

na chwile przejścia, przesilenia między zjawiskami atmosferycznymi. Dlatego też kiedy „białe tęcze brzasku” stają się jedynie „arabeschi di luce” (35), kiedy słońce, które „zachodziło już dobrze ... i zaszło” oddane jest jako „słońce zaszło zupełnie i noc się stała” (il sole tramontò completamente e fu notte, 121), czegoś mi w przekładzie brakuje.

Wreszcie – na zakończenie – dwa zdania nie pozostawiające większych szans tłumaczowi, ale gdzie chętnie ujrzałbym po prostu przekład możliwie najdosłowniejszy. Słynna Norwidowska formuła: *Jestże się poetą, czyli tylko raczej bywa się* nie tłumaczy się wprost na włoski ze względu na defekt gramatyczny, jakim jest brak aspektywności w językach romańskich. Wolałbym jednak tłumaczenie chropawe od gładkiego: *Poeta si è o si diventa?* (Jestże się czy też zostaje się poetą?). W opisie ubioru Drążkowskiego następujący fragment: *o sztywnych kołnierzach i bawełnie do lewego ucha nigdy nie zapomina* tłumaczka zbija w jedno i mamy *sztywne bawełniane kołnierzyki sięgające do ucha* (rigidi colletti di cotone, alti fin quasi alle orecchie, 73).

Tu dochodzimy do sedna. Otóż mimo tych licznych zastrzeżeń, mimo tak obfitej listy błędów, uważam generalnie tłumaczenie Marii Grazii Pelaio za dobre. Proszę wybaczyć nieprecyzyjne określenie: ona „czuje” rytm tekstu. Zabrakło pracy w ekipie, paru elementarnych rad. Dlatego trochę mam za złe polskim badaczom Norwida, iż, zajmując się kwestiami o niestychanym poziomie skomplikowania, nie próbują popracować nad rzeczami prostszymi, jak np. nad wydaniem tekstów pisarza z wyczerpującym komentarzem językowym. Tekst taki ułatwiłby znakomicie pracę tłumaczom. Wydaje mi się bowiem, że przeszkody w zrozumieniu Norwida sytuują się m.in. – zwłaszcza dla obcokrajowca – na banalnym poziomie słownictwa. Coś dla czytelników można by zrobić, jak to zrobiono choćby dla czytelników Mickiewicza. Może warto by objaśnić nie tylko ową *bawełnę do lewego ucha*, ale także dlaczego Norwidowskie talerze *szeleszczą* zamiast *brzęczeć*? Mielibyśmy wówczas niewątpliwie nie tylko lepsze przekłady, ale i lepsze młodzieży chowanie.

Henryk D u d a – STUDIA NAD JĘZYKIEM I STYLEM NORWIDA

Teresa S k u b a l a n k a. *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem*. Lublin 1997 ss. 246.

Kolejna po *Wprowadzeniu do gramatyki stylistycznej języka polskiego* (Lublin 1991) książka T. Skubalanki jest poświęcona językowi i stylowi trzech wybitnych

poetów romantycznych: Mickiewicza, Słowackiego i Norwida. Siedem z opublikowanych w niej rozpraw to przedruki. Ukazały się one w różnych, nie zawsze dziś łatwo dostępnych, publikacjach zbiorowych. Najstarsza rozprawa, *Neologizmy językowe Mickiewicza wobec teorii i praktyki oświeceniowej i romantycznej*, ukazała się w 1959 r.¹ Najmłodsza z przedrukowanych w książce prac, *Język literacki XIX wieku*, została opublikowana po raz pierwszy w 1991 r.² Pięć prac to pierwodruki. Zagadnienia języka i stylu oraz Mickiewicz, Słowacki i Norwid łączą prace powstałe w dość długim okresie czasu. Tom jest świadectwem stałości zainteresowań autorki tą problematyką. Nie jest to książka napisana naprędce, pod wpływem doraźnej koniunktury czy mód, które przetaczają się – w ostatnim czasie jakby coraz szybciej – przez polską humanistykę. Jak autorka zaznacza w *Słowie wstępnym*, nowsze prace odbiegają od rozpraw i studiów dawniejszych „odmiennością metodologii”. W tego typu książkach jest to raczej nieuniknione. Jak sądzę, dobrze to świadczy o badaczu – pokazuje, że cały czas szuka on nowych, lepszych rozwiązań odwiecznych problemów humanistyki.

Przedstawione tu omówienie książki T. Skubalanki *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem* powstało z myślą o roczniku Zakładu Badań nad Twórczością Cypriana Norwida „Studia Norwidiana”. Z tego powodu szczegółowo omawiam tu jedynie prace, które bezpośrednio dotyczą twórczości autora *Vade-mecum*. Inne tylko sygnalizuję. Wyjątek czynię dla dwu artykułów – otwierającego książkę szkicu *Styl romantyczny w języku poezji polskiej* (s. 9-19), łączącego w całość teksty powstałe w różnych latach, oraz zamykającej ją pracy *Język literacki XIX wieku* (s. 224-242).

W pierwszej z tych dwu prac autorka kwestionuje przekonanie (m.in. W. Tatar-kiewicza, Cz. Zgorzelskiego, A. Kowalczykowej i A. Witkowskiej) o niejednolitym charakterze, wielonurtowości romantyzmu polskiego. Zdaniem T. Skubalanki „można mówić o istnieniu względnie wyrazistego stylu romantycznego, jeśli się weźmie pod uwagę stosunek ówczesnych twórców do języka” (s. 19). Właściwościom tego stylu poświęcone są pozostałe studia zamieszczone w omawianej książce. Jego jednolitość opiera się na kilku zasadach. Należy do nich: „[...] zasada narodowości literatury, a co się z tym wiąże, oryginalności i rodzimości języka literatury, zasada nadzwyczajnych uprawnień, jakimi obdarzano wielkiego twórcę, twierdzenie o niedoskonałości tworzywa językowego wobec myśli i wreszcie zasada względności, uzależniająca język dzieła między innymi od czasu i miejsca” (s. 10). Po raz pierwszy autorka

¹ W książce *O języku Adama Mickiewicza. Studia*. Red. Z. Klemensiewicz. Wrocław 1959 (pt. *Nowotwory językowe Mickiewicza wobec teorii i praktyki oświeceniowej i romantycznej*).

² W *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa. Wrocław 1991 (pt. *Język literacki*).

przedstawiła te zasady w książce *Historyczna stylistyka języka polskiego*³. W omawianym szkicu zostały one omówione bardziej szczegółowo. Do tych znanych z wcześniejszej książki T. Skubalanka dodała jeszcze dwie „kategorie” – tajemniczość i nastrojowość.

W pracy *Język literacki XIX wieku* autorka przedstawia charakterystykę systemu gramatycznego polszczyzny XIX-wiecznej. Omawiane są tu kolejno: fonetyka, właściwości prozodyczne, fleksja i składnia. Autorce idzie nie tyle o przedstawienie wszystkich właściwości polszczyzny, co o zjawiska, które różnią język tego okresu od języka II poł. naszego stulecia. Po właściwościach polszczyzny ogólnej autorka omawia „odrębności systemowe polszczyzny regionalnej” (s. 234-35), następnie zaś słownictwo – zarówno archaiczne, jak i neologizmy oraz zapożyczenia (nie tylko lek-sykalne). Pełno tu interesujących przykładów, uwag i wzmianek o różnych, nieczęsto opisywanych w literaturze zjawiskach, np. o archaicznych możliwościach rutenizacji (zob. s. 240).

Nie trzeba przypominać, że w badaniach literackich, zwłaszcza w studiach nad twórczością pisarzy i poetów, którzy – jak Norwid – nieustannie zmagają się z językiem, trudno czasami uniknąć problemów lingwistycznych. Ocena dorobku takich twórców wymaga znajomości tego, co w języku systemowe czy, mówiąc najprościej, powszechne w okresie ich życia i twórczości. Omawiany tu artykuł *Język literacki XIX wieku* może być przewodnikiem po języku ubiegłego stulecia.

Z uwagi na czytelników tego studium, często niejęzykoznawców, sygnalizuję tu kilka – niezbyt dużej wagi – błędnych informacji. Dotyczą one rzeczy może drobnych, ale to właśnie psuje w tym wypadku przyjemność lektury.

Na s. 224 autorka pisze o trzech wydanych w XIX w. słownikach języka polskiego — słowniku Lindego, *Słowniku wileńskim* i *Słowniku warszawskim*. Ten ostatni jednak ukazał się już w naszym stuleciu (Warszawa 1900-27). Oczywiście, w jakiejś mierze autorka ma rację – Słownik warszawski jest dziełem XIX-wiecznej myśli językoznawczej, ale to już inna sprawa. Wspomniany na s. 237 *Słownik geograficzny* nie jest – jak podaje T. Skubalanka – słownikiem „terminologicznym”.

Na s. 225 pojawia się termin *fonem*. Konieczna jest tu jednak ostrożność w jego stosowaniu. Czy XIX-wieczne resztki *é* można nazwać fonemem? Zwłaszcza że sama autorka zauważa, iż „[z]akres występowania tego fonemu został ograniczony do szeregu pozycji [...]”. Może lepiej powiedzieć *wariant pozycyjny*. Z pewnością nie można nazwać fonemem dawnego *ó*, które w XIX w. – jak podaje T. Skubalanka – wymawiano jak *u* – „istniały, zwłaszcza w 1. połowie XIX wieku, duże rozbieżności w zestawieniu ze współczesną dystrybucją wymowy tego fonemu” (np. *mógłem*, ale

³ Wrocław 1984.

nowca). Jeśli *ó* wymawiano jak *u* („właściwie wymawiano je jak *u*”, l.c.), to chodzi tu o inną dystrybucję fonemów *o* i *u*. Zaś *ó* to jedynie litera, w najnowszej terminologii *grafem*. Jeśli natomiast *ó* jest fonemem, to nie może być równe *u*. Nie można też porównywać XIX-wiecznej dystrybucji tego „fonemu” z dystrybucją współczesną, bo dziś nie ma go w polszczyźnie literackiej.

Komentarza domaga się również twierdzenie, iż „[w]ymowa samogłosek nosowych była przypuszczalnie w większym stopniu wokaliczna” (s. 226). Czy ma to być wymowa synchroniczna samogłosek nosowych przed zwartymi i zwartoszczelinowymi, co zdają się sugerować niektóre przykłady (np. *docęł*)? Wydaje się to nieprawdopodobne, jeśli wziąć pod uwagę, że w Wielkopolsce nosówki rozkładają się tak jak dziś już w 2. połowie XVI w., a w następnym stuleciu typ wielkopolski rywalizuje z typem małopolskim (z odnosowaniem w każdej pozycji)⁴. Samogłoska nosowa w wyrazach obcych, takich jak *konsul* (z nosowym *o* na miejscu *on*, o czym świadczy pisownia *kąsul*) oraz takich jak *oranżeria*, *kwadrans* (z *a* nosowym na miejscu *an*), przed spółgłoską szczelinową jest tu rzeczą normalną nie tylko w XIX w., ale i dziś⁵. Wyjaśnienie potrzebne jest przy wyrazach takich jak *docęł* i *stangret* (podług T. Skubalanki z *a* nosowym, tj. *stągret*). Czy jest to jedynie sprawa ówczesnej ortografii, adaptacji fonetycznej wyrazów zapożyczonych czy wreszcie świadectwo synchronicznej wymowy nosówek w polszczyźnie XIX-wiecznej?

To, co autorka nazywa stopniowaniem bezwzględny (s. 230), jest w rzeczywistości stopniowaniem względnym⁶. *Calszy*, *pląszczy* (od *cały*, *pląski*) zaś to formy syntetyczne, które dziś dość chętnie zastępujemy konstrukcjami analitycznymi (typu *bardziej pląski*). Z przykładów autorki *calszy* w znaczeniu ‘znajdujący się w dobrym stanie, nie naruszony, nie uszkodzony, nie zniszczony; o człowieku: zdrowy, żywy’ jest notowany w *Słowniku języka polskiego* pod red. M. Szymczaka⁷, przymiotnik *suchy* dalej stopniujemy syntetycznie (*suchszy*), choć inaczej niż w w. XIX. Ówczesne *suższy* z regularnego *suszszy* (< *suχłšʎλ) powstało prawdopodobnie na wzór takich komparatywów, jak *niższy*, *bliższy*⁸. Opozycję χ : š zneutralizowano w

⁴ Z. K l e m e n s i e w i c z. *Historia języka polskiego*. T. II. Wyd. 6. Warszawa 1985 s. 291.

⁵ Zob. *Słownik wymowy polskiej*. Red. M. Karaś i M. Madejowa. Warszawa 1976 s. XXXIV. W odróżnieniu od *konsula* wymawiany z samogłoską nosową przed spółgłoską szczelinową obcy *bronz* piszemy dziś *brąz*.

⁶ Zob. *Encyklopedia języka polskiego*. Red. S. Urbańczyk. Wrocław 1991 s. 334 (s. v. stopniowanie). Tu również wyjaśnienie, na czym polega stopniowanie bezwzględne.

⁷ Korzystam z wyd. 6 (Warszawa 1990. T. 1 s. 231 s. v. cały).

⁸ Tak tłumaczy wyższy A. Brückner (*Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 5. Warszawa 1989 (= wyd. 1. Kraków 1927) s. v. wysoki): „[...] a wedle *niższy* zaczęto pisać i *wyższy* [zamiast *wyszszy*, bo *wysoki* – H. D.], najnieśluszej zresztą”.

stopniowaniu na przełomie XVII i XVIII w., więc *suższy* w początkach następnego stulecia zupełnie nie dziwi⁹.

Do cech prozodycznych polszczyzny ogólnej XIX w. autorka zalicza m.in. „szerzy zasięg akcentowania przedostatnich zgłosek w zestrojach akcentowych” (s. 227). Przykładem jest akcent czasowników z *się* u Mickiewicza (*kochajm'y się*). To zjawisko jednak wiązałbym z polszczyzną wileńską, może szerzej – północnokresową. Zresztą w innym miejscu swojej pracy do cech tej polszczyzny autorka (za Trypućką) zalicza „zaimek *się* po czasowniku” (s. 235). Czy tych dwu zjawisk nie da się połączyć? Tak widzi to np. A. Poprawa i J. M. Rymkiewicz¹⁰.

Pewne wątpliwości budzi też termin archaizmy peryferyjne w odniesieniu do wyrazów archaicznych w mowie Mickiewicza czy Orzeszkowej. Na ogół bowiem używamy tego określenia w odniesieniu do terytorium Polski etnicznej a nie do ziem, na których polszczyzna upowszechniła się później.

Obie przedstawione powyżej prace powstały – co jest ich największą zaletą – nie tylko na podstawie literatury przedmiotu. Stoją za nimi wieloletnie badania T. Skubalanki nad językiem i stylem oraz nad związkami języka, literatury i filozofii. Wyniki tych badań gromadzi m.in. omawiana książka. Studia poświęcone tym zagadnieniom znajdziemy także w najnowszej książce T. Skubalanki pt. *Ze studiów nad dawną i współczesną polszczyzną*¹¹. Są wśród nich klasyczne już studia wyrazowe: *Historia wyrazu um w języku polskim*, *Złożenia z wszech- w historii języka polskiego*¹². Charakterystyczne w pracach T. Skubalanki jest to, że związki między językiem a literaturą i filozofią autorka dostrzega nie tylko wtedy, gdy pisze o języku Mickiewicza, Słowackiego czy Norwida. Literatura nie jest tylko tłem, nie pojawia się dlatego, że język jest tworzycem literackim. Literatura jest tu na równi z językiem przedmiotem badań.

Cztery spośród 12 prac opublikowanych w omawianej książce poświęcone są Norwidowi. Dwie z nich – *Styl poetycki Norwida ze stanowiska historycznego* (s. 144-162) oraz *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*

⁹ Zob. Z. G a ł e c k i. *Stopniowanie przymiotników i przysłówków w historii języka polskiego*. „Summarium. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 19 (38): 1989, s. 128.

¹⁰ *Mickiewicz, czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*. Warszawa 1994 s. 144. Pretekstem do podjęcia tej kwestii jest dla obu dyskutantów zdanie z *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*: „I Europa oświecała się, urządziła się i bogaciła się.” Szerzej o akcencie w polszczyźnie wileńskiej pisze Z. Kurzowa (*Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI-XX w.* Warszawa 1993 s. 246).

¹¹ Lublin 1997.

¹² Przedrukowane pod wspólnym tytułem *Związki leksykalne między poezją i filozofią* (s. 111-138).

(s. 163-196) – mają charakter małych syntez, dwie pozostałe – *Uwagi o stylu poematu Norwida „Quidam”* (s. 197-213) oraz *Styl językowy „Ad leones!”* (s. 213-223) – podejmują problematykę nie tak ogólną, dotyczą konkretnych utworów Norwida.

„Z pola widzenia stylistyki – pisze T. Skubalanka – należy wykluczyć te składniki tekstów poetyckich, które [...] wynikają z czysto językowej różnicy kompetencji twórców i odbiorców tych tekstów. Dystans ten może pośrednio rzutować także na opis stylu poetyckiego Norwida [...]” (s. 146). Dlatego rozprawę *Styl poetycki Norwida...* rozpoczyna autorka od krótkiego przedstawienia najważniejszych właściwości języka poety. Omawia tu m.in. cechy mazowieckie i kresowe Norwida, właściwości polszczyzny XIX-wiecznej, np. resztki samogłosek pochyłonych, *gie* zamiast *ge* i in., niektóre właściwości ówczesnej fleksji i słowotwórstwa, dziś już zapomniane lub przestarzałe wyrazy i połączenia wyrazowe. Są to wszystko cechy systemowe języka poety – nie są stylistycznie relewantne. Przypomnijmy w tym miejscu, że najważniejsze cechy systemowe ówczesnej polszczyzny, a nie tylko właściwości języka Norwida, autorka omawia dokładnie i systematycznie w przedstawionym przed chwilą studium pt. *Język literacki XIX wieku*.

Po wyliczeniu tego, co w języku C. K. Norwida systemowe, właściwe polszczyźnie w XIX w. (w odmianie ogólnej lub regionalnej – mazowieckiej i kresowej), a więc stylistycznie nie nacechowane, T. Skubalanka przechodzi do analizy stylu poety. Prowadzi ją odwołując się do pojęcia kategorii stylistycznej, którą definiuje jako „skupienie cech charakterystycznych, [...] skupienie składników języka będących nośnikami wspomnianych cech” (s. 150). Zdaniem autorki, większość „znamienitych kategorii stylistycznojęzykowych poezji Norwida wynika z powinowactwa (częstokroć przekornego) ze stylem poetów romantycznych” (tamże). Do tych kategorii autorka zalicza: 1° neologiczność, 2° przemilczanie, niedomówienie i aluzję, 3° paraboliczność, 4° hieratyczność, 5° ironię oraz 6° wspólną z innymi romantykami „kategorię pola pejzażu kosmicznego” (s. 158 i nn.). Na koniec wreszcie podjęła się autorka próby wskazania tych kategorii stylistycznych, które różnią styl Norwida od stylu innych poetów romantycznych. W tej grupie mamy: 1° „kategorię swoistej nieobrazowości poetyckiej” (s. 159), 2° dyskursywność oraz 3° renesans upodobań klasycznych.

Przedstawiony powyżej, z konieczności w wielkim skrócie i w dużym uproszczeniu, tok rozumowania wydaje się przemyślany i logicznie poprawny. Uważniejsza lektura skłania mnie jednak do poddania kilku kwestii pod dyskusję. T. Skubalanka zaczyna analizę od scharakteryzowania systemowych właściwości języka Norwida. Omówienie to przerywa jednak w miejscu z wielu względów najciekawszym – tam, gdzie podaje przykład wyrazu, którego używamy dziś w innym znaczeniu (*świecić* daw. ‘widnieć’), przez co współczesny czytelnik wiersza *Pieśń od ziemi naszej*

w słowach „Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica [...]” skłonny jest widzieć oryginalną metaforę (s. 148). Problem to bardzo ważny dla wszystkich, którym przychodzi zajmować się analizą i interpretacją dawnych tekstów, nie tylko poetyckich zresztą.

Przystępując do charakterystyki systemowych cech języka Norwida, T. Skubalanka przypomniała, że XIX-wieczna polszczyzna różni się od współczesnej. Zapominanie o tej odmienności może wpływać na opis stylu poety. To jest osią kompozycyjną omawianego studium – analizę stylu poprzedza tu omówienie systemowych właściwości języka Norwida. Wydaje się jednak, że autorka za mało uwagi poświęciła rzeczywistemu lub możliwemu związkowi właściwości systemowych idiolektu Norwida z omawianymi w dalszej części pracy kategoriami stylistycznymi.

Następną kwestią, którą chciałbym poddać pod dyskusję, są wspomniane przed chwilą kategorie stylistyczne. Są wśród nich takie, które bez wątplenia mają charakter językowy, np. neologiczność czy „kategoria leksykalno-semantyczna pola pejzażu kosmicznego” (s. 158). Inne są kategoriami języka poetyckiego, który – za *Słownikiem terminów literackich* – pojmuję jako „wysoki stopień organizacji wypowiedzi nieredukowalny do jej zdań poznawczych, ekspresywnych czy impresywnych („uporządkowanie naddane”)¹³. Część z nich wreszcie ma charakter mieszany, np. kategoria hieratyczności, której językowym wykładnikiem jest archaiczne słownictwo (archaizacja na płaszczyźnie języka pojmowanego jako tworzywo dzieła literackiego) oraz terminologia religijna, o której autorka wspomina ledwie jednym zdaniem. Czy nie lepiej by było, miast wprowadzać pojęcie kategorii stylistycznej obejmującej zjawiska bardzo niejednorodne, podjąć próbę ich oddzielenia i klasyfikacji?

Przedmiotem studium zatytułowanego *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu* są relacje stylistyczne między tekstami poezji romantycznej a utworami autora *Vade-mecum* (por. s. 163-164). Najogólniej mówiąc, praca mieści się w tym nurcie badań literackich, który obecnie określa się słowem intertekstualność¹⁴. T. Skubalanka wychodzi z założenia, że „przynajmniej w sferze języka i stylu, nie można istnieć całkowicie poza nurtem swojego czasu ani się też całkowicie wyrzeczyć przeszłości” (s. 163). Relacje między tekstami różnych autorów T. Skubalanka proponuje „określać ogólnym terminem: nawiązania (lub odniesienia)”. Teksty, do których Norwid nawiązuje, nazywa „tekstami odniesienia” a jego utwory „tekstami

¹³ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 2. Wrocław 1988 s. 210 (s. v. język poetycki).

¹⁴ Autorka nie używa tego terminu. Pojawia się on w omawianej rozprawie – zdaje się – jedynie raz, w przyp. 54 na stronie 196, w tytule pracy S. Balbusa pt. *Intertekstualność a proces historycznoliteracki* (Kraków 1990). Przy innej okazji T. Skubalanka wyraźnie zaznacza (*Styl poetycki Norwida...*, s. 145), że związków tych nie należy utożsamiać z „tzw. wpływami”.

nawiązującymi”, (por. s. 165). Zdaniem badaczki (zob. s. 165-166) najczęściej pojawiają się następujące „nawiązania”: 1° nawiązania-echa („impulsy twórcze o nie sprecyzowanej funkcji semantyczno-stylistycznej”, s. 167), 2° nawiązania-pastisze, zwane dalej nawiązaniem kontaktowym (por. s. 175 i nn.), 3° nawiązania opozycyjne oraz 4° relacje paralelne. Resztę pracy wypełnia przegląd utworów Norwida i przykładów nawiązań.

Pierwszego typu związki intertekstualne bałbym się nazwać nawiązaniem. Problem w tym, czy w wypadku utworów, takich jak *Słuchacz. Do P. Ol. Wagner. 1876* Norwid nawiązuje bezpośrednio do Goethego (albo Mickiewicza), czy też jego wiersz powstał całkiem niezależnie od utworu Goethego-Mickiewicza. Nie można wykluczyć, że struktura stylistyczna wiersza Goethego zaczęła żyć własnym życiem, funkcjonowała jako anonimowy wzorzec stylistyczny. W takim przypadku w wierszu Norwida widzieć by należało jedynie echo ówczesnego klimatu literackiego, odbicie – by użyć słów T. Skubalanki – „nurtu jego czasu”. Przemawiałoby za tym to, co M. Maciejewski nazwał „genologicznym rozrodzeniem się w poezji struktury stylistycznej wiersza Goethego”. Kontrargument autorki jest – jak sądzę – niezbyt mocny (zob. s. 170, przyp. 15). Nieważne zresztą, czy Norwidowy *Słuchacz* jest „tekstem nawiązującym”. Ważniejsze, czy tego typu związki międzytekstowe są nawiązaniem bezpośrednim („osobistymi” jak pisze T. Skubalanka, l. cit.). Jeśli pozostać przy metaforze echa, to czy jest to pierwsze odbicie, czy któreś z kolejnych, coraz słabszych i słabszych?

Drugi rodzaj nawiązań, nawiązania-pastisze, T. Skubalanka uznaje za dość rzadkie w twórczości Norwida i podaje jeden przykład utworu Norwida, wiersz pt. *Na przykład Teofila Lenartowicza do Fontainebleau*.

Liczniej reprezentowany w twórczości Norwida jest trzeci rodzaj nawiązań – nawiązania opozycyjne. Tutaj, na co warto zwrócić uwagę, znajdziemy informacje o związkach intertekstualnych z twórczością innych poetów tak znanych utworów Norwida, jak *Moja piosnka (II)* (s. 178-90) oraz słynny, zaczynający się słowami *Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi...*, fragment poematu *A Dorio ad Phrygium* (s. 180-183). Zdaniem T. Skubalanki spośród nawiązań tego typu zdecydowanie wyróżniają się parodie, ale podaje tylko jeden przykład, utwór pt. *Częstochowskie wiersze*, i po-przestaje na dość ogólnikowym stwierdzeniu, iż są one „nie tyle stylizowane na pieśni ludowe czy dziadowskie, ile naśladowujące styl poetów ludomańskich, Zaleskiego, Pola” (s. 183).

Jako ostatni typ związków międzytekstowych autorka omawia związki („relacje”) paralelne, które definiuje jako „zupełnie równoległe tendencje stylistyczne uobecniane w zestawianych tekstach, a więc nie tyle [...] ściśle nawiązania, ile [...] powiązania w zakresie techniki stylizacyjnej i innych sposobów kształtowania tekstu” (s. 166). Autorka omawia tu stosunek Norwida do stylizacji romantycznych oraz do roman-

tycznej figuratywności. W twórczości Norwida – podług T. Skubalanki – występuje stylizacja biblijna i „stylizacja archaiczna”. Ta druga polega albo na „odtworzeniu przez język klimatu epoki starożytnej: Egiptu, Rzymu, Grecji, dawnej Germanii [...]”, albo jest to „stylizacja na polski język epoki prehistorycznej” (s. 184). Tu omówiona została też stylizacja heroizująca¹⁵ i bardzo krótko składnia prozy Norwida. Analizując z kolei poetycką figuratywność, dochodzi autorka do wniosku, że „i wiążę [ona – H. D.] ze sobą, i różnicuje praktykę twórczą romantyków” (s. 190). Biorąc pod uwagę figuratywność języka, „Mickiewicza można nazwać przede wszystkim poetą odniesień do rzeczywistości, Słowacki w większej mierze jest poetą odniesień do możliwości języka. Ale nie dorównuje pod tym względem praktyce poetyckiej Norwida [...]” (tamże). Rozprawa kończy się uwagami o słownictwie poetyckim Norwida. Zdaniem T. Skubalanki można zauważyć, że w utworach poety występuje słownictwo z charakterystycznych dla romantyzmu kręgów semantycznych. Przedstawiony tu w streszczeniu tok analizy prowadzi autorkę do wniosku, że „w czasach, w których przyszło pisać Norwidowi, istniał już współcześnie język »idealnie giętki«, a stworzyli go dla celów romantycznych Mickiewicz i Słowacki. Zadanie Norwida było inne: chodziło o przełamanie rodzących się kolejno w czasie konwencji. Przesadził wprawdzie z deklaracjami o całkowitym odcinaniu się od dzieła wielkich poprzedników [...]” (s. 194-195).

Z drobniejszych spraw warto, jak sądzę, przyjrzeć się stylizacji biblijnej, o której autorka jedynie wspomniała na s. 184. Przytoczone bowiem przez nią kilka stron dalej (s. 193) przykłady „metafor dopełniaczowych” (*przódki cierpienia* z Norwida oraz *głębia smutku* ze Słowackiego) mogą mieć rodowód biblijny. Na taki rodowód tego typu połączeń wyrazowych (rzeczownik konkretny + rzeczownik abstrakcyjny w dopełniaczu), typowych dla stylu biblijnego w języku polskim wskazuje B. Walczak¹⁶.

Analizę stylistyczną w następnym studium opublikowanym w omawianej książce – *Uwagi o stylu poematu Norwida „Quidam”*, (s. 197-212) – T. Skubalanka rozpoczyna od bardzo interesującego założenia, iż z jednej strony „wielogatunkowości utworów [Norwida – H. D.], zwanych najogólniej «poematami», odpowiada także wielostylowość”, z drugiej zaś badania nad stylem (T. Skubalanka pisze jedynie o „stylistycznojęzykowym kodzie narracji”, która jest głównym przedmiotem jej uwagi), „mogłyby się przyczynić do uzyskania jaśniejszego obrazu przynależności gatunkowej omawianych tekstów” (s. 186). Analiza ma charakter dwufazowy. W

¹⁵ Niezbyt chyba szczęśliwie T. Skubalanka nazwała ją (zob. s. 187) „heroizacją bohaterską”.

¹⁶ Zob. *Biblia a język. O warstwie biblijnej w polskiej frazeologii*. „Życie i Myśl” 34:1985 nr 11/12 s. 37.

pierwszej fazie autorka porównuje narrację w tekście poematu z 1856 r. pt. *Quidam* z narracją we wcześniejszym o prawie 10 lat innym utworze epickim Norwida, zatytułowanym *Wesele* z 1847 r. Dla celów prowadzonej analizy partie narracyjne w obu pismach zostały podzielone na segmenty kilku typów, np. opisy, opowiadania, komentarze narratora. Kryterium selekcji są relacje semiotyczne między narratorem a tekstem (zob. s. 201). W świetle analizy T. Skubalanki *Quidam* okazał się „tekstem o zwiększonej narracyjności w stosunku do *Wesela*”, więcej tu segmentów opisowych, opisów wyglądków i charakterystyk postaci (s. 202).

W drugiej fazie autorka postanowiła „przyjrzyć się bliżej semantyce, a raczej semiotyce wyodrębnionych segmentów obu utworów” (s. 202 i nn.). Narzędziem analizy jest pojęcie minimalnych zdań narracyjnych. „Minimalne zdanie narracyjne – czytamy na s. 203 – stanowi strukturę pojęciową, wyabstrahowaną z odpowiedniego zespołu zdań językowych tekstu”. Wyjaśnieniu, czym są minimalne zdania narracyjne oraz sekwencje (cykle minimalnych zdań narracyjnych), T. Skubalanka poświęciła sporo miejsca m.in. na s. 203. Najlepiej jednak istotę tego pojęcia wyjaśnia uwaga autorki zamieszczona kilka stron dalej: „Zdanie minimalne wyabstrahowane z następującego wersu: a gości kaskada / Przy krzyku woźnic z szmerem po wschodach się zsuwa; *Wesele* 120-121 brzmi: goście wychodzą” (s. 206).

Jak utrzymuje dalej autorka, „wypreparowanie” takich struktur pojęciowych pozwala bliżej „określić typ narracji” (tamże). W świetle analizy zdań minimalnych narracja w *Quidamie* okazuje się „słaba”, podrzędna wobec przytoczeń i komentarzy narratora. Jej tok jest spowolniony przez rozbudowane opisy szczegółów i wyglądków. Narracja w *Weselu*, które — jak pamiętamy — autorka porównuje z *Quidamem*, jest również słaba, gdyż „[p]unkt ciężkości spoczywa na charakterystyce stanów psychiki państwa młodych, a realia towarzyszące tym opisom zyskują rangę symboliczną. Opis góruje nad segmentami narracyjnymi, również dzięki rozbudowanym komentarzom narratora. Ważniejsze okazują się typy ludzkie niż to, co się dzieje” (s. 205).

Ostatnim zagadnieniem, jakie T. Skubalanka podjęła w tym studium, jest problem tematycznej, chronologicznej, topologicznej etc. izotopii tekstu. Czynniki, które zapewniają tę izotopię, czyli spójność tekstu (dlaczego jednak autorka nazywa to zjawisko tak dziwnie?) są m.in. powtórzenia, „metatekstowe wyrażenia pierwszoosobowego narratora”, leksykalne sygnały nawiązania (np. spójnik *a*). Analiza tych czynników prowadzi autorkę do wniosku, że „wskaźniki spójności w *Quidamie* są mniej eksplicytne niż w *Weselu*. Wiele związków tworzy się na płaszczyźnie syntaktycznej, przy wykorzystaniu tak zwanej funkcjonalnej perspektywy zdania, czyli układu tematyczno-rematycznego [...]” (s. 209). W poemacie *Quidam* T. Skubalanka dostrzega jeszcze dwa inne sposoby budowania spójności tekstu – jednym jest bezosobowa forma komentarzy i dygresji narratorskich, drugim „jednolita „aura” stylistyczna (rodzaj stylistycznej izotopii)” (zob. s. 210). Z tymi zagadnieniami au-

torka wiąże dwa inne problemy, choć już ich tak szczegółowo nie omawia – presupozycję narracyjną oraz wykładniki modalności poetyckiej (zob. s. 211).

W przedstawionym tu omówieniu zawartości pracy *Uwagi o stylu poematu Norwida „Quidam”* starałem się możliwie najwierniej zrekonstruować tok rozumowania autorki i wyniki jej analizy. Nie było to rzeczą łatwą ze względu na hermetyczną terminologię i – w moim odczuciu – wywód nie zawsze klarowny. Przywołana wcześniej *izotopia* tekstu jest tu przykładem udziwniania terminologii. Miłośnika języka polskiego razi także *aktant*. Terminów obcych jest więcej, ale te dwa rażą najbardziej. T. Skubalanka odwołuje się do powstałych poza Polską prac poświęconych narracji (np. Proppa, Greimasa, Brémonda, van Dijka). Nazwiska to we współczesnej nauce o literaturze pierwszorzędne. Niemniej jednak nie zawsze pomysły rodem z dzieł tych koryfeuszy współczesnej humanistyki wydają się trafne. Tak, moim zdaniem, jest z pojęciem minimalnego zdania narracyjnego, przynajmniej w rozumieniu, jakie nadaje temu terminowi T. Skubalanka. Do czego dojdziemy, jeśli przełożymy na minimalne zdania narracyjne cały tekst utworu, jak to autorka czyni z jednym z wersetów z Norwidowego *Wesela (a gości kaskada / Przy krzyku woźnic z szmerem po wschodach się zsuwa -> goście wychodzą)?* Czy nie znajdziemy się wówczas blisko znanej kwestii, co poeta powiedział (chciał powiedzieć) w tym utworze? T. Skubalanka zdaje sobie z tego sprawę, o czym świadczy uwaga bezpośrednio poprzedzająca przywołany przez nią przykład: „[...] trzeba jednak pamiętać o tym, że przy wydobywaniu z niego minimalnych zdań narracyjnych niszczy się, a w każdym razie usuwa z pola obserwacji, ukształtowanie stylowe wypowiedzi narratora” (s. 206).

Ostatnią wreszcie kwestią, jaką chcę tutaj podnieść, jest niespełnienie zapowiedzi. Jak napisałem, autorka rozpoczęła od interesującego założenia, iż badania nad stylem „mogłyby się przyczynić do uzyskania jaśniejszego obrazu przynależności gatunkowej omawianych tekstów” (s. 186). We wnioskach na s. 212 autorka pisze przede wszystkim o ewolucji narracji w twórczości Norwida w latach 1847-1856, tj. między powstaniem *Wesela* a ukończeniem *Quidama*, choć czytelnik miałby prawo oczekiwać raczej uwag o związkach między przynależnością gatunkową utworu a stylem.

Gdy T. Skubalanka wyjaśnia, czym są minimalne zdania narracyjne, zaznacza: „Mamy tu bowiem do czynienia z przejściem na inny poziom semantyczny tekstu niż poziom zdań języka. Niektórzy językoznawcy sądzą, że wychodzi się wówczas także poza granice językoznawstwa” (s. 203). *Uwagi o stylu poematu Norwida Quidam* świadczą, że ich autorka do tej grupy badaczy języka nie należy. Nieraz dręczy nas pytanie, czym jest i powinno być językoznawstwo, ale w sprawie minimalnych zdań narracyjnych bliski mi jest pogląd, że problematyka ta wykracza poza granice lingwistyki. W obrębie lingwistyki mieści się natomiast problematyka następnego

studium, ostatniego z tych poświęconych Norwidowi, *Styl językowy „Ad leones!”* (s. 213-223).

Zestawia tutaj autorka opinię K. Wyki, iż w ostatnich latach życia i twórczości autora „*Ad leones!*” jego styl „się upraszczał i stawał łatwiejszy do zrozumienia” lub – jak dalej pisze ten badacz – „Norwid z biegiem dziesięcioleci stawał się prostszy” (por. s. 213), z odczuciami czytelnika Norwida oraz spostrzeżeniami innych uczonych (K. Górski, I. Sławińska); jedno i drugie z twierdzeniami Wyki stoją w jawnej sprzeczności.

T. Skubalanka pokazuje w tej pracy, że m.in. to właśnie styl „*Ad leones!*” „stanowi [...] przesłone językową odgradzającą utwór od współczesnego odbiorcy”, a jego „szata językowa bynajmniej nie przypomina wybitnych prozatorskich utworów literatury polskiej schyłku XIX w.” (s. 214). Autorka rozpoczyna od wyliczenia i scharakteryzowania zjawisk, które odróżniają język tego utworu „od normatywnej polszczyzny XX-wiecznej”. Do właściwości Norwidowej polszczyzny, w szczególności zaś jego słownictwa, należą (s. 214-216) osobliwości fonetyczne (np. *seplunił, tytuń*), przestarzałe dziś, a częste w XIX w. formy fleksyjne (np. *między biusty, modelów*), osobliwości słowotwórcze (np. *przedstawował, dodatkować, postrzegacz* i in.), słowa o odmiennym niż obecnie znaczeniu (np. *obecność* ‘teraźniejszość’, *monitor* ‘dziennik’), osobliwości składniowo-frazeologiczne (np. *cenny u kogo*), znane w XIX w. wyrazy zapożyczone (np. *skulpturalny* ‘kształtny’, *egzaltować* ‘wyrażać’), wyrazy już w 2. poł. XIX wieku przestarzałe (np. *wraz* ‘zaraz’, *atoli, lubo* etc.). Nie ma natomiast w „*Ad leones!*” neologizmów. Analiza słownictwa prowadzi autorkę do wniosku, że trudno mówić o innowacyjności leksyki tego utworu. Jego słownictwo jest typowe dla polszczyzny 1. poł. XIX w. Wniosek ten jest dobrze umotywowany. Klasyfikacja zjawisk budzi jednak pewne wątpliwości. W punkcie trzecim powinny się znaleźć osobliwości słowotwórcze, tj. „wyrazy o postaci i formie dziś nie używanej, ale podówczas zdarzającej się” (s. 215). Tymczasem wśród przykładów autorka wylicza np. *utrzymywać* ‘podtrzymywać’, *przetępować* ‘przerywać (rozmowę)’, *rozrywkowy*, które mają dzisiejszą „postać i formę”, lecz inne niż współcześnie znaczenie. W punkcie 4 natomiast wśród wyrazów o odmiennym znaczeniu znalazł się przysłówek *po głównie* ‘głównie’, który powinien należeć do grupy trzeciej.

Najwięcej jednak uwagi poświęciła autorka składni, kwestionując opinię K. Górskiego, iż szyk wyrazów jest w „*Ad leones!*” „jakby wzorowany na łacinie” (por. s. 214). Zdaniem T. Skubalanki składnia tego utworu nosi cechy polskiej składni retorycznej, „która korzeniami sięga wprawdzie wzorców łacińskich, ale ma bardzo stary rodowód”. Niektóre jej cechy widać jeszcze w składni 1. poł. XIX stulecia (s. 216-17). Tekst „*Ad leones!*” autorka porównała z tekstem *Poganki* Narczyży Źmichowskiej. Cechy składni retorycznej można odnaleźć w obu porównywanych utworach. Do tych cech należą: 1° inwersyjność, antycypacyjny szyk zdania,

2° finalny szyk orzeczenia, 3° odchylenia od typowego dla polszczyzny szyku przydawki, 4° „retoryczność» w sensie stylistycznym” (s. 219), tj. upodobanie do paralelizmów, do stosowania konstrukcji trójskładnikowych etc. W obu tekstach nie ma już jednak „tak typowej dla staropolszczyzny, okresowości zdań” (s. 219). Mimo tych zbieżności tekst „*Ad leones!*” w przeciwieństwie do *Poganki* nie należy do łatwych w lekturze. T. Skubalanka podaje kilka przyczyn tego faktu. Po pierwsze, „[c]echy starsze występują w tekście Norwida w znaczniejszym zagęszczeniu” (s. 220). Sprawa zdaje się dla każdego czytelnika Norwida oczywista. Bardzo dobrze jednak, że te subiektywne odczucia znalazły potwierdzenie w badaniach empirycznych. Po drugie, jak pisze autorka, „[n]iektóre konstrukcje frazeologiczne zdają się być tworzone *ad hoc*”, a tezę tę ilustruje tylko jednym przykładem: *bilardowa kula, wykolejała się z widoków jego* (ib.). Niezależnie od tego, jak definiować frazeologię oraz pojęcie związku frazeologicznego, nie można mówić o tworzeniu konstrukcji frazeologicznych *ad hoc*, gdyż frazeologia z definicji nie może być tworzona doraźnie. Doraźne połączenia leksemów stają się związkami frazeologicznymi dopiero wtedy, jeśli w raz ustalonej postaci wejdą do powszechnego obiegu¹⁷. W przypisie do słowa *widok* autorka wyjaśnia, że *widok* „występuje na ogół w l.p., w l.m. tylko w znaczeniu ‘plany, projekty, nadzieje’ lub też ‘krajobrazy’, np. *widoki morskie*”. Przemawiałoby to raczej za tym, iż Norwid użył tu wyrazu *widok* w osobliwym, by nie powiedzieć „swoistym” znaczeniu. Po trzecie wreszcie, odbiór tekstów Norwida utrudnia „rematyzacja zdań”, tj. podporządkowanie na ogół dość w polszczyźnie swobodnego szyku zdania funkcji semantycznej, wyeksponowanie na początek wypowiedzi tego, co nowe i w przekonaniu mówiącego najważniejsze (tamże)¹⁸. Są to jednak albo właściwości systemowe polszczyzny XIX-wiecznej, albo relikty z poprzednich stuleci. Właściwości te proza polska zatraciła, jak podaje T. Skubalanka, w 2. poł. ubiegłego stulecia. W noweli „*Ad leones!*” autorka widzi „kreację artystyczną zjawisk językowych” i wiąże ją z parabolicznym charakterem utworu (s. 221). Źródłem tej kreacji może być składnia przypowieści ewangelicznych.

¹⁷ Możliwa jest co najwyżej doraźna modyfikacja związków frazeologicznych, co S. Bąba nazywa „innowacją frazeologiczną” (*Innowacje frazeologiczne współczesnej polszczyzny*. Poznań 1989).

¹⁸ Dobrze ilustruje podany przez T. Skubalankę przykład. W zdaniu *Cenną była u wszystkich śliczna charcica* podmiotem jest *charcica*, ale na plan pierwszy wysuwa się orzeczenie *cenną była*, które jest tu rematem.

*

Omówione tu rozprawy T. Skubalanki zasługują na uwagę i wnikliwą lekturę. Autorka podjęła się zadania bardzo trudnego. Po pierwsze, przeprowadzone przez nią analizy mają charakter interdyscyplinarny – obejmują historię i teorię literatury, stylistykę i wreszcie językoznawstwo. Wymaga to od badacza wielkiej wiedzy i kultury humanistycznej. W takiej sytuacji o „myłki”, jak by powiedział A. Brückner, nietrudno. Świadczą one jednak o złożoności problematyki, są dowodem otwartości badacza na to, co nowe, jeszcze nie zbadane i nie opisane. I z tego zadania wywiązała się autorka znakomicie. Po drugie, T. Skubalanka podjęła się studiów nad twórczością pisarza, który świadomie eksperymentował z językiem na wszystkich jego płaszczyznach. Mimo wielu prac poświęconych Norwidowi ciągle dalecy jesteśmy od wyjaśnienia wszystkich sekretów tej twórczości. T. Skubalanka jest obecnie bez wątpienia — obok J. Puzyniny — najlepszym znawcą języka i stylu Norwida.