

Anna Opacka

"Sonety pełtewne" - walka z romantyczną konwencją

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/4, 45-86

1972

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.

ANNA OPACKA

„SONETY PELTEWNE” — WALKA Z ROMANTYCZNĄ KONWENCJĄ

Wśród rozmaitych prób poetyckich Borkowski doszedł do nowatorstwa w cyklu sonetów, w których zjawia się rzecz niespotykana w naszej poezji — konkretny obraz obyczajowy miasta z pierwszej połowy XIX wieku. To realistyczne osiągnięcie romantycznego poety jest najważniejszym powodem, dla którego daje tę książkę w ręce czytelnika

— pisał w r. 1950 Adam Ważyk komentując wybór wierszy lwowskiego poety, wydawany dla jego przypomnienia niepamiętliwej historii literatury polskiej. Ten też cykl uznał za „legitymację poczesnej rangi autora w naszym dziedzictwie poetyckim”¹.

Podobne sądy kilkakrotnie jeszcze powtórzą się po roku 1950². Ważność i poetycka udatność cyklu *Sonetów peltewnych* ani razu nie zostanie podważona — jednak w nielicznych tylko wypadkach osądy te spłotą się z próbą historycznoliterackiego ich uzasadnienia³. Uzasadnienie zaś takie wydaje się nader istotne. Nie tylko dlatego, że „sumienie nauki” niechętnie przyjmuje stwierdzenia gołosłowne. Także — a i przede wszystkim — dlatego, że dopiero argumentacja pozwoli na głębsze ujęcie historycznoliterackiej pozycji tych wierszy, na wyraziste ukazanie, na

¹ A. Ważyk, *Przedmowa* do: J. Dunin Borkowski, *Wybór poezji*. Wybrał i opracował A. Ważyk. Warszawa 1950, s. 8.

² M. Jasińska, *Niestłusznie zapomniany poeta — Józef Dunin Borkowski*. „Prace Polonistyczne” 1951. — K. Walicka, *Józef Dunin Borkowski i jego poetycka twórczość*. Jw. — M. Maciejewski, *Od „Sonetów krymskich” do „peltewnych”*. „Ruch Literacki” 1967, z. 6.

³ Właściwie tylko Maciejewski (*op. cit.*) podejmuje próbę gruntownych uzasadnień, poświęconą jednak tylko jednemu aspektowi zagadnienia: przekształceniu w sonetach Borkowskiego konwencji Mickiewiczowskiej. To sprawa dla omawianych tu kwestii bardzo ważna, ale ani jedyna, ani — jak się wydaje — najistotniejsza; toteż niniejszy szkic będzie dążył zarówno do ugruntowania rozważań Maciejewskiego na szerszym materiale, jak i do poszerzenia wachlarza spraw wyznaczających pozycję *Sonetów peltewnych* w ówczesnej fazie rozwoju liryki polskiej. Wiele cennych sugestii zawdzięczam wykładom prof. Czesława Zgorzelskiego, prowadzonym w KUL w r. akad. 1954/55.

jakim to zakręcie poezji polskiej dokonał się krok *Sonetów peltewnych*, ku jakim też kierunkom prowadził. Bo to właśnie wyznacza rangę historycznoliteracką utworów: ich miejsce w dotychczasowej marszucie poezji oraz ku przyszłości wiodący kierunek ich kroku. Kierunek bardzo ważny: jako że z przyszłością najłatwiej się rozminąć. Dlatego odpowiedź na pytanie, czy określone dokonanie poetyckie wiedzie w kierunku przyjętym i zaakceptowanym przez poezję lat następnych jest odpowiedzią ważną. Ona w dużej mierze rozstrzyga, czy mamy do czynienia z poetyckim dokonaniem marginesowym — czy też, przeciwnie, z dokonaniem „wiodącym”, mieszczącym się na głównym trakcie ewolucji poezji⁴.

1

Sonety peltewne — *Sonety krymskie*. Już tytuły obu tych zespołów wierszy wskazują na łączące je nici powiązań aluzyjnych⁵. Wrażenie to pogłębia się w miarę schodzenia ku obserwacjom bardziej szczegółowym. Liczba sonetów: oba cykle zawierają ich po osiemnaście. Tytuły sonetów: w cyklu krymskim sąsiadują ze sobą *Alusztą w dzień* i *Alusztą w nocy*, *Bakczysaraj* i *Bakczysaraj w nocy*. A w cyklu peltewnym? Już na wstępie: *Peltewa z rana* i *Peltewa wieczorem*.

Takich — mniej lub bardziej rzucających się w oczy — zbieżności dostarczają i drobniejsze partie tekstu. Jeśli w Mickiewiczowskiej *Alusztce w nocy* „Błądny pielgrzym ogląda się, słucha” — to w sonecie *Peltewa wieczorem* również „jakiś pielgrzym [...] się błąka”. Jeśli w *Bakczysaraju w nocy* „po safirowym żegluję przestworze / Jeden obłok” — to i w *Ogrodzie Jezuickim* „obłok [...] przeciąga nad gajem”.

Nie warto jednak tych szczegółowych zbieżności mnożyć; choć — jak dalsze rozważania pokażą — niejedna jeszcze się uwidoczni. Nie warto, gdyż taki nadmiernie uszczegółowiony adres „utworu do utworu” nie stanowi o randze historycznoliterackiej dzieła. Kłótnia dwóch poetów, póki rozstrzyga się na poziomie konkretnych ich dokonań — jest na pewno interesująca dla nich samych. Być może — niejednokrotnie dla ich współczesnych, zaangażowanych „kibiców” literackich. Rzadko natomiast interesuje historia tendencji poetyckich, badacza, dla którego

⁴ Chodzi tu o rozumienie utworu literackiego jako nosiciela „wartości rozwojowej”, czyli — „przejawu rozwijającej się struktury i jego dynamicznego rozumienia jako zmiany oraz tendencji rozwoju w określonym kierunku” (F. Vodička, *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, s. 267; podkreśl. A. O.).

⁵ Zob. Maciejewski, *op. cit.* W tej części rozważań w kwestiach zasadniczych opieram się na wywodzie Maciejewskiego, starając się tylko poszerzyć i „wyostrzyć” jego obserwacje.

indywidualne dokonania ukazują się jako istotnie ważne dopiero wówczas, gdy pozwolą się ująć jako znaki całości większych, takich jak konwencja literacka, gatunek literacki, prąd literacki, tradycja⁶.

Aluzyjny adres *Sonetów pełtewnych*, prowadzący ku *Sonetom krymskim*, stwarza szanse takiego właśnie ujęcia. Stwarza przede wszystkim dlatego, że *Sonety krymskie* niemal od razu przestały posiadać charakter li tylko indywidualnego dokonania, stając się właśnie „znakiem większych całości”. I to z dwóch powodów. Po pierwsze — powstały jako swoisty akt polemiczny, zorientowany nie na jakieś jednostkowe dokonanie poetyckie przeszłości, ale na cały zespół konwencji klasycystycznych⁷. Po drugie — fala naśladownictw, jaką *Sonety krymskie* spowodowały, wskazuje, że poczęły one rychło funkcjonować jako wzorzec w poezji okresu; szereg zastosowanych w nich przez Mickiewicza zabiegów poetyckich uzyskał rychło „powielenia” w dziesiątkach utworów innych poetów, w wyniku czego szybko się owe zabiegi skonwencjonalizowały. Z tą też chwilą — głównie dzięki tym właśnie „powieleniom” — stały się *Sonety krymskie* „znakiem” wytworzonej przez siebie konwencji. Były już nie tylko jednostkowym dokonaniem poetyckim, ale także wzorcem i patronem skonwencjonalizowanej poetyki sonetomanii. Stąd też — każda poczyniona pod ich adresem aluzja literacka miała szanse stać się nie tylko aluzją do *Sonetów krymskich* jako jednostkowego dzieła, ale także aluzją do całej konwencji poetyckiej, której *Sonety krymskie* patronowały.

Takiemu pojmowaniu jednostkowego utworu jako znaku większej całości, w szczególności jako znaku konwencji, sprzyjały tendencje XIX-wiecznego sposobu myślenia o poezji. Klasycyzm wprowadzał konwencje jako normę, kodyfikując ją w postaci spisu dyrektyw w poetykach normatywnych⁸. Romantyzm przeciwstawił się temu, podnosząc rangę jednoznaczności i niepowtarzalności wartościowego dokonania poetyckiego. To

⁶ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967, s. 61. Zob. też. wywód J. Sławińskiego (*O problemach „sztuki interpretacji”*). W zbiorze: *Liryka polska*. Kraków 1966, s. 12—13) o konkretnym utworze literackim jako „porcji procesu historycznoliterackiego” oraz o sposobach sytuowania go na tle tradycji. Ważne są tu szczególnie sądy o „polemice”, jaka odbywa się między konkretnym dokonaniem poetyckim a kontekstem tradycji (s. 13).

⁷ Traktuje o tych sprawach niemal cała literatura mickiewiczologiczna związana z *Sonetami krymskimi*. Ostatnio kwestie te podejmowali: M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania*. „Roczniki Humanistyczne” XIV (1966), z. 1. — I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*. W zbiorze: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria 3. Warszawa 1968.

⁸ Dokładnie omawia te sprawy S. Pietraszko w fundamentalnej książce *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* (Wrocław 1966, szczególnie rozdz. *Kodyfikacja*).

wszakże akcentując — siłą rzeczy „ustawiał się” wobec konwencji jako zagadnienia istotnego, wciągał ją w zakres operacji myślowych, był na nią wyczulony. Wyczulony tym mocniej i oczywiście, że już na wstępie swojej kariery w poezji polskiej przeżył dwie gwałtowne konwencjonalizacje: balladomanie, zrodzoną przez Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*, oraz sonetomanie, zrodzoną przez Mickiewiczowskie sonety. Te dwie swoiste „katastrofy poetyckie” sprawiły, że konwencja stała się dla myślenia okresu zagadnieniem istotnym i stale w nim obecnym.

Wskutek takich okoliczności utrwalenia się w świadomości literackiej okresu problem konwencji uzyskał charakterystyczne i bardzo wyraziste ujęcie: chodzi tu o opozycję „konkretu literackiego” (utworu) i konwencji. Gwałtowność konwencjonalizacji przede wszystkim ballady — aczkolwiek sonetomania niewiele była w tym względzie słabsza — sprawiła, że ów proces szybko i jaskrawo się uwidocznił. Jasno rozpoznawalny i powszechnie świadomy był również wzorzec tej konwencjonalizacji: Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*. Cały więc proces przekształcenia Mickiewiczowskiego dokonania we wzorzec konwencji, przekształcenia *Ballad i romanse* w „znak balladomanii”, odbywał się niesłuchanie manifestacyjnie: Mickiewiczowski tomik niemal natychmiast stał się społecznie rozpoznawalnym „znakiem większej całości”.

To rzutowało na sposób ujęcia problematu konwencji w świadomości okresu: zanikała w niej opozycja konkret—konwencja, zaś konkret wyraziście funkcjonował jako znak konwencji. W nim widziano realizację konwencji, jej przykład, w nim też, jeśli miało się do czynienia z utworem nowatorskim, od razu dostrzegano możliwe załączki przyszłej konwencji, załączki „wzorca” dla przyszłych dokonań poetyckich. I to zjawisko: traktowania konkretu literackiego jako przejawu lub zarodka konwencji — jest tu niezwykle ważne. Świadczy ono bowiem, że przy traktowaniu utworu jako znaku całości większej od niego samego bezpośrednio doń nawiązanie funkcjonowało w świadomości okresu nie tylko jako nawiązanie do utworu jednostkowego. Mogło bowiem również funkcjonować jako nawiązanie do — konwencji całej, której był on „znakiem”.

Takie właśnie sprzężenie konwencji i konkretu literackiego było od pierwszych lat romantyzmu charakterystyczne dla sposobu myślenia tego okresu o sprawach poezji. Ujmowanie konkretnego utworu jako wzorca pojawiało się stale. Franciszek Grzymała już w r. 1823 przestrzegał, że ballad Mickiewicza „nie można podawać bezwarunkowo za wzór do naśladowania młodzieży rozpoczynającej zawód poetyczny”⁹. Franciszek Salezy Dmochowski określał *Śpiewy historyczne* Niemcewicza „jako sta-

⁹ F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*. Cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818—1830. Antologia*. Wrocław 1962, s. 52. Podkreśl. A. O.

nowiące oddzielny i godny naśladowania rodzaj”, najwyraźniej postulując, by stały się one wzorcem potwierdzonym przez praktykę poetycką. Pisząc zaś o *Balladach i romansach* — też ujmował je jako wzorzec, jako zarodek konwencji: „sam dla siebie tworzy nowy rodzaj, a z dzieł jego krytycy i naśladowcy wyprowadzają nowe prawidła”, fragment zaś *Rybki* zacytował jako przykład z wyczaję na „używanie zdrobniałych wyrazów”, ze *Switezianki* dla odmiany czyniąc przykład „mówienia przez zapytanie”¹⁰. I wreszcie rozpatrywał poszczególne utwory jako wzorce dla przyszłych konwencji: „pewny jestem, że wkrótce ujrzymy roje autorów Ballad, Marzeń, Ranków, Wieczorów, Dumań itd.”¹¹ Toteż — gdy dostrzeże się ten sposób traktowania konkretnych faktów poetyckich przez świadomość literacką epoki — nie dziwi, że Brodziński, ledwie do rąk dostał sonety Mickiewicza, już przewidywał w nich znak nadchodzącej konwencji: „Co do mnie, przewiduję, że liczni naśladowcy już piórka skrobą i lękać się należy napływu sonetów [...]”¹².

Także u Mickiewicza znajdziemy analogiczną myśl: „Každy, kto zacznie: »I staje, i patrzy, i słuca...«, musi myśleć, że upiory, duchy wejda na scenę. Tak się formy wyrabiają”¹³. Myślał o konwencji — a zacytował werset z *Lilij*. Konkretny utwór, jego fragment — stał się tu znakiem skonwencjonalizowanej poetyki gatunku. Tak i Słowacki uczyni w *Beniowskim*, gdzie — to jeden z wielu przykładów możliwych — w wersetach:

Prześliczna strofa! mógłbym zacząć od niej
Nowy poemat, jak *Sąd ostateczny*

— ujmie poemat Younga jako właśnie wzorzec, „znak” konwencji. Znów konkret stanie się znakiem całości większej; nie siebie, ale ją będzie reprezentował. W zacytowanym zresztą fragmencie *Beniowskiego* również owa „prześliczna strofa” została potraktowana jako znak tej samej konwencji, dokładniej: jako przykład rozpoczynania poematu tego typu. Wszystkie w owej strofie wymienione zjawiska konkretne zostały ujęte jako znaki całości większych.

I to jest bardzo ważne: że dla ludzi tego okresu przez konkrety literackie prześwitywały całości większe, konwencje. Że o sprawach literatury

¹⁰ F. S. Dmochowski, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*. Cyt. jw., s. 57, 58, 61, 62. Podkreśl. A. O.

¹¹ F. S. Dmochowski, *Uwagi nad „Sonetami” pana Mickiewicza*. Cyt. jw., s. 71.

¹² K. Brodziński, *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych*. Cyt. jw., s. 92.

¹³ *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*. Z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń. Warszawa 1958, s. 70.

myślało się wówczas — świadomie — w kategoriach nie tyle konkretów co konwencji. A wreszcie, że myślenie o konwencjach odbywało się za pomocą „myślenia konkretami”, że konkret funkcjonował tu jako „znak konwencji”. To wszystko jest ważne: bo tutaj wyłuskujemy nie dowolnie przyjętą, ale w świadomości okresu zawartą możliwość potraktowania aluzji do *Sonetów krymskich* wpisanych w *Sonety peltewne* jako aluzji nie do *Sonetów* jako konkretnego i indywidualnego dokonania poetyckiego, lecz jako „znaku” dla całej konwencji. Wyłania się tu historycznie z z a s a d n i o n a możliwość ujęcia tego, co wygląda na dość „personalną” z pozoru kłótnię dwóch poetów — jako sporu o rzecz znacznie ważniejszą, bo sporu o kształt poezji polskiej.

2 .

Potraktowanie *Sonetów krymskich* jako znaku określonej konwencji umożliwia zresztą całą batalia krytyczna, jaka wybuchła po ich ukazaniu się. Batalia, która dwójako funkcjonuje w roli materiału do „świadomości epoki”: z jednej strony była w niej niewątpliwie czynnikiem kształtującym świadomość czytelników, pełniła funkcje „operacyjne”, funkcje kształtujące postawy odbiorców poezji¹⁴. I z tego dobrze zdawali sobie sprawę polemici: protestując przeciw wywodom Mochnackiego, Brodziński pisał:

krytyk te i tym podobne zadania głoszący w niezmiernościach idealnych krain, nie przewiduje skutku, jaki na umysły młodzieży mieć mogą [...].

takie myśli rozchodzą się w pismach codziennie czytanych, że podobne bujanie i szumne deklaracje żywą młodzież łatwo zająć potrafią, że owa zarozumiałość i pogarda wszystkiego łatwo się szerzy [...] ¹⁵.

Równocześnie — owe liczne polemiki pełnią i drugą rolę: dają wyraz ówczesnym poglądom literackim, ujawniają mechanizmy ówczesnego sposobu myślenia o literaturze¹⁶. W tym wypadku: ujawniają, w jakich kategoriach ujmowano *Sonety krymskie*. I tu znamienny jest fakt, że wielokrotnie nazywano je „nowym wynalazkiem poetyckim”¹⁷ — ponieważ rozpatrywano te utwory nie w kategoriach „immanentnych”, lecz na tle tradycji gatunku sonetowego. Dostrzegano zmiany, jakie do kon-

¹⁴ Zob. J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*. W zbiorze: *Z teorii i historii literatury*. Wrocław 1963.

¹⁵ Brodziński, *op. cit.*, s. 91.

¹⁶ Teorię takiego traktowania materiału zarysował Vodička (*op. cit.*, s. 275 n.). Zob. też M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*.

¹⁷ Brodziński, *op. cit.*, s. 92. — M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza*. Cyt. za: Billip, *op. cit.*, s. 83. Sądy takie raz po raz pojawiają się w artykułach zgromadzonych przez Billipa (*op. cit.*).

w encji sonetu wprowadził Mickiewicz. Wskazywano też tutaj — to prosta konsekwencja przyjętych kategorii widzenia *Sonetów* w ówczesnej dyskusji — że w efekcie napisania *Sonetów krymskich* Mickiewicz stworzył nie tylko znakomity jednostkowy utwór cykliczny, ale nowe narzędzie poetyckiego ujmowania rzeczywistości:

dziś Mickiewicz, uświęcając swoim przykładem użycie tej formy do malowania każdego uczucia poety, godność tego rodzaju poezji podniósł [...]. Dziś się jednak przekonujemy [...], że sonet przydatniejszy jest do tego użytku [tj. do opisywania krainy] niż poema opisowe¹⁸.

Sprawa jest wyraźna: *Sonety krymskie* zostały tu potraktowane jako znak konwencji, jako przykład określonego typu rozwiązań poetyckich.

Tak też traktowano i zagadnienia już nie tyle gatunkowe co językowe związane z *Sonetami krymskimi*. Chociaż tutaj polemika obfitowała w analizy bardzo konkretne i szczegółowe — na ich podstawie sformułowano sądy uogólniające, odnoszące się do języka *Sonetów krymskich* jako reprezentanta nowej konwencji języka poetyckiego: „Mickiewicz ukształcił język zasobny we wszystkie piękności, wydał w nim najgwałtowniejsze i najtkliwsze uczucia, wydał pomysły proste i wschodnie uderzające przenośnie [...]”¹⁹.

W takich — szerokich — kategoriach stawiając sprawy poetyckie, dla których przykładem były Mickiewiczowskie sonety, krytyka literacka tego czasu czyniła równocześnie wokół nich rozgłos i zapewniała im popularność. Dzięki zrodzonej przez krytykę burzliwej dyskusji *Sonety krymskie* stawały w centrum uwagi „publiczności literackiej”. Jeden z polemistów odnotowywał na wstępie wywodu: „odczytałem je nie raz z prawdziwym upodobaniem i pilną uwagą”²⁰. Skutki takiego niejednokrotnego czytania były oczywiste; ujawnił je — sądząc z formy orzeczenia, w imieniu grona szerszego — inny z polemistów: „*Sonety* Mickiewicza powtarzamy na pamięć”²¹. Świadczyły o tym nie tylko krocie cytatów, nadmiernie nieraz wydłużające artykuły polemiczne. Świadczyła o tym — przede wszystkim — już nie krytyka literacka, ale praktyka twórcza innych poetów tego czasu.

¹⁸ Przyjaciel „Gazety Polskiej”. *List pisany do Redakcji „Gaz[ety] Pols[kiej]” z guberni kijowskiej*. Cyt. jw., s. 170. Podkreśl. A. O. Szerzej to zagadnienie — w innym aspekcie — omawia I. Opacki w artykule *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie* (w zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria druga. Wrocław 1970).

¹⁹ X., *Kilka słów do pana K. G., autora odpowiedzi w „Gazecie Korespondenta” z d. 11 maja 1827*. Cyt. za: Billip, *op. cit.*, s. 122.

²⁰ T. S[ierociński], *Uwagi o sonecie w ogólności z załączonym krytycznym rozbiorem „Sonetów” Adama Mickiewicza*. Cyt. jw., s. 138.

²¹ K. M. O., *O krytyce Mickiewicza*. Cyt. jw., s. 102. Podkreśl. A. O.

Praktyka, która zrodziła zjawisko zwane sonetomanią. Kształtowało się ono pod patronatem głównie *Sonetów krymskich*, jako że powstające wówczas sonety — najczęściej układane w cykle — osnute bywały wokół „opisu krainy”, a więc miały charakter wyraźnie mickiewiczowski, gdyż ta odmiana gatunku przed Mickiewiczem nie była poezji polskiej znana. Teraz jej egzemplarze wyrastają jak grzyby po deszczu. Uprawia ją Konstanty Gaszyński, Józef Łapsiński, Stanisław Koźmian, Jan Barszczewski, Aleksander Grott Spasowski, Henryk Merzbach, Anna Libera, Józef Hieronim Kajsiewicz, Tomasz Olizarowski, Ludwik Kondratowicz, Teofil Lenartowicz...²²

Sonetu te wielokrotnie — jak u Łapsińskiego, Gaszyńskiego, S. Koźmiana czy Merzbacha, Kondratowicza — podążają bardzo wiernie tropem *Sonetów krymskich*. Dążą do objęcia całością cyklu swoistej „panoramy okolicy”, do podkreślenia niezwykłych jej uroków, głównie architektonicznych, a przede wszystkim — przyrodniczych. Można by je nazwać sonetami o „pięknościach okolic”, gdyż taka głównie tendencja im przyświeca.

Już w tak ogólnym zakresie widoczna w nich inspiracja Mickiewiczowska niejednokrotnie sięga głębiej, ujawnia się wręcz w drobiazgach frazeologicznych językowej struktury utworów. Jeśli Mickiewicz w *Burzy* pisał:

Ci leżą na pół martwi, ów załamał dłonie,
Ten w objęcia przyjaciół żegnając się pada,
Ci modlą się przed śmiercią, aby śmierć odegnąć²³.

— to Gaszyński niedaleko odbiegnie w sonecie *Dziś*:

— U jednych zwątpienie
Wkradło się w pierś — u drugich jeszcze trwa złudzenie
I czoło stroją kwieciem, z stopą już w całuniej
Tamci znów oględniejsi — przy łyskawic łuniej
Chcą podeprzeć ruinę — lecące kamienie
Własną krwią, jakby wapnem, lepią na sklepienie.

²² Szerzej pisze o tym Opacki (*Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*).

²³ Teksty poetyckie cytowane są według wydań: J. Dunin Borkowski, *Pisma*. T. 1. Lwów 1856. — K. Gaszyński, *Poezje*. Lipsk 1868. — F. D. Książnin, *Wybór poezji*. Wrocław 1948. BN I 129. — I. Krasicki, *Pisma wybrane*. Warszawa 1954. — J. Łapsiński, *Poezje*. T. 1. Kraków 1829. — A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 1. Warszawa 1955. — A. Naruszewicz, *Wybór poezji*. Warszawa 1882. — J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. T. 8, 9. Wrocław 1958, 1956. — F. Zabłocki, *Pisma*. Poznań 1903; teksty: I. Nałęcz Korzeniowski i A. Grott Spasowski według: *Zbiór poetów polskich XIX w.* T. 2. Warszawa 1961; teksty J. N. Kamińskiego i A. Żółtowskiego według: *Księgi humoru polskiego*. T. 3. Petersburg 1897. — Wszystkie podkreślenia w tych tekstach — A. O.

A jeśli Mickiewicz w *Zegludże* użył wykrzyknika: „Lekko mi! rzeźwo! lubo!” — to i Gaszyński poczuwał się do obowiązku powielenia go w sonecie *Na szczycie Alp*: „Jak tu lekko i lubo na Alp górnym szczycie!” Niejednokrotnie — raz jeszcze wyraźniej, raz nieco mniej manifestacyjnie — sonety Gaszyńskiego będą demonstrowały swoje synowskie podobieństwo wobec *Sonetów krymskich*. Nam tutaj chodzi jednak o wypadki szczególnie jaskrawe, gdyż one najmocniej świadczą o konwencjonalizacji poetyki. Jest takim wypadkiem cykl krakowskich sonetów Józefa Łapsińskiego — opublikowany wcześniej, bo w r. 1829 — a przecie demonstrujący konwencjonalizację poetyki *Sonetów krymskich* na poziomie niemal epigońskim! Oto szereg zbieżności co bardziej jaskrawych ²⁴:

ŁAPSIŃSKI	MICKIEWICZ
Wzdycham — myśl ulatuje za wioski granice,	Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice Dalekie, i — niestety! jeszcze dalsze
Stamtąd w dalsze — i jeszcze dalsze okolice...	czyasy?
Brzmi odgłos rannych modlitw w posępnym klasztorze,	Odgłos izanu w cichym gubi się wieczorze,
Dyamentem w tle rosy połyskuje zorze	Zawstydziło się licem rubinowym zorze,
Król żyjącej muzyki swej kochance śpiewa	Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance.
Sam byś rzekł, iż szatany dźwigały nań głazy!	Czy Diwy z ćwierci łądu dźwignęły te mury,
Jak maszt sławiańskiej łodzi	Maszcie krymskiego statku, [...]
W południe go osłania baldakim z bławatów	Baldakimem z brylantów okryły niebiosą;
Gwiazdy z szafirowego budzą się obłoku,	Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance,
Ich księżę z oceanu pałaców wybiega	Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce,
Tam sternik z swoją łódką przybija do brzegu,	Śród nich po safirowym żeglujecie przestworze
Dziś pusty — niegdyś grodzie wielki, znamienity,	Jeszcze wielka, już pusta Girajów dziedzina!
Tam sterczą jak olbrzymy ponure obłoki, A czasami im turban jasna wstęga stroi; — To błyskawica ognia rozlewa potoki!	Twój turban z chmur haftują błyskawice potoki
Lampa nocy z niebieskich zwieszona obwodów	Na barki Czartydahu spada lampa światów
Zachmurzyło się — gasną niebieskie kagańce	Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce

²⁴ Część z nich zestawiał Maciejewski (*Od erudycji do poznania*).

Rzecz nie tylko w tym, iż przykład Łapsińskiego dość wiernie ilustruje ową przez jednego z polemistów wyjawioną zasadę „cytowania Mickiewicza z pamięci”, *nb.* pamięci dość słabej. Rzecz przede wszystkim w tym, iż przykład Łapsińskiego wskazuje na jaskrawą konwencjonalizację poetyki *Sonetów krymskich*: użycia Mickiewiczowskiej frazeologii tłumaczą się tu czysto mechanicznie, nie posiadają żadnej motywacji głębszej, poza motywacją powierzchownej „poetyczności”. Np. znana — i zacytowana powyżej — Mickiewiczowska metafora, wyposażająca szczyt Czatyrdahu w „turban”, ma motywację podwójną: uzasadniona jest kolorytem lokalnym (w tym wypadku: orientalnym) opisywanej krainy — oraz spojrzeniem na element krajobrazu oczyma „człowieka wschodniego”, przez pryzmat właściwych jego mentalności pojęć²⁵. Taż sama metafora odniesiona do nadatrzańskich chmur — traci taką motywację. Staje się tylko — powierzchownie poetyczna, czysto konwencjonalna. I tak jest we wszystkich zacytowanych wypadkach: to, co u Mickiewicza było patosem orientalizującym wizję poetycką, tu staje się patosem czysto poetycznym. Nie tłumaczy się ani charakterem opisywanego krajobrazu, ani mentalnością podmiotu lirycznego, lecz wyłącznie czysto konwencjonalnym mechanizmem kostniejącego języka poetyckiego.

Taki charakter posiada cała niemal sonetomania: język tych utworów kostnieje w kręgu kilku „poetycznych” pól stylistycznych, nie wychodząc w zasadzie poza nie. To krąg „wzniosłości”, „tkliwości”, czasem „grozy”, zawsze „piękna”. Kształtuje się kostniejąca „poetyka zachwytu” i „urzeczenia”²⁶ — zjawisko tym wyraźniejsze, iż takie sonetowe „opisy liryczne okolicy” skupiają się zazwyczaj wokół kilku centralnych motywów: gór, dolin, ruin, grobów. Każdy z nich łączy się z określoną barwą stylistyczną. I tak: wiadomo, że jeśli występuje motyw gór, to musi z nim się stwarzyć barwa stylistyczna wzniosłości, czasem grozy. To samo — z większym jeno nalotem elegijności — dotyczy motywów ruin i grobów, z jednoczesnym wkradaniem się silnie zaakcentowanego nurtu przemijającego czasu, rodzącego — w ramach elegijnej wzniosłości — opozycję „wielkiego i jasnego wczoraj” wobec „smutnego i zrujnowanego dziś”. Poezja dolin, dla odmiany, rozwija się zazwyczaj w kręgu poetyki łagodnej, „tkliwej”, najczęściej nawiązującej do tonów sentymentalnych.

²⁵ Zob. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, s. 101.

²⁶ Zob. Maciejewski, *Od „Sonetów krymskich” do „półtewnych”*. Wydaje się, że pewną skazą tego bardzo instruktywnego i inspirującego artykułu jest sprowadzenie roli cyklu Borkowskiego do polemiki z tą właśnie konwencją poetycką — co trochę formalizuje jego funkcje literackie i kulturowe. To, co Maciejewski traktuje jako naczelną funkcję sonetów Borkowskiego. („odpoetycznienie” i „urealnienie” poetyki opisu), jest — jak wolno sądzić — tylko narzędziem, celem zaś ostatecznym cyklu jest nie przekształcenie poetyki, ale satyra społeczna. O tym — w dalszych partiach niniejszego szkicu.

Skonwencjonalizowanie tych poetyk sprawia, że ujęcia językowe skądinąd nader odmiennych i odległych od siebie elementów okolic stają się niespodziewanie podobne, że dość trudno tu odróżnić Czatyrdah od Jungfrau i szczytów tatrzańskich, ustronń zaś korsykańską od podwawelskiej. Oto próbki takich zestawień:

Te zamki, połamane zwaliska bez ładu,
Zdobiły cię i strzegły, o niewdzięczny Krymie!
Dzisiaj sterczą na górach jak czaszki olbrzymie,
W nich gad mieszka lub człowiek podlejszy od gadu.

Szczęblujmy na wieżycę! szukam herbów śladu;
Jest i napis, tu może bohatera imię,
Co było wojsk postrachem, w zapomnieniu drzymie,
Obwinione jak robak liściem winogrodu.

(Mickiewicz, *Ruiny zamku w Bałakławie*)

Dawniej szwedzkiej potędze groziły te szczyty,
Dziś słuchają, jak skonu dobija godzina;
Wprzód orzeł z baszt powiewał — dzisiaj pajęczyna,
Całun za Kaszemiru kobierce rozwity!

Głucho — smutno w przedsieniach, herb nigdzie nie błyszczy,
Sal obradnych zakąty pomieszkaniem gadu.
Z rozwalin sowy huczą — wiatr po gruzach świszczy.

(Łapsiński, *Czersko*)

Idź za mną po tych ścianach, szczębluj na te mury,
Gdzie tylko orzeł skrzydło, bluszcz gałązkę wspina,
Tam mieszka starożytność, gnieździ się ruina,
Niwecząc z hydrą czasu wieków grób ponury.
[.]
Niegdyś sławny, dziś tylko jak mumija sławy,
Ten zamek dźwiga sztandar dwudziestemu panu.

(Grott Spasowski, *Chocim*)

Romo Cezarów, której hołdował świat cały!
Gdzież twych cyrków, pałaców i świątyń tysiące,
Wyrzeźbione w marmurach, greckim spiżem lśniące?
Twe termy i teatru kędyż się podziały?

Z Kolozeum olbrzymie gruzy pozostały —
Z portyków Forum, szczątki gdzieniegdzie sterczące —
Zapadły Łuk tryumfu — i na proch lecące
Reszty gzymsów i kolumn bezkształtne kawały!

(Gaszyński, *Rzym starożytny*)

A oto — jako przykład poetyki przeciwstawnej, ale równie skonwencjonalizowanej — inne zestawienie:

Już góry poczerniały, w dolinach noc głucha,
Źródła szmerzą jak przez sen na łożu z bławatów;
Powietrze tchnące wonią, tą muzyką kwiatów,
Mówi do serca głosem tajemnym dla ucha.

(Mickiewicz, *Alusztą w nocy*)

Słońce gaśnie, dzień w schyłku, a ponure cienie
 Powoli wdzięcznej blaskom ujmuje urody,
 Miłą wonią po łąkach kwiat oddycha młody
 I perła rosy zwilża suche pól przestrzenie.

(Nałęcz Korzeniowski, *Wieczór*)

Ustała dzienna spieka — chłodem świat się poi
 I wdziewa płaszcz utkany z wieczornej pomroki.

[.]

Z melancholijną piosnką słowik się odzywa,
 A strumień szeleszczący wśród kwiatów po łące

(Łapsiński, *Widok po zachodzie słońca*)

O! jak miło w Prowancji, po dziennym upale,

[.]

Zasłyszeć śpiew słowika albo szum ponury

Potoku, co na bliskiej roztrąca się skale!

(Gaszyński, *Noc prowanka*)

U Mickiewicza sonet również zaczął się od formuły „Rzeźwią się wiatry, dzienna wolniej posucha”, we wszystkich też czterech sonetach cytowanych wystąpił nieodmiennie księżyc w pełnym uroku kolorycie. Nie chodzi jednak o aż tak drobiazgowo zbieżności — lubo dla sonetomanii częste, przecie nie w pełni charakterystyczne. Chodzi natomiast o to, że — wraz z pojawieniem się określonych motywów — z reguły pojawia się określona barwa stylistyczna języka, już to delikatna, już to patetyczna. Zawsze jednak — „poetyczna”, rygorystycznie „literacka”.

I tu rodzi się zjawisko, które można by nazwać „konotacją stylistyczną”. Wprowadzony więc np. motyw zmierzchu pociąga za sobą zharmonizowaną wewnątrznie, jednorodną warstwę stylu „poetycznie delikatnego”. Motyw ruin — równie zharmonizowaną wewnątrznie warstwę stylu „poetycznie wzniosłego”, o silnym zabarwieniu elegijnym. I właśnie ta zasada pola stylistycznego²⁷ — często utwierdzona wręcz powtórzeniami słów czy frazów — stanowi o skonwencjonalizowaniu poetyki sonetomanii.

3

Nie tylko sonetomanii zresztą. Jeśli Józef Dunin Borkowski — dla przykładu — pisze:

W gruzach zamku Leona z nagła coś szeleszcze

I słychać na powietrzu [...] jęku — —

To sowa wyleciała [...]. —

(*Peltewa z rana*)

²⁷ Za pole stylistyczne uważa się tutaj zespół wyrazów o wspólnej barwie stylistycznej związany z określonym historycznie tematem literackim lub gatunkiem literackim. Zob. T. Skubalanka, *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji*. Toruń 1966, s. 3, głównie s. 4—5. Tam też (s. 16 n.) określono obszernie zjawisko konotacji.

— to dla ukazania, jaką poetykę podejmuje twórca tego sonetu, można by cytować zarówno np. sonet Łapsińskiego o ruinach Czerska, zamieszkałych przez sowy i puszczyki, jak i tę oto, najoczywiściej niesonetową, strofę Mickiewicza:

Sucha w ogrodzie zaszeleszczy grusza
I puszczyk z jękiem w okno zatrzepioce...
(Do M***)

W istocie mowa o bardzo szerokich — jeśli idzie o zespoły gatunków — traktach poezji romantycznej, głównie wczesnoromantycznej: liryka ruin i grobów, liryka opisowa... Jeśli cytowano sonety — to z dwóch względów. Po pierwsze, żeby znaleźć wierniejszy, dokładniejszy układ odniesienia dla cyklu Borkowskiego, który wszak jest cyklem sonetowym. Po drugie zaś, sonety stanowią tu materiał szczególnie wdzięczny i wyrazisty. Bo choć ujawniają się w nich te same cechy poetyki co i w innych, obszerniejszymi rozmiarami operujących gatunkach poezji romantycznej — sonety, ze względu na swoją krótkość, są jakby katalizatorami jej rysów najistotniejszych. Krótkość rozmiaru zmusza bowiem do oszczędności, ta zaś pociąga za sobą wzmoczoną selekcję motywów. Zostają te najbardziej wyraziste — stąd też konwencja poetycka szczególnie mocno w nich się manifestuje. Jeśli w wierszach czy poematach obszerniejszych konwencja ulega swoistemu „rozwodnieniu” — w sonetach występuje właśnie w „zagęszczeniu”. Ale to tylko różnica stopnia uwydatnienia konwencji, nie zaś różnica konwencji samej.

Na wstępie cyklu Borkowski wyrazistymi stylistycznie formułami od razu przywołał dwie najmodniejsze dla wczesnego romantyzmu w Polsce konwencje — jedną opartą na „uroku grozy”, drugą na „uroku zachwytu”: konwencję balladową i konwencję opisu pejzażu, przyjętego przede wszystkim w sonetach. Pierwszą, balladową, ewokował formułami:

Od [...] chrapliwego dźwięku
Biedną [...] zimne przesywają dreszcze;
Ruszyły [...] Nimfy [...]. —
W gruzach zamku Leona z nagła coś szeleszcze
I słyhać na powietrzu ton [...] jęku — —
(*Peltewa z rana*)

Stylizacja na „poetykę grozy” jest tu niebywale manifestacyjna dzięki podchwyceniu rozprzestrzenionych przez wcześniejszy już romans grozy, a skupionych następnie w bardzo szerokiej fali balladomanii niesamowitych efektów słuchowych: „chrapliwe dźwięki”, „nagły szelest”, „ton jęku”... Dość przytoczyć kilka strof z „upiorowych” ballad Mickiewicza, by ujrzeć, jak modne dla uzyskania efektów niesamowitej grozy były takie zabiegi w balladzie:

Bo skoro północ nawlecze zasłony,
 Cerkiew się z trzaskiem odmyka,
 W pustej zrabnicy dzwonią same dzwony,
 W chrustach coś huczy i ksyka.
 [.]
 Raz, gdy się w północ z rodzicami bawię,
 Wzmaga się hałas, szum, świsty,
 (Mickiewicz, *To lubię*)

Warto pamiętać przy tym, że była to ballada napisana — wedle słów poety²⁸ — „dla straszenia”, funkcja więc tych akcesoriów akustycznych jest oczywista. Pojawiające się — szczególnie w takim kontekście — „nimfy” również uzyskują tu wyraźne znaczenie: wszak dzięki rozślawionej balladzie Goethego *Król olch* oraz licznym nawiązaniom do niej w polskiej balladomanii (jak np. *Rusalki* Ignacego Kułakowskiego, *Świtezianka* Mickiewicza) związało się z nimi znaczenie groźby dla człowieka, groźby ostatecznej. U Borkowskiego sens ten dodatkowo jest wprowadzony formułą „zimne przeszywają dreszcze”. Niebagatelną rolę w tej stylizacji balladowej pełni też przysłówek „z nagła”, charakterystyczny — jak ustalono²⁹ — dla narracji balladowej: podkreśla on gwałtowność ukazywanych zjawisk oraz zaskoczenie. W sumie — tak spreparowane przez Borkowskiego formuły znakomicie wywołują atmosferę balladowej grozy, jak też stanowią znakomitą aluzję do poetyki modnej we wczesnym romantyzmie ballady, skonwencjonalizowanej za przyczyną fali balladomanii.

Sonet drugi z kolei, *Pełtewa wieczorem*, przynosi stylizację na „poetykę zachwytu”, drugą skonwencjonalizowaną — za przyczyną tym razem sonetomanii — poetykę wczesnoromantyczną:

Słońce głowę schowało za świętego Jura,
 W perły się rosy stroi [...] łąka,
 [.]
 Wonných kadzidel w koło okrąża ją chmura,
 Tu, owdzie jakiś pielgrzym [...] się błąka,
 Melodyjnie słuch pieści dźwięk [...],
 [.]
 Piękne sceny różnymi barwne przedmiotami,
 [.]
 Czemuż was noc zazdrosna zasłoniła mgłami:
 Was jak te bujne drzewa, jak te gęste krzewy,
 Was, których siła zmysły po omacku mami,
 Chciałbym widzieć odbite w zwierciedle Pełtewy. —

²⁸ W poprzedzającym balladę wierszu *Do przyjaciół* poeta napisał: „Maryłę [...] taką straszylem balladą”.

²⁹ Zob. I. Opacki, *Narrator i świat nieznaną*. „Roczniki Humanistyczne” XVI (1968), z. 1. Tam też szerzej omówiono zagadnienie grozy w balladzie, głównie romantycznej.

Warto zwrócić uwagę na wielostronność „uroków świata” zademonstrowaną w tym sonecie: są tu wszak i efekty wzrokowe (słońce, perły rosy „strojące” łąkę), i słuchowe („melodyjnie słuch pieści”), i dla powonienia pokusa się znajdzie („wonnych kadzideł chmura”). Są zjawiska delikatno-salonowe (kadzidła, perły), są i zjawiska „bujnego” uroku przyrody („bujne drzewa”, „gęste krzewy”) — a wszystko ukazane jako nęcące („zmysły po omacku mami”). To cały magazyn narzędzi zachwyceń, atakujących człowieka od strony wielu zmysłów równocześnie!

Ale to też — magazyn w romantyzmie skonwencjonalizowany. Uroki „przyrodniczych” pereł i woni znamy już z sonetów Mickiewicza, dla podkreślenia ich skonwencjonalizowania w poezjach następców niech posłuży ta oto strofa z sonetu Słowackiego, w której i słońce, i mgła, i perły poukładały się jak w porządnym magazynie niezawodnej fabryki sonetowej:

Ledwo słońce na wschodzie odsłoni swe lica,
 Ledwo spojrzy po cichej samotnej dolinie,
 Mgła się mieni w lzy rosy i na kwiaty spłynie,
 Chyli się pod perlami róża krasnolica.

(Sonet I)

Nawet słońce — jak u Borkowskiego — zostało zantropomorfizowane! A dla „pielgrzyma zbłąkanego” — rodowód w krymskim cyklu oczywisty³⁰.

Zamknięciem całości jest werset ostatni. Całości, która — podkreślmy — ukazuje świat przyrody w skonwencjonalizowanym dla romantyzmu kształcie „dzieła sztuki”, stanowiącego dla człowieka pokusę estetyczną. Muzyka, piękna woń, piękny strój — to uroki swoście „operowe”, uroki żywiołu muzycznego i żywiołu plastycznego. Tak ujął świat Mickiewicz w *Arcymistrzu*: jako kreację Artysty, zestrojoną z malowideł, rzeźb, muzyki i śpiewu chóralnego. Tak ukazał świat Zaleski w *Śpiewającym jeziorze*, które urokami muzyki, koloru i woni zwabiło bohaterkę w otchłań. Tak też ukazał pokusę Mickiewicz w *Świteziance*, gdzie symbolizująca urok przyrody boginka tworzy na oczach strzelca widowisko operowe — nęcąc go śpiewem i tańcem. I tę właśnie konwencję — szeroko rozprzestrzenioną w romantycznej „poezji zachwyty” — przywołuje Borkowski.

Przywołuje, zamykając ją charakterystycznym motywem odbicia w wodzie, motywem centralnym dla romantycznej wizji świata „uroczego”³¹.

³⁰ „Pielgrzym” występuje w całości cyklu krymskiego, ale można tu dopatrzeć się aluzji o adresie bardzo konkretnym: to „błędny pielgrzym” z sonetu *Alusztą w nocy*, usytuowany w wieczornym, pełnym uroku krajobrazie.

³¹ O romantycznej koncepcji świata jako dzieła sztuki pisze I. Opacki w studium „*Pośmiertna w głębi jezior maska*” (w zbiorze: *Studia o Leśmianie*. Warszawa 1971), omawiając również znaczenie motywu wodnego odbicia dla romantycznej estetyzującej wizji świata. Tam też zgromadzono obszerny materiał dowodowy, do którego wypadnie tu odesłać.

Otwierał nim swoją *Switez* Mickiewicz, pisząc: „Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą / I dwa obaczysz księżycy”. Motyw ten rozprzestrzenił się szeroko w poezjach Słowackiego, Zaleskiego, Krasińskiego, Lenartowicza, Goszczyńskiego, wielu innych... Uzyskał też dwa ujęcia teoretyczne: w słynnym dziele Mochnackiego, skomentowany m. in. jako motyw „uroku”³², oraz w estetyce Libelta:

Drugim, malowniczym żywiołem natury, nadającym barwę i charakter okolicy, jest woda [...], stosowny materiał do łamania i odbijania się promieni światła, czym razem lustr i barwę rozpościera. [...] W jej lustrze okolica się przegląda, pięknym swoim się dziwiąc. [...] Niewymownie piękny jest gładki lustr spokojnego jeziora, w którym się błękit nieba i okoliczne skały i wzgórza odbijają. Taka tam spokojność i cisza, taka słodycz spojrzenia, że się tym odzwierciedlonym obrazom dosyć napatrzeć nie możesz, bo ci się zda, że je natura na jedne wielkie płótno przeniosła i spodem wody rozstawiła³³.

Oto i sens motywu odbicia, sens „lustrzanych powtórzeń świata”, których urok estetyczny romantycy umieli docenić aż do granic nieznośnego skonwencjonalizowania. Nie dziwi, że ową — „zauroczoną” — wizję świata ewokując, Borkowski zamknął ją tym właśnie motywem: w nim prześwitywała ona najwyraziściej. I wypełniając nim ostatni werset sonetu, Borkowski niezwykle mocno zaakcentował aspekt zachwytu, z tą wizją — poetyką — spleciony. Podkreślał ów skonwencjonalizowany sens skonwencjonalizowanej poetyki kilkakrotnie w trakcie narracji lirycznej: już to czasownikiem „stroi się”, związanym ze znaczeniem „zdobienie” (w dodatku perłami!), już to wydobywając „pieszczotę” dźwięku. Tu pada akcent jednak najsilniejszy — gdyż werset ostatni funkcjonuje jako wyraz pragnienia, by wszystkie uroki obserwowanego świata uzyskały swoje „lustrzane odbicie”, to odbicie, które je w widzeniu romantycznym właśnie estetyzowało, upiękniało: „Chciałbym widzieć odbite w zwierciadle Pełtewy”.

I gdyby na tym rzecz się kończyła — trzeba by uznać *Sonetu pełtewne* za swoiste „podsumowanie”, a także swoistą — aluzyjną — „antologię” dwóch najbardziej skonwencjonalizowanych poetyk wczesnego romantyzmu, dwóch „poetyk poetyzujących”. Już i to wyznaczałoby *Sonetom pełtewnym* pozycję dość ważną w rozwoju poezji, gdy zważy się, że zawarta w nich została duża „świadomość literacka”. Świadomość widoczna w celności trafienia — w całej masie różnorodnych nurtów okresu — w poetyki właśnie najbardziej skonwencjonalizowane; widoczna i w tym, że obie te poetyki uzyskały konwencjonalizację gatunkowe: balladową i sone-

³² M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. T. 1. Warszawa 1830, s. 7 n.

³³ K. Libelt, *Estetyka, czyli umiactwo piękne. Piękno natury plastyczne*. Cz. 2. Poznań 1875, s. 207—208.

tową — co daje im poniekąd wspólny mianownik. Świadomość widoczna także w zręczności podchwytywania najbardziej dla tych poetek charakterystycznych motywów, motywów więc silnie te konwencje ewokujących: to dowodzi niebagatelnej orientacji literackiej! Sonety te — poniekąd — wyglądają na utwory napisane przez badacza konwencji dobrze w nich zorientowanego, na pastisze wyszłe spod pióra historyka literatury posiadającego zarówno niezłą orientację w materiale „poetyki historycznej” jak i niezłe umiejętności wierszopiskie³⁴. Cóż: nie darmo Józef Dunin Borkowski nie tylko praktycznie uprawiał poezję, ale darzył ją również refleksją naukową.

Rzecz na tym się nie kończy — choć jej ciąg dalszy potwierdza to, co już tu napisano. Otóż *Sonety pełtewne* są w dużej mierze w y k p i e n i e m przywołanej poetyki. To świadczy, że poetyka ta istotnie była dla ich autora z o b i e k t y w i z o w a n a, a nie „własna i spontaniczna”. Że miał do niej stosunek b a d a w c z y, bo k r y t y c z n y. Tak ujrane — *Sonety pełtewne* są nie tylko wypowiedzią, snutą po części przy wyręczeniu się „poetyką poetyzmów romantycznych”, ale także stanowią wypowiedź n a t e m a t tej poetyki, wypowiedź — posłużmy się modnym terminem — m e t a p o e t y c k ą.

Najsilniej element wypowiedzi metapoetyckiej występuje w dwóch ukazywanych przed chwilą sonetach, o porannej i wieczornej Pełtwi. Powiedzieliśmy już, że obie przywołane przez Borkowskiego skonwencjonalizowane poetyki wczesnoromantyczne rozstrzygały się w kręgu p o e t y z m ó w: poetyzmów grozy, wzniosłości, zachwytu... Borkowski natomiast poczyna w ich obręb wprowadzać skrajne p r o z a i z m y, złoza języka — mało powiedzieć: potocznego; raczej: m a n i f e s t a c y j n i e potocznego, „niepoetyckiego”. Łamie tymi zabiegami poetyczność ewokowanych konwencji. Czyny to jednak w sposób charakterystyczny.

³⁴ Spostrzeżenie to nasuwa głównie obserwacja zjawisk XX-wiecznych. To A. Sandauer zespolił działalność krytyka literackiego z umiejętnością podchwycenia manieri poetyckiej badanego przezeń twórcy, pisząc (*Filozofia Leśmiana. W: Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1962, s. 8): „Idealnym wypadkiem byłoby, gdyby krytyk — po teoretycznym poznaniu metody autora — do tego stopnia opanował ją praktycznie, by potrafił sposobem czysto rozumowym naśladować to, czego tamten dokonał instynktownie, podrobić jego styl i manierę. [...] Ostatecznym zatem potwierdzeniem wywodów krytyka byłby dokonany przezeń pastisz”. Sandauer, istotnie, wykonał to praktycznie (s. 23). Tutaj też mieszczą się znakomite, czasem delikatnie parodiujące, pastisze K. Wyki, wyrosłe niewątpliwie w oparciu o dokładną, naukową znajomość „poetek” szeregu twórców (zob. K. Wyka, *Duchy poetów podstuchane*. Kraków 1962). Zjawiska takie występowały i w romantyzmie jednak — dość tu wskazać na parodię poetyki Zaleskiego, dokonaną przez Słowackiego w wierszu *Polska! Polska! o! Królowa*, oraz zbieżny z jej sensem artykuł Słowackiego *O poezjach Bohdana Zaleskiego*.

Otóż skutek nieprzenikliwości owych konwencji dla złóż języka potocznego nie może się on w ich ramach zasymilować, pozostaje wobec nich ciągle „ciałem obcym”. Dochodzi w efekcie do zgrzytu stylistycznego: dwie sprzeczne poetyki nie dążą do wzajemnego uzgodnienia i zharmonizowania, lecz przeciwnie — obiektywizują się wzajemnie na prawach stylowej sprzeczności, „odbijają się” od siebie³⁵. Dochodzi do tego dzięki załamaniu konotacji stylistycznej.

Występuje np. formuła: „Melodyjnie słuch pieści dźwięk [...]”. Poetyczna stylistyka — w dodatku utwierdzona konwencją — zapowiada tu, konotuje dokończenie wersetu w ramach tego samego stylu: podmiot owego dźwięku też winien mieścić się w polu „poetyzmów”, powinien być słowikiem, świerszczem, cykadą, skowronkiem w najgorszym wypadku. Tymczasem w miejsce konotowanych rekwizytów poetycznych pojawiają się rekwizyty antypoetyczne: „Melodyjnie słuch pieści dźwięk zaby i bąka”. Nie trzeba zapominać, że w Mickiewiczowskim *Pielgrzymie* w analogicznym kontekście pojawiły się „słowiki Bajdaru” i „Salhiry dziewice”! W tym samym kręgu występuje formuła: „W perły rosy się stroi [...] łąka”. Znowu zarówno „stylistyka immanentna” tego wersetu jak i skonwencjonalizowana tradycja konotują tu uzupełnienie poetyczne: „łąka w kwiatach” lub tp. Tymczasem — poeta ponownie załamuje tok konotacyjny: „W perły rosy się stroi pokrzywiana łąka”.

I tak w dwu pierwszych sonetach, z racji swojej pozycji w całości cyklu bardzo ważnych, bo narzucających sposób czytelniczej percepcji, będzie nieustannie. Poetyczny „pielgrzym”, który w poetycznym „tu — ówdzie” poetycznie „się błąka” — ukaże się nagle „bez czapki”, gwałtownie w tym kontekście się prozaizując. Podobnie „Szybka Peltew w swym biegu” wejdzie w kontakt z poetyczną „naturą” w sposób zgoła niepoetyczny:

Szybka Peltew w swym biegu ustawnie się jąka
Jakby ją łąskotała swywolna natura. —
(*Peltewa wieczorem*)

Strumienie wody w tej wczesnoromantycznej poetyce zazwyczaj „szemrały”, „huczały”, „szumiały”... Zaś „chrapliwe dźwięki”, „przeszywające zimnym dreszczem” — na pewno przez kogoś innego były wydawane i kogoś innego „przeszywały” niż w wersetach:

Od piór kancelarystów chrapliwego dźwięku,
Biedną bibułę zimne przeszywają dreszcze;

³⁵ Znakomity wykład tych zagadnień dał J. Mukařovský w artykule *O języku poetyckim* (w zbiorze: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Warszawa 1966).

A owe balladowe „nimfy”, szeregiem ruszające ku pełnym grozy za-
zwyczaj czynom? Oto jak się zmieniają:

Ruszyły na targ Nimfy z kobiałkami w rękę.
(*Peltewa z rana*)

Nie daruje Borkowski i balladowemu „jękowi” wydanemu przez balla-
dową sowę, zwiastuna — jak chce romantyczna ballada, od Mickiewiczow-
skich *Lilij* poczynając — nastrojów groźnych, tym razem ukazanego jako
stworzenie nie tyle ponure co komicznie pozbawione orientacji w podsta-
wowym bądź co bądź „umnictwie” odróżniania dnia od nocy:

I słycać na powietrzu ton kociego jęku — —
To sowa wyleciała myśląc, że noc jeszcze. —
(*Peltewa z rana*)

Tego typu zabiegi, polegające na wprowadzaniu elementów języka
„antypoetycznego” w obręb formuły „poetycznej”, stanowią w sone-
tach Borkowskiego jedną z podstawowych metod kompromitowania skon-
wencjonalizowanej poetyki. Kompromitowania: gdyż w efekcie tak osią-
ganych zgrzytów stylistycznych — tam gdzie tradycyjnie funkcjonowała
kategoria wzniosłości, pojawia się kategoria śmieszności:

Dymem kurcząt smażonych natura omglona
Zefir poi się wonią z tchliwych kwargłów łona,
Błyszczą na stole piwem Europa skreślona,
Strategia siłą owsa z butelek wytryska,
A obłok bakunowy przeciąga nad gajem —
(*Ogród Jezuicki*)

Płyną z szumem wrzaskliwych przekupek potoki.
Peltew jak Jordan strojna w hebrajskie szlafroki
(*Peltewa z rana*)

Czasem to ośmieszające kompromitowanie tradycyjnej poetyki nie tak
jawnie się odbywa — jest czytelne, gdy rozszyfruje się zabiegi aluzji
cieńszą nicią szytych. Oto Borkowski przekornie odmieni np. uświęcone
tradycją wiązanie pewnych zjawisk z dającą odpowiedni dla nich nastrój
porą doby. Ballada posługująca się poetyką grozy sprzęgła się z kolorytém
nocy; Borkowski zaś wprowadzi owe „przeszywające dreszcze”, „jęki” so-
wy — właśnie w sonecie *Peltewa z rana*. Mickiewicz „poetykę zachwytu”
zastosował do opisów przyrody widocznej w pełnym blasku dnia: to po-
czętek *Stepów akermańskich*, to przede wszystkim *Alusztą w dzień*. Bor-
kowski — przedrzeźnia tę poetykę, wprowadzając ją przekornie właśnie
w sonecie *Peltewa wieczorem*.

Innym razem werset, „sam w sobie” odczytany — okaże się po prostu...
potoczny. I dopiero skojarzenie go — co prawda, wyraziście zasugerowane

zarówno pamiętnym motywem „wozu” jak i czynnikami metrycznymi (ten sam 13-zgłoskowiec, ta sama sonetowa strofa) — z pamiętnym werselem Mickiewicza „Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi” stworzy tu wyposażoną w kategorię śmieszności opozycję:

Rusza wóz z wieprzowiną powolnymi krokami
(*Peltewa z rana*)

Podobną opozycję, ośmieszającą poetycką konwencję — opozycję zbudowaną dopiero poprzez przywołanie aluzją tekstu Mickiewiczowskiego — utworzy też Borkowski wykorzystując zabieg kompozycyjny, dodatkowo jego aluzyjność wzmacniając lekkim nawiązaniem frazeologicznym. Chodzi tu o aluzję do sonetu *Alusztą w dzień*, opartego na znamiennej kompozycji zestawienia tego, co dzieje się na brzegu — z tym, co dzieje się na wodzie:

Ląka w kwiatach, nad ląką latające kwiaty,
Motyle różnofarbne, niby tęczy kosa,
[.]
A na głębinie fala lekko się kołysa
I kąpią się w niej floty i stada łabędzi.
(*Alusztą w dzień*)

Peltew jak Jordan strojna w hebrajskie szlafroki
Zbieraczów świeżej rosy, co pleć Żydów bieli,
Kilku bachurów siedzi po uszy w kąpieli
(*Peltewa z rana*)

Rzecz jasna, ta aluzja kompozycyjna staje się w pełni czytelna dopiero wówczas, gdy uwzględnimy, że obok niej istnieją jeszcze inne, wyraźniejsze zabiegi aluzyjno-parodiujące, na które już tutaj wskazano. Wówczas tym silniej ujawnia się prozaiczność owych „kilku bachurów”, co siedzą w kąpieli „po uszy” — na tle „flot” tudzież „stad łabędzi” „kąpielowego” wersetu Mickiewicza. To jednak wskazuje, jak dalece owe nawiązania do skonwencjonalizowanej poetyki przenikają organizm sonetów Borkowskiego. To też wskazuje najoczywściej, że występują owe sygnały nie tylko na powierzchni stylistycznej, ale tkwią w głębi tkanek *Sonetów peltewnych*, które całym swoim „organicznym ustrojem” dążą do ośmieszenia, skompromitowania skonwencjonalizowanej „poetyki zachwytu”.

4

Gdyby jednak chodziło w tych sonetach tylko o porachunki na terenie warsztatu poetyckiego, gdyby skupiały się one wyłącznie na zagadnieniu penetracji zastanych środków poetyckich, rzecz nie wyglądałaby najciekawiej, rozstrzygałaby się ostatecznie w kręgu zagadnień „specjalistycznych”, interesujących tylko „wtajemniczonych”. Nie miałyby natomiast istotnych bezpośrednich konsekwencji społecznych.

I dlatego ważne jest pytanie: dla jakich celów, w imię czego Borkowski ośmieszająco przeciwstawia się zastanej „poetyce zachwytu”? Czy naprawdę chodzi tu tylko o poetykę?

Rzecz zaczyna frapować już na poziomie zabiegów opozycji stylistycznych, analizowanych przed chwilą. Otóż obok konwencji balladowej i konwencji opisowej, wydobytych dotychczas, zostaje w cyklu Borkowskiego przywołana jeszcze konwencja trzecia:

Ale ona tam była i ogród był rajem. —
(Ogród Jezuicki)

Nietrudno rozpoznać jej rodowód:

Znasz-li ten kraj? —
Ach, tam, o moja miła!
Tam był mi raj,
Pókiś ty ze mną była!
(Mickiewicz, *Do H****)

Ten wzrok, ten uśmiech, ten majestat czoła,
Ten głos wdzięczny ileż razy
Uniosły duszę w tak rozkoszne błędy,
Że otoczony rajsłkimi obrazami,
Pytałem sam siebie:
Jak tu przybyłem? i kędy?
Bo mnie się zdało, że już byłem w niebie!
(Mickiewicz, *Z Petrarka*)

Widziałem ją... Patrzałem... Zabijałem siebie
I serce moje drzało w podwojonem biciu.
Odchodziłem od zmysłów, byłem... byłem w niebie.
(Słowacki, *Nowy Rok*)

Chodzi tu, rzecz jasna, o konwencję Petrarkowskiego erotyku, konwencję erotyku „anielskiego”, również rozgrywającego się w płaszczyźnie zachwytu, co przytoczone cytaty ukazują wyraziście. Wprowadził ją Mickiewicz w *Sonetach odeskich*, rozprzestrzeniła się też w erotyce wczesnoromantycznej niebywale mocno: świat zaszczycony obecnością lubej zamienia się w „raj”, luba zamienia się w „anioła”, „niebiankę” etc.³⁶ I tę konwencję Borkowski również przywołuje, również ją ośmiesza: cytowany werset został wyjęty z *Ogrodu Jezuickiego*, owianego zapachem „smażonych kurcząt” i „bakunowego” dymu — zmieniającego się nagle w raj... Przywołuje bardzo dobitnie. Podobnie jak tutaj:

Gdy kochanka miłośne porwały żale,
Topił śnieg przed oknami swojego anioła —
Postrzegłszy w oknie połysk czarodziejki czoła
(*Błędy serca*)

³⁶ Styl ten krótko charakteryzuje Skubalanka (*op. cit.*, s. 4). W odniesieniu do sonetomanii romantycznej pisze o tym Opacki (*Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*).

Ów widok ukochanej w oknie to niewątpliwe odwołanie się zarówno do odeskiego sonetu Mickiewicza *Ranek i wieczór* („Laura błysnęła w oknie, ukląknęłam na ganku”), jak i do niezliczonych lirycznych powieści tej sytuacji w poezji tego czasu. A to barokowe w sile kontrastu topienie śniegu przez ogień uczucia? No cóż, tak było i w *Dziadów* cz. IV, w godzinie „miłośnych żalów” właśnie:

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

Tylko jeśli u Mickiewicza bohater liryczny, boską ujrzawszy w oknie kochankę, cześć jej oddawał boską —

Laura błysnęła w oknie, ukląknęłam na ganku;
(*Ranek i wieczór*)

— to bohater Borkowskiego czyni tu przypadkowe popisy woltyżerskie, na tle Mickiewiczowskich tym mniej poważnie wyglądające:

Postrzegłszy w oknie połysk czarodziejki czoła
Wnet z konia przed jej bramą dał saltum mortale
(*Błędy serca*)

Takich aluzji — już to na opozycji opartych, jeśli przywołany zostaje utwór napisany w konwencji *dolce stil nuovo*, już to prostych, jeśli przywołuje się np. z Mickiewicza *Sonetów odeskich* któryś fragment kpiarSKI — jest w cyklu Borkowskiego sporo. Przy wersecie „Tylko mu w uszach wieczne brzmiały śpiewu fale” (*Błędy serca*) pojawiają się w domyśle wersety „Ledwieś piosnkę zaczęła, jużem łzy uronił, / Twój głos wnikał do serca i za duszę chwycił” (Mickiewicz, *Do Laury*). Przy bezradnym zapytaniu „Czemu gdzie dwoje, zaraz lizą wszyscy święci” (Borkowski, *Rumianek*) — przypomina się Mickiewiczowski spis porad z sonetu *Do wizytujących* czy bezradne wyczekiwanie na upragnione odejście przeskadzającego gościa z sonetu *Do D. D. Wizyta*. Mickiewiczowski cykl erotyczny zostanie zresztą przywołany — podobnie, a nawet wyraźniej niż krymski — zapożyczeniem tytułu *Ranek i wieczór* oraz tematyką „wizyt salonowych”, częstą u Mickiewicza, u Borkowskiego zaś wypełniającą aż sześć sonetów, czyli trzecią część całego cyklu.

I tutaj właśnie — w tym zdecydowanym przywołaniu konwencji poezji erotycznej — zaczyna się p o z y t y w cyklu Borkowskiego. Dopóki ograniczał się ów cykl do kompromitowania poetyki opisów pejzażowych — był zjawiskiem na gruncie ewolucji poezji n e g a t y w n y m, godzącym tylko w skonwencjonalizowaną tradycję, nie dającym w zasadzie n o w e j p r o p o z y c j i p o z y t y w n e j. Z chwilą wprowadzenia doń odwołań

do tradycji poezji erotycznej sytuacja się zmieniła, choć wydawałoby się, że i tutaj mamy do czynienia tylko z kompromitacją tradycji, tyle że innej. Ale to tylko pozory.

Rzecz bowiem w tym właśnie, że są to tradycje różne. Z różnicy tej dobrze sobie zdawał sprawę Mickiewicz, zamykając obie problematyki — opisowo-pejzażową i erotyczno-salonową — w dwu cyklach odrębnych: odeskim i krymskim. Tak też postępowała pomickiewiczowska sonetomania, wyraźnie rozwijając się w tym zakresie dwoma torami, nie mieszając obu tych problematyk. Dlaczego?

Cykl erotyczno-salonowy wywodził się z tradycji petrarkowskiej, od wzorca *Sonetów do Laury* czerpiąc żywotne soki. Jest cykliczną, liryczną opowieścią o historii romansu³⁷, wspartą na kompozycji chronologicznego następstwa wydarzeń. Posiada za każdym razem ustaloną parę bohaterów, między którymi rozgrywa się romans wypełniający swoimi dziejami całość utworu. Główną osią tematyczną jest następstwo „stanów uczuciowych” bohaterów — przede wszystkim podmiotu-bohatera lirycznego, toteż skupia się głównie wokół zagadnień psychologicznych. Mickiewicz nowatorsko rozszerzył tę problematykę, przedstawił w cyklu odeskim kilka takich kolejnych, różnych w swoim charakterze, „miłości”, dzięki czemu obok problemu psychologicznego uwyraźnił się również problem socjologiczny: ukazanie różnych typów przeżyć erotycznych stało się narzędziem charakterystyki „świata salonu” jako określonego środowiska socjologicznego: historia romansowa przekroczyła ramy sytuacji wyznaczonej przez dwoje bohaterów i wciągnęła szersze grono reprezentantów salonowej społeczności. To nowatorskie pociągnięcie odbyło się jednak jeszcze na terenie tradycyjnej koncepcji kompozycyjnej: całość cyklu została wprowadzie osnuta wokół kilku kolejnych konfliktów romansowych, ale dotyczących jednego bohatera-podmiotu lirycznego. Toteż problematyka psychologiczna pozostała jeszcze na planie pierwszym, częściowo tylko dopuszczając do głosu obserwacje socjologiczne, zaś układ całości nadal był układem „czasowym”, zasadzając się na lirycznej opowieści o losach bohatera lirycznego.

Skądinąd wywodził się i na innych założeniach kompozycyjnych był oparty cykl opisowy. Wywodził się z konwencji kompozycyjnej tradycyjnego poematu opisowego, stanowiącego zespół „obrazków”, zdjętych przez narratora z różnych miejsc zwiedzanej „okolicy”, luźno jeno połączonych jednością owego narratora³⁸. Był mniej jednolity i zwarty od cyklu erotycznego. W tamtym — opartym na kompozycji „historii miłości” — ko-

³⁷ Zob. Opacki: jw., *Człowiek w sonetach przełomu* (tu dokładnie zanalizowano erotyczny cykl Mickiewicza jako „historię charakteru”).

³⁸ Zob. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*.

lejne sonety motywowały taką a nie inną kolejność wydarzeń, ich wynikanie; toteż np. usunięcie któregoś powodowałoby widoczną lukę w rozwoju łańcucha przeżyć, stawiałoby typ przeżycia następnego w pozycji przeżycia nie umotywowanego, pojawiającego się na zasadzie *deus ex machina*. Inaczej w cyklu opisowym: tutaj liryczny obserwator-narrator dość dowolnie mógł sobie dobierać konkretne „miejsca okolicy” do ich opisanie, usunięcie więc np. któregoś z sonetów cyklu nie powodowałoby zauważalnej luki. Tam — kompozycja całości zasadzała się na *j e d n o ś c i t o k u p r z e ż y ć*. Tutaj — na *r ó ż n o r o d n o ś c i* elementów opisu okolicy, składającego się z dowolnie wybranych jej fragmentów; kolejne sonety wzajemnie się *d o p e ł n i a ły*, ale nie warunkowały. Tam, w cyklu erotycznym — *w a r u n k o w a ły* się wzajemnie.

Ważna jest tu i następna różnica, wynikająca konsekwentnie z różnic w referowanych powyżej założeniach obu tych kompozycji cyklicznych. W cyklu opisowo-pejzażowym główny ciężar spoczywał na „obrazkach okolicy”, a więc elemencie pozostającym jak gdyby *n a z e w n ą t r z* obserwatora-narratora. Stąd też przeżycia liryczne stanowiły tutaj — mniej lub bardziej silny — „akompaniament” dla uroków zwiedzanej krainy, służyły przede wszystkim ich podkreśleniu, w mniejszym natomiast stopniu (mniejszym, ale nie zupełnie nieważnym!) mieściły się w centralnym nurcie problematyki. Inaczej w cyklu salonowo-erotycznym. Tutaj przeżycia podmiotu tworzyły *o ś c a łości*, stanowiły o *p i e r w s z o p l a n o w o ś c i* problematyki psychologicznej, będącej w zasadzie problematyką *j e g o p r z e ż y ć* i ich historii — natomiast czynniki wobec podmiotu-narratora zewnętrzne (panorama salonowego środowiska, przeżycia innych postaci) o tyle zyskiwały ważność, o ile motywowały lub podkreślały przeżycia podmiotu. Wskutek tego cykl salonowo-erotyczny był bardziej „zsubiektywizowany”, gdy opisowo-pejzażowy — bardziej „zobiektywizowany” w rysowaniu świata.

W ślad za takim rozróżnieniem — we wczesnym romantyzmie ustalił się też „podział kompetencji”. Cykl opisowo-pejzażowy zajmował się *p e j z a ż e m* w sensie ścisłym: lirycznymi opisami kolorytu przyrodniczego i architektonicznego krainy. Natomiast całkowicie opuszczał bądź na daleki margines przesunął problematykę *k o l o r y t u c z ł o w i e c z e g o*. Problematyka bowiem człowieka i jego przeżyć została poddana kompetencjom cyklu erotyczno-salonowego. I tutaj zrodziła się właśnie charakterystyczna dla wczesnego romantyzmu sytuacja: wypracował on mianowicie *p o e t y k ę p e j z a ż o w e j p a n o r a m y* okolicy, ale nie zdołał wypracować *p a n o r a m y s o c j o l o g i c z n e j*, panoramy, która typ ludzkich przeżyć i sposobów myślenia i zachowania się w świecie potrafiłaby potraktować jako *s k ł a d n i k* opisywanej krainy, jako jej „folklor”. We wczesnym romantyzmie to wszystko mieściło się w planie losu bohatera lub przeżyć „ja” lirycznego, a nie w planie opisywania rze-

czywistości wobec narratora zewnętrznej. Tylko w sonetach Mickiewiczowskich można wyśledzić ledwie załączki takiej problematyki. Jak te załączki jednak były jeszcze nieśmiałe, najlepiej świadczy fakt, że pomickiewiczowska sonetomania ich nie zauważyła i — podejmując wzorce Mickiewicza — bardzo radykalnie rozdzieliła zakresy kompetencji obu typów cyklu. Cóż: bywają poeci, którzy wyprzedzają swój czas — dlatego niekiedy przyszłość, pochopnie traktująca owych poetów w konwencjach ich współczesności, nie zauważająca owych „wyprzedzeń”, zwraca się przeciwko nim. Tak stało się i w tym wypadku.

Borkowski jednak nie ograniczył się do przywołania i wykpienia Mickiewiczowskiej „poetyki zachwytu”. On również połączył obie rozdzielone w tradycji konwencje cykliczne w jedną całość — i to w ten sposób, że dominantą kompozycyjną uczynił zasadę, która rządziła układem cyklu opisowo pejzażowego. To z pozoru proste pociągnięcie w istocie rzeczy przynosiło bardzo wiele: tworzyło nową propozycję poetycką; stanowiło o dokonaniu nowego kroku w ewolucji poezji lirycznej.

Przeniesienie zasady kompozycyjnej cyklu opisowego na materiał tradycyjnie przynależny cyklowi erotycznemu zrywało pomiędzy poszczególnymi sonetami więzi przyczynowo-skutkowe, więzi wzajemnego motywowania się, wprowadzało zaś między nie zasadę panoramicznego dopełniania się. Poszczególne przeto sonety, które w układzie tradycyjnym interesowały czytelnika jako etapy intrygi psychologicznej związanej z losami bohatera — w nowym układzie wytracają tę właściwość, zyskują większą autonomię, funkcjonują nie jako etapy zdarzeń psychologicznych, ale jako rysy układu panoramicznego, jako fragmenty mozaiki. Z ich dopełnienia się powstaje nie ciąg wydarzeń, ale oparty na równoczesności, na współwystępowaniu elementów portret ukazywanej rzeczywistości. Z tym, że nie jest to portret opisowo pejzażowy jedynie, ale portret złożony z materiału psychologicznego bądź obyczajowego, portret, w którym tradycyjne składniki pejzażowe zostały wyparte i zastąpione przez składniki „rodzajowe”, przez — nazwijmy to tak — „folklor”. W miejsce przyrodniczo-architektonicznej panoramy okolicy — wkracza jej panorama socjologiczna. A to już duża zmiana — i niebagatelna nowość.

Nowość, która w świadomości teoretycznej okresu dojrzywała dość szybko, brak jej było jeno praktycznych realizacji poetyckich. Goszczyński w ten sposób katalogował „rejestr tematów” do opisu krainy:

Wszystko tu [tj. w Tatrach] się składa na całość rozmiaru ogromnego, różnaitości wszechstronnej, różnorodnego wdzięku. Rozległość, oblicze wewnętrzne, widoki na zewnątrz, mieszkańcy, życie przyrody, życie ludu, pomniki dziejów, poezja gminu i tym podobne — wszystko to tworzy

świat, pełny sam w sobie [...], stąd pragnę i będę usiłował skreślić go.

Tatry straciłyby niezawodnie połowę swojego uroku bez swoich mieszkańców³⁹.

Obejmował więc Goszczyński „okiem opisywacza” również ludność, nie tylko krajobraz — dążył do zbudowania panoramy okolicy, uwzględniającej koloryt socjologiczny. Wprowadzał korekty do tego „spisu treści”, który dałby się zrekonstruować na podstawie pomickiewiczowskiej sonetomanii. Korekty socjologizujące materię sonetowego cyklu opisowego, które praktycznie zrealizował w poezji Józef Dunin Borkowski, z wyrazistą starannością, ujawniającą pełną świadomość odczytanej przed chwilą koncepcji.

5

Oto na początek cyklu zostały wysunięte dwa sonety — *Peltewa z rana* i *Peltewa wieczorem* — które tytułami manifestacyjnie przywołują analogiczne nazwania właśnie z „opisowego”, krymskiego cyklu Mickiewicza. Dzięki temu od razu wiadomo, że — chociaż dalej wystąpi materiał romanowo-socjologiczny — mamy do czynienia z podjęciem cyklu „panoramicznego”, a nie cyklu snującego opowieść o losach bohatera.

Pierwsza też strofa — już analizowana — *Peltewy z rana* stanowi wyrazistą aluzję do kompozycji Mickiewiczowskiej *Alusztę w dzień*, wzmocnioną dodatkową zbieżnością frazeologiczną („kąpią się” — „w kąpieli”). Występując dzięki temu na tle niewątpliwie przywołanej wersji Mickiewiczowskiej — ujawnia swoje wobec niej odmienności. Tam, w sonecie krymskim, było absolutne bezludzie, pejzaż zawdzięczał swoją strojność elementom przyrody: łąka, kwiaty, motyle, niwa złotokłosa... Tu odwrotnie: właśnie w miejscu krymskich piękności natury pojawiają się — na tle tamtych wątpliwie urocze — elementy świata ludzi, hebrajskie szlafroki, czeredka „bachurów”... Poglębia się to w strofie drugiej, przywołując tym razem *Stepy akermzańskie*: „Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi, / Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi”... U Borkowskiego też „rusza wóz” — ale „z wieprzowiną”. Także zostaje utrzymana aluzyjna tu metafora „powodzi” — ale tym razem powodzi nie łąk i kwiatów, tylko przekupek: „Płyną z szumem wrzaskliwych przekupek potoki”.

To manifestacyjne zastępowanie elementów natury w opisie okolicy przez elementy socjologiczne jeszcze mocniej bodaj uwyraźnia następny sonet, *Peltewa wieczorem*. Dzieje się to przy okazji zamykającego sonet motywu odbicia w wodzie: w poetyce romantycznej z reguły

³⁹ S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*. W: *Dziela zbiorowe*. T. 3. Lwów 1912, s. 56, 60. Podkreśl. A. O.

odbiciu takiemu ulegały elementy krajobrazowe — skały, drzewa, obłoki... Borkowski wyraźnie daje do zrozumienia, że zna ów obyczaj, że chciałby go w tym wypadku zmienić tak, by na wzór owych drzew — odbiły się w wodzie scenki socjologiczne. Manifestuje i tutaj ową „świadomość zastępczości elementów”:

Piękne sceny różnymi barwne przedmiotami,
Obfite w różne miny i wonie i śpiewy
Czemuż was noc zazdrosna zasłoniła mgłami:

Was jak te bujne drzewa, jak te gęste krzewy,
Was, których siła zmysły po omacku mam
Chciałbym widzieć odbite w zwierciadle Pełtewy. —

Tak wyraziście nawiązując początkiem cyklu do tradycji cyklu opisowego i dając manifestacyjnie znać, jakie to elementy „okolicy” zastąpią w jej opisie dotychczas w nim uznawane szczegóły pejzażowo-architektoniczne — Borkowski w dalszym toku cyklu pełtewnego przechodzi zdecydowanie na grunt „kolorytu człowieczego” opisywanej krainy: wprowadza do sonetów materię charakterologiczno-salonową, a więc motywy wizyt, konkurów, charakterów ludzkich... O ile jednak w dawnym cyklu salonowo-erotycznym wizyty takie były udziałem narratora-bohatera lirycznego, ilustrowały kolejne etapy jego losu i jego przemian, o tyle tutaj wizyty nie łączą się ze sobą ani następstwem czasowym, ani jednością osób biorących w nich udział. Ich układ — to układ podpatrzonych scenek podczas jakby przechadzki po nadpełtewnym grodzie, w efekcie więc nie los jednego człowieka, ale ten właśnie gród, ale zamieszkującą w nim społeczność charakteryzującą: tak samo jak różne elementy krajobrazowe charakteryzowały krainę w tradycyjnym dla sonetowego cyklu sposobie jej opisania.

I tutaj odsłania się w pełni funkcja odwołań do cyklu erotyczno-salonowego: ewokowane aluzjami tło stanowi kontrast dla sytuacji zaprezentowanych w sonetach Borkowskiego. Tytuły niektórych z nich — *Tkliwe nerwy*, *Anioł dobroci* — wyraziście apelują do sentymentalno-romansowego, petrarkowskiego wzorca poezji, w której bogdanka jawiła się jako *donna angelicata*, jako istota tkliwa, czuła, absolutnie szczerą i absolutnie spontanicznie postępującą. Borkowski na tak zasygnalizowanym tle prezentuje postaci, głównie kobiece, w rysach akurat przeciwstawnych: jako zakłamate, interesowne. Przywołane tło konwencji petrarkowskiej — tym silniej, na zasadzie opozycji, uwydatnia owe rysy.

W tradycyjnej konwencji petrarkowskiej sytuacje były prezentowane przez pryzmat spojrzenia „kandydata na męża” bądź „kochanka”. Rządził tu określony stereotyp, polegający na tym, że taki bohater-podmiot. spozstrzegwał w pewnym momencie „anielską dziewicę”, urzekając ją jej niewinnością i urokiem, jej prostotą i nieśmiałością — i skutek był już oczywisty:

Choć nie w galowej sukni, choć mniej strojne skronie,
 Choć wymuszonym wdziękiem krasić się nie rada,
 Przecież niebiankę oczom widzów zapowiada,
 W rumieńcu niewinności boska dobroć płonie.
 [.]
 — odtąd serce ośmielone.

I lice, i źrenice silniej rozgorzała.

(Łapsiński, *Poznanie. Do**)

Borkowski analogiczne sytuacje obserwuje z drugiej strony: staje za plecami nie partnera romansu, ale partnerki — i pokazuje, jak to wszystko, co w tradycji petrarkowskiej bohater odbierał jako znaki szczerości, prostoty i nieśmiałości — jest wynikiem gry, celowej „organizacji” efektów:

Mamo? — ubierz się pięknie, ukochane dziecko —
 Mamo? — badaj, czy z wsiami, czyli jest bez wiosek,
 Przy pierwszym nos spuszczone, z drugim w górę nos, .
 Mamo? — skrzyw się i zaśmiej trochę, moje życie —
 Mamo? — możesz wyciągnąć, bo nóżkę masz małą —
 Mamo? — schowaj pod suknię, bo trzewik pęknięty —
 Mamo? — potrzeba milczeć jak turecki święty —
 Mamo? — z tym bądź z daleka, a z tym można śmiało —
 Mamo? — udaj, że nie chcesz. — Mamo? — przymruż oczy —
 Mamo? — zakąś przyjemnie usteczka różowe —
 Mamo? — niechaj spojrzenie niechący wyskoczy
 (*Pytania i odpowiedzi*)

Warto bliżej się temu przyjrzeć — w zestawieniu z konwencją petrarkowską. Otóż „oczyma bohatera” ukazał taką litanię zmiennych a kuszących zachowań się bohaterki Mickiewicz w tłumaczeniu sonetu Petrarki:

Tu zwykła igrać, ówdzie zamyślona stoi,
 Tam z niechęcią twarz kryła, tu mię okiem woła,
 Tu gniewna, tam posępna, tu znowu wesola,
 Tu swe lica w łagodność, tu w powagę stroi.
 (*Z Petrarki*)

Rzecz nie tylko w tym, iż w sonecie Petrarki bohater liryczny nie dostrzega pozorności tych uroków, że traktuje je jako szczerze i autentyczne. Przeciwwstawienie sonetu Borkowskiego konwencji petrarkowskiej idzie tu dalej: konwencja ta bowiem nie tylko idealizowała owe uroki, ale także łączyła je z bohaterką jako ich p o d m i o t e m, dlatego mogła je traktować jako „znaki charakteru” bohaterki. U Borkowskiego zostaje to zdemaszkowane nie tylko ukazaniem uroków jako „gry”, ale także oderwaniem jej od bohaterki, ujawnieniem, że kto inny ową grę organizuje: matka. Tradycyjna nosicielka sentymentalnych cnót okazuje się tu aktorką, pod

dyktando odgrywającą rolę przez kogo innego wymyśloną i reżyserowaną. Petrarkowski stereotyp ulega pełnemu odwróceniu. Tak będzie w cyklu Borkowskiego niejednokrotnie:

Jutro obiad, ty siadaj przy nim przy obiedzie,
Bądź wesoła i śmiała, patrzaj nań z uśmiechem,
(*Polowanie*)

Goście jadą — czym prędzej wyjmij Mejdingera
I dialogi, ♯ mały magazyn dziecinny —
Panna siadła w kąciku jak snopek niewinny
I edukację wkoło siebie rozpościera.

(*Julcia*)

Takie ujęcie odbiera prezentowanemu wątkowi całą jego tradycyjną „romansowość”, a odbiera z trzech przyczyn. Po pierwsze, „romansowość” wiązała się z zaangażowaniem emocjonalnym postaci, polegała na przedstawieniu konfliktów uczuciowych, rodzących się w jej wnętrzu pod wpływem wciągających ją sytuacji. Tutaj — atrybut ten zostaje postaciom mogącym pretendować do roli partnerki w wątku romansowym odebrany: wątek jest snuty przez postać „trzecią”, nie przez bohaterkę potencjalną romansu, ale przez jej matkę. Samą potencjalną bohaterkę romansu pozbawia się jakiegokolwiek inicjatywy — wykonuje tylko czynności podyktowane przez matkę, która jest motorem wszystkiego: ona dokonywa wyboru partnera, ona dyryguje zachowaniem się córki. To, co tradycyjnie motywowane było uczuciami postaci i ich własnowolnym postępowaniem, dzięki czemu uzyskiwało charakterystyczny, nastrojowy nalot romansowy — zostaje przesunięte na zewnątrz postaci, przestaje być wyrazem ich przeżyć, staje się wyrazem planów osoby trzeciej.

Po drugie: tak odebrawszy potencjalnemu wątkowi romansowemu jego romansowość, Borkowski usuwa możliwość jej pojawienia się również poprzez odpowiednią selekcję charakterystycznych momentów wątku. W romansie na plan główny wysuwały się te momenty akcji, które następowały już po zetknięciu się pary bohaterów: koleje ich uczuć zrodzonych w wyniku owego poznania się. Moment poznania był więc w romansie z natury rzeczy jego momentem wstępnym — to, co ów moment poprzedzało, było w nim mało ważne lub zupełnie nieważne⁴⁰. Borkowski natomiast postę-

⁴⁰ Szczególnie silnie podkreśla to struktura modnego w sentymentalizmie romansu listowego. Zaczyna się on w chwili poznania się bohaterów i narodzin uczucia — wcześniej po prostu romans listowy nie mógł się rozpocząć, bo nie było komu pisać listów miłosnych. Ten wariant gatunkowy romansu wyraźnie wskazuje, od którego momentu interesowała romansopisarza „biografia” jego bohaterów: dopiero od pojawienia się „zapałów miłosnych”. Borkowski postępuje akurat odwrotnie, urywa wątek właśnie tam, gdzie w romansie powinien on się zaczynać!

puje odwrotnie: on zazwyczaj podpatruje to, co poprzedza moment zetknięcia się pary bohaterów, i doprowadza obserwacje do chwili ich poznania się lub — nawet — tylko do pojawienia się perspektywy poznania. I w tym miejscu wątek urywa. Rzec można, że śledzi stadia przygotowań do romansu, natomiast samego romansu już nie ukazuje. Ze względów oczywistych: charakter tych przygotowań — bardzo nieromansowy — sugeruje wyraźnie, że o rzeczywistym romansie nie może tu być mowy, nie partnerzy aranżują sytuacje i nie ku emocjonalnym, lecz majątkowym finałom one zdążają.

Po trzecie: czynnikiem odbierającym potencjonalnemu wątkowi romansowemu szanse „romansowości” jest w sonetach Borkowskiego ich struktura podawcza. Tradycyjnie pojawiał się tu monolog liryczny, w którym najpełniej wypowiadała się emocja zaangażowanych w rozwijającym się konflikcie romansowym postaci; nawet w romansie prozatorskim rozkrzewiła się forma podawcza listu, a więc forma wypowiedzi osobistej i intymnej, mającej wiele cech monologu lirycznego: to ogromna i żywotna podówczas odmiana gatunkowa romansu epistolarnego. Liryczność monologu nasiliła się znacznie — co oczywiste — w cyklu sonetowym, ukazującym taki romans.

U Borkowskiego monolog liryczny zanika, zastąpiony jest bądź strukturą dramatyczną dialogu, bądź epicką narracją. To bardzo mocno obiektywizuje ton wypowiedzi, odbiera mu barwę emocjonalną. Tym bardziej że te postaci, które swoimi wypowiedziami realizowały w tradycji „romansowość” konstrukcji słownej⁴¹ — a takimi postaciami mogły być tylko postaci partnerów romansu — u Borkowskiego zostają w zasadzie zupełnie pozbawione głosu. W sonecie *Pytania i odpowiedzi* potencjalna bohaterka romansu ogranicza się do powtórzenia w kółko jednego tylko słowa: „Mamo?” — wszystkie słowa pozostałe wypowiada matka. Sonet *Polowanie* — to, prócz krótkiego nader fragmentu narracyjnego, w całości dyrektywny monolog matki, udzielającej wszystkim członkom rodziny rozkazujących informacji, jak mają się zachowywać wobec potencjonalnego kandydata na męża córki. Podobnie dzieje się w sonecie *Julcia*, którego początek wypełniają dyrektywy matki przekazywane córce, część zaś pozostała monolog tejrże matki skierowany do gości, którym zachwala cnoty i wdzięki swej córki. Córka zaś — milczy. I tak jest bezustannie:

Tu stryj wojażer obok ciotuni zasiada,
Która antypatycznie nie cierpi podróży,
Przy nich wybladła wiecznie ponura twarz dziada,
I wujenka, co nigdy twarzy nie zachmurzy —

⁴¹ Gdyż „romansowość” słownictwa ujawniała się najpełniej w formie monologu-wyznania zaangażowanej emocjonalnie postaci.

I wuj, co nieprzerwanie o oświacie gada,
 I babka, co z kabały bez ustanku wróży,
 I kuzyn, co poezją cały salon burzy,
 I kuzynka, co prozę nad wszystko przekłada;
 [.]
 Wszyscy różnymi mowy brzmia w ogólnej wrzawie
 On także w tym chaosie zimnym potem złany
 Siedzi przy niemej pannie jak piec malowany —
 (Ambaras)

Rzecz jasna, trudno o „romansową” konstrukcję wypowiedzi tam, gdzie jedynym postaciom, które byłyby w stanie ją stworzyć — „jemu” i „jej” — poeta każe milczeć. Milczenie to nie tylko pozbawia sonety Borkowskiego szansy na uzyskanie nastrojowej, „romansowej” konstrukcji słownej. Milczenie owo jest także znakiem, że oni — jedyni, którzy w romansie powinni mieć coś do powiedzenia — nie mają do powiedzenia nic. Mówią wszyscy prócz nich — i są w ten romans rzeczywiście zaangażowani wszyscy prócz nich. Romans, w którym wcale nie chodzi o to, by „ona” zdobyła „jego”; tutaj sytuacja jest jasna:

Dziesięć wsi! *Grand Dieu! ma chère!* On n a s z y m być musi!
 Dziś na balu niech panna drogę mu zaskoczy,
 Niech mu ciotka wymowna zręcznie mydli oczy,
 Wuj podaje herbatę — stryj cytrynę dusi. —
 (Polowanie)

W efekcie więc do utworów, które charakterystycznym sprzężeniem sytuacji romansowo-salonowej z kształtem sonetu każą oczekiwać pojawienia się w nich „poetyki wypowiedzi romansowej”, gdyż apelują do określonego wzorca petrarkowskiego — wkrada się język odmienny, tym silniej uwidoczniający swoją odmienność, że wchodzi on n a m i e j s c e spodziewanego języka „romansowego”.

Wzorce są tutaj dość jaskrawe. Konstrukcja dialogu dramatycznego lub monologu dramatycznego, nie emotywnego, lecz konatywnego⁴² — prowadzi na myśl komedię obyczajową. Konstrukcje zaś narracyjne — wyraziście apelują do tradycji satyry.

Odwołania do satyry są bardzo manifestacyjne. Oto jak Borkowski opisuje wyjazd zakochanej panny:

Na tłumoku dwie skrzynie, rondle i imbryczki,
 Pudła i pudełeczka, lusterka, koszyki,
 Po bokach kapelusze, w bębenku trzewiki
 I pierogami z serem zawałone drzwiczki —
 [.]

⁴² Według terminologii R. Jakobsona (*Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2).

I atmosfera wonią perfumów zalana,
 I furman z grzmotnym biczem, lokaje z fajkami,
 I w środku tych efektów panna zakochana. —
 (Wjazd)

Prototyp — aż nadto łatwo się przypomina:

Siada jejmość, a przy niej suczka faworyta.
 Kładą skrzynki, skrzyneczki, woreczki i paczki,
 Te od wódek pachnących, tamte od tabaczki,
 Niosą pudło kornetów, jakiś kosz na fanty;
 W jednej klatce kanarek, co śpiewa kuranty,
 W drugiej sroka, dla ptaków jedzenie w garnuszku,
 Dalej kotka z kocięty i mysz na łańcuszku.
 (Krasicki, *Zona modna*)

Ta sama konstrukcja wyliczeniowa, ta sama sytuacja wyjazdu, to samo przeładowanie pojazdu, ten sam nawet 13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie. Jeśli w wizji Krasickiego dla męża tak mało było miejsca, że aby się zmieścić, musiał obarczyć się niewieścim inwentarzem („Wziąłem klatkę pod pachę, a suczkę na nogi”), to i w sonecie Borkowskiego nie inaczej wygląda sytuacja:

Dwie głowy cukru, które wciąż biją w kolana,
 (Wjazd)

Twórczość satyryków i bajkopisarzy w. XVIII, w szczególności Krasickiego i Naruszewicza, zbyt była znana, by czytelnik w lot nie chwycił nawiązań do niej, w dodatku tak manifestacyjnych. A Borkowskiego nawiązania do tych poetów chciałoby się określić jako aż nazbyt wyraźne⁴³. Oto Krasickiego *Wstęp do bajek*:

Był młody, który życie wstrzemięźliwie pędził;
 Był stary, który nigdy nie łąjał, nie zrzędził;
 Był bogacz, który zbiorów potrzebnym udzielał;
 Był autor, co się z cudzej sławy rozweselał;
 Był celnik, który nie kradł; szewc, który nie pijał;
 Żołnierz, co się nie chwalił; łotr, co nie rozbijał;

⁴³ Motywuje to w dużej mierze wykształcenie Borkowskiego. A. Bielowski (*Żywot Józefa hr. Dunina Borkowskiego*. W: Dunin Borkowski, *Pisma*, t. 1, s. X) zaświadcza o jego „klasycystycznych” zamiłowaniach lekturowych (m. in. Krasicki, Książnin, Woronicz). Z innej strony, szerzej, motywuje to — „życie literackie” podówczas Lwowa, silnie związane z tendencjami tzw. późnego oświecenia galicyjskiego. W związku z twórczością Fredry (a warto wspomnieć, że Borkowski i Fredro publikowali w tym samym tomie „Haliczanina” oraz, poprzez J. N. Kamińskiego, obaj byli związani z teatrem lwowskim) doskonale opisał te sprawy K. Wyka (*Wstęp do: A. Fredro, Pisma wszystkie*. T. 1. Warszawa 1955, s. 31 n.).

Utwór, który — dzięki swojej wyrazistości ukształtowania — stał się łatwo rozpoznawalnym wzorcem stylizacyjnym. Zdecydowało o tym wiele jego cech, wymieńmy bodaj te najważniejsze. A więc: kompozycja składniowa oparta na anaforze i paralelizmie następujących po sobie całości lub połówek wersetyw; konstrukcja wyliczająca, rządząca następstwem kolejnych zdań; satyryczność tych zdań, wydobyta z kontrastu: zarysowany układ cnót „nieprawdopodobnych społecznie”, choć pożądanych, wywołuje skojarzenie z realnym układem przeciwstawnym. Wreszcie zaś — lapidarność zarysowania poszczególnych wymienionych w utworze „person”, przywołująca tylko jedną cechę w każdym z wypadków. Cechę przy tym rozpoznawalną w swej paradoksalności: zbyt znany był *Żołnierz samochwał*⁴⁴, by nie wybrzmiewało paradoksem stwierdzenie żołnierskiej skromności, jak również zbyt znane było porzekadło o pijaniuteńskich szewcach, by twierdzenie o szewskiej trzeźwości nie nabierało znamion satyry.

Ten typ konstrukcji satyrycznej — w tym od pierwowzoru różny, że oparty na przytoczeniu obu skontrastowanych członów charakterystyki postaci — popularyzował też Naruszewicz⁴⁵:

Słyszałem, jako sypie na klasztor jałmużny,
A drzwi każe zamykać, będąc kupcom dłużny.
[.]
Szarga sławę bliźniego zaraz po koronce;
Gorszy się, a sam w cudzej kwerenduje żonce.
Piątek suszył o grzankach, pił jak byk w niedzielę;
W wieczór był na Nalewkach, a rano w kościele.
(Reduty)

Ten wzorec konstrukcji satyrycznej, bezpośrednio zestawiający kontrastowe cechy charakteru postaci, przeszedł również do satyry XIX-wiecznej:

Widziałem, proszę wierzyć, naprawdę widziałem
Małżonków, co trzydzieści lat mieszkali w zgodzie
[.]
Widziałem, jak w wspaniałej świątyni Temidy
Wydaną na jaw zbrodnię okryła sromota
[.]

⁴⁴ Tym bardziej że już w romantyzmie przypominał ten motyw Mickiewicz w *Pani Twardowskiej*.

⁴⁵ Szerokie omówienie twórczości satyrycznej Naruszewicza na tle współczesności i tradycji przynosi książka A. Aleksandrowicz *Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza* (Wrocław 1964). Uderzające jest, jak bardzo uwagi odnoszące się do satyr Naruszewicza dadzą się bezpośrednio zastosować do pełtewnego cyklu Borkowskiego! Zob. w szczególności rozdz. *Warsztat Naruszewicza-satyryka*.

Widziałem też fircyka, co był bez przesady
 Z wdziękami łączył skromność, rozsądnie się bawił
 (Błotnicki, *Sen*)

Podobnie postąpił również Borkowski w sonecie *Ranek i wieczór*, nанизując na nitkę anafory tego właśnie rodzaju satyryczne formuły, wewnętrznie skontrastowane. Rolę anafory pełni tu systematyczne powtarzanie imion na początku wersetów, wsparte dodatkowo zasadą paralelizmu:

Anna z rana je z mięsem, w wieczór pości z grzankiem,
 Filip z rana jest trzpiotem, a w wieczór kochankiem;
 Marysia z rana bladą, w wieczór malowaną —

Balbina z rana zimną, w wieczór zakochaną —
 Salusia z rana wilkiem, a w wieczór barankiem,
 Jan w wieczór wody nie chce, a pijany rankiem,
 Kasia z rana bez sukien, a w wieczór ubraną. —

Grzegorz z rana gra w karty, w wieczór tnie morały,

Ten sposób ujęcia cech społeczeństwa — tu uwyraźniony kompozycją skrótowych wyliczeń wewnętrznie skontrastowanych — apelował również do szerszych złóż satyry XVIII-wiecznej, która ze szczególnym zapalem atakowała hipokryzję. Krasickiego *Złość ukryta i jawna*, *Dewotka*, *Hipokryt*, *Lew pokorny*, *Wilk i owce*... Wielokrotność powracania do tego tematu mówi tu sama za siebie. Tak też jest i w sonetach Borkowskiego, który częstokroć ukazuje zjawisko gry rzeczywistości i pozorów:

Huk, gwałt w domu, służąca ledwo że oddycha,
 Panna jak basza długim trzewikiem wywija,
 Nikogo w garderobie cios jej nie omija,
 Mamka w krzyk, dziewczka szlocha, a klucznica wzdycha,
 [.]
 Wtem wizyta — przyjmują — panna w krzesło pada
 I czule robiąc oczy twarz ku dłoni chyli,
 Dzieło o moralności przed sobą rozkłada —
 (*Anioł dobroci*)

Tak się mocno kochali i tak zgodnie żyli,
 Że przykładem pożycia małżeńskiego byli,
 O ich szczęściu we wszystkich salonach mówili, —

Ale, o złe języki! kto by się spodziewał:
 O rogach męża cały świat operę śpiewał,
 Którą mąż na klarncie bez przerwy wygrywał.
 (*Klarnet*)

Złoże XVIII-wiecznej satyry jest tu przywoływane również przez sam temat małżeństwa — małżeństwa „z intraty” — o którym satyry pisał i Krasicki, i Naruszewicz, a także i Zabłocki:

Rzecz dziwną jeszcze powiem, że w mieście tutejszym
 Tłok dziewcząt jest niezmierny, a kochania mało,
 Biedny chłopiec Kupidyn w walorze tu mniejszym,
 Gdy Plutus złoty w sercach objął władzę całą.
 Niech gęsto sieje złotem, niech się stroi ładnie

(Zabłocki, *List z Warszawy*)

Ten sam model ujęcia — o wiele już bliższy Borkowskiemu w zakresie motywów szczegółowych — przyniósł i Mickiewiczowski satyryczny obraz konkurów:

Mama o wioskach i o duszach gada,
 Pan stryj o rangach, dochodach,
 A pokojowa służącego bada
 O mych w kochaniu przygodach.

(*Zaloty*)

Borkowski zastosował tu niemal metodę cytatu:

Dziesięć wsi! *Grand Dieu! ma chère!* On naszym być musi,
 Dziś na balu niech panna drogę mu zaskoczy,
 Niech mu ciotka wymowna zręcznie mydli oczy,
 Wuj podaje herbatę — stryj cytrynę dusi. —

(*Polowanie*)

Mamo? — badaj, czy z wsiami, czyli jest bez wiosek,
 (*Pytania i odpowiedzi*)

W innym zaś miejscu sonetowego cyklu nawiązał do jeszcze jednego nurtu poezji XVIII-wiecznej, do charakterystycznego modelu gatunkowego ody żartobliwej, opartej na przekornym zastosowaniu retorycznopatetycznej stylistyki ody do celów żartu satyrycznego. To Tymowskiego *Oda do brzucha*, to Książnina *Oda do wąsów*:

Ozdobo twarzy, wąsy pokrętne!
 Powstaje na was ród zniewieściały.
 Dworują sobie dziewczęta wstrętne,
 Od dawnej Polek dalekie chwały.

Gdy pałasz cudze mierzył granice,
 A wzrok marsowy sercami władał,
 Ujmując w ten czas oczy kobiéce,
 Bożek miłości na wąsach siadał.

(Książnin, *Oda do wąsów*)

Borkowski przekornie — posługując się niemal cytatami z Książnina — wygłosi pochwałę... łysiny:

Kto zawczasu wyłysiał, niech podniesie dłonie
 I dziękczynne modlitwy hymenowi składa,
 Bożek miłości chętnie na łysinę siada,
 [.]

Łysina czułym oczom jako zorza płonie,

(*Łysina*)

Patetyczność gestu podnoszonych modlitewnie rąk, ornamentyka mitologiczna — to przywołanie poetyki retorycznej. Przywołanie stylizacyjnie tym bardziej wyraźne, że poeta wykazał tu szczególną dbałość o poetycką kunsztowność określeń: wzniesione ręce są ukazane w figurze synekdochy („dłonie”), mitologiczny Kupidynek — w figurze peryfrazy („bożek miłości”). Zastosowanie tego wszystkiego do spraw związanych z łysiną rodzi efekt swoistej dysproporcji stylistycznej, finalizujący się w kategoriach komizmu ⁴⁶. Zabieg to u Borkowskiego nierzadki; w innym sonecie dysproporcja ułoży się odmiennie — na zasadzie „pieszczotliwego umniejszenia” — ale efekt będzie ten sam:

Cóż to, lalka? — To Julci — wolę, że ją bawi,
 Niz żeby o niebieskich migdałach myślała —
 [.]
 Dumam nad każdym krokiem, nim nóżkę postawi.
 A panna lat dwadzieścia sześć z okładem miała.
 (Julcia)

Tym razem dysproporcja zaistniała między udzielnieniem panny — osiągniętym zarówno drogą nagromadzenia rekwizytów („lalka”, „magazyn dziecinny”) jak i drogą stylistyki spieszceń („Julcia”, „nóżka”) — a rzeczywistą jej dorosłością. Kiedy indziej nastąpi wyolbrzymienie, wkradnie się poetyka hiperbolizacji, dobrze znana z XVIII-wiecznych poematów heroikomicznych bądź z satyr Naruszewicza:

Jakże-to wieloryb z czepcem jak wieżyca
 I twarzyczką jak piwonia, w ławce się rozdyma,
 Cebulowymi w koło powodzi oczyma,
 A pięć bukietów razem loki mu oświeca. —
 Po grubych nogach pływa szeroka spódnica,
 Trzewik jak czółno stopę w równowadze trzyma,
 [.]
 Otwarła gębę — gwałtu! — kichnęła: świat kona —
 (Borkowski, *Piwonia*)

Poetyka hiperbolizacji jest najsilniej narzucającym się tu źródłem komizmu: „wieloryb”, „czepiec jak wieżyca”, „trzewik jak czółno”, „potężne sapanie” — w odniesieniu do rozkochanej panny jasno widać zasadę wyolbrzymienia. Równocześnie jednak Borkowski manifestuje w utworze również inną, paralelną zasadę wygrywania efektów komicznych: dosadność, „bezpardonowość” stylu, odniesiona do przedmiotów, które zwykliśmy oglądać raczej przez opis stylizowany „wdzięcznie”. „Gę-

⁴⁶ O stosowaniu takich zabiegów w satyrze XVIII-wiecznej zob. Aleksandrowicz, jw., s. 282—283.

Tamta zaś — wprzęgnięta w służby dydaktyczne — służyła ośmieszaniu wad społecznych. Jeśli bowiem żywioł satyryczny rozlał się w poezji strugą tak szeroką, że zniwelował granice „przyrodzonego” sobie gatunku literackiego i rozprzestrzenił się na terenach gatunków innych — sielanki, ody, poematu opisowego, listu poetyckiego *etc.*⁴⁸ — to dlatego, że był dla okresu narzędziem ważnym i poręcznym. Okres, któremu przyświecały cele reformatorskie, w tym również cele poprawy „świata zepsutego”, satyrę siłą rzeczy uprzywilejowywał, gdyż stanowiła ona — jako instrument bezlitosnego ośmieszania — skuteczną broń w walce ze złem społecznym. Toteż Oświecenie przyznawało satyrze prawa wyjątkowe: rezygnowało tu nawet z obsesyjnie gdzie indziej przestrzeganej zasady puryzmu językowego, dopuszczając dla satyry przywilej językowej dosadności i potoczności, byle uzyskać jej skuteczność⁴⁹.

Jeśli więc u Borkowskiego spotyka się raz po raz owe „prozaizmy” i elementy języka nader dosadnego — to tylko jednym swoim ostrzem skierowane są one przeciw Mickiewiczowskiej „poetyce zachwytu”, pełniąc funkcję jej kompromitowania. Drugie ostrze jest — by tak rzec — immanentnie satyryczne, jest umotywowane nie negatywnie, jako antimickiewiczowskie, ale pozytywnie, jako satyryczne. Tym bardziej że — obok odwołań do wzorców poezji satyrycznej w. XVIII — *Sonetu peltewne* demonstrują również podobieństwa do satyry sobie współczesnej. Jeśli bowiem Borkowski ukazywał Pełtew jako rzekę otoczoną Żydówkami i zapełnioną „bachurami” — to podobne elementy i słownictwo spotykamy w wierszu satyrycznym Jana Nepomucena Kamińskiego:

Ryfka pod piecem rozpościera nudle,
Głaszcze bachury, pejsate jak pudle
(Przypadek na odpuszcie)

Jeśli zaś w sonecie Borkowskiego unoszą się nad Ogrodem Jezuickim zapachy serów i pieczeni, i bakunowego dymu, to podobne efekty znaleźć można w satyrze Alojzego Żółtowskiego:

Jeszcze z daleka były od niej nasze łodzie,
Już odór terpentyny kręcił się po wodzie,
Czasem dziegieć zaleciał, czasem też wietrzyki
Wiały jak pieprze, sery, musztardy, czosnyki.
(Kępa utrapienia)

Satyra więc mierzy tu nie w konwencję poetycką, ale — zgodnie ze swoim powołaniem — w społeczność.

Gdy jednak — powodowani aluzjami Borkowskiego — zestawimy ze-

⁴⁸ Zob. *ibidem*, s. 58 n.

⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 66 n. Tam też przywołano szerszą literaturę przedmiotu.

spół jego sonetów z najogólniej nawet ujętym polem satyry XVIII-wiecznej, rzuca się w oczy znamienne różnice. Różnica pierwsza — to charakterystyczne ograniczenia tematyczne. Satyra XVIII-wieczna atakowała świat wielostronnie, atakowała postawy polityczne, ustrojowe, obejmowała też bardzo szeroki wachlarz zagadnień społecznych, od kleru po mieszczaństwo, od pijaństwa po frymuśne fircykostwo, od sarmatyzmu po francuszczyznę⁵⁰. Natomiast w cyklu Borkowskiego zakres tematyczny ulega ogromnemu okrojeniu: dominuje zdecydowanie tematyka mieszczańskich salonów, i to w jednym właściwie aspekcie: „łowów na męża”. Różnica druga — to charakterystyczny, przeciwny niż w Oświeceniu, adres owej satyry. W twórczości oświeceniowej ciągi dostawały się przede wszystkim mężczyznom, oni stawali się nosicielami wad społecznych; Krasickiego *Żona modna* jest w tym względzie zjawiskiem rzadkim — zresztą i tutaj chłosta skupia się tyleż na sfrancuziałej żonie co i na mężu-pantoflarzu. U Borkowskiego natomiast rzecz ma się odwrotnie: satyra zwraca się przeciw typom kobiecym — a w sonecie *Wyjazd*, który niemal „cytatowo” przywołuje *Żonę modną*, amanta brakuje zupełnie, na piramidzie zaś tłumoczków i pudełeczek samotnie króluje „panna zakochana”.

Ograniczenie to, sprawiające wrażenie zubożenia tradycyjnej problematyki, gdy ujmie się sonety Borkowskiego na tle spuścizny poezji satyrycznej — nabiera znamion konsekwencji i celowości, szczególnie dostrzeżone na tle tej tradycji, do której swoimi podstawami konstrukcyjnymi odsyła ten zespół wierszy: tradycji cyklu sonetowego. Zauważone okrojenie tematyczne wydaje się wskazywać na dbałość o uplasowanie się w ramach rozwojowych tej odmiany gatunkowej, która w dotychczasowym swoim rozwoju знаła tylko jednego typu temat „człowieczy”: temat romansowy; tak to ukształtował Petrarca, tak to wprowadził do polskiej poezji romantycznej Mickiewicz, tak to utrwaliła twórczość nie zawsze najszcześliwszym piórem operujących jego następców.

Borkowski utrzymuje swój cykl w ramach tak zakrojonej problematyki, zgodnie z przyjętą kompozycją — dominantą czyni ramy cyklu sonetowego. W zgodzie też z nimi dobiera zespół bohaterów: rzadko na planie pierwszym pojawi się tu „kochanek”, najczęściej sonety będą poświęcone zarysowaniu „kochanki”. Właśnie tak jak dyktował zwyczaj romansowego cyklu sonetowego, który był w zasadzie poświęcony idealizacji „kochanki”: w *Sonetach odeskich* Mickiewicza na ogólną liczbę dwudziestu dwóch utworów trzynaście w całości poświęconych jest charakterystikom postaci kobiecych, pozostałe — skupiając się na podmiocie — często o bohaterkach napomykają. To zrozumiałe: tradycja literacka obdarzyła kobiety szczególną wrażliwością uczuciową, atmosfera więc romansu

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 25 n., 172 n.

silniej dawała się tu wygrywać niż przy pierwszoplanowym prezentowaniu charakterów „męskich”.

Borkowski nie zrywa nici łączących go z tą tradycją — właśnie po to, by ją wyzyskać dla tym ostrzejszych cięć satyrycznych. Tworzy cykl sonetów naszpikowanych wyrazistymi aluzjami. To znakomite pociągnięcie: w ten sposób wykorzystuje nie tylko „immanentny” świat utworów, ale także całe złoza tradycji „poetyki zachwytu” w opisie pejzażu okolicy oraz tradycji „poetyki idealizującej” w zakresie romansu.

Cała ta tradycja — ewokowana bardzo sugestywnie — poczyna tworzyć niejako „pudło rezonansowe” dla tych wszystkich nowości, które do swojego cyklu poeta wprowadził. Zapowiada ona bowiem pojawienie się zespołu „poetyk idealizujących”, nakazuje czytelnikowi oczekiwać ich pojawienia się. Zapowiada — nie zapominajmy: to tradycja bardzo bliska i bardzo modna ówczesnie! — pojawienie się zespołu sytuacji „wzruszających”, zespołu bohaterek „uczuciowych”, w czystości uczuć sentymentalnych i cnotliwych, zapowiada daleką od jakiegokolwiek racjonalizacji „płataninę porywów serca”. To oczekiwanie, wyraziście narzucone przez zespół aluzji, jest tu bardzo ważne.

Na tle owej atmosfery idealizacji tym mocniej wybrzmiewają odmienności, tu — bardzo jaskrawe, mieszczące się na antypodach rozbudzonych oczekiwań. Bohaterka piękna okazuje się bohaterką z sonetu *Piwonia*. W miejsce oczekiwanych „porywów uczucia” wkracza obliczanie ilości wiosek należących do konkurenta. Bierna i bezradna bohaterka romansu staje się „łowczynią męża”, z Chloe przemienia się w mieszczańską Dianę, polującą w salonie. Miejsce zaś uczuć spontanicznych — zajmują zakłamanie i wyrachowana gra pozorów.

I tutaj właśnie wkracza język satyry, z całą swoją dosadnością i potocznością. Z całym też swoim — realizmem: to duże osiągnięcie sonetów Borkowskiego. Wskutek pojawienia się tej płaszczyzny językowej gatunek odmienia się niemal zupełnie. Od średniowiecza utrzymujący się w rygorach „kunsztowności” — na co niemały wpływ miała zrygoryzowana, trudna forma wersyfikacyjna — z natury rzeczy zdążył ku idealizacji ukazywanej rzeczywistości, z natury rzeczy sąsiedował bardziej z poetyką komplementu niż z poetyką demaskacji. Gdy — szczególnie w cyklu *Sonetów krymskich* — przyniósł pod piórem Mickiewicza rewelacje swoistego „realizmu”, dokonało się to z zachowaniem znamiennej rygoru. *Sonet* *krymskie* zrewoltowały sposób opisanie rzeczywistości właściwie tylko w zakresie sensualizmu opisu. Dawny, oświeceniowy, erudycyjny „abstrakcjonizm” ukazywania kształtów świata został wyparty przez opis wzrokowo sprawdzalny, przez opis prowadzony z aspektu rzeczywistego obserwatora ukazywanej okolicy. Akcentował — jakby dla podkreślenia autentyczności procesu obserwacji — „pomyłki” obserwatora, powodowane

złudzeniami wynikającymi z przestrzennej perspektywy oglądanego świata, na skutek odległości przedmiotów... I to był duży krok naprzód⁵¹.

Drugiego jednak aspektu sonetowej konwencji tutaj nie naruszono: ostała się w gatunku postawa zachwyty nad światem, ostała się poetyka wzniosłości, wdzięku, słowem — poetyka, która łączyła się z kunsztownością sonetowej strofy. Wprowadzony do sonetu świat w dalszym ciągu musiał spełniać warunki, które czyniły go „godnym” sonetu: warunki piękna i uroku.

I to właśnie przełamał Borkowski. Wprowadził do sonetowego cyklu świat zgoła pozbawiony uroków, a w ślad za nim — język potoczny, język satyry. Zrewolucjonizował gatunek.

Rewolucjonizując go wszakże, nie ograniczył się do celów czysto poetyckich. Jeśli bowiem — nasycając cykl aluzjami do tradycji gatunku — łamał tę tradycję i wprowadzał w jej miejsce poetykę satyry, to owo łamanie i odrzucanie tradycji też uzyskiwało sens i cel satyrze właściwe. Było jakby lirycznie — nie bezpośrednio, ale drogą sugestii — wyrażonym twierdzeniem, że oto do tej rzeczywistości, którą poeta obrał na przedmiot ukazania, język „zachwyty” nie przystaje, że zachodzi tu sprzeczność między tym językiem a charakterem ukazywanego świata. Już więc tu, w zakresie walki — wydawałoby się — z konwencją gatunkowej tradycji tylko, zaczyna się ośmieszanie prezentowanego świata. Ośmieszanie poprzez zanegowanie prawa tego świata do poetyki zachwyty, poprzez odebranie mu tej poetyki.

Złamanie poetyki zachwyty oznaczało koniec tendencji romantycznych w cyklu sonetowym, który był w Polsce wytworem — romantyzmu. A sposób tego złamania? Zapowiadał już rzeczy nowe i prądy nowe. Temat: panorama społeczeństwa. Język: realistyczny i satyryczny. Aspekt ukazania społeczeństwa: osnucie jego obrazu wokół spraw majątkowych. Ukazanie go w przekroju bardzo znamiennego motywu: motywu łowów na majątnego męża w mieszczańskim salonie. Sprawa jest dość jasna: w cyklu sonetowym Borkowskiego, powstałym w otoczu roku 1840, poczynamy wkraczać w świat komedii Bałuckiego, Blizińskiego...⁵² W świat zarówno poetyckich jak i poznawczych tendencji — pozytywizmu.

⁵¹ Zob. Maciejewski: *Od erudycji do poznania; Od „Sonetów krymskich” do „pełtewnych”*. — Opacki: *Człowiek w sonetach przełomu; Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*.

⁵² Schemat „łowów na męża”, tak modny w komedii pozytywistycznej, omawia J. Garbaczowska (*Józef Bliziński*. W zbiorze: *Obraz literatury polskiej*. Seria 4: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 3. Warszawa 1969) w związku z wczesnymi komediami Blizińskiego, jak *Panna z posagiem*, *Przezorna mama*. Analizując sytuację salonu mieszczańskiego, pisze o „brzydkich praktykach handlarzy córkami” (s. 123). Odpowiada to sytuacjom nakreślonym w sonetach Borkowskiego.

I to właśnie wyznacza miejsce cyklu Borkowskiego w ewolucji poezji polskiej. Cyklu, który stoi w jej nurcie ewolucyjnym na niespodziewanie wczesnym, ale też bardzo wyrazistym przełomie: przełomie między poezją romantyczną a pozytywistyczną. Cykl ten — co ważne — nie jest jeszcze w pełni pozytywistyczny, lecz posiada w swojej strukturze dwa jakby ostrza: jedno zwrócone w bezpośrednio bliską przeszłość — uderzenie w romantyczną poetykę „zachwytu”; drugie — to już przyszłość, już świat komedii i satyry pozytywistycznej.

I tu dopiero widać rzeczywiste nowatorstwo poetyckie dokonania Borkowskiego: wie dzie ono w kierunku, który zostanie podjęty i zaakceptowany przez przyszłą historię poezji polskiej.