

0240/
2009.-7

PORADNIK JĘZYKOWY



INDEKS 369616
NAKLAD 500 egz.

WYDAWNICTWA UNIwersYTETU
WARSZAWSKIEGO
WARSZAWA 2009

ISSN 0551-5343



9 770551 534095



(666)

KOLEGIUM REDAKCYJNE

prof. dr hab. Stanisław Dubisz (redaktor naczelny),
dr Jolanta Chojak, doc. dr Wanda Decyk (sekretarz redakcji),
prof. dr hab. Elżbieta Sękowska

RADA REDAKCYJNA

prof. dr hab. Halina Satkiewicz (przewodnicząca), prof. dr hab. Jan Basara,
dr Jolanta Chojak, doc. 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

doc. dr hab. Roxana Sinielnikoff

Redaktor

Wiesława Kruszka

Korektor

Grażyna Pachnik

Adres redakcji

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

<http://www.wuw.pl>; e-mail: poradnikjezykowy@uw.edu.pl

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

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

Czasopismo zarejestrowane w European Reference Index for the Humanities (ERIH)

Czasopismo dofinansowane ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
– decyzja nr 507/DWB/P/2009

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009

PL ISSN 0551-5343

Ark. wyd. 7,15. Ark. druk. 7,50. Papier offsetowy 80 g/m²

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>

W ZESZYCIE

– *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego (1809–1849) to utwór, w którym splatają się i przeplatają różne formy obrazowania poetyckiego z narracyjną postawą reportażową. Pozwala to na przypomnienie postaci tego poety, wieszczka i wędrowca, oraz jego dokonań artystycznych w dwusetlecie jego urodzin.

– Język artystyczny jest stałym polem eksperymentu komunikacyjnego. Proza współczesnego polskiego pisarza Andrzeja Stasiuka pozwala na pokazanie różnych sposobów funkcjonowania wyrażen metatekstowych w strukturze wypowiedzi, w szczególności funkcji spójnościowej i perswazyjnej.

– W utworach artystycznych różnych pisarzy konstytutywną rolę w sferze obrazowania odgrywają różne sfery świata przedstawionego. W twórczości Stefana Żeromskiego taką rolę odgrywa świat przyrody i słownictwo nazywające rośliny, pełniąc m.in. funkcję metaforyczną, mimetyczną, pragmatyczną czy ekspresywną.

– Tekst przekładu dzieła artystycznego jest również faktem artystycznym. Psalm biblijne mogą być przedmiotem translacji teologicznej, jeśli dokonywana jest dla celów sakralnych (np. w *Biblii Tysiąclecia*), lub artystycznej, jeśli jej celem jest utwór literacki (por. np. tłumaczenia R. Brandstaettera, Cz. Miłosza, A. Kamieńskiej).

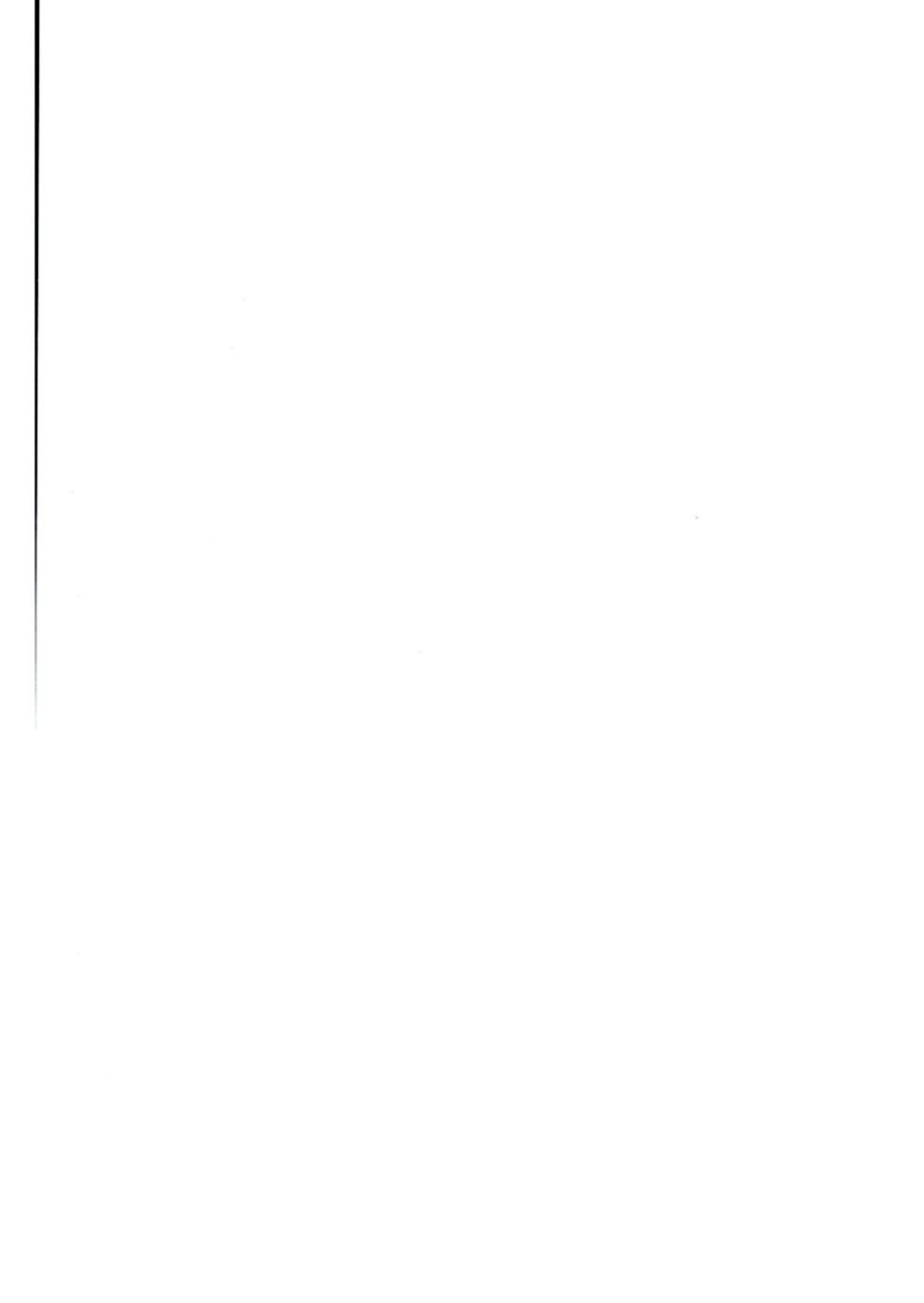
– Sposób analizy tekstu utworu literackiego pozwala na wydobycie różnych aspektów jego wymowy artystycznej i ideowej. Zwrócenie uwagi na rolę, którą odgrywają np. nazwy dźwięków w tekście *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta, pozwala na weryfikację ocen warsztatu pisarskiego tego twórcy.

– Metodologia badań języka artystycznego podlega stałym zmianom zarówno w obrębie językoznawstwa, jak i literaturoznawstwa. Daje się to zauważyć nawet w odniesieniu do tak krótkiego okresu jak druga połowa XX w. Przykładową podstawą opisu są tu prace dotyczące języka i stylu pisarzy Oświecenia.

Styl artystyczny – język artystyczny – środki poetyckie – metatekst – kategorie stylistyczne – artystyczne funkcje słownictwa – przekład artystyczny – interpretacja utworu literackiego – metody badań języka pisarzy

Red.





SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

<i>Maria Wojtak</i> : Poetycko i reportażowo – uwagi o stylu <i>Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu</i> Juliusza Słowackiego	5
<i>Bożena Witosz</i> : Metatekst jako wyznacznik stylu i stylistyczna strategia (Interpretacja metawypowiedzi w opowiadaniu <i>Kowal Kruk</i> Andrzeja Stasiuka)	19
<i>Stanisław Cygan</i> : Funkcje słownictwa roślinnego w utworach Stefana Żeromskiego	31
<i>Monika Kresa</i> : Teologia i literatura – analiza porównawcza pięciu współczesnych przekładów <i>Psalmu 23</i>	52
<i>Marcin Szymbański</i> : Czy badanie słownictwa dzieł literackich może dawać istotne wskazówki do ich interpretacji? (na przykładzie <i>Ziemi obiecanej</i> Władysława Reymonta)	71
<i>Elżbieta Sękowska</i> : Badania nad językiem i stylem pisarzy Oświecenia – główne kierunki w ostatnim dwudziestoleciu XX wieku	88

OBJAŚNIENIA WYRAZÓW I ZWROTÓW

<i>Agata Hącia</i> : I. <i>Bolognese</i> ; II. <i>Przyczynić się, przez</i>	99
<i>Barbara Pędzich</i> : I. Jaki rodzaj ma CO_2 ?; II. Czy <i>paralotnia</i> jest <i>niby-lotnią</i> ?	104

SŁOWA I SŁÓWKA

<i>S.D.</i> : <i>Wakacje</i>	108
------------------------------------	-----

CONTENTS

ARTICLES AND DISSERTATIONS

<i>Maria Wojtak</i> : Poetic and Reporting Remarks on the Style of <i>Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu</i> by Juliusz Słowacki	5
<i>Bożena Witosz</i> : Meta-Text as a Style Determinant and Stylistic Strategy (Interpretation of a Meta-Utterance in the Short Story <i>Kowal Kruk</i> by Andrzej Stasiuk)	19
<i>Stanisław Cygan</i> : Functions of Floral Vocabulary in Stefan Żeromski's Works	31
<i>Monika Kresa</i> : Theology and Literature – Comparative Analysis of Five Contemporary Translations of <i>Psalm 23</i>	52
<i>Marcin Szymański</i> : Can Vocabulary Research of Literary Works Give Any Significant Directions for Their Interpretation? (Based on <i>Ziemia obiecana</i> by Władysław Reymont)	71
<i>Elżbieta Sękowska</i> : Research on the Language and Style of Enlightenment Writers – the Main Trends in the Last Two Decades of the 20 th Century	88

EXPLANATIONS OF WORDS AND PHRASES

<i>Agata Hącia</i> : I. <i>Bolognese</i> ; II. <i>Przyczynić się, przez</i>	99
<i>Barbara Pędzich</i> : I. What is the Genre of <i>CO₂</i> ?; II. Is <i>paralotnia</i> the Same As <i>niby-lotnia</i> ?	104

WORDS AND PHRASES

<i>S.D.</i> : <i>Wakacje</i> (Holidays)	108
---	-----

Maria Wojtak

(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

POETYCKO I REPORTAŻOWO – UWAGI O STYLU PODRÓŻY DO ZIEMI ŚWIĘTEJ Z NEAPOLU JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Dostrzegając zaskakujące efekty stylistyczne różnorodnych twórczych eksperymentów Juliusza Słowackiego, historycy literatury wskazywali na ich pokrewieństwo z publicystyką, zwłaszcza z poetyką felietonu lub reportażu¹. Nie oznaczało to deprecjonowania poetyckiego kunsztu wybitnego romantyka, przeciwnie, było próbą znalezienia kolejnego klucza interpretacyjnego, zwłaszcza w odniesieniu do tych utworów, których styl, iskrzący się różnorodnością barw i środków, trudno było zamknąć w jednoczącej formule. Kojarzenie artyzmu z publicystyką nie jest zatem obrazoburczym działaniem, dlatego można się pokusić o próbę wydobywania z poetyckiego w istocie utworu takich składników, które mogą być traktowane jako wyróżniki reportażowej postawy wobec prezentowanych zdarzeń, reportażowego sposobu komponowania fabuły czy typowych dla tego gatunku chwytów stylistycznych.

Przedmiotem szkicowej charakterystyki będzie zatem *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, nieukończony poemat w 9 pieśniach (brak drugiej), który powstał w latach 1836–1839 i nie był publikowany w całości². Nie jest to jedyne pokłosie podróży na Wschód, jaką poeta odbył w la-

¹ Por. dla przykładu: Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, gdzie na s. 67 czytamy: „[...] epistolarna swoboda, naturalność skojarzeń, oryginalne, poetyckie widzenie przedmiotu, mozaikowa różnobarwność, zaskakująca wężkowatość wątku, metaforycznie błyskotliwa, wciąż zmienna nastrojowość narracji, zręczna felietonowość niczym nieskrepowanego wirtuoza, który lekko, jakby dla uciechy własnej i czytelnika, wykonuje akrobacje stylistyczne bez trudu, bez namysłu, bez rygorów porządku, logiki i konsekwencji”. Uwagi te odnoszą się wprawdzie do *Listów poetyckich z Egiptu*, ale można je z powodzeniem czynić punktem wyjścia interpretacji stylistycznej interesującego nas tu poematu. O reportażowych antecedenjach *Podróży do Ziemi Świętej...* wspominają R. Przybylski i A. Witkowska. Por. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, passim; A. Witkowska, *Romantyzm*, [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 350.

² Por. A. Witkowska, *Romantyzm*, op.cit., s. 350.

tach 1836–1837. „Dorobku podróży nie zamknął – stwierdza Ryszard Przybylski – w jakimś jednolitym cyklu czy edytorskiej kompozycji. [...] błyskotliwy poemat, popisowe listy, wiersze, urywki, westchnienia, spostrzeżenia i wizje przesuwają się przed nami jak obrazy ze snu [...]”³. Warto się jednak zająć wspomnianym poematem, by móc pokazać, w jakim stopniu mógł się przyczynić do krystalizacji poetyki reportażu podróżniczego. Wiek XIX jest bowiem uważany za czas powstania kilku gatunków prereportażowych, a więc gatunków, które dały początek reportażowi właściwemu, czyli samodzielnej wypowiedzi publicystycznej o możliwej do wyodrębnienia poetyce⁴.

Utwór Juliusza Słowackiego nie jest reportażem, nie należy też do typowych gatunków poprzedzających reportaż i współtworzących jego wyznaczniki, gdyż w tej grupie sytuują się przede wszystkim listy z podróży i dzienniki⁵. Współczesnemu czytelnikowi reportażowe nastawienie utworu jawi się z ogromną wyrazistością. Spróbujmy więc pokazać, w jaki sposób autentyczność i dokumentaryzm przedstawianych faktów splatają się w formie poetyckiej – otwartej, ale też ujętej w rygoru sekstyny i uporządkowanej w kolejnych pieśniach, zawierających sprawozdanie z podróży odbytej przez poetę. Pamiętać przy tym trzeba, że rozpoznanie gatunkowej przynależności dzieła, jakie daje historyk literatury, nie pozostawia złudzeń. „Utwór ten – pisze Ryszard Przybylski – został pomyślany jako błyskotliwy poemat dygresyjny, nowa, może nawet zupełnie nowa wersja *Wędrowek Child Harolda*”⁶. W owym „błyskotliwym poemacie” znajdujemy jednak wiele cech, które pozwalają go zakwalifikować do grupy wypowiedzi literackich bliskich reportażowi. Naszej uwadze nie może umknąć fakt, że wybrane znamiona reportażowości, również te odnalezione w utworze Słowackiego, funkcjonują w kilku gatunkach publicystycznych i literackich, a także ta-

³ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego...*, op.cit., s. 15.

⁴ O historii reportażu por. A. Rejter, *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*, Katowice 2000, s. 8.

⁵ Ibidem, s. 8. Por. ponadto: K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2000, s. 175–176. Autor zwraca wprawdzie uwagę na „elementy reportażowe, które występowały w literaturze polskiej już dość wcześnie”, nie wymienia jednak wśród prekursorów reportażu Juliusza Słowackiego. Jako uzupełnienie tych ustaleń niech posłużą stwierdzenia M. Piechoty z książki *Jaka Ameryka? Polscy reportażyści dwudziestolecia międzywojennego o Stanach Zjednoczonych*, Lublin 2002, s. 7–11. Zbiorną charakterystykę reportażu znajdzie czytelnik w kilku opracowaniach. Por. zatem: M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 268–303; tejsze, *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Lublin 2008, s. 122–141.

⁶ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego...*, op.cit., s. 16.

kiego tworu genologicznego, któremu próbowano (po nadaniu nazwy *podróż*) przypisać status gatunku synkretycznego⁷.

Od próby wskazania zakresów i skutków tego pokrewieństwa zacznijmy bliższą charakterystykę poematu.

Teoretycy reportażu wymieniają wśród wyrazistych znamion tej formy przekazu „zaświadczoną w tekście autopsyjność obserwacji jako sygnał dokumentarności”⁸, gdyż reportaż jest określany jako „relacja z faktów”⁹. Dodać wypada, że może to być relacja na tyle osobista, że w narracji uwypukla się tożsamość autora i narratora¹⁰. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w analizowanym poemacie. Sytuację komplikuje jednak wielowarstwowość motywacji sposobu ukształtowania sfery narracyjnej utworu. „Cała ta opowieść toczy się [...] w rytmie wielkiej zabawy w podróż, we wspomnienia, w filozoficzne refleksje i polityczne inwektywy, w fabułę i dygresje, w strofy i rymy, co bynajmniej nie wyklucza rozmachu intelektualnego”¹¹.

W sprawozdaniu z kolejnych etapów podróży poeta uwzględnia jednak podstawowe, wyznaczone poetyką utworu, sposoby sygnalizowania następstwa czasowego zdarzeń oraz ich lokalizacji. Ponieważ poemat zawiera liczne metatekstowe dygresje, trudno go uznawać za typową dla gatunków prereportażowych realizację zasady dokumentaryzmu. Niemniej jednak autor dba o to, by czytelnik był drobiazgowo poinformowany zarówno o planach podróży, jak i o jej przebiegu. Konkretność, szczegółowość i drobiazgowość relacji znajdują odzwierciedlenie w nagromadzeniu nazw własnych, określeń temporalnych (miesiąc, dni tygodnia), nazw środków transportu. Przykłady można bez trudu znaleźć w pieśni I zatytułowanej *Wyjazd z Neapolu*. Oto kilka stosownie dobranych fragmentów¹²:

[1] Bo z końcem sierpnia i koniem, i łódką
Puszczam się w drogę przez Pulia, Otranto,
Korfu... [...] (s. 7).

⁷ Por. na ten temat: Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż – powieść – reportaż*, Toruń 1966, s. 54; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 6–7; J. Sławiński, *Podróż*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 363–364; J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991, s. 698–703; T. Wilkoń, *Dziwne przypadki podróży jako gatunku literackiego*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. III, *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2007, s. 246–250.

⁸ M. Piechota, *Jaka Ameryka?...*, op.cit., s. 23.

⁹ W. Kot, *Reportaż – relacja z faktów*, [w:] *Dziennikarstwo od kuchni*, red. A. Niczyperowicz, Poznań 2001, s. 96.

¹⁰ Por. M. Piechota, *Jaka Ameryka?*, op.cit., s. 23.

¹¹ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego...*, op.cit., s. 17.

¹² Wszystkie cytaty z utworu według wydania: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 2, Wrocław 1983.

[2] Bo też kto dzisiaj jest na stałym lądzie,
A jutro myśli wędrować po morzu,
A pozajutro jeździć na wielbłądzie
Nie jedząc mięsa ani śpiąc na łożu (s. 9).

[3] Jutro kurierem wyjeżdżam do Lecce (s. 16).

Lektura tej pieśni pozwala też zapoznać się wstępnie z techniką budowania partii opisowych poematu. Obrazy zamknięte w ramy wymagającej strofy nie zostały jednak pozbawione realizmu. Poeta precyzyjnie lokalizuje pierwszy etap podróży, przedstawiając w dokładnym, ale też ozdobnym opisie zarówno hotel, jak i widoki z okna. Otrzymujemy drobiazgowo informacje odnoszące się do Neapolu takiego, jakim go zastał Słowacki przed peregrynacją na Wschód. Aby techniki opisu uwydatnić, odwołajmy się do fragmentów poematu (przykład 4.) i urywków korespondencji poety (przykład 5.)¹³:

[4] To by mi dobrze było w Neapolu,
Gdzie przed oknami na prawym przylądku
Widziałem szare więzienie stolicy,
A zaś Wezuwiusz górą po lewicy.

Błękitne morze pomiędzy więzieniem
A między górą popiołów i lawy
Czekało ciche [...] (s. 7).

[5] [...] siedzę w oknie moim na ulicy świętej Łucji w Neapolu, patrząc na błękitne morze, na Wezuwiusz, na Neapol ciągnący się w półokręgu na lewo, w dzień biały, w nocy jaskrawy tysiącem światła [...].

Opisy, z którymi spotykamy się w poemacie, mają charakter deskrypcji poetyckich ze względu na zakresy i sposoby obrazowania (zwłaszcza porównania i stosowaną w nich metaforykę) oraz posmak i kształt opisów użytkowych z ich konkretnością, ścisłością przekazywanych informacji oraz troską o precyzję wysłowienia. W wybranych fragmentach *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* dominują opisy o charakterze kontaminacyjnym, gdyż użytkowość splata się w nich z poetyckością w nierozdzielalną całość (por. przykład 6.), w innych zaś wena poetycka dominuje (por. szeregi apostrof, aluzji, porównań i retorycznych pytań), nadając obrazom kształt niepospolity, daleki od reporterzkiej konkretności i pospolitego weryzmu (co widać, gdy się przykład 7. porówna z 5.). Porównajmy zatem:

[6] Zalecam nowy hotelik „Vittoria”,
Który staremu nie ujawszy sławy,
Tak się podzielił famą, jak cykoria
Wmieszana zgrabnie do mokańskiej kawy,
I marmurami, wygodą i luksem
Ze starym idzie jak Kastor z Pol[|]luksem.

Zalecam także (zostanę Astolfem,
Bo mój hipogryf staje się skrzydlatym),

¹³ Cyt. za: R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego...*, op.cit., s. 125–126.

kochający; nieokreślony, niekochany; niemyty, niebity. Gorzej jednak bywa wtedy, gdy dany akt normatywny wchodzi w życie z dnia na dzień, bez *vacatio legis*, ponieważ na ogół zaskakuje to część osób, które mu podlegają. Dlatego m.in. ustawy budżetowe i podatkowe, zasady dotyczące egzaminów maturalnych czy też rekrutacji na studia wyższe muszą być ustanawiane z odpowiednim wyprzedzeniem.

W naszej rzeczywistości wakacje obejmują koniec czerwca, lipiec i sierpień, a więc tradycyjnie (dziś bowiem różnie bywa) okres letnich upałów, zwanych *kanikulą*. Etymologicznie to określenie wiąże się z łac. nazwą *Canicula* (dosłownie 'piesek, suczka'), oznaczającą Syriusza, najjaśniejszą gwiazdę w konstelacji Psa Wielkiego. W świecie starożytnych Rzymian wyraz *canicula* (*kanikulą*) określał tę porę roku, w której Słońce znajduje się w gwiazdozbiorze Psa, tj. okres od 22 czerwca do 23 sierpnia. W naszych warunkach klimatycznych 22 czerwca zaczyna się astronomiczne lato, które często charakteryzują upały, trwające aż do sierpnia. Dlatego też starożytna rzymska *canicula* stała się polską *kanikulą*.

Kanikulę notuje XVI-wieczny łacińsko-polski słownik Jana Mączyńskiego (1564) z następującym objaśnieniem: „to psie dni, które się o św. Małgorzacie poczynają a ku św. Bartłomiejowi trwają”. Uważano wówczas, że letnie upały są wynikiem zbliżenia się Syriusza (*Kanikuly, Psiej Gwiazdy*) do Słońca i że są one przyczyną wielu chorób, w tym szczególnie szaleństwa, oraz że powodują one zanik weny poetyckiej. Zaprzeczył temu Jan Andrzej Morsztyn, najwybitniejszy polski poeta okresu Baroku, tytułując jeden ze zbiorów swych wierszy *Kanikulą abo Psa Gwiazda* (1647), w którym motywem przewodnim jest *Pies Niebieski*, wznecający upały na ziemi, a żar miłosny w ludzkich sercach.

Ów barokowy koncept, utrwalony w sielankowo-erotycznych utworach J.A. Morsztyna, dobrze koresponduje z rejestrowanym jeszcze w XIX-wiecznych słownikach znaczeniem wyrazu *kanikulą* 'szaleństwo, pomieszanie zmysłów od nadmiernych upałów' oraz z potocznym sądem, funkcjonującym w społecznej świadomości i dziś, że okres *kanikuly*, wakacji, urlopów i wypoczynku szczególnie sprzyja miłosnym uczuciom, przygodom i nowym romansom.

Wakacje, oprócz dobrych, mają także złe strony. Jednym z ich językowych wykładników jest wyrażenie *sezon ogórkowy*, lub jednowyrazowe określenie *ogórki*, oznaczające 'okres letniego zastoju w życiu kulturalnym miasta'. Bez wątpienia ten zastój spowodowany jest wakacjami, upałami, *kanikulą*. One bowiem zaprzatają naszą uwagę, w tym także *ogórki* jako często spożywane w te dni warzywo – stąd *sezon ogórkowy*. Nie można także wykluczyć, że to wyrażenie znajduje motywację w niem. *saure-gurken-zeit* (dosłownie 'czas kiszonych ogórków'), oznaczającym okres posezonowego zastoju w handlu, prasie, polityce w przeciwieństwie do 'czasu świeżych ogórków'.

(*tu, dalej, pomiędzy, przy, tam*) oraz odwołanie się do mechanizmu enumeracji. Wyliczenie opis ukonkretnia, ale ma też funkcję perswazyjną, gdyż pomaga czytelnikowi wyobrazić sobie wybrane składniki rzeczywistości odtwarzanej w deskrypcji. Plastyczność przekazu wspomagają i współtworzą epitety, nadające całej kompozycji stosowny koloryt. Warto dla ilustracji przytoczyć następujące fragmenty poematu:

[9] Tam pod żelazną kolumną komina
Siedział Grek w czapce czerwonej i Turek,
Wzajemnie dymy rzucając z bursztyna,
A między nimi z tłumoków pagórek
Żółtych i czarnych – a koło tej góry
Kuchnia, kuchciki, kucharze i kury.

Przy piersi matek rozplakane dzieci,
Przy bokach starców stoją flasze z gliny (s. 19).

Poeta, wierny kronikarskiemu porządkowi akcji, łączy w licznych fragmentach utworu wyznaczniki autentyzmu i naoczności obserwacji z wykładnikami sprawozdawczej aktualności. Dobrze to widać we fragmentach poświęconych zachowaniu pasażerów statku (uwagi o skutkach choroby morskiej) i przebiegu podróży. Autor jawnie skraca tu dystans między opisywanymi wydarzeniami i momentem narracji. Oto jeden z takich urywków:

[10] Miło tak płynąć w tym okrągłym świecie
Po morzu cichym, jasnolazurowym.
Wkrótce choroba z pokładu wymiecie
Tłum pasażerów i zostawi zdrowym
Odgłos dalekiej po salonach czkawki,
Rozległy pokład i bezludne ławki.

Cicho. Dzień cały po błękitach bije
Okręt kręconą machinami skrzela.
Już zbłękitniało Korfu – już się kryje;
Już się fortece Santa Maura biela,
A z drugiej strony przedzielona żwirem
Forteca Turków w górach pod Epirem (s. 19–20).

Obok takich rzeczowych opisów, utkanych z potocznej materii języka, choć stale zamkniętych w strofy, funkcjonują w tym niezwykłym tekście opisy z jawnymi stylistycznymi śladami „intensywnej obrazowości”, także przecież dla reportażu typowej ze względu na literacką orientację gatunku¹⁶. U Słowackiego poetyckość opisu ma inną motywację. Nie zmienia to jednak faktu, że w poemacie splata się ona z użytkowością na sposób, z dzisiejszego punktu widzenia patrząc, reporterski. Przytoczony powyżej fragment znajduje bowiem następującą kontynuację:

[11] Ta ani w buńczuk ustrojona koński,
Ani w błyszczące pióro półksiężycyca,

¹⁶ Ibidem, s. 635.

Cicha jak kamień; kiedy zamek joński,
By ustrojona do ślubu dziewica,
Ma kwiat na głowie, tysiąc iskier w oku,
Bukiet z latarni portowej u boku (s. 20).

Literackość i reporterskość może się u Słowackiego splatać na kilka sposobów. Aby techniki deskrypcyjne pokazać i kunszt poety zaznaczyć, przytoczę jeszcze jeden fragment, w którym dominantą jest reporterska skrupulatność w przedstawianiu autentycznych widoków i zachowań ludzi (jedna, acz kunsztowna, metafora tego wrażenia nie zaciera):

[12] Ave, Maria! Już rosy brylanty
Sypią się z nieba i niebo różowe.
Już przyrywamy i nad czołem Zanty
Widać fortecy uzbrojoną głowę
W niebie nad miastem. Już wychodzą różni
Na pokład statku zmytego podróżni (s. 23).

Niektóre chwytły, dość mocno w publicystycznej wersji już ukształtowanego reportażu spłaszczone, u Słowackiego zyskały pryzmatyczną wielowymiarowość i głębię. Chodzi przede wszystkim o takie gospodarowanie kategorią czasu, które wiąże się nie tylko ze stylizowaniem narracji na terazniejszą i aktualną, lecz o oryginalną próbę wciągnięcia czytelnika w ów aktualizowany proces twórczy. Fragment przedstawiający klasztor Mega Spoleon, bo o ten segment tekstu chodzi, nie jest zwykłym opisem unaoczniającym. Próbę dotarcia do istoty tej kompozycji podejmuje Ryszard Przybylski, któremu opis jawi się jako instrukcja, przekształcająca czytelnika w poetę. Osobliwość wspomnianego zabiegu polega jednak na tym, że „bez czytelnika nie ułoży się klasztor”, gdyż „słowo poety zniewala oko czytelnika i jeśli czytelnik podniesie bunt, przewidywana kompozycja nie powstanie”¹⁷. A kompozycja to niezwykła i złożona z osobliwych komponentów. Wyobrażenie czytelnika współtworzącego obraz mają wspomagać „arabeskowe rysunki Callota”¹⁸. Pamiętając o arkanach sztuki tego rysownika, czytelnik zdoła jednak wykreować zaledwie obraz skały, która stanowić ma tło dla kompozycji składanej, jak przypuszcza Przybylski, techniką collage’u. „I dopiero wówczas, kiedy okiem wewnętrznym – akcentuje badacz – kiedy w swojej wyobraźni czytelnik stworzy wizję senną w stylu Callota, zobaczy ów monaster, który poeta oglądał okiem cielesnym”¹⁹. Niewiele można dodać do tej rekonstrukcji techniki deskrypcyjnej, z jaką mamy do czynienia jednorazowo. Odwołajmy się zatem do fragmentów poematu:

¹⁷ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego...*, op.cit., s. 19.

¹⁸ Ibidem, s. 21–22.

¹⁹ Ibidem, s. 25.

[13] Zjeżdżaj na koniu w dolinę głęboką.
 Góra zielona... wjeżdżaj na tę górę –
 Ślimaczą drogą... teraz podnieś oko!
 Gdzie patrzysz? wyżej... tam – tam – aż pod chmurę!
 O! jaki widok!... Skala rośnie złota
 Z arabskim rysunkiem Cal[il]ota; [...]

Cała budowa jako wachlarz płaska
 Jeden ma tylko bok i jedno lice,
 A wytnij sobie z jakiego obrazka
 Całą niemieckich miasteczek ulicę,
 Niechaj to wszystko różnorodnie wsięka
 W jedną podstawę – [...]
 A jeśliś domki pobudował, spoił

I całą sobie ułożył strukturę,
 Zanieś to wszystko – wyobraźni okiem –
 Na szmaragdową cyprysami górę,
 Przylep do skały... jeszcze pod obłokiem,
 Na samym szczycie, gdzie glazu ułomek,
 Postaw forteczkę... i jaskółczy domek... [...]

A będziesz widział; nie widzisz?... więc próżno!
 Ja doskonalej nie opiszę rymem... (s. 56–57).

Oryginalność przedstawionych zabiegów deskrypcyjnych polega na tym, że autor nie tylko odwołuje się w dialogu z czytelnikiem do wspólnoty doświadczeń, lecz tę wspólnotę kreuje w osobliwej formie narracji uczestniczącej i zarazem unaoczniającej przeżycia tak niezwykle, że nie dało się ich zamknąć w konwencjonalnym opisie.

Wyrazistym znamieniem poetyki reportażu jest asertoryczność, czyli autorskie staranie o to, aby komunikat był traktowany jako wyraz postawy przekonaniowej twórcy²⁰. W trakcie ewolucji gatunek ukształtował liczne konwencjonalne sygnały tej postawy²¹. W poemacie Słowackiego styka się czytelnik wielokrotnie z formami, za pomocą których autor akcentuje autopsyjność relacji. Oprócz formuł, które już się pojawiły w przytaczanych fragmentach poematu (zob. przykłady 1.–4.; 10., 12.), warto jeszcze przywołać następujące urywki (rozsiane po całym utworze):

[14] Lecz ja wyjeżdżam pod Golgoty krzyże (s. 10).

[15] Z grobowca wieszczka widzę, jak nad głową
 Wulkanu księżyc wysunął się biały (s. 11).

[16] Lecz chodźmy w miasto! [...] (s. 13).

[17] Sam na pokładzie, wichrem bity, blady,
 Płynę przy skale nieszczęsnej Leukady (s. 21).

[18] A potem wszedłszy na fortecy góry,
 Spojrzałem: [...] (s. 26).

[19] Bo osiadłany koń... i ruszam w drogę... (s. 45).

²⁰ M. Piechota, *Jaka Ameryka?...*, op.cit., s. 319.

²¹ Ibidem, s. 240.

[20] Gdy tak myślałem, mrok osłonił szary
Przybywających wręście do Vostizy (s. 47).

Narracja reportażowa nie składa się jedynie z opisów i partii fabularnych opowiedzianych przez narratora (autora). Istotnym jej składnikiem, traktowanym jako sygnał asertoryczności, są dialogi zachowujące językowe i stylistyczne znamiona mowy interlokutorów. W poemacie Słowackiego jest kilka fragmentów ilustrujących wspomnianą prawidłowość w kształtowaniu relacji. Odnajdujemy wśród nich:

– wypowiedź kapitana statku²²:

[21] Kapitan krzyknął Wirgilem: „Et tanta,
Tantaene divis coelestibus ira?” (s. 18).

– wypowiedź jednego z pasażerów (adresowaną do poety i przytoczoną jedynie w inicjalnym fragmencie):

[22] „Bon jour!” – tak do mnie akcentem z Genewy
Przemówił młody Zantejczyk, figura
Przez lat dwanaście kształcona na jura (s. 23).

– wypowiedź hotelarza, któremu udało się zatrzymać u siebie pasażerów:

[23] Stał i zaczął trwożyć: „O ! Nie płyńcie
Na greckie brzegi, w Patras kwarantanna;
Lepiej do mego hotelu zawińcie,
Oberża moja podróżnikom znana!
W Patras musicie dni dziesięć i cztery
Przebyć kwarantannę od osp i cholery” (s. 25).

– dialog poety z towarzyszem podróży oraz służącym z niezbyt wygodnej gospody (czy oberży) w Vostizy:

[24] i zakończyłem słowami: „Daj świecy!”
„Świecy?” – rzekł kompan – „wszak tu wiatr zagasi
Słońce w lichtarzu, księżyc w szabaśnicy!”
Rzekłem: „Giuliano, hej! tho se mu krassi...
Gorzkie jak piołun – niech Bóg będzie z nami!
Jest co jeść? – nie ma... więc tho se mu psami!”

To się po grecku znaczy: „daj mi chleba!”
Przyniósł... postawił... i znowu zapytał
Bardzo układnie: „Czego panom trzeba?”
A gdym na chlebie zębami zazgrzytał,
Zdjęty przecuciem nieszczęśliwych wrózek,
Nie spodziewając się... wołałem: „Łóżek...”

„I światła... światła... tu jak na biegunie
Północnym ciemno – i wiatr wszędy świszczę;
Pusto jak w zgniłym orzechu-świstunie...”
Tu mój towarzysz rzekł: „Więc ja przepiszczę
Na hebanowym moim flażolecie
Tę noc, przepędzę ją najlepiej w świetle” (s. 49).

²² Por. komentarz w: R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego...*, op.cit., s. 141–142.

Doceniając troskę poety o autentyczność, szczegółowość i precyzję relacji, Ryszard Przybylski zwraca uwagę w komentarzu na nieprecyzyjność obcojęzycznych wstawek²³. Przedstawiając zakresy pokrewieństwa analizowanego poematu z konwencją reportażową, warto było ten znamieny rys narracji jednak wydobyć. Wstawki dialogowe pokazują autora w roli bardzo wnikliwego, ale też dowcipnego obserwatora i uczestnika relacjonowanych zdarzeń. Tak ważny dla teoretyków reportażu wyznacznik jego poetyki, jakim jest piętno osobowe twórcy, znajduje zatem w utworze Słowackiego wieloaspektowe i przejrzyste odzwierciedlenie. Paradoks polega jednak na tym, że owo „piętno osobowe twórcy” przybliży poemat do reportażu i zarazem go od tej konwencji oddala.

Mając świadomość tego, że rezultatów nieskrępowanego talentu nie da się zamknąć w prostych etykietkach, przywołajmy jednak określenie Juliusza Kleinera, który niektóre utwory Słowackiego postrzegał jako „sprawozdawczą poezję” i akcentował, że poeta czuje się w tym sposobie wysłowienia nieswojo²⁴. Lektura *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, zwłaszcza uważne przyjrzenie się partiom dygresyjnym poematu, sugeruje coś przeciwnego. Odnosi się wrażenie, że poecie niezwyklej frajdy sprawia przeskakiwanie z konwencji do konwencji, nieoczekiwane modyfikowanie tonacji i charakteru wypowiedzi, przechodzenie od tonacji lirycznej do refleksji, eksponowanie i tuszowanie poetyckiego charakteru wypowiedzi, wprowadzanie licznych skojarzeń i swobodne gospodarowanie płaszczyznami komunikacyjnymi w ramach dominującej narracji unaoczniającej i uczestniczącej. Dygresje o autotematycznym w istocie charakterze zajmują w poemacie sporo miejsca. Mają przy tym zróżnicowaną wartość pragmatyczną. Są rodzajem dialogu z samym sobą, rozmową z czytelnikiem, twórczą kontynuacją maniery przywoływania muz itd. Dotyczą problematyki kompozycyjnej z żartobliwymi nawiązaniami do konkretnych utworów, które powinny funkcjonować w świadomości twórcy jako wzorce w tym zakresie:

[25] Mówiłbym dalej, ale *Pan Podstoli*,
Dziady, a zwłaszcza tych *Dziadów* część czwarta,
 Uczą porządku, w opowiadań roli
 Rysując proste ścieżki. Więc do czarta –
 Mego pegaza wyskoki i liczne
 Opowiadania semihistoryczne!

Więc do porządku! [...] (s. 8).

Część dygresji poświęcona jest tonacji utworu, zwłaszcza zasadzie stosowności. Oto reprezentacyjny fragment pieśni VII:

²³ Ibidem, s. 493, gdzie czytamy: „tho se mu krassi... tho se mu p s a m i – jest to skażony nowogrecki. Powinno być *dhos mu krasi, dhos mu psomi* – daj mi wina, daj mi chleba [...]”.

²⁴ Uwagi te odnosiły się do *Listów poetyckich z Egiptu*. Por. Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, op.cit., s. 67.

[26] A ty, Poezjo, nie bądź więcej śmieszka,
Ale opowiedz – jak szedłem wysoko
Nad przepaściami zawieszoną ścieżką,
Jak coraz dalej posyłałem oko
Za laurem pięknie kwitnącym pode mną
I za otchłanią mórz błękitnie ciemną (s. 55).

Refleksje autotematyczne odnoszą się także do poszczególnych środków obrazowania. Najbardziej interesujące uwagi dotyczą porównań:

[27] Gdzieś porównanie podobne w Szekspirze
Na Niderlandach kończy się zamknięte.
Lecz ja wyjeżdżam pod Golgoty krzyże
Po święte myśli i szkaplerze święte,
Więc przed wyjazdem robię ślub niezłomny,
Że będę nieco zabawny, lecz skromny (s. 9–10).

[28] Jeszcze nie rzucę porównania, chyba
Słów mi zabraknie [...] (s. 17).

[29] Czytałem kiedyś wielkie porównanie...
Jak wystawiony na niebieskie rosy
Pielgrzym, gdy ze snu głębokiego wstanie,
Listek uwiedły, co mu spadł na włosy,
Odrzuca z czoła – takeś Ty skaliste
Nakrycie grobu precz odrzucił, Chryste! (s. 37).

Wśród zagadnień warsztatowych, które w dygresjach poeta pomieścił, warto jeszcze wymienić kwestie zasad stylu (przykład 30.) i drobne komentarze dotyczące konkretnego leksemu (przykład 31.). Najbardziej zaskakującym wtrąceniem jest jednak fragment, który ocenia w żartobliwej formie istotę inwencji i poetyckiej weny „kreatora samowładnego”, jak Słowackiego nazywają autorzy podręcznika (przykład 32.)²⁵:

[30] Zaprawdę ja wam powiadam, co rzekły
Przede mną usta filoz[of]ów wielu,
Że... Lecz nadzwyczaj stają się rozwlekły,
Więc nic nie powiem – i prosto do celu,
Nie zatrzymany strofą ni morałem,
Na moim koniu biednym pędzę czwałem (s. 42–43).

[31] Ona uczyła mnie chodzić jak scenarz
(Lepsze niż aktor słowo niech zostanie) (s. 14).

[32] A jeśli kiedy mój przyjaciel Szekspir
Na złą myśl zagna rymy buntownicze
Położę jaki suspir albo ekspir,
Z muzyki znaku milczenia pożyczę
I muzę moją w rymowym balecie
Na zakręconym wstrzymam piruecie (s. 10).

Muza niezbyt łatwo dawała się zatrzymywać na zakręconym piruecie, więc w poemacie nie brakuje fragmentów przesyconych poezją, czyli ujmujących świat na sposób literacki i poszukujących nowych

²⁵ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, op.cit., s. 349.

o nim prawd, przy pozorach nawiązań do „klasycystycznego przyoblekania wypowiedzi w strojną szatę poezji”²⁶.

Analizowany poemat odzwierciedla całą gamę zabiegów poetyzujących przekaz. Najważniejsze jest użycie leksemów z grupy reprezentacyjnych, jak pisze Teresa Skubalanka, poetyzmów semantycznych, zwłaszcza zjawisk ze świata przyrody (słońce, księżyc, gwiazdy, drogic kamienie, kwiaty)²⁷. W wypadku dzieła Słowackiego motywacja wprowadzania wspomnianych leksemów jest jednak podwójna, gdyż nazywane nimi składniki krajobrazu były, jak pokazywałam, przedmiotem opisu z autopsji, opisu przesyconego konkretami, a więc w gruncie rzeczy realistycznego, ale jednocześnie w warstwie stylistycznej niepospolitego²⁸.

Jak wiadomo, ambiwalencja poezji i prawdy jest widoczna w licznych utworach romantyków, którzy opisywali zjawiska natury przez pryzmat własnej wrażliwości²⁹. Poetyckie w istocie opisy w poemacie Słowackiego są jednak indywidualną realizacją ogólniejszych prawidłowości³⁰. Najłatwiej to pokazać, skupiając uwagę na obrazach morza. Autor uwydatnia w nich barwę, dbając o niepowtarzalność określeń (epitetów) wybieranych z zasobu leksyki poetyckiej utrwalonej w tradycji (*lazur, lazuruowy, jasnolazurowy, szafirowy*) lub zbioru własnych poetyzmów (*błękitny*)³¹. Drugą cechą eksponowaną dzięki epitetom staje się światło – autor często uwypukla jego zmienność, wiążąc obrazy z porą dnia. W wybranych deskrypcjach (nie tylko morze przedstawiających) istotna staje się także perspektywa, co pozwala poecie mówić pośrednio o rozmiarach przedstawianego obiektu (por. dla przykładu: *morza lazuruowe pola, otchłań mórz*). Waloryzowanie przedmiotu deskrypcji jest przy tym wielowymiarowe (choć dominuje aspekt estetyczny) i zyskuje w tekście zróżnicowane wykładniki (oprócz konotacji niesionych przez same poetyzmy, ocenie służą formuły w rodzaju: *Miło być...*, a także eksponowanie wyjątkowej urody opisywanego krajobrazu:

²⁶ Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, op.cit., s. 77.

²⁷ T. Skubalanka, *Niektóre problemy stylu poetyckiego w Polsce*, [w:] tejsze, *O stylu poetyckim i innych stylach języka*, Lublin 1995, s. 25. Autorka wspomina też o mitologizmach i epitetach złożonych jako tradycyjnym składniku języka poezji (s. 29). Słowacki te kategorie także uwzględniał, choć epitety złożone są w poemacie nieliczne.

²⁸ Problematykę technik deskrypcyjnych w kontekście rozważań stylistycznych prezentuje obszernie i wnikliwie T. Skubalanka. Por. *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin 2001, s. 145–165.

²⁹ Ibidem, s. 153.

³⁰ Ibidem, s. 159.

³¹ Por. T. Skubalanka, *Niektóre problemy...*, op.cit., s. 28, gdzie czytamy: „Wśród romantyków wprowadzających nowe pozycje [nowe poetyzmy – dop. M. W.] [...] szczególne miejsce należy się Słowackiemu, który między innymi u powszechnił całą rodzinę *błękitu* (*błękit, błękitnawy, błękitność, błękitnieć*)”.

*nigdzie tak piękne morze nie świeci...)*³². Oddajmy zatem głos poecie, przywołując najważniejsze urywki dzieła poświęcone opisom morza:

[33] Modlitwy moje, wszystkie nie za siebie,
A tak rozlane na świat... jak na wodach
Mórz lazurowych rozlewał się cały
Krag tonącego słońca – skrawo biały... (s. 15).

[34] A dzisiaj pełna jasnego brylantu
Rosy, róż pełna, wyleciała do mnie
Z błękitnej fali [...] (s. 28).

[35] [...] Cóż to? Biedny ptaszek
Leci przez morza lazurowe pole
I pada przy mnie na ławce [...] (s. 28).

[36] A morze jasnym wabiące lazurem
Daleko od nas – szukane oczyma –
Za gór przebytych błysnęło się murem
Przez dwie szczeliny – [...] (s. 55).

[37] Nigdzie tak piękne i tak szafirowe
Morze nie świeci jak tu, w tej dolinie,
Kiedy przez szarą drzew oliwnych głowę
Oko na morze to błękitne wpłynie,
To zamyślane odwrócić się nie chce,
Tak go ten błękit rozwidnia i lechce (s. 69).

Mając świadomość siły swej imaginacji i swego talentu, Słowacki ozdabia poemat opisami, w których uderza nagromadzenie tradycyjnych środków, stosowanych, o czym świadczy komentarz poety, z rozmysłem:

[38] Niebo na wschodzie okrywa purpura,
Potem ją skrawa zastępuje białość,
A róż odcięty jako lekka chmura
Płynie w błękity... O, klasyczna stałość!
Nieraz widziałem przez ten obłok cienki
Łono sypiącej różami jutrzeńki (s. 27–28).

[39] A potem wszedłszy na fortecy góry,
Spojrzałem: Zante szmaragdami siana,
W szczyrych szafirów oprawna lazury,
Niebem i morzem dokoła oblana,
Taila mnóstwo domków w głębi łona (s. 26).

Dzięki reporterskiej naoczności i konkretności, w opisach zderzanej z poetyckim, wyrafinowanym obrazowaniem, a także przez wprowadzanie dygresji Słowacki nie tylko tworzył i utrzymywał konkretne znamię swego poetyckiego gadania, ale kształtował osobliwą formę literackiej komunikacji, wprowadzając czytelnika do krainy własnej wyobraźni i czyniąc zeń: 1) interlokutora (por. bezpośrednie zaproszenia do dialogu w dygresjach: *Mój czytelniku, uderz się ty w piersi!* – s. 22; lub wyraźne dialogowe nastawienie wspomnianych partii poema-

³² Por. przykłady 4., 10. i 26.

tu: *Myślicie, że grzechów siedmioro / Przyszło mię dręczyć...* – s. 44; *Już wiesz, jakie są obrazy sielanek* – s. 69); 2) obserwatora, który oczyma poety ma zobaczyć krajobrazy i ludzi, a więc obserwatora współodczuwającego z poetą i wnikającego w wizję świata, którą antynomicznie (bo zarówno konkretnie, jak i obrazowo) przedstawia niezwykle twórcą; c) współtwórcę opisu i uczestnika wojażu kreującego obrazy razem z poetą.

O relacjach między reportażowością i poetyckością w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* decyduje nie tylko zakres użycia heterogenicznych środków oraz ich zderzanie na linii tekstu, lecz także nadanie im oryginalnej wymowy i funkcji komunikacyjnej.

***Poetic and Reporting Remarks on the Style of
Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu by Juliusz Słowacki***

Summary

The article includes an analysis of various components of poetic descriptions and reporting elements combined in Słowacki's poem (autopsy descriptions, subjective narration, assertive character) resulting mainly in the clash of précising elements and rich poetic means (lexical pietisms, comparisons, metaphors).

What makes it a poem of a unique style, however, is the formation of original literary communication, in which the reader is so activated in the report that he becomes not only a participating recipient but also a co-creator of the unusual narration.

Trans. M. Kołodzińska

Bożena Witosz
(Uniwersytet Śląski)

METATEKST JAKO WYZNACZNIK STYLU I STYLISTYCZNA STRATEGIA (Interpretacja metawypowiedzi w opowiadaniu Kowal Kruk Andrzeja Stasiuka)

Metatekst, jedna z podstawowych kategorii tekstologicznych, może poszczycić się już bogatym zbiorem opracowań na swój temat. Ich autorzy, reprezentujący nierzadko odmienne perspektywy poznawcze, przyjmujący różne założenia metodologiczne i kreślący różne cele badawcze, „portretowali” go z wielu punktów widzenia, wydobywając w każdym ujęciu inne profile wybranego obiektu. Dziś, po kilkudziesięciu latach od wprowadzenia tego pojęcia do języka teoretycznego lingwistyki tekstu (Wierzbicka 1971), widać wyraźnie, że problematyka *metatekstu* wciąż jest atrakcyjna poznawczo¹. Z drugiej jednak strony (i to wydaje mi się istotniejsze), kategoria ta, mimo iż poddawana tak długiej i wielostronnej penetracji, wywołuje nieustający niepokój badawczy, który między innymi wynika z jej konceptualizacyjnej „nieuchwytności”. Przyczyny tego stanu upatrywać należy z pewnością w okolicznościach zewnętrznych, a wśród nich w nasilających się tendencjach do transgresji w obrębie gałęzi dzisiejszej wiedzy humanistycznej, w wyniku której powstają tzw. miejsca wspólne: tematy, problemy, kategorie, terminy. Ich międzydyscyplinowy zasięg ułatwia niewątpliwie naukowy dialog i poszerza horyzonty badawcze, jednakże przyczynia się również do semantycznej niestabilności owych „wspólnych” przedmiotów, każda bowiem dyscyplina wnosi własną perspektywę oglądu, odciskającą się na sposobie ich widzenia w ramach pozostałych paradygmatów². Drugą

¹ Ograniczając się jedynie do monograficznego ujęcia tej problematyki, należałoby wskazać przynajmniej kilka pozycji, które ukazały się w ostatnim czasie: Winiarska 2001; Bogdanowska 2003; Szkudlarek 2003; Gajewska 2004; Wajszczuk 2005.

² Wystarczy porównać definicje *metatekstu* w leksykonach wiedzy językoznawczej i literaturoznawczej. W ujęciu lingwistycznym za *metatekst* uznaje się „elementy (wyrazy, zwroty, wypowiedzenia) tekstu stanowiące odautorski komentarz do niego i jako komentarz rozumiane przez kompetentnego odbiorcę” (Urbańczyk (red.) 1992: 199). W podobnym tonie, choć w szerszym ujęciu, konstruuje definicję autorki specjalistycznego słownika (Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 105–109). W tekstach reprezentujących ujęcie literaturoznaw-

istotną przyczyną „płynności” naukowych rozpoznań jest tzw. długie trwanie danej kategorii w języku teoretycznym (zmieniają się metodologie, zmienia się również sposób kształtowania tożsamości poznających podmiotów i obiektów ich poznania). Ważną rolę odgrywa też ranga, jaką w ramach danej dyscypliny nadaje się wybranemu przedmiotowi poznania (wyższa przyciąga uwagę większej liczby autorów, co prowadzi często do multiplikacji perspektyw jego opisu). Nie należy ujmować znaczenia i czynnikom wewnętrznym, a więc samej „rozmytej” naturze interesującego nas zjawiska. Nieostrość kategoriałna powoduje, że granice *metatekstu* są stale kwestionowane, a podejmujący się jego systematyki autorzy zmuszeni są za każdym razem określać zakres omawianego tu komponentu tekstowego w kontekście przyjętych przez siebie ram interpretacyjnych. Wypracowanie określonej koncepcji *metatekstu* wymaga dodatkowo relacjonowania go do innych, zazębiających się z nim i równie niestabilnych kategorii, by wskazać przykładowo: modalność, intertekstualność czy sferę odniesień sytuacyjnych (pragmatycznych) tekstu. Należy mieć na uwadze, że owo relacjonowanie nie tylko wykreśla – w zależności od sposobu rozumienia pojęć sąsiadujących (i uwzględnienia zmian w sposobie ich rozumienia) – coraz to nowe granice *metatekstu*³, ale równocześnie wymaga rewizji wypracowanych wcześniej ustaleń, często całej dotychczasowej wiedzy na temat tej kategorii. Dziś oto jesteśmy świadkami, jak bardzo kariera wprowadzonego do polskiej terminologii lingwistycznej za Gerardem Genette’em (1992) pojęcia *paratekstu* zmieniła myślenie o przyjętej wcześniej i już zadomowionej w naszej kompetencji badawczej kategorii. Idzie tu nie tylko o to, że w konfrontacji z nowym i ekspansywnym terminem należało na powrót przemyśleć i dookreślić wypracowaną w środowisku lingwistów definicję, by obronić choć część zajmowanego przez nią wcześniej tekstowego terytorium, oraz ustalić na nowo i odpowiednio sprofilować hierarchię wyznaczników obu kategorii, by możliwe było ich odróżnienie i w konsekwencji rozpoznanie⁴. Warto odnotowania jest to, że wprowadzenie w przestrzeń badań tekstologicznych kategorii *paratekstu* zobligowało nas do rewizji i rewaloryzacji wielu innych teoretycznych ustaleń, które w rozwoju badań nad metatekstem

cze przyznaje się tej kategorii zakres szerszy, jest to: ‘tekst mówiący o innym tekście; także tekst naśladowujący inny tekst lub powstały w wyniku jego przekształceń’ (Sławiński (red.) 1988: 279). Podobnie w: Szczęsna (red.) 2002: 171–172.

³ Zmiany zakresu kategorii metatekstu można prześledzić, oddając się lekturze prac powstałych w ramach paradygmatów: lingwistyki tekstu, stylistyki, pragmalingwistyki i teorii dyskursu. Por. np.: Wierzbicka 1971; Mayenowa 1974; Dobrzyńska 1974; Kawka 1990, Ożóg 1990; Labocha 1990; Starzec 1994; Duszak 1998.

⁴ Interesującą próbę konceptualizacji obu pojęć – w ujęciu relacyjnym – przedstawiła ostatnio I. Loewe 2007: 73–78.

zostały przyjęte i utrwalone w praktykach analiz struktury tekstu. By nie pozostać gołosłowną, wskażę na przywoływaną często propozycję Rolanda Harwega, wprowadzającą podział *metatekstu* na zewnętrzny (etyczny), który stanowią: tytuły, motta, wstępy, zakończenia, posłowania, dedykacje, przypisy, spisy treści itp., oraz wewnętrzny (emiczny), którego składniki wplecione są w tkanę „właściwego” tekstu (Harweg 1968: 150). Jak doskonale pamiętamy, ten pierwszy rodzaj został w propozycji Genette’a wchłonięty całkowicie przez kategorię *paratekstu* (z dodaniem nowych „okołotekstowych” składników, takich jak: noty redakcyjne, zapowiedzi itp.), drugi pozostał w modelu typologicznym francuskiego uczonego całkowicie niezauważony (*metatekstem* określono tam, jak pamiętamy, jedynie tekst krytyczny, omawiający dany tekst, a więc na przykład jego recenzję). Nawiasem mówiąc, w analizach konkretnych tekstów, które wyszły spod pióra pomysłodawcy nowej siatki nazewnicznej, często dochodzi do zrównania zakresu obu wyróżnionych przez niego pojęć. Dzisiejsza sytuacja metodologiczna odsłania niefortunność koncepcji Harwega, której konsekwencją było przeprowadzenie sztucznej granicy między integralnymi jednostkami tekstu i nadanie tym mieszczącym się na obrzeżach statusu zewnętrznego (co później, jak pamiętamy, uruchomiło dalsze innowacje nazewniczne, wyodrębniające „tekst właściwy” i różne „przytekstowe” struktury, których status od początku nie był jednoznaczny). Sytuując w sposób *eksplicytny* graniczne jednostki tekstu na zewnątrz jego struktury, nie tylko sankcjonowano ich luźny związek z tekstem, podatny na wszelkie procedury odłączania, ale, co ważniejsze, komplikowano analizy tekstowe, zwłaszcza charakterystykę funkcji oraz wzajemnych odniesień jego składników, na przykład tekstu i jego tytułu.

Krystalizacji kategorii *metatekstu* nie sprzyja też formalna wielopostaciowość jej składników (wyrazy, wyrażenia, frazy, sekwencje wypowiedzeniowe) oraz ich mobilność (wskaźniki *metatekstowe* mogą być sytuowane na poziomie wypowiedzenia i na poziomie tekstu, wewnątrz i na obrzeżach wypowiedzi).

Od początku kształtowania się refleksji *metatekstowej* uznano, że podstawowym wyznacznikiem, pozwalającym w jednym zbiorze pomieścić różnorodnie formalnie elementy, jest ich wspólna funkcja. Zgodnie powtarzamy po dziś dzień, że *metatekst* 'mówi o tekście' (wypowiedzi), ma za zadanie skierować uwagę odbiorcy nie tyle na to, *co?* się wypowiada (warstwa przedmiotowa komunikatu), ile na to, *jak?* się coś wypowiada (płaszczyzna *meta*-). Stanowisko to, gdy spoglądamy na nie z dzisiejszym bagażem wiedzy metodologicznej, nie rysuje się już w sposób tak klarowny i przekonujący. To bowiem, jakie środki tekstowe zostaną włączone w obręb kategorii *metatekstu*, zależy od przyjętej koncepcji przedmiotu odniesienia, czyli tekstu, a ten pojmujemy w kategoriach globalnych, całościowych, a nie atomistycznie. Dlatego dziś jesteśmy skłonni uznać, że *jak?* tekstu zależy także (w jakimś stopniu

przynajmniej) od jego *co?*, a obie płaszczyzny splata się w sieć związków. Innymi słowy, jeśli tekst traktujemy jako jednostkę komunikacji, to konsekwentnie w ramy jego struktury jesteśmy zobowiązani włączyć zarówno płaszczyznę formalną, semantyczną, jak i pragmatyczną. Tekst w perspektywie komunikacyjnej jest bowiem zawsze jednostką „ukontekstowaną”. Poziom *meta-*, zlokalizowany w tekście, włącza w swój zakres nie tylko zbiór jednostek heterogenicznych pod względem ich statusu gramatycznego czy semiotycznego, ale także cały arsenał środków wskazujących na uwikłanie kontekstualne i sytuacyjne tekstu (wypowiedzi), w tym zwłaszcza – jako najważniejszy – poziom relacji nadawczo-odbiorczych. Wraz ze zmianą koncepcji tekstu zmienia się więc koncepcja jego *metatekstu*. Obserwujemy ostatnio dynamiczny proces poszerzania się zakresu obu kategorii i przebudowy ich przestrzeni. Do sfery *meta-* przenikają wykładniki, które pełnią równocześnie inne funkcje: modalną, ekspresywną, interakcyjną, intertekstualną. Ta polifunkcyjność – wobec złożoności, a zarazem silnych wzajemnych powiązań komponentów tekstu – nie powinna dziwić⁵.

Funkcję *metatekstową* możemy zatem określić jako orientację w strukturze globalnej tekstu (formalnej, pojęciowej i pragmatycznej). Warstwa *meta-* jest płaszczyzną szczególnej manifestacji podmiotu wypowiedzi – jako nadawcy i twórcy tekstu – decydującego nie tylko o odpowiedniej strukturyzacji (sygnalizowanie zespolenia w jedną całość różnych poziomów wypowiedzi i jej heterogenicznych całości), ale też podejmującego odpowiednie strategie nadawcze. Podmiot wprowadza więc w obszar działań *metatekstowych* nie tylko wybrane z repertuaru (systemu języka, konwencji gatunkowych i stylistycznych, a także norm kulturowych) środki delimitacji oraz spajania formalnej i informacyjnej przestrzeni tekstowej, ale także strategie retoryczne, umożliwiające odbiorcy rozpoznanie celów komunikacyjnych nadawcy. Dla-

⁵ W swoich wcześniejszych publikacjach (Witosz 1996, 2001) uznawałam wprawdzie, że proces poszerzania zakresu *metatekstu* jest nieunikniony, ale idące za tym „rozmywanie” tej kategorii tekstologicznej wywoływało we mnie odruch sprzeciwu. Postulowałam wówczas, by baczniej w analizach przyglądać się wykładnikom *metatekstowym* i nie włączać w sposób mechaniczny do płaszczyzny *meta-* wszystkich wskaźników obecności nadawcy i adresata wypowiedzi. Chodziło mi o to, by nie zrównywać funkcji *metatekstowej* z funkcją fatyczną, modalną (zwłaszcza na poziomie składniowym), ekspresywną czy intertekstualną. Dziś także – choć akceptuję rozmycie kategorii tekstowych i nierozłączność ich typologii – stoję na stanowisku, że nie każdy zwrot do odbiorcy (zwłaszcza w dialogu *face to face*), nie każdy znak ekspresywny w zdaniu tekstowym należy do planu *metawypowiedzi*. Uznanie w porządku teoretycznym (w konsekwencji przyjęcia pragmatycznej koncepcji tekstu i *metatekstu*), że kategorie *metatekstu*, modalności, intertekstualności, subiektywności zazębiają się (a nie pokrywają), wymaga – na poziomie interpretacyjnym – szczególnej uwagi i rozwagi.

tego określiłam kiedyś funkcję wyrażen *metatekstowych* jako zadanie sterowania interpretacją wypowiedzi (Witosz 2001: 75). W tym polu interpretacyjnym nadajemy płaszczyźnie *meta-* nie tylko nacechowanie spójnościowe (co uznaje się za prymarną funkcję operatorów *metatekstowych*), ale i zabarwienie perswazyjne. Wtedy, gdy podmiot wnioskuje, komentuje, ocenia, przekonuje itp., podejmuje strategie *metatekstowe*. Jednakże to nie treść ocen, komentarzy czy wniosków jest nacechowana *metatekstowo*, nośnikiem tej wartości jest to, w jaki sposób tego rodzaju znaczenia są przez podmiot wypowiedzi sfunkcjonalizowane, jak są strukturalizowane, komponowane z sąsiadującymi składnikami i włączane w globalną strukturę tekstu (por. Duszak 1998: 151).

I jeszcze jedna uwaga. Nie wszystkie mechanizmy *metatekstowe* muszą być zwerbalizowane w strukturze wypowiedzi. Charakterystyczne dla wielu tekstów, zwłaszcza pisanych, w tym artystycznych, jest ukrywanie pod powierzchnią języka informacji *metatekstowych*, które w postaci hipotez, przesłanek interpretacyjnych, są odkrywane i uruchamiane w procesie lektury (Dobrzyńska 2001: 56).

Te wstępne informacje miały na celu – wpisując kategorię *metatekstu* w zarysowany kontekst teoretyczno-metodologiczny – uzasadnić interpretację stylistycznej wartości wypowiedzi *metatekstowych*. Na ten aspekt płaszczyzny *meta-* zwróciły przed laty uwagę Maria Renata Mayenowa (1974) oraz Teresa Dobrzyńska (1974, 1996). Podążający ich śladem tekstolodzy koncentrowali się na opisie głównie tych parametrów, które współkształtowały typy tekstu i ich jednostkowe aktualizacje. Tak więc zarówno określona postać formalna wyrażen *metatekstowych*, jak i stopień nasycenia tymi środkami wypowiedzi oraz sposób ich manifestacji mogły być wykorzystane jako wykładnik stylów typowych (stylów funkcjonalnych, gatunkowych) oraz stylów indywidualnych (stylu autora czy stylistyki jednostkowych wypowiedzi). Za szczególnie nacechowane stylistycznie uznano wskaźniki delimitacyjne oraz operatory porządkujące wewnętrzną przestrzeń tekstu oraz mechanizmy organizujące przebieg procesu komunikacji. Te ostatnie będą przedmiotem moich obserwacji.

Tekst artystyczny prezentuje, jak wiadomo, złożony i zhierarchizowany układ nadawczy. Narrację w *Kowalu Kruku* budują głosy: tytułowej postaci i pierwszoosobowego narratora, ponad nimi przebiega głos autorski, przy czym podmiotowe instancje narratora i autora nie są rozłączne (na tę cechę wskazuje się często w interpretacjach prozy najnowszej). Autor wnika w wykreowany świat tekstu, wciela się czasem w postać rozmówcy tytułowej postaci (eksponując jednak przede wszystkim rolę słuchacza), zarazem podejmuje zadania redakcyjne, nadając ustnemu monologowi bohatera formę narracji „zapisanej”, wyposażonej w pierwiastki estetyczne, oraz wplatając w ten tok wypowiedziane z perspektywy autorskiej sądy na temat własnego utworu, postawy twórczej czy, ogólniej, stylu literatury. Znakomitą część teks-

tu wypełnia jednak opowieść *kowala*, który, zachęcony propozycją wspólnego wypicia piwa, zdaje relację z odbytej niedawno podróży do syna, na Śląsk. Operatorami *metatekstowymi*, będącymi w dyspozycji tekstowego gawędziarza, nie będę się tutaj zajmować, interesować mnie będzie wyłącznie *metatekst* autorski.

Zabiegi tekstotwórcze, ujawnione na poziomie *meta-*, da się pogrupować – ze względu na ich funkcję – w trzy większe zespoły. Na pierwszy składają się wyrażenia stanowiące narracyjną obudowę mowy *kowala*. Tworzą one dla opowieści postaci ramę pragmatyczną, odnoszącą do wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej (*tu* i *teraz* opowiadania). Narrator-słuchacz tak manewruje perspektywą widzenia, by ukazać zarówno to, co może być dostrzeżone z dystansu prywatnego, jaki dzieli partnerów w potocznej rozmowie (głównie fragmenty twarzy *kowala*), jak i składniki bliższej przestrzeni (scenerii) oraz elementy pejzażu, stanowiącego tło interakcji. Oko narratora spoczywa jedynie na wybranych obiektach mieszczących się w polu wizualnym, tak jakby patrzący mógł dostrzec tylko to, na co zwrócił uwagę. Brak w tekście sygnałów oddzielających typ widzenia wyraźnego i peryferyjnego, różnienia przyjętego na gruncie „teorii widzenia”, warunkowanego anatomicznymi właściwościami percepcji wzrokowej⁶. Autor nie maluje całej sceny, nie ustanawia planu pierwszego i dalszego, eksponuje fragmentaryczność widzenia, która to cecha jest w tekście odpowiednio sfunkcjonalizowana. Nie idzie bowiem o strategię uwiarygodnienia opisu literackiego, eksponowanie mimetycznych walorów artystycznego obrazu. Wybrane komponenty sytuacji przestrzennej są w *Kowalu Kruku* adresowanymi do czytelnika „sygnałami ważności” (Balcerzan 1965), kierującymi uwagę na określone elementy świata przedstawionego. Nie są one jedynie eksponentem prozatorskich technik obrazowania, przede wszystkim realizują w utworze zadania kompozycyjne i stylistyczne. Zmiany uchwycone w kolejnych ekspozycjach otaczającej przestrzeni (tej bliższej i tej dalszej) są znakiem upływającego czasu, uwydatnieniem procesualnego wymiaru aktu komunikacji:

⁶ Podkreśla się, że postrzeganie wizualne nie jest jednorazowym aktem ogarniania dostępnej przestrzeni, ma charakter procesualny – rzeczywistość oglądamy stopniowo, za pomocą wielu spojrzeń rzuconych w różnych kierunkach; właściwości anatomiczne oka pozwalają widzieć wyraźnie tylko ten fragment dostępnego pola wizualnego, na którym skupia się uwaga obserwatora i który jest w dostatecznej od niego odległości (ani zbyt bliskiej, ani zbyt dalekiej); wszystko, co nie znajduje się w wybranym polu wizualnym, widzimy peryferyjnie, jak na zamglonej fotografii (widać tu podobieństwa pracy oka do pracy aparatu fotograficznego – możemy uzyskać wyraźne zdjęcie tylko na tym planie przestrzennym, na który nastawiamy obiektyw). Nieodłącznym składnikiem widzenia jest sposób postrzegania, w tym zwłaszcza pozycja podmiotu względem przedmiotu oglądu. O świadomości wzroku w malarstwie zob. m.in.: Strzemiński 1974.

Ławka stoi w słońcu, cienie się przesuwają i jest trochę tak, jakby to była powolna podróż. Na czarnych wąsach kowala Kruka siwizny tyle, co lukru na pączkach. Z brzuchatych pól śnieg schodzi i nie może zejść. [...] PGR-owskie dzieci oblepiają huśtawkę. Wszystko wokół upada i tylko huśtawka wznosi się wyżej i wyżej, a kowal Kruk patrzy pod słońce na frunącą dzieciarnię i jego twarz staje się lustrem szczenięcych uśmiechów. Takim pomarszczonym, nieogolonym, lecz wiernym zwierciadłem (s. 21–22)⁷.

Huśtawka jest już pusta, dzieciarnia gdzieś znikła i butelki też są próżne, więc kowal Kruk wstaje, drepcze do sklepiku i można odzyskać oddech (s. 23).

A na Śląsk jest jeszcze ponad dwieście kilometrów, więc trzeba pójść po następne piwo i patrzeć ze spokojem, jak słońce osuwa się za łysy grzbiet (s. 24).

W zamierającym świetle dnia widać, jak na lustrach kałuż pojawiają się matowe zamknięcia. Woda tężeje, traci blask [...] (s. 26).

I to już jest zmierzch. Nie bardzo da się siedzieć, trzeba przytupywać, z ust unosi się para, a w palce szczybie przymrozek [...] (s. 25).

Monolog rozpoczyna się, gdy *ławka stoi w słońcu*, a kończy wołaniem żony *gdzieś w ciemności*, kiedy *twarz kowala staje się ledwie widoczna* (s. 27). Upiływający wolno czas podkreślają też inne składniki tej wielokanałowej i wielokodowej złożonej całości semiotycznej, jaką jest językowa interakcja. Choć ich udział w budowaniu „akompaniamentu narracyjnego” rozmowy jest skromny (wszak nie jest zamiarem stylistycznym uchwycenie roli wszystkich danych zachowaniowych w rozmowie), nie sposób nie zauważyć ich obecności:

[...] sztachnięcie i łyk z butelki trwają tyle co dwa przystanki pekaesu (s. 22).

[...] głos kowala Kruka ma w sobie monotonię stukotu wagonowych kół (s. 26).

W ramie pragmatycznej aktualizuje się czas obiektywny i czas subiektywnie doznawany (inaczej przeżywają upływ czasu opowiadający *kowal* i słuchający). *Tempus* pełni też funkcję strukturalną, jest organizatorem toku opowieści tytułowej postaci.

We wszystkich cytowanych tu wypowiedziach o funkcji *metatekstowej* znajdują się informacje podkreślające długie trwanie rozmowy. Również o tym aspekcie potoku słownej ekspresji *kowala* powiadamia autor czytelnika w pierwszym skierowanym do niego zdaniu – dialog z czytającym tekst literacki jest kreowany równoległe z obrazem wewnątrztekstowej rozmowy. Zaraz po formule początku wypowiedzianej przez *kowala* (*A wie pan, w zeszłym tygodniu na Śląsku byłem, u syna*, s. 22) pada następująca kwestia:

To jest ostatnia chwila dla kogoś, kto ma coś do załatwienia, spieszy się albo boi się ciemności (s. 22).

W ustach *kowala* inicjalny *metatekst* odgrywa swą konwencjonalną rolę – zapowiada temat jego opowieści. Dzięki ramie tematycznej, wyraźnemu sygnałowi początku, wypowiedź *kowala* nabiera cech pewnej autonomii w stosunku do wewnątrztekstowej sytuacji wypowiedzi. Ma

⁷ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2006. Cytaty lokalizuje bezpośrednio w tekście.

to swoje uzasadnienie w przyjętej strategii retorycznej tekstu. Odautorski sygnał początku ma charakter ramy pragmatycznej (por. Labocha 2008: 103–104), stanowi przejście z poziomu komunikacji między postaciami utworu na poziom komunikacji zewnątrztekstowej. Autor zwraca się do czytelnika, podobnie jak doświadczony gawędziarz do zgromadzonego audytorium, który przygotowuje słuchaczy do uczestnictwa w akcie komunikacji i do odbioru opowieści. Jednak zamiast oczekiwanych w tym miejscu kroków wzbudzających zainteresowanie, zamiast zabiegania o przychylność odbiorców, mamy przed sobą żartobliwie wyrażony (a może zabarwiony nutką ironii?) akt ostrzeżenia – aktywność mowna *kowala* to będzie długa narracja. To tak, jakby autor projektował dwuwarstwowy poziom lektury, zwracając się do czytelnika jako do uczestnika równocześnie dwu odrębnych aktów komunikacji – sytuując nas w roli odbiorców mowy *kowala* (przypominam zabieg autonomizacji tekstu postaci) i całego utworu. Dlatego, zanim oddał głos swemu bohaterowi, uznał za konieczne zastosowanie szczególnych mechanizmów przygotowawczych. W ten sposób gotowość poświęcenia czasu drugiemu (czy będzie to mowa fikcyjnego interlokutora, czy narracja literacka) staje się warunkiem wstępnym interakcji. Po chwili jednak, jakby nie dając wiary, że możliwa jest jeszcze w dzisiejszej „rozpedzonej” terażniejszości niespieszna lektura (i słuchanie niespiesznego gadania), autor zaczyna ingerować w tok opowieści *kowala*.

Otwiera się przed nami drugi krąg działań metatekstowych – daleko posunięte, twórcze ingerencje redakcyjne. Mają one w opowiadaniu Stasiuka inną postać i inne zabarwienie stylistyczne niż spotykane wcześniej czy to w literaturze, czy w pozaartystycznych zapisach fenomenu mowy. Zabiegi artystyczne wykorzystywały możliwości pisma do oddania iluzji mówioności (Skudrzykowa 1994). Stylizacyjne przetworzenia miały na celu zbliżenie wypowiedzi artystycznej do naturalnych praktyk językowej wymiany, stanowiły sposób na odnowienie szaty stylistycznej tekstów literatury (więcej w Witosz 2003). Działaniom imitacyjnym poddawana była przede wszystkim warstwa brzmieniowa (elementy supra-segmentalne i parajęzykowe), z czasem uwaga twórców przesuwiała się w stronę niewerbalnych składników aktu komunikacji: ku elementom kodu kinezycznego i proksemicznego, by w końcu skoncentrować się na specyfice struktury replik dialogowych (próby zapisu polilogu oraz równoczesności procesów myślowych i artykulacyjnych naruszające linearność tekstu). Z kolei badania wywodzące się nie ze stylistycznej, lecz pragmalingwistycznej perspektywy, zwłaszcza językoznawcze analizy opowieści folklorystycznych, eksponowały w *metateksie* głównie rolę oddającą wtórny charakter tekstu, będącego pisemnym utrwaleniem, a równocześnie przekształceniem ustnej artykulacji, koncentrując się na śladach, jakie odcisnął na pierwotnej mówionej narracji redaktor tekstu, który był także pierwszym jej interpretatorem (por. Labocha 1990). W omawianym utworze zabiegi *metatekstowe* nie zmierzają do oddania

„iluzji mówioności”. Narrator poddaje docierający doń strumień mowy podwójnej obróbce: kompozycyjnej i stylistycznej, podejmując się operacji streszczania i przeformułowania niektórych odcinków. Przeczytajmy nieco dłuższy fragment:

[...] – bo wie pan, tam u Ruskich to jest na co popatrzeć.

Ubogie samochody Wschodu uginają się od bogactw. Maski, dachy, bagażniki pokryte dywanami, szeregi namiotów na betonowej pustyni targowiska. Samowary, kryształy, plastikowe złoto rokokowych zegarów na baterię, rzeczy, o których przeznaczenie trzeba się dopytywać w języku przypominającym panslawistyczną groteskę, narzędzia do wszystkiego, przeszwarowane papierosy i anilanowe sweterki w barwach, których nie widziało oko. Kowal Kruk wymienia to wszystko jakby odczytywał jakiś katalog, niektóre rzeczy wydobywają z jego pamięci zapomniane twarze i zdarzenia, więc porzuca opis podróży, by zapuścić się boczną ścieżką, i ruch w przestrzeni zamienia się w ruch w czasie. Lecz zaraz potem wraca i rusza dalej, obok gmachu sądu skręca w lewo, kupuje w kiosku papierosy, idzie na dworzec prosto do kasy, prosi o bilet, nie może z kasjerką dojść do ładu, bo wymienia jakąś stację, która według niej, kasjerki, nie istnieje – tak mi powiedziała, ale ja przecież zawsze tam jeździłem i w końcu wzięłem do Zabrza [...] (s. 25).

Najpierw więc słuchający narrator-autor odbiera głos swemu bohaterowi i postanawia sam nadać rytm opowieści. Roztacza przed nami wizję współczesnego podmiejskiego targowiska, która jest projekcją jego wyobraźni pobudzonej opowieścią *kowala*. Wraz ze zmianą podmiotu zmieniają się punkt widzenia i stylistyka wypowiedzi. Ingerencja twórcza nie dotyczy tematyki, lecz jedynie warstwy stylistycznej, formy i kompozycji (zmiana rejestru potocznego na literacki, modyfikacje składni). W kontekst stylu wypracowanego, nacechowanego estetycznie, harmonijnie wplatają się słowa opinii wypowiedziane z poziomu wyższej instancji nadawczej, o zdolnościach narracyjnych tekstowego gawędziarza, umiejętności radzenia sobie z przekładaniem wielości utrwalonych w bliskiej pamięci doznań na wyselekcjonowany i uporządkowany linearnie układ „utekstowionych” zdarzeń. Po bezpośrednio zwerbalizowanej aktywności *metakomunikacyjnej* narrator zaczyna manipulować parametrami spacialno-temporalnymi, przyspieszając wędrówkę *kowala* po odwiedzanych przez niego miejscach w topograficznej przestrzeni i pokładach jego pamięci, wstrzymując tempo w chwili, w której wciągnie nas na powrót w strumień jego mowy.

Komentowanie mowy *kowala* to trzeci już poziom ingerencji *metatekstowych*. Przyjrzyjmy się jeszcze tym wypowiedziom:

[...] nic nie umyka spojrzeniu *kowala* Kruka, a jego umysł nie czyni rozróżnień, jakby tkwił w jakimś pierwotnym czasie, gdy rzeczowniki, czasowniki i przymiotniki były na stałe przywiązane do przedmiotów, zdarzeń i atrybutów [...] (s. 24).

Ciągnie swą historię pomny, by niczego nie pominąć, wszystko ma swoją wagę, wszystko swe właściwe miejsce w opowieści, zupełnie tak, jakby pamięć i mowa były darami, których nie wolno marnować. Najmniejsza kropla nie zostanie uroniona (s. 26).

Zamanifestowana tu solidarność z postawą *kowala* i jego sposobem opowiadania wzmaga się w miarę rozwoju interakcji. Najpierw narrator wyraża gotowość do słuchania (*ale teraz jest kolej kowala Kruka*,

więc żeby nie było mowy o obrazie, trzeba przyjąć kolejną butelkę, a właściwa podróż dopiero się zaczyna, s. 25), potem informuje o cierpliwym znoszeniu niesprzyjających okoliczności rozmowy (*Nie bardzo da się siedzieć, trzeba przytupywać, z ust unosi się para, a w palce szczypie przymrozek*, s. 25), by w końcu tonem zaangażowania wypowiedzieć takie oto autorskie *credo*:

[...] wielkość i nuda tej opowieści przypomina nudę i wielkość wszystkich don kichotów literatury, wszystkich tołstojów, proustów z joyce'ami na dokładkę [...] (s. 27).

Zarówno wcześniejsze operacje *metatekstowe*, składające się na ramę pragmatyczną tekstu, jak i wypowiedziane bezpośrednio odautorskie komentarze są wyrazem przekonania, że czas doświadczenia egzystencjalnego, jakim była dla tekstowego mieszkańca podbeskidzkiej wsi kilkugodzinna podróż na Śląsk, powinien znaleźć swój odpowiednik w czasie opowieści, jak bowiem powie autor w innym miejscu, komentując zachowanie swego rozmówcy: *wszystko co dostrzeżone, musi być opowiedziane* (s. 26). *Metakomunikacja* dotyka więc przede wszystkim spraw literatury. Autor opowiada się za poetyką odwołującą się do potocznego egzystencjalnego doświadczenia, występuje przeciw granicom broniącym „nudnej” empirii dostępu do estetycznych światów literackich. Jak napisała w szkicu poświęconym późniejszej twórczości Stasiuka Jolanta Brach-Czaina: „Doświadczenie egzystencjalne buduje się na zdarzeniach, które jednostka spotyka na swej drodze [...]. Istotną cechą doświadczeń egzystencjalnych jest to, że składają się na nie jedynie zdarzenia przeżyte przez jednostkę” (Brach-Czaina 2008: 41). Splątane bezładnie gadanie *kowala* staje się równoprawnym składnikiem stylu artystycznego, gdyż, jak przekonuje nas autor, zarówno doświadczenie egzystencjalne, jak i nacechowana subiektywnością mowa człowieka są istotnym składnikiem jego tożsamości, jego niepowtarzalnej jednostkowości. Perswazyjny ton (czasem prowokacyjny) wypowiedzi *metatekstowych* kształtuje tu inny rodzaj relacji nadawczo-odbiorczych. Zarówno środki językowe, jak i dające się odczytać *metatekstowe* strategie podmiotu autorskiego nie pełnią tu typowych dla poziomu *meta-* funkcji spójnościowych. Ich zadaniem nie jest wyprowadzenie czytelnika z labiryntu zawilości formalno-semantycznych tekstu, lecz sprowokowanie do odpowiedniego sposobu myślenia o zadaniach i technikach artystycznych oraz ukształtowanie zaangażowanej (a nie jedynie estetycznej i kontemplacyjnej) postawy czytelniczego odbioru literatury.

Moje obserwacje zmierzały do zwrócenia uwagi na stylistykę jednego, wybranego przeze mnie tekstu artystycznego. Pozwoliły one także sformułować parę uwag dotyczących i samej niezwykle ważnej kategorii *metatekstu*, i sposobu podejścia do jej interpretacji. Przystępując do analizy, należy pamiętać, że podmiot wypowiedzi (zwłaszcza artystycznej) ujawnia swą aktywność *metatekstową* nie tylko za pomocą formuł językowych, ale dzięki nieujawnionym na powierzchni strate-

giom tekstotwórczym (formalno-kompozycyjnym), stylistycznym i pragmatycznym. Ten ukryty *metatekst*, który jest *implicitnym* komentarzem autora, nieraz odgrywa w akcie lektury istotniejszą rolę.

Literatura

- E. Balcerzan, 1965, *Zagadnienie „ważności” elementów świata przedstawionego*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław – Kraków.
- M. Bogdanowska, 2003, *Komentarz i komentowanie. Zagadnienia konstrukcji tekstu*, Katowice.
- J. Brach-Czaina, 2008, *Archaiczne tło późnej nowoczesności w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Warszawa.
- T. Dobrzyńska, 1974, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław.
- T. Dobrzyńska, 1996, *Tekst – w perspektywie stylistycznej*, [w:] *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa.
- T. Dobrzyńska, 2001, *Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin.
- A. Duszak, 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa.
- U. Gajewska, 2004, *Metatekstemy w języku nauk ścisłych*, Rzeszów.
- G. Genette, 1992, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków.
- R. Harweg, 1968, *Pronomina und Textkonstitution*, München.
- M. Kawka, 1990, *Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Kraków.
- J. Labocha, 1990, *Opowiadania ludowe ze Śląska Cieszyńskiego w Czechosłowacji w świetle pragmatyki tekstu*, Kraków.
- J. Labocha, 2008, *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*, Kraków.
- I. Loewe, 2007, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice.
- M.R. Mayenowa, 1974, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław.
- K. Ożóg, 1990, *Leksykon metatekstowy współczesnej polszczyzny mówionej*, Kraków.
- A. Skudrzykowska, 1994, *Język (za)pisany. O kolokwialności dialogów współczesnej prozy polskiej*, Katowice.
- J. Sławiński (red.), 1988, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
- A. Starzec, 1994, *Metatekst w tekstach popularnonaukowych i naukowych*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Językoznawstwo”, XV, Opole.
- W. Strzebiński, 1974, *Teoria widzenia*, Kraków.
- E. Szczęsna (red.), 2002, *Słownik terminów i pojęć kultury*, Warszawa.
- E. Szkudlarek, 2003, *Wskaźniki nawiązania we współczesnych tekstach polskich (na materiale współczesnej nowelistyki polskiej)*, Łódź.
- S. Urbańczyk (red.), 1992, *Encyklopedia języka polskiego*, Wrocław – Kraków.
- J. Wajszczuk, 2005, *O metatekście*, Warszawa.

- A. Wierzbicka, 1971, *Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław.
- J. Winiarska, 2001, *Operatory metatekstowe w dialogu telewizyjnym*, Kraków.
- B. Witosz, 1996, *Metatekst w utworze literackim. Problemy teoretyczne*, [w:] *Literatura a heterogeniczność kultury*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa.
- B. Witosz, 2001, *Metatekst w opisie teoritextowym, stylistycznym i pragmatyngwistycznym*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice.
- B. Witosz, 2003, *Proza*, [w:] B. Witosz, M. Wojtak, E. Sławkowa, A. Skudrzykowa, *Style literatury*, Katowice.
- K. Wyrwas, K. Sujkowska-Sobisz, 2005, *Mały słownik terminów teorii tekstu*, Kraków.

***Meta-Text as a Style Determinant and Stylistic Strategy
(Interpretation of a Meta-Utterance in the Short Story Kowal Kruk
by Andrzej Stasiuk)***

Summary

The author of the article, referring to traditions of theoretical-textual research, offers a description of stylistic functions of meta-textual phrases in a short story written by Andrzej Stasiuk, a contemporary Polish writer. She indicates ambiguity of theoretical descriptions of the meta-text, of exterior reasons (theoretical-methodological) and resulting from a vague character of the analyzed category. The aim of the research is to draw attention to various ways of locating meta-textual phrases in the structure of an utterance, a different way of their textual actualization and various functionalization of the determinant of the category (especially considering stylistic and pragmatic functions). The author claims that meta-text, except coherence function, serves persuasive function. It can be revealed by observations directed to discovering meta-text which is invisible on the surface of formal structure, which may be recreated in the form of interpreting hypotheses in the process of reading.

Trans. M. Kołodzińska

Stanisław Cygan

(Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy, Kielce)

FUNKCJE SŁOWNICTWA ROŚLINNEGO W UTWORACH STEFANA ŻEROMSKIEGO

Świat roślin zajmuje ważne miejsce w twórczości Stefana Żeromskiego, na co wskazuje obecność obiektów botanicznych w świecie przedstawionym jego utworów, bogactwo słownictwa roślinnego (1058 wyrazów), sposoby kreacji zjawisk przyrodniczych (krótkie opisy, dłuższe opisy poetyckie). W wypadku tych ostatnich należy wyróżnić: 1) tzw. pejzaże wewnętrzne, powiązane ze sferą doznań, uczuć bohaterów, swoiste „krajobrazy duszy”, ukształtowane zgodnie z Amielowską regułą, że wszelki krajobraz jest stanem duszy¹, stanowiące „uprzedmiotowiony obraz wnętrza ludzkiego”², typ krajobrazu wewnętrznego, 2) kreacje natury³ jako dzieł sakralnych (gotyckie budowle: strzeliste wieże, gotyckie nawy, cerkiew, świątynia grecka), czyli widzenie świata roślin przez kulturę, 3) obrazowanie roślin na podobieństwo wizerunku ludzi (roślinność jako zewnętrzny obraz człowieka, na co wskazuje budowa anatomiczna – wykorzystanie leksyki cielesnej) czy pełnione przez nie funkcje.

Rośliny służą m.in. ukazaniu piękna przyrody, ujawniającego się w opisach krajobrazów rodzimych (kieleckich, mazowiecko-podlaskich, tatrzańskich, nadmorskich), ale też obcych (włoskich, francuskich).

¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 252–260. Zob. też J. Kolbuszewski, *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Studia*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1975, s. 153–167.

² A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 271.

³ Interesujące rozróżnienie terminów *natura* i *przyroda* w okresie młodopolskim przedstawiła A. Klich. Zob. też, *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem (Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda” w świadomości kulturowej Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 187–196. W twórczości Żeromskiego w takim sposobie kreacji świata roślin jako dzieł sztuki znalazła odzwierciedlenie koncepcja natury tworzącej *naturans*, której wytworem są dzieła sztuki – „naturalne artefakty”, czyli zielone budowle kościelne. Zob. rozdz. III. *Trzy sposoby kreacji świata roślin w pismach Żeromskiego: 1. Pejzaże wewnętrzne, 2. W kręgu sztuki, 3. Roślinność jako zewnętrzny obraz człowieka* mojej książki, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 9: *Świat roślin*, Kraków 2007, s. 43–57.

W różny sposób są z nimi związani bohaterowie dzieł pisarza. Jako składnik opisywanych krajobrazów, będących tłem zdarzeń fabularnych, pełnią funkcję lokalizacyjną w czasie i przestrzeni. Elementy botaniczne stają się też bohaterami niektórych dzieł Żeromskiego – *dramatis personae* – co się wyraża w przejściu do „historiozoficznego sfunkcjonalizowania krajobrazu, które czyni zeń bohatera literackiego a zarazem bohatera dziejów”⁴ (*Puszcza Jodłowa, Wiatr od morza, Międzymorze, fragmenty Popiołów*). Poświadczają to tytuły rozdziałów niektórych książek, np. *Rozdarta sosna w Ludziach bezdomnych, Drzewa w Grudnie w Popiołach czy Arcykapłan w Popiołach* jako metaforyczna nazwa drzewka rododendronu⁵.

Wnikliwe obserwacje przyrody w różnych miejscach, związane z niezwykłą mobilnością pisarza, wrażliwość na otaczający go świat, lektura słowników, książek naukowych⁶ świadczą o tym, że kreacja świata roślin jest poparta jego szeroką wiedzą botaniczną oraz poetycką wrażliwością.

⁴ A. Lubaszewska, *Krajobraz jako bohater dziejów w „geograficznych” utworach Żeromskiego*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, pod red. T. Weissa, Kraków – Wrocław 1984, s. 254.

⁵ Por. takie opisy: „Ten krzak ognisty, zionący najpotężniejszym ogniem przyrody, stał w swym ciemnym odosobnieniu jakoby arcykapłan, wznosząc ku niebu tajemniczy, najwznioślejszy głos życia”. Pop II 117; „Willa Gropallo. [...] Kaplica rododendronu. Cyprysy, palmy, a wśród nich «arcykapłan», rododendron czerwony”. Zapis 139.

⁶ Wskazuje na to H. Mortkowicz-Olczakowa, pisząc o pracy pisarza nad *Wiatrem od morza*: „Praca nad *Wiatrem od morza* wymagała specjalnych studiów: historycznych, geograficznych, przyrodniczych, ba, nawet astronomicznych i technicznych. [...] Ileż było tych przeczytanych studiów i dzieł. Ile notatek świadczyło o gruntownych poszukiwaniach. Bernard Chrzanowski dostarczał dzieł Derdowskiego, Maykowskiego, Ceynowy. Ja przynosiłam z biblioteki: Jakubowskiego *Rys biologii polskiego morza*, Kołodziejczyka *Krajobraz roślinny nad Wisłą*, polskie i niemieckie dzieła z historii Pomorza, podręczniki, dzieła etnograficzne, słowniki [...]. Przeczytane źródła prowadziły od jednej książki do następnej. Bibliografię do *Międzymorza* podał zresztą autor na końcu książki. A następnie już z badań nad roślinnością Pomorza, z wertowanych podręczników botanicznych i kluczy do określania roślin wywodzą się nazwy miejscowości i nazwiska bohaterów następnej powieści Żeromskiego: *Przedwiośnie*”. Zob. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Żeromskim*, [w:] tejsze, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959, s. 33–34. Trzeba pamiętać o tym, że zakres wiedzy botanicznej S. Żeromskiego był rozległy i znalazł różnorodne reprezentacje w jego pisarstwie. Jej bogactwo wiąże się z obserwacją życia przyrody w nowych miejscach pobytu pisarza (praca korepetytorska, Warszawa, Nałęczów, Zakopane, Włochy, Francja, pobyt nad Bałtykiem), ze studiami nad florą Europy południowej, czego dowodem są liczne notatki na temat wyglądu roślin (widać to np. w listach do żony i syna z 1913 r. z 26 kwietnia i 24 maja), umożliwiające drobiazgowość, szczegółowość opisów, z lekturą prac Williama Johna Drapera (1811–1882), amerykańskiego fizjologa i chemika, autora m.in. dzieła *Treatise on human physiology* (1856), które czytał pisarz w przekładzie na rosyjski (Dzien III 277). Wzbogaceniu wiedzy botanicznej służyły także: lektura *Ogrodnika Polskiego*, który redagował przez 20 lat Edmund Jankowski (1849–1938), dyrektor Ogrodu Botanicznego w Warszawie, znany z działań przyczyniających się

Ustalenie funkcji⁷ pełnionych przez elementy świata roślinnego wymaga rozpatrywania ich w konkretnych tekstach. Dokonując jednak pewnego uogólnienia, można wskazać określone funkcje⁸ motywów botanicznych w pismach Żeromskiego:

1. FUNKCJA METAFORYCZNA (METAFORYZACYJNA)

A. Stoff⁹ pisał, że w wypadku funkcji metaforycznej botanika dostarcza języka opisu rzeczywistości, nie staje się natomiast składnikiem przedmiotowego uposażenia świata przedstawionego utworu: „Dla badacza motywów roślinnych w literaturze funkcja ta jest ważna jedynie pośrednio, jako przykład wykorzystania w procesie metaforyzacji

do podniesienia poziomu ogrodnictwa w Polsce, lektura atlasów botanicznych, zielników czy E. Majewskiego *Słownika nazwisk zoologicznych i botanicznych polskich, zawierającego ludowe oraz naukowe nazwy i synonimy polskie, używanych dla zwierząt i roślin od XV-go wieku aż do chwili obecnej. Słownik polsko-łaciński*, Warszawa 1889, t. I. Zapewne miały na to wpływ także studia weterynaryjne w Warszawie. Zob. K. Zapałowa, *Zabawy w nazwy. O „Przedwiośniu” Stefana Żeromskiego*, [w:] *Co, Gdzie, Kiedy*, Kielce 2001, v. 2, nr 1, s. 21; J. Kądziała, *Młodość Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1976, s. 160–161.

⁷ Zob. np. A. Spólnik, *Funkcja roślin w wybranych utworach E. Orzeszkowej*, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze WSP w Krakowie, z. 8, 1994, s. 239–243; *Ż historii i geografii nazw roślin (na przykładzie „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej)*, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, z. 192, Prace Językoznawcze IX, 1997, s. 239–247; *Słownictwo roślinne w powieściach Władysława Orkana*, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica I*, 2002, s. 359–368; J. Kobylińska, *Funkcja stylistyczna zestawień bliźniaczych w utworach Władysława Orkana*, [w:] *Symbolae Polonicae in honorem Stanisłai Jodłowski*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 75–85; L. Kolankowska, *Nazwy i funkcje roślin w powieściach chłopskich Elizy Orzeszkowej*, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica II*, Kraków 2004, s. 141–160; B. Lisowska, *Barwy przyrody a emocje i nastrój bohaterów w „Popiołach” S. Żeromskiego*, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica II*, Kraków 2004, s. 231–237; A. Baczewski, *Natura – Człowiek – Naturalizm. O powieściach wiejskich Elizy Orzeszkowej: „Niziny”, „Dziurdziowie”, „Cham”*, Rzeszów 1996, szczególnie rozdz. V: *Świat przyrody*, s. 158–167; E. Ihnatowicz, *Lite racki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995, tu bardzo interesujący p. 2. *Rośliny* rozdz. III: *Symetria realiów i antynomia powieści „Nad Niemnem”*, s. 72–84; U. Kęsikowa, *Leksyka roślinna w poezji Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 379–394.

⁸ A. Stoff motywy botaniczne w tekstach literackich dzieli według stopnia złożoności i istotności. Wyróżnia następujące ich funkcje: metaforyczną, dekoracyjną, mimetyczną, przedmiotową, ekspresywną i symboliczną. Zob. tegoż, *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, pod red. A. Martuszczyk, Gdańsk 1997, s. 9–22.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

określonego pola semantycznego. Dla analizowanej problematyki jest to więc funkcja nieswoista”.

Ta funkcja¹⁰ jest dość typowa dla S. Żeromskiego. Leksykę roślinną wykorzystuje on do charakterystyki zewnętrznej i wewnętrznej postaci, szczególnie kobiet¹¹, dzięki zabiegom metaforyzacji języka czy użyciu porównań z komponentem florystycznym.

Metafory florystyczne służące charakterystyce zewnętrznej płci pięknej (rzadziej dzieci, mężczyzn) odwołują się do ogólnej nazwy *kwiat*, deminutywów (*kwiatek*, *kwiateczek*) lub nazw gatunkowych (*róża*, *lilia*, *fiólek*). Dokonuje się to na podstawie stereotypowego przypisania kwiatom piękna odniesionego do urody kobiet. Celem takiego zabiegu jest podziw dla obiektu, jego uwielbienie, zachwyt nad urodą:

Spodziewałam się, że pan przygarniesz ten uroczy *kwiat* [Ludwikę] i postarasz się, żeby odetchnął należnym mu powietrzem. Biał 126.

Pod samą już Chmielną spotykam X. Idziem na ulicę Grzybowską nr 41. Ładny *kwiat*! Praga, Grzybowska i Mokotów!... Jest nauczycielką. Dzień III 174.

Po to się wychowa czysty, bezgrzeszny, niewinny *kwiat* [Adasia], najsubtelniejsza, najcichsza z ludzkich dusz, żeby ją przeszyły sępie szpony ze spokojnym podstępem, żeby ją wysały ssawki niewidzialne i zżarła paszcza podła. Podła! Wspom 128.

Na pustyni rośnie czasem *kwiatek*. Tak tu dla oczu moich wyrosła taka *dzieweczka*. Bez przesady mówiąc – jest śliczna. Chodzi na pensję w Kielcach. Dzień II 228.

[...] straciłeś Helle – straciłeś... Ten malowany farbami Rafaela w sercu obrazek, ten idealny *kwiatek*, wonny jak *fiólek*, piękny jak wodna *lilia* – trzeba złożyć na ofiarę rzeczywistości!... Dzień I 202.

A, cudne, urocze, nieopisane dziewczątko! Na tym ogólnym tle – to małeństwo trzy-nastoletnie jest przecudnym *kwiatkiem*. Dzień II 204.

Kwiatku mój [Helenko], nizanko pereł i złota – czy zniknąć byś miał? Dzień II 68.

Czyliż pani, najmilsze dzieciątko, najczystszy *kwiateczek* tych *ugorów*, *Dorota Smugoniowa*, mogłaby w jakimś szczególe nie być w porządku? Uciek 173.

Komponenty semantyczne kwiatów: *róża* 'piękny, duży kwiat', *lilia* 'duże, liczne i piękne kwiaty na łodydze w kształcie kielicha', *fiólek* 'mały, niebieski, ładny kwiat' motywują wyraźnie konotacje piękna, odniesionego do urody kobiecej. Idealizacji wizerunku kobiety pięknej służy także symbolika kolorystyczna, łącząca biel z czystością, niewinnością, dziewictwem¹² (*lilia biała*):

¹⁰ Zob. uwagi A. Martuszeńskiej zawarte w artykule *O metaforyce roślinnej w nazewnictwie literackim i w literaturoznawstwie*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, op.cit., s. 211–220.

¹¹ Informacje o sposobach kreacji portretów kobiet i mężczyzn w tomie: K. Handke, R. Handke, *Świat kobiet i świat mężczyzn. Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 13, Kraków 2007.

¹² D. Piekarczyk, *Kwiaty we współczesnym językowym obrazie świata*, Lublin 2005, np. s. 94–98, 103. Lili przypisuje się utrwalone w kulturze takie konotacje, jak czystość, dziewictwo, doskonałość, dobro.

Ona [Helena] różą krasną, ona lilią białą.

Jej oczy błękitne jak dwa siwe kwiatki. Dzień I 213.

Ten malowany farbami Rafaela w sercu obrazek, ten idealny kwiatek [Helenę], wonny jak *fiolatek*, piękny jak wodna lilia – trzeba złożyć na ofiarę rzeczywistości!... Dzień I 202.

– Panie same jesteście *kwiatami!* Pani Aniela – to *lilia*, panna Stanisława – to *róża* biała, moja żona... to co? – to *fiolatek*. Dzień odn 148.

Otóż i rocznica, jaką dawno w duszy piastowałem. Rok temu zobaczyłem *białą lilię* moją. Cierpiałem wówczas, cierpiałem, a w rocznicę... Dzień I 306.

Muszę też panu powiedzieć, kim jest owa *lilijka* [Ludwika Martwic], wybrana spośród tylu innych. Biał 125.

Nasza *lilijka* pracowała jako nauczycielka w domu magnackim na Pobereżu czy na Polesiu... Biał 126.

Jak już wspomniano, większość powyższych metafor opiera się na konotacyjnym znaczeniu słów: róża konotuje piękno, podobnie jak lilia czy *fiolatek*¹³.

Kwiaty są niekiedy wykorzystywane przez bohaterów utworów jako swoisty zmetaforyzowany język miłości, tzw. mowa kwiatów¹⁴:

Jesteśmy coraz bliżsi; te przeszkody, prześladowania, szpiegowanie, obmowy, ta konieczność wiecznej baczności, wiecznego mówienia do siebie szeptem, znakami, symbolami, kwiatkami, czasami tylko ruchami oczu, czasami tajemniczymi zwrotami ogólnych rozmów – popycha nas ku sobie, brata, jednoczy dla obrony wspólnej. Dzień odn 89.

W poniższym dialogu jest widoczne zróżnicowanie kwiatów i ich podział na „kwiaty męskie” i „kwiaty żeńskie”:

Biedny doktor! Puszczal się w komplementa dla dam.

– Panie same jesteście *kwiatami!* Pani Aniela – to *lilia*, panna Stanisława – to *róża* biała, moja żona... to co? – to *fiolatek*.

– Czymże panowie będziecie w tym bukiecie?

– Wacusz to *słonecznik*, Adolf – *narcyz*¹⁵, ja...

– Pan – to ...*heliotrop*, a pan Stefan...

– Ja jestem szpagat do owiązania bukietu. Dzień odn 148.

¹³ Ibidem, s. 54–55: „[...] róża konotuje 'piękno', które jest rozumiane jako bliskie typowi urody kobiecej” (s. 54).

¹⁴ Tzw. mowa kwiatów zakładała istnienie jakiegoś specjalnego systemu znaczeń na stałe związanych z określonym kwiatem (rośliną), jakiegoś szczególnego języka kwiatów utrwalonego w tradycji kulturowej. Zob. hasło *Mowa kwiatów*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, s. 269–271. Warto wspomnieć, że w wierszu W. Korab-Brzozowskiego *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* wyraz *kwiaty* wywołuje ciąg skojarzeniowy: nazwy różnych kwiatów łączą się na zasadzie echolalii z imionami kobiet: *kamelie* – *Ofelie*, *akacjowe puchy* – *Izydora*, *Leonora*, *lilie* – *Emilie*, *tuberoza* – *Ninon*. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, wyd. 2, s. 220–221.

¹⁵ I. Sikora zwraca uwagę na to, że *narcyz*, potocznie funkcjonujący w języku jako symbol próżnowania, zadufania, egoizmu, w innych wersjach stał się synonimem człowieka o wyjątkowej wrażliwości, był po prostu florystycznym synonimem poety. Por. tegoż, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, s. 79.

Wyrażanie uczuć za pomocą roślin jest charakterystyczne dla epiki, o czym pisał I. Sikora¹⁶: „[...] mowa kwiatów stała się bowiem jednym z bardziej trwałych elementów kultury obyczajowej tych czasów, materializując się w postaci właśnie słowników języka kwiatów, publikacji wydawanych jako część dzieł literackich bądź naukowych lub też jako samodzielne, niewielkie książeczki do zabaw towarzyskich [...]. Tak więc ten język stał się częścią obyczajowości, zasad życia towarzyskiego. Wymieniona róża biała to symbol miłości platonicznej”¹⁷. Dodając dalej¹⁸: „Biała róża współtworzyła z reguły nastrojową atmosferę pierwszego spotkania, towarzyszyła narodzinom pierwszej, młodzieńczej miłości lub wyznaczała platoniczny charakter erotycznych marzeń”.

Niektóre nazwy roślinne, takie jak np. *latorośl*, *owies*, *grzyb*, zostały użyte przenośnie dla zilustrowania wieku bohaterów¹⁹:

Młoda *latorośl*²⁰ rodu Śniców budziła się co dzień o świcie i zaczynała rozdzierać powietrze nieposkromionymi krzykami. Char 70; Niegdyś hasał tu [Antoś] jako najpiękniejsza *latorośl*. Złe spoj 159; Ach, Vannelet! Cuchnie ten twój Vannelet! Oplątały mię potworne sieci. Ostatnie schronienie, ostatnia radość, piękno serca tej *latorośli* książęcego domu. Suł 142.

– Pan radca ma dużą rodzinę? – Ośmioro dzieci, panie. – Dorosłych? – Gdzie! – *Owies*²¹. Ot – najstarsza ma dziewiętnaście lat. Mog 103.

Podniósł na niego [Rafała] oczy spod obdartego, zgniłego już kapelusza ze słomy człowiek stary tak bardzo, że był istotnym *grzybem*. Pop I 190.

– Co wygadujesz, stary *grzybie*?²² Wier 44.

¹⁶ *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*. Wybór i układ I. Sikora, Wrocław 1992, s. 8. M.I. Maciotti mówi o skodyfikowanym języku kwiatów. Zob. tejsze, *Mity i magie ziół*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 33, 162.

¹⁷ I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, op.cit., s. 44.

¹⁸ *Ibidem*, s. 47.

¹⁹ W *Trenie V J. Kochanowskiego* mamy poetycką kreację Urszulki jako rośliny (drzewka oliwnego):

„Jako oliwka mała pod wysokim sadem
Idzie z ziemie ku górze macierzyńskim szladem,
Jeszcze ni gałazek, ani listków rodząc,
Sama tylko dopiro szczupłym prątkiem wschodząc”.

(Zob. J. Kochanowski, *Treny*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, BN I nr 1, s. 13).

²⁰ SJPD IV: 39–40 *latorośl* 1. ‘młody pęd rośliny, jednoroczna gałązka, także młoda roślina’; 2. przenośnie ‘o czym dziecku, potomku (dziś najczęściej żartobliwie)’.

²¹ Trudno określić, jakie cechy znaczeniowe stały się podstawą przeniesienia nazwy. Prawdopodobnie podstawą takiego indywidualnego wyobrażenia człowiek – roślina (dzieci – owies) jest konotacja kolorystyczna zielonego owsa, wiążąca się z jego niedojrzałością, a wtórnie z młodym wiekiem. W. Wysoczański podaje porównanie *wyglóndo jak suski owies* ‘owies suchy, wyschły’ – ‘ktoś nadmiernie chudy’. Por. tegoż, *Językowy obraz świata w porównaniach zleksykalizowanych na materiale wybranych języków*, Wrocław 2005, s. 113.

²² Stereotypowe przekonanie o podobieństwie między starym, zniechęconym człowiekiem a grzybem potwierdzają także związki frazeologiczne: *stary*

Porównania²³ z komponentem botanicznym wykorzystał pisarz do opisu, m.in. kolorystyki, wyglądu włosów, smukłości sylwetki ciała kobiety, mężczyzny, podkreślają urodę ciała kobiety przez kulturowo-językowe skojarzenia z kwiatem; porównania kwiatowe służą charakterystyce części ciała kobiecego (głównie ust, oczu). Roślinne konstrukcje porównawcze dotyczą życia wewnętrznego ludzi (ich zachowania, stany emocjonalne korespondują z naturą). Obiekty przyrodnicze podkreślają samotność, wyobcowanie postaci (*badył, puszcza, zielsko*), ich rozterki wewnętrzne (*gałąź, gałązka*), cierpienie (*brzoza, ciernie, kolka tarniny, liść, kłosa, łąka, zboże*), niezadowolenie z życia (*owoc cytryny, kwiatek*), brak miłości, słabość woli (*kwiat rośliny „dziad”*), stany chorobowe (*krzak jałowca*), niewinność (*kwiat irysu*).

Żeromski – podobnie jak inni pisarze i uczeni – przypisuje przyrodzie naturę duchową, osobowość wręcz twórczą:

Wiem, że rośliny czują i kochają, wiem, że w przyrodzie istnieje tajemnicze tchnienie, które kiedyś nazwałem duszą przyrody. Wiem, że uczucia moje z duszą tą łączą się. Dzień IV 7.

W opisach obiektów przyrodniczych (kolekcji roślin: roślinności łąkowej, leśnej, parkowej, ogrodowej, czy pojedynczych roślin – reprezentantów gatunkowych) przeważają animizacje²⁴ i antropomorfizacje zjawisk natury (szczególnym rodzajem tych ostatnich jest personifikacja). D. Buttler²⁵ podaje, że ten typ obrazowania staje się w *Ludziach bezdomnych* i w *Popiołach* niemal zasadą.

Antropomorfizacja zjawisk przyrodniczych, tzn. przypisanie im przez pisarza cech ludzkich (fizycznych – podobieństwo wyglądu i psychicznych) lub zachowań właściwych człowiekowi (reakcje, odczucia itp.)²⁶, jest innym sposobem metaforyzacji języka.

W utworach S. Żeromskiego rośliny zostały obdarzone różnymi zdolnościami²⁷:

jak grzyb, zestarzał się jak grzyb, młody jak grzyb po świętym Marcinie, w których *tertium comparationis* jest określeniem wieku. Por. A. Nowakowska, *Świat roślin w polskiej frazeologii*, Wrocław 2005, s. 75.

²³ Pomijam tu bogaty materiał ilustracyjny i jego szczegółową interpretację. Zob. S. Cygan, *Człowiek i świat roślin w wybranych konstrukcjach porównawczych Stefana Żeromskiego*, [w:] *Preteksty – Teksty – Konteksty*, pod red. M. Barańskiego i Z. Trzaskowskiego, Kielce 2007, s. 291–304.

²⁴ Ten aspekt zostanie tu pominięty. Zob. S. Cygan, *Świat roślin w metaforach Stefana Żeromskiego*, p. 3. *Animizacje i personifikacje*, a) *Animizacje* (w druku).

²⁵ D. Buttler, *Semantyka Stefana Żeromskiego*, [w:] *Żeromski i Reymont*, pod red. J. Detki, Warszawa 1978, s. 181.

²⁶ Niektóre z tych personifikacji dotyczących świata roślin omawia H. Sędzia. Zob. tejże, *Metafory w twórczości Stefana Żeromskiego. Personifikacja*, [w:] *Światy Żeromskiego*, pod red. M.J. Olszewskiej i G.P. Bąbiaka, Warszawa 2005, s. 502–503.

²⁷ Wśród innych zdolności wymienić trzeba zdolność odbioru wrażeń słuchowych (*olszyny, paprocie, drzewa*), np.: „Wtedy zadumane *olszyny* słuchają

1. Zdolnością mówienia (drzewa i ich części: brzozy, topole, jedle, liście drzew, listki brzozy, kwiaty: „jaskółki”), np.:

Wtedy wszystkie *drzewa* stoją wyprostowane, wsłuchane – [...] i tylko wierzchołkami, samymi liśćmi wierzchołków, *szeptem, cichym szeptem komunikują sobie wiadomość* o tym, chodzącym po lesie, duchu-leśniku [...]. Zastyszały, że idzie... już dały sobie umówiony znak. Dzień IV 164.

Teraz *inne* [drzewa] *przemawiały* z wysoka. Pop I 167.

Stare *brzozy* stały nad zjeżdżonym traktem, *lamentując nad sprawami ludzkimi* [...]. Urod 26.

[...] bo oto wysmukła *brzoza*, co płaczącymi warkoczami niebu i wiecznemu słońcu *skarżyła się przed chwilą* – zarzuca na szyję wszystkie swe włosy, na szyję sąsiedniej sośnie. Dzień IV 164.

Nieskończone *aleje topoli*, które już nowe na się listki oblekły i nowym zadrgały życiem – *głosiły szelestnym szumem o wiecznej sławie*. Pop II 21.

Słuchał, jak *jedle niezmiernie pieśń mu wywodzą jedyną* [...]. *Wołały go ku modlitwie* lecącej w niebo [...]. Pusz 270.

Wtedy się *modlą kwiaty, ziola, drzewa, ptaki, domy, wody* – wszyscy. Dzień IV 48.

Wszystek *las* łamał się i rozpadał, huczał wszystkimi drzewami świadectwo niezapomniane i *żywym głosem z ciemności wzywał*... Echa 82.

Młode *liście zasepleniły*, [...] i tajemnicze westchnienie spłynęło jak łza z wiszących gałęzi. Ale co *wyrzekły w mowie swej, co wyrzekły*... Godz 52.

[kwiaty] Pozdrowiały wstającą ze snu Helenę słodyczą swoją i *mówiły* do niej, że dla nikogo, dla samych siebie kwitły przez wieczność [...]. Pop II 75.

Przyszły do mnie *kwiaty, by opowiadać wonne fantazje swych płatków*. Dzieje I 93.

One [„jaskółki” – S. C.] *pytały* mnie [Joasię] także, czemu odeszłam z tej krainy, dlaczego nie mieszkam we wsi rodzinnej... Ludz 197.

2. Zdolnością myślenia²⁸ (ostromlecze, drzewa, sokory, kwiat), np.:

urwanych, radosnych wybuchów głosu, podobnych do pocałunków”. Zap 67–68; „Zmokłe *paprocie, wsłuchane w straszną epopeję lasu*, drżą strzępiastymi liśćmi [...]”. Dzień IV 164; oraz zdolność patrzenia (świerki, leszczyny, brzozy, cedry, olchy, wierzby, kwiatusek, kwiaty, lipy i buki), np.: „*Świerki, leszczyny i brzozy nad brzegiem tulili ją [noc] między siebie ile mogły. Zniżały gałęzie aż do samej wody i oniemiałe z podziwu patrzyły we własne odbicia rodzące się głębokiej topieli*”. Na pok 201; „*To czarne olchy patrzyły wiecznie w przeczystą wodę*”. Pow 71; „*Pomiędzy siwymi kamieniami stał żółty, przyziemny kwiatusek i patrzył w słońce rozwartą żrenicą*”. Ludz 348; „*Olchy* wybudujące schylały się ku niej [prędze ognistej] spod nieba, *patrząc weń przerażonymi gałęzmi*”. Pop I 161; „*Patrzyły z jej [łaki] głębi w okna chaty oczy łąkowych złocieni* [...], *patrzyły wysokie kwiaty ostów o barwie gasnącej zorzy*...” Pop II 75; „*Pospolity złocien patrzył swym żółtym okiem z głębi wysokich traw w samo słońce*”. Prom 113; „*Patrzy kwiecie wiosenne na zaklęśle mogiły, na niskie krzyże przez siatkę nagich różg, niby oczy pozasłaniane rżesami, ciężkiego czaru i niepocieszona pełne zadumy*”. Zem 32. Te dwie „umiejętności” *słuchanie i patrzenie*, ujawnione w metaforach, można przypisać nie tylko człowiekowi, ale także np. zwierzętom.

²⁸ Czasownik myślenia *dumać* ma znaczenie ‘rozmyślać, roztrząsać coś w myślach, medytować’. Czasowniki myślenia i mówienia w utworach Stefa-

Nim przyjdzie podmuch zabójca, co je [samotne, białe puchy ostromlecza] zniszczy, niech sobie samotnie *dumają*, niech śnią swój krótki a na nic nikomu nieprzydatny sen. Dzieje I 74.

Zobaczył wczorajszą łączkę między *drzewami*, które *dumają*. Naw 198.

Daleko *dumają kępy sokorów*, daleko w błękitach toną białe brzozy. Pow 84.

A wpośród nich stał wysmukły, precudny błękitny *kwiat* i jak wyniosły wieszcz *dumał* nad tym poziomym światem, a sam jeden zań stał. Urod 127.

3. Zdolnością pamięci (drzewa, buk, dąb, konwalie i poziomki, bratki), np.:

Wszystko co nam [drzewom] powierzysz z sekretu duszy, zostanie jej dochowane. Zostanie na wieki, bo *drzewa pamiętają wszystko...* Dzieje II 125.

Odwieczny *buk pamięta* za wiosen swej młodości bór nierozdarty w nizinie Wilkowa, Ciekot, Brzezinek po górach aż ku Kielcom. Pop I 8.

Tam i na tych królewskich ugorach stał odosobniony, samotny *dąb*, na pewno tysiącoletni, bo gałęzi już nie miał, a tylko jego olbrzymi pień, bulwami i gruzłami narodził obarczony, *starzec pamiętający rycerzy zakutych w stal, dumał wśród tego okręgu*. Urod 351.

Tylko *konwalie i poziomki nie zapomną o wolnych duszach rycerzy*. Pusz 265.

[...] a *bratki* ku ich łzom pochylają się za wiatrem głową żalobą pisane, *wiecznie wspominając przedwcześnie umarłych*. Wil 250.

Zdolność ta ma swe źródło w perspektywie długiego życia przede wszystkim niektórych drzew, np. dębu, buka.

4. Zdolnością odczuwania i wyrażania uczuć, np. miłości, żalu, tęsknoty, lęku.

Rośliny w utworach Żeromskiego potrafią kochać, cieszyć się, tęsknić, zachwycać się, współcierpią razem z ludźmi. Często towarzyszą im smutek, rozczarowanie i zwątpienie. Trzeba tu podkreślić, że sposób kreacji niektórych roślin jest ściśle podporządkowany funkcji ekspresywnej języka, tworzeniu swoistego krajobrazu duszy. Dotyczy to drzew z *Zamieci*, będących wyrazicielami uczuć Ryszarda cierpiącego po rozstaniu z Xenią (Zam 138), czy sokory z nałęczowskiego lasu Adama (Wspom 127), witającej chorego Adasia, gruszy (Pop II 199), wiśni (Zam 113), octowego drzewka (Zam 224), łąki (Urod 127), np.:

Wszystkie jej [sokory] *liście załopotwały, zaniósł się szczerym płaczem*, gdy przestępował próg swej chaty. Wspom 127.

Teraz krzywe pręty zadrgały, *gałęzie poczęły łkać*, i głuche, *ciemne szlochanie starej gruszy* rozległo się wśród pola. Pop II 199.

Czuł je [swe dawne serce tworzące i twórcze], jak wówczas, gdy *kwitnąca wiśnia uśmiechała się doń zza muru warszawskiej ulicy*. Zam 113.

Uczuło boleść jej ciała to niedorosłe *drzewko [octowe] i długo dygotało zwistymi liśćmi*. Zam 224.

Jeszcze tylko *olchy martwo smutniały w jasnej przestrzeni*, a czarne kępy rokitnic rzucały mrok na zieloną murawę. Pop I 123.

Rośliny charakteryzują się także zdolnością reakcji w postaci płaczu, śmiechu:

Zakołysały się, *zakały brzozy*. [...] Tam sośniaki już wyją. Najgłośniejsze ze wszystkich drzew *placzą*²⁹ w wietrze – *sośniaki właśnie*. Dzień IV 190.

[...] a były przecie i takie [drzewa], co *plakały jak żywy, czujący człowiek*. Pop I 167.

Śmiały się do przechodniów ogrodowe drzewka, niedawno posadzone, w swych słomianych chochołach z plecionej kłoci. Wszystko 118.

Brzozy jedna do drugiej uśmiechają się przez bezszelestne już mgnienie. Róż 203.

W takim sposobie kreacji roślin przez pisarza znalazło wyraz przekonanie charakterystyczne dla twórców literatury XIX i początku XX w. o tym, że rośliny mają wrażliwość osobową, dokonują prostych asocjacji, mają władzę sądenia i pamięci³⁰.

2. FUNKCJA MIMETYCZNA

Funkcja ta wiąże się z faktem obecności przyrody jako tła wszelkich działań bohaterów, jest podporządkowana układowi fabularnemu (np. miłosnym, batalistycznym). Na jej kształt ma wpływ – co częste w wypadku bohaterów Żeromskiego – ich mobilność, zmienność miejsca w różnych porach dnia, zmienność punktów obserwacyjnych. Rośliny są składnikiem świata przedstawionego, świadczą o potrzebach estetycznych ludzi (np. roślinność dworkowa), także o stanie środowiska naturalnego (roślinność dzika, hodowana, uprawowa). Krajobrazy przyrodnicze nie są jednolite: podobieństwa i odrębności roślinne wiążą się z odrębnościami regionalnymi (roślinność nadmorska, górską, łąkowa, polna, wodna), a także z pejzażami obcymi: włoskimi i francuskimi.

Na przykład roślinność opisywana w *Dziennikach* jest na ogół przydworkowa, otaczająca rezydencje ziemiańskie, dwory szlacheckie (Szulmierz w guberni płockiej, niedaleko Ciechanowa, Kurozwęki, pow. staszowski, Oleśnica, pow. stopnicki, gub. kielecka, Łysów na Podlasiu niedaleko Łosic) z olbrzymimi alejami topolowymi, grabowymi, z kłombami przed dworkami, z szeroką panoramą na okoliczne lasy, uzdrowisko Nałęczów z ożywczym powietrzem i pięknymi krajobrazami,

²⁹ Płacz uważany jest za fizjologiczny objaw wzruszeń towarzyszących ludzkiemu cierpieniu, jak ból i smutek. Por. K. Pisarkowa, *O znaczeniu i składni czasownika płakać*, [w:] tejże, *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*, Kraków 1994, s. 165–168.

³⁰ E. Kuźma, *Bestiaria młodopolskie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, op.cit., s. 177.

roślinność parkowa, ogrodowa, górską, wodną, nadmorską. Ten odrębny od świętokrzyskiego świat flory był przedmiotem zachwytu Żeromskiego. Mało jest krajobrazów roślinnych miejskich (Kielce, Warszawa, Zakopane, Florencja), co wiąże się z niechętnym stosunkiem pisarza do miejskich wedut, z tęsknotą do natury i otwartych przestrzeni³¹.

Doświadczenia guwernerskie pozwoliły pisarzowi stworzyć literackie obrazy tych dworów. Roślinność otaczająca dwory i dworki szlacheckie wskazuje na pewien charakterystyczny model kulturowy: rezydencje ziemiańskie z pałacem, otoczone parkiem, alejami drzew lipowych, grabowych, z wyraźną architekturą krajobrazu (uporządkowane zieleńce, ale też dzika natura), z innym stylem życia, będące nośnikami wartości kulturowych (np. Dzień IV 123 – pałac szulmierski, Dzień V 191). W jednym z opisów (Dzień V 167–168) jest wyraźnie zarysowana granica między komponentami przestrzeni ziemiańskiej („czysta i wytworna cywilizacja pałacu”) i chłopskiej (pierwotnej, biednej), na co wskazuje leksyka roślinna: brzozowe mosty, niebotyczne *lipy*, *klony*, *świerki*, strumienie, sadzawki, a w części chłopskiej: *las*, *trawa*, *paprocie*, *wielkie manny*, *dzikie kaszki*, *łopiany* i *kozica*, *las* na wydmuchu piaszczystym porośniętym *mchem*: *gąszcz płaczących brzoź*, *sosny*, w dali *lipa*. Podobne na ogół rośliny wypełniają przestrzeń otaczającą rezydencje ziemiańskie, stanowiąc główne jej komponenty, podkreślając sielski i swojski pejzaż, np.:

Mijam brzozowe mosty, pałac otulony koronami lip niebotycznych, klonów, o liściach podobnych do łapy, zaułki i ścieżki wysadzone świerkami, strumienie, sadzawki – [...]. Dzień V 167; [...] Białe, wysokie, piętrowe jego [pałacu] ściany przeglądają się przez precudnie plecioną koronkę brzoź płaczących [...]. Trzeba przedostać się przez gęste zarośla agrestu i żywopłotów, przemaszerować po białych mostkach wygiętych a wiszących nad krzyżującymi się basenami i okraglicami o murowanych brzegach – aby ujrzeć w całej pełni pańskie oblicze pałacu. Na szczycie jego bieleją herby, na werandach bocznych rosną egzotyczne krzewy [...]. Na dziedzińcu okrytym równą murawą widzisz elipsy dywanowych trawników, strzyżone płoty wygradzają ścieżki. Dzień V 173 (opis pałacu kurozwęckiego).

Przed pałacikiem roztacza się szeroki dziedziniec, pośrodku którego leży równa elipsa gazonu, otoczonego dzikim winem. Gazon obiega podjazdowa droga. Po bokach leżą śliczne, w dywan ułożone trawniki z zaroślami świerków, kasztanów, brzoź i klonów. Cały dziedziniec otoczyły w czworobok zasadzone wielkie kasztany. Po drugiej stronie pałacu ciągnie się szeroki taras. Na nim leży wielki dywan kwiatów. Poniżej tarasu ciągnie się ogromny ogród; przecinają go w poprzek – umyślnie, by stworzyć obfitość białych, filigranowych, rzeźbionych, wypukłych mostków. I idą długie aleje lip, klonów, dębów, świerków, wiazów, kasztanów, morw, akacyj. [...] Tu i owdzie tulą się w głębi żywopłotów, w cieniu kasztanów, w ramionach zrosłych lip – białe, z brzozy plecione ławeczki, kanapki, stoliki, zaciszne krzeselka i kozetki. [...] Nad poprzecznym basenem stoi pochylony nad wodą olbrzymi świerk. Dzień IV 108 (opis dworu szulmierskiego).

³¹ K. Handke, *Stosunek Stefana Żeromskiego do pejzaży: natury i miasta*, [w:] *Dworki. Pejzaże. Konie*, pod red. K. Stępnika, Lublin 2002, s. 195–199.

Dwa krótkie opisy³² roślinności dworkowej z innych tekstów literackich:

Zaszumiały nad jego [Rafała] głową derślawickie aleje. Olbrzymie lipy z prawików, nadwiślańskie topole o cielskach na poły wyschłych, ledwie gdzie u szczytu okryte młodymi liśćmi, z cicha szemrały. [...] Ujrzał dwór, sad, wysokie nad nim lipy... Samorodna altana pod baldachimem starego bzu pałała zielenią darni okrywającej ziemną ławkę. Wybujale zarośla jaśminu i dzikich róż zakrywały ją i tworzyły żywe ściany. [...] Na rabatach przed oknami domu świeciły się kwiaty, ozdobione niezgasłymi kolorami. Pop I 125–126.

Dworek w Cierniach mały był, bielony, nieforemny, złamany w sobie. Ściany jego śnieżne widniały pod nawisłym czarnym dachem. Dzikie wino obrastało ganek. W tyle rosły cztery lipy prastare, z boku grusza olbrzymia rozpościerała nad dachem konary. [...] Przed oknami i w tyle domu było mnóstwo kwiatów, nagietek, bratków, balsaminów, lewkonij. Wielkie krzaki klematisów na białych ścianach pięknie się odznaczały. Wygracowane ścieżki biegingy w różnych kierunkach i prowadziły do furtek, w ogród na zboczu góry. Urod 36.

Wymieńmy tylko przykładowe miejsca opisu roślin i obiekty botaniczne, które stanowią rodzaj tła dla działań bohaterów: roślinność przy dworku w Cierniach (Urod 36), dworku Cedrów w Stokłosach (Pop II 144), willi Vicini w Genui (Pop II 115–116), przed zamkiem Wyszki (Wiatr 147–148), na klombie przed dworkiem w Gawronkach (Syz 119–120), roślinność ogrodu de Grano (Char 82). Liczne są obrazy drzew, lasu: m.in. brzożki (Wier 104), akacji (Ludzie 140–141), rododendronu (Pop II 116–117), brzozy (Arym 17, Godz 43, Niedz 182, Róż 180–181, 211, Urod 65–66, Zem 31–33), drzew w Grudnie (Pop I 167–168), roślinności leśnej (Dzien IV 67–68), puszczy (Pop I 7–14, Pusz 262, 265, 272), lasu, drzew w czasie burzy (Dzien IV 94, IV 122–123, 141–143, 159, 164–165, 189–190, 192–193, Dzien V 63), lasu helskiego (Międz 307–309).

Pisarz przybliży obrazy ogrodów: ogród owocowy (Wspom 66, 67), obserwowany rankiem różany ogród konstanciński (Wil 251), ogród królewski w Hampton-Court pod Londynem widziany oczyma Rozłuckiego, ks. Wolskiego i Bezmiana (Urod 351), ogród dzieciństwa Rafała w *Popiołach* (Pop I 9–10, Pop III 238–239), ogród derślawicki (Pop I 99, Pop I 126), ogród willi Pallavicinich (Zapis 138), ogród Grapallo (Zapis 142), miejskie ogrody Florencji (Char 78), ogród w Debrzach (Char 236).

W tekstach Żeromskiego odnajdujemy także obrazy łąk: roślinność Małej Łąki (Listy I 330–331); tatrzańską łąkę-kochankę (Pop II 79), łąkę w Cierniach widzianą oczyma Piotra (Urod 126–127), uprawną łąkę – rozkwitający kobierzec (Złe spoj 160, Tabu 276).

Poznajemy też niektóre kwiaty: polne, łąkowe, ogrodowe, stawowe, np. „jaskółki” Joasi Podborskiej i Rafała oraz Zofki (Ludz 197, Pop I 249, Pop I 253), leśną lilię złotogłów (Dum 148, Dum 150), lilie wodne

³² Inne literackie obrazy roślinności dworkowej por. np. Urod 219, Pop II 144.

(Dzien IV 140, Ludz 148, Pop I 161, 266, Pow 72, 74, Przed 25) czy gencjanke, przedmiot zachwytu Heleny³³ (Pop II 79) itp.

Obrazy przyrody z wyeksponowanymi układami roślinnymi są często widoczne w młodzieńczych tekstach pisarza. Świat roślin jest dlań światem fascynującym ze względu na jego trudną do opisaną urodę, niewypowiedziane piękno, z jego zmiennością, barwnością (obrazki impresjonistyczne), stanowi przedmiot oczarowania ich niesamowitością i wielością, np. roślinność przydworkowa w *Dziennikach*: przed dworkiem w Ciekotach (Dzien I 238), wokół pałacu kurozwęckiego (Dzien IV 123, V 173), roślinność parkowa w Podzamczu Zamoyskich (Dzien VI 359), przed dworkiem w Nasłowicach (Dzien V 172–173). Zob. też inne obrazy, np. Dzien III 252–253, Dzien IV 107–108, Dzien V 251, Dzien VI 170, Dzien 356–357, Listy I 313.

3. FUNKCJA PRZEDMIOTOWA (PRAGMATYCZNA)

Funkcja przedmiotowa dotyczy wykorzystania poszczególnych obiektów botanicznych zgodnie z ich naturą i przeznaczeniem. Od zarania dziejów ludzkości rośliny służyły jako pokarm ludzi i zwierząt, materiał do budowy siedzib ludzkich, naturalny lek itp. W niektórych tekstach S. Żeromskiego ta ich użytkowa funkcja jest eksponowana – rośliny to częsty składnik pożywienia człowieka, zwierząt, np.: Kaszubów i górali na przednówku (Wiatr 127, Wiatr 148, Listy I 286), ludzi żywiących się chlebem lub leśnymi jabłkami (Wiatr 74), wysłanników kościoła posilających się bulwiastymi korzeniami niektórych roślin, smolnym pąkowiec rozkwitających drzew (Wiatr 86, Wiatr 108) czy św. Świerada, apostoła słowiańskiego, anachorety, który idąc w głębszą puszcze na wielki 40-dniowy post, brał tylko orzechy (Wiatr 18), także ascetów jedzących kilka daktyli i garstkę ziaren ryżu (Suł 189), stada turów posilających się korzonkami roślin, pąkowiec jesionów, korą i gałązkami drzew liściastych (Wiatr 46). Kartofle stanowią podstawowy składnik pożywienia, głównie chłopskiego (Dzien V 169, Syz 171), surowiec przetwórczy dla gorzelni (Nied 174). Nędzę w zakresie pożywienia podkreśla fakt wyluskiwania przez ludność chłopską na przednówku mleczu z kłosek zboża (Zap 75–76) czy spożywania zgnitych badyli kartoflanych, zwiędłych pokrzyw (por. Wiatr 129, Sił 87, Pop II 121). Roślinność uprawową widzimy m.in. dzięki Rafałowi wracającemu z więzienia: tatarka, ziemniaki (Pop II 121–122), w drodze do Olszyny sady pełne śliw, grusz, jabłoni, na podwórkach zaś malwy i słoneczniki (Pop II 135–136), a roślinność obcą poznajemy m.in.

³³ Por. informacje o obrazach przyrody zawarte w rozdz. *Zwierciadło duszy czującej* w książce S. Adamczewskiego, *Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*, Warszawa 1930, s. 110–153.

w trakcie opowieści o szlaku bitewnym w kampanii napoleońskiej żołnierza wracającego po 9 latach do kraju: pola z gajami oliwnymi, brzoskwiniowe sady, palmy wachlarzowate i trzcinaste, ulice wysadzone drzewami pomarańczowymi, cytrynowymi i brezylia, figi, pola trzciny cukrowej, drzewa kakaorodne (Pop II 171, Pop II 183, Pop II 189–190), czy oczyma Krzysztofa Cedry szukającego własnego pułku: hiszpańskie gaje, dziedzińce obsadzone pomarańczami, żywopłoty z kamelii, róż i bukszpanu (Pop III 113).

O tej funkcji decyduje także to, że rośliny stanowią naturalną przeszkodę w zdobywaniu terenów ojczystych przez wroga, np. puszczą-twierdza, zajmująca sporą część obszaru nadmorskiego, utrudnia przemieszczanie się wojskom krzyżackim, służy jako element obronny w walce z najeźdźcą, zabezpiecza przed grabieżą:

Daje puszczą policzki obmarzłymi wiechami bladym licom królewskim. Krzywa jedla go siepie uschniętymi rękami gałęzi – w pałak zgięty od wichru świerk go smaga włochatymi splawiny – buk go gnatem uschniętym w pierś uderza jak oszczep człowieczy – dąb go chwyta za gardziel w stryki wici skostniałych. Wiatr 108.

Głusza sosen zielonych zamykała mu drogę, kręgiem wciąż jednakowym stojąc wkoło a wkoło. Jednakim wciąż kształtem zagaja myliła drogę, wciągała jeźdźca i konia w kołobieg, iż sadił skokiem po własnych swych tropach, po szlaku tego samego wciąż obwodu. Podobizną pniów czerwonych, zielenią koron wciągała pamięć w omam, w zawilość, w błąd, w tuman niewiedzy. Tam i sam prawieczny dąb odtrącał od siebie miękko-drzewne zwoje zieleni i na samotniku polany szczytem olbrzymim w niebiosą się wynosił. Tam i sam grubopienne buki, jakoby w zbroje stalowe okute, zamykały wjazd i niweczyły dostęp do wnętrza i głębi. Zastępy grabów stawiały czoło przychodniom, jako rota niezwykłego pogłowia. Liście kalin, pędy leszczyny, igły jałowca zagradzały przejścia i niweczyły przesmyki. Tajny dziw krył się w głębokości ostępów. Wiatr 115–116.

Las stanowi też kryjówkę, twierdzę dla walczących (Wiatr 63).

W *Dziejach grzechu* (Dzieje II 178–179) ogród warzywny Majdan jest miejscem, gdzie kobiety pracują przy pielęgnowaniu, zbiorce warzyw.

Budowa domu przez Rafała zmusza go do zwożenia z odległych nawet lasów tramów modrzewia, buku i jodły, zagospodarowania nieużytków, karczowania lasu, niszczenia roślin, np. jałowca. W tekście są ukazane jego plany uprawowe (Pop III 275–277).

4. FUNKCJA SYMBOLICZNA

Funkcja symboliczna angażuje motywy botaniczne w konstytuowanie najgłębszych pokładów semantycznych³⁴.

Do takich obiektów roślinnych należy np. rozdarta sosna w *Ludziach bezdomnych*:

³⁴ Tamże, s. 21.

Tuż nad jego [Judyma] głową stała *sosna rozdarta*. Widział z głębi swojego dołu jej pień rozszarpany, który ociekał krwawymi kroplami żywicy. Patrzył w to rozdarcie długo, bez przerwy. Widział każde włókno, każde ścięno kory rozerwane i cierpiące. Słyszał dokoła siebie płacz samotny, jedyny, płacz przed obliczem Boga. Ludz 369.

M. Podraza-Kwiatkowska³⁵ traktuje ją jako symbol indywidualny, w którym desygnat nie poddaje się tak łatwo deszyfracji. Ten emocjonalno-nastrojowy symbol można – zdaniem badaczki – odczytywać jako symbol życia Judyma, życia Joasi, życia biedoty zagłębiowskiej: „Rozdarta sosna z kroplami żywicy-płaczu, porównana przez Żeromskiego do istoty ludzkiej torturowanej, białej na pal, jest symbolem głębokiej rozterki wewnętrznej; symbolem bólu, rozpacz, cierpienia”.

Innym z nich jest brzoza w *Róży*, symbolizująca naród polski i jego sytuację polityczną:

Naród twój jest jak lamentująca białopienna brzoza, której naród moskiewski, opętany przez ideał tyranii, w szaleństwie swym przywalił wszystkie żywe gałęzie, pręty ssące sok i oddychające liście olbrzymią masą głuchej gliny, górą pracowicie zniesionego na glinę kamienia. Nacina wróg pień jej biały, w bolesny pałąk wygięty, napuszcza w żyły jej jadu swych zbrodni, zarazy swojej głupoty. Patrz, jak poprzerywane są korzenie twej brzozy ukochanej, jak schnie i pęka jej kora, jak z ran bezużytecznie wycieka w ziemię sok życiotwórczy! Zamiera w pustkowiu brzoza żywcem pogrzebiona. Róż 211–212.

Metafora pojęciowa³⁶ *naród to roślina* opiera się na podobieństwie budowy anatomicznej narodu do organizmu rośliny (brzozy): jego organizacji, budowy, rozwoju w czasie, której elementami składowymi są jej części³⁷: gałęzie, in. pręty, pień, korzenie, liście.

5. FUNKCJA EKSPRESYWNA

Rośliny stają się nośnikiem treści wewnętrznych, znakiem przeżyć, usymbolizowaną pamięcią postaci literackich pozostających z nimi w jakimkolwiek związku (kontakt fizyczny – wspomnienie, kontemplacja – wykorzystanie³⁸).

Często stanowią one pejzaż wewnętrzny, „krajobraz duszy”, będący ekwiwalentem stanów psychiczno-emocjonalnych³⁹.

³⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, op.cit., s. 148.

³⁶ G. Lakoff i M. Johnson za istotę metafory uznają rozumienie i doświadczenie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innych rzeczy. Jest ona zatem podstawą rozumienia i konceptualizacji pojęć. G. Lakoff i M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988, s. 27.

³⁷ Por. interesujące uwagi J. Legomskiej, [w:] tejże, *U progu rozumienia pojęcia NARÓD*, [w:] *Śląskie studia lingwistyczne*, pod red. K. Kleszczowej i J. Sobczykowej, Katowice 2003, s. 173–178.

³⁸ A. Stoff, *Problematyka teoretyczna...*, op.cit., s. 21.

³⁹ Zob. p. 1. *Pejzaże wewnętrzne* rozdz. III. *Trzy sposoby kreacji świata roślin w pismach Żeromskiego* książki mojego autorstwa, *Świat roślin*, t. 9: *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, op.cit., s. 43–48.

Bohaterowie Żeromskiego czują się częścią przyrody, doświadczają silnego z nią związku, są wrażliwi na jej urodę. Roślinność stanowi dla nich przedmiot zachwyty, kontemplacji, refleksji, np. *Prom* 68–69, *Naw* 191, *Urod* 126–127, *Urod* 161, *Złe spoj* 160, *Tabu* 276, *Listy I* 313, *Pop III* 113, *Wier* 104, *Pop II* 115–116, *Wiatr* 232–233 i in. Źródłami tej fascynacji są: cudowność, niezwykłość, swoiste piękno, bezruch i dynamika, nieograniczona przestrzeń (*Dzien VI* 46).

Przyroda doskonale harmonizuje ze stanami emocjonalnymi postaci⁴⁰, np. w scenie miłosnej:

Szli, objawszy się rękoma i duszami, w świat zieleni, kwiatów i traw. Otwierały się na ich przyjęcie tajne, w półokrag idące alejki, gdzie młode drzewa, nawisłe w sklepienia, zasłaniały od świata, ażeby można było na śmierć zaciągnąć się w usta i oczy. [...] Prastare, uśmiechnięte drzewa stały bez ruchu nad drogami zarośniętymi trawą [...]. Szli w głuchym parku sami jedni na górę, która była górą miłości, przez ciemniący las, który się stał lasem świętym. *Urod* 97–98.

czy gdy występuje jako współczujący partner w scenie wydalenia Radka z gimnazjum (*Syz* 175–176):

Dziedziniec był w owej chwili pusty. Wiatr jesienny huczał w nagich konarach kasztanów zwisających nad murem, garnał na kupę zeschłe, skurczone, ceglaste i żółte liście, strzępki zagryzmlonych papierów, i miótł je wirem po społu ze śmieciami w róg dziedzińca. Jędrak oparł się plecami o ścianę, wyciągnął nogi, a długie ręce zwiesił między kolanami tak bezwładnie, że prawie dotykały ziemi [...]. Wszystkie konające iluzje niby wypuszczony z więzienia huragan rzuciły się na niego i przytłukły go tysiącem kamieni. Zgarbił się jeszcze bardziej i zabity na duszy wlepił oczy w liść uschnięty.

6. FUNKCJA TERAPEUTYCZNA

O terapeutycznej funkcji roślinności stanowi m.in. fakt, że jest ona źródłem powietrza ożywczego dla płuc, zieloność wyzwala siłę, energię właściwą czasowi młodości, np. *Dzien II* 270, *Dzien II* 340, *Dzien III* 290, *Dzien VI* 211, *Dzien z w.* 37, *Dzien odn* 214, *Listy I* 265. Przykładowo, cisowska przyroda, oglądana wiosną przez Judyma, przywraca mu siły witalne:

Czuł w sobie zjednoczenie z tym, na co spoglądał. Przez jego ciało zdawała się płynąć siła natury stwarzająca rozrost drzew i wykwitanie liści. Judym uczuł w sobie tę siłę i uczuł władzę spożytkowania jej w wielkiej pracy. *Ludz* 116.

Także dla innych bohaterów jest ona źródłem radości, np. dla Joasi wracającej po latach do Krawczysek (*Ludz* 141, *Ludz* 188, *Ludz* 197).

W kontakcie z naturą odzyskuje siły Cezary pobity przez Barwickiego:

Wydostał się znowu na pola i szedł długo, bez celu, niosąc w sobie nagą i cuchnącą męczarnię odtrącenia. Znalazł się w lesie. Szum sosen w tym lesie sprawił mu ulgę,

⁴⁰ Zob. też *Pop II* 93, *Syz* 171, *Urod* 159–160.

jakby muzyka głęboka i wyrafinowana. Usiadł tam, między sosnami, na jakimś pnia-ku, który ze śniegu wystawał. Ujął głowę w dłonie i patrzył w dzieje uczuć swego życia. Przed 243–244.

Podobnie zresztą jak Rafał leczący w Stokłosach chorą duszę. Pop II 159–160.

7. FUNKCJA KULTUROWA

Ważnym składnikiem wiedzy botanicznej pisarza jest jego wiedza kulturowa, przejawiająca się w tym, że odwołuje się on do świata dawnych wierzeń, wyobrażeń związanych z roślinami.

Kult drzew czczonych jako święte⁴¹ (dęby) ukazują trzy poniższe fragmenty:

Tu i owdzie zdąża przez ścieżkę szlak mrówczy, który zapewne istniał już wówczas, gdy ta wydeptana dróżka łączyła ludzi czczących przed wieloma wiekami *święte dęby* na wzgórzach, gdzie teraz chwieje się zboże. Godz 49.

Nie wiedzieli wysłannicy Kościoła, iż miejsce to, na którym mszę odprawiali, było uroczyskiem poświęconym bogom tego kraju! Na wzgórzu to pod cieniem *dębów świętych* nie wolno było nikomu, a zwłaszcza cudzoziemcowi nogi postawić. Wiatr 86.

[...] przeprowił się [Herman Balk] przez Wisłę i dotarł do miejsca, gdzie wznosił się jeden ze sławnych dębów prastarych, we czci u tubylców będących. Tu Krzyżacy wysiedli, opanowali *dąb święty* i wokół niego obóz swój rozpostarli. Wiatr 115.

W *Godzinie Młodzieniec* w rozmowie z Siostrą mówi o miejscu swojego pochówku koło drzewa, gdyż drzewo kocha człowieka bardziej niż on je. Dokonuje jego sakralizacji, przypisuje mu duchową naturę:

Niedarmo wierzył dziki Słowianin, że *drzewo jest święte*, że w nim dusze bogów obierają sobie siedlisko. *Święte dęby!* Kochałem je od dzieciństwa w sposób dziki. [...] drzewo jest osłodą żyjących i kocha zmarłych. Godz 42.

Sakralizacji podlegają też lasy, łąki, niwy:

Szli tedy wnet wszyscy czterej we *święte tęgobory*, w puszcze Łysicy. Pow 76.

Tam to, wśród rojów pierzastych, na półwyspie witowskim, w *dąbrowie świętej*, od wieków stoi chram boga Swantowita, czterogłowego syna słonecznego. Ten ci to bóg daje przepowiednie [...]. Wiatr 51.

Westchnęła od wonnych szmerów, od łaskawych szelestów, zagrała ze wszystkich strun *łąka bodze poświęcona*. Pow 82.

W cieniu buków starych-prastarych kryje się jej [kontyny] wysoki dach i ściany z cisowych śniatów. A wkoło niej trawy a trawy. Niedeptany kwietny łąn, *niwa bodze poświęcona*. Pow 78.

⁴¹ M. Marczevska pisze o popularnym wśród Słowian składaniu ofiar w pobliżu (pod dębem) i traktowaniu go jako miejsca praktyk rytualnych. Por. M. Marczevska, *Drzewa w języku i w kulturze*, Kielce 2002, s. 115. Zob. też uwagi A. Siemieńskiej zawarte w rozdz. *Na drzewo mówię: drzewo – motywy drzew jej książki Drobina białka. Motywy roślinne i zwierzęce w liryce Haliny Poświatowskiej*, Toruń 2005, s. 19–40.

Do drzew świętych⁴² należała też lipa, a grusza do drzew zabezpieczających przed złymi mocami:

Stał Mściwa stary dom [...]. Cztery wielowieczne lipy osłaniały jego czarny gontowy dach. A z lewej strony skłaniała się ku ścianom przychylnymi konary wielka i bardzo stara grusza. Pow 71.

Zaostrzone kolki jesionowe w drzwiach domu Mściwa mają moc apotropaiczną:

Wnet się usunął zębaty wrzeciądz bukowy i uchyliły skrzypiące dźwirza, nabite jesionowymi kółkami. Pow 73.

Moc apotropaiczną przypisuje Żeromski takim roślinom, jak: *ostromlecz*, *dziewięć*, *dzwonki*, *złocien*. Wiadomo, że w tradycji ludowej wiele roślin uchodziło za skuteczny środek przeciw urokom, czarom, demonom, nieszczęściom zsyłanym przez bogów:

Teraz dostrzegła [Ewa] oczyma, spomiędzy czarnych bugajów koniczyny wystrzelające, nietykalne *kule ostromlecz*a. Głowy ich utkane ze światła księżycowego, najlżejszy oddech niweczy. Podano jej niegdyś do wierzenia baśniowe słowo i uwierzyła, że w tych lodygach tai się biały sok, trucizna wyżerająca żywe oczy. *Ktokolwiek wyciągnie rękę albo nachyliwszy się tchnie, zetrze głowę uczynioną z marzeń. Ktokolwiek zerwie lodygę, temu kwiat oczy wygryzie.* Dzieje I 74.

Śnią ponad źródłem, co jak serce w piersi człowieka wiecznie w łonie ziemi bije, kępy *dziewięciu*. W pierzastych liściach rozkwitł kwiat. *Tajemny kwiat, co tynem bezpiecznym otacza dom człowieka od uroku czarownicy... Tajemny kwiat, co za dnia wesele widokiem swoim upadłe serce, a nocnym zapachem odgania cień chodzący dookoła węglów i niweczy wielki strach nocny pod strzechami*⁴³. Pow 78–79.

Lecz to nie zorzy poblask na wodach, jeno ciemnoniebieskich *dzwonków* zatoka. I pozdrawiają oczy przybyszów nadobne kwiaty, plemieniu ludzkiemu przychylnie, a *darują oczom tę barwę, której, ponad wszystkie inne, trwożą się dziwożony*⁴⁴. Pow 79.

Patrzą ku słońcu nie zmrużonymi oczyma promieniste *złocienie*. *Jasna ich moc za siódmą górę, a za dziesiątą rzekę odgoni widmo złośliwe*, jeno o świcie wstań, gdy jeszcze łąka rosą opita, rwij jasne główki *złocieniowe* i pilnie noś na sercu. Pow 79.

⁴² S. Zabierowski, „*Powieść o Udałym Walgierzu*” Stefana Żeromskiego w aspekcie „ludoznawczym”, „Prace Polonistyczne” 1980, XXXVI, s. 65–82; T. Linkner, *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*, Gdańsk 1991; tu uwagi o powieści S. Żeromskiego *Powieść o Udałym Walgierzu*, s. 74–80; T. Linkner, *Świat słowiańskich wierzeń Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Żeromskiego*, op.cit., s. 353–369.

⁴³ J. Rostański przypisuje temu zielu m.in. takie właściwości: „Strachy, cienie nocne odpędza”, „Sny straszliwe odpędza”, „Strachy i sny straszliwe oddala”, „Noszony chroni od czarów” (s. 20–21). Zob. tegoż, *Zielnik czarodziejski to jest zbiór przesądów o roślinach*, Kraków 1893.

⁴⁴ Istotnie rośliny te wykazują takie właściwości, na co wskazuje *Zielnik* J. Rostańskiego: „*dzwoniec*, in. *dzwonki* wykorzystywany przeciw czarom, gusłom; wielkim ratunkiem przeciw nagrawaniu szatańskiemu, odgania i strzeże od nich, nosząc go na sobie zawsze” (s. 21). M.I. Maciotti nazywa *dzwonki* najbardziej śmiertcionośnymi kwiatami czarodziejskimi: „Gaj lub łąka pełna *dzwonków* nie są bynajmniej dobrymi do odpoczynku, przeciwnie, to miejsca nadzwyczaj groźne, z których należy czym prędzej uciekać, nim uwikłamy się w sieci czarów i uroków”. Por. tejże, *Mity i magie ziół*, op.cit., s. 46.

Solarne *złocienie* (in. *złotniki*) – jak pisze Rostafiński⁴⁵ – trzymane w ręku (współ z pokrzywą) chronią przed strachami i widmami.

Z wierzeniami obejmującymi rośliny wiąże się też ludowe przeświadczenie o przemianie po śmierci ludzi i zwierząt w rośliny. Korzenie nadgrobnych brzoź z opowiadania *Zemsta jest moją* oplatają ciało zmarłego dziedzica, znanego ze znęcania się nad poddanyymi chłopami, wyrastając z jego ramion. Znalazło tu odbicie charakterystyczne dla romantyzmu widzenie natury jako instancji karzącej⁴⁶ oraz popularne w kulturze ludowej przekonanie o możliwości zamiany człowieka w drzewo. Mamy tu naturalistyczny obraz życia natury – koła narodzin i śmierci – przechodzenia jednej formy życia w inną. Zdaniem K. Moszyńskiego⁴⁷, ta metamorfoza zachodzi wtedy, gdy człowiek ginie, ciało jego zostaje pogrzebane, a z grobu wyrastają brzoza, jawor itp. Podobnie dzieje się ze zmarłym dzieckiem, o którym Młodzieniec mówi, że oplatają je korzenie brzozy cmentarnej i „wchłonie w łono swe, pełne życia i świętych przemian, krew skostniała u drzwi serca i ostatnie lzy źrenic” (Godz 43).

Rozległy zakres wiedzy pisarza o zjawiskach przyrodniczych pozwala mu też ukazać walory lecznicze roślin i ich wykorzystywanie w obrzędowości kościelnej. Etnomedycyna ludowa zna praktykę spożytkowania roślin w celu przywracania zdrowia. Do takich roślin należą wymienione przez S. Żeromskiego *centuria*⁴⁸ i *naparstnica*:

Nad źródłiskiem czerwieniła się obfitość *centurii*, którą zrywałyśmy w tym miejscu z mamą nieboszczką. *Odwar tego ziela pomagał jej na ból głowy*. Ludz 198.

Bohater-narrator *Wilgi* wskazuje na *naparstnicę* jako lek na ból serca:

Patrzyłem w półciemny, półróżany mokry ogród. Ileż to tam nowości tej nocy stało! W półmroku klombu lśni olbrzymia łodyga *naparstnicy*, która – niewinna tak

⁴⁵ J. Rostafiński, *Zielnik...*, op.cit., s. 56.

⁴⁶ Zob. np. W. Wenerska, „*Nie masz zbrodni bez kary*”. *Mickiewiczowskie rośliny sprawiedliwości*, „Ruch Literacki” R. XLV 2004, z. 4–5, s. 391–405.

⁴⁷ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Kraków 1939, cz. 2, z. 2, s. 528.

⁴⁸ Z danych z opracowań etnograficznych, które przytacza I. Jaguś, wynika, że w terapii ludowej na uśmierzenie bólu głowy używano różnych ziół, np. ususzonych liści lopianu, ponadto dziędzierzawy i szaleju, piołunu. Wśród leków pochodzenia roślinnego nie wymieniono jednak *centurii*. Z kolei E. Szot-Radziszewska zauważa, że *centuria pospolita* (*Centaurium erythraea*) jako *napar* bądź surowe ziele była (i jest) stosowana na terenie Kielecczyzny w przypadku dolegliwości żołądkowych, i dodaje, że na Podlasiu uważana jest ona za panaceum „na 1000 chorób”. Zob. I. Jaguś, *Lecznictwo ludowe w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, Kielce 2002, s. 77; E. Szot-Radziszewska, *Sekrety ziół. Wiedza ludowa, magia, obrzędy, leczenie*, Warszawa 2005, s. 138–139, 169. M.I. Maciotti traktuje tę roślinę również jako środek zbawienny dla serca, środek pobudzający, ale też jako źródło mrocznego, dzikiego podniecenia powodowanego przez chochliki (*naparstnica* bywa nazywana *naparstkami chochlików*). Por. tejsze, *Mity i magie ziół*, op.cit., s. 46.

i nadobna – *umie nadto uśmierzyć straszliwe serca męczarnie*. Piękny kwiecie, władco i rozkazodawco w najtajniejszych mrokach istnienia, we wnętrzościach komór serca rozhukanych, z nocy ciemnej przychodzący – witaj, zawitaj, zawitaj w ciszy tego poranka! O tej chwili nieporównanej jesteś tylko pięknnością. Ktoś cię tu powołany ujrzy za małą chwilę, zachwyci się i uweleli barwą twoich kielichów w sposób godny i należny twojej rzetelnej pięknności. Wilga 250.

Żeromski przywołuje też w *Dziennikach* znany powszechnie stary zwyczaj, zgodnie z którym w drugim dniu świąt Bożego Narodzenia, czyli św. Szczepana, po poświęceniu owsa obrzucano nim wiernych i składano życzenia dostatku i bogatych zbiorów (na pamiątkę ukamienowania św. Szczepana):

Książd Czapla śpiewał swym przedętym głosem, podobnym do głosu człowieka cierpiącego bole dyzenteryjne, aż do chwili, gdy chłopci zaczęli go obsypywać *owsem* nie szczędząc nosa i łysinki. Dzień VI 65.

Dokonany tu z konieczności w sposób syntetyczny, może nieco uproszczony, przegląd funkcji słownictwa roślinnego nie wyklucza innego spojrzenia – zarówno przez językoznawców, jak i literaturoznawców – na obecność motywów botanicznych w utworach literackich S. Żeromskiego. Autor *Przedwiośnia* jest pisarzem o wysokim poziomie świadomości botanicznej⁴⁹ i – na co wskazywał J.Z. Jakubowski – „pisarzem przyrody”:

Gdyby z *Dzienników* wybrać różne opisy przyrody, powstałaby jedna z najpiękniejszych książek w naszej całej literaturze o urodzie polskiego krajobrazu, dla której motto znajdujemy w tomiku dziewiątym (r. 1887):

Wróćmy do tego, co jest wieczne, dobre, wiecznie piękne – do drzew, kwiatów, ptaków⁵⁰.

J. Krzyżanowski zaś podkreślał, że S. Żeromski jest krajoznawcą-artystą, wiecznie spragnionym wrażeń, które daje bezpośredni kontakt z ziemią, umiejącym zaobserwowany materiał wpleść w tok opowieści „nie jako akcesorium, jako dekorację, jako stereotypowy «opis przyrody», lecz jako kompleks głębokich przeżyć, ukazujących bezpośredni związek człowieka z otaczającym go światem”⁵¹.

Rozwiązanie skrótów

Wszystkie cytaty pochodzą z wydania zbiorowego *Dzieł* S. Żeromskiego w opracowaniu S. Pigonia, „Czytelnik” Warszawa 1956–1973. S. Żeromski,

⁴⁹ Podobny sąd w odniesieniu do A. Mickiewicza sformułowała W. Wenerska. Zob. teje, „*Nie masz zbrodni bez kary*”. *Mickiewiczowskie rośliny sprawiedliwości*, op.cit., s. 399.

⁵⁰ J.Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1970, s. 20.

⁵¹ J. Krzyżanowski, *Magia ziemi w dziele Stefana Żeromskiego*, [w:] tegoż, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 278.

Listy 1884–1892, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2001: *Biał – Biała ręka-wiczka*, *Char – Caritas*, *Cien – Cienie*, *Dzieje – Dzieje grzechu*, t. I–II, *Dzien – Dzienniki*, t. I–VI, *Dzien odn – Dzienników tom odnaleziony*, *Echa – Echa leś-ne*, *Godz – Godzina*, *Listy I – Listy 1884–1892*, *Ludz – Ludzie bezdomni*, *Miedz – Międzymorze*, *Mog – Mogiła*, *Naw – Nawracanie Judasza*, *Pop – Popioły*, t. I–III, *Pow – Powieść o Udałym Walgierzu*, *Przed – Przedwiośnie*, *Pusz – Puszcza Jodłowa*, *Róż – Róża*, *Sen o chl – Sen o chlebie*, *Suł – Sułkowski*, *Uciek – Uciekła mi przepióreczka*, *Urod – Uroda życia*, *Wiatr – Wiatr od morza*, *Wier – Wierna rzeka*, *Wil – Wilga*, *Wszystko – Wszystko i nic*, *Zam – Zamieć*, *Zapis – Zapiski*, *Złe spoj – Złe spojrzenie*.

SJPD – *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1958–1969, t. I–X.

Functions of Floral Vocabulary in Stefan Żeromski's Works

Summary

Floral world has an important position in Stefan Żeromski's works. Floral vocabulary, represented mainly by species names of plants (trees, bushes, flowers, both wild and grown, water plants, 1-year plants, plants of the lowest level of the forest, moss, grass, corn, vegetables and fruit), their masses and morphological components (parts of plants), serves different functions in the writer's works. Generally, flora is a kind of background for fictitious events. Their creation is connected with the character's experiences and sensations (the so-called inner landscapes, a special 'soul landscape'). It also becomes a hero of certain works like e.g. *Puszcza Jodłowa*, *Wiatr od morza*, *Międzymorze*, extracts of *Popioły*. Distinguishing functions of floral vocabulary is not an easy task as it requires analyzing them in individual compositions. A short characteristics of the functions of floral vocabulary in S. Żeromski's writings includes the following types:

- (1) Metaphoric function (metaphorizing)
- (2) Mimetic function
- (3) Subjective function (pragmatic)
- (4) Symbolic function
- (5) Expressive function
- (6) Therapeutic function
- (7) Culture function

Trans. M. Kołodzińska

Monika Kresa
(Uniwersytet Warszawski)

TEOLOGIA I LITERATURA – ANALIZA PORÓWNAWCZA PIĘCIU WSPÓŁCZESNYCH PRZEKŁADÓW PSALMU 23

WSTĘP

Marzenia o tym, aby „odpowiednie dać rzeczy słowo”, towarzyszyły człowiekowi pióra w zasadzie od momentu, kiedy rozwój cywilizacji i kultury za to, metaforycznie oczywiście pojmowane, pióro pozwolił mu chwycić. Nieco inaczej wyglądały natomiast marzenia tłumaczy: nie mogły one bowiem koncentrować się tylko i wyłącznie wokół tego postulatu i od samego niemal początku sztuki translatorskiej lawirowały pomiędzy wytyczną, aby „odpowiednie dać rzeczy słowo” i „odpowiednie dać słowu słowo”; czyli pomiędzy dwiema zasadami tłumaczenia: *ad sensum* i *ad verbum*. Ponadto sztuka tłumaczenia przez wiele lat traktowana była jako sztuka podrzędna i niesamodzielna, tak jak niesamodzielne wydawały się jej wytwory. Z biegiem czasu zauważono jednak, że przekład, mimo iż jest nierozzerwalnie związany z oryginałem, stanowić może dzieło w pełni samodzielne, które otwiera różne pola interpretacyjne¹. Przekład i oryginał są bowiem zwykle tworamii dwóch różnych jednostek, a zatem dwóch różnych osobowości i umysłów, ukształtowanych przez różne czynniki kulturowe, historyczne i osobiste; twórców, którzy w akcie tworzenia posługują się dwoma różnymi, nigdy nieprzekładalnymi na siebie w stu procentach, kodami językowymi. Każdy zatem przekład jest w pewnym sensie subiektywną interpretacją jego autora, o czym przekonać może chociażby porównanie kilku przekładów tego samego dzieła na jeden język.

Podstawą niniejszej analizy jest pięć przekładów *Psalmu 23*², które powstały w drugiej połowie XX i na początku XXI w. Są to przekłady autorstwa: twórców *Biblii Tysiąclecia* (1965), Romana Brandstaettera (1968), Czesława Miłosza (1979), Anny Kamińskiej (1988)³ oraz tłumaczy *Pisma Świętego Nowego Testamentu i Psalmów* (2005). Wybór

¹ Por.: J. Peńkos, *Teorie przekładu i ich przydatność dla praktyki*, [w:] J. Peńkos, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*, Warszawa 1993.

² Psalm ten ma nr 23 w przekładach, które opierały się na tzw. tekście masoreckim, czyli Biblii hebrajskiej; w *Septuagincie* i *Wulgacie* jest to Psalm 22.

³ Rok 1988 to data wydania.

jednej epoki, która stanowi tło historyczno-kulturowe tej analizy komparatystycznej, nie jest przypadkowy, pozwala bowiem na wyeliminowanie tych różnic stylistycznych, leksykalnych i gramatycznych, które mogłyby się znaleźć w przekładach ze względu na wyznaczniki językowe, filozoficzne i ideologiczne różnych epok. Każde dzieło jest bowiem dzieckiem nie tylko swego twórcy, lecz także właśnie epoki, która odciska pewne piętno zarówno na jego formie, jak i treści.

1. PSALM 23

Zgodnie z tradycją żydowską i chrześcijańską, biblijna *Księga Psalmów* została zebrana przez króla Dawida, który był autorem wielu zawartych w niej utworów, przy kilkudziesięciu⁴ bowiem psalmach (między innymi przy *Psalmie 23*) znajduje się imię Dawida, poprzedzone przyimkiem *le*, interpretowanym jako *lamed auctorius*, oznaczającym autora. Późniejsze badania podważyły jednak udział Dawida w tworzeniu *Księgi Psalmów*, stwierdzono bowiem, że *le Dawid* można interpretować jako 'tworzone na wzór Dawida'. Dawidowe autorstwo *Księgi Psalmów* w tradycji katolickiej utwierdził natomiast sobór trydencki, w którego dokumentach pojawia się określenie *Psalterz Dawidowy*⁵.

Psalm 23 jest jednym z najbardziej znanych psalmów, jego centralny motyw stanowi obraz Boga przedstawianego jako Pasterza, czuwającego nad owcami, a także Gospodarza, który zastawia ucztę dla człowieka i przyjmuje go w swoim domu ze wszystkimi możliwymi honorami.

W przekładzie *Wulgaty* psalm ten jest złożony z 6 wersów, przy czym centrum formalne i znaczeniowe stanowi najdłuższy wers 4. Układ ten jest zachowany we wszystkich analizowanych przekładach, z wyjątkiem przekładu Anny Kamieńskiej.

Motyw pasterza, czuwającego nad swoimi owcami, pojawiający się w wersach 1.–3., jest rozpowszechniony w kulturze ludów Bliskiego Wschodu, dla których pasterz był symbolem dobrego, opiekuńczego gospodarza i pana, ugruntowanym w ich świadomości do tego stopnia, że władcy bardzo często dodawali określenie „pasterz” do swoich tytułów. Motyw ten pojawia się również w *Nowym Testamencie*⁶, a w chrześcijańskiej ikonografii Chrystus jest przedstawiany bardzo często właśnie jako pasterz czuwający nad stadem owiec. Wersy 1.–3. oscylujące wokół tego motywu są utrzymane w sielskiej, można by rzec, stylistyce – kreślą obraz spokojny i szczęśliwy.

⁴ Różnica w liczbie tych psalmów waha się w przekładach starożytnych: od 65 w *Wulgacie*, przez 84 w *Septuagincie* do 86 w *Peszicie* – przekładzie na język syryjski.

⁵ Por.: T. Brzegowy, *Psalterz i Księga Lamentacji*, Tarnów 2003.

⁶ Por.: Łk 15, 1–7.

Zostaje on nieco przeobrażony w wersie 4., w którym pojawia się motyw ciemnej doliny czy też doliny śmierci, do której wchodzi człowiek. Optymizm utworu nie jest jednak zniwelowany tym mrocznym obrazem: przez cały czas bowiem nad owcą czuwa Dobry Pasterz ze swoimi atrybutami: kijem i laską pasterską.

Werset 5. stanowi opis sytuacji po wyjściu z doliny – uczyty przygotowanej przez Boga, tym razem Gospodarza, na której namaszcza On olejem głowę swego gościa i wypełnia winem jego kielich. Wprawdzie w tle pojawia się jeszcze zagrożenie w postaci „wrogów”, czy też „przeciwników”, jednakże muszą się mieć oni na baczości wobec kogoś, nad kim opiekę roztacza sam Bóg.

Zamknięcie psalmu stanowi wers 6., który jest wizją szczęśliwego życia w łasce na ziemi, a także obietnicą wiecznego szczęścia w domu Pańskim po śmierci. Przy czym należy zaznaczyć, że w całym psalmie nie ma mowy o warunkach, które musi spełnić człowiek, aby na ten obraz zamykający się w wersecie 6. zasłużyć; jest to szczęście bezwarunkowe czy też uwarunkowane jedynie opieką Boga. Ogólna wymowa psalmu jest zatem wymową optymistyczną i tak też wygląda jego kanoniczna interpretacja.

Szczegółowa analiza różnych przekładów tego psalmu nasuwa jednak pytanie o to, czy różne rozwiązania stylistyczne, leksykalne i gramatyczne, na które zdecydowali się tłumacze, nie są w stanie spowodować nieco innej interpretacji tego utworu.

2. TWÓRCY I ICH DZIEŁA

Trzy spośród analizowanych przekładów to przekłady dokonane przez poetów, którzy poza działalnością translatorską pisali również własne utwory literackie, dwa natomiast (z chronologicznego punktu widzenia: otwierający i zamykający korpus) to przekłady biblistów, które zyskały imprimatur kościelne i przez Kościół katolicki, na którego gruncie ideologicznym powstały, traktowane są jako teksty oficjalne, ponieważ z takim założeniem, czyli z założeniem oddania w ręce wiernych Kościoła, były tworzone.

Najstarszy z badanych przekładów pochodzi z tzw. *Biblii Tysiąclecia*⁷, pierwszego od czasu Biblii Jakuba Wujka zaakceptowanego przez Kościół katolicki przekładu Pisma Świętego. We wstępie do pierwszego wydania Kolegium Redakcyjne napisało: „[...] postanowiliśmy [...] świadomie odstąpić od czcigodnej tradycji Wujkowej, gdy idzie o słownictwo i styl, zachowując jednak jego najgłębszą zasadę – dostojność godne tekstu natchnionego. Pisarze święci stosowali język nie archa-

⁷ W dalszej części przekład ten oznaczany będzie skrótem BT.

iczny, lecz sobie współczesny. Taki też język niech trafia do dzisiejszego słuchacza i czytelnika [...]”⁸.

O tym, że język ewoluował w swym stylu i komunikatywności przez czterdzieści lat, świadczy chociażby cel przyświecający Zespołowi Bibliistów Polskich, którzy z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła rozpoczęli prace nad nowym przekładem Pisma Świętego. Część została ukończona i wydana w 2005 r. jako *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi*⁹. W *Słowie wstępnym* redakcji naukowej czytamy: „Wszystkim pracom nad ostatecznym kształtem dzieła przyświecał jeden cel: przygotować przekład i komentarze w takiej formie, aby treść Ksiąg świętych została wiernie oddana i wyjaśniona w poprawnym, współczesnym i komunikatywnym języku polskim. [...] Wyjście naprzeciw współczesnemu Czytelnikowi widoczne jest w szacie językowej przekładu. Starano się uwolnić ją od form zawiłych, archaicznych, które mogłyby utrudnić odbiór istotnej treści ksiąg świętych”¹⁰. Jak widać, dwóm analizowanym przekładom kanonicznym przyświecał cel zachowania wierności wobec oryginału, ale oddania go w językowej formie jak najbliższej i jak najbardziej zrozumiałej dla współczesnego czytelnika. Oba przekłady: BT i PS to części większych całości, którymi są rzeczywiście bądź w zamierzeniu wspomniane tłumaczenia Biblii.

Inaczej jest w wypadku przekładu Romana Brandstaettera¹¹, poety, pochodzącego z tradycyjnej rodziny żydowskiej, który w latach czterdziestych przeszedł na katolicyzm. Brandstaetter nie był bibliistą, miał wykształcenie filologiczne, jego przekłady ksiąg biblijnych (tworzone w latach 1964–1986) są zatem przekładami literackimi, jednak poparte były dogłębными badaniami nad specyfiką i istotą przekładu. Niektóre rozwiązania translatoryczne Brandstaettera spotykały się z ostrą repliką i krytyką. Tak było chociażby w wypadku tłumaczenia prologu do *Ewangelii wg św. Jana* w czasie terażniejszym, a nie, jak to się utarło, w czasie przeszłym¹². Wychowany na Biblii Jakuba Wujka, będącej dla niego rzeczywistym elementarzem, Brandstaetter nie stronił od słownictwa archaicznego, z którego rezygnowali współcześni mu tłumacze *Biblii Tysiąclecia*. Obcowanie z Biblią było jednak dla niego osobistą przygodą, doświadczeniem przede wszystkim indywidualnym, co zostawiło widoczny ślad na jego przekładach: „Ponieważ w zależności od naszych niepokojów i trosk stawiamy Księdze Świętej różne pytania,

⁸ Z uwag wstępnych do pierwszego wydania, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 4, Poznań 1991, s. 8.

⁹ W dalszej części pracy przekład ten oznaczany będzie skrótem PS.

¹⁰ *Słowo wstępne Redakcji Naukowej*, [w:] *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi*, Częstochowa 2005.

¹¹ W dalszej części przekład oznaczany będzie skrótem B.

¹² „Przed wszystkim jest Słowo, a Słowo jest u Boga i Bóg jest słowem”.

każdy z nas powinien ją na swój własny sposób czytać, przeżywać i wsłuchiwać się w udzielane przez nią nauki¹³.

Przekład Czesława Miłosza¹⁴ z roku 1979 jest, tak jak w wypadku wszystkich analizowanych utworów, przekładem z języków oryginalnych, jednak tutaj posilkował się poeta średniowiecznym *Psalterzem puławskim*. Miłosz nie przełożył nigdy całego Pisma Świętego. Analizowany *Psalm 23* jest zatem częścią większej całości, ale nie jest elementem całej przełożonej przez poetę Biblii. Filologiczne założenie Miłosza było odmienne od założeń przyświecających twórcom przekładów kanonicznych, jego bowiem zdaniem, dwudziestowieczne przekłady Pisma Świętego, idąc w kierunku maksymalnej komunikatywności, traciły swoją sakralność i hieratyczność. Jego rozwiązania leksykalne, a także przede wszystkim składniowe są zatem niekiedy bardziej archaiczne i zbliżone do surowego języka hebrajskiego.

Anna Kamińska, podobnie jak Miłosz czy Brandstaetter, nigdy nie przetłumaczyła całego Pisma Świętego, jej próby translatoryczne dotyczyły głównie psalmów, a pojawiły się w twórczości poetki stosunkowo późno, były bowiem niejako zwieńczeniem jej literackiej i życiowej drogi, wiodącej do Boga, który szczególnie po śmierci ukochanego męża, Jana Śpiewaka, i w związku z dojrzewającą przez lata przyjaźnią z ks. Janem Twardowskim zaczął pojawiać się w twórczości poetki stosunkowo często. W swoim notatniku w 1971 r. zapisała: „Bóg ukrywał się jak słońce za chmurami. Teraz znowu mogę się wspiać po jednym promieniu jak mrówka po łądźce”¹⁵. Kamińska czytała Biblię – podobnie jak Brandstaetter – przez pryzmat osobistych doświadczeń i ów indywidualizm jest bardzo widoczny w jej przekładach¹⁶.

3. ANALIZA PORÓWNAWCZA

Psalm 23 we wszystkich trzech analizowanych przekładach ma zbliżoną liczbę wyrazów tekstowych: 79 (K), 89 (B), 90 (PS), 94 (BT), 95 (M). Najdłuższy jest zatem przekład Czesława Miłosza, przy czym obserwacja ta zdumiewa o tyle, o ile uświadomimy sobie, że przekłady Miłosza określane były przez krytyków jako oszczędne w słowa, dążące do lakoniczności i zwięzłości języka hebrajskiego. Najkrótszy, jeśli chodzi o liczbę wyrazów tekstowych, jest przekład Kamińskiej. Potwierdzi to dalsza szczegółowa analiza konkretnych wersów. Poetka kilkakrotnie rezygnowała na przykład z powtarzania zaimka *mój*. Pojawia się u niej: „Dobro i łaska idą za mną przez całe życie”, w opozycji cho-

¹³ R. Brandstaetter, *Krąg Biblijny*, Warszawa 1996, s. 11.

¹⁴ W dalszej części przekład oznaczany będzie skrótem M.

¹⁵ A. Kamińska, *Notatnik*, Poznań 1982, s. 187.

¹⁶ W dalszej części przekład oznaczany będzie skrótem K.

ciażby do przekładu PS: „Dobroć i łaska niech idą za *mną* przez wszystkie dni *meo* życia”. Kamińska zastosowała także w swoim przekładzie zdania eliptyczne z orzeczeniem imiennym i pominięciem orzecznika: „Pan *mym* pasterzem” (K), podczas gdy np. u Miłosza jest: „Pan *jest* pasterzem moim”; „Twój kij pasterski, Twoje berło moją obroną” (K) w opozycji np. do B: „Pociechą moją są Twoja łaska i Twój kij pasterski”.

Przekład K różni się od pozostałych przekładów również tym, że brak jest w nim wyraźnego podziału na wersy¹⁷, który pojawia się zarówno w przekładach mających odgrywać rolę tekstów kanonicznych, jak i w przekładach poetyckich. W przekładzie M podział ten jest zapewne dodatkowo podyktowany wspomnianym faktem wzorowania się poety na tekście *Psałterza puławskiego*.

Różniące się od pozostałych ukształtowanie przekładu K sprawia, że odnosimy wrażenie, iż poetka poszła w kierunku przekładu poetyckiego, indywidualnego, odbiegającego być może nie tylko od kanonicznej formy, lecz także od kanonicznej interpretacji treści.

3.1. Wers 1.

BT: Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego.

B: Pan jest moim pasterzem, i niczego mi nie brak.

M: Pan jest pasterzem moim. Na niczym mi nie zbywa.

K: Pan *mym* pasterzem / niczego mi nie braknie

PS: Pan moim pasterzem, nie brak mi niczego.

Wers pierwszy, wprowadzający, a w zasadzie narzucający, metaforykę utworu, wykazuje niewielkie różnice w poszczególnych przekładach. Te, zdawałoby się, niuanse wyznaczają w pewnym sensie drogi interpretacyjne. W trzech pierwszych przekładach orzeczenie imienne pojawia się w całości „Pan jest pasterzem”, w przekładzie K (co zostało już wspomniane) oraz PS pominięty został łącznik „jest”. W wypadku K eliptyczność jest cechą charakterystyczną całego przekładu, w odniesieniu do PS owa skrótowość nie znajduje natomiast potwierdzenia w dalszej części utworu.

Jedynie w przekładzie K natomiast pojawia się krótsza, skonstruowana forma zaimka *mym*, która jest współcześnie odczuwana jako forma nacechowana stylistycznie, charakterystyczna bardziej dla stylu podniosłego, patetycznego. Nie skorzystali z tej możliwości pozostali tłumacze. W wypadku przekładów kanonicznych było to najprawdopodobniej spowodowane chęcią zastosowania jak najbardziej przystępnego i współczesnego języka wypowiedzi. Co dziwne, nie skorzystał z niego Brandstaetter, mimo iż dalsze leksykalne ukształtowanie utworu pokazuje, że nie stroni on od wyrazów nacechowanych archaicznie.

¹⁷ W niniejszym opracowaniu podział ten jest podziałem wtórnym, jego brak utrudniałby bowiem porównanie przekładów.

Nieco inaczej patos i powagę owego wersu uzyskuje natomiast Miłosz, który jako jedyny stosuje szyk: rzeczownik + przydawka wyrażona zamianką: „Pan jest pasterzem moim”, podczas gdy wszędzie występuje szyk: przydawka + rzeczownik: „Pan jest moim pasterzem”. To pierwszy, ale nie ostatni, syntaktyczny wyznacznik wzorowania się na odziedziczonym po średniowiecznych psalterzach i Wujku stylu biblijnym¹⁸.

W odniesieniu do drugiej części tego wersu możemy stwierdzić, że przekłady BT i PS to przekłady bliźniacze: „nie brak mi niczego”. W przekładzie B i K mamy do czynienia z przestawnym – w stosunku do przekładów kanonicznych – szykiem, przy czym u Kamińskiej pojawia się dłuższa, ale również nacechowana stylistycznie forma: „niczego mi *nie braknie*”. Najbardziej odbiegające od pozostałych wyrażenie pojawia się w przekładzie M: „Na niczym mi nie zbywa”. Miłosz dokonuje niejako odświeżenia utartego już, przynajmniej w świadomości niektórych odbiorców, drugiego członu tego wersu, owa „świeżość” idzie jednak raczej w kierunku indywidualizacji przekładu aniżeli jego zbliżenia do języka współczesnego. Wyrażenie to w utworze poety dwudziestowiecznego znów odczujemy jako nacechowane stylistycznie, co wpisuje się niejako w koncepcję translatoryczną Miłosza.

3.2. Wers 2.

BT: Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach. Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć.

B: Pasje mnie na zielonych pastwiskach / i prowadzi do spokojnej wody.

M: Na zielonych pastwiskach położył mnie, / nad spokojne wody mnie prowadzi.

K: Ułożył mnie w rześistej trawie daje mi odpocząć u źródlanej wody

PS: Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach, Prowadzi mnie nad wody, bym odpoczął.

W wypadku tego wersu po raz kolejny mamy do czynienia z bliźniaczym niemal tłumaczeniem BT i PS. Jedyna różnica to różnica składniowa, która wyraża się w charakterze zdania podrzędnego drugiego członu tego wersu. W BT pojawia się zdanie podrzędne okolicznikowe miejsca, w PS – zdanie podrzędne okolicznikowe celu. Powodować to może oczywiście różnicę interpretacyjną. Tylko bowiem w przekładzie PS owo zaprowadzenie nad wodę ma charakter celowego działania Pasterza. Pasterz prowadzi owcę nad wody *po to*, by mogła ona odpocząć, w przekładzie BT podmiot liryczny ma niejako większą swobodę działania, został zaprowadzony nad wody, *gdzie może odpocząć*.

Jeszcze inaczej ta psalmiczna sytuacja rysuje się w przekładach B i M, tutaj w ogóle nie ma zwerbalizowanego celu ani skutku wędrówki. Owa spokojność (czy odpoczynek) zostaje na skutek innego niż w poprzednich przekładach zabiegu stylistycznego przeniesiona na

¹⁸ Por.: S. Koziara, *Z zagadnień współczesnego przekładu biblijnego – uwagi językoznawcze*, Warszawa 1995, s. 121.

wodę, czy też wody, jak u Brandstaettera. W tych przekładach na plan pierwszy wysuwa się zatem niejako pejzaż, tło całej sytuacji, a nie sama sytuacja. Zarówno Miłosz, jak i Brandstaetter rezygnują ze zdania podrzędnie złożonego, widać tutaj dążność do pewnej zwięzłości.

Zupełnie inaczej wygląda ten wers w tłumaczeniu K. Mamy tutaj bowiem do czynienia z kontaminacją zabiegów translatorskich wykorzystanych w czterech pozostałych tłumaczeniach, przy jednoczesnym ograniczeniu zabiegów składniowych, co powoduje, że w wypadku tego tłumaczenia wers jest najkrótszy, ale zawiera najwięcej treści. W przekładzie K mowa jest bowiem zarówno o odpoczynku, jak i o cechach krajobrazu, w którym ten odpoczynek się odbywa. Inna niż w tłumaczeniach B i M jest tutaj przydawka określająca wodę. „Źródłana woda” jest pewnym *novum* w stosunku do pozostałych tłumaczeń i niesie ze sobą inny ciężar asocjacyjny. W symbolice woda jest źródłem życia, witalności, lecz także daje możliwość oczyszczenia. W przekładach B i M, w których pojawia się *woda spokojna*, rysuje się jedynie obraz sielankowy. U Kamińskiej woda jest *źródłana*, a więc wiemy o niej więcej. Źródło bowiem to początek, miejsce, skąd wypływają rzeki, woda źródłana to zatem woda najczystsza, ale jednocześnie tętniąca życiem, źródło życia. Wędrownica z Pasterzem jest w przekładzie K zatem nie tylko wędrownicą w sielskim krajobrazie, ma ona swój określony cel. Z drugiej jednak strony dusza z owej źródlanej wody nie czerpie, tylko nad nią odpoczywa. Ma w związku z tym ograniczone pole działania. Tylko Kamińska wprowadza do swojego przekładu inne niż utarte określenie pastwisk, w przekładzie tym mamy do czynienia nie ze zleksykalizowanymi już *zielonymi pastwiskami*, lecz z *rzesistą trawą*, co sprawia, że obraz rysowany przez ten przekład jest obrazem bardziej poetyckim, ponadto zwraca uwagę swoją innowacyjnością.

Przyjrzyjmy się przez chwilę obrazowi Pasterza, który, ze względu na różne ukształtowanie formalne przekładów, rysuje się w każdym z nich zgoła inaczej. W przekładach BT, B i PS Pasterz jest niejako zdystansowany w stosunku do owcy, jest jej przewodnikiem, *prowadzi ją, pozwala jej odpocząć*, znajduje się jednak w pewnej odległości. W przekładach M i K ma on bliższy kontakt z podmiotem lirycznym, skoro bowiem *ułożył* czy *położył* owcę, musiał ją przynajmniej przez jakiś czas nieść. Z zastosowania zatem tego czasownika wyłania się obraz Pasterza bardziej troskliwego niż w pozostałych przekładach, nie jest on tylko panem i przewodnikiem, lecz także opiekunem.

3.3. Wers 3.

BT: Orzeźwia moją duszę. Wiedzie mnie po właściwych ścieżkach przez wzgląd na swoje imię.

B: Orzeźwia moją duszę i wiedzie mnie prawymi ścieżkami dla swojego imienia.

M: Duszę moją posila, prowadzi mnie po ścieżkach prostych dla chwały swego imienia.

K: Orzeźwia moją duszę prowadzi mnie po prostych ścieżkach dla swego imienia.

PS: Ożywia mnie na nowo, prowadzi mnie po właściwych ścieżkach, ze względu na swoje imię.

W odniesieniu do tego wersu tylko w przekładzie M mamy do czynienia z innym niż tradycyjny szykiem zdania pierwszego: „Duszę moją posila”. W pozostałych przekładach wykorzystano szyk, w którym na pierwszym miejscu stoi orzeczenie. Owa finalna pozycja orzeczenia w zdaniu jest niewątpliwym wpływem zarówno średniowiecznych psalterzy, jak i przekładu Wujkowego: „Szczególnie wyraźnym elementem, który z biegiem czasu przejął funkcję wyznacznika polskiego stylu biblijnego, stała się finalna pozycja orzeczenia w zdaniu [...]. W tekście Biblii Wujkowej owe elementy syntaktyczne stanowiły niemal zasadę, nadającą językowi przekładu dostojność [...]. Można sądzić, że umiejętne wykorzystanie tego rodzaju elementów stylizacyjnych możliwe staje się także w języku współczesnego przekładu biblijnego”¹⁹. Trudno pośądzać Miłosza tłumacza o stylizację, ale owo sięganie po syntaktyczne środki językowe identyfikowane jednoznacznie z archaicznym i patetycznym stylem biblijnym jest tu niewątpliwie zamierzone i wpisuje się w Miłoszową teorię przekładu.

Archaizujące odstępstwo od pozostałych przekładów ma w wypadku tekstu Miłosza również charakter leksykalny, używa on słowa *posila*²⁰, a nie tak jak troje translatorów (BT, B i K): *orzeźwia*²¹. Co ciekawe, różnica leksykalna w tym wersie dotyczy nie tylko przekładu M, lecz także PS, który znacząco różni się od przekładu BT, mimo iż wcześniej większych różnic między nimi w zasadzie nie było. We wszystkich czterech, poza PS, przekładach pojawia się dusza jako obiekt troski Pasterza, jest ona albo *orzeźwiana* (BT, B, K), albo *posilana* (M). Zauważmy, że wykorzystanie w tym zakresie innych leksemów niesie ze sobą nieco inne sensy metaforyczne, w wypadku BT, B, K mamy do czynienia z *orzeźwieniem*, czyli raczej zaspokojeniem pragnienia, w przekładzie M pasterz *posila* duszę, czyli karmi ją, zaspokaja jej głód. Zaspokojenie pragnienia i głodu chronią od śmierci, zauważmy jednak, że owa metaforyka we wszystkich czterech przekładach zarysowuje się jako nieco przewrotna z tego powodu, że dusza jest zarówno w religii katolickiej, z którą związani są wszyscy tłumacze, jak i w religii judaistycznej nieśmiertelną częścią człowieka, nie może umrzeć. Jediną formą śmierci duszy jest jej odejście od Boga, przed którym chroni w *Psalmie 23* Pasterz. Nieco inaczej sytuacja ta wygląda w tłumaczeniu PS, w którym nie ma mowy o duszy, podmiot liryczny mówi o sobie jako inte-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Por.: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958–1969, t. VI, s. 1106: „*Posilać* – 1. Wzmacniać organizm, dostarczając mu pożywienia; karmić, ożywiać”.

²¹ Por.: tamże, t. V, s. 1106: „*Orzeźwiać* – 1. Czynić rzeźwym, rześkim”.

gralnej jednostce i to owa jednostka jest nie tylko ratowana przed śmiercią, lecz także dzięki Pasterzowi zmartwychwstaje: ponieważ zostaje *na nowo ożywiona*²². Wers ten w tłumaczeniu PS nabiera zatem innej, silniejszej wymowy.

Różnice translatorskie występują także w drugiej części tego wersu: w dwóch tłumaczeniach (BT i PS) ścieżki, po których Pasterz wie dzie duszę, są *właściwe*²³, w dwóch (M, K) – *proste*²⁴. Tylko w przekładzie B ścieżki określone są mianem *prawe*²⁵. Należy zaznaczyć, że wykorzystanie takich, a nie innych przymiotników determinuje zmianę sensu tłumaczeń omawianego wersu: *prawe* to w tym ujęciu w zasadzie tyle co *właściwe*, ale przymiotnik ten jest nacechowany stylistycznie, archaizuje nieco i uwzniośla przekład. Oba przymiotniki odwołują się do sensów metaforycznych: Pasterz wie owcę po *właściwych* ścieżkach, podąża ona zatem zgodnie z Jego wolą. Natomiast *proste* ścieżki to nie to samo, co ścieżki *właściwe*. Przymiotnik ten przywołuje bowiem obraz ścieżek bez zakrętów, takich, po których wędruje się bez żadnych przeszkód. Sugeruje to zatem inną interpretację: życie człowieka, nad którym Bóg roztacza swoją opiekę, będzie życiem spokojnym, bezproblemowym.

3.4. Wers 4.

BT: Chociażbym chodził ciemną doliną, zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną. Twój kij i Twoja laska są tym, co mnie pociesza.

B: A choćbym kroczył doliną ciemnych cieni, nie będę się lękał zła, bo jesteś ze mną. Pocięgą moją są Twoja laska i Twój kij pasterski.

M: A choćbym zeszedł w ciemną dolinę śmierci, nie będę lękać się złego, bo Ty jesteś ze mną. Twój kij pasterski i laska: one mnie będą wiodły.

K: Lecz nawet gdyby wiódł w dolinę śmierci nie zlekne się gdy będziesz ze mną. Twój kij pasterski, Twoje berło moją ochroną.

PS: Choćbym kroczył ciemną doliną, zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną! Twój kij pasterski i laska czynią mnie bezpiecznym.

Wers 4. wprowadza zmianę sytuacji lirycznej w psalmie. Stanowi on niejako centrum utworu – to w nim pojawia się bezpośredni zwrot do Pasterza, który będzie kontynuowany w wersie kolejnym, natomiast wers 6., zamykający, jest powrotem do mówienia o Pasterzu-Bogu, a nie do Niego, tak jak miało to miejsce w wersach 1.–3. Co ciekawe, owa bliskość z Pasterzem rozpoczyna się w momencie pojawienia się nie-

²² Por.: tamże, t. V, s. 1260: „Ożywiać – 1. Czynić żywym, pobudzać do życia, przywracać do życia”.

²³ Por.: tamże, t. IX, s. 1164: „Właściwy – 1. Taki, jaki powinien być, odpowiedni, stosowny, zdatny, należyty”.

²⁴ Por.: tamże, t. VII, s. 62: „Prosty – 1. Nieodchylający się w żadną stronę, nieskręcający w bok, równy niewykrzywiony, niekręty, niewygięty, niezgięty”.

²⁵ Por.: tamże, t. VI, s. 1440: „Prawy – 1. Szlachetny, uczciwy; 5b. Sprawiedliwy”.

bezpieczeństwa, w momencie wejścia duszy w dolinę, skontrastowana z beztroskim obrazem łąk i wód, o których była mowa wcześniej.

W przekładach BT, B i PS rozwiązania przekładowe sugerują podobną interpretację: dusza *chodzi* albo bardziej majestatycznie, jak w B i PS, *kroczy* doliną, ale dopiero wyrażenie *choćbym zszedł*, pojawiające się w przekładzie M, wydobywa różnicę między łąkami, na których Pasterz pasie owce i które znajdować się muszą gdzieś w górze, bliżej nieba, a doliną, do której trzeba zejść. Mimo iż sam wyraz *dolina* wydobywa z wyobraźni czytelnika obraz schodzenia, poruszania się w dół, czasownik *zejść*²⁶ potęguje ten obraz bardziej niż czasowniki *chodzić* czy *kroczyć*. Idąc dalej tym tropem, można zauważyć, że obraz Miłosa jest obrazem mniej niebezpiecznym: dusza zesła wprawdzie w dolinę, ale nie idzie nią, mogła zatem zatrzymać się na jej krawędzi i nie doświadczyć niebezpieczeństwa. Zauważmy ponadto, że we wszystkich przekładach mamy do czynienia z niebezpieczeństwem hipotetycznym, wersy 1.–3. mają orzeczenia w trybie oznajmującym, w omawianym wersie we wszystkich przekładach pojawia się tryb warunkowy.

Dolina, o której mowa w wersie 4., nie jest wszędzie taka sama. W bliźniaczych przekładach BT i PS jest to *ciemna dolina*, w przekładzie M – *ciemna dolina śmierci*, a w przekładzie B *dolina ciemnych cieni*. Najbardziej poetycki jest obraz przekładu B, poeta stosuje tutaj pewien celowy naddatek znaczeniowy: rzeczownik *cień*²⁷ sam w sobie niesie znaczenie ciemności, Brandstaetter jednak tę ciemność w swoim przekładzie potęguje dodatkowym przymiotnikiem. Zauważmy też, że w przekładach BT, PS i B mamy do czynienia z zasygnalizowaniem pewnego, niesprecyzowanego niebezpieczeństwa, metafora Brandstaettera budzi niepokój, ale jest to nadal niepokój nie wiadomo o co. Konkretnie określenie niebezpieczeństwa pojawia się w przekładzie M, tutaj wiadomo, że niebezpieczeństwem, które czyha na duszę, jest śmierć. O ile zejście do doliny było w tym przekładzie najdelikatniejsze, o tyle obraz doliny śmierci jest realnym niebezpieczeństwem, w dodatku ostatecznym i nieodwracalnym.

Na tle pięciu przekładów w wypadku tego wersu najbardziej wyróżnia się przekład K, który, dzięki zastosowaniu innych rozwiązań formalnych, otwiera nowe pola interpretacyjne. Po pierwsze, w przekładzie tym nie od razu następuje przejście do bezpośredniego zwrotu do Pasterza, w pierwszym zdaniu podrzędnym mówi się o nim jeszcze za pomocą czasownika w 3. os. lp. Prowadzi to do zaskakującej interpretacji, ponieważ w przekładzie K owca nie wchodzi w dolinę sama

²⁶ Por.: tamże, t. XI, s. 850: „Zejść – 1. Idąc, opuszczać się w dół; zstępować”.

²⁷ Por.: tamże, t. I, s. 987: „Cień – 1. Ciemne odbicie oświetlonego przedmiotu, padające na stronę odwróconą od światła; 6. Duch zmarłego, upiór, widmo, zjawa”.

i z własnej woli, jest tam wiedziona przez Pasterza: „Lecz nawet gdyby *wiódł* w dolinę śmierci”. Jednoznaczny obraz Pasterza zostaje tutaj nieco zachwiany, to bowiem On wyznacza drogę wiodącą owcę przez dolinę śmierci. W pozostałych przekładach owca może się w niej znaleźć, ponieważ zablądziła, zбочyła z właściwej, prawej ścieżki. W przekładzie K wejście w *dolinę śmierci* jest świadomą decyzją Pasterza, nie owcy. Podobnie jak w przekładzie M, mowa jest tutaj o *dolinie śmierci*, jednak tylko tutaj brakuje dopełnienia w zdaniu kolejnym. We wszystkich pozostałych wiadomo, że dusza nie będzie się bała *zła*, czy też *złego*, tylko Kamińska pozostawia otwarte pole interpretacyjne.

Zdanie główne w tym wersie w trzech przekładach (BT, K, PS) wyrażone jest czasownikiem dokonanym w czasie przyszłym, np.: *zła się nie ulękne* (BT), w pozostałych dwóch mamy do czynienia z czasownikiem w formie niedokonanej, np. *nie będę się lękać złego* (M).

Kolejna różnica, która rysuje się między przekładem K a pozostałymi przekładami, pojawia się w zdaniu podrzędnym. W pozostałych czterech przekładach mamy do czynienia ze zdaniem okolicznikowym przyczyny wyrażonym w czasie teraźniejszym: *bo Ty jesteś ze mną*. W przekładzie K zdanie to jest zdaniem okolicznikowym czasu, wyrażonym gramatycznym czasem przyszłym: *gdy będziesz ze mną*. Taki, a nie inny wybór formalny otwiera odmienne możliwości interpretacyjne. Zdania przyczynowe są niejako pewnikami, objaśnieniem zastanej sytuacji, rzeczywistości obiektywnej, zdanie czasowe wprowadza pewien niepokój, zostawia bowiem furtkę niepewności. Dusza nie będzie się lękać, ale tylko wówczas, g d y będzie przy niej Pasterz, przy czym nie ma już tutaj tej pewności, jest to raczej prośba o opiekę i obecność, a nie pewność w nich pokładana.

W kolejnej części wersu czwartego pojawiają się atrybuty pasterskie: *kij* i *laska*, przy czym w przekładzie BT brak jest przydawki *pasterska*, tylko u Kamińskiej pojawia się *berło*, które przywołuje bezpośrednio asocjacje z władzą królewską. Z przekładu tego jasno wynika, że Pasterz jest jednocześnie Władcą, co znajdzie potwierdzenie w wersie kolejnym.

Zauważmy jednak, że atrybuty te pełnić mogą zupełnie inne funkcje w zależności od wyborów językowych translatorów. W BT i B mają one stanowić *pociechę* w trudach wędrówki przez dolinę, mają dodawać otuchy w razie pojawienia się niebezpieczeństwa. Jednak to niebezpieczeństwo nie jest aż tak duże, skoro dusza potrzebuje jedynie pocieszenia. I rzeczywiście w wypadku tych dwóch przekładów mamy do czynienia z *ciemną doliną* albo *doliną ciemnych cieni*, nie ma bezpośredniego zagrożenia śmiercią. W przekładzie M, mimo iż dusza wstępuje w *ciemną dolinę śmierci*, *kij* i *laska* są przewodnikami duszy, mają ją przeprowadzić przez ową dolinę. Obraz doliny śmierci tutaj również zostaje nieco złagodzony – okazuje się bowiem, że jedynym niebezpieczeństwem, które grozi duszy, jest fakt, że może ona w tej dolinie za-

błądzić, kij i laska Pasterza mają to niebezpieczeństwo zniwelować. W PS duszy grozi niezidentyfikowane niebezpieczeństwo, a kij i laska pasterska mają jej zapewnić poczucie bezpieczeństwa, oddalić zło, które na nią czyha.

Z zupełnie inną sytuacją mamy do czynienia w przekładzie K: tutaj rola atrybutów Pasterza jest o wiele większa, mają one bowiem być *ochroną*. Po raz kolejny niebezpieczeństwo, które czyha na duszę w dolinie, jest w przekładzie K najbardziej realne. Potrzeba pocieszenia wynika bowiem z subiektywnych odczuć jednostki, przewodnik chroni tylko przed zbłądzeniem, a w przekładzie K dusza potrzebuje rzeczywistej ochrony. Ale też w tym przekładzie Pasterz, który ze względu na trzymane przez siebie berło jest także Władcą, a teraz staje się Obrońcą, odgrywa największą rolę w zapewnieniu duszy bezpieczeństwa. Rezygnując z łącznika w tym zdaniu, Kamińska zostawia kolejne niedopowiedzenie: nie wiadomo, czy berło i laska były, są czy będą ową ochroną.

3.5. Wers 5.

BT: Stół dla mnie zastawiasz wobec mych przeciwników; namaszczasz mi głowę olejkami; mój kielich jest przeobfity.

B: Zastawiasz przede mną stół w obecności moich ciemnościeli, głowę moją namaszczasz olejkami, a kielich mój jest pełny.

M: Ty stół biesiadny zastawiasz przede mną na przekór moim wrogom, głowę moją olejkami namaszczasz, a mój kielich przelewa się.

K: Zastawiasz dla mnie stół na przekór wrogom, skrapiasz oliwą moją głowę, kielich napełniasz.

PS: Zastawiasz przede mną stół wobec mych przeciwników. Namaszczasz mi głowę olejkami, a mój kielich jest napełniony.

Wers piąty stanowi opis sytuacji wyjścia z ciemnej doliny oraz następującej po nim uczy. Nadal mamy jednak do czynienia z pewnym niebezpieczeństwem. Jest ono we wszystkich przekładach konkretne i nazwane. W dwóch przekładach mamy do czynienia z *wrogami*²⁸ (M, PS), w dwóch z *przeciwnikami*²⁹ (BT i K), w jednym (B) są to *ciemnościeli*³⁰. Dzięki różnym wyborom stylistycznym rysuje się nieco inny obraz interpretacyjny: *wróg* i *przeciwnik* są niejako na równi z tym, kto o nich tak mówi – zarówno z jednym, jak i z drugim można walczyć.

Podmiot liryczny w przekładzie B znajduje się w nieco innej, gorszej sytuacji, ponieważ ma do czynienia z *ciemnościelami*, a więc z kimś,

²⁸ Por.: tamże, t. IX, s. 1286: „*Wróg* – 1. Nieprzyjaciel w znaczeniu politycznym; 2. Ten, kto jest nieprzyjaźnie usposobiony wobec kogo, zwalcza kogo lub co, zacięty przeciwnik”.

²⁹ Por.: tamże, t. VII, s. 158: „*Przeciwnik* – 1. Ten, kto walczy, bije się z kim, wróg, nieprzyjaciel”.

³⁰ Por.: tamże, t. I, s. 977: „*Ciemnościeli* – 1. Ten, który ciemności, gnębi, prześladuje”.

kto jest od niego silniejszy, kto ma nad nim jakąś władzę, kto uciska; przeciwko komu można się wprawdzie buntować, ale samotnie z nim walczyć nie można. Podmiot liryczny w tym przekładzie został już pokonany, nie ma wrogów, ma tylko ciemieńców. Zauważmy, że po raz kolejny Brandstaetter wykorzystuje leksykę z nacechowanego stylistycznie poziomu, nie dąży do posługiwania się językiem współczesnym i potocznym, wprost przeciwnie: nie stroni od wyrazów przestarzałych czy książkowych, które nadają jego przekładowi pewien patos. Jednak ten wybór otwiera jeszcze jedną ścieżkę interpretacyjną. Tutaj podmiot liryczny został pokonany przez swoich ciemieńców. Łaska Boga jest zatem jeszcze większa niż w innych przekładach, ponieważ zastawia On stół dla człowieka, który jest ciemieniony przez Jego wrogów, czyli przez siły zła, pokazuje im, że czuwa nad człowiekiem. Wydawać by się mogło, że jest to trochę sprzeczność obrazowa: człowiek jest ciemieniony, a ucztę wyprawia się po zwycięstwie, a nie po klęsce. Sugerować to może jednak, że Bóg pokonał ciemieńców człowieka, to On jest zwycięzcą, ale zastawia ucztę dla tego, kim się opiekuje.

Elementem tej ucztę jest również *namaszczenie* głowy olejkim, w czterech przekładach (BT, B, M, PS) jest to właśnie owo *namaszczenie*, następuje bliski, niemal fizyczny kontakt sfery *sacrum* i człowieka, jest to kontakt wyczuwalny, namacalny, taki sam, jaki miał miejsce w wersie 2. w przekładach M i K. W przekładzie M ten kontakt człowieka z Bogiem jest bliski zarówno przed przejściem przez dolinę, jak i po nim, w przekładach BT, B i PS próba, czyli przejście przez ciemną dolinę, determinuje ową bliskość – dopiero po jej przejściu człowiek zasługuje na to, żeby być blisko. W przekładzie K jest zupełnie inaczej: głowa człowieka jest tylko skrapiana oliwą, nie ma już tego kontaktu, który był przed wwiedzeniem człowieka w *dolinę śmierci*. Po przejściu przez nią człowiek nie może zatem od razu dostąpić owej bliskości. Odczuwa on swego rodzaju wyobcowanie, dostępuje wprawdzie radości ucztowania z Bogiem, ale *dolina śmierci* wprowadziła pewien dystans, który nie sposób od razu zniwelować.

3.6. Wers 6.

BT: Tak, dobroć i łaska pójda w ślad za mną przez wszystkie dni mego życia i zamieszkać w domu Pańskim po najdłuższe czasy.

B: Dobro i łaska krocza za mną przez wszystkie dni mojego życia. W domu Pańskim zamieszkać po najdłuższe dni.

M: Szczęście i łaska podążają za mną po wszystkie dni mego życia. I zamieszkać w domu Pańskim na długie czasy.

K: Dobro i łaska idą za mną przez całe życie. Powrócę do Pańskiego domu po wszystkie czasy.

PS: Dobroć i łaska niech idą za mną przez wszystkie dni mego życia, abym zamieszkał w domu Pana po najdłuższe czasy.

Wers 6. stanowi szczęśliwe zakończenie opowiadanej historii, klamrę zamykającą całość. We wszystkich przekładach pojawia się *łaska* jako

element przyszłego życia człowieka, nad którym czuwa Bóg, drugim z tych elementów w dwóch przekładach jest *dobroć* (BT i PS), w dwóch *dobro* (K, B), u Miłosza jest to natomiast *szczęście*. Zauważmy, że jest to obraz o wiele bardziej optymistyczny: obcowanie z dobrem nie staje się bowiem gwarantem szczęścia, u M to szczęście jest dane.

W trzech przekładach mamy do czynienia z czasownikami w czasie teraźniejszym: *kroczą* (B), *podążają* (M), *idą* (K), w BT mamy czas przeszły: *pójdą*, w PS gramatyczny tryb rozkazujący, wyrażający tutaj życzenie: *niech idą*. W przekładzie B po raz kolejny pojawia się czasownik *kroczyć*, który w powiązaniu z innymi środkami językowymi nadaje temu przekładowi swego rodzaju majestat.

We wszystkich niemal przekładach czas, w którym towarzyszyć ma człowiekowi dobro/dobroć/szczęście i łaska, to *wszystkie dni mego życia*, tylko u Kamińskiej jest *całe moje życie*. Poetka dokonuje tutaj kolejnego skrótów, rezygnując jednocześnie z powtórzenia zaimka *mój*, który pojawia się w innych przekładach.

Ostatnia część tego wersu wykazuje różne zależności składniowe w stosunku do poprzedniej całości. W dwóch przekładach (M i BT) mamy współrzędność, mimo iż w jednym z nich informacja o zamieszkaniu w domu Pańskim pojawia się jako oddzielne zdanie, wprowadzona jest jednak za pomocą spójnika *i*. W dwóch przekładach mamy do czynienia z dwoma zdaniami, przy czym drugie nie zaczyna się żadnym spójnikiem (K i B). Tylko w przekładzie PS jest to zdanie podrzędne okolicznikowe celu. Zmienia to nieco interpretację utworu: to dobroć i łaska są gwarantami szczęścia wiecznego, mają one towarzyszyć człowiekowi w trakcie jego życia, aby mógł on osiągnąć szczęście wieczne. Jest to duża zmiana w odniesieniu do bliźniaczego przekładu BT.

Jeszcze inną interpretację powoduje natomiast tłumaczenie przez Kamińską ostatniego zdania tego wersu jako: *Powrócę do Pańskiego domu po wszystkie czasy*, podczas gdy w pozostałych przekładach mowa jest tylko o *zamieszkaniu w domu Pana* bądź *w domu Pańskim*. Kamińska mówi o powrocie, sugeruje zatem, że dusza tylko chwilowo zeszła na ziemię, pochodzi od Boga i do domu Boga powróci na wieczność, bo tam zawsze było, jest i będzie jej miejsce.

PODSUMOWANIE

Wydaje się, że niniejsza analiza pięciu współczesnych przekładów *Psalmu 23* pokazała, że różne rozwiązania translatoryczne, na które decydowali się ich autorzy, pełnić mogą kilka funkcji: po pierwsze, jak chociażby w przekładach B i M, mają one na celu nadanie językowi psalmu swego rodzaju hieratyczności, są niejako wcielonym w życie manifestem, nakazującym jednolitość treści i formy. Przekład B sprawia tym samym wrażenie przekładu archaizowanego, wyjątkowego momen-

tami z innej epoki. Skutek ten osiąga poeta przede wszystkim przez zastosowanie innych niż w pozostałych przekładach rozwiązań leksykalnych, typu: *kroczyć* zamiast *iść*, *ciemężyciele* zamiast *nieprzyjaciele*. Również Miłosz, zgodnie ze swoimi założeniami translatorycznymi, dąży do nadania przekładowi stylu wysokiego, nawet kosztem odejścia od języka współczesnego. Jak wspomniałam, w wypadku przekładu Miłosza owa archaiczność stylu ma dwa źródła: z jednej strony jest to hebrajski oryginał, z drugiej zaś średniowieczny *Psałterz puławski*. Archaiczność uzyskuje Miłosz nie, jak Brandstaetter, dzięki wyborom leksykalnym, ale przede wszystkim syntaktycznym, często stosuje bowiem szyk przestawny: rzeczownik-przydawka³¹ (*Pan jest **Pasterzem moim***) czy też usytuowanie okolicznika miejsca i dopełnienia na początku zdania przed orzeczeniem (***Na zielonych pastwiskach** położył mnie, **nad spokojne wody** mnie prowadzi, **Głowę moją** olejkim namaszczaś*).

Mimo wspomnianych założeń translatorskich autora, przekład Miłosza wyróżnia się spośród innych przekładów bardziej pod względem interpretacyjnym niż formalnym. I właśnie owe różnice interpretacyjne są drugim czynnikiem determinowanym przez wybór różnych rozwiązań językowych. Przekład Miłosza jest zatem najbardziej optymistyczny, bliskość Pasterza i owcy widoczna jest tu bowiem od samego początku sytuacji lirycznej, niebezpieczeństwo, które czyha na owcę, jest skutecznie oddalone przez nieustannie czuwającego nad nią Pasterza, owca jest bezpieczna nawet w *dolinie śmierci*, potrzebuje tam tylko przewodnika, aby nie zbłądzić. Pełna jest również radość z uczy, którą przygotowuje Pasterz Gospodarz po przejściu owcy przez wspomnianą dolinę.

Najpełniej różnice interpretacyjne determinowane różnymi rozwiązaniami językowymi zaobserwować można jednak w wypadku przekładu Kamińskiej. Poetka stara się niejako odświeżyć znany wszystkim tekst, zmusza do spojrzenia na niego z innej strony, skłania tym samym do jego reinterpretacji. Co więcej: próba odczytania na nowo *Psalmu 23* nie ma wypływać (tak jak w wypadku założeń translatorycznych autorów przekładów kanonicznych) z potrzeby uwspółcześnienia języka, ale z budowania obrazów, które zaskoczą czytelnika. Jak wspomniałam na początku, przekład ten jest przekładem najkrótszym, niemal ascetycznym, wpisuje się zatem w poetykę twórczości Kamińskiej. Jest to chyba najbardziej osobisty spośród analizowanych przekładów. Zauważyć należy chociażby fakt, że w wypadku pozostałych czterech tłumaczeń podmiotem lirycznym, zgodnie z tradycją biblijną, jest mężczyzna: *choćbyśmy kroczył, chociażbym zszedł* itd. Kamińska natomiast rezygnuje z owej tradycji na rzecz pewnej osobistości, intymności, personalnego zaangażowania w przekład – podmiotem lirycznym w jej utworze może,

³¹ Por.: S. Koziara, *Z zagadnień współczesnego przekładu biblijnego...*, op.cit.

ale nie musi być mężczyzna, równie dobrze może być nim kobieta, ona – Kamieńska, kobieta wierząca, której droga do Boga wiodła przez cierpienie, bunt, niezrozumienie i samotność, była to zatem droga długa i naznaczona bólem. Być może dlatego właśnie Pasterz w psalmie Kamieńskiej jest postacią niejednoznaczną, owszem, opiekuje się owcą, na początku wędrówki jest nawet wobec niej czuły, z biegiem czasu Jego zachowanie przestaje charakteryzować jedynie czułość i opieka, jest obecny przy owcy, ale to On wie, że ją w *dolinę śmierci*, co więcej, owca nie jest pewna opieki swego Pasterza. Prosi o nią, wie, że Jego obecność zapewni jej bezpieczeństwo, ale nie jest jej pewna. Niebezpieczeństwo jest w tym przekładzie realne – owca zostaje wwiedziona nie w *ciemną dolinę*, lecz w *dolinę śmierci*. Przekład Kamieńskiej nie rysuje obrazu sielankowego, wprost przeciwnie: ów pozorny spokój i poczucie bezpieczeństwa są nieustannie macone. Początek i finał wędrówki są takie same jak w innych przekładach, ale środek, czyli życie człowieka, także człowieka, który czuje bliskość i obecność Boga, naznaczony jest cierpieniem i niepewnością.

Nawet bliźniacze przekłady BT i PS, będące z założenia przekładami kanonicznymi, dążącymi do przejrzystości i uwspółcześnienia języka, wykazują pewne, czasami powodujące inne interpretacje, różnice przekładowe. Materiał literacki, w tym wypadku materiał literacko-teologiczny, zamknięty jest bowiem w pewnej formie językowej, która dla tłumaczenia otwiera szersze jeszcze niż w wypadku tekstu oryginalnego możliwości interpretacyjne. Utwór bowiem to nie dany, gotowy i zamknięty produkt procesu twórczego, lecz dzieło otwarte, które otwierać się może na różne sposoby, a jego sens i znaczenie powstają gdzieś w przestrzeni między tekstem oryginalnym, jego autorem, tekstem tłumaczonym i odbiorcą. Analiza porównawcza pozwala ponadto na takie rozwiązania interpretacyjne, które nie byłyby możliwe w wypadku obcowania z jednym tekstem, staje się czymś w rodzaju wędrówki między słowem, sensem i ekspresją budzącą się w świadomości czytelnika.

Aneks

Biblia Tysiąclecia: 1. Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego. 2. Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach. Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć: 3. orzeźwia moją duszę. Wie mnie po właściwych ścieżkach przez wzgląd na swoje imię. 4. Chociażbym chodził ciemną doliną, zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną. Twój kij i Twoja laska są tym, co mnie pociesza. 5. Stół dla mnie zastawiasz wobec moich przeciwników; namaszczaś mi głowę olejkami; mój kielich jest przeobfity. 6. Tak, dobroć i laska pójdą w ślad za mną przez wszystkie dni mego życia i zamieszkać w domu Pańskim po najdłuższe czasy.

Przekład Romana Brandstaettera: 1. Pan jest moim pasterzem, i niczego mi nie brak. 2. Pasię mnie na zielonych pastwiskach i prowadzi do spokojnej wody, 3. orzeźwia moją duszę i wie mnie prawymi ścieżkami dla swojego imienia. 4. A choćbym kroczył doliną ciemnych cieni, nie będę się lękał zła, bo jesteś ze mną. Pocięchą moją są Twoja laska i Twój kij pasterski. 5. Zastawiasz przede mną stół w obecności moich

ciemieżycieli, głowę moją namaszczasz olejkim, a kielich mój jest pełny. **6.** Dobro i łaska krocą za mną przez wszystkie dni mojego życia. W domu Pańskim zamieszkać po najdłuższe dni.

Przekład Czesława Miłosza: **1.** Pan jest pasterzem moim. Na niczym mi nie zbywa. **2.** Na zielonych pastwiskach położył mnie, nad spokojne wody mnie prowadzi. **3.** Duszę moją posila, prowadzi mnie po ścieżkach prostych dla chwały swego imienia. **4.** A choćbym zeszedł w ciemną dolinę śmierci, nie będę lękać się złego, bo Ty jesteś ze mną. Twój kij pasterski i łaska: one mnie będą wiodły. **5.** Ty stół biesiadny zastawiasz przede mną na przekór moim wrogom, głowę moją olejkim namaszczasz, a mój kielich przelewa się. **6.** Szczęście i łaska podążają za mną po wszystkie dni mego życia. I zamieszkać w domu Pańskim na długie czasy.

Przekład Anny Kamieńskiej: **1.** Pan mym pasterzem niczego mi nie braknie **2.** ułożył mnie w rześkiej trawie daje mi odpocząć u źródlanej wody **3.** Orzeźwia moją duszę prowadzi mnie po prostych ścieżkach dla swego imienia. **4.** Lecz nawet gdyby wiodł w dolinę śmierci nie złękę się gdy będziesz ze mną. Twój kij pasterski, Twoje berło moją ochroną. **5.** Zastawiasz dla mnie stół na przekór wrogom skrapiasz oliwą moją głowę kielich napełniasz. **6.** Dobro i łaska idą za mną przez całe życie. Powrócę do Pańskiego domu po wszystkie czasy.

Przekład z 2005: **1.** Pan moim pasterzem, nie brak mi niczego. **2.** Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach. Prowadzi mnie nad wody, bym odpoczął. **3.** Ożywia mnie na nowo, prowadzi mnie po właściwych ścieżkach, ze względu na swoje imię. **4.** Choćbym kroczył ciemną doliną, zła się nie ulękę, bo Ty jesteś ze mną! Twój kij pasterski i łaska czynią mnie bezpiecznym. **5.** Zastawiasz przede mną stół wobec mych przeciwników. Namaszczasz mi głowę olejkim, a mój kielich jest napełniony. **6.** Dobroć i łaska niech idą za mną przez wszystkie dni mego życia, abym zamieszkał w domu Pana po najdłuższe czasy.

Bibliografia

- R. Brandstaetter, *Krąg Biblijny*, Warszawa 1996.
T. Brzegowy, *Psałterz i Księga Lamentacji*, Tarnów 2003.
A. Kamieńska, *Notatnik*, Poznań 1982.
S. Koziara, *Z zagadnień współczesnego przekładu biblijnego – uwagi językoznawcze*, Warszawa 1995.
J. Pieńkos, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*, Warszawa 1993.
Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi, Częstochowa 2005.
Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, wyd. 4, Poznań 1991.
Słownik języka polskiego, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958–1969.

***Theology and Literature – Comparative Analysis
of Five Contemporary Translations of Psalm 23***

Summary

The article is an attempt to make a comparative analysis and interpretation of five contemporary translations of one of the best known Biblical psalms – *Psalm 23*. Three of them are translations that may be considered as canonistic ones from the point of view of the Catholic Church, namely translations by the authors of *Biblia Tysiąclecia* and *The New Testament and Psalms* from 2005. Others are translations by Czesław Miłosz, Roman Brandstaetter and Anna Kamieńska, i.e. translators whose main literary works focused on poetry. Linguistic determinants of the translations have been analyzed here, influencing the form and interpretation of the Biblical text. Among the analyzed translations, Anna Kamieńska's stands out as an example of how much translation formal solution, based on the author's individual needs, can affect the reception. The comparatistic work also proves that a translation is a living, creative and individual work piece, not, as some literary theorists claimed, a minor and imitative activity.

Trans. M. Kołodzińska

Marcin Szymański
(Warszawa)

**CZY BADANIE SŁOWNICTWA DZIEŁ LITERACKICH
MOŻE DAWAĆ ISTOTNE WSKAZÓWKI
DO ICH INTERPRETACJI?
(na przykładzie *Ziemi obiecanej*
Władysława Reymonta)**

Jednym z podnoszonych od momentu publikacji utworu kluczowych sensów *Ziemi obiecanej* jest przeciwstawienie w wizji powieściowej odhumanizowanej i drapieżnej cywilizacji – apoteozowanej naturze¹. Niektórzy badacze powołują się w tym względzie niekiedy nawet na językowe wykładniki notacji brzmiące: „Wystarczy dla przykładu przeczytać dwa opisy: jeden – majowej nocy w Kurowie, drugi, pod koniec powieści, nocy w Łodzi. Wykorzystano tu wyłącznie wrażenia akustyczne, tak jednak znakomicie, że poprzez owe dźwięki została przekazana cała różnica pomiędzy pięknem natury na wsi a przerażającym, opartym na bezwzględnej walce o byt, życiem w mieście”².

Konfrontacja miasta ze wsią nie jest w moim odczuciu w analizowanym utworze do końca jednoznaczna, a na pewno podstawowa dla semantyki utworu. Wykorzystując możliwości, jakie dopuszcza pluralizm interpretacyjny, oraz posiłkując się analizą słownictwa brzmieniowego i po części notacji walorów wizualnych, postaram się wykazać, jak istotne jest uwzględnianie w procesie interpretacji dzieł literackich ustaleń językoznawczych. Może to niekiedy prowadzić do nowatorskich, z pewnością pogłębionych odczytań każdego badanego utworu.

Należy zaznaczyć, że dysproporcje w niewspółmiernej prezentacji przestrzeni miasta i wsi w „epopei łódzkiej” z gruntu wykluczają tak oczywiste, zdawałoby się, porównanie. Zdecydowana większość fabuły powieści to sceny miejskie, a zaledwie kilkadziesiąt wstępnych stron tomu II poświęcono wypadkom kurowskim, co już samo w ograniczonym stopniu dawało możliwość prezentacji świata natury z określonymi konsekwencjami semantyki. Dodatkowo nie wydaje się, by Reymont próbował zmaksymalizować sensotwórczo ustępy tekstu poświęcone

¹ Por. np. *Literatura świata. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007, s. 642 (hasło: *Reymont*), zob. także: L. Budrecki, *Posłowie*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Kraków 1957, s. 326.

² Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2000, s. 182.

bytności bohaterów w Kurowie. Nie da się zaprzeczyć, że te partie utworu motywują w sensie zdarzeniowym pojawienie się niekiedy nawet bardzo bogatych akustycznie opisów świata przyrody, jak choćby poniższy:

Słowiki śpiewały w każdej kępie bzów i odpowiadały im tysiączne głosy ptactwa, klekot bocianów, zrywający się czasem 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 i rzenie dalekie koni, pozostawionych na noc po pastwiskach (II, I, 18)³,

ale trzeba także mieć na uwadze, że nie do końca rozpoznany jest sam status Kurowa jako przestrzeni mającej w powieści symbolizować naturę. Bo czy Kurów rzeczywiście jest wsią? Przede wszystkim o Kurowie mówi się w utworze często: *miasteczko* (np. II, I, 26; II, I, 28; II, I, 34)⁴ i wyposaża się tę miejscowość w atrybuty wizualno-akustyczne pokrewne ujęciom Łodzi lub nawet tożsame.

Miasteczko było nędzną osadą, zamieszkałą przeważnie przez Żydów tkaczy, bo co okno prawie stał warsztat tkacki, a po sieniach długich, zabloconych, czarnych siedziały stare Żydówki i zwijały na kołowrotkach przedzę; suchy, monotony turkot warsztatów bił od każdego okna i drżał w cichym, przesłonecznionym powietrzu. [...] Na środku głównej ulicy czerniały wielkie kałuże nigdy niewysychającego błota, po których gromadami żerowały kaczki (II, I, 29).

Krajobrazu dopełniają jeszcze, w klimacie łódzkich przedmieść przecież utrzymane, deskrypcje: „[...] kilka domów świeżo spalonych, z których tylko wśród rumowisk i ścian porozdzielanych sterczały nagie kominy, [...] porozpadane mury ogrodzenia klasztornego, zarośnięte chwastami [...] oraz odrapany fronton kościoła”. Powyższy opis bez skrótów mógłby być z powodzeniem odniesiony do charakterystyki przedmieść Łodzi, ale nie zachodzi taka konieczność – sam Reymont w uderzająco podobny sposób opisał jedną z podmiejskich ulic:

Domy były zamieszkałe przez tkaczy ręcznych; w każdym oknie trzęsły się sylwetki warsztatów i ludzi, a całą ulicę napępiał monotony klekot i stuk (I, IX, 179).

Nad głowami bezustannie trzaskały warsztaty tkackie i warczały głucho kołowrotki, od czego cały dom drżał ustawicznie [...] (I, X, 204).

I by jeszcze dopełnić zgodności z ujęciem wiejskim:

Poprzeczne uliczki [...] ciągnęły się do pól samych i były również czarne i błotniste, pełne stuku warsztatów, domów pozapadanych, krzywych facjatek, pozawalanych parkanów, nędzy i opuszczenia (I, IX, 179).

³ Cytaty za: W.S. Reymont, *Dzieła wybrane*, pod red. H. Markiewicza i J. Skórnickiego, t. 6–7, Kraków 1957. W oznaczeniach lokalizacji cytatów liczba pierwsza oznacza tom, druga – rozdział, trzecia – stronę.

⁴ Innym razem: „Upał potęgował się coraz bardziej, słońce lało ogień na gontowe dachy miasteczka i jakby wypijało wszelką moc, taka cisza bezwładna leżała w rozdrzanym powietrzu [...]” (II, I, 31).

Powyższe cytacje zwracają uwagę kilkoma symptomatycznie tożsamymi rozwiązaniami deskrypcji tak przecież różnych przestrzeni. Mamy tu do czynienia zarówno z kliszami treściowymi, z ludzaco podobnymi ujęciami scen (widoczne przez okna zarysy warsztatów tkackich, nędza, zapuszczenie), jak i z repetycjami stylu, z motywami językowymi (wielokrotnie w powieści: *monotonny klekot i stuk maszyn/warsztatów tkackich zappełniających ulicę//ulice pełne stuku i klekotu*). Nie różnicuje tych ponoć odrębnych przestrzeni także – nieusuwalne z pejzażu zarówno metropolii przemysłowej, jak i wioski – błoto, kolejny z treściowych i stylistycznych motywów powieści. Pojawia się ono – przypisywane niemal w maniackalny sposób opisywanej Łodzi – zgodnie z założeniami naturalistycznej tendencji do przyciemniania obrazu i antyestetyzmu⁵.

Deszcz [...] bębnił w blaszane dachy i spływał z nich prosto na trotuary, na ulice czarne i pełne grzeskiego błota, na nagie drzewa [...] targane wiatrem, co zrywał się gdzieś z pól przemiękłych i przewalał się ciężko błotnistymi ulicami miasta, wstrząsał parkanami, próbował dachów i opadał w błoto [...] (I, I, 5).

Szeregi niskich lip na trotuarze gięły się automatycznie pod uderzeniem wiatru, który hulał po błotnistej, prawie czarnej ulicy, bo rzadkie latarnie rozsiewały tylko koła niewielkiego żółtego światła, w którym błyszczało czarne, lepkie błoto ulicy [...] (II, I, 10).

Tysiące robotników [...] wypełzło nagle z bocznych uliczek, które wyglądały jak kanały pełne błota [...], napełniło Piotrkowską szmerem kroków [...] oraz chlupotem błota pod nogami (I, I, 10).

Zalewali całą ulicę [...], człapali się środkiem ulicy, pełnej czarnych kałuż wody i błota (I, I, 11)⁶.

Dlatego pojawienie się błota w Kurowie w ujęciu wręcz tożsamym z obrazowaniem municypalnych arterii zastanawia.

Podobnej semantyki dopatrzeć się można w odgłosach industrialnych docierających na kartach utworu do wiejskich zakątków:

⁵ Obecność deskrypcji błota w realiach powieściowych *Ziemi obiecanej* dostrzegła, ale nie do końca należycie oszacowała M. Podraza-Kwiatkowska w swojej syntezie krajowego modernizmu: *Literatura Młodej Polski*, op.cit., s. 181. Jak się wydaje, nie do końca uchwyciła badaczka funkcję motywów błota, przejawiającą się także w różnorodności synonimizacji brzmienia tego aspektu rzeczywistości przedstawionej. Oddaje to cytat z powieści: „[...] na tle czerni ludzkiej i błota, które gniecione, rozrabiane, tratowane, mieszane, rzygało strumieniami spod nóg na stragany i na twarze i wylewało się z Rynku rynsztokami [...]” (I, VI, 116).

⁶ Oto garść innych lokalizacji motywu błota: I, III, 55; I, IV, 62; I, V, 103; I, VI, 110; I, VI, 117; I, VIII, 164; I, IX, 178; I, XVI, 328; II, XIX, 276. Błoto jest w powieści nie tylko istotnym elementem krajobrazu, co widać, zarówno miasta, jak i wsi, ale także przy jego udziale naznacza się wiele jakości brzmieniowych w ten sposób, że stają się one charakterystycznym odgłosem łódzkich ulic: *chlupot błota pod nogami, rozbijać błoto, chlupając strumieniami* [błota], *błoto bryzgało, odgłosy człapiących po błocie, chlapanie* [błota, błotem], *człapał po błocie, człapali się po błocie, obryzgiwać błotem, ochlapując, ochlapywać błotem, błoto rozbijane* [tysiącami nóg] *ochlapywało wszystkich, opryskiwało, otupując nogi z błota, warstwa błota rozpryskująca, błoto rozpryskiwało się* itd. itd.

[...] Maks [...] natomiast usłyszał chór żab, rechoczący gdzieś w łąkach, i turkot wozów jadących szosą, i głosy ptaków śpiewających coraz głośniejsze (II, I, 15).

Składowe jakości percypowanych przez podmiot są niekompatybilne, można by powiedzieć: różnoimienne. Zwróćmy uwagę, jak subtelnie, bo w obustronne kontekstowe otoczenie jakości akustyki świata natury w opisie przestrzeni wiejskiej wkrada się dysonansujący, heterogeniczny brzmieniowo komponent: *turkot wozów jadących szosą* – element przynależny miastu. Ma on ważną nośność znaczeniową: informuje o bliskości cywilizacji. W architektonice obrazów świata przyrody tego typu składowa przemykana jest przez Reymonta wielokrotnie, co świadczy o celowości środka.

Ptaki sennie ćwierkały w gęstwinach, sennie szumiały liście i sennie głosy leciały od miasta (II, III, 88).

Te sygnały są niekiedy nawet bardzo wyraźne:

Wróble zaczęły krzyżeć na dachu oranżerii, a od miasta zerwał się chór ostrych i wrzaskliwych świstów fabrycznych, głoszących podwieczorek, i zalał park dziką kanonadą (II, III, 91),

choć częściej próbuje się wkomponować je w całość ujęcia, doraźnie nieco niwelować przez określenia lokatywne, zwłaszcza jeśli zestawia się je z nazwami odgłosów przyrody:

[...] drzewa szemrały sennie i jakby dla igraszki rzucały liście, które falista, miękką linią leciały na trawniki i kładły się cicho na puszystych trawach, a czasem potężne echa miasta wpadały niby kanonada daleka (II, III, 88)⁷,

lub osłabiać poprzez kontekstowe spowolnienie częstotliwości rozlegania się lub percypowania przez podmiot sygnału (określenia temporalne):

Głuche echa miasta dopływały czasami i nikły rozlewając się w ciszy parku [...] (II, III, 88).

Środek akustyki industrialnej pojawia się nawet w tych spójnych na pozór ujęciach świata natury, w których niby wprost nie zawiera się żaden komponent przynależny cywilizacji. Jeśli nie jest to akustyczna pochodna procesów produkcji fabrycznej, to jest to jakość i tak pozostająca w jakiejś wyraźnej opozycji do jakości składających się na daną scenę, np. skrajnej różnicy natężenia i barwy dźwięku. Misternie budowany nastrój: „Od rzeki, od drzew i traw podnosił się cichy, monotonny szmer, pokrywany co chwila rojnym huczeniem chrabąszczów,

⁷ Moc sygnału akustycznego oznaczonego rzeczownikiem *kanonada* 'silny, długotrwały ogień artyleryjski; huk wielu wystrzałów' (SJPD), tutaj tyle co: 'wiele dźwięków równocześnie rozbrzmiewających' (aut.) osłabia się poprzez syntagmę *kanonada daleka*. Odgłosy miasta określono analizowanym rzeczownikiem kilkakrotnie, zawsze jego wystąpienie spełnia następujące warunki: naznacza jakość brzmieniową o pochodzeniu industrialnym rozlegającą się w świecie przyrody: por. np. II, III, 91.

które z brzękiem przelatywały nad głowami. Żaby od chłopskich rowów i sadzawek rechotały chóralnie” (II, XIV, 219), zakłóca krzyk pawie z oranżerii ogrodowej:

[...] pawie, roztworzywszy wachlarze ogonów, biegły całą gromadą po zielonych trawnikach, ale zatrzymały się z dala od patrzących i zaczęły krzyczeć blaszanymi, rozdzielającymi głosami (II, XIV, 218).

Świat natury w *Ziemi obiecanej* jest zawsze napiętnowany jakimś rekwizytem z przestrzeni zurbanizowanego pandemonium, pawie bowiem, poza tym, że wprowadzają w porządku powieściowym modernistycznej proveniencji motyw fatum⁸, w sposób dość zawoalowany przywołują stałą pejzażu miasta – sygnaturkę fabryczną. W jaki sposób? Zwróćmy uwagę na dookreślenie głosu pawia przymiotnikiem *blaszany*. Oprócz naznaczenia barwy metalicznej właśnie, ostrej, rozdzierającej – jak to określił autor – kryje się za tym epitetem coś jeszcze. Notacje akustyczne związane z metalicznością głosu przysługują w *Ziemi obiecanej* – o czym zaświadcza analiza schematów łączliwości kontekstowej dla przymiotników typu: *metalowy, blaszany* – odgłosom sygnalizacyjnej aparatury fabrycznej: świstawkom i gwizdawkom, które zazwyczaj są porównywane do jakiegoś spotworniałego, wynaturzonego ptactwa. Dlatego pawie u Kesslerów są tylko transpozycją motywu industrialnego.

Pierwszy wrzaskliwy świst fabryczny rozdarł ciszę wczesnego poranku, a za nim we wszystkich stronach miasta zaczęły się zrywać coraz zgiełkliwiej inne i darty się chrapliwymi, niesfornymi głosami niby chór potwornych kogutów, piejących metalowymi gardzielami hasło do pracy (I, I, 5).

⁸ Zapowiadają śmierć młodego Kesslera, co sugerują także ukształtowania tekstowe sąsiadujących partii: „Wilgotny a ciepły wiatr powiewał z zamgłonej dali i niósł głos dzwonów, bijących długo a żałośnie, jakby na śmierć czyjąś; przyduszone, ciężkie echa drgały w powietrzu jak platy stygnącego metalu i konaly pod konarami lasu, w gąszczu czerwonych pni stojących pod gęstą ścianą lasu” (II, XIV, 219). Dwie sprawy należy w tym miejscu poruszyć. Po pierwsze: *platy stygnącego metalu* znów nasuwają skojarzenia z miastem i przemysłem. Po drugie: wygląd czerwonych – zwykle pomarańczowych – pni sosnowych w zachodzącym słońcu nasuwa także skojarzenia z mającym nadejść tragicznym kresem życia potentata łódzkiego, który zginie wepchnięty w tryby maszyny przez mszczącego dyshonor uwiedzionej córki majstra (starego Malinowskiego). Waler stylistyczny i znaczeniowy tego obrazu uwypukla dodatkowo przypisanie na zasadach metonimicznej hypallage przymiotnika *gęsta* rzeczownikowi *ściana*. Ta gęsta zatem, czerwona ściana lasu, mieniąca się impresjonistycznie w zachodzącym słońcu, wygląda jak plama gęstej rączej krwi. O semantyce koloru czerwonego w utworach modernistycznych wypowiadała się m.in. M. Podraza-Kwiatkowska w *Literaturze...*, op.cit., s. 182, gdzie zasygnalizowała impresjonistyczną koncepcję barwnych plam w utworze Reymonta. Wiele interesujących spostrzeżeń o semantyce koloru czerwonego w powieści młodopolskiej poczynił J. Paszek w opracowaniu powieści Berenta, por. W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Kraków 1998.

Gwizdawki piałły przenikliwie i ze wszystkich stron [...] miasta zrywały się ryki metalowych gardzieli, łączyły w jeden chór, rozdzielały się na pojedyncze tony, a darły zgrzytem powietrze (I, XIV, 306).

Zatem chwilę odpoczynku w ogrodzie Kesslerów niweczy ten drażniący krzyk ptaka, tak jak w Łodzi metaliczny ryk sztucznych ptaków⁹ wyrywa robotników, czy raczej niewolników, fabrycznych z chwil wytchnienia od morderczej pracy: „Zaraz też zaczęły rozdzierać powietrze gwizdawki [...]” (I, IX, 188); „Obiad skończył się szybko, szybko również wypili kawę i powrócili do fabryki, bo gardziele gwizdawek ryczały ze wszystkich stron swoją zwykłą pobudkę poobiednią” (II, X, 166); „[...] wybiegali, ubierając się już w palta na schodach, i lecieli do fabryk, porwani tymi świstami, co jak kanonada rozlegały się nad miastem i zwoływały do pracy” (I, VIII, 158); „Świstawki obiadowe zaczynały przecinać powietrze ze wszystkich stron [...]” (I, VIII, 153); „Trotuary były literalnie zapchane robotnikami biegnącymi z pośpiechem do fabryk, na głos tych niezliczonych świstawek, które przedzierały powietrze [...]” (I, VIII, 163); „[...] biegli dalej, porwani tymi świstami, co jak ostrza zimne pruły powietrze ciężkie [...]” (I, VIII, 164). Nie sposób nie zauważyć, że kontekstowo podkreśla się uciążliwość tego typu sygnałów poprzez określenie sposobu rozchodzenia/rozprzestrzeniania się dźwięku m.in. czasownikami: *rozdzierać*, *przedzierać*, *przecinać*, *ryczeć*, *pruć* itp.

Industrialne z pochodzenia sygnały akustyczne są więc stałą nie tylko definiującą je przestrzeni miasta, ale docierają także daleko poza jego granice:

Od Łodzi, wskroś śniegów, dolatywały przytłumione gwizdawki fabryczne, świszczące na podwieczorek (II, XIX, 277).

Reymont precyzyjnie buduje klimat wszechobecności w *Ziemi obiecanej* odgłosów miasta, bo jest to twórcy potrzebne do konstrukcji przesłania dzieła. Kulminuje się tę semantykę w partiach powieści, w których oczekiwalibyśmy choćby na moment wyłączenia z przestrzeni świata przedstawionego deskrypcji realiów akustyki, np. podczas odbywających się poza granicami miasta¹⁰ ceremonii grzebalnych:

⁹ Porównanie sygnalizatora akustycznego do sztucznego ptaka czy w innych partiach tekstu maszyn do innych stworzeń jest bardzo istotnym sygnałem znaczeniowoczym. Mamy bowiem w powieści na ogół zwierzęta, które są albo wyniszczone i źle traktowane (menażeria Kesslerów), albo niewolone (ptaki w klatkach, psy na łańcuchach); te, które żyły w świecie powieściowym w warunkach normalnych, zostały z wizji powieściowej wycofane (np. sprzedany ptasi inwentarz Anki w związku z przeprowadzką do Łodzi). Wszystkie te zwierzęta są swego rodzaju zwicniętymi twórcami (np. papuga Bucholca), sztucznie hodowanymi w warunkach nie dość że nienaturalnych, to jeszcze im niesłużących. Wizja pawia o blaszanych głosach także tę sztuczność świata przyrody powieści sugestywnie oddaje.

¹⁰ O znacznym oddaleniu cmentarza od Łodzi informują partie tekstu drobiazgowo opisujące trasę konduktów żałobnych, np.: „Zaraz za miastem przy-

Leżał twarzą wprost drzwi otwartych na rozcież i zdawał się patrzeć zapadniętymi oczami, przez poczerniałe powieki [...], na cały ten świat [...], który teraz żył pełnią sił wszystkich, bo słyhać było łoskot maszyn, świsty i sapania pociągów [...] i materii ujarzmionej, jaka huczała w ogromnych gmachach fabrycznych (I, XVI, 321).

Wreszcie skończyła się ceremonia, trumna spoczęła we wspaniałym grobowcu, na podwyższeniu podobnym do tronu, z którego przez złożone kraty drzwi widać było miasto [...], huczące tysiącami fabryk potężny hymn życia (I, XVI, 329).

Jeśli występują w tych partiach opisy przyrody, to są one w określony sposób stypizowane, przez co nie stanowią elementu samodzielnego tak prowadzonej deskrypcji, ale pełnią określone funkcje służebne – budują nastrój:

[...] dzień był straszny, co chwila padał deszcz ze śniegiem i wiatr przenikliwy, lodowaty powiewał od szarych, ciężkich chmur, nisko wiszących nad ziemią. [...] z dachów spływała woda strumieniami i rozpryskiwała się o chodniki i o chwiejące się na wietrze parasole. [...] Pieśń brzmiała smutnie, targał ją wiatr, chłostał śnieg, mroziło przejmujące zimno. W alei, prowadzącej do cmentarza, nagie drzewa jęczały pod parciem wichru [...]. Przez cmentarz, pełen rozgnitych liści, błota, zmieszanego ze śniegiem, wspaniałych grobowców i dzikiego szumu nagich drzew, przesunęli się śpiesznie [...] (II, XIX, 277).

Ostatnie zdanie przytoczenia zestawia w ciemnej tonacji utrzymane, przez co konotujące nieprzyjemne sensory, reprezentanty świata przyrody tego ujęcia (nagie drzewa, zgniłe liście, błoto) z wytworem ludzkiej działalności – grobowcem, nie bez przyczyny określonym przymiotnikiem nacechowanym wartościami¹¹. I tym razem natura zostaje jak gdyby zdegradowana na rzecz apoteozowanej w specyficznym ujęciu cywilizacji, choćby nawet w wymiarze zagadnień ostatecznych, eschatologicznych.

Typowym rozwiązaniem w powieści Reymonta jest więc markowanie gdzie to tylko możliwe sygnałów przestrzeni industrialnej, przestrzeni miasta. Dotyczy to zjawisk akustycznych, ale sekundują tym sposobom projekcji także bardzo ważne sygnały wizualne. Na tej zasadzie w opisy przyrody czy stanów pogody wplecione zostają niepozornie nazwy rodzajów materiału¹².

łączyło się do orszaku kilkanaście robotnic [...]. Ale w miarę odsuwania się od miasta przybywało coraz więcej ludzi” (II, XIX, 226–228) itd. Por. także opis pochówku Bucholca (I, XVI, 327–329).

¹¹ Wartościowanie zawsze zapośrednicza czyjaś perspektywę oglądu, z której jest prowadzona projekcja, i choć w tym wypadku nie można by wskazać konkretnej osoby, to należy nadmienić, że zdecydowana większość bohaterów powieści jest nią zafascynowana i z ich pozycji takie porównanie natury i wytworu cywilizacji byłoby w pełni uzasadnione, por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura...*, op.cit., s. 183.

¹² Porównania materiałowe są w powieści częste i poza odniesieniem do natury: „[...] wino, pnące się po werendzie, uschło [...] i wisiało niby żółte, zabrudzone łachmany” (II, III, 75), określać mogą także inne zjawiska, np.: czynności bohaterów: „Dym, jaki ustawicznie puszczał kłębami Bernard, snuł się sinawym, rzadkim obłokiem [...] niby najcieńsza bengalina [...]” (II, VII,

Księżyc świecił tak jasno, że powłóczył warstwą srebrną mokre od rosy liście, a mgły czynił podobne od zwojów srebrnej gazy (II, I, 15).

Wieczór się już rozlewał nad ziemią, wzgórze jeszcze świeciły złotawymi blaskami zachodu, ale nad całą doliną wznosiły się lekkie mgły, które się poruszały i rozsnuwały jak zwoje przedzy sinej, rozdzieranej co chwila przez czuby drzew i grzbiety ostre dachów (II, XIV, 218).

Ma to w powieści o włókienniczym zagłębiu jakieś, jak się wydaje niebagatelne, znaczenie i uzasadnienie.

Signum drapieżnej cywilizacji w postaci mającej w oddali, nieusuwalnej z pejzażu bryły miasta w jego wizualnych¹³ czy akustycznych przejawach: „– Ścierwa... – szepnął mocno i podniósł pięść ku miastu, mającemu szczytami kominów i dachów nad zbożami” (II, VI, 133), dociera zatem – co nie ulega wątpliwości – do każdego miejsca w świecie przedstawionym utworu. Miejsca takie stają się wkrótce naznaczone piętnem choroby, zniszczenia i śmierci i to jak widmo góruje złowieszczo nad każdym centymetrem świata powieściowego, zwłaszcza świata natury:

Lasek [...] konał powoli. Zabijało go sąsiedztwo fabryk [...] i ta rzeczka ścieków fabrycznych, co niby kolorowa wstęga przewijała się pomiędzy pożółkłymi drzewami, wsączała rozkład w te potężne organizmy i roztaczała dokoła zabójcze miazmaty (I, VIII, 150).

Tak blaho potraktowana, deminutywem wyrażona *rzeczka* jest tu substytutem przemysłu; mimo że niepozornie (*kolorowa wstęga*) wije się wstęgą pośród drzew, nie umniejsza to jej ukrytej niszczyielskiej, zabójczej siły¹⁴.

139); ich wygląd: „[...] Żydek [...] z bródką rudawą w ostry klin przycięta, z włosami kręcącymi się jak wełna [...]” (II, II, 57); wygląd elementów przestrzeni: „Pod wieżyczką, która wyskakiwała nad dach pałacyku niby gruby wałtuch wełny [...]” (I, XIII, 279); stany emocjonalne postaci: „[...] nagle jakaś chmura przysłoniła słońce i jej cień rzucił na park szarość, i pokrył ich dusze jakby brudnym łachmanem [...]” (II, III, 89).

¹³ Także w postaci konturu kominów i fabryk i obrysów dachów miejskich: „[...] Borowiecki przystając i topiąc spojrzenie w tym chaosie kominów, mających w ciemności [...]” (I, I, 10); „[...] oczy [...] uderzały się o domy, o fabryki [...] o tę Łódź właśnie, która ją niby kamiennym pierścieniem ścisnęła ze wszystkich stron [...]” (II, X, 165); „Patrzył [...] na niezliczone kominy, co niby topole wznosiły się nad płaszczyznami dachów [...]” (I, IX, 175); „Zaraz za drogą miasto rozlewało się morzem czerwonych domów, kominów i dachów, po których grało słońce blaskami [...]” (II, V, 108); „[...] patrzył w okno na mury Müllera albo się ślizgał po szklanych, błyszczących w słońcu dachach przedzalni Trawińskiego” (II, III, 76); „Olbrzymie fabryki, których długie czarne cielska i wysmukłe szyje-kominy majaczyły w nocy, w mgłę i w deszczu [...]” (I, I, 5); „[...] setki kominów majaczyły w nocy i wyrzucały nieustannie smugi białych dymów [...]” (I, IX, 187).

¹⁴ Por. „Las stał cichy i jakby obumarły, tysiące czarnych, smutnych pni rozbiegało się we wszystkie strony, pożółkłe, suchotnicze gałęzie obwisały z bezwładnością konania i tak przysłaśniały światło, że było mroczno i smutnie; drzewa stały bez ruchu, a jeśli chwilami powiał po nich wiatr, to trzęsły się jak w febrze i głucho, żałośnie szumiały, a potem znowu stały martwe, czar-

W analizowanym utworze nie ma więc w zasadzie konfrontacji dwu odrębnych przestrzeni: nad całą wizją powieściową rozpościera się i niepodzielnie panuje cywilizacja.

Łódź żyła teraz szalonym życiem, tętniała gorączką rozrostu, budowała się z pośpiechem, zdumiewała nieustającą potęgą, nagromadzeniem sił wylewających się niepowstrzymanym potokiem aż w pola, bo tam, gdzie przed kilku laty jeszcze rosły zboża i pasły się krowy – zaczynały wyrastać całe ulice nowych domów, fabryk, interesów, nowych szachrajstw i wyzysków. Miasto było podobne do potężnego wiru, [...] a wszystko to wirowało z szalonym pośpiechem, z rykiem maszyn, pożądań, głodu, nienawiści; z rykiem walki wszystkich przeciwko wszystkim i wszystkiemu (II, XXIII, 311).

Walka sił natury o przetrwanie jest pozorna, nie ma tu mowy o równej konkurencji:

[...] zsuwało się za lasy [słońce] i pryskało strumieniami miedzianego światła na Łódź pełną dymów i czarnych sylwetek kominów, na puste pola, roztaczające się za parkiem, pełne drzew samotnych, cegielń, domków niskich, drózek piaszczystych i zielonych zbóż, co jak fale kołysały się i biły w miasto z bezsilnym uporem (II, III, 94).

Natura w *Ziemi obiecanej* w prologu, na wyjściu skazana jest na zagładę, akty dramatu poświęcone walce zostały nam oszczędzone w zamian za bogatą projekcję finału tragedii: ucztę drapieżcy na ciele ofiary (por. także I, IX, 179):

Dla tej „ziemi obiecanej”, dla tego polipa opustoszały wsie, ginęły lasy, wycieńczała się ziemia ze swoich skarbów, wysychały rzeki, rodzili się ludzie, a on wszystko ssal w siebie i w swoich potężnych szczękach miażdżył i przeżuwał ludzi i rzeczy, niebo i ziemię i dawał w zamian nielicznej garstce miliony bezużyteczne, a całej rzeszy głód i wysiłek (II, XXIII, 321).

Z tego powodu przyroda pokazywana jest nie tylko rzadziej, ale też tendencyjnie (zdegradowana przez przemysł). Warto też zwrócić uwagę, że do świata natury *Ziemi obiecanej* zaliczyć należy wszystkie te twory, które powoływane są do pólisnienia, niejako pośrednio we wszelkiego rodzaju porównaniach¹⁵, metaforach animizujących itp. Tworzy to więc iście upiorny inwentarz i dość posępną wizję:

ne, smutne, jakby głęboko zamyślane, i pochylały się nad strugą odpływów fabrycznych, która kolorową wstążką wiła się wskroś czarnych pni i mroków, rozsiewała duszące, straszne wyziewy i tworzyła w wielu miejscach grzaskie, zaropiałe bagienka, rozsączała się w organizmy potężne drzew, które niby palcami olbrzymów chwyciły się korzeniami ziemi i ssały z niej z wolna śmierć i zatrutę¹⁶ (II, XV, 235). Tak konstruowane obrazy, poprzez pogłębianie ciemnej tonacji nadaniem przestrzeni cech subiectum podmiotowego i jego widzenia świata (psychizacja krajobrazu: *smutne pnie, było smutnie, drzewa stały smutne, żalostnie szumiały*) i zestawienie z trywializowanym elementem przestrzeni miasta (*struga odpływów = kolorowa wstążka*), nabierają cech groteskowych.

¹⁵ Np. poprzez odniesienia czyjś wygląd przez podobieństwo do zwierzęcia: „małpia twarz” (I, V, 108); „twarz podobna do mopsika” (I, VIII, 163); „niby buldog, długie, żółte zęby” (I, VIII, 168); „wiewiórcza twarz” (I, XI, 220); „rybie oczy” (I, XII, 267); „twarz podobna do mopsika, którego ucharakteryzowano na bociana” (II, I, 32); „robiła wrażenie oskubanej, zamrożonej gęsi” (II, VII, 139); „czaszka podobna do głowy wielkiego nietoperza, twarz jakby ze skóry końskiej”

Na środku ulicy leżały miejscami wielkie kałuże nigdy niewysychającego błota, nad którym snuły się gromady dzieci, podobnych przez wynędznienie i brud do wielkich stonóg, wyległych w tych ruderach [...] (II, III, 68).

Tysiące robotników niby ciche, czarne roje wypełzło nagle z bocznych uliczek, które wyglądały jak kanały pełne błota [...] (I, I, 10).

[...] potężne korpusy fabryki [...] za wysokim parkanem i szeregiem olbrzymich topoli z uschniętymi czubkami, co stały niby szkielety groźne, rozgraniczając te smutne katakumby ludzkie, do jakich miały podobieństwo domy robotnicze, od fabryk, które w ciszy niedzielnego odpoczynku, oniemiały, milczące a potężne ogromem, wygrzewały w wiosennym słońcu swoje potworne cielska (I, V, 103).

Przez małe, zakurzone okienka budynku lał się srebrny, księżycowy kurz, w którym niby sine widmo tańczyło z krzykiem bydłe olbrzymie (II, IV, 103).

[...] w środku tych kokonów niby jedwabniki poruszali się robotnicy tkając wzorzyste materiały, [...] czółenka ze świstem przelatowały wskroś przędzy niby żółte, długie żuki [...] (I, IX, 185).

[...] popatrzył chwilę do przędzalni [...] na ciężkie, skośne ruchy selfaktorów, co niby potwory czaiły się, wyginały białe od bawełny grzbiety, odbiegały od pilnujących je robotników i cofały się również ciężko i bezustannie, włokąc za sobą, niby pasma śliny, setki bawełnianych włókien [...] (I, IX, 179).

Cóż z tego, że wymienione powyżej nazwy zwierząt formalnie wzbogacają zasób słownictwa świata przyrody powieści, skoro zniesiona zostaje ich przynależność do tego fragmentu przestrzeni powieściowej, zakwestionowana ich tożsamość. Na tych samych zasadach poświadczonych zostało w powieści wiele nazw zjawisk przyrody, w tym zjawisk akustycznych, ale one faktycznie przecież w realiach tego świata nie są obecne:

Olbrzymie czworoboki z blachy, wypełnione straszliwie rozpalonym i suchym powietrzem, brzęczały niby oddalone grzmoty [...] (I, II, 27).

[...] fabryka szumiała głucho jak morze wiecznie burzliwe [...] (I, XV, 318).

[...] czuwał nad tym potwornym bydłem [maszyną]; zatopiony zupełnie w chaosie krzyków i szumów, jakby w głębi rozszalałego morza [...] (II, XIX, 274).

Wszystkie maszyny były w szalonym ruchu [...], czasami tylko rozległ się ostry, krótki skowyt kół rozpedowych i milknął, zalany oliwą, porwany przez miliardy drgań, co jak ledwie wyczute pomruki burzy szalały nad maszynami (II, XII, 200).

Z okien gabinetu widać było [...] świetliste wyspy fabryk pracujących, których głucho huk, podobny do dalekiego szumu lasów, przynosił wiatr (II, XXIII, 319)¹⁶.

(II, VII, 142); „podobny do nietoperza” (II, XII, 199); „był podobny do czerwonego, spasionego wieprza” (II, XXIII, 316). Często porównania takie mają charakter prześmiewczy, rzadko dobrodusznie komiczny: „[...] wielkimi krokami, kołysząc się jak słoń na cienkich nogach, przebiegał kantor [...]” (II, VI, 118).

¹⁶ W ten sposób w powieści w ogóle pojawia się wiele różnych określeń dźwięków przyrody, nie tylko nazw odgłosów wprzęgniętych w opisy pracy maszynarii fabrycznej: „[...] dziewczynki [...] zaczęły piskliwymi głosami śpiewać jakąś dziecinną piosenkę, która dźwięczała złotem i jakby szmerem młodych listków traw” (II, XXIII, 318); „[...] śpiewał słabym głosem, podobnym do brzęczenia komarów [...]” (II, VI, 132); „Głos śpiewaka rozchodził się jak szmer wody po

Reymont ustrzegł się natomiast całkowitej statyzacji obrazu¹⁷, co mogło wynikać właśnie z ukierunkowania perspektywy rozgrywającej się fabuły w przeważającej mierze na wypadki łódzkie, z pomijania lub okrawania płaszczyzn świata natury. Dzięki zabiegom quasi-poszerzania projekcji w wizję eksponowanego miasta wkracza jednak, choć minimalnie, świat natury w nieskażonej jeszcze przez cywilizację przemysłową postaci. Nadmienić jednak należy, że to wpuśczenie na terytorium miasta dziewiczej natury odbywa się nie samoistnie, od zewnątrz, ale w sposób kontrolowany, od wewnątrz, tzn. z zachowaniem prymatu miasta w takim ujęciu, jak gdyby za jego przyzwoleniem¹⁸:

Deszcz drobny [...] padał wciąż [...] nad Łodzią [...] i spływał [...] prosto na trotuary [...], na nagie drzewa przytulone do długich murów, drżące ze zimna, targane wiatrem, co zrywał się gdzieś z pól przemiekłych i przewalał się ciężko błotnistymi ulicami miasta, wstrząsał parkanami, próbował dachów i opadał w błoto, i szumiał między gałęziami drzew [...] (I, I, 5).

Poprzeczne uliczki, jakie wybiegały z jednej strony, ciągnęły się do pól samych [...] i owionęły Trawińskiego zimnym, przejmującym wilgocią wiatrem, jaki się z pól wdierał do miasta (I, IX, 179).

Zimny, przejmujący wiatr, lecący od pól śnieżnych, bił go po twarzy rozpalonej [...] (II, XX, 285).

Widać to zwłaszcza w tych fragmentach, w których bryła miasta staje się przeszkodą dla zjawisk natury:

Setki kominów niby las kolumn czerniło się w tych ruchomych mgłach, co wstały z pól rozmiękłych i z wolna niby białawym obłokiem zwlóczyły się na miasto, i darły się o ostre szczyty (I, XIV, 306).

Po trawnikach skrzyły się pajęczki siatki i migotały opalami, a w powietrzu cichym i ciepłym leciały, niby pasma szklane, długie nici pajęczyn, [...] aż je cichy wiatr uniósł, i leciały wysoko, ku dachom miasta i ku tej zbitej masie kominów, które zdawały się kołysać nad morzem domów (II, XVI, 248).

Wkroczenie żywiołu natury na terytorium ucywilizowane nie wynika nigdy z jej siły, ale może być uzasadnione swego rodzaju sprzyjającymi temu wkroczeniu okolicznościami, np. czasowym przestojem hal produkcyjnych:

Słońce świeciło jaskrawo nad Łodzią, nad tysiącami kominów, co stały w ciszy niedzielonego odpoczynku i w czystym, przejrzystym powietrzu, niezaciemnionym dymami, rdzawiły się niby potężne pnie sosen, opłynięte błękitnawym, wiosennym powietrzem (I, VI, 109).

kamieniach [...]” (II, VI, 132); „[...] w drugim pokoju grała na fortepianie Nina i dźwięki dziwnie słodkie rozlewały się jak szemranie strumienia” (II, XXII, 304).

¹⁷ Co było rzeczywistym zagrożeniem, wynikłym z konstrukcji powieści i sposobu przeprowadzenia jej akcji, por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura...*, op.cit., s. 181.

¹⁸ Ujęcia przeciwne są wyjątkowe: „Zaraz za drogą miasto rozlewało się morzem czerwonych domów, kominów i dachów, po których grało słońce blaskami [...]” (II, V, 108).

Mieści się taka wizja w porządku realistycznej motywacji, to miasto bowiem rozszerza swe wpływy, zbliża się do zakątków natury, które z czasem pochłania:

Łódź była jeszcze daleko ode wsi. Aże tu jednego dnia sprzed chałupy zobaczyłem komin jeden, bez rok widać ich było pięć. Łódź szła do wsi. Jak pamiętam, to z początku Łódź była o cztery wiorsty, potem zrobiło się ino trzy, a teraz nie ma i wiorsty (II, I, 43).

Kończąc rozważania o specyfice konfrontowanych przestrzeni cywilizacji i natury w *Ziemi obiecanej*, chciałbym jeszcze odnieść się do podnoszonych przez krytykę – cytowanych we wstępie tego artykułu – głosów o jakimś doniosłym nacechowaniu znaczeniowym partii tekstu poświęconych opisom odpowiednio nocy łódzkiej i kurowskiej. Deskrypcje te prowadzone są oczywiście odmiennie, noc wiejską cechuje bogactwo odgłosów natury:

Noc była cudowna, słowiki rozśpiewywały się coraz tęskniej, aż im zaczęły odpowiadać z nadrzecznych gąszczów kosy i polał się wtedy nieporównanie piękny deszcz dźwięków, który się rozlewał w tej cichej, czarownej nocy czerwcowej [...] (II, I, 14).

Noc w mieście wyposażona jest instrumentarium dającym się uzasadnić zasadą kontrastu, ale niewiele mającym wspólnego z prawami logiki. Wizja łódzkiej nocy nabiera cech historycznych, wtedy gdy na opis przekłada się już nie werystyczna rejestracja i zdroworozsądkowe widzenie, ale teologiczna wykładnia dziejów¹⁹:

[...] miasto spało, ale spało niespokojnie, gorączkowo, bo przez pohaftowany światłami nocny tuman, jaki je oblał, przebiegał czasem dreszcz jakiś, to znowu rozlegał się jęk głęboki, przeciągły, bolesny – jakby jęk maszyn spracowanych, ludzi mordowanych lub drzew skazanych na zagładę; to jakiś krzyk zrywał się z głębi pustych ulic, drgał chwilę i roztopiał się w milczeniu, to jakieś nieodgadnione drganie, pełne błysków tajemniczych, głosów, płaczów, szlochań, śmiechów – cała gama przeszłego czy jutrzejszego życia rozlewała się po mieście i była niby marzeniem sennym tych murów, drzew spowitych w mroki, ziemi zmordowanej...Tylko daleko, poza murami, hen w polach, dookoła tej „ziemi obiecanej”, w głębiach nieodgadnionych nocy, wrzał ruch jakiś, rozlegały się szmery głosów, turkoty, szumy, echa śmiechów, łkań, przekleństw (II, XXIII, 321).

Istotne, że część ze składowych deskrypcji nocy miejskiej została w ostatnim zdaniu wyprowadzona poza terytorium miasta (!), osadzona „hen w polach, dookoła tej «ziemi obiecanej»”. Ponadto należy pamiętać, że analizowane typy ujęć nie są zawsze konsekwentnie przez twórcę podtrzymywane i noc wiejska nabiera niekiedy cech prawie demonicznych:

Cała ziemia we wszystkich głosach śpiewów, bełkotów i szumów, we wszystkich tętnach roślin i tworów, we wszystkich skrzeniach blasków i promieniowań, we wszystkich zapachach, przenikających powietrze – skłębiała się w przeogromny, nabrzmiały żądzą miłości wir, który jakby porwany rozszaleniem tej wiosennej nocy i pożerającą tęsknotą wieczności, rzucał się na oślep w objęcie bezdni zewsząd rozwartej, ciemnej, błyszczącej zimną rosą gwiazd i miliardami słońc i planet, głuchej, tajemniczej, strasznej (II, I, 18).

¹⁹ Por. J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1969, s. 528, zob. też: L. Budrecki, *Posłowie*, op.cit., s. 333.

A kiedy powraca Reymontowi krytyczny stosunek do postrzeganych i opisywanych zjawisk, pejzaż luministyczny w mieście już nie straszy, ale krzepi bohaterów²⁰:

Gwar coraz cichszy dobiegał słabymi echemi, miasto milkło, pogrążone w odpoczynku i w tej słodkiej, kwietniowej nocy wiosennej (II, XIII, 319)²¹.

Poza tym nie każda jakość przynależna naturze, którą bezwarunkowo bylibyśmy skłonni zaliczyć *in plus*, jest jakością *sensu stricto* pozytywną:

Słysząc było jakby ciche łkanie, ale tak ciche, że wydawało się Maksowi jakby bełkotem strumienia płynącego za ogrodem (II, I, 16)²².

Mit bezwzględnie arkadyjskiej wartości zakątka natury niweczą także inne partie tekstu:

– Pamięta ojciec ten wiatr w Kurowie?... A ta nasza aleja topolowa, którą wicher wtedy wyrwał i połamał?... Boże!... tak się bałam wtedy... Jeszcze... dzisiaj... teraz... słyszę ten szum straszny... ten trzask... te jęki drzew łamanych... to okropne wycie... Boże... Boże... jakie to straszne... (II, XXI, 291).

O obecności tego typu rozwiązań deskrypcji nie wolno zapominać, przystępując do analizy i interpretacji powieści Reymonta, która – wbrew opiniom niektórych – nie jest ani utworem pozbawionym walorów konstrukcyjnych, choć z pewnością te nie dają się sprowadzić do regularnych, bezmyślnych przez swoją oczywistość odpowiedniości²³, ani też utworem pozwalającym się zamknąć w trywializujących sformułowaniach. Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, czy Reymont faktycznie zdawał sobie sprawę ze złożoności zagadnień, które podejmował na kartach swoich książek, a zwłaszcza ze złożoności wizji, które prezentowały jego utwory. Nie wiem, czy te złożoności sam przed sobą jasno formułował, ale jestem przekonany, nawet jeśliby zgodzić się ze słowami Lecha Budreckiego: „Reymont znacznie więcej widział, niż wiedział”²⁴, że każde z takich zwielokrotnień i nawarstwień sensów pisarz głęboko, może intuicyjnie wyczuwał. Odzwierciedleniem poszukiwań jest zapewne także ścieranie się w *Ziemi obiecanej* kilku

²⁰ Zestawić to należy z przebiegiem nocy w Kurowie, gdy Ankę odwiedzają goście z Łodzi. Noc ta okazuje się zarówno dla Maksa Bauma: „Maks nie mógł spać” (II, I, 15); „Nie, Maks usnąć nie mógł” (II, I, 18); „Nie usnął jednak, nie dawała mu spać ta noc czerwcową [...]” (II, I, 17); „zasnął dopiero nad ranem [...]” (II, I, 19), jak i dla pozostałych bohaterów męczarnią: „[...] nikt dobrze nie spał tej nocy w dworze kurowskim” (II, I, 19).

²¹ Por. także: „Noc już była głęboka, gdy się ocknął, gwiazdy drgały w przestrzemiach rosą świetlistą, miasto spało w wielkiej ciszy, tylko gdzieś od domów, stojących za miastem, brzmiał głos harmonijki” (II, IX, 160).

²² Bełkotem tym jest płacz Anki, do żywego dotkniętej aroganckim i bezdusznym zachowaniem się wobec niej Karola Borowieckiego. Jeszcze raz brzmieniowa cecha przyrody okazuje się zawoalowaną jakością negatywną.

²³ Por. J. Krzyżanowski, *Twórca i dzieło*, Lwów 1937, s. 192–194.

²⁴ Por. L. Budrecki, *Posłowie*, op.cit., s. 330.

różnych poetyk, niehomogeniczność stylowa powieści²⁵, tak jak zdrada to również niejednoznaczność prostych, zdawałoby się, przeciwstawień.

Relatywizacja wizji, polegająca na zakotwiczeniu akustycznych czy wizualnych wykładników przestrzeni na terytorium powieściowym, do którego rdzennie nie należą, nie świadczy o tym, tu chciałbym być dobrze zrozumiany, że Reymont opowiedział się za kulturą cywilizacji przemysłowej, a przeciw naturze. Świadczy to już tylko o tym, że w ramach proponowanej iście apokaliptycznej przeciw wizji, do której jako do świadomego wyboru artystycznego – bez względu na to, czy znajdujemy dla niego uzasadnienie – miał pisarz pełne prawo, „gotowy” bohater *Ziemi obiecanej*²⁶ nie ma alternatywy, jest skazany, zawłaszczony, pochłonięty przez kulturę przemysłową. Fabuła rozwija się w trybie *ex post*, gdy bohater pozbawiony jest już możliwości opowiedzenia się po którejś ze stron (natura – cywilizacja). Jego wrośnięcie w pejzaż industrialny objawia się np. zatrutą zdolnością odbierania bodźców słuchowych, pochodnych świata natury²⁷. Dlatego też noc kurowska zamienia się jednak, pomimo jej piękna – ale pamiętajmy: piękna relatywnego, w bezsenną męczarnię gości podmiejskiego dworku.

²⁵ Tamże, s. 340.

²⁶ Bohaterowie powieści są nam pokazani jako osobowości stworzone, gotowe i wprowadzeni jako dobrzy znajomi. Są w sensie rozwojowości statyczni, nie podejmują więc istotnych decyzji dotyczących swego losu, tak jak się psychologicznie w zasadzie nie transformują. Wyjątkiem jest tu tylko przemiana dokonująca się w Karolu Borowieckim, ukazana w epilogu, który zresztą nosi chyba największe znamiona pęknięcia realizmu powieści Reymonta. Por. L. Budrecki, *Postłowie*, op.cit., s. 332: „Bohaterowie *Ziemi obiecanej* zjawiają się przed naszymi oczami już jako jednostki uformowane, chciałoby się powiedzieć, gotowe. Nie stają się, lecz są. Od pierwszej karty aż po ostatnią nie zmieniają się ani ich skłonności psychiczne, ani ich przekonania”.

²⁷ Podobnie uzasadnić należy utratę przez postaci możliwości wprowadzania w sensie fabularnym opisów brzmień świata przyrody, ale nie tylko. Dotyczy to Anki i ojca Karola Borowieckiego, pana Adama, którzy do momentu bytności w Kurowie motywowali rozległe i barwne opisy odgłosów zwierząt, np. podczas karmienia inwentarza (II, I, 19; II, I, 24; II, I, 25). Przeprowadzka na bruk łódzki powoduje, że bohaterowie ci, tak jak tracą rzeczywisty kontakt z naturą, tracą też możliwość brzmieniowego wyrazu swoich emocji, co jest równoznaczne z utratą części siebie: „Anka była dzisiaj porywająca; ten fakt, że mogła pomóc ukochanemu i że ten jej «chłopak kochany» był dzisiaj dla niej taki dobry i serdeczny, czynił ją szczęśliwą [...]. A ona nie mogła wytrzymać na jednym miejscu, chciało się jej iść do ogrodu lub w pole, aby tam śpiewać pełnym głosem pieśń szczęścia, i pod wpływem tego pragnienia i przyzwyczajęń wyszła przed dom, i dopiero ujrzawszy brukowany dziedziniec, obstawiony czerwonymi gmachami, i morze domów, stojące ze wszystkich stron, powróciła do salonu [...].” (II, VII, 137). Por. także ustępy powieści: II, I, 46; II, I, 48.

*

Pluralizm interpretacyjny – jedna z ponowoczesnych koncepcji w badaniach literackich²⁸ – dopuszcza pełną demokratyzację czynności hermeneutycznych²⁹, zakładając, że nie istnieją trafne oraz nietrafne akty interpretacyjne dzieł. Jak pisze wytrawny znawca przedmiotu: „[...] ten sam tekst dopuszcza niezliczone interpretacje [...]”, dlatego też „[...] nie istnieje sposób rozstrzygnięcia, która interpretacja jest prawdziwa”³⁰.

Ale fakt, że dzieło nie jest interpretowane w jeden ustalony sposób, nie przeczy jednak temu, że część z tych wielu interpretacji wydaje nam się bardziej od pozostałych przekonująca³¹, choćbyśmy, idąc z duchem ponowoczesności, byli nawet skłonni uznać całkowitą równoprawność wszystkich wartościowań.

Być może sprowadza się to do umiejętnego wyprowadzenia interpretacji z głębi tekstu³². Problem leży zapewne także niejako w samym dziele, a zasadza się na fizycznej niemożności ogarnięcia³³ w procesie rozbioru jego wielopoziomowej i fazowej struktury³⁴ albo wynika z cząstkowości podejmowanych procedur interpretacyjnych w ramach różnych dyscyplin: badacze bacznie strzegą linii demarkacyjnych swych specjalności³⁵, a jeśli je przekraczają, to raczej z poczucia obowiązku niż z przekonania i wyboru³⁶.

²⁸ Por. E. Kasperski, *Hermeneutyka. Teoria interpretacji*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, pod red. D. Ulickiej, Warszawa 1998, s. 112–142.

²⁹ Nazywanych w literaturze przedmiotu „sytuacjami hermeneutycznymi”, por. E. Kasperski, *Hermeneutyka...*, op.cit., s. 116.

³⁰ Tamże, s. 132, a nieco wcześniej pisze badacz: „[...] do zadań hermeneutyki nie należy regulowanie wartościowań, tj. występowanie w roli prawodawcy, kodeksu czy mentora [...]” (s. 123).

³¹ Zwolennicy hermeneutycznej teorii interpretacji tłumaczyliby to raczej wspólnotą światopoglądów interpretatora i jego odbiorcy (czyli czytelnika danej interpretacji), co znajduje odzwierciedlenie w określeniach: interpretacja interpretacji, interpretator interpretatora. Skłania to badaczy do wniosków o niemożności dotarcia do prawdziwego tekstu/dzieła i tylko jego zapośredniczenia przez cudzą świadomość.

³² Nie wikłając się głębiej w problemy teoretyczne, należy zaznaczyć, że nadal obowiązujące pozostaje osadzenie interpretacji na badanym tekście, jakkolwiek postmodernistyczne teorie interpretacyjne nieporównanie więcej uwagi, niż to miało miejsce dotychczas, poświęcają np. osobie interpretatora, choćby w aspekcie jego wyposażenia kulturowego.

³³ Abstrahując w tym miejscu od historycznych uwarunkowań zmienności ocen dzieła.

³⁴ W myśl ustaleń polskiej fenomenologii, por. prace R. Ingardena, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937, s. 34, *O dziele literackim*, Warszawa 1988, s. 317 i n. Zob. także: R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987, s. 8 i n.

³⁵ Literaturoznawca stroni od podparcia wniosków materiałem językowym badanego utworu, językoznawca nie uogólnia swoich spostrzeżeń, nie nadaje analizom przełożenia na globalny sens dzieła.

³⁶ Toteż analiza aspektów językowych utworu w opracowaniach teoretycznoliterackich pozostawia najczęściej wiele do życzenia, nie tyle pod względem

Tymczasem konfrontacja wniosków definicyjnie odrębnych dyscyplin pozwala uzasadniać, w myśl reguł pluralizmu interpretacyjnego, nowatorskie odczytania dzieł niby na stałe wpisanych już przez periodyzację historycznoliteracką w określone miejsca w topografii kultury. Analiza językowa przynosi w tym zakresie nierzadko rewolucyjne odkrycia, cóż, kiedy nadal tak rzadko się do niej ucieka. Pozostaje to z wyraźną szkodą dla rzetelnej oceny faktów literackich, tak jak nie pozwala nadal – jak się wydaje – należycie oszacować dorobku Reymonta.

Bibliografia

- D. Bienkowska, *Reymontowska sztuka słowa*, „Poradnik Językowy” 2008, z. 4, s. 50–67.
- D. Bienkowska, *O słownictwie z zakresu kolorów w powieści W. Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1980, t. 36, s. 247–252.
- L. Budrecki, *Posłowie*, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Kraków 1957, s. 323–341.
- A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000.
- R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937.
- R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988.
- R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987, s. 7–54.
- E. Kasperski, *Hermeneutyka. Teoria interpretacji*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, pod red. D. Ulickiej, Warszawa 1998, s. 112–142.
- Z. Klemensiewicz, *Jak charakteryzować język osobniczy*, [w:] tegoż, *Składnia, stylistyka, pedagogika językowa*, Warszawa 1982, s. 561–575.
- J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1969.
- J. Krzyżanowski, *Twórca i dzieło*, Lwów 1937.
- Literatura świata. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007.
- J. Paszek, *Wstęp*, [do:] W. Berent, *Próchno*, Kraków 1998, s. V–LXXXIX.
- M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2000.
- M. Popiel, *Impresjonizm i ekspresjonizm w „Ziemii obiecanej” Wł. St. Reymonta*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczno-Literackie” 1980, z. 39, s. 105–120.

zasadności, słuszności wyводу, ile jego wnikliwości. Niewiele jest prac literaturoznawczych, które z analizy materiału językowego uczyniłyby jakiś większy i donioślejszy interpretacyjnie pożytek. Wystarczy przyrzeć się większości studiów nad dziełami literatury polskiej w najcelniejszych wydaniach w serii Biblioteki Narodowej, by zobaczyć, że analiza językowa prowadzona jest na ogół na marginesie głównych dociekań, o czym przekonuje wydzielenie, umiejscowienie, a także rozpiętość tego zakresu studiów. A przecież sens dzieła literackiego staje się w języku, nie obok niego.

Can Vocabulary Research of Literary Works Give Any Significant Directions for Their Interpretation? (Based on *Ziemia obiecana* by Władysław Reymont)

Summary

The aim of the article was to present, by reflection on ways of using various capacities of glossary in *Ziemia obiecana* by Reymont concerning the quality of sensual perception by eyes, ears, how important the analysis of the language of a literary work is in literary interpretation, which has been underestimated by literary researchers. Discovering principles of using e.g. names of sounds by the writer in the "Łódź epos", though does not allow to find unrevealed so far meaning levels, it makes significant shifts in the kernel of evaluation and characteristics of the writing. Consequently it shows the conceptual contents of the work in a new light and offers a different look at the author and his working methods.

Trans. M. Kołodzińska

Elżbieta Sękowska
(Uniwersytet Warszawski)

BADANIA NAD JĘZYKIEM I STYLEM PISARZY OŚWIECENIA – GŁÓWNE KIERUNKI W OSTATNIM DWUDZIESTOLECIU XX WIEKU

Bibliografia prac dotyczących Oświecenia obejmuje kilkaset pozycji. Świadczą o tym *Wskazówki bibliograficzne* dołączone do *Oświecenia* Mieczysława Klimowicza (wydanie V, zmienione i rozszerzone)¹; zawierają one ogromny materiał badawczy, który narósł wokół epoki. W bibliografii przedmiotowej uwzględniono również prace o języku poszczególnych pisarzy. Niestety, nie jest to aspekt wydzielony i czytelnik jest zdany na żmudne poszukiwanie odpowiednich pozycji.

W *Przewodniku po językoznawstwie polskim* K. Handke i E. Rzetelskiej-Feleszko *Język pisarzy* stanowi odrębny dział; obejmuje on prace poświęcone reprezentantom epoki Oświecenia, które ukazały się pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych. Charakterystyczną cechą tych prac „jest dążność do poznania języka epoki lub regionu”²; dominuje ona nad analizą języka jednostki. Polszczyzna XVIII w. widziana przez pryzmat języka pisarzy była omawiana w pracach o języku: Jana Jabłonowskiego, Stanisława Trembeckiego, Franciszka Bohomolca, Franciszka Karpińskiego. Jak piszą autorki przewodnika: „Poprzez badania nad językiem XVII i XVIII w. przebiega silny nurt zainteresowania regionalnymi właściwościami języka indywidualnego pisarzy”³.

W niniejszym tekście omówienie tytułowego zagadnienia obejmie ostatnie dwudziestolecie XX w.; tylko wyjątkowo będę sięgać do tekstów z lat sześćdziesiątych, biorąc pod uwagę zastosowaną metodologię lub analizę językową dotyczącą ukształtowania wybranego motywu literackiego⁴. Współcześnie w rozważaniach o języku pisarzy określonej

¹ M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1998, *Wskazówki bibliograficzne*, s. 524–563.

² K. Handke, E. Rzetelska-Feleszko, *Przewodnik po językoznawstwie polskim*, Wrocław 1977, s. 112.

³ Tamże, s. 113.

⁴ S. Dubisz (*Język i styl polskich poetów sentymentalnych w opisach lingwistycznych*, „Wiek Oświecenia” 1984, IV, s. 193–199) omówił dwie monografie poświęcone tematyce wymienionej w tytule artykułu: K. Kwaśniewskiej-

epoki podejmuje się zasadniczą kwestię, a mianowicie badanie języka w relacji do stylu pisarza. Przez język rozumie się zwykle język jego utworów, idiolekt, język indywidualny, język osobniczy⁵, styl zaś dotyczy badania funkcji jednostek językowych w konkretnych tekstach, gatunkach; zakłada się całościową charakterystykę właściwości językowych i stylistycznych dzieł danego autora. O trudnościach w oddzieleniu zakresu badań świadczy m.in. wypowiedź T. Kostkiewiczowej: „[...] pod etykietą «język pisarza» mieścić się mogą bardzo różnorodne ujęcia i zainteresowania badawcze: od opisu sposobów organizacji poszczególnych poziomów języka w utworach wybranego autora, poprzez obserwację najbardziej charakterystycznych środków ekspresji językowej (traktowanych niekiedy jako wyraz psychiki twórcy), po opis zabiegów stylistyczno-językowych charakteryzujących dzieła określonej jednostki twórczej i będących wykładnikiem jej indywidualnej inicjatywy w sposobie korzystania z możliwości oferowanych przez system językowy. W tym ostatnim przypadku mówi się najczęściej o «stylu pisarza», rozszerzając zakres pojęć i zarazem niejasności związanych ze sferą zainteresowań lingwistyczną stroną dzieła”⁶.

Rozumienie podstawowego terminu pociąga za sobą wybór metody badań. W literaturze przedmiotu wyróżnia się zasadniczo dwa główne nurty charakterystyki języka pisarzy. Pierwszy sprowadza się z reguły do inwentaryzacji „cech, faktów i struktur językowych, zarejestrowanych w tekstach utworów literackich danego pisarza, oraz do porównania tego opisu z obrazem polszczyzny ogólnej, jej wariantów terytorialnych, socjalnych i stylowych (funkcjonalnych)”⁷. Ten typ opracowań należy do nurtu historycznojęzykowego; badanie języka pisarza poszerza wiedzę o historii języka, o rozwoju konkretnych zjawisk językowych, o dawniejszym zróżnicowaniu dialektalnym polszczyzny itp.

Nurt drugi zakłada analizę konkretnych faktów językowych jako tworzywa artystycznego, określenie ich różnorodnych funkcji w strukturze utworu literackiego.

Prace realizujące metodologię historycznojęzykową, rejestrująco-opisową, według współczesnych założeń badania języka i stylu pisarza, mogą stanowić jedną z podstaw źródłowych do opracowania sty-

-Mżyk, *Język Franciszka Karpińskiego*, Warszawa – Wrocław 1979 oraz J. Brzezińskiego, *Wyznaczniki językowostylistyczne poezji sentymentalnej*, Zielona Góra 1979. Autor zwrócił uwagę na różnice metodologiczne w ujęciu zagadnienia, podkreślając efektywność metody stylistycznej w badaniach tekstu literackiego.

⁵ Termin *język osobniczy* wywodzi się z pracy Z. Klemensiewicza, *Jak charakteryzować język osobniczy?*, [w:] tenże, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961.

⁶ T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 267.

⁷ S. Dubisz, *Język i styl...*, op.cit., s. 193.

lu, ale same takim opracowaniem nie są. Funkcjonalnostylistyczna charakterystyka „powinna wykazać różnorodne właściwości językowe i stylistyczne tekstów artystycznych głównie w aspekcie funkcyjnym. Tylko bowiem analiza o zdecydowanym nachyleniu funkcjonalnostylistycznym [...] może w sposób właściwy określić styl pisarza na tle stylu artystycznego gatunku, kierunku, prądu, epoki”⁸. Celem tego typu analizy powinno być: ujawnienie typowych, powtarzalnych środków stylistycznych, zauważalnych w określonych typach tekstów; wyodrębnienie wyrazistych wyznaczników językowo-stylistycznych, ich rozwoju i ewentualnie petryfikacji w zależności od uwarunkowań prądu lub kierunku, uprawianego gatunku; wskazanie indywidualnych poszukiwań językowych i stylowych autora⁹. We współczesnych badaniach tekstów artystycznych postuluje się właśnie ujęcia stylistycznofunkcjonalne.

W prezentacji wybranych prac o języku pisarzy Oświecenia przyjmuje jako kryterium dominantę metodologiczną opracowań.

I. Pozycją ważną metodologicznie jest artykuł M.M. Szpakowskiej *Ogień i żal. O słownictwie wierszy miłosnych Książnina i Karpińskiego*¹⁰, w którym zastosowano metodę ilościową. Autorka sporządziła listy frekwencyjne dla rzeczowników występujących w wierszach każdego z omawianych poetów, na tej podstawie wyodrębniła słowa-klucze, czyli wyrazy o najwyższej frekwencji. Wyrazy te badano w kontekstach semantycznych, w których były najczęściej używane. Porównanie owych kontekstów pozwoliło ujawnić opozycje znaczące, czyli różnice w przedstawieniu miejsca, środowiska i bohaterów wydarzeń opisywanych przez obydwu poetów¹¹. Badaniem objęto rzeczowniki wspólne dla obu autorów: *miłość, serce, oczy, usta*.

Semantyka tych poetyzmów zależy od konkretnych postaw twórców. Dla Książnina bywa *serce* bądź równorzędną władzą psychiczną, jak *umysł*, bądź ulega personifikacji i oznacza człowieka zakochanego; w obydwu znaczeniach występuje zazwyczaj w kontekście metaforycznym i częstość jego użycia wiąże się z upodobaniem autora do frazeologii mitologicznej, w której *serce* jest celem strzałów Kupidyna. Karpiński natomiast przez *serce* rozumie również pewną władzę psychiczną,

⁸ J. Brzeziński, *Zagadnienia badania języka i stylu pisarza (na materiale polskiej poezji sentymentalnej)*, [w:] *Język artystyczny*, t. 4, pod red. A. Wilkonia, Katowice 1986, s. 59–60.

⁹ Por. tamże, s. 58–59.

¹⁰ M.M. Szpakowska, *Ogień i żal. O słownictwie wierszy miłosnych Książnina i Karpińskiego*, „*Twórczość*” 1966, z. 4, s. 491–506.

¹¹ W sprawie metod statystycznych wyzyskiwanych w badaniach stylistycznych zob. S. Skorupka, *O metodach badań języka autorów*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1973, nr 5: „Metoda ilościowa pozwala orientować się w ogólnych zasobach czy to dźwięków językowych, czy to wyrazów bądź ich form w danym języku, i choć nie ustala jakichś ogólnych prawidłowości w określonym tekście, daje obraz częstości ich występowania” (s. 33).

ale pojmowaną węziej; u Karpińskiego konteksty dotyczące *serca* mają najczęściej charakter opisów stanów psychicznych; *serce* w wyrażeniach zachowuje swój dosłowny sens.

Z analizy pól semantycznych rzeczowników kluczowych dla twórczości obydwu poetów płynie wniosek: „język Karpińskiego jest znacznie mniej zmetaforyzowany niż u Książnina”¹².

Analizując użycie wyrazów: *ogień*, *zapał*, *płomień* (u Książnina) i *żał*, *smutek*, *szczęście*, *łzy* (u Karpińskiego), autorka dochodzi do podobnych wniosków: „język Książnina, bogatszy w metafory, jest jednocześnie bardziej ogólnikowy, uboższy w treści i gorzej przystosowany do opisu konkretnych zjawisk i stanów. [...] Niezróżnicowany *ogień miłości* może być, zależnie od treści wiersza, zarówno smutkiem, jak szczęściem [...]”¹³.

Ujawnione przez autorkę opozycje: konkret a metafora, język potoczny a przenośny mogą okazać się przydatne w badaniu różnic między stylem rokokowym i sentymentalnym, w określaniu przynależności stylowej tekstów innych twórców do współlistniejących w czasach stanisławowskich szkół poetyckich.

Dydaktyczny ton bajki oświeceniowej był z kolei zorganizowany przez słowa-klucze: *rozum*, *natura*, *czucie*. Wiąże się to nie tylko z ich frekwencją, ale z panującym wówczas systemem wartości, idei, poglądów¹⁴. Wyrazistym składnikiem leksykalnym poezji oświeceniowej były poetyzmy stylistyczne, należące do warstwy leksyki podniosłej. Stanowiły one wyznacznik szczególnego estetyzowania wypowiedzi artystycznej, prowadzącego do konwencjonalności poezji tego okresu, co było zgodne z postulatami estetycznymi klasyków¹⁵.

¹² M.M. Szpakowska, *Ogień i żal...*, op.cit., s. 497.

¹³ Tamże, s. 499.

¹⁴ Jak podaje K. Maćkowiak: „Np. w *Bajkach nowych* Krasickiego wśród naczelných dla epoki hasel *rozum* występuje 6 razy, a *natura* 5 razy (częściej posłużył się autor tylko leksemem *praca* – 7 razy). W apologach Książnina *natura* oraz *czucie* (i oboczne) pojawiają się po 10 razy, natomiast *rozum* 5 razy. Zob.: K. Maćkowiak, *Ukształtowanie leksykalno-stylistyczne polskiej bajki oświeceniowej*, Zielona Góra 1994, s. 138”; cyt. za: K. Maćkowiak, *Słownik a poezja. Z zagadnień świadomości leksykalnostylistycznej polskiego Oświecenia*, Zielona Góra 2001, s. 131.

¹⁵ „Poetyckie osobliwości słownikowe mogły [...] pojawiać się w gatunkach wierszowanych podporządkowanych stylowi wysokiemu bądź średniemu, pełniły jednak w nich odrębne zadania. W pierwszym zakresie, np. w odzie, tragedii, eposie, wzmagały przede wszystkim monumentalność oraz perswazyjność wypowiedzi, dopiero w następnej kolejności postrzegane były jako eksponenty estetyczności. W drugim zaś, np. w elegii czy pieśni, stanowiły wyznacznik ozdobności. Negowano natomiast interesującą nas warstwę słownikową w stylu niskim” (K. Maćkowiak, *Słownik a poezja...*, op.cit., s. 140). Dla pseudoklasyków charakterystyczne jest posługiwanie się słownictwem konwencjonalnym: *blonie*, *niwa*, *łan*, *padół*; *flet*, *zefir*; utartą synonimiką: *ponik*, *stok*, *strumień*; skonwencjonalizowanymi epitetami: *skwarne*, *gorące*, *wrzące upały*, za: J. Brzeziński, *Zagadnienia badania języka i stylu pisarza...*, op.cit., s. 61.

II. Kreowanie wybranego motywu literackiego zgodnie z obowiązującą koncepcją estetyczną jest przedmiotem tekstu Ł. Ginkowej *Cechy języka sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki krajobrazowej*¹⁶. Autorka skoncentrowała rozważania na środkach językowych, za pomocą których elementy pejzażowe wchodziły do literatury. Podmiotowa perspektywa widzenia natury, kojarzenie określonych emocji z pewnymi typami pejzażu, typ osobowości twórców ukształtowały stylistyczne właściwości sentymentalnej liryki krajobrazowej. Należą do nich: *de-minutiva* jako językowe wskaźniki emocji, epitety przekazujące emocjonalną ocenę zjawisk i przedmiotów, rzeczowniki abstrakcyjne typu: *słodycz, lubość, rozkosz, okropność, tęskność*; prosta, naturalna składnia (odrzućcie inwersji), rezygnacja z metafor – jedynie personifikacja „zdaje się być w łaskach sentymentalistów, choć i jej nie stosują zbyt często”¹⁷.

Lata 1822–1830 są przełamywaniem reguł oświeceniowego ukształtowania pejzażu, wiążą się z innym pojmowaniem idei Natury, przynoszą kształtowanie nowej poetyki opisu przyrody.

Studium T. Kostkiewiczowej pt. *Cztery pory roku* jest poświęcone m.in. pokazaniu środków stylistycznych służących poetyckiemu kreowaniu tytułowego motywu¹⁸, który zadomowił się w poezji polskiej od czasów Jana Kochanowskiego. Zdaniem badaczki, widzenie „natury w wyraźnie zarysowanej perspektywie antropocentrycznej wyznacza stylistyczne sposoby realizacji motywu, określa językową kompozycję utworów i kręgi słowne, które aktualizowane są dla jego przedstawienia”¹⁹.

W utworach poetów połowy XVIII w. występowała personifikacja pór roku, a także antropomorfizujące widzenie przyrody – tendencje te znalazły wyraz w metaforyce oraz przywoływanych zespołach leksemów, np.: *wiosna „śmieje się”, ziemia może „odetchnąć swobodnie”, rola są „skościale”, wiosna ma „grymasy”, ziemia jest „okowana”, lato jest „monarchinią szczodłą”, zima jest „srogą macochą”, świerki są zimą „brodate”*. Z antropomorfizmu wynikają również porównania z dziedziny kultury i wytworów ludzkich: *w lasach, polach, gdzie nogę powlecze, / wszędzie się smaży, gotuje i piecze; rosa droższa od pereł z Erytrejskiej toni*. Subiektywizm widzenia pór roku znalazł wyraz w emocjonalnie nacechowanych obrazach: *jesień ponura, pole puste, lasy bez liści, zmierzch szarej pomroki, dymy wieczornych wyziewów*. Słowa charakterystyczne dla opisu natury to: *kwiat, wiatr, łąka, las, słońce*. Często jest ukazywanie paraleli między porami roku i porami ludzkiego

¹⁶ Ł. Ginkowa, *Cechy języka sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki krajobrazowej*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 187–214.

¹⁷ Tamże, s. 191.

¹⁸ Studium stanowi rozdział w pracy T. Kostkiewiczowej pt. *Horyzonty wyobraźni...*, op.cit.

¹⁹ Tamże, s. 44–45.

życia; obrazy poszczególnych pór roku służyły wyrażaniu emocji i nastrojów związanych z wydarzeniami publicznymi, z sytuacją kraju i narodu. To spowodowało uformowanie się języka przekazującego refleksje o człowieku, ale korzystającego ze środków stylistycznych stosowanych w opisie natury.

Motywy literackie jako jednostki konstrukcyjne świata przedstawionego w utworze częściej są przedmiotem rozpraw literaturoznawczych. Z nowszych prac należących do tego nurtu można wymienić m.in. tom zbiorowy o motywach religijnych w Oświeceniu oraz pracę M. Cieńskiego o sposobach przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830²⁰.

Nie będzie ona dokładnie referowana, gdyż analizy autora są utrzymane w perspektywie literaturoznawczej, rzadko wspomina się o językowych ujęciach tytułowego tematu. Rozważania skoncentrowane są wokół następujących zagadnień: modeli widzenia i opisu krajobrazu w literaturze; ich związków ze świadomością filozoficzną i estetyczną epoki; przemian rozumienia natury; funkcjonowania pejzażu w gatunkach literackich; topiki związanej z podróżą i motywem pór roku.

III. Syntetyczny opis właściwości języka wybranego twórcy znajdujemy w wielu starszych i nowych pracach. O języku poetyckim Ignacego Krasickiego pisali m.in. T. Kostkiewiczowa, T. Skubalanka, W. Lubaś.

Według T. Kostkiewiczowej należy doprecyzować opisy sztuki językowej I. Krasickiego. Badaczka szczegółowo analizuje te właściwości składniowe bajek i satyr, które służą przewyżczeniu właściwości stylu wysokiego (np. antycypacyjny szyk zdania, zdania nominalne, okresy zdaniowe wykazujące dysproporcję stopnia rozwinięcia); przedstawia zabiegi semantyczne i słowotwórcze stosowane przez poetę (np. eksponowanie treści pojęciowej słów, precyzowanie intencji myśli: *Chłop godzien pana, pan chłopem być godny*; wykorzystywanie słowotwórczego i brzmieniowego związku wyrazów: *Można brać było dary od ojczyzny, / Prawda, ale ją zdarty darowizny*); pokazuje zabiegi semantyczne służące ironii²¹.

Monografia W. Lubasia *Osobliwości językowe poezji Ignacego Krasickiego* należy do tego nurtu badawczego, który określa się mianem funkcjonalnostylistycznego. Autor koncentruje się na opisie „określonych struktur, tendencji, nawyków językowo-stylistycznych, które decydują o osobniczych cechach języka poety”, by poszukać dla nich miejsca w stylu, w kompozycji, gatunku wiersza²². Analizuje następu-

²⁰ M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000; *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995.

²¹ T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni...*, op.cit., s. 258–329.

²² W. Lubaś, *Osobliwości językowe poezji Ignacego Krasickiego*, Kraków 1992, s. 6. W pracy tej jest również bibliografia prac o języku Krasickiego.

jące warstwy tworzywa językowego: 1) archaiczność i nowatorstwo języka; 2) potoczność (codziennosc) i książkowa wzniosłość; 3) regionalność i jej stosunek do ogólnopolskiej normy; 4) indywidualna twórczość językowa (neologizmy) w tekstach. Wybory dokonywane przez poetę spośród tych warstw były ukierunkowane na tworzenie nowego, indywidualnego stylu.

Zdaniem W. Lubasia, styl I. Krasickiego nie jest „monolitem klasycystycznym”, jest zestawem różnych, czasem może nawet sprzecznych ze sobą składników, a nie „czystym sublimatem reguł klasycystycznych”²³. Poeta nawiązywał do tradycji renesansowej i barokowej, celowo wprowadzał elementy „mieszanej” retoryki, a posługiwanie się różnymi elementami językowymi: potocyzmami, archaizmami, regionalizmami było podporządkowane kompozycji literackiej, tworzeniu sposobu przekazu komunikatywnego, prostego i naturalnego: „Stworzył więc Krasicki retorykę, która zintelektualizowała i upoetyczniła codzienność, zwyczajność, naturalność przede wszystkim za pomocą języka”²⁴.

Krasickiemu i Trembeckiemu poświęciła jeden z rozdziałów pracy T. Skubalanka²⁵. Charakteryzuje te dzieła, dzięki którym obaj weszli do grona najwybitniejszych polskich poetów. W odniesieniu do Krasickiego są to: bajki, satyry i *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki*, w odniesieniu do Trembeckiego: bajki, okolicznościowe wiersze dworskie oraz poemat opisowy *Sofiówka*. Bajki Krasickiego i Trembeckiego różnią się stopniem zrozumiałości tekstu, zwięzłością i lapidarnością oraz stopniem ekspresywności: „W istocie Krasicki utrzymuje bajkę w stylu racjonalnych zasad klasycyzmu, podczas gdy Trembecki pisze ją w stylu typowo sentymentalnym [...]”²⁶.

Do typu prac syntetyzujących należą również opisy języka wybranych gatunków poetyckich. Studium J. Brzezińskiego jest poświęcone poezji sentymentalnej²⁷. Twórczość sentymentalna realizowała się w trzech głównych rodzajach tekstów: w konwencjonalnym erotyku pisanym stylem anakreontycznym, w pieśniach nawiązujących do wzorów ludowego erotyku i w sentymentalnej sielance z zamierzoną stylizacją językową. Porównawszy utwory reprezentujące wymienione gatunki, zbadawszy wyznaczniki językowe ukształtowane przez tradycję i przez normy stylistyczne prądu i epoki, również te, które są wynikiem inwencji poetów, badacz konkluduje: „Zasilanie języka poezji sentymentalnej nowymi elementami odbywało się w różnorodny sposób.

²³ Tamże, s. 85.

²⁴ W. Lubaś, *Retoryka buntu Ignacego Krasickiego*, „Poradnik Językowy” 1992, z. 8, s. 574.

²⁵ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 123–169.

²⁶ Tamże, s. 148.

²⁷ J. Brzeziński, *Wyznaczniki językowostylistyczne poezji sentymentalnej*, op.cit.

Długo też trwał proces zmiany wyznaczników językowo-stylistycznych w najbardziej typowych dla nurtu sentymentalnego gatunkach literackich. Niezwykle powoli – bo tradycja i normy stylistyczne prądu były silne – następowało petryfikowanie się czułościowo-idyllicznych elementów stylistycznych w erotyku konwencjonalnym, a i w erotyku ludowym (niekonwencjonalnym) czy w sielance sentymentalnej odrębne właściwości językowe nie od razu się wzmacniały, mimo zauważalnych zabiegów stylotwórczych poetów²⁸.

IV. Ogólną charakterystykę stylów literatury pięknej Oświecenia znajdziemy w rozdziale V. *Style literatury XVIII wieku* w pracy T. Skubalanki²⁹. Badaczka omówiła style: retoryczny, potoczny, poetycki folkloru ludowego oraz modlitewno-biblijny, pokazując jednocześnie udział poszczególnych stylów w utworach należących do określonych gatunków.

Warto zacytować fragment z zakończenia podrozdziału: „Rozwijająca się w związku z tradycją i rozpięta na czterech głównych podstawach stylowych literatura piękna Oświecenia cechuje się [...] wielością form stylistycznych, co świadczy o jej bogactwie i pełni dojrzałości. Na podłożu głównych nurtów stylu wykształcają się szczegółowsze, związane niekiedy z tematyką utworów, niekiedy z postacią gatunku (sielanka, epigramat, romans sentymentalny). Konwencje te układają się w zróżnicowaną mozaikę, w której niełatwo o rozwarstwienie stylistyczne. [...] pojawiają się już zapowiedzi, a raczej początki stylistyki nowej, w pełni nowożytnej [...]”³⁰.

V. Praca K. Maćkowiaka pt. *Słownik a poezja. Z zagadnień świadomości leksykalnostylistycznej polskiego Oświecenia*³¹ sytuuje się w obrębie publikacji z dziedziny teorii stylistyki; ułatwi ona każdemu badaczowi języka pisarzy tej epoki zastosowanie odpowiedniego warsztatu badawczego. Autor, nawiązując do postulatu M.R. Mayenowej, dotyczącego wykorzystania w stylistyce historycznej wiedzy o minionej świadomości językowej jako kontekstu interpretacyjnego, relacjonuje szczegółowo poglądy epoki na temat języka artystycznego i uzasadnia skuteczność postulowanego warsztatu badawczego. Przyjmuje założenie, że językoznawcy powinni uwzględniać w procedurach analitycznych warunki społeczno-kulturowe aktu komunikacji. Żaden tekst nie powstaje w próżni, nie jest bytem całkowicie autonomicznym, ale jest usytuowany w kontekście: historycznym, językowym, kulturowym. Badanie właściwości językowych tekstu wymaga analizy języka epoki,

²⁸ J. Brzeziński, *Zagadnienie badania języka i stylu pisarza (na materiale polskiej poezji sentymentalnej)*, [w:] *Historyczna stylistyka polszczyzny artystycznej. Teoria. Praktyka. Konteksty*, Wrocław 2003, s. 40–41.

²⁹ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, op.cit., s. 123–169. Por. też: tej autorki hasło *Style językowe poezji*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Skubalanki, Wrocław 1977, s. 690–696.

³⁰ Tamże, s. 137.

³¹ K. Maćkowiak, *Słownik a poezja...*, op.cit.

w której żył pisarz, rekonstrukcji stanu synchronicznego języka. Do czynników ułatwiających analizę wypowiedzi należy nie tylko znajomość normy gramatycznej i leksykalnej, ale także wiedza na temat wartości poszczególnych środków mowy i zasad ich użycia. Inaczej mówiąc, badacz powinien przynajmniej w pewnym stopniu opanować kompetencję lingwistyczną badanego twórcy i poznać warunki komunikacji językowej w relacji: nadawca – odbiorca. Punktem odniesienia współczesnych badań staje się rekonstrukcja określonych fragmentów zbiorowej świadomości językowej w danym okresie.

Celem omawianej pracy jest odtworzenie poglądów na temat leksyki utworu wierszowanego: „Odtwarzamy je na podstawie analizy historycznych dokumentów myśli językoznawczej, literaturoznawczej i estetycznej”³². Wybór słownictwa jako przedmiotu analiz był podyktowany następującymi względami: 1) kwestie leksykalne wzbudzały w Oświeceniu gorące dyskusje; 2) słownik stanowi obok składni element decydujący o kształcie językowym utworu literackiego.

Na podstawie dokumentów epoki: poetyk, retoryk, gramatyk autor rekonstruuje zespół norm, którym musiało sprostać słowo, aby znalazło się w warstwie języka pisanego, w tym również artystycznego: „[Warstwa – E.S.] Miała się [...] składać z wyrazów rodzimych, posiadających wyraźną tradycję, powszechnie znanych, cechujących się przy tym ustabilizowanym zakresem znaczeniowym oraz odpowiednimi walorami godnościowymi. [...] wyrazy powinny być odznaczać się nadto harmonijnym brzmieniem. Eufonia była niejako dodatkowym kryterium regulującym kształt oficjalnego słownika”³³. Wyrazy odpowiadające wszystkim przedstawionym wymogom poprawnościowym tworzyły w świadomości ludzi Oświecenia centrum leksykalne polszczyzny literackiej.

Wymienione dokumenty epoki posłużyły autorowi do rozważenia następujących kwestii: a) stratyfikacji wyrazów pospolitych i podniosłych; b) miejsca archaizmów, neologizmów i pożyczek w zasobie leksykalnym polszczyzny; c) stosunku do słownika artystycznego: wypowiedzi normatywne dotyczyły poetyzmów semantycznych, tradycyjnych poetyzmów stylistycznych (wyrazów podniosłych) oraz poetyckich osobliwości leksykalnych (zaliczano tu archaizmy, także pożyczkę, kategorię odrzucano wyrazy potoczne i gwarowe).

Postulowana przez autora omawianej pracy metoda interpretacji zjawisk stylowych z odwołaniem do stanu myśli lingwistycznej danej epoki pozwoli uniknąć upraszczających wniosków, umożliwi właściwą ocenę faktów językowych zaczerpniętych z idiolektów twórców, zracjonalizuje prace z zakresu historycznej stylistyki.

³² Tamże, s. 7.

³³ Tamże, s. 66.

*

W artykule przedstawiono, na wybranych przykładach, wykorzystanie tradycyjnych metod badań stylistycznych w odniesieniu do oświeceniowych utworów literatury pięknej, a mianowicie: metod ilościowych, metody rejestrująco-opisowej i funkcjonalnystylistycznej. Nie podejmowano natomiast próby ukazania badań innych obszarów piśmiennictwa z tego okresu, np. homiletyki³⁴, prasy, tekstów naukowych itp.

Co do podjętego tematu, czyli badania języka i stylu pisarza, zwraca uwagę brak, jak dotąd, wykorzystania kategorii *językowego obrazu świata* w opisie idiolektu wybranego autora oraz w badaniu tekstów artystycznych. Jak dowodzą opracowania, jest to metoda, która potwierdza, że struktura pojęciowa zawarta w danym języku rzutuje na tekst artystyczny, ale także – teksty artystyczne stanowią nieoceniony materiał dla badaczy starających się odtworzyć system pojęciowy utrwalony w języku. Dzięki takiemu podejściu badawczemu opisowi poddają się zjawiska istotne z punktu widzenia kultury. Niewątpliwie, zastosowanie tej kategorii w odniesieniu do utworów oświeceniowych wzbogaciłoby naszą wiedzę nie tylko o faktach systemowych języka, ale także o sposobach konceptualizacji zjawisk, o interpretacji rzeczywistości poprzez język, o przyjętej hierarchii wartości³⁵.

Wykorzystana literatura przedmiotu

- J. Brzeziński, *Wyznaczniki językowostylistyczne poezji sentymentalnej*, Zielona Góra 1979.
- J. Brzeziński, *Zagadnienia badania języka i stylu pisarza (na materiale polskiej poezji sentymentalnej)*, [w:] *Język artystyczny*, t. 4, pod red. A. Wilkonia, Katowice 1986, s. 56–72.
- J. Brzeziński, K. Maćkowiak, C. Piątkowski, *Historyczna stylistyka polszczyzny artystycznej. Teoria. Praktyka. Konteksty*, Wrocław 2003.
- M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000.
- S. Dubisz, *Język i styl polskich poetów sentymentalnych w opisach lingwistycznych*, „Wiek Oświecenia” 1984, IV, s. 193–199.

³⁴ Por. np. G. Majkowski, *Paralelizm składniowy jako wskaźnik perswazji w prozie kaznodziejskiej (na materiale kazań okresu oświecenia)*, „Poradnik Językowy” 2002, z. 9, s. 39–52.

³⁵ Por. na ten temat m.in.: M. Bugajski, A. Wojciechowska, *Teoria językowego obrazu świata w badaniu idiolektu pisarza*, „Poradnik Językowy” 1996, z. 3, s. 17–25; A. Pajdzińska, R. Tokarski, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 4, s. 143–158; A. Wojciechowska, *Magdaleny z Kossaków Samozwaniec widzenie świata*, Warszawa – Poznań 2000.

- L. Ginkowa, *Cechy języka sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki krajo-
brazowej*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 187–214.
- K. Handke, E. Rzetelska-Feleszko, *Przewodnik po językoznawstwie polskim*,
Wrocław 1977.
- Z. Klemensiewicz, *Jak charakteryzować język osobniczy?*, [w:] *W kręgu języ-
ka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 204–214.
- T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*,
Warszawa 1984.
- W. Lubaś, *Osobliwości językowe poezji Ignacego Krasickiego*, Kraków 1992.
- W. Lubaś, *Retoryka buntu Ignacego Krasickiego*, „Poradnik Językowy” 1992,
z. 8, s. 562–575.
- K. Maćkowiak, *Słownik a poezja. Z zagadnień świadomości leksykalnostyli-
stycznej polskiego Oświecenia*, Zielona Góra 2001.
- R. Magryś, *Retoryka polska w dobie Oświecenia*, Rzeszów 1998.
- G. Majkowski, *Pararelizm składniowy jako wskaźnik perswazji w prozie ka-
znodziejskiej (na materiale kazań okresu oświecenia)*, „Poradnik Języko-
wy” 2002, z. 9, s. 39–52.
- Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkie-
wiczowa, Lublin 1995.
- S. Skorupka, *O metodach badań języka autorów*, „Przegląd Humanistyczny”
1973, nr 5, s. 33–45.
- T. Skubalanka, *Style językowe poezji*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświe-
cenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1977, s. 690–696.
- T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław
1984.
- M.M. Szpakowska, *Ogień i żal. O słownictwie wierszy miłosnych Książnina
i Karpińskiego*, „Twórczość” 1966, z. 4, s. 491–507.
- A. Wilkoń, *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999.

**Research on the Language and Style of Enlightenment Writers
– the Main Trends in the Last Two Decades of the 20th Century**

Summary

The article presents selected works on the language of Enlightenment writers with style as the major criterion. The works represent the following methods: an analysis of the most frequent words in the texts of selected writers; an analysis of linguistic means used to create a literary motive (landscape, seasons of the year); a description of qualities of poetic language of a given author or genre; general characteristics of literary styles of Enlightenment; reconstruction of lexical-stylistic awareness based on documents from the époque, which serves as an interpretation context of artistic language in that period.

Trans. M. Kołodzińska

OBJAŚNIENIA WYRAZÓW I ZWROTÓW

I. BOLOGNESE

Do Telefonicznej i Internetowej Poradni Językowej Instytutu Języka Polskiego Wydziału Polonistyki UW przyszedł następujący list: „W reklamie telewizyjnej [...] lektor mówi: [boloneze]. Telewizja polska zakwestionowała tę wymowę, podając jako prawidłową [bolonieze]. Szczerze powiedziawszy, nigdy w Polsce nie spotkałam się z taką wymową, a żaden ze słowników nie podaje poprawnej wymowy tego słowa (*bolognese* nie jest nawet nigdzie wyrazem hasłowym)”. Korespondentka chciała się dowiedzieć, która wymowa słowa *bolognese* jest właściwa.

Istotnie, hasła tego nie notują słowniki języka polskiego, jednak możemy się odwołać do wiedzy o zasadach adaptacji wyrazów zapożyczonych, by odpowiedzieć na pytanie.

Zauważmy, że ciąg liter *bolognese* traktujemy w polszczyźnie jako cytat z języka włoskiego, co oznacza, że zachowujemy oryginalną pisownię oraz powinniśmy zachować oryginalną wymowę: [bolonieze]. Można sobie wyobrazić, że osoby nieznające języka włoskiego mogłyby wymawiać nazwę *bolognese* literowo [bolognese], i to ewentualnie w polszczyźnie potocznej byłoby akceptowalne. Odczytywanie jednak słowa *bolognese* jako [boloneze] nie ma podstaw językowych; wynika najprawdopodobniej z niewystarczającej świadomości językowej osób używających tej formy.

Mówimy przecież (i piszemy) *Bolonia* (w oryginalne: *Bologna*), a zatem miękkość powinniśmy zachować także w słowie *bolognese*, etymologicznie związanym właśnie z *Bolonią*. Za wymową oryginalną, czyli [bolonieze], przemawia także to, że występującą w słowie *bolognese* literę „s” odczytujemy zgodnie z włoską normą fonetyczną, a więc jako [z]. Jeśli zatem – powtórzmy – wyraz traktujemy jako cytat, zachowujemy jego oryginalną wymowę i pisownię. Dodajmy, że podobnie postępujemy także z wieloma innymi nazwami potraw, by przytoczyć tylko *lasagne* [lazańje] albo *tortilla* [tortija].

II. PRZYCZYNIĆ SIĘ, PRZEZ

Użytkownikom języka wiele kłopotów sprawia tzw. łączliwość leksykalno-semantyczna, w wielu opracowaniach określana jako zdolność wyrazów do łączenia się i współwystępowania w tekście. Zasady łączliwości, mimo podejmowanych prób opisu zjawiska, nie są dokładnie znane. Trudno o systemową jej charakterystykę, dlatego w literaturze mamy do czynienia raczej z opisem łączliwości pojedynczych leksemów. Tego też dotyczą dwa pytania przysłane do Telefonicznej i Internetowej Poradni Językowej Instytutu Języka Polskiego Wydziału Polonistyki UW: czy można uznać za poprawne zdania *Przez to, że wzięłam namiot, miałem udane wakacje* oraz *Do tego zjawiska [szkodliwego ze względów ekologicznych] przyczynia się również spalanie śmieci w gospodarstwach domowych oraz dymy z fabryk*.

W obu wypadkach mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem łączliwości, dyktowanym tzw. prozodią semantyczną¹. Chodzi o to, że niektóre wyrazy (niezależnie od kwalifikacji gramatycznej) łączą się z nazwami zjawisk pozytywnych, inne – z nazwami zjawisk negatywnych. Niekiedy wiąże się to z etymologią tych wyrazów, ale nie musi to być reguła.

Klasyczne przykłady pary leksemów o pozytywnej i negatywnej prozodii semantycznej to para *dzięki*² – *przez*³. Wiadomo, że pierwszego przyimka używamy w połączeniu z nazwami desygnatów (okoliczności, zdarzeń, także osób), które spowodowały, że opisywane wydarzenia oceniamy jako korzystne⁴, np. *Dzięki wytrwałej pracy bardzo dobrze zdałeś egzamin; Masz to dzięki mnie i powinieneś być mi wdzięczny; Dzięki temu, że się spóźniliśmy na samolot, uniknęliśmy wypadku – maszyna, którą mieliśmy lecieć, rozbiła się*. Z kolei przyimek *przez* (w znaczeniu, które jest tu istotne) łączy się z nazwami desygnatów (okoliczności, zdarzeń, osób), które spowodowały, że opisywane wydarzenia oceniamy jako niekorzystne, np. *Przez ciebie spóźniłem się na wykład, a tak mi na nim zależało!; Przez tę pogodę nici z wycieczki – a tak liczyliśmy na to, że zwiedzimy miasto; Przez to, że spóźniliśmy się na samolot, mamy kłopoty*.

¹ Termin wprowadzony do polskiej literatury przez M. Bańkę w artykule *O tzw. prozodii semantycznej i jej opisie w słownikach*, [w:] *Nowe studia leksykograficzne 2*, Kraków 2008.

² Przyimek, nie rzeczownik (występujący we frazeologizmie *składać dzięki*) albo czasownik niewłaściwy (spotykany w zdaniach typu: *Dzięki ci za to!*).

³ W znaczeniu: 'z powodu'.

⁴ W tym wypadku widzimy związek etymologiczny przyimka *dzięki* z czasownikiem *dziękować*, który to związek wyznacza pozytywną prozodię semantyczną – *dziękować* bowiem można za to, co się ocenia jako korzystne.

Z prozodii semantycznej przyimków *przez* i *dzięki* zdają sprawę nowsze słowniki języka polskiego, dlatego odpowiedź na pierwsze pytanie korespondenta poradni brzmi: poprawne jest jedynie zdanie *Dzięki temu, że wzięłem namiot, miałem udane wakacje*; zastosowanie tutaj przyimka *przez* naruszałoby zasady łączliwości.

Rozpatrzmy teraz łączliwość czasowników *przyczyniać się*, *przyczynić się* (oraz *przyczyniać*, *przyczynić*). W słownikach języka polskiego (SJPDor, SWJPDun, ISJP, USJP, NSPP⁵) znajdujemy następujące hasła (podkreślenia – A.H.):

SJPDor

przyczynić 1. 'dolożyć, dodać, sprawić, być przyczyną czego': *Dużo mitregi przyczyniły okna. Nadsyłano zmieniane plany, okna dwukrotnie trzeba było przerabiać; Chłopiec liczył w tym czasie 14. rok życia i przyczyniał rodzicom wiele troski; Pani Barbarze to usposobienie córki też przyczyniało zmartwienia; Tournée to przyczyniło mi wiele rozgłosu; Juraś istotnie nie wyśmienitym był graczem, a tu jeszcze niemało mu roztrągnięcia przyczyniła pani Aniela [...]*

przyczynić się – przyczyniać się 1. 'być w części przyczyną czego, sprawić co, wpłynąć na co, przyłożyć się do czego': *Przymus szkolny [...] przyczynił się znakomicie do wzmożenia skuteczności oświaty szkolnej; Drukarstwo [...] przyczyniło się ostatecznie do ustalenia ogólnego typu polskiego języka piśmiennego; Pragnąłem w miarę sił i środków przyczynić się do wykształcenia jej muzycznego; Śluby, chrzciny, egzekwie – wszystko to przyczyniało się niemało do dobrobytu w klasztorze; Do żyzności gleby przyczynia się także obfitość wilgoci w atmosferze; Idź więc do wojska, jeżeli wylaniem krwi twojej, śmiercią nawet przyczynisz się do odzyskania ziemi naszej [...]*

SWJPDun

przyczyniać 'dokładać coś, także być przyczyną czegoś, np. radości, troski'

przyczyniać się – przyczynić się 'mieć swój udział w jakiejś sprawie, być częściową przyczyną czegoś, wpływać na coś': *Przyczyniać się do rozwoju nauki. Przyczynić się do wykrycia przestępcy. Przyczyniać się do zwalczania epidemii.*

⁵ Rozwiązania skrótów: SJPDor – *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I–XI, Warszawa 1958–1969; SWJPDun – *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, t. I–II, Warszawa 1998; ISJP – *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. I–II, Warszawa 2000; USJP – *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. I–IV, Warszawa 2003; NSPP – *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, red. A. Markowski, Warszawa 1999.

ISJP

przyczynić, przyczyniać 1. Jeśli jakaś osoba lub rzecz **przyczyniła się** do czegoś, to stała się jedną z przyczyn tego lub pomogła w tym. *Ten światły władca przyczynił się do rozwoju miasta... Swym stanowczym postępowaniem przyczynił się do łagodzenia napięć między nami... Nieczynne wodociągi przyczyniły się do wybuchu epidemii.* 2. Jeśli jakaś osoba lub sytuacja **przyczyniła** nam czegoś, np. korzyści lub kłopotów, to stała się tego powodem. Słowo książkowe. *Nazbyt szczegółowe przepisy przyczyniają wiele trudu redaktorom... Przyczyniłem mojej żonie wielu cierpień... Śpiew chóru przyczynia świętemu obchodowi wspaniałości.*

USJP

przyczynić – przyczyniać 'stać się (stawać się) w jakiejś mierze przyczyną czegoś, dołożyć (dokładać), przysporzyć (przysparzać) komuś czegoś, sprawić (sprawiać) coś': *Uspodobienie córki przyczyniało matce zmartwień; Przyczynić komuś radości, sławy.*

przyczynić się – przyczyniać się 'stać się (stawać się) częściowo przyczyną czegoś, wpływać (wpływać) na coś': *Przyczynili się do wykrycia nadużyć; Przyczyniła się do rozwoju nauki.*

NSPP

przyczyniać 'być przyczyną czegoś' [...] *Przyczyniał rodzicom ciągle nowych zmartwień [...].*

przyczyniać się 'stawać się częściowo przyczyną czegoś, wpływać na coś' [...] *Palenie papierosów przyczynia się do powstawania raka płuc.*

Z powyższych cytatów możemy wysnuć następujące wnioski:

– po pierwsze, w definicjach czasowników obu par (*przyczyniać – przyczynić* oraz *przyczyniać się – przyczynić się*) nie podaje się wskazówek co do ich łączliwości;

– po drugie, przykłady ilustrujące użycia tych czasowników pokazują, że czasowniki *przyczyniać, przyczynić* nie mają określonej prozodii semantycznej, mogą się łączyć zarówno z nazwami zjawisk uznawanych za pozytywne, jak i z nazwami zjawisk uznawanych za negatywne, z kolei czasowniki *przyczyniać się, przyczynić się* częściej się łączą z nazwami zjawisk pozytywnych (choć niebezwyjątkowo).

Daje to podstawę do tego, by sądzić, że czasowniki *przyczyniać się, przyczynić się* mają raczej⁶ pozytywną prozodię semantyczną. A zatem – powróćmy do pytania korespondentki poradni – w zdaniu *Do tego zjawiska [szkodliwego ze względów ekologicznych] przyczynia się również spalanie śmieci w gospodarstwach domowych oraz dymy z fabryk*

⁶ Por. opinię: „Łączliwość wyrazowa oparta na prozodii semnatycznej podlega [...] raczej tendencjom czy też preferencjom niż sztywnym regułom” (M. Bańko, *O tzw. prozodii...*, op.cit., s. 154).

prozodia semantyczna została naruszona. Lepiej byłoby zastąpić tutaj czasownik *przyczyniać się* innym – neutralnym, np. *wpływać, potęgować* (w zależności od tego, co się dokładnie chce powiedzieć): *Na to zjawisko [szkodliwe ze względów ekologicznych] wpływają⁷ również spalanie śmieci w gospodarstwach domowych oraz dymy z fabryk; Zjawisko to [szkodliwe ze względów ekologicznych] potęgują również spalanie śmieci w gospodarstwach domowych oraz dymy z fabryk.*

Agata Hącia
(Uniwersytet Warszawski)

I. JAKI RODZAJ MA CO₂?

Chociaż nazwy większości związków chemicznych nie interesują przeciętnego użytkownika polszczyzny i nie spotyka się ich w codziennym języku, to jednak jest kilka takich nazw, które są powszechnie znane i można je spotkać nie tylko w użyciu specjalistycznym. Należy do nich na przykład *dwutlenek węgla* – często czytamy o jego szkodliwości w artykułach prasowych poświęconych zdrowiu, wymieniany jest też na etykietach napojów gazowanych.

Oprócz dwuwyrazowej nazwy używany jest również zapis symboliczny – CO₂. Czytając zdanie, w którym występuje ów zapis, czasem wymawia się pełną nazwę, ale niekiedy odczytuje się ten symbol bez jego rozwijania. Wydaje się, że pierwszy sposób jest częstszy, ale właściwie oba wypadki można uznać za właściwe, można więc chyba powiedzieć nie tylko: *Dwutlenek węgla jest częstym dodatkiem do żywności*, lecz również: *CO₂ [ce-o-dwa] jest częstym dodatkiem do żywności* (choć być może odczytane w taki sposób zdanie zabrzmiałoby nieco mniej starannie). Jeśli nazwę tę przeczytamy literowo, mogą pojawić się kłopoty z wyborem rodzaju gramatycznego: jak właściwie powinno się powiedzieć: *sprężony CO₂* czy raczej *sprężone CO₂*? Nie ma przecież określonych zasad pozwalających ustalić właściwy rodzaj tego typu konstrukcji, niebędących w zasadzie skrótowcami, choć bardzo je przypominają-

⁷ W zdaniu wyjściowym dodatkowo wystąpił błąd składniowy polegający na naruszeniu związku zgody między podmiotem szeregowym (*spalanie śmieci [...] oraz dymy*) a orzeczeniem, dlatego w wersji poprawionej zmieniono liczbę orzeczenia z pojedynczej na mnogą.

cych – nie tylko postacią graficzną, ale też sposobem, w jaki je odczytujemy.

Najrozsądniej byłoby chyba przyjąć, że w wypadku takich symboli wolno nam posłużyć się analogią do skrótowców i w podobny sposób ustalać rodzaj gramatyczny. Jak wiadomo, rodzaj skrótowców możemy określić na dwa sposoby: albo przez wskazanie wyrazu nadrzędnego w nazwie rozwiniętej i nadanie skrótowcowi jej cech gramatycznych, albo na podstawie zakończenia (w wymowie) nierozwiniętego skrótowca. Za poprawne należałoby zatem uznać obydwie formy: *sprężony CO₂* (bo *sprężony dwutlenek węgla*) i *sprężone CO₂* (ze względu na zakończenie, które słyszymy w wymowie).

II. CZY PARALOTNIA JEST NIBY-LOTNIĄ?

Kiedy kilkanaście lat temu zaczęto w Polsce uprawiać paralotniarstwo, urządzenie wykorzystywane w tym sporcie nazywano *spadakiem*, *spadolotem* lub *spadolotnią*. Jednak gdy budowę nowego sprzętu udoskonalono na tyle, żeby można było na nim nie tylko „spadać”, lecz również wykonywać długie i wysokie loty – wyrazów tych przestano używać jako nieadekwatnie opisujących nazywany przedmiot.

Przyjęło się natomiast określenie *paralotnia*, któremu warto się bliżej przyjrzeć, ponieważ jego pochodzenie nie jest wcale takie oczywiste. Mogłoby się wydawać, że budowa słowotwórcza tego rzeczownika – przynajmniej pozornie przejrzysta – pozwala łatwo rozszyfrować znaczenie etymologiczne: skoro grecka cząstka *para-* oznacza w złożeniach ‘prawie’, ‘bardzo przypominający’, to *paralotnia* byłaby czymś w rodzaju „niby-lotni”. To jednak niewłaściwa etymologia. *Paralotnia* nie jest rodzimym neologizmem, a dotarcie do jej prawdziwego źródłosłowu pokazuje, że niewiele ma też wspólnego z *lotnią*. Jeśliby wierzyć autorowi jednej z książek poświęconych paralotniarstwu¹, można przyjąć, że wyraz ten utworzono na wzór angielskiego słowa *paraglider* (ang. ‘paralotnia’), które także należy przetłumaczyć jako „niby-lotnię”, czy raczej „niby-szybowiec” (bo ang. *glider* oznacza ‘szybowiec’, *lotnia* natomiast to *hang glider*). W takim wypadku *paralotnia* byłaby półkalką słowotwórczą². Jeżeli jednak rzeczywiście takie było bezpośrednie źródło zapożyczenia, to jego wskazanie i tak nie tłumaczy jeszcze właściwego znaczenia etymologicznego tego wyrazu, a nawet sprowadza nasze poszukiwania na błędne tory.

¹ A. Suchanowski, *Paralotnia. Uniesienie i odlot. Sztuka żeglowania w przestrzeni*, Dąbrowa Górnicza 1995, s. 7.

² Tego typu zapożyczenia, choć nieczęste, spotyka się, jak wiadomo, w różnych okresach rozwoju polszczyzny, por. np. dawne *burmistrz* (niem. *Burgermeister*) i nowsze *bawełna* (niem. *Baumwolle*).

Wiele można natomiast wyjaśnić, odszukując nazwy z cząstką *para-* w języku francuskim, w których to nazwach owa cząstka nie zawsze oznacza 'niby, prawie', ale często też 'przeciw-; chroniący przed czymś' (element *para-* o tym znaczeniu francuski zapożyczył z włoskiego)³. Widać to na przykładzie słowa *parachute* 'spadochron': *para-* oznacza tu 'przeciw', a *chute* 'upadek, spadnięcie'; tę strukturę odzwierciedla zresztą budowa polskiego słowa, będącego kalką słowotwórczą z odwróconą kolejnością członów: *spado-chron*, czyli 'to, co chroni przed upadkiem'⁴. Warto zwrócić uwagę na to, że podobną strukturę znaczeniową ma francuska nazwa paralotni – *parapente*, a więc, jak można w uproszczeniu powiedzieć, również 'coś, co chroni przed upadkiem' (*pente* 'spadek, pochyłość')⁵. Zresztą słowo to zostało nawet zapożyczone przez język polski (jako *parapent*) i funkcjonowało przez krótki czas jako jedno z określeń paralotni⁶.

Można zatem przypuszczać, że w wypadku słowa *paralotnia* mamy do czynienia z dość swoistym sposobem przyswojenia obcego wyrazu, wynikającym z pewnych anomalii, powstałych na którymś etapie zapożyczenia. Ścisłej biorąc, w językach, w których elementowi leksykalnemu *para-* przysługuje jedynie znaczenie 'niby, prawie, obok, bardzo przypominający', a nieznaną jest forma względem niego homonimiczna o znaczeniu 'przeciw-', cząstce *para-* przydzielono zapewne automatycznie niewłaściwe znaczenie. Droga zapożyczenia słowa *paralotnia*⁷ przedstawia się z tej perspektywy następująco: francuskie określenie *parapente* błędnie przetłumaczono na angielski jako *paraglider*, które to słowo stało się z kolei podstawą do utworzenia polskiej nazwy: *paralotnia*, będącej, jak wspomniano, półkalką słowotwórczą.

³ Jak podaje jeden ze słowników etymologicznych języka francuskiego, ten element prefiksalny pochodzi od włoskiego czasownika *parare* 'chronić'. Słowa zawierające tę cząstkę zostały albo zapożyczone przez francuski (*parasol*, *paravent*) bezpośrednio z włoskiego, albo też utworzone na wzór owych zapożyczeń (*paratonnerre* 'piorunochron', *parapluie* 'parasol, ochrona przed deszczem', *parachute* 'spadochron'). Zob. *Dictionnaire historique de la langue française*, red. A. Rey, Paris 2000, t. II, s. 2559, 2566, 2567; t. III, s. 3847.

⁴ Godne uwagi jest to, że inne rzeczowniki francuskie z początkowym elementem *para-* o znaczeniu 'przeciw-, (chroniący przed czymś)' także zostały skalkowane do polszczyzny z odwróceniem struktury słowotwórczej: oprócz pary *parachute* – *spadochron*, można wymienić jeszcze: *paravent* – *wiatrochron* (*vent* 'wiatr'; jednocześnie mamy zapożyczenie leksykalne o szerszym znaczeniu – *parawan*) czy *paratonnerre* – *piorunochron* (*tonnerre* 'grzmot, piorun').

⁵ Zob. np. *Wielki słownik francusko-polski*, t. II, Warszawa 2003, s. 262.

⁶ Zob. A. Suchanowski, *Paralotnia...*, op.cit., s. 6.

⁷ Można zresztą mieć wątpliwości, czy właściwe jest w tym wypadku słowo *zapożyczenie*, bo chociaż wzorem dla określenia *paralotnia* był obcy wyraz, to jednak w efekcie jego przyswojenia powstało słowo o zupełnie innej strukturze (zarówno słowotwórczej, jak i semantycznej), chociaż nazywające ten sam desygnat.

Widać też wyraźnie, jakie mogą być konsekwencje tego rodzaju zakłóceń w przyswajaniu obcych określeń: pozbawiając jedną część wyrazu-wzoru pierwotnego znaczenia, można wpłynąć na zmianę także pozostałej jego części, ponieważ nowe, fałszywe etymologicznie znaczenie tego początkowego członu (w tym wypadku elementu prefiksalnego) niesie już ze sobą inne wymagania co do członu drugiego – dlatego właśnie do omawianego określenia włączony został temat słowotwórczy rzeczownika *lotnia*, nieobecny w przejrzystej etymologicznie nazwie francuskiej.

Wspomniana nazwa urządzenia używanego przez parolotniarzy nie wydaje się zatem najodpowiedniejsza, i to nie tylko z uwagi na jej źródłosłów, ale też ze względu na cechy desygnatu, do którego się odnosi – urządzenie to przypomina bowiem spadochron, zarówno pod względem budowy, jak i sposobu działania, nie jest to więc „niby-lotnia”. Paradoksalnie jednak właśnie owo skojarzenie z lotnią, maszyną latającą wykorzystywaną w pokrewnym sporcie lotniczym, sprawiło, jak można sądzić, że dla nowego statku powietrznego przyjęła się nazwa *paralotnia*.

Barbara Pędzich
(Uniwersytet Warszawski)

WAKACJE

Wakacje to wyraz o genezie łacińskiej (por. łac. *vacatio* 'zwolnienie [od obowiązków]'), który we współczesnym języku polskim ma dwa podstawowe znaczenia: 1. 'okres wolny od zajęć szkolnych, zwłaszcza latem; ferie', np. *letnie wakacje, zimowe wakacje, spędzić wakacje w górach, wrócić z wakacji nad morzem*; 2. 'okres wolny od pracy i obowiązków, dłuższy czas odpoczynku; urlop', np. *jechać na wakacje, spędzić wakacje w modnym uzdrowisku*. Łatwo zauważyć, że oba te znaczenia wyraźnie nawiązują do łacińskiej podstawy etymologicznej. Wiązą się z nią – oczywiście – także dwa skupienia terminologiczne: wyrażenie ze sfery ekonomii *wakacje podatkowe* oraz łaciński cytat z języka prawniczego *vacatio legis*.

Pierwszy termin *wakacje podatkowe* określa okres, w którym firma zwolniona jest z obowiązku płacenia podatków, i – co zrozumiałe – wywołuje na ogół pozytywne skojarzenia (podobnie jak *wakacje* w ogóle), np. *Nowo założony hipermarket uzyskał trzyletnie wakacje podatkowe*. Czasem owe wakacje podatkowe wywołują spory polityczne, gdyż jedni chcą, by ich udzielać, drudzy natomiast wręcz przeciwnie widzą w tym zagrożenie interesu publicznego. Jest jednak faktem, że ci, których wakacje podatkowe bezpośrednio dotyczą, traktują je nie jako dopust boży, lecz jako dar niebios.

Określenie *vacatio legis* (dosłownie 'próżnowanie prawa') oznacza okres między datą ogłoszenia aktu prawnego lub normatywnego a datą jego wejścia w życie. Z owym *vacatio legis* bywa różnie, gdyż jego czas jest uznaniowy i bywa ustalany różnie. Trzeba tu np. przypomnieć, że po wprowadzeniu w 1997 r. przez Radę Języka Polskiego przy Prezydium PAN normatywnej reguły, że piszemy partykułę *nie* łącznie z imiesłowami przymiotnikowymi, zarówno czynnymi (zakończonymi na *-ący*), jak i biernymi (zakończonymi na *-ny, -ty*), niezależnie od ich znaczenia, okres przejściowy trwał aż dwa lata. Długie *vacatio legis* spowodowało to, że niektórzy zapomnieli o tym, iż ten akt normatywny obowiązuje. Trzeba zatem podkreślić, że co najmniej od 2000 r. jedynie pisownia łączna jest poprawna, np. *niebijący, niepalący, nie-*

Zalecam tobie mieszkanie nad golfem
 Na Świętej Łucji... a jeśliś bogatym,
 Jeśli ci kura złote znosi jaja,
 Mieszkaj przy Villa Reale, na Chiaja (s. 9).

[7] O Neapolu! ty nie pożegnany
 Czekasz, aż ciebie pożegnam epicznie.
 Jak biała Wenus, urodzona z piany,
 Wyszedłeś z morza zapłoniony ślicznie
 Skrawymi słońca zachodniego łuny,
 Cichy pod górą, co ciska pioruny. [...]

O Neapolu! wieczorne wyziewy
 Twym są rumieńcem, twe dymy są tęczą,
 Harmonizujesz się tak jako spiewy
 Z ciszą powietrza, twe dzwony nie jęczą,
 A twój domami okryty pagórek
 Ma białość lekkich na błękitie chmurek (s. 10).

Zamiłowanie do szczegółu, zmysł obserwacyjny, umiejętność subiektywnego zwięzania perspektywy opisu, a więc wszystkie te cechy, które są uznawane za atrybuty dobrego reportera, ujawnia Słowacki najbardziej wyraziście w opisach podróży statkiem. W pieśni III poematu czytelnik styka się z przenikliwymi (czasem złośliwymi lub humorystycznymi, czasem tylko, rzec można, realistycznymi) portretami niektórych członków załogi oraz wybranych pasażerów¹⁴:

[8] Tak nasz kapitan i wódz packetbotu
 Z pasażerami jak z tłumem wasalów,
 Otyły, wesół, dowcipny i mądry,
 Nas ma za śledzie, ostrygi i flądry.

Tu majtek rudel obraca mosiężny
 Dalej zantejski sędzia i sędzina,
 A między nimi synek niedoleżny,
 Sędziatko z twarzą zwierzęcą kretyna,
 Może przekleństwo jakiego klienta,
 Ubrane w takie ciało jak zwierzęta (s. 17).

Jedną z ważnych cech narracji reporterskiej, za jaką uznają znawcy przedmiotu autentyczność przedstawianych artefaktów i zdarzeń, znajduje ich zdaniem upust w podkreślaniu naoczności reporterskiej obserwacji¹⁵. Już w przytoczonych powyżej fragmentach poematu widać językowe i stylowe wyznaczniki tej tendencji. Opis jest bardzo drobiazgowy i precyzyjny ze względu na użycie licznych wykładników deiksy

¹⁴ Chodzi o statek, którym Słowacki płynął do Zante. Na tym statku „wśród pasażerów pierwszej klasy znalazł się również sam Solomos. Kursem tym płynął także sędzia z Zante, Spiridione Delvinotti z rodziną. Kapitanem tego statku, który nosił imię «Eptonisos» («Siedem Wysp») był Francesco Gavazzo”. Informacje te przytaczam za: R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego...*, op.cit., s. 140.

¹⁵ Por. J. Maziarski, *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 634.

We wrześniu dla większości z nas wakacje się kończą, ptaki i „ptacy” odlatują, a powoli zbliża się „jesienny koncert na dwa świerszcze i wiatr w kominie”. Jakiś mówi przysłowie, *kanikuła szkoły zamyka (a wrzesień je odmyka)*. Pozostają nam miłe wspomnienia i kilka nutek melancholii (bo znowu kilka miesięcy upłynęło). Myślę sobie jednak, że i o wakacjach, i o ich upływie trzeba myśleć pozytywnie, ponieważ przybywa nam wrażeń, chęci i sił do pracy, a przecież – za rok znów będą wakacje. Czego Państwu i sobie życzę.

S.D.

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 2009:

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

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