

Sto sonetów Kazimierza Tetmajera

JAN JAKÓBCZYK
(Katowice)

Tradycja sonetu określona jest w znacznej mierze przez stały kształt stroficzny i wersyfikacyjny wiersza, stąd możliwości transgresji gatunkowej są ograniczone. Wszakże dzieje sonetu notują poszerzanie sfery tematycznej penetracji, określanie różnorodnych relacji między zwrotkami cztero- i trzywersowymi, odmiennie rymowania, eksperymenty z długością wersów (por. np. pięciosylabowe *Ricardo Zenona Przesmyckiego* czy dwuzgłoskowy *Sonet zawichostski* Mirona Białoszewskiego) (zob. Floryński 1925; także Baranowska 1997: 5-7). Największe jednak możliwości rozluźnienia rygorów gatunku związane są z faktem, iż z reguły sonety grupowane w cykle znaczą jako zespół.

Historia owego kunsztownego liryku sięga w literaturze polskiej XVI wieku. I choć początki są skromne, to przecież na dobrą sprawę intrygujące; a to dlatego, iż zainspirowany przez "prawodawców" gatunku, Petrarke i Dantego, temat miłosny – nie zmajoryzował sonetu w Polsce. Dramat egzystencjalny, sprzeczności w obrazie świata i pojmowaniu ludzkiej kondycji wypełniły cykl pięciu sonetów M. Sępa Szarzyńskiego, w których, jak pamiętamy, wojować chciał "z szatanem, światem i ciałem" (por. Błoński 1996: 152-163); pokornie zaś godził się z marnością ludzkiego bytowania, ufny tylko w moc Opatrzności, Sebastian Grabowiecki, autor tomu poetyckiego *Setnik rymów duchownych*, twórca cyklu sonetów refleksyjnych, w których ludzkie grzechy i przywary pochlaniała śmierć, tyleż nieuchronna, co oczekiwana.

Początki sonetu polskiego wytyczają nowy i oryginalny kierunek rozwoju gatunku: zintegrowanie czternastu wierszy i tym samym zatarcie tradycyjnej różnicy między częścią opisową i podsumowującą, inna funkcja końcowej puenty, ale nade wszystko – tematyka zdominowana przez refleksję o ludzkich lękach i nadziejach, słowem: o ludzkiej kondycji. Owe debiuty sonetowe, warto to zapamiętać, miały postać cyklu.

Nieco inaczej rzecz się miała z kokieterijnymi, urzekającymi, brawurowymi, czasem prowokacyjnymi komplementami Andrzeja Morsztyna spisanyymi w eleganckiej formie sonetu. Tutaj dyscyplina czternastowersowa staje się popisem wirtuozerii, igraszką z czytelnikiem (czytelniczką!); sonet na swój sposób ustanawia komunikacyjne reguły, określa role, staje się komponentem towarzyskiej zabawy. Poezja w służbie flirtu! Ale już nie w zespole, lecz pojedynczo. O układzie sonetów Morsztyna możemy powiedzieć co najwyżej, że mają one postać mozaikową.

Zostały tedy wytyczone trzy szlaki rozwojowe sonetu: - pierwszy, wskazany przez Petrarke i Dantego, wiódł do Laury i Beatrycze, ustanawiał wzór miłosnych uniesień; - drugi prowadził do poezji myśli, był ekspresją ja zagubionego i poszukującego; - trzeci, bliski pierwszemu, staje się instrumentem w erotycznej grze. Szlak kolejny, czwarty, (ściślej mówiąc: szereg ścieżek) wskaże już Adam Mickiewicz i liczni w romantyzmie wyznawcy owej kunsztownej formy poetyckiej.

Romantyczny cykl sonetowy, spleciony szeregiem więzów z konstrukcjami i rozwiązaniami właściwymi dla sentymentalizmu i klasycyzmu, rozbija kompozycję poematową, znosi dominację opisowej czy epickiej koherencji, także tej zgoła pozornej, pokrytej już wcześniej znaczącymi rysami – na rzecz zintensyfikowania żywiołu lirycznego, jednorazowości i momentalności doznania, wyrażenia podmiotu i sytuacji wypowiedzenia lirycznego (opisuje obszernie zjawisko Opacki 1975: 53-110). Sonet ewokuje fragmentaryczność świata, uczucia; cykl sonetów przypomina o całości, integruje części, by nadać im nowy wymiar, wynikający z “iskrzenia” na styku, ze zderzenia “fragmentów”, skrytej sygnifikacji nieobecnego “pomiędzy”. Synkretyzm charakterystyczny dla literatury romantycznej zdecydował o kształcie (kształtach) cyklu sonetowego: znajdziemy tu elegijne wyznanie, fragmenty dialogowe, opowiadanie, opis, socjologiczny obrazek; w tonacji wzniosłej, solennej i prześmiewczej (zob. Opacka 1975: 111-153). Inspirowany gatunkową obfitością, korzeniami sięgający poematu opisowego i podróżniczego, romansu, poematu biograficznego i “filozoficznego”, okazał się cykl sonetowy tyleż “cudzożywny”, co poszerzający “skalę poetyckiego eksperymentu”. Słusznie zauważył Opacki: “Ta fala ekspansji liryki, ekspansji poprzez kompozycje cykliczne, zrodzona w romantycznej sonetomanii, poszła w przyszłość.” (Opacki 1975: 109). Bez wątplenia w Młodą Polskę!

Krocie sonetów (Wyszyńska 1986: 459-472), które na przełomie XIX i XX stulecia powstawały, z pewnością współkształtując oblicze poezji, były manifestacją estetycznych aspiracji, ale również efektem epigońskiej inercji, bezce-

remonialności kultury tzw. masowej i demokratyzacji, w której, o czym ze zgrozą mógłby powiedzieć Przesmycki, każdy kto potrafi pisać nie oprze się, by nie "skropić" nieco sonetów. Zapewne takie właśnie, niejawne przesłanki kierowały decyzją redakcji krakowskiego "Życia", która rozpisała konkurs na sonet. Wpłynęło 111 wierszy; pierwszą nagrodę uzyskał Tetmajer (nagrodzone utwory weszły potem w skład cyklu *Gwiazdy*) (Jabłońska 1969: 54-55; Wyszyńska podaje nieco inne dane). Odnotujemy, że w ogłoszonym w 1913 roku przez "Sfinks" konkursie na sonet "wzięło udział przeszło trzystu autorów, nadsyłając tysiąc trzysta sonetów" (Wyszyńska 1986: 463). Przeliczmy wszakoż dorobek sonetowy choćby kilku tylko młodopolskich pierwszoplanowych poetów. I tak: Kasprówicz napisał ok. 200 sonetów, głównie ułożonych w cykle, w tym imponujący rozmiarami cykl *Z chałupy*. Leopold Staff już w pierwszym tomiku *Sny o potędze* pomieścił ponad 20 sonetów, w tym inicjujący, znany powszechnie, *Ko-wal* i wieńczący tom cykl złożony z dziewięciu wierszy, a zatytułowany właśnie *Sny o potędze*. Tomik *Dzień duszy* otwiera szereg *Z sonetów*, a w *Uśmiechu godzin* odnajdziemy *Garść sonetów* itd. itp. Przesmycki "popęłnił" około 40 sonetów i dokonał kilkanaście przekładów. Szczupły dorobek poetycki K. Zawistowskiej zmajoryzowany został przez czternastowersową poezję, której biegły buchalter doliczy się sztuk 62. W jeszcze skromniejszej ilościowo twórczości S. Koraba-Brzozowskiego proporcjonalnie niezgorszą pozycję zdobędzie 15 sonetów oryginalnych i 10 przekładów. Ponad 50 napisze Ruffer, kilkanaście Ludwik Szczepański, Franciszek Nowicki w sonetach opisze tatrzański krajobraz, Lange zaś w tych osobliwych "zawodach" zbliży się do setki. Godzi się też odnotować, iż w antologii *Księga sonetów poetów polskich* (wybrał i ułożył: A. Lange, Warszawa 1899) aż 37 poetów (też: rymopisów) reprezentuje owoczesną współczesność. Podobnie eksponowana miejsce zajmą młodopolskie sonety w zbiorze W. Folkierskiego; ponad dwudziestu przedstawicieli Młodej Polski zareprezentowało z górą 120 sonetów; osobno został wydzielony w tomiku segment zatytułowany: *Grupa "Życia", "Chimery" i "Musejonu"*. K. Tetmajer z ok. setką sonetów rzetelnie tedy spełnia standardy epoki.

Zdefiniowanie zjawiska terminem *sonetomania*, przywołanie na tę okoliczność kategorii "mody" – raczej tylko wartościuje niż wyjaśnia fenomen niezwykłej produktywności sonetowej. Moda wszak zakłada zestrojenie trzech czynników: sugestywności pierwowzoru, funkcjonalności dystrybucji (pewne praktyki eksponowania sonetu przez czasopisma opisała Wyszyńska 1986: 459-460) i "zapotrzebowania", klimatu oczekiwania, w miarę powszechnej, co nie oznacza pozbawionej buntu, akceptacji. Pośród rozlicznych "wzorów", rozmaitych architekstów, które patronowały sonetowemu boomowi na przełomie

wieków – trzy trzeba uznać za wiodące: Mickiewicza, Asnyka (o udziale M. Konopnickiej w tej sonetowej eksplozji również zapomnieć nie możemy) i francuskiego parnasizmu.

Przypomnę, że cykl sonetowy Asnyka *Nad Głębiami* powstawał przez dzieściolecie (1883 – 1894), a zaprezentowanie go w całości w tomie *Poezja* (Kraków 1894) zbiegło się z jubileuszowym hołubieniem poety. I choć ilość poświęconych tomikowi recenzji (rąptem trzy) nie sugeruje jakiegoś nadmiernego zainteresowania współczesnych, to przecież kilkanaście okolicznościowych artykułów, “podsumowań”, rozważań i notatek opublikowanych w tym czasie w najróżniejszych czasopismach budzi respekt i uświadamia niekwestionowaną, wyjątkową pozycję poety na wysokościach Parnasu. Wszakże sonetowa aktywność szacownego liryka była daleko rozleglejsza: dziewięć wierszy zatytułowanych po prostu – *Sonet*, cykle – *Ze sceny świata. Sonetów dwanaście*; *Morskie Oko*; *W oczekiwaniu jutra*; *Przyjście Mesjasza* itd.

Wyznaczanie w poezji polskiej w drugiej poł. XIX wieku nurtu, szkoły czy grupy literackiej, o której powiedzielibyśmy, iż prezentuje polski parnasizm – wypada uznać za zajęcie niesłychanie karkołomne (Lichański 1967: 99-120). Jednakże pewne tendencje i filiacje są przecież zauważalne: zdyscyplinowanie, zdystansowanie i pośredniość przekazu lirycznego, upodobanie w kunsztownych kształtach stroficznych i bogactwie wersyfikacyjnym, uznanie walorów doskonałego rzemiosła – zapewne w sytuacji literatury polskiej, osaczonej przez wzorce romantyczne, było interesującą alternatywą oraz próbą wydobywania się na (artystyczną) niepodległość. I osobliwie sonet właśnie, który obrodził, jak wiadomo, ze szczególną intensywnością za sprawą Mickiewicza i jego kontynuatorów – pozwalał ujarzmić emocjonalność, wpisać się w dziedzictwo kultury europejskiej, zyskać poetyckie uwierzytelnienie przez przypomnienie trwałości form lirycznego wyśłowienia, czyli respektowania klasycystycznych *constans*. I chociaż związki Tetmajera z twórczością Leconte de Lisle’a są niejasne (Lichański 1967: 162; por. także Zacharska 1997: 15), by nie powiedzieć – domniemane, chociaż liczne przekłady (także sonetów, por. np. czternastowersowe *Antoniusz i Kleopatra* oraz *Na posąg strzaskany* Jose Marii de Heredia w tłumaczeniu Z. Przesmyckiego) twórców Parnasu francuskiego świadczą o ożywionej recepcji, ale nie o jakimkolwiek dominowaniu owej literackiej propozycji – to przecież ów wątek parnasistowskiego oddziaływania oświeśla nieco uwikłanie, osobliwość sytuacji sonetu w Młodej Polsce. Gatunku, którego romantyczny (i “post-romantyczny”) rodowód nie budzi najmniejszych wątpliwości, ale który na przełomie wieków podlegał, co w końcu oczywiste, innej funkcjonalizacji. Grał w innym zespole, wobec innego “słuchacza” – czytelnika. “to bowiem, co było

przedłużeniem romantycznej tradycji sonetu, nabrawszy symetrii i równowagi, stawało się neoklasyczne” (Grzędzielska 1981: 207) – podzielałam tę opinię, wyrażoną przez M. Grzędzielską na nieco inną okoliczność, choć wolałbym nadać tej tezie modalną postać, np. – “częstokroć stawało się neoklasyczne”.

Pośród “patronów” modernistycznej sonetomanii prymat należy się Mickiewiczowi, dowody jednak owej, w gruncie rzeczy, oczywistości przywołam już konkretnie w analizie poezji Tetmajera. Zatem: od “nowego początku”.

Przegląd z górą stu sonetów Tetmajera pozwala zauważyć nade wszystko różnorodność funkcjonalizacji tych wierszy w konstruowaniu poszczególnych tomików. Połowę sonetów (dokładnie: 52) pomieścił poeta w Serii trzeciej i one też decydują o jego charakterze. Wszakże sonety rozsiane są z różną intensywnością we wszystkich tomikach (nie licząc, szczególnego, ósmego) i występują – rzadziej – w osamotnieniu, pojedynczo, trochę jak rodziniki w potoku liryczności, głównie zaś w konstelacji, usankcjonowanej autorską klauzulą cyklu (naliczyłem 11 takich zbiorów zintegrowanych m. in. wspólnym tytułem i często numeracją, np. *Nieskończoność*, *Dla rymu*, *Sonetu* itd.). Spotykamy także pozabawione tej “parafy” zbiory, które wyrastają niewątpliwie, formalnie rzecz traktując, z następstwa sonetów w przestrzeni tomiku, ale ich związki mają, znacznie istotniejszą, sensotwórczą podstawę. Ponieważ cykliczność tych pierwszych wielorako jest potwierdzona, zatem skupię uwagę na mniej oczywistych szeregach.

I tak w Serii trzeciej notujemy 2 takie konstelacje: - pierwszą otwiera autematyczny wiersz *O sonecie*, zamyka zaś – *Z Kasprowego wierchu*, razem 13 utworów; - drugą inicjuje *Danae* Tycjana, a wieńczy natomiast *Cisza morska*, w sumie 24 sonety. W tomikach późniejszych spotykamy jeszcze dwukrotnie konstelacje sonetów: w Serii IV – 7 wierszy (rozpoczynają *Gwiazdy* kończy *Tęsknica*), a w serii VII – 10 (od sonetu *Czarodziejskie łabędzie* do *Góry*). Lubi też Tetmajer grupować sonety w dwu, trzyskładnikowe zespoły (np. *Naprzód! Niech ryczy burza!...*, *A jednak, gdyby teraz...* z Serii pierwszej).

“Prokrustowym łóżem dla wyobraźni” nazwał Klaczko sonet, Tetmajer z upodobaniem sprawdzał prawdziwość owej tezy, konfrontował swe kreacje i artystyczne siły z czternastowierszową dyscypliną. Kusił, często bardzo ryzykownie, językową inwencją, by zaskoczyć i zadziwić, by zachować rym żeński, głęboki, okalający (w strofach czterowersowych), a więc zgodny z regułami gatunku. Przykład przywołam charakterystyczny, bo ujawnia on usilne, niekonięcznie udane, poszukiwania współbrzmień; w sonecie *Pod Rysami* znajdziemy taki oto efekt: kruczy – muszcze – kuszcze – obłóczy. Jakże tedy nie zaufać stereotypowym dla sonetu powtarzanym motywom o zagrożeniach wynikających z

uprawiania tego samoograniczającego się wiersza. Zagrożeniach bardziej wciągających i inspirujących niż przerażających. Tetmajer tak o tym traktuje w autotematycznym *O sonecie* (por. Kolbuszewski 1979: 149-164):

lubię to górne, wąskie, naskalne wydroże,
skąd runie, kto stóp pewnie położyć nie umie. (s. 362)

W części Tetmajer godził z trwałym kształtem gatunku, ale również prowokował zagrożenia, przekształcał tradycyjną postać sonetu, poszukiwał. Podział na część opisową, w dwóch pierwszych strofach zawartą, i refleksyjną, skupioną w tercynach – niejednokrotnie omijał bądź inaczej “konfigurował”. Np. z upodobaniem przyznając szczególnie status ostatniemu wersowi, który, zgodnie zresztą z generalnie wąpiącą i pesymistyczną wymową tej poezji, podważał sens wcześniejszej wyartykułowanych refleksji, mnożył znaki zapytania. Łączył dwie tercyny w jedną strofę (np. wiersz *Kwiat wiednie...!*, mieszał owe strofy (4+3+4+3/, jak w wierszu *Na dawno ścięty las w Zakopanem*. Eksperymentował z niedomówieniami; w cyklu zatytułowanym *Sonety* jeden z wierszy ma kształt klasycznego czternastowierszowego liryku, wszakże tylko trzy inicjalne wersy stanowią zapis językowy, pozostałe są wykropkowane, zachowując tradycyjny podział strof.

Przyjrzyjmy się bliżej “konstelacji”, którą inicjuje autotematyczny sonet. Liczy sobie ten szereg 13 wierszy i – jeśli uznać osobną pozycję wstępnego *O sonecie* – dzieli się dokładnie na dwie sześciosonetowe części. Pierwszą zaczyna *Wędrowcy wieńczy Motyl*; drugą odpowiednio: *Hala* i *Z Kasprowego wierchu*. Pierwsza traktuje o poszukiwaniu transcendencji i sensu kondycji ludzkiej, druga o urodzie natury (tatrzańskiej, rzecz jasna!/, jej zmienności i skrywanych przez nią tajemnicach.

Popularny motyw życia jako wędrówki zdominowanej przez cierpienia i przyjętą z pokorą pokutę ku – zgodnie z wizją chrześcijańską – niebiańskiej nagrodzie stanowi o tematyce sonetu *Wędrowcy*. Podmiot liryczny, zdystansowany, spokojnie relacjonuje wybór ascezy, którego dokonali “oni”. Pozornie odległy – opisuje:

Pojmują rozkosz barw i aromatów
Nęci ich ona, lecz nie sięgną po nią: (s. 363)

I równie pozornie beznamiętnie zapyta o los oczekujących boskiego błogosławieństwa: “Lecz jeśli nikt im nie odpowie?...”. Jest w tym chłodzie opisu i lakoniczności wieńczącego sonet zapytania jakaś groza i otwarcie ku tajemnicy. Została tu opisana postawa pełna pokory, której nagrodą jest niepewność, Bóg bowiem jest wysoko. W wierszu *Motyl* umieszczonym na końcu owej sze-

ściosonetowej części perspektywa się zmienia; to migotliwy i krótkotrwały motyl spada z wysokości, na które z pychą wzniósł się, by powtórzyć los Ikara – “samotny wbiegł pod słońce i zginął samotny”. A integrującym sonet chwytem jest anaforyczne powtarzanie w każdej strofie: “Wyżej”. Wertykalną bowiem ma podstawę wyobraźnia autora *Na Skalnym Podhalu*, dążenie ku wysokościom skażone obsesją spadania, sublimacja duszy narażona arogancką uzurpacją materii, góry zderzone z nizinami, a liryczność z sarkastyczną satyrą. Dwa te sonety okalają segment i wyznaczają terytoria tematyczne do zagospodarowania oraz tonację. Nakreślony w szczegółach został plan owego terytorium w wierszu *Szukają bóstwa*; zatem nie Boga, lecz bóstwa właśnie, którego poszukiwania wyłożone zostały z belferską nieco pedanterią, a dylematy układają się tak: szukają bóstwa jedni “w popiele nurzając głowy”, drudzy “ku niebu skroń podnosząc śmieje”.

Trzy kolejne sonety – *Wszechmocny Bóg*, *Próżno w swej duszy* i *Zbrodnie* to coś w rodzaju egzemplum: czyhających pułapek, zagrożeń, niespełnień. Odsłaniają się metafizyczne perspektywy – jednoprzymiotnikowego (“wszechmocny”) Boga i nieodgadnionej duszy oraz powszechności Zła; jakże cenione problematy przez pokolenie końca wieku. Jednakże te nieogarnięte perspektywy zawierają, tak sądzić należy – pogłosy pozytywistycznych kalkulacji: wola Boga jest obosieczna. Charakteryzuje ją “nieskończoność” i “wieczność”, z drugiej strony – “konieczność”. By zbadać niepoznawalną duszę (*Próżno w swej duszy...*) trzeba poznać skutek i przyczynę; i choć niewątpliwym ustępstwem na rzecz metafizycznych otchłani będzie dodanie atrybutów – skutek ma być ostateczny a przyczyna ze wszechistnień najpierwsza, to przecież pozytywistyczne kategoryzacje i pojmowanie świata widać jak na dłoni (por. Podraza-Kwiatkowska 1986: 437-445).

Także zbrodnie (w *Zbrodniach*), aczkolwiek straszne, powszechne i nieuchronne jak apokalipsa, pędzą wszak na rozhukanych koniach, to przecież “odziane” w barokowe ozdoby powtórzeń, paralelizmów i anafor niekoniecznie przerażają, mimo że:

Lecą przez łąny i stępy stuleci,
przez pieśni zwycięstw, przez jęki pogromu,
pośród wrzaw pychy, pośród milczeń sromu,
przez wały złomisk, przez ogrody kwieci... (s.367)

To, co “chmurne”, wzniósł i nieosiągalne podszyte jest świadomością z natury ograniczającą, wątpliwością (nawet w stwierdzeniu “to są bogi” ukrywa się pytanie i niepewność), podejrzliwością; solenne i deklaratywne zmacone konstrukcjami przypominającymi barokowy koncept.

Osobliwa ambiwalencja nie opuści czytelnika także w trakcie lektury sonetu *Hala*, który inicjuje częstkę drugą konstelacji tu prezentowanej. Rozbudowana apostrofa, skonstruowana z szeregu peryfraz, w dodatku inwersyjna – jest bądź wzniosłym hymnem, bądź żartem poetyckim. Ponieważ Tetmajer miał skłonności i do patosu, i do figlarności, a wiedza o kulturze z przełomu wieków i stylach odbioru poezji nie daje jasnych rozstrzygnięć, więc i ten dylemat musimy opatrzyć znakiem zapytania.

Każdy z sześciu sonetów "tatrzańskich" (zob. Kolbuszewski 1982) wskazuje już w tytule konkretną topografię: *Z przełęczy "Mechy"*, *Pod Rysami*, *W Kościeliskach w nocy*, *Z Kasprowego Wierchu*. Tej dokładnej identyfikacji terenu towarzyszy w każdym z sonetów owej grupki przesłonięcie przestrzeni opisywanej mgłą, nocnym mrokiem, z którego wyłania się krajobraz trochę baśniowy i nierzeczywisty, ale zawsze dynamiczny i fascynujący. Technika impresjonistyczna, tutaj powszechnie obecna i stosowana dość instrumentalnie, strategia komponowania nastroju i presja sugestii odsyłają do tajemnicy, symbolu, może - transcendencji. Integruje owe sonety także pewien zabieg stylistyczno-kompozycyjny: jednowyrazowe zdanie na początku wiersza ("Ciemno.", "Cisza.", "Wiatr."), wyraźnie wyakcentowane, wypunktowane ma niejako dalszy ciąg w postaci następnego, rozbudowanego rozwinięcia motyw zainicjowanego. Trochę objaśnienie sugestywnej i dynamicznej inicjacji, trochę powtórzenie motywu, w części amplifikacja tematu. Ot, choćby w takim przykładzie:

Wiatr. Huczą zamglawione nad wierchami głusze,
słońce ma blask ołowiu – wtem z południa płynie
biały, podarty obłok – rozwiął w chmur głębini
oślniewających blasków pełne pióropusze." (s. 374)

Na przekór tedy regułom percepcji impresjonistycznej mamy tutaj identyfikację pojęciową, złowienie zjawiska w sieć języka, sieć kategoryzacji, by dopiero w kolejnej fazie oddać grę zmysłów. Nie oznacza to, iż impresjonistyczny opis jest tu dodatkiem wyjaśniającym zjawisko wstępnie nazwane. Wręcz przeciwnie: owe opisy autonomizują się, cała konstrukcja, wyraźnie retoryczna, dynamizuje liryczną wypowiedź, a jednowyrazowe konstatacje wprowadzają ład w architekturę wiersza, stanowią osobliwe cezury, także rytmiczno-melodyczne, a dokładniej zakłócają one pewną jednostajność miar metrycznych.

Co tedy łączy owe dwa szeregi poza niewątpliwym, a nie do zlekceważenia, faktem przylegania i następstwa w przestrzeni Serii trzeciej? Strawestują sonet *Szukają bóstwa...*, co jest czynnością o tyle prostą, iż wiersz ten pozbawiony liryzmu – zdominowany jest przez dydaktyczny dyskurs. Poszukujący uzasadnienia dla ziemskiego pobytu próbują go odnaleźć w kościele instytucjonalnym i

poddają się rytuałom oraz nakazom w nim ustanowionym ("przy marmurowych, posągów podnózu // albo w posepnym, milczącym kościele;"), w urodzie, wielobarwności świata, potędze solaryzmu, a także w ciszy osamotnienia, rozproszeniu się bądź, przeciwnie, koncentracji – w głębszy wobec nieskończoności otchłani. Po owym wyliczeniu końcowe zalecenie zabrzmiało zgoła jak recepta ad usum Delphini:

wszędzie szukają bóstwa bez wytchnienia
tylko go w własnej nie szukają duszy. (s.364)

Fakt, to pouczenie nie należy do wyrafinowanych! Spróbujmy wszakże je nie zlekceważyć. Dwa wątki się nań składają: – przekonania o powszechności zjawiska poszukiwania metafizycznego uzasadnienia naszego bytu, ważnego zarówno w wersji ludowo-naiwnej, jak i teologicznego roztrząsania; – świadomości, iż świat naszego "ja" jest tak naprawdę jedynym nam dostępnym i tam też znajdziemy odpowiedzi, a w każdym razie tam winniśmy ich szukać. Kroczył tedy Tetmajer traktami przez refleksję filozoficzną wielokrotnie przemierzonymi; i nie jest najważniejsze czy znał teorie Spinozy, który absolutu szukał w przekraczaniu i materii, i jaźni; czy inspirował go Schelling i jego filozofia przyrody duchowością wypełnionej; czy poznał tezy Kanta o zakotwiczeniu w podmiocie tzw. "transcendentalnych warunków" wszelkiej prawomocnej wiedzy. Dość, że pozostawał w kręgu tych przemyśleń, które pod koniec XIX wieku były osobliwym "dobrem wspólnym", rozmaicie preparowanym.

Otóż "tatrzańskie" sonety Tetmajera dopełniają tę postawę, wyartykułowaną nieomal deklaratywnie w pierwszym szeregu sonetów, poszukiwania objawienia dla naszego "ja", wykraczania poza prostą opozycję "ja" wobec świata, wobec przyrody. Pokornego uznania niepoznawalnego, ale także upartego i dumnego sięgania po tajemnicę. Jednoznaczne orzekanie i impresjonistyczne ograniczanie poznawczych własności zmysłów, tyleż dających poczucie poznania solidnego, co migotliwego i złudnego. Światopoglądowe peregrynacje, numinotyczne postrzeganie świata, przerażającego i pociągającego równocześnie, integrują ów tuzin sonetów, pozwalając traktować je jako nieprzypadkową konstelację, cykl, szereg czy jakkolwiek go nazwiemy.

Wszakże znajdziemy tu jeszcze jeden ośrodek integrujący; są nimi liczne nawiązania do sonetów mickiewiczowskich. Sprawdźmy. Oto pierwszy wers sonetu *Wędrowcy*:

Przez ogród idą pełen cudownych kwiatów

A w *Pielgrzymie* Mickiewicza:

U stóp moich kraina dostatków i krasy.

Przypomnijmy też frazę z ostatniego wiersza sonetu *Wędrowcy*:

Lecz jeśli nikt im nie odpowie

I tę, którą znamy wszyscy, ze *Stepów Akermańskich*:

Jedźmy, nikt nie woła.

Trudno też byłoby niedosłyszeć echa "Wielkiej Improwizacji" w sonecie Tetmajera *Wszechmocny Bóg*:

Wokoło mej głowy światy. Sam z siebie je tworzę
i sam w sobie je niszczę. Nieskończoność, wieczność
stworzyłem. Rozkazałem – i wstała konieczność,
by okuć wszechistnienie w wieczystą obrozę. (s.365)

Pedantyczne dowodzenie mickiewiczowskich korzeni (w tym wypadku chodzi o parafrazę) strof sonetu *Pod Rysami* zapewne jest zbędne:

Ciemno – wtem gdzieś w przepastnej nieprzejranej dali
zabłysło – czy to spada na brzegi odmętu
gwiazda o promienistym blasku dyjamentu?

Już błyska druga, trzecia, już dziesięć się pali - -
rzekłbyś, że się gwiazdami podnóże gór złoci - -
a księżyc wyszedł mgławo w powietrznej wilgoci. (s.371)

Mnożenie analogii, choćby w postaci tytułów – *Bakczysaraj w nocy*, *Ałusztą w nocy* i tetmajerowskie *W Kościeliskach w nocy*, będzie już chyba przekonywaniem przekonanych. Ostatni zatem przykład o podobieństwie wyobrażeń plastycznych i wspólnocie słownikowej świadczące:

Ałusztą w nocy:

Wtem budzą mię rażące meteoru błyski,
Niebo, ziemię i góry oblał potop złoty!

Tetmajera *Z przełęczą "Mechy"*:

Dwa meteory blasku spadły w ciemność mgławic
i zawisły w przestrzeni olbrzymie i złote,
rzucając promienistą dokoła pożyłość
i pasowo-płomienne kaskady błyskawic. (s. 370)

Skonfrontujmy przeto, skoro się o to proszą, te cykle sonetów. Orientalna ozdobność hiperbolicznego stylu *Sonetów krymskich* (por. Kubacki 1977: 72-111) zastąpi w konstelacji Tetmajera zaufanie do uznanych norm języka polskiego. Ambicje poety, który podnosił swe zasługi w wynalazczości językowej zostały tu poskromione; efekty słownikowej gimnastyki dostrzec możemy w

“wygłosie” wersów, niewątpliwie podyktowane presją rymu, np. wspomniane już: muszcze – kuszcze, skorusze – plusze czy mgławic – trzskawic.

Rodziny, acz nie sielankowy krajobraz, odczucie zakorzenienia w przestrzeni tatrzańskiej, oswojonej, ale przecież nie przestającej zadziwiać. Dynamika, która w sonetach Mickiewicza wynika ze zderzenia naiwności i dziewiczości spojrzenia wędrowca z egzotycznym, nieznanym pejzażem, w który wpisana jest pamięć onegdajszej wspaniałości oraz wiedza o rujnującej nieuchronności mijającego czasu, pejzażu wywołującego napięcie psychiczne u “pielgrzyma” tęskniącego do ojczystej ziemi – odpowiada nieco inaczej konstruowana dynamika w sonetach Tetmajera.

Relacja Mirzy i Pielgrzyma, nauczyciela i osobliwego ucznia zaskakiwanego co chwila dziwnością i niezwykłą urodą świata dominuje w Sonetach krymskich (zob. Opacki 1995 i Zgorzelski 1976). Mentorem natomiast gorzko doświadczonym, pozbawionym złudzeń podmiot i bohater pierwszej sekwencji sonetów Tetmajera. Istotnie, nie skrywa braku wiary i ufności, konsekwentnie odslania swe zwątpienia “człowiek końca wieku”. Perspektywy się rozszerzają, dotyczą spraw ostatecznych.

Wiedza ogólna ulega zakwestionowaniu i podważeniu, pogłębia się sceptycyzm, ale jednocześnie podmiot owych sonetów wydaje się być dobrze poinformowany, lubi orzekać, rezonować. Gorzko doświadczony i pozbawiony złudzeń zachłystuje się znajomym, górskim krajobrazem w części drugiej cyklu. Mówiąc najkrócej: w *Sonetach krymskich* bohaterem jest romantyk, który zmagając się z dziedzictwem oświecenia i historią, w sonetach Tetmajera dominuje – rzecz jasna – dekadent, który w umęczonej pamięci ma wszelkie nadzieje i pomyłki wieku XIX, tak pozytywizmu, co liczni komentatorzy już wielokrotnie dokumentowali, jak i romantyzmu, który tyleż inspirował, co przesłaniał. I tak np. zachwyt nad halą górską w wierszu Tetmajera – mam tu na myśli głównie konstrukcję apostroficzną – wydaje się być polemiką z mickiewiczowską pochwałą Czatyrdachu. Podobnych intertekstualności znajdziemy немало, a świadczą one o osobliwym statusie funkcjonowania poezji Wielkiego Romantyka w twórczości naszego bohatera; nie jest to pojedynek na rymy i metafory, nie są to też zmagania ideowe, choć i ten pierwszy, i te drugie się zdarzają; to raczej stała, przyjazna obecność i przymus konfrontowania się z wzorcem wysławiania poetyckiego, to świadomość, artykułowana zresztą w wierszach “jubileuszowych”, że polski poeta nie może się ustawić poza sferę przyciągania dzieła mickiewiczowskiego.

Charakterystyczna dla Tetmajera skłonność do rywalizacji, sprawdzenia się, okazania przewagi w kunszcie poetyckim ulegała w tym wypadku wyciszeniu,

ale nie zanika zupełnie. Tetmajer nie musiał znać kwaśnych uwag recenzentów sonetu *Czatyrdach* o jego "orientalnych makaronizmach", ale ukształtował sonet *Hala* – może w geście repliki – jakby dobrze pamiętał te uwagi: z rodzimego kruszcu. "Maszt krymskiego statku" zastąpiła "Senna zatoka pośród spiętrzonych fal cieśni!", okrzyk "O minarecie świata" – apostroficzne "O hala górską". Każdą ze strof sonetów *Czatyrdach* oraz *Hala* zestawzić możemy, dowodząc związków.

Zwróćmy jednak uwagę na sprawy zasadnicze. Mirza adoruje szczyt górski, pełniący rolę osobliwego pośrednika w przekazywaniu tego, "co mówi Bóg do przyrodzenia". Jest ów szczyt godzien podziwu, niedosiężny "drogman stworzenia". Górską halą zaś bliska i przyjazna, upaja, wyzwala marzenia; jest tą przestrzenią, której pragnie się "chcieć śnić do życia końca i po życia końcu...". To na hali ukwieconej i słonecznej łatwiej – przekonuje podmiot liryczny – o "bez-kresne zadumanie" niż "na czole skalnej piramidy szczytu". Pewnemu napięciu, ironicznemu dystansowi wynikającemu w sonecie *Czatyrdach* z hiperboliczności stylu i pośrednictwa Mirzy w opisanu góry (raczej: modlitwy doń) odpowiada w wierszu Tetmajera ironiczne napięcie związane z efektem "odwróconej" parafrazy znanego utworu Mickiewicza.

Rola mickiewiczowskich aluzji, kryptocytatów, parafraz, różnorodnych stylizacji – rzecz jasna przydaje tkance liryków Tetmajera bogactwa znaczeń, osadza je w kulturze; dowodzi też jednak, że osaczeni jesteśmy przez frazy wypowiedziane, myśli upowszechnione, poddani dominacji i dumnie się spod niej wyzwalaający przez głoszenie prawa do własnego słowa, własnego tonu. I trochę w tym śmiesznego, małosłownego poczucia: a jednak potrafię! Zaczynam związku jest niejednokrotnie przekora, polemika, rywalizacja, ale głównie pełne uznanie nadrzędności dialogu kulturowego, wiedza, iż skoro "cudzych" słów, myśli, arcydzieł nie sposób unieważnić, a próba wyzwolenia się spod ich władztwa przynosi opłakane skutki pretensjonalnej uzurpacji, to pozostaje jedynie skonfrontować się z nimi. Jednym słowem: jesteśmy w skonfliktowanym obszarze ścierania się postulowanej oryginalności i lęku przed wtórnością, poszukiwania niepowtarzalności i odczuwaniem, w różnej skali, wyjaławiania literackiej ekspresji. Sonet w tej sytuacji, epatujący "gestem powtórzenia", tyleż inercyjnie (potencjalnie!) godzi się ze stygmatem epigonizmu, ile pozwala w szczególności sposób okazać wyzywający charakter: w powtórzeniu objawić różnicę!

Rozpatrywana powyżej konstelacja sonetów, pozbawiona formalnych wyznaczników cykliczności (wspólny tytuł, numeracja etc.), tworzy całość przez wyrazisty układ kompozycyjny (wstęp, czyli *O sonecie* i dwa zbiory sześciosoneto-we) i dopełniające się tematy: światopoglądowych poszukiwań oraz – to

paradoksalne połączenie nie jest u Tetmajera rzadkością – światopoglądowych deklaracji, po wtóre zaś opisanie przestrzeni, gór naturalnie, gdzie deklarować niczego nie trzeba, bowiem tam tylko, zdaje się mówić poeta, uzasadnianie bytu i egzystencji jest zupełnie zbędne.

Pora teraz zastanowić się nad spoiwami najliczniejszej, złożonej z dwudziestu czterech wierszy, konstelacji. Między *Danae Tycjana* a sonetem *Cisza morska*. Wyłóżmy karty na stół, dokładniej – trzy karty: łączy owe sonety wizyjność, kreacja światów wyłaniających się z gry (czasem: igraszek!) z kulturowymi symbolami (symptomem tego zjawiska będzie m.in. utwór *Symbol*), poddanie się terrorowi halucynacji (patrz choćby: wiersz pt. *Halucynacja*). Wspólny najobszerniejszemu cyklowi w poezji Tetmajera jest problem relacji między kulturą a naturą, tradycyjnie skłóconych, w stanie napięcia, ale co tu jest ciekawym, również istniejących obok siebie bez wojennej gotowości, a nawet jakby interferujących. A wreszcie na swój sposób patronuje omawianym tu sonetom idea powinowactwa sztuk, relacji między kodami wspartymi na różnym materiale semiotycznym, ograniczeń i możliwości przekładu ikonograficznego na artykulację liryczną.

Początkiem objawiania, snucia się czy wysnuwania wizji jest dzieło sztuki (obraz Tycjana, rzeźba dyskobola według Myrona, etruska waza), mitologiczne wyobrażenia (arkadyjskie wspaniałości, nieskazitelne piękno Wenus czy “skrzydlate sandały” Hermesa), religijne symbole (krzyż, a na nim Chrystus rozpięty; Adam, Ewa i wąż), a wreszcie obsesyjne, fantazmatyczne, wszakże w literaturze nieźle zdomowione, oznaki pustki, samotności, grozy ciszy, w której ludzki głos się nie odezwie, co więcej – jest czymś zgoła niewyobrażalnym, dalece abstrakcyjnym i – jeśli by nawet zaistniał - odpersonifikowanym (cisza morska; pustka okrętu; głusza skalistej wyspy).

Cykl inicjuje sonet *Danae Tycjana*. Mitologiczna opowieść o pięknej Danae i okolicznościach poczęcia Perseusza wydaje się niewiele interesować Tetmajera; to z obrazu genialnego Włocha wyłania się seksualność i mistycyzm, jaskrawość ciała i przymglone, jakby senne spojrzenie Danae, która tyleż pragnie i oczekuje, co biernie zdaje się poddawać czarowi złotego deszczu. Nieprzypadkowo w tytule sonetu kochanka Zeusa przyporządkowana została Tycjanowi, bowiem to jest właśnie jego Danae. Zadanie, które przyjął sobie tutaj Tetmajer wydaje się skromne i zuchwałe jednocześnie – oto zdaje się zamierza przełożyć fakturę obrazu, zestrojenie barw na poetyckie słowo, jego brzmieniową sugestywność. Nie jest tedy sonet opisem obrazu Tycjana, raczej, by tak powiedzieć, jego powtórzeniem w czternastowierszowym jedenastozgłoskowcu. Wizja promiennej i namiętnej Danae leżącej na białym posłaniu i spoglądającej na “światłany obłok”, z które-

go "nagle deszcz zeń spada złoty" – ma charakter autonomiczny, nie zauważymy tu odwołań do obrazu. Rozigrały się natomiast dźwięki, ułożyły we współbrzmienia paronomazji: w pierwszej strofie poczwórne "wybuchowe" "p" (posłania, promienna, pozłoty, pieszczoty), w czwartym i piątym zaś wierszu powtórzona zbitka spółgłosek "sł" (osłon, odsłania, słania). I jeszcze konstrukcja składniowa (chodzi tutaj o strofę trzecią), nad logikę konstytuowania znaczeń przedłożona została reguła rozluźnienia międzysłownych związków, rozproszona semantyczna spoistość; dobitnie natomiast wyakcentowany "błękit" w wierszu dziewiątym, to błękit oczu Danae, niepowtarzalny i nie do zapomnienia. Owa wizja czekającej na Zeusa Danae nie posiada, bo nie potrzebuje, jakichkolwiek uzasadnień, zdaje się być czystą kontemplacją, zachwytem i urzeczeniem. Błędem byłoby sądzić jednak, iż ową wizję cechuje statyczność, unieruchomienie w ślicznej pozie; zastygła i czekająca Danae pełna jest skrytej energii, a cały "obraz" dynamiki. Ostatecznie nieprzypadkowo, o czym dowiadujemy się w ostatnim wierszu, "Amor uchodzi spłoniony".

Szereg sonetów, które złożyły się na tę konstelację są efektem podobnych reguł, wszakże dostrzec tu możemy charakterystyczne transgresje, rozszerzenie się, przemieszanie wizji wyrastającej z urzeczenia i kontemplacji, np. z zainscenizowaniem spektaklu, w którym z zastygłej rzeźby wyłoni się, potencjalnie tam tkwiący, ruch i do gry włączy "Tłum widzów". Tak jak w wierszu *Dyskobol*. Bądź też jak w sonecie Kallipigos, w którym subtelna faktura etruskiej wazy i doznanie rozkoszy pieszczącej ją ręki staje się częścią kompozycji kunsztownego erotyku, zmysłowego odsłaniania powabów ciała nadobnej bohaterki utworu, której kształty śnić się miały onegdaj rzeźbiarzowi Venus Pięknotylej i której się "uśmiechały // dwa śnieżne wzgórki słońcu...". Analogiczne zasady określają *Virgini Intactae*, *W Arkadii*, *Wizja lipcowa*, *Ekstaza* czy *Posąg Hermesa*, choć oczywiście sfera nieautonomiczności wizji jest różnorodna: od delikatnych koincydencji, aluzji do jednoznacznego przyporządkowania. Okazana w tych wierszach rewerencja wobec doskonałości Parnasu skojarzona została z charakterystyczną dla wielu utworów Tetmajera refleksyjną zadumą, retorycznym zdziwieniem czy – niestety nie możemy o tym fakcie zapomnieć – rezonerstwem.

Centralne miejsce w konstelacji sonetów tu opisywanych zajmuje cykl *Świątynia w Pestum*; centralne, bowiem pośrodku; centralne, ponieważ jest cyklem w cyklu i skupia zasadnicze własności obowiązującej tu dykcji poetyckiej. Ślady romantycznej refleksji o tajemnicach w ruinach skrywanych i gorzkiej pamięci o nieuchronnym przemijaniu zachowanej w wątplych znakach dawnej świetności odcisnęły się bez wątpienia w trzech sonetach składających się na

Świątynię w Pestum. Także tradycyjny romantyczny konflikt natury i kultury przybiera, że tak powiem, klasyczny kształt:

W otchłań czasu odpływa wieków ciemna chmura - -
duch przemian z wolna wyrok za wyrokiem pisze
i jedna trwa li tylko niezmienna: natura. (s. 396)

To, co wyróżnia ów cykl wyłania się w drugim sonecie i kontynuowane jest w pierwszy dwóch strofach trzeciego; zaczyna od słów – “Bóg odszedł i zanurzył się w morskiej głębinie”, kończy natomiast słowami – “z bezdni ryb skrzydlatych wywabiał kaskady”. Z pobjowiska okrutnego czasu powstaje, rodzi się z wyobraźni wykreowany mitologiczny spektakl. Tutaj boski Neptun z trójzębem w dłoni zanurzał się w głębinach, tutaj nimfy i najady mdlały pod jego piersią. Zawiązki fabuły, sugestywne obrazy zaprzeszłego, które ożywają z całą naocznością, igraszki wyobraźni zdają się uzyskiwać status samodzielności, który, rzecz jasna, jest pozorem samodzielności (tak wykreowany świat bujny i obfity odnajdziemy w sonecie *Mastodonty*, tutaj też interesująco i niebanalnie ułożą się relacje między tym, co z kultury i tym, co z natury). Jednakże ambiwalencja wynikająca z konfrontacji przyporządkowania, podległości, i narzuconej kontekstualności (w obrębie cyklu, w kręgu konstelacji) oraz samoistności dynamicznego obrazka z mitycznej przeszłości jest próbą korekty znanego romantycznego wzorca, przełamania tradycyjnej dygresyjności na rzecz zderzenia “różnoimiennych” światów, poruszania się w przestrzeni odmiennych kodów: mitologicznego, wędrowca absorbującego uroki pejzażu i myśliciela zadumanego nad zmiennością. Nie będę się w tym miejscu upierał z ewentualnym polemistą, czy opisałem wyżej aż korektę, czy tylko retusz. Spod grawitacji romantyzmu nie udawało się młodopolskim poetom skutecznie wyrwać, nowa jakość liryki rodziła się z różnorodnego oporu wobec autokratycznego wzorca z – powtórzę znaną formułę G. Deleuze’a, – różnicy i powtórzenia.

Pora przyjrzeć się wierszom wieńczącym tę najrozleglejszą konstelację sonetów w dorobku poetyckim Tetmajera. Warto w tym miejscu poczynić dygresję: tak bardzo skłonni jesteśmy identyfikować autora *Legendy Tatr* z góorskimi szczytami i siklawami, skądinąd słusznie, że nie dostrzegamy zauroczenia morską głębią, grą fal (tak zatytułował Tetmajer – *Gra fal* – jedną ze swoich powieści), perspektywą horyzontu, w której niebo styka się z wodnym bezmiarem. Żywioł wody wyzwalał siłę wyobraźni, uruchamiał ciąg skojarzeń, symbolizacji, motywów wyrastających z lęków przed ograniczeniem przestrzeni, ich ciasnotą, zamknięciem, słowem: przed omamami klaustrofobii. Napięcie między perspektywą nieskończoności nieba (por. cykl *Gwiazdy*), nieogarniętego wzrokiem morza i odczuciem nieograniczonej wolności na góskim szczycie a groźbą

zamknięcia horyzontów, przytłoczeniem przez poddanie się koniecznościom, zgodą na uwięzienie w płaskiej dolinie – odgrywa podstawową w poetyckiej wyobraźni Tetmajera rolę. “Organizuje” – co zrozumiałe – relacje przestrzenne, jest symbolizacją egzystencjalnych rozterek, zaleknień i zakłęb. Bywa też, że zależności się komplikują. Ot, choćby w sonecie *Cisza morską*: cisza, która przeraża i tchnie śmiercią, nie pozwala też na żadne, proste metafizycznego pocieszenia (“niebo nad wodami zda się być bez Boga”); “bezkres wody”, który jednak nie wyzwala uczucia uwolnienia się od ograniczeń, dotyku nieskończoności; i okręt – porażająca pułapka, z której ujścia właściwie nie ma. Alternatywą jest śmierć rozumiana jako prawo wyboru, nie zaś przymus czy konieczność. Tę wszakże decyzję podjąć najtrudniej, stąd gorzka jeremiada w finale sonetu:

Głupcy się tylko własną śmierć przyspieszyć boją –
ha! Iont zdeptał... Giń więc w powolnej katuszy!... (s. 409)

“Semantyka” morza zmienną jest; na powierzchni bezmiernej wody oczekuje podróżnika czy choćby tylko obserwatora doznanie ciszy kojącej bądź przerażającej, odczucie bezkresu i pustki lub swobodnego wzburzenia żywiołów, gry barw. Obok horyzontalnego układu istotne są w owej morskiej grze wyobraźni wertykalne podziały. Odmęty, głębie i przepaście wodne mogą wszakoż okazać się odzyskanym rajem, do którego wstępu mieć nie będzie przytłaczająca i wyjaławiająca świadomość. Ta np., która unicestwia w sonecie *Znad morza*:

Poznanie krew zmienia w proch, piołun i męty,
truciznę w każdym duszy zaszczepia atomie,
nieprzyjaciół straszliwych, pełznących kryjomie,
nigdy nie wyczerpany i zawsze zawzięty. (s. 408)

Remedium w postaci pochłonięcia przez odmęty okaże się jednak dwuznaczne i zainfekowane sarkazmem:

Tam - - nic nie chcę... Na wieki niechaj mnie
pogrzebie
jakiś odmęt, niech zginę tak i znicestwieję,
jak nicestwieją w życiu wiary i nadzieję... (s. 408)

Można fakt istnienia powyższej konstelacji tłumaczyć biograficznie : najwyraźniej ów zespół sonetów stanowi pokłosie włoskich podróży Tetmajera. Z pewnością spotkanie “panicza z Ludźmierza” z kulturą śródziemnomorską, krajo-brazem Południa było wciągającym wyzwaniem, alternatywą, ucieczką od etykiety, nieobojętności na parnasistowskie inspiracje, ale także ściszoną, w żaden sposób bezpośrednio nie sygnalizowaną, dialogiem z korzeniami europejskiej tradycji, prehistorią i teraźniejszością; wszak zapomnieć nie wolno: au-

torem tych słońcem południa rozjaśnionych sonetów był może najwybitniejszy, a na pewno najgłośniejszy, "poeta Tatr". Konstelacja złożona z kilkunastu czy, tym bardziej, kilkudziesięciu sonetów jest poważną propozycją sensu, liryczną "wykładnią", a nawet poczytać możemy ją za rodzaj manifestacji, akt samoświadomości, potwierdzenie przynależności do "cechu" poetów. Ale też błędem byłoby sugerowanie, że konstelacja wyodrębnia się z tomiku, istnieje na prawach samodzielności; trzeba jasno stwierdzić: ów zespół sonetów stanowi integralny składnik tomiku poetyckiego; na styku z wierszami o innej niż czteronastowersowa budowie nie ma napięcia, panuje tu dobrosąsiedzka harmonia.

Wielokroć, a precyzyjniej – ośmiokrotnie, układał Tetmajer swe sonety w pary, zespolone wspólnym tytułem bądź pozbawione tego spoiwa. Uzasadnieniem kompozycji dwójkowej jest, rzecz jasna, dopełnianie się sonetów. Interesujące tutaj wydają się być reguły owych dopełnień i inwencja, jaką odsłania poeta. Sonet *Naprzód! Niech ryczy burza!*... wypełnia historia pasji zdobywania szczytu górskiego i namiętności wywołanych straconą miłością. To rodzaj orzekania. W sonecie do pary – *A jednak, gdyby teraz...* – pojawia się, na kształt rozszerzonego zdania podrzędnego, warunkowość powtórzona anaforycznie po czterokroć. Jakby w każdej strofie zdezwuowana została żarliwość zdobywania górskich przestrzeni jako przede wszystkim ujęcie dla iskrzenia i złości, kompensacja rozczarowań uczuciowych i oznajmienie sentymentalnej nadziei – "A jednak, gdyby teraz". Poczwórne nawiązanie do sonetu pierwszego, nierozzerwne. Liryczna opowieść nader banalna, ale sposób złączenia dwóch sonetów – unikatowy.

Tradycyjny opis pejzażu odnajdziemy w pierwszym sonecie mikrocyklu – *W Kościeliskach w nocy*. Inicjuje go wyraz-zdanie: "Cisza."; w sonecie drugim powtórzy się echem: "Jaka cisza!". Dźwięki zatem w tym górskim pejzażu staną się dominujące; kontury bowiem zacierają się w oparach mgławic. Pierwszy z utworów ujawni ów proces, gdy mrok powoli wkracza w leśne ostępy i schodzi w doliny, igrając gamą odcieni i cieni. Wszakże ów drugi sonet będzie już opisem tętniącej własnym, tajnym życiem nocy, która poraża, budzi lęk, zadziwia dynamiką, pulsacją pod powłoką bezruchu, przyciąga czarem sekretu. Zmysłowość zjawiska przechodzenia dnia w noc w sonecie pierwszym dopełniona przez tajemne życie, tętno nocy w drugim, impresjonizm pierwszego i nastrój grozy, niezwykłości, oznak baśniowości w drugim tworzą zróżnicowaną jedność, pod patronatem wspólnego tytułu: *W Kościeliskach w nocy*.

W sonetach *Ach, jakże żał mi* oraz *Snem-że to będzie!?* "rymują się" tą samą postacią ostatnie wersy: "zostaje tylko jedno: żał daremny". Jedyna drobna różnica – to wielokropek na końcu sonetu pierwszego, a zatem jakby zapraszający

do następnego, którego kwestię o "daremny żal" wieńczy ostateczna kropka. Wiersze traktują o tym samym zjawisku: podstępności śmierci, która "jak złodziej wszystko podkrada" oraz nietrwałości tego, co piękne, wysublimowane, idealne. Jednakże w sonecie pierwszym brzmi wyraźnie surowy ton funeralny i temat bezlitosnej śmierci, tonacja narzekania, w drugim – retoryczne bujności w postaci nagromadzenia zdań wykrzyknikowych i, głównie, pytających oraz temat snu, pojmowanego jako epistemologiczne poszukiwania, wątpliwości i złudzenia (przywołany zostanie tu platoński wątek pieczary i promienia słonecznego/. W wierszu pierwszym przyczyny nostalgii są dowiedzione, a końcowe sentencjonalne orzeczenie jeszcze jednym potwierdzeniem nie budzącego zastrzeżeń "daremnego żalu". W kolejnym zaś oczekiwania, iż promień słoneczny rozświetli głuchą pieczarę "baśnią, legendą, kościołem // światła i blasku" rozwiane zostały końcową klauzulą. Jakże tedy ta sama sentencja różnie została sfunkcjonalizowana, jakże inaczej znaczy. Dwa sonety, różne strategie liryczne, dwa języki – jeden problem, ale z różnych pozycji postrzegany.

Bywa też zestawienie z pozoru przypadkowe i niczym nie uzasadnione. Sonet *Wieczorem* – to spokojny, prostymi środkami literackimi dokonany opis gór w porze zachodzącego słońca, trochę przypominający poetykę naturalizmu, z charakterystycznym dlań opisem, pozbawionym komentarza (bądź też znacznie ograniczonym) ; nie będzie nadużyciem antycypacji, tak sędzę, wskazanie w skromnym, prostym i wyciszonym obrazku górskiego krajobrazu znamion, które objawią się w poezji Skamandrytów. *Widziałem wizję cudną...* – to schematyczne zestawienie snu o "błogości bezkresnej" i "strupieszalej Mumii" z ostateczną, mentorską konkluzją: "to życie ludzkie - - - i ludzkie, i moje...". Jedynym, ale istotnym łącznikiem tych sonetów jest ostatni wers pierwszego z nich: "straszliwa obojętność z gwiazd się wyotchłania". Istnieje zespół liryków autora *Na Skalnym Podhalu*, które uznać należy za szczególnie osobiste i intymne, z biegiem lat coraz usilniej poezje Tetmajera stawały się "raptularzem" jego uczuć, lęków, rozczarowań. Także wspomnień! Takim właśnie opisem-wspomnieniem jest sonet pierwszy; górale wiążą snopki może i dzisiaj, podobnie jak trwałym elementem krajobrazu jest dym unoszący się z ognisk pasterskich, ale to nade wszystko kraina młodości poety. Tetmajer, znawca i piewca urody życia, doznał z przejmującym okrucieństwem jego tragizmu. Niewątpliwie własne obsesje skrywają się w jego poezji, jakiś cień śmierci, obumierania, rozpadu zawsze im towarzyszy. Ten właśnie bardzo osobisty stygmat odcisnięty na obu sonetach pozwala sądzić, że *Wieczorem* i *Widziałem wizję cudną...* – to para niedobrana, trochę skłócona, jakby obojętna wobec siebie, ale przecież para.

Zdarzają się też zestawienia sonetów, które właściwie tylko formalnie dzielą się na dwa wiersze; drugi jest naturalnym ciągiem pierwszego. Tak jest w dwójsonecie *Czarodziejskie łabędzie*. Erupcja dźwięków i barw, by wywołać "gród widzeń, dawno zapomniany". Szczególny kontrast tkwi w owej parze: siedem strof pokazu poetyckiej wirtuozerii, oczarowania niesamowitym pięknem zorzy, czyli dynamicznymi, nieporównywalnymi z niczym cudami nie niebie wymalowywanymi; "obrazami" tyleż o walorach estetycznych, co o charakterze metafizycznym. Tyleż urzekającymi, co przerażającymi. A wszystko to w rytmie regularnego trzynastozgłoskowca, w "melodii" powtórzeń, licznych paronomazji ("złoty i płomienny // trwa obłok"), rozbudowanych szeregów przymiotnikowych ("i zwienna, złotna, spłynna poćma modroblada") czy eksponowanych złożań ("głęb lilamodra", "rdzawofioletowy dym"). Bogata ornamentyka poetycka jednakowoż staje się częścią procesu wspominania, powtórzenia i odtworzenia; powtórzenia-odtworzenia w dwojakim sensie: powrotu do minionych krajobrazów, wrażeń i uczuć im towarzyszących oraz ponowienie, iteracji kształtu poetyckiego wysłowienia, w którym to zjawisku ścierają się tendencje poszukiwania nowego w znanym i oswojonym, gorzkie doświadczenie limitujących granic dla owych kształtów oraz przekorna wiara w niepowtarzalność powtórzeń. I cała ta wielobarwna i wielodźwięczna feeria kontrapunktowo przycicha w dwóch końcowych strofach drugiego sonetu, bujne obrazowanie przemienia się w chmurny komentarz:

i sonetu melodia znowu mi zagrała,

i spojrzałem na kopce życia - - czy kurhany... (s. 900)

"Sonetu melodia znowu mi zagrała", a było to w roku 1907, wtedy bowiem Tetmajer napisał cykl *Czarodziejskie łabędzie* i miał za sobą znakomitą wielkość sonetopisarskiej aktywności, przed sobą zaś ledwie drobne rzuty pióra w postaci cyklu *Dawne godziny w Tatrach* czy *Wyżne Hagi po latach*. Czyli głosy tęsknoty za minionym, cierpliwego ochraniać wiecznotrwałości wspomnień, uznania w nich świadectwa tożsamości, uzasadnienia ludzkiego bytu. Pogłosy, a tak też mamy prawo czytać te wiersze, rzewnego, sentymentalnego powrotu do blasków młodości, nieco naiwnej wiary w moc wskrzeszania przeszłego – nie przesłaniają przecież tragizmu wyłaniającego się z konsekwencji przemijania: bezpowrotności pewnych doznań, które odżywają tylko we wspomnieniu, pogodzenia się z ograniczeniami narzuconymi przez zgłaszające niedoskonałość ciało, zasnuwającego horyzont cienia skończoności.

Powróćmy jednak do reguł składania sonety w pary. Zwykle dopełniają się one, jakby wzajemnie oświetlają. Czasem przypominają "dwutakt", ten sam temat w różnych układach rytmicznych. To znowu pozbawione widocznych śla-

dów nawiązań zdają się wymagać poszukiwań spoin w głębokich warstwach znaczeń. Bywa, iż tworzą ósmiozwrotkowy liryk rozpisany na dwa sonety. Najwyraźniej czternastowersowy gorset bywał za ciasny, podwojenie natomiast możliwości pozwalało na pełnię poetyckiej artykulacji. Sądzę też, że zgrabna postać tak tworzonej pary dobrze odpowiadała wymaganiom i oczekiwaniom poety.

Osamotnionych, pojedynczych sonetów znajdziemy w twórczości Tetmajera raptem 13; głównie mają one charakter deklaracji światopoglądowej (*Nie wierzę w nic..., XIX wiekowi*), tudzież tradycyjnie postać opisów krajobrazów górskich skojarzonych z ujawnieniem stanu "duszy", diagnozą ludzkiej kondycji (*Schnąca limba, Daleki świat, Orzeł*). Obecna tu także będzie tematyka erotyczna, ślad atawizmu gatunkowego (*Jesteś... Lecz kędy? ..., O ostatniej, ostatniej...*). Wydaje się, że "sieroce" sonety zręcznie przecież wkomponowane w szereg wierszy zbieżnych wspólnym tematem i nastrojem – integrują się z otoczeniem, mają, po prostu, status jeszcze jednego wiersza. Ich kształt sonetu schodzi na drugi plan; czasem zdaje się być motywowany potrzebą pokazu sprawności stylistycznej, sprostania wymogom trudnej kompozycji, chęcią przywołania referencji estetycznych.

Najwyraźniej komponował Tetmajer sonety w zespoły, łączył i spajał na zasadzie wspólnoty idei, nastroju, rzadziej ożywiania czy odżywiania gatunku onegdaj koherentnego, który miałby upostaciować się w cykl sonetowy (poemat opisowy, poemat filozoficzny czy baśń). Genologiczne korzenie takich cykli jak *W Kościeliskach w nocy, Świątynie w Pestum* czy *Dawne godziny w Tatrach*, przypominające, iż początków należy poszukiwać w kształcie poematu opisowego – zdają się na przełomie wieków być już problemem drugoplanowym. Po pierwsze są krótkie, stąd te gatunkowe zależności są słabe; po wtóre otoczenie literackie nakazuje pamiętać o samodzielności liryki, doświadczeniu parnasizmu, impresjonizmu i symbolizmu. To raczej z krótkiego wiersza przez dodawanie tworzyły się większe kompozycje, niż powstawał cykl na skutek rozbicia większej całości. Zasada amplifikacji dominowała w twórczości Tetmajera.

Sonet postrzegany był wówczas jako akt samoświadomości, manifestacja wtajemniczenia i konfirmacji, potwierdzenie przynależności do "cechu" poetów. Możliwości i ograniczenia tego gatunku lirycznej wypowiedzi, eksponowane w licznych autotematycznych sonetach, stanowiły w tej perspektywie drugoplanowy problem wobec implikowanej deklaracji: "jestem sonetem właśnie" (tylko i aż...). Zjawisko to potwierdza procesy szerszej natury; bowiem – co m. in. zauważa R. Nycz – "W literaturze przedmiotem uwagi zaczynają się stawać kwestie techniczno-profesjonalne oraz autonomiczne cele, czego efektem jest

wzrost samoświadomości pisarskiej, autoteliczności i samokrytyczności sztuki.” (Nycz 1997, także Kolbuszewski 1979). Czasem skryta, niejednokrotnie jasno deklarowana (por. sonety o sonetach Tetmajera, Przesmyckiego, Kaczorowskiego) potrzeba konfrontacji, dowiedzenia mistrzostwa w poetyckim kunszcie, rodzaj prowokacji wobec ograniczeń i oczekiwań.

Sonet miał świadczyć o finezji, wirtuozerii i solidnym zakotwiczeniu w tradycji poetyckiego wyśłowienia, a przecież tkwi w nim również, w pewnym sensie, ontogenetyczny (por. związki z włoską poezją ludową, tzw. strambotto; także flirt poetycki w wykonaniu A. Morsztyna) ślad sytuacji pragmatycznej, trywialnego bądź infantylnego rymowania na użytek osobisty. Tyleż spleta się, co pozostaje we wzajemnym najeżeniu się, nastroszeniu wysublimowana muza i produkcja masowej kultury, estetyzm i funkcjonalizm, wysmakowane i gminne, wysokie i niskie. To zwarcie i odpychanie się jakże różnych poziomów, decydujące dla kształtu kultury z przełomu wieków, bodaj w sonecie właśnie objawiło się ze szczególną siłą. W gatunku, który wysokim artyzmem chciał “emablować”, jednakże wskutek nadproduktywności narażał się na różnorodne ułomności “wielkich serii”.

Wszelako dla Tetmajera sonet jest nade wszystko gwarancją zestrojenia, symetryczności, konstrukcyjnej zwartości. Zdaje się sądzić podobnie jak A. Lange, który we wstępie do *Księgi sonetów* orzeknie: “Sonet ma w sobie jakby symetrię architektoniczną; cztery jego części - to cztery kolumny, na których opiera się idea wewnętrzna, w jego kształtach zawarta;” (Lange 1899: 6). W innym zaś miejscu dostrzeże:

Teofil Gautier nazywa sonet fugą muzyczną, w której wszystko dąży do końcowego ostrza, wszystko przygotowuje czytelnika do niespodzianki, jaką ostatni wiersz ma wygłosić. W sonecie myśl może być wyrażoną tylko w swoich najbardziej ześrodkowanych, najbardziej kwintesencjonalnych wyrazach;” (Lange 1899: 7-8)

Zjawisko gorączkowego poszukiwania nowych form ekspresji, ogłaszane po wielokroć votum nieufności wobec tradycyjnych kształtów pisarstwa, rozluźnienie, by nie powiedzieć, destruowanie więzów, spoiw, które czyniły z tekstów literackich utwory “dobrze zbudowane” (dekompozycja powieści, poematy prozą, vers libre, fragmentaryczność) - skłaniało do tęsknoty za konstrukcją, esencjonalnością, ładem. Sonet ze swą proporcjonalnością zaspokajał tę potrzebę; stawał się symbolem stałości i powtarzalności, na swój sposób godził w zjawisko ekspansji różnorodnych “dzieł otwartych”, opartych na sugestii, “niedomkniętych”. A jednocześnie przez fakt formowania się z reguły w cykle respektował sonet młodopolskie prawa do fragmentu.

Kazimierz Tetmajer w liście do swego przyjaciela, Ferdynanda Hoesicka wyraził się o sonecie z dobroduszną bezpretensjonalnością :

Owszem, dla mnie sonet jest bardzo sympatyczną formą,
ponieważ mię po prostu zamyka, zmusza do koncentracji.
(list Tetmajera do F. Hoesicka z 24 I 1896, cyt. za: Jabłońska 1969: 203)

Zmusił się poeta ponad sto razy do koncentracji, potem znowu zmuszał się do łączenia sonetów w najróżniej uformowane cykle. Trud ów nie poszedł na marne.

Literatura

- Baranowska M., 1997, *Wstęp do: Księga sonetów*, Kraków.
- Błoński J., 1968, *Kazimierz Tetmajer. – Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska okresu Młodej Polski*, t.1, Warszawa.
- Błoński J., 1996, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków.
- Floryński W., 1925, *Wstęp do: Sonet polski. Antologia*, Kraków.
- Grzędzielska M., 1981, *Poezja postyczniowa wobec tradycji romantycznej. – Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław.
- Jabłońska K., 1969, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków.
- Kolbuszewski J., 1982, *Tatry w literaturze polskiej*, Kraków.
- Kolbuszewski J., 1979, *Młodopolskie sonety o sonecie*, Acta Universitatis Wratislaviensis, Prace Literackie XX, Wrocław.
- Kolbuszewski J., 1977, *Tatrzańska sonetomania. – Osobliwości i sensacje tatrzańskie*, Kraków.
- Krzyżanowski J., 1968, *Wstęp do: Kazimierz Tetmajer, Poezje wybrane*, BN, S. I. Nr 123, Wrocław.
- Lange A., 1899, *Wstęp do: Księga sonetów poetów polskich*, Warszawa.
- Lichański S., 1967, *„Polscy parnasiści”*. – tegoż, *Cienie i profile*, Warszawa
- Lichański S., 1967, *Duch światła i grania. (W stulecie Tetmajera)*. – tegoż, *Cienie i profile*.
- Nowakowski A., 1994, *Arnold Bocklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków.
- Nycz R., 1997, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław.
- Opacka A., 1975, *„Sonety peltewne” – walka z romantyczną konwencją*. – A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice.
- Opacki I., 1975, *Z zagadnień cyklu sonetowego*. – A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice.
- Opacki I., 1995, *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)*. – tegoż, *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1986, *Tetmajer - mistyk*, „Ruch Literacki”, nr 6.

Sto sonetów Kazimierza Tetmajera

JAN JAKÓBCZYK

- Podraza-Kwiatkowska M., 1995, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*. – *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1975, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków.
- Stala M., 1994, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków.
- Wyka K., 1971, "Macie serc waszych wykładowcy...". – tegoż, *Wędrując po tematach*, t.2, Kraków.
- Zacharska J., 1997, *Wczesna liryka Tetmajera*. – tejże *Lektury młodopolskiej*, Warszawa.
- Zgorzelski Cz., 1976, *Pielgrzym "w krainie dóbr i kras"*. – tegoż, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa.

The Hundred Sonnets of Kazimierz Tetmajer

The Sonnet in Kazimierz Przerwa-Tetmajer's works takes a prominent place. In Polish literature at the turn of the XX century we can observe the unusual popularity of this literary genre. The success of it is connected with the popularity of *Sonety Krymskie* and *Odeskie* by Mickiewicz and the works of Adam Asnyk, Maria Konopnicka, and in *Młoda Polska*: Jan Kasprówicz, A. Lange czy K. Zawistowska e.t.c.

Tetmajer composes his sonnets in different series. The rules of linking these poems into larger pieces and the meanings which result from these connections – are the objects of the research presented in this work.