

*Agnieszka Lis-Czapiga*

DOI 10.15290/sw.2019.19.10

Uniwersytet Rzeszowski  
Kolegium Nauk Humanistycznych  
Instytut Neofilologii  
Katedra Rusycystyki  
tel. +48 17 872 12 08  
e-mail: a.lis.czapiga@gmail.com  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0676-519X>

### *Sonety włoskie Christiny Krotkowej*

**Słowa kluczowe:** pierwsza fala emigracji rosyjskiej, „Skit”, Christina Krotkowa, cykl, wieniec sonetów

Christina Krotkowa<sup>1</sup> (1904–1965) – rosyjska poetka, prozaik, reprezentantka pierwszej fali emigracji. Urodziła się w Samarze, uczyła w Moskwie oraz w Jekatierinosławiu. W 1922 roku wyemigrowała do Czechosłowacji i udała się do Pragi, gdzie przebywał jej brat, walczący podczas wojny domowej w Rosji w szeregach Białych. Krotkowa podjęła naukę najpierw na praskiej Politechnice, a po roku kontynuowała już na Uniwersytecie Karola, gdzie studiowała chemię i fizykę.

Po przyjeździe do Pragi od razu bardzo aktywnie włączyła się w działalność społeczną i literacką emigracji rosyjskiej – była m.in. członkiem Związku Studentów Rosyjskich w Czechosłowacji, a także powstałego w 1922 roku stowarzyszenia „Skit poetow” (później „Skit”), skupiającego młodych poetów i pisarzy rosyjskich. Począwszy od 1926 roku Krotkowa publikowała swoje wiersze (także pod pseudonimem K. Irmancewa) na łamach wielu periodyków: *Studienczeskije gody*, *Gody*, *Pieriezwony*, *Swoimi putiami* i *Wola Rossii*. W 1929 roku wraz z mężem i synem wyjechała do Paryża, gdzie na-

---

<sup>1</sup> W niniejszym artykule stosuję zapis rosyjskich imion, nazwisk oraz tytułów czasopism w transkrypcji według zasad zalecanych w słownikach PWN, korzystając ze strony internetowej: <https://ushuaia.pl/transliterate/>.

więzała kontakty z tamtejszym środowiskiem emigracyjnym (m.in. uczestniczyła w zebraniach grupy „Koczewje”), drukowała swoje wiersze (też pod nazwiskiem męża – Frankfurt) w czasopiśmie *Russkije zapiski* oraz *Sowriemiennye zapiski*, jak również w ostatnim (czwartym) tomiku utworów praskiego stowarzyszenia „Skit” pod tym samym tytułem.

Przed wybuchem II wojny światowej w 1939 roku Krotkowa przeprowadziła się z rodziną do Nowego Jorku. Podjęła pracę w redakcji gazety *Nowoje russkoje słowo*, a po wypowiedzeniu przez Stany Zjednoczone wojny Niemcom pracowała w rosyjskim oddziale *Głosu Ameryki*, prowadziła ożywioną działalność charytatywną ma rzecz radzieckich i czechosłowackich żołnierzy, jak też literacką. Publikowała swoje wiersze w czasopiśmie *Nowyj żurnal* i *Nowosielje* oraz w antologiach emigracyjnych *Sztafeta* (*Эстафета*, 1948) i *Na Zachodzie* (*На Западе*, 1953).

Po zakończeniu wojny pracowała jako tłumaczka w Organizacji Narodów Zjednoczonych w Nowym Jorku i Genewie. W 1951 roku w Paryżu ukazał się pierwszy i jedyny tomik wierszy Krotkowej *Bialo na czarnym* (*Белым по черному*). Publikacja została dobrze przyjęta przez krytykę i przyniosła poetce pełne uznanie w kręgach emigracyjnych<sup>2</sup>.

W 1964 roku, po ponad czterdziestu latach rozłąki z ojczyzną, Krotkowa odwiedziła Moskwę. Po raz drugi do stolicy ZSSR udała się w roku następnym, niestety dała znać o sobie poważna choroba wątroby. W październiku poetka zmarła, pochowana została na Cmentarzu Chimkińskim w Moskwie [Крейд 1999, 131; Малевич 2005, 510–511; Белошевская, Нечаев 2006, 206–209].

Spośród utworów zamieszczonych przez Krotkową w latach dwudziestych w periodykach emigracyjnych ze szczególnym zainteresowaniem krytyków spotkały się *Sonety włoskie* (*Итальянские сонеты*, 1927–1928), opublikowane w 1929 roku w drugim numerze czasopisma *Wola Rossii*. Wiersze uzyskiwały przychylnie oceny członków redakcji pisma<sup>3</sup>; pewne niedostatki formalne utworów młodej autorki wskazał natomiast Władimir Nabokow<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Emigracyjny poeta i krytyk Jurij Iwask pisał w recenzji zbioru Krotkowej, zamieszczonej w 31 numerze czasopisma *Nowyj żurnal* w 1952 r.: „Есть неподкупная суровость в стихах Кротковой. Отсюда – резкость тона, отсутствие сладкозвучия. И именно в этом своеобразие ее поэзии. Особенно выразительны у нее стяженные размеры, ритмы с переборами” [cyt. za: Нечаев 1997, 83].

<sup>3</sup> W swoim dzienniku Krotkowa wspomina: „Запишу и веселенькое. Вчера [20 ноября 1927 г.] была на собрании в редакции *Воля России*. Читала свои *Итальянские сонеты* с большим успехом. Похвалы были очень единодушны [...]. Мне конечно интереснее была критика, чем одобрение. [...] Больше других понравились *Дант* и *Боттичелли*” [Кроткова 2007, 497–498].

<sup>4</sup> W emigracyjnej gazecie *Rul* z 8 maja 1929 r. Nabokow pisał: „В *Итальянских сонетах*

Sonet – struktura zaliczana do gatunków lirycznych [Todorov 1979, 315; Pszczołowska 1993, 7–33; Urbańska 1993, 34–47; Stawarz 1995, 78–79; Baranowska 1997, 5–18; Kołaczkowska 2006, 715–716; Ложкова 2012, 5–18; Жидиханова 2016, 113–116] lub uważana za układ stroficzny wypowiedzi poetyckiej [Prus 1990, 149–150; Sławiński 2000, 517–518; Гаспаров 2003, 1008], która na przestrzeni wieków tak trwale zachowała swój wzór [Baranowska 1997, 7], od stuleci wzbudza zainteresowanie poetów. Sonet jest formą niezwykle trudną, rygorystyczną, gdyż narzuca określone wymogi architektoniczno-wersyfikacyjne, i kunsztowną zarazem, dlatego tradycyjnie postrzega się ją jako sprawdzian oraz najwyższą próbę umiejętności poetyckich twórcy. Budowa sonetu – 14 wersów zgrupowanych w czterech strofach: dwóch czterowierszach i dwóch tercetach o określonym układzie rymów, zorganizowanych w dwa uzupełniające się lub kontrastujące ze sobą systemy, z których jeden ma charakter narracyjny lub opisowy, drugi natomiast liryczny albo refleksyjno-filozoficzny, będący jednocześnie uogólnieniem nadrzędnego sensu utworu, występująca w ich obrębie zasada symetrii strof, odpowiadających sobie pod względem składniowo-intonacyjnym i metrycznym – wymaga niezwyklego zdyscyplinowania językowego, odpowiedniego doboru słownictwa, narzuca ograniczenie pojemności znaczeniowej tekstu poetyckiego [Lichański 1973, 25–27; Stawarz 1995, 78; Kołaczkowska 2006, 715–716; Федотов 2011, 11–13], co zbliża go poniekąd do epigramatu [Stawarz 1995, 78]. Rozwiązaniem przewyciężającym owe rygory formalne i treściowe może być układanie sonetów w cykle [Kołaczkowska 2006, 715]. Zdaniem Małgorzaty Baranowskiej sonet „to w pewnym sensie sztuka opanowania” [Baranowska 1997, 14]. Jednak owo opanowanie i dyscyplina językowa o tyle mają wartość, o ile idą w parze z „siłą kreacyjną utworu” [Stawarz 1995, 78]. Spośród ukształtowanych w literaturze trzech podstawowych odmian sonetu: włoskiej, francuskiej oraz angielskiej, najlepiej przyjęła się ta pierwsza.

W porównaniu z literaturami zachodnioeuropejskimi sonet w Rosji pojawił się stosunkowo późno, gdyż dopiero w XVIII stuleciu<sup>5</sup>. Warto podkreślić, że pierwszy sonet napisany w języku rosyjskim nie był utworem oryginalnym, ale przekładem popularnego wówczas sonetu francuskiego poety Jacquesa Valée Des Barreauxa *Wielki Boże, twe wyroki...* (*Grand Dieu,*

---

*max* К. Ирманцевой есть отдельные хорошие строки, но нет стройности, простоты и естественности, требуемых слухом от сонета. Чувствуется искусственность рифм, неправилен слог, некоторые ударения не на месте” [ cyt. za: Нечаев 1997, 93].

<sup>5</sup> Poza Italią sonet upowszechnił się i zdobył uznanie już w XV–XVI w. – najpierw w poezji hiszpańskiej i portugalskiej, później we francuskiej oraz angielskiej [Kołaczkowska 2006, 715].

*tes jugements...*). Tłumaczenia dokonał Wasilij Triediakowski i zamieścił je w swojej rozprawie teoretycznej *Nowy i krótki sposób układania wierszy rosyjskich* (*Новый и краткий способ к сложению российских стихов*, 1735), opatrzywszy dodatkowo komentarzem, wyjaśniającym istotę nieznaną dotąd na gruncie rosyjskim formy, przybliżając ją tym samym czytelnikom. Kilka lat później poeta opublikował kolejny sonet (*Sonet z seia greckeskija rechi...*, 1759), tym razem swojego autorstwa. Jednak w XVIII w. w Rosji gatunek ten nie zyskał znaczącej popularności; jego czołowymi przedstawicielami w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych byli Aleksandr Sumarokow oraz jego uczeń i kontynuator Aleksiej Andriejewicz Rzewskij, a także Michaił Nikiticz Murawjow [Романов 1983, 8–10; Kołaczkowska 2006, 715; Топоров 2017, 151–162, online].

W poezji rosyjskiej sonet spotkał się ze zwiększonym zainteresowaniem w latach dwudziestych i trzydziestych XIX w. (co wpisywało się w ogólne tendencje artystyczne i literackie romantyzmu europejskiego, kiedy nastąpiło odrodzenie gatunku po jego zaniku w poprzednim stuleciu). Za właściwego popularyzatora i utalentowanego twórcę sonetów w tym okresie uznaje się Antona Dielwiga. Po ten renesansowy gatunek sięgali między innymi Wilhelm Küchelbecker, Wasilij Tumanski, Aleksandr Puszkina, Łukiajan Jakubowicz oraz Władimir Bieniediktow. Ponadto sonety odnajdziemy także w dorobku poetyckim Afanasija Fieta, Jakowa Połonskiego i Apollona Majkowa<sup>6</sup>. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, z kolei, gatunek ten uprawiali Piotr Buturlin, Konstantin Fofanow [Романов 1983, 11–17; Stawarz 1995, 79; Kołaczkowska 2006, 715].

Prawdziwy rozkwit sonetu w Rosji nastąpił w pierwszych dziesięcioleciach XX w. Tworzono nie tylko pojedyncze utwory, ale także cykle sonetów, w tym wieńce (Wiaczesław Iwanow, Walerij Briusow, Maksimilian Wołoszyn), wydawano tomiki sonetów (Konstantin Balmont). Formę tę ponadto wysoko cenili Innokientij Annienski, Wasilij Komarowski, Igor Siwierianin oraz Iwan Bunin [Романов 1983, 17–22; Шишкин 1999, 221–222; Топоров 2017, 151–152, online]. Po jej zaniku w latach trzydziestych ponownie pojawia się w poezji w kolejnej dekadzie u Anny Achmatowej, Wadima Szefniera, Tatjana Gniedicz, Siemiona Kirsanowa; słynne przekłady sonetów Szekspira publikuje Samuil Marszak. W następnych dziesięcioleciach do bardziej znanych twórców tego gatunku należą: Ilja Sielwinski, Pawieł Antokolski, Władimir Sołouchin, Gienrich Sapgir i Iosif Brodski. Sonet jest także popularny w najnowszej literaturze rosyjskiej; po formę tę sięgają tacy

---

<sup>6</sup> Wspomniani poeci: Majkow, Fiet i Bieniediktow byli także autorami przekładów, między innymi sonetów Mickiewicza.

współcześni poeci jak: Timur Kibirow, Aleksandr Jeriomienko, Wadim Stiepancow oraz Siergiej Kaługin [Гаспаров 2003, 1008; Ковалев 2008, 42–48].

*Sonety włoskie* Krotkovej to cykl wierszy zainspirowanych podróżą do Włoch, którą poetka odbyła w 1923 roku [Белошевская, Нечаев 2006, 207; por. też: Kostincová 2008, 47–50]. Italia i jej dziedzictwo kulturowe, począwszy od połowy XVIII wieku, postrzegana była wśród rosyjskich elit intelektualnych oraz ludzi władzy jako miejsce wyjątkowe w Europie, a wyjazdy do Włoch – artystyczne, jak również te, związane ze służbą państwową i nauką, stanowiły nieodzowny element gruntownego wykształcenia. W następnym stuleciu Italia fascynowała i przyciągała kolejne rzesze artystów i twórców rosyjskich. Do Włoch podróżowali znani pisarze, między innymi: Nikołaj Gogol, Iwan Turgieniew, Aleksandr Hercen, Fiodor Dostojewskij, Lew Tołstoj, Anton Czechow i Maksim Gorkij, oraz poeci: Wasilij Żukowski, Piotr Wiaziemskij, Bieniediktow, Fiet, Fiodor Tiuczew, Nikołaj Niekrasow, Apollon Majkow i Połonskij. Kultura Italii, jej krajobrazy i przyroda wzbudzały szczególne zainteresowanie i stały się przedmiotem refleksji poetyckiej także twórców „srebrnego wieku” (Aleksandra Błoka, Iwanowa, Balmonta, Bunina, Briusowa, Nikołaja Gumilowa, Wołoszyna, Władysława Chodasiewicza, Michaiła Kuzmina, Achmatowej). Dla modernistów podróż do Włoch była nie tylko swoistym obowiązkiem „edukacyjnym” [Karpiński 1997, 242; Burdziej, Kościołek 2011, 4–7; Kowalczyk 2011, 50–59; Malej 2011, 82–95; Orłowski 2011, 96–105; Brzykcy 2011, 106–121], ale również, jak podkreśla Izabella Malej, „świadomą wędrówką [...], odyseją [...] w poszukiwaniu odpowiedzi na palące pytania współczesności, przede wszystkim o sens życia i twórczości” [Burzyńska 2011, 179].

*Sonety włoskie* Krotkovej to formalny cykl liryczny (według określenia Stefanii Skwarczyńskiej „cykl zwarty” [Skwarczyńska 1954, 458–459]), którego zasadą konstrukcyjną jest powtarzalność gatunkowa, tematyczna, słowna i nastrojowa. Każdy sonet cyklu posiada oznaczenie cyfrowe, został też opatrzony tytułem, dzięki czemu zachowuje swoją niezależność i może być odbierany również jako samodzielna całość [Wantuch 1985, 42–62; Sławiński 2000, 85; Дарвин, Тюпа 2001, 30; Wantuch 2001, 578; Zawodniak 2001, 653–654]. Cykl liryczny, zdaniem Wiesławy Wantuch, 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].

*Sonety włoskie* są przykładem koncentrycznego typu układu cyklicznego (termin Wantuch), jakim jest wieniec sonetów (*sonetti a corona*) – kunsztownej kompozycji zorganizowanej wokół określonego centrum, które

stanowi zazwyczaj gatunek, temat i słownictwo, powtarzające się zarówno w całym cyklu, jak i w granicach jednego utworu [Wantuch 1985, 43–44]. Wieniec sonetów Krotkovej obejmuje 14 wierszy, zbudowanych w taki sposób, że wersy sonetu inicjalnego (*I. Dedykacja, Посвящение*) powtarzają się kolejno jako pierwsze wersy następnych sonetów. Tak więc następstwo wersów sonetu otwierającego wieniec (sonetu głównego) wyznacza kolejność poszczególnych członów tego układu [Sierotwiński 1986, 236; por. także: Sławiński 2000, 612–613; Романов 1983, 8; Гаспаров 1993, 217–219].

Tytuł cyklu *Sonety włoskie* odwołuje się jedynie do podjętej w nim tematyki, gdyż poetka sięga po rzadko spotykaną w poezji rosyjskiej odmianę sonetu angielskiego. Wszystkie sonety wieńca posiadają identyczny układ architektoniczny, są również jednakowe pod względem metrycznym i rytmicznym.

Każdy utwór składa się z trzech strof czterowierszowych i dwuwiersza, z zachowaniem kanonicznych rozmiarów wersowych sonetu rosyjskiego (5 i 6-stopowca jambicznego), a także podziału na przeplatające się ze sobą klauzule męskie i żeńskie (lub odwrotnie) [Лотман 1993, 124], o układzie rymów (zarówno dokładnych, jak i przybliżonych): utwory – *I. Dedykacja, IV. Grobowiec (Гробница), V. Liguria (Лигурия), VIII. Wenecja (Венеция), X. Wieczór neapolitański (Неаполитанский вечер), XII. Potrzeje (Помпеи)* – aBBa aBBa CdCd EE<sup>7</sup>, sonety – *II. Spalenie Savonaroli (Сожжение Савонароллы), III. Gioconda (Джоконда), VII. Dante (Дант)* – AbbA AbbA CdCd EE, natomiast pozostałe – *VI. Muzeum (Музей), IX. Botticelli: «Wiosna» (Боттичелли: «Весна»), XI. Poranek nad morzem (Утро на море), XIII. Noc (Ночь), XIV. Pożegnanie (Прощание)* – AbbA AbbA cDcD ee. Pod względem budowy wszystkie sonety nawiązują do wzorca odmiany angielskiej. Jednakże typowa dla niej kombinacja rymów występuje tylko w ostatnim czterowierszu (rymy krzyżowe) i zamykającym utwór dystychu (rymy parzyste), zazwyczaj zawierającym konkluzję; rymy pierwszej i drugiej strofy zostały zapożyczone z sonetu włoskiego.

Elementem integrującym cykl Krotkovej jest także powtarzalność w jego obrębie motywów tematycznych, przetwarzanych w kolejnych utworach (m.in. motyw nocy, cienia, sztuki jako wartości nieprzemijającej, kruchości ludzkiego bytu), jak również reduplikacja leksykalna. Do owych powracających leksemów zaliczyć można chociażby wyrazy: *душа, тень, мрак, ветер, видения, радость*, swego rodzaju słowa kluczowe, wskazujące na problematykę cyklu.

<sup>7</sup> Wielką literą oznaczono rymy żeńskie.

Dodatkowe spoiwo wieńca Krotkovej to również sposób zorganizowania warstwy fonicznej sonetów. Istotną rolę odgrywa tu aliteracja. Powtórzenia dźwiękowe w poszczególnych utworach, zarówno w granicach pojedynczych wersów, strof, a nawet całego wiersza wyraźnie je integrują, służą też wywoływaniu efektów onomatopeicznych, nastroju, podkreślają więzi znaczeniowe pomiędzy upodobnionymi brzmieniowo słowami [por.: Pszczołowska 1977, 21–60].

Pewną różnorodność natomiast daje się zauważyć w sposobie przekazu wypowiedzi poetyckiej. Krotkowa sięga zarówno po bezpośrednią, jak i pośrednią formę kreacji słownej (opis, konstytuuje mikrofabułę, scenkę dramatyczną), zwrot do adresata, łącząc niekiedy te elementy w obrębie jednego wiersza, wprowadza podmiot zbiorowy, nadając wypowiedzi charakter bogatego w sensy przesłania.

Tematyką cyklu (w tym odwołaniami do dzieł mistrzów włoskiego odrodzenia) oraz jego kompozycją (wieniec sonetów) Krotkowa kontynuuje tradycje poetów „srebrnego wieku” [por.: Kostincová 2008, 45] (można wspomnieć chociażby *Sonety włoskie – Итальянские сонеты* (1902) Iwanowa, jego wieńce sonetów<sup>8</sup> oraz *Wiersze włoskie – Итальянские стихи* (1909) Błoka), którzy w spuściznie kulturowej Italii (antyku, włoskim odrodzeniu), szukali ocalenia od tragicznych skutków rozwoju cywilizacji [Burzyńska 2011, 178–179].

Poświęcone Italii wiersze Krotkovej nie rejestrują odczuć wywołanych bezpośrednimi, osobistymi przeżyciami, związanymi z wyjazdem w 1923 roku. Napisane dopiero w latach 1927–1928 są próbą odtworzenia wrażeń wywołanych przez kontakt z kulturą włoską, próbą retrospektywnego spojrzenia na oglądane kiedyś we Włoszech zabytki, dzieła sztuki, miasta, a ich reminiscencje stanowią źródło inspiracji artystycznej. Italia to „palimpsest, odsłaniający przed przybyszem rozliczne swe warstwy: cywilizacji i natury, wielkiej sztuki i dramatycznych dziejów, dzieł ducha i wytworów życia praktycznego, których splot zaciekaWi, przyciąga” [Burdziej, Kościółek 2011, 7].

Sonet *I. Dedykacja* otwierający wieniec Krotkovej pełni rolę swoistego wprowadzenia, nakreśla podjętą w cyklu problematykę. Spotkanie z włoską historią, mitologią, sztuką, pejzażem oraz architekturą pozostawiło niezatarty ślad w pamięci podmiotu lirycznego sonetów (i często bohatera w jednej osobie). Wspomnienia z podróży ze szczególną mocą odżywają w nocy, nawsuwając refleksje dotyczące zagadek ludzkiego bytu i przeszłości. Noc jest

---

<sup>8</sup> Iwanowa uznaje się za propagatora wieńca sonetów w poezji rosyjskiej [Шишкин 1999, 227].

bowiem porą wyjątkową, pozwalającą człowiekowi wznieść się ponad codzienność ku rzeczywistości prawdziwej [Buczyńska-Garewicz 2003, 183], jest czasem oczyszczenia duchowego (*Как дым курений – ночь* [Кроткова 2005, 192]<sup>9</sup>) oraz intensywnego życia wewnętrznego. Podmiot liryczny przeżywa radosne i spontaniczne uniesienie, aktualizujące się w metaforze płonącej duszy<sup>10</sup> (*Душа сгорает в радости мгновенной* [192]). Ów pozytywny nastrój dodatkowo akcentuje zastosowana w przytoczonym wersie aliteracja, obejmująca głoski składające się na wyraz *радость*.

Sformułowane w wierszu *Dedykacja* myśli powracają także w utworze *XIV. Pożegnanie* zamykającym *Sonety włoskie* (stąd powtarzające się w nim frazy, słowa, motywy sonetu pierwszego), stając się delimitatorami wiążącymi początek z końcem cyklu i tworzącymi tym samym zamkniętą ramę kompozycyjną [por.: Zawodniak 2001, 653–654] na zasadzie pierścienia:

Душа сгорает в радости мгновенной [...]  
 И голосом покинутой сирены  
 Еще не раз меня ты позовешь [Италия].  
 И лунной ночью тайно уведешь  
 За неприглядные ночные стены. [...]  
 В последний раз твоим виденьям внемлю. [198]

Kolejne sonety wieńca rozwijają wersy sonetu inicjalnego w nowe utwory, rozbudowują zarysowaną w nim problematykę, motywy, jakby „obrastają pierwszy tekst”, ponieważ każdy następny utwór nawiązuje do niego bezpośrednio i jednocześnie buduje związki spójności z sonetami następującymi po nim [Wantuch 1985, 43–44].

W sonecie *II. Spalenie Savonaroli*, odwołującym się do dziejów Florencji, rozważania poetki koncentrują się wokół tragicznych wydarzeń sprzed kilku wieków, które rozegrały się na centralnym placu miasta – Signorii. Historyczne i literackie dziedzictwo Italii nieustannie inspiruje, pogłosy jej przeszłości są wciąż wyraźnie słyszalne.

W 1498 r. plac florencki stał się miejscem kaźni Girolamo Savonaroli – dominikanina, kaznodziei walczącego o reformę Kościoła i mentalności społecznej, piętnującego demoralizację duchowieństwa i społeczności Florencji epoki Odrodzenia, wzywającego do pokuty i odnowy życia. Głoszone poglądy oraz działalność polityczna doprowadziły ostatecznie do konflik-

<sup>9</sup> Kolejne cytaty sonetów Krotkowej pochodzą z tegoż wydania: [Кроткова 2005, 192–198]. W nawiasach kwadratowych podano stronę.

<sup>10</sup> Por. też mój artykuł [Lis-Czapiga 2018].



tu z papieżem Aleksandrem IV, który nałożył na zakonniką ekskomunikę. Savonarolę aresztowano, oskarżono o herezję i skazano na karę śmierci. Wyrok okazał się nader okrutny. Dominikanina powieszono na szubienicy, ciało spalono na stosie, prochy natomiast wrzucono do rzeki Arno, aby żadne szczątki nie zachowały się i nie stały się relikwią [Ostrowski 1976; Karpiński 1997, 64–68]<sup>11</sup>.

Sonet *Spalenie Savonaroli* nawiązuje do sonetu *Dedykacja*, rozwijając występujące w jego pierwszej strofie motywy stosu ofiarnego i rzeki zapomnienia – *Lete* (*На догоревший жертвенный костер, / Смывая кровь, сочится влага Леты* [192]). Podmiot liryczny oddaje się głębokiej zadumie nad dawno minionymi, makabrycznymi zdarzeniami, których echa są nadal obecne na placu Signorii, podejmując próbę ich zrekonstruowania w wyobraźni (stąd zarówno wypowiedź w pierwszej osobie, jak i elementy narracyjno-dramatyczne); snuje refleksję na dramatem człowieka występującego przeciwko ogółowi i jego moralności, walczącego słowem i przykładem o odnowę duchową mieszkańców Florencji, którzy, pomimo początkowego uniesienia i egzaltacji, gotowości do poprawy i skruchy, ostatecznie stają się jego oprawcami.

Dramatyzm wydarzeń uwydatnia konstrukcja sonetu, oparta na antytetycznych zestawieniach, uwypuklających kontrast semantyczny. Srogiemu tłumowi (obdarzonemu pejoratywnymi wyróżnikami – konotującą wartości negatywne czernią (*под чернотой беретов, / Бежит толпа* [192]), epitetem *грозный*), spieszącemu na miejsce kaźni, podmiot liryczny przeciwstawia piękno i spokój nocy oraz osobę zakonnika, gorliwie wypełniającego swoje posłannictwo, nawołującego do pokuty, nawrócenia, który ostatecznie sam stał się pokutnikiem, zapłaciwszy za swoje czyny męczeńską śmiercią. W przekonaniu podmiotu lirycznego Savonarola odszedł w aurze świętości, osiągnął pełnię życia niedostępną dla innych, a jego dusza dostąpi zbawienia, co sugeruje powracający w sonecie motyw rzeki *Lete* – w *Boskiej Komedii* Dantego rzeki zapomnienia grzechów, z której piją wodę dusze mające wstąpić do Raju.

Sonet podsumowuje refleksja podmiotu lirycznego o charakterze egzystencjalnym, wyrażona w zamykającym utwór dystychu: *И площадью зловещего сожженья / Я прохожу неповторимой тенью* [193]. Wizyta na placu Signorii, miejscu budzących grozę wydarzeń, rodzi poczucie znikomo-

<sup>11</sup> Savonarola, jak pisze Wojciech Karpiński – „był indywidualnością skrajną: budził fascynację i nienawiść” (Karpiński 1997, 66]. Przez jednych uznawany był za wielkiego moralistę, reformatora Kościoła i proroka, przez innych za fanatyka religijnego [tamże, 67–68]; po kilkudziesięciu latach od śmierci został zrehabilitowany przez Kościół Katolicki; święty Kościoła Anglikańskiego.

ści i nietrwałości ludzkiego istnienia, ale uświadamia jednocześnie niezwykłość jednostki, która pozostawia po sobie widoczny ślad.

W sonecie *III. Gioconda* poetka za pomocą obrazów słownych podejmuje próbę interpretacji najslynniejszego dzieła Leonarda da Vinci. Przedmiotem refleksji staje się postać Mona Lisy z jej zagadkowym, intrygującym uśmiechem. Sonet rozpoczyna opis letniego włoskiego krajobrazu, na którego tle została zobrazowana postać Giocondy:

Среди долин, уже не раз воспетых,  
Седые льды и празелень полей  
Перецветают в красках все живей,  
И мхом и льдом благоухает лето. [193]

Podmiot liryczny unika szczegółowego przedstawienia pejzażu ze słynnego arcydzieła. Spośród wszystkich jego elementów eksponuje jedynie oblodzone górskie szczyty z rozpościerającymi się u ich podnóża równinami oraz ich kolorystykę (białoszarą, niebieskozieloną), podkreśla intensywność barw. Percepcja wzrokowa krajobrazu wywołuje także skojarzenia zapachowe z przyjemną wonią letniej przyrody. Wyrażenie synestezyjne, będące przejawem konsolidacji dążeń niejednorodnych, często przeciwstawnych [Stawarz 1999, 128], jak również antynomiczne zestawienie leksemów *lód* i *lato* dodatkowo uwydatniają emocjonalność wypowiedzi.

Kolejne strofy sonetu poświęcone są już wyłącznie portretowi Mona Lisy. Podmiot liryczny poddaje wnikliwej analizie postać florenckiej patrycjuszki, sportretowaną przez wielkiego mistrza renesansu:

И суверней диких амулетов  
Бесцветный знак изогнутых бровей.  
Цветов миндаля кожа розовой,  
И край одежды ало-фиолетов.  
  
Из светлых жал, из дымного топаза  
Глядит раздвинутый меж жадных век  
Открытый мрак животного экстаза,  
И грех, как червь, улыбкой рот рассек.  
  
Но даже голоса созревшей страсти  
Не шевельнут скрестившихся запястий. [193]

Detale portretu Da Vinci wyrażone poprzez kontrastujące ze sobą określenia barwne, odzwierciedlające odcień i stopień nasycenia koloru oraz epitetety i porównania o zabarwieniu pejoratywnym wzmacniają ekspresywność obrazu poetyckiego. Tę ostatnią dopełnia również instrumentacja sonetu – figura emotywna (*бесцветный – цветов*) i aliteracja głosek *d*, *ż*, *o*, *n*, *a*

(w strofach drugiej i trzeciej), tworzących tytuł portretu, oraz *s, sz* w zamykającym sonet dwuwierszu. Eufonia eksponuje także więzi znaczeniowe pomiędzy upodobnionymi dźwiękowo i przez to uwydatnionymi słowami.

Uwagę podmiotu lirycznego szczególnie absorbują wzrok i zwodniczy uśmiech Giocondy, które stają się w jego przekonaniu jaskrawym wyrazem pożądliwości i zmysłowości, zwierzęcej namiętności, zepsucia moralnego oraz grzechu, a splecione dłonie – przejawem zaciętego uporu. Poetycki obraz Mona Lisy przywodzi na myśl wypowiedź wybitnego prawosławnego teologa i filozofa, Pawła Florińskiego, zamieszczoną w jego słynnej teodycei *Filar i podpora prawdy* (*Столп и утверждение истины*, 1914), a dotyczącą zagadkowego uśmiechu postaci z obrazów Leonarda, co jak się wydaje, mogło wywrzeć wpływ na interpretację Krotkowej:

Недаром загадочная и соблазнительная улыбка всех лиц Леонардо да Винчи, выражающая скептицизм, отпадение от Бога и сам упор человеческого «знаю», есть на деле улыбка растерянности и потерянности: сами себя потеряли, и это особенно наглядно у «Джиоконды». В сущности, это – улыбка греха, соблазна и прелести, – улыбка блудная распаленная, ничего положительного не выражающая (– в том-то и загадочность ее! –), кроме какого-то внутреннего смущения, какой-то внутренней смуты духа, но – и нераскаянности [Флоренский 2017, online].

Podjęty w utworze przez poetkę temat grzechu, upadku moralności nawiązuje także poniekąd do postaci Savonaroli z sonetu II., który do końca swojego życia walczył z zepsuciem duchowym renesansowej Florencji.

W czwartym sonecie cyklu *Grobowiec* powraca nakreślony w wierszu *Dedykacja* motyw nocy jako pory oczyszczenia wewnętrznego, kontaktu z innym wymiarem:

Как дым курений – ночь. В ее простор,  
Как души в Стикс, сгоняет ветер поздний  
Четы теней от рук, и лоз, и гроздий,  
И кличет нас из тьмы в лицо, в упор. [193]

Uogólnioną, bogatą w sens refleksję nasuwa obserwacja nocnego pejzażu. Mrok oraz wszechobecne cienie (jak też tytułowy grobowiec), budzące asocjacje ze światem zmarłych, przypominają o istnieniu rzeczywistości wiecznej, o przenikaniu i dopełnianiu się zaświatów i doczesności, współistnieniu królestwa żywych i umarłych, uświadamiają poczucie upływu czasu i przemijania.

Podmiot liryczny przezwycięża nastrój pesymizmu. Doświadcza wzrostu energii duchowej, wewnętrznego uniesienia, zachwytu światem materialnym,

jego wielkością, która jednocześnie przytłacza. To z kolei wywołuje silne napięcie emocjonalne i rodzi niezwykle złożone, sprzeczne uczucia (sygnalizowane przez oksymoron i wykrzyknienie), niedające się wyrazić słowami (*Душа горит, и скомканный язык / Все силится свое исторгнуть слово, / Но этот мир так тягостно велик!* [193–194]). Nie jest to jednak stan permanentny. Nakreślony w podsumowującym utwór dwuwierszu obraz zorzy porannej, rozświetlającej mrok nocy, przynosi obietnice pozytywnych doświadczeń.

Brzask z sonetu IV. wprowadza do następującego po nim utworu V. *Liguria*. Wstający dzień obfituje w nowe doznania, bohater liryczny wędruje pośród liguryjskiego krajobrazu, oddając się jego kontemplacji. W sonecie brak rozbudowanego opisu pejzażu, uwaga bohatera koncentruje się jedynie na kilku jego detalach, nie odnotowuje on również barw. Pole płowej kukurydzy, obłoki, góry i znane kararyjskie kamieniołomy to główne elementy tworzące scenerię. Przedmiotem refleksji staje się bowiem ruch i żywotność obrazów.

W świecie nie ma nic stałego, wszystko jest zmienne w myśl słynnej sentencji Heraklita *panta rhei*. Bohater nie tylko rejestruje ruch (którego wrażenie poetka osiąga poprzez warstwę gramatyczną tekstu – nagromadzenie w tekście czasowników i imiesłowów), ale sam ów ruch inicjuje (*Я ухожу, куда уводит взор* [194]); w ruchu znajduje się każdy byt, zarówno realny (*Растущий день; Сгибает ветр уклончивый отпор. / Лет русые волокна кукурузы, / И облака [...] / плывут по волнам гор* [194]), jak i duchowy (*Но не вернется в тишину бездомный, / Гонимый Ангел продолжать свой труд, / Дробить каррарские каменоломни* [194]). Ruch przypisany jest także sferze ponadziemskiej – wspaniałej, nieskończonej i jednocześnie nieodgadnionej; ruch i zmienność fascynują (*Непонятые дни проходят в небе // В неисчерпаемом великолестье* [194]).

W swoich peregrynacjach bohater sonetów Krotkowej, odwiedzając sławne miejsca, nieustannie napotyka ślady przeszłości. W sonecie VI. *Museum* konstatuje:

Восторг тяжелый сдержанных обетов,  
Паломничества медленный экстаз,  
В музейной тишине встречает нас  
Среди картин и дремлющих портретов. [194]

Bliski kontakt z artefaktami włoskiej kultury jest źródłem najwyższego zachwytu dla tych, którzy go doświadczają, ale również napięcia emocjonalnego i silnej ekscytacji (sygnalizowanej m.in. przez zastosowany oksymoron *восторг тяжелый*).

Muzealna cisza, gęstniejący mrok dogasającego dnia oraz ustający ruch tworzą niezwykle atmosferę, której urokowi ulega bohater liryczny. Kontemplując dzieła sztuki, odtwarza on w wyobraźni emocje człowieka minionych epok. Pośród wspaniałych eksponatów zaciera się granica pomiędzy teraźniejszością i przeszłością; dzieła sztuki bowiem łączą w sobie różne czasy, stając w ten sposób ponad czasem [Buczyńska-Garewicz 2003, 74] (*А из витрин, в сгущающейся мгле, / В пустые комнаты сквозь мрак холодноватый / Усталой тишине глядит в ответ / Языческая радость древних лет* [194]).

Kolejny sonet cyklu Krotkovej VII. *Dante* został zainspirowany historią bezgranicznej miłości wielkiego poety do Beatrycze, co sugeruje motto utworu – wieńczący *Boską komedię* wers *L'Amor che muove il sole e l'altre stele* (*Miłość, co uprawia w ruch słońce i inne gwiazdy*<sup>12</sup>), wprowadzony następnie do pierwszej strofy sonetu, przybierającej formę apostrofy:

– «Глухую боль отверженья изведав,  
Не знай стихов. А позже, сняв запрет,  
Единый раз воспой Ее, поэт, –  
Любовь, что движет солнце и планеты»... [195]

Uczucie do kobiety, pielęgnowane przez całe życie, stało się fundamentalnym motywem ponadczasowych dzieł Dantego, ulegając w nich ewolucji od zjawiska czysto ziemskiego (*Vita nuova*) do zjawiska mistyczno-filozoficznego [Morawski 1986, XXXI]. Włoski poeta przezwytycza załamanie duchowe i kryzys twórczy po śmierci Beatrycze, wznosi się ku wysokim ideałom moralnym i artystycznym (*Boska komedia*), aby uczynić miłość do ukochanej nieśmiertelną i złożyć hołd uczuciu, będącemu najwyzszą siłą wszechświata i kierującemu twórcę ku gwiazdom [Morawski 1986, CIV].

Następne strofy sonetu kreują scenę spotkania Dantego z Beatrycze; w poetyckiej wizji podmiot liryczny podejmuje próbę odtworzenia cierpień psychicznych bohatera ukrywającego swe uczucia wobec młodej kobiety. Korespondują z nimi, wzmacniając jednocześnie ich ekspresyjność, wywołujące negatywne konotacje atrybuty zimowego pejzażu – chłód, śnieg oraz porywisty wiatr (*Как сердце из груди, рвал ветер снегом сед, / Промерзший плащ, и он глядел ей вслед, / Терявшейся среди чуждых силуэтов* [195]). Powtarzające się w przytoczonych wersach głoski *s*, *sz*, *w* oraz sygnał semantyczny *рвал ветер* dodatkowo tworzą metaforę dźwiękową – szum wiatru.

<sup>12</sup> Polski przekład przytaczam za: [Alighieri 1986, 442].

Niczego nieświadoma, obojętna wobec otaczającej ją rzeczywistości Beatrycze, niedostrzegająca wyczekującego jej stale mężczyzny, skrywa od świata zewnętrznego swoją prawdziwą osobowość, duchowe tajemnice (*И взоры целомудренно скрывала / За дерзко спущенное покрывало* [195]), które przecież dopiero przyjdzie poznać bohaterowi *Boskiej Komedii* podczas jego wędrówki po zaświatach.

Sonet *VIII. Wenecja*, bliski pod względem zawartej w nim problematyki sonetowi VI., to reminiscencje podróży do miasta nieustannie fascynującego, zwłaszcza artystów, postrzeganego przez nich nie tyle jako miejsce pobytu, ile „mit sztuki, kuszenia przez sztukę” i ocalenia przez nią [Karpieński 1997, 16]. Na wykreowany w utworze poetycki obraz weneckiego pejzażu składają się: perły architektury, dzieła sztuki, zabudowa, gondole, kolorystyka – złoto, a zwłaszcza czerń i biel – barwne emblematy miasta, nawiązujące do jego dziejów oraz karnawału, co wpisuje sonet Krotkowej w poetykę „tekstu weneckiego” [zob. szerzej: Мендис 2017, online]. Walory dźwiękowe uwypukla aliteracja o charakterze onomatopeicznym. Zwiększona frekwencja głosek *sz, s* w strofach trzeciej i czwartej oraz sygnał semantyczny *гондола колышет воды* tworzą metaforę dźwiękową, wywołującą skojarzenia z delikatnym szumem fal.

Kontakt z zabytkami Wenecji, jej wyjątkowa atmosfera pozostawiają niezatarty ślad w pamięci podmiotu lirycznego. Wspomniane z nostalgią włoskie miasto jawi się jako miejsce unikalne, gdzie czas jak gdyby się zatrzymał. Zacierają się tu granice pomiędzy odległą przeszłością (zmaterializowaną w dziełach sztuki) a teraźniejszością, które harmonijnie koegzystują ze sobą, współtworząc niezwykle klimat miasta<sup>13</sup>, z jego niezmaconym spokojem i tajemniczością. Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz, „przeszłość odzyskuje swą obecność nie tylko przez wspomnienie, lecz przede wszystkim przez [...] dzieło sztuki, które umożliwia przewyciężenie czasu samego. [...] Ostre rozdzielanie faz czasu znika, przeszłość nie jest już utracona” [Buczyńska-Garewicz 2003, 74]. Tę ideę utworu najlepiej oddaje zamykający go dwuwiersz: *Былые образы в опять ожившем чувстве / Возводят жизнь в таинственном искусстве* [195].

Sonet *IX. Botticelli: «Wiosna»* to kolejny wiersz cyklu Krotkowej, odwołujący się do znanego renesansowego płótna. W odróżnieniu od sonetu *III. Gioconda* omawiany utwór nie jest tym razem poetycką interpretacją arcydzieła włoskiego malarza, ale wariacją na jego temat. Podmiot liryczny ewokuje obraz wczesnej wiosny, bliżej nieokreślonej, jednak wy-

<sup>13</sup> Podobne odczucia podmiotu lirycznego wierszy Krotkowej budzi Praga. Zob. mój artykuł [Lis-Czapiga 2019].

jątkowej, której echa odzywają się w jego pamięci. Proces budzenia się natury z zimowego uśpienia, widoczne zmiany w przyrodzie, jej piękno wywołują zachwyt oraz euforię i przywodzą na myśl dzieło Sandra Botticellego. Symbolizująca odrodzenie wiosna jawi się więc jako mitologiczna bogini, w chabrowej szacie, przychodząca w towarzystwie nimf i żywiołu wiatru, a jej nadejście pozostawia widoczny ślad w przyrodzie. Skojarzenia z jego szumem, podobnie jak w innych sonetach, wywołuje nagromadzenie głoski *s* i bezpośredni sygnał semantyczny *встр дул*. Powtórzenia dźwiękowe nie ograniczają się do jednej strofy. W granicach całego utworu daje się zauważyć wysoką frekwencję głosek składających się na tytułowe słowo *весна*. Tak więc obecność aliteracji jest dodatkowym elementem spajającym cały sonet. Z kolei zdynamizowanie obrazu poetyckiego, osiągnięte dzięki nagromadzeniu czasowników, asyndeton oraz personifikacja wiosny odzwierciedlają zachodzące w naturze procesy i rozkwit jej życiodajnych sił.

Następny sonet *X. Wieczór neapolitański* to utwór pejzażowy. Wiersz ilustruje dogasanie dnia i związane z tym zmiany dokonujące się w świecie ludzi i przyrody. Percepcja wieczornej scenerii obejmuje wrażenia wzrokowe i słuchowe. W obrazie wieczoru poetka eksponuje złociste promienie słońca (emblemata Italii), kontrastujące z nastającym zmierzchem, osłabiającym intensywność barw (*Колчан лучей рассыпан золотой / Над выцветшей вечернею долиной* [196]), całą gamę dźwięków o różnym natężeniu – ostre i nieprzyjemne, stopniowo zamierające odgłosy dnia (*Колесный резкий скрип и крик ослиный / Скрываются пред близкой темнотой* [196]), drgające tony mandolin, świdrujące i donośne brzmienie cykad, jak również pośpiech mieszkańców, gęstniejący mrok, niczym zasłona spowijający całą ziemię (*Встает туман растущей поволокой* [196]), która przygotowuje się na nadejście nocy – pory niezwyklej i tajemniczej, oraz uosabiający ruch i zmienność wiatr. Ów nieustannie trwający w świecie proces i dynamizm podkreśla także warstwa gramatyczna utworu – nagromadzenie w tekście czasowników w formie niedokonanej.

Momentowi granicznemu poświęcony jest również kolejny sonet *XI. Poranek nad morzem*. Kontemplacja w samotności nadmorskiej scenerii o poranku, zmysłowa uroda świata, różnorodność wrażeń, związanych z jego postrzeganiem (dotyk bryzy morskiej, zapach roślinności, szum fal, słoneczny blask, niespotykane ciepło, żar), tak typowe dla włoskiego pejzażu, budzą zachwyt podmiotu lirycznego, wywołują stan duchowej euforii, błogość oraz bogactwo czystych i wzniosłych myśli (*И мысли белыми слетелись голубьями* [197]). Rodzi się uczucie wewnętrznej niezależności i pragnienie wysokich aspiracji, których poetycką realizacją stają się obrazy szybujące-

go ptaka, bezkresnego nieba i morza<sup>14</sup> (*О, ранний час! И птице вольный доступ / В морскую даль, в ширь неба и воды!* [197]). Podmiot liryczny w pełni rozkoszuje się chwilowym nastrojem, czerpie z niego obficie, bez ograniczeń wyzyskuje piękne i ulotne momenty, co wyraża podsumowujący utwór dystych: *Ловлю пригоршнями – о, несравненный труд! – / Паде-нье остывающих минут* [197].

Sonet *XII. Pompeje* ukazuje zniszczone przez erupcję wulkanu miasto, przysypane popiołem, który pogrzebał je całe, a jednocześnie utrwalił budowle i przedmioty. Pograżone w bujnej zieleni ruiny, wydobyte spod ziemi i odzyskane dla potomnych po kilkunastu wiekach to jedyna pozostałość po dawnym świecie, w której przeszłość powróciła i łączy się z terażniejszością. Owo wyjątkowe miejsce spoczynku nie emanuje smutkiem, nie powoduje psychicznego napięcia. Wśród malowniczych starożytnych ruin panuje spokój, wytchnienie i cisza; ich pustka jest pozorna. Toczy się tu bowiem życie, przejawiające się w subtelnym ruchu i dźwiękach przyrody, zlewających się w harmonijne brzmienie.

Spotkanie z przeszłością, z pozostałościami starożytnych cywilizacji skłania do rozważań nad sensem trwania, przypomina o nietrwałości ludzkiego bytu, w który wpisane jest przemijanie. Jak pokazuje sonet *XIII. Noc*, poczucie krótkotrwałości istnienia pojawia się szczególnie nocą (na co wskazują też wcześniejsze utwory cyklu); nieustanna obecność cienia, bezcielesnego, pozornie ożywionego kształtu uzmysławia bohaterowi lirycznemu nieuchronność końca (*Седой луны блуждает призрак пленный. / Немая тень, где жизнь, где плоть твоя?* [197]). Ogarnia go trwoga, według określenia Paula Ricoeura trwoga pierwotna, biologiczna, wykrywająca, że życie „stałe ociera się o śmierć”, a „każda śmierć, nawet ta najbardziej spodziewana, wkracza w życie niczym wyłom” [Ricoeur 1991, 33]. Jednak ta trwoga, „podkopująca byt” jednostki w tym świecie, jak zauważa francuski filozof, „nie jest doskonale immamentna wobec istnienia” człowieka; pobudza go bowiem do riposty, którą jest „gwałtowność istnienia”, „wola życia” [tamże, 35].

Ciemność nocy doprowadza bohatera lirycznego do duchowej transformacji. Tylko w mroku, tylko potajemnie i w ukryciu „dokonuje się mistyczne przejście ze śmierci do życia” [Lurker 2011, 145]. Przewycięża on psychiczne napięcie, lęk egzystencjalny i skrajny pesymizm (wyrażony za pomocą sugestywnej hiperboli, paradoksu), nie wyrzeka się woli życia. Wzrasta w nim pragnienie osiągnięcia wewnętrznej swobody, wyzwolenia duszy z tego, co

<sup>14</sup> Jak zauważa Gaston Bachelard, „gdy tylko w ludzkim sercu jakieś uczucie wznosi się, wyobraźnia przywołuje niebo i ptaka” [Bachelard 1975, 185].



krępuje. Noc prowadzi ku światłu – życiu i prawdzie, akceptacji przemijania, pełnej afirmacji ziemskiej egzystencji i jej sensu. Emocjonalność sonetu uwydatniają też liczne wykrzyknienia oraz instrumentacja głoskowa:

Нет, смерть свою не пожелаю я [...]  
 И медленная страсть встает надменно  
 Над одичалой грустью бытия!  
 О жизнь моя, ты все-таки моя!  
 Еще жива, и вижу свет вселенной!  
 Душа моя, все та же ты, – лети  
 Над этой жизнью, сладостной и ветхой!  
 Ведь сердце не устало там, в груди.[...]  
 И снова возвращает миру свет  
 Пророзовевший холодом рассвет. [197–198]

Pobyty we Włoszech to zanurzenie się w historii i kulturze, to wyzwolenie sił duchowych, ich rewitalizacja. Przywołane w pamięci obrazy z podróży wyzwalają nagły przypływ żywiołowej radości bohatera lirycznego sonetów Krotkovej. Doświadczą on intensyfikacji życia wewnętrznego, otwiera się na wartości nieprzemijające, podejmuje próbę wniknięcia w tajniki ludzkiego istnienia, osobowości, co wyraża wieńczący *Sonety włoskie* utwór XIV. *Pożegnanie*, apostrofa do Italii. Jednak pełne zrozumienie spraw niezrozumiałych za życia, odkrycie nieuświadomionego, ostateczna refleksja nad własnym byciem, samopoznanie, możliwe są dopiero u schyłku egzystencji, kiedy ujawniają się najwyższe zdolności poznawcze jednostki (*Душа сгорает в радости мгновенной, / Но только у конца ее поймешь* [198]).

Podmiot liryczny żywi nieśmiałe nadzieje na powrót do ojczyzny Dantego oraz przekonanie, że piękne wspomnienia z pobytu na Południu pozostaną wciąż żywe i niezatarte. Żegnając się z Italią, daje jednocześnie wyraz swojej fascynacji tym niezwykłym miejscem – obszarem błogosławionym i hierofanicznym, co potwierdzają epitety: *край благословенный, блаженная страна*<sup>15</sup>.

Reasumując: wieniec sonetów Krotkovej to zamknięta, logiczna kompozycja, w której czynnikiem organizującym jest nie tylko gatunek i jednolitość na poziomie wersyfikacyjnym. O spójności *Sonetów włoskich* decydują także

<sup>15</sup> Poetka niewątpliwie nawiązuje do wykreowanego przez rosyjskich romantyków wzorca kulturowego Italii – krainy wiecznej szczęśliwości, obszaru szczególnie umiłowanego, uświęconego, strefy życia i miłości. Już sam epitet „блаженная страна” użyty przez Krotkową budzi skojarzenia z wierszem Tiutczewa *Давно Поłudние благославione...* (*Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...*, 1838). Zob. szerzej, np.: [Wróblewski 1998, 106–107; Prus 1990, 27, 117]; moja praca [Lis-Czapiga 2013, 91–101].

poruszane w kolejnych utworach zagadnienia, przechodzące z jednego sonetu do drugiego, a następnie rozwijane, powtarzalność werbalna, pełniące rolę odniesień międzytekstowych oraz dominująca w utworach tonacja powagi, łagodnej zadumy, zauroczenia włoskim pejzażem i nastroj wyciszenia. Wewnętrzna spistość wieńca na płaszczyźnie fonetycznej uwydatnia też aliteracja, pełniąc funkcje: instrumentacyjną, nastrojotwórczą, kompozycyjną oraz semantyczną.

Zgodnie z wymogami formalnymi gatunku zazwyczaj tematyka sonetów Krotkowej rozwija się, narasta w strofach czterowersowych (w pierwszej części sonetu), a zwieńczeniem całego utworu staje się uogólniające sformułowanie, krótka epigramatyczna refleksja, wyrażająca nadrzędny sens utworu.

Wykreowany w sonetach obraz Italii, wylaniający się z pamięci bohatera lirycznego cyklu, jawiący się spod zasłony nocy tworzą: jej przeszłość, wybitne postaci historyczne, będące swoistym zapisem ludzkiego losu arcydzieła literatury i sztuki (antycznej, renesansowej), zabytki architektury, ślady dawnych cywilizacji, a także włoskie pejzaże. Kontemplacja czasoprzestrzeni kulturowej Włoch, nieograniczająca się tylko do percepcji wzrokowej, ale łącząca się również z doznaniem dotykowymi i słuchowymi staje się inspiracją twórczą, pretekstem do rozważań natury egzystencjalnej i epistemologicznej. Podmiot liryczny *Sonetów włoskich*, na wzór bohatera *Boskiej komedii*, przebywa wewnątrz świadomości drogę przez ciemność ku światłu życia i prawdy.

Doświadczenie minionych epok, graniczne doświadczenie bytu, świadomość obecności rzeczywistości pozaempirycznej oraz piękne wytwory ludzkiego umysłu, zdolne oprzeć się niszczącemu działaniu czasu i żywiołów, a także urok włoskiej przyrody, przejawiający się przede wszystkim w ekspresji ruchowej, dźwiękowej (paleta barw jest bardzo ograniczona) potęgują złożoność stanów psychicznych, przeżyć i napięć emocjonalnych, aby ostatecznie uzmysłowić wysoką wartość egzystencji doczesnej.

*Sonetów włoskich* niewątpliwie tworzą jednolitą i oryginalną wypowiedź poetycką, swoisty tekst, spójny w swoim nadrzędnym znaczeniu, jakim jest temat (hipertemat, według określenia Wantuch) samopoznania jednostki poprzez kulturę, sztukę, przeszłość historyczną i piękno otaczającego świata.

### Literatura

- Alighieri D., 1986, *Boska komedia (wybór)*, przeł. E. Porębowicz, Wrocław.  
Bachelard G., 1975, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tarkiewicz, Warszawa.

- Baranowska M., 1997, *Wstęp*, [w:] *Księga sonetów*, Kraków, s. 5–18.
- Brzykcy I., 2011, „*Italia – to boski kraj*”. *Włoskie motywy w poezji Władysława Chodasiewicza*, „*Literraria Copernicana*, nr 1. Italia. Inspiracje włoskie w literaturach słowiańskich”, s. 106–121.
- Buczyńska-Garewicz H., 2003, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków.
- Burdziej B., Kościółek A., 2011, *Italia Słowian*, „*Literraria Copernicana*, nr 1. Italia. Inspiracje włoskie w literaturach słowiańskich”, s. 4–7.
- Burzyńska M., 2011, *Zmysł Rzymu, sens Itali*. *Kultura włoska w poszukiwaniach rosyjskich twórców przełomu XIX i XX wieku*. *Wywiad Małgorzaty Burzyńskiej z Izabelą Malej*, „*Literraria Copernicana*, nr 1. Italia. Inspiracje włoskie w literaturach słowiańskich”, s. 178–200.
- Karpiński W., 1997, *Pamięć Włoch*, Gdańsk.
- Kołaczkowska A., 2006, *Sonet*, [w:] Gazda G., Tynecka-Makowska S. (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków, s. 715–716.
- Kostincová J., 2008, *Poustevna básníků, básníci Poustevny. Ruská poezie 20. a 30. let. 20. století v pražském exilu*, Praha.
- Kowalczyk W., 2011, *Rzym i Neapol w poezji Apollona Majkowa*, „*Literraria Copernicana*, nr 1. Italia. Inspiracje włoskie w literaturach słowiańskich”, s. 50–59.
- Lichański J.Z., 1973, *Dlaczego sonet?*, „*Poezja*”, nr 6, s. 25–27.
- Lis-Czapiga A., 2013, *Szkola tiutczewowska w poezji rosyjskiej XIX wieku*, Rzeszów.
- Lis-Czapiga A., 2018, *Motyw ognia w liryce poetów „Skitu”*, [w:] Arciszewska K., Patocka-Sigłowy U. (red.), 2018, *Żywioły. Motyw ognia w literaturze, kulturze i sztuce*, Gdańsk, s. 147–156.
- Lis-Czapiga A., 2019, *Praga w liryce poetek „Skitu”*, [w:] Woźniak A. (red.), *Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska. Społeczna literacka, religijno-filozoficzna. Kulturowe zbliżenia*, Lublin, s. 113–121.
- Lurker M., 2011, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa.
- Malej I., 2011, *Konstantina Balmonta impresje włoskie*, „*Literraria Copernicana*, nr 1. Italia. Inspiracje włoskie w literaturach słowiańskich”, s. 82–95.
- Morawski K., 1986, *Wstęp*, [w:] Alighieri D., 1986, *Boska komedia (wybór)*, przeł. E. Porębowicz, Wrocław, s. V–CXVIII.
- Orłowski J., 2011, *Dwa włoskie cykle wierszy Michaiła Kuzmina*, „*Literraria Copernicana*, nr 1. Italia. Inspiracje włoskie w literaturach słowiańskich”, s. 96–105.
- Ostrowski A., 1976, *Savonarola*, Warszawa.
- Prus K., 1990, *Liryka Fiodora Tiutczewa. Charakterystyka gatunków*, Rzeszów.
- Pszczółowska L., 1977, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław.

- Pszczółowska L., 1993, *Sonet od renesansu do Młodej Polski*, [w:] Pszczółowska L., Urbańska D. (red.), 1993, *Słowiańska metryka porównawcza V. Sonet*, Warszawa, s. 7–33.
- Urbańska D., 1993, *Sonet od Młodej Polski do współczesności*, [w:] Pszczółowska L., Urbańska D. (red.), 1993, *Słowiańska metryka porównawcza V. Sonet*, Warszawa, s. 34–47.
- Ricoeur P., 1991, *Trwoga rzeczywista i złudna*, przeł. P. Kamiński, [w:] tenże, 1991, *Podług nadziei. Odczyty, szkice, studia*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa, s. 31–50.
- Sierotwiński S., 1986, *Sonety wieńcowe*, [w:] tenże, 1986, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław, s. 236.
- Skwarczyńska S., 1954, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. I, Warszawa.
- Sławiński J. (red.), 2000, *Słownik terminów literackich*, Wrocław, s. 517–518.
- Stawarz B., 1995, *Liryka Aleksandra Puszkina (Systematyka i ewolucja gatunków)*, Kraków.
- Stawarz B., 1999, *Rosyjska poezja antologiczna XIX wieku*, Kraków.
- Todorov T., 1979, *O pochodzeniu gatunków*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 307–321.
- Wantuch W., 1985, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] Balcerzan E., Wysłouch S. (red.), 1985, *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Warszawa, s. 42–62.
- Wantuch W., 2001, *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*, [w:] Jakowska K., Olech B., Sokołowska K. (red.), 2001, *Cykl literacki w Polsce*, Białystok, s. 573–582.
- Wróblewski J., 1998, *Север и Юг в русской лирике первой половины XIX века*, [w:] Lejczyk W. (red.), 1998, *Wschód–Zachód. Słowianie i Niemcy. Kultura, język, dydaktyka*, Słupsk, s. 104–110.
- Zawodniak M., 2001, *Cykle w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] Jakowska K., Olech B., Sokołowska K. (red.), 2001, *Cykl literacki w Polsce*, Białystok, s. 649–656.
- Beloševskaâ L.N., Nečaev V.P., 2006, *Hristina Pavlovna Krotkova*, [w:] Beloševskaâ L.N. (red.), 2006, *«Skit». Praga 1922–1940: Antologiâ. Biografii. Dokumenty*, Moskva, s. 206–209. [Белошевская Л.Н., Нечаев В.П., 2006, *Христина Павловна Кроткова*, [w:] Белошевская Л.Н. (red.), 2006, *«Скит». Прага 1922–1940: Антология. Биографии. Документы*, Москва, s. 206–209.]
- Gasparov M.L., 1993, *Venok sonetov*, [w:] тот же, 1993, *Russkie stihy 1890-h–1925-go godov v kommentariâh*, Moskva, s. 217–219. [Гаспаров М.Л., 1993, *Венок сонетов*, [w:] тот же, 1993, *Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях*, Москва, s. 217–219.]
- Gasparov M.L., 2003, *Sonet*, [w:] Nikolûkin A. (red.), 2003, *Literaturnaâ ênciklopediâ terminov i ponâtij*, Moskva, s. 1008. [Гаспаров М.Л., 2003, *Сонет*, [w:] Николоюкин А. (red.), 2003, *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва, s. 1008.]

- Darvin M.N., Tûpa V.I., 2001, *Ciklizaciâ literaturnyh proizvedenij: k probleme ponimaniâ*, [w:] te že, 2001, *Ciklizaciâ v tvorčestve Puškina. Opyt izučeniâ poètiki konvergentnogo soznaniâ*, Novosibirsk, s. 14–5. [Дарвин М.Н., Тюпа В.И., 2001, *Циклизация литературных произведений: к проблеме понимания*, [w:] те же, 2001, *Циклизация в творчестве Пушкина. Опыт изучения поэтики конвергентного сознания*, Новосибирск, s. 14–58.]
- Židihanova K.A., 2016, *Modifikaciâ klassičeskogo soneta v lirike K.M. Fofanova*, „Učenyje zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta”, № 2 (71), s. 113–116. [Жидиханова К.А., 2016, *Модификация классического сонета в лирике К.М. Фофанова*, „Ученые записки Орловского государственного университета”, № 2 (71), s. 113–116.]
- Kovalev P.A., 2008, *Russkij sonet i novaâ poètičeskaâ tradiciâ*, „Vestnik VGU. Serii: Filologičeskij, Žurnalističeskij”, № 2, s. 42–48. [Ковалев П.А., 2008, *Русский сонет и новая поэтическая традиция*, „Вестник ВГУ. Серия: Филология, Журналистика”, № 2, s. 42–48.]
- Krejd V. (red.), 1999, *Slovar' poètov Pusskogo zarubež'â*, Sankt-Peterburg. [Крейд В. (ред.), 1999, *Словарь поэтов Пусского Зарубежья*, Санкт-Петербург.]
- Krotkova H.P., 2005, *Ital'ânskie sonety*, [w:] Malevič O.M. (red.), 2005, *Poèty pražskogo «Skita»*. *Stihotvornye proizvedeniâ*, Sankt-Peterburg, s. 192–198. [Кроткова Х.П., 2005, *Итальянские сонеты*, [w:] Малевич О.М. (ред.), 2005, *Поэты пражского «Скита»*. *Стихотворные произведения*, Санкт-Петербург, s. 192–198.]
- Krotkova H.P., 2007, *Iz pražskogo dnevnika Hristiny Krotkovej (1922–1929)*, [w:] Malevič O.M. (red.), 2007, *Poèty pražskogo «Skita»*. *Proza. Dnevnik. Pis'ma. Vospominaniâ*, Sankt-Peterburg, s. 473–498. [Кроткова Х.П., 2007, *Из пражского дневника Христины Кротковой (1922–1929)*, [w:] Малевич О.М. (ред.), 2007, *Поэты пражского «Скита»*. *Проза. Дневники. Письма. Воспоминания*, Санкт-Петербург, s. 473–498.]
- Ložkova A.V., 2012, *Sonet kak liričeskij žanr*, „Ural'skij filologičeskij vestnik. Russkaâ klassika: dinamika hudožestvennyh sistem”, № 6, s. 5–18. [Ложкова А.В., 2012, *Сонет как лирический жанр*, „Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем”, № 6, s. 5–18.]
- Lotman M.Û., 1993, *Innokentij Annenskij – razrušitel' soneta*, [w:] Pszczołowska L., Urbańska D. (red.), 1993, *Słowiańska metryka porównawcza V. Sonet*, Warszawa, s. 123–131. [Лотман М.Ю., 1993, *Иннокентий Анненский – разрушитель сонета*, [w:] Pszczołowska L., Urbańska D. (red.), 1993, *Słowiańska metryka porównawcza V. Sonet*, Warszawa, s. 123–131.]
- Malevič O.M., 2005, *Hristina Pavlovna Krotkova*, [w:] tot že (red.), 2005, *Poèty pražskogo «Skita»*. *Stihotvornye proizvedeniâ*, Sankt-Peterburg, s. 510–511. [Малевич О.М., 2005, *Христина Павловна Кроткова*, [w:] тот же (ред.), 2005, *Поэты пражского «Скита»*. *Стихотворные произведения*, Санкт-Петербург, s. 510–511.]

- Mendis N.E., *Veneciâ v russkoj literature*, [online], [https://royallib.com/book/mednis\\_nina/venetsiya\\_v\\_russkoj\\_literature.html](https://royallib.com/book/mednis_nina/venetsiya_v_russkoj_literature.html) [30.12.2017]. [Мендис Н.Е., *Венеция в русской литературе*, [online], [https://royallib.com/book/mednis\\_nina/venetsiya\\_v\\_russkoj\\_literature.html](https://royallib.com/book/mednis_nina/venetsiya_v_russkoj_literature.html) [30.12.2017].
- Nečaev V., 1997, *Sud'ba i žizn' Hristiny Krotkovoј*, „Rossica”, nr 1, s. 83–95. [Нечаев В., 1997, *Судьба и жизнь Христины Кротковой*, „Rossica”, nr 1, s. 83–95.]
- Romanov B., 1983, *Russkij sonet*, [w:] tot že (red.), 1983, *Russkij sonet: Sonety russkih poëtov XVIII – načala XX*, Moskva, s. 3–24. [Романов Б., 1983, *Русский сонет*, [w:] тот же (ред.), 1983, *Русский сонет: Сонеты русских поэтов XVIII – начала XX*, Москва, s. 3–24.]
- Toporov V., *Iz istorii soneta v russkoj poëzii XVIII veka. Sonety èksperimenty. Slučaj «dvuedinogo» soneta* [online], [http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/72/chapter/HamburgUP\\_Analysieren\\_Toporov.pdf](http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/72/chapter/HamburgUP_Analysieren_Toporov.pdf), s. 151–165 [05.11.2017]. [Топоров В., *Из истории сонета в русской поэзии XVIII века. Сонеты эксперименты. Случай «двуединого» сонета*, [online], [http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/72/chapter/HamburgUP\\_Analysieren\\_Toporov.pdf](http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/72/chapter/HamburgUP_Analysieren_Toporov.pdf), s. 151–165, [05.11.2017].
- Fedotov O.I., 2011, *Sonet*, Moskva. [Федотов О.И., 2011, *Сонет*, Москва.]
- Florenskij P., *Stolp i utverzdenie istiny*, [online], [http://www.odinblago.ru/stolp\\_i\\_utverzhenie/](http://www.odinblago.ru/stolp_i_utverzhenie/) [07.12.2017]. [Флоренский П., *Столп и утверждение истины*, [online], [http://www.odinblago.ru/stolp\\_i\\_utverzhenie/](http://www.odinblago.ru/stolp_i_utverzhenie/) [07.12.2017].
- Šiškin A., 1999, *Vâč. Ivanov i sonet serebrânogo veka*, „Europa Orientalis”, nr 18/2, s. 221–270. [Шишкин А., 1999, *Вяч. Иванов и сонет серебряного века*, „Europa Orientalis”, nr 18/2, s. 221–270.]

#### KHRISTINA KROTKOVA'S ITALIAN SONNETS

#### S U M M A R Y

**Key words:** the First Wave of Emigration, “Skit”, Kristina Krotkova, series, wreath of sonnets

Khristina Krotkova is recognised as a representative of the First Wave of Russian Emigration, she was also a member of literary association “Skit”. Krotkova’s *Italian Sonnets* form *crown of sonnets* consisting of 14 poems. Only the title of the cycle concerns the Italian theme, as the crown is formally composed of English sonnets. Italian culture, architecture monuments, masterpieces of literature and painting as well as Italian nature inspired Krotkova and became the pretext to existential and epistemological deliberations.