

Norma i „wolność” formy sonetowej oraz „ryzyko wolności”.

(Przykład twórczości kilku poetów współczesnych
– belgijskich i polskich)*

ABSTRACT. Lubas-Bartoszyńska Regina, *Norma i „wolność” formy sonetowej oraz „ryzyko wolności”. (Przykład twórczości kilku poetów współczesnych – belgijskich i polskich)* [Norm and “freedom” of the sonnet form and “the risk of freedom”. (An example of works of several poets – Belgian and Polish)]. „Przestrzenie Teorii” 5, Poznań 2005, Adam Mickiewicz University Press, pp. 147-159. ISBN 83-232-1605-3. ISSN 1644-6763.

Taking into account a few sonnets by two of the twentieth-century Belgian poets and four Polish ones, this paper aims to examine the accomplishment of the sonnets and the freedom of such accomplishment, which is typical of normativism: normativism which increases the risk of classifying this poetic form as sonnet. Reflecting on the greatness of the risk involved in writing this type of poetry in the twentieth century results in distinguishing three levels of the risk: the risk of interpreting the sonnet as a fixed poetic form in view of the pervasiveness of free verse taken as parody, the risk of the second level operating within the genre (breaking the rules of the literary genre), and the risk of the third and deepest level – imbuing the lyric form with extra-poetic and extra-literary elements. The choice of the Polish works was based on the fact that metatextual reflection is to be found there, which generalizes the theoretical meaning of these three levels through the use of metaphorical language.

Problem normy i „wolności” sonetu zmusza do myślenia o ryzyku uprawiania tej formy dzisiaj. Ryzyko to zarysowuje się na trzech poziomach: najbardziej ogólnym, dotyczącym poezji metrycznej ostatnich lat wobec wiersza wolnego¹, na poziomie ryzyka wewnątrzgatunkowego oraz na poziomie naruszenia struktur głębokich, np. przekroczenia przez sonet granic rodzaju lirycznego i przejścia tematu autobiografii lub tematów wulgarnej rzeczywistości. Doxa formy sonetowej, rozumiana np. na sposób Banville’a² mówi, że jest ona bardzo rygorystyczna pod względem

* Tekst w wersji francuskiej wygłoszony na konferencji poświęconej sonetowi – ryzyku jego uprawiania – dnia 8 grudnia 2004 r. w Uniwersytecie Franche-Comté. Ukaze się pod tytułem: *La norme et la liberté du sonnet, à la base des quelques samets belges et polonais*, w: *Le sonnet au risque du sonnet*, red. B. Degott, Paris, Ed. Armand-Colin 2006.

¹ O ryzyku odczytań parodystycznych poezji metrycznej dzisiaj wobec wiersza wolnego pisze B. Degott, *Regarder le monde en vers*, w: *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis, Studia Romanica II*, Cracovie 2003, s. 15.

² Na temat różnych koncepcji sonetu na przestrzeni dziejów – zob. m.in. W. Folkierski, *Wstęp do antologii pt. Sonet polski*, Wrocław 1925; A. Gendre, *Evolution du*

wersyfikacji i kompozycji, co wyzwala u czytelnika oczekiwania realizacji modelu gatunku w każdym konkretnym tekście jako potencjalnym sonecie. Refleksja poetycka współczesnych twórców pojmuję wiersz jako „sposób modalizacji, dzięki któremu wypowiadający nigdy nie podejmie się wypowiedzenia wszystkiego”³. Koncepcja niewypowiedzenia wszystkiego przez język poetycki przedłuża ideę Mallarméańską poezji, której „żadne pojęcie nie zdoła zdefiniować [...], jest to esencja [...] rzeczywistość nieograniczona i żywa”⁴.

Forma sonetowa ofiarowuje nam wiele możliwości wyboru i to właśnie w tej potencjalności gatunku i w „tej swobodzie działania trzeba upatrywać przyczyny nieustannego sukcesu tej formy”⁵. Ale ten sukces to również ryzyko nadużycia możliwości i popadnięcia w ryzyko wewnątrzgatunkowe sonetu, co oznacza tworzenie wierszy, które w pamięci intertekstualnej czytelnika, przyzwyczajonego do wzorca sonetowego – strofy, która dzięki swoim rygorystycznym wyznacznikom awansowała do rangi gatunku lirycznego – nie zostaną odczytane jako pełny sonet. Zbyt wiele gestów wolnościowych w zakresie realizacji normy gatunkowej powoduje ryzyko niedostarczenia czytelnikowi przyjemności i rozkoszy odbioru tekstu spełniającego te normy, zwłaszcza gdy są one bardzo wyrafinowane.

Trzecie ryzyko obejmuje te sonety, które przekraczają tematykę wysoką gatunku lub poziom „uogólnienia osobistego doświadczenia pisarza na najwyższym piętze”⁶, wyodrębniony w tekście przez Romana Jacobsona. To przekroczenie najwyższego poziomu uogólnienia przekształca sonet w mozaikę autobiograficzną lub, co więcej – w wierszowaną autobiografię. Takie sonety podejmują ryzyko podwójne: niebycia ani autobiografią, ani poezją, a prowokacyjną nieraz regularnością rytmiczną w dobie wiersza wolnego ryzykują także odczytania parodystyczne.

Niektóre sonety Maurice’a Carêma – ryzyko wewnątrzgatunkowe

Po tych uwagach ogólnych przyjrzyjmy się niektórym sonetom, podejmującym ryzyko wewnątrzgatunkowe. Przed pierwszym ustrzec je może czas ich narodzin: nie ostatnie dziesięciolecie XX wieku. W pierw-

sonnet français, Paris 1996; *The Sonnets*, ed. by C. Blakemore Evans, Cambridge 1996; J. Roubaud, *La forme du sonnet français au dix-neuvième siècle*. Referat wygłoszony na konferencji poświęconej sonetowi 8 grudnia 2004 r. w Université Franche-Comté.

³ W. Cliff, *La vie comment ça rime*, w: B. Degott, *Regarder le monde...*, op. cit., s. 15.

⁴ J. Onimus, *Phénémonologie de l'espace*, w: *L'Espace et poésie*, red. M. Collot, Paris 1987, s. 80.

⁵ J. Gardes-Tamine, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris 1993, s. 192.

⁶ R. Jacobson, *Linguistics and Poetics*, w: *Style in Language*, ed. T. Sebeok, New York 1960, s. 350-377.

szej jego połowie i trochę później regularność rytmiczna nie była jeszcze odbierana przez wyrobionego czytelnika parodystycznie. Trzeciego ryzyka sonety te nie podejmują: zawsze chcą być poezją. Rzecz będzie o kilku z 440 sonetów poety belgijskiego – Maurice’a Carêma (1900-1978)⁷, bardzo popularnego w świecie, zwłaszcza dzięki poezji dla dzieci i podkładom muzycznym znanych kompozytorów do jego tekstów. Poeta ten sam jeszcze nie przeczuwał charakteru parodystycznego regularności rytmicznej, którą z rzadka zakłócał, dystansując się wobec eksperymentów awangardowych, będąc atawistycznie wrośniętym w rytm natury i przemijania, wsłuchując się w muzyczność stworzenia, w kroki nadchodzącej miłości i śmierci.

Odnosząc formułę tematu „norma i „wolność” sonetu do poezji Carêma, należy z góry zaznaczyć, że poeta ten większość swych sonetów plasuje po stronie normy, korzystającej z prawa *licentia poetica*, rzadko ryzykując zbyt mocno stwarzanie form, których status sonetu mógłby okazać się wątpliwy. Natomiast rozlicznością inwencji formalnych wzbogaca on asortyment wariantów najczęstszego modelu sonetu francuskiego po-Marotańskiego, omijającego dość często dystych (z wyjątkiem pięciu sonetów), uwydatniającego dzielącą funkcję układów rymowych przeplatanych – *abab*. Rzadziej stosuje poeta model włoski uwydatniający kojarzącą funkcję układów rymowych okalających *abba*. Jak chce *doxa*, sonety Carêma są w olbrzymiej większości 14-wersowe (z wyjątkiem 47 utworów, w których piętnasty wers wydzielony jest jako *pointa*). Kompozycja sonetu Carêmowskiego oparta jest najczęściej na zasadzie konstrukcji „prostokąta świątyni greckiej”, to znaczy dwu zwrotek czterowersowych (u Carêma już druga nierzadko wprowadza rymy *cd*) oraz dwu tercyn refleksyjnych, skontrastowanych z prezentacją dwu poprzednich. *Pointa* jest w nich dość wyrazista, a tercyny – urozmaicone rymowo, czasem pozbawione rymów. Nie oznacza to, by Carême unikał zupełnie wysuwania refleksji na początek sonetu czy sygnalizowania jej przez tytuł, np. w utworach: *Les voix du silence*, *Chanson*. W ten sposób zatarła zostaje kompozycja kontrastu i epigramatu gatunku. Inwencje rymowe biegną w dwu kierunkach: nowoczesnego lekceważenia rymów bogatych na rzecz asonansów i konsonansów, i rymów gramatycznych, po klauzule bezrymowe włącznie oraz w kierunku restrymacji rymowych, ograniczających ich liczbę w stosunku do modelu (np. do dwu par w sonetach *La petite soeur*, *Pierrot de la lune*, *Petite cheval* i innych).

⁷ Dziękuję Dyrektor Muzeum M. Carêma w Brukseli – p. Jeanine Burny – za znalezienie mi, skserowanie i przesłanie 440 sonetów poety, z których 5 realizuje model francuski – z dwoma dystychami, a 47 jest piętnastowersowcem, oraz za krytykę literacką na temat twórczości omawianego poety.

W utworze *Pas de sous – Nie ma pieniędzy* – ubóstwo par rymowych w stosunku do normy i ich ubóstwo jakościowe odpowiada tematyce ubóstwa społecznego, ewokowanego ze współczuciem. To samo funkcjonowanie dwu par rymowych odnieść można do sonetu *Un peu de pluie*. Kojąca funkcja rymów okalających w strofach czterowersowych, osiągnana także przez powtarzalność tych samych spółbrzmień rymowych, jest w tych i w im podobnych utworach ewidentna. Wysoki stopień umuzyczenia, wsparty powtarzalnością motywów, nie unicestwia kompozycji „skorpion” wysuwającego w ostatniej tercynie swe „żądło”: dwa podstawowe motywy pejzażu – deszcz i wiatr – okazują się w końcu przyjaciółmi dla przemienne obecnych w nim dwu ptaków: białego i szarego:

Ptak szary bawi się z wiatrem	L'oiseau gris joue avec le vent 8a
Ptak biały bawi się z deszczem	L'oiseau blanc joue avec la pluie. 8b
I zawsze śmieje się sosna	Et tout le jour le sapin rit 8b
Szczęśliwi wszystkim po trosze	Heureux d'avoir tout simplement 8a
Ptak szary i ptak biały	Pour l'oiseau gris, pour l'oiseau blanc 8a
Z deszczem i wiatrem przyjaciele	La pluie et le vent comme amis 8b

Naddane nad przymusy normy sonetu zabiegi umuzyczenia (poprzez wskazaną eufonię powtarzających się tych samych spółbrzmień, eufonię wynikłą z redukcji par rymowych do dwu, poprzez stosowanie krótkich rozmiarów metrycznych – 8-zgłoskowca z małymi odchyleniami, rymów męskich, paralelnej składni, anafory) – stają się „gestami wolności”, podważającymi do pewnego stopnia konwencje gatunku. Podważenie to jednak dokonane zostaje w kierunku odwrotnym w stosunku do przebiegów wszelkich podważań: zabiegi te nie osłabiają modelu wersyfikacyjnego, lecz wzmacniają strukturę liryczną tekstu, potęgują jego eufonię. Jednakże tak silne umuzyczenie wiersza nie jest przewidziane modelem sonetowym. W sonecie pt. *Chanson* repertuar uśpienia utworu powiększa ponadto onomatopieczny efekt glosolalii w końcowym wersie czterowersu i w ostatniej tercynie – miejscu pointy przesuniętej tu do przedostatniego, a także pierwszego wersu utworu:

Po co się żyje, po co umiera	Pourquoi vit-on, pourquoi meurt-t-on
Po co się kocha, po co przeklina?	Pourquoi aime-t-on, maudit-on?
Et mirontaine et mironton	Et mirontaine et mironton
[...] Tylko bieda, kłopoty	Que de misères, de soucis
Et lon laire et lon lan la	Et lon laire et lon lan la

Zniżenie wytwornego gatunku do rangi piosenki rozrywkowej z glosolaliami wspiera tu pogodę zadumy nad życiem, każe odnieść się z dystansem do pytań egzystencjalnych: „pourquoi vit-on”, „pourquoi suis-je”. Wpisany w pewne koncepcje sonetu dydaktyzm (np. Schlegla) jest u Ca-

rêma charakterystyczny dla całej jego poezji, a w omawianym sonecie staje się pointą całego wiersza.

Sonety Carêma mogą jednak prowokować do odbioru na granicy ryzyka wewnątrzgatunkowego, gdy przyjmują rozmiary 3- czy 4-sylabowe nieregularne. Ryzyko to powiększają rozluźnienia rymowe i klauzule bezrymowe oraz słabe przerzutnie (np. utwory *Il était mort, Tout lui manquait, Est ce que je vois*. Pamięć intertekstualna czytelnika bowiem przywykła do odbioru realizacji gatunku wysokiego w rozmiarach dłuższych i regularnych, a wymienione i im podobne sonety są wyraźnymi odstępstwami od tych praktyk komunikacyjnych. Jak wiadomo, Carême nie był w swych gestach ryzyka w stosunku do normy osamotniony: stosowali je już parnasiści, jednak w sposób bardziej ograniczony, bo w ramach wiersza regularnego izometrycznego, dwu- czy trój sylabowca, nawet jednosylabowca (w Polsce Czesław Jankowski – sonet jednosylabowy pt. *Pobudka*). Słabszym ryzykiem odbioru wiersza pisanego jako sonet w tych właśnie konwencjach obdarza czytelnik utwory 5-, 6- czy 8-sylabowe, mocno rozregulowane, z przerzutniami, rymami niedokładnymi lub ich brakami, jak dzieje się np. w wierszach pt. *C'était bien ainsi, Les carreaux du ciel, Le monde est beau* i w innych. Często stosowana przez Carêma forma sonetowa nie zyskuje żadnych jej tylko właściwych funkcji. Wyraża treści typowe dla całej twórczości poety, bez względu na wpisane w nią odbiorcę: dorosłego czy dziecko. Carême bowiem uważał, że jest tylko jedna poezja, jak nie ma czekolady innej dla dorosłych, innej dla dzieci⁸. Opisana tu muzyczność niektórych sonetów poety jest właściwa dla większości jego wierszy. W dziejach sonetu jednak wyraźne skierowanie wirtualne pewnych sonetów do odbiorcy dziecięcego oraz silniejsze ich umuzyczenie – niż zakłada to norma gatunku – stają się pewnym *novum* i indywidualnym wkładem belgijskiego poety. I jest to wkład nie tylko w rozwój sonetu belgijskiego.

Trzeci poziom ryzyka sonetu

Nie pretendując do spojrzenia na sonet belgijski w perspektywie historycznej, spójrzmy teraz na ilustrację trzeciego poziomu ryzyka, przed którym staje praktyka tego gatunku dzisiaj. Przykładu dostarcza jedenasty tom poezji twórcy belgijskiego, Williama Cliffa, urodzonego w r. 1940, pt. *Autobiographie* (1993). Sto sonetów tomiku, złożonych w dziewięć cykli, w jakich przebiega linia życia poety, utrzymanych jest

⁸ Zob. J. Burny, *Le langage dans l'oeuvre de M. Carême. Referat wygłoszony w kilku miastach Polski w r. 1990.*

w rozregulowanych rozmiarach 11-, 12-, 13-, częściej – 14-, rzadziej 9-sylabowych. Kilka sonetów stanowi realizację modelowego rytmu sylabicz- nego, jednakże bez regularnego miejsca cezury głównej, a tym bardziej cezur, tzw. *coupes* (np. sonety: 8, 26, 37, 62, 67, 96). W sensie wersyfikacyjnym ryzykują więc te ostatnie sonety dzisiaj odczytania parodystyczne wobec przewagi wiersza wolnego poezji współczesnej. Sam twórca prowokuje do takich odczytań, manifestując sztuczne przerzutnie wewnątrzrymowe, nawet czasem po jednej głosce, przerzutnie międzystro- ficzne, np. w sonecie 67:

qui m'hebergea en ces temps difficiles	[10 zgł.]	kto przytuli mnie w tych trudnych chwilach
et l'air de rien me donna reconfort	„	i pokrzepi takie unicestwienie
sa presence imposante et volubile	„	swym okazałym i płynnym byciem
ne voulait pas voir ce qui dans mon for	„	nie chce widzieć tego, co w mej sile
intérieur pouvait se passer sa loi	„	wewnętrznej może żądać swego prawa

Cliff – poeta teoretyzujący – wie dobrze, że „poezja nie jest wersem, ale też nic nie tworzy silniej poezji, jak właśnie wers”⁹. Sonety autobio- graficzne Cliffa ryzykują więc swój status gatunkowy nie ze względu na wersowanie, mało nieregularne, a miejscami regularne. Naruszając nie- zbyt mocno kanony sylabizmu, burzą one inne normy gatunku takie, jak: zamkniętość kompozycyjna strof i względna zgodność składniowo-me- tryczna wersów, obecność rymów pełnych. Te naruszenia nie stawiają jednak sonetów Cliffa w stan większego ryzyka. W taki stan wprowadza je struktura głęboka: brak poetyckości, nasycenie prozaizmami, przewa- ga narracji nad wyznaniem i opisem lirycznym, a więc postępowania mediatyzacji między poezją i autobiografią. „Ale poezja umyka autobio- grafii i chroni się na wierzchołkach stóp” – pisze Lejeune¹⁰. W poezji moż- liwa jest tylko mozaika autobiograficzna, albowiem, jak wynika z treści artykułów 29 numeru pisma „La Faute à Rousseau”, autobiografia wy- maga dystansu do prezentowanej historii, a poezja jest subiektywna, oddaje stany chwilowe „teraz”, nie zaś procesy opowiedziane w czasie. Poezja nie zanurza czytelnika w przeszłości, jak to czyni autobiografia, nie posługuje się narracją uwzględniającą jej punkty widzenia. Cliff świadom tych różnic i faktu, że autobiografia w wierszu nie jest ani au- tobiografią, ani poezją, podejmuje jednak trud opowiedzenia swego życia w wierszu rozregulowanym, jak to czynili m.in. Raymond Queneau, Jean Pierre Colombi, Jacques Roubaud i inni. Linia życia poety, zaprezen- to-

⁹ Cytuję za B. Degottem, op. cit., s. 15.

¹⁰ P. Lejeune, *Un poème raconte sa vie*, „La Faute à Rousseau” 2003, nr 29, s. 15. Bliż- sza analiza tomiku Cliffa u Lejeune’a znajduje się w książce *Signes de vie*, Paris 2005, s. 52-53. Tu autor dopuszcza możliwość autobiografii w formie wierszowanej.

wana w stu sonetach, biegnie od momentu urodzin w r. 1940 i dzieciństwa, poprzez lata szkolne, studia, ukończone z perturbacjami, pracę zawodową, zdobywaną z trudem, wymagającą następnie przemieszczeń nawet do Hiszpanii, ułomne życie erotyczne, po czas pełnej dojrzałości twórczej i pisanie sonetów, za których niedoskonałą formę twórca przeprasza.

Najbardziej rzucającą się w oczy próbą nadania sonetom charakteru autobiografii jest u Cliffa wyakcentowanie trybu narracyjnego przekazu, posuwającego opowieść w czasie. Narracyjny ton widoczny jest w przełamaniu typowej dla sonetów kompozycji kontrastu i epigramatu¹¹, co powoduje przeciągnięcie narracji do tercyn, za cenę redukcji pointy do jednego wersu albo pozbawienia jej. Pierwszy przypadek – ograniczenie pointy do jednego wersu ilustruje sonet 35:

Tout ceux qui ont senti au fond d'eux-
même ces messages
graves que le monde méprise et tourne
en dérison
mais dont par la littérature on a révéla-
tion. [sonet 35, s. 51].

Wszyscy, którzy w głębi siebie czuli to
przesłanie
ważne, które świat poniża i ośmiesza
ale to literatura dostarcza olśnień.

Przygotowana w poprzedniej tercynie pointa, dotycząca roli literatury, zgadza się rymowo z poprzednią klauzulą. Jest to częste u Cliffa nawiązanie do tradycji Marotańskiej i sonetu angielskiego – akcentowania kompozycji dystychu. Nie jest on jednak przez poetę wyodrębniony. Krótkość pointy podkreśla autobiograficzność, której istotą jest opowiadawczość prawdy, a racjonalizowanie jej ma swe proporcje. Wiele sonetów temu pozbawionych jest pointy i ostatnie słowo sonetu należy do narracji, np. w sonecie opowiadającym jedną z wycieczek szkolnych. Ostatni wers drugiego tercetu brzmi: „Nous nous branlions ou prenions un peu de soleil” [sonet 29, s. 45]. („Chwiejemy się i lekko poddajemy słońcu”).

W imię przekonania, że życie ludzkie stanowi całość, a narracja stale wymaga ciągu dalszego, poeta układa swe sonety w cykle. Kompozycja serii jest typowa dla ujęć sonetowych; występuje tu więc zgodność tych dwu różnych sfer pisania. Ale żywioł opowiadawczości łamie niekiedy zamkniętość struktury stroficznej sonetu oraz – co ważniejsze – całego pojedynczego utworu. Te przełamania dokonują się za sprawą przerzutni międzysonetowych. Kryteria autobiograficzności zatem biorą górę nad kryteriami struktury sonetowej. Np. sonet 73 [s. 94] i sonet 74 ze strony następnej: narracja utworu poprzedniego przelewa się do następ-

¹¹ Spora część sonetów omawianego cyklu realizuje drugi model kompozycji tego gatunku, rozwijający się przez wieki, jednak bez wyraźnego „żądla skorpionia” (określenie T. Gautiera). Zob. *Wstęp do antologii sonetu polskiego*, op. cit.

nego, w nim bowiem ma miejsce dokończenie zdania opowiadającego historię tułaczki życiowej autora, przyrównanej do pielgrzymowania Jezusa:

j'allais de-ci de-la comme Jezus qui
nous dit-on [sonet 73]

allait de place en place pour rependre
sa parole [sonet 74].

Chodziłem stąd dotąd jak Jezus, który –
mówią – [sonet 73]

chodził z miejsca na miejsce, by roz-
przestrzeń swe słowo [sonet 74].

W ten sposób czytelnik coraz bardziej zaczyna wierzyć w „prawdziwość” opowiadanej historii i w jej całościową wizję. Zbliżeniu sonetu do autobiografii służy też prozaizacja języka, rezygnacja z metafor oraz stylizacja swego Ja autorskiego na wzór podmiotu niskiego, clocharda niemal, nieudacznika w zdawaniu egzaminów uniwersyteckich i „zapchajdziurę” w pracy (*interimaire la bouche trou partout*, sonet 73), nie znajdującego szczęścia w miłości z kobietą, towarzysza prostytutek, itd. Sonety Cliffa ryzykują więc niespełnieniem postulatu wysokości gatunku, a ich – opisana wyżej – *gaucherie* (leworęczność, tu – ułomność) wydawać się może czasem nie tyle znakiem prawdziwości autobiograficznej, ile niewinną kokieterią. W sonecie 75 autor przeprosza za ułomność formy cyklu w stosunku do normy, która to ułomność wydaje mu się naturalna dzisiaj.

Myśl autotematyczna w polskim sonecie powojennym

Tak w sonetach Cliffa, jak i Carême'a znalazła miejsce myśl autotematyczna. Prześledzimy ją na przykładzie kilku sonetów poetów polskich drugiej połowy XX wieku, kiedy to zyskała ona dużą żywotność, nie tylko u tych twórców, którzy uprzywilejowali „wartości estetyczne ostre”¹², choć jej początki sięgają w Polsce czasów romantyzmu (sonety Odyńca)¹³. Myśl ta pojawia się tak w cyklach sonetowych, np. u Stanisława Grochowiaka, Adama Kawy, jak i w utworach pojedynczych, np. u Jarosława Marka Rymkiewicza, Bohdana Drozdowskiego, Elżbiety Zechenter-Spławińskiej, czy w sposób bardzo ogólny – w mówieniu o poezji w ogóle – w cyklach Jerzego S. Sity, Swena Czachorowskiego, w sonetach Stanisława Barańczaka czy Ernesta Bryła, Edwarda Stachury. Poza Drozdowskim, wiernym tłumaczem sonetów Szekspira, autorem wielu przeróbek sonetów tego poety i innych twórców angielskich, który w *Sonecie dobrotliwym* degraduje formę sonetową, przyrównując sprawność techniczną,

¹² Zob. M. Semczuk, *Sonet, w: Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 1021-1023.

¹³ Zob. W. Folkierski, op. cit.

jakiej realizacja jej wymaga, do „sprawdzania na sobie jak odzieży ze sklepu”¹⁴, inni wymienieni twórcy podnoszą jej wyrafinowanie, trudność sprostania przymusom normy gatunku, naruszając ją, prowadząc z nią grę intertekstualną w postaci stylizacji, których – nierzadko – idealnie regularny sylabowiec – może być odczytywany parodystycznie.

Najważniejszym powojennym wielogłosem sonetowym, w którym dostrzegamy myśl metatekstualną, jest cykl Grochowiaka pt. *Sonety białe, brązowe i szare* z tomu *Agresty* (1963), poety mocno osadzonego w tradycji literackiej, zwłaszcza baroku, czemu krytyka przypisuje jego obsesje wersyfikacyjne¹⁵. Nie oznacza to omijania wiersza wolnego, groteski, ironii czy brzydoty, którą we wspomnianym tomie poezji, stanowiącym punkt wyjścia z okresu turpistycznego, podnosi poeta do godności, zapowiada zgodę na świat wartości zastanych¹⁶. Demonstracja w nim formy sonetowej może stanowić dodatkowy znak tej zgody, której szuka Grochowiak poprzez drażnienie mitu miłości (*Sonety białe*), mitu historii (*Sonety brązowe*), mitu ziemi (*Sonety szare*)¹⁷. Sensem wszystkich wizji *Sonetów białych* są dzieje miłości i natchnienia oraz ich wzajemne przenikanie się¹⁸. I właśnie w szeregu wizji ewokujących natchnienie należy dopatrywać się refleksji metatekstualnej. Sekwencja biała zaczyna się inwokacją do mocy kreacyjnych, nazwijmy je – natchnieniem:

O zejź mi w sonet – jest sztywny i złoty (5+6) a
Jakby to Calder ciął mu wiatr i listki. „ b
Ręką przesuniesz, a zmieni się wszyscy „ b
Nowe otworzy dla ciebie ogrody „ a¹⁹

W klasycznie 11-zgłoskowych wersach typu 5+6 o modelowej dyspozycji rymów pełnych i niepełnych, poeta określa wprost kilka cech gatunku: sztywność, „złocistość” (podatność na światło obrazów). Następnie: ulotność, ostrość, niewyraźność zawartych w sonecie wizji, otwieranie nowych perspektyw (ogrodów), zwrócenie sonetu do jego twórcy. Ślady kultu brzydoty w pierwszym sonecie cyklu widoczne są w użyciu epitetów „blaszane” (kroje), „cynfoliowy” (motel), „chude” (ptaki). Dostojność tradycyjnej formy wersyfikacyjnej zostaje podkreślona patosem wizji, formami archaicznymi (wszyscy). Pierwszy sonet jest od początku do

¹⁴ Cyt. za: M. Semczuk, op. cit., s. 1022.

¹⁵ Zob. J. Kwiatkowski, *Ciemne wiersze Grochowiaka*, w: *O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1997, s. 224.

¹⁶ J. Łukasiewicz, *Wstęp* do: S. Grochowiak, *Wybór wierszy*, Wrocław 2000, s. XXVIII.

¹⁷ Zob. J. Dudek, *O sonetach białych, brązowych i szarych S. Grochowiaka*, w: *Poeci polscy XX wieku*, Kraków 1994, s. 177-179.

¹⁸ J. Dudek, op. cit.

¹⁹ S. Grochowiak, *Wybór wierszy*, Warszawa 1965, s. 125.

końca autotematyczny. W następnych sonetach występuje on tylko aluzyjnie. Wzmiankowane zostają różne atrybuty gatunku, zsyntetyzowane wcześniej w omówionym utworze cyklu i dorzucone nowe. Szukając mądrości w odbrażawianiu muzealnych przedmiotów, Grochowiak demonstruje swe przywiązanie do konstrukcji barokowych: antytez, pytań retorycznych, aforyzmów i hiperbol. Te preferencje artystyczne temperowane są upodobaniami klasycystycznymi, widocznymi zwłaszcza w przywoływaniu motywów antycznych, np. imion kobiet (Chloe, skontaminowane ze słowem polskim – imię „Lica”), nazwy konia – symbolu poezji – Pegaz. Kult brzydoty przełamują też aluzje do metatekstualnych zdań Słowackiego „język giętki”, do romantycznej koncepcji natchnienia, rodzącego wizję poezji nazwanej „Nadobną”, w której „końskie serce bije” (sonet pt. *Koń*). Sonet *Zqb* z sekwencji brązowej wnosi atrybut prorocstwa samozniszczenia tej formy: „Może ja piszę sonety prorocze [...] Że to widelcem zadziobał się Katon”²⁰. W stronę zniesienia gatunku biegnie też myśl sonetu *Nauka chodzenia* (*Sonety szare*). W trzecim etapie zgłębiania prawdy o człowieku i historii poeta uczy się zgody na szarą egzystencję i stąpanie po ziemi. Utożsamia on ćwiczenia stóp metrycznych „oblekłych w czucia” i przemierzających wieki z „zawsze płaskim stąpaniem po ziemi”. Refleksja metatekstualna sonetów Grochowiaka, wtopiona w szersze rozważania o człowieku i historii tych trzech sekwencji, jest nasycona kultem tej formy, niewolna jednak od lęku o jej przyszłość, o ryzyko jej uprawiania. Regularność formy metrycznej i gatunkowej sonetów Grochowiaka stawia je na pierwszym poziomie ryzyka ich uprawiania dzisiaj. Ryzyka łagodzonego elementami sprozaizowania, nie na tyle jednak silnym, by sonety te wymknęły się formie lirycznej.

Obawy o los tej trudnej strofy-gatunku podziela mocniej autor dwu – jak dotychczas – tomików sonetowych, Adam Kawa. Pierwszy i najbardziej znany tomik pt. *Sonety do Gienki* upotocznia imię tytułowej adresatki, która jednak pozostaje muzą poety, jak Laura, budzącą natchnienie. Jest ponadto korektorką, pomagającą włożyć słowa w formę. Idealnie metryczne realizacje modelu włoskiego (z wyjątkiem ostatniego schematu sonetowego nawiązującego do poezji lingwistycznej), ale swobodne rymowo, przynoszą degradację gatunku w zakresie słownictwa: obok wzniosłego pojawiają się wyrazy wulgarne, a nawet przekleństwa. Myśl metatekstualna przekazana jest wprost, w określeniach przymiotnikowych sonetu: „miłosny i senny, w miarę tkliwy. Czyżby ironiczny?”²¹ oraz w położeniu nacisku na pracę nad słowem i budową całości: „wymaga trudnej pracy, cięcia słowem słowo”, „włożenia słów w mięso ... w usta czy w brytwanek” [sonet 20]. Tropienie „próżnego trudu słowem” prowa-

²⁰ S. Grochowiak, op. cit., s. 135.

²¹ A. Kawa, *Sonety do Gienki*, Kraków 1973, sonet 23.

dzić może do „zaginięcia w słowie” podobnego do upadku Ikara: „Tu zginął Ikar w słowie, tutaj słowo tropił. Słowa nie przeszedł” [sonet 27]. Wszystkie poziomy ryzyka są u Kawy przedmiotem poetyckiej refleksji metatekstualnej. Realizacje poetyckie tomiku *Sonetny do Gienki* tkwią w pierwszym i drugim poziomie ryzyka.

Subtelne, kobiece spojrzenie na pracę nad sonetem, w którym musi być „wszystko poukładane”²², wnosi autorka kilkunastu tomików poetyckich i prozy – Elżbieta Zechenter-Spławińska w *Sonecie na zamówienie własne*. Kojarzy tu poetka trud układania sonetu z porządkami jesiennymi, które przyroda wykonuje przed nadejściem zimy. Wybór jesieni „już piszącej swoje sonety pokątne” i wymagającej „jeszcze rozpoczęte dokończyć sonety” jako czasu, będącego tematem opisu lirycznego, skojarzonego ze skrupulatnością pracy nad sonetem („wszystko tu poukładane”), sugerować może schyłkowość czasu dla tej formy. Taką sugestię wzmacniają metafory dwu tercyn: późną jesienią nie ma już „pajęcznych nitek”, właściwych dla wczesnej jesieni. Są natomiast „senne, spóźnione ćmy” i „astry przekwitłe”. I „nie ma już nadziei na to, co wędnie”. Poetka zdaje się sama wprost wyrażać ryzyko uprawiania sonetu: klasyczna jego forma jest już dzisiaj jak „astry przekwitłe” późną jesienią, bez względu na model, w którym sonet jest utrzymany.

Subtelne słownictwo Zechenter przypomina repertuar słowny licznych sonetów propagatora neoklasycyzmu w teorii i w praktyce, uczonego, autora wielu książek naukowych, autora kilkunastu tomików poetyckich Jarosława Marka Rymkiewicza. Jego sonety są w dużym stopniu stylizacjami tematów antycznych, włoskich, francuskich, staropolskich, zwłaszcza barokowych. Kilka sonetów podejmuje tematykę poezji w bardzo ogólnym sensie, ale ta, odnosząca się do formy sonetowej, uwydatniona została zwłaszcza w jej realizacji zatytułowanej *Do poetki Młodej Polski* (z tomu *Metafizyka*, 1963). Komentarz odautorski wyjaśnia, że chodzi o Kazimierę Zawistowską. Sonety były jej podstawową formą wypowiedzi poetyckiej, z której – jak pisze w sonecie – liście do Zenona Przesmyckiego – pragnęła się wyzwolić. Wiersz Rymkiewicza na pierwszy rzut oka nie przypomina sonetu; zbudowany jest bowiem z siedmiu dystychów. Na tropy odczytań sonetowych naprowadza nas komentarz autorski pod innym siedmiodystychowcem, określonym przez poetkę właśnie sonetem (chodzi o przeróbkę sonetu du Bellay’a pt. *Epitafium dla Rzymu*). Utwór *Do poetki...*, idealnie 13-zgłoskowy (7+6), o rytmach ubogich i nieregularnej ich dyspozycji, jest od początku do końca metatekstualny. Rozbiciem modelu sonetowego na dystychy i tym sa-

²² E. Zechenter-Spławińska, *Sonet na zamówienie własne*, w: tejże, *Pod gwiazdzistym niebem. Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 176.

mym nawiązaniem do francuskiej tradycji Marotańskiej, dopuszczającej dwa dystychy, Rymkiewicz demonstruje ideę „rozsypywania się” tej formy przez wieki. Od tej myśli zaczyna poeta swój utwór:

Rozpada się tęczując w strof obrotach sonet
I suchym płatkim róży przez epoki sypie²³

W sonetowym „ciele pulsującym poza strofą” dostrzegał poeta, inaczej niż Zawistowska, „kostium gramatyk wytwornych”. Sonetowi przystoi wolność, nie hamowana „czasem przeszłym”. Niechaj więc „sonet, trapez w koło wpisany języka” „w siedmiobarwną perłę wzruszeń nie zamyka”. Sonet posiadał swą „logikę zmiany zmierzającą się z logiką gestu”, który szybko konwencjonalizuje się i „przestaje być gestem „twoim”. Tą pointą Rymkiewicz uzasadnia potrzebę czerpania form i motywów z tradycji literackiej i poniekąd prowadzoną z nią swą świadomą grą intertekstualną, także poprzez wprowadzenie omawianego sonetu w stan ryzyka stopnia pierwszego i drugiego.

Spośród poetów polskich drugiej połowy XX wieku właśnie Rymkiewicz napisał najwięcej sonetów, i to modelowych. Kilka sonetów dystychowych może postawić te utwory na granicy ryzyka wewnątrzgatunkowego. Ale ryzyka tego nie ma w sferze tonacji wysokiej, metryki regularnej, tematyki i słownictwa, innymi słowy – w strukturze głębokiej, podobnie jak nie ma go w sonetach Drozdowskiego, częściej kultywującego model angielski.. Inni poeci (Czachorowski w *Summa strony sonetu*, Bryl w sonetach rozsianych, Sito w *Siedmiu sonetach Persefony*, Kawa, Barańczak w kilku sonetach, nie będących tłumaczeniami Szekspira), ryzykowali bardziej: bądź to w sferze wewnątrzgatunkowej – rozregulowaniem metrycznym, rymowym, bądź posuwając się do granic ryzyka w zakresie struktur głębokich, stosując wulgarny język, zniżając tonację i tematykę swych utworów do rejonów dalekich od wytwornej tematyki gatunku.

Zakończenie

Te pojedyncze zresztą sonety poetów polskich XX wieku, reprezentujące poziom najgłębszy ryzyka uprawiania tej formy dzisiaj, nie weszły w pole uwagi niniejszego tekstu. Dość wszechstronnie ten najgłębszy poziom ryzyka wyraził bowiem Cliff w swej sonetowej autobiografii. Tu najpełniej liryka miesza się z prozą i rejonami pisarstwa „nieliterackiego”.

²³ J.M. Rymkiewicz, *Metafizyka*, Warszawa 1963, s. 28.

O ile sonety dwu poetów belgijskich ilustrują trzy poziomy ryzyka uprawiania sonetu dzisiaj, o tyle sonety polskich poetów dwudziestowiecznych wybrane zostały pod kątem obecności w nich refleksji metatekstualnej, która niejako treści tych trzech poziomów ryzyka uogólnia i nazywa językiem metafor. Myśl ta obecna jest także w sonetach frankofońskich, miejsca wspólne bowiem właściwe są całej literaturze europejskiej, zakorzenionej formą i tematami w antyku.