

Jerzy Strzetelski

Dwa sonety - dwa rodzaje stylu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 149-159

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY STRZETELSKI

DWA SONETY — DWA RODZAJE STYLU

Podobnie jak prace Zenona Klemensiewicza, Wojciecha Górnego i Anny Wierzbickiej¹, artykuł niniejszy przedstawia składnię za pomocą wykresów; jest więc jedną z prób stworzenia metody graficznego ukazywania związków wewnątrzdanowych².

Jeżeli chodzi o interpretację literacką, to badanie składni przynieść może jedynie cząstkowe wyniki: w zdaniu istnieją bowiem oprócz powiązań składniowych także swoiste powiązania akcentów poszczególnych wyrazów i całych grup wyrazowych, powiązania znaczeń leksykalnych, powiązania obrazowania itp., a w wierszu ponadto — jakże istotna — gra rytmu, rymu i walorów fonetycznych. Retorykę składni powinno się zatem rozpatrywać w jej współdziałaniu z retoryką wszelkich innych elementów tekstu. Składnia należy jednak do czynników zasadniczych, przebadanie jej może więc dać już pewien, aczkolwiek niepełny, obraz tego, co się dzieje w utworze poetyckim.

Także i w obrębie samej tylko składni ilość zjawisk, które można analizować, jest bardzo wielka. Tutaj pragnę zająć się jednym tylko — za to istotnym — aspektem, tj. konotacją i jej efektami stylistycznymi, w dwóch sonetach angielskich: Johna Keatsa *On First Looking into Chapman's Homer* i Dantego Gabriela Rossettiego *Pride of Youth* (z cyklu *The House of Life*)³.

W analitycznym języku angielskim, gdzie wyrazy, pozbawione niemal całkowicie wszelkich odmian, przypominają oszlifowane kamienie mozaiki, w której decyduje układ cząsteczek składowych, a nie ich kształt —

¹ Z. Klemensiewicz, *Problematyka składniowej interpretacji stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1. — W. Górny, *O stylistycznej interpretacji składni*. Jw., 1960, z. 2. — A. Wierzbicka, *Lingwistyczne narzędzia w stylistycznej analizie szyku wyrazów*. Jw., 1963, z. 2.

² Potrzebę takiej standardowej metody sygnalizowała już przed kilkunastu laty M. R. Mayenowa (*U progu nowych badań nad historią polskiego języka artystycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 1).

³ Oba analizowane teksty zaczerpnięte z wydania: *The Oxford Book of Nineteenth-Century Verse*. Oxford 1965, s. 334, 684.

znaczenie składni jest szczególnie wielkie, i dlatego m. in. metodę ilustruje tekst angielski.

Zazwyczaj autor operuje składnią intuicyjnie. Podobnie czytelnik odbiera wrażenie wywołane przez składnię — automatycznie i błyskawicznie, krytyk jednak, którego profesja wymaga powolnego, uważnego czytania tekstu, nie zawsze może poprzestać na intuicji i winien dążyć do dokładnego i obiektywnego opisu faktów językowych.

Faktami takimi są powiązania konotacyjne wewnątrz zdania: w każdym zdaniu istnieje określony zespół napięć wywołanych przez konotację. Jeżeli np. poeta użyje przydawki — wywoła oczekiwanie na podmiot, dopełnienie itp., którą to część zdania przydawka konotuje. Szczególną wagę ma zespół elementów zdaniowych konotowanych przez czasownik (*verbum finitum*), ponieważ orzeczenie pełni rolę zwornika konstrukcji w przytłaczającej większości zdań. W języku angielskim istnieje cały szereg takich zespołów elementów zdaniowych zdeterminowanych przez czasownik; np. w zdaniu z w. 2 sonetu Keatsa:

*I have seen states
O have seen O*

have seen konotuje podmiot i dopełnienie. Konotacja i wywołane przez nią oczekiwanie na pojawienie się zapowiedzianego elementu zdaniowego ma ogromne znaczenie w tekście, czyli tam, gdzie jeden element następuje po drugim w porządku czasowym czy też linearnym.

Wzorce zespołów takich elementów, ich teoretyczne uzasadnienie i znakowanie symboliczne, opracował dla zdań prostych Alfred Reszkiewicz⁴. Uzasadnienie to, uwzględniające konotację, można stosunkowo łatwo przenieść na zdania złożone, gdyż zdanie poboczne jest zwykle rozbudowanym elementem zdania prostego. Dla zbadania tekstu literackiego trzeba jednak zająć się również takimi zjawiskami językowymi, które wykraczają poza granice gramatycznie poprawnych, w pełni rozbudowanych zdań, np. wykrzyknikami (*ah!*). W tym celu metodę lingwistyczną należy uzupełnić kilkoma koncepcjami.

Pierwszą koncepcją jest założenie, że czytelnik krótkiego utworu poetyckiego traktuje go jako tekst spójny i całkowity, jako pojedynczą zamkniętą wypowiedź poetycką, która bez względu na ewentualną zawilóść struktury przekazuje jeden kompleks informacji; dzięki temu można porównywać ze sobą dwa sonety, a nie tylko poszczególne ich zdania.

Trzy dalsze koncepcje uzupełniają się wzajemnie i umożliwiają sporządzenie wykresów składni utworu. Są to: 1) podział wszystkich elementów zdaniowych na cztery rodzaje, 2) przypisanie im czterech kie-

⁴ A. Reszkiewicz, *Internal Structure of Clauses in English. An Introduction to Sentence Pattern Analysis*. Wrocław 1963.

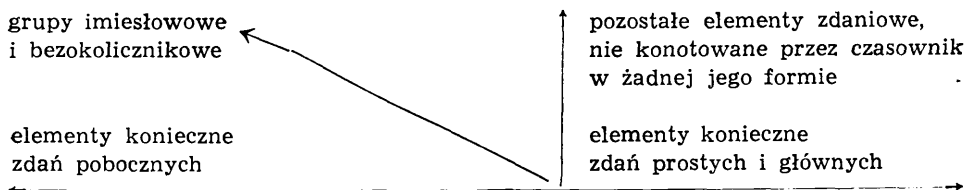
runków linii wykresu, 3) przypisanie odcinkom wykresu odpowiednich długości.

Zasada podziału elementów zdaniowych na cztery kategorie jest prosta. Niezależnie od rozmaitych rodzajów pełnią one dwojaką funkcję w zdaniu: albo wchodzi w zespół elementów konotowanych przez czasowniki w zdaniach pojedynczych i głównych, albo nie. Wszystkie elementy konieczne w zdaniach prostych i głównych składają się na podstawowe twierdzenie syntaktyczne danego sonetu. Oczywiście, w utworze poetyckim istotne jest często to, czego poeta nie wypowiedział wprost.

Wszystkie inne elementy zdaniowe występujące w poemacie modyfikują podstawowe twierdzenie. To współdziałanie różnych elementów najlepiej można ukazać za pomocą wykresu, którego linie mają cztery kierunki. Jeżeli przyjmiemy (arbitralnie), że elementy konieczne twierdzenia podstawowego tworzą ciąg o kierunku w prawo \rightarrow , wówczas każde zdanie poboczne — np. *that little sorrow can find* w zdaniu (uproszczonym) z sonetu Rossettiego (w. 1—5): *as a child that little sorrow can find the new Love smiles* — nie tylko opóźni pojawienie się konotowanego zdania głównego, ale dokona tego w sposób dynamiczny, gdyż zawiera czasownik. Logicznie jest więc oznaczyć elementy konieczne zdania pobocznego linią wykresu o kierunku przeciwnym kierunkowi zdania głównego, a więc \leftarrow .

Opóźnienia wywoływane są również przez inne elementy zdaniowe, np. przez przydawkę *many* opóźnia się wystąpienie *states* w w. 2 sonetu Keatsa: *I have seen many states*. Przydawka ta nie zależy od żadnego czasownika, nie ma udziału w dynamizmie orzeczenia, i dlatego oznaczyć ją trzeba linią o kierunku neutralnym, przy czym, jeżeli składnię wyobrazić sobie jako „budowanie utworu”, byłby to kierunek ku górze \uparrow .

Osobny problem stanowią grupy imiesłowowe i bezokolicznikowe. Imiesłowy i bezokoliczniki mogą konotować dopełnienia i inne elementy, podobnie jak *verbum finitum*, nie konotują jednak podmiotu. Są to więc formy z punktu widzenia składni pośrednie. Właściwym kierunkiem linii przedstawiającej te elementy pośrednie jest więc linia ukośna, pośrednia między linią neutralną, skierowaną pionowo w górę, a linią biegnącą w lewo, symbolizującą zdanie poboczne:



Linie oznaczające elementy zdaniowe mają długość odpowiadającą liczbie wyrazów. Każdemu wyrazowi odpowiada jedna (dowolna) jed-

nostka długości (np. w podanym dalej wykresie dwóch wersów sonetu Keatsa jednostką długości jest krescinka lub trzykropka).

Jedyne odstępstwo od reguły: 1 wyraz = 1 jednostka, powoduje czasownik, który w języku angielskim składa się, jak to przyjmuje np. gramatyka transformacyjna, z czasownika posiłkowego i właściwego czasownika. Przy liczeniu każdego wyrazu za jednostkę seria czasowników typu *I would have been travelling* byłaby oznaczona linią dłuższą, a zatem byłaby pozornie bardziej dynamiczna niż seria czasowników typu *I travel*. Każdy czasownik oznaczony jest zatem linią o standaryzowanej długości 2 jednostek, a w trybie rozkazującym — 3 jednostek, przy czym trzecia zastępuje ukryty podmiot.

Same linie, oznaczające w wykresie elementy zdaniowe, nie mogą oddać wszystkich zjawisk istotnych dla analizy stylistycznej związanych z konotacją, często bowiem pojawiają się w tekście opóźnienia nakładające się na siebie. Zgodnie z dodatkową koncepcją kompensacji — jednostką wywołanego przez konotację napięcia jest oczekiwanie na jeden wyraz (przy czasowniku na podwójny wyraz), bez względu na to, czy oczekuje się na element konieczny, czy na modyfikujący.

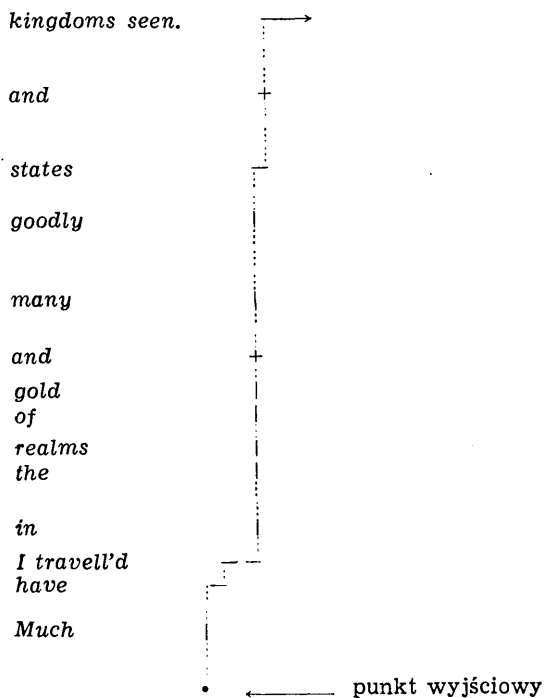
Takie liczenie jednostek konotacji pozwala na precyzyjne odzwierciedlenie subtelnych, lecz istotnych różnic między szybszym a wolniejszym wzrostem napięcia. Tak więc wyraz, którego konotacja skierowana jest wstecz, powoduje nieznaczne tylko napięcie oczekiwania, gdyż działa opóźniająco; napięcie to stosunkowo szybko wygasa. Przykładem może być zdanie w w. 1 i 2 sonetu Rossettiego: *of sorrow ← that we give the dead but little can find*. Z kolei wyraz, którego konotacja skierowana jest ku przodowi, wzmaga napięcie znacznie bardziej, np. w w. 2 sonetu Keatsa: *and many goodly states have I seen*, gdzie *many* konotuje *states*, a *goodly* podtrzymuje oczekiwanie na *states* i dodatkowo konotuje ten wyraz. W rezultacie *states* wypełnia oczekiwanie obudzone przez dwa wyrazy.

Jeżeli pierwszym wyrazem zdania złożonego jest spójnik zapowiadający przyszłe zdanie główne (albo luźna grupa syntaktyczna konotująca zdanie główne, np. *Even as a child*, z początku sonetu Rossettiego), to spójnik ten i każdy wyraz zdania pobocznego wprowadzającego zdanie główne poprzedza przerwa podwyższająca wykres o 3 jednostki, co odpowiada najprostszemu zdaniu głównemu (podmiot = 1 jednostka, orzeczenie = 2 jednostki), którego czytelnik oczekuje przez cały czas, kiedy autor rozbudowuje wstępne zdanie poboczne.

Dzięki powyżej opisanej metodzie można przedstawić szczegółowo składnię każdego tekstu spójnego, a więc także sonetów Keatsa i Rossettiego. Wykres w. 1—2 sonetu Keatsa przedstawiać się będzie następująco (ostatnia rubryka określa liczbę jednostek odstepu w górę):

<i>Much</i>	konotuje orzeczenie	2
<i>have</i>	konotuje <i>I</i> i <i>travell'd</i>	2
<i>I</i>	opóźnia <i>travell'd</i>	1
<i>travell'd</i>	zamyka zdanie (jedynie intonacja wskazuje, że zdanie zakończone jeszcze trwa)	0
<i>in</i>	konotuje <i>realms</i>	1
<i>the</i>	opóźnia <i>realms</i> }	2
	konotuje <i>realms</i> }	
<i>realms</i>	kończy zdanie	0
<i>of</i>	konotuje <i>gold</i>	1
<i>gold</i>	kończy zdanie	0
<i>and</i>	konotuje 1 wyraz	1
<i>many</i>	opóźnia 1 wyraz }	2
	konotuje <i>states</i> }	
<i>goodly</i>	opóźnia 1 wyraz i konotowane <i>states</i> }	3
	konotuje <i>states</i> }	
<i>states</i>	realizuje konotację wywołaną przez <i>many</i> i <i>goodly</i> — lecz: }	2*
	opóźnia 1 wyraz, tj. <i>seen</i> }	
	konotuje <i>seen</i>	
<i>and</i>	opóźnia <i>seen</i> }	3
	konotuje <i>kingdoms</i> }	
<i>kingdoms</i>	realizuje konotację wywołaną przez <i>and</i> }	3
	opóźnia <i>seen</i> }	
	konotuje <i>seen</i>	
<i>seen</i>	kończy zdanie	0

* Krzyżowa konotacja przy antycypacyjnym przestawieniu wyrazu *states*.



Trudno byłoby w krótkiej pracy stosować i omawiać wykresy: swobodne korzystanie z nich wymaga pewnej wprawy. Dlatego oba sonety przedstawiam w sposób uproszczony, oznaczając tylko konotację, przy czym cyfry przed poszczególnymi wyrazami określają liczbę jednostek odstępu w górę. Wersalikami wyodrębniono elementy konieczne zdań prostych (ewentualnie głównych); spacją — elementy konieczne zdań pobocznych; nawiasami kątowymi — struktury imiesłowowe i bezokolicznikowe; nawiasami okrągłymi — struktury wolne, nie konotowane, w ramach zdania złożonego; znak + wskazuje strukturę „syjamską”, tj. posiadającą pewne cechy wspólne ze strukturą w poprzedniej części zdania.

*2*Much *2*HAVE *1*I *0*TRAVELL'D (*1*in *2*the *0*realms) (*1*of *0*gold)
 (+ *1*and *2*many *3*goodly *2*STATES *3*and *3*KINGDOMS *0*SEEN;)
*3*ROUND *4*many *5*western *2*ISLANDS *2*HAVE *1*I *0*BEEEN
 (*2*wh ich *4*bar ds *5*in *6*fealty *7*to *6*Apoll o *0*hold.)
*2*Oft *5*OF *6*one *7*wide *4*EXPANSE *2*HAD *1*I *1*BEEEN *0*TOLD
 (*2*th at *3*deep — (*3*brow'd) *4*Hom er *3*rul ed) (*1*as *2*his *0*demesne;)
 (*1*yet *2*DID *1*I *2*never *1*BREATHE *2*its *3*pure *0*SERENE)
 (*1*till *2*I *2*heard *1*Chap man *0*speak (*0*out)) (*0*loud) (*1*and *0*bold:)
 *2*then *2*FELT *1*I *1*LIKE *2*some *0*WATCHER (*1*of *2*the *0*skies)
 (*1*when *2*a *3*new *2*planet *2*s wims *1*into *2*his *1*ken;)
 (+ *1*or *1*LIKE *2*stout *0*CORTEZ) (*1*when *2*with *3*eagle *3*eyes
*4*he *2*star'd *1*at *2*the *0*Pacific —) (*1*and *2*all *3*his *2*men
*2*look'd *1*at *1*each *0*other) (*1*with *2*a *3*wild *0*surmise —)
 (*0*silent,) (*1*upon *2*a *0*peak) (*1*in *0*Darien.)

Polska wersja początku sonetu — mimo dosłownego tłumaczenia — wykazuje oczywiście nieco inną konotację od obserwowanej w tekście oryginału:

*2*Wiele *0*PODRÓŻOWAŁEM (*1*po *0*królestwach) (*0*złota)
*1*I *2*liczne *3*wspaniałe *2*PAŃSTWA *3*i *4*KRÓLESTWA *0*WIDZIAŁEM;
*3*DOKOŁA *4*wielu *5*zachodnich *2*WYSP *0*BYŁEM,
*2*kt óre *4*pieśniarze *5*w *6*lennie *7*od *6*Apollina *0*dzierzą.

Nawet taka uproszczona konotacja uwydatnia znaczną regularność budowy sonetu Keatsa: trzy pierwsze wersy, zdania proste, są trzema mocnymi, samodzielnymi twierdzeniami; w. 4 zawiera zdanie poboczne i odtąd mamy w sonecie przeplatające się zdania główne (w. 5, 7, 9, 11) i poboczne (w. 6, 8, 10); w. 11, 12 (częściowo) i 13 to znowu, zgodnie z dotychczasowym rytmem sonetu, zdanie poboczne, tym razem jednak rozbudowane w sposób będący echem początku (gdzie drugie zdanie połączone było z pierwszym za pomocą spójnika *and*); na koniec — w w. 13 i 14 występują liczne zupełnie swobodne struktury.

Sonet zatem rozpoczyna się grupą mocnych twierdzeń, jego część centralna to rytmiczne, powolne falowanie zdań głównych i pobocznych,

a zakończenie ujęte jest w swobodne, miękkie, ulotne zwroty okoliczników. Swobodnymi strukturami są także zdania poboczne w części środkowej, co pogłębia ich kontrast ze zdaniami głównymi i prostymi.

Wolne struktury stanowią więc ważki element kompozycyjny: pojawiają się już w w. 1, jakby zapowiedź późniejszej supremacji, a następnie rozrastają się coraz silniej. Jednocześnie układ zdań głównych zanika, jak gdyby był on tylko masywnym fundamentem dla lekkiej, filigranowej konstrukcji struktur swobodnych, wznoszących się wzdłuż ze swobodnym wdziękiem.

Obok majestatycznego niemal rytmu zdań głównych i struktur swobodnych drugą cechą charakterystyczną składni sonetu Keatsa stanowi nieznaczące tylko pulsowanie zmiennej ważkości poszczególnych wyrazów.

Przez „ważkość” rozumiem tutaj efekt, jaki wywołuje rozładowanie napięcia konotacji, gdy pojawia się oczekiwany wyraz. Im bardziej opóźniony jest wyraz realizujący konotację, tym staje się dla czytelnika bardziej istotny, gdyż przejmując na siebie wzrastające napięcie oczekiwania. Określenie takiego efektu terminem ważkość ma oczywiście charakter subiektywny: można by go odczuć i nazwać inaczej. Ważkość należy chyba jednak uznać za pojęcie dostatecznie jasne i elastyczne, przy czym ścisła jest liczba jednostek, o które opóźnia się pojawienie wyrazów, ważkość można zatem ująć w cyfrach.

W wierszu Keatsa poszczególne wyrazy wykazują ważkość bardzo niewielką: oczekiwanie jest skutkiem jednego lub najwyżej dwóch wyrazów, przegradzających element zdaniowy konotujący od elementu konotowanego. Ten rytm chwilowego napięcia i natychmiastowego rozluźnienia można by porównać do akcji serca, jeżeli za oddech uznamy rytm zdań głównych i luźnych struktur. To nieznaczące zwiększanie ważkości wyrazów u Keatsa jest efektem subtelnym, uzupełniającym i ożywiającym strukturę zasadniczą, nie zaś rzucającą się w oczy metodą konstrukcyjną. Emfaza pada przy tym głównie na przydawki: *2many*, *3goodly* *2STATES*, *5OF* *6one* *7wide* *4EXPANSE*, *3deep* — *3brow'd* *4Homer*, i okolicznik: *1when* *2with* *3eagle* *3eyes*.

Z punktu widzenia stylistyki efekt składni stanowi tylko część ogólnego wrażenia estetycznego; ponieważ działanie składni jest jednak istotne, wolno wypowiedzieć wstępne, hipotetyczne sądy: składnia sonetu Keatsa nadaje się do utworu energicznego (27 wyrazów koniecznych w zdaniach głównych i 23 wyrazy w zdaniach pobocznych), zrównoważonego, spokojnego, majestatycznego (powolny rytm zdań głównych i struktur swobodnych, mała różnica ważkości wyrazów), wiersza, który traktuje o sprawach wzniosłych (kompozycja 86 wyrazów w strukturach swobodnych).

Uwagi te są, rzecz prosta, podyktowane częściowo znajomością treści sonetu, nie umniejsza to jednak znaczenia faktu, że w wierszu Keatsa forma jest zrośnięta z treścią.

Dla wykazania, jak bardzo sonety mogą różnić się od siebie pod względem składni, mimo twardych form rodzaju literackiego i pewnego powierzchownego podobieństwa (też układ trzyczęściowy) — posłużmy się analizą sonetu Rossettiego. Podkreślić przy tym należy, że wykresy składni każdego z tych sonetów, wyprowadzone z tego samego punktu wyjściowego, kończą się w znacznej odległości od siebie, ukazując automatycznie, iż pod względem składni Keats jest „prosty”, a Rossetti „opóźniony”. Oto konotacja utworu Rossettiego:

*1Even 1as 2a 5child, 7of 6sorrow 8that 10we 7give,
8the 6dead, 7but 7little 8in 9his 9heart 3can 6find,
4since 5without 8need 7of 6thought 7to 8his 9clear 6mind
9their 9turn 12it 4is 3to die + 4and 4his 3to live: —
4even 5so 6the (7winged) 8new 2LOVE 0SMILES ((1to receive)
2along 3his (4eddying) 1plumes 2the 3auroral (0wind,))
(1nor, 2forward (3glorifying,) 1CASTS 2one 0LOOK) (0behind)
(1where 2night — 2rack 1shrouds 2the 3old 0love) (0fugitive.)
2THERE 2IS 3a 1CHANGE 1IN 2every 3hour's 0RECALL,
(1and 2the 3last 2COWSLIP 3in 4the 4fields 6WE 0SEE)
(1on 2the 5same 2day 1with 2the 3first 4corn — 0poppy.)
(0Alas 1for 2hourly 0change!) (0Alas 1for 2all
3the 0loves) (2that 3from 4his 4hand 5proud 6youth 1lets 0fall,)
(1even 1as 2the 0beads) (1of 2a (3told) 0rosary!)*

*1Właśnie 2tak 1jak 5dziecko, 6żało, 8który 7ofiarujemy
6zmarłym, 7mało 7tylko 8w 9swym 9sercu 3może znaleźć,
4bo 5bez 7potrzeby 6rozmyślenia, 7dla 8jego 9jasnego 8umysłu
9ich 9u działem 4jest 3umrzeć, + 4a 4jego 3żyć —
4właśnie 5tak 6ta (7uskrzydłona) 8nowa 2MIŁOŚĆ 0USMIECHA SIĘ.*

Początek tego sonetu charakteryzuje silne napięcie. Powstaje ono już przy pierwszym zwrocie, antycypującym zdanie główne, a nakładające się na siebie warstwy struktur opóźniających (ze wstecznie skierowaną konotacją) urastają do sześciu. Przy ocenie późniejszego wzrostu ważkości zdania głównego należy zatem brać pod uwagę nie tylko liczbę opóźniających wyrazów (35), lecz również liczbę napięć i rozluźnień wewnątrz pięciu wersów (240 jednostek napięcia, nie licząc wartości samych wyrazów, które na wykresie układają się w łuk, odgięty w lewo, jakby napięty dla wyrzucenia zdania głównego ze szczególną siłą).

Po tym ciekawie skonstruowanym początku — w drugiej części sonetu napięcie konotacji nie występuje jako element strukturalny. Opóźnienia są 1-, najwyżej 2-wyrazowe, toteż stanowią tylko krótkotrwałe efekty urozmaicające rytm składni. Kompozycja tej części sonetu

(w. 7—10) oparta jest więc na trzech zdaniach prostych (ewentualnie głównych).

W trzeciej części za to konotacja obejmuje dłuższe partie tekstu i staje się znowu spoiwem, choć inaczej niż na początku. Cztery wiersze końcowe są zasadniczo strukturami swobodnymi, a zatem są intensywnie skonstrastowane z budową początku sonetu. Swobodne struktury nie są całkowitą niespodzianką: pojawiają się one dość wcześnie (w. 5), stopniowo zajmują coraz więcej miejsca po mocnych zdaniach głównych. W sumie jednak wyrazów w tych strukturach jest mniej (67) niż u Keatsa (86), a ponadto nie układają się one w tak zwiewną, delikatną tkaninę: u Rossettiego struktury swobodne przetkane są mocnymi wewnętrznymi niemi konotacji.

W sonecie Rossettiego wyróżnić można zatem trzy zasadnicze części: 1) grupa miękkich zdań pobocznych, zespolonych przez potężne napięcie, jakie wytwarza ogromne opóźnienie konotowanego od początku zdania głównego; 2) trzy mocne zdania proste (ewentualnie główne); 3) swobodne zakończenie serią wolnych struktur. Trudno przypuścić, by te efektowne, wyraziste kontrasty nie były owocem świadomego zamysłu poety.

Ważkość wyrazów w wierszu jest bardzo urozmaicona. Całość pięciu wersów, grupa statyczna, nadaje ogromną ważkość (240 jednostek napięcia) pierwszemu zdaniu głównemu, *the New Love smiles*. Paradoksalnie gwałtowna ważkość nadana zdaniu, którego znaczenie jest samo przez się dyskretne — sprawia wrażenie niespodzianki, ironii, a potem każe spojrzeć na pozorną błażość uśmiechu nowej miłości uważniej i dostrzec w niej to, co chciał wyrazić poeta.

Wewnątrz grupy pięciu początkowych wersów obserwujemy dodatkowe napięcie i jego rozładowanie, przy czym wzmocnieniu ulega znów ważkość słowa o szczególnym znaczeniu: *to die* (obciążonemu, wraz z całym zdaniem pobocznym zaczynającym się od *since*, 71 jednostkami napięcia); kontrastujące z *to die* słowo *to live* następuje po zaledwie 8 jednostkach napięcia, ważkość dostosowana jest więc zarówno do wartości semantycznej jak i emocjonalnej wyrazów.

W drugiej części sonetu wzrost napięcia konotacji, a zatem i wzrost ważkości jest niewielki, z wyjątkiem w. 13, gdzie poważniej opóźnione rozładowanie konotacji wzmacnia ważkość składniową wyrazu *fall* (poprzedzonego 25 jednostkami).

W całym sonecie znajdujemy tylko trzy zdania główne (lub cztery, jeżeli „syjamską” strukturę z w. 7 będzie się liczyć oddzielnie), które zawierają zaledwie 12 wyrazów koniecznych. W zdaniach pobocznych jest 19 koniecznych wyrazów, przewyższają więc one bardzo znacznie zdania główne, w pełni aktywne. O stosunkowo mniejszej aktywności

świadczy także 6 wyrazów w grupach imiesłowowych i bezokolicznikowych, więcej niż u Keatsa (2).

Z drugiej strony jednak Rossetti wyeksponuje okoliczniki i w konsekwencji zwiększa napięcie oczekiwania na czasowniki, czego u Keatsa nie było. Takie okoliczniki, jak: *5without 6need 7of 6thought, 7to 8his 9clear 8mind, 2forward 3glorying, 3from 4his 4hand*, to wyraźne przydawanie ważkości orzeczeniom zdań, w których występują.

Sonet Rossettiego można ogólnie scharakteryzować jako statyczny, a jego kompozycję jako opartą na poprzednio już wspomnianym trójstopniowym ustawieniu elementów zdaniowych.

Analiza samej konotacji (nawet jeżeli opracuje się ją znacznie dokładniej niż w niniejszym szkicu) stanowi tylko częściową podstawę przy ocenie wartości estetycznej sonetu Rossettiego. Wolno jednak stwierdzić, że w przeciwieństwie do swobodnej powagi treści, z którą znakomicie harmonizował progresywny styl pierwszego utworu, antycypacyjny układ składni u Rossettiego (sprężenie, wybuch, luźne struktury) z łatwością jest w stanie unieść ładunek namiętnego uczucia i intelektualnego niepokoju. Obie treści sonetu, emocjonalna i intelektualna, mogą przy tym, a raczej muszą (pod groźbą niezharmonizowania składni z tematem) ulegać przemianom w każdej z trzech części.

Z wnioskami tymi zgodzić się chyba łatwo, nawet bez przeprowadzenia pełnej analizy pozostałych elementów stylistycznych — gdy spojrzymy na trójstopniowy układ treści, ściśle przylegający do układu składni: naprzód subtelną, wielotorową analizą intelektualną, sięgającą wprost do centralnych pojęć, do najgłębszych uczuć (śmierć i miłość), potem kilka surowych zdań, reasumujących fakt przemijania, i wreszcie wykrzykniki, wyzwajające uczucie żalu oraz kończące utwór nutą niecałkowitej rezygnacji i półuspokojenia.

Różnica między zupełną swobodą strukturalną zakończenia zarówno jednego jak i drugiego sonetu polega na odmienności kontekstu: u Keatsa swoboda jest wynikiem organicznego rozwoju i stopniowego wyswobodzenia się z więzów składni; u Rossettiego swobodne struktury w zakończeniu przeciwstawione są początkowemu zagęszczeniu konotacji (kontrast ten podkreślają jeszcze pewne echa kompozycji składni i echa leksykalne) — i na tym kontraście polega zasadniczy efekt utworu.

Wydaje się, że metoda „rachunku napięcia”, czy też „czterokierunkowej analizy”, pozwala odkryć i obiektywnie scharakteryzować takie cechy składni, które w istotny sposób różnią jedno dzieło poetyckie od drugiego.

Na marginesie można tu jeszcze dorzucić, że metoda ta, zastosowana w analizie blisko 280 sonetów angielskich, doprowadziła m. in. do dwóch interesujących konkluzji: 1) sonet jako krótki poemat liryczno-refleksyjny

narzuca pewien, dość jednolity, stopień zawikłania struktury wszystkim poetom od XVI do XIX stulecia (Keats i Rossetti są niemal na przeciwnych krańcach istniejących różnic); 2) w ramach tych większość poetów wykazuje charakterystyczne indywidualne skłonności do stosowania określonej ilości komplikacji syntetycznych. Keats np. bardzo często używa struktur swobodnych i punkty końcowe wykresów odzwierciedlających składnię trzech jego sonetów tworzą dość zwartą grupę. Sądzić można zatem, że badanie konotacji, które pozwoliło uzyskać pewne konkretne wyniki w odniesieniu do sonetów, przyczyni się do uściślenia ocen krytycznych wydawanych o stylu także i innych utworów literackich.