchnienia lirycznego, to bez wątplenia 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 obrazy rozłokowane 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 subtelny umysł; wszystko jest kanciaste, pomimo starannego zaokrąglenia wierszy. Rytmiczny ruch sonetu w liniach prostych i w określonych odstępach jest

najdalej idącym przeciwieństwem owej tak znamiennej i rozkołysanej fali uczucia lirycznego“¹³.

To niemal definicja młodzieńczych sonetów Słowackiego. Ale też nic bardziej odległego od niej, jak sonet *Do A. M. II*. Mickiewicz przełamał strofikę sonetu, wlał weń uczucie — ale pozostał opanowany, refleksyjny, gładki. Słowacki potrafił w zamknięty tygiel stroficzny, nie naruszając go, tchnąć całe rozwichrzenie struktury romantycznej poezji. I jeśli można mówić o sonecie skrajnie romantycznym — to nie Mickiewicza nazwisko tu padnie. Padnie tu nazwisko Słowackiego. Słowackiego, który w sonecie *Do A. M. II* nie zachował ani śladu wzorów poprzednika. Stworzył sonet własny, najromantyczniejszy, koronujący nie tylko własne jego dojście w zakresie tego gatunku poezji, ale stanowiący granicę, do której żaden z romantyków poza nim nie doszedł.

LES DEUX POLES DES SONNETS DE SŁOWACKI

I. En passant en revue les recherches sur les sonnets de Słowacki, on est amené à conclure que l'habitude de les considérer comme des poésies romantiques n'est fondée que sur l'analyse des détails extérieurs. C'est pourquoi le présent article se propose d'analyser la ligne directrice de la transformation des emprunts romantiques dans les sonnets du jeune Słowacki. Le point de départ de l'analyse est la constatation que la place des sonnets en question dans l'histoire littéraire doit être déterminée non pas en fonction de l'existence même des influences romantiques dues aux sonnets de Mickiewicz, mais en fonction de la manière de les transformer. En partant de ce principe, l'auteur révisé les opinions admises pour ce qui est de la genèse des emprunts faits par Słowacki à Mickiewicz. Il essaie ensuite de démontrer que la plupart de ces emprunts proviennent du cycle mickiewiczien de sonnets d'Odessa, plus précisément des poésies relativement riches en conventions sentimentales.

¹³ *Półwysep krymski w poezji*, W: *Szkice i rozprawy*, Warszawa 1904, s. 247—248.

L'article voudrait également montrer que la règle de la composition, en vigueur dans les sonnets du jeune Słowacki, (la règle qui veut établir constamment un parallèle entre le monde intérieur du sujet lyrique et la situation dans la nature) comparée au modèle mickiewiczzien dévoile son caractère sentimental. Car la peinture de la nature qui chez Mickiewicz garde son autonomie, dépend chez Słowacki de l'état des sentiments du sujet lyrique. Ce trait-là caractérise justement les poètes sentimentalistes et, parmi les plus représentatifs, Kniaźnin et Karpiński.

II. A la suite de l'analyse de l'art poétique qui se manifeste dans les sonnets du jeune Słowacki, l'auteur essaie de démontrer que cet art est enraciné dans le XVIII^e s. et que les détails relevant de la poétique romantique jouent uniquement le rôle d'ornements extérieurs. Il fait donc voir que — malgré les tendances du romantisme — Słowacki admet le type fixe de sonnet, obéissant à des règles précises, fondé, en qui concerne la composition, sur l'analogie entre l'homme et la nature. La base de l'analogie est purement rationnelle, déductive; la peinture de la nature est toujours une prémisse des sentiments du sujet lyrique. Dans les sonnets en question domine le souci de la clarté de l'exposé lyrique ce qui implique le développement à double voie des éléments lyriques d'une poésie: à côté de la voie épique (le monde extérieur qui remplit le rôle de l'objectivisation des valeurs lyriques), court la voie lyrique (le monde intérieur). Les lignes structurales particulières encadrent des zones distinctes. La syntaxe et ses fonctions, l'intonation, la répétition des épithètes sur les deux lignes structurales, la gradation des problèmes lyriques, la métonymie remplacée par un dessin complet, c'est-à-dire les autres détails de l'art poétique, confirment la thèse qui met en relief le caractère postclassique („klastyczny”) et sentimental de ces sonnets.

III. L'auteur voit que les sonnets écrits par Słowacki onze ans plus tard ont un caractère très différent et il se propose de montrer les causes de ce phénomène. Il examine à cet effet l'ensemble de la production lyrique du jeune pour aboutir à la conclusion que la voie de celle-ci n'est pas différente du chemin parcouru par les sonnets. L'évolution de la lyrique de Słowacki dans les années 1827—1838 constitue également l'objet de l'analyse qui permet d'esquisser les étapes d'accroissement des tendances romantiques ainsi que l'influence de celles-ci sur l'art du poète. C'est dans ce contexte que l'auteur montre comment l'attitude pleine de désignation devient une attitude révoltée; ce fait-là n'est pas d'ailleurs sans conséquences pour le conflit qui s'élève dans la lyrique du poète. De ce conflit naît à son tour la structure caractéristique du monologue dramatique solidaire d'une composition désordonnée, du rôle de plus en plus important de l'intonation et de la métonymie, de l'emploi d'un ton unique dans l'oeuvre toute entière, du principe du contraste éliminant le principe de l'analogie.

IV et V. Les sonnets qui apparaissent au terme de cette évolution en 1838 sont une antithèse pure et simple des sonnets du jeune poète. La résignation fait place à la force du sujet lyrique, le calme à la composition et la syntaxe désordonnées, le principe de l'analogie au principe du contraste. Une analyse détaillée des sonnets écrits à cette époque permet de conclure que l'important ensemble de règles relatives à ce genre, respectées par le poète dans sa jeunesse, se réduit à présent à la pure composition (la strophe). La composition par contre et la façon de développer la trame lyrique sont absolument novatrices. C'est seulement ici que Słowacki crée le vrai sonnet romantique (le sonnet intitulé *À A. M. II*) en dépassant dans ce genre tous les poètes romantiques polonais.