

MAREK STANISZ

ORCID: 0000-0002-1059-2893

OD DEBIUTU DO KRESU: NORWIDOWSKIE EKSPERYMENTY Z SONETEM

NORWID, GENOLOGIA I KWESTIA SONETU

Charakterystyka genologiczna twórczości Norwida, niezwykle ważny temat dla rozpoznania warsztatu literackiego tego pisarza oraz jego miejsca w dziejach literatury polskiej, co najmniej od kilku dekad wzbudza spore zainteresowanie badawcze¹. Wydane dotychczas prace w tym zakresie poruszają zarówno problemy świadomości literackiej autora *Quidama*, jak również zagadnienia tożsamości gatunkowej jego konkretnych utworów lub całych ich grup². Choć każda z tych prac

¹ Szkicowa wersja niniejszego artykułu została zaprezentowana na konferencji naukowej *Colloquia Norwidiana XVIII: Późna twórczość Norwida* (Chrzęsne/Dębinki, 30 maja – 2 czerwca 2023). W trakcie dyskusji nad referatem cennymi uwagami wzbogacili moje rozważania: Adam Cedro, Tomasz Chachulski, Grażyna Halkiewicz-Sojak, Tomasz Korpysz, Anna Kozłowska, Bernadetta Kuczera-Chachulska, Wojciech Maryjka, Magdalena Woźniewska-Działak, Agnieszka Zioliłowicz. Wersję przygotowaną do publikacji przejrzała Elżbieta Stanis. Wszystkim wymienionym osobom składam serdeczne podziękowania.

² Oto najważniejsze prace z zakresu Norwidowskiej genologii: M. GŁOWIŃSKI, *Norwida wiersze-przypowieści* (pdr 1973); *Ciemne alegorie Norwida* (pdr 1991); *Wokół „Powieści” Norwida* (pdr 1971), w: tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; Z. STEFANOWSKA, *Norwid a poemat dygresyjny*, w: tejsze, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 145-152; S. SAWICKI, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1984; K. CYSEWSKI, S. RZEPCHYŃSKI, *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996; B. SUBKO, *O poematach Cypriana Norwida (próba typologii gatunku)*, „Prace Filologiczne” 1998, nr 43, s. 433-443; K. TRYBUŚ, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993; *Norwidowskie fraszki (?)*, pod red. J. Leociaka, Warszawa 1996; P. CHLEBOWSKI, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. *Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000; B. KUCZERA-CHACHULSKA, *Wokół „Czarnych...”, „Białych kwiatów” i „Vade-mecum”*. *Elegijność Norwida*, w: tejsze, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*, Warszawa 2002, s. 175-221;

dotyka nieco innego obszaru zjawisk, z ich lektury wyłania się dość jednolity obraz postawy twórczej „czwartego wieszca”. Jego kanwą jest przekonanie, że Norwidowski rozumienie gatunków miało charakter paradoksalny: z jednej strony wynikało z silnego przywiązania pisarza do tradycji literackiej, z drugiej – z jego świadomości, że nowoczesna kultura nie znosi powtórzeń, wymaga przeto innowacyjnego stosunku do tworzywa artystycznego.

Niezmiennie aktualna w tym kontekście pozostaje formuła Stefana Sawickiego o Norwidowskiej „walce z formą” jako szczególnej metodzie jego pracy twórczej. Diagnoza Sawickiego jest w wielu innych pracach wyrażana i konkretyzowana na różne sposoby, ale jej ogólny wydźwięk pozostaje bez większych zmian. Tak więc, według Michała Głowińskiego owocem Norwidowskich praktyk genologicznych jest „poezja form poruszonych”³, zdaniem Grażyny Halkiewicz-Sojak sztukę pisarską autora *Quidama* charakteryzuje tendencja do „kontaminacji gatunków literackich”⁴, zaś w opinii Bernadetty Kuczery-Chachulskiej „istnieją poważne kłopoty z ostatecznym ustaleniem statusu gatunkowego” wielu Norwidowskich utworów, gdyż „jego teksty nie dają się sprowadzić tak naprawdę do żadnego z wcześniej (w historii literatury) realizowanych gatunków”⁵. Podobne konkluzje formułuje Edward Kasperski, który zwraca uwagę, że Norwid miał „rewizjonistyczny i reformatorski stosunek do istniejącego współcześnie repertuaru gatunkowego”⁶; a także Michał Kuziak, który z kolei podkreśla, że autor *Vade-me-*

Genologia Cypriana Norwida, pod red. A. Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005; M. INGLÓT, *Norwid wobec powieści jako literatury popularnej swoich czasów* (pdr 2002), w: tegoż, *Drogami pielgrzymy. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszca”*, Lublin 2007, s. 101–126; B. KUCZERA-CHACHULSKA, *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Warszawa 2008; P. CHLEBOWSKI, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009; G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Młodzieńcze „fantazje” Cypriana Norwida* (pdr 2003); „*Chrześcijańska drama*” na styku kultur. O dyptyku Norwida „*Tyrtej*”, „*Za kulisami*” (pdr 1999); *Liryczne ramy dramatycznego dyptyku* (pdr 2003); *Rapsod i rapsodyczność w dykcji poetyckiej i refleksji Cypriana Norwida i Karola Wojtyły* (pdr 2006); *Żywiol eseistyczny w prozie Norwida* (pdr 1995); *Norwidowskie sposoby kontaminacji gatunków literackich* (pdr 2005), w: tejże, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 35–115; M. WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida*, Kraków 2014; A. ROTER-BOURKANE, *Traktat i traktatowość w poematach Cypriana Norwida*, Poznań 2014.

³ M. GŁOWIŃSKI, *Ciemne alegorie Norwida*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5, s. 292.

⁴ G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Norwidowskie sposoby kontaminacji gatunków literackich*, w: też, *Nawiązane ogniwo*, s. 103–115.

⁵ B. KUCZERA-CHACHULSKA, *Żywiol dyskursywny i liryczność jako podstawowe czynniki modelowania kształtu gatunkowego w twórczości Norwida*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, s. 105.

⁶ E. KASPERSKI, *Gatunki, logos, dyskurs. Wprowadzenie do genologii Norwida*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, s. 38.

cum „podejmuje taką grę z formą, by, ujawniając jej istnienie, wyjść poza jej ograniczenia czy może raczej: jak najpełniej wyzyskać jej możliwości”⁷.

Niniejsza rozprawa wpisuje się w długi rejestr prac poświęconych genologii Cypriana Norwida, dotyka wszakże nie zagadnień ogólnych, lecz literackiego konkretnego – Norwidowskich zmagania z jedną tylko formą literacką. Jest nią sonet – gatunek specyficzny, nieczęsto przez poetę uprawiany, ale nie mniej przez to istotny. Forma sonetu wydaje się interesująco wpisywać w paradoksy Norwidowskiego myślenia o genologii. Oto bowiem stabilny – zdawać by się mogło: sztywny i niezmienny – układ wersyfikacyjny sonetu, a także jego utrwalona pozycja w hierarchii XIX-wiecznych gatunków poetyckich, to z jednej strony wymowne znaki trwałości i siły tradycji literackiej, z drugiej strony jednak – to szczególne wyzwanie dla poety rozumiejącego potrzebę eksperymentu, poszukującego dróg do oryginalności.

Rozprawę na temat Norwidowskiej sztuki sonetowej nie sposób jednak rozpocząć inaczej, jak od postawienia zupełnie fundamentalnego pytania: ile sonetów napisał Norwid?

ILE SONETÓW NAPISAŁ NORWID?

Stanisław Makowski twierdził przed prawie czterdziestu laty, że „sonet nie należał do ulubionych gatunków Norwida”, zaś „poeta uprawiał go w młodości, ulegając zapewne romantycznej modzie”⁸. Badacz dopowiadał, że „dwa pierwsze zachowane jego utwory mają [...] formę sonetu. Sonet adresowany do Guyskiego jest zaś trzecim i ostatnim znanym w dorobku Norwida najdoskonalszym przykładem tego gatunku”⁹. To przekonanie po kilku latach powtórzyła Jadwiga Rudnicka, twierdząc w swojej interpretacji *Sonetu do Marcelego Guyskiego jako autora biustu W.K. [ochańskiej] z Chodźków*, że „znane są tylko trzy sonety Norwida”¹⁰ – te same, o których myślał Makowski (czyli: *Samotność. Sonet*, a ponadto *Mój ostatni sonet* oraz *Sonet do Marcelego Guyskiego*). Jeszcze wcześniej, bo w latach 60. ubiegłego wieku, zbliżone przekonanie formułował Juliusz Wiktor

⁷ M. KUZIĄK, *Sytuacja Norwida: wobec genologii. Zarys problemu*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, s. 62.

⁸ S. MAKOWSKI, *Sonet*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986, s. 74.

⁹ Tamże.

¹⁰ J. RUDNICKA, *Norwida „Sonet do Marcelego Guyskiego”*, „Ruch Literacki” 2003, z. 1 (256), s. 77.

Gomulicki, który dwa młodzieńcze sonety Norwida – *Samotność* i *Mój ostatni sonet* – uznawał za „ostatnie pogłosy jego krótko trwającej sonetomanii”¹¹.

Gdyby wziąć pod uwagę wydaną w 2022 roku rozprawę Piotra Chlebowskiego *Czy Norwid jest autorem sonetu „Samotność”?*, w której ów badacz opowiedział się za wykluczeniem z dorobku poety tego utworu, uznawanego dotychczas za najwcześniejszy zachowany wiersz Norwida, pozostałyby tylko dwie realizacje gatunku¹². Doprawdy niewiele, jak na zbiór około 340 wierszy lirycznych napisanych przez autora *Vade-mecum*. Gdyby tak faktycznie było, badacz wchodzący w rolę monografisty Norwidowskiego sonetu musiałby poszukać sobie innego, pewniejszego zajęcia.

A jednak sprawa Norwidowskiej twórczości sonetowej nie wydaje się ostatecznie rozstrzygnięta. Z niewiadomych przyczyn ani Gomulicki, ani Makowski, ani Rudnicka nie uwzględnili bowiem wiersza *Z pokładu „Marguerity” wypływającej dziesięć do New-York* (1852), liryku o niewątpliwie sonetowej strukturze. Jest to przecież 14-wersowy utwór poetycki, podzielony na 4 strofy, o starannym układzie rymów przeplatanych w kwartynach (abab cdcd efef), popularnym od wieków w polskim sonecie rytmem 11-zgłoskowca, dwudzielnej kompozycji, a dodatkowo silnie wyodrębnionej puencie w rymowanym parzyście dystychu końcowym (gg). Brakuje tylko nazwy gatunkowej w tytule lub podtytule tego wiersza (ale nie jest to przecież obligatoryjny wymóg, decydujący o przynależności genologicznej). Nieco myląca może być też typowo Norwidowska praktyka numerowania strof (ale przecież identycznie numerowane są strofy późniejszego *Sonetu do Marcelego Guyskiego*...).

Sonetowe właściwości przywołanego utworu zauważyli natomiast inni badacze: Marian Piechal¹³ i Tomasz Korpysz. Ten drugi badacz w artykułach z 2003 i 2008 roku, poświęconych interpretacji wiersza *Z pokładu „Marguerity”* ..., zwrócił m.in. uwagę, że za sprawą swojego kształtu genologicznego utwór ten „odsy-

¹¹ J.W. GOMULICKI, [Komentarz edytorski], w: C. NORWID, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. I: *Wiersze. Tekst*, Warszawa 1966, s. 146.

¹² Zob. P. CHLEBOWSKI, *Czy Norwid jest autorem sonetu „Samotność”?*, „Studia Norwidiana” 40: 2022, s. 117-130. Argumenty badacza wskazują na brak jednoznacznych dowodów, które potwierdzałyby Norwidowskie autorstwo tego utworu. Chlebowski nie formułuje jednak równie przekonujących propozycji odnoszących się do tego, kto – jeśli nie Norwid – mógłby być jego autorem. Ta druga kwestia jest o tyle istotna, że w środowisku „młodej piśmienności warszawskiej” sonet nie był gatunkiem popularnym. Tymczasem z późniejszych wypowiedzi Norwida można zasadnie domniemywać, iż w okresie młodzieńczym pisywał on utwory wykorzystujące tę formę (będzie jeszcze o tym mowa). Moim zdaniem kwestia atrybucji Norwidowskiego sonetu *Samotność* musi zatem pozostać otwarta aż do czasu pojawienia się nowych faktów. Respektując jednak wątpliwości Chlebowskiego, w niniejszym studium nie będę odwoływał się do tego utworu.

¹³ Zob. M. PIECHAL, *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974, s. 50.

ła do bogatej tradycji europejskiej, a przede wszystkim do popularnej w romantyzmie tradycji sonetów podróźniczych”, stanowiąc zarazem „dowód kunsztu poetyckiego” Norwida, wręcz owego kunsztu demonstrację¹⁴. Komentarze Korpysza podkreślające sonetową tożsamość wiersza *Z pokładu „Marguerity”*... zawierają też wyraźną sugestię, że wybór gatunku (potwierdzony wieloma znaczącymi ingerencjami w ostateczny kształt utworu) nie był dla poety sprawą przypadkową czy incydentalną¹⁵. Do tego wątku przyjdzie jeszcze powrócić.

O sonecie nie wspomina się natomiast w odniesieniu do Norwidowskiego liryku *Zapał*, który stanowi 62. ogniwo cyklu poetyckiego *Vade-mecum* (PWsz II, 90). Czy słusznie? Jest to przecież także utwór 14-wersowy, napisany 13-zgłoskowcem (podobnie jak *Mój ostatni sonet* i *Sonet do Marcelego Guyskiego...*), z właściwym dla sonetowej formy, wyrafinowanym układem rymów przeplatanych w kwartynach (abab cbc b dede) i wyróżniającym się końcowym dystychem (ff).

Mniej wyrazisty jest jego kształt graficzny, dlatego też warto się nad nim nieco dłużej zatrzymać. Otóż najwybitniejsi wydawcy wierszy Norwida – Juliusz Wiktor Gomulicki i Józef Franciszek Fert – proponują układ tego utworu bez oddzielonych od siebie strof. Autograf wiersza potwierdza jednak istnienie innych zabiegów graficznych, które można interpretować jako metodę autorskiej delimitacji tekstu – mam na myśli głębokość wcięć jego poszczególnych linijek. Wcięcia te nie są wprawdzie całkiem konsekwentne, ale w moim odczuciu można w nich rozpoznać taki oto porządek:

Powiadają – że piękne były owe wieki,
 Gdy o g i e ń - ś w i ę t y wznosił się złotym filarem,
 A Rzym od białych dziewic wyglądał opieki,
 Dziewic zasiadających, jak Senat, z Cezarem.
 Wtedy i Drujd, i horda Litwy tajemnicza
 Klęła kozła swojego pod grzechów ciężarem,
 A czoła jej ozłacał żywy płomień Z n i c z a .
 Lecz z świętym-ogniem stało się jak z Niebios darem:
 Po legendowych wiekach – przyszły historyczne,
 Ogień-boski za-przestał być Dziejów skazówką.
 (Natomiast – tanie mamy z a p a ł k i - c h e m i c z n e ,
 Które gdy zręcznie ujmiesz – obrócisz w dół główką

¹⁴ T. KORPYSZ, *Jakie pożegnanie? O wierszu Norwida „Z pokładu «Marguerity» wypływającej dziś do New-York”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 301-337; cytaty na s. 315.

¹⁵ T. Korpysz, *O autorskiej poprawce i (nie)istniejącym cudzysłowie (na marginesie wiersza C. Norwida)*, w: *Z warsztatu edytora dzieł romantyków*, pod red. M. Bizior-Dombrowskiej, M. Lutomińskiego, Toruń 2008, s. 105-118.

I o obuwie potrziesz?... płomyk wraz wybucha,
A Turki palą fajkę z długiego cybucha!...)¹⁶

Wprawdzie pierwsza linijka nie została przez Norwida wyróżniona tak samo jak wersy 5, 9 i 11, ale i tak można argumentować, że Norwid nadał temu utworowi zbliżony do sonetu kształt graficzny, potwierdzony bogatą tradycją literacką. W podobny bowiem sposób drukowano sonety w dawnych wiekach, a także niekiedy w stuleciu XIX, wyodrębniając zwykle za pomocą płytszych wcięć tekstu linijki 1, 5, 9 i 11 albo 1, 5, 9 i 12, albo też 1, 5, 9 i 13¹⁷.

Wiersz *Zapał* zachował się zresztą w dwóch nieco odmiennych wersjach: pierwsza, omówiona wyżej, pochodzi z rękopisu *Vade-mecum*, sporządzanego przez poetę w latach 1865–1866. Wersja druga została wpisana przez Norwida do późniejszej o dekadę poetyckiej „humoreski” *Co słyhać i co począć?* (1876). Nie licząc drobnych odmian tekstu (dla prezentowanego tu wywodu nie mają one większego znaczenia), dwie decyzje redakcyjne poety zdają się podkreślać sonetowy charakter tego wiersza. Pierwsza dotyczy zakończenia kropką jego 8. linijki, dzięki czemu pierwsza część utworu (równowartość dwóch strof 4-wierszowych) silniej oddziela się semantycznie od pozostałych 6 linijek, niż to się działo w wersji z *Vade-mecum* drukowanej przez Gomulickiego w 2 tomie *Pism wszystkich*¹⁸. Decyzja druga to oddzielenie linią kropek ostatniej linijki tekstu od jego wcześniejszych partii – to rozwiązanie można z kolei interpre-

¹⁶ Por. C. NORWID, *Vade-mecum. Podobizna autografu*, wstęp J.F. Fert, koncepcja wydania A. Cedro, Kielce 2021, s. 80-81. Pisownia i interpunkcja według PWSz II, 90.

¹⁷ Zob. np.: J. KOCHANOWSKI, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998, s. 47-49, 110-111, 132-133 (sonetową budowę mają tam wiersze *Do paniej*, *Do Franciszka*, *Do S[aniśława] Wapowskiego*); M. SĘP SZARZYŃSKI, *Zbiór najcelniejszych i najrzadszych rymotwórców polskich z wieku XVI i XVII*, przez J. Muczkowskiego, t. I: *Rytmy Mikołaja Sępa*, Poznań 1827, s. 6-11; J.I. PRZYBYLSKI, *Na imieniny Jaśnie Wielmożnego Imci Pana Feliksa z Przybyławic Oraczewskiego, Kawalera Ordeiru S. Stanisława, Komisarza Edukacji Narodowej, Wizytatora Szkoły Królestwa Główniej, teźże i całego Stanu Nauczycielskiego w Koronie Jeneralnego Rektora, autora Związku Przyjaciół Ludzkości. Dnia 14 Stycznia, Roku 1788. Wydzwięk*, Kraków 1788, s. nlb.; J.N. Kamiński, *Sonety*, Lwów 1827.

¹⁸ J.W. Gomulicki, edytor *Pism wszystkich*, zdecydował o takim właśnie odczytaniu obydwu rękopisów: w pierwszej wersji z (*Vade-mecum*) postawił dwukropkę po 8. linijce, zaś w wersji drugiej – kropkę (zob. PWSz II, 90, PWSz III, 630). Jeszcze inaczej postąpił J. Fert w swojej edycji *Vade-mecum*, gdyż w pierwszej wersji tego tekstu po 8. linijce postawił pauzę (zob. C. NORWID, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Lublin 2004, s. 80). Na podstawie oględzin reprodukcji autografu trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, która lekcja jest najbliższa intencji autorskiej. Skłonny byłbym jednak uznać, że Norwid zamyka kropką 8. linijkę tego wiersza również w jego pierwszej wersji (zob. C. NORWID, *Vade-mecum. Podobizna autografu*, s. 80). Autograf wersji drugiej nie zachował się do naszych czasów (zob. J.W. GOMULICKI, [Komentarz edytorski], PWSz III, 775-776).

tować jako podkreślenie roli puenty (zob. PWSz III, 630), która w wielu sonetach odgrywa istotną rolę¹⁹.

Ale to nie wszystko! Wydaje się również, że badacze twórczości sonetowej Norwida zlekceważyli dwa późne liryki poety, które w sposób nieco mniej wyrazisty, ale i tak wystarczająco wyczuwalny, odwołują się do konwencji sonetowych – są to: *Słowianin. Do Teofila Lenartowicza* (1882) oraz *Epizod* (1883).

Słowianin także jest utworem 14-wersowym, napisanym 13-zgłoskowcem, charakteryzującym się dwudzielnym układem graficznym (8+6), wyraźnie odzielającym część obrazową od rozbudowanej konkluzji. Część pierwsza rymowana jest czterema parami rymów, najpierw przeplatanych, potem okalających (ababddc), po których następuje sześciowiersz – rymowany parą rymów przeplatanych, a po niej dwiema parami rymów parzystych (dceeff). Znowu łatwo tu rozpoznać cechy sonetowej formy wersyfikacyjnej, z wyraźnie zaznaczonym za sprawą rymów parzystych dystychem końcowym.

Z *Epizodem* sprawa jest bardziej skomplikowana. Posiłkując się edycją *Pism wszystkich* Gomulickiego można bowiem odnieść wrażenie, że utwór ten nie jest sonetem, lecz – całkiem po prostu – 14-wersowym wierszem stychicznym. I tym razem jednak baczniejszy wgląd w układ rymów pozwala dostrzec sonetowe cechy wiersza. Układ ten tworzą: 4 pary rymów przeplatanych w pierwszej części (odpowiadającej dwu kwartynom), a następnie 3 pary rymów parzystych (łączyjących w całość końcowy sześciowiersz, w ramach którego wyróżnia się dwuwersowa puenta), wszystko w porządku (ababdcdeeffg).

W kwestii kształtu graficznego *Epizodu* warto jednak zasięgnąć rady u innego edytora niż Gomulicki, by przekonać się, że powszechnie dziś reprodukowany (za Gomulickim właśnie) układ tego wiersza nie jest w pełni zgodny z intencją autorską. Po raz pierwszy bowiem utwór ten opublikował na podstawie autografu Stanisław Pigoń w 1956 roku, decydując się na wiele innych (niż później redaktor *Pism wszystkich*) rozwiązań dotyczących pisowni, a przede wszystkim replikując jego następujący kształt graficzny:

Opisać chcę Ci szczegół z bitwy pod Sadową.
Posłuchać racz i jeśliś łaskaw, się zastanów –
Ten szczegół jest ogółem – on sercem i głową!

Tu i tam stało cztery szwadrony hułanów
Z pułków czterech – Cesarscy tu, ówdzie Królewscy

¹⁹ Tego rodzaju wtórne zabiegi graficzne Norwida nie należą do rzadkości. Poeta stosował je również w odniesieniu do sonetu *Z pokładu „Marguerity”...*, o czym wspomina T. KORPYSZ, *Jakie pożegnanie?*, s. 314.

(:Zacni rodacy – rzutcy do konia i broni:). –
 Z tej strony: żółci, biali, czerwoni, niebiescy,
 Z tamtej: niebiescy, biali, żółci i czerwoni. –

Jakże natrą!... gdy hufiec – tu dzielny, tam dziarski,
 Z owej strony Królewski, z tej strony Cesarski,
 Chorągiewek tysiące i barwy pułkowe:
 Niebieskie, żółte, białe i amarantowe...

Szarży podobnej dawno nie widziały dzieje!
 – Tak! – pod Sadową było... Mości d o b r o-dzieje.²⁰

Pomijam tu kwestię takich czy innych sposobów modernizacji pisowni – to decyzje, których nie uniknie żaden edytor – zwracam natomiast uwagę na układ wiersza: niemal idealnie sonetowy. Niemal idealnie, gdyż zamiast dwóch kwartyn w pierwszej części wyodrębnione tu zostały strofy 3-wersowa i 5-wersowa, a potem – już regularnie – kwartyna i dystych.

Kształt graficzny takich wierszy, jak *Zapał, Słowianin czy Epizod* wymaga dodatkowego komentarza historycznoliterackiego. Otóż istnieje dzisiaj utrwalone przekonanie, że sonety staropolskie i XIX-wieczne były utworami o sztywnym układzie i niezmiennej strukturze wersyfikacyjno-rymowej. Źródłem tego przeświadczenia jest zapewne silna dominacja w polskiej świadomości kulturowej petrarkowskiego wzorca sonetów (4 + 4 + 3 + 3), w Polsce upowszechnionego przez Adama Mickiewicza w jego cyklach sonetowych z 1826 roku – sonetach „odeskich” i *Sonetach krymskich*²¹. Tymczasem dzieje tego gatunku we wcześniejszych stuleciach oraz w wieku XIX uświadamiają, że postaci graficznych, miar wersyfikacyjnych i układów rymowych sonetu było znacznie więcej i że praktyka w tym względzie wcale nie była jednolita. Widać to również w dziejach polskiego sonetu: natrafiamy tu na utwory bez podziału na strofy (np. sonety Józefa Andrzeja Załuskiego, Wincentego Reklewskiego i Teofila Lenartowicza²²), sonety dzielone na ośmiowiersz i sześciowiersz (np. utwory Stani-

²⁰ Zob. S. PIGOŃ, *Cypriana Norwida „Récit d'un peintre d'histoire” i „Epizod”*, w: *Archiwum literackie*, pod red. T. Mikulskiego, K. Budzyka i S. Pigionia, t. I: *Miscellanea z okresu romantyzmu*, pod red. S. Pigionia, Wrocław 1956, t. 1, s. 173.

²¹ Zob. A. MICKIEWICZ, *Sonet*, Moskwa 1826. Wszystkie późniejsze wydania sonetów „odeskich” i *Sonetów krymskich* Mickiewicza respektują nadany przez poetę w pierwodruku układ graficzny.

²² Zob. J.A. ZAŁUSKI, *Sonet sławny pana des Barreaux umierającego*, w: *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych*, t. 2, Warszawa 1754, s. 344-345; W. REKLEWSKI, *Sonet*, „Pamiętnik Warszawski” 1821, t. XIX, nr 3, s. 393; T. LENARTOWICZ, sonety z cyklu *W Kartuzji Pizańskiej*, w: tegoż, *Album włoskie*, Lwów 1870, s. 133-135.

sława Jaszowskiego²³) lub ośmiowersz i dwie tercyny (jak u Deotymy²⁴), sonety złożone z dwóch kwartyn i trzech dystychów (jak u Tomasza Augusta Olizarowskiego²⁵) lub dwóch kwartyn i sekstyny (jak u Tomasza Augusta Olizarowskiego, Deotymy, Amelii Pruszkowej i Henryka Merzbacha²⁶), wiersze podzielone na dwie sekstyny i dystych lub złożone z siedmiu dystychów (jak u Tomasza Augusta Olizarowskiego²⁷); natrafiamy również na sonet tercynowy oraz sonety złożone ze strof nieregularnych (u Deotymy²⁸). Układ graficzny polskich sonetów to zresztą obszerny problem, wymagający osobnego omówienia, na które nie ma tu miejsca.

Z powyższych enumeracji wynika jednak następująca konkluzja dotycząca Norwidowskiej praktyki twórczej: otóż nic nie stoi na przeszkodzie, by wiersze *Zapał*, *Słowianin* i *Epizod* uznać za sonety, choć już na pierwszy rzut oka widać, że nie realizują one w sposób standardowy wszystkich graficznych wyznaczników tego gatunku.

Gdyby przyjąć taką kwalifikację genologiczną, okazałoby się, że Cyprian Norwid jest autorem nie dwóch, lecz co najmniej sześciu utworów o sonetowych

²³ Zob. S. JASZOWSKI, wiersze *Kollár* oraz *Padurra* z cyklu *Sonetu ku czci uczonych Sławian*, „Sławianin”, t. 1, Lwów 1837, s. 7-9.

²⁴ Zob. DEOTYMA [J. Łuszczewska], wiersz [Czy wy sądzicie, że niebiańskie dziecię...] z cyklu *Sonetów do oblubieńca*, w: tejsze, *Improwizacje i poezje. Poczec drugi*, Warszawa 1858, s. 333.

²⁵ Zob. T.A. OLIZAROWSKI, sonety *Luba nieprzyjaciółka*, *Przebudzenie się*, *Początek raju albo piekła*, *Zejście się w ogrodzie*, *Sława moja*, *Sulamitka*, *Śmierć starego Gwebra*, *Obłok spomnień*, *Prozaiczność*, *Poczta rosyjska* z cyklu *Śnielki*, w: tegoż, *Dziela*, Wrocław 1852, t. III, s. 7, 18, 39, 40, 45, 52, 54, 63, 66, 67.

²⁶ Zob. T.A. OLIZAROWSKI, sonety *Tryumf sumienia*, *Róg Oberona* z cyklu *Śnielki*, w: tegoż, *Dziela*, Wrocław 1852, t. III, s. 43, 50; Deotyma [J. Łuszczewska], sonet [Czym ja szczęśliwa? — ach! orle powieki...] z cyklu *Sonetów do oblubieńca*, w: tejsze, *Improwizacje i poezje. Poczec drugi*, s. 344; niemal wszystkie utwory A. PRUSZAKOWEJ z cyklu *Sonetu*, w: tejsze, *Poezje*, Warszawa 1869, s. 165-183; H. MERZBACH, *Na grobie Kościuszki* z cyklu *Sonetu z podróży*, ponadto sonet *W Szwajcarii*, w: tegoż, *Z wiosny*, Lipsk 1865, s. 150, 223.

²⁷ Zob. T.A. OLIZAROWSKI, sonety *Odprawa wietrzyka* i *Być by wiatrem* z cyklu *Śnielki*, w: tegoż, *Dziela*, Wrocław 1852, t. III, s. 29, 32.

²⁸ DEOTYMA [J. Łuszczewska], następujące wiersze z cyklu *Sonetów do oblubieńca*: [Czemuż się czuję tak szczęśna, skrzydlata...] w układzie (4 + 5 + 2 + 3), [Duch na te słowa tonie w lez ruczaju...] w układzie (6 + 2 + 3 + 3), [Tak duch niebieskie wyplakiwał żale...] w układzie (4 + 5 + 2 + 3), [Oto zerwawszy ziemskich ponęć sidła...] w układzie (3 + 5 + 3 + 3), [Och! rzeczywistość jak sen mnie przygniata...] w układzie (2 + 6 + 3 + 3), [Jeden, lecz święty, tak nieoceniony...] w układzie (5 + 4 + 2 + 3). Deotyma jest też autorką sonetu tercynowego [Te trudy wieszczów jakiz skarb nadgradza...] w układzie (3 + 3 + 2 + 3 + 3). Zob. DEOTYMA [J. Łuszczewska], *Improwizacje i poezje. Poczec drugi*, s. 340, 345, 346, 349, 352, 353, 354.

właściwościach (nie licząc jednego o autorstwie niepewnym, dotychczas przypisywanego Norwidowi – czyli sonetu *Samotność*). Są to: młodzieńczy *Mój ostatni sonet* (a właściwie *Ostatni mój sonet*, jak słusznie skorygował jego tytuł Piotr Chlebowski w przywołanej już rozprawie²⁹), *Z pokładu „Marguerity” wypływającej d z i ś do New-York* (1852), *Zapał* (1865–1866), *Sonet do Marcellego Guyskiego jako autora biustu W.K. [ochańskiej] z Chodźków* (1871), a także *Słowianin. Do Teofila Lenartowicza* (1882) oraz *Epizod* (1883). Warto podkreślić, że utwory te powstawały w sporych odstępach czasowych: pierwszy to Norwidowski debiut (z 1839 roku), drugi pochodzi z lat 50., trzeci w latach 60., czwarty na początku lat 70., a dwa ostatnie – pod sam koniec życia poety, tj. w latach 80. XIX wieku.

NORWID O SONECIE

Stalość zainteresowania sonetem potwierdzają zachowane wypowiedzi Norwida na ten temat, rozproszone w jego pismach oraz korespondencji na przestrzeni wielu lat³⁰. Chronologicznie pierwsza pochodzi z rozprawy *Krytycy i artyści* (1849), poświęconej fałszywym i prawdziwym – wedle Norwida – źródłom i celom krytyki artystycznej. Pisarz negatywnie odnosił się tam m.in. do takich praktyk krytycznych, które wartość dzieła sztuki sprowadzały do oceny postawy etycznej jego twórcy. Swoje zdanie puentował w następujący sposób: „Krytyka taka jest sonetą na moralnej treści osadzoną, mało kto z niej korzysta” (*Krytycy i artyści*; PWSz VI, 595).

Norwid posłużył się tu żeńską formą tego wyrazu, wymyśloną chyba przez siebie, w każdym razie niepotwierdzoną w ówczesnych słownikach i encyklopediach³¹. Nie potrafię wyjaśnić, skąd poeta ją zaczerpnął. Być może jest to „spol-

²⁹ Zob. P. CHLEBOWSKI, *Czy Norwid jest autorem sonetu „Samotność”?*, s. 121.

³⁰ W swoich analizach posiłkuję się danymi zebranymi w *Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida*: zob. J. PUZYNNINA, T. KORPYSZ, współpraca merytoryczna J. CHOJAK, współpraca techniczna J. MIERNIK, M. ŻÓŁTAK, *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, <https://www.sownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php#> (zob. hasła *Sonet* i *Soneta* [dostęp: 27.05.2023]).

³¹ Nie notuje takiej formy – ani w ogóle wyrazu „sonet” – *Słownik języka polskiego* S.B. Lindego (zob. S.B. LINDE, *Słownik języka polskiego*, cz. III, vol. 5, Warszawa 1812); w *Encyklopedii Orgelbranda* odnajdujemy zaś jedynie hasło „sonet” w rodzaju męskim (zob. *Sonet*, w: S.[amuela] *Orgelbranda Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 13, Warszawa 1902, s. 630); podobnie w *Słowniku wileńskim* (zob. *Sonet*, w: *Słownik języka polskiego*, Wilno 1861, t. 2, s. 192; edycja elektroniczna: <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> [dostęp: 27.09.2023]); z kolei w *Słowniku warszawskim* pojawia się kilka haseł związanych z sonetem, ale nie żeńska forma tego słowa (zob. hasła: *Sonecik*, *Sonecista*, *Sonecistka*, *Sonet*, *Sonetomania*, *Sonetopisarka*, *Sone-*

szczona” forma włoskiego słowa „sonetto”, zbudowana analogicznie do lubianego przez Norwida wyrazu „kometa”, używanego w rodzaju męskim? To jednak załedwie przypuszczenie.

Autor *Vade-mecum* użył tej formy jeszcze dwukrotnie. Najpierw uczynił to w rozprawce zatytułowanej przez Gomulickiego [*Asocjacja, ilość i jakość*] (1852), będącej ciągiem dalszym improwizowanej konwersacji z panną Michałią Dziekońską³². Rozprawka ta – poświęcona temu, czym różni się ilość od jakości i jak to się ma do asocjacji oraz sporu chrześcijan z Żydami – jednym słowem dość zawikłana i mętna, zawiera interesujące nas słowo użyte właśnie w formie żeńskiej. Swoje rozważania kończył w niej Norwid następująco: „Przepraszam – lat temu kilka w Warszawie przedziej bym s o n e t ę napisał niż takie nudne logiczności...” ([*Asocjacja, ilość i jakość*]; PWSz VII, 49).

Słowo to powróci jeszcze raz, w tym samym roku, w niedokończonym poemacie *Ziemia* (1852), planowanym jako swoista kontynuacja *Boskiej komedii* Dantego. W zachowanym fragmencie sceny salonowej, w której elegancka kobieta i anonimowy mężczyzna prowadzą lekko-ciężką wymianę zdań, naszpikowaną zarazem kokieteryą, złośliwością i zgryźliwą ironią, w pewnej chwili z ust owej kobiety pada następujący komentarz pod adresem rozmówcy: „Szkoda, żeś oryginałem [...] / może mógłbyś być poetą. / Czemu nie piszesz wierszy?” (PWSz III, 33). Na co ów bohater odpowiada cierpko, choć nienagannym wierszem, w którym umieszczone w klauzuli słowo „poetą” zrymuje właśnie z „sonetą”:

«To przyjemnie,
Zaprawdę!... jutro więc służę sonetą
Do twych warkoczy, złotą przeplecionych wstęgą,
Lub fantastycznym jakim dramatem – gdzie będzie
Nieznany człowiek walczył z nieznaną potęgą –
Albo komedią... Pani! każ – treść się uprzedzie.
Satyrę nawet – gdybym odebrał wezwanie –
Skreśliłbym, i balladę jak mydlaną banię,
I romans... choć mi bardzo nie znanym p i s a n i e .»
(*Ziemia*; PWSz III, 33)

Sonet – a właściwie „soneta” – występuje tu w jednym szeregu z innymi popularnymi gatunkami literatury tego okresu: dramatem fantastycznym, komedią, satyrą, balladą i romanssem. Prezentuje się w oczach bohatera – podobnie jak po-

topisarz, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. 6, Warszawa 1909, s. 267).

³² Zob. J.W. GOMULICKI, *Dodatek krytyczny* (PWSz VII, 643-644).

zostałe – jako efekt twórczości nieoryginalnej, mechanicznej, pozbawionej głębszego zamysłu i niewymagającej prawdziwych kompetencji poetyckich. W podobnych odcieniach znaczeniowych pojawiło się to słowo również w zacytowanych wcześniej użyciach. Oznacza to, że za sprawą zamiany formy męskiej na żeńską Norwid podkreślał swoje lekceważenie wobec seryjnych produktów tego gatunku.

Później w pismach Norwida znajdziemy już tylko formę męską interesującego nas słowa: „sonet”. Tak więc, po dziesięciu z górą latach, w liście do Mariana Sokołowskiego (z 9 października 1864 r.) Norwid wspomni o tym, że niegdyś w antykwariacie w Neapolu widział na własne oczy „egzemplarz „Jerozalemy wyzwolonej” *pierwszej edycji z rodzajem sonetu Tassa, pisanego ręką Tassa*” (DW XII, 313). Rok później zachwyci się sonetem włoskiego ambasadora we Francji, Konstantego Nigry, który napisał „bardzo pięknie” sonet do francuskiej cesarzowej Eugenii de Montijo, żony Napoleona III. Norwid skomentuje ów sonet tak: „Oto Włosi! – cała dyplomacja barbarzyńskich ludów *przeżalone ma swoje kołnierzyki krochmalone* na samo wspomnienie tak udatnie skreślonego sonetu przez ambasadora, acz to prosta rzecz i *more prisco!*” (DW XII, 355–356). Zwróćmy uwagę na znamieny komentarz Norwida: sonet to według niego „prosta rzecz”, pisana „more prisco”, czyli „w stylu starożytnym”, uświęconym tradycją literacką!

Po upływie następnej dekady, w dwóch listach do Józefa Bohdana Zaleskiego pisanych około 15 września 1871 roku, poeta znów napisze o sonecie, a uczyni to w sposób pełen godności i powagi. Tematem będzie jego własny wiersz, skierowany do Marcellego Guyskiego, który dumny autor zestawia z sonetami Michała Anioła: „Arcyśluszenie Guyski powiedział o sobie, że *zasłużył na sonet*. Mówcież sobie, co chcecie, ale ten sonet wart starego Michała-Anioła sonetów!” (DW XIII, 553).

Utwór ten Norwid wyśle Zaleskiemu i samemu adresatowi napisze: „Guyskiemu dałem mój sonet w odpisie” (DW XIII, 554), a następnie, w liście z 22 września 1871 roku, podziękuje Zaleskiemu za dobrą opinię o wierszu, wyrażając nadzieję, że wytrzyma on próbę lektury czytelników od kolebki obytych z gatunkiem:

„[...] Dziękuję za pochlebne zdanie o *sonecie* moim – chciałem, żeby był coś wart, bo tam [tj. w pracowni Guyskiego – przyp. M.S.] pracuje Włoch rzeźbiarz, któremu to jakkolwiek tłamaczone będzie, a jako Włoch z kolebki zna się na sonecie [...]!” (DW XIII, 558)

Trzeba jeszcze dodać, że w liście do Teofila Lenartowicza z 1882 roku, w którym przesyłał wiersz *Słowianin*, Norwid posłużył się innym określeniem gatunkowym – nazwał ten liryk po prostu „rymem” („Rym też oto mój przesyłał.”; PWsz X, 179). Niekoniecznie świadczy to jednak przeciwko kwalifikacji gatun-

kowej tego utworu jako sonetu – warto bowiem przypomnieć, że taki właśnie tytuł nosiły liczne edycje wierszy (w tym dużej części sonetów!) Michała Anioła³³.

Zastanawiająca jest zatem rozpiętość czasowa i konsekwencja, z jaką Norwid powraca do refleksji o tym gatunku (lata 40., 50., 60., 70. i 80. XIX wieku). Odnotowuję tę myśl z odrobiną zakłopotania, gdyż – podobnie jak Gomulicki, Makowski i Rudnicka – ja także tego nie spostrzegłem, przygotowując przed kilku laty rozprawę o świadomości literackiej autora *Quidama*³⁴. A przecież z zestawienia powyższych wypowiedzi można odnieść nieodparte wrażenie, że sonet nie wypadł z orbity zainteresowań poetyckich Norwida, nieustannie przypominając o swoim istnieniu, dając o sobie znać raz z tej, raz z innej strony.

Prawdę powiedziawszy, nie mogło być inaczej! Sonet był w XIX stuleciu – od lat 20., aż do jego końca i dłużej – gatunkiem niezwykle popularnym, rozpowszechnionym, namiętnie uprawianym, wręcz produkowanym całymi seriami przez poetyckich geniuszy, poetów wybitnych, przeciętnych czy wręcz słabych. W obiegu czytelniczym krążyły tomy almanachów poetyckich z pojedynczymi utworami w tym gatunku lub nawet całymi ich cyklami, na łamach czasopism ukazywały się sonety autorów znanych i nieznanych, wydawano liczne zbiory poetyckie z sonetowymi cyklami. Publikowano takie utwory w kraju i na emigracji, układano utwory oryginalne, sporządzano też przekłady najwybitniejszych twórców w dziejach poezji europejskiej. Pisywano sonety o przeróżnej tematyce: miłosne, pejzażowe, refleksyjne, religijne, filozoficzne, batalistyczne, satyryczne, także sonety o poezji³⁵.

Spore grono wybitnych twórców sonetów znajdowało się w samym centrum zainteresowań literackich Norwida: Dante Alighieri, Michał Anioł i Torquato Tasso, a także William Shakespeare to niezrównani twórcy cykli sonetowych (ich utwory Norwid miał okazję czytać w językach oryginalnych, może też w przekładach), nawet George Byron jest autorem kilku realizacji tego gatunku. Druga grupa, jeszcze liczniejsza, to bliscy przyjaciele lub dalsi znajomi Norwida. Dość tu wspomnieć o Adamie Mickiewiczu i Juliuszu Słowackim (polskich arcymistrzach gatunku), dość pamiętać o Józefie Bohdanie Zaleskim, Hieronimie Kajsiwiczu, Ludwiku Nabelaku, Jadwidze Łuszczewskiej (Deotymie), Stanisławie Egbercie

³³ Pierwodruk: *Rime di Michelangelo Buonarroti raccolte da Michelangelo suo Nipote*, Firenze 1623. Przez stulecia ten tytuł powtarzany był w kolejnych wydaniach.

³⁴ M. STANISZ, *Norwidowska koncepcja oryginalności literackiej w świetle dziejów poetyki*, „Colloquia Litteraria. Półrocznik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie” 2016, nr 1 (20), s. 175-194.

³⁵ Poruszone kwestie wymagałyby obszernego omówienia, na które nie ma tu miejsca. Ograniczam się więc tylko do ich zasygnalizowania.

Koźmianie, Teofilu Lenartowiczu, Felicjanie Faleńskim, Henryku Merzbachu czy Tomaszowi Auguście Olizarowskiemu. Wszyscy oni mieli w swoim dorobku przynajmniej kilka sonetów, a niektórzy – jak Deotyma, Olizarowski, Kajsiewicz, Koźmian czy oczywiście Mickiewicz – nawet całe ich obszernie cykle³⁶.

Na podstawie przytoczonych faktów i przesłanek można więc dowodzić, że sonet zajmował ważne miejsce w samoświadomości poetyckiej Norwida, znacznie ważniejsze, niż mogłoby się wydawać tylko na podstawie liczby oryginalnych realizacji tej formy w jego dorobku twórczym. Norwid był dumny ze swoich sonetowych dokonań, znał bogaty dorobek sonetowy dawnych i współczesnych mu poetów, nie tylko polskich, miał niemałą wiedzę o tradycjach tego gatunku oraz jego najnowszych i dawnych dziejach.

KSZTAŁT ARTYSTYCZNY

Pozostaje teraz zastanowić się, jak na tle XIX-wiecznej praktyki sonetowej prezentują się wskazane wyżej utwory Norwida: *Ostatni mój sonet*, *Z pokładu „Marguerity” wypływającej d z i ś do New-York*, *Zapał*, *Sonet do Marcelego Guy-skiego jako autora biustu W.K.[ochańskiej] z Chodźków*, a także *Słowianin. Do Teofila Lenartowicza* oraz *Epizod*. Aby odpowiedzieć na to pytanie, proponuję głębszy wgląd w ich tematykę, kształt graficzny, wersyfikację, kompozycję, a także zarysowaną w nich sytuację komunikacyjną.

Pod względem tematyki Norwidowskie próby sonetowe są bardzo różnorodne. W jego repertuarze odnajdziemy wiersz ciekawie wpisujący się w gromki chórek romantycznych erotyków (*Ostatni mój sonet*), natrafimy na liryk łączący opis pejzażu z refleksją egzystencjalną (*Z pokadu „Marguerity”...*), skonfrontujemy się z refleksjami o mechanizmach rządzących historią, współczesnością oraz świadomością

³⁶ Józef Bohdan Zaleski napisał 5 sonetów, w tym złożony z 4 utworów cykl *Nawiedziny grobu Laury* (zob. [J.] B. ZALESKI, *Poezja*, Paryż 1841). Ludwik Nabelak w młodości przełożył „sześć sonetów z Petrarki” („Haliczanin” 1830, t. 2, s. 219-222). Hieronim Kajsiewicz był autorem złożonego z ponad 30 wierszy zbioru poetyckiego *Sonety* (zob. tegoż, *Sonety*, Paryż 1833). Teofil Lenartowicz napisał 4 sonety, w tym złożony z 3 utworów cykl *W Kartuzji Pizańskiej* (zob. tegoż, *Album włoskie*, Lwów 1870). Deotyma opublikowała cykl 22 *Sonetów do oblubieńca* (zob. tejże, *Improwizacje i poezje. Poczci drugi*, Warszawa 1858), a kilka lat później, w Paryżu, jeszcze jeden utwór w tym gatunku (tejże, *Do emigracji i do pomników polskich w Paryżu przez Bogobojnę*, Paryż 1861). Olizarowski jest autorem 66 sonetów, zebranych w cyklu *Śnielki* (zob. tegoż, *Dziela*, Wrocław 1852, t. III). Felicjan Faleński wydał m.in. sonetowy minicykl *Fiat lux* (w: *Kłosa i kwiaty. Książka zbiorowa*, Kraków 1869, s. 27-29). Stanisław Egbert Koźmian napisał co najmniej 56 sonetów oryginalnych, przełożył również kilka utworów w tym gatunku (zob. tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, t. I, Poznań 1870). Henryk Merzbach również ogłosił ponad 20 sonetów (zob. tegoż, *Z wiosny*, Lipsk 1865).

mością zbiorową (*Zapał, Słowianin*), napotkamy wiersz o sztuce połączony z wyrafinowanym komplementem (*Sonet do Marcelego Guyskiego...*), natkniemy się nawet na scenę batalistyczną (*Epizod*). Rozpiętość tematyczna jest tu więc znaczna, choć żaden z poruszonych przez Norwida tematów nie jest nietypowy dla dziejów XIX-wiecznego sonetu w Polsce. Z drugiej strony – żaden z jego sonetów nie wydaje się zwykłym ponowieniem utrwalonych w owym czasie, właściwych dla tej formy sposobów poezjowania!

W *Ostatnim moim sonecie* Norwid podejmuje interesującą grę z romantyczną konwencją pożegnania z ukochaną. Jak wiadomo, w tradycyjnych romantycznych ujęciach pojawiały się zwykle pełne dramatyzmu i emfazy zapewnienia o ostatecznym rozstaniu „kochanków”, kategoryczne i nieodwołalne pożegnania „na wieki”³⁷. Tymczasem u Norwida właśnie owo „na zawsze” i „na wieki” opatrzone zostało znakiem zapytania, depresyjne emocje poddane w wątpliwość, zderzone z nieoczekiwanym w tym kontekście przypuszczeniem, że łzy rozpaczy obeschną, żal przemienie, a „wieczna” pamięć o dawnej miłości ulegnie zatarciu.

W sonecie *Z pokładu „Marguerity”*... realizuje się z kolei ciekawy dialog z mistrzami romantycznej poezji opisowo-refleksyjnej: Słowackim i Mickiewiczem. Utwór ten przywodzi na myśl *Sonety krymskie* (zwłaszcza *Stepy akermanskie*, „tryptyk morski” oraz *Widok gór ze stepów Kozłowa*), a ponadto hymn *Smutno mi, Boże...* Juliusza Słowackiego³⁸. Jak wiadomo, refleksje egzystencjalne w tych lirykach snute są na otwartej przestrzeni, w świetle dnia, o zachodzie słońca lub w chwili zapadającego zmierzchu, a wywołuje je spojrzenie na pejzaż morski (względnie łąkę „przemieniającą się” w ocean). U Norwida wprawdzie nie ma mroku ani zmierzchu, lecz poranek, ale sytuacja liryczna jest podobna: wyznaczają ją motywy bezkresnej, spowitej mgłą oddali, a ponadto statku, morza, nawet gór (na prawach porównania powstających z obłoków), pośród których człowiek zastanawia się nad celem i sensem swej życiowej wędrówki. Pojawiają się tu jeszcze inne charakterystyczne motywy, choćby obraz „ciągnących żurawi” – zdaje się, że wprost wzięty ze *Stepów akermanskich* Mickiewicza – a także cały zbiór motywów morskich – słońce i jego błyski, fale, żagle, biel „masztowego płótna”, wreszcie smutek tułaczki – kierujące uwagę czytelniczą w stronę hymnu Słowackiego. Nawet jeśli przesadą byłoby dopatrywa-

³⁷ Ciekawym przykładem tej konwencji jest zbiór 8 sonetów opublikowanych w almanachu „Niezabudka” (Petersburg 1842, s. 172-178). Cztery spośród nich to wydane anonimowo sonety młodego Juliusza Słowackiego, autorstwo pozostałych do dziś nie zostało określone. Jeden z anonimowych sonetów rozpoczyna się właśnie od zwrotu „Bądź zdrowa”; w innym pojawia się wyrażenie „żegnam cię na wieki”.

³⁸ Hymn *Smutno mi, Boże...* Słowackiego został opublikowany po raz pierwszy w „Tygodniku Literackim” 1839, nr 6, s. 42; informację podają za: J. SŁOWACKI, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 123.

nie się genetycznych zależności między wierszem Norwida a lirykami Mickiewicza i Słowackiego, echa romantycznego stylu wydają się bardzo dobrze słyszalne. Oczywiście – stylu przez Norwida przetworzonego, użytego do własnych celów, ponieważ też zakwestionowanego. Wiadomo wszak nie od dziś, że autor *Vade-mecum* potrafił prowadzić literackie dialogi na własnych warunkach.

Intertekstualny potencjał ujawnia również *Sonet do Marcelego Guyskiego...* – solidną podstawą porównania okazują się tym razem sonety Michała Anioła, na które zresztą naprowadzają uwagi samego Norwida z jego korespondencji. Jak dowodzi Mieczysław Brahmer, wyobraźnia poetycka włoskiego twórcy „krąży ciągle dokoła momentu wykuwania z głazu, dobywania kształtu z kamiennego bloku, odlewania posągu ze strugi płynnego metalu”, by następnie przeżyć się w refleksje o ludzkim pięknie, miłości, życiu, śmierci i wieczności sztuki³⁹. A przecież ten sam motyw „wydobycia” posągu z surowego kamienia jest punktem wyjścia refleksji lirycznej w *Sonecie do Marcelego Guyskiego...*! To właśnie od niego rozpoczyna się Norwidowska medytacja o nieprzemijającej wartości sztuki, a także o historycznym i społecznym znaczeniu pierwiastka kobiecego w dziejach.

W wierszu *Słowianin* toczy się natomiast ciekawy dialog polemiczny ze słowianofilskimi ideami XIX-wiecznymi. Stosunek Norwida do owych idei to zagadnienie mające już swoją bibliografię⁴⁰, ale w kontekście wskazanego utworu warto jeszcze przywołać sonety innych twórców podejmujących ten sam temat. Są wśród nich m.in. wiersze *Ziewonia* Augusta Bielowskiego⁴¹ oraz cykl *Sonetów ku czci uczonych Słowian* Stanisława Jaszowskiego – jakże różne w wymowie od wizji Norwida! Autorzy tych utworów wyrażali nadzieje na lepszy czas dla słowiańskich plemion, wieszczili ich przyszłą potęgę i rychłe odrodzenie, wzywali ich przedstawicieli do działania. W skierowanym do Adama Mickiewicza sonecie Jaszowskiego padały takie oto, dość typowe w owym czasie, wezwania:

³⁹ Tak właśnie charakteryzuje M. Brahmer wyobraźnię poetycką Michała Anioła (M. BRAHMER, *Wstęp*, w: Michał Anioł Buonarroti, *Poezje*, przeł. L. Staff, oprac. i wstęp M. Brahmer, Warszawa 1964, s. 7-13; cytat na s. 7). Obrazy oparte na wymienionych motywach można znaleźć w kilku sonetach włoskiego twórcy: [*Duchu szlachetny, ty, którego ciało...*], [*Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdole...*], [*Jak gnie żelazo w ogniu dłoń kowala...*], [*Gdy boska nasza część sobie obierze...*] (tamże, s. 27, 52, 92, 106).

⁴⁰ Zob. na ten temat: A. WITKOWSKA, *Słowianie, my lubim sielnaki*, Warszawa 1972; A. WITKOWSKA, „*Ja, głupi Słowianin*”, Kraków 1980; M. RUSZCZYŃSKA, *Idee słowianofilskie w poezji Norwida*, w: *Norwid – nasz współczesny. Profecja i recepcja*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2002, s. 93-98; G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Pogańska słowiańszczyzna a chrześcijaństwo – warianty romantycznych odczytań*, w: tejsze, *Nawiązane ogniwo*, s. 155-170.

⁴¹ A. BIEŁOWSKI, *Ziewonia*, „Haliczanin”, Lwów 1830, t. II, s. 301.

Obalaj Twoją pieśnią przesąd zastarzały,
 Który każe pogardzać dzieły słowiańskimi
 I ludy, co nas dotąd cenić nie umiały,
 Sprowadź w hołd nam łańcuchy z Twych pism splecionemi.

Wiecznie kwitnące wszystkim Sławianom twórz kwiaty,
 Przyjmą się one, wzrosną w ich bujnym ogrodzie,
 Ich myśli i ich serca kwiatami otoczą:

A odżyje Twą siłą ich język bogaty,
 Wstaną wieszczce, zanucą w pobratymczej zgodzie
 Pieśń wielką jak myśl ludzka a jak świat urocą!⁴²

XIX-wieczne sonety „słowianofilskie” wypełnione były właśnie takimi myślami: wiarą w siłę „słowiańskiego narodu”, nadzieją na jego odrodzenie kulturowe i polityczne, przeświadczeniem o jego historycznej roli w przyszłości. A u Norwida? Odwrotnie: w wierszu *Słowianin* daje o sobie znać brak przekonania do rzekomej spoistości i siły „słowiańskiej” wspólnoty, wybrzmiewa historyczny sceptycyzm wobec jej misji dziejowej, rezonuje niepewność co do jej dalszych losów.

Z kolei w wierszu *Epizod* opisy wojennej batalii – znane przecież z powstańczych, krwawych i heroicznych *Sonetów wojennych* Stefana Garczyńskiego czy cyklu sonetowego Hieronima Kajsiewicza – też prezentują się inaczej niż w latach 30. XIX wieku: zdecydowanie bardziej satyrycznie, groteskowo⁴³. Wyraźnie pesymistyczny charakter ma również refleksja historiozoficzna w wierszu *Zapał*.

Spójrzmy teraz ponownie na układ graficzny, kompozycję i wersyfikację Norwidowskich sonetów i uzupełnijmy dotychczasowe informacje przedstawione w pierwszej części niniejszego studium. Również w tym zakresie praktyka poetycka Norwida jest różnaita i zmienna: w pierwszych sonetach poeta sięga do idealnie „klasycznych” wzorców, w sonetach późniejszych coraz odważniej je przetwarza. Raz używa do tego celu nieregularnego rymowania (używając jednocześnie rymów okalających i przeplatanych), innym razem odchodzi od wyrazistego podziału na strofy, kiedy indziej jeszcze – przesuwając w różne miejsca linie podziału wersyfikacyjnego i kompozycyjnego. I tylko miara Norwidowskich sonetów każe pamiętać o utrwalonych tradycjach: dominuje tu bowiem mickiewiczowski

⁴² S. JASZOWSKI, *Adam Mickiewicz*, w: *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1, Warszawa 1956, s. 218.

⁴³ Zob. obszerne interpretacje tego wiersza: R. PAWELEC, „*Epizod*”. *Interpretacja wiersza Cypriana Norwida*, w: *Czemu i Jak czytamy Norwida*, praca zbiorowa pod red. J. Chojak i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1991, s. 121-133; E. WIŚNIEWSKA, *O czym jest „Epizod”?*, w: *Czemu i Jak czytamy Norwida*, s. 134-137.

13-zgłoskowic, tylko w jednym przypadku pojawia się 11-zgłoskowiec, podstawowa miara sonetu włoskiego, popularna również w dobie staropolskiej. A oto kilka innych istotnych dopowiedzeń odnoszących się do układu wersyfikacyjnego sonetów Norwida.

Najpierw, w *Ostatnim moim sonecie*, twórca posłużył się typowym, kanonicznym układem sonetu „włoskiego” (4+4+3+3), z czterema parami rymów okalających w pierwszych strofach i dwiema trójkami rymów w tercynach (choć w najbardziej rygorystycznej postaci wersyfikacyjnej rymy dwóch pierwszych strof powinny się powtarzać wedle wzoru abba abba) – a także dwukrotnym przetworzeniem tego samego wątku myślowego (inicjowanym wyrażeniami: „Bądź zdrowa!” w strofie pierwszej i „Na zawsze?” w strofie trzeciej).

Wiersz *Z pokładu „Marguerity”*... posiada z kolei modelowy układ sonetu angielskiego, szekspirowskiego, z podziałem na strofy czterowierszowe i końcowy dystych, z silnie wyodrębnioną puentą (4+4+4+2; abab cdcd efef gg). Przebieg wątku lirycznego też wydaje się tu dwudzielny: w pierwszej części poeta zawarł opis i komentarz do opisu, w części drugiej – zakończoną puentą refleksję.

W *Sonecie do Marcelego Guyskiego*... poeta zastosował jeszcze inne rozwiązanie, prawie „szekspirowskie” (4+4+4+2). Wersyfikacyjnie podzielił ten utwór na trzy tetrastychy i dystych końcowy, zaś jego przebieg myślowy – na opis marmurowego popiersia, a następnie refleksję o kobiecości i sztuce. Przy czym układ rymów w drugiej części silniej wiąże strofy trzecią i czwartą, lekko zacierając wyrazistość końcowego dystychu (abab cdcd efef ef).

W wierszu *Zapał* znów sięga Norwid do rymów przeplatanych, ale operuje nimi w taki sposób, by ich układ spajał pierwsze osiem wersów (ababcbcb), oddzielał je od pozostałych sześciu i silnie wyodrębniał dwuwersowe zakończenie (dedeff). W ten sposób układ rymów wyraźnie służy wyeksponowaniu głównej myśli utworu.

Z kolei w *Słowianinie* dwudzielny porządek lirycznego wywodu (8 + 6), wynikający z jego logicznego przebiegu, maćci wymyślna kombinacja rymów. Norwid bowiem jakby rozciągnął parami rymowymi pierwszą część sonetu z 8 do 10 wersów (wbrew układowi graficznemu i semantyce tekstu!), by potem (już w zgodzie z myślowym tokiem utworu) podkreślić odrębność dwóch końcowych dystychów parami rymów parzystych (ababdddc dceeff).

Jeszcze inaczej poeta dialoguje z wersyfikacją i semantyką w *Epizodzie*: przedstawiona w nim narracja rozciągnięta jest bowiem na 12 wersów i zwieńczona dwuwersową puentą, podczas gdy układ rymów dzieli wiersz w sposób typowo „sonetowy”: na ośmiowierszową część pierwszą z rymami przeplatanyimi i sześciowierszowy finał z rymami parzystymi (ababddcd eeffgg).

Wniosek z analiz Norwidowskiej wersyfikacji płynie taki: poeta wybiera dla swoich utworów zarówno „klasyczne”, uświęcone tradycją rozwiązania, jak

i układy nieoczywiste i niestereotypowe. Podkreśla w ten sposób swój innowacyjny stosunek do formy sonetu.

Co ciekawe, w dorobku Norwida są jeszcze inne utwory, w których można rozpoznać jakieś istotne elementy wersyfikacyjnej struktury sonetu. Mam na myśli *Tajemnicę* z cyklu *Vade-mecum* (PWsz II, 80) oraz liryk [*Do Ludwika Nabelaka*]. *Post scriptum* (PWsz II, 251). Ten pierwszy utwór charakteryzuje się 14-wersowym układem stychicznym, ale w jego obrębie pojawia się zbliżony do sonetowego układ rymów – z tą jednak różnicą, że spojony rymami przeplatany sześciowiersz występuje tu w środku utworu, w otoczeniu dwóch niewyodrębnionych graficznie „kwartyn”, a nie na końcu (według wzoru: abbaceddefgfg). Z kolei wiersz [*Do Ludwika Nabelaka*] sprawia wrażenie sonetu rozciągniętego na 15 wersów, z silnie wyodrębnionym 2-wersowym zakończeniem i dość nieregularnym układem rymów (aabbccdedeffc cc). Być może do tych wierszy warto by zastosować formułę „sonetowych wariacji”, którą Jacek Brzozowski odniósł w swoim czasie do kilku liryków Adama Mickiewicza⁴⁴.

Na pewno jednak warto zwrócić uwagę na dużą rolę puenty w Norwidowskich sonetach. Pisarz wykorzystuje takie rozwiązanie niemal we wszystkich przytoczonych tekstach, sytuując je w końcowych dystychach. Poetyka sonetowych zakończeń daleko jednak odbiega od tradycyjnej puenty, rozumianej jako efektowne zamknięcie rozważań. Dystychy końcowe w sonetach Norwida – wyodrębnione za sprawą układu wersyfikacyjnego, kombinacji rymów lub struktury syntaktycznej – nie tyle podsumowują liryczne rozważania, ile raczej zaskakują swoją nietypowością, wprowadzają nowe wątki, mylą tropy i dezorientują. „Przeciągają” w ten sposób refleksję poety poza ramy tekstu, stanowią zaproszenie do samodzielnelnego już myślenia⁴⁵. Reguła ta nie dotyczy jedynie *Ostatniego mojego sonetu* oraz *Sonetu do Marcellego Guyskiego*... – zakończenia obydwu wierszy wyraźnie wynikają z wcześniejszego toku wywodu. Inaczej jednak dzieje się w pozostałych czterech: w sonecie *Z pokładu „Marguerity”*... nagłą zmianę tematu wyraźnie sugeruje spójnik „lecz” rozpoczynający ostatni wers („Lecz... (tu mi przerwał sternik) ...szczęść w a m Boże...”; PWsz I, 215); w liryku *Zapał* analogiczną funkcję pełni człon zdania współrzędnego wyrażającego przeciwstawienie („A Turki palą fajkę z długiego cybucha!...; PWsz II, 90); w *Słowianinie* – podobny człon

⁴⁴ Zob. J. BRZOZOWSKI, *Mickiewiczowskie wariacje sonetowe*, w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia. Świadectwa. Ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018, s. 161-169.

⁴⁵ Na takie możliwości kompozycji sonetowej zwracał uwagę W. Folkierski we *Wstępie* do antologii *Sonet polski. Wybór tekstów*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski, Kraków 1925, s. XXIX.

zadania przeciwstawnego („Atoli nie wiadomo, czy to kość? czy kamień?”; PWSz II, 254), dodatkowo poprzedzony wezwaniem do czytelnicznej aktywności („Co sam sobie w jaśniejszą alegorię zamień!”; PWSz II, 254); wreszcie w *Epizodzie* wyróżnia się końcowy zwrot do wirtualnych słuchaczy, wprowadzający zupełnie inny niż wcześniej akcent emocjonalny („Tak! – pod Sadową było... Mości DOBRO-dz i e j e !”; PWSz II, 257).

Szczególna rola puenty w Norwidowskich sonetach zwraca uwagę na problem adresatów tych wierszy. Okazuje się, że aż pięć z sześciu utworów było skierowanych do konkretnych osób. Adres ten jest albo wprost stematyzowany w wierszu (jak w *Ostatnim moim sonecie*, nb. utworze odnalezionym w dokumentach Brygidy Dybowskiej, być może do niej wysłanym⁴⁶), albo zapowiedziany w tytule lub podtytule (sonety do Guyskiego i Lenartowicza), albo w dedykacji dołączonej do wiersza (jak sonet do Guyskiego oraz *Epizod*, zadedykowany na odwrocie rękopisu Juliuszowi Kossakowi⁴⁷), albo wskazany w dołączonym do wiersza liście (jak *Słowianin* oraz sonet *Z pokładu „Marguerity”*..., którego adresatem był Jan Koźmian⁴⁸), albo przynajmniej włączony do większej całości, sporządzonej dla konkretnej czytelniczki (jak zawierająca wiersz *Zapał* rozprawka [*Co słysząc i co począc?*], ofiarowana przez poetkę Zofii Nabelakowej⁴⁹).

W pięciu z sześciu przypadków wypowiedź poetycka jest też jakby kontynuacją towarzyskiej konwersacji – rzeczywistej lub listownej – jej urywkiem względnie ciągiem dalszym. Tak więc, *Ostatni mój sonet* to zapis refleksji o rozstaniu, więc finału pewnej znajomości; sonet do Guyskiego stanowi przedłużenie rozmowy rozpoczętej w wierszu *W pracowni Guyskiego* (tam Norwid komentował rzeźbiarski biust męski, tu opisał popiersie kobiety, nie przypadkiem kończąc subtelnym komplementem pod adresem artysty); za sprawą inicjalnego czasownika „powiadają” również *Zapał* wydaje się kontynuacją rozpoczętego wcześniej dyskursu; *Słowianin* jest wystylizowany na oficjalne przemówienie; *Epizod* z kolei to ciąg dalszy jakiejś „nocnej rodaków rozmowy”...

PODSUMOWANIE

Przedstawione tu rozważania można więc zakończyć takimi oto wnioskami: pod znakiem sonetu Norwid rozpoczął i symbolicznie zakończył swoją twórczość poetycką. Interesował się nim całe życie, próbował jego różnych wariantów, te-

⁴⁶ Zob. J.W. GOMULICKI, *Dodatek krytyczny* (PWSz II, 338).

⁴⁷ Zob. tamże, (PWSz II, 409); tekst dedykacji: PWSz X, 196.

⁴⁸ Zob. tamże (PWSz II, 355).

⁴⁹ Zob. tamże (PWSz III, 775-776).

stawał jego poetycką siłę. Był obeznany z tą formą od wczesnej młodości, poprzez wszystkie etapy twórczości dojrzalej, aż do ostatnich chwil swej pisarskiej aktywności. Konsekwentnie i regularnie przypominał sobie i innym o jej istnieniu i swoim nią zainteresowaniu, także o własnych w tej dziedzinie kompetencjach poetyckich. Posiadał niemałą świadomość norm oraz dziejów tego gatunku. Zdawał sobie sprawę zarówno z jej salonowego charakteru, jak i z jej wielofunkcyjności tematycznej. Rozumiał wynikające stąd możliwości artystyczne: generowaną przez sonetową kompozycję grę znaczeń, wpisaną w strukturę tej formy możliwość lirycznego dialogu, towarzyskiej wymiany opinii i głębokiej refleksji, zapraszający do odważnych modyfikacji i zmian regularny układ wersyfikacyjny. Nie odrzucał tradycji literackiej, ale też nie unikał poetyckich eksperymentów: zaczynał od ponawiania utrwalonych struktur, by z biegiem czasu dopuszczać się coraz odważniejszych innowacji. W ten sposób pisał nowy, bardzo ciekawy rozdział dziejów tego gatunku w Polsce.

BIBLIOGRAFIA

Teksty literackie

- DEOTYMA [J. Łuszczewska], *Improwizacje i poezje. Poczec drugi*, Warszawa 1858.
- JASZOWSKI S., *Sonetu ku czci uczonych Sławian*, „Sławianin”, t. 1, Lwów 1837.
- KOCHANOWSKI J., *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998.
- KOŹMIAN S. [E.], *Pisma wierszem i prozą*, t. I, Poznań 1870.
- Kłosy i kwiaty. Książka zbiorowa*, Kraków 1869.
- Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1, Warszawa 1956.
- LENARTOWICZ T., *Album włoskie*, Lwów 1870.
- MERZBACH H., *Z wiosny*, Lipsk 1865.
- MICKIEWICZ A., *Sonetu*, Moskwa 1826.
- NORWID C., *Dziela wszystkie*, pod red. S. Sawickiego, t. XII-XIII, Lublin 2019-2022.
- NORWID C., *Dziela zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. I: *Wiersze. Tekst*, Warszawa 1966.
- NORWID C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1-11, Warszawa 1971-1975.
- NORWID C., *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Lublin 2004.
- NORWID C., *Vade-mecum. Podobizna autografu*, wstęp J.F. Fert, koncepcja wydania A. Cedro, Kielce 2021.
- OLIZAROWSKI T.A., *Dziela*, Wrocław 1852, t. III.
- PRUSZAKOWA A., *Poezje*, Warszawa 1869.
- PRZYBYLSKI J.I., *Na imieniny Jaśnie Wielmożnego Imci Pana Feliksa z Przybysławic Oraczewskiego, Kawalera Orderu S. Stanisława, Komisarza Edukacji Narodowej, Wizytatora Szkoły*

- Królestwa Główniej, tejsze i całego Stanu Nauczycielskiego w Koronie Jeneralnego Rektora, autora Związku Przyjaciół Ludzkości. Dnia 14 Sycznia, Roku 1788. Wdźwiewk, Kraków 1788.*
- REKLEWSKI W., *Sonet*, „Pamiętnik Warszawski” 1821, t. XIX, nr 3.
- [SŁOWACKI J. i anonim], *Sonety*, „Niezapudka”, R. 3, Petersburg 1842.
- SŁOWACKI J., *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.
- ZALESKI [J.] B., *Poezja*, Paryż 1841.
- Zbiór najcelniejszych i najrzadszych rymotwórców polskich z wieku XVI i XVII*, przez J. Mucz-kowskiego, t. I: *Rytmy Mikołaja Sępa*, Poznań 1827.
- Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszyłych pisanych*, t. 2, War-szawa 1754.

Literatura przedmiotu

- BRZozowski J., *Mickiewiczowskie wariacje sonetowe*, w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia. Świa-ductwa. Ekspresje*, redakcja naukowa A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warsza-wa 2018, s. 161–169.
- CHLEBOWSKI P., *Czy Norwid jest autorem sonetu „Samotność”?*, „Studia Norwidiana” 40: 2022, s. 117–130.
- FOLKIERSKI W., *Wstęp*, w: *Sonet polski. Wybór tekstów*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski, Kraków 1925.
- Genologia Cypriana Norwida*, pod red. A. Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005.
- GŁOWIŃSKI M., *Ciemne alegorie Norwida*, w: tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 279–292.
- GOMULICKI J.W., [Komentarz edytorski do wiersza *Samotność. Sonet*], w: C. Norwid, *Dziela ze-brane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. II: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 61–64.
- GOMULICKI J.W., *Nieznany wiersz Norwida*, „Nowa Kultura” 1958, nr 21, s. 1.
- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontek-stach*, Toruń 2010.
- INGLOT M., *Norwid wobec powieści jako literatury popularnej swoich czasów*, w: tegoż, *Dro-gami pielgrzyma. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszca”*, Lublin 2007.
- KORPYSZ T., *Jakie pożegnanie? O wierszu Norwida „Z pokładu «Marguerity» wypływającej dziś do New-York”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 301–337.
- KORPYSZ T., *O autorskiej poprawce i (nie)istniejącym cudzysłowie (na marginesie wiersza C. Nor-wida)*, w: *Z warsztatu edytora dzieł romantyków*, pod red. M. Bizior-Dombrowskiej, M. Luto-mierskiego, Toruń 2008, s. 105–118.
- KUCZERA-CHACHULSKA B., *Norwida „przypowieść o pięknem” i inne szkice z pogranicza ge-nologii i estetyki*, Warszawa 2008.
- KUCZERA-CHACHULSKA B., *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Falański, Asnyk, Konopnicka*, Warszawa 2002.
- KUCZERA-CHACHULSKA B., *Jeszcze o „ostatnich wierszach” Norwida*, w: taż, *Norwida „przy-powieść o pięknem” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Warszawa 2008, s. 119–133.

- LINDE S. B., *Słownik języka polskiego*, cz. III, vol. 5, Warszawa 1812.
- MAKOWSKI S., *Sonet*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986, s. 71-83.
- MICHAŁ ANIOŁ BUONARROTI, *Poezje*, przeł. L. Staff, oprac. i wstęp M. Brahmer, Warszawa 1964.
- MISZAŁSKA J., *Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego*, „*Italica Wratislaviensia*” 2010, nr 1, s. 16-33.
- Norwidowskie fraszki (?)*, pod red. J. Leociaka, Warszawa 1996.
- OPACKI I., *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice 1975, s. 53-110.
- PAWELEC R., „*Epizod*”. *Interpretacja wiersza Cypriana Norwida*, w: *Czemu i Jak czytamy Norwida*, praca zbiorowa pod red. J. Chojak i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1991, s. 121-133.
- PIECHAL M., *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974.
- PIGOŃ S., *Cypriana Norwida „Récit d'un peintre d'histoire” i „Epizod”*, w: *Archiwum literackie*, pod red. T. Mikulskiego, K. Budzyka i S. Pigoń, t. I: *Miscellanea z okresu romantyzmu*, pod red. S. Pigoń, Wrocław 1956, t. 1, s. 170-173.
- PUZYNINA J., KORPYSZ T., współpraca merytoryczna J. CHOJAK, współpraca techniczna J. MIERNIK, M. ŻÓŁTAK, *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, <https://www.sownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php#> [dostęp: 27.05.2023].
- ROTTER-BOURKANE A., *Traktat i traktatowość w poematach Cypriana Norwida*, Poznań 2014.
- RUDNICKA J., *Norwida „Sonet do Marcellego Guyskiego”*, „*Ruch Literacki*” 2003, z. 1 (256), s. 77-82.
- RUSZCZYŃSKA M., *Idee słowianofilskie w poezji Norwida*, w: *Norwid – nasz współczesny. Prefecja i recepcja*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2002.
- S.[*amuella*] *Orgelbranda Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 13, Warszawa 1902.
- Słownik języka polskiego*, Wilno 1861, t. 2 (edycja elektroniczna: <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> [dostęp: 27.09.2023]).
- Słownik języka polskiego*, pod red. A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. 6, Warszawa 1909.
- STASZEWSKA D., *O sonetach polskich romantyków*, „*Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*” 7, 2005, s. 233-253.
- STANISZ M., *Norwidowska koncepcja oryginalności literackiej w świetle dziejów poetyki*, „*Colloquia Litteraria. Półrocznik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie*” 2016, nr 1 (20), s. 175-194.
- STANISZ M., *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019.
- STEFANOWSKA Z., *Norwid a poemat dygresyjny*, w: tejsze, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 145-152.
- SUBKO B., *O poematach Cypriana Norwida (próba typologii gatunku)*, „*Prace Filologiczne*” 1998, nr 43, s. 433-443.
- WIŚNIEWSKA E., *O czym jest „Epizod”?*, w: *Czemu i Jak czytamy Norwida*, praca zbiorowa pod red. J. Chojak i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1991.
- WITKOWSKA A., *Sławianie, my lubim sielnaki*, Warszawa 1972.
- WITKOWSKA A., „*Ja, głupi Słowianin*”, Kraków 1980.

OD DEBIUTU DO KRESU: NORWIDOWSKIE EKSPERYMENTY Z SONETEM

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób Cyprian Norwid podejmował w swojej twórczości poetyckie gry z konwencjami sonetowymi. Przedstawione analizy oparte są przeglądnie twórczości sonetowej poety oraz analizie jego wypowiedzi na ten temat. Autor artykułu stawia tezę, że sonet był gatunkiem przyciągającym uwagę Norwida przez cały okres jego pisarskiej aktywności, od młodzieńczych prób, poprzez wszystkie etapy dojrzałości twórczej, aż po ostatnie lata jego życia. Napisane przez Norwida sonety dowodzą, że poeta czerpał z bogatej tradycji literackiej, zaś na późniejszych etapach swojej twórczości dopuszczał się coraz odważniejszych eksperymentów poetyckich. Dzięki temu stworzył ciekawy rozdział dziejów tego gatunku w Polsce.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; sonet; poezja polska; genologia.

FROM DEBUT TO END: NORWID'S EXPERIMENTS WITH THE SONNET

Summary

The article demonstrates how Cyprian Norwid played poetically with sonnet conventions in his work. The presented analyses are based on a review of the poet's sonnets and his statements on the subject. The author of the article puts forward the thesis that the sonnet was a genre that attracted Norwid's attention throughout the entire period of his creative activity, from his youthful poetic attempts, through all stages of his creative maturity, to the last years of his life. The sonnets Norwid wrote prove that the poet drew on a rich literary tradition, while in the later stages of his creative life he indulged in increasingly daring poetic experiments. In this way, he added an interesting chapter to the history of this genre in Poland.

Translated by Rafał Augustyn

Keywords: Cyprian Norwid; sonnet; Polish poetry; genre theory.

MAREK STANISZ – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Rzeszowskiego, polonista, literaturoznawca. Zajmuje się literaturą romantyzmu, zagadnieniami świadomości literackiej, historią idei, a także związkami literatury i filozofii oraz literatury i innych sztuk. Autor książek: *Wczesnoromantyczne spory o poezję* (Kraków 1998), *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem* (Kraków 2007), *Światy i życie. Metafory poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu* (Rzeszów 2019), *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej* (Poznań 2019). Współredaktor kilku tomów zbiorowych, w tym cyklu monografii z serii *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii* (Rzeszów 2013, 2016, 2019). Publikował w „Studiach Norwidianach”, „Tekstach Drugich”, „Colloquiach Litterariach”, „Świecie Tekstów”, „Kwartalniku Edukacyjnym”, „Zeszytach Szkolnych” oraz pracach zbiorowych. Redaktor naczelny czasopisma literaturoznawczo-polonistycznego „Tematy i Konteksty”; e-mail: mstanisz@ur.edu.pl.