

0240/  
2008-4

# PORADNIK JĘZYKOWY



INDEKS 369616  
NAKLAD 500 egz.

WYDAWNICTWA UNIwersYTETU  
WARSZAWSKIEGO  
WARSZAWA 2008

ISSN 0551-5343



9 770551 534088

4

(653)

## **KOLEGIUM REDAKCYJNE**

prof. dr hab. Halina Satkiewicz (redaktor naczelny),  
dr Jolanta Chojak, dr Wanda Decyk (sekretarz redakcji),  
prof. dr hab. Stanisław Dubisz (zastępca redaktora naczelnego),  
prof. dr hab. Elżbieta Sękowska

## **RADA REDAKCYJNA**

prof. dr hab. Halina Satkiewicz (przewodnicząca), prof. dr hab. Jan Basara,  
dr Jolanta Chojak, dr Wanda Decyk, prof. dr hab. Stanisław Dubisz,  
prof. dr hab. Barbara Falińska, dr Magdalena Foland-Kugler,  
prof. dr hab. Włodzimierz Gruszczyński, prof. dr hab. Andrzej Markowski,  
prof. dr hab. Józef Porayski-Pomsta, prof. dr hab. Elżbieta Sękowska,  
prof. dr hab. Teresa Skubalanka

## **Recenzent**

prof. dr hab. Marek Ruszkowski

## **Redaktor**

Wiesława Kruszka

## **Korektor**

Bożena Gorlewska

## Adres redakcji

00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4, tel. 55 31 321

<http://www.wuw.pl>; e-mail: [poradnikjezykowy@uw.edu.pl](mailto:poradnikjezykowy@uw.edu.pl)

Dział Handlowy WUW: tel. (0 48 22) 55 31 333; e-mail: [dz.handlowy@uw.edu.pl](mailto:dz.handlowy@uw.edu.pl)

Księgarnia internetowa: <http://www.wuw.pl/ksiegarnia>

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008

PL ISSN 0551-5343

---

Ark. wyd. 5,61. Ark. druk. 5,25. Papier offsetowy 80 g/m<sup>2</sup>

---

Druk i oprawa: Nokpol, Kobyłka

# PORADNIK JĘZYKOWY

MIESIĘCZNIK ZAŁOŻONY W R. 1901 PRZEZ ROMANA ZAWILIŃSKIEGO

ORGAN TOWARZYSTWA KULTURY JĘZYKA

Zarząd Główny, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

<http://www.tkj.uw.edu.pl>

## SPIS TREŚCI

### ARTYKUŁY I ROZPRAWY

<i>Maria Wojtak</i> : Język artystyczny – podstawowe zakresy i przejawy polimorficzności .....	3
<i>Stanisław Dubisz</i> : Adam Mickiewicz w dziejach polskiego języka artystycznego .....	21
<i>Urszula Sokólska</i> : Kilka uwag o konceptualizacji abstraktów w poezji Adama Asnyka .....	36
<i>Danuta Bieńkowska</i> : Reymontowska sztuka słowa .....	50

### RECENZJE

<i>Anna Ciołek</i> : Marcei Olma, <i>Listy emigracyjne Józefa Ignacego Kraszewskiego do Władysława Chodźkiewicza. Analiza pragmatyngwistyczna</i> , Kraków 2006 ...	68
<i>Alicja Nowakowska</i> : Anna Zura, <i>Konceptualizacja nazw barw w „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza i „Proti všem” Alojzego Jiráska</i> , Ostrava 2006 .....	71
<i>Agata Żuk</i> : Halina Wiśniewska, <i>Renesansowe życie i dzieło Sebastiana Fabiana Klonowica</i> , Lublin 2006 .....	74
<i>Aneta Lewińska</i> : Jolanta Kowalewska-Dąbrowska, <i>Językowy obraz Boga i człowieka w poezji Jana Twardowskiego</i> , Gdańsk 2006 .....	79

0240



## CONTENTS

### ARTICLES AND DISSERTATIONS

<i>Maria Wojtak</i> : Artistic Language – Basic Areas and Manifestations of Polymorphism .....	3
<i>Stanisław Dubisz</i> : Adam Mickiewicz in the History of Polish Artistic Language .....	21
<i>Urszula Sokólska</i> : A Few Remarks on Conceptualization of Abstracts in Adam Asnyk's Poetry .....	36
<i>Danuta Bieńkowska</i> : Reymont's Word Art .....	50

### REVIEWS

<i>Anna Ciołek</i> : Marcei Olma, <i>Listy emigracyjne Józefa Ignacego Kraszewskiego do Władysława Chodźkiewicza. Analiza pragmatyngwistyczna</i> , Kraków 2006 ...	68
<i>Alicja Nowakowska</i> : Anna Zura, <i>Konceptualizacja nazw barw w „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza i „Proti všem” Alojzego Jiráska</i> , Ostrava 2006 .....	71
<i>Agata Żuk</i> : Halina Wiśniewska, <i>Renesansowe życie i dzieło Sebastiana Fabiana Klonowica</i> , Lublin 2006 .....	74
<i>Aneta Lewińska</i> : Jolanta Kowalewska-Dąbrowska, <i>Językowy obraz Boga i człowieka w poezji Jana Twardowskiego</i> , Gdańsk 2006 .....	79

Maria Wojtak

(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

## JĘZYK ARTYSTYCZNY – PODSTAWOWE ZAKRESY I PRZEJAWY POLIMORFICZNOŚCI

Teza o zmienności i otwartości języka (stylu) artystycznego (o nominacje spierać się nie zamierzam, gdyż z dzisiejszej perspektywy wiadać, że nazewnicze niekoherencje są śladem i znakiem zmienności postaw metodologicznych)<sup>1</sup> była znana strukturalistom i była przez nich przyjmowana jako jedno z istotnych założeń teorii stylów funkcjonalnych. Ukuta przez Winogradowa<sup>2</sup> przewijała się (milcząco lub jako wyrazista deklaracja) zasadniczo we wszelkich opracowaniach, dotyczących funkcjonalnego zróżnicowania poszczególnych języków etnicznych oraz w charakterystykach języka samej literatury, traktowanej jako sztuka słowa<sup>3</sup>. Nie przeszkadzało to badaczom poszukiwać wyznaczników tej odmiany i ustalać dominant stylistycznych. Względ na wspomnianą otwartość oraz przyjęcie perspektywy historycznej – to czynniki, które pozwalały opisywać dynamikę przemian języka artystycznego w poszczególnych okresach dziejów polszczyzny czy też w ramach epok i nurtów literackich.

<sup>1</sup> O sposobach nazywania tej odmiany i implikacjach metodologicznych w pracach językoznawców i literaturoznawców por. E. Dąbrowska, *Styl artystyczny*, [w:] *Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. S. Gajda, Opole 1995, s. 219–220. Warto przypomnieć, że dla jednych badaczy terminy *język artystyczny* i *styl artystyczny* to określenia ekwiwalentne, dla innych zaś nierównorzędne. Termin *styl artystyczny* ma zakres węższy, gdyż oznacza jedynie nacechowane stylistycznie składniki języka utworu literackiego. Wnikliwe i wieloaspektowe przedstawienie tej problematyki zawiera rozprawa T. Skubalan-ki, *Jeszcze o stylu poetyckim, stylu dzieła literackiego i stylu indywidualnym*, [w:] *też*, *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, Lublin 1995, s. 185–186.

<sup>2</sup> Por. W.W. Winogradow, *Język artystycznego utworu literackiego*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 355–412.

<sup>3</sup> Por. J. Grzenia, *Język poetycki jako struktura polifoniczna. Na materiale poezji polskiej XX wieku*, Katowice 1999, s. 103, gdzie autor stwierdza: „Próby wzajemnego określenia języka artystycznego w stosunku do potocznego (ogólnego) i innych zazwyczaj kończą się wnioskiem o jego ponadstylowości bądź otwartości na wszelkie języki/style”.

Nie będę wracać do wszystkich prób typologii odmian polszczyzny. Stanowią one bowiem trwałe składniki erudycyjnego uposażenia polonistów. Stały się też przedmiotem opracowań syntetyzujących<sup>4</sup>, a także studiów dokumentujących przeobrażenia w zbiorze odmian pod koniec XX w. i w początkach stulecia XXI<sup>5</sup>. Uwzględniając określone założenia metodologiczne oraz sytuację językową wspólnoty komunikacyjnej, jaką stanowili użytkownicy polszczyzny, sytuowano język artystyczny w obrębie odmiany literackiej, a więc ogólnopolskiej pisanej. Zwracano przy tym uwagę i na wyjątkowy status charakteryzowanej odmiany, i na jej osobliwą rolę w społecznej komunikacji.

Początkowo odmiany językowe jawiły się lingwistom jako struktury względnie trwałe, z określonymi granicami i dookreślonymi relacjami wzajemnymi. Dość długo – na co wskazywano w opracowaniach językoznawczych – przestrzeń językowa była organizowana przez opozycję *polszczyzna literacka* : *gwary*, a język literacki (ogólny) pełnił funkcję odmiany integrującej Polaków<sup>6</sup>. Językowi artystycznemu przypadało miejsce centralne wśród odmian polszczyzny literackiej. „Język wybitnych pisarzy – stwierdza Gajda – stanowił źródło i wzorzec dla całego języka literackiego”<sup>7</sup>. W niektórych okresach dziejów styl artystyczny, na co zwraca uwagę T. Skubalanka, „przejmował funkcję innych stylów” lub się z nimi krzyżował<sup>8</sup>. Uwzględnienie perspektywy historycznej w badaniach nad językiem artystycznym przyniosło znakomite rezultaty, gdyż językoznawcy stylistycy łączyli zwykle ujęcie typizujące i relacyjne (język artystyczny w systemie odmian polszczyzny określonego okresu dziejów) z charakterystyką deskryptywną<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Por. w szczególności: A. Wilkoń, *Typologia odmian współczesnej polszczyzny*, Katowice 1987 i 2. wyd. 2001, s. 12–21.

<sup>5</sup> S. Gajda, *System odmian i jego dynamika rozwojowa*, [w:] *Najnowsze dzieje języków słowiańskich. Język polski*, red. S. Gajda, Opole 2001, s. 207–219; tenże, *Wielojęzyczność w perspektywie stylistycznej*, [w:] *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*, red. M. Ruszkowski, Kielce 2004, s. 9–22.

<sup>6</sup> Por. szczegółowe uwagi S. Gajdy w rozprawie *Wielojęzyczność w perspektywie stylistycznej*, op.cit., s. 16–17. Zmienność relacji między odmianami w poszczególnych okresach historii języka polskiego charakteryzuje i obrazuje, posługując się schematami, S. Dubisz w rozprawie *Kształtowanie się standardów odmian komunikacyjno-stylowych w dziejach języka polskiego*, „Poradnik Językowy” 2004, z. 8, s. 3–19.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>8</sup> T. Skubalanka, *Metodologiczne problemy syntezy stylistyki*, [w:] tenże, *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, op.cit., s. 119.

<sup>9</sup> Dość przypomnieć opracowania syntetyzujące, by zdać sprawę z osiągnięć i zasług stylistyki językoznawczej w omawianej dziedzinie badań. Por. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984; A. Wilkoń, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej*, Kraków 2002; tenże, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Renesans*, Katowice 2004; tenże, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Średniowiecze*, Katowice 2004.

Dla omawianego tu zagadnienia niezbędne jest jednak przypomnienie, iż zakresy charakterystyki języka artystycznego w opracowaniach językoznawczych zależały od koncepcji metodologicznych, odnoszących się do stylistyki lub jedynie do szczegółowej kwestii typologii odmian polszczyzny (*wariantów języka* według propozycji terminologicznej J. Bartmińskiego)<sup>10</sup>. Poszczególni badacze przyjmują określone założenia wstępne, które niejednokrotnie tylko pozornie oddalają od siebie przedstawiane koncepcje opisu dyferencjacji języka. Brak bowiem zgody co do terminów i co do zakresów sygnowanych nimi pojęć (statusu odmiany związanej ze sferą artystyczną), ale charakterystyki wyznaczników są w znaczącym zakresie zbieżne.

Koncepcja T. Skubalanki ma charakter panstylistyczny, gdyż autorka przyjmuje, że „podstawową triadę różnic językowych” stanowią trzy funkcje: substancjalna, denotacyjna (zakresowa) i konotacyjna (treściowa)<sup>11</sup>. Styl artystyczny sytuowany jest w związku z tym wśród ogólnopolskich stylów pisanych i wewnętrznie podzielony (zwraca uwagę jednoznaczne wyodrębnienie stylu poetyckiego). Już w tym miejscu warto zaznaczyć, że w licznych pracach badaczki zmienia się perspektywa oglądu zagadnień związanych z charakterystyką stylu artystycznego, gdyż, stosując pojęcie konkretyzacji, T. Skubalanka wiele uwagi poświęca metodologii badań stylu dzieła literackiego (czy w szczególności poetyckiego). Dorobek lubelskiej uczonej w dziedzinie badań nad stylem utworów literackich zajmuje w stylistyce miejsce osobne ze względu na wagę propozycji metodologicznych i ich oryginalność (mam tu na myśli zwłaszcza teorię akomodacji stylistycznej)<sup>12</sup>, zakres charakterystyki (autorka przedstawia zasadniczo pełną historię stylu artystycznego w przekrojach epok i nurtów, uwzględnia też indywidualności twórcze)<sup>13</sup> oraz wartość uogólnień.

Dla A. Wilkonii język artystyczny (termin traktowany synonimicznie do określenia „język literatury”)<sup>14</sup> to „ogół wszystkich znaków i form

<sup>10</sup> J. Bartmiński, *Odmiany a style języka*, [w:] *Wariacja w języku*. III Opolskie Spotkania Językoznawcze Szczedrzyk 10–11. 10. 1989, red. S. Gajda, Opole 1991, s. 12.

<sup>11</sup> T. Skubalanka, *Założenia analizy stylistycznej*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 260; teźże, *Jeszcze o klasyfikacji typowych stylów funkcjonalnych*, [w:] teźże, *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, op.cit., s. 183.

<sup>12</sup> Por. T. Skubalanka, *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*, Lublin 1991 (drugie wyd. Lublin 2000), teźże, *Postscriptum do „Wprowadzenia do gramatyki stylistycznej języka polskiego”*, *Stylistyka VI*, Opole 1997, s. 513–524. Inne wątki metodologicznych rozważań autorki w: *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, op.cit., *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin 2001.

<sup>13</sup> Por. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, op.cit.; teźże, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.

<sup>14</sup> Zob. A. Wilkoń, *Typologia odmian...*, op.cit., s. 68.

językowych występujących w tekstach literackich<sup>15</sup>. W autorskiej typologii jest usytuowany wśród odmian funkcjonalnych współczesnej polszczyzny, w grupie odmian pisanych (obok języka naukowego i oficjalnego)<sup>16</sup>. W swej charakterystyce autor zwraca uwagę na jego wewnętrzne rozczłonkowanie, na związek z kulturą etniczną i podejmuje próbę przedstawienia podstawowych atrybutów tego języka. „Język artystyczny dzisiaj – stwierdza autor – zajmuje wobec tych i innych odmian [chodzi o język naukowy i prasowy – M. W.] pozycję szczególną, jest językiem rządzącym się odrębnymi prawami i otwartym na wszelkie niespodzianki<sup>17</sup>. Język artystyczny jest „obrazem różnych form i odmian językowych”. Cechuje go różnorodność, obrazowy charakter, autonomiczność oraz zwrotność<sup>18</sup>, pełni funkcję estetyczną czy też autoteliczną (autor poświęca oddzielny passus zagadnieniu funkcji, zwracając uwagę na jego złożoność), jest nasycony elementami archaicznymi, ale odznacza się też ogromną innowacyjnością. Konkludując, autor stwierdza: „Stanowi więc język artystyczny twór niezwykle złożony. Można w nim znaleźć wszystkie odmiany współczesnego języka, nie tylko ogólne. Przynależy do języka ogólnego w swym zasadniczym trzonie, ale go przerasta. Stan synchroniczny języka artystycznego nie pokrywa się ze stanem synchronicznym języków użytkowych, komunikacyjnych. Podlega normom, a zarazem wyłamuje się normom. Przynosi realizacje wzorcowe i antywzorcowe. Wszystko jest w nim możliwe<sup>19</sup>”.

J. Bartmiński z kolei wpisuje pojęcie stylu artystycznego w koncepcję derywacji stylu, traktowania tej kategorii jako zjawiska semiotycznego (antropologiczno-kulturowego) i ustalania statusu wariantów polszczyzny poprzez oddzielenie odmian językowych (nieobligatoryjnych, tworzących zbiór otwarty i wzajemnie przekładalnych) od stylów, które tworzą system i są obligatoryjne (zwłaszcza styl potoczny i poetycki) oraz wzajemnie nieprzekładalne, „nie można zastąpić jednego drugim – stwierdza autor – bez równoczesnego naruszenia istotnych treści<sup>20</sup>. Dyferencjalny „portret” stylu artystycznego w ujęciu wspomnianego autora przedstawia się następująco: „Styl artystyczny wnosi zespół własnych wartości: oddala się od «naiwnego» realizmu, a kreując fikcyjne światy, zawiesza praktyczną weryfikowalność sądów (R. Ingarden,

<sup>15</sup> Por. A. Wilkoń, *Język artystyczny i jego miejsce wśród innych odmian językowych*, [w:] tenże, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999, s. 11.

<sup>16</sup> A. Wilkoń, *Typologia odmian...*, op.cit., s. 48.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 70. por. też A. Wilkoń, *Język artystyczny i jego miejsce wśród innych odmian językowych...*, op.cit., s. 13. Warto nadmienić, że autor powołuje się przy tym na sądy A. Furdala pomieszczone w jego *Klasyfikacji odmian współczesnej polszczyzny*, Wrocław 1973.

<sup>18</sup> A. Wilkoń, *Typologia odmian...*, op.cit., s. 73; tenże, *Język artystyczny i jego miejsce...*, op.cit., s. 17.

<sup>19</sup> A. Wilkoń, *Typologia odmian...*, op.cit., s. 83.

<sup>20</sup> J. Bartmiński, *Odmiany a style języka*, op.cit., s. 15.



J. Sławiński); w miejsce postawy praktycznej, zdroworozsądkowej wnosi postawę kontemplacyjną (estetyczną), nastawioną na sam komunikat (R. Jakobson), jego formę i treść. Korzystając z podstawowego rejestru środków znanych stylowi potocznemu, zmierza do wytworzenia własnych eksponentów językowych zarówno takich, które służą realizacji pewnych wartości (np. niezwykłości) jako ich wykładniki (np. metafora), jak też takich, które jedynie służą do sygnalizowania stylu jako artystycznego (np. rozczłonkowanie wierszowe)<sup>21</sup>.

Język artystyczny, przedstawiany na tle odmian polszczyzny, jest postrzegany jako odmiana (język czy raczej zbiór form charakterystycznych dla tekstów literackich) lub jako styl, wyodrębniany na podstawie dominującej funkcji, nazywanej zwykle poetycką – choć problematyka funkcji, jak wspominałam, stanowi oddzielną i niezmiernie złożoną kwestię<sup>22</sup>. Sytuuje się go wśród odmian polszczyzny literackiej (ogólnej) w centrum systemu owych odmian. Relacje między odmianami rysują się bowiem badaczom jako odniesienia opozycyjne i hierarchiczne. Charakterystyka dyferencjalna pozwala wydobyć zbiór cech i ich językowych wykładników, postrzeganych jako zjawiska specyfikujące lub deskryptywne. Dostrzega się ich historyczną dynamikę, zależność od epok literackich i innych wyznaczników literackości, choć w nurcie badań typologicznych ten wątek nie jest mocno akcentowany.

Współczesna refleksja nad odmianami polszczyzny oraz sposobami organizacji przestrzeni językowej zawiera uwagi na temat istotnych przeobrażeń, którym owa przestrzeń podlega na przełomie wieków. Język literacki jest postrzegany, zgodnie z ustaleniami S. Gajdy, jako „federacja języków funkcjonalnych, z których każdy do pewnego stopnia zachowuje własną tożsamość, ale jest otwarty na oddziaływanie innych języków funkcjonalnych, języka ogólnego, a nawet obsługujących sferę komunikacji powszedniej”<sup>23</sup>.

O miejscu języka artystycznego w tej odmianowej federacji czytamy: „Rozwój kultury popularnej i masowej połączony z preferencją dla ikonizacji, spadek czytelnictwa oraz rozwój mediów elektronicznych zmieniły sytuację. Dziś odmiana artystyczna stała się swoistym laboratorium językowym, w którym wszystko wolno, ważnym dla języka literackiego, ale jej prestiż spadł, utraciła centralną pozycję”<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>22</sup> Zob. uwagi T. Skubalanki z rozprawy *Jeszcze o stylu poetyckim...*, op.cit., s. 186–193.

<sup>23</sup> S. Gajda, *Wielojęzyczność w perspektywie stylistycznej*, op.cit., s. 19–20.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 19. Na temat sposobu postrzegania odmian językowych w badaniach prowadzonych z inspiracji strukturalizmu oraz dostrzeganych obecnie zmian postaw badawczych wypowiada się też B. Witosz w artykule *Miejsce stylistyki w obrębie współczesnych badań dyskursu*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. I, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005, s. 68–69.

Porzućmy wątek „odmianowy” z jego implikacjami metodologicznymi, by skupić uwagę na tym nurcie refleksji nad kwestią statusu języka artystycznego, w którym ujmuje się tę problematykę przez pryzmat wyznaczników literackości. Jest to perspektywa w tym samym stopniu obiecująca, co niebezpieczna. Niebezpieczeństwo podstawowe wiąże się z samą kategorią literackości i sposobu jej ujęcia. Perspektywę historyczną w objaśnianiu wyznaczników literackości będziemy musieli zawiesić, gdyż to zagadnienie zbyt trudne do zwięzłego przedstawienia. Ograniczywszy horyzont do dokonań piśmiennictwa literackiego drugiej połowy XX i początków XXI w., zyskujemy możliwość znalezienia pewnej ogólnej prawidłowości, a także zrekonstruowania konkretnych czynników, wyróżniających literaturę od nieliterackich form aktywności człowieka.

Zacznijmy od przypomnienia (kwestia ta już się pojawiała w niniejszym artykule, gdyż poruszali ją językoznawcy w ramach refleksji nad systematyzacją odmian polszczyzny), że literatura „zacierza obecnie granice różniące ją z obszarem nieliteratury”<sup>25</sup>. Rozwijając wspomniane kwestie, jedni badacze mówią o transgresjach obejmujących różnorodne obszary praktyk językowych, inni zaś zauważają szersze zakresy przekroczeń i aneksji. Wskażmy dla przykładu trzy znamienne zjawiska: „prozę internetową”<sup>26</sup>, „prozę interlokucyjną”<sup>27</sup> i inne składniki (oraz praktyki) „ponowoczesnego dyskursu artystycznego”<sup>28</sup>, a także konglomerat zjawisk, które ich interpretatorka określa mianem „stylu liberackiego”<sup>29</sup>. Jedna z tych tendencji (wymieniona tu jako druga) mieściłaby się w kategoriach nowatorstwa, a więc twórczego kontynuowania tradycji, dwie pozostałe to przejawy awangardyzmu<sup>30</sup>. Wspomniane zjawiska to najnowsze tendencje charakterystyczne dla prozy (niektóre znajdują odzwierciedlenie także w poezji).

<sup>25</sup> R. Cudak, *Gatunek a literatura*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. III, *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2007, s. 35.

<sup>26</sup> Wstępne rozpoznanie w artykule B. Bogolebskiej, *Poetyka „prozy internetowej” i „SMS-owej”*, [w:] *też*, *Między literaturą i publicystyką*, Łódź 2006, s. 62–68. Autorka zwraca uwagę na interaktywność samego procesu twórczego i udział w nim czytelników oraz na hybrydyczność tekstów (są z pogranicza dyskursu fikcjonalnego i autobiograficznego), a także na nowe zjawiska stylowe: przenikanie „sieciovego dialektu”, wyrazistą ekspresję (wartościowanie), marginalizację słowa i nadużywanie wulgaryzmów.

<sup>27</sup> Por. B. Witosz, *Stylistyka „prozy interlokucyjnej” – uwagi wprowadzające*, [w:] *Język artystyczny*, t. 13, *Interakcyjny wymiar dyskursu artystycznego*, red. B. Witosz, Katowice 2007, s. 107–116.

<sup>28</sup> Zob. E. Dąbrowska, *Interakcje stylów i gatunków w ponowoczesnym dyskursie artystycznym*, [w:] *Język artystyczny*, op.cit., s. 24–36.

<sup>29</sup> E. Sławkowa, *O stylu liberackim. Z zagadnień typologii odmian języka*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, op.cit., s. 232–239.

<sup>30</sup> Por. M. Głowiński, *Co to za dziwne zwierzę? (O literaturze XX wieku)*, [w:] *też*, *Skrzydła i pięta*, Kraków 2004, s. 137.

W literaturze XX w. dostrzegano liczne wyznaczniki literackości, wskazując: wolność poetyk, permanentną dekonwencjonalizację reguł literackości, otwartość struktur, rezygnację z dominacji norm wersyfikacyjnych i genologicznych, autotematyzm, autoteliczność, ironię, lingwizm i tzw. alchemię słowa, antytabuizm obyczajowy itd.<sup>31</sup> Rozstrzygnięcia generalizujące proponuje E. Balcerzan, postulując, by w dziełach (i innych całościach literackich) nie poszukiwać „jednolitych dominant, lecz ich polaryzacji, rozszczepień, skłóceń, dramatycznych pęknięć, podziałów na A i nie-A”. „Istotą literackości – kontynuuje autor – jest bowiem relacja sprzecznościowa. Ścisłej – sieć takich relacji”<sup>32</sup>.

Jeśli będziemy obecnie poszukiwać ogólnych wyznaczników literackości, przyjdzie się ograniczyć do kilku cech. Jak wskazuje bogata i urozmaicona praktyka analityczna, poszerzenie zbioru następuje dzięki zejściom na niższe poziomy konkretyzacji, a więc ku twórczości jednego autora, czy wręcz konkretnego utworu. Literackość nie jest kategorią naturalną, więc nie da się opisać za pomocą pojęcia centrum (cechy prototypowe) i peryferii. Jej polaryzacja wynika z różnorodności uwikłań i relacji, w jakie wchodzi literatura w ramach bogactwa współczesnej kultury.

Funkcjonuje bez wątpienia nadal na tle wielowiekowej tradycji rodzimej i obcej, jest tej tradycji twórczą kontynuacją i reinterpretacją (por. wcześniejsze uwagi o nowatorstwie). Jest też burzycielką – w ramach awangardyzmu (oksymoronicznie rzecz ujmując) starego i nowego. Ten pierwszy ogranicza się do działań w ramach logosfery, ten drugi ją przekracza, sprawiając, iż mniej lub bardziej wyraziste wyznaczniki literackości tracą charakter cech immanentnych. Literackość ukonkretniona, spragmatyzowana, ale też semiotycznie pogłębiona wymyka się znanym z filologii kategoriom interpretacyjnym. Literatura sięga po nowe środki wyrazu i nowe nośniki komunikacyjne. Skoro jej nie można zamknąć w oswojonej formule „sztuka słowa”, to jak ją ujmować? Niejedyny to dylemat współczesnej filologii.

Powiedzmy, że zadowoli nas ogólna formuła, iż język artystyczny ujmowany jako kategoria typologiczna otwiera programowo i ostentacyjnie swe granice ku nowym przestrzeniom kultury. Załóżmy też, że da się, choćby intuicyjnie, wskazać obszary zapętleń, wchodzenia na nieliterackie dotąd pola i tworzenia nowych zjawisk hybrydalnych. Hybrydyzacja i rozpodobnienie pierwotnych form (zjawisk semiotycznych) tak, by siebie w utworze nie pamiętały – to, jak się zdaje, jedna z ogólnych cech współczesnego języka artystycznego. Nie oznacza to

<sup>31</sup> Szczegóły w: G. Gazda, *Sytuacja literatury w kulturze XX wieku*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. II, op.cit., s. 639.

<sup>32</sup> E. Balcerzan, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 264.

wygasania zasady antynomiczności – przeciwnie, wzmacnia się ona i intensyfikuje swe bieguny oraz poszerza zbiór jakości przejściowych. Określone cechy zyskują charakter skalarny z bogatym obszarem nieokreśloności (czy też niedookreśloności). Od bieguna mimetycznych odniesień do różnorodnych form pozaliterackiego porozumienia, do bieguna kreatywności pozbawionej wyrazistych śladów tych pokrewieństw rozciąga się szeroka strefa zjawisk mniej lub bardziej mimitycznych – przez zakresy reprodukcji wzorców wysłowienia oraz ich przeobrażeń w tekście (zgodnie ze znanymi regułami stylizacyjnymi lub bez respektowania dotychczasowych praktyk).

Współczesny język artystyczny wyróżnia głęboka dyferencjacja, dyferencjacja wielopoziomowa i wieloaspektowa.

Nie zniknęły dystynkcje tradycyjne, czyli znane z podręczników poetyki podziały na prozę, poezję i dramat. Analizy nastawione na uchwycenie dynamiki przemian (dyferencjacji temporalnej) pokazują przekonująco odmiennosc w sposobie kształtowania języka i stylu tekstów, reprezentujących tradycyjne struktury rodzajowe<sup>33</sup>. Zasada izomorfizmu tu nie obowiązuje. Zaznacza się wprawdzie wpływ wybitnych jednostek twórczych, ale w innym okresie w poezji, w innym – dla przykładu – w dramacie. Konkretny twórca, uprawiający różne formy literackie, zwykle przynajmniej częściowo „gubi tożsamość” i przeobraża styl. Piętno twórczej osobowości odciska się także w rozmaity sposób na wypowiedziach reprezentujących jeden typ literackiego przekazu. Dlatego stosowane przez lingwistów procedury rozpoznawania genezy użytych środków i dookreślenia ich funkcji nie zawsze przynoszą tak obfite owoce jak dawniej. Zwłaszcza dzieła reprezentujące jakiś typ współczesnego awangardyzmu nie poddają się łatwo takim analizom. Charakteryzując utwory, w których w bliskim kontekście pojawiają się nieoczekiwane formy o odmiennej genezie stylistycznej, a technika kolażu (kolażowego montażu) decyduje zarówno o organizacji mikrokontekstów, jak i większych przestrzeni tekstu, trudno doszukiwać się globalnych funkcji i stylistycznych dominant. Rezultat eksperymentów twórcy jawi się jako przejaw skrajnego synkretyzmu stylistycznego. „Stylu «powieści» nie da się jednoznacznie określić” – stwierdza M. Ruszkowski, charakteryzując *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej. „To jednocześnie – kontynuuje autor – pseudointeligencki bełkot, slang młodzieżowy i środowiskowy, język prymitywny i wulgarny, styl potoczny oraz polszczyzna kulturalna”<sup>34</sup>. Zagadnienia funkcji tak skonfigurowa-

<sup>33</sup> Por. E. Sławkowa, B. Witosz, M. Wojtak, *Język artystyczny*, [w:] *Najnowsze dzieje języków słowiańskich. Język polski*, op.cit., s. 243–293; B. Witosz, M. Wojtak, E. Sławkowa, A. Skudrzykowska, *Style literatury (po roku 1956)*, Katowice 2003.

<sup>34</sup> M. Ruszkowski, *Język „Pawia królowej” Doroty Masłowskiej*, „Poradnik Językowy” 2007, z. 7, s. 26.

nych zjawisk językowych dotyczy następująca konstatacja: „Ten styl służy, jak się wydaje, pokazaniu totalnej kompromitacji prymitywnego mówienia, a przede wszystkim myślenia o świecie, jest druzgocącą krytyką kultury popularnej i konsumpcyjnej oraz pewnego typu ludzkiej mentalności”<sup>35</sup>.

Chaotyczne zderzanie sprzecznych jakości stylistycznych nie jest jedyną tendencją charakterystyczną dla współczesnego języka artystycznego. To jedna z tendencji skrajnych. Uwzględnienie perspektywy historycznej pozwala dostrzegać inne tendencje, a literaturę postrzegać w jej zewnętrznych uwarunkowaniach. Obraz stylistycznego bogactwa literatury może się zmieniać nie tylko z powodu jej polimorficzności, lecz także dlatego, że różne wymiary i przejawy polaryzacji skupiły na sobie uwagę badaczy.

Zatrzymajmy się na chwilę przy poezji. „Odrębność współczesnego języka poetyckiego – stwierdza J. Grzenia – polega na pełnym otwarciu na wszelkie odmiany języka, dzięki czemu staje się on «systemem systemów». Nie jest możliwe podanie zestawu cech, które by mogły wyróżniać teksty poetyckie jako całość”<sup>36</sup>. Skupienie uwagi na pojedynczych utworach w kontekście badania zakresów odzwierciedlonej w nich polifonii doprowadziło autora do wyeksponowania tezy o skomplikowanym charakterze poetyckiej wielostylowości. Píše bowiem: „Opisywany przeze mnie typ polifoniczności polega na interferencji między językami/stylami w obrębie utworu, zwłaszcza tymi, które zasadniczo pozostają na zewnątrz literatury. Tymczasem wolno mówić również o polifonii [...], na którą składa się nie tylko konfrontacja języków, stylów, odmian, gatunków mowy/pisma, ale także symultanim wersyfikacyjno-składniowy, specyficzny i swoisty układ zależności znaczeniowych między jednostkami tekstu”<sup>37</sup>.

W językoznawczych badaniach nad współczesną poezją<sup>38</sup> dominuje jednak nurt poszukujący ogólniejszych prawidłowości i tendencji.

Skupiając uwagę na „istotnych reprezentacjach i dominantach stylistycznych”, T. Skubalanka charakteryzuje różne odmiany języka poetyckiego, reprezentowane „przez różne szkoły poetyckie i poszczególnych twórców”, wydobywając tendencję do „maksymalnego wykorzystania możliwości rodzimego języka”<sup>39</sup>.

Obraz stylistycznej polaryzacji poezji powojennej rysuje się nieco inaczej w rozprawie A. Wilkonia, który dąży do wskazania zbiorów cech

<sup>35</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>36</sup> J. Grzenia, *Język poetycki jako struktura polifoniczna*, op.cit., s. 113.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>38</sup> Pomijam dla uproszczenia zagadnienia różnice w zakresie temporalnym, jaki w ujęciu poszczególnych badaczy obejmuje ta etykieta.

<sup>39</sup> T. Skubalanka, *Typologia stylistyczna współczesnej poezji*, [w:] tejże, *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, op.cit., s. 180.

wyróżniających<sup>40</sup> i wyodrębnia następujące nurty (style poetyckie – jak pisze): style stanowiące kontynuację bezpośredniej tradycji dwudziestolecia, styl postawangardowy, styl nadrealistyczny, styl różewiczowski, styl socrealistyczny, styl turpistyczny, styl lingwistyczny, styl neobarokowy, styl intelektualno-dyskursywny, dialogiczny i styl synkretyczny<sup>41</sup>. Warto dodać, że autor zachowuje w prezentacji porządek chronologiczny. Zwraca też uwagę na tendencje stylistyczne właściwe jedynie poezji i typy stylów pojawiające się zarówno w prozie, jak i w poezji<sup>42</sup>.

Wyzyskuje tę koncepcję opisu i autorskie konstatacje E. Sławkowa w swoim panoramicznym przeglądzie tendencji stylistycznych poezji powojennej<sup>43</sup>. Za prawidłowość ogólną badaczka uznaje „oscylowanie między biegunem tradycji i biegunem nowoczesności”<sup>44</sup>.

A co do tego obrazu wnosi dramat, stale o nieliterackość podejrzewany? Wnosi wiele, można powiedzieć wstępnie, gdyż jego przeobrażenia przebiegały w osobnym rytmie.

Dramat ujmuję, z pełnym przekonaniem, lecz bez wdawania się w spory o jego istotę, jako typ wypowiedzi literackiej przeznaczony do teatralnej realizacji, wpisanej w konwencje obu wymienionych rodzajów sztuki<sup>45</sup>. Dlatego pisząc o tendencjach stylistycznych, uwzględniłam podstawowe wyznaczniki, związane z morfologią tekstu, czyli respektowany nawet przez eksperymentatorów podział na tekst główny (z reguły dialogi postaci, choć nawet we współczesnym dramacie zdarzają się partie monologowe, odbiegające jednak od tradycyjnych rozwiązań) i didaskalia. W zakresie kształtowania obu wymienionych tekstowych form dramaturdzy odnosili swe dokonania do konwencji (do tradycji dramaturgicznych) i/lub do tendencji obserwowanych w literaturze oraz wymogów teatru. Kolejna prawidłowość związana jest z funkcjonowaniem (jak w pozostałych rodzajach literackich) rozwiązań awangardowych i propozycji nowatorskich<sup>46</sup>.

O kształcie języka artystycznego zamkniętego w utworach dramatycznych, włączonych do obiegu po roku 1956, decydowały dokonania wybitnych indywidualności twórczych.

---

<sup>40</sup> Różnice w metodologicznym podejściu do zagadnienia dostrzega i akcentuje T. Skubalanka. Ibidem, s. 160.

<sup>41</sup> A. Wilkoń, *Typologia współczesnych stylów literackich. Style poetyckie*, [w:] tenże, *Język artystyczny. Studia i szkice*, op.cit., s. 151–161.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 150–151.

<sup>43</sup> E. Sławkowa, *Poezja*, [w:] B. Witosz, M. Wojtak, E. Sławkowa, A. Skudrzykowska, *Style literatury (po roku 1956)*, op.cit., s. 103–160.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>45</sup> Referuję te kwestie, odsyłając do stosownej literatury, w artykule *Badania nad językiem i stylem polskiego dramatu (cz. I)*, *Stylistyka IV*, Opole 1995, s. 299–300.

<sup>46</sup> Dostrzeżone przez badaczy tendencje szczegółowe zostały omówione w: M. Wojtak, *Badania nad językiem i stylem polskiego dramatu (cz. II) – dramat powojenny*, *Stylistyka VI*, Opole 1997, s. 525–540.

W grupie awangardzistów pomieścić trzeba Mirona Białoszewskiego, który swe poczynania twórcze związał z przekształcaniem tradycyjnej formy dramatu. Zasadniczo te same prawidłowości przesądzały w jego wypadku o polifonii tekstu głównego i didaskaliów. Eksperymenty wiązały się z procesami naruszania tożsamości form. Scenariuszowe didaskalia były zakodowane w osobliwej formie gramatycznej, poddawane procesom stereotypizacji, urozmaicane neologizmami itd.<sup>47</sup> Wspomnianym przekształceniom mogły towarzyszyć postulaty zmiany statusu wypowiedzi (por. na przykład postulat scenicznej realizacji didaskaliów) lub kształtowanie jej jako struktury hybrydalnej, gdyż tekst główny bywał graficznie zaprojektowany jako utwór poetycki funkcjonujący jednocześnie w roli zbioru replik do zrealizowania na scenie. Białoszewski wzbogacał zakresy polifonii swych miniatur teatralnych, grając nie tożsamością bohaterów (będzie to praktyka wyzyskiwana przez innych twórców), lecz tożsamością formy.

Do grona nowatorów zaliczyć trzeba Mrożka, Gombrowicza i Różewicza. Ich twórczość mieści się w nurcie kreatywnym dramaturgii. Każdy z pisarzy proponuje jednak własną wersję awangardowej sztuki scenicznej. Wspólny wszystkim jest szeroki zakres polifonii zarówno ze względu na objęte nią obszary tekstu, jak i zbiór uwzględnianych oraz przetwarzanych wzorców.

Wspólną tendencją jest sposób wystylizowania didaskaliów. Wielostylowość tych partii tekstu jawi się najogólniej jako rezultat gry między odziedziczoną, tradycyjną formą tekstu pobocznego a formą wypowiedzi interpretującą utwór (a więc pozaliteracką). Zdecydowanie ku biegunowi dyskursywności i metatekstowości ciąży bardzo niejednokrotnie rozbudowany tekst poboczny w dramatach Różewicza. Supremacja wymiaru dyskursywnego sprawia, że didaskalia przypominają wypowiedź eseistyczną, polemiczną lub oceniającą (nawiązania wyraziste do poetyki recenzji), choć można w nich znaleźć też fragmenty wystylizowane na typowe (stereotypowe wręcz) uwagi reżyserskie. Mroźek i Gombrowicz ograniczają zakres partii dyskursywnych do inicjalnych fragmentów całego utworu. W pozostałych fragmentach dramatu następuje zderzenie odcinków tekstu pobocznego o kształcie scenariuszowym (Mroźek dba przy tym o wyrazistość sygnałów delimitacyjnych, które są nawiązaniem do tradycji)<sup>48</sup> z segmentami poddanymi zabiegom epizacji, liryzacji lub (zwłaszcza u Mrożka) stylizacji parodystycznej bądź humorystycznej. Tendencją wspólną jest też nadawanie didaskaliom charakteru wypowiedzi perswazyjnej, kierowanej do różnych kategorii odbiorców.

<sup>47</sup> Szczegóły w: M. Wojtak, *Dramat*, [w:] B. Witosz, M. Wojtak, E. Sławkowska, A. Skudrzykowska, *Style literatury (po 1956 roku)*, op.cit., s. 166–169.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 170–172.

Porównanie eksperymentów stylistycznych, stosowanych przez najwybitniejszych dramaturgów, pozwala dostrzec dążenie do podporządkowania wielostylowości utworów jakimś zasadom, prawidłowościom czy regułom. Zakres polifonii wiąże się na ogół z dookreśleniem statusu postaci i relacji między nimi, a w szczególności ze sposobem modelowania scenicznej konwersacji. W ramach tej ogólnej tendencji mieszczą się rozwiązania i eksperymenty indywidualne<sup>49</sup>. Różewicz wprowadza zasadę zderzania różnych skryptów (schematów, scenariuszy komunikacyjnych) w obrębie jednej sytuacji scenicznej. Wielostylowość dramatów Mrożka kształtuje się w wyniku zaskakujących (bo pozbawionych przejrzystej motywacji) zmian modelu konwersacji, zderzania różnych modeli lub ich kontaminacji, prowadzących nierzadko do groteskowych niezborności, co służy, jak wolno przypuszczać, unaocznieniu absurdalności niektórych modeli.

W utworach Gombrowicza wielostylowość ujęta jest w karby rytuału, Różewicz podporządkowuje polifonię stylistyczną swych utworów technice kolażowego montażu, a Mroźek zderza modele konwersacji, osiągając efekty groteskowe przez deziluzję, parodię i gry językowe.

W kolejnych fazach dziejów dramaturgii brak tak spektakularnych osiągnięć w zakresie modyfikowania formy dramatu. Dominującą tendencją stylizacyjną jest zasada mimetycznego kształtowania dialogów. Zakres ich polifoniczności wyznaczają: biegun potoczności (i jej wyspecjalizowanych rejestrów) oraz biegun oficjalności (z dyferencjacją na oficjalność urzędową, publicystyczną i propagandową). Dramaty, które powstały w ostatniej dekadzie XX w., dają zaś (utrzymane w konwencji reportażowej, choć nie bez akcentów satyrycznych i parodystycznych) obraz gwałtownych przeobrażeń relacji społecznych, obyczajów, stylów bycia i wysłowienia. Zakresy mimetyzmu zależą od portretowanego środowiska, a zwłaszcza – od roli społecznej postaci<sup>50</sup>.

Dramat przełomu wieków postrzega się jako formę w okresie mutacji<sup>51</sup>, formę otwartą na nowe sposoby komunikacji (funkcjonującą w różnych przekazach), na współautorstwo, na „synchroniczny kontekst odbioru”, jakim staje się sezon teatralny, słowem, na heterogeniczne konwencje<sup>52</sup>. Obok postulatów nowego zdefiniowania rodzaju dramatycznego pojawiają się próby dookreślenia najważniejszych tendencji w kształtowaniu najnowszej dramaturgii. Pisze bowiem Z. Majchrowski: „[...] to, co nowe w polskiej dramaturgii, da się rozpoznać bądź jako nawrót naturalizmu, bądź jako wtórny dramat postróżewiczowski, bądź jako zwyczajny dramat użytkowy, interwencyjny, pu-

<sup>49</sup> Ibidem, s. 169–190.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 201–208.

<sup>51</sup> Por. Z. Majchrowski, *Dramat wobec nowych form teatralnych i medialnych*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. II, op.cit., s. 626.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 626.



blicystyczny”<sup>53</sup>. Z wywodów autora wyłania się dramat jako istny tygiel form wielorako powiązanych z różnymi obszarami współczesnej kultury oraz ze specjalnie wybieraną i reinterpretowaną tradycją. „Dramat – stwierdza autor, poszukując prawidłowości ogólnych – przestał być tylko sługą dwóch panów i należy do najbardziej ekspansywnych i produktywnych form”<sup>54</sup>.

Status dramatu, dynamika jego przeobrażeń wpływają w znamienny sposób na warstwę językową. Charakterystyce tendencji w tym zakresie należałoby poświęcić oddzielne obszernie studium. W tym miejscu, by szkicowo dopełnić obrazu polaryzacji współczesnego języka artystycznego, zatrzymam się na kilku zjawiskach.

Większa część utworów z kręgu dramatu, bo mogą to być „projekty dramatów, a także scenariusze filmowe, dostosowane do potrzeb sceny”<sup>55</sup>, to utwory, które są formą opowieści o ludziach, „żyjących pod ciśnieniem współczesnej cywilizacji”<sup>56</sup>. Dialogi sceniczne mogą więc być interpretowane jako protokolarny zapis zachowań językowych przedstawicieli różnych środowisk – od ludzi sukcesu po ludzi marginesu. Pomijając szczegółowe ustrukturalizowanie dialogów na scenariusze komunikacyjne w rodzaju sprzeczki, kłótni, konwersacji itd., dopatrywać się można procedur stylizacyjnych na polszczyznę potoczną – tę najnowszą z wulgaryzmami, z modnymi anglicyzmami, z tendencją do skrótu i wyrazistą ekspresywnością. Zasada mimetyzmu formalnego znana z wcześniejszej dramaturgii (dramaturgii lat dziewięćdziesiątych)<sup>57</sup> decyduje zarówno o rozszerzeniu otwartości języka tekstu na slangi, jak i zastosowaniu przekształceń, które wynikają z respektowania kontekstu literackiego oraz funkcji, jakimi autorzy obciążają swe wypowiedzi dramaturgiczne. O zakresie przekształceń wzorców stylizacyjnych decyduje (w wypadku niektórych utworów) parodiowanie formy brutalistycznego dramatu zachodniego, gdyż łatwiej wtedy w krzywym zwierciadle pokazać pokolenie polskich „yuppie”. Niezależnie od typu bohaterów (ludzie sukcesu czy ludzie marginesu, by przypomnieć różniczenia podstawowe) dialogi są prowadzone tak, by całość szokowała i przerażała. Jest jednak w tych dramatach coś z poetyki utworów misyjnych, gdyż reporterską aktualność wzbogacają problemami przez media przemilczanymi, obligując do poszukiwania ratunku, do ocalenia podstawowych wartości. Semantyczna i pragmatyczna kondensacja dialogów, ich wielowymiarowość, czasem przekształcenia formalne (symultanimizm bądź zastosowanie techniki kolażu) – to czynniki, które

<sup>53</sup> Ibidem, s. 623.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 626.

<sup>55</sup> R. Pawłowski, *Wstęp*, [do:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sulek, Kraków 2004, s. 5–6.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>57</sup> Zob. M. Wojtak, *Dramat*, op.cit., s. 201–208.

komplikuja kształt językowy tych partii dramatów. Bliższą charakterystykę genezy stosowanych środków odłożyć trzeba do oddzielnego opracowania.

Zatrzymując się na generaliach, poczynić chcę jeszcze kilka uwag dotyczących sposobów kształtowania didaskaliów, gdyż stanowią one i dla twórców, i dla krytyków pewien problem, a przy traktowaniu dzieła dramaturgicznego w kategoriach literackości dostarczają istotnych danych do wniosków na temat przeobrażeń języka artystycznego.

W wypowiedziach krytyków znajdujemy uwagi o lakoniczności didaskaliów i są to spostrzeżenia słuszne<sup>58</sup>. Dokładniejsze analizy, choć niekompletne i szkicowe, pozwalają doszukać się kilku ciekawych zjawisk stylistycznych. Po pierwsze: didaskalia oscylują między wstawkami reżyserskimi (rodem z tradycji dramaturgicznej i scenariuszowej) a wypowiedziami interpretacyjnymi (nawiązującymi i do praktyk dramatu z końca XX w., i do gatunków wypowiedzi niedramaturgicznych). Bywają wypowiedziami autorskimi, czyli wstawkami metatekstowymi. Jako przykłady mogą posłużyć następujące fragmenty utworów:

(1) Bardzo nie lubię didaskaliów. Ale czasem nie można ich uniknąć [UG, 101].

(2) Uwaga autotematyczna: Autorowi znana jest okoliczność, iż nadmierne didaskalia, zwłaszcza zaś nazbyt szczegółowe wskazówki dotyczące sposobu gry, gestów czy nawet intonacji, to są rzeczy powszechnie przez aktorów i reżyserów znieawidzone. Nie chciałbym zostać źle zrozumiany, lecz daję je głównie dla siebie, nie narzucam wizji, ale widzę pewne rzeczy tak dokładnie, że inaczej niż z przesadną niekiedy dokładnością nie umiem tego zapisać. (Uwaga odnosi się głównie do sceny pierwszej) [NOS, 11].

Ich kształt zależy od funkcji w tekście i miejsca w jego przestrzeni. Mogą być maksymalnie zredukowane, jak w sztuce Tomasza Mana pt. *111*, gdzie spotykamy jedynie kilkakrotnie powtórzone określenie: *Pauza*<sup>59</sup>. Mogą jednak także przybierać formę urozmaiconą i z tradycji odziedziczoną. Są to: opisy dekoracji, uwagi reżyserskie dotyczące zmiany organizacji przestrzeni scenicznej, wypowiedzi określające działania postaci, formuły projektujące sposób wypowiedziania określonych kwestii, a także adres repliki. Ich stylizacją rządzić może zasada *varietas* lub, przeciwnie, podporządkowuje się ich kształt określonej dominancie. Mamy wtedy do czynienia z powtarzaniem pewnego szablonu. Didaskalia przeznaczone do lektury nabierają charakteru wstawek tekstowych o przemyślanej kompozycji. W prezentacji miejsca zdarzeń scenicznych krzyżują się wpływy opisów rodem z prozy z konwencjami dramaturgicznymi, co powiększa zakresy wielostylowości. Oto wybrane przykłady bez dogłębnych analiz:

<sup>58</sup> R. Pawłowski, *Dramaturgia niemoralnego niepokoju*, [w:] *Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski, tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno” w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006, s. 10.

<sup>59</sup> T. Man, *111*, [w:] *Made in Poland*, op.cit., s. 336–358.

(3) Olbrzymia kuchnia w domu burmistrza *W o j e w o d y* [NOS, 15].

(4) Rzym. Apartament z widokiem na Plac św. Piotra [UG, 101, 105].

(5) U Ojca. Ojciec myśli, że jest sam. Nie jest sam [UG, 102].

(6) U Syna [UG, 114].

(7) Apartament. AGNES leży na brzuchu na podłodze. Pisze na laptopie. Jest w biustonoszu, ale bez majtek. Wchodzi DŻONNY [PP, 77].

(8) KAŚKA siedzi na metalowym fotelu w apartamencie AGNES. Wchodzi goła AGNES z drinkiem. Podaje KAŚCE [PP, 81].

W ramach przedstawiania działań scenicznych pojawiają się wypowiedzi o epickim rozmachu, noszące jawne piętno autorskiego ukształtowania stylistycznego, i wypowiedzi ostentacyjnie schematyczne. Przykładem pierwszej tendencji niech będą wybrane fragmenty didaskaliów ze sztuki Jerzego Pilcha *Narty Ojca Świętego*, drugą mogą ilustrować didaskalia z utworu Krzysztofa Bizio *Toksyny*:

(9) (*K u b a l a* zawiesza głos i konspiracyjnie pochyla się nad stołem. I czyni to tak sugestywnie, że sceptycznie, wysoce sceptycznie usposobieni do jego nowin słuchacze – jeśli można tak powiedzieć – współpochylają się wraz z nim) [NOS, 21].

(10) (*P r o f e s o r* prostuje się tak gwałtownie, jakby chciał dać znać, że nie na chwilę, ale na zawsze opuszcza koło pochylonych nad stołem konspiratorów) [NOS, 21].

(11) (*M ł o d e m u* płacze się trochę język, ale jest on w docieraniu do meritum uparty jak kozioł) [NOS, 21].

(12) MM jest przywiązany do krzesła i ma zakneblowane usta [BT, 27]; MS odkneblowuje MM [BT, 28]; MS knebluje MM [BT, 33]; MS przykłada pistolet do głowy MM [BT, 34]; MM wchodzi na scenę, na której znajduje się MS [BT, 46]; MM znajduje się na scenie, na którą wchodzi MS [BT, 57]; MM schodzi ze sceny [BT, 66]; MS jest przywiązany do krzesła [BT, 66]; MM przykłada pistolet do skroni MS i strzela [BT, 69].

Interesujące zakresy polimorficzności można pokazać na przykładzie prezentacji postaci scenicznych (ich nazewnictwo i status to oddzielne zagadnienie). Jedną skrajność to pozostawienie nazw bez jakichkolwiek komentarzy (por.: *Matka, Córka* – MC). Kolejną przedstawiają sztuki, w których każda z postaci jest obszernie scharakteryzowana z zastosowaniem zróżnicowanych odniesień stylistycznych (czy też intertekstualnych).

Jerzy Pilch nadaje swym charakterystykom kształt wizerunków, nawiązujących do biogramu i portretu psychologicznego, z wyraźną stylizacją, która potwierdza autoteliczność wypowiedzi literackich:

(13) *M ł o d y M e s s e r s c h m i d t* – niedoszły sportowiec. Właściciel upadającej wypożyczalni nart w Granatowych Górach. Opój i erotoman. Trzydziestolatek. Nie tylko z powodu trunkowości nieprzewidywalny w reakcjach i w nieustannej huśtawce emocjonalnej. Kombinator poza tym i krętacz niestroniący od działań z zakresu drobnej przestępczości [NOS, 11].

W sztuce Joanny Owsianko pt. *Tiramisu* znajdujemy charakterystyki w stylu wzmianek o modzie z prasy kobiecej<sup>60</sup>. Reguły stylizacyj-

<sup>60</sup> Charakterystyka i przykłady tekstów w: M. Wojtak, *Wzmianki do zadań specjalnych*, „Media. Kultura. Społeczeństwo” 2007, nr 1(2), s. 12.

ne są tu wspomagane zasadą relewancji. Oto dla przykładu następujący fragment didaskaliów:

(14) KSIĘGOWA – 28 lat, marynarka i spódnica: Royal Collection, golf: Promod, buty: Gino Rossi, torebka: Batycki, bielizna: Triumph [T, 364].

W pozostałych sztukach pojawiają się mniej lub bardziej rozbudowane i schematyczne charakterystyki, stanowiące efekt gry stylizacyjnej z konwencją dramaturgiczną lub innymi formami przekazu. Dla przykładu, w dramacie Pawła Demirskiego *From Poland with love* obowiązuje zasada przedstawiania postaci za pośrednictwem formuły określającej wiek: *ON – dwudziestokilkuletni; ONA – dwudziestokilkuletnia; MATKA – pięćdziesięciokilkuletnia*. Twórczyni sztuki zatytułowanej *Ab-synt*, Magda Fertacz znajduje inny sposób na prezentację bohaterów: *KAROLINA – cool; MATKA – nie cool; OJCIEC – nie cool; PRAWIE MAŻ – prawie cool*.

Już didaskalia, które autorzy traktują ambiwalentnie, adresują je zarówno do realizatorów spektaklu, jak i do czytelnika, pokazują sposoby antynomicznego kształtowania warstwy językowej wypowiedzi. Obserwować tu można określone ciągi antecedenencji i nawiązań (literackich i pozaliterackich) uformowanych tak, by traciły jednoznaczność i tożsamość (co nie oznacza utraty motywacji). Nie są to jak w stylizacji ani nawiązania akceptatywne, ani polemiczne. Zostały zaprojektowane tak, aby troska o odczytanie intencji autorskich nie była obligatoryjna. Antynomie formalne, dotyczące didaskaliów, da się pomieścić na skali: od schematycznych i lakonicznych didaskaliów scenariuszowych, przez wypowiedzi mieszane do didaskaliów interpretacyjnych. Brak typowych didaskaliów literackich, choć niektórzy twórcy stosują zasadę epizacji (zwłaszcza w opisie dekoracji czy innych składników przestrzeni scenicznej).

Gdy spojrzymy na literaturę w różnych jej rodzajowych wcieleniach i z perspektywy historycznej, to wśród tendencji wyróżniających literackie piśmiennictwo początku XXI w. rozpoznać możemy intensyfikację procesów rozpoczętych w poprzednim stuleciu (lub wcześniej). Dostrzega się narastanie pewnych procesów i doprowadzenie ich do ekstremum. Epatowanie skrajnościami powoduje, że kategorie interpretacyjne, stosowane w charakterystyce praktyk pisarskich, przestają wystarczać, co nie znaczy, że są zupełnie bezużyteczne.

Wśród ogólnych wyróżników języka artystycznego, ujmowanego jako kategoria ponadtekstowa, pojawia się antynomiczność i powiązana z nią polimorficzność. Wskażmy więc na koniec podstawowe parametry owych antynomii: a) gatunkowa nieokreśloność, ale też gatunkowy pluralizm i tworzenie form nowych, b) eklektyzm i hybrydyzacja obok względnej jednolitości stylistycznej, c) estetyzacja obok antyestetyzmu, d) nie tylko imitowanie odmian pozaliterackich, ale stosowanie ich w roli tworzywa (por. zjawisko literackiej paramówioności w prozie), e) osadzenie

w logosferze i wychodzenie (demonstracyjne!) poza nią, f) nawiązywanie do określonych składników tradycji oraz swobodne gospodarowanie pokrewieństwami i powinowactwami, g) zmiany strategii pisarskich – czytelnik jako partner, a obecnie współtwórca. To są najważniejsze antynomie ogólne. Konkretny twórca może (i powinien) odkrywać nowe antynomie<sup>61</sup>, co przed badaczem stawia zadania ich opisu, a więc rozpoznania i zinterpretowania.

Współczesny język artystyczny rozpatrywać można jako jedną z odmian w federacyjnym układzie dyferencjacyjnym ze świadomością przekraczania nie tylko granic tego układu. Owe transgresje odbywają się za sprawą nowatorów, a więc twórców osadzonych w określonej reinterpretowanej tradycji, i awangardzistów oryginalnie przekraczających tradycje. Będąc kategorią typologiczną, jest język artystyczny – także wewnętrznie – rozwarstwionym zjawiskiem semiotycznym, o naturze antynomicznej z cechami i wyróżnikami skalarnymi (od bieguna X, poprzez sfery pośrednie, do bieguna Y). Wrażenie, że wszystko jest w nim możliwe, jest zbyt daleko idącą generalizacją. Jest możliwe wiele w określonych (rozpoznawalnych) granicach.

### Stosowane skróty

- BT – K. Bizio, *Toksyny*, [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2004.
- MC – R. Bolesto, *O matko i córko!*, [w:] *Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski, tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno” w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006.
- NOS – J. Pilch, *Narty Ojca Świętego*, Warszawa 2004.
- PP – P. Jurek, *Pokolenie porno albo czego nie chcecie*, [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne sztuki teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2004.
- T – J. Owsianko, *Tiramisu*, [w:] *Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski, tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno” w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006.
- UG – J. Klata, *Uśmiech grejpruta*, [w:] *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2004.

<sup>61</sup> Por. E. Balcerzan, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, op.cit., s. 265.

***Artistic Language – Basic Areas and Manifestations of Polymorphism***

## Summary

Artistic language is viewed as a typological category with open and vague borders. It has a special position in federal combination of variations in contemporary Polish, variations which intermingle with each other to create complicated compositions of multilevel references.

Artistic language crosses the borders of the composition not only due to connections with its own tradition but also because of reaching the areas of the latest practical communication and joining the polarized space of contemporary culture.

Being a typological category, artistic language is also a complex semiotic phenomenon. By accumulation of well known antinomies (left over from the 20<sup>th</sup> century), it creates new ones.

The image of artistic language, as presented in the article, is a result of holistic approach, another viewing perspective, combining differentiation and relative and panoramic characteristics.

Tłum. M. Kołodzińska

Stanisław Dubisz  
(Uniwersytet Warszawski)

## ADAM MICKIEWICZ W DZIEJACH POLSKIEGO JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

### I

Z. Klemensiewicz w swym rocznicowym studium o języku Adama Mickiewicza (24 XII 1798 – 26 XI 1855), opracowanym pół wieku temu, wyraził pogląd, że nawet tak wybitna osobowość twórcza jak „wieszcz Adam” nie może mieć decydującego wpływu na rozwój języka narodowego, który jest uzależniony od przemian całego społeczeństwa nim się posługującego. Zdaniem Z. Klemensiewicza takie osobowości mogą natomiast wspierać progresywne lub regresywne tendencje w rozwoju języka ogólnego, mogą występować z nowatorskimi propozycjami, modyfikować zasób stosowanych środków językowych, upowszechniać i utrzymywać swój dorobek językotwórczy, wreszcie – dzięki popularności swych utworów – powiększać liczbę odbiorców tekstów artystycznych, a tym samym liczbę użytkowników języka ogólnego (standardowego). W tymże samym studium autor *Historii języka polskiego* przytacza zarazem dwie opinie wielkich poetów: Zygmunta Krasińskiego i Juliana Przybosa o Adamie Mickiewiczu, które jego tezie wyraźnie się przeciwstawiają, a które nabrały już wręcz charakteru „słów skrzydlatych” [zob. Klemensiewicz 1959].

**Zygmunt Krasiński:** „On był dla ludzi mego pokolenia i miodem, i mlekiem, i żółcią, i krwią duchową, my z niego wszyscy”.

**Julian Przybós:** „Mickiewicz stworzył w języku polskim jak gdyby uniwersalny język poetycki. Niewielu dane jest stworzyć w zakresie języka ogólnego taki swój własny, żeby się uogólnił. Zazwyczaj poeci odgraniczają się, a nie otwierają dla ogólnego nurtu mowy. Tylko najwięksi tworzą nie tylko swój, ale i wspólny nowy język, nie tylko ich, ale i nasz. Mickiewicz to nie tylko twórca romantyzmu polskiego i poeta narodowy – to nowy język języka polskiego”.

Powstaje zatem pytanie: kto ma rację – historyk języka czy poeta?; jaka jest rola Adama Mickiewicza w rozwoju polskiego języka artystycznego – czy jest to rola kreatora, moderatora, a może (tylko) modyfikatora? Czas zbliżającej się kolejnej Mickiewiczowskiej rocznicy sprzyja refleksji na ten temat.

## II

Gdzie należy szukać źródeł języka poetyckiego Adama Mickiewicza? Nie sposób w tym miejscu nie uwzględnić uwarunkowań biograficznych.

Na przełomie XVIII i XIX w., w wyniku rozwoju kultury polskiego Oświecenia, polska wspólnota komunikacyjna wykształciła trzy podstawowe odmiany komunikacyjne: ogólną, regionalną i dialektalną oraz trzy podstawowe warianty funkcjonalno-stylowe: potoczny, retoryczny i artystyczny (łączy w sobie tradycję stylu poetyckiego folkloru ludowego i tradycję stylu modlitewno-biblijnego), które podlegały modyfikacjom w XIX w. [por. Dubisz 2005a, s. 591–592; Skubalanka 1984, s. 123–169]. Odmianą ogólną polszczyzny posługiwała się ówczesna elita intelektualna, odmianą regionalną – szlachta, wykształcona w kolegiach lub świeckich szkołach średnich, odmianą dialektalną – niepiśmienni chłopcy, stanowiący ponad 70% ówczesnego społeczeństwa.

Adam Mickiewicz pochodził z drobnej szlachty, posługującej się na co dzień regionalną północnokresową odmianą polszczyzny, w której występowały wyniki interferencji białoruskich i litewskich, archaizmy i regionalizmy. To zapewne zadecydowało o jego skłonności do stosowania w tekstach poetyckich tych ostatnich, które sam w rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich* określał mianem *provincjonalizmów*.

Wyznaję, że nie tylko nie strzegę się *provincjonalizmów*, ale może umyślnie ich używam [...] w balladach, pieśniach i w ogólności we wszelkich poezjach na gminnym podaniu opartych i szczególny charakter miejscowy noszących, wielcy poeci starożytni i nowocześni używali i używają *provincjonalizmów*, to jest wyrazów i wyrażeń od ogólnie przyjętego książkowego stylu różniących się [...] Ogólny wyrok przeciw *provincjonalizmom* jest wypadkiem metody przyjętej od starych gazeciarzy francuskich. Oni to, mając siebie za stróżów języka, co krok odwołują się do słownika Akademii. Rzeczywiście, miło jest recenzentom i pewnym czytelnikom myśleć, że, nabywszy słownik, mają w kieszeni trybunał, gotowy rozstrzygać najdelikatniejsze spory dotyczące się poetyckiego wysłowienia [Mickiewicz 1948–1955, V, s. 245–246].

Na podstawie analizy rękopisów Adama Mickiewicza można stwierdzić, że istotnie w jego idiolekcie występowały takie cechy regionalne, jak: odmienne kontynuanty *ó* pochylonego i *o* jasnego, np. *otoż, roj, bob* : *dóm, ostróżny, półowa*; ścieśnienia (redukcje) *e* zarówno w pozycji akcentowanej, jak i nieakcentowanej, np. *kobita* = *kobieta*, *świca* = *świeca*, *grecki* = *greckie*; zanik rezonansu nosowego w wygłosie, np. *robio* = *robią*, *widze* = *widzę*; oboczności w wymowie spółgłosek (grup spółgłoskowych) miękkich i zmiękczonej, np. *zwierz*//*zwierz*, *zmienić* //*zmienić*, *zwierciadło*//*zwierciadło*, *powieź*//*powieź*, *głębina*//*głębina*; peryferyjne archaizmy fleksyjne (podtrzymywane przez substrat wschodniosłowiański), np. *będziem, zrobim, zostaniem*; odmienności koniugacyjne, np. *trzepioczę, kładnę, klaskam, kołysam*; kresowe deminutywa i hipokorystyka, np. *duszcza, żoneczka* [por. Klemensiewicz 1974, s. 539; Kurzowa 1993, s. 45].



Przy tym należy podkreślić, że początkowo intuicyjny stosunek do tworzywa językowego przerodził się w stosunek zracjonalizowany, mający naukowe podstawy. Adam Mickiewicz studiował grekę, łacinę i języki nowożytne: niemiecki i angielski. Interesował się językiem staropolskim, polemizował z Kazimierzem Brodzińskim na temat iloczasu, doceniał wartość artystyczną poezji Jana Kochanowskiego i *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska, opracowywał analizy stylistycznojęzykowe różnych utworów literackich, np. *Sofiówki* Stanisława Trembeckiego, w 1819 r. zebrał materiały do samodzielnej rozprawy o retoryce. Podobnie jak Jana Kochanowskiego, charakteryzował go filologiczny stosunek do języka utworu artystycznego [por. Dubisz 2007, s. 165–183].

Towarzyszyła temu właściwa ocena tendencji językowych, zachodzących w polszczyźnie współczesnej Mickiewiczowi. Na ogół opowiadał się on po stronie zjawisk innowacyjnych, upowszechniając m.in. jednosylabową wymowę (i pisownię) cząstek *-ja// -ja-* zam. *-ija, -yja// -ija-, -yja*, np. *litania* ← *litania*, *konstytucja* ← *konstytucyja*, *kanonier* ← *kanonijer*, *oficerowie* ← *oficyjerowie*, choć występują w jego tekstach także formy starsze typu *ewangelija*; wybierając zwykle formy typu *regent, ewangelia*, choć znajdujemy także formy starsze typu *ewanjelija, jenerał*; wprowadzając końcówkę *-ę* do B. lp. rzecz. r.ż. miękko tematowych pochodzenia rodzimego, np. *wolę, ziemię*, choć pozostawiał tu wcześniejszą końcówkę *-ą* w rzeczownikach pochodzenia obcego, np. *opinią, harmonią* [por. Klemensiewicz 1974, s. 538; Dubisz 2005b, s. 15, 16].

Dowody zainteresowania sprawami języka znajdujemy również w późniejszej działalności Adama Mickiewicza. W okresie wykładów lozańskich (1839–1840) przejawiał zainteresowanie gramatyką łacińską, w czasie wykładów w Collège de France (1840–1844) z kolei przedstawił propozycję syntezy na temat języków słowiańskich, która jednak nigdy nie powstała. Zarazem w tym okresie daje się zauważyć wyraźny już zwrot Adama Mickiewicza do mistycyzmu, co przejawia się m.in. w jego pseudonaukowych etymologiach, np. *Słowianie* ← *słowo boże*; grec. *okeanos* ← pol. *około*; grec. *kronos* ← pol. *krąg*; łac. *Pannonia* ← pol. *pan, państwo*; samogłoska *o* ← *ogót*; spółgłoska *b* ← *wybuch*. Zaznaczyć w tym miejscu trzeba, że tego typu rozważania „lingwistyczne” nie były charakterystyczne tylko dla Mickiewicza. Podobną „romantyczną gramatykę” znajdujemy w dorobku innych pisarzy romantycznych, m.in. Cypriana Norwida – „Jak odległe i naiwne z naukowego punktu widzenia skojarzenia znaczeniowe wykorzystuje Norwid w swoich etymologiach, świadczy może najlepiej objaśnienie wyrazu *mysz*, w związku z myszami, które zjadły Popiela [...]; oto wywód poety w streszczeniu I. Fika: «*mysz* po łacinie znaczy: *mus*. *Mus* ma związek ze słowem: *musować*. *Musować* = *pienić się*. Zatem *mus* = *ten, który zapienia morze*. Morze zapieniali piraci; ówczesnymi piratami byli Nortmanowie. Ostatecznie więc Nortmanowie zwyciężyli Popiela»” [Lewaszewicz, Walczak, Zgólkowa 1984, s. 187–188].

Mistyczna etymologia nie stanowi jednak końcowego etapu doświadczeń Adama Mickiewicza w zakresie kształtowania przekazów językowych. Ten przypada na lata 1846–1849, tj. fazę europejskich ruchów rewolucyjnych, kiedy to „wieszcz Adam” stał się działaczem politycznym o randze międzynarodowej, a jego teksty prozatorskie zaczynały zyskiwać wymiar deklaracji idei rewolucyjno-patriotyczno-chrześcijańskich [por. Dubisz 1987].

Podsumowując kwestię relacji Adama Mickiewicza do języka jako środka komunikacji językowej i tworzywa artystycznego, należy sformułować następujące konstatacje:

1) podłoże idiolektu Adama Mickiewicza stanowiła regionalna północnokresowa odmiana polszczyzny, zawierająca wyniki interferencji białoruskich i litewskich, regionalizmy i peryferyjne archaizmy;

2) idiolekt ten ewoluował w wyniku świadomej działalności filologicznej jego nosiciela, uwarunkowanej zewnętrznymi czynnikami kulturotwórczymi – od oświeconego, zracjonalizowanego normatywizmu językowego poprzez romantyczny, kreacyjny indywidualizm i odrealniony, romantyczny mistycyzm po funkcjonalne, uniwersalistyczne, patriotyczno-ewangeliczne teksty okresu *Składu zasad* i „Trybuny Ludów”;

3) źródła języka poetyckiego Adama Mickiewicza tkwią zatem w sferze komunikacji lokalnej, dość szybko jednak – w wyniku publikacji jego utworów i dyskusji nad nimi oraz parajęzykoznawczych zainteresowań ich autora – nabierają znaczenia przekazów ogólnonarodowych, a tym samym od podłoża regionalnego przesuwają się w płaszczyznę polszczyzny ogólnej, inkrustowanej jedynie – zgodnie z zasadami poetyki romantycznej – elementami niestandardowymi;

4) Mickiewiczowski idiolekt (w tym także jego wariant poetycki) w sposób ciągły pozostaje w głównym nurcie tendencji rozwojowych polszczyzny, w umiarkowany sposób upowszechniając fakty innowacyjne i podtrzymując cechy wychodzące z użycia (niejednokrotnie o genezie peryferyjnej);

5) łącznie zatem należy przyjąć, że autora *Pana Tadeusza* cechował świadomy stosunek do języka polskiego jako języka narodowego i kodu artystycznego, samego zaś Mickiewicza można w tym wypadku uznać za modyfikatora XIX-wiecznej polszczyzny ogólnej.

### III

Jaka była rola Adama Mickiewicza w rozwoju polskiego języka artystycznego, szczególnie – jego wariantu poetyckiego? Na to zagadnienie trzeba spojrzeć w kontekście postaw wobec *artis poeticae* oraz konwencji estetycznych epoki.

Przełom dwóch epok kulturowych: Oświecenia i Romantyzmu wywołał spór między klasykami a romantykami. Spór ten Maurycy Moch-

nacki, jeden z głównych teoretyków nurtu romantycznego, traktował w kategoriach dialektyki Heglowskiej jako dziejową konieczność. Klasyzm (teza) musiał wywołać swoją antytezę (romantyzm), a zderzenie tych dwóch nurtów powinno dać w rezultacie nową jakość w kulturze, która stanie się podstawą i czynnikiem sprawczym postępu.

Najbardziej interesujący nas wątek tego sporu dotyczył wzoru (kształtu) języka artystycznego, który w ujęciu romantyków miały cechować następujące kategorie: modernizm, nacjonalizm, liberalizm, wolicjonalizm, emocjonalizm [szerzej na ten temat zob. Dubisz 2005a, s. 591–597]. Na podstawie tego, co już zostało powiedziane o idiolekcie Adama Mickiewicza, możemy stwierdzić, że jego kod artystyczny charakteryzowała również kategoria konserwatyzmu, rozumianego jako pietyzm dla literatury okresu średniopolskiego, m.in. utworów Jana Kochanowskiego, Piotra Skargi, Jana Chryzostoma Paska. Wszystko to prowadziło do uznawania zasady swobody twórczej również w odniesieniu do środków językowych, do stałej pracy nad doskonaleniem językowych środków wyrazu, do realizowania zasady prawdy, naturalności i prostoty językowej oraz do nadania rangi tworzywa artystycznego składnikom języka potocznego i regionalnego.

Oczywiście ten romantyczny dekalog w twórczości Adama Mickiewicza narasta w czasie, kształtuje się stopniowo. Tradycyjnie w jego biografii artystycznej wyróżnia się trzy podstawowe okresy: wileńsko-kowieński (1817–1824), rosyjski (1824–1829) i emigracyjny (1829–1855), z których ostatni jest najbardziej skomplikowany, różnorodny, tragiczny i – chciałoby się rzec – najbardziej romantyczny.

W okresie 1. (wileńsko-kowieńskim) widać wyraźnie klasycystyczne podstawy poezji Adama Mickiewicza i w tematyce (*Z Horacjusza, Z Pindara, Ovidiū*), i w formie (hymn, oda, pieśń, bajka, sonet), ale przecież *Oda do młodości* ma już treść romantyczną, a pieśni filareckie (*Hej, radością oczy błysną...; Hej, użyjmy żywota!*) – oprócz romantycznego hasła: „Mierz siłę na zamiary, / Nie zamiar podług sił” – zawierają szereg kolokwializmów leksykalnych i frazeologicznych, np. *wszyscy się mile ścisną; niech każdy przed progiem miota; w każdej chwili żywota; niechaj obiega w koło; chwytaj i do dna chyl; wlażleś, nie żebyśgnił; wszak żyjem tylko raz*. Tomik *Ballady i romanse* (1822) już samym tytułem informuje, że chodzi tu o nową poezję, poezję natchnioną, zgodnie z głównym przesłaniem *Romantyczności*: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”, której manifestem są *Dziady*, cz. II i IV, wprowadzające szeroko w warstwie tematycznej, kompozycyjnej i językowej regionalizację:

*Czyscowe duszeczki!*  
W jakiegokolwiek świata stronie,  
Czyli która w smole płonie,  
Czyli marznie na dnie rzeczki,  
Czyli, dla dotkliwszej kary,

W surowem wszczępiona drewnie,  
 Gdy ją w piecu gryzą żary,  
 I piszczy i płacze rzewnie –  
 Każda spieszcie do gromady!  
 Gromada niech się tu zbierze!  
 Oto obchodzimy Dziady!  
 Zstępujcie w święty przybytek!  
 Jest jałmużna, są pacierze  
 I jedzenie, i napitek.

Okres 2. (rosyjski) krystalizuje w świadomości Adama Mickiewicza poczucie misji poetyckiej. *Sonetki krymskie*, ballady (m.in. *Czaty*, *Trzech Budrysów*), bajki, obrazki, poemat *Konrad Wallenrod* kreują ich autora na przywódcę polskiej szkoły romantycznej, odsądzanego od czci i wiary przez klasyków warszawskich, a podziwianego przez salony Petersburga i Moskwy.

W języku poezji Mickiewicza w tym okresie wysoki poziom osiągają zabiegi stylizacyjne (które już i wcześniej się zaznaczyły, por. np. teksty takich utworów, jak *Grażyna*, *Pani Twardowska*), tj. archaizacja i orientalizacja – obie znajdujące podstawy w zasadach poetyki romantycznej: prawdy, naturalności i swobody twórczej. W utworach tego okresu archaizacja występuje w dwóch wariantach chronologicznych: staropolskim, średniowiecznym, np. w *Konradzie Wallenrodzie*, i średniopolskim, sarmackim, np. w obrazku *Popas w Upicie*. Dla Mickiewicza charakterystyczna jest archaizacja fragmentaryczna (nieobejmująca większych partii ani całości tekstów), minimalna (przede wszystkim ograniczająca się do słownictwa i wybranych cech fleksyjnych), selektywna (sięgająca do nielicznych wykładników) i informacyjna (służąca charakterystyce języka bohaterów i tła historycznego) [por. Dubisz 1996, s. 17–20].

Jej wykładniki leksykalne to przykładowo: *żupan*, *karabela*, *kontuszowy* 'szlachcic', *sejmik poselski*, *dziesięcina*, *najezdca*; *giermek*, *komtur*, *minstrel*, *fosa*, *szyszak*, *knecht*, *wajdelota*; zdarzają się makaronizmy, np. *patricios* 'o szlachcie', *o scelus! o dirae!*; cytaty z tekstów antycznych (np. z *Eneidy* Wergiliusza); wreszcie – stylizacje dotyczące kompozycji fragmentów utworów, por. *Pieśń wajdeloty* czy ballada *Alpuhara* w *Konradzie Wallenrodzie*. Wszystkie te zabiegi nadają utworom poetyckim walor historyczności oraz prawdziwości obrazów i uczuć. W stylizowanej formie i romantycznym sztafażu znajdujemy również w *Konradzie Wallenrodzie* ważne przesłanie mówiące o konstytutywnej roli poezji (a tym samym – także poety) jako strażniczki tradycji: narodowej, kulturowej, językowej – „O wieści gminna! Ty arko przymierza / Między dawnymi i młodszymi laty: / W tobie lud składa broń swego rycerza, / Swych myśli przedzę i swych uczuć kwiaty”. Mickiewiczowskie przesłanie stanowi pomost między oświeceniowym przekonaniem, że język ojczysty stanowi „najdroższy klejnot” ducha narodowego, jak to wyraził Samuel Bogumił Linde we wstępie do swojego *Słownika ję-*

zyka polskiego (1807), a późnoromantycznym sformułowaniem Karola Libelta „Naród żyje, dopóki język jego żyje” (1844). W wypadku przesłania Mickiewicza archaizacja przyczyniała się do hieratyzacji stylu, a tym samym podnosiła wartość wyrażonych treści.

Inne funkcje miała orientalizacja.

· Orientalizmy, wespół z [...] dialektyzmami, prowincjonalizmami i wyrazami folkloru służyły zasadzie językowej względności stylu. I chociaż było ich w użyciu niewiele, dzięki swej cudzoziemskiej egzotyce tworzyły jeden z głównych kręgów słownych, charakteryzujących słownictwo poetyckie romantyków. To poczesne miejsce wśród innych grup słownictwa zawdzięczają orientalizmy Mickiewiczowi, który je upowszechnił w *Sonetach krymskich* i innych utworach o tematyce orientalnej. [...]

Stylizacja orientalna języka *Sonetów* przejawiała się w różny sposób: przede wszystkim przez użycie orientalnych nazw własnych i nazw orientalnych realiów: *Ałuszta*, *Czatyrdah*, *Prorok*, *Mirza*, *minaret*, *namaz* 'modlitwa', *kalif* itd., ale prócz tego przez stylizację konstrukcji literackich: przenoszenie motywów typowych dla poezji ludów Orientu, zestawień takich jak *słowik (i) róża* („Uwiędłaś, młoda różo” SK 1, 266, „słowiki Bajdaru” *ibid.* 272); szeregowych wycieńń drogich kamieni („rubin i granaty”, „baldakin z brylantów” *ibid.* 269); przez hiperbolizację narratora – boć tylko w ustach człowieka Wschodu mogło się znaleźć takie określenie odalisk: „u czystości stoku / Odkwitnęły dni wasze pod wstydu liśćmi” (*ibid.* 267) [Skubalanka 1984, s. 219].

Okres 3. (emigracyjny) w twórczości Adama Mickiewicza jest – jak już zaznaczono – najdłuższy i najbardziej romantyczny. Okres ten obejmuje lata 1829–1855, a w jego obrębie można wyróżnić siedem podokresów, związanych z kolejnymi ważnymi dziełami Mickiewicza bądź wydarzeniami w jego biografii: 1) 1829–1832 – podokres niemiecko-włoski, który zaowocował m.in. powstaniem *Dziadów* drezdeńskich; 2) 1832–1839 – 1. podokres paryski, związany z Wielką Emigracją, w którym powstają *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz *Pan Tadeusz*; 3) 1839–1840 – wykłady w Lozannie; 4) 1840–1848 – 2. podokres paryski, faza mistycyzmu i towiańszczyzny; 5) 1848 – podokres rzymski, powstaje wówczas *Skład zasad* w związku z organizowaniem Legionu Polskiego; 6) 1849–1855 – 3. podokres paryski, faza redagowania „Trybuny Ludów”, działalności politycznej i stopniowego odchodzenia na margines historii; 7) 1855 – Turcja, próba organizacji oddziałów wojskowych w wojnie z Rosją, śmierć.

Jest to okres, w którym Adam Mickiewicz osiąga pełną dojrzałość artystyczną i poczucie roli jego samego i jego dzieła w życiu polskiej wspólnoty na emigracji i w kraju. Dzięki *Dziadom*, *Księgom narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz *Panu Tadeuszowi* staje się wówczas „wieszczem Adamem – przewodnikiem narodu”, którego pozycji nikt nie ośmiela się kwestionować. Zarazem wówczas szybko zaczyna się faza „uwładu twórczego”, po *Panu Tadeuszu* powstają już tylko drobne utwory, Mickiewicz popada w kłopoty rodzinne (choroba żony), finansowe, w mistyczny towianizm, podejmuje niezbyt fortunne działania polityczne.

W tym okresie Mickiewicz wypracowuje ostatecznie swój idiolekt artystyczny. Kolejne redakcje tekstów utworów świadczą o doskonaleniu ich formy. Tak jest np. z *Panem Tadeuszem*. Mickiewicz, formu-

jąc tekst utworu, poszukuje wyrazów będących dokładnymi znakami treści, a świadomie unika zbędnej ornamentyki i określeń konwencjonalnych. Poszukuje nowych i adekwatnych do treści środków wyrazu w bogatych złożach polszczyzny. Bezkompromisowo zwalcza pseudoklasyczne schematy językowe, dąży do naturalności wypowiedzi, słusznie rozumując, że w ten sposób rozszerzy krąg czytelników. Wyraźnie łączy język poezji z językiem codziennym, potocznym i daje pierwszeństwo wyrazom występującym w przekazach mówionych. W umiarkowanym zakresie stosuje figury retoryczne, a zarazem bardzo starannie dobiera ekspresywa, unikając nadmiernych prozaizmów i wulgaryzmów, nadaje przy tym niejednokrotnie jednostkom leksykalnym nowe funkcje tekstowe – charakteryzującą, parodystyczną, humorystyczną itp.

Cechą charakterystyczną twórczej metody autora *Pana Tadeusza* jest dążenie do jedności stylistycznej mniejszych całości tekstu (typu monolog, obrazek, opowieść, opis, dialog), a zarazem wprowadzanie różnicowania stylistycznego całego tekstu utworu. Widać to wyraźnie chociażby w podziale *Pana Tadeusza* na księgi i ich części tematyczne. Głównym polem poetyckiego eksperymentu jest słownictwo – wyrazy i połączenia wyrazowe. W obu wypadkach Mickiewicz opiera się przede wszystkim na rodzimych elementach językowych, ogranicza elementy mitologiczne, stosuje frazeologizmy poprawne i często je modyfikuje, np. *lis szczwany* → *lis bywalec*, *siedzieć w piekle po uszy* → *siedzieć w piekle po wąsy* 'o Jacku Soplicy'. Podkreślić należy także obfitość stosowanych frazeologizmów, w części tworzonych przez samego Adama Mickiewicza. Można to ukazać na przykładzie frazeologii Mickiewiczowskiej wyrazu *czyn*, ważnego w słowniku romantycznym w ogóle i ważnego w romantycznym słowniku Mickiewicza okresu emigracyjnego [Górski, Hrabec (red.) 1962, t. I, s. 634–636].

*Czyn* 'postępek, działanie' – *cnotliwy cz.*, *dobry cz.*, *jawiony czynami*, *krwawy cz.*, *czyny ludzkie*, *niecne czyny*, *objawiający się w czynach*, *pełnienie czynu*, *pole czynu*, *poparcie czynem*, *szlachetny cz.*, *śmiały cz.*, *czyn ziemski*, *dowieść czynem*, *odwodzić od czynu*, *pokazywać czynem/w czynach*, *popępniać czyny*, *uskutecznić czynem*, *zdobyć się na czyn*.

*Czyn* 'znakomite osiągnięcie, postępek wybitny, bohaterski' – *dzielny cz.*, *czyny heroiczne/bohaterskie*, *czyny krwawe*, *czyn ludzki*, *pamiętny cz.*, *czyny rycerskie*, *sławny cz.*, *światny cz.*, *waleczny cz.*, *czyn znamienity*, *opiewać/sławić czyny*.

Mickiewicz pracuje nad znaczeniami wyrazów, przyczynia się do ich polisemizacji, rozbudowuje ich odcienie znaczeniowe w zależności od kontekstu filozoficznego (światopoglądowego) i kulturowego. Przykładem może być zapis rejestru znaczeń wyrazu *duch*, również podstawowego hasła w romantycznym słowniku [Górski, Hrabec (red.) 1964, t. II, s. 248–256].

*Duch* 1) <powietrze, podmuch, oddech>; 2) <byt duchowy ożywiający ciało; dusza; w okresie towanistycznym przeważnie sfera życia

wewnętrznego umożliwiającą najwyższą kontemplację mistyczną i kontakt duchowy z innymi duszami>; 3) <indywidualność, usposobienie przejawiające się w całokształcie cech psychicznych i działalności poszczególnych władz umysłowych>; 4) <widmo, upiór, mara, cień>; 5) <byt bezcielesny pojęty jako osobowość>; 6) <niematerialny pierwiastek bytu pojęty bezosobowo>; 7) <kierunek myślenia, odczuwania lub działania przejawiający się w życiu jakiejś zbiorowości lub w utworach psychicznych (życie polityczne, społeczne, artystyczne itp.)>.

Jeśli porównamy te dane z innymi słownikami, to możemy m.in. stwierdzić, że – co prawda – *Słownik języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego z połowy XX w. rejestruje wszystkie te znaczenia [Doroszewski (red.) 1960, t. I, s. 414–417], ale *Słownik języka polskiego* S.B. Lindego z początku XIX w. odnotowuje tylko pierwsze cztery [Linde 1854, t. I, s. 552–553]. Łatwo więc można wysnuć wniosek, że rozbudowanie rejestru znaczeń wyrazu *duch* nastąpiło w XIX w. pod wpływem literatury romantycznej i nie bez udziału twórczości Mickiewicza.

Jak już zaznaczono, Adam Mickiewicz sięgał do różnych warstw leksykalnych polszczyzny, rzadko natomiast tworzył neologizmy jako formy poetyckiego wyrazu. W cytowanym już *Słowniku języka Adama Mickiewicza* pod red. K. Górskiego i S. Hrabca zarejestrowanych jest ok. 20 000 haseł, z czego – zdaniem Z. Klemensiewicza – zaledwie ok. 100 to neologizmy, np. *balladować* 'pisać ballady', *narublować* 'nappełnić rublami', *pistoletować* 'pojedynekować się na pistolety', *przefajkować* 'palić fajkę przez jakiś czas'; *bezładnik* 'bałaganiarz', *miaukus* 'kot', *wężowisko* 'kłębowisko żmij', *zrąbnica* 'dzwonnica'. Sądzić można, że ta „niechęć” do innowacji słowotwórczych mogła – w wypadku Mickiewicza – wynikać i z kryterium naturalności wypowiedzi artystycznej, i z kryterium prawdy, i z kryterium prostoty językowej.

Trzeba zatem stwierdzić, że przy całej wielości uprawianych gatunków poetyckich (i przedromantycznych, i romantycznych) Mickiewicz wytworzył własny styl artystyczny, w którym nie ma ani przesadnej poetyckiej formy, ani nadmiernego realizmu w stosunku do prezentowanej fabuły, który charakteryzuje jedność formy i treści, który jest zrozumiały dla szerokiego (naówczas) kręgu odbiorców. Z perspektywy historycznej rzecz ujmując, można powiedzieć, że była to w istocie stylistyka „złotego środka”, łącząca w harmonijną całość składniki poetyki klasycznej z tendencjami romantycznymi. I w tym przejawiał się geniusz „wieszczą Adama” w sferze konstruowania języka poetyckiego. Był tu bez wątpienia wielkim moderatorem.

#### IV

Kim był Mickiewicz w nurcie rozwojowym polskiej poezji? W tej kwestii należy ocenić wartość jego twórczości i jej odbioru publicznego.

Jak formułuje to Z. Klemensiewicz, „Pouczające są w tym względzie słowa Mickiewicza wypowiedziane do Wincentego Pola w Dreźnie, w maju 1832 r.: «jeżeli poezje twoje obejdą w odpisach ziemie polskie i powrócą do ciebie, jeżeli je będą przepisywać i śpiewać i podawać sobie, nie pytając o to, skąd się wzięły i kto je napisał, jeżeli jako wędrownie ptaki wrócą do ciebie nie tym szlakiem, jakim w świat odleciały – wówczas możesz poezje twoje drukować na śmiało, bo staną się one nie twoją, ale częścią własności narodu [...] Zejdź do chaty i małego dworku i mów tym językiem, jak zacząłeś»” [Klemensiewicz 1974, s. 698–699].

Z tej wypowiedzi wynika jednoznacznie to (co w niniejszym opracowaniu zostało już zaznaczone), że Mickiewicz miał świadomość swej romantycznej misji „wieszcz – przewodnika narodu”, ale wynika z niej i to, że miał również program kreowania nowej formy polskiego języka artystycznego. Program ten polegał na demokratyzacji języka poetyckiego, tj. na zbliżeniu języka poezji do języka codziennego i udostępnieniu poezji wszystkim umiejącym czytać po polsku. W ten sposób twórczość Adama Mickiewicza staje się centralnym ogniwem jednego z dwóch głównych nurtów w ciągu rozwojowym polskiego języka poetyckiego: od Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego po poezję „codziennych wzruszeń i potocznej codzienności” twórców spod znaku Skamandra.

Sięgnięcie tu do Reja i Kochanowskiego jest o tyle niezbędne, że pierwszy z nich sformułował program w ogóle pisania w języku polskim, drugi – *de facto* stworzył polski język poetycki, stając się najwybitniejszym twórcą na terenie całej Słowiańszczyzny aż do czasów romantyzmu, właśnie do Mickiewicza. W obu wypadkach paralele twórcze z Mickiewiczem są wyraźne i w warstwie założeń artystycznych, i w sferze praktyki poetyckiej. Podobnie – i „rzecz czarnoleska”, i „pieśń gminna” znajdują odzwierciedlenie w poezji skamandryckiej.

Program demokratyzacji języka poezji w pełni wynikał z romantycznej stylistyki, kładącej nacisk na kategorie prostoty, naturalności i prawdy. W tym miejscu można stwierdzić, że poetyka innych wielkich romantyków: Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida od tych kategorii odchodziła na rzecz – inaczej nieco pojmowanej – kategorii oryginalności i swobody twórczej. W ten sposób w języku polskiej poezji romantycznej realizowały się dwa paradygmaty twórcze – Mickiewiczowski (zdemokratyzowany) oraz charakterystyczny dla Słowackiego i Norwida (zdyferencjowany wobec wzorca codziennej komunikacji), znajdujący podstawy w poezji manieryzmu i baroku, a kontynuację – w poetyce Młodej Polski i „Awangardy”.

Oba współistniejące romantyczne paradygmaty nie były nieantagonistyczne, o czym świadczą chociażby wzajemne opinie ich koryfeuszy – Mickiewicza i Słowackiego: A. Mickiewicz – „Poezja Słowackiego jest to kościół bez Boga” (1832 r.); J. Słowacki – „Ubóstwienie wieprzowości życia” (o *Panu Tadeuszu*, 1854 r.).



Łącznie jednak wyższą ocenę współczesnych uzyskał nurt Mickiewiczowski, co znajduje m.in. wyraz w Norwidowskim epitafium:

Coś ty uczynił ludziom, Mickiewiczuz?

.....

Włec mniejsza o to, w jakiej spocziesz urnie,

Gdzie? kiedy? w jakim sensie i obliczu?

Bo grób Twój jeszcze odemkną powtórnie,

Inaczej będą głosić Twe zasługi

I łez wylanych dziś będą się wstydzić.

A lać ci będą lzy potęgi drugiej

Ci, co człowiekiem nie mogli Cię widzieć... (1856 r.)

Prawdziwy jednak triumf święci poezja Mickiewicza w pamięci potomnych, co można stwierdzić na podstawie liczebności tzw. skrzydlatych słów, funkcjonujących w obiegu językowym i w narodowej świadomości. Z utworów Mickiewicza wywodzi się takich skrzydlatych słów 349, ze Słowackiego – 115, z Norwida – 60, z Krasińskiego – 42; dla porównania – z Kochanowskiego – 56 [por. Markiewicz, Romanowski 1990]. W sumie zatem rejestr Mickiewiczowskich skrzydlatych słów przewyższa ilościowo zbiór mający źródła w twórczości wszystkich pozostałych wybitnych polskich poetów romantycznych. Oto przykłady 50 najpopularniejszych wyrażań, zwrotów i fraz: *Pan każe, sługa musi; Tato nie wraca: ranki i wieczory; A jak się stało, opowiem; Słuchaj dziewczeczko! / – Ona nie słucha; Miej serce i patrzaj w serce; Nigdy więc, nigdy z tobą rozstać się nie mogę!; Precz z moich oczu! ... postucham od razu; Matka Polka; Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, / Co to będzie, co to będzie; Czas przypomnieć ojców dzieje; Gdy na dziewczynę zawołają: żono! / Już ją żywcem pogrzebiono!; Kobieto! Puchu marny! Ty wietrzna istoto!; Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży; Lecz ja znam, co być wolnym z łaski Moskwicina; Zemsta, zemsta, zemsta na wroga, / Z Bogiem – i choćby mimo Boga!; Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie; W ojczyźnie serce me zostało; Daj mi rząd dusz!; A imię jego będzie czterdzieści i cztery!; Sławianie, my lubim sielanki; Nasz naród jak lawa; Przyjaciele Moskale; Sto lat mijają, jak Zakon krzyżowy...; Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki; Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie; Już w gruzach leżą Maurów posady... / Ale w Grenadzie zaraza; Duszą narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie; Już był w ogródku, już witał się z gąską; Czy to jest przyjaźń? Czy to jest kochanie?; Młodości! Ty nad poziomy / Wylatuj; Razem młodzi przyjaciele! / W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele!; Jednością silni, rozumni szaleń; Gwałt niech się gwałtem odciska; Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga; Witaj, jutrzeńko swobody; Litwo! Ojczyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie; Grzeczność nie jest nauką łatwą ani małą; Świątynia dumania; Polskę oniemić, jest to Polskę zniemczyć; Hajże na Soplicę!; O roku ów!; Kochajmy się!; O żołnierzu tułaczku; Poloneza czas zacząć; I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem; O tem-że dumać na paryskim bruku; O Matko Polsko!; Kraj lat dziecinnych, on zawsze zostanie; Hej,*

*użyjmy żywota!; Mierz siłę na zamiary; Polały się łzy me czyste, rześiste; Nam strzelać nie kazano; Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu; To Litwinka, dziewica – bohater!; Trzech Budrysów; Z chińskich ziół ciągnione treści; Wiedz, że duch Boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu.*

Skrzydlate słowa świadczą o tym, że rzeczywiście poezje Adama Mickiewicza „zblądziły pod strzechy”, a zatem, że jego program demokracji języka artystycznego został zrealizowany. Istotnie, Julian Przyboś miał rację, pisząc, że „Mickiewicz stworzył w języku polskim jak gdyby uniwersalny język poetycki”. W tym sensie jest on wielkim kreatorem języka artystycznego.

## V

Mickiewicz rozpoczynał twórczość romantyczną jako autor ballad i romansów, w ostatniej zaś jej fazie formułował deklaracje i manifesty rewolucyjno-patriotyczne; z przewodnika filomatów i filaretów stał się przewodnikiem narodu, a nawet – przewodnikiem ludów Europy. I w jednym, i w drugim wypadku kategoria uczucia miała charakter konstytutywny, i w jednym, i drugim wypadku główną warstwą tworzywa artystycznego było słownictwo, jednakże inne były „przedmioty” owych uczuć i inne ich wykładniki leksykalne.

Przykładowa analiza dotyczy słownictwa deklaracji miłosnych z jednej strony oraz deklaracji społeczno-politycznych – z drugiej. Leksyka miłosna została zaczerpnięta z fragmentu romansu *Kurhanek Maryli* (1822) oraz z liryku *Na Alpach w Splügen 1829*, a leksyka społeczno-polityczna ze *Składu zasad* (1848). Te próby materiałowe reprezentują zatem różne chronologicznie i artystycznie etapy biografii Mickiewicza.

Słownictwo konstytutywne dla utworów o tematyce miłosnej grupuje się w czterech kręgach znaczeniowych:

I. Słownictwo określające podmioty uczuć: *Maryla, Janek/Jaś, ja (mój), ty (twój), niewdzięczna, królowa biesiady, wygnaniec, wierny;*

II. Słownictwo nazywające uczucia: *kochanie, zagniewanie, lękanie się, żądanie, szczęście, rozkosz, wesołość;*

III. Słownictwo określające czynności/stany towarzyszące doznaniom uczuciowym: *widzieć, zobaczyć, oglądać, słuchać, spać, przespać, kryć się, zamykać (powieki), rozstawać się, iść, śmiać się, nudzić się, żyć, nie żyć;*

IV. Słownictwo dotyczące okoliczności zewnętrznych uczuć i czynności/stanów im towarzyszących: *zorce, ranek, kurhanek, chwila, sen, morze, droga, podróż, kaskada, lodowiec (lodowisko), góry, chmury, Litwa, domek, biesiada, gromada, miłostka, pamiątka, piosenka.*

Łatwo zauważyć, że w dwóch pierwszych kręgach znaczeniowych dominuje słownictwo psychoanalityczne, w dwóch pozostałych jest to przede wszystkim słownictwo sensualistyczne. Podmiot liryczny odwołuje się więc do przeżyć wewnętrznych i do wrażeń zmysłowych, które je

wywołują bądź potęgują. Głównym organem sensorycznym jest wzrok, co ewokuje wrażenie malarskości utworu. Bodźce wizualne powodują określone reakcje wyobrazeniowe. Zgodnie z romantyczną wizją świata wszystko dokonuje się niejako na oczach odbiorcy utworu, staje się w trakcie lektury tekstu, obrazy i uczucia są pełne dynamiki.

Analiza frekwencji wyrazów tekstowych pozwala na wyodrębnienie najistotniejszych pojęć, stanowiących osnowę wypowiedzi lirycznej. Te pojęcia to: <ona>, <on>, <sen>, <szczęście>, <śmierć>. Łącznie układają się one w klasyczną triadę: 1. osoba kochana; 2. osoba kochająca; 3. wynik uczucia miłości – szczęście//sen (= ułuda, marzenie)/śmierć. W ten sposób dopełnia się przeznaczenie.

Słownictwo decydujące o wymowie *Składu zasad*, określające główne dla tego dokumentu pojęcia, wartości i idee, również można zgrupować w czterech kręgach znaczeniowych:

I. Słownictwo określające pojęcia ewangeliczne: *bliźni, chrześcijanin, chrześcijański, Duch, Ewangelia, Izrael, Słowo/Słowo Boże*;

II. Słownictwo z kręgu określeń patriotycznych: *naród/naród polski, narodowy, niepodległy, ojczyzna, ojczysty, Polska, ziemia polska*;

III. Słownictwo dotyczące realiów społeczno-rewolucyjnych: *brat, braterstwo, pobratymczy, obywatel, obywatelstwo, prawo, równość, równy, wolność, wolny, wolnie*;

IV. Słownictwo wyrażające pojęcie powszechności: *każdy, wszelki, wszystkim, wszystko*.

Istotne jest to, że wyrazy należące do poszczególnych kręgów znaczeniowych, treściowo związane z kolejnymi partiami *Składu zasad* (ewangeliczną, społeczną, międzynarodową), występują z różną częstością w całym tekście dokumentu, co ma zasadnicze znaczenie dla wymowy tekstu. Analiza frekwencji wyrazów tekstowych pozwala na ustalenie ich następującej hierarchii:

- 1) *każdy, wszelki, wszystkim*;
- 2) *prawo*;
- 3) *wolność, wolny, wolnie*;
- 4) *brat, braterstwo, pobratymczy, Polska, równość, równy*;
- 5) *naród, narodowy, obywatel, obywatelski, Słowo, Słowo Boże*;
- 6) *chrześcijanin, chrześcijański, Duch, Ewangelia; ojczyzna, ojczysty*;
- 7) *bliźni, Izrael; ziemia polska*.

Powyższe zestawienie pozwala wnioskować na temat hierarchii pojęć-idei propagowanych w *Składzie zasad*. W tym kontekście przedstawia się ona następująco: 1) <powszechność>; 2) <posiadanie praw>; 3) <>wolność>; 4) <braterstwo>; 5) <równość>; 6) <polskość>; 7) <narodowy charakter>; 8) <bycie obywatelem>; 9) <ewangeliczność>; 10) <chryścianizm>.

W strukturze znaczeniowej tekstu *Składu zasad* jest więc zakodowany określony porządek idei, który w pierwszej kolejności uwzględnia uniwersalne społeczne hasła, stanowiące swoisty dekalog ruchów

rewolucyjnych doby Wiosny Ludów. Na drugim miejscu znajdują się idee patriotyczne, narodowe polskie, a trzecie miejsce w tej hierarchii zajmują wątki chrystianistyczno-ewangeliczne. W ten sposób słowo przeradza się w czyn.

Przeznaczenie i czyn to dwie podstawowe determinanty losów człowieka. W ten sposób symbolicznie zamyka się krąg artystycznych zabiegów w sferze języka i w sferze tematyki poezji Mickiewicza. W tym wypadku mamy również do czynienia z kreacją romantyczną.

\*

Adam Mickiewicz był romantycznym poetą, filozofem mistykiem, wykładowcą filologiem, zesłańcem i emigrantem, publicystą i działaczem politycznym – emigracyjnym i międzynarodowym, wieszczem i przewodnikiem narodu. We wszystkich tych wcieleniach jego głównym narzędziem działania było słowo. Za pomocą przekazów (artystycznych, mistycznych, publicystycznych, agitacyjnych) organizował narodową wyobraźnię i powoływał do życia Legion Polski we Włoszech w 1848 r., kształtował wrażliwość estetyczną i formował określony system wartości, który przetrwał aż do współczesności. Był zatem twórcą nie tylko jednego z wzorców polskiego języka poetyckiego, ale także – jednego z wzorców pojmowania tego, co polskie. Przy tym wszystkim nie był postacią posagową. Wielokrotnie błędził, doświadczył wielu nieszczęść osobistych i tragedii rodzinnych, fala mistycznej towarzyszącej przerwała na stałe jego twórczość poetycką, pogoń za złudnymi koncepcjami politycznymi doprowadziła go do osamotnienia i śmierci w samotności. Epitafium, które dobrze oddawało jego rolę w czasie mu współczesnym, są słowa księcia Adama Czartoryskiego: „Jakież to nieszczęście, jeden mieliśmy jeszcze skarb i klejnot ojczysty w Mickiewiczu i ten dla nas, niestety, straconym został” [Wichrowska 2006, s. 282].

### **Bibliografia**

- I. Bajerowa, 1986, 1992, 2000, *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*, t. I: *Ortografia, fonologia z fonetyką, morfonologia*; t. II: *Fleksja*; t. III: *Składnia. Synteza*, Katowice.
- D. Buttler, 1978, *Rozwój semantyczny wyrazów polskich*, Warszawa.
- W. Doroszewski (red.), 1960, *Słownik języka polskiego*, Warszawa, t. I.
- S. Dubisz, 1987, „Skład zasad” Adama Mickiewicza – komentarz filologiczny, [w:] S. Dubisz (red.), *W okresie powstań narodowych (1830–1863). Tendencje i doktryny demokratyczne. Materiały z sesji zorganizowanej w Uniwersytecie Warszawskim dnia 5 maja 1986 r.*, Warszawa, s. 66–92.
- S. Dubisz, 1992, „Za wolność naszą i waszą”, [w:] *Język i polityka. Szkice z historii stylu retorycznego*, Warszawa, s. 118–129.
- S. Dubisz, 1996, *O stylizacji językowej*, „Język Artystyczny”, t. X, s. 11–23.

- S. Dubisz, 1999, *Znaczenie języka i stylu poetyckiego Adama Mickiewicza dla rozwoju polszczyzny*, [w:] S. Dubisz (red.), *Nauka o języku dla polonistów*, Warszawa, s. 520–523.
- S. Dubisz, 2005a, *Językowa dziewiętnastowieczność*, [w:] M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński ... (red.), *Polonistyka w przebudowie*, Kraków, t. II, s. 585–600.
- S. Dubisz, 2005b, *Rozwój systemu językowego polszczyzny w XIX wieku*, „Poradnik Językowy”, z. 7, s. 14–22.
- S. Dubisz, 2007, *Język – Historia – Kultura (wykłady, studia, szkice)*, Warszawa.
- K. Górski, S. Hrabec (red.), 1962, 1964, *Słownik języka Adama Mickiewicza*, Wrocław, t. I, II.
- M. Janion, M. Żmigrodzka, 1978, *Romantyzm i historia*, Warszawa.
- Z. Klemensiewicz, 1959, *Mickiewicz w dziejach języka polskiego*, [w:] Z. Klemensiewicz (red.), *O języku Adama Mickiewicza. Studia*, Wrocław, s. 437–486.
- Z. Klemensiewicz, 1965, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa.
- Z. Klemensiewicz, 1974, *Historia języka polskiego*, Warszawa.
- Z. Kurzowa, 1993, *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich*, Warszawa – Kraków.
- T. Lewaszewicz, B. Walczak, H. Zgólkowa, 1984, *Cyprian Kamil Norwid jako lingwista i filolog*, „Studia Polonistyczne”, t. XI–XII, s. 165–204.
- S.B. Linde, 1854, *Słownik języka polskiego*, Lwów, wyd. II, t. I.
- W. Lubaś, 1979, *Spoleczne uwarunkowania współczesnej polszczyzny*, Kraków.
- H. Markiewicz, A. Romanowski, 1990, *Skrzydlate słowa*, Warszawa.
- A. Mickiewicz, 1948–1955, *Dziela*, Wydanie Narodowe, Wrocław.
- C. Norwid, 1971, *Pisma wszystkie*, Warszawa, t. I: *Wiersze*.
- T. Skubalanka, 1962, *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*, Toruń.
- T. Skubalanka, 1984, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław.
- E.Z. Wichrowska (oprac. i wyd.), 2006, Antoni Ostrowski, *Ten biedny Mickiewicz*, Gdańsk.

### ***Adam Mickiewicz in the History of Polish Artistic Language***

#### Summary

The aim of the article is to present the role of Adam Mickiewicz in the formation of Polish artistic language. The presentation includes remarks on the relations of Mickiewicz's idiolect and general Polish of the first half of the 19<sup>th</sup> century; characteristics of Mickiewicz's method of writing in the three periods of his literary biography; a description of the role of the poet in the development of Polish poetry from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century. The paper is concluded with an example of the analysis of the function of lexical level in A. Mickiewicz's lyrical poems (*Kurhanek Maryli*, *Na Alpach w Splugen*) and in *Skład zasad*. The study is an attempt to give a cross-view on creative factors and mechanisms of artistic creation in Mickiewicz's poetry. Theoretical assumptions and methods of analysis place the article in the area of structuralist stylistics.

Tłum. M. Kołodzińska

Urszula Sokólska  
(Uniwersytet w Białymstoku)

## KILKA UWAG O KONCEPTUALIZACJI ABSTRAKTÓW W POEZJI ADAMA ASNYKA

Twórczość Adama Asnyka – mimo swej niepowtarzalności – nigdy nie znalazła się w kręgu szczególnych zainteresowań językoznawców. Uwagi o języku poety pojawiały się niejako na tle analiz dotyczących albo języka innych twórców, albo języka epoki [zob. np. Mayenowa 1950; Skubalanka 1984]. Moją intencją jest zwrócenie uwagi na potrzebę podjęcia bardziej szczegółowych badań w tym zakresie oraz zasygnalizowanie interesujących zjawisk językowych w tekstach poetyckich stworzonych w okresie zdominowanym przez prozę.

O konieczności badania języka poetyckiego w aspekcie językoznawczym nie trzeba już dzisiaj nikogo przekonywać. Pamiętajmy o tym, że poezja zdaje się nie mieć żadnych barier, że w jej obrębie obserwujemy różnorodne przeobrażenia języka, a za pośrednictwem owych przeobrażeń językowych niestandardowe przekształcenia obrazu rzeczywistości, tworzonej zgodnie z artystyczną wizją świata [Skubalanka 2001: 67]. Istotną rolę w tym zakresie odgrywają konotacje tekstowe, które w większym jeszcze stopniu niż językowe stanowią zbiory otwarte<sup>1</sup>, a także implikują podstawowe cechy tekstu artystycznego i kształtują jego klimat. Moją uwagę zwracają przede wszystkim licznie występujące w poezji Asnyka abstrakty<sup>2</sup>, głównie zaś kontekstowe uwikłania

---

<sup>1</sup> J. Puzynina podaje, że „zespół konotacji tekstowych leksemu stanowi zazwyczaj zbiór przecinający się ze zbiorem konotacji językowych tego leksemu: z jednej strony może nie obejmować niektórych konotacji stereotypowych, z drugiej strony może zawierać konotacje wychodzące poza stereotyp językowy, charakterystyczne dla danego autora lub jego węższego środowiska” [Puzynina 1990: 57].

<sup>2</sup> *Abstrakt* rozumiem jako «pojęcie ogólne, niemające odpowiednika w żadnym konkretnym przedmiocie, utworzone przez abstrahowanie, wyodrębnianie cechy charakterystycznej dla zbioru przedmiotów» [Dubisz 2003]. W związku z tym będę uwzględniała przede wszystkim pojęcia oderwane, takie jak **piękno**, **cnota**, **sprawiedliwość**, pomyślane nie jako cechy realizujące się w konkretnych przedmiotach, lecz w oderwaniu od nich. Za abstrakty będę również uznawała wyrazy, których desygnaty, wykazując pewne cechy materialne, nie dadzą się w całości postrzegać za pomocą zmysłów, np. **dzień**, **noc**.

owych abstraktów. Tezę T. Skubalanki<sup>3</sup> o abstrakcyjnym charakterze twórczości poety potwierdza już pobieżny ogląd wierszy pozytywistycznego twórcy. Zwróćmy uwagę choćby na takie fragmenty, w których rzeczowniki nazywające pojęcia oderwane pełnią funkcję dominującą. Odznaczają się one różnorodnością i semantyczną, i konotacyjną, np.: „Na próżno chcecie wykluczyć **gwałt** / Z duchowej **sfery istnienia**, / On tylko wyższy przybiera **kształt**/ W głębiach ludzkiego **sumienia**” WP 39; „**Wiek** bez **jutra**, **wiek** bez **przyszłości**/ [...] / Nauczycielu **zgrozy** i **nicości**, / coś wziął ludzkiego **ducha** na **tortury**. / **Wiek** **zwątpienia**, o **wiek** **niewiary**! / [...] **Szyderstwem** żegnasz w **męczarniach** ginących” LN 20; „Niech **natury** wieczna **praca**/ Wznawia dalszy **byt**, / [...] / Niech po świecie się rozproszy/ Tysiącami **tchnień**, / Niech odżyje **tchem rozkoszy**/ W jasny **życia dzień**” LN 31; „**Rozkoszy** stawmy ołtarze, / Pijacką miejmy **bezczelność**, / A może znajdziemy w czarze / I **nieśmiertelność**” LN 33; „Bywały **lata**, ach, krwawsze, / Z **rozpaczy jękiem** lecące / W **przeszłości mrok**, / A **echo** powraca zawsze / Przynosząc **skargi** pałace... / Precz z **smutkiem** / **Życzeń** tysiące / Na **Nowy Rok**” WP 6.

Podając problem konceptualizacji abstraktów w tekstach Adama Asnyka, ograniczę się wyłącznie do leksemów nazywających abstrakty wprost, np. **smutek**, **skarga**, **radość**. Nie będę uwzględniała struktur językowych mówiących o abstraktach pośrednio, np. poprzez nazywanie objawów związanych z abstraktami, nazywanie działań i zachowań kojarzonych z abstraktami czy wskazywanie określonych doznań (np. **serce pękało**, **oboje stoją w płomieniu**, **cierpię ogromnie**). Analiza obejmie głównie szeregi słów i wyrażeń związanych ze wskazywanymi pojęciami, w tym również połączenia o charakterze metaforycznym<sup>4</sup>, które odgrywają istotną rolę w prezentowaniu pojęć oderwanych<sup>5</sup>.

Za metaforę będę tu uznawała figurę stylistyczną, w której łączenie wyrazów polega na tym, iż przynajmniej jeden z nich zyskuje nowe znaczenie. Istotą metafory, jak pisze T. Dobrzyńska, jest więc naruszenie utrwalonego w świadomości mówiących kodu językowego oraz uruchomienie procesów sensotwórczych różniących się wyraźnie od tych, które realizują się w niemetaforycznym zastosowaniu znaków

<sup>3</sup> Zdaniem T. Skubalanki „[...] wiersze Asnyka są nieobrazowe, abstrakcyjne, pozbawione złudy konkretności, w jaką zawsze liryka obfitowała. [...] W praktyce oznaczało to przejście na typ stylu dyskursywnego, który cechowała intelektualizacja, abstrakcyjność leksyki” [Skubalanka 1984: 448].

<sup>4</sup> Część badaczy uważa, że w liryce tej brakuje bogato rozbudowanych obrazów, metafor i porównań [Skubalanka 1984: 448; Mayenowa 1950: 536].

<sup>5</sup> Na konieczność uwzględniania metaforyki w językoznawczym oglądzie tekstów poetyckich zwracają uwagę liczni badacze [zob. Tabakowska 2001: 178], tym bardziej że nawet w języku ogólnym stosowanie konstrukcji przenośnych do opisu zjawisk niewyraźalnych zdarza się bardzo często.

językowych [Dobrzyńska 1984: 59; Dobrzyńska 1994: 11]. W połączeniu metaforycznym zderzają się dwie konwencje łączliwości wyrazów: konwencja realistyczna i konwencja metaforyczna. Konwencja realistyczna to taka, w której łączliwość semantyczna wyrazów jest ograniczona, a ich znaczenie definiowane zarówno w połączeniach, jak i oddzielnie pozostaje takie samo. Komunikowanie odbiorcy określonego znaczenia jest zgodne z jego wiedzą o świecie i uznawane za realnie możliwe. Łączliwość wyrazów w konwencji metaforycznej nie ma żadnych ograniczeń. Realna wiedza odbiorcy o świecie sprawia, iż sens wyrazów definiowany oddzielnie oraz sens wyrazów w tych połączeniach różnią się wyraźnie. Połączenie metaforyczne burzy określony porządek świata, kłóci się z realnymi doświadczeniami i wyobrażeniami użytkownika języka [Wróblewski 1998: 18–27], np. połączenia **nieszczęść szala** lub **noc sieje** użyte w zdaniach: „Twoich **nieszczęść szala** się przeżywa” LN 55, „I tak samo **noc** miesięczna/ Sieje **jasność, smutek, ciszę**” LN 44 nie mogą być przez odbiorcę rozumiane dosłownie. Można mówić o pewnej konwencji, dzięki której aspekt jakiegoś pojęcia rozpatrujemy za pomocą innego pojęcia [Lakoff, Johnson 1988: 32], odbiorca zaś zwraca uwagę jedynie na wybraną, zasygnalizowaną przez nadawcę i w szczególny sposób uwypukloną właściwość opisywanego zjawiska.

O metaforycznych uwarunkowaniach połączenia decydują ciągi skojarzeń związanych z porównywanymi przedmiotami [Wierzbicka 1971: 137–142; Wróblewski 1998: 64–65], sposób myślenia i mówienia o nich oraz sposób ich rozumienia [Mosiołek-Kłosińska 1997: 2]. Metafory według G. Lakoffa i M. Johnsona pełnią określoną funkcję dzięki swym podstawom doświadczeniowym. Chodzi o to, że pojęcia abstrakcyjne są niezbyt wyraziście zarysowane w naszym doświadczeniu i by je objąć myślą, odwołujemy się do zjawisk postrzeganych zmysłami, które są dla nas łatwiejsze w odbiorze [Lakoff, Johnson 1988: 141–142].

W silnie nasyconych abstraktami tekstach Asnyka metafora ukonkretniająca pozwala emocje i sądy wyrażać w obrazowy sposób. Elementy intelektualne, za pomocą których poeta wyjawia swoje poetyckie credo, są dzięki temu bardziej przejrzyste i zrozumiałe. Procesy wyobrażeniowe związane z przedstawianiem pojęć oderwanych odwołują się do wiedzy odbiorcy tekstu, jego różnorodnych doświadczeń oraz intuicyjnej świadomości językowej. Istotną rolę w tej komunikacji odgrywają zestandaryzowane, symboliczne systemy kulturowe oraz utrwalone w naszej świadomości aspekty świata zewnętrznego.

## 1. KONKRETYZACJA I AKTYWIZACJA ABSTRAKTÓW

Konkretyzacja abstraktów w Asnykowskiej poezji opiera się na przypisaniu im modeli zachowań oraz właściwości typowych dla innych



obiektów świata postrzeganego zmysłami. Abstrakty stają się więc albo sprawcami zdarzenia, albo pełnią rolę obiektu, na którym dokonywane są określone czynności. Dzięki temu następuje przejście – jak nazywa to E. Tabakowska – „od relacji magicznych (abstrakcyjnych) do konkretnych działań – fizycznego dotykania” [Tabakowska 2001: 186]. Najliczniejsze pod względem frekwencyjnym są metafory, w których poeta zmienia semantyczne konotacje abstraktów poprzez wprowadzenie czasowników typu *lecieć*, *schodzić*, *biec*, *skakać*, *sięgać*, *pieścić się*, *stać na straży* oraz umieszczenie pojęć abstrakcyjnych w strukturach językowych na pozycji właściwej agensowi, np.: „**Przyszłość** na skrzydłach wyleci motyla” PP 5; „**Myśl ludzka** schodzi pod ziemię” PP 25; „Niech **myśli** zuchwale skaczą” PP 20; „**Miłość ludzka** stoi tam na straży” PP 3; „A **myśl** coraz dalej biegnie” LN 6; „**uśmiech**, który leci” PP 8; „Bo gdzie **sięgać wzrok** nie może – **Sięga siła wyobraźni**” LN 5; „**Wzrok** mój leci i **blaskiem** się pieści” WP 41; „**Życie** człowieka wówczas się zlewało/ **Z życiem narodu** w jeden silny związek” PP 9; „I pierzchając widzę **noc**” PP 70.

Szczegółowa analiza procesów aktywizacji i konkretyzacji abstraktów pozwala zauważyć pewne ukierunkowane działania poety. Przede wszystkim abstrakty, zdynamizowane za pomocą leksyki o charakterze czynnościowym, dają się postrzegać zmysłowo. Bardzo często stwarzają złudzenie obecności istoty ludzkiej, odnoszą się do wyglądu zewnętrznego człowieka, jego zachowań czy wręcz przyjmują postać ludzką, np.: „**Miłość** [...] trzeba, żeby miała twarz człowieczą” PP 37; „**Patrzy** na mnie **nieskończoność**” LN 7; „**Strzeże** ocząt i serduszka/ **Sen** cudowny i **zaklęcie**” LN 7; „Każdy **dzień** nową żegna mnie **stratą**” LN12; „**Groza osamotnienia i strach** towarzyszy” LN 60; „**Lecz** mnie zbudzi **miłości słowo**” LN 12; „Wszelka **życia gra** zamarła” PP 69.

Konkretyzacji abstraktów sprzyja również postrzeganie ich poprzez naturę, gwałtowność i potęgę żywiołów. Na pierwszy plan w Asnykowej poezji wysuwa się żywioł wodny, kategoryzujący abstrakty w ściśle ukierunkowany sposób. Na obraz wody, bliski doświadczeniu przeciętnego użytkownika języka, nakłada się subtelna, poetycka wizja świata, w którym woda symbolizuje wyobrażenia zwrócone ku śmierci, nieszczęściu. Zdarza się, że w takich metaforach uaktywnia się poczucie nicości i świadomość końca. Tę poetycką symbolikę wody wzmacniają konotacyjne właściwości poszczególnych elementów leksykalnych towarzyszących abstraktom (np. *nikły*, *poplątany*), a także pejoratywne nacechowanie emocjonalne samych abstraktów (**konanie**, **męka**, **rozpacz**, **wstyd**, **mrok**). Piętrzenie nazw odwołujących się do negatywnych emocji uwypukla niepożądane efekty, intensyfikuje prototypowy model rezygnacji, nieszczęścia, rozpacz. I nie ma przy tym znaczenia to, jaką funkcję pełni w wypowiedzi konceptualizowany abstrakt, czy jest on traktowany jako subiekt, czy obiekt czynności, np.: „**Na fali czasu cień przeszłości nikły**” PP 5; „**W duszę** mi *splywa rozpacz*”

*i wstyd* I cała *konania męka*" WP 117; „*Rzeczywistość splywa*/ W poplątanych *widzeń mrok*" WP 112.

W Asnykowskich tekstach „leksyka wodna” łączy się też z abstraktami dodatnio wartościującymi i wówczas konceptualizacja pojęć ma charakter zdecydowanie ukierunkowany na niesienie emocji pozytywnych. Procesy wyobrazeniowe wiążą się ze zbiornikami wodnymi oraz sposobami przemieszczania się wody, a wyznaczane przez poetę relacje (abstrakt//żywiół wody) tworzą swoistą – pełną ciepła, miłości i poczucia bezpieczeństwa – kategorię przestrzenną, np.: „Jej *westchnienia* [...] w jedną falę splywały *harmonii*" WP 5; „Ciche *odgłosy* płyną/ Z zielonych pól i łąk" LN 49; „*blask splywa*" LN 46; „Bo *miłość* [...], która *płynie*" WP 7; „Jakaś *rozkosz splywa* w serce" LN 47; „I *płynie myśli* subtelny *aromat*" PP 32; „morze  *błękitów*" LN 39; „świeżych *uczuć* zdroje" WP 125; „W oceanie *duś*" LN 28.

Istotnym elementem obrazowania w poezji Asnyka staje się ogień. Pamiętajmy, że ogień (obok wody) symbolizuje podstawowe potrzeby życiowe, dlatego też jego obecność – znacząca obecność – w tekście artystycznym staje się czymś naturalnym. Kontemplacja ognia w poezji Asnyka nawiązuje do marzeń odwiecznych i najpierwotniejszych<sup>6</sup>, najczęściej odzwierciedla się tutaj dobroczynność ognia, znacznie rzadziej – jego agresywna, niszcząca funkcja. Stosowane przez poetę struktury – bez względu na wnoszone konotacje (pozytywne czy negatywne) – wykraczają poza definicyjne cechy poszczególnych abstraktów i intensyfikują związane z nimi emocje, np.: „Szukajcie *prawdy* jasnego  *płomienia*" PP 5; „*Miłość* jak słońce – *ogrzewa* cały *świat*" LN 43; „*Grzać się miłością* i winem" LN 33; „[Poezja – U.S.] *Że się odnawia* w *jasności* słonecznej, / W *ogniu młodości*, co wieczyście *płonie*" WP 31; „W *ogniu* duchowej *wolności*" WP 36; „*płomień żądz*y znikomej" WP 34.

Relacja zachodząca między składnikami metafory sprawia, że abstrakty aktualizują się poprzez sferę ognia (termiczną lub świetlną). Elementy wartościujące wprowadzają przy tym określony porządek świata przedstawionego, w którym ocena – obligatoryjnie związana z abstraktem – podlega kondensacji dzięki sieci powiązań leksykalno-semantycznych, np.: *miłość*//*słońce*//*ogrzewać*.

Wiele jest w badanym materiale takich metafor, które pozwalają na postrzeganie abstraktów w kontekście świata roślinnego. Tego typu odwołania są typowe dla epoki, a samo zainteresowanie poety kwiatami „pozostaje w najściślejszym związku z kulturą towarzyską, powszechnym obyczajem, wreszcie z modą literacką tego okresu. Wiersze Asnyka operują na ogół skonwencjonalizowanymi znaczeniami przypisywanymi zwyczajowo poszczególnym kwiatom” [Mocarska-Tycowa 2005: 60]. Metaforyzacja pojęć abstrakcyjnych za pośrednictwem świata roślinne-

<sup>6</sup> Na podobne konotacje żywiółu wody i ognia również w innych tekstach poetyckich zwraca uwagę G. Bachelard [1975: 163; 1996: 9].

go daje się zazwyczaj ujmować zgodnie z przyjętą przez G. Lakoffa i M. Johnsona opozycją przestrzenną GÓRA : DÓŁ [Lakoff, Johnson 1988: 84]. Rozwijające się, żywe rośliny to GÓRA, to dobro, szczęście, sukces. Metafory roślinne, w których komponenty pozytywne wyznaczają działania sprawcze abstraktów, opierają się na prototypowych wyobrażeniach i modelowym – pozbawionym relatywizmu – systemie wartości, np.: „**Poezja życia pięknnością zakwita**” PP 8; „Świat się zmienia, / **Zakwita szczęściem** od tych słów” PP 70; „**marzeń wybujałość**” PP 47; „**W myśl kielkującą**” PP 9; „**Kwiat nowych uczuć, nowych cnót**” WP 103; „Bogu w opiekę oddajem / **Przyszłości kwiat**” WP 8; „I rwijmy z **przyszłości** drzewa” LN 6.

Czasowniki typu **wieǳnąć**, **schnąć** mówią o końcu, śmierci, odchodzeniu. Tego typu leksyka towarzysząca abstraktom w oczywisty sposób wpisuje się w negatywną ocenę zjawiska, np.: „Gdy **wąty życia kwiat** / Jeszcze się w pączku krył” WP 9; „**teraźniejszość** zwiędła” PP 5; „I **przeszłości** zwiędłe kwiaty” LN 30; „Zanim z **tęsknoty** uwiędłą serdecznej” LN10.

Ważnym środkiem modelowania artystycznej wizji świata są metafory, w których wyobrażenia stają się przedmiotami dzięki wprowadzeniu przy nazwach abstraktów nazw narzędzi i najrozmaitszych przedmiotów (naczyni, zbiorników, napojów, pojemników, dużych obiektów itp.), np.: „Nie depczcie **przeszłości ołtarzy**” PP 5; „**Miłość** jest piękną bezwątpienia **rzeczą**” PP 37; „**napój szczęścia**” LN 17; „Wybierać z **beczek wieczności** / Wina tokajskie” LN 33; „Na **dnie rozkoszy kielicha**” WP 124; „**Węzłami** wspólnego **bytu**” PP 72; „**dzwon trwogi**” PP 46; „**złote runo wolności**” PP 45; „**gmach** społecznej **obłudy**” PP 29; „Twoich **nie-szczęść** szala się przeważa” PP 27; „**Przeszłości** podnoście **gmach**” PP 5; „**spojrzeń** twoich najśłodszy / **Nektar**, dziewczyno” LN 15; „ginać w mękach **na sonetów stosie**” PP 36; „Szekspir, gdy stanął na **dramatu** **szczybie**” PP 45.

Abstrakty zachowują się jak pojęcia sprecyzowane, odpowiadające rzeczy realnej, a w związku z tym mogą ulegać zniszczeniu, rozbiciu, dają się przesypywać, przelewać, pić. Poeta przypisuje im nieograni czony zbiór cech i wprowadza w przestrzeń pozbawioną ściśle wyznaczonych granic semantycznych, np.: „Razem z **miłością** / **Pamięć** rzuciłem za okno / A resztki **wspomnień z radością** / W kieliszku mokną” LN 33; „Spod **gruzów rozbitych złudzeń**” WP 6; „lutni **dźwięk** rozbity” WP 32; „I te oczy drzemią jeszcze / **Otoczone tajemnicą**” LN 7; „**Cudowności świat** się **piętrzy**” LN 46; „Zgruchotał całą **przeszłość** posągowa” PP 44; „I nie wiedziałem, jakie **słowo** rzucić” LN 11; „**Wrzało tu życie i wesele**” PP 68; „serce **zachwył piło**” LN 9; „**Spijać** czystą **woń**” LN 28; „**Pić słodycz** świeżych **upojeń**” WP 104; „**Nocny** piją **chłód**” LN 24; „**Spadnie** z niej **kształtów** pierwotnych **ohyda**” PP 6; „**Wytrysła natchnień** prawdziwych **obfitość**” PP 50.

W tego typu metaforach dość często możemy doszukiwać się negatywnych sensów, ponieważ w funkcji ukonkretniającej mogą pojawiać się nazwy odnoszone do elementów rzeczywistości, które wzbudzają niechęć, odrazę i lęk (typu: *przekłuty, przytrzaśnięty, brzemienny, skoszlawiony*), a same abstrakty biernie poddają się negatywnym działaniom innego sprawcy, np.: „Senne **miłości** szpilkami *przekłute*” PP 35; „Tylko wiatr niesie ku niebu/ *Brzemienne klątwa rozpacz*” LN 37; „*przytrzaśnięty szyderstwem*” PP 46; „*skoszlawione pieśni czarnoksiężstwo*” PP 51.

Abstrakty są też określane za pomocą przymiotników lub imiesłów przymiotnikowych odnoszących się realnie do przedmiotów. Chodzi tu głównie o cechy odbierane za pomocą zmysłu wzroku, dotyku, smaku, słuchu, węchu, np.: „W *niebieskiego mgie spojżenia*” LN 7; „**Miłość** [...] /  *kiedy wyjdzie wybladła i krwawa*” PP 37; „*tęczowego spojżenia*” PP 44; „*śmiechu srebrnego*” WP 68; „*wśród falistych drzeń*” LN 24; „*Rozkoszy słodkie miody*” WP 125; „*słodkiego spotkania*” LN 14; „*Cicha poezja światów*” WP 136; „**Słowa** muzyką przytłumione *brzęczą*” PP 32; „*Dźwięczało głębsze uczucie*” WP 123.

Ten sposób kategoryzowania abstraktów opiera się na rekonstrukcji wyrazistych wzorców, które stają się dostępne dopiero w bezpośrednim poznaniu, np. barwy: *niebieska, wybladła, krwawa, tęczowa*. Metaforyczna konceptualizacja uwypukla pożądane bądź niepożądane aspekty wskazywanych przez poetę zjawisk i zdecydowanie ukierunkowuje emocje zarówno nadawcy, jak i odbiorcy.

## 2. TYPY EMOCJI I ZACHOWAŃ

Badacze zajmujący się konceptualizacją emocji zwracają uwagę na to, że użytkownicy języka wykazują naturalną tendencję do częstego posługiwania się określeniami przenośnymi dla wyrażenia zjawisk niewyraźnych, a intensywności emocji towarzyszy wzrost liczby metafor stosowanych w ich opisie [Kinowska 2003: 15]. Interpretacja abstraktów odbywa się za pomocą pewnych modeli/kluczy stanowiących przejaw idealizacji bądź deprecjacji określonych pojęć. I. Nowakowska-Kempna mówi nawet o „ucieleśnieniu modeli w odniesieniu do ich zawartości” [2000a: 60]. W poezji Asnyka realizacja skonwencjonalizowanych, ukierunkowanych modeli emocjonalnych opiera się na wyznaczaniu zakresów kontekstowych, zgodnie z którymi pozytywnie nacechowanym abstraktem towarzyszy nacechowana dodatkowo leksyka, a abstraktem negatywnie nacechowanym – leksyka wnosząca ujemne konotacje. Poeta w swoisty sposób łączy wiedzę encyklopedyczną na temat danego pojęcia z wiedzą potoczną. Dzięki niedefinicyjnym treściom, kojarzonym z poszczególnymi wyrazami przez użytkowników języka, pozytywne emocje zostają wyznaczone za pośrednictwem połą-

czeń nazw abstrakcyjnych, takich jak: **mądrość, dobro, jutrznia życia, tęcza snów** itp., z elementami leksykalnymi wskazującymi czynności nacechowane dodatnio, np.: *uśmiechać się, jaśnieć, pogodzić, uchwycić w objęcia* itp.: „**jutrznia życia się uśmiecha**” LN 11; „Wraz z całą **tęczą** idealnych **snów**,/ Prawdziwa **mądrość** niechaj ich pogodzi” PP 6; „**dobro** powszechnie **jaśniało**” PP 9; „I słodkim **wdziękiem życia się napawa**” LN 8; „**Powiew szczęścia i swobody**” LN 47; „I tę całość **piękność świata**/ Chce uchwycić w swe objęcia” LN 48.

Zgodnie z wyznaczonym kierunkiem kategoryzowania świata przedstawionego, abstrakty kojarzone w języku naturalnym z niepożądanymi odczuciami (np. **hańba, krzyk, rozpacz, zwątpienie** itp.) łączą się z leksyką wzmacniającą negatywne konotacje (np.: *straszliwy, łamać, pozbawiać sił, wybuchać, obłąkany*): „**Widmo** haniebnej i krwawej **przeszłości**, / I do snu **pieśni straszliwe** nam **śpiewa**” PP 57; „Precz ze **zwątpieniem**, co łamie/I męskich **pozbawia sił**” PP 20; „**krzykiem rozpacz** **wybuch**” PP 9; „Widziałem **zbrodni zwycięski**/ **Szał** / Widziałem **kłęski**/ Duchów i ciał/ Więc **obłąkany boleścią** **chodzę**” WP 20.

W obrębie badanych tekstów można obserwować znaczne przekształcenie emocjonalne skonwencjonalizowanych, neutralnie nacechowanych wyrazów, takich jak **spojrzenie, senna, dech, myśl, życie, świat**. Negatywnie wartościująca leksyka (w tym również negatywnie nacechowane inne abstrakty) w niektórych kontekstach zdobywa pozycję dominującą, a w konsekwencji aktywizuje agresję i gniew, także lęk, strach, poczucie bezradności, np.: „**Myśl** niespokojna nań **czyha**” WP 124; „**Troska dręczy** mnie **surowa**” LN 8; „I wciąż mnie **dręczy myśl** **straszliwa**” PP 27; „A łzawe **spojrzenia** **rażą**/ **Senna**, **smutkiem** i **trwogą**./[...]/ Lecz **tchem** grobowym **rażona**,/ **Martwieje** – **głuchnie** – **zastyga**” LN 19; „Wy nie cofnicie **życia** **fal**, / Nic **skargi** nie pomogą!/ **Bezsilne gniewy**, próżny **żał**!/ **Świat** pójdzie swoją drogą” WP 87.

W poezji Asnykowskiej daje się zauważyć pewna prawidłowość. Wyrażaniu emocji, opisywanych za pomocą zmetaforyzowanych abstraktów, towarzyszy przestrzeń pejzażowa, w której dominują ciemność, bezkrańcowość, otchłań, odmęty, głąb, nieskończoność, rzadziej dobro, piękno i światło. Tę wroga, agresywną przestrzeń poeta odmalowuje za pomocą tzw. tablic orientacyjnych<sup>7</sup>. Funkcję owych „tablic orientacyjnych” pełni przede wszystkim słownictwo o charakterze pejoratywnym. I dotyczy to nie tylko samych abstraktów, ale również leksyki budującej konteksty towarzyszące abstraktom, np. nazw czynności lub epitetów o negatywnych, deprecjonujących znaczeniach, np. *krwawy, złowrogi, płuć w oczu ofiarom, ćwiartować łona* itp.: „**Krwawe szaleństwo** **porywa**;/ Choć nie chcą, **wściekłość** i **nędza**/ **Tłum** cały **naprzód popędza**” PP 28; „**Gdzie serca rozpacz** **wzdęte**/ **Otacza pustka** **złowroga**” LN 37;

<sup>7</sup> Szerzej na ten temat pisze Z. Mocarska-Tycowa [2005: 19].

„Bezmyślna **władania chuć**, / *Przed siłą ugnie się cicha*, / *By w oczy ofiarom pluć*” PP 21; „*Wszystko jest grozą, smutkiem, ciszą*” PP 68; „*Nowe uczucia, myśli, ideały*, / *Nowe kierunki, nowe formy istnień/ Ćwiartują łona*, co je zrodzić miały, / *Aby przyspieszyć dzień urzeczywistnień*” PP 5.

Negatywne emocje są tu potęgowane głównie poprzez zastosowanie czasowników ruchu i całych zwrotów dynamizujących poetycki mikrokosmos. O wiele mniejszą frekwencją w badanym materiale odznaczają się obrazy wnoszące emocje pozytywne, w których aktywizuje się leksyka wyciszająca, uspokajająca, np.: „*Widzę ciebie na wpół senną, / Snem rozkoszy rozmarzoną*” LN 6; „*Może uleci z nich najczystsza wonią, / Wyras drżącymi szeptany ustami*” LN 10; „*Czy mi odda rozkwit ciała, / Świeżych zmysłów wdzięk, / Rozkosz*, co je nastrajała / *W harmonijny dźwięk?*” LN 29.

Swoistym złamaniem konwencji (modelu utrwalonego w danym społeczeństwie) są połączenia, w których na zasadzie równorzędności łączą się abstrakty realnie kojarzone z przeciwstawnymi uczuciami. Konceptualizacja abstraktów opiera się wówczas na swoistym konflikcie znaczeń oraz emocji konotowanych przez wskazane nazwy, a tekst poetycki przekracza granice wyznaczone przez konwencje obowiązujące w języku ogólnym. Z pewnością sytuacja konfliktu semantycznego (np. *mara* / / *szczęście*; *rozkosz* / / *trwoga*) intensyfikuje sferę wyobrażeniową odbiorcy i pozwala na ukierunkowaną percepcję zjawisk niewyraźalnych, np.: „*I całą kolej złudzeń i zawodów/ Przechodzą razem z rozkoszą i trwogą*” PP 52; „*Dosyć już mamy tych rozkoszy dreszczów*” PP 36; „*Są jedni, którzy za czymś gonia, / Za jakąś marą szczęścia nadpowietrzną*” PP 52.

Mnogość i wielotorowość metafor, za pomocą których konceptualizowane są abstrakty, decyduje o różnorodności konotowanych przez nie emocji. Emocje w poezji Asnyka – mimo niekonwencjonalnych niekiedy mechanizmów ich przedstawiania – mieszczą się jednak w pewnych zestandaryzowanych modelach i uniwersalnych wzorcach, które są wspólne wszystkim ludziom, bez względu na wiek, pochodzenie, płeć czy wyznawane wartości.

### 3. UWARUNKOWANIA KONTEKSTOWE

Konceptualizacja abstraktów w poezji potwierdza tezę „o niewspółmierności między procesami kognitywnymi, związanymi z percepcją rzeczywistości, a ich konceptualizacją w języku, jak i tezę, iż używanie znaków językowych nie powinno abstrahować od kontekstu i sytuacji aktu komunikacyjnego, które doprecyzowując znaczenie aktów językowych, odsłaniają ich bogactwo, niewystarczająco ukazane we wzorcach formalnych języka” [Nowakowska-Kempna 2000a: 10].

Kształtowanie znaczeń abstraktów w poezji Adama Asnyka odbywa się poprzez doszukiwanie się związków między sposobem konceptualizowania człowieka, żywiołu lub przedmiotu i sposobem kategoryzowania abstraktów, co pociąga za sobą istotne przeobrażenia konotacyjne. Najistotniejsze w tym momencie wydają się uwikłania kontekstowe, dzięki którym użytkownik języka w symboliczny sposób odbiera zjawisko abstrakcyjne i – posługując się intuicją językową – potrafi odnieść do abstraktu cały korpus tekstów realnie związanych z konkretnymi. Funkcja semantyczna poszczególnych abstraktów może również ulegać przekształceniom w kontekście innych abstraktów. Zresztą – jak podaje Nowakowska-Kempna – musimy w trakcie analizy brać pod uwagę skorelowane z tym abstraktem zdarzenia-przyczyny, zdarzenia-skutki oraz łączyć „na zasadzie korelacji wyglądu i zachowania (i wpływających stąd działań) z przeżywanym uczuciem” [Nowakowska-Kempna 2000a: 13]. „W leksyce poetyckiej uprzywilejowane miejsce ze względu na częstotliwość użycia oraz znaczącą pozycję kontekstową zajmują [...] wyrazy i ciągi wyrazowe lub odpowiadające im metafory” [Mocarska-Tycowa 2005: 34]. Za ich pomocą zostają wyabstrahowane cechy wspólne dla abstraktu oraz towarzyszącej mu leksyki, a pojęcie w pewnym sensie przyjmuje status nowej bądź częściowo zmodyfikowanej jednostki językowej. W tekstach Asnyka owe wzajemne powiązania między poszczególnymi abstraktami wydają się oczywiste. Nawet pobieżny ogląd Asnykowskich tekstów poetyckich pozwala wskazać pewne prawidłowości w zastosowaniu abstraktów, które układają się w określone ciągi leksykalno-semantyczne o ukierunkowanych konotacjach emocjonalnych, np.: pojęciu **śmierć** towarzyszą inne – w oczywisty sposób wartościujące – abstrakty: **sen nieprzespany – groza – ciemność – udręczenie – boleść – przerażenie – krzyk – gorzyc – rozpacz – zgon**. W celu ilustracji zjawiska posłużmy się przykładem wiersza: „Ciebie już, w **ciemność** spowitą [...] / **Sen nieprzespany** łagodnie kołysze, / Na **grozę śmierci** oczy ci zasłania / [...] / I żadnych w sobie **udręczeń** nie mieści, / I żadnej z **życia** minionych **boleści** / [...] / **noc** grobu straszliwa [...] / Widomą **grozą** serce me toczy / [...] / Za to mnie **śmierci milczenie** powleka [...] / Co z **przerażeniem** w tej podziemnej ciszy / Zamierający własny **krzyk** swój słyszy / I czuje **rozpacz**, co nim jeszcze miota, / I całą **gorzyc zgonu**” LN 52.

Konstruowanie ciągów leksykalno-semantycznych w poezji Asnyka nie zawsze jednak da się w tak oczywisty i jednoznaczny sposób wyznaczyć. Te same abstrakty mogą przyjmować różną strukturę semantyczną w zależności od otoczenia leksykalnego. Kategoryzacja abstraktów poprzez ich odniesienie do innych wyrazów pociąga za sobą różnicowanie modeli wyobrażeniowych i związanych z tym wyobrażeniem emocji.

Przeanalizujmy odmienną – w zależności od kontekstu – kategoryzację abstraktu **słowo**. Zdecydowanie pozytywny przekaz językowy

wiąże się z otoczeniem leksykalnym typu *śpiewny, wonny*, np.: „I pełno wszędzie **słów** [...], / *Co płyną jako śpiewne wodospady*” PP 36; „*wonne słowa* nie mogą obrazić/ *Dziewicy, choć upadną pod nogi*” LN 10. Wyłącznie negatywne emocje wywołują z kolei metafory, w których rzeczownikowi **słowo** towarzyszy słownictwo nacechowane pejoratywnie: „**Jad zawiści** [...], / *Na usta kładzie złorzeczenia słowo/ I ten głos w ostrym wydobywa zgrzycie*” PP 33.

Cytowane wyżej przykłady dowodzą ogromnej roli kontekstu w kształtowaniu semantycznych odniesień poszczególnych abstraktów i odzwierciedlają mechanizm powstawania odmiennych konceptualizacji tych samych pojęć. Przemyślane zmiany w poziomie leksykalnym pociągają za sobą z góry narzucone modyfikacje w nacechowaniu aksjologicznym metafor, co sprawia, że otrzymujemy różne modele semantyczne tego samego wyrażenia. Stąd np. poeta różnorodnie ujmuje przeżycia związane z aktem twórczym, który może kojarzyć się z radością tworzenia, ale też z niemocą i bólem. Porównajmy w tym celu dwie odmiennie wizje poetyckie, w których abstrakt **poezja** ulega wyobrażeniom ukierunkowanym, ale wykluczającym się pod względem nasemantyzowania, np.:

– **poezja – życie – młodość – marzenie – nadzieja – miłość – piękność – zachwyty – natchnienie – melodia** itd.

– **poezja – pustka – tragedia – śmiech – nicość – kłamstwo – szyderstwo – zamię** itd.

Najbardziej rozbudowane ciągi semantyczno-leksykalne towarzyszą w badanym materiale rzeczownikowi **miłość**, który w Asnykowskiej poezji zajmuje uprzywilejowane miejsce. Z uwagi na rozbudowane konteksty i związane z nimi metafory znacznie poszerza się rozpiętość semantyczna przypisywana temu wyrazowi, a poetycka realizacja odwiecznego tematu-motywu implikuje nowe konotacje [por. Mocarska-Tycowa 2005: 34].

Konceptualizacja **miłości** opiera się przede wszystkim na skojarzeniach pozytywnych, np.: **miłość – świat – słowo – słodycz – rozkosz – ogień – oddźwięk – woń – wspomnienie – pamięć – radość – pociecha – jasność – dzień – natchnienie – westchnienie – tchnienie – wiatr – wiosna – upojenie – uniesienie – czar** itp. Nie brak tu jednak i negatywnych konotacji związanych z uczuciem miłości, np.: **miłość – żal – rozpacz – pustka – wzgarda – ciemność – noc – tęsknota – smutek – żałoba** itp.

Podobnych słów-kluczy nazywających właściwości świata zewnętrznego i wewnętrznego, tworzących przemyślane układy, jest oczywiście więcej. Konceptualizacja takich abstraktów również daje się ujmować w określone pola leksykalno-semantyczne, schematycznie ujmowane w ciągi wyrazowe o sprecyzowanych konotacjach negatywnych, np.: **przeszłość – przyszłość – mrok – skarga – smutek – jęk – widmo – hańba; zwątpienie – niewiara – szyderstwo – męczarnia – zgroza – nicość; zawiść – jad – złorzeczenie – zgrzyt; rozpacz – wstydy** –



**konanie – męka – śmierć; noc – ciemność – smutek – cisza – boleść – pozór życia – wspomnienie – chłód;** bądź pozytywnych, np.: **dech – rozkosz – natura – praca; wyobraźnia – wzrok – siła – mądrość – blask – szczęście – marzenie; sen – cichość – młodość – rozkosz – marzenie.**

Wyekscerpowany materiał w oczywisty sposób ilustruje tezę, że o nacechowaniu semantyczno-emocjonalnym poszczególnych abstraktów decyduje kontekst słowny, także konsytuacja aktu komunikacyjnego, w którym materiał językowy nawarstwia się na doświadczenia użytkowników języka. Aktualizuje się dzięki temu utrwalony w kulturze model myślenia o pewnych zjawiskach, przedmiotach, czynnościach. Język poetycki jest tylko swoistą matrycą, za pomocą której owe modele dają się uaktywniać.

\*

Prezentacja abstraktów w poezji Asnyka przebiega w sposób złożony. Definicje słownikowe poszczególnych pojęć krzyżują się tutaj z uwarunkowaną kulturowo wiedzą użytkowników języka, ich wrażliwością estetyczną i emocjonalną. Poeta, mówiąc o abstraktach, niemalże bezwyjątkowo posługuje się metaforą, która umożliwia zarówno twórcy, jak i odbiorcy tekstu poetyckiego percepcję zjawisk niewyraźnych, a więc trudnych do zwerbalizowania, w ukierunkowany sposób intensyfikuje uczucia i wrażenia zmysłowe. Postrzeganie abstraktów dokonuje się niejako pośrednio, poprzez odpowiednie konteksty i wynikające stąd zupełnie nowe lub częściowo zmodyfikowane konotacje (np. **poezja / / szyderstwo, nicność i poezja / / miłość, zachwyty, złorzeczenia słowo / / wonne słowo**). Zanimizowane bądź tylko skonkretyzowane pojęcia abstrakcyjne układają się w swoiste obrazy (np. abstrakt = człowiek, abstrakt = żywioł, abstrakt = roślina) i tworzą przyjęte w kulturze europejskiej modele zachowań przypisywanych innym elementom świata zewnętrznego (np. **myśli skaczą, rzeczywistość splywa, zakwita szczęściem**).

Przez literaturoznawców Asnyk bywa nazywany twórcą eklektycznym [Mocarska-Tycowa 2005: 34]. Za pozorną „przezroczyistością” poetyckiej kreacji kryją się bowiem niekonwencjonalne metafory, rozbudowane semantyczno-gramatyczne struktury, liczne sprzeczności ścierające się ze sobą na wszystkich poziomach języka itp. Z tego też powodu interpretacja Asnykowskiej poezji stwarza językoznawcy szerokie możliwości. Podjęta wyżej próba językoznawczej analizy tekstów Adama Asnyka – z uwagi na ograniczenia formalne – nie wyczerpuje oczywiście zagadnienia. Moim celem było jedynie wskazanie pewnych problemów badawczych, które mogą – a może raczej powinny – stać się przedmiotem bardziej szczegółowych rozważań.

### Literatura podmiotu

- A. Asnyk, 1993, *Wybór poezji*, Kraków (skrót: WP).  
A. Asnyk, 1999, *Liryki najpiękniejsze*, Toruń (skrót: LN).  
*Poezja epoki pozytywizmu I* – A. Asnyk, 1976, Wrocław (skrót: PP).

### Literatura przedmiotu

- G. Bachelard, 1975, *Wyobraźnia poetycka*, Warszawa.  
G. Bachelard, 1996, *Płomień świecy*, Gdańsk.  
T. Dobrzyńska, 1984, *Metafora*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Łódź.  
T. Dobrzyńska, 1994, *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze*, Warszawa.  
S. Dubisz (red.), 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Warszawa (USJP).  
A. Kinowska, 2003, *Konceptualizacja miłości i nienawiści w powieści „Wichrowe Wzgórza” Emily Brontë i jej dwóch polskich przekładach*, Kraków.  
G. Lakoff, M. Johnson, 1988, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa.  
M.R. Mayenowa, 1950, *Język liryki pozytywistycznej. Próba pokazania problematyki*, [w:] *Pozytywizm*, cz. I, oprac. H. Markiewicz, M. Janion, Wrocław.  
A. Mikołajczuk, 1997, *Pole semantyczne gniewu w polszczyźnie (Analiza leksemów: gniew, oburzenie, złość, irytacja)*, [w:] *Semantyczna struktura słownictwa i wypowiedzi*, pod red. R. Grzegorzczkovej i Z. Zaron, Warszawa, s. 149–172.  
Z. Mocarska-Tycowa, 2005, *Wybory i konieczności wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń.  
K. Mosiołek-Kłosińska, 1997, *Metafora w tekście użytkowym – charakterystyka, próba oceny normatywnej*, „Poradnik Językowy”, z. 10.  
I. Nowakowska-Kempna, 1995, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prolegomena*, Warszawa.  
I. Nowakowska-Kempna, 2000a, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, cz. II, Warszawa.  
I. Nowakowska-Kempna, 2000b, *Język ciała czy ciało w umyśle, czyli o metaforyce uczuć*, [w:] *Język a kultura*, t. 14, *Uczucia w języku i tekście*, red. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław.  
A. Pajdzińska, R. Tokarski, 2001, *Wstęp*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, pod red. A. Pajdzińskiej, R. Tokarskiego, Lublin.  
J. Puzynina, 1990, *Słowo Norwida*, Wrocław.  
T. Skubalanka, 1984, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź.  
T. Skubalanka, 2001, *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin.  
E. Tabakowska, 2001, „*Natężenie świadomości*”. *O związkach poezji z gramatyką*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, pod red. A. Pajdzińskiej i R. Tokarskiego, Lublin.

- A. Wierzbicka, 1971, *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 137–142.
- P. Wróblewski, 1998, *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok.

***A Few Remarks on Conceptualization of Abstracts  
in Adam Asnyk's Poetry***

Summary

The article is an attempt to analyze the way in which Adam Asnyk's poetry abstracts are conceptualized. The paper focuses on lexemes naming abstracts directly, like ***smutek, skarga, radość*** (sadness, complaint, joy) and includes mainly a number of words and phrases associated with indicated notions, together with metaphorical connections, which are vital in presentation of separate notions, e.g. by relating abstracts to the human and floral world, as well as to the world of elements, various objects etc. There is also a remark on the evaluating function of the context and resulting from it shifts in the area of meanings included in dictionary definitions of abstract notions.

Tłum. M. Kołodzińska

Danuta Bieńkowska  
(Uniwersytet Łódzki)

## REYMONTOWSKA SZTUKA SŁOWA

Literacki dorobek Władysława Stanisława Reymonta, powstały w latach 1891–1925, to m.in.: czternaście tomów powieści (najbardziej znane są *Komediantka*, *Fermenty*, *Ziemia obiecana*, *Chłopi*, *Wampir*, *Rok 1794*), kilkadziesiąt nowel i opowiadań (np. *Śmierć*, *Suka*, *Zawierucha*, *Tomek Baran*, *Przysięga*), a także szkice o charakterze reporterskim (np. *Pielgrzymka do Jasnej Góry*)<sup>1</sup>. Twórczością Reymonta interesowali się przede wszystkim badacze literatury, w małym zaś stopniu była ona przedmiotem analiz i opisów stylistycznojęzykowych. Najwięcej informacji o Reymontowskiej sztuce słowa znaleźć można w historycznoliterackich monografiach oraz w artykułach poświęconych poszczególnym utworom i problemom<sup>2</sup>. Wśród istniejących opracowań brakuje natomiast pracy o charakterze syntezy, całościowego omówienia stylu artystycznego prozy noblisty. Artykuł ten niechaj będzie próbą takiego właśnie spojrzenia na artyzm prozy Reymonta.

Twórczość Reymonta, obfita i wielotematyczna, wpisuje się w kilka poetyk literackich – realistyczno-naturalistyczną, impresjonistyczną, symboliczną oraz ekspresjonistyczną. Charakterystyczną cechą jego pisarstwa jest – jak zauważa Józef Rurawski – „połączenie realistycznie traktowanej tematyki obyczajowej z naturalistyczną obserwacją oraz techniki impresjonizmu z ekspresjonistyczną dynamiką słowa, a więc wyjście poza krąg przypisywanego Reymontowi naturalizmu”<sup>3</sup>. Owa *varietas* technik pisarskich znajduje swoje odzwierciedlenie w stylistyce tekstów, a także w różnorodności i synkretyzmie stylistycznojęzykowego formułowania wypowiedzi literackiej.

---

<sup>1</sup> Reymont jest także autorem innych tekstów, np. dramatów, misterium alegorycznego, mało jednak znanych i uznanych. Zob. J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Warszawa 1937, zwłaszcza strony: 21–23.

<sup>2</sup> M.in. są to: J. Krzyżanowski, *W.St. Reymont...*, op.cit., rozdz.: *Artyzm Reymonta*, s.171–191; K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Warszawa 1979; *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.

<sup>3</sup> J. Rurawski, *Reymont Władysław Stanisław*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, Warszawa 1985, s. 287.

## STYL „PROSTY”<sup>4</sup>, CZYLI O NATURALNOŚCI WYPOWIEDZI LITERACKIEJ

Trzon podstawowy w dorobku literackim Reymonta stanowią utwory realistyczno-naturalistyczne, w których punkt ciężkości pada na obserwację życia zewnętrznego i w których chciał on „przedstawić rzeczywistość jaka jest, a nie jaką być powinna”<sup>5</sup>. Dzieła te powstawały przez cały okres jego twórczości, najwięcej jednak tytułów pochodzi z wczesnych lat pisarskiej działalności<sup>6</sup>. Zaliczyć do nich możemy przede wszystkim opowiadania i nowele (m.in. *Śmierć, W jesienną noc, Tomek Baran, Zawierucha, Franek, Adeptka, Lili*), powieści z bardzo licznymi elementami realistycznymi (m.in. *Komediantka, Fermenty, Ziemia obiecana, Chłopi, Rok 1794*) oraz utwory o charakterze reporterskim i dokumentarno-pamiętnikarskim (np. *Pielgrzymka do Jasnej Góry, Notatki z podróży*); w większości tych utworów nacisk położony został głównie „na przedstawienie barwności życia warszawsko-prowincjonalnego, aktorskiego, kolejowego i epizodycznie chłopskiego”<sup>7</sup>. Z poetyką prozy realistyczno-naturalistycznej ściśle związana jest stylistyka wypowiedzi literackiej (konwencja stylistyczna), której jeden z bardziej wyrażonych wyznaczników stanowi „demokratyzacja języka”, czyli dopuszczenie w obręb literatury wszelkich odmian języka, „jeśli miały one treściowe umotywowanie”<sup>8</sup>.

Najbardziej widoczną cechą Reymontowskiego „stylu prostego”, pojawiającą się głównie w dialogowych formach wypowiedzi, jest zatem *m i m e t y c z n o ś ć*, a więc wykorzystanie w funkcji tworzywa literackiego różnych wewnętrznych odmian języka narodowego. Z perspektywy konwencji realistycznej zamierzone i świadome naśladowanie cudzego sposobu mówienia było zabiegiem służącym przede wszyst-

<sup>4</sup> Takiego określenia używa J. Krzyżanowski, pisząc: „ogólnie stwierdzić można, że w zbiorowym dziele Reymonta występują trzy style: prosty, pełny i przeładowany, z tym, że ściśle przeprowadzenie między nimi granicy jest niemożliwe”. J. Krzyżanowski, *W.St. Reymont...*, op.cit., s. 172.

<sup>5</sup> Wypowiedź Reymonta cyt. za B. Koc, *Kształtowanie się naturalizmu i symbolizmu u Reymonta*, [w:] *Reymont. Radość i smutek czytania*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2001, s. 7.

<sup>6</sup> Jak pisze B. Koc, najwcześniejsze nowele Reymonta „są objawem naturalizmu”, z którym to kierunkiem „zaznajomił się bardzo dokładnie”. B. Koc, *Kształtowanie się naturalizmu...*, op.cit., s. 7.

<sup>7</sup> J. Krzyżanowski, *W.St. Reymont...*, op.cit., s. 43.

<sup>8</sup> Por.: „Realizm, który najpełniej wyraził się w powieści, wytworzył zespół właściwych sobie konwencji literackich: operował z reguły fabułą, ukształtował narratora wszechwiedzącego, wprowadził tzw. komentarz autorski, faworyzował kompozycję zamkniętą, dopuścił w obręb literatury wszelkie odmiany języka, jeśli miały one treściowe umotywowanie (demokratyzacja języka jest zjawiskiem paralelnym wobec demokratyzacji tematów), w zakresie konstrukcji bohatera respektował na równi motywację społeczną i psychologiczną”. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 422.

kim charakterystyce bohatera i jego środowiska, a także odzwierciedleniu opisywanego świata. Właściwości pisarstwa autora *Chłopów*, związane ze zjawiskiem stylizacji językowej, która występuje w kilku postaciach – zwłaszcza ludowej, potocznej, środowiskowej, archaizującej oraz obcej (w tym na gwargę polsko-amerykańską) – stanowiły już niejednokrotnie przedmiot analiz i omówień<sup>9</sup>, toteż w tym miejscu zwróćmy uwagę na umiejętności stylizatorskie autora tylko w odniesieniu do niektórych odmian wzorcowych.

W najmniej swobodny i twórczy sposób podchodził Reymont do polszczyzny minionych epok (XVIII w.), która wyraźnie była dlań wzorcem obcym. Stylizacja archaizująca w trylogii historycznej *Rok 1794*<sup>10</sup> robi wrażenie zbyt natrętnej, przesadnej. Henryk Markiewicz pisze o niej następująco: „Stylizacja ta jednak – tak w partiach odautorskich, jak i w wypowiedziach postaci, niekiedy udana, ma liczne skazy: jest przesadna (na zapytanie Zaręby o zdrowie kasztelanowej odpowiada Iza: «Niedobrze, bo jak zawsze w plantach ze swoim urojonym idolem! Doktorzy mniemają, jako to są zwykle roxolany!»), szpeca je pewne natrętne obsesje słownikowe (owe niezliczone *deliberacje* i *aspekty*, *socjusze* i *oficjery*, *plejzery* i *cyrkumferencje*), jak gdyby autor naśladował satyryczną karykaturę stylu XVIII wieku (np. język Starościny z *Powrotu posła*), a nie jego rzeczywisty wygląd”<sup>11</sup>. Należy zgodzić się z taką opinią krytyka literatury – zastosowany przez Reymonta w powieści stopień archaizacji języka jest wysoki, wyższy niż w *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza<sup>12</sup> (przesadę w stylizacji najbardziej odczuwa się przy wszelkiego rodzaju opisach), co wynika z ograniczonej liczby leksykalno-frazeologicznych elementów archaizujących i zbyt częstego ich używania.

Zdecydowanie większą sprawność wykazuje Reymont w zakresie tych zabiegów stylizacyjnych, których wzorce językowe były mu bliskie,

<sup>9</sup> Zob. m.in. D. Bieńkowska, *Z problemów stylizacji językowej w twórczości Władysława Reymonta*, Częstochowa 1985; też, *Stylizacja językowa w twórczości Władysława Reymonta – analiza i wnioski*, „Prace Naukowe WSP w Częstochowie”, seria: Filologia Polska – Językoznawstwo 1988, z. I, s. 93–102.

<sup>10</sup> Na trylogię składają się części: *Ostatni sejm Rzeczypospolitej*, *Nil desperandum*, *Insurekcja*. Druk powieści rozpoczęto w 1911 r. na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Powieść ta była w twórczości Reymonta pozycją zaskakującą także dla jemu współczesnych. Różnie bardzo tłumaczono genezę tego dzieła i zainteresowanie się pisarza historią Polski lat dziewięćdziesiątych XVIII w. Reymont bardzo starannie przygotowywał się do napisania trylogii historycznej, do zdobycia materiałów faktograficznych, jak i do zapoznania się z ówczesną polszczyzną wykorzystywał głównie pamiętniki, kalendarze, dokumenty związane z epoką. Ważnym źródłem znajomości języka tego okresu był *Słownik języka polskiego* S.B. Lindego.

<sup>11</sup> H. Markiewicz, *Niespodzianki „Roku 1794”*, [w:] *Tradycje i rewizje*, Kraków 1957, s. 220–221.

<sup>12</sup> Piszę na ten temat w artykule: *Archaizacja w pierwszym rozdziale „Nil desperandum” W. Reymonta*, „Rozprawy Komisji Językowej” ŁTN, t. XXX, 1984, s. 5–15.

znane z własnych życiowych doświadczeń i należące w jakimś stopniu do czynnego zasobu jego polszczyzny. Ma to miejsce w wypadku stylizacji gwarowej, potocznej oraz środowiskowej.

Warto zwrócić uwagę na dynamiczny i twórczy sposób wykorzystywania przez pisarza do celów stylizacyjnych gwary ludowej<sup>13</sup>, która funkcjonuje jako tworzywo literackie w całej jego twórczości – pojawia się zarówno we wczesnych nowelach o tematyce chłopskiej (z lat 1891–1895, np. *Śmierć, Suka, Szczęśliwi, Zawierucha, Tomek Baran*), jak i w powieściach oraz nowelach z późniejszego okresu (z lat 1914–1924, a przede wszystkim w *Chłopach*). Możemy zaobserwować ją również w dwóch redakcjach powieści *Fermenty*: pierwszej z 1895 r., noszącej tytuł *W jarzmie*, oraz drugiej z 1896 r., zatytułowanej *Fermenty*<sup>14</sup>. Tak oto stylizacja gwarowa prezentuje się w pierwszej edycji: „– A zimno, adyc kiej pies tak gryzie. Paninko! a paninka wi, że był dzisiaj p. z Kośniewa, szłam, a un ma pyta: «Janowa» – grzecnie się ukloniłam i słucham, a un wąsików se podkręca i mówi [...] Juści, że powiedziałam, iż nie, a un chlasnął kunia i powiada [...]”. W *Fermentach* natomiast ten sam fragment ma odmienną postać: „– A zimno, adyc kiej pies tak gryzie. Panienko! a panienska wie, że dzisiaj był pan z Krosnowy? Szłam, a on mię pyta: «Janowa». Grzecnie się ukloniłam i słucham. A on wąsiki se podkręca i rzeknie [...] Powiadam, juści że nie, a on chlasnął baciakiem konia i powiada [...]”.

Dążność do autentyzmu w naśladowaniu języka bohaterów mówiących gwara, charakterystyczna dla wczesnego okresu twórczości pisarza, w kolejnych okresach – być może w miarę zwiększania się jego umiejętności, a być może z powodu zmiany stosunku do stylistyki tworzonych dzieł – ustąpiła miejsca selekcji i generalizacji cech, czego wynikiem jest sposób wykorzystania gwary ludowej w *Chłopach*<sup>15</sup>. Przede wszystkim elementy gwarowe przenikają do narracji odautorskiej, monologów wewnętrznych bohaterów, mowy pozornie zależnej. Podstawą pozostaje polszczyzna literacka, w której wtręty gwarowe służyć mają „osiągnięciu efektu chłopskości, czy nawet prymityzmowi, a nie autentycznemu charakteryzowaniu językowemu danej społeczności”<sup>16</sup>. Jest to jednocześnie nowe podejście, niemieszczące się w tradycji wytworzonej

<sup>13</sup> Na ten temat zob.: D. Bienkowska, *Z problemów stylizacji gwarowej w utworach Władysława Reymonta*, „Polonica” VIII, 1982, s. 221–235.

<sup>14</sup> Wersja *W jarzmie* dodana jest do krytycznego wydania *Fermentów*, Warszawa 1962, s. 479–788.

<sup>15</sup> Na ten temat zob.: T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, rozdz.: *Proza stylizowana na mowę ludową*, s. 385–396; J. Bartmiński, *O derywacji stylistycznej. Gwara ludowa w funkcji języka artystycznego*, Lublin 1977; M. Rzeuska, „Chłopi” Reymonta, Warszawa 1950; M. Kamińska, *O stylizacji językowej w „Chłopach” Reymonta*, „Prace Polonistyczne” XXX, 1968, s. 91–102.

<sup>16</sup> J. Paszek, *Stylistyka*, Katowice 1974, s. 85.

przez Wojciecha Bogusławskiego, Władysława Orkana i różne od tego, jakie mieli pisarze i poeci okresu młodopolskiego.

O realizmie prozy Reymonta w dużej mierze stanowi wykorzystanie w funkcji stylizacyjnej języka potocznego<sup>17</sup> wraz z jego odmiankami, jakimi są żargony środowiskowe, a do których – według komentarzy metajęzykowych – zaliczyć możemy:

a) żargon „knajpiarski”: „Aktor cynicznie się roześmiał i zawołał knajpiarskim żargonem: Skantowałem go. Urządzimy sobie małą frajdę” (K 380)<sup>18</sup>; „Musisz wiedzieć, że jestem już prawie w połowie czasu, że za parę miesięcy się rozsypię, jak mówią w knajpie – dodała cynicznie” (Ssz 184);

b) żargon „angielsko-nalewkowski”: „jakiś bardzo rudy i kędzierzawy jegomość skwapliwie zaprosił go do swojego stolika i [...] zagadał angielsko-nalewkowskim żargonem” (M 130);

c) żargon „pokazywaczy osobliwości”, „hecarzy” – osobliwość ich mowy, często wykorzystywana przez otoczenie do celów humorystycznych, ograniczała się głównie do specyficznej intonacji oraz dużych naleciałości gwarowych, np.: „To je taka mamuta afrykańska co una sto lat żyje! Co una ludzi jadła, papier jadła, role jadła, sławę jadła i aże kręcka dostała, tak się objadła! – zawołał Wawrzecki naśladowując ton i mowę jakiegoś prowincjonalnego pokazywacza osobliwości” (K 255); „Prosimy szanowną publiczność, prosimy! – krzyczał Wawrzecki naśladowując doskonale głos hecarzy z Ujazdowskiego placu” (K 96);

d) „język złodziejski”, wymieniony w tekście, niezilustrowany jednak żadnymi przykładami: „Szczeniaki. Tam dopiero nabiorą delikatnego rozumu. Zróbże jajecznicę i nie tłucz jaj! / Ho, ho, przytaczasz francuskie przysłowie. Umiesz po francusku? / Nie, ale znam trochę uniwersalniejszy język / Złodziejski” (Ssz 152).

Nazwane w ten sposób odmianki języka potocznego przenikają do mowy bohaterów najniższych warstw społecznych – drobnych oszustów, przestępców, lumpenproletariatu, bezdomnych dziewczyn, ale także kolejarzy i aktorów.

Najbardziej wyrazistym wykładnikiem potoczności, ze względu na wysoką frekwencję, w powieściach i nowelach Reymonta jest leksyka oraz frazeologia o intensywnym zabarwieniu emocjonalnym (w tym wyzwiska, przezwiska, przekleństwa) i bogatej synonimiczności (np. ekwiwalenty synonimiczne dla określeń: pieniędzy – *mamona*, *grdyń*, *hopy*; twarz – *gęba*, *cyferblat*, *facjata*, *morda*, *pysk*, *wystawa*; upić

<sup>17</sup> Styl potoczny rozumiem jako odmianę funkcjonalno-stylową mówionego języka ogólnego, charakteryzującą się swoistym zasobem leksykalno-frazeologicznym (o intensywnym zabarwieniu emocjonalnym, bogatej synonimiczności, dużym stopniu sfrazeologizowania) oraz strukturami składniowymi.

<sup>18</sup> W nawiasie podane jest, oznaczone skrótem, źródło, z którego cytat pochodzi. Cyfra podana po skrócie oznacza stronę. Wykaz skrótów tytułów utworów znajduje się na końcu artykułu.



się – *urznąć się jak świnia, schlać się jak nieboskie stworzenie, upić (spić) się jak świnia*; porzucić kogo – *puścić kogo do luftu, puścić na trawę, puścić kantem*; zastrzelić się – *wygarnąć sobie w łeb, palnąć sobie w łeb, strzelić sobie w łeb*; niepokoić – *zawracać głowę, gitarę, kontramarkę*<sup>19</sup>.

Szczególnie bliski pisarzowi, bo sam w nim przez jakiś czas tkwił, był świat teatralny. Swoje doświadczenia, obserwacje i znajomość języka tego środowiska wykorzystał w powieści *Komediantka*, jak też w nowelach *Franek* i *Lili*<sup>20</sup>. Leksyka z żargonu teatralnego wprowadzona na karty utworów dla celów stylizacyjnych jest zróżnicowana jakościowo. Obok leksyki i frazeologii, należących do podstawowej warstwy słownika teatralnego – nazwy osób pełniących w teatrze funkcje zawodowe, nazwy związane z techniką teatralną, z warsztatem sztuki teatralnej, nazwy rodzajów i poszczególnych partii utworu dramatycznego (np. *scena, kurtyna, garderoba, aktor, sufler*) – nieodbiegających od tych, które występują w utworach Gabrieli Zapolskiej i Stanisława Wyspiańskiego, szeroko wykorzystuje autor *Komediantki*, najczęściej w prywatnych rozmowach aktorów oraz na próbach przedstawień teatralnych, leksykę należącą do tzw. żargonu aktorskiego, np. *krowienta, krowient, krowientura* 'początkująca aktorka, aktor', *naiwna* 'aktorka grająca role młodych dziewcząt', *kłaść* 'nie poddawać tekstu', *robić tłum, wchodzić w charakter* itd.<sup>21</sup>

Wykładnikiem realizmu wypowiedzi literackiej są także nazwy osobowe oraz stopień dokładności imiennego przedstawienia postaci<sup>22</sup>. W odniesieniu do bohaterów chłopskich wykorzystuje Reymont imiona i nazwiska zgodnie z tradycją uchodzące za ludowe. Imiona, takie jak: *Adam, Ambroży, Antoni, Bartłomiej, Ewa, Hanka, Jagna, Jakub, Maciej, Tomasz, Szymon* rzadko mają pełną, urzędową postać, najczęściej nadaje im autor formę hipokorystyczną oraz brzmienie gwarowe, np. *Jantek, Jantós, Ewka, Jewka, Jewuś, Jagusia, Jaguś, Stacho, Rocho, Hanuś, Jasiek* itd.

<sup>19</sup> Przykłady i omówienia stylizacji potocznej zob. D. Bieńkowska, *Z problemów stylizacji językowej...*, op.cit., s. 12–71.

<sup>20</sup> Reymontowska znajomość świata teatralnego różnie była oceniana, np. G. Zapolska na podstawie *Komediantki* wydała sąd raczej surowy: „Czy p. Reymont zna świat teatralny? Według mnie – nie zna go zupełnie – ale ja w tym względzie jestem złym sędzią, bo będąc sama aktorką, znam go za bardzo. Dla przeciętnego jednak czytelnika p. Reymont zna dobrze kulisy, komediantki i komediantów”. *Władysław Reymont, Komediantka*, „Przegląd Tygodniowy” 1896, nr 44, s. 490–492, cyt. za: K. Wyką, *Reymont...*, op.cit., s. 72. Zdaniem natomiast J. Krzyżanowskiego „precyzja Reymonta w odmalowaniu środowiska aktorskiego, bogactwo szczegółów sprawiają, że *Komediantka* ma niewątpliwą wartość dokumentu historycznego, wartość monografii z dziejów teatru polskiego pod koniec w. XIX”. J. Krzyżanowski, *W.St. Reymont...*, op.cit., s. 29.

<sup>21</sup> Zob. D. Bieńkowska, *Z problemów stylizacji językowej...*, op.cit., s. 72–85.

<sup>22</sup> Zob. D. Bieńkowska, *Nazwy osobowe w utworach Władysława Reymonta*, „Onomastica” XXVIII, 1983, s. 249–261.

Na przynależność społeczną bohaterów wskazują także nazwiska. W *Chłopach* oraz w nowelach o tematyce chłopskiej większość postaci obdarzona została nazwiskami mającymi odapelatywny i odimienny charakter, np. *Dominik, Wachnik, Walcerek, Grzesik, Koziół, Sikora, Gołąb, Kobus, Bylica, Karaś* itd. Bohaterom zaś niechłopskiego pochodzenia przypisuje Reymont imiona rzadko spotykane i z pewnością oryginalniejsze. Są to imiona znane przeważnie z dzieł literackich, np. *Kama, Hipolit, Leon, Zenon, Henryk, Karol, Ada, Helena, Hiacynt, Adalbert, Hortensja*, częściej też występują w swej pełnej formie. Bohaterowie należący do innych grup społecznych są zwykle nosicielami nazwisk o formach derywowanych (najczęściej z przyrostkami *-ski* oraz *-ewicz*), np. *Borowiecki, Kurowiecki, Trawiński, Rosińska, Wolska, Zielenkiewicz, Grzesikiewicz* itd. Wśród nosicieli nazwisk na *-ski* brakuje postaci chłopskich. Przyjmowanie przez chłopów nazwisk nieodpowiadających ich społecznemu pochodzeniu Reymont opatrywał komentarzem bądź też ośmieszał, np. „Jak się w Łodzi nazywałem po staremu, to byle parch albo Szwab, albo inny ciarach powiedział: «Karczmarek! chłopie, chodź no tutaj!» – a jak się przezwałem po szlachecku, to mi mówią: «Panie Karczmarski, może pan będzie łaskaw!»” (Zo 366). Dla pisarza istniała tu bardzo wyraźna granica, nosicielami nazwisk na *-ski* w jego utworach są bohaterowie o różnych zawodach i pochodzeniu społecznym, oprócz chłopów. I tylko sporadycznie zdarzają się wyjątki, np. *Grzela Rakoski* – brat wójta w *Chłopach*. Przejawem realizmu pisarza w zakresie nazw własnych są także określenia nazewnicze bohaterów obcego pochodzenia (np. *Kopelman, Brauman, Neuman, Krongold, Borman, Meyer, Kessler, Müller*).

### STYL BOGATY, CZYLI W KIERUNKU SUBIEKTYWIZMU I BARWNOŚCI JĘZYKOWEJ

Wyrazistymi cechami stylu artystycznego Reymonta (występującymi głównie w opisach oraz narracji, rzadziej w dialogach) są: detaliczność i konkretność, plastyczność oraz impresyjność. Wynikały one m.in. z naturalnych predyspozycji autora, przede wszystkim z wysoko rozwiniętego zmysłu obserwacji oraz wrażliwości w spostrzeganiu szczegółów otaczającego świata. Życie twórcze Reymonta – jak pisze Krzyżanowski – regulowane było „wrażeniami odbieranymi przez organa wzroku i słuchu, przez oko niesłychanie silnie reagujące na barwę, kształt i ruch, oraz ucho chwytające dźwięki i szmery, przez fenomenalną wreszcie pamięć, niezawodnie rejestrującą wszelkie szczegóły zaobserwowane i podsuwającą je w chwili potrzeby”<sup>23</sup>. Ich obecność

<sup>23</sup> J. Krzyżanowski, *W.St. Reymont...*, op.cit., s. 20. Por. także: „Natura Reymontowskiego realizmu jest więc dwuznaczna. Był zachłanny na rzeczywistość, łapczywie przyswajał sobie i czytelnikowi niezwykle bogactwo objawów

może być także wynikiem wpływu na technikę pisarską noblisty poetyki impresjonistycznej, która doprowadziła „do ukształtowania opisu zsubiektywizowanego i momentalnego, ukazującego nie stałe, ale ulotne właściwości rzeczy”<sup>24</sup>. Efekt plastyczności i szczegółowości opisów osiągniany jest głównie poprzez nagromadzenie (zagęszczenie) różnego rodzaju epitetów, najczęściej związanych z kolorami oraz dźwiękami.

Malarzem i kolekcjonerem szczegółu jest Reymont przykładowo w opisach:

– pojedynczych obiektów: ludzi, np. opis wyglądu Mady Müller w *Ziemii obiecanej*: „Wyglądała dzisiaj bardzo ładnie w różowej jedwabnej sukni, upiętej białymi konwaliami; żółte jak marchew włosy, spięte w grecki węzeł, odsłaniały biały kark, pokryty niby puszką złotawym cętkami piegów, które gdy się rumieniła, zabiegały krwią; złote obrączki rzes otaczające jej błękitne porcelanowe oczy opadły na źrenice i nie śmiały się podnieść na niego” (Zo 228), i przedmiotów, np. opis marmurowego blatu: „Na płycie kwadratowej czarnego marmuru o bardzo rzadkim błękitnawym odcieniu rzucono wiązaną fiołków, róż jasno-żółtych i liliowych, obsypanych złotordzawym pyłem storczyków, jeden motyl o rubinowo-zielonych skrzydłach chwiał się razem ze storczykiem, na który opadł, a dwa inne unosiły się w powietrzu” (Zo 179);

– zbiorowości ludzkich, np.: „Masy robotników, poubieranych świątecznie w letnie jasne ubrania, w krzyczące kolorowe krawaty, w czapki o mocno błyszczących daszkach lub w wysokie, dawno wyszłe z mody kapelusze, z parasolami w rękach, zalewały Piotrkowską, ciągnęli sznurami z bocznych ulic i tłoczyli się na trotuarach tym ciężkim ruchem masy, która z biernością poddaje się wszelkiemu parciu; robotnice w cudacznych jaskrawych kapeluszach, w sukniach do figury, w jasnych pelerynkach, to znowu w chustkach kraciastych na ramionach, z włosami gładko przyczesanymi i świecącymi pomadą i szpilkami złotymi, czasem wetkniętym sztucznym kwiatkiem, dreptały wolno, rozpierając się łokciami w tłumie, ochraniając często w ten sposób sztywne, mocno wykrochmalone suknie albo rozpięte nad głowami parasolki, które jak wielkie motyle o tysiącach barw chwiałały się nad tą szarą, wciąż płynącą rzeką ludzką, wzbierającą po drodze nowymi przyplływami z bocznych, poprzecznych ulic” (Zo 107);

– otwartych przestrzeni miejskich oraz wiejskich: ulic, wsi, pejzaży, wschodów i zachodów słońca, np.: „Cisza była na polach opustosza-

---

tej rzeczywistości. Bogactwo tak niezwykle, że mogło być ono jednocześnie traktowane w sposób wizjonerski i oparty na całkowicie subiektywnym poczuciu tego, co prawdziwe, i tego, co zmyślone. Dlatego Reymont może być określony i jako realista, i jako twórca realnych urojeń. Realnych, ponieważ zawsze sięgają one rzeczywistości. Urojeń, ponieważ bardzo cienka ścianka dzieli u niego zmyślenia od realnego poznawania”. K. Wyka, *Reymont...*, op.cit., s. 71.

<sup>24</sup> *Słownik terminów literackich*, op.cit., s. 194.

łych i upajająca słodkość w powietrzu, przymglonym kurzawą słoneczną; na wysokim, bladym błękitcie leżały gdzieś bezładnie porozrzucane ogromne białe chmury niby zwały śniegów, nawiane przez wichury i postrzępione. A pod nim, jak okiem ogarnąć, leżały szare pola niby olbrzymia misa o modrych wrębach lasów – misa, przez którą, jak srebrne przedziwo rozbłysłe w słońcu, migotała się w skrętach rzeka spod olch i łożyn nadbrzeżnych” (Chł 10).

Tylko na podstawie tych kilku przytoczonych przykładów zauważyć możemy, iż bardzo istotnym elementem budowania plastyczności opisu jest kolorystyka. Interesujące zdaje się nie tylko bogactwo nazw kolorów, lecz również ich struktura i sposób wykorzystania. Obok nazw kolorów typu *czerwony, żółty, czarny, biały* itd., często występują przymiotniki kolorystyczne: złożone (np. *fioletowozielony, krwawopomarańczowy, czerwono-fioletowy, kredowobiały, popielatozielonawy*); z sufiksem *-awy*, nazywające kolor zatarty, o słabym natężeniu barwy (np. *rudawy, sinawy, złotawy, zielonawy, niebieskawy*); wyrażenia stopniujące kolor (np. *zupełnie czarny, prawie czarny, lekko oliwkowy, prawie czerwony, zupełnie siwy*); zestawienia (typu: *biało-fioletowa, rubinowo-zielony, rubinowo-szmaragdowy*) oraz opisanie kolorów przez omówienia i porównania (np. *purpura o fioletowym odcieniu, popielato-zielonawy ton brązu, czarny marmur o błękitnawym odcieniu, zielonawe pocętkowane skrami oczy, okrągła różowa twarz podobna do młodej rzodkiewki świeżo obmytej, parasolki jak wielkie motyle o tysiącach barw, rozczzerwieniła się jak piwonia* itd.). Kolorystyczne opisy Reymonta mają charakter impresjonistyczny, co szczególnie uwidacznia się w panoramicznych prezentacjach tłumów, widzianych jako barwne plamy zmieszanych ze sobą kolorów, np. „To morze głów męskich i kobiecych w chustkach szarych, czerwonych, żółtych, pasowych, tworzy ruchomą falę barw pierwiastkowych, zmieszanych razem” (PJG 292); „Po prawej stronie kobiety niby cały łań maków pasowych, poprzerastanych żółtymi jaskrami i chabrami, zajmowały pół kościoła” (F 161); „[...] procesja wyszła z kościoła i niby długi wąż o czerwonej głowie baldachimy, pod którym siedł ksiądz, wysuwała się z wielkich drzwi i migotała łuską czerwonych, żółtych i białych ubiorów kobiet, popstrzonych czarnymi kapotami chłopów i złotymi płomykami świec zapalonych, pełzała pomiędzy szarymi murami kościoła a zielonym wałem brzezin i okręcała długim ciałem kościół” (Zo 355–356).

Szczególną rolę w tych malarskich opisach – odnoszących się zwłaszcza do otwartych przestrzeni, ogrodów, pejzaży, miasta – odgrywają: światło, światłocienie, refleksy świetlne, np. „Świt się już robił nad Łodzią, bo czarne kominy zaczęły majaczyć coraz jaśniejszymi barwami, dachy błyszcząły w świetle tych bladych zórz, co niby róż najdelikatniejszy, zmieszany z perłami, roztrząsały swą światłość nad ziemią” (Zo 74).

Sądzić należy, iż to właśnie technika malarzy impresjonistów, zwłaszcza zaznaczana wyraźnie zmienność barwy oraz zwrócenie uwagi na

światło, by oddać przelotną, zmieniającą się przyrodę i ulotność wrażeń, wywarła duży wpływ na sposób, w jaki Reymont operował kolorem. O plastyce Reymontowskich opisów w równej mierze co bogata kolorystyka stanowią wrażenia dźwiękowe – zmysł słuchu pisarza wydaje się równie wrażliwy, jak wzrok. W opisach przyrody najczęściej wykorzystywane są naturalne dźwięki, np. „Słowiki śpiewały w każdej kępie bżów i odpowiadały im tysiączne głosy ptactwa, klekot bocianów zrywający się czasami z wielkiego modrzewiu, stojącego w szczycie dworu, krzyki jęklive czajek na moczarach, słodki szczebiot jaskółek po gniazdach, chrzęsty zbóż, huczenie chrabaszczów goniących się po drzewach, ryki krów po oborach i rzenie dalekie koni pozostawionych na noc po pastwiskach” (Zo 343).

A oto dla kontrastu obraz pracującej fabryki w *Ziemi obiecanej*, w którym nagromadzenie dużej liczby czasowników (przeważnie onomatopiecznych) pozwoliło pisarzowi na uzyskanie efektu ruchu, drgania, zmienności (podobnie jak ich mała liczba w opisach przyrody pozwala uzyskać efekt spokoju, zastoju): „Wszystko się trzęsło: ściany, sufity, maszyny, podłogi, huczały motory, świszczwały przenikliwie pasy i transmisje, turkotały po asfaltowej podłodze wózki, szczękały czasem koła rozpedowe, zgrzytały tryby, leciały wskroś tego morza rozbitych drgań jakieś krzyki lub rozlegał się potężny, huczący oddech maszyny głównej” (Zo 17).

### **„STYL PRZELADOWANY”, CZYLI W STRONĘ IRRACJONALNOŚCI, POETYKI EKSPRESJONISTYCZNEJ I MANIERY STYLISTYCZNEJ**

Przeciwieństwem (bądź dopełnieniem) rzeczywistości zewnętrznej, materialnej i obiektywnej, przedstawianej za pomocą stylu „prostego”, realistycznego, jest rzeczywistość wewnętrzna, subiektywna i duchowa (świat uczuć i emocji), do której oddania służy w prozie Reymonta tzw. styl przeladowany, ekspresjonistyczny. Styl ten przystaje przede wszystkim do poetyki Reymontowskich powieści, nowel i opowiadań niesamowitych, w których ważniejszy od realnego świata jest świat niematerialny – wizji, snu, halucynacji (są to m.in. *Wampir*, *We mgłach*, *Marzyciel*, *Cmentarzysko*, *Tęsknota*, *W palarni opium*, *Krzyk*, *Burza*, *Przed świtem*, *Senne dzieje*, *Dziwna opowieść*, *Seans*)<sup>25</sup>, ale pojawia się także w rozbu-

<sup>25</sup> „Reymontowskie nowele operujące zjawiskami nadprzyrodzonymi i penetrujące świat snów, wizji narkotycznych i halucynacji nie ograniczają się do zjawisk spirytystycznych i magnetyzmu. Wprowadzają one w skomplikowany świat wewnętrzny bohaterów obdarzonych szczególną wrażliwością zmysłową, nerwowców pobudliwych i podatnych na obsesje. Badają ich zachowania i reakcje psychiczne w obliczu doświadczeń ekstremalnych – śmiertelnego zagrożenia, gorączkowych majaków, traumatycznych wypadków, niemożliwej do zrealizowania miłości, wreszcie paraliżującego lęku przed nieznanym”. D. Knysz-Tomaszewska, *W stronę niepoznawalnego. Nowele Reymonta*

dowanych i rozpoetyzowanych opisach przyrody, partiach refleksyjnych i intelektualnych powieści *Chłopi*, *Rok 1794*, *Ziemia obiecana*. Taki sposób stylistycznego ukształtowania wypowiedzi literackiej Reymonta określony został przez Marię Rzeuską jako poetycko-inteligencki: „[...] styl relacyj bohaterów, owych rozmów, nosił wybitne piętno realizmu «chłopskości», styl opisów zaś w przeważającej części był nastrojowy, maksymalistyczny, hiperboliczny i metaforyczno-symboliczny, a więc klasycznie poetycko-inteligencki”<sup>26</sup>. Natomiast Kazimierz Wyka określa ten typ Reymontowskiej stylistyki w następujący sposób: „Prezentowana przez owego narratora struktura stylistyczno-językowa wyraźnie leży w obrębie liryczno-nastrojowo-opisowej poetyki okresu Młodej Polski. Dlatego dobitniej omawianą postać narratora można nazwać: stylizator młodopolski”<sup>27</sup>. Ciężenie Reymonta ku młodopolskiej stylistyce w trylogii historycznej zauważa Henryk Markiewicz: „Razi w *Trylogii* chybiona koncepcja stylistyczna narracji odautorskiej. W najważniejszych momentach występuje ona w postaci modernistycznej prozy – zrytmizowanej, nasyconej poetyzmami, utrzymanej w najwyższym rejestrze patosu, kiedy indziej stylizuje ją autor pod tok prozy Oświecenia”<sup>28</sup>.

Charakterystycznymi dla stylistyki tekstów opisujących tzw. wewnętrzną świadomość cechami są: wzniosłość, patetyczność, nastrojowość, dramatyczność, liryczność, poetyckość, ekspresywność, symboliczność, niezwykłość, tajemniczość. Najczęściej występują one równocześnie i są budowane za pomocą takich samych środków stylistycznojęzykowych.

Do uzyskania podniosłej i uroczystej stylistyki tekstu, uwarunkowanej refleksyjno-filozoficzną tematyką utworu, bardzo często służyły pisarzowi odwołania do treści i motywów biblijnych oraz do języka tekstów religijnych (modlitw i *Pisma Świętego*)<sup>29</sup>, mające różnorodną postać. Jednym z powszechnie praktykowanych, ale i najmniej

w kontekście opowiadań fantastycznych Guy de Maupassanta, [w:] *Inny Reymont...*, op.cit., s. 21; także: *Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta*, [w:] *Reymont. Radość i smutek czytania...*, op.cit., s. 23–59.

<sup>26</sup> Cyt. za K. Wyką, *Reymont...*, op.cit., s. 124.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>28</sup> H. Markiewicz, *Niespodzianki...*, op.cit., s. 220.

<sup>29</sup> W wielu opracowaniach historycznoliterackich zwraca się uwagę na inspiracje religijne obecne w tekstach literackich W. Reymonta (aczkolwiek tylko nieliczni historycy literatury zaliczają go do grona pisarzy katolickich). Stanowisko takie zajmuje Jerzy Starnawski. Podaje tę informację za opracowaniem: J.A. Malik, *Modernistyczne credo. O religijności Władysława Stanisława Reymonta. Tezy biograficzne*, [w:] *Inny Reymont...*, op.cit., s. 52. Źródłem „literackiej religijności” miałyby być przede wszystkim religijne doświadczenia autora – w liście autobiograficznym do A. Wodzińskiego, wspominając swoje dzieciństwo, Reymont pisał: „Dzień się zaczynał modlitwą. Pamiętam dzisiaj jeszcze te szare, głuche ranki zimowe. Budził nas zawsze śpiew matki. Śpiewała w kuchni ze służbą pobożne pieśni. Ze śpiewami też zasypiałem”. Cyt. za J. Krzyżanowskim, *W.St. Reymont...*, op.cit., s. 4 – ale także literackie ideologie młodopolskie.

twórczym jego zastosowaniem są cytaty czy też quasi-cytaty z ksiąg biblijnych (głównie *Księgi Psalmów*, ale także z *Listu św. Pawła do Rzymian* czy *Listu św. Jakuba*) oraz modlitw. Przenikają one całą twórczość Reymonta, jednak ich kumulacja następuje m.in. w *Wampirze*, *Komediantce*, *W głębiach*. Oto przykład:

Jakiś staruszek, siwy jak gołąb, przedarł się do łoża, ukląkł, wyjął książkę z kieszeni i przy świetle gromnicy czytał psalmy pokutne.

Zmiłuj się nade mną, Panie! Bom chory jest; uzdrów mnie, Panie! Boć udręczon jestem. Tyś jest ucieczką moją w utrapieniu, które mnie ogarnęło. O Boże! Wyrwij mnie z męki. Wiele jest biczów na grzesznika, ale ufającego w Panu miłosierdzie ogarnie.

Przyjaciele moi i bliscy moi naprzeciwko mnie stanęli.

A ci, którzy przy mnie byli, z daleka stali, a gwałt mi czynili i zdrady cały dzień wymyślali.

Poczuła, że żyje jeszcze, uklękła w samym progu i spalonymi gorączką ustami szepotała te słodkie słowa, o których dawno zapomniała, i brała z nich jakieś głębokie pocieszenie pełne smutku i rozrzewnienia (K 392–393)<sup>30</sup>.

Słowne odniesienia do tekstu biblijnego bywają niekiedy połączone z obrazem, mającym swój pierwowzór w *Piśmie Świętym*, np. „Błaszany Chrystus w cierniowej koronie, nagi, pełen świeżych ran od kuli i szrapneli, zdawał się podnosić oczy na świat straszliwie smutny, zbroczony krwią, splamiony mordami, szeptał: – Panie, Panie! Czemuś mnie opuścił?” (D 26).

Specyficzny, podniosły nastrój kształtują w prozie Reymonta wypowiedzi naśladujące modlitwy błagalne. Wykorzystuje on charakterystyczne dla tego gatunku elementy – bezpośrednie zwroty i wykrzyknienia do Boga, Matki Chrystusowej, paralelizm składniowy, powtórzenia, nadające modlitwie rytmiczność, nacechowane słownictwo, np.:

O, Matko Chrystusowa, pociesz nas Ty w strapieniu, wesprzyj swoją łaską, daj siłę na cierpienia, daj moc, daj wytrwanie.

O, Ty najwięcej cierpisz, Ty czujesz naszą mękę, słyszysz błagania, widzisz łzy nasze. O daj nam, daj pocieszenie. O Panno Przenajświętsza! ja biedny, nieszczęśliwy od samego nieszczęścia, pogardzony, zhańbiony przychodzę do Ciebie z łzami! – otrzyj je. Przychodzę do Ciebie z bólem – ulecz mnie.

Przekonaj ich Najświętsza, że jam ich... jam nie sprzedawczyk, nie (Lz 259).

Przedmiotem parafrazującej stylizacji uczynił Reymont m.in. litanie, naśladując takie jej cechy, jak: odpowiedzi, dopełnienia zbiorowe do inwokacji oraz powtórzenia i paralelizm, np.:

Słowa dziwne, ciężkie jak kwiaty spadały cicho, splatając się w modlitewny, uroczysty wieniec płomiennych szeptów:

– „Panie nocy i milczenia”. / „Bądź z nami” / „Panie trwożnych i uciśnionych” / Łkały coraz namiętniej głosy [...] w kręgi światła z głębin cieniów rwała się wolno uroczysta, przejmująca psalmodia: / „Który zbawiasz wyklęte” / „Jedyny” [...] / „Który utulasz pobite przemocą” / „Zemsto nieśmiertelna” / „Któryś rówien potęgą” / „Cieniu

<sup>30</sup> Sprawiające wrażenie cytatu „psalmy pokutne” (psalmem pokutnym w *Księdze psalmów* jest tylko *Psalm 51*, zatem określenie to odnosi Reymont do psalmów w ogóle) pochodzą z różnych psalmów – 6,3; 31,7; 31,10; 37,12–13.

bolesny" / „Światłości mściwie zepchnięte w otchłanie" / „Mocy spętana!" / „Mocy litosna!" / „Mocy święta" (W 98).

Obrzęd przyjęcia nowych członków w poczet wtajemniczonych wyznawców Bafometa w powieści *Wampir* jest parafrazą obrzędu chrztu:

„Czego chcesz?" / „Umrzeć dla niego!" / „Chcesz poślubić śmierć?" / „Poślubiłem zemstę i tajemnicę" / „Przeklinasz A?" / „Przeklinam!" / „Przeklinasz O?" / „Przeklinam!" / „Przeklinasz M?" / „Przeklinam!" (W 99).

Dużo tego rodzaju stylizacji religijnych znajdujemy w *Wampirze*, którego akcja, osadzona w wiecznie zasnutym mgłą Londynie, toczy się w atmosferze niesamowitości i seansów spirytystycznych<sup>31</sup>.

Wnoszony za pomocą odniesień religijnych nastroj patosu, a niekiedy wręcz namaszczenia, bywa w narracji wskazany *expressis verbis*, np. *rzekła uroczyście; dostojny i namaszczony głos; modlitewny, uroczysty wieniec płomiennych szeptów*.

Proza Reymontowskich powieści i nowel utrzymanych w stylistyce młodopolskiej bardzo często ma charakter *prozy poetyckiej*. Taki sposób artystycznego ukształtowania wypowiedzi literackiej, wykorzystywany zarówno do opisu siły przeżyć bohaterów, jak i opisów przyrody, jest typowy dla narracji odautorskiej, przechodzącej niekiedy w monolog wewnętrzny postaci. Wykładnikami poetyckości są przede wszystkim:

– poetyzmy leksykalne i frazeologiczne; niezwykle często stosuje Reymont zwłaszcza takie wyrazy, jak: *dusza (dusza struchlała z trwogi; srogi bunt duszy zrozpaczonej; dusze zachwycone; jakby wiosnę miała w duszy), serce (pił rozkosz całym sercem; ból ścisnął za serce; krzyk przeszył mu serce), rozpacz (płacząc krwawymi łzami rozpaczy), tęsknota, przesłonecznić, łzy rześiste, mieć wiosnę w sercu, nadzieja świta, rzeczowniki abstrakcyjne z sufiksem -ość, np. cichość, błogość, słodkość;*

– niecodzienne, literackie porównania i metafory, np. *dni jak hostie; łzy jak perły; rzeka jak srebrne przedziwo rozblysłe w słońcu; łzy perlстыми zdrojami płynęły z oczów;* „brała go obficie w siebie, jak Ostatni Sakrament, jak namaszczenie ostatnie na drogę daleką..." (Spr 141);

– antropomorfizacje, np. „tęsknota wsadziła mu swój kolczasty łeb do wnętrzości i gryzła niemilosiernie" (Spr 22);

– powtórzenia oraz wyliczenia pojedynczych wyrazów, grup wyrazowych, całych zdań, wykorzystywane przede wszystkim do uzyskania efektu rytmiczności, zbliżającej prozę do tekstu poetyckiego np. „Jeno płkanie, jeno żałość, jeno umęczenie duszne chodzi po świecie, a ty, człowieku, cierp, a ty, robaku baruj się z niemi, a ty, sieroto, oganiaj się, a ty, nieszczęśniku, uciekaj choćby za bory, choćby za morze, a ułapi cię za gardziel, gdziebyś się i nie schował: / O doło! doło! doło! [...].

<sup>31</sup> Na ten temat pisali m.in.: M. Walczak, *Władysław Reymont o snach i spirytyzmie*, [w:] *Inny Reymont...*, op.cit., s.122-143; D. Trzeźniowski, *Wampir Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy*, [w:] *ibidem*, s. 11-122.



Tak rozżalała się dusza Winciorkowej, sieroca, smutna dusza matki cierpiącej” (Spr 61).

W utworach symbolicznych Reymonta, często mających charakter parabol czy też alegorii, świat postaci i zdarzeń otacza aura niezwykłości, grozy i tajemniczości, w której budowaniu i utrzymaniu udział biorą:

– leksyka (rzeczowniki, przymiotniki) uwypuklająca świat niematerialny i ten rodzaj nastroju, m.in. *bezbrzeżny, bezmiar, ciemność, cienie, dziki, dziwny, groźny, nieuchwytny, nieokreślony, okropny, okrutny, potworny, potwór, przerażenie, sen, senność, straszliwy, straszny, szatański, zgroza, zły*; zaimki nieokreślone: *jakieś głębie, jakaś przestrzeń, jakby na fali, jakby na dnie samego siebie*, np. „Ale płynęli niepowstrzymanie tym nieubłaganym szlakiem musu, przez te przepaście zgrozy, przez okropną pustynię przerażenia, przez wiry czarnych, pogasłych gwiazd” (Pśw 265);

– sposób oznaczania postaci – w utworach takich, jak *Wampir, Ave patria, Pęknięty dzwon, Tęsknota, Na krawędzi* stosunkowo duża jest liczba postaci nazywanych samym imieniem bądź też nienazwanych, określanych za pomocą ogólnych *On, kobieta, Bretonka* – wydaje się to celowym zabiegiem Reymonta, będącym jednym ze składników artystycznego kształtowania utworu, np. w *Wampirze*, którego akcja „rozgrywa się w posępnym, otulonym w mgły Londynie, na tle seansów spirytystycznych, meetingów z Heleną Bławatską, wykładów tajemniczego mahatmy, sabatów satanistycznych [...], wśród ludzi zanurzonych w tajemnicy”<sup>32</sup>, niedokładna bardzo identyfikacja bohaterów (*mrs Tracy, miss Daisy, mr Zenon, mr Joe*) doskonale przyczynia się do utrzymania nastroju niepewności, tajemniczości, grozy całego utworu; podobnie postępuje Reymont w innych swoich utworach, np. nie określając wprost ściganego przez żandarmów rosyjskich zbiega-buntowczyka w *Osądzonej*.

Stylistykę prozy Reymonta cechuje również, przeradzająca się w manierę, wzmożona *e k s p r e s y w n o ś ć*, czyli „nadużywanie górnych tonów skali językowej”<sup>33</sup>, odnosząca się zwłaszcza do spotęgowanych i ekstremalnych przeżyć, uczuć i doznań bohaterów. EkspONENTAMI tej kategorii są:

– leksyka (rzeczowniki, przymiotniki superlatywne) o najwyższym stopniu intensywności semantycznej i emocjonalnej, np. „I taka straszna, nieubłagana, dzika nienawiść zawyla w jej duszy, że rozprężyła chude palce i darła zapamiętałe grubą zapaskę” (Spr 54); „Jasiek się nie dał, z taką wściekłością i szaleństwem się bronił, z taką zapamiętałością prał kijem, kopał, gryzł, szarpał – że wyrwał się ze szpon i pognął ku wsi [...]. Uciekał jak wilk, goniony przez całą psiarnię obławy,

<sup>32</sup> J. Krzyżanowski, *W.St. Reymont...*, op.cit., s. 41.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 42.

która się rozwlekła za nim i z ogromnym wrzaskiem gonila” (Spr 114); do używania niektórych wyrazów miał pisarz szczególną, przechodzącą w manieryzm, skłonność, ulubionymi jego określeniami są m.in. rzeczowniki: *huragan, konwulsje, krzyk (ostry, przerażający, niemy krzyk trwogi; krzyk majaczeń sennych; krzyk niemocy; biły krzyki rozpaczy ludzkich; zwycięski krzyk miłości), męka, obłęd, obłąkanie, pożoga, przerażenie, skowyt, szaleństwo, szal, trwoga (błyskawice bólu i trwogi; głosy trwogi), wrzask; wściekłość; przymiotniki i przysłówki: cudny, dziki (dzika miłość; pieśń dzika i wzburzona), obłąkany, okropny, rozpaczliwy, straszny (noc była straszna; straszny ból; strasznie piekące igły; straszny szeptem; strasznie wolno; wybuchnął straszny płaczem; straszna niemoc; straszne łkanie), szalony, śmiertelnie; czasowniki: jęczeć, błagać, oniemieć, przysięgać, runąć (struga światła runęła), rozszarpać, wścieknąć się, wyć (lasy wyły dziką pieśń katowanych bezlitośnie), zawyć (obłąkana trwoga zawyła mu w duszy);*

– formy superlatywne przymiotników i przysłówków, np. przymiotników z przeczeniem *nie*: *nieopowiedziany, nieubłagany, nieukojony (nieukojona pieśń tęsknoty), nieustający, niewypowiedziany, niezmierny*, oraz z przedrostkami: *prze-*: *przeogromny, przesłodka*, *naj-*: *najdroższy, najkrwawszy*;

– urywane, fragmentaryczne zdania, nerwowe wykrzyknienia, zapytania, powtórzenia, powtórzenia z amplifikacją, sprawiające wrażenie niespójności, np. „zaczął ją błagać tak silnie, tak pokornie, tak mu głos drgał łkaniem miłości ogromnej, że chwilami zatrzymywał się, aby zaczerpnąć powietrza i zebrać myśli: – Nie kocha mnie pani? Pokocha mnie pani. Przysięgam, że ja i matka moja, i ojciec będziemy jej niewolnikami... Poczekam wreszcie... Niech pani powie..., że za rok... za dwa... za pięć... będę czekać... Przysięgam pani, będziemy czekać!... Ale niech mi pani nie mówi, że nie!... Na miłość Boską, niech mi pani nie mówi tego, bo się wścieknę z rozpaczy! Jak to?... nie kocha mnie pani... ale ja panią kocham... my wszyscy panią kochamy... my nie potrafimy już żyć bez pani!... nie... Ojciec mi powiedział, że... że... a tutaj!... Jezus, Maria, ja się wścieknę!... Co pani robi ze mną!... co pani robi!...” (K 36).

Żaden z przedstawionych sposobów stylistycznego kształtowania wypowiedzi literackiej przez Reymonta nie występuje w tekście jako jedyny i w czystej postaci, naturalne bowiem jest ich przeplatanie, przechodzenie jednej stylistyki w drugą, jak choćby w wypadku *Chłopów*<sup>34</sup>, co sprawiać może wrażenie pewnego rozchwiania, chaosu artystycznego, ale wynika z kreacyjnego podejścia pisarza do słowa. Charakterystyczną cechą stylu artystycznego noblisty jest językowa bujność, rozrzutność. Przejawia się ona z jednej strony w szerokim wykorzystaniu

<sup>34</sup> Zwraca na to uwagę T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka...*, op.cit., s. 390.

barwności stylowej języka narodowego, z drugiej zaś w swoistej dynamice operowania słowem, zagęszczeniu słowa, w ujęciach ekspresjonistyczno-impresyjnych. Ten drugi rodzaj ukształtowania języka artystycznego, najlepiej oddający rozwichrzoną rzeczywistość zewnętrzną i rozchwianie emocjonalne bohaterów, przeżywających bogate i skrajne uczucia (od rozpacz i wściekłości po radość i ukojenie)<sup>35</sup>, nosi wyraźne znamiona zmanierowania. Ulubione i nadużywane przez Reymonta są zarówno pewne chwytystyczne (np. postrzeganie i opisywanie uczuć przez pryzmat metaforyki choroby i żywiołów – głównie *huraganu, oceanu, wulkanu i ognia*), jak i konkretne słowa, np. obrazy miłości budowane są najczęściej za pomocą słów mieszczących się w polach semantycznych *choroby, szaleństwa, żywiołu, śmierci* i uwikłanych w różnorodne, mniej lub bardziej skonwencjonalizowane związki wyrazowe.

Zdaniem Wyki, Reymont autentyczny, Reymont pisarz realizuje się przede wszystkim „w skórze realisty”, a stylistyka młodopolska stanowi tylko świadectwo ulegania modom literackim epoki, w której tworzył. „Reymontowski styl i struktura narracyjna typu metaforyczno-symbolicznego, poetycko-inteligenckiego, jest na pewno od strony historycznoliterackiej dowodem akcesu pisarza do Młodej Polski, jej poetyki nastrojowo-symbolicznej, jej dążeń do podporządkowania języka prozy owoczesnemu językowi poezji”<sup>36</sup>. Wydaje się jednak, że poetycko-ekspresjonistyczna stylistyka w prozie Reymonta nie tylko wynikała z konwencji stylistycznych właściwych prądom literackim w czasie, kiedy teksty te powstawały, lecz była bliska osobowości pisarza, wyrastała z jego psychologicznych predyspozycji i upodobań<sup>37</sup>. Świadczyć o tym może m.in. fakt, że oba style (zarówno realistyczny, jak i emocjonalny) pojawiają się w jego twórczości od początku i są stale obecne (zmienia się tylko stopień ich uaktywnienia), a także stylistyka prywatnych listów pisarza<sup>38</sup>. Warto na koniec zwrócić uwagę na to, że pisarz miał do stylistyki młodopolskiej, zwłaszcza do tzw. przybyszewszczyzny, pewien dystans. Sparodiował ją w humoresce *Z pamiętnika*: „Taka jestem wzruszona, jeszcze uspokoić się nie mogę... co cały czas pan Hiacynt rozmawiał ze mną... a tak cudownie mówił i tak mnie całował po rękach... nie śmiałam mu zabronić... bo tak mówił

<sup>35</sup> Często w opracowaniach omawiających pisarstwo Reymonta wskazuje się, że jest to pisarz aintelektualny, zaś tam, gdzie „usiłował błysnąć rynsztunkiem intelektualnym, występowała w całej pełni jego niezaradność, jego nieumiejętność przyoblekania tworzywa literackiego w godną jego pióra szatę artystyczną”. J. Krzyżanowski, *W.St. Reymont...*, op.cit., s. 17.

<sup>36</sup> K. Wyka, *Reymont*, op.cit., s.131, także s. 52.

<sup>37</sup> Emocjonalna stylistyka prozy W. Reymonta jest bardzo bliska sztuce słowa S. Żeromskiego, por. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka...*, op.cit., rozdz.: *Stefan Żeromski. Artyzm i maniera*, s. 428–443.

<sup>38</sup> Na ten temat zob. D. Bieńkowska, *O cechach języka i stylu listów Władysława Reymonta*, [w:] *Inny Reymont...*, op.cit., s. 9–18.

wtedy o nieśmiertelności... o sztuce... o nagim wszechbycie... o czuciach zielonych kamieni... o białym koniu i o słońcu zgniłym [...]. I mówił jeszcze, że już od dzieciństwa szuka absolutu – Doprawdy, ale nie śmiałam się pytać, co to takiego?” (Zp 207)<sup>39</sup>.

### Wykaz źródeł i ich skrótów

- Chł – *Chłopi*, t. 1, Warszawa 1976.  
 D – *Dola*, [w:] *Pisma*, t. 13: *Nowele*, t. 3, wyd. kryt., pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1952.  
 F – *Fermenty*, wyd. kryt., pod red. Z. Szweykowskiego, oprac. T. Jodelka i I. Orlewiczowa, Warszawa 1962.  
 K – *Komediantka*, Kraków 1957.  
 Lż – *Lekcja życia*, [w:] *Pisma*, t. 1: *Pierwsze utwory*, Warszawa 1952.  
 M – *Marzyciel*, [w:] *Pisma*, t. 16: *Nowele*, t. 5, Warszawa 1950.  
 PJG – *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, [w:] *Pisma*, t. 1: *Pierwsze utwory*, Warszawa 1952.  
 Pśw – *Przed świtem*, [w:] *Pisma*, t. 8: *Nowele*, t. 8, Warszawa 1950.  
 Spr – *Sprawiedliwie*, [w:] *Pisma*, wyd. zbiorowe zupełne ze wstępem Z. Dębickiego, t. 12, Warszawa [b.r.].  
 Ssz – *Syn szlachecki*, [w:] *Pisma*, t. 1: *Pierwsze utwory*, Warszawa 1952.  
 W – *Wampir*, Warszawa 1975.  
 Zo – *Ziemia obiecana*, Warszawa 1970.  
 Zp – *Z pamiętnika*, [w:] *Pisma*, t. 14: *Nowele*, t. 4, Warszawa 1950.

### Reymont's Word Art

#### Summary

The article is an attempt of a full description of the artistic style of Władysław Stanisław Reymont's prose. This huge multi-thematic prose of the Nobel Prize winner, which could be ascribed to several literary poetics (realistic-naturalistic, impressionistic, symbolical and expressionistic), characterizes with variety and syncretism of stylistic-linguistic formation of literary texts. There are three main stylistic codes typical of Reymont's writing:

<sup>39</sup> Por. „Cały ten fragment to znakomicie uchwycona ironiczno-parodystyczna ocena dekadentyzmu, oderwanego od życia, stającego się po prostu bełkotem. Reymont tropi nadal «filistra w artyście» i ośmiesza artystyczne snobizmy filistrów. [...] Na uwagę zasługuje tu znakomite, parodystyczne operowanie wynaturzeniami stylu młodopolskiego, jego słownictwem, składnią i tworzeniem pseudonastroju”. J. Rurawski, *Władysław Reymont*, Warszawa 1977, s. 172.

– the simple style associated with the poetics of realistic-naturalistic prose, used to present outer, material and objective reality. Its characteristic feature is mimesis, i.e. the use of native language variations for to achieve stylization;

– the rich style associated with the influence of impressionistic poetics on Reymont's writing technique. Its characteristics are details, solidity, concrete shape and impressive character;

– the overloaded style associated with expressionistic poetics, used in order to present inner reality, the subjective and spiritual world of feelings and emotions. Its characteristics include: lofty tone, moody, lyrical, poetic, symbolic, mysterious character.

Thum. M. Kołodzińska

MARCELI OLMA, *LISTY EMIGRACYJNE JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO DO WŁADYSŁAWA CHODŹKIEWICZA. ANALIZA PRAGMALINGWISTYCZNA*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s. 195.

Badania nad polszczyzną XIX w. zaowocowały licznymi opracowaniami uwzględniającymi zjawiska językowe tego okresu. Najpełniejszym ujęciem poświęconym polszczyźnie literackiej XIX w. jest niewątpliwie synteza Ireny Bajerowej<sup>1</sup>, a także opierająca się na chronologizacji dziejów języka monografia Zenona Klemensiewicza *Historia języka polskiego*<sup>2</sup>. W ostatnich dziesięcioleciach prowadzono również badania nad indywidualnymi właściwościami języka poszczególnych pisarzy tworzących na przestrzeni wieku XIX. Mimo tak licznych opracowań istnieje w dalszym ciągu potrzeba badań nad polszczyzną tego okresu, szczególnie nad idiolektami twórców, na co zwraca uwagę Marceli Olma we wstępie swojej pracy.

Zasadniczą sprawą jest koncepcja zakresu badań Olmy. Autor wyraźnie określa obszar badanego materiału, co sygnalizuje w tytule swojej pracy. Podstawą materiałową są autografy listów Józefa Ignacego Kraszewskiego do Władysława Chodźkiewicza pisane w latach 1860–1887. Analiza językowa tego typu korpusu tekstów jest tym cenniejsza, że daje pełniejsze wyobrażenie o idiolektie autora, przenosząc punkt ciężkości z funkcji estetycznej, typowej dla dzieł literackich, na osobliwości języka potocznego, którym posługiwał się będący na emigracji autor *Starej baśni*.

Wstęp do pracy Marcelego Olmy zawiera nie tylko informacje o celu i zakresie podjętych przez niego badań (jak to jest przyjęte w tego typu wydaniach), ale również przynosi wiadomości niejęzykoznawcze, ważne dla historii literatury, mianowicie informacje o Kraszewskim i jego dorobku artystycznym (ze szczególnym uwzględnieniem okresu emigracji), a także uwagi o miejscu tekstów epistolograficznych Kraszewskiego w kulturze XIX w.

Znaczną część swojej pracy poświęcił Olma zagadnieniom metodologicznym. Nie oznacza to jednak, że traktując z pietyzmem stronę teoretyczną, autor zaniedbał analizę lingwistyczną interesującego go materiału. Stan badań uwzględnia bogatą bibliografię przedmiotu, a jednocześnie zwraca uwagę czytelnika na wieloaspektowość podjętego zagadnienia. Specyfika wybranej bazy materiałowej wymagała od autora znajomości nie tylko zagadnień związanych z cechami XIX-wiecznej polszczyzny (głównie polszczyzny kresowej). Listy, jako

<sup>1</sup> I. Bajerowa, *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*, t. 1: *Ortografia, fonetyka z fonologią*, Katowice 1986, t. 2: *Fleksja*, Katowice 1992, t. 3: *Składnia. Synteza*, Katowice 2000.

<sup>2</sup> Z. Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, Warszawa 2006.

teksty użytkowe i nieoficjalne, są tworzywem zawierającym w sobie właściwości języka mówionego. M. Olma uwzględnia w części teoretycznej prace lingwistyczne definiujące potoczność, jak również dokonuje typologii dotychczasowych sposobów interpretowania tego pojęcia. Metody opisu kompozycji tekstu listowego wymagają znajomości zagadnień historyczno- i teoretycznoliterackich. Punktem wyjścia dla większości badaczy zajmujących się epistolografia jest praca Stefanii Skwarczyńskiej<sup>3</sup>. Również Olma przywołuje tę monografię jako podstawowe źródło ważnych dla siebie spostrzeżeń na temat elementów kompozycyjnych listu, dając tym samym do zrozumienia, że jego analiza wyrasta z gruntu szkoły zapoczątkowanej przez Skwarczyńską. W obrębie stanu badań dużo miejsca poświęcono zagadnieniu spójności tekstu listowego, jak również przedstawiono mechanizmy zapewniające tekstom spoistość. Autor, przywiązując tak dużą wagę do tego problemu, nie wchodzi w spór o to, czy każdy tekst jest spójny, przychylając się raczej do stwierdzenia, że spójność jest obligatoryjna, lecz stopniowalną właściwością każdego tekstu<sup>4</sup>.

Analizę lingwistyczną rozpoczyna Olma od charakterystyki systemu gramatycznego listów Kraszewskiego do Chodźkiewicza. W związku z tym, że autor korzystał z zachowanych rękopisów, trudności w odczytaniu tekstów przysporzyła niestaranność charakteru pisma autora *Starej baśni*. Już we wstępie Olma zwraca uwagę na stosunkowo wysoką frekwencję wielkich liter w listach Kraszewskiego, co świadczy o emocjonalności tych tekstów. Z analizy pisowni dowiadujemy się, że ortografia stosowana przez Kraszewskiego mieści się w ramach normy przyjętej w XIX w., o której wcześniej pisała Irena Bajerowa, jednak autor opracowania, na podstawie zauważonych przez siebie zjawisk językowych, wyciąga wniosek, że wiek XIX był okresem, w którym przepisy polskiej ortografii dopiero wypracowywano. Olma stawia też tezę, że przyczyną stosowania ortografii nieznacznie odbiegającej od przyjętych zasad były nawyki pisarza z czasów pobierania nauki w Białej Podlaskiej i Świsłoczy.

Część poświęcona fonetyce listów Kraszewskiego do Chodźkiewicza ukazuje występowanie zjawisk językowych w obrębie wokalizmu i konsonantyzmu wraz z uzasadnieniem ich obecności w tekstach. Podsumowanie poprzedzone wnikliwą i gruntowną analizą tekstu wykazuje, że takie cechy, jak wahanie o:ó, mieszanie szeregów S:Ś:Ŝ, obniżenie artykulacji *i*, *y* przed *N* są znane polszczyźnie kresowej. Olma wyodrębnia również osobliwości językowe typowe dla języka tego regionu w warstwie fleksyjnej. Wśród wielu zjawisk zgodnych, według autora, z normą XIX-wieczną występują również te, które potwierdzają wcześniej postawioną tezę o skłonnościach Kraszewskiego do posługiwania się językiem kresowym. Potwierdzenia swoich wniosków doszukuje się Olma w opracowaniach dotyczących języka innych XIX-wiecznych pisarzy kresowych.

Podrozdział poświęcony składni listów Kraszewskiego zawiera informacje na temat osobliwości występujących w budowie zdania. Autor rozprawy zwrócił

<sup>3</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937.

<sup>4</sup> Problem spójności tekstu pojawia się często w kontekście sporu lingwistów o to, czy każdy tekst jest spójny. O kontrowersjach związanych z tym sporem pisze m.in. W. Marciszewski, głosząc jednocześnie opinię, że spójność jest nieodzownym elementem każdego tekstu, ale występującym w różnym nasileniu (W. Marciszewski, *Spójność strukturalna i spójność semantyczna*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 183–189).

uwagę na zdania bezpodmiotowe, niektóre formy orzeczeń, związki podmiotu z różnymi częściami zdania, budowę wyrażeń porównawczych, konstrukcje wypowiedzi złożonych oraz szyk zdania, szczególnie zaś na funkcje znaczeniowe niektórych przyimków. Zaprezentowana przez autora analiza pozwoliła na stwierdzenie, że różnorodne cechy składniowe listów Kraszewskiego są wyznacznikami nie tylko polszczyzny literackiej (wraz z jej odmianą kresową), ale również wykazują daleko posunięty kolokwializm wypowiedzi.

Zjawisko potoczności zauważa Olma również w warstwie leksykalnej, która jest tematem kolejnego rozdziału rozprawy. Autor podzielił zebrane słownictwo na dwie grupy: 1) słownictwo rodzime; 2) słownictwo obcego pochodzenia. Selekcja rodzimego zasobu leksykalnego pozwoliła zauważyć silne nacechowanie stylistyczne listów Kraszewskiego. O potoczności wypowiedzi świadczą chociażby przywołane przez Olmę wyrazy wychodzące wówczas z użycia, indywidualizmy pisarza lub słownictwo nacechowane emocjonalnie.

Odrębne zagadnienie stanowi kompozycja listów. Poparta przykładami analiza zjawisk rządzących kompozycją listów J.I. Kraszewskiego pozwoliła autorowi wyciągnąć wnioski dotyczące reguł budowania tekstów epistolograficznych.

Zagadnieniem istotnym dla M. Olmy jest wspomniana wcześniej spójność listu jako odrębnej jednostki tekstowej. Autor pracy zebrał, uzupełnił i wykorzystał informacje na temat głównych mechanizmów zapewniających tekstom spójność. Uwagę zwraca sposób ich uporządkowania i udokumentowanie konkretnymi przykładami.

Nawiązania do niektórych kwestii zawartych w poprzednich rozdziałach zostały zawarte w części zatytułowanej *Akty listowej etykiety grzecznościowej*. Grzecznościowe akty mowy są nieodłącznymi, wręcz obligatoryjnymi elementami tekstów listowych. Sformułowania używane przez nadawcę zostały podzielone na powitania, pożegnania, podziękowania, przeproszenia i życzenia. Ukazanie sposobów realizacji aktów etykiety grzecznościowej oraz proporcji między nimi skłoniło autora do słusznych wniosków, że korespondencja Kraszewskiego była nie tylko quasi-rozmową z bliską osobą, ale również sposobem na osiągnięcie celów praktycznych nadawcy.

W zakończeniu Marceli Olma stwierdza, że poczynione obserwacje pozwalają zakwalifikować listy Kraszewskiego do Chodźkiewicza do zbioru pism użytkowych mających znamiona cech komunikacji codziennej.

Zagadnienia podjęte przez Olmę są niezwykle ciekawe i istotne dla dalszych badań nad osobliwościami gramatycznymi i stylistycznymi języka pisarza. Wartość pracy podnosi porządek, jaki w swoich dociekaniach przyjął Olma. Charakterystyka systemu gramatycznego została przeprowadzona od analizy najmniejszych jednostek systemu językowego do najbardziej rozwiniętych. Autor posługuje się aparatem terminologicznym zaczerpniętym z tradycyjnych ujęć gramatyki języka polskiego. Uwagę zwraca przejrzystość, którą zapewnia układ graficzny pracy. Analiza językowa została poparta gruntowną wiedzą z zakresu systemu gramatycznego XIX-wiecznej polszczyzny, również polszczyzny kresowej. W rezultacie powstała wielostronna i gruntowna metodologicznie analiza, która zachęca do podjęcia dalszych badań nad osobliwościami języka J.I. Kraszewskiego.

Anna Ciołek  
(Katolicki Uniwersytet Lubelski)



ANNA ZURA, *KONCEPTUALIZACJA NAZW BARW W „KRZYŻAKACH” HENRYKA SIENKIEWICZA I „PROTI VŠEM” ALOJZEGO JIRÁSKA*, Ostravská univerzita v Ostravě. Filozofická fakulta. Polonistické doktorské práce, Ostrava 2006.

Przyglądanie się własnemu językowi, nie tracąc z pola widzenia mowy innych, jest zajęciem interesującym i inspirującym. Badania porównawcze umożliwiają taką obserwację i dzięki temu są wielce pomocne przy poszerzaniu wiedzy lingwistycznej. Komparatystyka, będąca bardzo efektywną dziedziną badań językoznawczych, wymaga jednak od badacza nie tylko kompetencji językowej, ale też szerszej wiedzy w zakresie m.in. literatury, etnologii czy historii. Badacz musi zdawać sobie sprawę z wieloaspektowości omawianych zagadnień i cały czas mieć je na uwadze. Dotyczy to zwłaszcza badań porównawczych odnoszących się do języka artystycznego.

Książka Anny Zury *Konceptualizacja nazw barw w „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza i „Proti všem” Alojzego Jirásk*, będąca jej rozprawą doktorską, jest niewątpliwie pracą z zakresu lingwistyki porównawczej, pracą, której autorka nie traci ani na moment świadomości, że ma do czynienia ze stylizowanym tekstem literackim.

Są takie epoki w dziejach narodów, gdy wydarzenia – niekoniecznie zwycięskie – w szczególny sposób inspirują wielkich pisarzy do tworzenia dzieł „ku pokrzepieniu serc”. Wojny wieku XVII oraz wcześniejszy okres walk z Zakonem Krzyżackim zakończony zwycięską bitwą pod Grunwaldem były tematem najpoczytniejszych powieści Henryka Sienkiewicza. W dziejach narodu czeskiego czasem przywołującym wspomnienie bohaterstwa i zwycięstwa, nie militarne, lecz moralnego, stał się okres ruchów husyckich. Pisarzem, który stworzył literacką panoramę tej epoki, był Alois Jirásek (ur. 1851 – zm. 1930), twórca m.in. trylogii husyckiej, w której skład wchodzi powieści *Mezi proudy* (1891), *Proti všem* (1894) i *Bratrstvo* (1909); tylko ostatnia została wydana po polsku w 1957 r.

Właśnie utwory tych dwu wybitnych i bardzo ważnych dla ukształtowania świadomości narodowej pisarzy stały się przedmiotem badań Anny Zury. Autorka zestawia ze sobą *Krzyżaków* i *Proti všem*, uzasadniając to cechami łączącymi obie powieści: czas powstania (lata dziewięćdziesiąte XIX w.), czas akcji (pierwsza połowa XV w.), temat (konflikt narodowy i religijny jest tłem dla losów głównych bohaterów), punkt kulminacyjny akcji (bitwa). Oba utwory są też zbliżone do siebie pod względem objętościowym. Przedmiotem szczegółowej analizy jest sposób konceptualizowania barw w obu powieściach.

Problematykę semantyki barw zarówno w literaturze polskiej, jak i czeskiej podejmowało wielu badaczy (m.in. R. Tokarski, K. Siekierska, P. Wróblewski, M. Balowski, W. Olkusz, E. Teleżyńska, L. Baran, K. Hanuš). Jednak wśród licznych opracowań nie ma pracy ujmującej zagadnienie porównawczo na podstawie konkretnych tekstów literackich. Książka Zury jest pod tym względem nowatorska. Jako narzędzie badawcze autorka przyjęła teorię pól semantycznych oraz kognitywną semantykę prototypów. Analizując kolejno nazwy kolorów występujące w *Krzyżakach* i w *Proti všem*, dążyła do skonstruowania dla poszczególnych barw „modelu radialno-sieciowego”.

Sposób posługiwania się barwą jest odmienny w obu powieściach. Jak wykazała Zura, A. Jirásek znacznie częściej stosuje leksemmy oznaczające kolor (1324 użycia), podczas gdy w *Krzyżakach* słownictwo należące do tego pola obejmuje 500 wyrazów tekstowych. Tu należy zwrócić uwagę na niewłaściwe użycie przez autorkę terminu *leksem*, gdy jest mowa o realizacjach tekstowych. Mimo że termin *leksem* bywa rozmaicie definiowany w pracach lingwistycznych, to jednak traktowany jest zawsze jako pojęcie z poziomu *langue*, a nie *parole*. Podane liczby nie odnoszą się zatem do leksemów, jak pisze Zura (s. 25, s. 95), lecz do wyrazów tekstowych. Leksemów w obu utworach jest bez porównania mniej – niestety ich liczba nie została podana. Nie zawsze udaje się autorce wystarczająco wyraźnie oddzielić nazwę barwy od samej barwy, np. na s. 22 pisze o „podziale nazw niepodstawowych na ciepłe i zimne”, powołując się przy tym na R. Tokarskiego, podczas gdy przywoływany lingwista (jak wszyscy inni zajmujący się problematyką kolorów) mówi o barwach ciepłych i zimnych, a nie o nazwach.

Dla czytelnika jest bardzo interesujące, za pomocą jakich barw tworzyli świat przedstawiony utworu obaj pisarze. W obu powieściach najczęściej pojawiały się barwy biała (u Sienkiewicza 31,2% pola semantycznego nazw barw, u Jiráska – 26,58%) i czerwona (odpowiednio: 19% i 23,64%). Ich referencje są też do siebie zbliżone. Kolejne kolory to u Sienkiewicza żółty (14,2%), niebieski (11,14%), czarny (10,6%), szary (6,4%), zielony (4%) i – marginalnie – różowy (2,2%), brązowy (0,6%) oraz fioletowy (0,4%). W czeskiej powieści trzeci pod względem częstości użycia jest kolor czarny (17,22%), a następnie szary (12,46%), brązowy (6,41%), niebieski (6,26%), zielony (3,77%) i – rzadko – żółty (3,02%), fioletowy (0,3%) oraz różowy (0,15%). Pomimo że nazwy barw częściej pojawiają się w utworze Jiráska, świat przedstawiony jego powieści utrzymany jest jednak w tonacji biało-czarno-szarej; dominują barwy achromatyczne. Polski pisarz znacznie chętniej korzysta z wyrazów określających barwy chromatyczne, w rezultacie czego świat przedstawiony w *Krzyżakach* jest bardziej kolorowy.

Interesującą tendencję dostrzegła Zura we frekwencji wyrazów „kolorystycznych” należących do różnych części mowy. O ile w prozie Jiráska dominują przymiotniki, o tyle w powieści Sienkiewicza wykorzystuje się w bardzo dużym stopniu czasowniki odprzymiotnikowe. Konsekwencją jest statyczny charakter stylu czeskiego pisarza i dynamiczny autora polskiego.

Najważniejszą częścią książki Zury są analizy referencji poszczególnych nazw oznaczających barwy. Autorka bardzo rzetelnie rozpatruje użycia podstawowych i niepodstawowych nazw barw, zwracając uwagę na takie obszary, jak obraz człowieka, przestrzeń, zjawiska przyrodnicze, zjawiska świetlne itp. Bierze pod uwagę zarówno właściwości obu języków, jak i cechy opisywanych desygnatów. Jak już wspomniałam, wyniki badań przedstawia w postaci „modeli radialno-sięciowych”. Na przykład barwa czerwona w *Krzyżakach* znajduje swoje referencje w opisach ubiorów, postaci ludzkich, części ciała człowieka, krwi, metalu, tkanin, budowli, roślin, zjawisk świetlnych, wszechświata i ognia; w *Proti všem* natomiast jej referentami są postaci ludzkie, ubiory, krew, dachy budowli, rośliny i substancje naturalne. Żałować tylko należy, że przedstawione modele odnoszą się jedynie do barw podstawowych, a nie obejmują licznych wariantów kolorystycznych, mieszczących się w polu semantycznym danej barwy. Wydaje się, że uwzględnienie na wykresach rów-

niez wszystkich barw niepodstawowych pozwoliłoby lepiej zilustrować sposób operowania kolorem przez obu pisarzy i podkreślić występujące między nimi różnice.

Biorąc pod uwagę powieści opisujące świat średniowiecznego rycerstwa, autorka nie mogła pominąć zagadnień związanych z rolą barw w symbolice heraldycznej. Znalazły one swoje miejsce w końcowych partiach książki. Tam też autorka umieszcza analizę metaforycznego użycia nazw barw, akcentując problematykę temporalności.

Przedstawiając interesujące studium komparatystyczne, A. Zura nie uniknęła pewnych nieścisłości. Autorka podkreśla, iż podstawową grupą nazw oznaczających barwy są przymiotniki, i stwierdzenie to jest bez wątpienia prawdziwe, nieprawdą jest natomiast, że to – jak pisze autorka na s. 27 – „potwierdza tezę o ich pierwotnym, podstawowym charakterze jako nazw barw (np. nie *zielen*, ale *zielony*; nie *niebo*, ale *niebieski* itd.)”. Przywołanie w tym kontekście nazwy *niebieski* jest co najmniej mylące. Za błędne należy uznać ustalenie, że w wyrazach *poblady*, *wyblady*, *przyblady*, *posiniały*, *zsiniały*, *poczerniały*, *zbiały*, *posiwiaty* „aspekt dokonany stanu istnienia barw, wyrażonych przymiotnikiem rezultatywnym, jest dodatkowo «wzmocniony» prefiksem” (s. 27). Autorka ignoruje fakt, iż są to genetycznie zadiektywizowane imiesłowy utworzone od czasowników prefiksalnych, nie można więc tu mówić o „dodatkowym wzmocnieniu”. Ta sama grupa leksemów: *zarumieniony*, *sploniony*, *zaczerwieniony*, *zaróżowiony* czasem jest zaliczana do klasy przymiotników agentywnych (s. 27), a czasem do imiesłowów przymiotnikowych biernych (s. 29), z kolei w innym miejscu (s. 55) dowiadujemy się, że *zarumieniony* to zmodyfikowana prefiksem postać przymiotnika *rumiany*. Kwestia przynależności wymienionych leksemów do kategorii części mowy jest zatem w książce całkowicie zagmatwana.

Jeśli chodzi o pomyłki w opisie świata przedstawionego powieści, zasygnalizuję tylko błędne zaliczenie bohaterów *Krzyżaków*, Danusi i Jagienki, do warstwy mieszczańskiej (s. 51).

*Konceptualizacja nazw barw w „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza i „Proti všem” Alojzego Jiráska* została wydana w języku polskim przez wydawnictwo uniwersytetu w Ostrawie, które zazwyczaj publikuje prace autorów czeskich. Brak czujności wydawcy może w pewnym stopniu usprawiedliwiać występujące w książce dość liczne błędy stylistyczne i interpunkcyjne.

Każda polonistyczna praca wydana za granicą zasługuje na uwagę, jest dowodem, że badania nad językiem polskim rozwijają się nie tylko w kraju, a płynące z nich wnioski mogą być również interesujące dla innych badaczy. Książka Anny Zury pozwala szerzej spojrzeć na twórczość Henryka Sienkiewicza i Aloisa Jiráska, sytuując ich pisarstwo na tle epoki, przynosi też wiele interesujących informacji na temat funkcji leksemów określających kolory w artystycznej odmianie bliskich sobie języków słowiańskich, wzbogacając wiedzę na temat semantyki barw w polszczyźnie i czeszczyźnie.

Alicja Nowakowska  
(Uniwersytet Wrocławski)

HALINA WIŚNIEWSKA, *RENEANSOWE ŻYCIE I DZIEŁO SEBASTIANA FABIANA KLONOWICA*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 328.

Postać Sebastiana Fabiana Klonowica już w XIX w. wzbudzała żywe zainteresowanie, co zaowocowało powstaniem wielu monografii, dotyczących renesansowego poety. Niestety, ich autorzy zbyt często ulegali czarowi legendy o nieskazitelnym poecie-moralisście; bojowniku o równość i sprawiedliwość społeczną; bohaterze – obrońcy Lublina; dlatego też dotychczasowe opracowania twórczości i biografii Klonowica dalekie są od wywodu naukowego.

Książka *Renesansowe życie i dzieło Sebastiana Fabiana Klonowica* Haliny Wiśniewskiej jest próbą odmitologizowania postaci Klonowica. Autorka ukazuje renesansowego poetę w kalejdoskopie sytuacji i pełnionych ról społecznych – jako urzędnika, patrycjusza, kupca, wykształconego humanistę, poetę, nauczyciela – moralistę, ale także jako uczestnika awantur i bójek. H. Wiśniewska dzięki rzetelnej pracy faktograficznej nad materiałem zawartym w księgach miejskich Lublina, wzbogaconej o analizę lingwistyczną i literaturoznawczą dzieł Acernusa, kreśli barwną, niejednoznaczną postać poety, reprezentanta XVI-wiecznego mieszczaństwa. Obraz to tym ciekawszy, że wyłoniony z nieistotnych w oczach laika, zdawkowych informacji.

Na *Renesansowe życie i dzieło Sebastiana Fabiana Klonowica* składają się następujące części: *Zarys biografii*; *Język polski w utworach Klonowicowych*; *Tłumaczenia tekstów użytkowych*; *Kształt językowo-stylistyczny utworów polskich*; *Dbłość o odpowiednie polskie słowo*; *Acernus o sobie, potomni o poecie*.

Część pierwsza opracowania monograficznego, *Zarys biografii*, podzielona została na sześć rozdziałów, których tytuły odpowiadają kolejnym etapom życia poety: *Nieznany okres dzieciństwa i młodości (1545–1570)*; *Przyjazd do Lublina. Pisarz radziecki i wójtowski (1570–1582)*; *Ławnik lubelski (1583–1589)*. *Tłumacz księdza Józefa Wereszczyńskiego. Wójt psarski*; *Sługa Jana Zamoyskiego (czerwiec 1589 – grudzień 1591)*; *Wójt Lublina (1592–1593)*; *Rajca i czterokrotny burmistrz Lublina (1594 – sierpień 1602)*; *Śmierć Acernusa (29 sierpnia 1602)*.

W części tej autorka rzetelnie przytacza liczne źródła historyczne, przywołuje imponującą liczbę dokumentów, obejmujących wpisy do ksiąg miejskich Lublina i Zamościa (przede wszystkim zbiory *Acta Advocatalia* i *Acta Consularia*), w których odnaleźć można zapisy rozpraw sądowych, zeznań, księgi rachunkowe, umowy i inne teksty urzędowe. Także twórczość poety wykorzystuje w tej części monografii jako ważne źródło wiedzy o życiu i osobowości Klonowica.

W *Zarysie biografii* (jak i w całej książce H. Wiśniewskiej) dokumenty ożywają dzięki trafnej, a jednocześnie powściągliwej, opartej na rzeczywistej chęci poznania prawdy, interpretacji faktów historycznych. Autorka demitologizuje życie i osobowość renesansowego poety, starając się maksymalnie zbliżyć do obiektywizmu. Z wprawą biegłego historyka rysuje także sugestywny obraz epoki, przybliżając jej specyfikę współczesnemu czytelnikowi.

W pierwszej części monografii Acernus ukazany został jako biorący udział w ogromnej liczbie procesów i rozpraw urzędnik, plenipotent, jednacz, świadek w zeznaniach, egzekutor testamentu, pośrednik w umowach, opiekun majątków. Brak tu gawędziarstwa, plotki, każdy wniosek jest poparty dokład-

nym odwołaniem się do sprawdzonego źródła. Ta skrupulatność, dążenie do obiektywizmu, ciągła samokontrola badaczki sprawiają, że wyłaniająca się z jej książki postać Klonowica została niejako utkana z ogromnej liczby cytatów i przywołań dawnych dokumentów. Jest to, co oczywiste, obraz skoncentrowany na istotnych faktach z życia (głównie) zawodowego, gdyż tak kieruje zebrany materiał historyczny.

W wypadku gdy źródła nie przynoszą jednoznacznej wersji, autorka, opierając się na wiedzy historycznej, znajomości obyczajów, wnioskuje z danych pośrednich. Z powodu braku odpowiednich informacji w dokumentach (ale i w twórczości Acernusa) pewien niedosyt pozostawia sfera prywatna życia poety, a w szczególności jego doznania emocjonalne. Jednakże dzięki dociekliwości autorki jest nam dane ujrzeć poetę jako męża, zięcia, ojca, teścia w dokumentach potwierdzających jego małżeństwo, a potem rozstanie z Agnieszką, narodziny córki, ciągnące się przez wiele lat procesy z teściową Małgorzatą oraz krewną żony, Elżbietą Wiślicką, w sprawie kamienicy. Tam, gdzie brak jest źródeł historycznych, Halina Wiśniewska stawia jedynie pytania, które muszą pozostać bez odpowiedzi: „Czy Klonowic bardzo kochał Agnieszkę? Czym zraził do siebie Małgorzatę, teściową, która skutecznie walczyła o swoją wypracowaną z mężem połowę majątku?”

Przytaczając także niechlubne wątki z biografii Klonowica (oskarżenia o pobicie, pijaństwo), autorka przyczynia się do stworzenia z wyidealizowanej postaci wielobarwnego portretu człowieka. Ukazuje moralizatora i nauczyciela, patrycjusza piastującego wysokie miejskie urzędy w zupełnie innym świetle, jako „dobrego kompana, skłonnego do wypitki i wybitki”.

Wraz z opowieścią o życiu pisarza w *Zarysie biografii* płynie wątek jego twórczości. Autorka krótko charakteryzuje zarówno najważniejsze, jak i mniej znane utwory poety, takie jak *Flis*, *Roxolania*, *Żale nagrobne*, *Victoria deorum* itp. Przyglądając się im głównie przez pryzmat zainteresowania biografiami, poszukuje w losach Klonowica genezy jego twórczości, i odwrotnie, odnajduje w poezji kolejne fakty, uzupełniające i potwierdzające zdobytą wiedzę biograficzną.

Obok postaci Klonowica ukazane zostały osoby z nim powiązane: urzędnicy miejscy, magnaci, szlachta lubelska – współpracownicy, znajomi, przyjaciele. Tak więc książkę tę można również traktować jako opowieść o renesansowym Lublinie, a także szerzej – dokument epoki. Autorka, sugestywnie rysując kontekst historyczny, wyjaśnia zawile tytuły urzędników i należące do nich kompetencje, w wyniku czego przybliży współczesnemu czytelnikowi XVI-wieczną rzeczywistość.

Kolejna część monografii nosi tytuł *Język polski w utworach Klonowicowych*. W jej pierwszym rozdziale, *Sprawność systemowa Klonowica*, autorka analizuje lubelskie dokumenty urzędowe (m.in. zeznanie Klonowica jako świadka, złożone w procesie spadkowym o majątek Jakuba Stanowicza), by dojść do ogólnych wniosków dotyczących sprawności systemowej Klonowica, członka lubelskiego patrycjatu. Wnioski płynące z obserwacji zjawisk fonetycznych i sposobu ich zapisu oraz oboczności fleksyjnych konfrontuje z wiedzą z zakresu historii języka, co prowadzi do uznania tkwiących w zgramatyzowanych podsystemach wariantów za wynik zmian systemowych, wpływ regionalizmów oraz przejaw mówienia w pisaniu, dzięki czemu udało się jej uchwycić dynamikę rozwoju języka.

Kolejny rozdział, *Właściwości stylistyczne polszczyzny urzędowej Klonowica*, zawiera analizę rękopisów powstałych w różnych okresach życia poety. H. Wiśniewska bada płaszczyznę formalną tych dokumentów, uwzględniając ich przynależność gatunkową. Szczególną uwagę poświęca fragmentom incipitowym oraz finalnym tekstów. Poszukuje także przejawiających się w zebranym materiale cech stylu urzędowego; są to: dążenie do jednoznaczności i dokładności sformułowań oraz ich następstwa w budowie tekstu, składni, leksyce, frazeologii.

W tym kontekście został scharakteryzowany osobniczy styl Klonowicowych tekstów urzędowych. Lubelska badaczka wyłania takie jego cechy, jak dbałość o uporządkowany zapis, zawsze logiczny i przejrzysty tok wywodu, sprawność posługiwania się terminami prawniczymi, cytowanie paragrafów ówczesnego prawa, poprawne latynizmy i cytacje łacińskie. Obserwacje te prowadzą do konkluzji o dużej sprawności systemowej Klonowica w zakresie tworzenia tekstów należących do różnorodnych gatunków urzędowych.

W następnym rozdziale, pt. *Swoi i obcy: nazwy narodowości, praw i miast w utworach*, Halina Wiśniewska przygląda się tekstom Klonowica, by odnaleźć w nich dowody poświadczające świadomość przynależenia do wspólnoty terytorialnej, religijnej, językowej i rodzinnej oraz sposób, w jaki poeta wyrażał tę świadomość w swoich utworach. Opierając się na informacjach o typowym wykształceniu ówczesnego humanisty, lekturach, prawdopodobnym poziomie wiedzy, poszukuje w twórczości Acernusa śladów poczucia tożsamości, stosunku do ojczyzny (w sensie makro i mikro) oraz stereotypów dotyczących opozycji „swój – obcy”.

Rozdział ten prezentuje także wykoncypowany głównie z leksyki obraz obcych narodowości: Niemców, Cyganów, Żydów, Tatarów, Turków. Klonowicz ukazuje się tu jako osoba świadoma przynależności do wspólnoty językowej, narodowej i stanowej, jednocześnie umiejętnie posługująca się językiem elity – łaciną.

Według H. Wiśniewskiej światopogląd poety mieści się w przeciętnym rozumieniu spraw, jakie głoszone w kazaniach i zalecanych lekturach, nie ma w nim tendencji do nowatorskiego, niekonwencjonalnego oglądu rzeczywistości.

Główny przedmiot rozdziału *Pejoratywne nazwy w „Worku Judaszowym” i w zeznaniach mieszczan lubelskich* stanowi zestawienie pejoratywnych nazw osobowych, pojawiających się w *Worku Judaszowym* ze słownikiem wyekscerpowanym z lubelskich protokołów kryminalnych przesłuchań oraz protokołów kłótni, awantur i bójek. Wartościujące słownictwo zebrane zostało w kilka kręgów semantycznych: *wygląd zewnętrzny, członkowie rodziny, obcość w środowisku, cechy charakteru, nazwy złodziei, osoby zajmujące się nierządem, osoby niezachowujące umiaru w picciu, jedzeniu, odpoczywaniu i mówieniu, także nazwy zajęć, ujawniających napastliwość wobec drugiego człowieka, nazwy przestępców*. Analiza ukazała rozbieżność pomiędzy obiema słownikami, wynikającą z różnic między nadawcami, intencją, sytuacją wypowiedzi. Dzięki interpretowaniu wniosków płynących z tej konfrontacji w kontekście biografii poety wyłaniają się kolejne cechy Klonowica – osoby, która nie przekracza cenzury obyczajowej i dobrego smaku.

W ostatnim rozdziale części *Język polski w utworach Klonowicowych – Marginalia i ich funkcje w utworach* – autorka analizuje wspomniane w tytule krótkie składniki renesansowej książki, zamieszczone w czterech utwo-

rach: *Żalach nagrobnych*, *Flisie*, *Worku Judaszowym*, *Regule Benedykta św.* Na podstawie kryterium formalnego wydziela następujące ich typy: przypisy, podtytuły, notki-objaśnienia, wokabula, etymologie, uwagi metatekstowe, przysłowia i sentencje; następnie omawia budowę formalną i pełnione przez marginalia funkcje.

Część *Tłumaczenia tekstów użytkowych* stanowi novum, do tej pory bowiem badacze skupiali się na twórczości artystycznej autora, pomijając drugą, równie ważną gałąź jego działalności. W kolejnych rozdziałach autorka koncentruje się na tematyce najbliższej Klonowicowi – motywie kształcenia oraz wychowywania młodego pokolenia.

W *Tłumaczeniach tekstów użytkowych* omówione zostały translacje dokonane przez Acernusa: niedoskonałe, mające jeszcze wiele braków rozmówki łacińsko-polsko-niemieckie – *Formulae puerilium quolloquiorum*; poświadczający znajomość prac historycznych podręcznik władców Polski *Królów i książąt polskich [...] opis nowo uczyniony*; tekst poruszający tematykę moralnego zachowania się *Katonowe wiersze podwójne dobrych obyczajów uczące* (którego zestawienie z przekładem Franciszka Mymerusa pozwala zaobserwować zmiany polszczyzny w latach 1535–1588); *Dworstwo obyczajów* Erazma z Rotterdamu (podręcznik dobrego zachowania się w realnych, życiowych sytuacjach).

W rozdziale *Język polski w łacińskich gramatykach Acerna i Ursina* zamieszczone zostało porównanie podręczników gramatyki języka łacińskiego autorstwa Klonowica i Jana Ursinusa. Dzięki temu, że autorzy renesansowych gramatyk łacińskich ilustrowali zjawiska przykładami w łacinie i w języku polskim, analiza tych dzieł stanowi źródło informacji o zakresie wiedzy i świadomości językowej, którą posiadali ich twórcy. Na ostatni rozdział *Tłumaczenie „Reguły [...] Benedykta św.”* składają się rozważania dotyczące stylu i płaszczyzny treściowej utworu.

*Dedykacje – składnik obligatoryjny utworów Klonowica* otwierają część *Kształt językowo-stylistyczny utworów polskich*. Autorka analizuje tu umieszczone w utworach Klonowica dedykacje, co prowadzi do wyłonienia informacji dotyczących faktów biograficznych (krąg osób znajomych, bliskich; aspiracje Klonowica), ale także, dzięki analizie językowo-stylistycznej, uzupełnia wiedzę o twórczości renesansowego poety. Autorka omawia tu zróżnicowanie socjalne adresatów oraz stosunek nadawcy do osób, którym poświęcał swoje utwory. Wnioski stąd płynące, zestawione z biografią poety, kreślą obraz rozległych kontaktów, znajomości, przyjaźni Klonowica z miejscową elitą. Halina Wiśniewska przedstawia również ukształtowanie stylistyczne dedykacji, ich kompozycję, tematykę, podejmuje także próbę określenia pełnionych przez nie funkcji.

W *Panegiryzmie „Żalów nagrobnych”* autorka przedstawia genezę utworu, jak również wzorce, na których został oparty (*Epitafium Biona* i *Treny Kochanowskiego*). Poszukuje, wynikających z przynależności gatunkowej, cech kompozycyjnych utworu, ukształtowania językowo-stylistycznego, typowych dla poety motywów, figur stylistycznych.

W kolejnym rozdziale części czwartej, zatytułowanym *Opisowość „Flisu Wisłą do Gdańska”*, mieści się polemika z surową krytyką utworu, jakiej doznał on we wcześniejszych opracowaniach. Dotychczas krytycznie oceniany tekst (podobnie jak *Żale nagrobne*) poprzez analizę lingwistyczną, wyłonienie dominant językowych, omówienie struktury formalnej, umieszczenie w kontekście utworów tej samej serii i wymagań poetyckich epoki zostaje zre-

habilitowany jako polski pierwowzór poematu dydaktycznego w pełni realizujący normatywne wymagania wobec tego gatunku, nawiązujący do dzieł Hezjoda, Arastesa, Wergiliusza, ujmujący nowatorstwem tematu i warsztatowym mistrzostwem.

Na rozdział *Perswazyjność „Pożaru”* składają się próby wskazania genezy utworu i omówienie jego budowy formalnej, określenie jego przynależności gatunkowej. Autorka analizuje także zastosowane środki perswazyjne.

Rozdział *Ludzie niepocziwi w „Worku Judaszowym”* stanowi analizę kompozycji utworu, jego tematyki, płaszczyzny językowo-stylistycznej. Autorka podkreśla zalety dzieła: realizm (a nawet naturalizm), ciągłe dzianie się, plastyczność opisu, uzależnienie kompozycji od konceptu, jak również fakt, że margines społeczny po raz pierwszy wprowadzony tu został do literatury, co stanowi o nowatorstwie utworu.

*Dbalność o odpowiednie polskie słowo* uznać można za zestawienie wcześniej sygnalizowanych wniosków, dotyczących warsztatu lingwistycznego Klonowica, jego dbałości o piękno i poprawność języka. Autorka zestawia hasła słownika, cytowane tylko z jego tekstów, zamieszczone w *Słowniku polszczyzny XVI wieku* i *Słowniku Jana Mączyńskiego*. Leksyka pochodząca z dzieł Klonowica podzielona została na kilka grup: *wyrazy osobliwe (w tym zdrobnienia, zgrubienia, formacje przedrostkowe i przyrostkowe, kompozycje, zapożyczenia, inne wyrazy nienotowane w „Słowniku polszczyzny XVI wieku”); leksyka specjalna; technika objaśniania znaczeń (synonimy, definicje, objaśnienia)*.

Ostatnia część monografii H. Wiśniewskiej, *Acernus o sobie, potomni o poecie*, jest podsumowaniem wniosków i obserwacji skrupulatnie zbieranych w całej pracy. Ukazany w niej został, wylaniający się z badań nad faktami biograficznymi i analiz utworów, całościowy portret S.F. Klonowica – twórcy, humanisty, mieszczanina, urzędnika. Autorka stara się dotrzeć do wnętrza postaci, którą uczyniła tematem swej książki, poszukuje motywacji jej poczynań, czynników kształtujących osobowość. Powyższa część *Renesansowego życia i dzieła Sebastiana Fabiana Klonowica* zawiera również uwagi podsumowujące rozważania o twórczości, warsztacie poetyckim oraz przywołanie dalszych losów poezji Acernusa oraz jej percepcji wśród współczesnych.

Monografia H. Wiśniewskiej stanowi próbę zmierzenia się z legendą i zastanymi poglądami, jest ciągłym obalaniem mitów i przekłamań, prowadzonym po to, by dotrzeć do człowieka – wymykającej się z szablonów i schematów indywidualności. Autorka nie ulega presji autorytetów i ideologii, nie uważa za oczywiste i bezsporne tego, co zostało już powiedziane, lecz przygląda się z uwagą poglądom swoich poprzedników, sięga do źródeł.

W książce *Renesansowe życie i dzieło Sebastiana Fabiana Klonowica* dochodzą do głosu wrażliwość autorki i głębokie zrozumienie natury ludzkiej. Wielki atut tej pracy stanowi talent polemiczny autorki, a także rzetelność, skrupulatność badawcza. Dzięki erudycji H. Wiśniewskiej monografia Klonowica jest również portretem XVI-wiecznego, utalentowanego literacko mieszczanina, przedstawiciela elity kulturalnej. Ukazany przez autorkę Acernus to reprezentant swej epoki i swego stanu, świadek i wytwór czasów, w których przyszło mu żyć.

Agata Żuk



JOLANTA KOWALEWSKA-DĄBROWSKA, *JĘZYKOWY OBRAZ BOGA I CZŁOWIEKA W POEZJI JANA TWARDOWSKIEGO*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2006, s. 201.

Książka Jolanty Kowalewskiej-Dąbrowskiej to językoznawcze czytanie poezji. Poezji niezwykle dzisiaj popularnej i obecnej na wiele sposobów w świadomości odbiorczej. Recenzowana publikacja znajdzie więc wielu czytelników, tym bardziej że Jolancie Kowalewskiej-Dąbrowskiej udało się trudna sztuka napisania książki naukowej, adresowanej do bardzo szerokiego kręgu zainteresowanych, dla których z pewnością będzie to ważna lektura. Badania językoznawcze prowadzone przez autorkę zmierzają bowiem do odtworzenia fragmentu obrazu rzeczywistości zawartego w idiolekcie poety; ale też autorka dąży do – jak pisze na wstępie – „Pokazania możliwości i celowości zastosowania narzędzi badawczych współczesnej lingwistyki kulturowej o nachyleniu kognitywnym do opisu języka osobniczego” (s. 9). Tym samym książka stanowi niezwykle cenną pracę z zakresu współczesnej semantyki.

Praca składa się (oprócz wprowadzenia) z dwu zasadniczych części: ogólnej, w której autorka wprowadza czytelnika w obręb badań współczesnej humanistyki, i materiałowej, przedstawiającej obrazy Boga, anioła, świętego i człowieka – obrazy poetyckie, które badaczka odczytuje ze słów poezji Jana Twardowskiego. Jolanta Kowalewska-Dąbrowska wyjaśnia, że: „Słowa są podstawowymi nośnikami obrazu świata: ze znaczeń potocznych odczytujemy potoczny, intersubiektywny obraz świata, z utworów poetyckich – indywidualny, swoisty obraz świata. Ten poetycki obraz świata ma wiele elementów wspólnych z obrazem potocznym, ale też pod wieloma względami bywa różny, ponieważ poeta niejednokrotnie widzi inaczej i wydobywa takie aspekty zjawisk, które nie są utrwalone w polszczyźnie potocznej, inaczej te zjawiska hierarchizuje i wartościuje” (s. 45). Wielka wartość przypisywana słowu jest konsekwencją przyjętej metodologii, jest to bowiem praca z zakresu semantyki leksykalnej, pojmowanej szeroko, w ścisłym powiązaniu z semantyczną analizą tekstu poetyckiego. Autorka opowiada się za badaniem funkcjonowania słów w kontekstach. Kontekst zaś rozumie szeroko, tak jak czynią to badacze z kręgu kognitywizmu i lingwistyki kulturowej. Uwzględnia więc w swoich interpretacjach przede wszystkim konteksty słowne (bliższe i dalsze), autorskie, kulturowe. Objasniając pojęcie *kontekstu* (w rozdziale *Rola kontekstu w opisach znaczeń tekstu poetyckiego*), odwołuje się do prac J. Puzyniny, A. Pajdzińskiej i R. Tokarskiego.

W rozdziale *Kilka uwag przedwstępnych* autorka podejmuje rozważania na temat pojęć kluczowych dla prowadzonych badań: poezji religijnej, dewocyjnej, kapłańskiej, dążąc do wyjaśnienia, dlaczego poezję księdza Jana Twardowskiego traktuje jako poezję religijną, a nie kapłańską.

W części pierwszej (*Teoretyczne i metodologiczne zaplecze badawcze*) Jolanta Kowalewska-Dąbrowska w pierwszym rozdziale omawia wnikliwie, ale syntetycznie i jasno, nowe tendencje we współczesnej lingwistyce i jej związki z kierunkami badań literaturoznawczych. Tekst literacki staje się bowiem przedmiotem zainteresowania nie tylko wiedzy o literaturze, ale i lingwistyki; jak pisze autorka: „Hermeneutyczny sposób myślenia, wyznaczający interpretacji i rozumieniu szczególną rolę, może pełnić funkcję zwornika między przed-

siewzięciami badawczymi literaturoznawstwa i lingwistyki w zakresie badań tekstologicznych” (s. 18).

W rozdziale drugim części pierwszej autorka przedstawia podstawowe problemy współczesnej semantyki, opisując różnice między przedmiotem badań semantyki kulturowej i semantyki kognitywnej, objaśniając istotne dla tych nurtów pojęcia, i buduje dla późniejszych analiz szerokie i interdyscyplinarne tło, odwołując się do prac z zakresu literaturoznawstwa, językoznawstwa, kulturoznawstwa i filozofii. Pokazuje, które teorie językowe i metody badawcze mogą być przydatne w podjętych badaniach. Uwzględnia prace kognitywistów amerykańskich (przede wszystkim R. Langackera, G. Lakoffa i M. Johnsona), prace Anny Wierzbickiej, odwołuje się też do prac J. Puzyniny, R. Tokarskiego, J. Bartmińskiego, A. Pająkowskiej i innych badaczy nurtu lingwistyki kulturowej.

Część drugą pracy (*Obrazy semantyczne wybranych pojęć w idiolekcie Jana Twardowskiego*) otwiera *Wprowadzenie*, w którym czytelnik znajdzie wyjaśnienie celu badań, co rozwiewa mogące się nasuwać wątpliwości, związane z wyborem tekstów dokonany przez badaczkę. Autorka pisze: „Zadaniem moim nie było jednak opisywanie kreacji świata w poszczególnych wierszach, lecz «złożenie» (można rzec zbudowanie) z różnych fragmentów wielu utworów całościowego obrazu badanego fragmentu rzeczywistości. Oczywiście zakładam, iż różny jest stopień ważności poszczególnych utworów ze względu na badane zagadnienie, dlatego na pierwszym planie znalazły się teksty, w których przedmiot opisu stanowi centrum tematyczne (lub jedno z ważniejszych centrów)” (s. 53). Zatem tak pomyślana koncepcja badawcza każe zaufać wyborom autorki, czynionym w istocie po – jak pisze – „wstępnej interpretacji” (s. 53) tekstów.

Odtwarzając idiolektalne obrazy Boga, anioła, świętego i człowieka, autorka zestawia je z dwiema odmianami stereotypu: potoczną i tą, którą nazywa teologiczno-katechizmową. Stwierdza, że w potocznym stereotypie Boga dominuje aspekt katechetyczny, ukształtowany przez naukę Kościoła, tradycje religijnej katechezy.

Bóg Twardowskiego tylko w niewielkim stopniu jest podobny do stereotypu potocznego. Autorka dowodzi, że w analizowanych wierszach ścierają się dwa sposoby konceptualizacji Boga: antropomorficzny (metafora ludzkiego kształtu) i podkreślający odmiennosc Boga – Absolutu od człowieka. W tym najobszerniejszym rozdziale pracy (liczącym blisko 50 stron) prezentowane są dwa idiolektalne profile Boga i Jego atrybuty. Analizy prowadzą autorkę do konkluzji, że Bóg Jana Twardowskiego to *Ten, który jest* (wizerunek takiego Boga został opisany w profilu pierwszym), oraz zaprezentowany w profilu drugim *Bóg-Stwórca*, który kocha wszystko to, co stworzył, przebacza i zbawia, jest dobry, miłosierny i troskliwy, ale który jest całkiem inny, niezrozumiały w swoich działaniach, a w swojej istocie niedostępny ludzkiemu poznaniu. Odtworzony w tej pracy wizerunek Boga najbliższy jest nauce *Nowego Testamentu*.

W rozdziale poświęconym obrazowi anioła znajdujemy rozważania na temat potocznego jego wyobrażenia i odtworzenie jego wyobrażenia poetyckiego, na które składają się profil ontyczny (anioł jako duch) i profil Anioła Stróża. Anioł widziany jest z ludzkiej perspektywy i konstytuuje się w polemice Twardowskiego ze stereotypem, chociaż jednocześnie wykorzystuje poeta wiele elementów tego stereotypu. Autorka, analizując wiersze Jana

Twardowskiego, stwierdza, że o aniele mówi on zawsze w sposób żartobliwy, tak by poprzez humor uwypuklić to, co w potocznym stereotypie anioła jest nieprawdziwe.

Kolejny, piąty rozdział książki poświęcony jest rekonstrukcji obrazu świętego. Konsekwentnie, zgodnie z przyjętą metodą, rozważa się najpierw, jak rozumiana jest świętość w języku potocznym, a następnie opisuje kognitywne profile świętego w wierszach Jana Twardowskiego i porównuje je ze stereotypem. Autorka odczytuje, poprzez interpretację wielu tekstów poety, dwa profile świętości: ogólny i oficjalny. Pierwszy odpowiada kategoriom moralnym, drugi świętości kanonicznej. Analiza wierszy o świętych i rzutowanie odtworzonego obrazu na stereotyp kulturowy pozwalają wysnuć wniosek, że w poezji Jana Twardowskiego kwestionowane są doskonałość, oficjalność i niezwykłość świętego. Posługując się żartem, poeta przybliżył świętych ludziom, kwestionuje stereotyp. Zderzając współczesną świadomość religijną z naiwną antropomorfizacją świętych, utrwaloną w polszczyźnie potocznej, uzyskuje efekt humorystyczny, a tak przedstawiony święty staje się bliższy odbiorcy.

Ostatni obraz opisany w książce Jolanty Kowalewskiej-Dąbrowskiej to obraz człowieka. Człowiek, według autorki, jest przez Jana Twardowskiego konceptualizowany ontycznie i religijnie. W analizowanej poezji można odtworzyć profil ontyczny, egzystencjalny i profil pielgrzyma. Z utworów poety Jolanty Kowalewskiej-Dąbrowskiej wyinterpretowuje obrazy ukształtowane z perspektywy doczesnej i wiecznej, człowiek w wierszach Jana Twardowskiego pozostaje z Bogiem w relacji miłości, a jego życie to pielgrzymka do Boga.

Oprócz tych centralnych dla podjętego tematu badań obrazów autorka nakreśliła także obrazy pojęć pomocniczych, takich jak *miłość* w rozdziale poświęconym obrazowi Boga czy opozycja *wiary* i *niewiary*, *wiary* i *wiedzy* w części poświęconej człowiekowi.

Zrekonstruowane w pracy cztery obrazy są różne nie tylko ze względu na przedmiot, ale też pod względem sposobu opisu. Autorka stwierdza, że „najtrudniejszy w interpretacji” był obraz Boga, „najmniej pełny” jest obraz człowieka. Zmienia się też aparat pojęciowy, w budowaniu obrazów Boga i człowieka kluczowe jest pojęcie profilu (przejęte za Langackerem), w opisie obrazów człowieka i anioła pojawia się zamiast profilu pojęcie stereotypu, „ponieważ – jak wyjaśnia autorka – w wypadku tych pojęć obraz (profil) dawał się sprowadzić do kilku cech silnie utrwalonych językowo, do których Twardowski wyraźnie, choć w różny (często polemiczny) sposób nawiązywał” (s. 187). Te różnice znajdują zatem uzasadnienie, autorka zaś słusznie zauważa, że zrekonstruowany przez nią wycinek obrazu świata wpisany w idiolekt poety zupełnie wystarcza, by dać czytelnikowi wyobrażenie o stałości systemu pojęciowego utrwalonego w poezji Jana Twardowskiego, i pozwala „skutecznie zaprezentować przyjętą metodę badawczą” (s. 185).

Podsumowując, należy stwierdzić, że książka Jolanty Kowalewskiej-Dąbrowskiej zainteresuje zarówno językoznawców, jak i literaturoznawców. Niezwykle rzetelna i wnikliwa interpretacja wielu wierszy pozwoliła autorce spojrzeć całościowo na analizowaną poezję i przy użyciu narzędzi lingwistyki kulturowej, lingwistyki kognitywnej i hermeneutyki odtworzyć i zaprezentować czytelnikowi fragment systemu pojęciowego utrwalonego w poezji Jana Twardowskiego. Publikacja ta może być też doskonałym przykładem wykorzystania interdyscyplinarnych narzędzi do analizy idiolektów poetyckich.

Warta podkreślenia jest również jasność wykładu zarówno w pierwszej części książki, gdzie autorka prezentuje bogaty dorobek współczesnej humanistyki, jak i w części drugiej, kiedy czytelnik z przyjemnością zagłębia się w semantyczne rozważania znaczeń słów umieszczanych w szerokich kontekstach i razem z autorką odkrywa obrazy poetyckie Boga, anioła, świętego i człowieka wpisane w tę pozornie tylko łatwą poezję.

*Aneta Lewińska*  
(Uniwersytet Gdański)

## **INFORMACJE DLA AUTORÓW „PORADNIKA JĘZYKOWEGO”**

Prosimy Autorów o nadsyłanie artykułów, rozpraw, recenzji publikacji językoznawczych oraz sprawozdań z konferencji, sympozjów i spotkań, ponieważ chcemy, aby „Poradnik Językowy” w szerokim zakresie informował o życiu naukowym w kraju i za granicą.

Uprzejmie prosimy wszystkich Autorów o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowaniu maszynopisu:

- \* Objętość artykułu nie powinna przekraczać 14 stron znormalizowanego maszynopisu (ok. 25 000 znaków ze spacjami), objętość recenzji zaś – stron 7 (ok. 12 000 znaków ze spacjami).
- \* Prosimy o dołączenie do tekstu artykułu krótkiego (pół strony znormalizowanego maszynopisu, ok. 1000 znaków ze spacjami) streszczenia w języku polskim. Powinno ono zawierać: 1) uzasadnienie podjętych badań; 2) prezentację uzyskanych wyników; 3) omówienie zastosowanej metody badawczej. Te streszczenia po przetłumaczeniu na angielski będą też publikowane w elektronicznym czasopiśmie Akademii Nauk państw Grupy Wyszehradzkiej „The Central European Journal of Social Sciences and Humanities”.
- \* W cudzysłowie podajemy tytuły czasopism oraz cytaty – jeżeli nie są wyodrębnione w inny sposób (np. inną wielkością pisma).
- \* Kursywą wyodrębniamy wszystkie omawiane wyrazy, zwroty i zdania, ponadto tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski.
- \* Podkreślenia tekstowe oznaczamy spacją (druk rozstrzelony).
- \* Znaczenie wyrazów omawianych podajemy w łapkach ‘ ’.
- \* Prace należy dostarczyć w postaci wydruku (zgodnego z wersją elektroniczną) z dyskietką lub pocztą elektroniczną – nasz adres e-mail: poradnikjezykowy@uw.edu.pl.
- \* Autorów przysyłających swoje prace po raz pierwszy prosimy o czytelne podanie imienia, nazwiska, tytułu naukowego lub zawodowego, nazwy ośrodka naukowego (przy którym chcą afiliować tekst artykułu), adresu prywatnego, e-mail i numeru telefonu. Pliki prosimy przysyłać w formacie edytora MS Word (\*.doc, \*.rtf).

**Redakcja nie zwraca tekstów niezamawianych**

Cena zł 10,00  
w tym VAT 0%

## INFORMACJA O PRENUMERACIE

---

### „PORADNIK JĘZYKOWY”

Prenumeratę można zamówić od dowolnego numeru, wpłacając odpowiednią kwotę na konto:

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ul. Nowy Świat 4, 00-497 Warszawa, BANK MILLENNIUM SA, nr 39 1160 2202 0000 0000 4794 0315.

Prosimy o podanie na blankiecie przelewu w polu „tytułem” numeru, od którego jest zamawiana prenumerata.

Ceny „Poradnika Językowego” w roku 2008:

Prenumerata roczna (10 numerów) – 80,00 zł,

Prenumerata półroczna (5 numerów) – 45,00 zł,

Oplata za pojedynczy numer – 10,00 zł.

Wszelkie sprawy związane z prenumeratą prowadzi Dział Handlowy Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego, ul. Nowy Świat 4, 00-497 Warszawa, tel. (22) 55 31 333, e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl, faks: (22) 55 31 318.

**Zamówienia na prenumeratę „Poradnika Językowego” przyjmują również: RUCH SA, Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Jana Kazimierza 31/33, 01-248 Warszawa.**

Zamówienia należy składać w jednostce właściwej dla miejsca zamieszkania, przesłać pocztą, faksem bądź za pośrednictwem Internetu: [www.prenumerata.ruch.com.pl](http://www.prenumerata.ruch.com.pl)

Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy realizuje także prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę: telefony 5328 816, 5328 819, 5328 731; infolinia 0 800 1200 29; wpłata na konto w banku PEKAO SA, IV O/Warszawa, nr 68 1240 1053 1111 0000 0443 0494 lub w kasie tego Oddziału.

Terminy przyjmowania prenumeraty:

na I kwartał do 5 grudnia roku poprzedzającego

na II kwartał do 5 marca

na III kwartał do 5 czerwca

na IV kwartał do 5 września

**KOLPORTER SA, ul. Kolberga 11, 25-620 Kielce**

**GARMOND PRESS SA, ul. Sienna 5, 31-041 Kraków**

Subscription orders for all magazines published in Poland available through the local press distributors or directly through the Foreign Trade Enterprise **ARS POLONA SA, ul. Obrońców 25, 00-933 Warszawa, Poland.** BANK HANDLOWY SA, Oddział w Warszawie, PL 02 1030 1016 0000 0000 0089 5001 or **IPS, ul. Noakowskiego 10 lok. 38, 00-664 Warszawa, Poland,** tel. (48 22) 625 16 53, e-mail: [ma@ips.com.pl](mailto:ma@ips.com.pl)