

Dorota Staszewska

Czy struktura sonetu może jeszcze zadziwić? Analiza mickiewiczowskiej realizacji gatunku

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 56, 71-101

2001

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.

Dorota Staszewska

CZY STRUKTURA SONETU MOŻE JESZCZE ZADZIWIĆ?
ANALIZA MICKIEWICZOWSKIEJ REALIZACJI GATUNKU

Sonet to gatunek o bardzo precyzyjnie określonej strukturze, niezmiennej (wyłączając okres krystalizowania) od czasów narodzin: o ściśle wyznaczonej liczbie wersów, ustalonym podziale stroficznym, usankcjonowanym przez tradycję układzie rymów. Rygorizm dotyczy nawet płaszczyzny treści. Czy tak oczywista i jasno określona struktura może cokolwiek zaskoczyć?

Niewątpliwie zastanawia obecność gatunku w dorobku twórczym romantyka, bowiem swoista formalna surowość sonetu wydaje się sprzeczna z poetyką romantyzmu, rozmiłowaną we wszelkiego rodzaju dowolnościach, w przekraczaniu ram gatunkowych i rodzajowych, w swobodzie kompozycyjnej, itd. Zwracał na to uwagę Henryk Szyper pisząc, że sonet to forma „pozornie daleka od wszelkiej rewolucyjności literackiej”¹. Wydaje się więc gatunkiem antyromantycznym, a jednak to właśnie w romantyzmie odrodził się, a nawet zyskał miano jednego z koron-

Dorota Staszewska (ur. 1976) – ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim, doktorantka w Katedrze Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej UŁ. Zajmuje się życiem i twórczością Adama Mickiewicza.

¹ H. Szyper, *Adam Mickiewicz. Poeta i człowiek czynu*. Warszawa 1947, s. 79; dalej [Sz].

nych.² Również Adam Mickiewicz na pewnym etapie swojej drogi poetyckiej uznał sonet za najlepszy dla wyrażenia skomplikowanej psychiki romantycznej jednostki, jej subtelných uczuć, zdolny pomieścić cały dramat jej egzystencji i bagaż doświadczeń. Okres pobytu poety na zesłaniu w Rosji zaowocował między innymi arcydziełem lirycznym – wydanymi w 1826 roku w Moskwie pod wspólnym tytułem dwoma cyklami sonetów, tzw. sonetami odeskimi (dwadzieścia dwa utwory) i *Sonetami krymskimi* (utworów osiemnaście); na pełną edycję złożyło się w sumie czterdzieści tekstów, co dowodnie świadczy, że sonet zdominował gatunkowo lirykę wieszczą.

Współczesna wiedza o sonecie jako gatunku literackim jest bardzo rozległa. Jego budowę zbadano gruntownie, niejednokrotnie też roztrząsano kwestię pochodzenia, zarówno w sensie geograficznym, jak i artystycznym. Przedstawienie wyników badań wielu pokoleń naukowców nie należy do problematyki tego szkicu, dlatego poprzestańmy na najbardziej ogólnych stwierdzeniach, niezbędnych do rozważań nad Mickiewiczowskimi realizacjami formy.

Sonet ma ściśle określoną *strukturę zewnętrzną*³, rozumianą jako układ rymów w powiązaniu z liczbą wersów i sylab w wersie oraz podziałem na strofy. W swej klasycznej włoskiej odmianie składa się on z czternastu wersów wyraźnie podzielonych na dwie części. Pierwsza obejmuje początkowych osiem wersów, które rozpadają się na dwie strofy czterowersowe rymujące się ABBA, druga – kolejnych sześć zgrupowanych w dwa trójwiersze o różnych układach rymów, najczęściej CDC DCD lub CDE CDE. Podstawę tego dwudzielnego podziału stanowi wielka pauza

² Cz. Zgorzelski, *Liryka romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. Bachorza, A. Kowalczykowej. Warszawa 1994, s. 476.

³ Komplementarnie względem pojęcia *struktura zewnętrzna* funkcjonuje w literaturoznawstwie określenie *struktura wewnętrzna*, które oznacza opisowość czterowerszy i refleksyjność trójwierszy sonetu.

myślowa między ósmym a dziewiątym werssem, będąca zarazem ważnym momentem dla budowy wewnętrznej sonetu włoskiego. Druga część przedstawia bowiem w formie refleksji myśl zawartą w obrazie pierwszej, co sprawia, że w sonecie współlistniają dwa plany – opisu i refleksji. Granica między strofami opisowymi, zawierającymi przesłanki, a refleksyjnymi, stanowiącymi wniosek, przebiega w tym samym miejscu co w wypadku układu rymów – po ósmym wersie.

Sonet narodził się w XIII wieku we Włoszech z tzw. *strambotti* (będących formą ludowej poezji włoskiej) – tj. z czterowersowych strof, rymowanych po dwa wersy, przyjmujących w niektórych regionach, na przykład w Toskanii, postać rozszerzoną o dodatkowe dwa wersy nazywane *ripresa*, co tworzy w sumie sześciowersową zwrotkę. W XV i XVI wieku sonet rozpoczął wędrówkę po literaturach europejskich. Najpierw pojawił się w tradycyjnej odmianie włoskiej w Hiszpanii, następnie w dobie renesansu dotarł między innymi do Francji, Anglii, Polski. W tym czasie kształtowała się jego nowa odmiana, zrywająca z włoską troistością sześciowersza, podzielona na czterowiersz i dystych. Niezależnie od geograficznego pochodzenia sonetowe wersy charakteryzowała stała liczba sylab; w klasycznym wariantcie włoskim każdy wers liczył jedenaście zgłosek, we Francji – dwanaście, na gruncie polskim – jedenaście lub trzynaście. Tak przedstawia się w wielkim uproszczeniu współczesna wiedza o sonecie.⁴

⁴ Por. W. Folkierski, *Sonet polski*. Kraków 1925 (dalej [F]); S. Nieznanowski, *Sonet*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*. Pod red. T. Michałowskiej. Warszawa 1998, s. 885–887; M. Semczuk, *Sonet*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Pod red. A. Brodzkiej. Warszawa 1995, s. 1021–1023; J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 493–496 (dalej [K]); A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków 1997, s. 180–181, 314 (dalej [Kul]); M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 228–229, 315–316; B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*. Warszawa 1974, s. 183–184, 252, 267.

Mickiewicz, tworząc obydwaj cykle sonetowe w pierwszej ćwierci XIX stulecia, w naturalny sposób był uboższy o wyniki późniejszych analiz. Notabene właściwie dopiero druga połowa XIX wieku przynosi rozwój badań literackich i ogólnie nauki o literaturze. W tym też czasie po raz pierwszy poddano sonet naukowym analizom [F VI]. Poeta nie mógł więc zetknąć się z pracami na temat gatunku. Pod znakiem zapytania należy postawić także istnienie w owym czasie szkiców poświęconych tej formie. Dopiero bowiem w romantyzmie zaczyna się rodzić fascynacja sonetem [K 493]. Ponadto ówczesnym badaniom literackim brakuje ściśle naukowego charakteru. Oświecenie – okres w historii literatury bezpośrednio poprzedzający epokę Mickiewicza – praktycznie wykreśliło sonet z rejestru uprawianych gatunków literackich, zarówno w liryce polskiej, jak i obcej. Takie „oświeceniowe” podejście do sonetu panowało wśród uniwersyteckich wykładowców także wtedy, gdy w Wilnie studiował w latach 1816-1819 na Wydziale Literatury i Sztuk Wyzwolonych przyszedł autor odesko-krymskiej publikacji.⁵ Pozwala to wnioskować, że jego wiedza na temat sonetu była charakterystyczna dla doby oświecenia, zakresem swym zgodna z informacjami, których dostarczały ówczesne poetyki normatywne – *Sztuka poetycka* Nicolasa Boileau, *Sztuka rytmotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego oraz *Prawidła wymowy i poezji* Euzebiusza Słowackiego. Stanowiły

⁵ Podkreślmy, że w ciągu pierwszych dwudziestu pięciu lat XIX wieku Wilno przeżywało oświeceniowy przełom kulturalny, który ziemie centralnej Polski miały już dawno za sobą. Wynikało to z odmiennej sytuacji politycznej i społecznej. Chłopi nie cieszyli się wolnością osobistą, szlachta – prawami politycznymi. Ciągłe jeszcze istniał zacofany system feudalny, wsteczność i ciemnota. Dlatego profesorowie Uniwersytetu Wileńskiego i postępową inteligencja wileńska podjęli w duchu ideałów oświecenia walkę o poprawę doli chłopów, zreformowanie oświaty, gospodarki, itp. Por. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 14-15 oraz [Sz 21].

one podstawowe źródło wiadomości o zagadnieniach teoretycznoliterackich. Musiał je również znać Mickiewicz jako student Wydziału Literatury. Boileau w księdze II swojej *Sztuki poetyckiej* tak pisze o gatunku:

[...] jak powiadają, ów boski przechera
Chcąc chytrze wypróbować francuskich poetów
Nałożył im wymyślone rygory sonetów.
Żądał, by we dwóch czwórkach jednakowej miary
Ośm razy po dwa rymy sprzęgły się do pary;
By następnie sześciowiersz zwarty artystycznie
Na dwa trójwiersze dał się podzielić logicznie.
Z takiego też utworu wykluczył licencję,
Sam bowiem w nim wyznaczył miarę i kadencję;
Użyć słabszego wiersza zabronił surowo
Albo żeby się w rymie powtórzyło słowo.
Zresztą ozdobił sonet całym snopem kwiatów
I wart jeden bezbłędny długich poematów.
Lecz darmo tłum poetów o laur ścigać zwykł się,
Niewieleśmy słyszeli o takim feniksie.
Zaledwie u Maynarda, Mallevilla, Gombauta
Na tysiąc trzech udatna sonetów robota;
Tę resztę nie czytana, choćby Pelletiera,
Od Sercy'ego niech kramarz na trąbki zbiera.
By w przepisanej mierze pomieścić myśl własną,
Jednym zawsze za luźno, a drugim za ciasno. [...]
Ucinki, kiedyś naszym nie znane autorom,
Zawdzięczamy od Włochów pożyczonym wzorom. [...]
Opanowały one pole madrygału,
W ogrody się sonetu wdzierają pomału; [...]
Aż wreszcie błysk rozumu kazał nam ozdrowieć
I wytrzebił z ucinków poważną wypowiedź [...]⁶

⁶ N. Boileau, *Sztuka poetycka*. Przeł. i oprac. M. Grzędzielska. Lublin 1989, s. 35; dalej [B].

Sonet jest tu definiowany jako utwór o stałej liczbie czternastu wersów podzielonych na strofy ściśle według reguł. Pierwszych osiem wersów tworzy dwie czterowersowe zwrotki połączone dwoma rymami. Boileau jednak nie precyzuje, jaki układ tworzą owe rymy – okalający ABBA czy krzyżowy ABAB. Następnych sześć wersów natomiast rozpada się, w relacji autora, na dwa trójwiersze, oddzielone od siebie wyraźnie pauzą logiczną. W tym wypadku twórca *Sztuki poetyckiej* nie porusza kwestii rymów; prawdopodobnie przez wzgląd na swobodę rymowania w tercynach [F XI]. Chociaż Boileau nie rozważa struktury wewnętrznej sonetu, wyraźne rozdzielenie przez niego czterowersy od trójwierszy sugeruje odrębność dwu części. Każdy wers musi mieć taką samą liczbę sylab. Równie rygorystyczne zasady odnoszą się do rymów – nie mogą być banalne, a powtórzenie rymującego się wyrazu jest niedopuszczalne. Jak wynika z wierszowanego opisu Boileau, sonet odznacza się też dokładnie określonym rodzajem intonacji – kadencją, tj. intonacją opadającą, która sygnalizuje zakończenie danego odcinka wypowiedzi. Gatunek ten stanowi zatem czternastowersową zamkniętą całość. Ponadto Boileau krytycznie odnosi się do przyozdabiania sonetu pointą, która jest obca jego naturze, a przeniknęła do niego z epigramatu. Wyklucza też wszelką swobodę poetycką oraz zauważa, iż z powodu ściśle określonej budowy sonet to gatunek bardzo trudny do uwieńczonej sukcesem realizacji. Zaprezentowana w *Sztuce poetyckiej* struktura zewnętrzna sonetu odpowiada wyraźnie klasycznej odmianie włoskiej. Boileau nie wspomina natomiast o włoskim pochodzeniu formy. Pomija tę kwestię, choć w wypadku innych omawianych gatunków wskazuje rodowód.⁷

Cytowany fragment poetyki dowodzi także, iż przyjmowano za pewnik literacką proveniencję sonetu. Boileau bowiem nad-

⁷ „Naiwnością tchną ronda, co z Galii się wiodą. / Ballada, starożytnym podległa maksymom” [B 37]; „Uszczypliwość francuska tworzy wodewile” [B 39]; „Ateny są kolebką komedii antycznych” [B 59].

mienia, że „wymyślne rygory sonetu” zostały poetom narzucone przez „boskiego przechebę” – Apollina, boga sztuki. Zaskakuje, że autor – wszak Francuz – pomija wykształconą we francuskim renesansie odmianę sonetu dzielącą ostatnich sześć wersów na czterowiersz i dystych, tym bardziej, że właśnie ten wariant stał się w liryce francuskiej obowiązujący; tę postać nadawał swoim sonetom wspomniany w *Sztuce poetyckiej* Jacques Pelletier du Mans [XIV/XV]. Prawdopodobnie Boileau uznał odmianę francuską za niedoskonałą.

Sztuka poetycka Boileau dawała gruntowną wiedzę na temat struktury sonetu. Nie dorównują jej w tym względzie polskie poetyki klasycystyczne, na czele z rodzimą przeróbką dzieła francuskiego teoretyka – *Sztuką rymotwórczą* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Polak w pieśni II poświęconej gatunkom lirycznym nie uwzględnił sonetu, podobnie zresztą jak innych form poetyckich rzadko spotykanych w polskiej praktyce literackiej.⁸ O zaniedbaniu sonetu w polskich poetykach klasycystycznych świadczą niezbitcie także *Prawidła wymowy i poezji* Euzebiusza Słowackiego. Ode, pieśń, elegię i heroidę Słowacki omówił dość obszernie w osobnych rozdziałach, sonet zaś zaliczył do „pomniejszych gatunków lirycznej poezji” i zgodnie z tym przekonaniem umieścił w rozdziale z kantatą, balladą, dumą i rondem, poświęcając mu jedno zdanie, w którym milczy na temat budowy gatunku: „Sonety i inne pomniejsze gatunki lirycznej poezji składem tylko swoim, miarą wierszów i powrotem rymów różnią się od wyżej wymienionych rodzajów”⁹.

Wynika stąd, że poetyki polskiego klasycyzmu nie mogły wzbogacić wiedzy Mickiewicza o sonecie, bo przynoszą nad wyraz zdawkowe wiadomości o nim. Ponieważ jednak Uniwersytet Wileński w czasach, gdy studiował w nim Mickiewicz, był

⁸ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Oprac. S. Pietraszko. Wrocław 1956. Pieśń II. Oprócz sonetu Dmochowski nie uwzględnił również ballady, ronda, madrygału i wodewilu.

⁹ E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*. 1826, s. 242–243.

uczelnia żyjąca jeszcze ideami oświeceniowymi, jest bardzo prawdopodobne, że studenci znali *Sztukę poetycką* Boileau, zawierającą dość dokładne informacje na temat zewnętrznej struktury sonetu. Przypuszczenie to zyskuje rangę pewnika, gdy zdamy sobie sprawę, że w zreformowanych u progu polskiego oświecenia programach szkolnych znalazły się między innymi dzieła twórców francuskiego klasycyzmu. Zresztą wiedza Mickiewicza o sonecie nie ograniczała się do wiadomości podręcznikowych. Poeta znał gatunek także z praktyki czytelniczej. Pominiętą przez Boileau odmianę sonetu, w której sześciowiersz drugiej części rozpada się na czterowiersz i dystych, mógł znać z utworów poetów polskiego renesansu (taką formę sonetu uprawiał Mikołaj Sęp-Szarzyński); włączyła je do kanonu lektur – podobnie jak utwory francuskich klasycystów – polska „pre-oświeceniowa” reforma szkolna. Poza tym cykl odeski zawiera teksty w różnym stopniu inspirowane *Sonetami do Laury* Francesca Petrarcki [K 504–505]. Czytając włoskiego poetę Mickiewicz obserwował układy rymów w kwartynach i tercynach oraz zasadę struktury wewnętrznej klasycznego sonetu.

I wreszcie, źródłem wiedzy na temat gatunku – poprzedzającym powstanie sonetów odeskich i *Sonetów krymskich* – mogła być dla Mickiewicza również rozprawa niemieckiego teoretyka wczesnego romantyzmu, Augusta Wilhelma Schlegla, zatytułowana *Vorlesung ueber das Sonnet* (Berlin 1803/04; zob. [F XXV]), tym cenniejsza, że oprócz rozważań o budowie zewnętrznej, dotykała kwestii zaniedbanej podówczas – struktury wewnętrznej sonetu. Pewności nie ma, czy Mickiewicz znał wywody Schlegla [K 493], a co za tym idzie – czy wpłynęły one na twórcze poczynania wieszca. Nie można tego jednak wykluczyć. Z drugiej strony fakt, że sonety Mickiewicza mają taką budowę zewnętrzną, o jakiej traktował szkic niemieckiego teoretyka, nie świadczy bynajmniej, że polski poeta znał rozprawę; Schlegel omawia przecież klasyczny sonet włoski, a więc typ dość dokładnie opisany przez Boileau.

Zakładając jednak, że Mickiewicz czytał Schleglowski szkic, przytoczmy jedynie tezy autora odnośnie struktury wewnętrznej sonetu, które mogły wzbogacić wiedzę polskiego twórcy; rozważania Schlegla dotyczące budowy zewnętrznej są raczej skąpe i nie odbiegają od ówczesnego stanu wiedzy – w tym względzie autor powiela wiedzę znaną, koncentrując się głównie na rozstrzygnięciu, który układ sonetowych rymów jest bardziej doskonały, a tworzone przezeń teorie najczęściej nie znajdują potwierdzenia w konkretnych realizacjach.¹⁰

W odniesieniu do budowy wewnętrznej sonetu Schlegel stwierdza jednoczesność symetrii i antytezy. Wedle autora, zarówno czterowiersze wobec siebie, jak i trójwiersze względem siebie są symetryczne, ponadto symetryczna oś podziału biegnie na granicy drugiej kwartyny i pierwszej z kolei tercyny, skutkując rozłamaniem sonetu na dwie części, co na tle całości daje efekt antytetycznego przeciwstawienia kwartyn tercynom. Wrażenie antytetycznej konfrontacji tercyn i kwartyn podbudowuje dodatkowo brak związku między rymami czterowierszy i trójwierszy. Owa symetryczność i antytetyczność, które analizuje Schlegel, przywodzi na myśl podział sonetu na opisowe czterowiersze i refleksyjne trójwiersze, narzucający w sferze przedstawieniowo-wyobrażeniowej przeciwstawność tercyn kwartynom. Rozprawa Schlegla mogła więc dać Mickiewiczowi wyobrażenie o charakterze strof sonetu, oczywiście przy założeniu, że znał ją.

Z dokonanego tutaj przeglądu obrazującego stan wiedzy na temat sonetu w połowie XIX wieku (a w braku jednoznacznych

¹⁰ Tezy A. W. Schlegla omawiamy za [F XXV-XXVIII]. Wątpliwa jest np. teza o łączącej roli rymu w czterowierszach i dzielącej w trójwierszach. Lektura konkretnych sonetów dowodzi raczej, że każda strofa stanowi zamkniętą całość, a o dzieleniu rymami można mówić tylko w odniesieniu do całego utworu, gdyż rymy wyodrębniają kwartyny od tercyn, oraz w odniesieniu do układu rymowego CDE CDE, przy czym stosuje się to tylko do jednego trójwiersza, ponieważ w drugim rymy powtarzają się i tym samym łączą dwie tercyny.

danych) wnosimy, że wiedza genologiczna, jakbyśmy ją dzisiaj nazwali, autora *Sonetów krymskich* i odeskich o sonetowej formie była dość gruntowna i zbieżna ze współczesną w najważniejszych kwestiach, m.in. w zakresie obwarowanej ściśle określonymi regułami struktury zewnętrznej.

Jak przystało na artystę wielkiej miary, Mickiewicz podszedł do rygorów gatunku twórczo, aczkolwiek respektował postulaty formy. Wszystkie jego sonety mają postać typową dla odmiany włoskiej, którą znał z klasycystycznych poetyk i z lektury sonetów Petrarke. Czternaście sonetowych wersów poeta dzieli bez wyjątku na dwa czterowiersze i dwa trójwiersze. W kwartynach na ogół pozostawia przestrzegany przez Włochów układ rymów ABBA ABBA. Od tej zasady odbiegają dwa sonety cyklu krymskiego – sonet II *Cisza morską* i sonet IV *Burza*, oba ze schematem rymowym ABBA CDDC EFG EFG, który po trosze przypomina sonety angielskie.¹¹ Byłaby to więc pierwsza innowacja w stosunku do klasycznego wzoru. Nie uderza ona jednak w spójność obydwu sonetów, gdyż poeta zachował układ okalający. Odmienne rymy w drugim czterowierszu podkreślają zmianę perspektywy: gdy pierwsza kwartyna *Ciszy morskiej* daje panoramiczny obraz spokojnego morza, druga przenosi uwagę odbiorcy na pokład okrętu. W *Burzy* z kolei sytuacja zostaje odwrócona. Pierwszy czterowieśz relacjonuje pełną grozy walkę z żywiołem na statku miotanym przez burzę, drugi daje przerażający obraz morza. Strofy obu sonetów są bardzo wyraźnie zamkniętymi całościami. W *Ciszy morskiej* kolejne zwrotki to: pierwsza – w planie ogólnym spojrzenie na spokojne morze, druga – zarysowanie sytuacji na okręcie, trzecia stanowi rzut oka w głębinę wód, finało-

¹¹ Kulawik podaje, że sonety angielskie rymują się rozmaicie, nie wykazując pod tym względem praktycznie żadnej regularności. Z klasycznego sonetu zachowują przede wszystkim liczbę czternastu wersów [Kul 180].

wa czwarta formułuje refleksję; w *Burzy* następujące po sobie strofy prezentują: dramatyczną walkę z żywiołem, obraz wzburzonego morza, spojrzenie na grupę podróżnych, ostatnia zaś jest kadrem skupiającym uwagę czytelnika na jednym z podróżujących. Natomiast w tych sonetach, w których obydwie kwartynty rymują się ABBA, druga raczej uzupełnia opis przedstawiony w pierwszej, niż zdecydowanie się od niego oddziela, na przykład w sonecie VI *Bakczysaraj* początkowe cztery wersy kreślą obraz zniszczonego przez czas i historię pałacu chanów krymskich, a dalsze cztery – wprowadzają więcej szczegółów. Do „szarańczy” i „gadzin” panoszących się w komnatach dawniej pełnych przepychu dodany został powój wkradający się na pałacowe ściany i sklepienia. W sonecie XIII cyklu krymskiego pt. *Czatyrdah* pierwszy czterowiersz kończy się przeniesieniem uwagi czytelnika na niebo („Ty, nad skały poziomu uciekłszy w obłoki...”¹²), a drugi zaczyna się „pod bramą niebios...”, rozwijając poprzez to „niebieskie” nawiązanie obraz początkowej strofy.

Użycie w czterowierszach dwóch różnych rodzajów rymów okalających dla większego uwydatnienia odrębności strof, jak w *Ciszy morskiej* i *Burzy*, nie oznacza, że kwartynty o takich samych rymach okalających nie stanowią zamkniętej całości semantycznej, a jedynie, że granica między nimi jest mniej wyraźna, o czym świadczą rymujące się według wzoru ABBA ABBA czterowiersze *Stepów Akermańskich*. W pierwszej strofie podmiot odbywa podróż po stepie „śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi”, druga kreśli zmianę sytuacji wraz z nastaniem zmroku. Każda z nich stanowi zamkniętą całość. Zamknięcie, swoistą „skończoność” obrazu podkreśla niewątpliwie rym, taki sam w pierwszym i ostatnim wersie. Jednocześnie strofa druga nie rezygnuje z opisu stepu, jak w *Ciszy morskiej* rezygnowa-

¹² A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1981; wszystkie cytaty za tym wydaniem.

ła z obrazu morza na rzecz wyobrażenia okrętu czy w *Burzy* – z opisu walki z żywiołem dla zobrazowania samego żywiołu, ale pokazuje go w innych okolicznościach, w momencie zapadania zmroku, gdy w podróżującym obok zachwytu rodzi się nowe uczucie – obawa przed zagubieniem się w bezkresie stepu.

Organizacja czterowerszy w aranżacjach sonetowych Mickiewicza podlega, jak widzieliśmy, określonym prawidłowościom, które, mimo iż regularne, są – paradoksalnie – z punktu widzenia tradycji gatunku swoistymi niespodziankami. Czy i w tercynach natkniemy się na tego rodzaju niespodziankę? Trójwersze Mickiewiczowskich sonetów odznaczają się różnorodnością kombinacji, przy czym najczęściej realizują starszy typ rymowania trójwerszy sonetu włoskiego CDC DCD, utrzymany w osiemnastu tekstach: w siedmiu sonetach krymskich (niemal w połowie utworów cyklu) i aż w jedenastu odeskich (stanowiących połowę całości). Na osobne potraktowanie, ze względu na odmienną budowę, zasługuje V sonet cyklu krymskiego *Widok gór ze Stepów Kozłowa*, chociaż jego tercyny mają także układ rymów CDC DCD.¹³ Otóż nie kończy się on czternastym wersem. Po ostatnim trójwerszu pojawiają się jeszcze dwa wersy króciutkie – pierwszy cztero-, drugi jednosylabowy, rymowane dystychowo EE – jako ukoronowanie wypowiedzi Mirzy oraz zachwytu Pielgrzyma. To wydłużenie tekstu ma swoje uzasadnienie w planie treści, zaś w płaszczyźnie czysto formalnej stanowi modyfikację struktury sonetu. Podobnych zabiegów dokonywano w czasach krystalizowania się formy [por. F XI–XIII].

W *Sonetach krymskich* trójwersze rymujące się CDC DCD, oprócz otwierających cykl *Stepów Akermańskich*, występują w jednym ciągu od szóstego sonetu do jedenastego włącznie. Są to mniej więcej środkowe utwory cyklu – poprzedza je pięć utworów, następuje po nich siedem – i właśnie dlatego jako po-

¹³ Pomijamy fakt, że *Widok gór ze Stepów Kozłowa* ma formę dialogową.

łożone centralnie zajmują bardzo ważne miejsce; jednak uzasadnienie ich rangi wykracza poza problematykę niniejszego szkicu. Poprzestańmy na stwierdzeniu faktu. Kompozycyjne znaczenie wydaje się akcentować właśnie schemat rymowy trójwierszy. Sprawia on, że – na skutek powtarzających się w obu tercynach rymów okalających – każda z trójwersowych strof odczuwana jest jako zamknięta całość i zarazem uzupełnienie.

Wśród sonetów Mickiewicza znajdują się również utwory, w których trójwiersze rymują się według drugiego podstawowego wzoru klasycznego sonetu – CDE CDE. Należą do nich dwa sonety odeskie (VII *Z Petrarcki* i XXI *Danaidy*) oraz dwa krymskie (III *Żegluga* i XV *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*). Pozostałe układy rymowe stosowane przez poetę w tercynach są kombinacją dwu wymienionych typów zasadniczych. Ponieważ, jak obserwowaliśmy, w tercynach panuje – utrwalona zresztą przez tradycję¹⁴ – większa swoboda w zakresie układu rymów, trudno ustalić konsekwencje danego sposobu rymowania, tym bardziej, że Mickiewicz przekracza schemat struktury wewnętrznej, o czym powiemy dalej.

Dla dopełnienia rozważań o rymach w Mickiewiczowskich sonetach zbadajmy jeszcze ich funkcję oraz sposób komponowania. Są to wprawdzie, przeciwnie niż układy rymowe, kwestie genologicznie nieskodyfikowane, ale obserwacje pozwolą, przynajmniej w pewnej mierze, na uświadomienie przyczyn silnego oddziaływania emocjonalnego utworów Mickiewicza, co z kolei nie ulega wątpliwości, podobnie jak oczywiste jest, że nie temat podjęty przez autora, lecz jego ujęcie sprawia, iż konkretne dzieło angażuje (lub nie) uczucia odbiorcy. Tajemnica zniewalającego wpływu poezji wieszczą tkwi zatem nie tyle w tematach, ile w sposobach kształtowania, a w wypadku sonetów – w ich struk-

¹⁴ Dla przykładu, wśród sonetów Petrarcki tercyny stu trzynastu rymują się CDC DCD, stu dwudziestu dwóch – CDE CDE. Te dwa podstawowe typy rymowania twórcy przekształcali poddając je różnym kombinacjom. Por. [F XI].

turze. Liryki o tęsknocie za ojczyzną, o miłości, opiewające piękno przyrody czy traktujące o losie narodu nie stanowią w dorobku polskiego romantyzmu rzadkości, wzruszają nawet, ale o żadnym nie da się powiedzieć – jak o sonetach Mickiewicza – że „chwyta za gardło”.

Na pierwszy rzut oka w rymach sonetów odeskich i krymskich nie ma niczego nadzwyczajnego. Autor zwykle stosuje zadomowione w wersyfikacji polskiej od czasów Kochanowskiego rymy żeńskie, nazywane też półtorazgłoskowymi. Tworzą je wyrazy z akcentem paroksytonicznym, na przedostatniej sylabie, w których obszarem współdźwięczności objęte są głoski począwszy od sylaby akcentowanej po końcową głoskę wyrazów rymujących się. Pomimo że już półtorej zgłoski pozwala odczuć pełnię rymu, poeta niejednokrotnie zwiększa liczbę rymujących się zgłosek do dwóch, a nawet trzech, tym samym wprowadza rymy głębokie. Objęte współbrzmieniem trzy sylaby zawiera na przykład pierwszy czterowiersz *Czatyrdaha*, w którym rymują się całe wyrazy (*opoki-obłoki*). Nie ma tu wprawdzie pełnej zgodności głosek, ale niewątpliwie spółgłoski, które zgodność tę burzą, są podobne – *b* i *p* różnią się jedynie pod względem dźwięczności (*b* dźwięczne, *p* bezdźwięczne), poza tym są artykulacyjnie identyczne – ustne, zwarte i dwuwargowe. W sonetach Mickiewicz najczęściej jednak rozszerza rymujący się obszar o dwie sylaby. Stosuje więc bardzo popularną postać rymu głębokiego, którą wszak poddaje rozlicznym przetworzeniom dla uzyskania nietypowych efektów. Często wiąże rymem wyraz trzy- lub czterosylabowy z dwusylabowym tak, aby krótszy wchodził w skład dłuższego; w tej odmianie rymy głębokie występują na przykład w trzeciej strofie II sonetu odeskiego ****Mówię z sobą: wyrazy-razy* oraz w drugiej strofie V sonetu ****Potępi nas świętoszek: nadzieje-dzieje*. Cykl krymski nie jest pod tym względem uboższy. Rymy głębokie konstruowane na analogicznej zasadzie wprowadził autor do pierwszej strofy *Bajdarów* (X): *razów-obrazów* i do *Pielgrzyma* (XIV): *lice-okolice* (te same

wyrazy, lecz w odwrotnej kolejności, tworzą rym w XV sonecie odeskim *Dzieńdobry*), a także w tercynach *Ahuszty w dzień* (XI): *łysa-kołysa*. Zawieranie jednego z rymujących się wyrazów w drugim zachodzi także w słowach równosylabowych, np. *muśnie-uśnie* (*Cisza morska*), *chmury-mury* (*Widok gór ze Stepów Kozłowa*). W obydwu przykładach jeden z wyrazów tworzących rymową parę ma pierwszą sylabę rozszerzoną o inicjalną spółgłoskę, dzięki czemu może pomieścić w sobie drugi, również dwusylabowy wyraz. Sonet odeski *Z Petrarcki* dostarcza przykładu jeszcze innej kombinacji. W drugim czterowierszu poeta skojarzył w rym czasowniki *stoi-stroi*; tu poszerzenie sylaby jednego z rymujących się wyrazów o dodatkową spółgłoskę dotyczy jego środkowej części. Mickiewicz osiąga pogłębienie rymów nie tylko poprzez zmiany o charakterze ilościowym, ale również jakościowym. Pod tym względem specyficzne są pary rymów: *błyska-bliska* (III sonet odeski *Nieuczona twa postać*) czy *błyski-bliski* (XII sonet krymski *Ahuszta w nocy*), w których rymowanie polega właściwie na dokonaniu w obszarze drugiej sylaby od końca zamiany grupy głosek *-ty-* na brzmieniowo bliską *-li-*.

Rymy głębokie w sonetach Mickiewicza tworzą również wyrazy składające się z więcej niż dwóch sylab. Tak m.in. rymują się dwie ostatnie zgłoski w pierwszej strofie X sonetu odeskiego *Błogostawieństwo: niedziela-podziela* i w drugiej kwartynie *Dzieńdobry: żrenice-swawolnice*. W cyklu krymskim omawianą postać rymu głębokiego nadał autor wyrazom początkowego czterowiersza sonetu *Bakczysaraj (dziejzina-gadzina)* oraz w drugiej strofie *Pielgrzymia (dziewice-trzęsawice)*.

Mickiewicz stosuje rymy dokładne, z wirtuozerią unikając przy tym ryzyka banalizacji, mimo iż wysoki stopień zgodności rymujących się cząstek wyrazowych – ze względu na ograniczoną w każdym języku liczbę słów dokładnie rymujących się – pociąga za sobą niebezpieczeństwo prymitywnego rymu (np. *ko-*

¹⁵ Przykłady pochodzą z wiersza Antoniego Słonimskiego *Rymy*.

biercem-sercem czy *kpiny-przyczyny*¹⁵) i w konsekwencji obniża wartość tekstu. Chociaż niekiedy oparte na całkowitej współdźwięczności, rymy Mickiewicza tworzą wyszukane konfiguracje, a przy tym niezmiernie rzadko powtarzają się w tym samym zestawieniu słów; na czterdzieści sonetów zaledwie parokrotnie powtarzają się rymowane pary wyrazów, a zawsze w zmienionej kolejności, w różnych strofach bądź autor zmienia część mowy w układzie rymowym powtórzonym, jakby chciał uczynić z powtórki celowy zabieg. *Danaidy* zawierają ciąg rymujących się wyrazów: *sukienki-wdzięki* (rymy B pierwszego czterowiersza) – *piosenki-ręki* (rymy B drugiego czterowiersza), który, w nieco zmodyfikowanym porządku, brzmi w tercynach sonetu *Dzieńdobry: wdzięki-ręki-sukienki* (rymy C). Ostatnia tercyna sonetu *I Do Laury* zawiera rym *muszę-duszę*; w trójwierszach *Danaid* jest *duszę-muszę*. Natomiast zmianę w zakresie części mowy w powtarzanych parach rymujących się wyrazów obserwujemy w sonecie odeskim ****Nieuczona twa postać*, w którym rymem związane są słowa *blyska-z bliska* – czasownik i przysłówki (w wyrażeniu przyimkowym) – oraz w sonecie krymskim *Ahuszta w nocy*, gdzie tworzą podobny rym rzeczownik z przymiotnikiem *bliski-bliski*.

W Mickiewiczowskich sonetach w pozycji rymowej znajdują się zawsze wyrazy semantycznie ważne. Nigdy poeta nie spina rymem słów dla samego rymu, wyłącznie dla brzmieniowo-rytmicznego efektu zgodności. Z dużą swobodą kojarzy wyrazy w rymowe pary, wyzyskując ich pozycję dla zaakcentowania myśli. Słowa istotne poeta przemieszcza do wersowych klauzul i eksponuje za sprawą rymowych zestrojów, w których ważą także formy gramatyczne wyrazów zjednoczonych w rym. Rymowanie wyrazów należących do tej samej części mowy prowadzi zazwyczaj do monotonii, a niekiedy także do powstania rymów banalnych, lecz nie u Mickiewicza. Chociaż w rymach jego sonetów odeskich i krymskich niejednokrotnie znajdziemy wyrazy pod względem gramatycznym jednorodnjowe, nie można o nich po-

wiedzieć, iż są banalne lub monotonne. Przeciwnie, znać tu zamysł wieszczca. Poeta na różne sposoby wykorzystuje części mowy w pozycji rymowej. Zróżnicowanie i niebanalność mimo rymowania wyrazów gramatycznie jednoimiennych wynika w pewnej mierze z doniosłości semantycznej słów zestrajanych w pary rymowe. Zresztą autor nie nadużywa tego sposobu rymowania. Na dwa cykle rymy tylko jednego wiersza należą do tej samej części mowy; w sonecie krymskim *Bakczysaraj w nocy* (VII) wszystkie czternaście wyrazów tworzących pary rymowe to rzeczowniki. W czterech innych sonetach cyklu krymskiego: *Widok gór ze Stepów Kozłowa*, *Ruiny zamku w Bałakławie* (XVII), *Mogiły haremu* (IX) i *Góra Kikineis* (XVI) rzeczownikowa jednostajność rymów zostaje rozbita przez wprowadzenie wyrazu będącego inną częścią mowy. W *Widoku gór ze Stepów Kozłowa* i w *Ruinach zamku w Bałakławie* w rymach B drugiego czterowiersza poeta wykorzystał przymiotnik i czasownik, a w *Mogilach haremu* i w *Górze Kikineis* w rymach D ostatniego trójwiersza – czasownik. Znamienne, że zarówno w rymach wspomnianej kwartyny, jak i w tercynie wprowadzony wyraz ma zmienioną lokalizację; w *Widoku gór...* występuje jako pierwszy rym B, w *Ruinach zamku...* jako drugi. Podobnie, gdy w sonecie IX został wyzyskany w rozpoczynającym ostatni trójwiersz rymie D, to w sonecie XVI w drugim. Nie można tu jeszcze mówić w pełnym tego słowa rozumieniu o operowaniu częściami mowy w rymach, lecz jest to niewątpliwie próba podkreślenia, w sonetach *Mogiły haremu* i *Góra Kikineis*, ważności ostatniego trójwiersza, który w sonecie ma zazwyczaj charakter ostatniego słowa, a ponadto w utworach *Widok gór ze stepów Kozłowa* i *Ruiny zamku w Bałakławie* akcentuje granicę między dwiema częściami, kwartynowo-tercynową, sonetu.

W trzech sonetach – odeskim *Dzieńdobry* oraz krymskich *Żegluga* i *Pielgrzym* – Mickiewicz przedziela rymy rzeczownikowe dwiema innymi częściami mowy; w *Dzieńdobry* i w *Żegludze* czasownikami. W pierwszym z wymienionych utworów

czasowniki pojawiają się w tercynach, z zachowaniem sygnalizowanej poprzednio zmiany lokalizacji, w sonecie drugim – w przedostatnim wersie drugiej kwartyny i w przedostatnim drugiej tercyny. Wprowadzenie ich wydaje się pogłębiać wrażenie odrębności dwóch sonetowych części (podobnie w *Burzy* i *Bajdarach* po rzeczownikowych kwartynach następują tercyny, w których dominują czasowniki), tym bardziej, że w obydwu sonetach w planie treści przebiega wyraźna granica między czterowerszami i trójwerszami. W *Żegludze* kwartyny odnoszą się do sytuacji na morzu, tercyny zaś – do „ja” mówiącego. W *Dzieńdobry* natomiast dwie początkowe strofy są opisem przebudzania się ukochanej, w dwóch kolejnych bohaterka już nie śpi. W obydwu wypadkach zmieniają się więc okoliczności. Nie-rzeczownik odnajdziemy także w rymach końcowej tercyny *Pielgrzymia*, która rymuje się CDC. Pierwszy rym C to imiesłów przymiotnikowy *odjęta*, drugi – czasownik *pamięta*. W ten sposób, przez przerwanie jednostajności rymów rzeczownikowych, do których czytelnik zdążył się już przyzwyczaić, Mickiewicz wyodrębnia ostatnią strofę. Na oddzielne potraktowanie zasługuje *Czatyrdah*. W jego rymach również dominują rzeczowniki. Ta przewaga form rzeczownikowych nie dziwi, gdy weźmiemy pod uwagę, że wiersz jest opisem góry. Na płaszczyźnie treści zburzona więc została tradycyjna odrębność dwóch sonetowych części. Jakby w charakterze rekompensaty Mickiewicz umieszcza na końcu wersu stojącego na granicy kwartyn i tercyn czasownik, który rymuje się dopiero z wyrazem kończącym pierwszy wers drugiej tercyny. Jego pozycja jest w efekcie zauważalna.

Rzeczowniki dominują w rymach dwudziestu trzech sonetów Mickiewicza, a więc w ponad połowie utworów. Ta przewaga wynika ze struktury wewnętrznej sonetu, z nastawienia na opis, który skądinąd Mickiewicz nierzadko rozciąga poza ramy kwartyn. Rzeczowniki zaś zasadniczo służą właśnie opisowi. Podobne uzasadnienie ma obecność w rymach wcale niemałej liczby przy-

miotników i wyrazów o charakterze przymiotnikowym: imiesłowów przymiotnikowych czy zaimków dzierżawczych, które również są elementami konstruowania opisu.

Jednostajność rymów rzeczownikowych najczęściej burzą w sonetach Mickiewicza czasowniki – jako nazwy czynności najbardziej opozycyjne wobec rzeczowników. Czasowniki wprowadzają dynamizm, podczas gdy rzeczowniki nadają literackim prezentacjom charakter statyczny. Dodajmy, że na dwadzieścia trzy sonety o wyraźnej dominacji rzeczowników w rymach, jedynie w dwóch nie pojawia się czasownik. Tylko raz zdarza się sytuacja odwrotna – w rymach otwierającego cykl odeski sonetu *Do Laury* wszechwładne są czasowniki. Dopiero w dwóch ostatnich wersach do rymu został wprowadzony zaimek dzierżawczy (C) i rzeczownik (D); tworząc pary rymowe z czasownikami spełniają funkcję podobną do czasowników w wygłosowej strofie *Mogil haremu* i *Góry Kikineis*, a także do czasownika i imiesłowu przymiotnikowego w końcowym trójwierszu *Pielgrzymia* – eksponują podsumowujący charakter ostatnich wersów. Dwie początkowe strofy (czterowiersze) są opisem wrażenia, jakie wywarła na podmiocie tytułowa bohaterka podczas pierwszego spotkania. Pierwsza tercyna zaś w planie treści zagarnia początkowy wers następnej, co zostało podkreślone przez środki składniowe – zdanie rozpoczęte w pierwszym trójwierszu kończy się wraz z pierwszym wersem następnego. Te cztery wersy dotyczą nieszczęśliwej miłości. Dwa ostatnie, wyróżnione dodatkowo przez inne części mowy w rymach, przynoszą rozwiązanie sytuacji kochanków:

Niech ślub ziemski innego darzy ręką twoją,
Tylko wyznaj, że Bóg mi poślubił twą duszę.

Tę przewagę czasowników w rymach można tłumaczyć szczególnie pozycją sonetu *Do Laury*, który nie tylko otwiera cykl odeski, ale też inicjuje zbiór sonetów, opublikowanych, jak pamiętamy, we wspólnym tomie. Trzeba przyznać, że Mickiewicz po

mistrzowsku korzysta z możliwości, jakie stwarza koincydencja współbrzmienia, funkcji gramatycznej i lokalizacji słowa w wer-sie. Jego rymy nie są natrętnym środkiem, ale zauważalnym i eksponującym sensy.

Cykl odeski zawiera jeszcze jeden wyjątkowy pod względem użytych form gramatycznych utwór. Sonet *Rezygnacja* (XI) jedyny ma w pozycjach rymowych siedem rzeczowników i siedem czasowników, rozłożonych równomiernie. Pierwsza kwartyna ujawnia stanowisko podmiotu wypowiadającego – traktuje o ludziach, których podmiot ogarnia współczuciem. Ta strofa stanowi zamkniętą całość, rodzaj wstępu, co podkreślają czasownikowe rymy A. Drugi czterowiersz rozwija temat – informuje o sytuacji tego, „kto nie kocha, że kochał, zapomnieć nie zdoła”. Przedstawione w nim treści zamykają, podobnie jak w początkowej kwartynie, rymy A. Natomiast obydwie tercyny mają charakter konkluzji, a ich odrębność względem czterowierszy akcentują, oprócz rozpoczynającego je spójnika rozłącznego *albo*, rymy. Oto w pierwszym i w ostatnim wer-sie sześciowiersza w pozycji rymowej pojawiają się czasowniki, choć nie tworzą one pary rymów, podczas gdy w pozostałych czterech wersach w pozycji rymowej znajdują się rzeczowniki. Związek tercyn podkreśla spójnik łączny *i*, którym rozpoczyna się druga z nich.

Rymy pozostałych piętnastu sonetów pod względem występujących w nich części mowy można określić jako mieszane. Tylko w dwóch bowiem, w *Strzelcu* (IX) i w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale*, stanowią one kombinacje rzeczowników i czasowników, w trzynastu innych zaś, oprócz czasowników pojawiają się w rymach przymiotniki, imiesłowy przymiotnikowe, zaimki i liczebniki. W tych sonetach za pomocą części mowy wprowadzanych w pozycje rymowe zazwyczaj w różny sposób podkreślona została usankcjonowana tradycją gatunku odrębność czterowierszy i trójwierszy. Kwartyny VIII sonetu krymskiego pt. *Grób Potockiej* zdominowały rymy rzeczownikowe. Dwa rzeczowniki stanowią również parę rymową w pierwszej

tercynie (rymy C). Trzeci z wersów kończy się czasownikiem (rym D). W drugim trójwierszu obydwie rymy D są czasownikowe, C zaś to zaimek. Zatem od tercyn zaczyna się urozmaicenie rymów pod względem części mowy, co oddziela je od kwartyn. Nie bez przyczyny Mickiewicz wprowadza czasowniki oraz stosuje układ rymów pozwalający związać w ostatnim trójwierszu parę rymową. Te zabiegi wersyfikacyjne akcentują odrębność czterowierszy traktujących o Potockiej od trójwierszy odnoszących się do sytuacji podmiotu mówiącego. Pojawienie się czasowników w drugiej części sonetu tłumaczy narastanie w niej dramatyzmu, a co za tym idzie – potrzeba zdynamizowania wypowiedzi.

Podobnie części mowy zostały rozłożone w rymach *Strzelca*. Wszystkie wyrazy rymujące się w kwartynach oraz wyraz kończący początkowy wers pierwszej tercyny to rzeczowniki. Dalej konsekwentnie w tej pozycji znajdują się czasowniki. W efekcie trójwiersze są dynamiczne, czterowiersze zaś – statyczne. Pierwsza kwartyna jest opisem długiego oczekiwania młodego strzelca na ukochaną, którą pragnie on po raz ostatni „widzieć nie widziany” „nim kraj ten [opuści] na wieki”. W kwartynie drugiej „konna łowczyni” pojawia się, a ograniczony perspektywą patrzenia z kryjówki bohater podejrzewa, obserwując jej zachowanie, iż nie jest sama. Tercyny odzwierciedlają emocjonalne napięcie, frustrację młodzieńca. Narasta dramatyzm – bohater mierzy do jeźdźca, którego spodziewa się zobaczyć; „lecz nikt nie nadjechał”.

Z tą samą swobodą co odmienne części mowy, zależnie od potrzeb, Mickiewicz łączy w pary rymowe części mowy gramatycznie identyczne. W cyklu odeskim, w sonecie *Z Petrarki* w rymach A pierwszej kwartyny skojarzył zaimek dzierżawczy (*moi*) i czasownik (*roi*), a w rymach B czasownik (*zdola*) i rzeczownik (*kościola*). W drugim czterowierszu rymy A tworzą dwa czasowniki (*stoi-stroi*), rymy B czasownik (*wola*) i przymiotnik (*wesoła*). W tercynach znajdziemy układ rymowy CDE CDE, w którym rymy C stanowią czasowniki (*ścisnęła-westchnęła*),

rymy D – rzeczowniki (*początek-pamiętek*), w rymach E zaś rymują się znów różne części mowy: czasownik (*kreśli*) i rzeczownik (*myśli*). Podobną swobodę rymowania prezentują utwory cyklu krymskiego. W *Ciszy morskiej* na przykład rymują się czasownik z czasownikiem (*muśnie-uśnie*), rzeczownik z przymiotnikiem (*woda-młoda*), czasownik w nieosobowej formie z rzeczownikiem (*skończono-grono*) – w czterowierszach, a w trójwierszach pary rymowe tworzą dwukrotnie dwa rzeczowniki (*żyjątek-pamiętek* i *ramiony-szpony*) oraz czasownik i rzeczownik (*chmurzy-burzy*).

Mickiewicz z rzadko spotykaną łatwością wiąże w rym zarówno wyrazy gramatycznie jednoimienne (te same części mowy), jak i różne pod tym względem. Przegląd części mowy występujących w pozycjach rymowych u Mickiewicza dowodzi doniosłości rymów dla ewokowania znaczeń oraz ukazuje ogromny potencjał możliwości tkwiący w na pozór skostniałej i schematycznej strukturze sonetu. Za sprawą rymów, jak mogliśmy to obserwować, poeta akcentuje dramatyzm, zmianę sytuacji, koncentruje uwagę na refleksji, jednym słowem – podkreśla węzłowe momenty na poziomie świata przedstawionego. Analogicznym celem służy operowanie kategorią czasu i liczby wyrazów tworzących pary rymowe, co znów potwierdza zadziwiające możliwości struktury sonetowej. W utworze *Z Petrarki* zarówno w rymach czterowierszy, jak i trójwierszy pojawiają się czasowniki. Różnią się one jednak formą czasu gramatycznego. O ile bowiem w kwartynach występują w czasie teraźniejszym, o tyle w tercynach w przeszłym. Zasadę wyodrębniania kwartyn od tercyn za pomocą czasu gramatycznego wyrazów kojarzonych w układy rymowe utrzymał Mickiewicz także w sonecie *Do Laury*, w którego rymach, jak pamiętamy, zdecydowanie dominują czasowniki. W czterowierszach występują one w czasie przeszłym, w trójwierszach – w teraźniejszym. W większości sonetów, w których występują czasowniki w pozycji rymowej tylko w kwartynach lub tylko w tercynach, są one „gramatycznie jednoczesne”. Tak jest w sonetach cyklu ode-

skiego ****Mówię z sobą*, w VI *Ranek i wieczór*, w *Błogosławieństwie*, w sonecie *Do...*, w *Dzieńdobry*, w *Pożegnaniu. Do D.D.*, w *Danaidach*, nie inaczej w cyklu krymskim – w sonecie *Grób Potockiej*, w *Bajdarach*, w *Ałuszczie w dzień*. „Gramatyczna jednoczesność” (identyczność czasów gramatycznych czasowników wiązanych w rymy) współtworzy i podkreśla jedność strofy. Niewiele utworów cyklu łamie tę zasadę (cztery zaledwie: *Strzelec*, *Dobry-wieczór*, *Burza*, *Bakczysaraj*), co jednak znajduje pełne uzasadnienie w planie treści. W tercynach *Strzelca*, jak widzieliśmy, narasta napięcie, a ową emocjonalną eskalację podkreśla użycie czasowników w rymach. Stosowanie na przemian czasu przeszłego i terażniejszego dodatkowo wzmacnia dramatyzm. W *Bakczysaraju* drugi trójwiersz zawiera refleksję uwydatnioną przez zastosowanie czasowników w pozycji rymowej dwóch ostatnich wersów. Dzięki temu, że jeden z nich występuje w czasie terażniejszym, drugi w przeszłym, refleksja – mimo iż formułowana nie wprost, zaledwie sugerowana – zyskuje na wyrazistości. Tak więc również za pomocą kategorii czasu poeta uzyskuje efekty semantyczne, podkreśla klasyczną odrębność dwóch sonetowych części nawet w tych utworach, w których nie zachowuje tradycyjnej budowy wewnętrznej, jak na przykład w sonecie *Z Petrarcki*.

Zdarza się niejednokrotnie, że czasowniki tworzące rymy kwartyn i tercyn zachowują ten sam czas. Wtedy odmiennosc opisowo-refleksyjną strof akcentuje kategoria liczby, jak w sonecie V odeskim (****Potępi nas świętoszek*), w którym wszystkie czasowniki w pozycji rymowej występują wprawdzie w czasie terażniejszym, lecz w kwartynach mają formę liczby pojedynczej, a w tercynach mnogiej. Tylko w trzech sonetach krymskich: w *Stepach Akermańskich*, *Zegludze* i w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* czasowniki występujące w rymach kwartyn i tercyn nie różnią się ani kategorią czasu, ani liczbą (występują w trzeciej osobie liczby pojedynczej czasu terażniejszego). Zaobserwowanej zasadzie wydaje się uchybiać XI sonet cyklu odeskiego *Rezygnacja*. W nim czasowniki w rymach czte-

rowierszy mają liczbę pojedynczą, trójwiersze – niejako wbrew oczekiwaniu – nie przejawiają konsekwencji zgodnej z opisaną poprzednio prawidłowością, gdyż jeden z czasowników występuje, jak się spodziewamy, w liczbie mnogiej, drugi jednak zachowuje liczbę pojedynczą kwartyny. To swoiste uchylenie jest jednak i tutaj funkcjonalne. Tercynowy czasownik w liczbie pojedynczej rymuje się z rzeczownikiem (*wini-bogini*), zatem jego formę czasową uzasadnia rzeczownik, z którym współtworzy rym.

Równie zaskakujące są rymy w czterowierszach odeskiej *Ekskuzy* (XXII). Wyzyskane w nich czasowniki występują zarówno w dwóch czasach, jak i w dwóch liczbach. Dominuje liczba pojedyncza i czas teraźniejszy, ale pierwszy i ostatni czasownik przybierają formy liczby mnogiej czasu przeszłego. W ten sposób zamykają, współjednocząc, osiem kwartynowych wersów. Zespolenie to zostaje dodatkowo podkreślone poprzez umieszczenie w pozycji rymowej pierwszego i ostatniego wersu początkowego ośmiowiersza rzeczowników w liczbie pojedynczej. Oddzielność czterowierszy akcentuje rzeczownik w liczbie pojedynczej.¹⁶ *Ekskuzy* stanowi rzadki w cyklu Mickiewicza przykład jednoczesnego operowania kategorią czasu i liczby w czasownikach tworzących rymy.

W wypadku innych niż czasownik części mowy występujących w pozycjach rymowych omawiane funkcje spełnia kategoria liczby. Zauważyliśmy, że w będącym w całości opisem góry *Czatyrdahu* tradycyjna odrębność sonetowych czterowierszy

¹⁶ <i>tumie</i>	(A)	rzeczownik	l. poj.
<i>szeptali</i>	(B)	czasownik	l. mn., cz. przeszły
<i>żali</i>	(B)	czasownik	l. poj., cz. teraźn.
<i>nie umie</i>	(A)	czasownik	l. poj., cz. teraźn.
<i>rozumie</i>	(A)	rzeczownik	l. poj.
<i>pali</i>	(B)	czasownik	l. poj., cz. teraźn.
<i>dali</i>	(B)	czasownik	l. mn., cz. przeszły
<i>dumie</i>	(A)	rzeczownik	l. poj.

i trójwierszy została zaznaczona przez usytuowanie czasownika na końcu wersu stojącego na ich granicy. Dwuczęściowy charakter sonetu podkreśla konsekwentne operowanie kategorią liczby w odniesieniu do rzeczowników i przymiotników tworzących pary rymowe. W zamykającym strofę ostatnim rymie (A) każdej kwartyny pojawia się liczba mnoga, podczas gdy wyrazy kończące pozostałe wersy występują w liczbie pojedynczej. Podobnie konsekwentny układ obserwujemy w rymach tercyn: liczba pojedyncza – liczba mnoga – liczba pojedyncza. W ten sposób za pomocą kategorii liczby wyrazów tworzących rymy poeta zachowuje tradycyjną budowę wewnętrzną sonetu, choć przekracza ją na płaszczyźnie semantycznej. Podobnie np. w *Grobie Potockiej* i w *Ciszy morskiej*, choć w tych sonetach operowanie formą gramatyczną liczby w wyrazach rymowanych podkreśla zachowaną w płaszczyźnie przedstawienia tradycyjną budowę wewnętrzną. W *Grobie Potockiej* w czterowierszach dominuje liczba mnoga, w trójwierszach niepodzielnie panuje liczba pojedyncza. W *Ciszy morskiej* odwrotnie: w kwartynach występuje liczba pojedyncza, w tercynach przeważa mnoga. Posłużmy się jeszcze przykładem z cyklu odeskiego. W rymach czterowierszy sonetu XII *Do...* niepodzielnie panuje liczba pojedyncza, w trójwierszach zaś wyraźną przewagę zyskuje liczba mnoga. W sonecie VIII *Do Niemna*, w którego rymach pojawiają się rzeczowniki, przymiotnik, liczebnik i zaimek, w kwartynach mamy do czynienia z ciekawą kombinacją obydwu form liczby. Mickiewicz rymując te same części mowy różnicuje je liczbą: *wody-ochłody*, *dłonie-ustronie*, *skronie-łonie*. Tylko jedna para rymowa czterowierszy łączy wyrazy identyczne pod tym względem: *urody-młody*. W tercynach występuje liczba mnoga. W sonecie *Do Niemna* odrębność czterowierszy i trójwierszy podkreśla nie tylko forma liczby rymujących się wyrazów. Przedział kwartynowo-tercynowy naznacza również powtórzona apostrofa: „Niemnie, domowa rzeko!”, inicjująca strofy pierwszą i trzecią.

Wyróżnikiem gatunkowym sonetu obok czynników już omówionych jest także stała liczba sylab w wersie. Klasyczna odmiana włoska charakteryzowała się wersami jedenastozgłoskowymi. Mickiewicz uznał tę miarę za niewystarczającą, modyfikując swe realizacje i na tej płaszczyźnie. Rozszerzył pojemność wersyfikacyjną stosując konsekwentnie 13-zgłoskowiec. W swej monografii o Mickiewiczu Juliusz Kleiner motywował to sylabowe odstępstwo świadomością istnienia w języku polskim dużej liczby wyrazów wielosylabowych, których zastosowanie w wersach jedenastozgłoskowych poważnie ograniczyłoby i tak ciasne ramy gatunkowe [K 494], czego autor sonetowego dwucyklu najwyraźniej chciał uniknąć. Trzynastozgłoskowiec zresztą, jako typowo epicka miara, przydaje sonetom prawdziwie epickiej plastyczności. Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że na dwa cykle sonetów tylko raz zdarza się, że wers ma długość inną niż trzynaście sylab; ostatni wers *Ekskuzy* składa się z siedmiu zgłosek. Wyraźnie krótsza miara wersu skłania, by ją traktować funkcjonalnie. Tym bardziej, że wiersz jest ostatnim utworem „odeskiej formacji”, granicznym we wspólnej z krymskimi edycji. Szczególną pozycję ostatniego wersu podkreśla krótsza – krótsza wręcz ostentacyjnie – miara, niczym nagłe, radykalne cięcie, zastygający niemo akord wytrącający z „monotonii” przewidywalnego rytmu konsekwentnego trzynastozgłoskowca.

Innowacją w cyklu nietrudną do zauważenia, już zresztą wcześniej eksponowaną, jest rezygnacja z usankcjonowanego tradycją podziału na opisowe czterowiersze i refleksyjne tercyny. Sposoby wykraczania przez Mickiewicza poza tradycyjne, charakterystyczne dla sonetu rozłamanie opisowo-refleksyjne są zaskakujące, ponieważ nie współlistnieją z naruszeniami struktury zewnętrznej sonetu. W zapisie sześciowiersz z a w s z e rozpada się na dwa trójwiersze i przeciwstawia się symetrycznym względem siebie czterowierszom, z których każdy stanowi zamkniętą całość. Formalne rozczłonkowanie tekstów Mickiewiczowego dwucyklu nie zawsze jednak odpowiada – skądinąd spodziewa-

nemu, bo wypracowanemu przez tradycję – rozbięciu sfery sensu (przedstawienia) na opis i refleksję. Pod tym względem dobry przykład stanowi *Czatyrdah*, sonet totalnie opisowy, w którym owa iście monolityczna konsekwencja w eksploatowaniu opisu znów jest (jak zwykle, gdy Mickiewicz „uchybia” kanonowi) funkcjonalna – służy uplastycznieniu obrazu, ponieważ pozwala na rozwinięcie zmetaforyzowanego, zniewalającego i porażającego opisu. Jako specyficznie odbiegający od wzorcowego dla gatunku rozłam na części opisową i refleksyjną *Czatyrdah* nie stanowi wyjątku. Podobny pod tym względem jest, na przykład, sonet *Bakczysaraj w nocy*, opisujący dawną stolicę chanów krymskich nocną porą.

Niekiedy refleksja zajmuje nawet niecały ostatni trójwiersz, jak w *Stepach Akermańskich* czy w *Strzelcu*. Tutaj z kolei złamanie reguły podkreśla pointę, która staje się na takim tle wyraźniejsza, bo jest bardziej zwarta niż gdyby obejmowała dwie tercyny. W pierwszym z sonetów skupienie myśli w niepełnym końcowym trójwierszu uzasadnia ranga refleksji – dotyczącej dramatu wygnania, który nie umie zapomnieć o ojczyźnie („W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie, / Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!”). W *Strzelcu* omawiany sposób przekraczania schematu struktury wewnętrznej gatunku jest podyktowany wyraźnym narastaniem napięcia w końcowym akcencie utworu. Zabieg ten przypomina odmianę francuską. O ile jednak poeci francuscy wprowadzają w dystychu nowy rym, o tyle Mickiewicz zachowuje włoski sposób rymowania; w *Stepach Akermańskich* i w *Strzelcu* stosuje w tercynach układy rymów CDC DCD.

Wśród sonetów Mickiewicza znajdują się także utwory o tradycyjnej budowie wewnętrznej; to zresztą najczęstsza postać kompozycji wewnętrznej stosowanej przez poetę. Klasyczną strukturą odznacza się na przykład *Cisza morska*. Granica przebiega między ósmym a dziewiątym wersetem. Czterowiersze, najkrócej mówiąc, są niemal sielankowym opisem ciszy na morzu, kończącym się wraz z ósmym wersetem, a tercyny przynoszą refleksję wynikłą z do-

świadczenia ciszy morskiej. Zasadą tego podziału jest podobieństwo obrazu i myśli. Analogicznie jest w *Żegludze*, w której czterowiersze są opisem morza, trójwiersze zaś odnoszą to wyobrażenie morskiej toni do sytuacji podmiotu. Przykłady można mnożyć. Taką budowę wewnętrzną mają także liczne sonety odeskie, między innymi V, VI *Ranek i wieczór*, XI *Rezygnacja*.

Mickiewicz wprowadza niekiedy w strukturę swoich sonetów dialog, dramatyzując gatunek. Formułę rozmowy między Mirzą a Pielgrzymem nadał poeta sonetom *Widok gór ze Stepów Kozłowa* oraz *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. Rozmową kochanków jest *Widzenie się w gaju*. W niektórych tekstach, na przykład w *Strzelcu*, rozpoznać można elementy opowiadania. Struktura sonetu jest w realizacjach romantyka widomie otwarta na dyskretne rodzajowe inkrustacje, jednak zagadnienie dialogizacji (i „dramatyzacji”) gatunku wykracza poza merytoryczne ramy tego artykułu, dlatego traktujemy je tylko sygnałnie, pomijając szczegółowe omówienia w zakresie „dramaturgii” kompozycyjnej i emocjonalnej.

Klasyczny sonet włoski, składający się z części opisowej i refleksyjnej, wprowadzał tym samym paralelizm obrazu i bezpośredniego wyznania. Mickiewicz nie odwzorowuje obrazu ze świata rzeczywistego, co sprawia, że jego prezentacja rzeczywistości traci znamię obiektywizmu, jest przeniknięta podmiotowością, więc jako forma wyznania podmiotu nabiera waloru subiektywnego postrzegania świata. Wyraźnie podmiotowe piętno ma *Żegluga*, jednakże szczegółowa analiza zorientowana na sposób kreacji podmiotu mówiącego byłaby i w tym miejscu nieuzasadnionym ekskursem, zważywszy na zakres problemowy niniejszego szkicu. Zaznaczmy również, że wraz z przekraczaniem tradycyjnego podziału na opisowe czterowiersze i refleksyjne trójwiersze, przemieszczeniu ulega w wierszach Mickiewicza klasyczna lokalizacja po ósmym wersie pauzy myślowej. Co więcej, praktycznie każdy sonet poety jedynie formalnie kończy się na czternastym wersie, w praktyce bowiem owe fizycznie ostatnie wersy przenoszą refleksję w wy-

miar niewypowiedzianych wprost znaczeń, są kwintesencją sensu wybrzmiewającą już po lekturze i w tym rozumieniu trwającą poza rzekomo finałowymi wersetami, będącymi tyleż zamykającą konkluzją co otwarciem horyzontów. Szczególnie silną wymowę ma, wspomniany już, ostatni wers *Ekskuzy*: „Taki wieszcz jaki słuchacz”. Z podobną mocą przemawia wers kończący *Drogę nad przepaścią w Czufut-Kale*:

Mirzo, a ja spójrzałem! Przez świata szczeliny
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

Analiza sonetów Mickiewicza pod kątem ich struktury wewnętrznej przekonuje, że poeta nie traktuje niewolniczo klasycznego wzorca, sam zaś gatunek jawi się w jego realizacjach jako forma elastyczna, podatna – wbrew obiegowemu przekonaniu – na twórcze aranżacje.

Na uwagę w sonetach odeskich i krymskich zasługuje nie tylko niosący wiele niespodzianek sposób realizacji formy, ale i stosunek do tradycji literackiej. O ile bowiem cykl krymski wprowadzając przyrodę jako pretekst dla refleksji jest w pełni nowatorski, o tyle cykl odeski tematyką powraca do tradycji z ojczyzny gatunku, a i w tym jest nieprzewidywalny, bo chociaż tematycznie nawiązuje do dzieła Petrarcki, jest w istocie dyskusją z Petrarkowską tradycją, choćby dlatego, że nie układa się, jak *Sonety do Laury*, w historię miłości, lecz odzwierciedla dramat jednostki doświadczającej świata. Jest także zorientowany polemicznie względem cyklu Petrarcki jeśli chodzi o konstrukcję adresata – w przeciwieństwie do sonetów Włocha poświęconych jednej kobiecie, utwory Mickiewicza dotyczą wielu pań¹⁷, w efekcie

¹⁷ Kleiner z tego powodu nazywa sonety odeskie „wprowadzeniem w galerię kochanek”. Por. [K 496].

przyjmują kompozycję mozaikową¹⁸, twórczo odkształcając włoskie wzory.

Mickiewicz umiał rygorystyczną, skonwencjonalizowaną strukturę gatunkową interesująco przekształcić, proponując niespodziane rozwiązania, świadczące o geniuszu artysty wygrywającego na poniekąd przewidywalnym instrumencie dowolne akordy. Pozornie bezwolny wobec klasycznej normy, jako że „ciało” wiersza zachowuje niemal niezmienione, poeta jednak przekracza schematyczną sonetową strukturę, rozmaicie rekompensując swoiste niekonsekwencje, na przykład (w zakresie budowy wewnętrznej) kompozycją czasu lub liczby gramatycznej wyrazów w pozycjach rymowych. Aby zwiększyć pojemność formy, stwarza nowe możliwości wyrazu, zachowując przy tym gatunkową swoistość i wyrazistość¹⁹, a wszelkie innowacje i przesunięcia wprowadza dyskretnie, aczkolwiek konsekwentnie, sprawiając, że wnikliwy czytelnik, w którego świadomości sonet kojarzy się z ustaloną i niezmienną od wieków budową, urzeczony nowymi możliwościami, jest zdolny jedynie do okrzyku zadziwienia i zachwyty wobec maestrii romantyka, niczym Pielgrzym z V sonetu krymskiego na widok masywu Czatyrdahu.

¹⁸ Tak określił Stefan Nieznanowski kompozycję sonetów Jana Andrzeja Morsztyna, które również mają wiele adresatek. Por. S. Nieznanowski, *Sonet*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej...*, op. cit., s. 887.

¹⁹ Por. [K 494- 495] oraz Cz. Zgorzelski, [wstęp do:] A. Mickiewicz, *Poezje*, op. cit., t. 2, s. XX-XXII.

Dorota Staszewska

CZY STRUKTURA SONETU MOŻE JESZCZE ZADZIWIĆ?
ANALIZA MICKIEWICZOWSKIEJ REALIZACJI GATUNKU

CAN THE STRUCTURE OF SONNET STILL AMAZE? ANALYSIS
OF THE GENRE REALISATION BY ADAM MICKIEWICZ.

Summary

The article discusses the lyrical masterpieces of Adam Mickiewicz, i.e. two books of sonnets, *Odessa sonnets* and *Crimean Sonnets*, published under one title in 1826, as a surprising realisation of this classical genre. What's most amazing in the work of a Romantic writer is the schematic form. The first glimpse does not reveal anything special in the works of Mickiewicz. He respects the genre requirements – all his sonnets are typical of the Italian version: fourteen verses are divided into two quarters and then into two triplets. Neither is the traditionally sanctioned rhymes' placement changed. And yet, Mickiewicz is able to make an interesting transformation of the rigorous and conventionalised sonnet structure by means of applying various rhyme types and assigning them different functions as well as by skillful exploitation of speech parts, the categories of tense and number of the rhyming pairs in order to emphasise significant moments at the level of world presentation.