

ANNA BARTOSZ-GOTFRYDOWA

WYKRZYKNIE  
W JĘZYKU POEZJI K. I. GAŁCZYŃSKIEGO

Stylistyczna przydatność poszczególnych struktur składniowych ciągle jeszcze znana jest tylko w bardzo ogólnych zarysach, a składnia stylistyczna<sup>1</sup>, która tym zagadnieniem ma się zajmować, stawia dopiero pierwsze kroki. W takiej sytuacji, wobec braku odpowiednich doświadczeń, trzeba zaczynać od struktur najprostszych, o wyrazistej, potocznie znanej funkcji językowej, takich właśnie jak wykrzyknienie.

Wyodrębnienia tego „osobnego rodzaju tworów syntaktycznych” dokonał Z. Klemensiewicz z konieczności, gdy się okazało, że uniwersalna — w jego założeniu — kategoria wypowiedzeń nie zdoła bez szkody dla swej spistości zaanektować tej konstrukcji<sup>2</sup>. Autonomia wykrzyknienia jest bowiem rozległa i silnie ugruntowana, a wynika przede wszystkim stąd, że „formy słownej orzeczenia nijak nie można tu wprowadzić”<sup>3</sup>. Drugi, równie ważny rys wykrzyknień to ich „charakterystyczna, a wyrazista intonacja”<sup>4</sup>, choć tę dzielą one z wypowiedziami o zabarwieniu uczuciowym. I wreszcie — co jest szczególnie godne podkreślenia — „w wykrzyknieniach wyraża mówiący wyłącznie swoją postawę uczuciową”<sup>5</sup>.

Można zatem sądzić, że swoją funkcją zbliżają się wykrzyknienia do takich środków wyrażania emocji, jak śmiech, płacz, westchnienie czy jęk, posiadają tę samą dynamikę i siłę wyrazu i stanowią właściwie artykułowany odpowiednik tych nie artykułowanych manifestacji uczuć. W wypowiedzi pojawiają się na prawach odruchu, na skutek wewnętrz-

<sup>1</sup> Z. Klemensiewicz, *Problematyka składniowej interpretacji stylu*, „Pamiętnik Literacki”, 1951, z. 1, s. 157.

<sup>2</sup> *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1961, s. 16.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

nego przymusu, toteż rozbijają jej tok, nie wchodząc w syntaktyczne ani logiczne związki z sąsiednimi strukturami.

Jest więc wykrzyknienie tworem wyjątkowym, zdecydowanie wyróżniającym się od pozostałych struktur swoistym sposobem ukształtowania i jednoznacznym ukierunkowaniem funkcjonalnym, ale właśnie dlatego w procesie posługiwania się językiem odgrywa — jak wskazuje prosta obserwacja — raczej marginesową, choć bardzo wyrazistą rolę. Są jednak i takie rodzaje wypowiedzi, w których rola wykrzyknienia wyrasta ponad statystyczną przeciętną. Należy tu z jednej strony potoczna wymiana zdań, zapewniająca wykrzyknieniom właściwą oprawę w postaci sytuacji i wyrazu twarzy mówiącego, z drugiej zaś niektóre gatunki poezji klasycystycznej (jak oda, hymn, elegia), które wygrywały patetyzujące własności wykrzyknienia.

Obydwa te momenty, a więc zarówno przyrodzone właściwości wykrzyknień, jak też ich skojarzeniowy związek z określonymi typami wypowiedzi, z upodobaniem wykorzystywał Gałczyński dla swoich poetyckich celów. Liczby obrazujące to upodobanie (185 wykrzyknień na 492 obserwowane utwory)<sup>6</sup> uzyskiwałyby właściwą wymowę dopiero w konfrontacji z podobnymi obliczeniami dotyczącymi twórczości innych poetów, ale i bez tego dowodzą, że Gałczyński używał wykrzyknień często i chętnie. Toteż w sposobie posługiwania się tymi ulubionymi strukturami załamują się niemal wszystkie charakterystyczne tendencje jego poezji, tendencje, na które zwróciła już uwagę krytyka literacka, nie dość skrupulatnie wszakże dokumentując swoje spostrzeżenia. Obserwacja tego sposobu pozwala w pewnym stopniu zweryfikować jej wnioski, umożliwiając jednocześnie bliższe i bardziej empiryczne poznanie samej natury wykrzyknienia i jego stylistycznej wydolności.

1. Już pierwszy rzut oka na zasób wykrzyknień Gałczyńskiego potwierdza przekonanie, że ten twór składniowy zdradza wyraźną tendencję do maksymalnej zwięzłości i prostoty konstrukcji. Dla statystycznego zobrazowania tej tendencji trzeba posłużyć się podziałem wykrzyknień na pojedyncze i złożone, który odpowiada w pewnym stopniu analogicznemu podziałowi zdań. Wykrzyknienie pojedyncze (jednoczłonowe) to wyraz lub grupa wyrazów skupiona wokół rzeczownika w wołaczu (rzadziej w mianowniku w funkcji wołacza), o jednolitej linii intonacyjnej. Można je wypowiedzieć „jednym tchem”, są więc szczegól-

<sup>6</sup> Praca opiera się na wydaniu: K. I. Gałczyński; *Dziela*, t. I—II, Warszawa 1957. Nie zostały tylko uwzględnione szkice, bruliony i fragmenty zamieszczone przy końcu tomu drugiego, które pod względem językowym nie posiadały ostatecznego imprimatur poety.

nie zwarte, dynamiczne i ekspresywne. Takich wykrzyknień zawiera poezja Gałczyńskiego 132 (71,35%), w tym aż 62 (33,5%) to twory 1-wyrazowe. Konstrukcje złożone, a tym samym bardziej wyszukane i „literackie”, stanowią więc zdecydowaną mniejszość: 2-członowych jest już tylko 35 (18,9%), 3-członowych — 13 (7%), 4-członowych — 3 (1,9%), a 5- i 8-członowe występują pojedynczo. Można tu jeszcze dodać, że do budowy wszystkich swoich wykrzyknień użył Gałczyński 575 wyrazów, czyli przeciętnie 3 na jedno wykrzyknienie.

2. Segregacja tego tworzywa językowego według przynależności do różnych części mowy wykazuje pewne znamienne dla natury wykrzyknienia prawidłowości. Oczywiście, brak tu czasownika (jeśli nie brać pod uwagę kilku imiesłowów przymiotnikowych), a w ślad za tym niezmiernie rzadko pojawia się przysłówek (3 razy). Nie ma też ani jednego liczebnika, co dobrze ilustruje tezę o spontaniczności procesu powstawania wykrzyknień, spontaniczności, która wyklucza wszelkie operacje analityczne. Nikła liczba przyimków (13) i spójników (7) potwierdza poprzedni wniosek o prostocie, a nawet prymitywizmie budowy wykrzyknień. Do budowy wykrzyknień służą Gałczyńskiemu przede wszystkim rzeczowniki (297), wykrzykniki (127), przymiotniki (98) i zaimki (30).

Duże zagęszczenie wykrzykników wcale nie zaskakuje, wręcz przeciwnie, jest zjawiskiem naturalnym, prostą konsekwencją ich funkcji językowej identycznej z funkcją wykrzyknienia: one także służą do bezpośredniego wyrażania uczuć. Często sam wykrzyknik, jeśli występuje samodzielnie, tworzy wykrzyknienie (takich wypadków jest u Gałczyńskiego 32). Jednak częstotliwość występowania rzeczownika, przymiotnika i zaimka staje się problemem, stawia bowiem przed kluczowym zagadnieniem roli treści przedstawieniowej w strukturze wykrzyknienia. Wydawałoby się przecież, że cała ta najliczniej reprezentowana (425) grupa wyrazów współdziała przy jej kształtowaniu, że rzeczownik, jako najsilniej związany z językową funkcją oznaczania, zawsze będzie wnosił do wykrzyknienia element obiektywnie istniejącej, zewnętrznej rzeczywistości, a przymiotniki i zaimki muszą go w tej roli wspomagać, rozbudowując i uplastyczniając obraz wprowadzonego przezeń przedmiotu lub zjawiska.

Opierając się na danych statystycznych można wnioskować, że treści przedstawieniowej wykrzyknień Gałczyńskiego należy przyznać pierwszoplanowe miejsce. Jest to wniosek o tyle paradoksalny, że wykrzyknienie z natury swojej ma wyrażać przede wszystkim postawę uczuciową, zaś treść przedstawieniowa sporadycznie tylko powinna towarzy-

zyć tej zasadniczej funkcji. Obraz w wykrzyknieniu jest czymś ubocznym i mimowolnym, jest zaledwie skazą na jego prawidłowym funkcjonowaniu. Plastycznie zarysowany ściąga na siebie uwagę odbiorcy ze szkodą dla emocjonalnego oddziaływania, które stanowi główne zadanie wykrzyknienia. Poza tym jest zbędny jeszcze i z tego względu, że zawiera go z reguły otaczający wykrzyknienie kontekst lub towarzysząca mu sytuacja<sup>7</sup>.

Zarysowując się sprzeczność pomiędzy statystycznymi przesłankami a znaną skądinąd funkcją wykrzyknienia rozwiązuje dopiero głębsza semantyczna analiza wykrzyknień Gałczyńskiego. W toku tej analizy wychodzi na jaw, że zaimek swoją funkcją zbliża się do wykrzyknika, rzadko bowiem oznacza związki zachodzące między przedmiotami. Np. w wykrzyknieniu *o, jesieni moja, jesieni!* II 492<sup>8</sup> nie stwierdza on przecież przynależności tej pory roku do podmiotu mówiącego, lecz określa tylko jego stosunek uczuciowy do niej. Takie zastosowanie zaimka wyraźnie przeważa, choć znajdują się także przykłady, w których funkcje oznaczania i wyrażania występują obocznie, np.: *O, serce moje! o, łzy! o, furie!* II 569; *O, moje życie snycerskie, łódeczko krucha* — II 492.

Zastosowanie przymiotnika obfituje w jeszcze większą liczbę odcieni znaczeniowych i funkcjonalnych. Bywa używany w roli rzeczownika, np.: *Święty, Święty, Święty* I 61 i wnosi treść przedstawieniową. Ale poza wypadkami takiego zastosowania przymiotnik, który z natury swej jest przeznaczony do oznaczania obiektywnych cech przedmiotów, wprowadzony do wykrzyknienia traci tę swoją właściwość stając się narzędziem emocji postaci mówiącej. Emocja ta dochodzi tu jednak do głosu w sposób jeszcze bardziej pośredni, niż to miało miejsce przy posługiwaniu się zaimkiem, i wyraża się głównie poprzez nacechowany subiektywizmem wybór danego określenia przymiotnikowego. Widać to choćby na takim przykładzie: *O, dziewczęca, dźwięcząca, bezsenna, wiosenna zieleń!!* II 306. Najsilniej zmetaforyzowany, a tym samym szczególnie subiektywnie zastosowany jest przymiotnik *dziewczęca* w odniesieniu do zieleni — pozostaje zatem na usługach ekspresji, a nie oznaczania. Ale nawet w tak obiektywnym na pozór wyrażeniu *wiosenna zieleń* kryje się również pierwiastek oceny, osobistego stosunku postaci mówiącej.

Nawet i sam rzeczownik nie wnosi do wykrzyknienia treści przedstawieniowej stale ani też automatycznie. Proces ten zachodzi lub nie w zależności od kategorii znaczeniowej, do której dany rzeczownik

<sup>7</sup> Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*, s. 16.

<sup>8</sup> Cyfra rzymska oznacza tom, arabska — stronicę.

należy. Nie zawierają treści przedstawieniowej rzeczowniki abstrakcyjne: *Eech, kultura, kultura!* II 259; *O, Boże, Boże.* I 270; *O, hydo, o, nie-szczęście! o, niecny paradoksie!* I 192 i użyte w znaczeniu symbolicznym: *o serce, serce gołębie!* I 451; *na rany Boskie!* II 79; *Wielkie nieba!* I 453, a także nazwiska i imiona własne: *Prosper! ach, Prosper!* II 670; *Madlenka, ach, Madlenka!* I 122; *Jezus Maria!* II 491.

Dążąc do uzyskania możliwie ścisłego podziału wykrzyknień na takie, które zawierają treść przedstawieniową, i te, które jej nie zawierają, trzeba uwzględnić wszystkie przedstawione tu zastrzeżenia. Należy też pamiętać o intencji poety, posiadającej w tym względzie decydujące znaczenie, intencji wyczuwalnej w kontekście wykrzyknienia, a także w wyborze i układzie składających się na nie wyrazów. Dużą wreszcie rolę w tłumieniu treści przedstawieniowej wykrzyknienia odgrywa magia jego intonacji, która spycha na dalszy plan symboliczny sens wyrazów, eksponując ich walory dźwiękowe. Zachowując te niezbędne ostrożności, można w wykrzyknieniach Gałczyńskiego znaleźć zaledwie 26 takich, które treść przedstawieniową zawierają w dość niewątpliwy sposób. To ostatnie zastrzeżenie jest konieczne, ponieważ przedstawieniowość (obrazowość) wykrzyknienia rzadko występuje w tak skończonym, wyraźnie zarysowanym kształcie, jak w przykładach: *O, pociągu jesienny jadący w szarugę, o, koła, roztrzęsione strachem i malarią!* I 79; *O najzgrabniejszy poruczniku ze sławnej szkoły Saint-Cyr!* I 109; *O, szoferskie ręce!* I 279. Częściej obrazowość istnieje potencjalnie, jej zaś konkretyzacja uzależniona jest od wielu czynników, m. in. od stopnia gotowości wyobraźni odbiorcy.

3. Wykrzyknienia szczególnie obrazowe, a jednocześnie najbardziej rozbudowane zajmują w utworach Gałczyńskiego pewne wyeksponowane pozycje — pojawiają się zwykle na początku lub na końcu wiersza.

Wykrzyknienie w pozycji inicjalnej odgrywa z reguły rolę inwokacji, a tym samym nadaje żartobliwym najczęściej utworom pseudopatetyczny charakter. Ich uprzywilejowana pozycja, fakt, że one decydują o pierwszym wrażeniu odbiorcy, został wykorzystany do celów stylizacji na gatunki klasycystyczne. (O tym kierunku stylizacji informują nieraz same tytuły lub podtytuły tych utworów). Tak np. stylizowany na odę wiersz Do Stanisława Marii rozpoczyna wykrzyknienie: *O najzgrabniejszy poruczniku ze sławnej szkoły Saint-Cyr!* I 109, wiersz *Canticum canticorum — O, tajemniczości staroświecka tych liści nad murem browaru.* I 101, fraszkę *O naszym gospodarstwie — O, zielony Konstanty, o, srebrna Natalio!* I 305. Podobną rolę stylizacyjną odgrywają wykrzyknienia rozpoczynające już nie same wiersze, ale poszczególne

gólne rozdziały większych całości kompozycyjnych. Tu można zaliczyć wstęp do hymnicznego fragmentu poematu *Dzikię wino: Rzeczywistości, nasza tuzo, ziemio brzozy i palmy, flągo czerwousta przez horyzonty wszystkie!* II 599, inwokację rozdziału „Largo” ze Śmierci Andersena: *Gwiazdy październikowe! Gwiazdy listopadowe!* II 365 i początek „Suplikacji” z utworu pt. *Wit Stwosz: Piotrze Breughel! Giotto! Dante! Serce Van Eycka!* II 499.

Apostroficzno-patetyczny charakter mają również wykrzyknienia zapowiadające punkt kulminacyjny. Tak np. przełomowe wydarzenie w akcji stylizowanego na balladę wiersza *Dziewczyzna i muzeum* poprzedza wykrzyknienie: *Ach, wypadków nić przekłeta!* I 274, a identyczną rolę odgrywa wykrzyknienie: *O, hydo, o, nieszczęście! o niecny paradoksie!* I 192 w balladzie *Lilie albo kwiatki* prohibicyjne.

Wykrzyknienia w pozycji finalnej służą tym samym zabiegom stylizacyjnym, np. wykrzyknienie zamykające elegię *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego: O, pociągu jesienny jadący w szarugę, o, koła roztrzęsione strachem i malarią!* I 79 albo dytyrambiczny poemat *Dziecko się rodzi: O, skrzypkę zwariowana! o, zwariowany smyk!* II 265.

4. Tak wyeksponowane wykrzyknienia pojawiają się u Gałczyńskiego jednak stosunkowo rzadko, co pozostaje zapewne w związku ze skromną liczbą utworów o zwartej, pointowej lub ramowej kompozycji. Większość twórczości Gałczyńskiego stanowią wiersze skomponowane na zasadzie luźnego potoku obrazów i skojarzeń<sup>9</sup>. Wykrzyknienia zawarte w tego typu poezji ściślej przeplatają się z tokiem wypowiedzi. Takie wewnętrzne wykrzyknienia, które w poezji Gałczyńskiego zdecydowanie przeważają, dzielą się wyraźnie na 2 grupy.

Pierwsza z nich to wykrzyknienia wtrącone na prawach cytatu, przytoczenia. Właściwą ich domeną jest u Gałczyńskiego liryka narracyjna. Zachowują one pewną odrębność na tle całości wiersza, ale odrębność ta utrzymuje się na innej podstawie, niż to miało miejsce w wypadku wykrzyknień inicjalnych — decyduje o niej odrębność osoby, która je wypowiada.

Funkcja wykrzyknień przytoczonych w poezji narracyjnej jest oczywista: określa ją zasadnicza cecha wykrzyknienia, a mianowicie to, że nie może ono zostać włączone w tok sprawozdania ani w formie mowy zależnej, ani pozornie zależnej, lecz wyłącznie w mowie niezależnej. Do pełnionej przez nie roli można więc bez zastrzeżeń odnieść uwagi

<sup>9</sup> A. Sandauer, *O Gałczyńskim [...] tym razem bez taryfy ulgowej*, „*Twórczość*”, 1963, nr 1.

K. Wójcickiego<sup>10</sup> o dramatyzujących relację walorach mowy niezależnej. Jeśli jednak mowa niezależna w ogóle posiada takie dramatyzujące właściwości, to ta dramatyzacja staje się jeszcze bardziej intensywna, gdy jedynym wypowiedzeniem postaci dopuszczonej do głosu jest właśnie wykrzyknienie. Wykrzyknienie bowiem, jako twór bezczasownikowy, z natury swojej stoi poza wszelkimi relacjami czasowymi. Funkcjonalnie jednak, dzięki zawartemu w nim ładunkowi emocji, która w każdym czasie oddziałuje z jednakową siłą, jest wiecznie terażniejsze, a przez to przybliża sama sytuację, która je zrodziła. Wykrzyknienie jest więc elementem znakomicie ożywiający relację. Przykłady:

ona szalała, a on lkał:

— *Madlenka, ach, Madlenka!*

I 122

— Hej! — huknął premier w lesie.

I 440

i jak dziecko zawołasz: *Warszawo!*

II 412

i w takiej chwili z krzykiem: „*O, dziecię!*”  
rzuca się między dwa ciała.

I 231

i żeglarz krzyknie: „*Gwiazdo!*”

i w gwiazdę popłynie.

II 455

Tej intensywnej dramatyzacji sprzyja zwięzłość, lakoniczność przytoczonych wykrzyknień.

Równie zwięzłe są wykrzyknienia, które występują nie w izolacji, lecz w szerszym kontekście przytoczonej wypowiedzi:

MAMA:

*Wielkie nieba! Jakies nieszczersy się śnią synkowi mojemu.*

I 453

już w progu piszcza: — *Mietku mój.*

Myśmy pościli dwa miesiące,  
myśmy czekali cały rok  
na dania zimne i gorące,  
kilki, sardynki, poncz i grog;

I 214

<sup>10</sup> Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna), [W:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, Warszawa 1947, s. 176.

Charakterystyczne jest zjawisko, że wykrzyknienia występujące z szerszym kontekstem z reguły pojawiają się na wstępie przytoczonej wypowiedzi. W jednym tylko wypadku przytoczenie zaczyna się od wykrzyknienia i wykrzyknieniem się kończy: chodzi o monolog „wieszczka Wugienki” z wiersza *Śmierć w kawiarni*.

Wykrzyknień przytoczonych jest w poezji Gałczyńskiego stosunkowo dużo (47—25,4%), z czego tylko 2 przykłady znajdują się w wierszach zachowujących formę dialogu (*Nocna rozmowa z mamą* i *Koniec świata*).

Do drugiej grupy wykrzyknień „wewnętrznych” trzeba zaliczyć wykrzyknienia pochodzące od centralnej postaci wypowiadającej się w wierszu. Występują one w utworach satyrycznych, żartobliwych i ironicznych.

Wykrzyknienia zawarte w wierszach satyrycznych charakteryzują się dość luźnym związkiem przyczynowym z otaczającym je kontekstem; treść satyry nie usprawiedliwia ich patosu, a nawet samej obecności. Niekiedy autor umieszcza je w nawiasie:

Każdy Mieczysław coraz bladzy  
(o, imieniny infernalne!),  
gdy w smutne okno smutno patrzy  
300 000 Mieczysławów.

I 215

Siostra jest panną (mój Ty Boże...),  
zna stenografię, bardzo miła,  
ale sub rosa trzeba to rzec,  
iż troszkę się zrenegaciła:

I 199

Ale nawet wtedy, gdy nie stosuje nawiasu, wykrzyknienie występuje na prawach nawiasu, więc na prawach zestawienia. Zestawienie to dokonuje się na zasadzie kontrastu tonacji uczuciowej i służy do wzmocnienia satyrycznego efektu:

Trzynastu dalszych także kituje,  
tworząc straszliwą grupę.  
O, serce moje! o, łzy! o, furie!  
Mówiąc to też pada trupem.

II 569

Bulwieć siadł grzecznie  
na strapontenie  
i czekoladkę  
przełknął z nadzieniem.



Kurtyna wolno  
w górę się wznosi.  
O, cudowności  
teatralności!

II 673—674

Kontrastowe zastosowanie wykrzyknienia zdarza się również w utworach o charakterze żartu lirycznego, np. w wierszu *Koń*:

moknie Kutno,  
moknie Tokio.  
O, przesmutna  
hippologia!

Mokną wierzby, mokną pola  
i do stajni tak daleko,  
a koń nie ma parasola  
ani płaszczka gumowego.

II 303

Także w wierszu *Ofiara świerzopa*:

Jest w I Księdze *Pana Tadeusza*  
taki ustęp, panie doktorze:  
„Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała...”  
I właśnie przez ten świerzop neurastenii cała...  
O Boże, Boże...

I 315

Taki sam kontrast widać także w wierszach autoironicznych (np. w *Złudzeniach popularności* II 528).

Okazuje się więc, że w utworach satyrycznych, ironicznych i żartobliwych, które przecież należą do poezji narracyjnej, wykrzyknienia dzięki dysonansowym efektom, jakie wywołują, zachowują również swoistą odrębność na tle całości utworu. Po odrębności wynikającej z wyeksponowania sytuacyjnego (wykrzyknienia inicjalne, kulminacyjne i finalne) oraz tej, która się opiera na odrębności postaci mówiącej (wykrzyknienia przytoczone), byłaby to więc trzecia zasada zachowywania odrębności wykrzyknień — zasada kontrastu tonacji uczuciowej.

5. Na marginesie tych spostrzeżeń rodzi się przekonanie, że wykrzyknienie jest konstrukcją, która niechętnie wchodzi nie tylko w ściślejsze związki syntaktyczne, ale i w związki kompozycyjne. Toteż koniecznym warunkiem przezwyciężenia jego niezależności, ściślejszego wtopienia w strukturę utworu byłoby usunięcie wszystkich trzech wy-

mienionych tu przyczyn sprzyjających wyłamaniu się wykrzyknień z ogólnego tła utworu. Innymi słowy: wykrzyknienie nie mogłoby zajmować żadnej z uprzywilejowanych, zaakcentowanych pozycji kompozycyjnych; musiałaby natomiast być zachowana tożsamość wypowiadającej się osoby, a także jednorodność tonacji uczuciowej na przestrzeni całego utworu. Warunki te są możliwe do spełnienia jedynie na terenie liryki bezpośredniej. Zobaczmy przykłady:

Od wioski do miasta  
i znowu w wieś  
jest szosa szeroka  
jak piękna pieśń.  
Szeroka szosa,  
przy szosie szkoły.  
*O, kraju mój nowy,  
kraju wesoły!*  
Jakie to szczęście  
między swojemi  
w tej Polsce, co wreszcie  
chodzi po ziemi.

II 209

W starych szufladach są stare listy,  
a w książkach zasuszone kwiaty;  
jak miło plądrować wśród starych papierów...  
*O, świąteczne godziny pełne złotych szmerów!*  
*o, natchnienia jak kolumny złote! o, kantaty!*

II 401

Farby moje czas jak liście przemieni.  
Oltarz mój — samotny jak ja sam —  
*o, jesieni moja, jesieni!*

II 492

W tych i w wielu innych przykładach zharmonizowanie wykrzyknień z kontekstem opiera się głównie na dostosowaniu tonacji uczuciowej kontekstu do tonacji wykrzyknienia. Ale wtedy, gdy wykrzyknienie zawiera jakąś choćby najogólniej zarysowaną treść przedstawieniową, takie zestrojenie odbywa się również na płaszczyźnie tej treści. Mianowicie wykrzyknienie może skupiać w sobie i powtarzać pewne motywy, które wcześniej były już rozsiane w tekście. Tak np. jest w wierszu:

Tłucze się pociąg po stacjach  
polską majową nocą,  
tak miło pachnie akacja,  
tak miło czasem odpocząć.  
*O, nocy słodka bez granic.*  
*O, nocy wonna i czuła!*

II 409

Z innych większych utworów podaję tylko zestawienia wykrzyknień z występującymi wcześniej motywami. Z wiersza *Wesoła gwiazdka* II 273 wykrzyknienie

O, dni pełne strachu i biedy,  
o, Kriegsgefangenenpost.

obok niego zaś

A pamiętasz czarną udrękę,  
gdy listy pisałem z obozu?  
i płynęły noce i dni  
z widłami w niemieckim gnoju  
lub na pryczach w Strafkompanie.

Z poematu *Dzikię wino* II 596 wykrzyknienie

O, dzikiego wina nocy, czarne blaski  
rozsypane muzyką śnieżnociemną!

II 598

wcześniej zaś fragment nasycony motywami muzycznymi i świetlnymi:

Diabli wiedzą, co to jest: w liniach *skrzypiec*  
i pagórków tego szukaj, w *dzikim winie* na szybie:  
szepty *zaśpiewne* i niebiosa bohaterskie,  
i *wrzawa* nad niebiosami, i pory roku jak *struny*  
*skrzypcowe*, cztery, cztery: wiosna, lato, jesień i zima,  
i wiatr w *struny*, i deszcz w *struny*, i grad w *struny*, i blask w *struny*,  
*bas* śnieżny i słowicza szalona *kwinta*,  
Wisła pod *smyczkiem*, srebro wiślane, Wisła pod palcem, ta, co  
*śpiewa najwyżej struna*, rzeka na *skrzypce sopranowe*  
naciągnięta, a z worka czasu chmury, ptaki, horyzonty *wielogłosowe*  
i jesień fruważąca, i ogromne lato;  
i chmury nad *skrzypcami*, i liście tuż nad *smyczkiem*,  
i te pagórki *faliste*, i wiatr, i światła wszystkie.

II 596—597

ponadto

jest cisza, jakby *Szopen* przed chwilą zamilkł,  
II 596

[...] ten sam księżyc, który  
*Beethoven* z nieba zerwał i w *sonatę* wepchnął.  
II 599

Powiedz, skąd jesteś, *nuto*; powiedz, skąd płyniesz, *nuto*,  
*nuto*-latarnia idąca przed nami.  
*dzikie wino* pocznie szeptać z *dzikim winem*;  
 no, i już masz *polonez* [...].

II 596

Dzięki takiemu przeplataniu się motywów wykrzyknienie jeszcze silniej wrasta w strukturę utworu. Jego funkcją staje się wtedy powtarzanie na nieco wyższym tonie i wzmacnianie centralnych motywów wiersza. Ten sposób posługiwania się wykrzyknieniami jest, jak widać, potrzebny Gałczyńskiemu przy liryzowaniu wypowiedzi.

\*

Analiza stylistycznego funkcjonowania wykrzyknień, przeprowadzona według kryterium tendencji do wyodrębniania się lub zrastania z kontekstem, doprowadziła ostatecznie do wyróżnienia 4 zasadniczych funkcji stylistycznych wykrzyknień w poezji Gałczyńskiego: stylizacji utworu na gatunek klasycystyczny, dramatyzacji liryki narracyjnej, wywoływania efektu satyryczno-żartobliwego oraz liryzacji.

Sposób wkomponowania wykrzyknienia w strukturę utworu jest najważniejszym czynnikiem określającym jego funkcję stylistyczną, ale nie jest czynnikiem jedynym. Obok niego pewną rolę odgrywa również rodzaj wykrzyknienia pod względem budowy i liczby składników, co najwyraźniej można było zaobserwować na przykładzie wykrzyknień przytoczonych i tych, które służą do stylizacji na gatunki klasycystyczne.

Wiele spośród występujących w poezji Gałczyńskiego wykrzyknień przejął poeta wprost z mowy potocznej, np.: o *rany* II 522, o *rety* II 698, *Do diabła* II 402, *Psia-noga* I 405; jeszcze więcej takich wykrzyknień zbudował poeta w oparciu o jej inspiracje. Właściwie niemal wszystkie tak liczne wykrzyknienia pojedyncze zdradzają bliższe lub dalsze powinowactwo z jej duchem. Dlatego też pojęcie stylizacji należałoby rozszerzyć i włączyć w jego zakres również i to zjawisko. Nie ulega przecież wątpliwości, że zabieg ten ma na celu — poprzez przyswojenie wierszowi pewnych typowych cech codziennego języka — nadanie mu większej naturalności i prostoty, przeciwdziałanie poetyckiej „sztuczności” językowej<sup>11</sup>. Intencja taka pozostaje na pozór w sprzeczności z zaobserwowanymi poprzednio przykładami udawania jawnie literackiego patosu. Na tym jednak polega tajemnica oryginalności stylu Gałczyńskiego, że — jak stwierdza A. Stawar — lubował się on w „sty-

<sup>11</sup> Por.: J. Błoński, *Poezja K. I. Gałczyńskiego (1945—1953)*, „Pamiętnik Literacki”, 1954, z. 4; W. Szymański, *Małe rzeczy foremne*, „Więź”, 1960, z. 1.

lizacyjnych mieszaniach”, „mieszał balladę nastrojową z humoreską, anakreontyk o akcentach brukowych z hymnem”<sup>12</sup>. W wytwarzaniu tej „mieszaniny” ważną rolę odgrywa operowanie wykrzyknieniami, z których Gałczyński umiał wydobyć wszystkie tkwiące w nich możliwości stylistyczne.

Oświetlenie wszystkich tych charakterystycznych dla poezji Gałczyńskiego tendencji, które pozwoliła wydobyć analiza funkcjonowania wykrzyknień, byłoby oczywiście pełniejsze, gdyby poszerzyć obserwację o pokrewne im struktury, przede wszystkim zaś o oznajmienie z zabarwieniem uczuciowym. Tym razem chodziło jednak nie tyle o wyczerpujące przedstawienie zagadnień, jakie nasuwa twórczość tego poety, co o „podpatrzenie w działaniu, w funkcjonowaniu stylistycznym w utworze”<sup>13</sup> wybranej struktury syntaktycznej.

#### L'EXCLAMATION DANS LA LANGUE DE LA POÉSIE DE K. I. GAŁCZYŃSKI

Partant (comme Klemensiewicz) du principe que, parmi les différentes constructions syntaxiques, l'exclamation possède sa propre autonomie, vaste et bien consolidée, mais aussi une intonation nette et caractéristique, l'auteur de l'article s'est proposé de vérifier cette thèse sur le matériel linguistique de la poésie de K. I. Gałczyński.

L'exclamation en tant que construction syntaxique manifeste — constate l'auteur — une nette tendance à la maximale concision et simplicité. Avec cela, elle se trouve, surtout l'exclamation figurée et en particulier lorsqu'elle est complexe, à une place exposée, c. à d. elle apparaît généralement au début ou à la fin du poème. L'exclamation est aussi une construction qui entre difficilement non seulement en liaisons syntaxiques, mais aussi en liaisons de composition.

A la fin de ses recherches l'auteur constate que les exclamations sont dotées par le poète de quatre sortes de fonctions stylistiques: fonction stylisante, dramatisante, produisant des effets satiriques ou plaisants et fonction lyrisante. Le facteur le plus important pour déterminer chacune de ces fonctions est la manière dont l'exclamation est placée dans la structure du poème; il est aussi important de connaître le genre de l'exclamation du point de vue de sa structure et du nombre d'éléments dont elle est composée.

<sup>12</sup> Przedmowa: K. I. Gałczyński, *Dzieła*, Warszawa 1957, t. I, s. 20.

<sup>13</sup> Klemensiewicz, *Problematyka składniowej interpretacji stylu*.