

TERESA SKUBALANKA

UWAGI O KSZTAŁCIE JĘZYKOWYM
*PIERŚCIENIA WIELKIEJ-DAMY NORWIDA**

Dramat ten niewątpliwie zasługuje na osobną obszerną monografię stylistycznojęzykową. W przedstawianym tu szkicu ograniczam się jednak do kilku zaledwie uwag o właściwościach językowych tekstu poety, pomijając na ogół tak ważne kwestie, jak wielostronnie funkcjonalne aspekty użycia języka, o których pisało wielu badaczy, z I. Sławińską na czele¹. Ostatnio niektóre z nich szerzej omówił S. Świontek we wstępie do wydania *Pierścienia*, zwracając m.in. uwagę na funkcjonalne wykorzystywanie przez poetę „dialogu potocznego” (według autora wstępu Norwid określa tak „językową komunikację międzyludzką w normalnych, codziennych życiowych zachowaniach”. Model takiego dialogu pochodzi z XIX-wiecznej konwersacji salonowej). Sporo miejsca w cytowanym wstępie zajmuje problem „paraboliczności realistycznej” dramatu, która „realizuje się w istnieniu stałego napięcia między ironicznie przedstawianym światem a znaczeniem przenośnym zdarzeń, jakie się w nim rozgrywają, między ich dosłownością a symbolicznym sensem, który jest nad nimi nadbudowany”². Wiele uwag autora wstępu odnosi się także do problematyki Norwidowskiej techniki „przemilczania”.

* Artykuł został opublikowany w „Pracach Filologicznych” XLIII (1998).

¹ Chodzi m.in. o prace autorki pt. *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971; *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976; *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988. Dokładniejsze omówienie tych opracowań wraz z bibliografią innych studiów nad językiem i stylem tekstów dramatycznych zawiera rozprawa M. W o j t a k, *Badania nad językiem i stylem polskiego dramatu* (cz. I), „Stylistyka” IV, 1995.

² S. Ś w i o n t e k. Wstęp do: C. N o r w i d. *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli Ex-machina-Durejko*. Oprac. [...]. Wrocław 1990. BN I 274 s. XXXIV, wcześniej m.in. Sławińska wspominała o „parabolizujących się zdarzeniach” w dramatach poety. *Reżyserska ręka Norwida* s. 11.

Chciałabym na początku moich rozważań zastrzec, że nie analizuję w zasadzie struktury językowej dialogu dramatu (także monologu i polilogu), skupiając się głównie na wyjaśnianiu genezy mechanizmów stylistycznojęzykowych takich charakterystycznych składników języka, jakie nie zwracały dotychczas szczególnej uwagi badaczy. Dotykam przy tym zaledwie problematyki związanej z istotą procesów semantyczno-gramatycznych, towarzyszących użyciu niektórych figur. Jak więc widać, poza obrębem tej analizy pozostaje organizacja tekstu dramatu w różnych planach komunikacyjnych (wyjąwszy niektóre formy stylizacji), gra form osobowych (m.in. stara konwencja mówienia o sobie przez trzecią osobę, jak to czyni np. Durejko w zakończeniu dramatu), zagadnienia związane z tzw. intencją nadawczą, z obecnością *ja* autorskiego w tekście. Pomijam także tak ważne zjawiska językowe, jak swoista gramatyka pytań i odpowiedzi, składniowe i semantyczne ukształtowanie poszczególnych replik, w tym także sygnałów terminalnych, różne czynniki spójności tekstu oraz te wszystkie problemy, jakie się wiążą z funkcjonalną perspektywą wypowiedzeń (wyróżnianie wykładników *datum-novum*).

Przedstawiane uwagi zacznę przede wszystkim od przypomnienia zdania samego poety, który we wstępie do dramatu napisał: „Język zaś wykwintego dialogu potocznego wcale tak obrobionym nie jest, jak to się w codziennym obcowaniu wydawać może!”³. Autor wskazuje tu na charakter stylistycznego tworzywa swojego tekstu. Jak można sądzić, ma to być w y k w i n t n y dialog potoczny. Szczegółowe badanie stylu dramatu potwierdza słuszność takiego założenia, co nie oznacza, że styl różnych osób nie zawiera wielu odrębności, że oprócz potoczności w całości tworzywa opisywanego tekstu nie widać innych cech uniwersalnych.

Podnosząc problem potoczności języka *Pierścienia*, musimy sobie postawić pytanie, o jaką potoczność chodzi, o jakie jej cechy szczególne – czy miano wykwinności przysługuje jej wyłącznie, czy też tylko stanowi ona wyrazistą „dominantę stylistyczną” utworu. Odwołując się do starożytnej jeszcze teorii trzech stylów: wysokiego, średniego i niskiego, próbowałam swego czasu mówić o trzech głównych złożach stylistycznych mowy potocznej⁴: najniższą

³ C. N o r w i d. *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki. 3: *Dramaty*. Warszawa 1968 s. 137. Wszystkie cytaty w moim artykule pochodzą z tego wydania. Nb. wydawca nie przekazał w nim wielu archaicznych i przestarzałych cech językowych, np. *é*. Modernizacji sprzyjał bezrymowy wiersz dramatu.

⁴ W szkicu *Rola języka mówionego i pisanego*. W: *Język polski. Piękno–poprawność–ochrona*, Bydgoszcz 1969. Obfitą literaturę na temat stylu potocznego omawia

warstwę stanowi złożę pełne wulgaryzmów i trywializmów, średni styl potoczny wyróżnia się metaforyczną z genezy frazeologią konkretną, którą zwykle określa się mianem barwnej czy obrazowej i takimiż synonimami, wreszcie wysoki styl potoczny cechują raczej banalne połączenia frazeologiczne i słownictwo słabo zabarwione emocjonalnie. Jego cechą swoistą – podobnie jak wymienionych wyżej poziomów – okazuje się przede wszystkim składnia, uzależniona od fonicznej realizacji języka. Trzeba wszakże dodać, że styl potoczny jest ponadto wielorako zróżnicowany przestrzennie: zarówno w sensie geograficznym (tj. regionalnie), jak i środowiskowym, obejmując gwary zawodowe, a nawet żargony. Dopiero na tak zarysowanym tle przyjdzie nam usadowić potoczność dramatu Norwida.

Oczywiście, trzeba mieć przede wszystkim na względzie XIX-wieczny, przestarzały z punktu widzenia dzisiejszego charakter tej odmiany polszczyzny. W zakresie fonetyki należą tu takie zachowane przez Gomulickiego zjawiska, jak (podaję przykładowo): *wyszlij* 177, *szlub* 184, *imainacja* 220, w zakresie fleksji: (*uczucie*) *też same* B. lp. 205, *panu hrabi* 159, (*sprawkę*) *tę lub owę* 157, 2. os. w frazie z tytułem grzecznościowym *Co pan robić chcesz* 223, *mówiemy* 183, *my sądzim* 160 (w ustach służącej), w zakresie słowotwórstwa: *fotograf* 'fotografia' 166, *tanecznik* 'tancerz' 177, *pośpieszność* 227, *względność* 'wzgląd' 165, *uporny* 'uparty' 174, *spomnienie* 'wspomnienie' 165, *spólny* 164, *świadom* 235, liczne osobliwości czasownikowe: *przedstawując* 157, *uprzątając* [...] *w izbie* 160, *zowie* 172, *pomnę* 183, *dodawa* 195, *wnijdzie* 196, *popsowasz* 200 itd., szczególnie częste są formacje z *arcy-*: *arcyarcydrobny* 167, *arcynieczytelny* 173 itp.; w zakresie składni i frazeologii: liczne konstrukcje z orzecznikiem przymiotnym w narzędniku: *Wszystko widzę tak przygotowanym* 164 itp., *brać głos o (biednych)* 178, *ani wiem, co chce* 196, *cierpieć (obłąd)* 231, *bankowy-bilet* 178, *lubo* 172 itd. Wszystko to są zjawiska typowe dla polszczyzny XIX w.

Archaizmy semantyczne i wyrazy dziś nie używane to przykładowo: *owdzie* 'tam' (częste, typowo idiolektyczne u Norwida), *nawiedzić* 'odwiedzić' 173 w stylizowanej wypowiedzi Szeligi, *moja luba* – jako tytuł grzecznościowy, bez odniesienia do poezji 176, *komput* 'skład' 192, *abrys* 'zarys' 196, 197, *weranda* 'część ogrodu' 205 i in., *przytomny* 'obecny' 206 i in., *niezgrabność* 'niezręczność' 207, *baczność* 'uwaga' 201 i sporo innych przykładów.

Z. Adamiszyn w *Przewodniku po stylistyce polskiej*. Red. S. Gajda. Opole 1995. Z braku miejsca nie mogę tu przytaczać interesujących poglądów w tej kwestii D. Buttler, W. Lubasia, J. Mazura, J. Bartmińskiego i innych.

Regionalizmów niewiele, a więc wschodniopolskie nazwy osobowe z formantem *-ko*: *Durejko*, *Klemensulko*; *Dura-Wola* i *Durejko* z aluzją do zapożyczonego *durny*; *Wygiełówna* 158, nazwisko typowe dla Litwy. Zastanawia stałe u wszystkich bodaj postaci wyłączone użycie wschodniopolskiej formy nieenklitycznej *mnie* zamiast *mi*. Pobieżne przejrzanie tekstów innych sztuk Norwida pokazuje częste użycie *mi*, por. np. Kacper (w cytacji): *pilnuj mi Aktor* 73, Eliza: *teraz mi pomóż* tamże 89 itd., ale Marta: *takie zagadnienie / Matematyczne przychodzi mi na myśl Miłość-czysta...* 266 (lokalizacje jak w *Pierścieniu*).

Podstawowe tworzywo językowe tekstu dramatu stanowi średni styl potoczny, nasycony wyrażeniami ze środowiska elity towarzyskiej i terminami grzecznościowymi. Rzadko spotyka się użycia wyrazów rodem z niższego stylu, jak: *zawalidroga*, *próżniak* 147, *gadki-gadki!* 230. Rzadkie też są przykłady potocznych użyci ekspresywnych, właściwych średniemu stylowi potocznemu, jak *wyrzucić (kogoś) za drzwi* 154, *lada kto!* 159, *dobrze to chłopczyisko* 175, *kruszyneczkę* 200, *cudo!* 207. W tekście panuje przede wszystkim frazeologia banalna, o czym świadczy wiele przykładów (cytuję tylko niektóre): *przyzwoity człowiek* 147, *to lub owo* 147, *gonić (za kimś)* 154, *no, to niewiele* 155, *cyt!* 162, *po sąsiedzku* 164, *zostawić (coś) na boku* 174, *cóż dalej?* 177, *czasu nie mieć* 181, *jeśli się nie mylę* 184, *tak lub nie* 184, *otóż to!* 200, *coś podobnego* 201, *dać słowo* 201, *mieć (coś) na oku* 201, *bez przysady 'przesady'* 207, *aż mnie zimno się zrobiło!* 215, *zdaje się mnie, że...* 214, *ach! prawda... m a s z s ł u s z n o ś ć* 222, *co to?* 225, *ani słowa* 240 itd. Zastanawia dość częste partykułowe użycie zaimka *coś*, które wydaje się podejrzanie idiolektyczne, por. Szeliga: *Mieliśmy dziś rano coś jak burzę* 185.

Wśród wspomnianych wyżej przykładów wiele jest wyrazów i wyrażeń salonowych, typowo grzecznościowych⁵. Należy tu odpowiednia tytulatura: *Mości dobrodzieju* 151, *jegomość* 161, *wielmożna pani* 196, *pani Hrabino Dobrodziejko* 208 itd., formuły powitań, pożegnań i podziękowań: *żegnam* 153, *Jak też zdrowie Hrabiny?* 185, poważania, przeprosin: (*że tu pana hrabiego przeproszę*) 161, *przepraszam* 164, *proszę* 167, *za łaskawego pana pozwoleniem* 169, *obowiązani tobie* 179 itd., zaproszeń: *przyjm j a k n a j g r z e c z n i e j* 174, *służby me / Bez-zawodnie ofiaruję panu* 165-6, *anonsować się* 178, życzeń: *bawić się życzymy* 211, *lepszego zdrowia życzę*

⁵ O stylu grzecznościowym pisali ostatnio K. Ożóg, M. Wojtak, A. Nowakowska i in., zob. B. W y d e r k a. *Środki stylowe*. W: *Przewodnik po stylistyce polskiej*.

234 itd., a także grzecznościowe słówka, jak *zechcieć*, *raczyć* itp. Do świata salonów należą także liczne proste i złożone nazwy odpowiednich realiów, jak *sfera* 169, *wizyty* 169, *godzina przyjmowań* 169, *bywać w świecie* 170, *maleńki wieczorek* 191, *zrobić (komuś) scenę* 198, *zachować dystynkcję* 212, *reputacja* 217, *afrońt* 227, *admirować (co)* 228, *splendor domu* 230, *skandal* 236 itd.

Kluczowym słowem jest tu *świat* – używany zresztą w różnych znaczeniach. W odniesieniu do cytowanych wyżej przykładów „wykwintnej” potoczności jest to tzw. wielki świat, wyższe sfery towarzyskie, ze swoim – jak to określa poeta – „s p o s o b e m m ó w i e n i a, na świecie / Przyjętego – –” 180.

Charakteryzacja językowa postaci scenicznych powoduje w dramacie zróżnicowanie ich wypowiedzi. Tak więc Sędzia używa terminów prawniczych (*sędzia polubowny* 147, *prawo* 147, *paragraf* 150, *egzekucja* 154, *poprowadzić sprawkę* 154, *zagajać polubowne spory* 157, *wydalić się n a u s t ę p*, tj. na ustąpienie 227, *kazus prawem przewidziany* 230 i in.). Wypowiedzi Szeligi – rzekomego astronoma – zawierają kilka terminów astronomicznych, jak *luneta* 153, *astronom* 171, *perturbacje-gwiazdy* 148, Mak-Yksa zaś – poetyckich, o czym jeszcze będzie mowa niżej. Tutaj chciałabym szerzej omówić terminy filozoficzne używane przez Sędziego jako echo jego studiów w Dorpacie (Tartu). (Nawiasem mówiąc, sposoby charakteryzacji językowej osób dramatu są znacznie subtelniejsze niż charakteryzacja ściśle leksykalna i głęboko sięgają w tematykę i konsytuację wypowiedzi wynikających z rozmaitych typów osobowości).

Rzecz wymaga dodatkowych wyjaśnień. O związkach między językiem poetów romantycznych i ówczesną filozofią miałam okazję wypowiadać się kilkakrotnie⁶. Od początku XIX w. toczyła się zażarta walka z dziwacznymi często propozycjami terminologicznymi pojawiającymi się wraz z przyswajaniem sobie przez naszych uczonych koncepcji niemieckich filozofów: Kanta, Schellinga, a potem Hegla⁷. Norwid skupił uwagę na propozycjach

⁶ Por. m.in. *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*. Toruń 1962; *Złożenia z wszechw historii języka polskiego „Zeszyty Naukowe UMK”*, Nauki Humanistyczno-Społeczne, 1962 z. 6 *Filologia Polska 3: Historia wyrazu um w języku polskim*, tamże, 1965 z. 12. *Filologia Polska 5*.

⁷ Kampanię tę rozpoczął ówczesny wielki autorytet w sprawach języka, Onufry Kopczyński, pisemkiem pt. *Poprawa błędów w ustnej i pisanej mowie polskiej*. Warszawa 1808. Były to początkowo terminy Szaniawskiego i Jarońskiego, potem Chłędowskiego i Kamińskiego (z „Haliczanina” z 1830 r.), wreszcie Trentowskiego i innych.

terminologicznych Trentowskiego, istotnie często dziwacznych, choć niektóre się przyjęły, jak np. *jaźń*, *sprawdzian* czy *pewnik*. Poeta, sam przecież wybitny neologista, zastrzega się wprawdzie we wstępie do dramatu, wspominając pomysły Trentowskiego, że „nie należy być osobistym w przyjmowaniu wyrażań scenicznych” 136⁸, niemniej jednak, wkładając rzekome jego pomysły w usta tak ośmieszanej postaci jak sędzieja Durejko, stawia się w rzędzie krytyków tych terminów (i nie tylko, także poglądów ich twórcy). W tekście dramatu jest mowa o dwu dziełach Trentowskiego, podobno czytanych na studiach w Dorpacie 155, tj. o *Chowannie* i *Wizerunkach duszy narodowej*⁹. Na to ostatnie dzieło wskazuje zacytowany przez Norwida pseudonim autora: *Ojczyźniak*. Zobaczmy, w jakim kontekście (przykład stanowi jedną z wielu wypowiedzi Durejki):

SĘDZIA

„W i e d z a”?... idzie od „J a ż n i” – ta znowu
 Na odwrót stawa się „J a ż n i o - w i e d z a”,
 Jak to nasz FILOZOF-NARODOWY
 Skreślił – i jest przez to popularnym,
 Że w przysłowiach od razu gotowych
 Więcej odkrył niż w głębokich studiach,
 Dając tym sposobem dla k a ż d e g o
 P a t e n t – kto jest przyzwoity rodak,
 Dziedzic zacny – kto ziomek porządny,
 Czysty patriota i nie „T u r a n”! 152¹⁰

Kontekst cytowanych terminów wyraźnie uwydatnia ich funkcję parodystyczną, różną od pierwotnej. Wypowiedzi odnoszące się do terminologii filozoficznej znajdują się także na s. 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 209, 212, 220. Parodystyczny charakter używanych terminów ujawnia się szczególnie w cytowaniu triady Hegłowskiej (por. *Chowanna* 1, 35, gdzie mowa o *tezie*, *antytezie* i *syntezie*): Sędzina. A czy Klemensulko zna

⁸ Uwaga ta dotyczy także Mickiewicza, o czym świadczą słowa Sędziego: „Wszakże zna pan wiersze Mickiewicza / (Co zgniółł «w s z y s t k i c h m ę d r c ó w i p r o r o - k ó w»)? 151, wypaczające funkcje użycia tego zdania w Wielkiej Improwizacji.

⁹ B. T r e n t o w s k i. *Chowanna czyli system pedagogiki narodowej* [...]. T. 1, 2. Poznań 1842; *Wizerunki duszy narodowej przez Ojczyźniaka*. Paryż 1847. Cytaty w moim artykule pochodzą z wydania *Chowanny* z r. 1970, ze wstępem A. Walickiego, z zaznaczeniem tomu i strony. Na autora *Wizerunków* wskazał wydawca. Źródeł terminów szukałam również w *Mysłini*.

¹⁰ Gomulicki zidentyfikował termin *Turan* jako twór historyka i etnografa, Franciszka Duchinińskiego. Por. przypis 485.

s y n t e z ę?? Z pogardą wychodzi. Sędzia za żoną. A n t y - t e z ę!... bogdaj i p r o t e z ę!... 154.

Wydaje się, że Norwid znał poglądy i terminy Trentowskiego z drugiej ręki. Tak np. często powtarzane przez Durejkę słowo-klucz *rygor*, stanowiące aluzję do poglądów pedagogicznych Trentowskiego, wcale do niego nie pasuje, autor *Chowanny* nie był bowiem rygorystą. Nie wiadomo też, dlaczego poeta uczepił się *Ojczyźniaka* (tj. patrioty), skoro dzieło wydane przez niego ma charakter doraźnie polityczny i nie jest wyrazem poglądów i terminów filozoficznych autora. Nie udało mi się do tej pory odszukać twierdzenia Trentowskiego o specjalnych wartościach przysłów ludowych, podejrzewam, że chodzi w tym wypadku o aluzję do poezji Mickiewicza.

Spróbujmy teraz bliżej określić genezę terminów użytych w dramacie. Wśród cytowanych przykładów *jaźń* to istotnie wyraz stworzony przez Trentowskiego¹¹, różnie zresztą rozumiany, m.in. jako 'boskość w człowieku', 'istota osobowości', por. niem. *das Ich, Ichheit*, fr. *le moi*, łac. *egoitas*, *Chowanna* 1, 26 i in. Oddanie tych pojęć po polsku od dawna sprawiało kłopot popularyzatorom filozofii, tak np. Adam Kazimierz Czartoryski tłumaczył to pierwszy jako *mojość, jajość*¹², Fredro zaś w *Panu Jowialskim* sparodiował ten termin jako *to Jest* (w ustach Heleny: *to Jest, które tkwi w materialnej bryle Pana Janusza*)¹³.

Um – używany istotnie przez Trentowskiego (*Chowanna* 1, 34 i in.) nie jest oryginalnym jego tworem, został szeroko upowszechniony za pośrednictwem Jana Nepomucena Kamińskiego. Podobnie nieoryginalna jest też *wyobraźnia*, termin zapewne wprowadzony przez Alojzego Felińskiego. *Samowiedzę* notują słowniki z Libelta, w tym także *Słownik wileński*, którego współautorem był Trentowski. Prawdopodobnie *jaźnio-wiedza* jest własnym neologizmem Norwida, na wzór *samowiedzy*. Zapewne też oryginalny pomysł poety powołał do życia *sobo-słowień* 'monolog', parodiujący twory pu-rystyczne.

Co do nie zidentyfikowanego dotychczas przeze mnie złożenia *wszech-wyskok* (Sędzia. Essencja zowie się „w s z e c h - w y s k o k i e m”! / Według rodowitej s a m o - w i e d z y 212), warto wspomnieć, że Trentowski używał wielu takich formacji w swoich pismach, por. np.

¹¹ Trentowski tak uzasadniał tworzenie nowych terminów: „I któż nareszcie ma tworzyć mowę, jeżeli nie poeta i filozof?” *Chowanna* 1, 40.

¹² W rozprawce wydanej pod pseudonimem A. Dantiscus, *Myśli o pismach polskich* (Warszawa 1809) s. 91.

¹³ Por. A. F r e d r o. *Pisma wszystkie*. Warszawa 1955 t. 5 s. 175.

wszechobecność (Chowanna 1, 14), *wszechwładność* (tamże, 1, 58) *wszech-człowieczeństwo*, *wszechbóstwo* i inne. Formacje z *wszech-* były w owym czasie typowe dla języka filozofii i poezji, wyjątkiem jest tu żartobliwe Mickiewiczowskie *wszechżabstwo*. Sam Norwid często stosował takie złożenia, jak np. *wszechdoskonałość*, *wszech-świat*, *wszech-sumienie* itd. W *Pierścieniu* nieco wątpliwe jako formacja złożona pojawia się wyrażenie *po wszech-ścieżkach* (*Gdy się rozlegały wszędzie śpiewy, / Po wszech-ścieżkach pachnących balsamem!* 193). To było charakterystyczne dla ówczesnych poglądów na język: twórcy neologizmów krytykowali innych pomysłodawców w tej materii. Tak więc w analizowanym dramacie znajdują się takie neologizmy Norwida, jak *z-istniewać* 145, *wy-ojczyźniać się* 165, *uniewolnić się* 188, *siostrzaństwo* 187, *od-pomnieć* 189.

Osobny dział słownictwa stanowi w *Pierścieniu* jego onomastyka. Szkocko-irlandzki człon *Mac* w nazwisku *Mak-Yks* łączy się tu ze składnikiem znaczącym 'ktoś niewiadomy'. Zamiast oczekiwanej *Salomei* pojawia się biblijna z pochodzenia *Salome*, o przewrotnie aluzyjnej genezie, boć to postać wzorcowa. O nazwiskach *Durejko* i *Wygielłówna* już wspomniałam, oryginalne z pochodzenia są *Szeliga* i *Harris*. Nie odtworzyłam genezy egzotycznego nazwiska Magdaleny: *Tomir*. Może w jakimś związku z *Timur*?

Ośmieszanie terminów filozoficznych i purystycznych było u Norwida jednym z przejawów jego postawy metajęzykowej, uwidocznionej w tekście *Pierścienia Wielkiej-Damy*. Mamy na to także szereg innych dowodów, a więc mowa tam o konieczności rozróżniania *s e n s u i l i t e r y* 147, o konieczności skrótów w telegramie Szeligi 174, którego tekst Magdalena przekłada na inny styl, o charakterystycznym sposobie mówienia w świecie 180, o sensowności wprowadzania neologizmu *siostrzaństwo* 187, określenia, że „można być z *d u c h a* zaziębionym” 215. Spotyka się nawet komentarze stylistyczne oceniające np. styl orientalny 189 lub styl *a t t y k u* (*stu-gębna-sława* 218).

Typowo romantyczne poetyzmy, jak *anioł* (*Hrabina jest Aniołem...* 143), *mój aniele* (200), *moja luba* (*Hrabina do Magdaleny*) 176 – to raczej wyrażenia potoczne.

Ale obok tego można dostrzec w tekście echa romantycznej poetyzacji, uwydatniającej nieziemskość kobiety, np. w wypowiedzi Mak-Yksa: *Salome. Hrabina jest Aniołem...* 143. Mak-Yks. *ONA [...] Jako która ze świętych na*

szybach / Gotyckiego kościoła – – perłowa, / Z ametystowymi szat fałdami / I ze złotą limbą wkoło skroni... 145¹⁴.

Te poetyzowane fragmenty obok omówionych poprzednio nawiązań do stylu potocznego i do terminologii specjalistycznej dowodzą, że tekst Norwida jest tekstem wielowarstwowym pod względem stylistycznym, choć zawiera także cechy uniwersalne. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza Norwidowska technika poetyzacji stylu dramatu, który w wielu miejscach jest nasycony znaczeniami aluzyjnymi, niedopowiedzeniami, grą słów, znaczeniami symbolicznymi, zgrupowanymi wokół tytułowego pierścienia, ale nie tylko. Tak np. znakami symbolicznymi stają się próg, różaniec, kalendarzyk, rękawiczka, okruchy jedzenia w kieszeniach bohatera itd. Właściwie każdy przedmiot obudowany jest różnymi aluzjami, jak okna w wypowiedzi Mak-Yksa: *Dla m n i e także... o! panie... o k n a t e / S w a o s o b n a m a j q t a j e m n i c z o ś ć... 167.*

Aluzyjność dotyczy także własnych dawniejszych tekstów poety, np. wiersza pt. *Trzy strofki* z r. 1854, kiedy Szeliga oświadcza Hrabinie, że jego różaniec *z ł e z j e d e n [...] wpadł w M a r t w e - M o r z e 190.*

Między różnymi sposobami wzbogacania semantyki tekstu należy także wymienić mechanizm językowego uogólniania, budowania poetyckich meta-komentarzy do opisywanych zjawisk, dzięki czemu powstaje w dramacie inny, niemiędzyosobowy plan komunikacyjny tekstu.

Uogólnienia tworzą jedną z najbardziej charakterystycznych właściwości stylu dramatu. Tworzą je wszystkie *dramatis personae*, nie wyłączając ludzi prostych. Są to niewątpliwie figury tekstu, nie zaś jednostki czysto składniowe – może podobne do synekdochy połączonej z metonimią. Cechuje je dwupoziomowość semantyczna: oto konkretne zdarzenie lub zespół zdarzeń tworzących sytuację zostają uogólnione, przy czym konstrukcja semantyczna drugiego poziomu zachowuje tę samą, choć nadrzędną (lub analogiczną), izotopię i analogiczne konotacje składniowe i semantyczne. Często zwornikiem staje się podobieństwo miejsca lub czasu, ale to nie jest konieczne. Najczęściej mamy przejście kategoriale od *concretum* do *abstractum*, jak w jednym z dialogów między Szeligą i Magdaleną. W cytowanym niżej przykładzie zachodzi jednocześnie przemiana gra konkretyzacji i abstrahowania:

¹⁴ Zgodnie z tradycją erotyki chrześcijańskiej, o czym pisałam w książce *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego* (Toruń 1966 s. 16 i n.).

SZELIGA

Aklimatyzować się nawykłem,
Jednakże poczuwam chwilę febry...

MAGDALENA

patrząc w oczy Szeligi

To – nerwowe tylko przesilenia,
Które często z przyczyn są tajemnych –
Ludzie, choć klimatów nie zmieniają,
Bywa, że t y m podlegli są wpływom.
Jest to czasem i z moralnych przyczyn:
Rozczarowanie nieraz jakby dreszcz
Przejmuje – i to tak istotnie,
Że można być z d u c h a zaziębionym! 215

W uogólnienie często wplątuje się metafora, jak w wypowiedzi Mak-Yksa z porównaniem do podróżnika 218.

Omawiane figury wykazują często charakterystyczne właściwości językowe na poziomie abstrakcji: predykatywne elementy mają cechy omnitemporalne lub prawie omnitemporalne (np. *Bywa, iż* [...] 146, *Cichym ludziom świat miejsca żałuje*: 158), agens zdania uzyskuje znaczenie ogólniejsze: to *człowiek, ludzie, ludzkość*. W tej funkcji występuje czasem pojęcie, jak np. *odwaga*. Tak się dzieje m.in., gdy spoiwem obu poziomów staje się cytat: „Słusznie B y r o n mówi: że odwaga / Mężów starożytnych po wielekroć / Od strawności dobrej zależała!...” 217. Krańcowym przypadkiem uogólnień stają się dewizy, wyodrębniające się z kontekstu jako prawie osobne jednostki (*każdy ma s ł a b o s t k i* 220 – mówi np. Magdalena).

Kończąc te uwagi muszę przyznać, że zaledwie udało mi się musnąć stylistycznojęzykowe problemy tekstu dramatu Norwida. Nie poruszyłam np. kwestii związanych z tradycją takiego stylu komentującego, sięgającą co najmniej twórczości Szekspira.

SOME REMARKS ON THE LINGUISTIC FORM OF NORWID'S
PIERŚCIEŃ WIELKIEJ-DAMY

SUMMARY

The article does not cover all the major linguistic properties of the play; for example, it ignores the organisation of the text in its various communicative planes. The author

concentrates on identifying the characters' basic medium, which in Norwid's words was to be "refined colloquial dialogue". She distinguishes three main stylistic strata of colloquialism and brings out the special role of the medium colloquial style. This was a style used in the 19th century and saturated with expressions typical of the social elite of the time. Still, individual properties of the characters' language result in stylistic differentiation, with the style of the Durejkos being the most distinctive. Because it abounds in philosophical terms, which commentators have claimed are borrowed from Trentowski, the author investigates their genesis and concludes that they in fact do not fully reflect Trentowski's usage.

In analysing various methods of enrichment of the semantics of the dramatic text T. Skubalanka pays special attention to the mechanisms of linguistic generalisation, i.e. the construction of poetic meta-commentary on the phenomena depicted.

Transl. Adam Pasicki