

## JEZYK W OPISIE I W DZIAŁANIU

Grzegorz Igliński  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1548-9211>  
e-mail: [grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl](mailto:grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl)

### Fenomen romantycznego cyklu lirycznego. O wyznacznikach cykliczności na przykładzie *Sonetów krymskich*, *Vade-mecum* i *Kwiatów zła*

The phenomenon of the romantic lyrical cycle.  
On determinants of cyclicity  
– *The Crimean Sonnets, Vade-mecum and Les Fleurs du mal*

#### Abstrakt

Przedmiotem niniejszej wypowiedzi są wyznaczniki cykliczności, które znamionują cykl liryczny w ogóle i zarazem charakteryzują cykle romantyczne, które poza stygmatem drogi łączy także „sugestia autobiografizmu”. Za przykład posłużyły dzieła Adama Mickiewicza (*Sonetów krymskich*), Cypriana Norwida (*Vade-mecum*) i Charles’a Baudelaire’a (*Les Fleurs du mal*, pol. *Kwiaty zła*). Wszystkie je, tak różne w sferze myślowej i obrazowej, wiążą topos wędrowki zawierający interpretację losu ludzkiego. Zwrócono uwagę na następujące elementy mogące sygnalizować cykliczność i mieć wpływ na spójność całości cyklu: dedykacja, motto, numeracja wierszy (czasem pomijająca pierwszy utwór, traktowany jako prolog), tytuł dzieła oraz tytuł jakiejś serii tekstów w tym dziele (mających lub niemających własnych osobnych tytułów), gatunek (np. sonet), rama kompozycyjna, minicykle (podcykle), „wiązki cykliczne” (np. wiersze-filary rozdzielające minicykle), grupa centralna, nadrzędny podmiot i nadrzędny odbiorca cyklu (nierównoznaczni z podmiotem i odbiorcą właściwym dla pojedynczego wiersza). Podjęto ponadto próbę określenia rodzaju układu cyklicznego, jaki dzieła Mickiewicza, Norwida i Baudelaire’a prezentują – w zależności od stopnia zamknięcia (spójności) struktury cyklu i autonomiczności ogniw go tworzących.

**Słowa kluczowe:** romantyzm, liryka, cykl, Mickiewicz, Norwid, Baudelaire

#### Abstract:

This article focuses on the determinants of cyclicity characterising the lyrical cycle in general and, in particular, romantic cycles, which are all marked by the motif of the road but also by the “suggestion of autobiographic nature”. Examples used to illustrate the analysis comprise works by Adam Mickiewicz (*The Crimean Sonnets*), Cyprian Norwid

(*Vade-mecum*) and Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*). Although so different in their thought and imagery layers, they are linked by the topos of wandering, which represents an interpretation of human condition. The analysis places emphasis on such elements that could indicate cyclicality and influence cohesion of the entire cycle as: dedication, motto, numbering of the poems (sometimes disregarding the first poem treated as the prologue), the work's title and the title of a series of texts in that work (which may or may not have their own, separate titles), genre (e.g. sonnet), composition framework, mini-cycles (sub-cycles), "cyclic bundles" (e.g. pillar-poems separating mini-cycles), central group, supreme subject and supreme recipient of the cycle (which are not equivalent to the specific subject and recipient of an individual poem). Moreover, the presentation attempts to define the type of cyclic setup presented by the selected works of Mickiewicz, Norwid and Baudelaire depending on the level of cohesion of the cycle structure and autonomous nature of the links that form it.

**Key words:** Romanticism, lyricism, cycle, Mickiewicz, Norwid, Baudelaire

Cykl sam w sobie jest rodzajem podróży, w której każde z ogniw współtworzących go stanowi swoisty przystanek w lekturze. Wybrane przez nas cykle wyróżnia jednak inny rodzaj „podróżowania”. *Sonety krymskie* (prwdr. 1826) Adama Mickiewicza, *Vade-mecum* Cypriana Norwida (powst. 1848–1865) i *Les Fleurs du mal* (prwdr. 1857, wyd. 2 powiększone do 126 wierszy – 1861, wyd. 3 pośmiertne, powiększone do 151 wierszy – 1868, pol. *Kwiaty zła*) Charles'a Baudelaire'a wiążą topos wędrówki zawierający interpretację losu ludzkiego. Ujawnia jakąś filozofię istnienia, postawę wobec życia, stosunek do wartości, historycznego dziedzictwa kulturowego. Model wiecznie poszukującego wędrowca należy – obok typu artysty geniusza – do najlepiej ukształtowanych w romantyzmie wizerunków bohatera (Kamionka-Straszakowa 1992: 17). Chociaż cykle Mickiewicza, Norwida i Baudelaire'a<sup>1</sup> to trzy różne podróże, zawierają niektóre ze stałych elementów właściwych romantycznemu „byciu w drodze”.

Szukając rozlicznych odniesień literackich dla tych cykli, badacze przywołują różne utwory. Powtarza się jednak jeden wspólny tytuł – *La Divina Commedia* (powst. 1308–1321, pol. *Boska komedia*), wiązany z każdym z tych trzech dzieł. Poemat Dantego Alighieri też jest zresztą rodzajem cyklu, tworzą go trzy części: *Inferno* (pol. *Piekieło*, 34 pieśni), *Purgatorio* (pol. *Czyściec*, 33 pieśni), *Paradiso* (pol. *Raj*, 33 pieśni). Liczy zatem w sumie sto pieśni złożonych z tercyn. Liczba sto symbolizuje doskonałość (Forstner

<sup>1</sup> Wiele pisano o relacji Norwid – Baudelaire. Zapoczątkował to badacz i edytor pism Norwida, Juliusz Wiktor Gomulicki (Gomulicki 1966: 741–747). Zob. jedną z najnowszych prac (Siwiec 2014: 195–214). Por. rozważania Rolfa Fiegutha (Fieguth 2007: 279–298; 2008: 139–154; 2011: 241–264).

1990: 55). Swoją drogą sto wierszy zawierało w zamyśle *Vade-mecum* oraz pierwsze wydanie *Kwiatów zła*.

Przedmiotem niniejszej wypowiedzi będą sygnały cykliczności, które znamionują cykl liryczny w ogóle i zarazem charakteryzują interesujące nas cykle romantyczne, które poza stygmatem drogi łączy także – używając określenia jednego z badaczy – „sugestia autobiografizmu”, wynikająca częściowo „z towarzyszącego literaturze romantycznej od samego początku postulatu prawdy i szczerości jako podstawowego kryterium jej autentyczności i wartości” (Lyszczyna 2005: 96).

Słownikowa definicja cyklu literackiego brzmi następująco:

[...] zespół utworów należących do tego samego gatunku, powiązanych w nadrzędną całość wspólną elementów treściowych (postaci literackiej, motywów, idei) bądź podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych, ramą kompozycyjną czy też jednością podmiotu literackiego. Każdy z utworów wchodzących w skład cyklu zachowuje zazwyczaj daleko posuniętą autonomię strukturalną i może być odbierany jako samodzielna całość [...] (Sławiński 1988: 79).

Badacze wyróżniają cykle liryczne, epickie (wśród nich narracyjne: nowelistyczne i powieściowe) oraz dramatyczne (Ostrowski 2006: 144–145). Na uwagę zasługują opracowania Jana Trzynadłowskiego (Trzynadłowski 1967: 193–201), Ireneusza Opackiego (Opacki 1970: 71–128) i szkic Wiesławy Wantuch (Wantuch 1985: 42–62). Badania nasiliły się po roku 2000 m.in. za sprawą prof. Krystyny Jakowskiej. Powstały zbiory artykułów (Jakowska, Olech, Sokołowska 2001; Jakowska, Kulesza, Sokołowska 2004; Demska-Trębacz, Jakowska, Sioma 2005; Jakowska, Kulesza 2008; Kiezuń, Kulesza 2010). Badaczka opublikowała ponadto monografię o cyklu opowiadań (Jakowska 2011). Istotne rozważania na temat teorii cyklu poetyckiego zawiera praca Rolfa Fiegutha (Fieguth 2002: 27–49). Z poezją wiąże się również tom konferencyjny przygotowany przez Bernadettę Kuczere-Chachulską (Kuczera-Chachulska 2004)<sup>2</sup>.

Ponieważ przedmiotem niniejszej pracy jest liryka romantyczna, przypomnieć należy kilka ustaleń na temat cyklu lirycznego. Według Wiesławy Wantuch cykl liryczny „to kompozycja rozpięta między dwoma biegunami: dążeniami do zamknięcia, ujawnienia specyficznych właściwości struktury, która nie jest sumą składników, a autonomią poszczególnych utworów w jej skład wchodzących” (Wantuch 1985: 43). Zależnie od tego, które z tendencji dominują – czyli zależnie od stopnia zamknięcia, spójności struktury cyklu czy autonomiczności ogniw go tworzących – da się wyróżnić trzy podstawowe układy cykliczne:

<sup>2</sup> Zob. też: Kisielewska 2004; Reimann 2011: 199–228; Osiński 2014: 21–52; Siwiec 2016: 115–130.

1. **Cykl koncentryczny** (np. Antoni Słonimski: *Harmonia. Wieniec sonetów*, prwdr. 1919) – wszystko „koncentruje się” wokół jednego gatunku, tematu, słownictwa i podmiotu lirycznego pierwszego utworu (kolejne nawiązują do niego bezpośrednio).
2. **Cykl łańcuchowy** (np. Adam Mickiewicz: *Sonety krymskie*, prwdr. 1826) – każdy wiersz, przypominający ogniwo łańcucha, nie zawsze jest podobny do poprzedniego czy następnego, ale „niewątpliwie przynależy do splotu i »wydłuża« go” (Wantuch 1985: 47), o ciągłości stanowi kilka czynników, z których najważniejsza jest organizacja pozagatunkowa, ponadslownikowa; napływ informacji ma zaś charakter głównie linearny.
3. **Cykl pierścieniowy** (np. Bolesław Leśmian: *Postacie z tomu Napój cienisty*, prwdr. 1936) – o cykliczności przesądzają w zasadzie wiersze otwierające i zamykające, tworząc „pierścień” (nie w warstwie słownictwa, ale semantyki) i pozwalając na odnalezienie nadrzędnego podmiotu cyklicznego. Cykl taki wydaje się najmniej spójny, gdyż może obejmować wiersze różniące się rozmiarami, wzorcami rymowymi, słownictwem.

Wymienione układy są najczęstsze, co nie oznacza, że nie istnieją inne rozwiązania. Zastrzegając, że „wyrazistość cyklu lirycznego zależy od kontekstu historycznoliterackiego, w jakim powstał” (Wantuch 1985: 60), Wantuch ustala trzy wyznaczniki porządku charakteryzującego cykl:

1. Możliwość wykrycia ramy, sygnalizującej m.in. działania zmierzające do stworzenia kompozycji cyklicznej.
2. Mniej lub bardziej nadmiarowy charakter powtarzalności gatunkowej, tematycznej, leksykalnej itp.
3. Możliwość takiego przeformułowania utworów składowych, by cały zbiór stał się komunikatem jednego nadawcy skierowanym do jednego odbiorcy – i miał określony temat, pozwalający się wykryć.

Chociaż cykl jako taki rządzi się swoimi prawami, dzięki którym jest rozpoznawalny, to jednak każda jego konkretna realizacja ma swoje cechy specyficzne, wskutek czego trudno rzecz generalizować. Badacze cyklu, wyróżniając np. rodzaje cyklu lirycznego lub omawiając zasady jego organizacji, opierają się w swych ustaleniach na reprezentatywnych przykładach, jak *Treny* Jana Kochanowskiego czy *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza. Badania o takim charakterze muszą iść w parze ze znajomością istniejących interpretacji konkretnych wierszy tworzących daną serię czy zbiór. Jeżeli takowe nie istnieją, konieczna jest analiza i interpretacja poszczególnych tekstów, jak i odczytanie wymowy całości cyklu. Wówczas można uchwycić więcej związków pomiędzy utworami. Związki takie nie sprowadzają się bowiem do łatwo zauważalnych wyróżników zewnętrznych, jak np. gatunek, rozmiar, wersyfikacja, stylistyka, powtórzenia, tematyka, podmiot, bohater,

sceneria itp. Wypada zgodzić się z Wantuch, która pisze, że „Ilość kombinacji czynników stanowiących o spójności serii tekstów jest [...] w zasadzie nieprzewidywalna [...]” (Wantuch 1985: 55). Chcąc zatem teoretyzować na temat cyklu poetyckiego, trzeba mieć przed oczyma nie kilka przykładów, ale najlepiej całość realizacji literackich tego typu, właściwych interesującej nas epoce lub literaturze danego obszaru językowego. Kłopot w tym, że należy uwzględniać genezę poszczególnych utworów i ich wymowę, czasem też istniejącą w nich aluzyjność i szereg kontekstów, od biograficznego począwszy. W ten sposób można wykryć np. nawiązania do wcześniej stworzonych cykli, czasem niewidoczną dla czytelnika „grę” z nimi czy chęć kontynuacji; może się zdarzyć, że cykl liryczny odnosi się do cyklu malarskiego, będąc jego komentarzem lub wykładnią. W grę wchodzi więc doświadczenia pozaliterackie. Zdarza się, zwłaszcza w literaturze współczesnej, „zatarcie” podstawowych wyróżników cyklu, „rozmycie” spójności. Umożliwia to wprowadzenie różnego porządku, indywidualne „skomponowanie” układu.

Nie aspirując do całościowej znajomości tak szerokiego pola badawczego, jakim jest problem cyklu poetyckiego, uczynimy kilka uwag zasadniczych. Zaczniemy od tego, że cykl poetycki może być zarazem tomem poetyckim (przykładem *Kwiaty zła*). To jego pierwsza właściwość. Przeciwni bylibyśmy jednak traktowaniu każdego tomu jako cyklu. W tomie poetyckim zamysł całości nie musi być aż tak silnie akcentowany i łatwo wykrywalny.

Zdarza się, że o jednolitym charakterze zbioru uprzedza zamieszczona na początku odautorska uwaga (przykładem *Księga ubogich* Jana Kasprowicza, również posługująca się toposem wędrowni). Ujawnia zamiar autorski i sygnalizuje cykl poetycki. Takie wyznanie odautorskie trzeba jednak traktować zawsze z rezerwą, zakładając możliwość autokreacji.

Poezje, zawarte w *Księdze ubogich*, powstały w obliczu Tatr, na codziennych samotnych przechadzkach w polu.

Nie ma między nimi ani jednego wiersza, który by miał jakiegokolwiek pokrewieństwo – z biurkiem. Tym się tłumaczy charakter tej *Księgi* zarówno pod względem treści, jak i formy – notatnik i ołówek, użyte na ukojenie siebie i innych (Kasprowicz 1999: 220).

Równie ważnym czynnikiem spajającym teksty są dedykacje lub motta. W *Sonetach krymskich* dedykację stanowią słowa: „Towarzyszom podróży krymskiej” (Mickiewicz 1993: 234). Być może kryje się tutaj ironia, gdyż niektóre osoby towarzyszące poecie podczas wycieczki na Krym wydają się dość podejrzane: Karolina z Rzewuskich Sobańska (tajny współpracownik rosyjskiej policji); rozwiedziony z nią mąż Hieronim Sobański; brat Karoliny – Henryk Rzewuski (późniejszy autor gawęd szlacheckich *Pamiętki JPana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*); rosyjski generał kawalerii Iwan Osipowicz de Witt (właśc. Jan de Witte); jego agent Aleksander Boszniak

(oficjalnie badacz owadów). „Dedykacja mogła posłużyć jako osłona polityczna w sytuacji prześladowań po stłumieniu powstania dekabrystów i po wykryciu w Polsce Towarzystwa Patriotycznego” (Mickiewicz 1993: 654).

Inny wydźwięk ma dedykacja *Vade-mecum*: „Tym, z którymi błogo, poufnie i często rozmawiałem, poświęcam i posłam” (Norwid 1990: 11), poprzedzona przedmową prozą *Do Czytelnika* (na temat stanu polskiej poezji współczesnej). Bohaterowie dedykacji to adresaci mogący wypełniać pustkę komunikacyjną towarzyszącą poecie, chociaż dzieło ukierunkowane zostało na człowieka w ogóle, którego utwór ma „tworzyć”. Bohaterów dedykacji wyróżnia atrybut rozumienia (akceptacji, współdziałania w spełnianiu się dzieła). Pomędzy tym przychylnym czytelnikiem, pragnącym rozumieć lub rozumiejącym, a czytelnikiem nieprzychylnym, uprzedzonym, nierozumiejącym, widać w całym *Vade-mecum* ważne napięcie. Istnienie nielicznych czytelników przychylnych, pytających, rozumiejących stanowi dla Norwida argument przeciwko wszystkim pozostałym, którzy nie chcą wziąć udziału w dialogu, tłumacząc się niejasnością tej poezji.

Jeżeli spróbujemy określić nazwiska bohaterów dedykacji, to stwierdzimy, że „poufnie” poeta korespondował lub rozmawiał z kilkunastu osobami, ale „błogo” – zaledwie z kilkoma i to (w chwili powstania dedykacji) już nieżyjącymi: „Czyżby adresatami [...] byli wyłącznie znajomi-zmarli? Czyżby »grupą odniesienia« poety byli wyłącznie ci, którzy stanowią »naród umarłych«?” (Fert 1990: LXXXII). Uwzględniając motto *Vade-mecum* (wspominające o „narodzie umarłych”), możemy zatem już w dedykacji zauważyć patronującą wielu wierszom cyklu ironię: kto tworzy pośród nieczytających lub kieruje słowa do niesłyszących (pozornie żywych, a w rzeczywistości martwych), ten „błogo” rozmawia wyłącznie ze zmarłymi.

Norwidowską koncepcję cyklu Rolf Fieguth proponuje nazwać „modelem historycznej ewolucji poetyckiej”. W swojej przedmowie dwukrotnie Norwid zaznacza, że poezja polska znajduje się „w chwili krytycznej”, pozostaje w stagnacji. Tradycja okazuje się wciąż tak silna, że hamuje to, co nowe. Z kolei to, co nowe, jest jeszcze tak słabe, że nie potrafi konkurować z tradycją.

*Vade-mecum* miało czytelnikowi pokazać, czym jest poezja „Epoki nowej”. [...] Norwid tak ułożył swój cykl, że kompozycja cykliczna odzwierciedla w poetycki sposób dynamikę i niestabilność samego historycznego procesu poetyckiego. Osobliwa kompozycja cykliczna staje się tutaj ikonicznym znakiem historycznego kryzysu rozwojowego gatunku poezji, staje się sama poezją „w chwili krytycznej”.

[...] Kompozycja cyklu i kompozycja poszczególnych wierszy prezentuje się jako wyjątkowo krucha i hybrydyczna; potencjalnie immanentny w każdym cyklu moment metapoetycki bądź krytyczny wobec poezji, jest tu szczególnie podkreślony, intertekstualność otwarcie zademonstrowana, sama w sobie staje się tematem konstrukcji kompozycyjnej (Fieguth 2002: 42).

Dedykacja *Kwiatów zła* jest bardzo konkretna: „Poecie doskonałemu, nieomylnemu czarnoksiężnikowi literatury francuskiej, mojemu najdroższemu i czcigodnemu mistrzowi i przyjacielowi Teofilowi Gautier z wyrazami najgłębszej pokory te chorobliwe kwiaty dedykuję” (Baudelaire 1990: 5). Baudelaire uważał za swoich mistrzów (oprócz Gautiera) także Edgara Allana Poego i Josepha de Maistre’a. Podziw dla Gautiera dotyczył jego poezji wydanych przed słynnym tomikiem *Émaux et camées* (prwdr. 1852, pol. *Emalie i kamie*), a więc: *Albertus* (prwdr. 1833, pol. *Albertus*), *La Comédie de la mort* (prwdr. 1838, pol. *Komedia śmierci*), *España* (prwdr. 1845, pol. *Hiszpania*). Wpływ tego poety wiąże się nie tylko z kultem sztuki (w przedmowie do swojej powieści *Mademoiselle de Maupin* [pol. *Panna de Maupin*] z 1835 r. Gautier jawi się zwolennikiem „sztuki dla sztuki”), ale z podejmowaną przez Baudelaire’a tematyką, zainteresowaniami poezją barokową, poglądami na społeczeństwo, a przede wszystkim z metodą twórczą, rozumieniem działalności pisarskiej (pod tym względem Gautier przypomina Baudelaire’owi Poego – obu tym poetom autor *Kwiatów zła* przypisuje tę samą koncepcję poezji, tj. taką, jaka występuje w jego własnej twórczości). Metoda ta nie oznacza zdania się na natchnienie, ale świadomy wybór środków artystycznych, rezygnację z wszelkiej przypadkowości. W studium (prwdr. 1859) poświęconym Gautierowi Baudelaire pisze:

Wrażliwość serca niezupełnie sprzyja pracy poetyckiej. [...] Wrażliwość wyobraźni jest innej natury; umie ona wybierać, sądzić, porównywać, unikać tego, szukać tamtego [...]. Gautier to wyłączna miłość Piękna, ze wszystkimi jego przynależnościami, wyrażona w najlepszej do tego przystosowanym języku. [...] Teofil Gautier z jednej strony kontynuował wielką szkołę melancholii [...]. Są wiersze w *Komedii śmierci* lub wśród tych, do których natchnęła go podróż do Hiszpanii, gdzie objawia się oszołomienie i przerażenie nicością. [...] Z drugiej strony wprowadził on do poezji nowy element, który nazwałbym pocieszeniem przez sztukę, przez wszystkie wdzięczne przedmioty, które radują oczy i zabawiają umysł (Baudelaire 2003: 124–125, 133–134).

Niektórzy krytycy w dedykacji *Kwiatów zła* dostrzegają pewne wyrachowanie Baudelaire’a – uczynił on patronem swojego zbioru Gautiera, który właśnie był u szczytu sławy (po publikacji tomu *Émaux et camées*) i cieszył się oficjalnym uznaniem. Mógł więc usankcjonować swym autorytetem *Kwiaty zła*, zawierające teksty potrafiące wywołać zastrzeżenia cenzury (Brzozowski 1990: 474).

Wszystkie cykle – *Sonetny krymskie*, *Vade-mecum*, *Kwiaty zła* – mają motto. W przypadku dzieła Mickiewicza są to dwa wersy z czterowersowego utworu *Besserem Verständnis* (pol. *Lepsze zrozumienie*) Johanna Wolfganga Goethego zamieszczonego w jego nawiązującym do poezji perskiej zbiorze *West-östlicher Divan* (prwdr. 1819, pol. *Dywan Zachodu i Wschodu*): „Wer

den Dichter will verstehen, / Muss in Dichter's Lande gehen" (Mickiewicz 1993: 233)<sup>3</sup>. Fragment ten można potraktować jako zaproszenie do wkroczenia w świat wyobraźni poety, odbycia z nim mentalnej wędrówki, ale też jako wyraz przekonania, że bez znajomości przestrzeni kulturowej, w jakiej porusza się twórca, jego dzieła nie będą w pełni zrozumiałe.

W *Vade-mecum* za motto posłużył cytat z *Odysei* Homera – słowa Achillesa (wywołanego z krainy cieni) skierowane do Odyseusza:

Nie pochlebiaj Cieniowi! o! Ulissie! szlachetny  
synu Laerta – wolałbym pomiędzy wami być  
pacholkiem ostatniego wyrobnika, nie posiadającego  
ziemi, mającego pług za całą własność  
i zaledwo zdolnego wyżyc –  
aniżeli panować, jak Monarcha, nad narodem umarłych!

(Norwid 1990: 3)

Fragment powyższy ujawnia rozbieżność stanowisk: każdy z bohaterów uznaje, że sytuacja, w jakiej znajduje się jego rozmówca, jest lepsza od tej, w jakiej on sam aktualnie pozostaje. Odyseusz zazdrości Achillesowi panowania w świecie cieni, a ten apoteozuje życie ziemskie będące udziałem Odyseusza. Takie motto zapowiada istotną specyfikę *Vade-mecum*, czyli dialogowość cyklu, konfrontację różnych punktów widzenia. Jeśli przyjmiemy, że występujące tutaj określenie „naród umarłych” oznacza współcześnie żyjącą, lecz martwą duchowo społeczność, to wypadnie nam zauważyć, że Odyseusz (pragnący poznać dzięki Achillesowi własną przyszłość) rozpoznaje los powszechny, otrzymuje ostrzeżenie<sup>4</sup>.

W przypadku *Kwiatów zła* motto znalazło się tylko w pierwszym wydaniu tomu (1857), na stronie tytułowej. Jest to cytat z utworu *Les Tragiques* (prwdr. 1616, pol. *Poema tragiczne* lub *Rymy tragiczne*)<sup>5</sup> hugenota Théodore'a Agrippy d'Aubigné:

On dit qu'il faut couler les execrables choses  
Dans le puits de l'oubly et au sepulchre encloses,  
Et que par les escrits le mal resuscité  
Infectera les mœurs de la postérité:  
Mais le vice n'a point pour mere la science,  
Et la vertu n'est point fille de l'ignorance.

(d'Aubigné 2013: 101)

<sup>3</sup> W polskim tłumaczeniu: „Kto poetę chce zrozumieć, musi pójść w kraj poety” (Mickiewicz 1993: 654).

<sup>4</sup> Por. dwie interpretacje motto z uwagi na jego funkcję w całości cyklu (Feliksiak 2002: 232–235).

<sup>5</sup> Temu liczącemu siedem części dziełu patronuje jedna myśl: „[...] autor przeklina prześladowców wiary reformowanej, życzy im hańby na tym świecie i piekła po śmierci” (Lanson, Tuffrau 1965: 111).



Fragment powyższy wspomina o złu, które wskrzeszają napisane dzieła, ale zaznacza zarazem, że występki nie ma nic wspólnego z nauką, cnota zaś nie jest córką ignorancji.

Kolejny sygnał cykliczności stanowi numeracja wierszy, na zasadzie wyjątku nieobejmująca utworu pierwszego, będącego – jak nienumerowane *Ogólniki w Vade-mecum* czy wiersz *Au Lecteur* (pol. *Do Czytelnika*) w *Kwiatach zła* – rodzajem prologu. Istnienie takich znaków cykliczności nie jest niezbędne, ale bardzo silnie podkreśla związek utworów ze sobą i ukierunkowuje lekturę.

Za sygnał cykliczności można uznać tytuł, który podporządkowuje sobie jakąś serię tekstów, mających lub niemających własnych osobnych tytułów, oraz gatunek (np. sonet). Sprawą jednak ważniejszą od tytułu i gatunku, o dalece większych konsekwencjach, okazuje się dla cyklu jego rama kompozycyjna. „Zasadnicze [...] wskazówki i dyspozycje motywujące logikę cyklu skupiają się w pierwszym i ostatnim utworze” (Wantuch 1985: 49). Tekst otwierający zbiór zakreśla jakiś obszar wiedzy będący punktem wyjścia. W kolejnych wierszach znajdujemy powtórzenia, rozszerzenia i modyfikacje tej wiedzy. Brak ramy kompozycyjnej lub niemożność jej wykrycia w zasadzie przekreśla mówienie o cyklu poetyckim jako spójnej całości. Koniec może wyraźnie nawiązywać do wiersza wstępnego. Przychylić się trzeba w tym miejscu do propozycji Fiegutha, który pisze:

Roboczo można postulować jako obowiązującą regułę gatunkową cyklu poetyckiego, że koniec cyklu w jakiś sposób musi się odnosić do początku cyklu; w każdym razie w analizie cyklu należy zdecydowanie szukać takiego odniesienia. Postulat ten wiąże się z tezą, że kompozycja i [...] powiązania w cyklu poetyckim mają mieć charakter ruchu nie-linearnego, optymalnie kolistego (Fieguth 2002: 37).

Kolistość wynika czasem nie tylko z założeń konstrukcyjnych, ale też światopoglądowych (wolno nawet zaryzykować twierdzenie, że konstrukcja bywa odbiciem wyznawanych przekonań).

Interesującym zjawiskiem są minicykle (podcykle). Łatwo je zauważyć w *Kwiatach zła*, będących cyklem cykli, bowiem każda z grup wierszy ma swój własny tytuł i porządek, ale nie numerację<sup>6</sup> – w wydaniu drugim są to: *Spleen et Idéal* (pol. *Spleen i Ideal*), *Tableaux parisiens* (pol. *Obrazki paryskie*), *Le Vin* (pol. *Wino*), *Fleurs du mal* (pol. *Kwiaty zła*), *Révolution* (pol. *Bunt*), *La Mort* (pol. *Śmierć*). Nie zawsze jednak minicykle zostają formalnie wyodrębnione i zaznaczone, chociaż wiersze tworzą odrębne, zauważalne serie w cyklu.

<sup>6</sup> Numeracja wierszy jest ciągła dla całego tomu, a nie odrębna dla każdego podcyklu, co podkreśla spójność dzieła.

Przyznać trzeba, że w przypadku braku autorskiego wyróżnienia grup „podcykle są jednak kompozycyjnie dwuznaczne. Ten sam wiersz może należeć równocześnie do dwóch sąsiednich lub nakładających się na siebie podcykli” (Fieguth 2002: 34). Wieloznaczności granic między podcyklami lub nachodzeniu ich na siebie dowodzą zresztą próby opisu architektoniki danego cyklu. Komentatorzy dzieła mogą zatem różnić się między sobą w wyróżnianiu podcykli. Każdy interpretator musi określić i umotywić swoją konkretyzację kompozycyjnej wieloznaczności.

Obok podcykli Fieguth wyróżnia tzw. wiązki cykliczne, które są przeważnie tworzone przez wiersze nienastępujące po sobie, ale rozdzielone dowolną ilością pojedynczych tekstów i potrafiące ciągnąć się przez cały cykl. Mogą to być wiersze-filary, rozdzielające minicykle poetyckie, przy czym „filarem” bywa naszym zdaniem nie tylko pojedynczy utwór, ale i cały minicykl.

Wyraźne cechy konstrukcyjne wykazuje w cyklu poetyckim grupa centralna. Jest ona kwestią niejednoznaczną. Najpierw należałoby zdefiniować określenie „centrum”. Rozważania i przykłady Fiegutha zdają się sugerować, że centrum cyklu to po prostu jego środek, dzielący teksty na dwie symetryczne grupy. W naszych intencjach centrum to miejsce kluczowe dla cyklu, w jakimś sensie przełomowe dlań, najważniejsze – taki punkt kulminacyjny, który może, ale nie musi wcale być „w środku”. Widać to w *Kwiatach zła*, gdzie centrum to prawdopodobnie podcykl zatytułowany *Révolte* (pol. *Bunt*) – w wydaniu pierwszym tomu, liczącym pięć sekcji (podcykli), znajduje się „w środku” (jako trzeci), ale w wydaniu drugim rozszerzonym, liczącym sześć sekcji, jest przedostatni.

Grupy centralne mogą, ale nie muszą być tożsame z podcyklami – co spostrzegł również Fieguth – stając się osobną zasadą kompozycyjną. W charakterystyce centrum należałoby wziąć pod uwagę porządek przeżyć podmiotu, który w liryce osobistej wydaje się znaczący dla kompozycji cyklu.

Za jeden z niezbędnych warunków, jakie musi spełniać cykl poetycki, Wiesława Wantuch uznała „możliwość takiego przeformułowania tekstów składowych, by całość stała się komunikatem jednego nadawcy, skierowanym do jednego odbiorcy na dający się określić temat (hipertemat)” (Wantuch 1985: 61). Zdarza się, że podmiot cykliczny („ja” poety) utożsamia się z podmiotami poszczególnych wierszy. W rezultacie w każdym z nich manifestuje się ten sam podmiot. Fieguth zaleca w tym względzie ostrożność, opowiadając się za rozróżnieniem pojęcia nadrzędnego cyklicznego „ja” i lirycznego „ja” konkretnego wiersza. „Ja” cykliczne „nie może być w pełni utożsamiane z rzeczywistym autorem tekstu” (Fieguth 2002: 38). Argumenty, jakie przedstawia, znajdują częściowe uzasadnienie w związku z występowaniem tzw. obcego mówcy.

Fieguth precyzuje, kogo należy rozumieć przez „obcego mówcę”. Z jego rozważań nie wynika jednak jasno, czy może nim być głos postaci wymagowanej, której słowa mieszczą się w wypowiedzi podmiotu pojedynczego wiersza, są przez niego niejako „przytaczane”, czyli są w rzeczywistości jego słowami: „[...] nie wolno także zapomnieć o przedstawianych w wierszach osobach. W harmonii cyklu wszystkie liryczne podmioty mówiące poszczególnych tekstów i kilka przedstawionych »osób trzecich« mają wkład w projekcję i budowę nadrzędnego [...] podmiotu cyklicznego” (Fieguth 2002: 39). A taka sytuacja nader często ma miejsce np. w *Vade-mecum* i bylibyśmy skłonni do widzenia w niej jakiegoś wariantu „obcego mówcy”:

Zastąpił mi raz Sfinks u ciemnej skały,  
Gdzie jak zbójca, celnik lub człowiek biedny  
„Prawd!” – wołając, wciąż prawd zgłodniały,  
Nie dawa gościom tchu;

\*

– „Człowiek? Jest to kapłan bez-wiedny  
I niedojrzały...” –  
Odpowiedziałem mu.

(Norwid 1990: 40–41)

Bardzo słusznie wspomniany badacz zauważa, że każde odkryte przez czytającego cykl powiązanie konkretnego wiersza z innymi wierszami, już w zarodku wychodzi poza ten tekst i równa się zajęciu pozycji metapoetyckiej – „w ten sposób zachodzi projekcja danego ruchu na podmiot cykliczny jako jego sprawcę. Cykl tworzy własny podmiot, który równocześnie przedstawia się jako produkt progresywnej akumulacji znaczeń i sensów” (Fieguth 2002: 39).

Dziwi trochę pomijanie w badaniach nad cyklem poetyckim kategorii odbiorcy. Wydaje się, że należy – przez analogię do kategorii podmiotu – odróżniać nadrzędnego odbiorcę cyklicznego i odbiorcę właściwego dla pojedynczego wiersza. *Sonety krymskie*, *Vade-mecum* i *Kwiaty zła* mogą być pod tym względem wdzięcznym materiałem badawczym, gdyż zróżnicowanie odbiorców poszczególnych tekstów jest w nich bardzo ciekawe. Widać to zwłaszcza w wierszach, których podmiot zwykle kieruje swoje słowa do kogoś lub czegoś, a więc zwraca się do przyjaciół, do morza, do nocy, do własnych myśli, do muzy, do piękna, do sztuki, do ukochanej itd. W przypadku Norwida dialogowość *Vade-mecum* przybiera podwójną postać: po pierwsze, ujawnia się „w obecności wyraźnie zarysowanego adresata poszczególnych wierszy, często [...] określanego zaimkiem »ty«”, a po drugie, widoczna jest „w narracyjności nachylonego ku czytelnikowi »opowiadacza« przedstawionych zjawisk” (Inglot 1988: 77).

Bardzo istotnym komponentem dialogowej organizacji wierszy Norwida jest obraz słuchacza, lirycznego Ty. Można zaryzykować twierdzenie, że stopniowo wypiera ono z tekstu Ja. [...] Dialogowe Ty pojawia się jako jednostka lub zbiorowość (Fert 1982: 12–13).

Na koniec zastanówmy się, jaki rodzaj układu cyklicznego zbioru Mickiewicza, Norwida i Baudelaire'a prezentują. Przypomnijmy – Wantuch wyodrębniła trzy typy: koncentryczny, łańcuchowy i pierścieniowy, w zależności od stopnia zamknięcia (spójności) struktury cyklu czy autonomiczności ogniw go tworzących (Wantuch 1985: 43). Warianty te nie wyczerpują różnych możliwości, ale wydają się najczęściej występować. Najbardziej zwartym, najsilniej zdeterminowanym jest typ koncentryczny, najmniej zaś – typ pierścieniowy. *Sonety krymskie* badaczka uznała za przykład typu łańcuchowego i wydaje się, że do takiego też rodzaju wypada zaliczyć *Vade-mecum* i *Kwiaty zła*. Nie organizuje ich kompozycji aż tyle reguł całości jak w przypadku typu koncentrycznego, gdzie wszystko „koncentruje się” wokół gatunku, tematu, słownictwa i podmiotu lirycznego pierwszego utworu. Jednak dzieła Norwida i Baudelaire'a nie są aż tak „ubogie” w środki czyniące z nich cykle, aby można je było zaliczyć do typu pierścieniowego. Nie wspierają się co prawda na tak łatwo wykrywalnych i regularnie stosowanych spójnościach, jak to jest w cyklu koncentrycznym, ale o ich ciągłości stanowi przecież kilka istotnych czynników (np. dialogowość – w przypadku *Vade-mecum*, a w *Kwiatach zła* – stopniowe pograżanie się podmiotu w coraz groźniejszych doświadczeniach). Niektórzy interpretatorzy widzą w *Vade-mecum* kompozycyjną otwartość, twierdząc, że dzieło narusza zasady spójności cyklu poetyckiego, deklaruje cykliczność i jej zaprzecza (Fieguth 2000: 163–164; Mackiewicz 2005: 301–303).

## Literatura

### Literatura podmiotowa

- Aubigné Th. A. d' (2013): *Les Tragiques*. Québec.
- Baudelaire Ch. (1990): *Kwiaty zła*. Wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, red. i posłowie J. Brzozowski. [Wyd. dwujęzyczne]. Kraków.
- Baudelaire Ch. (2003): *Teofil Gautier*. Przeł. A. Kijowski. [W:] Ch. Baudelaire: *Sztuka romantyczna*. Wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois. Gdańsk, s. 111–136.
- Kasprowicz J. (1999): *Pisma zebrane*. Red. J. J. Lipski, R. Loth. T. 5: *Utwory literackie 5*. Oprac. R. Loth. Kraków.
- Mickiewicz A. (1993): *Dzieła*. Komitet red. Z. J. Nowak [i in.]. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa.
- Norwid C. (1990): *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław.

### Literatura przedmiotowa

- Brzozowski J. (1990): *Posłowie*. [W:] Ch. Baudelaire: *Kwiaty zła*. Wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski. Red. i posłowie J. Brzozowski. [Wyd. dwujęzyczne]. Kraków, s. 464–478.

- Demska-Trębacz M., Jakowska K., Sioma R. (red.) (2005): *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Białystok.
- Feliksiak E. (2002): *Ukryta struktura „Vade-mecum”*. [W:] *Norwid a chrześcijaństwo*. Red. J. Fert, P. Chlebowski. Lublin, s. 221–248.
- Fert J. (1990): *Wstęp*. [W:] C. Norwid: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław, s. V–CXLI.
- Fert J. F. (1982): *Norwid poeta dialogu*. Wrocław.
- Fieguth R. (2000): *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*. Przeł. J. Gotfryd. Przejrzał S. Sawicki. [W:] R. Fieguth: *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*. Izabelin, s. 146–195.
- Fieguth R. (2002): *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa.
- Fieguth R. (2007): *Podróż i problematyczny zachwyt. O dwu wątkach w „Kwiatach zła” Baudelaire’a i w „Vade-mecum” Norwida*. [W:] *Dziedzictwo Odysusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*. Red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska. Kraków, s. 279–298.
- Fieguth R. (2008): *„Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście Wiktora Hugo i Charles’a Baudelaire’a*. [W:] *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*. Red. P. Chlebowski [i in.]. Lublin, s. 139–154.
- Fieguth R. (2011): *„Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście Wiktora Hugo i Charles’a Baudelaire’a*. [W:] R. Fieguth: *Gombrowicz z niemiecką gębą i inne studia komparatystyczne*. Poznań, s. 241–264.
- Forstner D. (1990): *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór il. i komentarz T. Łozińska. Warszawa.
- Gomulicki J. W. (1966): *Komentarz*. [W:] C. Norwid: *Dzieła zebrane*. Oprac. J. W. Gomulicki. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa, s. 277–1028.
- Inglot M. (1988): *Wyobrażenia poetycka Norwida*. Warszawa.
- Jakowska K. (2011): *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*. Białystok.
- Jakowska K., Kulesza D. (red.) (2008): *Polski cykl liryczny*. Białystok.
- Jakowska K., Kulesza D., Sokołowska K. (red.) (2004): *Cykl i powieść*. Białystok.
- Jakowska K., Olech B., Sokołowska K. (red.) (2001): *Cykl literacki w Polsce*. Białystok.
- Kamionka-Straszakowa J. (1992): *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*. Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kieźuń A., Kulesza D. (red.) (2010): *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Białystok.
- Kisielewska A. (red.) (2004): *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*. Kraków.
- Kuczera-Chachulska B. (red.) (2004): *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*. Warszawa.
- Lanson G., Tuffrau P. (1965): *Historia literatury francuskiej w zarysie*. Przeł. W. Bieńkowska. Wyd. 2. Warszawa.
- Lyszczyna J. (2005): *„Vade-mecum” Cypriana Norwida – romantyczny cykl dygresyjny*. [W:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma. Białystok, s. 93–97.
- Mackiewicz T. (2005): *„Vade-mecum” Norwida jako „dzieło otwarte”*. [W:] *Genologia Cypriana Norwida*. Red. A. Kuik-Kalinowska. Słupsk, s. 295–307.
- Opacki I. (1970): *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. [W:] *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Red. M. Głowiński. Warszawa, s. 71–128.
- Osiński D. M. (2014): *Momentałość i nawrotowość cyklu jako struktury wyrażania w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana, czyli po co Leśmianowi cykle poetyckie*. [W:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*. Red. U. M. Pilch, M. Stala. Kraków, s. 21–52.
- Ostrowski W. (2006): *Cykl dramatyczny*. [W:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków, s. 144–145.

- Reimann A. (2011): „*Podstuchać muzyczny motyw*”. *O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*. „Przestrzenie Teorii” nr 15, s. 199–228.
- Siwiec M. (2014): *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*. „Teksty Drugie” nr 4, s. 195–214.
- Siwiec M. (2016): *Romantyczne arcycykle orientalne: „Les Orientales” i „Sonety krymskie”*. [W:] *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*. Cz. 2. Red. M. Kuziak, B. Maciejewski. Kraków, s. 115–130.
- Sławiński J. (red.) (1988): *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2 poszerz. i popr. Wrocław.
- Trzynadłowski J. (1967): *Kompozycja cyklu literackiego*. „Prace Literackie” IX, s. 193–201.
- Wantuch W. (1985): *O poetyce cyklu lirycznego*. [W:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wysłouch. Warszawa, s. 42–62.