



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: O języku i stylu Ogniem i mieczem Henryka Sienkiewicza : studia nad tekstem

Author: Aleksander Wilkoń

Citation style: Wilkoń Aleksander. (2019). O języku i stylu Ogniem i mieczem Henryka Sienkiewicza : studia nad tekstem. Katowice : Uniwersytet Śląski.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ALEKSANDER WILKOŃ

**O JĘZYKU I STYLU *OGNIEM I MIECZEM*
HENRYKA SIENKIEWICZA
STUDIA NAD TEKSTEM**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO

O języku i stylu *Ogniem i mieczem*
Henryka Sienkiewicza
Studia nad tekstem

ALEKSANDER WILKOŃ

O języku i stylu *Ogniem i mieczem*
Henryka Sienkiewicza
Studia nad tekstem

Wydanie drugie poprawione

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego | Katowice 2019

Recenzenci:

TADEUSZ BUJNICKI

MIECZYŚLAW KARAS

Projekt okładki: ŁUKASZ KLIŚ

Korekta: BEATA KLYTA, WOJCIECH SZAFORZ

Projekt typograficzny, skład i łamanie: BEATA KLYTA

Copyright © 2019 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-226-3795-1 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3796-8 (wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie drugie poprawione. | Liczba arkuszy drukarskich: 10,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 12,0. |
Cena 29,90 zł (w tym VAT). | Publikację wydrukowano na papierze Alto 90 g. vol. 1.5. | Do składu książki
użyto kroju pisma: *Minion Pro*. | Druk i oprawę wykonano w drukarni Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księża Witolda 7–9, 71-063 Szczecin.

Przedmowa do wydania drugiego

Uniwersytet Śląski w Katowicach z okazji jubileuszu 60-lecia pracy dydaktyczno-naukowej prof. zw. dr. hab. Aleksandra Wilkonia zdecydował się przywrócić czytelnikom jedną z wcześniejszych publikacji. Wybór nie był łatwy. Wybitny językoznawca – od 1980 roku związany z naszą Uczelnią, w której pełnił wiele funkcji: dziekana Wydziału Filologicznego (1980–1981), kierownika Zakładu Współczesnego Języka Polskiego (1982–1989), dyrektora Instytutu Języka Polskiego (1986–1989), jest autorem licznych książek.

Dzięki uprzejmości Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego otrzymaliśmy zgodę na wydanie *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem* w nowej, uwspółcześnionej odsłonie.

Pragniemy oddać w Państwa ręce wydanie drugie poprawione. Przygotowując na nowo tę pozycję, staraliśmy się zachować jej historyczne brzmienie, nie nanosiliśmy żadnych poprawek związanych z upływem czasu, poprawiliśmy nieliczne błędy i usterki, uwspółcześniliśmy pisownię tak, by była zgodna z obowiązującymi dziś zasadami ortografii. Całość zamknęliśmy w nowej szacie graficznej, która, mamy nadzieję, koresponduje stylistycznie z pierwszym, historycznym wydaniem tej książki w 1976 roku w ramach „Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego”, CDXXVII, „Prace Językoznawcze”, zeszyt 50.

I

Wstęp

*Mistrzom moim –
Prof. Prof. Witoldowi Taszykiemu,
Mieczysławowi Karasiowi i nieod-
żałowanej pamięci – Kazimierzowi
Wyce pracę tę poświęcam*

„Fenomen, którego imię: Henryk Sienkiewicz, jest chyba najdziwniejszym fenomenem, jakiego wydała literatura polska drugiej połowy XIX wieku. Pisarz to na pozór prosty, tak jasny, tak klarowny, że – zdawałoby się – opracowanie jego twórczości będzie jednym z najłatwiejszych zadań historyka literatury, a w istocie jest on tak trudny do ujęcia, tak pełen zaskakujących niespodzianek, że do dziś dnia nie tylko nie doczekał się naukowej monografii, lecz w ogóle historia literatury wie bardzo mało zarówno o jego sztuce pisarskiej, jak też jego indywidualności”¹.

Słowa te napisał Z. Szweykowski około 1958 roku i pozostają one nadal aktualne, choć od tego czasu zmieniło się wiele w zakresie historycznoliterackiej wiedzy o twórczości Sienkiewicza, głównie za sprawą badań J. Krzyżanowskiego² i młodszych sienkiewiczologów, którzy podjęli gruntowne studia monograficzne poszczególnych utworów czy ich zbiorów³. W obszernej bibliografii opracowań

¹ Z. SZWEYKOWSKI, *Kilka uwag o „Krzyżakach” Sienkiewicza*. [W:] *O „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza*. Wyboru prac krytycznych dokonał T. JODEŁKA. Warszawa 1958, s. 227.

² Por. prace tego autora: *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973; *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*. Warszawa 1973; a także wcześniejsze prace: *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*. Warszawa 1956; *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*. Warszawa 1966. Co się tyczy prac innych autorów, to wymienić tu należy m.in. rozprawy: A. STAWAR, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1960; Z. SZWEYKOWSKI, „Trylogia” Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza. Poznań 1973; J. TRZYNADŁOWSKI, *Uwagi o poetyce „Trylogii” – historycznej powieści przygody*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 3; K. WYKA, *O nową drogę do Sienkiewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 1, i tegoż autora: *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza*. [W:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*. Pod red. A. PIORUNOWEJ i K. WYKI. Kraków 1968. Na temat prac o Sienkiewiczu por. artykuł A. NOFER-ŁADYKOWEJ, *Piśmiennictwo o Sienkiewiczu w latach 1945–1966*. [W:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, jw., s. 477–534.

³ Por. np. prace: T. BUJNICKI, „Trylogia” Henryka Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973; Warszawa 1970; L. LUDOROWSKI, *O postawie epickiej w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1970; T. BUJNICKI i S. BALBUS,

stosunkowo bardzo skromne miejsce zajmują prace dotyczące sztuki pisarskiej autora *Trylogii*, to jest zgodnie z potocznym rozumieniem tego słowa, właściwości stylistyczno-językowych i kompozycyjnych utworów. W 1968 roku pisał K. Górski, iż „w całym morzu pisaniny, której powstanie spowodowały dzieła tego autora i jego osoba, liczba stron poświęconych zbadaniu czy raczej scharakteryzowaniu języka utworów Sienkiewicza jest po prostu znikomą”⁴.

Różne na ten stan rzeczy złożyły się powody. Wśród wielu czynników wymienić należy: bogactwo i różnorodność spuścizny, małe zainteresowanie językoznawców językiem artystycznym XIX wieku, trudności metodologiczne i teoretyczne, przed jakimi musi stanąć językoznawca-stylistyk mający do czynienia z twórcą, który – jak pisał K. Wyka – posiadał umiejętność „tworzenia w stylu najprostszym, a przecież nieskazitelnie doskonałym”⁵. Większość prac z dziedziny języka literatury, opartych na nowszych metodach badawczych, dotyczy tekstów realizujących poetycką funkcję językową i odbiegających od „niezauważalnej” klasycznej prostoty języka.

Brak większej pracy o Sienkiewiczu jako artyście słowa, choćby przestarzałej, ale jak rozmowa S. Adamczewskiego⁶ o Żeromskim zawierającej charakterystykę całości i obszerny materiał egzemplifikacyjny, stanowi dotkliwą i wiele mówiącą lukę w owym morzu pisaniny poświęconej pisarzowi. Nie wypełniają jej stosunkowo liczne i kontrowersyjne ogólne impresje i sądy o artyzmie i stylu Sienkiewicza, pomieszczone w rozmaitych artykułach, np. J. Kleina⁷, J. Łosia⁸, A. Brücknera⁹ i wielu innych badaczy i krytyków, ani też bardziej empiryczne charakterystyki stylistyczno-językowe zbioru pomniejszych utworów, np. cenna rozprawka H. Kurkowskiej, *Język publicystyki Sienkiewicza*¹⁰, czy też jednego opowiadania, np. artykuł T. Bujnickiego i S. Balbusa, „*O Niewoli tatarskiej*”

O „*Niewoli tatarskiej*” Henryka Sienkiewicza. Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie, z. 14, Kraków 1968, s. 115–173 itp.

⁴ Sienkiewicz – klasyk języka polskiego. [W:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa*, jw., s. 51.

⁵ K. WYKA, *Sprawa Sienkiewicza*. „*Twórczość*” 1946, nr 6. Przedr. [w:] „*Trylogia*” Henryka Sienkiewicza. *Studia, szkice, polemiki*. Oprac. T. JODEŁKA. Warszawa 1962, s. 458.

⁶ *Sztuka pisarska Żeromskiego*. Kraków 1949.

⁷ *Artyzm Sienkiewicza*. W tomie tego autora: *Sztuchy*. Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 153–173. Por. też pracę: „*Ogniem i mieczem*” Sienkiewicza. Lublin 1946.

⁸ *Styl Sienkiewicza*. „*Muzeum*” 1917, z. 19 s. 447–450.

⁹ *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. Wyd. 2, t. II, Warszawa 1908, s. 374–381. Na temat języka i stylu pisali też m.in. A.A. KRYŃSKI, *Kilka słów o języku Henryka Sienkiewicza*. [W:] Henryk Sienkiewicz. *Obraz twórczości*. Warszawa 1931, s. 314–320; Cz. ROKICKI, *Parę uwag o języku Sienkiewicza*. Warszawa 1925; K. GÓRSKI, *Kilka uwag o artyzmie językowym Henryka Sienkiewicza*. „*Poradnik Językowy*” 1968, s. 120–134; *Sienkiewicz – klasyk języka polskiego*, jw., s. 51–76.

¹⁰ [W:] Sienkiewicz. *Odczyty*. Warszawa 1960, s. 77–103.

*Henryka Sienkiewicza*¹¹, czy wreszcie monograficzne opracowania wybranych cech językowych, mające częstokroć charakter materiałowo-przyczynkowski¹². Nie wypełni owej luki też niniejsza rozprawa, poświęcona jednemu dziełu – *Ogniem i mieczem*, aczkolwiek w intencji piszącego te słowa stanowić ma próbę oświetlenia wielu tajników sztuki pisarskiej Sienkiewicza, kryjących się w tym przełomowym i reprezentatywnym dziele.

Ogniem i mieczem stanowi część *Trylogii*, pod wieloma jednak względami stanowi całość zamkniętą i szczególnie interesującą. Zapoczątkowuje ono cykl dzieł o szerokim rozmachu epickim i złożonej strukturze artystycznej, tworzy decydujące ogniwo w samookreśleniu się ideowym i artystycznym pisarza, wywołało tzw. „sprawę” Sienkiewicza, dyskusję, jakiej nie znała historia literatury polskiej, trwającą, jak świadczą niektóre prace, po dzień dzisiejszy. Nie ma, jak sądzę, potrzeby rozwodzenia się nad tym, czym była ta powieść w rozwoju twórczości Sienkiewicza i zarazem w rozwoju polskiej prozy, zwłaszcza powieści historycznej, ani też czym stała się w dziejach myśli krytycznej i badawczej jako niezwykle wydarzenie ideowe i artystyczne. Nie ma, również potrzeby pisania o jej popularności wśród szerokich kręgów odbiorców, począwszy od momentu ukazania się jej w druku. Są to sprawy znane i na ogół zbadane. Na jedną tu tylko rzecz warto zwrócić bacniejszą uwagę, tłumaczy ona bowiem w niemałym stopniu charakter i genezę niniejszej pracy. Otóż *Ogniem i mieczem* było bardzo często oceniane jako dzieło j ę z y k o w e i oceny te wykazują, poza wyjątkami, dość zgodną opinię przeciwników i obrońców powieści co do walorów polszczyzny i stylu. Surowi krytycy utworu, wytykający pisarzowi różne wady, a nawet „wybryki językowe” (nawiasem mówiąc przeważnie niesłusznie), przyznawali

¹¹ Tamże. Szczególnie cenna jest część II artykułu, opracowana przez S. BALBUSĄ, zawierająca wnikliwą charakterystykę stylizacji językowej archaicznej w *Niewoli*...

¹² Por. prace: K. NITSCH, *O język ludowy Sienkiewicza*. „Język Polski” XXVI, 1946, s. 175–177; J.T. MILIK, *Gwara ludowa w nowelach Sienkiewicza*. „Język Polski” XXVI, 1946, s. 139–149; Z. MITROS, *Archaiczne formy fleksyjne w „Ogniem i mieczem” Sienkiewicza*. „Prace Polonistyczne”, seria XII, 1965, s. 135–163; M. ROMANKÓWNA, *Rola stylizacyjna obcojęzycznych składników w trzech nowelach Henryka Sienkiewicza*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” w Krakowie, t. III, 1965, s. 135–163 i też autorki: *Niektóre zasady gramatyki łacińskiej jako środek archaizacji języka polskiego w noweli Henryka Sienkiewicza pt. „Niewola tatarska”*. „Prace Polonistyczne”, seria XX, 1965, s. 229–234; E. PAWŁOWSKI, *Gwara ludowa w „Krzyżakach” Sienkiewicza*. „Język Polski” XXIX, 1949, s. 107–116; J. KRZYŻANOWSKI, *Okropne „wy” i język „Krzyżaków”*. [W:] *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, jw., s. 367–371; i tego autora: *Pogłosy podlasko-mazowieckie w noweli Sienkiewicza*. „Literatura Ludowa” 1960, nr 2/3; S. MIKOŁAJCZYK, *Składnia „Quo vadis” H. Sienkiewicza w ujęciu statystycznym (dla potrzeb stylistyki)*. „Język Polski” L, 1970, s. 85–97; Z. KLEMENSIEWICZ, *O składni utworów Henryka Sienkiewicza*. „Życie Literackie” 1967, nr 10; W. TASZYCKI, *Sienkiewiczowski Jurand ze Spychowa*. „Język Polski” L, 1970, s. 81–85; E. KURZYDŁOWA, *Archaizacja językowa w „Krzyżakach” H. Sienkiewicza*. Rozpr. Kom. Jęz. ŁTN, t. XIX, Łódź 1973, s. 39–60.

w ostatku, że „władza polskim językiem z łatwością, jakiej częstokroć nie znajdujemy w pierwszorzędnym pisarzach”¹³, że „umie on i idealne obrazy mowy z siebie wydawać”¹⁴ itp. W sądach tych, niekiedy naiwnych, znalazło wyraz stwierdzenie obiektywnego stanu rzeczy, a mianowicie, iż na tle ówczesnej literatury język *Ogniem i mieczem* był zjawiskiem dobitnie wyróżniającym się. Przekonanie to ugruntują później autorytatywni badacze i wybitni pisarze. Napisze Żeromski, który pod wieloma względami stanowi przeciwieństwo Sienkiewicza jako stylisty, iż „Trzeba mu przyznać (tj. Sienkiewiczowi, przyp. A.W.) pierwszeństwo jako mistrzowi sztuki pisania, samego kunsztu wypowiedzenia się po polsku na piśmie”¹⁵. Uważny wgląd w literaturę krytyczną dotyczącą *Ogniem i mieczem* i całej *Trylogii* nasuwa spostrzeżenie, że oceny stylistyczno-językowe zgodne w podkreślaniu walorów tworzywa językowego różnią się jednak znacznie w bliższym zdefiniowaniu jego konkretnych właściwości. Można by ułożyć całe zestawienia sądów zgoła przeciwstawnych, np.:

- | | |
|--|---|
| 1. obiektywizm i epickość stylu | : subiektywizm i „żywiół liryczny” |
| 2. „dostępny, oczywisty artyzm” | : „smak arystokratyczny”, wyrafinowanie stylu |
| 3. prostota i klarowność | : bogactwo środków, „przepych romantycznej kolorystyki” |
| 4. „mowa codzienna w wyższej potędze” | : język stylizowany, poetycki |
| 5. jednolitość stylu, ład, „harmonia” | : wielość odmian stylowych, kontrasty |
| 6. „język przewybornie przejęty”, imitujący polszczyznę baroku | : umiarkowana archaizacja |

Listę opozycji wydłużają odmienne spostrzeżenia dotyczące poszczególnych środków stylistycznych, np. rodzajów archaizmów, tropów itp.

Niewątpliwie niektóre twierdzenia były błędne lub zbyt jednostronne, jednakże różnorodność i rozbieżność interpretacji cech stylistyczno-językowych utworu wynikała głównie ze specyficznych cech samego utworu, jego synkretyczności gatunkowej i stylistyczno-językowej, ze złożoności jego struktury artystycznej, przesłoniętej pozornie oczywistą prostotą dzieła jako jednego z najbardziej komunikatywnych utworów literatury pięknej.

¹³ Z. KACZKOWSKI, *O pismach Henryka Sienkiewicza*. „Wędrowiec” 1884, nr 29–42. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza. *Studia, szkice, polemiki*, jw., s. 115.

¹⁴ S. KRZEMIŃSKI, *Z burzy dziejowej*. „Bluszcz” 1884, nr 14. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza. *Studia, szkice, polemiki*, jw., s. 164.

¹⁵ *Przemówienie o Sienkiewicz*. [W:] *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*. Przygotował do druku W. BOROWY. Warszawa 1928, s. 167.

Fakt, iż dobierano do niego różnorodne klucze interpretacyjne jest nader interesujący i podziałał inspirująco na niniejszą próbę odczytania tekstu, która tym samym tworzy jakby dalsze ogniwo dyskusji na temat *Ogniem i mieczem*, trwającej już 90 lat. Chciałbym jednak podkreślić, iż przedmiotem pracy jest sam tekst, a nie jego percepcja, i że nie zamierzam powiększać grona obrońców dzieła, którzy chętnie posługiwali się i nadal się posługują argumentem stylistycznym i językowym w udowadnianiu wielkości utworu, w akcentowaniu jego określonych wartości literackich, ideowych i poznawczych.

II

Przedmiot pracy i jej podstawy teoretyczno- -metodologiczne

We wstępnych uwagach wprowadziłem już pojęcia *język*, *styl* (Sienkiewicza, *Ogniem i mieczem*) i inne synonimiczne określenia. Są to nader wieloznaczne terminy, bardzo często nawet w jednej pracy używane w najrozmaitszych znaczeniach, nierzadko wymiennie. Zachodzi więc konieczność bliższego sprecyzowania tych pojęć.

1. *Język*. W wielu rozprawach językoznawczych w rodzaju *Język Jana Chodźki* H. Turskiej¹, *Język Władysława Syrokomli* J. Trypućki² czy *Język Aleksandra Fredry* J. Zalewskiego³ przez wyraz *język* rozumiano praktycznie zespół form fonetycznych, fleksyjnych, słowotwórczych i składniowych oraz pewien zasób wyrazów, występujących w utworach danego pisarza. Przedmiotem analizy nie był całokształt materiału gramatyczno-leksykalnego, ale wybrane, nierzadko izolowane, właściwości czy raczej osobliwości językowe, stanowiące pewne wyróżniki (dialektyczne, kolokwialne, regionalne, archaiczne, neologiczne) w języku określonego twórcy. Prace te posiadają przeważnie charakter genetyczny i materiałowy, powstawały w cieniu historycznego językoznawstwa, dialektologii opisowej, gramatyki historycznej, historii języka itp.

Z kolei w pracach wywodzących się z tradycji stylistyki literackiej używano terminu *język* w znaczeniu indywidualnych właściwości stylistycznych danego twórcy, dzieła, zbioru dzieł. W grę wchodził często opis figur i tropów, poetyc-

¹ *Przyczynek do historii języka polskiego na obszarze północno-wschodnim Rzeczypospolitej*. Wilno 1930.

² *Przyczynek do dziejów polskiego języka literackiego w wieku XIX*. T. I. Uppsala 1955, t. II. Uppsala 1957.

³ Cz. I. *Fonetyka*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1969; por. też inne prace podobnego typu, np. W. DOROSZEWSKI, *Język Teodora Tomasza Jeża (Zygmunta Miłkowskiego)*. Warszawa 1949; S. HRABEC, *O języku Biernata z Lublina*. [W:] *Odrodzenie w Polsce*. T. III. *Historia języka*. Cz. 1. Warszawa 1960, s. 41-54 itp. Warto tu dodać, iż wiele prac nosi podtytuł „przyczynek do historii języka literackiego”, bo też w istocie mają one charakter przyczynków.

kiego szyku, synonimiki itp. Opisy te połączone były często z wartościowaniem estetycznym. Pojęcie „język” było nierzadko równoznaczne z pojęciem „styl”⁴.

W pracach nowszych, nawiązujących do językoznawstwa strukturalnego, funkcjonalnego (typologicznego) mówi się przede wszystkim o języku dzieł jako realizacji języka artystycznego, nazywanego też językiem literatury. Język ten tworzy odmianę języka ogólnego, wyodrębniającą się specyficznymi właściwościami. Stosunkowo najwięcej cech różniących, charakterystycznych, posiada język tekstów poetyckich, on też był głównym przedmiotem badań i rozważań teoretycznych, podjętych przez rosyjskich formalistów⁵ oraz praską szkołę strukturalną⁶, a następnie przez licznych kontynuatorów. Podkreślano dwa podstawowe aspekty języka poetyckiego:

1) funkcjonalny: „język poetycki dąży do uwydatnienia autonomicznej wartości znaku”⁷ (tezy praskiego koła), jego podstawową funkcją jest „nastawienie (*Einstellung*) na sam k o m u n i k a t, skupienie się na komunikacie dla niego samego” (R. Jakobson)⁸,

2) strukturalny: język poetycki „odznacza się pewnym n a d m i a r e m o r g a n i z a c j i” (J. Sławiński)⁹, „w poezji – każdy element słowny zostaje przekształcony w figurę języka poetyckiego” (R. Jakobson)¹⁰; tworzy komunikat skodyfikowany, „którego składniki podlegają hierarchii i tworzą zamkniętą konfigurację”¹¹.

⁴ Zwrócił na to uwagę K. NITSCH, pisząc: „mówiący o języku i stylu jakiegoś utworu najczęściej używają tego połączenia czysto «stylistycznie», tak jak np. mówią o «zwyczajach» i «obyyczajach», nie bardzo wiedząc, czym się te pojęcia różnią”. *Z zagadnień języka Mickiewicza*. [W:] *Wybór pism polonistycznych*. T. I. Wrocław 1954, s. 6.

⁵ Informacje bibliograficzne na temat literatury naukowej zawierają m.in. pozycje: S.D. BAŁUCHATYJ, *Teorija literatury. Annotirowannaja bibliografija*. Leningrad 1929; V. ERLICH, *Russian Formalism History Doctrine*. Haga 1955; K. POMORSKA, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. Haga 1968; *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis*. Paris 1966; *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór tekstów i opracowanie M.R. MAYENOWA i Z. SALONI. Warszawa 1970.

⁶ Omówienie tez praskiej szkoły, wybór materiałów i bibliografię (oprac. przez M.R. MAYENOWĄ) zawiera książka: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948*. Warszawa 1966.

⁷ *Thésés*. [W:] *Mélanges linguistiques dédiés au Premier Congrès des Philologues Slaves. Travaux du Cercle linguistiques de Prague*. Vol. 1. Prague 1929, s. 5–29. Przedr. [w:] *Praska szkoła strukturalna*, jw., s. 51.

⁸ *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” LI 1960, s. 431–473. Przedr. [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opr. H. MARKIEWICZ. T. II. Kraków 1972, s. 32.

⁹ *Wokół teorii języka poetyckiego*. [W:] *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974, s. 97.

¹⁰ Tamże, s. 69.

¹¹ Tamże, s. 105. Sławiński nawiązuje tu do pracy E. STANKIEWICZA, *Poetic and Non-Poetic Language in Their Interrelation*. [W:] *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa 1961. O poetyckiej

W pracach strukturalistycznych traktujących o języku poezji, czy szerzej języku dzieł literackich, dominuje rozpatrywanie danych faktów językowych pod kątem ich funkcji w tekście, ich wzajemnych relacji (stosunek opozycji, koherentności) i pod kątem wyższych, ponadskładniowych struktur wypowiedzeniowych. Celem badań jest wykrycie pewnych prawidłowości w występowaniu danych form językowych, objaśnieniu ich nie w izolacji, ale w powiązaniu z innymi formami. Język utworu tworzy więc pewien system, a nie zbiór izolowanych elementów językowych.

Przez system ten należy jednak rozumieć nie *langue* (tj. zespół znaków i ich relacji strukturalnych), ale zespół względnie skodyfikowanych form artystycznych, na których tle ujawniają się pewne indywidualne właściwości danego utworu. Pisał W.W. Winogradow: „Przecież *langues* w lingwistycznym znaczeniu i systemy form rodzaju literackiego, szkoły literackiej należą do tak różnych szeregów, że członami wyższej strukturalnej jedności mogą być jedynie na równi – powiedzmy – z systemami filozoficznymi”¹². Pojęcie tedy języka, form językowych, struktur językowych, z jakimi spotykamy się w licznych pracach historycznoliterackich nawiązujących do formalistów rosyjskich i praskiego strukturalizmu, ma w istocie rzeczy odmienne znaczenie od pojęcia języka w ujęciu lingwistycznym¹³.

Lingwista francuski A. Martinet pisze: „Zdanie jest najmniejszym segmentem, który jest doskonale i w pełni reprezentatywny dla wypowiedzi”¹⁴. Lingwistyka współczesna, podobnie jak klasyczna, kończy więc w zasadzie analizę języka na poziomie składni, najwyższej hierarchii językowej. Wielu jednak lingwistów, a przede wszystkim semiologów, uważa, iż wypowiedź (a w tej mierze tekst literacki) nie stanowi jakiejś mechanicznej sumy zdań, ale określoną organizację, która tworzy ponadzdaniową hierarchię językową. Tak np. R. Barthes w artykule *Introduction à l'analyse structurale des récits* pisze, polemizując z Martinetem: „A przecież oczywiste jest, że sama wypowiedź (*le discours*) – jako zespół zdań – jest zorganizowana i że dzięki temu zorganizowaniu objawia się jako komunikat innego języka, wyższego od języka lingwistów: wypowiedź ma swoje jednostki, swoje reguły, swoją «gramatykę»: będąc ponad zdaniem, choć złożona wyłącznie ze zdań, wypowiedź musi być, rzecz jasna, przedmio-

funkcji języka pisali też: M.R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, H. MARKIEWICZ, *Jeszcze o teorii języka poetyckiego*. [W:] *Przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1967, s. 324–331.

¹² *Język artystyczny utworu literackiego*. [W:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, jw., s. 401.

¹³ Używa się np. takich pojęć jak *język fabuły*, za kategorie językowe uważa się np. temat, motyw itp. Oczywista, jest to bardzo szerokie znaczenie tego wyrazu, chętnie przez wielu historyków literatury używane. Przed mechanicznym włączeniem badań literackich w zakres nauki o języku przestrzegali W.W. WINOGRADOW, *Język artystyczny utworu Literackiego*. [W:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, jw., s. 401–403.

¹⁴ *Réflexions sur la phrase*. [W:] *Language and Society*. Copenhagen 1961, s. 113.

tem innej lingwistyki” (określa ją Barthes wstępnie terminem *la linguistique du discours*)¹⁵.

Nieco inaczej ujmuje tę kwestię R. Jakobson: „Postulat oddzielenia poetyki od lingwistyki jest usprawiedliwiony tylko w tym wypadku, jeżeli dziedzina lingwistyki zostaje b e z p r a w n i e (podkr. A.W.) ograniczona, np. jeżeli zdanie jest przez pewnych lingwistów rozpatrywane jako najwyższa konstrukcja podległa analizie albo jeśli horyzonty lingwistyki ogranicza się do samej tylko gramatyki, czy też wyłącznie do niesemantycznych zagadnień formy zewnętrznej lub do inwentarza chwytów denotatywnych, nie biorąc pod uwagę «swobodnych wariacji»,¹⁶.

Rozszerzenie horyzontów lingwistyki podejmującej problematykę języka artystycznego było rzeczą nieodzowną: narzucało się ono samo przez się, jeśli zważyć, iż przedmiotem badań były teksty jako komunikaty zorganizowane, w których poszczególne elementy językowe były od siebie funkcjonalnie uzależnione. Nawet w badaniach niewychodzących (przykładem prace Z. Klemensiewicza¹⁷) poza klasyczną barierę składni, istniały wyraźne tendencje do wiązania danych form językowych, czy słownictwa z takimi kategoriami dzieła, jak „temat”, „typ wypowiedzi” (narracja, opis, komentarz, dialog) oraz „styl” utworu. Niejednokrotnie kładziono nacisk na takie problemy badawcze, jak: 1. estetyczna (poetycka) funkcja języka literatury, 2. jego odstępstwa oraz związki z innymi odmianami języka, 3. wpływ języka literatury oraz języka wybitnych pisarzy na kształtowanie się języka ogólnego pisanego i mówionego itp.

Wychodzono więc poza inwentaryzowanie poszczególnych form gramatycznych i leksykalnych, jakie prezentują wymienione na początku rozdziału prace. Do pewnego stopnia stanowiły te prace opis „języka zbiorowiskowego” (termin Z. Klemensiewicza¹⁸), ułamkowych elementów *langue* oraz wybranych, osobniczych właściwości *parole* (np. neologizmy). Najważniejszym zarzutem, jaki w stosunku do tego typu prac można wysunąć, jest to, iż pomijały one cały szereg, często pierwszoplanowych, właściwości językowych tekstu, że ograniczały przedmiot badań do cech drugorzędnych, a co ważniejsze – cech tych nie wiązały ze specyfiką wypowiedzi językowej, jaką stanowi utwór literac-

¹⁵ „Communications”, nr 8, 1966, s. 3. Por. też zbliżone poglądy na tę sprawę badaczy: E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966 (szczególnie rozdz. X); Z.S. HARRIS, *Discourse Analysis*. „Language” nr 28, 1952, s. 1–30; N. RUWET, *Analyse structurale d'un poème français*. „Linguistics” nr 3, 1964, s. 62–83.

¹⁶ *Poetyka w świetle językoznawstwa*, jw., s. 433–4.

¹⁷ Por. np. *Składnia pisarskiego języka Marii Dąbrowskiej*. [W:] *Ze studiów nad językiem i stylem*. Warszawa 1969, s. 77–96.

¹⁸ *Jak charakteryzować język osobniczy*. [W:] *W kręgu języka literackiego i artystycznego*. Warszawa 1961.

ki. (Nie jest np. sprawą obojętną, czy dana konstrukcja językowa pojawia się w tekście narracyjnym odautorskim czy w dialogu¹⁹).

Sporo wątpliwości budzi dziś samo pojęcie język pisarza. Pisze M. Karaś: „W ogóle wydaje się, że dość ryzykowne jest mówienie o języku pisarza w sposób globalny”, bowiem, jak dowodzi autor, istnieje „niebezpieczeństwo uproszczeń, polegających na traktowaniu jako jedność tego, co jednością nie jest, dokładniej nigdy taką jednością być nie może. Innymi słowy, byłbym zdania, że zawsze należy oponować nie cały dorobek pisarza, lecz jego poszczególne utwory, stanowiące z jednej strony pewien etap w jego twórczości, z drugiej zaś dające się traktować jako pewne samodzielnie i wewnętrznie uformowane jedności tak treściowe, jak i formalne”²⁰.

Dodać tu trzeba, iż w przypadku dzieła, jakie stanowi *Ogniem i mieczem*, dzieła synkretycznego pod względem cech gatunkowych oraz stylistyczno-językowych, trudno też mówić o jakimś jednym monolitycznym języku (chyba że poprzez pojęcie „język” rozumie się mechaniczny zbiór wszystkich form i wyrazów zawartych w tekście). Język całości utworów, takich jak *Ogniem i mieczem* czy *Pan Tadeusz*, jest w istocie wielością języków. Warto tu przytoczyć cenne sugestie M.M. Bachtina: „Język powieści nie da się ułożyć w jedną linię. Jest to system płaszczyzn przecinających się [...] Język powieści nie tylko przedstawia, ale sam także służy za przedmiot przedstawienia [...] Specyficzne obrazy języków i stylów, organizacja tych obrazów, ich typologia (są one bardzo różnorodne), połączenie obrazów języków w całości powieściowej, przejścia i przełączenia języków i głosów, ich dialogowy stosunek wzajemny – takie są zasadnicze problemy badań nad słowem w powieści”²¹.

Wnikając w ogromną już dziś literaturę dotyczącą języka artystycznego (literatury), a w tym, co nas tu szczególnie interesuje, języka utworów konkretnych (tekstu), można wyodrębnić następujące znaczenia pojęcia „język”:

I. Klasycznie lingwistyczne ujęcia (zdanie najwyższą hierarchią językową):

1) zbiór wybranych elementów systemu (*langue*) i indywidualnych właściwości (*parole*) występujących w tekście (zbiornie tekstów), ale charakteryzujących raczej język epicki i język osobniczy pisarza,

2) całość znaków językowych i ich form (z takim globalnym ujęciem spotykamy się w pracach stosujących metody ilościowe),

¹⁹ Wielu lingwistów ze szkoły młodogramatycznej w analizie języka pisarza czy dzieła nie wyróżniało form funkcjonujących w obrębie dialogu, wypowiedzi nierzadko stylizowanej, czy przytoczonej, „cudzej”. Z. KLEMENSIEWICZ, w artykule *Jak charakteryzować język osobniczy*, jw., zalecał słusznie wyodrębnianie „złów postronnych” od własnych, osobniczych pisarza.

²⁰ *O polskim języku artystycznym*. Kraków 1974, s. 4.

²¹ *Słowo w powieści*. [W:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, jw., s. 486.

3) *wybór* szczególnie reprezentatywnych dla samego tekstu form i wyrazów (ujęcie stylistyczno-lingwistyczne),

4) *układ* szczególnie konstytutywnych dla stylu tekstu wyznaczników językowych, np. składniowych, służących spełnieniu określonych funkcji (ujęcie stylistyczno-lingwistyczne nawiązujące do strukturalizmu, niewychodzące jednak poza klasycznie lingwistyczne podziały językowe).

II. Nowsze lingwistyczne ujęcia (zakładające istnienie ponadskładniowych struktur językowych):

1) język tekstu (wypowiedzi) jako komunikatu zorganizowanego, mającego swoje jednostki i poziomy, swoją „gramatykę” (ujęcie szkoły semiotycznej francuskiej²², nawiązującej m.in. do badań W.W. Proppa),

2) język jako układ (nie obligatoryjnych, ale skodyfikowanych poprzez wzorce gatunkowe i rodzajowe) szeroko pojętych „figur” (form artystycznych), powiązanych funkcjonalnie i strukturalnie,

3) język jako typ wypowiedzi (komunikatu), ukształtowanej w zależności: od funkcji, form podawczych (np. mowa niezależna), przedmiotu wypowiedzi (np. opis), związków z danymi funkcjonalnymi i gatunkowymi odmianami języka ogólnego i języka literatury. W grę wchodzi różne postaci tekstu (narracja, dialog i ich odmiany, np. narracja obiektywna, subiektywna, narracja zakodowana w 3 osobie itp.).

Niniejsza rozprawa ma na celu opis języka tekstu jako pewnej całości wypowiedzeniowej, złożonej z różnych odmian wypowiedzi. W związku z tym przedmiotem analiz nie będą elementy *langue* będące odbiciem systemu języka ogólnego w II połowie XIX wieku (do tego rodzaju analiz nadają się listy pisarza; *Ogniem i mieczem* jest tekstem stylizowanym) ani też poszczególne osobnicze właściwości języka samego pisarza, uporządkowane według działów języka (poczynając od fonetyki, a na składni kończąc). W zakresie nawiązań do tradycji i stanu badań autora tej pracy interesują wszystkie te rozprawy, które dotyczą języka t e k s t u (zbioru tekstów, języka l i t e r a t u r y).

Jak już wspomniałem język *Ogniem i mieczem* nie jest monolitem, ale artystycznie zorganizowaną wielością różnych wypowiedzi i ich wariantów. Tworzą one grę językową, która toczy się na płaszczyźnie zasadniczych odmian wypowiedzeniowych: narracja – dialog oraz w obrębie wewnętrznych wariantów tych odmian. Ważną rolę w uwydatnieniu różnic lub też podobieństw między

²² Por. pisma „Communications”, „Tel Quel”, „Languages”, „Critique”. Przedstawicielami tego nurtu badań są m.in. A.J. Greimas, Tz. Todorov, R. Barthes, G. Genette. Obszerne omówienie prac szkoły semiotycznej francuskiej i informacje bibliograficzne daje K. FALICKA, *Semiologia we francuskich badaniach literackich*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” XV, Łódź 1972, s. 109–127; por. też pracę zbiorową *Essais de sémiotique poétique*. Paris 1972 (i podaną tam bibliografię).

nimi spełniają środki stylistyczne i stylizacyjne. Badanie języka tekstu jest więc w znacznym stopniu badaniem jego stylu.

2. Styl. Istnieje bardzo wiele definicji stylu²³. Jest to pojęcie szczególnie wieloznaczne i obciążone tradycjami stylistyki normatywnej, praktycznej, idealistycznej. Podobnie jak w przypadku pojęcia „język” pojęcie „styl” odnoszone jest do jednego dzieła, zbioru tekstów, pisarza, gatunków i rodzajów, prądu, epoki literackiej. Stylistyka lingwistyczna wyróżnia jeszcze style funkcjonalne języka mówionego i pisanego, style jednostkowe i społeczne. Lingwistyczne koncepcje stylu zgodne w zasadzie co do językowego charakteru stylu różnią się znacznie w określeniu jego definicji. Tak np. Ch. Bally wiązał pojęcie stylu z mową uczuć, ze sferą wyrażania i wyodrębnił on styl i stykę jako naukę tworzącą dział językoznawstwa i badającą „wartość afektywną faktów zorganizowanej mowy i wzajemne oddziaływanie na siebie faktów ekspresywnych, które tworzą system środków wyrazu danego języka”²⁴. Z kolei S. Szober pojęcie stylu odnosił do sfery intelektualnej („Styl jest to sposób wyrażania myśli”), upatrując jego dziedzinę w składni²⁵. Podobnie przeciwstawnych ujęć jest wiele. Wbrew sugestiom Ch. Bally’ego najczęściej pojęcie stylu wiąże się z językiem tekstów literackich. Ogólnie rzecz ujmując można wyodrębnić następujące ważniejsze definicje stylu dzieła:

1) zbiór, suma cech indywidualnych w języku tekstu²⁶,

2) układ środków językowych (fonetycznych, gramatycznych, leksykalnych) „dokonywany przez wytwórcę w poszukiwaniu takiej struktury, która by okazywała największą zdatność i stosowność w realizowaniu jego zamierzeń, komunikatywnych, ekspresywnych i impresywnych” (Z. Klemensiewicz)²⁷,

²³ Obszerne omówienie definicji stylu, teorii badań nad stylem w literaturze oraz informacje bibliograficzne daje H. MARKIEWICZ, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. II. Kraków 1966 (rozdz. IV. *Styl tekstu literackiego i jego badanie*); por. też M.R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna*, jw. (rozdz. VI. *Styl, stylizacja, stylistyka*); R. MARTIN, E. MARTIN, *Guide bibliographique de linguistique française*. Paris 1973 (*Stylistique*). Bibliografia prac polskich i obcych jest ogromna, powstaje pilna potrzeba opracowania przewodnika bibliograficznego.

²⁴ *Définition de la stylistique*. Cyt. z: *Stylistyka Bally’ego. Wybór tekstów*. Pod red. M.R. MAYENOWEJ. Warszawa 1966, s. 39 (przekład U. DĄBSKIEJ-PROKOP).

²⁵ *Zjawiska stylu w stosunku do innych zjawisk językowych i stanowisko stylistyki wobec językoznawstwa*. [W:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Pod red. K. BUDZYKA. Warszawa 1946, s. 83–92 (por. szczególnie uwagi ogólne o istocie stylu na s. 87).

²⁶ Z takim ujęciem spotykamy się najczęściej w szeregu dawnych prac stylistycznych. Nawiązuje ono do definicji stylu jako indywidualnego użycia języka społecznego, por. K. VOSSLER, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*. Heidelberg 1904.

²⁷ *Zagadnienia i założenia historii języka polskiego*. [W:] *W kręgu języka literackiego i artystycznego*. Warszawa 1961, s. 40–41.

3) „system opozycji wnoszących modyfikacje ekspresywne (intensywność reprezentacji, zabarwienie uczuciowe, konotacje estetyczne) do wypowiedzi lingwistycznej, do procesu komunikacji minimalnej” (M. Riffaterre)²⁸,

4) sposób pisania, będący rezultatem wyboru identycznych pojęciowo elementów języka (wariantów stylistycznych) i, realizujący funkcję impresywną i ekspresywną języka²⁹,

5) „jakość strukturalna tekstu (zespołu tekstów) wynika z doboru i układu możliwości językowych” (W. Górny)³⁰,

6) zespół obecnych w nim (tj. w tekście literackim, przyp. A.W.) tendencji selektywnych, transformacyjnych i konstruktywnych wobec tworzywa językowego, które uruchamiają w tekście funkcje towarzyszące (emotywną, wyróżniającą i autoteliczną), uzupełniając w ten sposób podstawową informację semantyczną zawartą w wypowiedzi i wyróżniając psychologicznie i środowiskowo jej podmiot” (H. Markiewicz)³¹.

Nie trudno zauważyć, że definiuje się tu różne aspekty wypowiedzi językowej, jaką stanowi dzieło. Czym innym jest bowiem zespół cech, zbiór środków językowych, a czym innym zespół tendencji czy sposób pisania. Niektóre definicje akcentują akt tworzenia, wyboru, podmiot wypowiedzi, inne z kolei sam tekst jako wytwór gotowy itd.

Wychodząc z założenia, że nie wszystko, co językowe jest stylistyczne, ale wszystko, co stylistyczne jest językowe, można przedstawić w następujący sposób stosunek pojęcia „język” do pojęcia „styl”:



Traktuję styl jako zjawisko językowe w dwojakim tego słowa znaczeniu: a) jako zbiór, inwentarz określonych znaków językowych i ich form, np. zbiór taki tworzyć mogą różnego rodzaju n a c e c h o w a n e elementy językowe, jak

²⁸ *Problemes d'analyse du style littéraire*. „Romance Philology” 1961, s. 217.

²⁹ Z. GOŁĄB, A. HEINZ, K. POLAŃSKI, *Słownik terminologii językoznawczej*. Warszawa 1968, s. 217.

³⁰ *O stylistycznej interpretacji składni*. „Pamiętnik Literacki” LI, 1960, s. 478.

³¹ *Główne problemy wiedzy o literaturze*, jw., s. 98.

archaizmy, gwaryzmy, charakterystyczne tropy, czy figury składniowe, b) jako funkcjonalny układ tych elementów w tekście, przy czym akcentując wielość funkcji (także strukturalnych), jakie spełniać mogą dane środki językowe w utworze, jestem daleki od poglądów tych badaczy, którzy usiłowali wyodrębnić wyższe jednostki strukturalne (tworzące ponadzdaniowe organizacje) stylu³². Wychodzę z założenia, że jednostki te są jednostkami językowymi (jako typy wypowiedzi) i językowo-kompozycyjnymi, które mogą, podobnie jak dany wyraz czy forma składniowa, nabrać wartości stylistycznych, wchodząc w nacechowane konfiguracje z innymi jednostkami, jak w przypadku tekstów synkretycznych, złożonych z różnych odmian i form wypowiedzi.

W moim przekonaniu, które przedstawiłem szerzej w artykule *Z zagadnień języka i stylu*³³, wartość stylistyczna nie jest przypisana danemu wyrazowi czy formie językowej występującej w roli ekspresyjnego wariantu danej jednostki systemu języka. W tekście literackim wartość tę może uzyskać każdy wyraz, czy forma pod warunkiem, iż: 1. wchodzi w nacechowane konfiguracje z innymi elementami językowymi, 2. zostanie odpowiednio wyeksponowana w tekście (np. w klauzulach rymowych), 3. zostanie, często użyta, 4. występuje w odmiennym, niewłaściwym dla niej kontekście. W przypadku prozy niepoetyckiej, gdzie struktura foniczna tekstu nie odgrywa większej roli, głównymi dziedzinami stylu jest słownictwo (z frazeologią) oraz składnia, a więc działy języka najbardziej otwarte i podatne na różnego typu innowacje (dewiacje). Za pomocą słownictwa i składni literatura kształtuje całe wzorce i szkoły stylowe. Analiza stylistyczno-lingwistyczna nie powinna jednak na działach tych się kończyć, ponieważ dobór danych wyrazów i konstrukcji syntaktycznych dokonuje się pod kątem budowy i semantyki dzieła.

Szczególną rolę w tworzeniu nacechowanych składników strukturalnych tekstu odgrywać może stylizacja.

3. Stylizacja jako termin używany przez historyków literatury, stylistyków i językoznawców zajmujących się językiem literatury jest pojęciem rozmaicie definiowanym. Z. Klemensiewicz przez stylizację rozumie „kształtowanie zawartości wypowiedzi takie, iżby ona pełniła zamierzoną przez mówiącego funkcję komunikatywną, ewentualnie także ekspresywną i autorytatywną”³⁴. Innymi słowy: stylizacja to odpowiednie, środkami językowymi dokonane

³² Już K. WÓJCICKI za kategorie „gramatyczne” uważał trafnie mowę zależną, niezależną, pozornie zależną, a K. BUDZYK mówiąc o odmianach monologu i dialogu określa je terminem „struktury językowe”, zob. *Struktura językowa prozy powieściowej*. [W:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, jw., s. 192–207. Jednakże K. Budzyk opis tych form traktował jako dziedzinę stylistyki.

³³ (w druku). Referat wygłoszony na sesji poświęconej problematyce języka artystycznego, zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej UJ. Kraków luty 1975.

³⁴ *Jak charakteryzować język osobniczy*, jw., s. 207.

„wystylizowanie” formy danej wypowiedzi mówionej lub pisanej. Inaczej określają to pojęcie autorzy *Stylistyki polskiej*, a mianowicie jako „świadome wprowadzenie do utworu elementów właściwych mowie określonych środowisk, epok, typów ludzkich, bądź też elementów innego stylu”³⁵. Zbliżoną do tego ujęcia pełniejszą definicję podaje S. Sierotwiński: „Kształtowanie języka według pewnego wzorca, naśladowanie, nadawanie określonego zabarwienia przez użycie środków leksykalnych i gramatycznych (np. stylizacja archaizująca, ludowa, parodiująca itp.)”³⁶. W niektórych nowszych pracach przez stylizację rozumie się p o d r o b i e n i e czegoś, za co dana wypowiedź pragnie uchodzić, a czym w istocie swej do końca nie jest³⁷. Ta definicja akcentuje moment wyboru i transformacji danego wzorca, tak np. S. Balbus wprowadzając pojęcie stylizacji językowej archaicznej pisze, iż „mamy na myśli nie kopię, dokładną kalkę językowego stylu archaicznego, lecz świadome i twórcze p o d r o b i e n i e go”³⁸.

Nie wdając się w szczegółowe omówienie literatury dotyczącej stylizacji i różnorodnego rozumienia tego wieloznacznego wyrazu (zainteresowanych odsyłam tu do pracy S. Skwarczyńskiej, *La stylisation et sa place dans la science de la littérature*³⁹), poprzestanę na stwierdzeniu, iż najczęściej spotkać można określenia dotyczące językowego aspektu stylizacji – niezależnie od tego, czy definiuje się ją jako: 1. wystylizowanie treści, 2. naśladowanie, np. gwary, 3. podrobienie czegoś, np. stylu barokowego, 4. bliżej nieokreślone „świadome wprowadzenie” jakichś elementów mowy i stylu.

Tymczasem, jak wykazała to S. Skwarczyńska, stylizacja dotyczyć może ponadjęzykowych składników wypowiedzi. Autorka wyodrębnia przeto stylizację konstrukcyjną i tematyczną. Inni badacze posługują się też pojęciami stylizacji w szerokim znaczeniu⁴⁰.

Wydaje się, iż, najogólniej rzecz biorąc, można mówić o dwu typach stylizacji: literackiej i językowej. Przez stylizację literacką rozumiem zamierzone ukształtowanie utworu na podobieństwo określonych cech gatunkowych, rodzajowych i treściowych innego utworu lub całego zbioru utworów. Może mieć ona różny charakter, bardziej lub mniej zakamuflowany, może polegać na świadomym przekształceniu danego wzorca, częściowym naśladowaniu go, parodiowa-

³⁵ H. KURKOWA, S. SKORUPKA, *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa 1959, s. 318.

³⁶ *Słownik terminów literackich*. Kraków 1960, s. 130.

³⁷ S. BALBUS, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*. [W:] *Poetyka i historia*. Pod red. J. TRZYNADŁOWSKIEGO. Wrocław 1968, s. 132; zob. też J.T. SHIPLEY, *Dictionary of World Literature*. New Jersey 1960 (hasło *stylize*).

³⁸ T. BUJNICKI, S. BALBUS, O „Niewoli tatarskiej” Henryka Sienkiewicza, *iw.*, s. 142.

³⁹ [W:] *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa 1961, s. 53–70.

⁴⁰ W kategoriach semiotycznych rozpatruje stylizację M.R. MAYENOWA, która pisze: „Stylizacja, tak jak styl, jest typowym problemem semiotycznym, dotyczącym wszystkich zjawisk, które mogą być rozumiane jako zjawiska znakowe”. *Poetyka teoretyczna*, *iw.*, s. 364.

niu, tworzeniu pastiszu. Często stylizacja literacka wiąże się ściśle z wprowadzeniem właściwości stylistyczno-językowych funkcjonujących w obrębie struktur i motywów literackich podrabianego wzorca. W przypadku *Niewoli tatarskiej* Sienkiewicza stylizacja na gawędę, pamiętnik, kronikę szlachecką związana jest z wybiórczym podchwyceniem stylu tych gatunków. Pisze S. Balbus, współautor pracy *O „Niewoli tatarskiej” Henryka Sienkiewicza*: „Mamy tu [...] do czynienia z rodzajem «sprzężenia zwrotnego», gdzie płaszczyzny stylistyczno-językowa oraz kompozycyjna nawzajem i obustronnie się określają”⁴¹.

Ale owo sprzężenie nie stanowi reguły. Ponadjęzykowe struktury literackie mogą być stylizowane z pominięciem płaszczyzny stylistyczno-językowej i odwrotnie: przedmiotem stylizacji może być sam język utworu czy zespołu utworów.

Stylizacja językowa jest pojęciem trudniejszym do zdefiniowania. Zazwyczaj dotyczy ona elementów gwarowych, archaicznych, regionalnych, kolokwialnych wprowadzonych do utworu pisanego zasadniczo ogólną literacką odmianą języka narodowego. W związku z tym występują takie terminy, jak stylizacja archaiczna, gwarowa, itp. Niewątpliwie jest to znaczne zawężenie zakresu członu odróżniającego „językowa”, a co za tym idzie samego zjawiska językowej stylizacji. Dotyczy ona przecież nie tylko danych odmian języka ogólnego (kolokwialnych, regionalnych) czy języka narodowego (gwar), ale także – języka danego pisarza, epoki, prądu literackiego, słowem – języka artystycznego. Przedmiotem stylizacji może być też język obcy. W wielu podręcznikach i pracach z zakresu stylistyki pomija się zupełnie możliwość wystąpienia stylizacji w utworach pisanych gwarą przez twórców ludowych, polegającej na wzorowaniu się autora na literackim języku artystycznym. Można powiedzieć więc, iż przedmiotem stylizacji może być *k a ż d a o k r e ś l o n a*, systemowa (np. gwara) czy niesystemowa („stylistyczna”) odmiana języka pod warunkiem, że w obrębie danej wypowiedzi tworzy ona wyraźnie „obcy”, wyodrębniający się swoją przynależnością do innego systemu, innej epoki, innego kontekstu społecznego, kulturowego subkod językowy.

Sam jednakże fakt występowania w tekście elementów gwarowych, regionalnych czy archaicznych nie oznacza, aby w grę wchodziła stylizacja. W języku Mickiewicza, Słowackiego występują dość często elementy kresowe, zabarwiające regionalnie polszczyznę literacką ich utworów. W języku poezji nierzadko pojawiają się formy i wyrazy archaiczne, którym – jak pisał J. Kuryłowicz – „odebrany jest ich charakter właściwy, a udzielona funkcja nowa, funkcja formy językowej poetyckiej”⁴². Podobnie ma się rzecz z gwaryzmami wprowadzonymi przez danego pisarza dla odświeżenia i wzbogacenia języka utworu. Dany tekst literac-

⁴¹ T. BUJNICKI, S. BALBUS, *O „Niewoli tatarskiej” Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 141–2.

⁴² *Język poetycki ze stanowiska lingwistycznego*. Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego nr 2. Wrocław 1948, s. 10.

ki może być od czasu do czasu kraszony obcojęzycznymi elementami czy wreszcie zawierać jakieś stylistyczne środki przejęte od innego twórcy, np. charakterystyczne metafory czy epitety. Pomimo to, iż zostaje spełniony warunek stylizacji, tj. wprowadzenie „obcych”, nacechowanych znaków językowych, nie mamy tu jeszcze do czynienia ze stylizacją. Stylizować językowo dany tekst, to nie tylko wprowadzać do niego elementy językowe, które normalnie występują w innym kontekście językowym, to przede wszystkim podszywać się pod określony wzorzec językowy, z którego te elementy zostały przejęte. Stylizacja językowa odnosi się do jakiejś, istniejącej poza tekstem, rzeczywistości językowej. Może tę rzeczywistość naśladować, podrabiać, parodiować, słowem, jest wyraźnym ukierunkowanym zabiegiem stylistyczno-językowym, który służy mimetycznej ewokacji „cudzego”, „obcego” stylu i języka. Mówimy więc tu o stylizacji na coś.

Stylizacja językowa może mieć różnorodny charakter.

W oparciu o szereg przebadanych tekstów można w tej mierze wyodrębnić:

1) stylizację wiernie odwzorowującą dany język, zbliżaną do autentyku w wielkim stopniu, prezentującą wszystkie te działy języka, które tworzą wyróżniki rzeczywiste jakiegoś kodu czy subkodu językowego, można tu mówić o stylizacji *r e k o n s t r u k c y j n e j*,

2) stylizację częściową, odwzorowującą wybrane cechy jakiegoś kodu, można ją określić jako stylizację *w y b i ó r c z ą*,

3) stylizację, która wyraźnie przetwarza dany wzorzec, operując jego elementami w sposób niezgodny z rzeczywistym stanem rzeczy, nazwiemy ją stylizacją *d e f o r m u j ą c ą*,

4) stylizację, która rzekomo dotyczy określonego wzorca, a która podstawia w jego miejsce „podobny”, a w istocie odrębny kod językowy (np. użycie gwary podhalańskiej dla celów archaizacyjnych w *Krzyżakach* Sienkiewicza), mamy tu do czynienia z tzw. stylizacją *z a s t ę p c z ą*.

Charakter stylizacji językowej zależy w znacznej mierze od tego, czego ona dotyczy. Inne problemy wiążą się ze stylizacją gwarową, a inne z archaiczną, odmienne zjawiska występują przy podrabianiu mówionego języka, odmienne, gdy pisarz parodiuje język jakiegoś utworu. W przypadku, gdy przedmiotem stylizacji jest język dawny pisarz ma do czynienia z materiałem bogatym, począwszy od cech fonetycznych, a na składni skończywszy; wprowadzając natomiast jakąś profesjonalną czy środowiskową odmianę języka ogólnego pozostaje głównie w kręgu słownictwa i frazeologii.

Jak już wspomniałem, stylizacja stanowi typ wypowiedzi wyraźnie ukierunkowanej, jej podstawową funkcję stanowi odwołanie się do danego wzorca językowego. Te czy inne efekty artystyczne wynikające z zastosowania stylizacji opierają się na założeniu, iż odbiorcy znany jest, przynajmniej częściowo, ów wzorzec, w przeciwnym razie wprowadzone do utworu znaki stylizacyjne byłyby znakami „pustymi”, niewywołującymi zamierzonego oddźwięku, co

najwyżej wnoszącymi pewną aurę udziwnienia, egzotyczności językowej, jak w przypadku, gdy pisarz wprowadza elementy jakiegoś obcego języka, nieznanego zupełnie odbiorcy (np. tatarskiego czy węgierskiego). Poza wyjątkami, są to przeważnie drobne wstawki obcojęzyczne, niebędące narzędziem stylizacji.

Wzgląd na komunikatywność stylizacji odgrywa nierzadko pierwszoplanową rolę w doborze określonych elementów językowych. Fakt, iż w zdecydowanej większości wypadków dany tekst jest stylizowany tylko częściowo, że pojawiają się wybrane cechy językowe wzorca, tłumaczyć należy przede wszystkim dążnością pisarza, aby komunikat językowy, jaki stanowi utwór, był zrozumiały. Im większy jest stopień stylizacji, im wierniejsza rekonstrukcja danego kodu czy subkodu językowego, tym większe stają się trudności w percepcji tekstu. Większość tedy pisarzy, mając na względzie komunikatywność przekazu, stosuje umiarkowany wybór znaków stylizacyjnych. Spełniają one funkcję sygnału języka – wzorca, nierzadko akcentując pewne cechy systemowe, ale cechy te oderwane od swego podłoża i podporządkowane odmiennej rzeczywistości językowej – są już tylko stylistycznymi elementami, zazwyczaj wariantami zwykłych neutralnych form, np. formy diachroniczne typu *wilcy, znużony* obok form *wilki, znużony*.

Przejawami dążności pisarza do podporządkowania stylizacji wspólnemu językowi porozumienia (między nim a czytelnikiem) są różnego rodzaju zabiegi:

- 1) zmniejszenie stopnia stylizacji,
- 2) dobór form stosunkowo czytelnych,
- 3) wprowadzenie danych wyrazów w bezpośrednim sąsiedztwie synonimu synchronicznego,
- 4) wyjaśnienie sensu wyrazu itp.

O charakterze stylizacji decydują również względy artystyczne, wewnątrztekstowe. Spełnia ona nierzadko ważną funkcję w zakresie delimitacji tekstu, podkreśleniu opozycji (lub też zatarciu jej) między mową narratora a mową postaci itp. W przypadku tekstów z narracją w 3 osobie i z wypowiedziami przytoczonymi (dialogowymi) mogą istnieć następujące układy:

1) układ opozycyjny:

narracja pisana językiem literackim w całości : dialog stylizowany, np. gwarowo lub archaicznie

2) układ częściowo opozycyjny, częściowo ekwiwalentny:

narracja tylko w małym stopniu stylizowana : dialog stylizowany w znacznie większym stopniu

3) układ ekwiwalentny:

narracja i dialog stylizowane w jednakowym stopniu lub stopniu zbliżonym

Układ pierwszy stanowi najbardziej naturalny przypadek stylizacji. Występuje ona tylko w wypowiedzi przytoczonej pojawiającej się na zasadzie „mowy cudzej”, na podobnych prawach co cytat. Znaki stylizacyjne wprowadzone do wypowiedzi bohatera – np. rycerza z XVII wieku – funkcjonują jakby w obrębie właściwego im kontekstu. Stylizacja spełnia tu przede wszystkim funkcje mimetyczne właściwe wypowiedziom dialogowym. Wprowadzenie natomiast stylizacji do języka narracji zmienia zwykły status tej wypowiedzi jako wypowiedzi uważanej za odautorską. Wiąże się to częstokroć z wprowadzeniem stylizacji gatunkowej (np. na kronikę lub pamiętnik starszylachecki), która wprowadza czynnik zbliżenia, naoczności do narracji, zniesienia dystansu narratora w stosunku do postaci i świata przedstawionego.

Są utwory, gdzie wymienione powyżej układy mogą wystąpić kolejno obok siebie. Tak jest nierzadko w przypadku *Ogniem i mieczem*, gdzie mamy do czynienia raz z narracją niestylizowaną, raz stylizowaną lekko, wreszcie – w silnym stopniu. Stopień stylizacji jest też różny w dialogu.

Istnieją wreszcie utwory, a do nich należy *Ogniem i mieczem*, gdzie mamy do czynienia nie z jednym, ale kilkoma typami stylizacji językowej. Wielości bowiem „obrazów języków” odpowiada wielość modeli stylizacyjnych. Jest to jedna z najważniejszych cech tego utworu, narzucająca w znacznym stopniu dobór odpowiednich narzędzi interpretacyjnych.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej nad problematyką stylizacji z uwagi na sam przedmiot badań: określony typ tekstu, w którym stylizacje językowe sprzęgnięte zostały w dużym stopniu z literackimi.

4. Opis dzieła tak obszernego i językowo zróżnicowanego jak *Ogniem i mieczem* przysparza wiele pytań natury teoretycznej i metodologicznej. Trudno byłoby mi wskazać jakąś pracę wzorcową. Sam nurt badań strukturalistycznych, do którego wyraźnie rozprawa ta się włącza, wykazuje liczne rozgałęzienia i w zasadzie „należałoby może mówić raczej o jakimś «strukturalizmie potocznym» czy «funkcjonalizmie»”⁴³. Przeważa zainteresowanie językiem poezji, a co się tyczy prozy – wyższymi piętami budowy tekstu. W wiedzy o języku pisarzy, dzieł, języku literatury są luki ogromne.

W obrębie istniejących propozycji badawczych na szczególną uwagę, zasługują (z punktu widzenia charakteru niniejszej pracy) empiryczne analizy dotyczące zagadnienia s p ó j n o ś c i⁴⁴ tekstu. W moim przekonaniu badania te przygotowują grunt pod postulowaną przez niektórych badaczy „lingwistykę wypowiedzi”, opisującą „gramatykę” tekstu; pogłębiają równocześnie problematykę składni oraz semantyki. Do tego nurtu badań nawiązuje rozdz. VI

⁴³ Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych. Pod red. K. BAROSZYŃSKIEGO, M. JASIŃSKIEJ-WÓJTKOWSKIEJ, S. SAWICKIEGO. Warszawa 1974, s. 9.

⁴⁴ Zob. informacje bibliograficzne w rozdz. VI.

niniejszej pracy. Wielokrotnie akcentowana przez krytyków i badaczy „jasność”, „logiczność”, „płynność”, „uporządkowanie” i „harmonijność” *Ogniem i mieczem* jest w niemałym stopniu wynikiem działania konkretnych, dających się precyzyjnie zbadać, mechanizmów scalających tekst (zdania, akapity, fragmenty, większe całości).

Strukturaliści chętnie korzystają ze statystycznych metod badań języka utworu, które w ostatnich latach coraz częściej usamodzielniają się, stając się jedyną metodą opisu dzieła. Nierzadko liczy się dosłownie wszystko, a dane liczbowe stają się jakby miernikiem rzetelności i ścisłości analiz. Doceniając dużą, często niezbędną rolę badań ilościowych, podzielam jednakże w pełni zdanie M.R. Mayenowej: „Wszystkie nasze poczynania statystyczne są pomocą, u której początku musi być wiedza lub intuicja badacza, że te właśnie, a nie inne elementy chciałby zliczyć lub ich rozkłady uogólnić; po dokonaniu zaś uogólnień statystycznych i odpowiedzi o istotności, seryjności itd. musi być, musi czekać w pogotowiu interpretacja statystycznych wyników w terminach tej dyscypliny, w interesie której zabiegi statystyczne zostały dokonane. Ani punkt wyjścia, ani punkt dojścia nie jest i nie może być w filologii statystyczny”⁴⁵. Obliczenie określonych elementów językowych w tekście, ich frekwencji przeciętnej i relacyjnej, pozwala na uściślenie analiz i wniosków interpretacyjnych. Jeśli zważyć, że przedmiotem analizy jest tekst prawie 900 stronicowy, zastosowanie obliczeń statystycznych staje się wielkim udogodnieniem, oczywista przy założeniu, że oblicza się dane wydobyte z próbek. Ważne są tutaj dane procentowe. Trzeba tu dodać, iż *Ogniem i mieczem* jest utworem synkretycznym tak pod względem poetyki, jak też występujących w nim odmian wypowiedzi i warstw językowych przenikających w różnym stopniu i na różne sposoby te odmiany. Frekwencja danych wyrazów, zdań, form fleksyjnych itd. uzależniona jest od typu danej wypowiedzi, od charakteru danego fragmentu. Mechaniczne tedy pobranie próbek lub liczenie wszystkiego prowadziłyby w konsekwencji do zamazania podstawowych cech tekstu: częstej zmiany technik pisarskich, linearnie zmiennego stylu pisania, gry różnych odmian języka.

Mówiąc ogólnie o metodach badań, nie sposób pominąć pewnych ogólnych dyrektyw, którymi starałem się kierować. Otóż: 1. w miarę możliwości starałem się unikać wyodrębniania archaicznych elementów językowych według dzisiejszego stanu języka, 2. mając do czynienia z tekstem obszernym – próbowałem znaleźć pewne proporcje między analizami bardziej ogólnymi, ujmującymi jego linie przewodnie, a analizami szczegółowszymi, 3. starałem się w miarę możli-

⁴⁵ *Możliwości i niebezpieczeństwa metod matematycznych w poetyce*. [W:] *Poetyka i matematyka*. Warszawa 1965, s. 19. Na temat metod matematyczno-statystycznych por. prace: P. GUIRAUD, *Zagadnienia i metody statystyki językoznawczej*. Warszawa 1966; I. SAMBOR, *Słowa i liczby. Zagadnienia językoznawstwa statystycznego*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972; T. MISTRİK, *Matematiko-statičeskiye metody v stilistike*. „Voprosy Jazyk” 1967, nr 3.

wości o maksymalną jasność analiz, zastępując wiele terminów świeżo wprowadzonych do filologii (a jest ich ogromna ilość) starymi, ale w moim przekonaniu nie gorszymi terminami.

Pracę swoją podjąłem nie mając możliwości wglądu do rękopisów *Ogniem i mieczem*. Opierałem się na wydaniu PIW-owskim z 1968 roku pod red. J. Krzyżanowskiego, przygotowanym do druku przez T. Jodelkę, który pisze: „Tekst na podstawie wydania drugiego, poprawionego przez autora, z uwzględnieniem rękopisu i wydania pierwszego”. Jest to wydanie dwutomowe. W 1968 roku ukazały się dwa wydania. Korzystam z wydania nieilustrowanego. Tom 1 kończy się na scenie uczty, w czasie której Kuszel przybywa z wieścią o „wzięciu Baru” i liczy 33 rozdziały, tom 2 zawiera rozdziałów 30 plus Epilog. Ponieważ nie zajmuję się osobliwościami fonetycznymi języka pisarza (winny być one zbadane przede wszystkim na podstawie rękopisów, korespondencji i notatek prywatnych Sienkiewicza), sądzę, iż wydanie, na którym się oparłem, stosunkowo najstaranniejsze, jest w zupełności wystarczające dla celów niniejszej pracy.

Do wielu zagadnień poruszonych w tym rozdziale wrócę w trakcie opracowywania tekstu.

III

Podstawowe składniki budowy tekstu: narracja i dialog i ich główne cechy

Ogniem i mieczem jest tekstem złożonym, składającym się jak wiele innych utworów epickich z dwu głównych odmian wypowiedzi: wypowiedzi narratora (tekst narracyjny, narracja) i wypowiedzi bohaterów występujących w powieści, które krótko i ogólnie będę określał terminem *d i a l o g* (tekst dialogowy), oczywiście zdając sobie sprawę z istnienia rozmaitych form wypowiedzi postaci.

Narracja i dialog, oba te szeregi wypowiedzeniowe stanowią, jak pisze L. Doležel, „podstawowy rys budowy tekstowej dzieła epickiego”¹. Stosunki między narracją a dialogiem kształtują się z jednej strony na zasadzie strukturalnej zależności, wzajemnego przenikania się, z drugiej zaś strony – różnorodnych opozycji, które decydują o potrzebie wyodrębnienia obu wypowiedzi z kontekstu dzieła.

Narracja w utworze epickim stanowi tekst przewodni, decydujący o spójności tematycznej i kompozycyjnej całości. Jest tekstem nadrzędnym, samodzielnym, który wprowadza i komentuje wypowiedź przytoczoną (dialogową), podporządkowując ją często pod względem składniowym. Dialog stanowi „tekst w tekście”, tekst podporządkowany, wprowadzony do narracyjnej konstrukcji. Rzecz jasna, mamy tu na myśli układ tych wypowiedzi w prozie realistycznej XIX wieku, w której – jak pisze M. Głowiński – „sfera narracji i sfera przytoczeń była stosunkowo najwyraźniej odgraniczona”², a ich wzajemne stosunki jasno określone.

Ogniem i mieczem stanowić może klasyczny przykład tekstu złożonego, z prymarną funkcją wypowiedzi narracyjnej. Od niej zaczynają się zazwyczaj kolejne ogniwa treściowe powieści, ona inicjuje wydzielone większe odcinki tekstu (rozdziały i części sygnalizowane większymi odstępami), na niej przeważnie te odcinki się kończą. Na ogólną liczbę 64 rozdziałów: 62 zaczyna tekst narracyjny, 2 – dialogowy; 44 rozdziały kończy narracja, 9 – dialog, 11 – tekst narracyjno-

¹ *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Praha 1960, s. 30.

² *Dialog w powieści*. W tomie tego autora: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 39.

-dialogowy. Dane te wskazują wyraźnie, iż dialog wpisany jest nawet w zewnętrznie kompozycyjne ramy narracyjne.

Pomimo wyrazistego podporządkowania dialogu narracji, *Ogniem i mieczem* (w dalszych wywodach będę używał skrótu OM) jest utworem, w którym wypowiedzi postaci odgrywają nader ważne role. Już same proporcje ilościowe wskazują, iż Sienkiewicz przykładał wielką wagę do tego typu wypowiedzi. Tworzy ona około 40% tekstu, a jeśli zważyć, iż w tekście narracyjnym pojawia się nierzadko konstrukcja mowy pozornie zależnej, rozmaite cytaty i wtręty dialogowe, to można powiedzieć, iż udział elementów niestanowiących języka narratora jest nader poważny. Proporcje między narracją a dialogiem kształtują się odmiennie w poszczególnych częściach utworu: do rozdziału XVII pierwsze go tomu przeważa wyraźnie narracja, co wiąże się m.in. z dążnością pisarza do przedstawienia tła wydarzeń, rozbudową partii opisowych (por. np. opis sadyby Kurcewiczów), komentarza historycznego. Od wystąpienia Zagłoby jako ważnego bohatera fabularnego, a więc począwszy od rozbudowanej sekwencji ucieczki z Heleną z Rozłogów, tekst dialogowy wydatnie wzrasta. W tomie II występuje on znacznie częściej niż w I, przy czym pojawia się często tekst przeplatany narracyjno-dialogowy (np. w scenach pojedynku Wołodyjowskiego z Bohunem, ucieczki trójki bohaterów z Heleną itp.), co jest związane ze znacznym wzrostem żywiołu fabularnego, awanturniczno-przygodowego. Niewątpliwą zmianę proporcji na rzecz dialogu wprowadza Zagłoba, a także Rzędzian. W niektórych rozdziałach proporcje: narracja – dialog układają się w stosunku 1 : 3, a nawet 1 : 5 na rzecz dialogu. Dialog stanowi wówczas nie tylko ważki komponent sytuacji, dramatycznej sceny, ale spełnia też funkcje narracyjne, tworząc relację na temat wydarzeń bezpośrednio nieprzedstawionych w ujęciu narracyjnym bądź będących powtórzeniem, streszczeniem wydarzeń już znanych.

Uważny wgląd w dystrybucję ilościową wypowiedzi w tekście nasuwa stwierdzenie, iż Sienkiewicz kierował się stale zasadą unikania dłużyzn zarówno w odniesieniu do narracji, jak też dialogu. Narracja ciągła rzadko przekracza objętość 3 stron; wypowiedź dialogowa ciągła (jednej postaci) – pół strony. Tekst narracyjny przeplatany jest bodaj krótkimi wstawkami dialogowymi, nie osiąga nigdy rozmiarów, jakie spotykamy w powieściach poprzedników, rówieśników i wielu następców pisarza. We wszystkich rozdziałach występują oba teksty, zazwyczaj w zmieniających się kontrastowo, ale nie przesadnie proporcjach. „Gadulstwo” Zagłoby, podkreślane przez samego narratora, ma też swoje granice, tworzy serie wypowiedzi przerywanych wstawkami narracyjnymi i wypowiedziami innych bohaterów, nie przybiera rozmiarów długiej monologicznej kwestii. Trzeba tu dodać, iż w „perorach” Zagłoby przewija się często element opowieści z wydarzeń, stanowiących niezbędne ogniwa fabuły, bądź też bezpośrednio relacjonowanie bieżących poczynań, spełniające ważną rolę fabułowtórczą i przedstawieniową. Częsta zmiana typu wypowiedzi oraz ich proporcji stanowi charakterystyczną cechę tekstu. Można tu wyodrębnić 4 układy:

1. dłuższa partia narracyjna przerwana krótką, zazwyczaj ekspresyjnie nacechowaną wypowiedzią bohatera (np. w epizodach batalistycznych),

2. dłuższa partia narracyjna, po niej dłuższa partia dialogowa, która z reguły sygnalizuje zawieszenie działań wojennych (np. rozmowy bohaterów po zakończeniu bitwy), czy zawieszenie akcji przygodowej (np. sceny spotkania, przedstawienie narady, dyskusyjnego starcia stanowisk itp.),

3. dłuższa partia dialogowa, krótkie wstawki narracyjne (por. np. przybycie Rzędziana do Zbaraża z wieściami o Helenie i Bohunie),

4. krótkie partie dialogowe, krótkie partie narracyjne, tekst mieszany (por. np. epizod ucieczki Zagłoby, Wołodyjowskiego, Rzędziana i Heleny przed Tatarami).

Wymienione układy zachodzą na siebie, przeplatają się, zmieniają się często. W obrębie tych zestawień uderza częstotliwość układu wymienionego w punkcie 4, który stanowi znamieny rys OM w porównaniu z utworami historycznymi J.I. Kraszewskiego, T.T. Jeża i innych poprzedników Sienkiewicza. Fragmenty przeplatane typu:

„Mały rycerz zwrócił się do Zagłoby:

– Pistolety w garść!

I jednocześnie położywszy rękę na cuglach konia pana Zagłoby, począł jego bieg hamować.

– Co robisz?! – krzyknął szlachcic.

– Nic to! Wstrzymuj waść konia.” II, 284

wiążą się ściśle z rozbudową przejrzystych partii sytuacyjno-dramatycznych, odgrywających pierwszoplanową rolę w powieści Sienkiewicza. W przypadku, gdy występuje jeden bohater pojawia się konstrukcja mowy pozornie zależnej, blisko związanej z dialogiem, bądź też (jak w wypadku Zagłoby) przytoczona wypowiedź bohatera zasygnalizowana zwrotami: *mruczał do siebie, mruczał, pytał samego siebie, rzekł sam do siebie, myślał* itp. Wprowadzenie wypowiedzi dialogowej w tej czy innej formie do relacji sytuacyjnej, wypowiedzi, która często od strony bohatera przekazuje ważne informacje dotyczące samego wydarzenia, wprowadziło do tekstu czynnik dramatyczności, podmiotowości, zbliżenia.

Jest to zarazem przykład na to, jak niemalą rolę spełniają struktury dialogowe w tej powieści. W wielu wypadkach wypowiedź bohatera do pewnego stopnia usamodzielnia się, tekst narracyjny ogranicza się do krótkich komentarzy, jego właściwą funkcję relacjonująco-przedstawiającą przejmuje dialog (por. np. opowieść Wierszuła o kłęsce pod Piławcami, Podbiپیęty o oblężeniu Zamościa itp.). Wypowiedź dialogowa zszywa nierzadko przerwane ogniwa fabuły (np. relacje Rzędziana o dalszych losach Bohuna oraz Heleny, opowieść Zagłoby o doprowadzeniu Heleny do Baru itp.). Odgrywa też poważną rolę interpretacyjną, uzu-

pełniąc bądź zastępując komentarz odautorski, jak w przypadku polemicznych wypowiedzi Skrzetuskiego w jego starciu ideowym z Chmielnickim.

Zbliżenie w niektórych partiach narracji do dialogu (na skutek wprowadzenia wspomnianych struktur mowy pozornie zależnej i cytatów) oraz przejęcie przez niektóre wypowiedzi dialogowe funkcji będących w zasadzie domeną narracji wprowadziło jednoczący oba teksty czynnik przenikania się i uzupełniania. W zestawieniu z poprzednikami pisarza stwierdzić należy, iż autor OM dąży do zachowania pewnej równowagi między obu tekstami, co oznaczało ograniczenie tekstu narracyjnego na rzecz dialogowego oraz wspomnianą już charakterystyczną dążność do częstych zmian wzajemnych proporcji i tworzenia układów przeplatanych.

Dla stylistyka – językoznawcy zestawienie: narracja – dialog oznacza przede wszystkim opozycję dwu tekstów różniących się wieloma cechami językowymi. „Dialog – pisze M. Głowiński – w zestawieniu z narracją jest zawsze formalnie i stylistycznie nacechowany, podczas gdy narracja może tworzyć pozór neutralności”³. Co się tyczy OM, to opozycja „nacechowany dialog” : „neutralny tekst narracyjny” jest tylko do pewnego stopnia uzasadniona. Oba teksty wykazują wysoki stopień stylistycznego nacechowania i znaczne różnice w zakresie wyboru określonych środków językowych. Układ opozycji jest skomplikowany, co związane jest z nader daleko posuniętą indywidualizacją języka obu tekstów. Zarówno narracja jak też dialog występują w różnorodnych odmianach, w których dane środki językowe występują w stanie skupienia. Tak np. tekst narracyjny przekształca się w niektórych fragmentach w prozę poetycką, wykazującą duży stopień poetyzacji języka. Zagadnienia te będą przedmiotem szczegółowych analiz, w niniejszym omówieniu chodzi mi o uchwycenie zasadniczych opozycji między obu wypowiedziami.

Podstawowe, w wielu analizach stylistyczno-językoznawczych nieuwzględniane, różnice językowe dotyczą gramatycznych wyznaczników strukturalnych obu wypowiedzi:

Tabela 1

Narracja	Dialog
1. panującą formą kodu narracyjnego jest 3 osoba czasownika	występują wszystkie osoby czas., przeważa 1 os. l.p.
2. podstawowym czasem jest czas przeszły, przeważnie dokonany, rzadko pojawia się tzw. <i>praesens historicum</i>	wszystkie czasy z przewagą form <i>praesens</i>
3. tryb oznajmujący, indykatorywny typ wypowiedzenia	duży procent rozkazników i form pytających

³ Tamże. Por. też L. DOLEŽEL, *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*, jw., s. 40–46.

Narracja OM, podobnie jak w wielu innych powieściach XIX-wiecznych, stanowi wypowiedź przedmiotową, konstatającą, nastawioną na funkcję referencyjną, przedstawieniową i komentującą. Tworzy ona w porównaniu z dialogiem strukturę stosunkowo sztywną, która w konwencjach prozy XIX wieku miała określone zasady. „Narracja, zwłaszcza zaś narracja w trzeciej osobie – pisze M. Głowiński – respektować musiała reguły języka literackiego, musiała być poprawna. Miało to różnorodne przyczyny, nie bez znaczenia był fakt, że narratora identyfikowano z pisarzem [...]”⁴.

Zobowiązywało to pisarza do posługiwania się w tekście narracyjnym językiem wyważonym w doborze środków leksykalnych i nieodbiegającym zbytnio od przeciętnego wzorca ogólnej polszczyzny literackiej, wspólnej dla autora i odbiorcy. Wypowiedź dialogowa tym ograniczeniom nie podlegała: Zagłoba może wypowiadać się w sposób rubaszny i dosadny, Chmielnicki mówić po ukraińsku, Podbięta – kresową polszczyzną litewską, Rzędzian prostym językiem potocznym zabarwionym gwarowo, a wszyscy razem językiem realizującym w znacznie większym stopniu od zbiektywizowanej narracji emotywną funkcję *parole*. W przypadku OM, utworu historycznego o określonym kolorycie staropolskim i kresowym, możliwe, a nawet z punktu widzenia ówczesnego modelu powieści historycznej wskazane było wprowadzenie elementów stylizacyjnych, zasadniczo jednak pisarz kształtował narrację językiem literackim swej epoki, pisząc dla odbiorcy współczesnego. Wybierając strukturę narracyjną z 3 osobą i czasem przeszłym, kształtując wypowiedź pod kątem wymienionych powyżej funkcji, dostosował się Sienkiewicz do wzorca prozy XIX-wiecznej, zakładającego dystans narratora (autora) wobec przedmiotu opowiadania, panowanie nad światem przedstawionym i nieidentyfikowanie się (zwłaszcza pod względem języka) z nim.

Jednakże w porównaniu z innymi pisarzami zróżnicował Sienkiewicz w niezwykłym stopniu narrację, tworząc wyjątkowo bogaty układ wariantów stylistyczno-językowych tej wypowiedzi, podszywając się np. pod styl kronikarza staropolskiego czy eposowego piewcy.

Językowa „gra” między narracją a dialogiem rozgrywa się przede wszystkim na płaszczyźnie stylizacji archaicznej, socjalnej, regionalnej i obcojęzycznej. A oto zestawienie typów stylizacji i ich dystrybucji w obu tekstach:

Tabela 2

Narracja	Dialog
1. lekka stylizacja archaiczna	przeciętnie 4-krotnie większy stopień archaizacji

⁴ M. GŁOWIŃSKI, *Dialog w powieści*, jw.

Narracja	Dialog
2. stosunkowo rzadkie użycie wyrazów i zwrotów łacińskich	około 6-krotnie częstsze makaronizmy łacińskie
3. lekkie zabarwienie kresowo-ukraińskie wypowiedzi (leksykalne i cytata-mi z pieśni ukraińskich)	wprowadzenie jęz. ukraińskiego i form mieszanych ukraińsko-polskich do języka bohaterów kozackich
4.	drobne wstawki obcojęzyczne a) niemieckie, b) tatarskie
5.	stylizacyjne podkreślenie różnic między językiem szlachty a chłopstwa, czerni i Kozaków
6.	regionalizmy litewskie w języku Podbi-pięty

Z zestawienia powyższego wynika, iż głównym przedmiotem stylizacji językowej jest dialog.

Różnice między narracją a dialogiem rysują się również w zakresie wewnętrznych odmian wypowiedzeniowych polszczyzny ogólnej, między „książkowym” językiem narracji a żywym, potocznym językiem wypowiedzi postaci. Różnice dotyczą składni oraz słownictwa. Oto zestawienie ważniejszych cech dystynktywnych obu wypowiedzi:

Tabela 3

Główne różnice składniowe między narracją a dialogiem w OM

(na podstawie analizy 1000 zdań; po 500 z obu tekstów)

Typ struktury	Narracja	Dialog
1. wypowiedzenie pojedyncze	198	320
wypowiedzenie złożone	802	680
2. wypowiedzenie pojedyncze zdanie	196	190
wypowiedzenie pojedyncze oznajmienie	2	130
3. liczba wykrzyknień	1	86
4. liczba składników wypowiedzenia	od 1–3	18
pojedynczego w %	od 4–5	44
	od 6–10	29
	powyżej 10	9
5. liczba dodatkowych wyznaczników	65	131
6. parataksa	54	32
hipotaksa	w %	46
		68
7. wypowiedzenia	przydawkowe	36
	dopełnieniowe	w %
	okolicznikowe	28
		24
		39
		35

Typ struktury		Narracja	Dialog
8.	liczba oznajmnień imiesłowowych	111	32
9.	liczba wypowiedzi wtrąconych	23	51
10.	liczba wypowiedzi ułamkowych	0	29
11.	wypowiedzenia	18	11
	złożone w %		
	1-krotnie	27	21
	2-krotnie	25	26
	3-krotnie	12	21
	4-krotnie	8	13
	5-krotnie	7	10
	6-krotnie	3	8
	ponad 6-krotnie		

Dane te wskazują, iż istnieją znaczne różnice składniowe między obu wypowiedziami. Główna dotyczy wyznaczników ekspresyjności: składnia dialogów OM jest typową składnią potocznego języka mówionego, pełną ekspresyjnych środków i form językowych (por. punkty 2, 3, 5, 9, 10 tabeli 3), można by tu powiedzieć za Ch. Ballym – składnią „stylistyczną”, w znaczeniu jakie temu terminowi nadał ten lingwista, tj. wyrażającą sferę emocjonalną w języku.

Jest rzeczą interesującą, iż struktury dialogowe w OM różnią się znacznie od struktur dialogu w *Quo vadis*. W świetle badań S. Mikołajczaka, dialogi tej powieści charakteryzuje „spokój, rozmowy są mało dynamiczne, pełne powagi, wypowiedzi są skończone, brak zupełnie zdań wykrzyknikowych, rwanych, z załamaną konstrukcją składniową, nawet mało jest wypowiedzi z elipsą orzeczenia, typowych przecięć w dialogach, nierzadkie są wypowiedzenia złożone wieloskładowe”⁵. W OM rzecz przedstawia się zgoła odwrotnie, toteż opozycja językowa między dialogiem a narracją jest nader wyrazista. Jeśli bowiem struktury składniowe *Quo vadis* modelowane są na retorycznej składni łacińskiej, to w OM kształtują się bezpośrednio w oparciu o żywy język potoczny, zabarwiony szlachecko-polską swadą i temperamentem, i ekspresyjną zwięzłością stylu żołnierskiego.

Uderza przy tym duża prostota składni obu wypowiedzi (por. punkty 1, 4, 6, 11 tabeli 3), a zwłaszcza dialogu, co stanowi rys znamieny, jeśli zważyć, że nawiązuje Sienkiewicz do języka XVII wieku. Są, oczywista, w dialogu struktury bardziej skomplikowane, ale zgęszczone zostały w specyficznych fragmentach, modelowanych po części na składni baroku (przemówienia, kazanie itp.). Przeciętna całość oscyluje wyraźnie w stronę syntaksy języka mówionego konwersacyjnego.

Jeszcze ważniejsze różnice między obu wypowiedziami rysują się w dziedzinie słownictwa. W ścisłym powiązaniu ze strukturą i funkcją tych wypo-

⁵ Składnia „*Quo vadis*” H. Sienkiewicza w ujęciu statystycznym, jw., s. 94.

wiedzi kształtuje się frekwencja poszczególnych części mowy. Według pobranych z obu tekstów próbek (złożonych po równi z 3 000 wyrazów, nie licząc wyrazów obcojęzycznych), częstość użycia danych części mowy przedstawia się następująco:

Tabela 4
Części mowy w narracji i dialogu OM

Typ wyrazu	Narracja	Dialog
	liczba	
rzeczownik	998	738
czasownik	591	653
przymiotnik	270	102
zaimek (nie licząc <i>się</i>)	262	551
liczebnik	45	21
przysłówek	184	142
przymek	368	319
spójnik	231	334
partykuła (nie licząc <i>nie</i> z czasownikami)	50	102
wykrzyknik	1	38
Razem	3 000	3 000

Pomijając dane dotyczące przyimka, który nie odgrywa żadnej roli w analizie leksykalno-stylistycznej tekstu, zestawienie innych części mowy wskazuje na wyraźne językowe zróżnicowanie obu wypowiedzi. Narrację cechuje styl rzeczowy, znacznie większa frekwencja przymiotnika (a także liczebnika przymiotnego), w ogóle – poza czasownikiem – większa częstotliwość pełnych semantycznie części mowy, co związane jest z jej funkcjami przedstawiająco-opisowymi. Natomiast dialog wykazuje kumulację wyrazów ekspresywnych (partykuła, wykrzyknik), ponad dwukrotnie większą częstość użycia zaimków, znaczną – spójników, a więc znaków semantycznie „pustych”, typowych dla swobodnego, płynnego toku języka mówionego. Co się tyczy zaimków, to trzeba tu podkreślić, iż w wypowiedziach postaci występują formy *mój, twój, ja, my, ty* itd., które, oczywista, eliminuje trzecioosobowy kod w narracji, ale w przypadku zaimka wskazującego *ten* (prawie dwukrotnie częstszy w dialogu) widać powiązania dialogu z potocznym językiem⁶.

⁶ Por. W. MIODUNKA, *Funkcje zaimków w grupach nominalnych współczesnej polszczyzny mówionej*. Zeszyty Naukowe UJ, Prace Językoznawcze, z. 43, Kraków 1974. Autor pisze, mając na uwadze m.in. frekwencję zaimka *ten*, iż „język pisany cechuje się mniejszym stopniem używania określeń zaimkowych” (s. 89).

W zasadzie, jeśli zważyć, że w dialogu występuje nikła ilość przymiotników i że frekwencję rzeczownika, zajmującego 1 miejsce na liście, obciążają zwroty i wyrazy grzecznościowe (*pan, waszmość, waść* itd.), których jest sporo – można powiedzieć, iż styl dialogu ma charakter werbalno(czaownikowo)-rzeczowy, co stanowi właściwość stylistyczno-językową powieści. Uderzająco wysoka frekwencja czasownika w dialogu wynika z następujących przyczyn: 1. krótkości wypowiedzi pojedynczych i składowych, 2. częstości użycia czasowników w funkcji „podtrzymania komunikacji”, typowych zwrotów konwersacyjnych typu: *wiem, rozumiesz, zważcie, mówię* waćpanu itp., licznych powtórzeń typu: „cóżes to waść najlepszego uczynił? – Com uczynił? – powtórzył Zagłoba”, II, 86 itp., 3. dynamiczności kwestii i replik dialogowych, dotyczących najczęściej wydarzeń i wyrażających reakcję postaci na dramatyczne okoliczności, w jakich się znalazły. Oczywiście, w retorycznych czy narracyjnych odmianach wypowiedzi postaci, proporcje rzeczownik – czasownik ulegają przesunięciom na rzecz rzeczownika; przeciętnie jednak czasownik zajmuje nader eksponowaną pozycję w strukturach dialogowych. Nie tylko zresztą w nich, bowiem w porównaniu z innymi pisarzami, procent czasowników w narracji OM jest wysoki, np. w zestawieniu z *Popiołami* Żeromskiego jest wyższy przeciętnie o 30%. Natomiast, jeśli idzie o przymiotnik, to częstość jego występowania w OM (narracja) jest prawie o 40% mniejsza niż w utworze Żeromskiego.

W relacji narracja – dialog widoczna jest odmienna dystrybucja składniowa rzeczownika i jego określeń, które wchodzi przed wszystkim do grupy orzeczenia. W skład grupy orzeczenia w dialogu wchodzi 85% składników (w narracji – około 70%). Rozbudowanych określeń podmiotu w rodzaju: *czujny jak żuraw* pan Longinus; *oficer spod lekkiego znaku, zziajany, cały pokryty błotem*, typowo opisowych, brak jest w dialogu. Jest to jedna z wielu cech różniących obie wypowiedzi.

Różnice dotyczą również doboru jakościowego słownictwa. W ogólnym porównaniu obu wypowiedzi wskazać można na następujące ważniejsze opozycje stylistyczno-leksykalne:

Tabela 5

Narracja	Dialog
1. słownictwo na ogół stonowane, „literackie”, sporo poetyckich wyrazów w partiach stylizowanych typu <i>rumak, siedmiobarwna tęcza, kwiecie</i> itp.	przeważnie potoczne, z domieszką ekspresyjnych przewisk, przekleństw, wyrazów rubasznych (Zagłoba), spieszczeń itp.
2. znacznie większa częstotliwość metafor i porównań typu <i>bisiorem traw, step</i> [...] <i>błyszczą na kształt złotogłowiu</i> itp.	ozdobność leksykalna języka osiągnana głównie za pomocą archaizmów i idiomów stylu barokowego
3. znacznie uboższa frazeologia	nagromadzenie przysłów, zwrotów i wyrażań frazeologicznych (Zagłoba)

Ogólnie rzecz ujmując, można tu mówić o odwróconych proporcjach w doborze słownictwa: narracja jest bardziej poetycka i mniej potoczna, dialog bardziej potoczny, mniej poetyczny.

Opozycja język „mówiony”, potoczny dialogu : język „pisany”, książkowy, „obowiązujący” narracji stanowi w poważnym stopniu o językowej grze toczącej się na różnych płaszczyznach między obu wypowiedziami.

W grze tej nie sposób pominąć ważnej funkcjonalnej roli cech gatunkowych utworu. Już sam fakt pojawienia się stylizacji archaicznej wynika z charakteru powieści jako utworu o tematyce historycznej, a dwudzielność językowa (narracja – dialog) ze struktury prozy epickiej. Mówiąc tu o cechach gatunkowych utworu mam na myśli różnorodne elementy odmian gatunkowych literatury, wchłoniętych przez OM w stopniu szczególnym, jak wykazują to najnowsze badania. Pisze T. Bujnicki: „W synkretyczności *Trylogii* krystalizującą funkcję posiada wzorzec powieści historycznej, któremu podporządkowane są także normy współczesnej powieści realistycznej, eposu (homeryckiej) i epiki rycerskiej, model baśni i eposu ludowego, schematy powieści awanturniczej przygodowej, wreszcie korzysta także z kompozycyjnych wzorów nowelistyki oraz piśmiennictwa publicystycznego i historycznego”⁷. Wielce to skomplikowany i „splątany” obraz, jeśli zważyć, że na wzorzec powieści historycznej składają się niektóre gatunki prozy staropolskiej, jak np. kronika, pamiętnik szlachecki, gawęda.

Badania synkretyczności gatunkowej *Trylogii* koncentrowały się głównie na narracji jako tekście decydującym o kompozycji całości. Tymczasem także – a nierzadko przede wszystkim – struktury dialogowe stanowią wyraźne nawiązania stylizacyjne do gatunków prozy staropolskiej, zwłaszcza że występuje w nich stylizacja językowa archaiczna oraz charakterystyczne formy stylistyczno-składniowe, będące wyraźnymi sygnałami gatunkowymi. Kumulacja historycznych wzorców gatunkowych pojawia się w narracji w niektórych fragmentach, np. stylizacja na pamiętnik, kronikę szlachecką we wstępnych partiach powieści, na kronikę-herbarz w historii rodziny Kurcewiczów (rozdz. IV t. I). Elementy stylizacyjne prozy historycznej funkcjonują głównie w pierwszym tomie w relacji historycznej (por. np. rozdz. XXXIII). Często wiążą się ze strukturami mowy zależnej, drobnymi wstawkami stanowiącymi cytaty, przytoczenia zwrotów lub całych zdań ze źródeł, wprowadzeniem tzw. *communis opinio* po czasownikach *mówiono*, *opowiadano*, a także (przygodnie) ze zmianą kodu narracyjnego.

Jednakże stylizacje tego typu występują pełniej i dobitniej w dialogu, por. np. relację Wierszuła o kłęsce pod Piławcami. W wypowiedziach postaci odnaleźć można bez trudu wręcz modelowe struktury, jak np. staropolską prozę retoryczną: kazanie, przemówienie itp.

⁷ „*Trylogia*” Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej, jw., s. 48.

W poniższym zestawieniu podaję ważniejsze nawiązania literackie tekstu, które odbiły się na stylistyczno-językowych składnikach OM.

Tabela 6

Narracja	Dialog
<ol style="list-style-type: none"> 1. częściowa stylizacja na prozę staropolską (pamiętnik, kronika) 2. bardzo silne nawiązania do tradycji eposowej: homeryckiej, epiki rycerskiej i ludowej (głównie w epizodach batalistycznych) i związana z tym poetyzacja tekstu, m.in. rytmizacja, homeryckie porównanie, hiperbolizacja itp. 3. silne związki stylistyczne z poezją romantyczną, m.in. niektórymi strukturami wypowiedzi (rozmowa Jeremiego z bogiem), w lirycznych opisach przyrody, urody kobiecej, w tworzeniu scen tajemniczych, typowo romantyczne, baśniowo-ludowe wątki, motyw Kozaka-kochanka (Bohun) itp. 	<p>bardziej wszechstronna stylizacja w wypowiedziach relacjonujących wydarzenia historyczne i wypowiedziach retorycznych</p> <p>częściowa, stosunkowo niewielka stylizacja w niektórych wypowiedziach</p> <p>elementy stylu romantyczno-ludowego w wyzwaniach miłosnych Bohuna</p>

Pomijam tutaj inne składniki, związane ze strukturą OM jako współczesnej, realistycznej powieści przygody. Zasadnicze nawiązania literackie, a zarazem stylistyczno-językowe, sprowadzają się do trzech głównych nurtów: staropolskiego, eposowego i romantyczno-ludowego. Nurt staropolski prezentuje przede wszystkim dialog, będący niejako naturalną dziedziną stylizacji na szeroko pojęty język siedemnastowieczny i odmiany strukturalne prozy tego okresu.

Natomiast nawiązania do poezji epickiej i do romantyzmu stanowią głównie domenę narracji.

U Sienkiewicza proveniencje literackie idą w parze z wybiórczym przejęciem cech stylistyczno-językowych właściwych danym gatunkom, rodzajom, pisarzom. Synkretyczność gatunkowa OM tworzy zarazem synkretyczność w sferze stylu i języka. W zasadniczy układ wypowiedzeniowy: narracja – dialog, który, jak wynika z ogólnych zestawień tworzy różnorodne siatki opozycji (a także ekwiwalencji), wpisane zostały rozmaite warianty wypowiedzeniowo-stylistyczne, funkcjonujące w obrębie narracji czy dialogu lub w obu wypowiedziach równocześnie. Nasuwa to konieczność dokładnego zbadania obu wypowiedzi.

IV

Narracja i jej odmiany

1. Narracja obiektywna i subiektywna

„Siły kozackie wzrastały po drodze, bo coraz bo nowe gromady chłopów uciekających z Ukrainy łączyły się z nimi ustawicznie. Chłopi przynosili i wieści o hetmanach – ale sprzeczne. Jedni mówili, że księżę siedzi jeszcze za Dnieprem; inni, że już się połączył z wojskami koronnymi. Natomiast wszyscy twierdzili, że Ukraina już w ogniu”. I, 199.

Fragment powyższy może stanowić ilustrację tzw. narracji przeźroczystej, przez którą J. Sławiński rozumie wypowiedź, w której „dominuje nastawienie na fabularne stany rzeczy, zdarzenia, działania, przeżycie bohaterów. Wypowiedź, w której ulegają zatarciu odwołania do sytuacji, w jakiej się ona realizowała, a więc odwołania do postawy narratora, do jego domniemanego audytorium, do okoliczności – w szerokim znaczeniu tego słowa – towarzyszących faktowi opowiadania. Jest to narracja uwyrażniająca tylko jedno swoje odniesienie – do świata przedstawionego, jak gdyby jednostronnie motywowane przez przebiegi wydarzeń wyłaniające się z opowieści narratora, w konsekwencji – «przenikliwie» dla niej”¹.

Jest to więc wypowiedź, która: nie zawiera 1. sygnałów nadawcy, 2. apeli skierowanych do odbiorcy (czytelników), np. zwrotów typu „Zechciej mi czytelniku wybaczyć...”, „Łatwiej ci teraz przyjdzie czytelniku zrozumieć, dlaczego...” itp., 3. uwag dotyczących samego aktu narracyjnego opowiadania, 4. zwrotów skierowanych do postaci. Jest to wypowiedź, która służy zreferowaniu i zinterpretowaniu danych elementów opowieści, stanowiąca relację przedmiotową, zobiektywizowaną.

¹ *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej.* [W:] *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej.* Pod red. E. KORZENIOWSKIEJ. Warszawa 1963, s. 82.

Ten typ narracji przeważa w OM, ale elementów subiektywnych, mąjących przeźroczyść wypowiedzi jest mnóstwo. Już K. Wojciechowski² wydobyl wiele przejawów ingerencji autora w świat przedstawiony, a T. Bujnicki, pisząc o całości *Trylogii*, stwierdza: „Narracja *Trylogii*, mimo że jest konsekwentnie utrzymana w trzeciej osobie, nie daje się jednak sklasyfikować w kategoriach narracji przeźroczystej. Autorski punkt widzenia [...] manifestuje się bardzo wyraźnie”³.

Rzecz wymaga uściśleń. Pojęcia „narracja przeźroczysta”, „obiektywna”, „subiektywna” są dość wieloznaczne i używa się je w rozmaitym znaczeniu. Cytowany ustęp można sklasyfikować w kategoriach wypowiedzi obiektywnej w dwojakim znaczeniu:

1. Jako typ wypowiedzi skierowanej na zewnątrz, ku swemu przedmiotowi, nie zawierającej sygnałów procesu mówienia (tak tę sprawę ujmuje E. Benveniste), nie jest to jednak istotny wyróżnik „obiektywności”, bowiem nie tylko wypowiedzenia typu „X wyszedł o 10 rano z domu”, idealnie obiektywne, konstatające dany fakt, ilustrują omawiany typ wypowiedzi, ale każda przedmiotowa wypowiedź, a więc np. „Wstrętny X wylał o 10 rano ze swego domu”. W ujęciu Benvenista wypowiedzią subiektywną byłoby np. wypowiedzenie „myślę, że X wyszedł o 10 rano z domu”, „myślę, że X dzisiaj wyszedł z domu”, gdzie sygnałami subiektywności jest 1. osoba l.p. czasu teraźn. („Nadaje ona następującemu po sobie twierdzeniu subiektywny kontekst – wątpliwość [...] służący scharakteryzowaniu postawy mówiącego wobec wygłaszanej wypowiedzi”⁴), a także w przypadku drugiego wariantu przysłówki *dzisiaj* – tzw. znak pusty, którego „wypełnienie” oznacza wskazanie okoliczności mówienia (czasu); Tz. Todorov i G. Genette, nawiązujący do poglądów E. Benvenista, za sygnały subiektywne (podmiotowe) w wypowiedzi uważają refleksje ogólne i porównania⁵,

2. Jako typ wypowiedzi rzeczowej, konstatającej i niewartościującej przedmiotu, ku któremu jest skierowana (w tym wypadku wypowiedzenie „wstrętny X wylał z domu” będzie wypowiedzią zabarwioną subiektywnie, zdradzającą emocjonalno-oceniający stosunek autora do postaci).

Wypowiedzeń zobiektywizowanych (w 2 znaczeniu), które prezentują zdania cytowane z OM fragmentu, jest mnóstwo (ponad 60%) i w dużym stopniu na

² K. WOJCIECHOWSKI, *Żywioł subiektywny w „Trylogii” Sienkiewicza*. „Muzeum”, z. 9, 1917, s. 455–466.

³ T. BUJNICKI, *Sztuka narracyjna „Trylogii”*. „Ruch Literacki” VII, 1966, s. 110–111.

⁴ E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, s. 264.

⁵ Tz. TODOROV, *Littérature et signification*. Paris 1967; G. GENETTE, *Les frontières du récit littéraire*. „Communications”, nr 8, 1966, s. 161. Obszerny przegląd badań francuskiej szkoły semiotycznej, m.in. prac wymienionych badaczy, zawiera cenny artykuł K. FALICKIEJ, *Semiologia we francuskich badaniach literackich*, jw., s. 109–127.

nich opiera się wrażenie obiektywizmu powieści, dystansu epickiego narratora. W nawiązaniu do funkcjonalnego aspektu języka można powiedzieć, iż wypowiedzenia tego typu spełniają funkcję referencyjną, w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi R. Jakobson.

Jednakże, jak na utwór pisany w okresie realizmu, procent zdań zdradzających postawę autora jest duży. Jak pisał trafnie K. Wojciechowski, „żywił subiektywny” *Trylogii*, zwłaszcza OM, jest bardzo wydatny. Różne są jego przejawy. Pomijając wyższe układy znaczeniowe tekstu (układy fabularne, sposób przedstawienia wydarzeń historycznych itp.) i poprzestając tylko na sferze znaków językowych, należy stwierdzić, iż narrację OM przenikają różnorodne składniki formalne i leksykalne będące wyrazem emotywnego i intelektualistycznego uzewnętrznienia się autora.

Można, najogólniej rzecz ujmując, wskazać trzy zasadnicze przejawy subiektywizacji tekstu:

1. naruszenie narracyjnego kodu, jego ustalonych cech formalnych,
2. waloryzację emotywno-interpretacyjną przedstawionych wydarzeń i postaci, dokonującą się m.in. przez dobór określonych epitetów, pejoratywnych wyrazów i zwrotów, poetyckich porównań uwznioślających i dziesiątki innych chwytów, funkcjonujących w relacji sytuacyjnej i opisowej,
3. wprowadzenie dydaktycznego komentarza odautorskiego, ujawniającego *expressis verbis* stosunek autora do świata przedstawionego, wypowiedzi w swej istocie nienarracyjnej, choć przeważnie formalnie podporządkowanej narracyjnemu kodowi.

Co się tyczy punktu 1, to trzeba stwierdzić, iż na tle poprzedników Sienkiewicz na ogół przestrzega zasad obiektywnej (przedmiotowej) narracji z trzecią osobą. Niemniej warto odnotować przypadki ekspresyjnych odstępstw od panującego modelu:

Wprowadzenie 2 osoby:

- a) „Idźże teraz, zwycięzco spod Niemirowa, Pohrebyszcz, Machnówki i Konstątnowa; idź, kniaziu-wojewodo, idź, odejmij władzę regimentarzom, zdepcz prawo i zwierzchność i dawaj przykład potomnym, jak w matce targać wnętrzności”. I, 456,
- b) „Aleś, Burłaju, sławę swą kozaczą kochał więcej niż życie, dlatego nie szukał ocalenia!”. II, 323.

Jeśli przykład drugi stanowi inwokację, którą pisarz przejął z poezji epickiej, gdzie tego typu zwroty do bohatera były częste, to w przypadku fragmentu pierwszego, stanowiącego wyimek ze sceny „dusznych” zmagania księcia Jeremiego, mamy do czynienia z wprowadzeniem zgoła niezwykłej (jak i cała ta scena) struktury wypowiedzeniowej, którą trudno jednoznacznie uznać za głos wewnętrzny Jeremiego czy za wypowiedź milczącego Chrystusa.

W tekście pojawiają się często formy typu *rzekłbyś, przysiągłbyś, powiedziałbyś, spostrzegłeś, dojrzałeś, widziałeś, czułeś* nawiązujące wyraźnie do starych, gawędziarskich form narracyjnych (opowieści z audytorium). W zasadzie straciły one pierwotną funkcję. Traktować je jednak w sumie trzeba jako sygnały gawędziarskiej relacji narrator – odbiorca.

„Formalna” pamięć o odbiorcy wyraża się egzemplarycznym użyciem zaimka *my*:

„Aby wyjaśnić, co zaszło w Rozłogach należy *nam* się cofnąć nieco w przeszłość, aż do owej nocy, w której pan Skrzetuski wyprawił Rzędziana z listem z Kudaku do starej Kniahini”. I, 225,

a także zaimka *nasz*, pojawiającego się często (i wyłącznie) w początkowych partiach powieści, np.:

„W chwili gdy rozpoczyna się powieść *nasza*, słońce zachodziło właśnie [...] I, 7; „Prócz tego z namiestnikiem jechał *nasz* znajomy pan Longinus Podbięta [...] I, 38 itd.

Zwraca uwagę wstępne podkreślenie utworu jako *p o w i e ś c i*, czego wielu komentatorów historycznych OM nie dostrzegało. Uwaga dotycząca samego tekstu stanowi naruszenie modelu przeźroczywej narracji (sygnały procesu opowiadania).

Sygnałami procesu opowiadania są *metatekstowe* zwroty w rodzaju: *krótko mówiąc, jak już było wspomniane, jak się wyżej wspomniało, słowem, łatwo zrozumieć, żeby to zrozumieć, jako się rzekło, jak wiadomo* itp.

Są to stereotypowe elementy metatekstowe (wypowiedzi dotyczące samej wypowiedzi), które w przypadku OM nawiązują do stylu narracji gawędziarskiej.

W sumie przypadków zmiany kodu narracyjnego z trzecią osobą lub nasycającej jej elementarni akcentującymi sam akt opowiadania jest niewiele i tym narracja OM różni się od narracji utworów historycznych Kraszewskiego, Kaczkowskiego czy T. Jeske-Choińskiego. Częste są natomiast przykłady modyfikacji kodu w zakresie struktur czasowych. Pojawia się mianowicie w relacji sytuacyjnej tzw. *praesens historicum*, który likwidując dystans narracyjny wypowiedzi, wprowadza czynnik ekspresji, zbliżenia, naoczności. Formy *praesens* spełniają różne funkcje: 1. sygnalizują tekst stylizowany (narrator podszywa się pod styl relacji naocznego świadka wydarzeń), 2. zapowiadają tzw. mowę pozornie zależną, 3. służą uwydatnieniu dramatyczności wydarzenia i zbliżającego się niebezpieczeństwa.

Z użyciem ekspresyjnej formy czasu teraźniejszego wzrasta stopień stylistycznego nacechowania wypowiedzi w dziedzinie słownictwa, a także składni:

„Wozy coraz dalej, dębina coraz bliżej – i zbawienie coraz bliżej.

Oto już i dęby! Noc pod nimi tak czarna jak w podziemiu [...]. Pot zlewa mu czoło, bo powietrze stało się jakieś parne; coś niby zbiera się na burzę, ale on idzie, ani dba o burzę, bo mu w sercu anieli śpiewają”. II, 384–5.

Rozpięcie sygnałów dramatyzacji (forma *praesens*, krótkie zdania, elipsy czasowników, powtórzenia leksykalne) wokół świata postaci jest elementem jego waloryzacji. Struktur tego typu używa bowiem Sienkiewicz w odniesieniu do postaci plusowych, które są postaciami wymiaru tragicznego.

Zmiana kodu narracyjnego w zakresie struktur czasowych wiąże się często z subiektywnym zabarwieniem relacji narrator – postać.

Zabarwienie to dokonuje się głównie jednak poprzez odpowiedni dobór emocywnie nacechowanego słownictwa, które zdradza najpełniej postawę narratora (autora). Pisał o tym szerzej K. Wojciechowski, który jednak nie dostrzegł, iż „żywiol subiektywny” OM nie jest całkowicie jednoznaczny, że tekst narracyjny tworzy strukturę złożoną i ambiwalentną. Bliższy był jednak rzeczywistości od innych krytyków i badaczy, akcentujących na odmianę epicki obiektywizm i rzekomy brak stronniczości Sienkiewicza. Spór o „subiektywizm” i „obiektywizm” OM dotyczył przede wszystkim sprawy stosunku pisarza do buntu i wojny kozacko-polskiej. Napisano na ten temat tomy w większości z intencją obrony lub krytyki Sienkiewicza, ale bez szczegółowych badań samego tekstu. Nie wdając się w dyskusję, porzestaną na konstatacjach, wynikających z faktów językowych. Ograniczę się tu tylko do rzeczy najważniejszej: stosunku narratora do postaci i zbiorowości kozackiej prezentujących obóz Chmielnickiego oraz do reprezentantów polsko-szlacheckich. W warstwie fabularnej, w opisach, komentarzach występują ze szczególną częstością wyrazy i zwroty, dotyczące atrybutów postaci i zbiorowości i grupujące się wokół paru stałych schematów charakterystycznych, które można wyrazić pojęciami: „dzikość”, „okrucieństwo” itp.

D z i k o ś ć. O wjeżdżających do Warszawy na elekcję żołnierzach Wiśniowieckiego opowiada narrator: „[...] podziwiano ich plec ogorzałą, spaloną wichrami z Czarnego Morza, ich hardość spojrzenia i pewną dzikość postawy, od dzikich sąsiadów przejętą” (podkr. A.W.) II, 122. Wcześniej, w początkach I tomu podkreślona została dzikość Kurcewiczów, którzy zadawali się z Niżowcami. Parokrotnie jeszcze, głównie w scenach przedstawiających bezpardonowe walki, mowa jest o *jakiejś dzikiej wesołości żołnierzy* II, 349 i o *dzikiej żądzy walki* II, 354. I to, bez mała, wszystko.

Natomiast wyrazy *dziki*, *zdziczały*, a także *półdziki*, *dzicz*, *dziko*, *zdziczenie*, *dzikość* pojawiają się bardzo często przy charakteryzowaniu bohaterów indywidualnych i całego obozu kozackiego, przymiotnik *dziki* staje się jednym z najczęstszych epitetów:

a) o Bohunie: „dziki ataman” II, 258; „dziki watażka” I, 291; „zdziczałą, nie znającą hamulców duszę Kozaka” I, 234–5; (umiał być:) „między Kozaki najdzikszym Kozakiem” I, 53; o innych przywódcach: „dziki (stary i młody) Krzywonos” I, 364, 372; „dziki Puzkareńko” I, 351; „dziki Nebaba” II, 178; „dziki watażka.” (o Burdabucie) I, 370; „z dzikim wyrazem twarzy” (o Tatarczuku) I, 139; (w twarzy Chmielnickiego była:) „dobrotliwość i dzikość” I, 11 itp.,

b) o zbiorowości (nie licząc Tatarów): „dzicy Zaporozcy” I, 33; „dzikiej swawoli Zaporozców” I, 216; „dzicy dońscy Kozacy” II, 314; „dziki z natury lud” II, 197; „dziki i rozbójniczy lud” I, 37; „samotny okop otoczony powodzią dzikich wojowników” II, 328; „armia Chmielnickiego dziksza od zastępów Hamerlana” II, 110; „zdziczałe masy” I, 345; „ludzie półdzicy” I, 142; „dzicz się rozpęta” I, 329; „większa część kurzeniowych poczęła się śmiać dziko” I, 148 itp.

Dla oddania dzikości postaci stosuje narrator bardzo często wyrazy i frazeologię ze świata zwierzęcego:

a) o Bohunie: „rozpacz kęsała mu duszę jak wściekły pies” II, 89; „skowyczał jak ranny wilk” I, 230; „ryczał jak dziki zwierz” I, 291; o Chmielnickim: „ryczał jak dziki ranny zwierz” II, 325; o Burdabucie: „zawył jak wilk” I, 374 i wiele innych podobnych porównań,

b) zbiorowość kozacko-chłopska najczęściej wyje, ryczy (niełudzko, straszliwie); ucieka, odpowiada, walczy: z rykiem, wyciem (straszliwym, niełudzkim, zwierzęcym, dzikim itp.); jest ona określona metaforami: zgraja, np. „rozzarte zgraje” I, 422; najczęściej wataha: „watahy zaporoskie” I, 35; „wataha mołojców” II, 84; „nowa wataha Kozaków” I, 421; czasem rzecz. drapieżnik: „gniazdo drapieżników niżowych” I, 186 itp.,

c) z tym kręgiem zwierzęcym związane są ściśle liczne czasowniki typu warknąć, zacharczeć, charczeć, parskać, łasić się, kąsać, wyć itp., a następnie pejoratywy: łeb, kły, ślepie używane wyłącznie w odniesieniu do bohaterów kozackich, nie wyłączając samego Chmielnickiego, por. „podgolony łeb” I, 192. Pułkownicy i atamanowie kozaccy nazywani są najczęściej epitetem watażka z dodatkiem przym. straszny, krwawy, dziki.

Wyrazy i idiomy dotyczące kręgu „zwierzę” przeniesione jako synonimy lub przenośnie do kręgu „człowiek” stają się znakami silnie nacechowanymi, pejoratywnymi (rzadziej melioratywnymi). Jest to odwrotne zjawisko w stosunku do antropomorfizacji świata zwierzęcego (też natury), która wprowadza waloryzację poetycką, dodatnią (rzadziej ujemną). Wyrazy z kręgu „zwierzę” funkcjonują w narracji OM (jako ekspresywne nazwy zewnętrznych i wewnętrznych postaci bądź nazwy działań) w dwojakim charakterze:

1. znaki deprecjonujące, jak w powyższych przykładach,
2. znaki eposowej stylizacji uwznioślającej, podkreślające dzielność, odwagę, animusz, zawziętość bohaterów walczących.

W przypadku pierwszym wprowadza narrator przeważnie wyrazy z kręgu „wilk” i „pies” (bądź ogólnie „zwierzę”), nadając im w danych kontekstach silne zabarwienie. Są to zazwyczaj banalne, stereotypowe środki ekspresji, występujące w mowie potocznej. Przeniesione do języka narracji jako typowej realizacji języka „pisanego”, „kulturalnego” uzyskują dodatkowy walor.

S z a l e ń s t w o. Określenia z tego kręgu semantycznego pojawiają się prawie wyłącznie w odniesieniu do Kozaków, chłopów, czerni:

a) o Bohunie: „*obłąd porwał Bohuna*” I, 230; „*porywał go obłąd dziki*” II, 89; „*porwawszy się w szale od stołu skoczył ku Rzędzianowi*” I, 230; „I w przystępstwie *szaleństwa* pochwycił za nóż” II, 70; „i na nic mu było *w napadach szaleństwa* szablą ich sieć” II, 89; „*Furia* watażki wzrastała: ogarniał go *dziki szal* bojowy” II, 150; „stał [...] *z pianą na ustach*” II, 22; o Chmielnickim: „*rycząc z szaleństwa* wydawał *spienionymi usty* krwawe rozkazy” I, 208; „a jego *obłąd* prawie *pochwycił*, wargi miał *spienione*, *piętami bił* w ziemię” II, 325; o innych dowódcach: o Czarnocie: „*wpadł w szal prawdziwy*” I, 235; o Krzywonosie: „*szalony watażka*” I, 417 itp.,

b) o zbiorowości: „*rozszalała tłuszcza*” I, 301; „Wszystko to razem było *dzikie i rozszalałe*” I, 31; „Tłum więc *szalał* na rynku i dochodził do tak *dzikiego opętania*, że w końcu począł się wzajemnie mordować” I, 201; „Mołojcy *rzucali się jak opętani*” I, 249; „*Z szaleństwa* zapalono dwie kufy wódki” I, 151 i dziesiątki innych podobnych przykładów.

Można by ułożyć charakterystyczną tabelę, ilustrującą sposób określenia uczuć gniewu, wzburzenia, pasji: 1. Kozacy: *wściec się, wpaść w szal, być porwanym przez obłąd* itp., 2. rycerze: *zawrzeć gniewem, spojrzeć zapalczywie* itp.

Podobnie ma się rzecz z innymi schematami charakterystycznymi, jak *okrucieństwo*⁶ oraz *pijaństwo*⁷, które w przypadku Zagłoby tworzy

⁶ W OM jest sporo fragmentów przedstawiających okrucieństwo rebeliantów, por. np. „[...] od czasu do czasu wrzask straszliwy oznajmiał, że znaleziono szlachcica, Żyda, mężczyznę, kobietę lub dziecko. Wyciągano ofiarę na rynek i pastwiono się nad nią w sposób najstraszliwszy. Tłuszcza biła się ze sobą o resztki ciał, obmazywała sobie z rozkoszą krwią twarze i piersi, okręcała szyje dymiącymi jeszcze trzewiami. Chłopi chwyтали małe Żydzietą za nogi i rozdzielali wśród szalonego śmiechu tłumu”. I, 201. Sienkiewicz – pisarz umiaru, esteta, ukazujący często walki jako poetyczne homeryckie boje, w obrazowej egzemplifikacji okrucieństw buntu tworzy ustępy, jakich nie znała literatura polska przed nim. W porównaniu z batalistyką, ustępów tych jest stonkunkowo niewiele, przeto nie nadają one tonu powieści. Technika naturalistycznych opisów nie była wszakże obca temu pisarzowi.

⁷ Pijaństwo stanowi stały atrybut postaci i zbiorowości kozackiej, por. np. o Bohunie: *bibosz nad bibosze* I, 232; *on zaś pił z nimi, aż parsknął gorzałką* II, 55; *spijał się jak nie boże stworzenie* II, 89; o Chmielnickim: *pijany bywał coraz częściej* I, 208; *pił dnie całe i noce* I, 348 itp.; o zbiorowości: *pijani siczowcy* I, 156; *półmartwi z przepicia się Zaporozcy* I, 142; *poczynali pić na śmierć*

przywarę potraktowaną humorystycznie; próżno by szukać określeń frazeologicznych typu *pijany jak nie boże stworzenie, półmartwy z przepicia się, parska gorzałką, spojony gorzałką, pił na śmierć* itp., wprowadzonych do opisu postaci kozackich.

Dobór silnie nacechowanych, pejoratywnych wyrazów i zwrotów frazeologicznych w odniesieniu do obozu Chmielnickiego tworzy następujący charakterystyczny układ:

a) postaci centralne (Bohun, Chmielnicki): umiarkowana przewaga pejoratywów nad określeniami o barwie dodatniej typu *przepyszna postać, orzeł stepowy, lew* na początku powieści, wzrost w miarę rozwoju powieści pejoratywów po stronie Chmielnickiego, ograniczenie ich pod koniec w przypadku Bohuna,

b) postaci drugoplanowe (Burdabut, Krzywonos): uproszczone nieambiwalentne charakterystyki: „dziki ataman”; „dzielny pułkownik”, znaczna przewaga określeń pejoratywnych,

c) zbiorowość: zdecydowana przewaga w doborze określeń charakteryzujących na rzecz pejoratywów.

Jak pisał Prus, Sienkiewicz „jest tylko grzecznym dla kilku figur kozackich. Masę traktuje jak stado wściekłych psów, którym miejsce duszy zastępuje cuchnąca para wódki”⁸. Znakomity krytyk *Ogniem i mieczem* przesadził, ale niewiele. Od czasu do czasu autor powieści mówi o *pysznej piechocie, niezrównanej piechocie zaporoskiej, dzielności, bitności, męstwie* pułków, kilkakrotnie akcentuje wyższość Kozaków nad czernią. Zdobywa się wreszcie narrator na pewien rodzaj współczucia, używając kilkakrotnie określenia *nieszczęsna* Ukraina, *nieszczęśni* mołojcy. W ogólnym przekroju OM przynosi obraz zdecydowanie zsubiektywizowany. Biorąc pod uwagę tylko użycie wartościujących przymiotników (w funkcji przydawki i orzecznika) otrzymujemy następujące ogólne zestawienie:

Tabela 7

Obóz Chmielnickiego (bez Tatarów)		Obóz polski	
pejoratywne	pozytywne	pejoratywne	pozytywne
80%	20%	30%	70%

we wszystkich szynkach ukraińskich I, 89; *Kozactwo spojone gorzałką* II, 304; *Wódka osłepiła ich zupełnie* I, 367 i dziesiątki innych wyrazów i idiomów z tego kręgu. Gdy mowa o piciu rycerzy padają najczęściej eufemistyczne wyrażenia typu „podchmielił sobie”.

⁸ „*Ogniem i mieczem*” – powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza. „Kraj” 1884, nr 28–30. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 183.

Po stronie kozackiej kumulują się następujące przymiotniki charakteryzujące: *chytry, dziki, grubiański, drapieżny, krwawy, nieludzki, nieokielznany, niesforny, okropny, okrutny, piekielny, pijacki, ponury, posępny, potworny, prosty, rozbestwiony, rozbójniczy, rozhulany, rozpętany, rozszalały, straszliwy, straszny, swawolny, szalony, szpetny, wściekły, zbrodniczy, złowrogi* itp. Przy opisach rycerzy i żołnierzy Wiśniowieckiego padają określenia: *chrześcijański, dobry, bohater, surowy, żelazny, spokojny, kamienny, poważny, karny, utrudzony, ochoczy, zacny, pobożny, poczciwy, szczery* itp. Szczególne nagromadzenie pejoratywów występuje w opisach rzezi i spustoszeń, a także narad kozackich i w epizodzie przedstawiającym przybycie poselstwa Jana Kazimierza do Chmielnickiego. Niektóre opisy tworzą fragmenty pisane typowo naturalistycznym stylem, z drastycznymi szczegółami, których na ogół pisarz unikał (por. np. opis śmierci Tatarczuka li młodego Barabasza).

W określaniu buntu Chmielnickiego pojawiają się nierzadko następujące wyrazy i zwroty frazeologiczne: *jeden piekielny obraz, pożar straszliwy, rozbój, wściekłość niszczenia, piekło prawdziwe, rozbestwienie się, gwałt, burza straszliwa, straszne okrucieństwa, krwawe dzieło Chmielnickiego, sądny dzień, panowanie zgrozy i okropności, dzikie rozpasanie, krwawa rebelia, zdrada, dzika swawola* itp.

Charakterystyczny jest sposób nazywania i określania ważniejszych postaci utworu. Oprócz nazw neutralnych typu *Bohun, Chmielnicki, Skrzetuski* itd., pojawiają się formy nacechowane. W przypadku reprezentantów Kozactwa są to formy przezwiskowe typu *Chmiel*, a najczęściej wyrazy apelatywne w funkcji nazwy własnej typu *watażka, hetman samozwańczy*. Natomiast rycerze polscy nazywani są przeważnie w sposób familiarny: *pan Michał, pan Longinus, pan Jan*, przy czym pojawiają się często dodatkowe określenia w rodzaju *poczciwy, zacny* (por. *poczciwy pan Michał II*, 273). Występują też ogólne uwznioślające charakterystyki: *rycerz bez skazy* (o Podbipięcie), *człowiek wiary niewzruszonej, prawy żołnierz* (o Skrzetuskim). Są też wyrażenia eufemistyczne typu *biedne żołnierzysko* (o Skrzetuskim). Sienkiewicz więc nie przestrzega realistycznej zasady dystansu w stosunku do postaci, wytwarza wokół nich określony klimat uczuciowy.

Postaci planu dalszego (bądź negatywne) nazywane są krótko: *Wierszułł, Łaszcz, Burlaj*, czasem z dodatkiem epitetu, np. *dziki, pijany* lub z podaniem godności *pułkownik, ataman, strażnik koronny*. Postaci planu bliższego są określane często ekspresyjnymi formami nazewniczymi i wyrazami apelatywnymi, które wprowadzają: 1. klimat familiarny, zażyłości w przypadku postaci pozytywnych, 2. atmosferę niechęci, obcości lub co najwyżej współczucia (*nieszczęsny Kozak*) w odniesieniu do postaci takich jak *Bohun, Horpyna*. Na wytworzenie tego układu składają się różne czynniki, zwłaszcza fabularne, ale niejako u jego podstaw tkwią proste, stereotypowe środki, urabiające z góry stosunek odbiorcy do postaci. Wspomniany już, konwencjonalny sygnał pamięć-

ci odbiorcy, ów zwykły zaimek *n a s z* („*nasz* znajomy”, „*nasz* namiestnik”) jest nader znaczącym sygnałem, jeśli zważyć, że odnosi się on do pozytywnych postaci (Skrzetuskiego, Podbięty), a więc do „*naszych*” bohaterów. Podobną funkcję wytworzenia klimatu zbliżenia, sympatii spełniają wspomniane już formy imienne: *pan Michał*, *pan Longin*. Wyraźnie już odautorskimi sygnałami zaangażowania w losy polskich rycerzy i wojsk są często wprowadzane dodatkowe wyznaczniki (modulatory) typu: *na szczęście*, *szczęściem*, por. np. „*Szczęściem*, pochód (wojsk Wiśniowieckiego, przyp. A.W.) nie był ani razu żadnym napadem przerwany” I, 342; „*Na szczęście*, jakaś miłosierna trzcina uderzała go zroszoną, mokrą kłosa w twarz. Oprzytomniał...” (o Skrzetuskim, przyp. A.W.) II, 404 itp. Zwroty *na nieszczęście* i *niestety* wprowadza Sienkiewicz z kolei przy przedstawianiu niepowodzeń „*naszych*” bohaterów.

Subiektywizacja wypowiedzi narracyjnej dokonuje się poprzez komentarze, wyraźnie odautorskie, pisane współczesnym językiem publicystyki, a także p o e t y z a c j ę wielu fragmentów, która wprowadza, jak pisał K. Wojciechowski, „*rzewny liryzm*”⁹, bądź eposowe uwznioślenie postaci. O zagadnieniach tych będzie mowa w dalszych częściach pracy.

Pierwiastków subiektywnej stronniczości autora OM jest wiele i, jak widać, przenikają one sferę leksykalną, tkwiąc u podstaw stronniczej koncepcji ideowo-dydaktycznej i fabularnej utworu. Nie oznacza to jednak, aby autor nie zajmował niekiedy postawy „*obiektywnego, sprawiedliwego obserwatora*”, którą L. Ludorowski¹⁰ uważa za postawę nadrzędną w OM. Zajmuje ją Sienkiewicz głównie wówczas, gdy relacjonuje sam zewnętrzny przebieg wydarzeń i w niektórych fragmentach, opartych na źródłach historycznych a traktujących np. o okrucieństwach Wiśniowieckiego. Nie przeszkadza to narratorowi w określaniu kniazia superlatywnymi zwrotami typu: *pan nadzwyczaj tkliwego serca*, *dla żołnierzy ojciec prawdziwy*, czy w obdarzeniu go zgoła romantyczną *duszą wyniosłą*. Poczynania *straszego* (dla wrogów) *kniazia* są stale tłumaczone wyższymi względami, koniecznością karania, powstrzymania buntu itp.

W konfliktowym układzie fabularnym i ideowym: obóz Chmielnickiego – obóz obrońców Rzeczypospolitej przeważa układ kontrastowy: czarny – biały. Podkreślmy: *p r z e w a ż a*, bowiem, jak świadczą np. podane zestawienia przymiotnych epitetów, jest to układ *o d w r ó c o n y c h p r o p o r c j i*: dużo czerni i trochę jasnych kolorów po stronie świata kozackiego, i odwrotnie: jasne barwy i trochę czerni po stronie polskiej. Układy te wpisane są w neutralny układ relacji referencyjnej, którą ilustruje cytowany na początku fragment, gdzie narracja ma rzeczywiście charakter zobiektywizowany, gdzie chłopów nazywa się *chłopami*, Bohuna – *pułkownikiem*, *atamanem*, a oddziały kozackie – *pułkami* itp.

⁹ K. WOJCIECHOWSKI, *Żywioł subiektywny w „Trylogii” Sienkiewicza*, jw., s. 461.

¹⁰ *O postawie epickiej w „Trylogii” Sienkiewicza*, jw., s. 70–90.

2. Ważniejsze odmiany semantyczno-formalne narracji

Poetyka klasyczna rozróżnia w dziele epickim trzy semantyczne odmiany wypowiedzi narracyjnej: opowiadanie, opis, komentarz. T. Bujnicki¹¹ analizując narrację OM wyodrębnił dodatkowo: relację o charakterze ogólnym, relację – streszczenie i relację sytuacyjną. Te dwie ostatnie wypowiedzi składają się na opowiadanie (narrację *sensu stricto*), które w połączeniu z elementami opisowymi tworzy tzw. opowiadanie unaoczniające. U Sienkiewicza przejście od jednego typu relacji, np. streszczenia, do innego typu, np. komentarza, dokonuje się przeważnie w obrębie jednego wypowiedzenia. Dana wypowiedź przetykana jest elementami innych wypowiedzi; niekiedy – jak w epizodzie zbaraskim – zlewają się ze sobą wszystkie odmiany narracyjne. Jednakże występują też one w stanach narracyjnego skupienia, tak np. opis sadyby Kurcewiczów stanowić może klasyczny przykład tradycyjnego opisu przedstawiającego dokładnie miejsce akcji, a partie dotyczące polityki kanclerza Ossolińskiego (rozdz. XXIX t. II) stanowią charakterystyczną odmianę komentarza odautorskiego. Owe stany skupienia nie są jednak częste; dominują układy przeplatane, przy czym niewątpliwie pierwszoplanową rolę odgrywa relacja fabularna (opowiadanie), na plan dalszy cofa się relacja ogólna (komentarz, tło historyczne), a na ostatni relacja opisowa (opis tworzący wyodrębnione fragmenty). Pierwszoplanowość wątków fabularnych wynika nie tylko z ważnej roli wątków przygodowych (porwanie, szczęśliwe ocalenie, gonitwy, ucieczki, pojedynki itd.), ale także ze zdynamizowania obrazu historii. Autora OM interesuje przede wszystkim w y d a r z e n i e historyczne, a nie proces dziejowy¹². Wyraziło się to przyznaniem zdecydowanego priorytetu obrazom walk i pochodów wojennych, ukazaniu wojsk i przywódców w stałym ruchu i działaniu. Dynamiczność wątków fikcyjno-prigodowych i historycznych, często ze sobą połączonych na skutek wysunięcia na plan czołowy wydarzenia, określa podstawową cechę strukturalną OM jako powieści historycznej przygody. W porównaniu z poprzednikami pisarza: J.I. Kraszewskim, T.T. Jeżem, Z. Kaczkowskim i innymi autorami historycznymi, Sienkiewicz ograniczył w wydatnym stopniu rolę komentarza i opisu statycznego. Jest to właściwość, którą można odnieść nie tylko do tradycji powieści historycznej, ale także tradycji epickiej szeroko pojętej (epopeja, poemat epicki lubowały się w opisach), a także do współczesnych modeli powieści realistycznej i naturalistycznej. Rację tedy mają ci badacze, którzy w OM upatrują prototyp współczesnej powieści masowej o wartkiej akcji¹³.

Relacja ogólna, w której czołową funkcję spełnia komentarz, pojawia się w następujących układach: 1. jako wstępne wprowadzenie do fabuły, 2. podsu-

¹¹ *Sztuka narracyjna „Trylogii”*, jw., s. 112–113.

¹² Pisał na temat tego szerzej J. TRZYNADŁOWSKI, *Uwagi o poetyce „Trylogii” – historycznej powieści przygody*, jw., s. 289.

¹³ Por. K. WYKA, *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza*, jw., s. 9–50.

mowanie jakiegoś uprzednio przedstawionego wydarzenia, 3. wypowiedź wpleciona do opowiadania streszczającego i sytuacyjnego.

Układ 3 jest najczęstszy, można powiedzieć typowy dla techniki narracyjnej OM. Komentarz tworzy tutaj tok dygresji, uogólnień, nawiązań, dotyczy nie tylko historii, ale też „ocen psychologicznych i etycznych, związanych bezpośrednio z charakterem i działaniem postaci”¹⁴. Ogranicza się on przeważnie do kilku linijek tekstu.

Opis jako rozbudowany typ narracji pojawia się przeważnie we wstępnych częściach utworu (opis dworzyszca Kurcewiczów). Poza wyjątkami zostaje on wyraźnie zdynamizowany i podporządkowany akcji, współtworząc tzw. opowiadanie unaoczniające. Bardzo ciekawie przedstawiają się w tej mierze zapoznane badania W. Dody¹⁵ dotyczące opisów przyrody. Obliczył on, iż na 32 946 linijek tekstu OM (wydanie 4-tomowe Geb. i Wolffa) opisy przyrody zajmują zaledwie 739 linijek, czyli 2,24% tekstu (dla porównania: w *Panu Tadeuszu* na 10 000 wersów aż 1500 poświęcone jest przyrodzie, zob. S. Pigoń, *Wstęp* do wyd.: *Pan Tadeusz*, BN seria I, nr 83). Doda trafnie akcentuje dynamiczność opisów, zwracając przy tym uwagę, iż tworzą one najczęściej obrazy – k o m u n i k a t y. To określenie można rozciągnąć na inne składniki opisowe OM, jak opisy postaci, ubiorów, przedmiotów, miejsc akcji.

Wymienione odmiany narracji występują w różnym ukształtowaniu stylistyczno-językowym. Tak więc: 1. obszerny opis sadyby Kurcewiczów odznacza się dużą frekwencją rzeczownika konkretnego, dość wysoką przymiotnika (zwłaszcza materialnego), niewielką czasownika, a w sferze składni rozbudową zdania pojedynczego i składowego (skupienia szeregowo, duży procent przydawek), większą częstotliwością zdań podrzędnych przydawkowych itp., 2. komentarz odautorski, w postaci, w jakiej pojawia się w rozdz. XXIX t. II, znamionuje z kolei duża frekwencja rzeczownika abstrakcyjnego, przeciętna przymiotnika, niska czasownika, przewaga połączeń hipotaktycznych, tok dygresyjny itp., 3. natomiast relacja sytuacyjna w rodzaju tej, jaką zastosował pisarz w sekwencji przeprawy Skrzetuskiego przez obóz kozacko-tatarski pod Zbarażem wykazuje wysoką frekwencję czasownika, krótkość zdań pojedynczych i składowych, przewagę połączeń parataktycznych nad hipotaktycznymi. A oto 3 próbki tekstu, ilustrujące łatwo uchwytnie, charakterystyczne struktury leksykalno-składniowe wymienionych wypowiedzi:

1. Opis:

„W dwóch ogromnych grubach paliły się kłody drzewa, a przy jasnym ich blasku widać było bogate rzędy końskie, błyszczące pancerze, karaceny tureckie, na których tu i ówdzie świeciły drogie kamienie, druciane koszulki ze

¹⁴ T. BUJNICKI, *Sztuka narracyjna „Trylogii”*, jw., s. 112.

¹⁵ *Przyroda w „Trylogii” Sienkiewicza*. Kraków 1927.

złożonymi guzami na spięciach, półpancerze, nadbrzuszniki, ryngrafy, stalowe harnasze wielkiej ceny, hełmy polskie i tureckie oraz misiurki z wierzchami od srebra”. I, 59,

2. K o m e n t a r z:

„Wpatrzony w jakąś myśl, mającą wydać owoce w przyszłości, szedł ku niej z uporem fanatyka, nie bacząc, że ta myśl, w teorii zbawienna, może wobec istniejącego stanu rzeczy wydać w praktyce straszliwe klęski.

Chcąc wzmocnić rząd i państwo rozpętał straszliwy żywioł kozacki, nie przewidziawszy, że burza zwróci się nie tylko przeciw szlachcie, magnackim latyfundiom, nadużyciom, swawoli szlacheckiej, ale przeciw najrdzenniejszym interesom samego państwa”. II, 415,

3. O p o w i a d a n i e:

„Nad ranem dano znać, że i ten drugi pojazd, który w dalszą drogę ku Czerkasom był posłany, wrócił. Podjazd oczywiście Bohuna nie dognał ani nie schwytał, wszelako przywiózł dziwne wiadomości. Sprowadził on wielu spotkanych na drodze ludzi, którzy przed dwoma dniami Bohuna widzieli. Ci mówili, iż watażka widocznie kogoś gonił, wszędy bowiem rozpytywał, czy nie widziano grubego szlachcica uciekającego z kozackiem. Przy tym spieszył się bardzo i leciał na złamanie karku”. I, 317.

Zdecydowany priorytet przypada opowiadaniu, które w zależności od tematu przybiera różnorodne postaci. W ogólnym ujęciu ma ono dwójaki charakter: relacji streszczającej działania postaci i wydarzenia oraz relacji sytuacyjnej. Poniższe ustępy ilustrują względnie czyste odmiany wymienionych relacji:

1. R e l a c j a s t r e s z c z a j ą c a:

„Księżę przed kilku dniami wyjechał rzeczywiście do Zamościa w celu czynienia nowych zaciągów i nierychło spodziewano się jego powrotu, więc Wołodzyjowski, Zagłoba i Rzędzian ruszyli na wyprawę bez niczyjej wiedzy i w najgłębszej tajemnicy, do której z ludzi pozostałych w Zbarażu jeden tylko pan Longinus był przypuszczony, ale i on, słowem związany, milczał jak zakłęty”. II, 247,

2. R e l a c j a s y t u a c y j n a:

„Nagle dał się słyszeć przeraźliwy świst. Zmieszane głosy poczęły wrzeszczeć przeraźliwie: «Ha! Ha! Ha! Jezu Chryste! ratuj! bij!» Rozległ się huk

samopałów, czerwone światła rozdarły ciemności. Tętent koni zmieszał się z szczękiem żelaza”. I, 8.

Relacja streszczająca spełnia ważne funkcje strukturalne: łączy wątki fikcyjne z historycznymi, zawiązuje i scala ogniwa fabularne. Wnosi ona dystans narracyjny i perspektywę czasową. Przetykana jest wstawkami komentującymi oraz gawędziarskimi. W zakresie składni pociągnęło to za sobą rozbudowę wypowiedzi (wzrost hipotaksy).

Natomiast relacja sytuacyjna jest częstokroć zdramatyzowana. Tekst jest przetykany różnymi ekspresyjnymi przytoczeniami. Uderza też ekspresyjność konstrukcji składniowych. Pojawiają się w zwiększonej liczbie wypowiedzenia pojedyncze oraz zdania jednokrotnie złożone. Tak np. w epizodzie przeprawy Skrzetuskiego przez obóz kozacko-tatarski na ogólną ilość 256 wypowiedzi, aż 82 to wypowiedzenia pojedyncze, nierzadko krótkie typu: *I słuchał*. II, 408; *Był ocalony*. II, 412; aż 79 wypowiedzi to wypowiedzenia jednokrotnie złożone (w tym 47 współrzędnie), wypowiedzi dwukrotnie złożonych jest 46; trzykrotnie – 24, czterokrotnie – 11, pięciokrotnie – 6, więcej niż pięciokrotnie – 8.

Charakterystyczną cechą tego fragmentu jest opozycyjne usytuowanie zdań pojedynczych, krótkich w stosunku do zdań długich, rozwiniętych, np.:

a) „Jeżeli wszystkie czołna stały bokiem do boku, tuż obok siebie, strażnik tatarski nie mógł zobaczyć przesuwającej się pod nimi głowy; więcej niebezpieczny był kozacki, ale i ten mógł nie dojrzeć, bo pod czołnami mimo przeciwnego ognia panował mrok.

Zresztą nie było innej drogi”. II, 410,

b) „I czołno zasunęło się za kępy trzciny – tylko stojący na przedzie Kozak uderzał ciągle miarowym ruchem tyczką w zarośla wodne, jakby chciał ryby straszyć.

Skrzetuski ruszył dalej”. II, 403,

c) „Nagle zatrzymał się spostrzegłszy pas czystej wody, lecącej w poprzek. Odetchnął”. II, 404 itp.

Wypowiedzenia pojedyncze krótkie, częstokroć wypełniające cały akapit, podsumowują partie poprzednie, sygnalizują ważne ogniwa zdarzenia lub stanowią ekspresyjny początek nowego działania postaci.

Dość często gromadzi pisarz całe serie krótkich zdań, które akcentują w sposób zwarty i dynamiczny jakiś ważny moment, np.:

„Skrzetuski budzi się. To splecione trzciny zatrzymały go po drodze. Wizja ulatuje. Przytomność wraca”. II, 402.

Skrócenie wypowiedzeń, wprowadzenie kontrastów składniowych ma na celu ożywienie narracji, przyspieszenie jej tempa. Nierzadko w związku z tym eliminuje pisarz elementy retardacyjne, tworząc np. serie wypowiedzeń współrzędnych bezspójnikowych, zwłaszcza w scenach walk i potyczek. Niekiedy nawet stosuje wypowiedzenia z elipsą czasowników, por. np.:

„Tymczasem Bohun z mołojcami przez płot, pan Wołodyjowski przez płot, niektórzy zostali – innym konie zwinęły się w skoku. Spojrzy Zagłoba: Bohun na równinę, pan Wołodyjowski na równinę”. II, 84.

Innymi charakterystycznymi cechami relacji sytuacyjnej przygodowej są: 1. formy *praesens* oraz duża ilość wyrażen temporalnych typu *nagle, wtem, naraz, wnet, wkrótce* itp., 2. brak archaizmów językowych. Zabiegi te zbliżają moment dziania się, sam dramatyczny bieg zdarzenia. Koloryt historyczny cofa się na plan dalszy, nierzadko niknie zupełnie, pozostają tylko realia rycerskiej przeszłości, ale bez barwy językowej archaicznej, tworzącej przecież sygnały dawności wydarzenia. Sienkiewicz kreując momenty napięcia, niebezpieczeństw czyhających na postaci itd. zabiega nierzadko wyraźnie o to, aby do głosu doszła sama „czysta” przygoda.

Wszystkie wymienione typy wypowiedzi występują w zależności od tematu, stylizacji gatunkowej w rozmaitych wariantach stylistycznych. Zasadą główną sztuki narracyjnej Sienkiewicza jest bowiem unikanie monotonii, linearnie zmienny sposób pisania.

3. Odmiany stylistyczne i stylizacyjne oraz gatunkowe narracji

A. Wyznaczniki stylu realistycznego narracji

W synkretyczności stylowej narracji trzon podstawowy zajmuje Sienkiewiczowska odmiana stylu realistycznego¹⁶, wywodząca się wprost z modelu prozy realistycznej pozytywizmu, z pewnymi domieszkami naturalistycznymi, które sukcesywnie wzrastają w kolejnych częściach *Trylogii*, osiągając swoje apogeum w scenie śmierci Azji w *Panu Wołodyjowskim*.

Współczesny realistyczny sposób pisania przedstawiają cytowane powyżej ustępy oraz wiele fragmentów, a nawet całych epizodów, jak np. uwolnienie się Zagłoby, wyjście Skrzetuskiego ze Zbaraża itp. Wnikliwy krytyk powieści, B. Prus pisał: „Drugą cechą jest realizm, używanie wyrazów, które bezpośrednio malują przedmiot czy własność i budzą w czytelniku nie tylko pojęcie, ale

¹⁶ Por. artykuł W. WEINTRAUBA, *Wyznaczniki stylu realistycznego*. „Pamiętnik Literacki” LII, 1961, s. 399–413.

poczucie¹⁷. J. Łoś w artykule *Styl Sienkiewicza* zauważył, iż „jako obserwator Sienkiewicz każdy przedmiot, każde zdarzenie i zjawisko traktuje indywidualnie, notując sobie w pamięci i skupiając potem w opisach rysy najzamienniejsze¹⁸. Autorzy *Stylistyki polskiej*, analizując dokładnie obszerny fragment OM (wyjście Skrzetuskiego ze Zbaraża) konstatują jako cechę szczególną Sienkiewicza – stylisty: „oszczędne operowanie słowem, prostotę języka, a zarazem niezwykłą celność ujęcia¹⁹”.

Najważniejszą właściwością stylistyczno-językową realistycznego nurtu w powieści jest funkcjonalne podporządkowanie znaku desygnatowi, brak poetyczności. Nie jest to oczywista właściwość całej narracji, ale tego, co w niej przeważa, co w synkretyzmie gatunkowym, a zarazem stylistyczno-językowym tworzy nurt główny.

Częściowo już wskazaliśmy na elementarne przejawy realistycznej techniki pisania:

1. wysoką frekwencję rzeczownika konkretnego,
2. przewagę przymiotników materialnych,
3. prostotę struktur składniowych, która w przypadku tego pisarza wiąże się bezpośrednio z dążnością do celności i komunikatywności utworu.

A oto dalsze charakterystyczne cechy realistycznej techniki pisania:

4. unikanie barokowego nadmiaru w zakresie słownictwa i rozbudowanych skupień. Pisał Sienkiewicz: „Unikam przewagi słów nad treścią, aby nie wpaść w popis stylowy i w literacki barok – i aby zjawiska opisywane nie ginęły tak pod nadmiarem określeń jak w zimie giną wszelkie kształty pod śnieżną zadymką²⁰. Wypowiadając się na temat twórczości innych pisarzy niejednokrotnie podnosił on tę sprawę. Tak np. pisząc o stylu Słowackiego, stwierdza: „Styl jego nie przelewa się przez krańce idei, nie przygłusza jej i nie zatapia, ale ją uwypukla i wzmacnia. Na ten genialny artystyczny umiar zwracać należy uwagę szczególnie dziś, gdy literatura polska, zatracając prostotę, stacza się częściowo po stromej pochyłości ku n i e z n o ś n e m u barokowi [...]”²¹.

W przypadku Sienkiewicza można mówić o zbieżności jego postulatów z praktyką pisarską, oto charakterystyczne przejawy dążenia do funkcjonalnej prostoty języka w zakresie środków stylistycznych:

- a) przymiotniki i imiesłowy przymiotne w funkcji przydawki „nie pełnią funkcji ozdobników, bo nie ozdobie służą, lecz podkreślają istotny jakiś rys przedmiotu lub zjawiska określonego²², np. *oślizgłe lodygi; wężowate skręty, lekki wiatr; rozkołysana fala, kotylszące się liście; splątane trzciny; mdłe światła*

¹⁷ „*Ogniem i mieczem*” – powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza, jw., s. 195.

¹⁸ *Styl Sienkiewicza*, jw., s. 448.

¹⁹ H. KURKOWSKA i St. SKORUPKA, *Stylistyka polska*, jw., s. 313.

²⁰ *Dzieła*. T. XL, Warszawa 1954, s. 144.

²¹ *Słowacki – Helios. Dzieła*. T. XLV, Warszawa 1954, s. 169.

²² H. KURKOWSKA i St. SKORUPKA, *Stylistyka polska*, jw., s. 313.

ko, zaduch trupi; obgryzione kości itp. Warto dodać, iż wśród przydawek przymiotnych jest około 40% imiesłowów, co wprowadza czynnik dynamizacji,

b) ta dążność do trafnego określenia właściwości przedmiotów, zjawisk i atrybutów postaci wiąże się ściśle z oszczędnym operowaniem przymiotnikami i imiesłowami przymiotnymi, co wyraża się m.in. tendencją do unikania rozwiniętych skupień, zarówno w zakresie przymiotnych przydawek, jak też przymiotnych orzeczników:

Tabela 8

Przymiotniki i imiesłowy przymiotne w funkcji przydawki i orzecznika
(na ogólną liczbę 350 przypadków składniowego użycia form przymiotnych)

Liczba przymiotników	W funkcji przydawki	W funkcji orzecznika	Razem
jeden	274	23	297
dwa	44	2	46
trzy	4	1	5
cztery	1	–	1
pięć	1	–	1
więcej	–	–	–

Dane te unaocniają duży umiar pisarza w stosowaniu przymiotnych skupień, mają one poza wyjątkami charakter „dwójkowy” (u Żeromskiego charakterystyczne są modele trójkowe, synonimiczne), przy czym nie kumuluje Sienkiewicz synonimów, ale wprowadza wyrazy semantycznie odrębne, np. „oczy bolące i popuchłe” II, 407; „rzadki czarny wąs” II, 413; „z tłustą i bezzęlną twarzą” II, 414; „oczy miał błękitne, przenikliwe” II, 414 itp. Przeważa jednak zdecydowanie jeden przymiotny epitet, a więc tendencja do unikania skupień,

c) epitety rzeczownikowe typu *las trzcin*, *bulgotanie baniek* (na wodzie), *grzechot wystrzałów*, *matnia trzcin* itp. dobierane są również pod kątem desygnatu i obrazu sytuacyjnego,

d) rzadkość przenośni i porównań, przy czym „zarówno porównania, jak i przenośnie należą do dość pospolitych i utartych, spotykanych nawet w języku potocznym: *patrzyć jak w tęczę*, *widzieć jak na dłoni*, *świecić się jak srebro*”²³,

5. plastyka opisu i przedstawień sytuacyjnych, cecha wielokrotnie podnoszona przez krytyków i badaczy. W zasadzie Sienkiewicz nie tworzy uszczegółowionych opisów i barwnych obrazów. Cechami jego sposobu widzenia i przedstawiania są:

a) precyzyjne usytuowanie przestrzenne realiów, stałe ukazywanie jednych przedmiotów w powiązaniu z innymi, stąd m.in. duża frekwencja relacyjnych

²³ Tamże, s. 316.

znaków językowych typu *wśród, między, koło, obok, opodal, w pobliżu, w oddali, w środku* itp., a więc znaczna ilość okoliczników i zdań okolicznikowych miejsca. Ukazując postaci w stałym ruchu, tworzy Sienkiewicz plan przestrzenny, np.:

„*Naprzód* jechał pan Wołodyjowski, pilnie się na wszystkie strony rozglądając, *za nim* Zagłoba obok Heleny, a pochód *zamykał* Rzędzian [...]” II, 264; „*W środku równiny* taborek jakoby ruchoma forteca wyrzucał długie smugi dymu i ział ogniem – *naokół* zaś czerniło się mrowie ruchliwe, rozszalałe, niby jakiś wir olbrzymi, *za wirem* konie latające bez jeźdźców, *w środku* szum, wrzask, grzechotanie samopałów”. II, 303.

Oprócz wyrażen przysłówkowych i przyimkowych ważną funkcję spełniają też prefiksalne czasowniki, typu *nadjeżdżać, przedostawać się, zrównać się, wybiec, oddalać się* itd., które łącznie z okolicznikami miejsca precyzują układ przestrzenno-sytuacyjny obrazów,

b) charakterystyczną cechą jest technika *prz y b l i ż a n i a i u w i d a c z n i a n i a* początkowo oddalonych, niewyraźnych, będących w mroku postaci, całych mas wojska i przedmiotów, np.:

„A w tem pod siedmiobarwną bramą zamajaczyło coś i majaczyło coraz wyraźniej, i wynurzało się z dali, i zbliżało coraz bardziej, i widniało coraz dokładniej – aż w końcu ukazały się chorągwie, proporce, buńczuki – później las porporczyków – oczy nie dały dłużej wątpić: było to wojsko”. II, 318.

Czasowniki z grupy „stawać się widocznym” typu: *wylaniać się, wynurzać się, ukazać się, wychynąć, wychylać się* (z cienia), *zarysować się, rysować się* oraz wyrażenia *coraz wyraźniejszy, bliższy* itp. pojawiają się w wielu fragmentach, por. np.: „Dobiegli już do połowy pola, przeciwległy las stawał się *coraz bliższy, wyraźniejszy* [...]” II, 283; „chmura Tatarów stawała się *coraz wyraźniejsza*” II, 283 i dziesiątki innych podobnych przykładów,

c) bogactwo językowe narracji OM jest przede wszystkim bogactwem czasownika, plastyka narracji jest plastyką ruchu i działań. Mając do wyboru wypowiedzenia: *las był czarny i las czernił się*, preferuje Sienkiewicz wyraźnie drugi, dynamizujący typ wypowiedzenia, np. „ślady drogi, która *żółciła się* na stepie”; „fala *czerwieniła się*”; „*zaczerniał* czasem brzuch koński”; „*czerniła się* znów wstążka lasu”; „halizna [...] *srebrzyła się*” itp.

Przeżycia postaci wyrażane są przeważnie w formie uzewnętrzniającej się reakcji: „wodził *nabiegłymi krwią oczyma*” I, 6; „Namiestnik *zmarszczył się* i krok w tył odstąpił mierząc oczyma Abdanka” I, 7; „Twarz tylko *spąsowiała* mu zupełnie, a *oczy coraz bardziej na wierzch wychodziły* I, 11; „Młodzi Kurcewicze *poczęli w palce trzaskać*” I, 42; „Skrzetuski *skrzyżował ręce na piersiach i okiem nie mrugnął*” I, 43 itd.

Opis Sienkiewiczowski jest więc opisem zachowań, gestu wyrażającego stany emocjonalne i przeżycia. Przeważają w związku z tym niekonstatujące orzeczenia imienne z „być” oraz wypowiedzenia z czasownikiem „mieć”, ale wypowiedzenia z czasownikami skonkretyzowanych czynności. Można powiedzieć, iż atrybuty postaci uzewnętrzniają się poprzez działanie. Pociągnęło to za sobą rozbudowę grupy werbalnej wypowiedzenia i wyjątkowe, innowacyjne na tle innych pisarzy II połowy XIX wieku, nagromadzenie czasowników ruchu. Tak np. w epizodzie przeprawy Skrzetuskiego przez obóz kozacko-tatarski użył Sienkiewicz aż 32 czasowników z grupy „posuwać się”. Piszą autorzy *Stylistyki polskiej*, iż „czynność posuwania się [...] jest oddawana przez czasowniki o najrozmaitszych aspektach i przez zwroty o najróżniejszych odcieniach znaczeniowych: *iść, pójść dalej, dojść* (do rzeki), *posuwać się; przebyć* (drogę), *zrobić* (mało) *drogi; przedostawać się* (przez tabory), *przechodzić* (koło taboru), *dotrzeć* (do brzegu), *skierować się* (ku brzegom), *przyspieszyć kroku, przesłiznąć się, czołgać się, leżeć na czworakach, minąć* (czołna); *rozpocząć odwrót*”²⁴.

Bogactwo czasowników służy sprecyzowaniu i konkretyzacji danej czynności, jej kolejnej fazy i sposobu spełnienia się. Stąd też m.in. znaczna frekwencja okoliczników sposobu, miejsca, czasu, por. np. blisko po sobie następujące wypowiedzenia z czasownikiem „posuwać się”: *posuwał się ciągle*, *posuwając się jeszcze ciszej, jeszcze ostrożniej*, *posuwał się dość śmiało*, *posunął się jeszcze naprzód* itd. (epizod przeprawy Skrzetuskiego); następnie ekspresyjne operowanie formami dokonanymi i niedokonanymi: gdy akcja zostaje przyspieszona, zdramatyzowana pojawiają się formy typu *zerwał się, wpadł, wychynął, cofnął się* itp. często z dodatkiem przysłówka *nagle, wtem, naraz*; zwolnienie tempa i pewne zawieszenie akcji oddane zostaje za pomocą form niedokonanych typu *posuwał się, kiwał się, szedł*, z dodaniem przysłówek *ciągle, stale, teraz*,

d) wprowadzenie metafory, zazwyczaj zresztą pospolitej, staje się często zaczątkiem rozbudowanego, jednorodnego obrazu – wypowiedzenia:

„Teraz szedł śmieiej wśród *głośnego rozhoworu* trzciny, którym *zaszumiał* cały staw – i wszystko *zagadało* dokoła, woda nawet na brzegach poczęła *bełkotać* rozkołysaną falą”. II, 400; „Ale też i *chmura* Tatarów stawała się coraz wyraźniejszą, a z *ciemnego jej ciała* poczęły wysuwać się długie *odnogi*, jakoby *macki* olbrzymiego potwora [...]”. II, 283.

Określenia metaforyczne, skoro się pojawiają (a nie należą one do pierwszoplanowych środków) implikują dalsze, spokrewnione ogniwa skojarzeniowe, w rezultacie wypowiedzenie – obraz tworzy spójną i komunikatywną całość,

e) posługiwanie się obrazowym słownictwem potocznym, m.in. niektórymi zwrotami frazeologicznymi. Ilustruje je następujący fragment:

²⁴ Tamże, s. 313.

„Gałęzie zerwały z głowy czapkę Zagłobie i biły go po twarzy, szarpały za żupan, ale szlachcic, *wziąwszy nogi za pas*, umykał, jakby mu trzydzieści lat wieku ubyło. Czasami padał, więc podnosił się i umykał jeszcze spieszniej, *sapiąc jak miechy kowalskie* – na koniec stoczył się w głęboki wykrot i czuł, że się już nie *wygramoli*, bo siły opuściły go zupełnie”. II, 286.

A oto wybiórcze zestawienie podobnych wyrazów i zwrotów: *gzić się, grzmotnąć, gruchnąć* ‘uderzyć’, *wrzeszczeć w niebogłoso*, *ryczeć, mleć językiem, ucapić za kark, trzepnąć w ucho, pociąć na sieczkę, jechać na karku*, (roznieść) *w drobne szmaty, skoczyć co duchu, zerwać się na równe nogi, przepłukać gardła* ‘napić się’, (spaść) *z pieca na łeb, resztki włosów stanęły mu na głowie, dwoi i troi mu się w oczach* itp.

6. kolejną cechą Sienkiewiczowskiej narracji jest przestrzeganie porządku chronologicznego, który uwidacznia się nie tylko w wyższych składnikach strukturalnych utworu (fabuła), ale nawet w obrębie konstrukcji wypowiedzeń złożonych. Chociaż zasadą składni narracji OM jest zachowanie porządku linearno-gramatycznego wypowiedzeń (zdania podrzędne następują po nadrzędnych), układ ten zostaje w jednym wypadku w sposób konsekwentny zmieniony: około 95% wypowiedzeń podrzędnych, wyrażających czynność wcześniejszą uprzedza w układzie linearnym wypowiedzenie nadrzędne:

a) wypowiedzenia okolicznikowe czasu imiesłowowe:

„*Minąwszy Bar, pełen smutnych dla kniaziówny wspomnień*, weszli nasi podróżni na stary gościniec [...]” II, 275; „*Powiesiwszy Pleśniewskiego* puścił się dalej [...]” I, 292; „*Oddaliwszy się znacznie*, zatrzymała się nie wiedząc sama, co począć”. I, 276; „*Ujrawszy Zagłobę*, zwróciła nań przerażone oczy”. I, 252; „*Ryknął tak strasznie, jak żaden tur nie ryczy, i zwinąwszy konia na miejscu*, zwrócił się na przeciwnika”. II, 323,

b) zdania okolicznikowe czasu:

„*Zaledwie skończył*, wypadli z lasu na pole [...]” II, 282; [...] *aż dopiero gdy blisko mila drogi dzielila ich od Płoskirowa* i przed wejściem księżycy pomroka stała się tak gruba, że wszelki pościg był niemożliwy, pan Wołodyjowski zbliżył się do Zagłoby i spytał”. II, 277; „*Gdy trzej pierwsi zrównali się z zasadzką*, huknęły dwa strzały [...]” II, 285; „*Jakoż gdy siedli znowu na koń*, począł zaraz drzeć [...]” I, 265 itp.,

c) zdania okolicznikowe przyzwolenia poprzedzają również wypowiedzenie nadrzędne:

„Ale jakkolwiek uciekający zyskali kilkaset kroków, przerwa w gonitwie nie trwała długo [...]”, 285; „Chociaż Bohun przynaglił, zwolnili jednak biegu [...]” I, 237 itp.

Można powiedzieć ogólnie, iż porządek chronologiczny tkwi u podstaw semantyczno-formalnej struktury wypowiedzenia – komunikatu.

Uderzającą cechą narracji sytuacyjnej jest operowanie wyrażeniami temporalnymi typu: *wtem*, *naraz*, *w tej chwili*, *w tym momencie*, *potem*, *następnie*, *później*, *w chwilę później*, *po chwili*, *po czym*, *na koniec*, *wreszcie* itp. Zaczynają one częstokroć nowe wypowiedzenie lub w układzie wypowiedzenia złożonego uwypuklają dane fazy czynności. Bardzo rzadko, sporadycznie pojawiają się wyrażenia: *przedtem*, *wcześniej*, *za nim* ‘nim’ itp. Czynność nieprzedstawiona w danym fragmencie jest z reguły czynnością sygnalizowaną wyrażeniami: *tymczasem*, *w tej samej chwili*. Zasadą narracyjnego toku jest progresywność i równoczesność czasowa. Funkcję przedstawienia zdarzeń wcześniejszych lub aktualnie nieprzedstawianych przejmuje zazwyczaj narracyjna wypowiedź dialogowa.

B. Stylizacja na prozę staropolską

W obrębie nurtów stylizacyjnych, które tworzą aliaż ze współczesnym realistycznym stylem OM, ważne miejsce zajmuje stylizacja archaizująca na niektóre gatunki prozy staropolskiej, jak pamiętnik, kronika. Stylizacja na te gatunki pojawia się w stanie zagęszczenia w niektórych fragmentach utworu, przeważnie w relacji dotyczącej się zdarzeń historycznych, tła i kolorytu epoki. Sygnały stylistyczno-językowe tej stylizacji są różnorodne, przede wszystkim polegają one na wprowadzeniu większej liczby archaizmów językowych, charakterystycznej frazeologii i słownictwa odbijającego styl pisania, a zarazem mentalność ludzi XVII wieku spod znaku Paska, Jerlicza czy Maskiewicza, reprezentantów średniej szlachty, żołnierzy. W języku tych przygodnych pisarzy znaleźć można rozmaite elementy: język potoczny, nierzadko z elementami gwarowymi czy kresowymi; cechy barokowego literacko-oficjalnego stylu retorycznego, wzorowanego na retoryce łacińskiej i na Biblii; składniki żargonowe (język żołnierski); obszerne partie łacińskie i wtręty makaroniczne; styl obrazowej opowieści-gawędy czy suchy styl protokółarny diariusza. Zasadniczo dwie odmiany funkcjonalne języka tej epoki wchodziły w grę: 1. żywy język potoczny z różnymi domieszkami dialektalnymi, 2. język literacki, barokowy, oficjalny. U Paska podział ten jest bardzo wyraźny²⁵.

²⁵ Pisze na ten temat m.in. J. RYTEL, „Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Wrocław 1962.

Podszywając się pod prozę pisarzy tego kręgu, pisarz dokonywał określonego wyboru, a mianowicie – z reguły eliminował elementy gwarowe i skomplikowane struktury składni barokowej, ograniczał też do minimum makaronizmy. Stylizacja na prozę staropolską wprowadzona do narracji, która jak wiemy tworzyła zasadniczo tekst autora, jest wyraźnie w wielu kontekstach formalnie zaznaczona. Wprowadzają ją struktury mowy zależnej, mowy pozornie zależnej i liczne struktury przytoczeniowe. Podszycie się więc narratora pod styl pamiętnikarza, świadka wydarzeń, sygnalizują odpowiednie formy podawcze narracji. Przeważają tu zdecydowanie struktury mowy zależnej, wyrażone za pomocą metatekstowych czasowników: *mówić, powiedzieć, sądzić, myśleć, wspominać* itp., przy czym często pojawiają się formy nieosobowe: *mówiono, opowiadano*, wprowadzające tzw. *communis opinio*.

Stylizacja spełnia tu dwie główne funkcje: 1. zbliża narrację do kolorytu epoki ewokowanej, a tym samym do wypowiedzi dialogowej, 2. tworzy świadectwo wiarygodności, odwołania się do XVII-wiecznych kronikarzy, do opinii i sądów ludzi epoki.

Jeśli w przypadku stylizacji eposowej narrator występuje w roli piewcy, kreatora, to w przypadku omawianym narrator jest przekaźnikiem autentycznych sądów, opinii, wierzeń, do których zachowuje pewien dystans. Tego typu stylizacja nie naruszała w niczym realizmu utworu, ale tylko wpisywała w jego obręb, jakby na prawach cytatu, znaki przeszłości ewokowanej, naturalnie z punktu widzenia tematyki OM jako utworu historycznego.

W OM nawiązania do prozy staropolskiej mają dwojaki charakter: 1. zarysowują dobitnej językowo-strukturalne (gatunkowe) cechy tej prozy, tworząc wydzielone charakterystyczne ustępy, 2. występują jako cząstkowe, odległe „echa” tej prozy, pojawiając się jako drobne składniki, wplecione do tekstu. Przykład drugi zdecydowanie dominuje w całości tekstu.

Wstępne partie OM tworzą narrację, gdzie „[...] charakterystyczną rolę odgrywa posłużenie się sądami i przekonaniem zbiorowości szlacheckiej, a zwłaszcza przekonaniem kronikarzy. Dystans pomiędzy postawą narratora a tymi sądami zostaje osiągnięty konstrukcją mowy zależnej i lekkim nalotem archaizacyjnym”²⁶.

Począwszy od wypowiedzenia „Współcześni kronikarze wspominają, iż [...]” (I, 5) pojawia się obszerny fragment, do którego wprowadził pisarz znamienne wyobrażenia, wierzenia, opinie, interpretacje przyrodniczych oraz mistycznych znaków przyszłej katastrofy wojennej (pojawienie się „w niesłychanej ilości” szańca, zaćmienie słońca, ukazanie się komety, a nad Warszawą „krzyża ognistego” itp.). To odwołanie się do sądów ludzi XVII wieku, podszycie się pod mentalność kronikarza, pociągnęło za sobą odpowiedni dobór słownictwa i frazeologii, przyjęcie elementów biblijnego stylu: *zaraza spadnie na kraj* i *wygubi rodzaj*

²⁶ T. BUJNICKI, *Sztuka narracyjna w „Trylogii”*, jw., s. 111.

ludzki, porządek przyrodzenia, znaki na niebie i ziemi itp. W dalszych partiach przedstawiających Dzikie Pola, wprowadził pisarz charakterystyczne struktury składniowe imitujące niekiedy nieporadność i tok składni kronikarzy: „Ziemia była *de nomine* Rzeczypospolitej, ale pustynna, na której pastwisk Rzeczypospolita Tatarom pozwałała, wszakże gdy Kozacy często bronili, więc to pastwisko było i pobjowiskiem zarazem.” I, 6. Oprócz tego występują archaizmy leksykalne (*polanki, one* cienie ‘owe’), morfologiczne (*pogrzebion, człek* prawem *ścigan*) i wreszcie sporadycznie makaronizmy.

Nierzadko wprowadza Sienkiewicz autentyczne wymyki ze źródeł, w przeciwieństwie jednak do Żeromskiego, który przepisywał prawie dosłownie całe ustępy bez zaznaczania ich pochodzenia, Sienkiewicz zaopatruje te cytaty w cudzysłów, podaje autora, przypis, wreszcie, jak w przypadku Maskiewicza i Jerlicza, czyni kronikarza postacią literacką, opowiadającą o dalszych faktach. Sposób korzystania ze źródeł staropolskich ilustruje zestawienie fragmentów *Pamiętnika* Maskiewicza²⁷ z fragmentami OM:

1. M a s k i e w i c z :

„Zaczem robactwa moc wielka była, mianowicie jeszcze na pogorzałych polach, gdyż wszystkie pola pogorzały i ziemia jako sadza tak czarna była; gdzie przecie trawa hruba, nie wszystka z korzenia wygorzała. Ale te niedogarki barzo na konie nasze złe były, bo im piętki kłuły, ażeśmy w skóry nogi końskie oszywali [...]. Między różnym bogactwem, jako to wężami, gadzinami, padalcami natrafiliśmy połoza tak grubego, jako ręka człowiecza między łokciem a dłonią, a tak długiego, jako kopija niemal”, 235–6.

O M :

„Potem puścili się na wschód, na spalone stepy, gdzie od niedogarków jazda postępować nie mogła, i aż musieli koniom nogi skórąmi obwijać. Spotkali tam mnóstwo gadzin, padalców i olbrzymie węże położy, na dziesięć łokci długie, a grube jak ramię męża”. I, 79.

2. M a s k i e w i c z :

„W Słobodce pod zamkiem domów było ze 60, w których ludzie zachozi mieszkali, gruntów nie wyrabiając dla niebezpieczeństwa od ordy; i jeśli kto robił, to barzo niewiele i ostrożnie. Na rybach zaś barzo mieli się dobrze, zboże bajdakiami od Kijowa i innych włości podwożono im”. 233.

²⁷ Opieram się na wydaniu: *Pamiętniki Samuela i Bogusława Kazimierza Maskiewiczów* (wiek XVII). Oprac. A. SAJKOWSKI. Wrocław 1961.

OM:

„Mieszkali w onej Słobódce ludzie „zachozi”, to jest przybłędowie z Polski, Rusi, Krymu i Wołoszy. Każden tu był niemal innej wiary, ale tam o to nikt nie pytał. Gruntów nie wyrabiali dla niebezpieczeństwa od ordy, żywili się rybą i zbożem dostawianym z Ukrainy [...]”. I, 124–5.

Zestawienia powyższe nasuwają interesujące spostrzeżenia dotyczące stylizacyjnych chwytów autora OM: 1. wprowadzając za kronikarzem nieznanne wyrazy typu *położ*, ludzie *zachozi*, autor objaśnia ich sens, 2. eliminuje on niektóre archaizmy i rusycyzmy, np. arch. *barzo*, rus. *hruby*, 3. zmienia i uwspółcześnia struktury składniowe, pozostawiając niektóre cechy, np. gruntów nie wyrabiali *dla niebezpieczeństwa od ordy*, 4. zastępuje niektóre słowa innymi wyrazami, w zasadzie jednak operuje słownictwem kronikarza w zakresie nazw przedmiotów, 5. unika powtórzeń leksykalnych, 6. opis akcentuje cechy najważniejsze.

Sienkiewicz przetwarza więc odpowiednie ustępy z pamiętników i kronik, rzadziej wprowadza dosłowne sformułowania.

Jak już wspomniałem, silne związki z prozą staropolską zarysowują się głównie w tomie I, szczególnie we wstępnych partiach. Widoczne jest tutaj poszukiwanie przewodniej struktury narracyjnej dla dalszych partii, dążenie pierwotnej koncepcji utworu nawiązującej do powieści historycznej o strukturze kroniki. Stąd stylizacja na herbarz szlachecki, pojawiająca się w rozdz. IV, w którym autor podaje historię rodu Kurcewiczów, pełną koligacyjnych szczegółów, dat, nazw własnych, najzupełniej zbędnych z punktu widzenia całości utworu, niezwiązanych bezpośrednio z akcją. Oto charakterystyczne ustępy:

„Kurcewiczne Bułyhowie był to stary książęcy ród, który się Kurczem pieczętował, od Koriata wywodził, a podobno istotnie szedł od Ruryka. [...] W roku 1629 przeszedłszy na obrządek łaciński ożenił się z Rahożianką, panną z zacnego domu szlacheckiego, któren się z Wołoszczyzny wywodził. [...] W ten sposób obaj Kurcewiczne żyli w spokoju aż do końca 1634 roku, w którym Wasyl z królem Władysławem pod Smoleńsk ruszył”. I, 55–6.

Najwięcej jednak związków wykazuje narracja OM ze zbeletryzowanymi, bogatymi pod względem odmian narracyjnych *Pamiętnikami* Paska²⁸. Związki te są tym ciekawsze, że dotyczą również narracji sytuacyjnej, której Pasek jako pisarz XVII-wieczny był niezrównanym mistrzem. W zakresie unaoczniającej formy opowiadania, sygnalizowanej u Paska przejściem z narracji w czasie

²⁸ Por. pracę J. KRZYŻANOWSKIEGO, *Pasek i Sienkiewicz (Do źródeł „Trylogii”)*. „Pamiętnik Literacki” XLVII, 1956, s. 301–332. Autor podaje tylko niewielki materiał, dowodzący bezpośrednich wpływów Paska. Są one tak dalece idące, że wymagają szerszego opracowania.

przeszłym do narracji aktualizującej z *praesens*, uderzające jest podobieństwo ukształtowania stylistyczno-językowego:

P a s e k:

„Skacząc na nas trzeci raz, ale już z daleka poczęli strzelać, nie nacierali blisko. My też radzi; postąpiwszy się do nich, dają moi ognia po dwóch, a drudzy nabijają; oni zaś ustępują po trosze. Nagnaliśmy ich na ogrody, płoty gęste; nuż się łamać, my też natrzemy, w nogi! Przełamali jeden płot, do drugiego”. Pam. 261.

S i e n k i e w i c z:

„Tymczasem Bohun z mołojcami przez płot, pan Wołodyjowski przez płot, niektórzy zostali – innym konie zwinęły się w skoku. Spojrzy Zagłoba: Bohun na równinę, pan Wołodyjowski na równinę”. II, 84.

Charakterystyczne cechy relacji Paskowej: 1. krótkie wypowiedzi eliptyczne, 2. anakoluty, 3. częstotliwość czasownika, 4. paralelizmy składniowe oddające równoczesność działania stron walczących, 5. przewaga struktur parataktycznych, 6. potoczne wyrazy i zwroty. W sumie: dramatyczny styl relacji sytuacyjnej, bitewnej.

Sienkiewicz nie stosuje anakolutów, jego relacja jest bardziej uporządkowana językowo, jednakże inne cechy wykazują daleko idące pokrewieństwo w sposobie przedstawiania bitewnych sytuacji.

Charakterystyczne dla Sienkiewicza serie samych czasowników, występujące w szczególnie dramatycznych epizodach, por. (o Zagłobie) „*rzeził, chrapał, ciął, mordował, deptał!*”, II, 392, pojawiają się często u Paska, por. „Co żywo pozaganiało się; *sieką, rzną, gonią*”, s. 135. Przeplatanie narracji replikami postaci walczących, znamienne dla relacji Paska, jest stałym chwytem Sienkiewicza. Wreszcie dynamiczna obrazowość przedstawień wykazuje niemało cech wspólnych. Pasek mało zwraca uwagę na wygląd postaci, jego informacje są zwięzłe, ograniczają się do krótkich charakterystyk typu *hoży Moskal, srogi chłop, patryjarcha z żółtą brodą*, natomiast akcentuje działania postaci²⁹. W sferze języka oznacza to częstotliwość okoliczników miejsca, sposobu, dopełnień nadrzędniowych, słowem: rozbudowę grupy werbalnej, służącej konkretyzacji zewnętrznej działań. Jest to więc plastyka momentu dramatycznego (walki), dynamiki ruchu. Parę przykładów: *znowu go w oko zajadę, tnę go przez czoło, wielkie kupy Moskwy i z tej strony, i z tej bieżały prosto na mnie, wyciągnem go płazą, z oczu*

²⁹ Pisze o tym J. RYDEL, „Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego, jw., s. 128–129.

zginął w lot, przytnę śmieie, ciężko uciekał, uderzyłem go sztychem itp. W relacji Paska uderza bogactwo ekspresyjnych czasowników: *ciąć, dociąć, wyciąć, siec, usiec, wysiec, rznąć, wyrznąć, skoczyć, uderzyć, poskoczyć, napaść, sunąć, najechać, ruszyć impetem* itp. Nie inaczej u Sienkiewicza, przy czym to, co dla Paska charakterystyczne, jest w narracji OM charakterystyczne w dwójnasób, zorganizowane i przestyliżowane.

Historycy zwracali uwagę na skłonność Paska do koloryzowania³⁰, którą Sienkiewicz najpełniej wykorzystał w kreacji Zagłoby. Pasek lubi przesadzać, można powiedzieć, iż czasem stosuje chwyt eposowy. Pisze: „Trudno też krwi ludzkiej w kupie widzieć, jako tam było, bo lud gęsto bardzo stał i tak zginął, że trup na trupie padł; a do tego owa brzezina na pagórku była, to ta krew lała się stamtąd strumieniem, właśnie jak owo po walnym deszczu woda”. Pam. 137.

Sienkiewiczowskie krwawe obrazy: *bluzgali się we krwi*, II, 314; *fosa zappełniła się krwią*, II, 314; *krwawo pokryła jedną kałużą straszliwe pobojowisko i chlupotała jak woda*, II, 321 itp. bliskie są wizjom Paskowym.

Eposowość stylu bitew OM nie we wszystkim była odległa od relacji autora – żołnierza, jakim był Pasek.

Wpływ Paska ujawnia się przede wszystkim w relacji obrazującej zbiorowość szlachecko-żołnierską, relacji utrzymanej w tonie rozwiniętej opowieści gawędziarskiej. Cytat poniższy tworzy jeden z najbardziej charakterystycznych ustępów OM, gdzie stylizacja zbliża się bardzo do wzorca Paskowego:

„Towarzysze spod najpoważniejszych znaków wyglądają jak dziady, gorzej czeladzi innych pułków, ale wszyscy czołem przed tymi łachmanami, przed tą rdzą i tą mizerią, bo to znamiona bohaterów. Wojna, zła matka, własne dzieci jako Saturn pożera, a których nie pożre, to poobgryza jak pies kości. Te spłowiałe barwy – to dżdże nocne, to pochody wśród nawałności elementów albo słonecznej spiekoty; ta rdza na żelazie to krew niestarta, swoja albo nieprzyjaźnielska, albo obie razem [...].

Szlachta, gdy się popije, wypada na ulicę i z rusznic a muszkietów pali, a że wiśniowieccy ostrzegają, że do czasu tylko swoboda, że przyjdzie chwila, gdy książę ich weźmie w ręce i taką dyscyplinę zaprowadzi, o jakiej jeszcze nie słyszeli, więc tym bardziej owego czasu używają. ‘*Gaudemus*, póki wolno! – wołają. – Gdy pora na posłuch przyjdzie, będziemy słuchali, bo jest kogo, bo to nie «dziecina», nie «łacina», nie «pierzyna!»” I, 445.

Fragment ów skupia ważniejsze cechy relacji gawędziarskiej: 1. połączenie wypowiedzi ozdobnych, typowo barokowych, np. sentencjonalne zdanie o *wojnie-Saturnie* z wypowiedziami pisanymi potoczny, obrazowym stylem (*poobgryza*

³⁰ Por. *Wstęp do Pamiętników Paska*, napisany przez W. CZAPLIŃSKIEGO, BN, seria I, nr 62, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, S. LVI. Autor, wybitny historyk XVII wieku, podkreśla jednak, polemizując z A. Brückerem, także rzetelne wartości historyczne *Pamiętników*.

jak pies kości), 2. wprowadzenie charakterystycznych dla gawędy wtrętów dialogowych, 3. swobodne przejście od wypowiedzi ogólnych do sytuacyjnych, 4. tok dygresyjny wypowiedzi (wypowiedzenia rozwijające, wtrącone).

Sienkiewicz wychwytyjąc prawie wszystkie cechy pamiętnikarsko-gawędziarskiej relacji, dokonuje jednak charakterystycznych przesunięć, a mianowicie ogranicza barokowy nadmiar składniowo-leksykalny dywagacji na rzecz potocznej, płynnej relacji przedstawiającej. Cytat powyższy zwraca uwagę brakiem sygnałów narracyjnego dystansu, narrator występuje tu w roli świadka wydarzeń, stąd m.in. zastosowanie formy *praesens*. Jest to przykład najdalej posuniętej stylizacji gatunkowo-językowej w narracji, ujawniający w sposób dobitny stylizacyjne zabiegi pisarskie Sienkiewicza. W tego rodzaju fragmentach wzrasta ilość archaizmów językowych, tekst narracyjny zbliża się w dużym stopniu do wypowiedzi dialogowych.

C. Stylizacja eposowa

Dobitnie zarysowanym nurtem stylizacyjnym jest stylizacja na epikę rycerską i ludową³¹. Trudno wskazać jeden wzorzec konkretny. Było ich wiele. Istnieją wyraźne nawiązania do Homera, poetów baroku (np. Twardowskiego i Kochowskiego), także w niektórych szczegółach do *Pana Tadeusza* i wielu innych rodzimych i obcych utworów (poematy Tassa). Ogólnie można tu mówić o stylizacji eposowej, która wprowadziła do utworu silny akcent poetyczności, przenikającej jednak nie całość narracji, ale jej fragmenty, niektóre motywy.

Stylizacja eposowa pojawia się częściowo w ogólniejszej relacji streszczającej wydarzenia historyczne, zwłaszcza w motywach narastania buntu i gigantycznych pochodów wojsk Chmielnickiego:

„Szedł (Chmielnicki, przyp. A.W.) jak lawina niszcząc wszystko po drodze. Kraj przed nim powstawał, za nim pustoszał. Szedł jak mściciel, jak legendowy smok. Kroki jego wyciskały krew, oddech wzniecał pożary”. I, 200.

Ten typ zhiperbolizowanego i zmetaforyzowanego przedstawienia wydarzeń historycznych tworzy w narracji strugę wąską, ale nader wyrazistą. Sienkiewicz często powtarza chywy, por. np. fragment z końcowych partii OM:

³¹ O eposowości *Ogniem i mieczem* pisali m.in.: W. DZIEDUSZYCKI, *O powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*. „Biblioteka Warszawska”. T. I-II, 1885; S. TARNOWSKI, *Studia do historii literatury polskiej*. T. IV, Kraków 1897; L. LUDOROWSKI, *O postawie epickiej „Trylogii” Sienkiewicza*, jw. O związkach z epiką ludową; J. KRZYŻANOWSKI, „Trylogia” – powieść ludowa. [W:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa*, jw., s. 225–268. O związkach z baśnią ludową: Z. SZWEJKOWSKI, „Trylogia” Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym. „Życie Literackie” 1946, nr 12. Krytyczną ocenę koncepcji eposowej daje T. BUJNICKI w pracy „Trylogia” Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej, jw., s. 43–45.

„Wstał ze stepów Chmielnicki i urósł w olbrzyma. Na Rzeczpospolitą zwały się klęski: Żółtych Wód, Korsunia, Piławiec. Na pierwszym kroku tenże Chmielnicki połączył się z wrogą krymską potęgą. Grom padał za gromem – pozostawała tylko wojna i wojna”. II, 415.

Fragmety tego rodzaju, niekiedy – jak w przykładzie ostatnim – pojawiające się w strukturach komentarza, tworzą, przy zasadniczo rzeczowej relacji historycznej, uogólnione, obrazowe, spoetyzowane wstawki. Narrator występuje tu w funkcji *poety*. Tekst zostaje nasycony nie tylko porównaniami, metaforami o funkcji hiperbolicznej, ale – co ważniejsze – zostaje zrytmizowany. Fragment pierwszy tworzy urywek pisany białą prozą, por. poetycką grą paralelizmów i kontrastów składniowych, trocheiczno-amfibrachiczny tok rytmiczny, powtórzenia leksykalne oraz wyliczenia.

W ramach relacji historycznej spotyka się dość często typowo eposowy chwyt zestawienia ogromnej potęgi wroga ze szczupłością sil obrońców. Ów termopliński motyw w polskiej tradycji literackiej był szczególnie żywy, eksploatowali go poeci baroku i romantycy. Żywotność jego wynikała z polskich doświadczeń historycznych. Sienkiewicz, przedstawiając potęgę Chmielnickiego, opierał się na źródłach historycznych, jednakże posłużył się tradycyjnie eposowymi środkami, wyolbrzymiając liczebność wrogów. Prawie wszystkie środki, jakimi posłużył się później Żeromski³² w poetycznej *Dumie o hetmanie*, można bez trudu odnaleźć w OM. Oto np. charakterystyczny hiperboliczny ciąg wyliczeń z anaforycznym czasownikiem „iść” akcentującym element ruchu:

„Szedł więc z nim chan na czele ordy krymskiej, białogardzkiej, nohajskiej i dobrudzkiej – *szedł* lud, który na wszystkich dorzeczach Dniestru i Dniepru zamieszkiwał, *szli* Niżowi i czern nieprzeliczona – ze stepów, jarów, borów, miast, miasteczek, wsi i chutorów, i ci wszyscy, co pierw w dworskich lub koronnych chorągwiach służyli; *szli* Czerkasowie, karałsze wołoscy, Turcy sylistryjscy, Turcy rumelscy; *szły* nawet luźne watahy Serbów i Bułgarów”. II, 307.

Niewątpliwie dziesiątki chwytów poetyckich, jakie występują w *Dumie...* Żeromskiego wywieść można wprost z OM, ale to, co u Żeromskiego tworzy plan pierwszy, u Sienkiewicza stanowi jeden ze składników tekstu, pojawiający się w określonych kontekstach, niekiedy pod wpływem tekstów źródłowych i opracowań historycznych, np. Kubali³³.

³² Por. artykuł M. DŁUSKIEJ, *Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza*. „Pamiętnik Literacki” LVII, 1966, s. 109–152.

³³ Por. fragment ze szkicu L. Kubali, na którym bezpośrednio opierał się Sienkiewicz, pisząc cytowany powyżej ustęp: „Szedł razem z Kozakami chan tatarski w sto tysięcy ordy krymskiej,

Kumulacja cech eposowych występuje w scenach batalistycznych, które zajmują około 1/15 narracji. Jest rzeczą charakterystyczną, iż krytyka pozytywistyczna akcentowała głównie epopeiczność bitew OM, ich dekoratywność, brak realizmu oraz nieznamość wojennego rzemiosła. Nawet stary T.T. Jeź, mający doświadczenia powstańcze, pisał o batalistyce Sienkiewicza „iście bo to homeryczne boje”³⁴. Eposowość nie tworzy jedynej techniki, bowiem w epizodach batalistycznych występują na zasadzie kontrastu fragmenty humorystyczne (Zagłoba). Znaleźć też można ustępy pisane w sposób realistyczny, nawiązujące do opisów bitew Paska i innych pamiętnikarzy XVII-wiecznych. W zasadzie jednak stylizacja eposowa tworzy dominantę, zabarwiając większość fragmentów specyficznym stylem heroiczno-patetycznym. Służy ona uwypukleniu niezwykłości rycerskich zmagania, wiążąc się bezpośrednio z Sienkiewiczowskim archetypicznym traktowaniem przeszłości jako rzeczywistości bohaterskiej, oraz podkreśleniem cnót rycerskich, a zarazem narodowych obrońców Rzeczypospolitej. Trzeba tu wyraźnie zaznaczyć, iż rozmaite chwytby epickie bynajmniej nie ilustrują, jak sądzi L. Ludorowski³⁵, „obiektywizmu i braku stronniczości” autora OM; przeciwnie: mają one przede wszystkim na celu stroniczą gloryfikację czynów polskich rycerzy i samego Jeremiego, „Herkulesa słowieńskiego”. W tych fragmentach powieści, gdzie bywa Sienkiewicz obiektywny do głosu dochodzi historyk – publicysta bądź też realista (scena śmierci atamana Sucharuki); struktury eposowe (zgodnie zresztą z ideową, gloryfikującą funkcją epiki rycerskiej i ludowej) wprowadzają silne sygnały subiektywno-wartościujące. Traktując masę kozacko-tatarską jako „powódź dzikich wojowników”, „szarańczę”, „ćmy nieprzeliczone”, „zdziczałe masy” itp., Sienkiewicz czasem podkreśla dzielność doborowych pułków kozackich i indywidualnych atamanów, ale czyni to przeważnie po to, aby zaakcentować „bezprzykładne męstwo” polskich rycerzy i zażartość walk.

nohajskiej, białogrodzkiej, budziackiej, dobruckiej; szli Petyhorcy – Czerkasowie, karejewscy Kozacy, 6000 Turków rumelskich baszy sylistryjskiego i gromady Karałasów, wysłanych od gospodarów Multan i Wołoszczyzny. Szło 300 000 koni tatarskich, ogromny tabor kozacki i 70 armat” [...]. Cyt. z: *Oblężenie Zbaraża i pokój pod Zborowem*. „Biblioteczka Uniwersytetów Ludowych i Młodzieży Szkolnej”, nr 122, s. 10. Wpływy Kubali, tyżące się zwłaszcza epizodu zbaraskiego, charakterystyki Chmielnickiego, były znaczne. Szereg sformułowań i środków stylistycznych w zakresie relacji historycznej przejął Sienkiewicz od tego historyka – pisarza, który archaizował język swych *Szkiców historycznych*, wzorując się m.in. na prozie XVII-wiecznej. Sienkiewicz wysoko oceniał styl *Szkiców*, pisząc o nich nader przychylną recenzję.

³⁴ „*Ogniem i mieczem*”, powieść z lat dawnych przez Henryka Sienkiewicza. „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 15–18. Przewr. [w:] „*Trylogia*” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 89.

³⁵ O *postawie epickiej w „Trylogii” Sienkiewicza*, jw. Krytyczną ocenę interpretacji Ludorowskiego dał T. BUJNICKI w obszernej recenzji jego książki, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, s. 343–356. Praca Ludorowskiego posiada wiele cennych spostrzeżeń dotyczących wyznaczników epickości dzieła Sienkiewicza, syntetyczne jednak wnioski są, jak sądzę, błędne.

Wśród wielu środków stylizacji eposowej na podkreślenie zasługuje:

a) nagromadzenie przymiotników w funkcji przydawki gradacyjnej, określającej jakość o wysokim natężeniu, hiperboliczną: *olbrzymi* (miecz, koń, aga, wal-ka); *ogromne* bydlę; *nieczłowiecze* (wymiały, wrzaski); *potężne* (ramiona, ręce); *nadludzkie* (wytężenie ramion, zmagania); *straszliwa, straszna* (siła, łoskot, cios); *potworne* skrzydła; *okropny* (wrzask, ryk, cios); *piekielna* (kobyła, chychot) itp. Na liście frekwencyjnej przymiotników i imiesłów przymiotnych, wyekscerpowanych z 20 stron relacji batalistycznej, nacechowane, hiperbolizujące wyrazy zajmują wysokie lokaty (w nawiasach podaję liczbę użycia danego wyrazu):

1. *olbrzymi* (13)
2. *straszliwy* (10)
- 3–5. *straszny, kozacki, dziki* (7)
6. *czerwony* (6)
- 7–13. *polski, żelazny, przerażony, długi, cały, największy, gęsty* (5)
- 14–20. *krwawy, czarny, rażony, potężny, okropny, książęcy, pojedynczy* (4)
- 21–36. *ogromny, młody, biały, lekki, kłuty, nowy, wyborowy, wielki, cięty, nie-ludzki, mężny, tatarski, złoty, dalszy, zacięty, ręczny* (3).

Wśród okazałej grupy przymiotników występujących dwukrotnie są m.in. wyrazy: *niezmierny, niezliczony, szalony, zziąjany, wściekły, piekielny, zie-jący, nieprzytomny* (gniew), *gwałtowny, nieprzebrany, nieczłowieczy, nadludzki, wytężony*.

W zestawieniu neutralnego przymiotnika wielki z nacechowanymi synoni-mami *olbrzymi, ogromny, nadludzki, nieczłowieczy* stosunek użycić kształtuje się w proporcji 1 : 7,

b) pojawienie się znacznej liczby porównań, wśród nich zwracają uwagę tzw. porównania homeryckie, rozwijające się w samodzielny obraz:

„Jak orzeł spada na stado białych pardew, a one zbite przed nim w lękliwą kupę idą na łup drapieżnika, który rwie je pazurami i dziobem – tak pan Longinus wpadłszy w środek nieprzyjacielskich szyków szalał ze swym Zerwi-kapturem”. II, 320; „I jako dwa bure wilki zbyt napierane przez ogary odwró-cą się i błysną białymi kłami, a psiarnia, skomląc z dala, nie śmie się na nie rzucić, tak i oni odwracali się po kilkakroć i za każdym razem biegnący na przedzie stawali na miejscu”. II, 346,

c) częste porównania ludzi do lwów, orłów, odyńców, turów i innych zwie-rząt: „Książę Jeremi spadł na nich niespodziewanie *jak orzeł*” II, 90; „Na próżno Burlaj ciskał się w najgęstsze szeregi *na kształt rannego odyńca*” II, 346; „sapnął *jak ranny odyniec*” I, 370; „rzucił się w największy tłum *jak lwica, której zabrano lwięta*” II, 392; „*podobny do rannego rysia*” II, 392; „ryknął tak strasznie *jak żaden tur nie ryczy*” II, 323 itp.,

d) z tym kręgiem semantyki poetyckiej związane są metaforyczne epitety: „Jeden oddział wiódł *lew nad lwy* pan starosta krasnostawski” II, 342; „Był to *lew i lis, orzeł i wąż*” II, 145 itp.,

e) znaczna ilość metafor, zwłaszcza wywodzących się z kręgu semantycznego „burza”: „*nawała* husarii” II, 318; „*nawałnica* atakujących” I, 195; „*ulewa* strzał” II, 318; „*błyskawica* szabel” I, 371, a także kręgu „woda” (jako żywioł niszczący): „*powódź* ludzka” I, 417; „*powódź* dzikich wojowników” II, 308; „*fale* chłopstwa” I, 411 itp., przy czym te metafory połączone są z czasownikami *rozlać się, płynąć, runąć, rozpętać się* itd.,

f) z tego kręgu wywodzi się też spora ilość porównań typu: „*runęli jak niepostrzymany potok*” II, 321; „*szły ku okopom na kształt czarnych chmur walących się na szczyt góry*” II, 311 itp.,

g) porównanie bohaterów do demonów i postaci baśniowych: *jak szatan czerwony* (o Chmielnickim) I, 314; *jakby olbrzym z baśni ludowej* (o Jeremim) II, 317; *husarz – wielkolud* (Podbipięta) II, 319 itp.,

h) porównanie walczących do smoków: „*zastępy zwinęły się jak smok śmiertelnie rażony*” II, 317; „*przewalało się coś w pomroce jakby olbrzymie cielsko potworu rzucające konwulsjami*” II, 316; „*kobyła zmieniła się w jakiegoś smoka ziejącego płomień z nozdrzy*” II, 320 itp.,

i) użycie nacechowanych czasowników i zwrotów frazeologicznych z czasownikiem oddających impet walki: *miażdżyć, niweczyć, walić, przewalać, druzgotać, rwać ‘zębami’, bluzgać się ‘we krwi’, wylewać morze krwi, pławić się we krwi, rozdzierać na sztuki, ścielić się trupem* itp.

Do barokowego stylu epickiego nawiązują charakterystyczne nagromadzenia leksykalne, wielosłowie, wyliczenia, mające na celu oddanie gigantyczności zmagania, patosu i zawziętości walki:

a) „Zapanowała walka *zmieszana, dzika, bezładna, bezpardonowa, wrząca w tłoku, zgiełku, gorącu, wśród wyziewów ludzkich i końskich*”. I, 373,

„[...] następnie rycerz i rumak wpadają w środek ścisłu *druzgocąc wólcześnie, przewalając ludzi, łamiąc, miażdżąc, niwecząc*”. II, 319,

b) szczególnie charakterystyczne nagromadzenie imiesłowowych przydawek orzekających, które wyrażają intensywność i różnorodność czynności, a razem (zastępując całe zdania) nadają narracji ekspresyjne tempo:

„Oni darli się na nie, spadali i znów się darli, *przykryci dymem, czarni od sadzy, kluci, rąbani, strzelani*, gardząc ranami i śmiercią” II, 315; „*Zziajani, krwią ociekli, porwani* szałem bojowym, *spotnieli, wpótbląkani* od zapachu krwi, *rwali się* jedni przez drugich ku nieprzyjacielowi tak właśnie, jak rozwścieczeni wilcy *drą się* ku stadu owiec” II, 316 itp.,

c) serie rzeczowników odczasownikowych (tworzące zarazem nagromadzenie onomatopei):

„Po czym straszliwy Zerwikaptur zazgrzytał w pochwie – i wnet rozległy się *jęki, wycia, wołania* na ratunek, *świst* miecza, *charkotanie* pobitych, *rzenie* przerażonych koni, *szczęk* łamanych szabel tatarskich” II, 385; „Nie było już słycać komendy, jeno krzyk ogólny, straszny, w którym ginęło wszystko: i *grzechot* strzelb, i *charczenie* rannych, i *jęki*, i *syk* granatów” II, 315 itp.,

d) predylekcja do instrumentacji głoskowej niektórych fragmentów: „[...] i znów czerwone zygzaki gromów rozdzierały czarną oponę. Wicher uderzył raz i drugi zerwał tysiące czapek, proporców, chorągwi i rozniósł je [...]” II, 340 (dobór wyrazów z głoską *r*), por. też onomatopeiczne wypowiedzenia: „trąby, litaury grały od rana larum”; „zgrzyt żelaza o czaszki” i wiele innych,

e) pojawienie się inwokacyjnych, typowo epickich zwrotów:

„Ilu ich padło, nim doszli na koniec owej fosy ciałami jeńców zasypanej, któż opowie, któż wyśpiewa” II, 315; „O, bo mistrz to był nad mistrzami, mały pan Wołodjowski” II, 83 itp.

f) powtórzenia leksykalno-składniowe, dość częste paralelizmy:

„Wściekłość walczyła z wściekłością, pierś uderzała o pierś – mąż wiązał się w uścisku śmiertelnym z mężem”. II, 340;

„Pierwsza strzała świsnęła, gdy pan Longinus mówił:
«Matko Odkupiciela!» – i obtarła mu skroń.

Druga strzała świsnęła, gdy pan Longinus mówił:
«Panno wsławiona!» – i utkwiała mu w ramieniu”. II, 387.

Powyższe przykłady ilustrują wysoki stopień zorganizowania poetyckiego tekstu. W innych wypadkach powtórzenia są bardziej dyskretne, stanowiąc ważne komponenty całego fragmentu. Tak np. w scenie ukazania się Jaremy na koniu, w chwili gdy Chmielnicki rzucił do ataku potężne siły, powtarzają się w odstępach dwa wypowiedzenia: *on stał (spokojnie, ciagle)* i *skinął złotą buławą*, służące uwypukleniu niewzruszanego spokoju wodza i zaznaczeniu – na tle kontrastowej „czarnej lawy”, „chmury” atakujących – plastycznej wyrazistości postaci. Dodajmy, iż gra kolorów: czarnych po stronie wroga – jasnych po stronie obrońców, uwypuklających przeciwieństwa między wojskami, stanowi charakterystyczny środek epickiego stylu batalistycznego³⁶.

³⁶ Por. interesujące spostrzeżenia na ten temat w artykule Nilsa Åke NILSSONA. „Reduta Ordona”. *Kilka uwag o stylu batalistycznym*. „Pamiętnik Literacki” LIX, 1968, s. 159.

Wzorce eposowe przeniknęły też do niektórych epizodów sytuacyjno-przygodowych, na ogół są one jednak w tej odmianie narracji rzadkie. Warto tu dorzucić, iż nierealność niektórych postaci, którą wytykali pisarzowi krytycy pozytywistyczni, uwidacznia się głównie w epizodach wojennych. Chudy, śmieszny Longinus (przedmiot stałych kpin Zagłoby), w chwili walki, popisów siły staje się postacią baśniowo-homerycką. Uniezwyklenie, odczłowieczenie postaci w chwili walki – to główny rys epeiczności w OM. Po walkach następują jednakże kontrastowe powroty do rzeczywistości, sceny rozmów, w których rej wodzi Zagłoba, postać centralna powieści, jej bohater „stylistyczny”, rozładowujący stylowo-semantyczne napięcia eposowe utworu.

D. Stylizacja romantyczna

Nawiązania do twórczości romantycznej tworzą, obok stylizacji eposowej i staropolskiej, trzeci nurt tradycji w narracji OM. Są to związki wynikające z bezpośredniego oddziaływania romantyczno-szlacheckiej przeszłości, języka pisarzy starszej generacji, wpływu wielkich poetów. Już niektórzy współcześni krytycy odczuwali pokrewieństwa łączące autora OM ze Słowackim i Mickiewiczem. Z późniejszych A. Potocki pisał: „[...] mając Sienkiewicza w kole poetów romantycznych, czułbym, że stoi wśród swoich. Jestże Sienkiewicz romantykiem? Nie, ale proza jego z całej prozy współczesnej stoi najbliżej romantycznej poezji”³⁷.

Na temat wpływów poezji romantyków na twórczość Sienkiewicza pisano wielokrotnie³⁸, nie dysponujemy żadną rozprawą, która by ten problem ujęła gruntowniej. Co się tyczy OM, to mimo obszernej bibliografii, jaka wokół tego utworu narosła, pozostajemy ciągle w kręgu przyczynków i szerzej niepodbudowanych stwierdzeń ogólnych. Czerpał Sienkiewicz z romantyzmu niektóre motywy, pomysły fabularne, wzory bohaterów (np. zbieżność niektórych cech między Gerwazym z *Pana Tadeusza* a Podbipiętą), słownictwo i tropy, a nawet niektóre struktury semantyczno-stylistyczne wypowiedzi.

Można wyodrębnić w narracji OM drobne, rozrzucone w tekście elementy artystycznego języka romantyków i całe fragmenty, w których występuje kumulacja tych elementów. Sytuacja więc podobna do tej, z jaką mieliśmy do czynienia w przypadku stylizacji eposowej i staropolskiej.

Z drobnych okruszków romantycznych występujących w narracji OM można by ułożyć sporą listę poetyckich obrazów, epitetów czy niektórych zwrotów.

³⁷ Henryk Sienkiewicz. [W:] *Szkice i wrażenia Literackie*. Lwów 1903. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 307.

³⁸ Por. m.in.: J. KLEINER, *Sienkiewicz*. „Zdrój” 1946, nr 11; Z. KROKOSZOWA, *Oddźwięki „Pana Tadeusza” w „Ogniem i mieczem”*. „Pamiętnik Literacki” XI, 1952, s. 259–268; R. WOJCIECHOWSKI, *Sienkiewicz a Słowacki*. „Polonistyka” 1959, nr 6, s. 10–27.

Otwierałyby ją zwroty porównawcze *rzekłbyś* i *na kształt*³⁹, częste w poezji Mickiewicza, a także Słowackiego, a następnie epitety przymiotnikowe *cudny*, *słodki*, *posępny*, *złowrogi*, *niewysłowiony* itd. i wreszcie poszczególne przenośnie. K. Górski wydobyl np. następujące „pożyczki” obrazowe pisarza:

„Tymczasem ruszyły Krzywonosowe pułki, jakby nieprzejrzane stada szpaków i siewek” (OM)

„Aż oto nowe stada, jakby gilów, siewek
I szpaków, stada jasnych kit i chorągiewek” (*Pan Tadeusz* XI, 35–36),

„Lekkie wysokie chmurki, zwiastujące pogodę, a rozproszone jak stada białorunnych owieczek po niebie, poczęły się czerwienić” (OM)
„Chmurki wróżą pogodę, lekkie i świecące,
Tam jako trzody owiec na murawie śpiące” (*Pan Tadeusz* III, 846–847)⁴⁰.

Podobne zestawienia znajdziemy też w rozprawkach Z. Krokoszowej⁴¹ i R. Wojciechowskiego⁴². Świadczą one o tym, „że obrazy poetyckie Mickiewicza tkwią w pamięci Sienkiewicza i wypływają wciąż na kartach jego powieści, trudno wiedzieć: świadomie czy podświadomie”⁴³. Rejestr można by powiększyć o dziesiątki innych przykładów. Oto np. obraz stepu: „Rankiem namiestnik, jadąc na czele swych ludzi, jechał jakby morzem, którego falą ruchliwą była kołysana wiatrem trawa” I, 105. Jest to nawiązanie do obrazu stepów ze *Stepów Akermanskich* Mickiewicza. Trafiają się nawet sformułowania dosłowne: „Gdzie to koniec twego pędu?” I, 452 (rozmowa Jeremiego z Bogiem), por. monolog Konrada z III cz. *Dziadów*.

Sienkiewicz znał całe obszernie fragmenty poematów i dramatów Mickiewicza i Słowackiego na pamięć, co niewątpliwie przyczyniło się do wykorzystania tego czy innego obrazu, zwrotu, powiedzenia (np. w języku Zagłoby są niektóre wyrażenia Ślaza⁴⁴) w odpowiednim kontekście utworu. Jednakże owe pożyczki, przeważnie niedosłowne, nie stanowią jeszcze symptomów „romantyczności” powieści.

³⁹ Pisał o tym K. GÓRSKI w artykule *Sienkiewicz – klasyk języka polskiego*, jw., s. 74.

⁴⁰ Tamże, s. 73.

⁴¹ Autorka wymienia np. całe zwroty z *Pana Tadeusza* (np. „Aż ciął okropnie; może głowy by trzy zwałił”) i zestawia je z OM, zob. *Oddźwięki „Pana Tadeusza” w „Ogniem i mieczem”*, jw., s. 261.

⁴² Autor zwraca m.in. uwagę na pokrewieństwo porównań i metafor w opisie urody Heleny z opisami autora *Beniowskiego*, zob. *Sienkiewicz a Słowacki*, jw., s. 20.

⁴³ K. GÓRSKI, *Sienkiewicz – klasyk języka polskiego*, jw., s. 72.

⁴⁴ Dialogi Ślaza znał Sienkiewicz na pamięć (był on ulubioną postacią pisarza). Por. np. wyrażenia Ślaza, które bez trudu znajdziemy w języku Zagłoby: *Dalibóg! Chciałem ją za to w pysk [...], Niech zginę, jeżeli kłamie; bogdajbyś zdechl! bodaj cię piorun; Brr... aż mi zimno* itp. (O języku Zagłoby zob. rozdz. V).

Interesujące jest wydobycie z narracji OM romantycznego subkodu stylistycznego na który składa się z e s p ó ł typowych cech skupionych w określonych fragmentach lub też tworzących charakterystyczne, w przekroju pionowym tekstu, ciągi wypowiedzeniowo-treściowe.

Ujmując rzecz od tej strony, można wskazać następujące romantyczne warianty wypowiedzi narracyjnej:

1. Sceny wewnętrznych walk („psychomachii”) postaci, zwłaszcza słynna „rozmowa Wiśniowieckiego z Bogiem”, odbijająca od całości narracji jaskrawym zgęszczeniem emotywno-poetyckich środków. Rozbudowa mowy pozornie zależnej prowadzi do zatarcia dwudzielności tekstu, granicy między narracją a dialogiem, narratorem a postacią. Narrator występuje tu w funkcji wizjonera i kreatora, wcielającego się w świat myśli i dusznych walk postaci. Stopień nacechowania słownictwa i składni jest wyjątkowy, dostosowany do romantycznej koncepcji rozmowy.

W sferze składni:

a) wprowadzenie dużej ilości wypowiedzi pytających (retorycznych i nieretorycznych), oddających wahania i ideowe dylematy postaci, np. „I on miałby się cofać? Jakiejże jeszcze nominacji potrzebuje? Od kogo ma jej czekać?” I, 454; „[...] – to co będzie? Druga wojna domowa?” I, 456; „I dlaczego? [...] Dlaczego?” I, 456.

Występują pytania krótkie, eliptyczne, tworzące serie, powtórzenia, zaczynające, a nawet wypełniające akapit,

b) wypowiedzenia imperatywne i wykrzyknienia, np. „Na Boga! on zetrze Chmielnickiego! on zdepcie bunt – on spokój ojczyźnie powróci!; Niech się uchwycą!, Tak jest!; nie!; Jezu! Jezu!” I, 452–5,

c) powtórzenia i paralelizmy, kontrasty wypowiedzeniowe rytmizujące tekst i podkreślające jego ważniejsze ogniwa treściowe, przy czym służą one przede wszystkim uwydatnieniu emocjonalnemu chaosu, natłoku myśli, gwałtownych odskoczni od danego toku argumentacyjnego bądź powrotu do niego.

W sferze słownictwa:

a) wprowadzenie abstrakcyjnych pojęć, w tym sporo rzeczowników oznaczających sferę uczuć: *siła* (duchowa), *pęd*, *sława*, *potęga*, *mara*, *trwoga*, *strach*, *ból*, *rozpacz*, *obląkanie* itp.,

b) epitety: „*wśród złotych i tęczyowych widzeń sławy*”, *wyniosła* (dusza), *niezmierny*, *niestychany*, *bolesny*, *przeklęty*, *głuchy*, *senny*, *płonący*,

c) czasowniki ekspresyjne: *targać*, *płonąć*, *wrzeć*, *szarpać się*,

d) hiperbolizujące metafory: *z ramion strzelają mu skrzydła*, *ocean krwi*, *morze łez i krwi*, *wicher trwogi*.

Kontrapunktowy trzykrotny refren: „Ale Chrystus głowę na piersi zwiesił i milczał [...]”, zamyka najważniejsze ustępy monologu Jeremiego, podnosząc ich wagę i patos, wzmacniając poetycką koncepcję całej sceny.

Typowo romantyczna jest sceneria „dusznych walk” kniazia: komnata zamkowa z krucyfiksem, północ, białe świecące światło miesiąca, później pianie kurów i wreszcie ukazanie się różanej jutrzni. Fazy czasu wpływającej nocy podkreślają gradację przeżyć postaci, które zaczynają się od przedstawienia siły i marzeń kniazia, czującego powołanie do ocalenia ojczyzny, a kończą ukorzeniem się przed milczącym Chrystusem (nawiązania do III części *Dziadów* są tu oczywiste).

W scenie tej widoczne są też echa retoryczno-obrazowego i profetycznego stylu Skargi, przeważa jednak stylowy klimat romantycznej wzniosłości i wizyjności.

2. Opisy liryczne przyrody połączone z opisem przeżyć postaci, np. we fragmencie przedstawiającym przeżycia Heleny i obrazie „słodko” szumiącego stepu, I, 266. Opisy Sienkiewicza są często, jak już wspomniałem, rzeczowe, a nawet oschle, por. np. „Były to istotnie lasy wiśniowe złożone z karłowatych drzew, którymi oba brzegi szeroko były za ujściem Psoży porośnięte.” I, 122. Silnie tedy kontrastują z nimi liryczno-sentymentalne i nastrojowe obrazy z charakterystycznymi superlatywnymi określeniami przedmiotów i zjawisk, np. *śliczne* dąbrowy, *cudna* noc, z typową romantyczną kolorystyką: księżyc *złoty*, *biały* miesiąc, *różowy* płomień, grą kontrastów (światła i cienia, nocy i świtu), por. „Od ruiny owej padał długi cień. Opodal świeciły wody szeroko rozlanego Omelniczka...” I, 7.

Wśród wyrazów oznaczających kolor (należą do nich nie tylko przymiotniki, ale też rzeczowniki *noc*, *mrok* itp. (przeważa kontrastowy układ czerni i bieli, wreszcie czerwieni i bieli. Oto np. czerwono-biały opis stepowych kwiatów i urody Heleny:

„Step szumiął słodko, z kwiatów wychodziły zapachy silne i upajające, *czerwone* głowy bodiaków, *purpurowe* kistki roztocza, *białe perły* mikołajków i pióra bylicy pochylały się ku niej, jakby w tym kozaczku przebranym, o długich warkoczach, *mlecznej* twarzy i *kraśnych* ustach, rozpoznawały siostrę-dziewczynę”. I, 266.

Widoczne są w tych silnych, kontrastowych zestawieniach kolorystycznych wpływy poezji Słowackiego⁴⁵.

Wspomnieć tu trzeba o lirycznej antropomorfizacji przyrody, np. *miłosierna* trzcina, *żałosny* szelest itd.

Typowo romantyczne, wywodzące się ze szkoły ukraińskiej są obrazy stepów. Sienkiewicz znał prerię amerykańską; stepów ukraińskich, Dzikich Pól nie widział. W *Listach z podróży* pisał: „Step ten poczynął mię nużyć i męczyć, bo

⁴⁵ Oczywiście, można tu też mówić o nawiązaniach do poezji barokowej, lubującej się w kontrastowej kolorystyce. Trudno, ze względu na silne pokrewieństwa stylistyczne baroku z romantyzmem, wskazać bezpośrednie źródło.

to nie nasz step ukraiński z kurhanami, ze swoją tradycją poetyczną” (podkr. A.W.)⁴⁶.

Sienkiewicz do tej tradycji sięgnął. W opisach Dzikich Pól występują poetyczne *mogiły*, *ruiny stanic* i *zamczysk*; chętnie też przez romantyków wprowadzane (walory eufoniczne!) *oczerety* i *burzany* czy wreszcie demoniczne *upiory*, *siromachy*, *duchy*. W początkowych ustępach utworu motywy demoniczne współtworzą koloryt obyczajowo-historyczny powieści. Narrator powołuje się na świadectwo kronikarzy i opinie zbiorowe. Struktura mowy zależnej podkreśla dystans narratora: „Czuwający w stanicach rycerze opowiadali sobie w owych czasach, że nocami wstają na Dzikich Polach cienie poległych, którzy zeszli tam nagłą śmiercią w grzechu i odprawują swoje korowody [...]” I, 7 itp. Jak wykazała to H. Kapełuś „w dziedzinie wierzeń Sienkiewicz szedł zazwyczaj za dokumentacją typu historycznego”⁴⁷, korzystając ze staropolskiej demonologii, a także prac ludoznawców XIX wieku.

Jednakże motywy wierzeniowe zostają wprowadzone też do wątków fabularnych, gdzie nie ma już wyrazistych sygnałów dystansu narratora i gdzie w grę wchodzi stylizacja kreacyjna (*Horpyna*, *Czortowy Jar*). Przy całym genetycznym związku z barokowym folklorem ludowo-ukraińskim, sposób kreowania tych wątków wskazuje na pośrednictwo romantyczne (funkcjonuje tu m.in. polska „walterskotyzacja” w budowaniu scen grozy i niezwykłości).

Sienkiewicz stara się przede wszystkim o wywołanie nastroju baśniowej tajemniczości. Narrator nie precyzuje w bezpośrednich opisach demonicznych zjawisk i postaci, poprzestaje na zaakcentowaniu atmosfery tajemniczej nieokreśloności. Najczęstszym wyrazem jest zaimek nieokreślony *jak i s*, por. „*jakieś* głosy”; „*z jakimś* [...] świstem”; „*jakieś* ciężkie westchnienie”; „*jakieś* żalosne jęki”, „*jakieś* [...] przedmioty” itp., II, 5–12. Przedmioty i zjawiska ukazane w świetle księżyca i pomroki określane są przymiotnikami w r a ż e n i o w y m i: *złowrog*, *pośepny*, *głuchy*, *straszny*, *żałosny*, *złowróźbny* (podobnie w doborze przysłówków, np. *pośepnie*, *trwożliwie*, *tajemniczo*), które zarazem są epitetami antropomorfizującymi. *Jęki*, *świsty*, *westchnienia*, *wycia*, *kwilenia* i inne dewerbatywne rzeczowniki: *noc*, *pomroka*, *cień*, *księżyc*; *rumowiska*, *zwaliska*, *ruiny*, *czaszki*, *piszczele*, wszystko to w sumie kształtuje typowo romantyczny, balladowy i baśniowy styl opisów, gęsto przetykanych porównaniami i metaforami.

OM w swych partiach liryczno-opisowych zawdzięcza wiele poezji autora *Żmii* i *Beniowskiego*. Na parę przejawów pokrewieństw zwrócić tu warto uwagę.

Jak pisze S. Jasińska, w poezji Słowackiego „plastykę barwną stwarzają [...] właściwie nie barwy, ale intensywne lśnienie”⁴⁸. *Les mots clés* poezji tego

⁴⁶ Cytuję za W. DODĄ, jw., s. 24.

⁴⁷ *Folklor w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*. [W:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa*, jw., s. 274.

⁴⁸ *Juliusz Słowacki „Polska! Polska! o! Królowa”*. „Pamiętnik Literacki” XXXIX, 1950, s. 233. Na temat stylu Słowackiego por. m.in. prace: J. KRZYŻANOWSKI, *Juliusza Słowackiego „jasne*

romantyka tworzą rzeczowniki *błyskawica, rosa, gwiazda, blask, słońce, księżyc*; przymiotniki: *złoty, srebrny*; czasowniki: *błyszcząć, lśnić, mienić się* itp.

W tym kręgu leksykalno-wyobraźniowym obraca się chętnie autor OM. A oto przykłady: „Na dnie owej rozpadliny płynęła *krynica mieniąc się w świetle księżycowym jak wąż*” II, 12; „a na przestrzeniach *oblanych światłem księżycy świeciły* mocno jakieś białe [...] przedmioty” II, 12; „Wtem w dali *błysło* wspomiędy drzew *światelko*” II, 12; „nadbiegły dwa psy [...] ze *świecącymi oczyma*” II, 12; „w oknach jej (chaty, przyp. A.W.) *błyszczowało światło*” II, 13; „Twarz jej nabierała życia od tych czerwonych *blasków*” II, 13; „*jasne promienie księżycy*, które *oświecały* pognębianą twarz pana Zagłoby” II, 234; „Opodal *świeciły* wody szeroko rozlanego Omelniczka” I, 7; „*świeciły* tylko resztki murowanej staniczki” I, 7; „Przelatujące chmurki przesłaniały co chwila *blask księżycy*, więc owe postacie to *wybłyskiwały* z cienia, to znowu *gasły*” I, 8; „ziemia [...] *przeświecała* wodą roztopów” I, 37–8; „ptak [...] *wzbił się jak błyskawica* jeszcze wyżej” I, 43; „Jego białe pióra, *oświecone słońcem*, *błyszczwały* jak samo *słońce* na pogodnym błękitnie nieba” I, 43; oczy Heleny są: „*aksamitne* [...], *mieniące się*, a ogniste” I, 44; „jeno kwiaty *migocą*” I, 105; „wielkie krople *błyszczwały* na bylicach i burzanach” I, 105; „stały szerokie kałuże, jakoby jeziorzeczka rozlane, w *słońcu świecące*” I, 105; „siedziała przed ogniskiem, różowym płomieniem i *białym miesiącem oświetlona*” II, 269; „Noc była cicha, *gwiazdzista*; pochodnie paliły się równym płomieniem, rzucając *blask*” II, 393; „*Błyskawicowe* zygzaki szabli Bohuna” II, 150 itp.

Przykłady można mnożyć. Wyraz *błyskawicowy* wywodzi się wprost z języka Słowackiego⁴⁹. Przymiotnik *błyskawicowy* należał do ulubionych epitetów poety.

W opisach Słowackiego dużą częstotliwość mają wyrazy z kręgu semantycznego wyrazów *dźwięki* i *instrumenty muzyczne*. Nie inaczej w niektórych opisach Sienkiewicza, oto np. opis stepu:

„A wszędy pełno wesołości i *głosów wiosennych, krzyków, świergotu, pogwizdywań, kląskań, trzepotania skrzydeł, radosnego brzęczenia owadów: step brzmiały jak lira*, na której gra ręka boża”. I, 105.

Charakterystyczna dla Słowackiego kontrastowość, falowanie nastrojów, przenika niekiedy opisy Sienkiewiczowskie:

„Tętent ucichł, znowu słyhać tylko granie ptactwa. Niby wesoło, a jakiś smutek wśród tej radości, niby gwarno, a pusto – o! a szeroko, a przestronno!

i słoneczne” słowo. „Pamiętnik Literacki” XXXIX, 1950, z. 1, s. 21–39; J. KLEINER, *Sztuka poetycka Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” XXXIX, 1950, z. 1, s. 7–20; S. SKWARCZYŃSKA, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925; A. BOLESKI, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Łódź 1960.

⁴⁹ Por. J. BOLESKI, *Słownictwo Juliusza Słowackiego*. Łódź 1956, s. 89.

Koniem nie zgonić, myślą nie zgonić... chyba te smutki, tę pustosz, te stępy pokochać i tęskną duszą krążyć nad nimi, na ich mogiłach spoczywać, głosu ich słuchać i odpowiadać". I, 105.

3. Opisy urody Heleny, postaci jakby żywcem przeniesionej z *Beniowskiego*, *Marii Malczewskiego* czy utworów *Zaleskiego*. Portret tej bohaterki tworzy stereotyp poetyczny, widoczny w samym doborze określeń charakterystycznych: na policzkach „*róże rozkwitły*” II, 273; „zarumienione policzki *kwitnęły jak kwiat najpiękniejszy*” I, 44; „*malinowe wargi*” I, 44; „*maliny ust*” II, 268; „*zabki jak perły*” I, 44; „*bujne czarne warkocze*” I, 44; „*czarne, aksamitne oczy*” I, 44; „*jedwabne ciemne brwi*” I, 44; „*cudne oczy*” I, 47; „*słodka*” (twarz, oczy, ramiona); „*ciepło lube*” II, 268; „*wzrok [...] jakoby jasny, ciepły promień słoneczny*” I, 46; „*słodycz jej cudnych oczu*” I, 47 itp.

Ani jednej własnej oryginalnej metafory czy porównania, portret złożony z tradycyjnych środków, ilustrujący romantyczno-ludowy ideał piękności ukraińskiej.

Literatura romantyczna odcisnęła również swoje piętno w kreacji niektórych postaci kozackich, zwłaszcza „malowanego watażki” Bohuna, upoetyzowanego w niektórych fragmentach na romantycznego kozaka – nieszczęśliwego kochanka. Stylizacyjne zabiegi językowe uwidoczniają się głównie w wypowiedziach postaci, o czym będzie jeszcze mowa w dalszych partiach pracy.

O wpływach romantycznych wzorców na ludowo-ukraiński nurt powieści pisała szerzej H. Kapeliś. Siegał pisarz niewątpliwie wprost do źródeł folklorystycznych różnego rodzaju, w tym do poezji ludowej ukraińskiej, którą nierzadko wprowadza do tekstu dla wywołania klimatu i kolorytu ukraińskiego, a także dla celów kompozycyjnych. Píše H. Kapeliś, iż „jednym z ulubionych chwytów Sienkiewicza jest zamykanie obrazu fragmentem starannie dobranego pieśniowego tekstu”⁵⁰. Stylizacja ludowo-ukraińska występuje głównie w wypowiedziach przytoczonych. Barwę ukraińską w określonych kontekstach narracji nadaje raczej romantyczny wzorzec stylizacyjny. Dodać warto, iż H. Kapeliś nie wyklucza, że wprowadzenie pieśni ukraińskich do utworu wiązało się z naciśkiem „starych schematów «szkoły ukraińskiej», wedle których pieśń stanowiła obok «stepów i kurhanów» najbardziej istotny czynnik składowy tegoż (tj. ukraińskiego, przyp. A.W.) klimatu”⁵¹.

Źródła genetyczne były różnorodne, efekty stylizacyjne – nader pokrewne ze schematami romantycznymi i to jest istotne.

Jak już wspomniałem, istnieje wiele teorii na temat struktury artystycznej *Ogniem i mieczem* i całej *Trylogii*. Nie jest celem tej pracy rozstrzygnięcie spor-

⁵⁰ *Folklor w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 280.

⁵¹ Tamże, s. 278.

nych ujęć, dotyczących głównie wyższych hierarchii strukturalno-treściowych powieści. W świetle analiz tekstu narracyjnego, OM jest tworem synkretycznym, sumą gatunków. Układy gatunkowo-stylistyczne delimitują narrację w wielkim stopniu zarówno w przekroju linearnym jak też pionowym. Układ centralny tworzą wyznaczniki współczesnej realistycznej powieści; układy peryferyczne – a) stylizacja na prozę staropolską, b) eposowa, c) liryczno-romantyczna.

Stylizacja staropolska wiązała się ściśle z wzorcami powieści historycznej XIX wieku, tworu synkretycznego w swej budowie i w języku. Zasadniczo narrator (autor) podkreśla dystans XIX-wieczny, niekiedy jednak wciela się w styl uczestnika wydarzeń. Widoczna troska o typowość, „dokumentarność” wypowiedzi stylizowanych wiąże je spójnie z realistycznym nurtem układu centralnego.

Stylizacje: eposowa i liryczno-romantyczna nie były na tle literatury II połowy XIX wieku warunkiem koniecznym powieści historycznej. Wprowadzały one element p o e t y c k o ś c i, patosu, idealizacji, lirycznej wzruszeniowości, subiektywizacji przedstawień. Na skutek tego przesłaniały realistyczną warstwę utworu, zajmującą w stosunku do nich pozycję do pewnego stopnia „neutralną”. W istocie rzeczy jednak, eposowość OM, stanowiąca ważny wyróżnik utworu, tworzy jeden z podsystemów stylistycznych dzieła.

Sienkiewicz, stylizując narrację, posługiwał się środkami przyswojonymi przez tradycję literacką, środkami, z którymi odbiorca XIX-wieczny był dobrze obeznany. Powieści historyczne poprzedzające *Trylogię* wchłonęły już różnorodne odmiany prozy staropolskiej. Nurt eposowo-rycerski odezwał się silnymi echemi w poematach romantycznych. Bliskie i żywe były ciągle tradycje ludowe romantyzmu.

Odbiorca OM czuł się tedy na gruncie pewnym, swojskim. Prosty i naturalny język, jakim w swej podstawie została napisana narracja, ułatwiał percepcję dzieła, a poetyczne warianty stylizacyjne, dostosowane zawsze do określonych motywów treściowych utworu, nie zawsze tworzy ostre dysonanse: były sygnałami przeszłości stosunkowo niedawnej, nader komunikatywnymi, nierzadko stereotypowymi. Stąd m.in. brało się owo wrażenie „swojskości”, „naturalności”, „niezauważalności stylu”, które akcentowali niektórzy krytycy powieści, pomimo oczywistych napięć stylowych utworu, pomimo tego, że eposowe i liryczne subkody stylizacyjne dzieła były na tle ówczesnej prozy realistycznej, a także w odniesieniu do wzorców powieści historycznej poetycznym naddatkiem. Dodajmy: anachronizmem.

V

Wypowiedź dialogowa i jej odmiany

Wypowiedź dialogowa, formalnie i semantycznie bardziej otwarta i swobodna od narracyjnej z 3 osobą, stanowiła typ wypowiedzi, którą pisarz często wprowadzał i którą nasycił oryginalnymi pierwiastkami. Już w utworach nowelistycznych, np. w *Niewoli tatarskiej* stosował Sienkiewicz relację w 1 osobie, która z narratora czyniła bohatera i świadka wydarzeń. Pisze J. Krzyżanowski: „przyszły autor *Bez dogmatu* opowiadanie w pierwszej osobie wprowadzał najchętniej”¹. Właściwość ta wiąże się niewątpliwie ze szczególnymi inklinacjami stylizacyjnymi i mimetycznymi Sienkiewicza. Rozbudowa tekstu dialogowego w OM jest tego bezpośrednim następstwem. Odegrały tu też rolę wzorce powieści realistycznej i ówczesne postulaty krytyczne, przyznające wypowiedziom postaci ważne miejsce w strukturze powieści, a także czynniki wewnątrztekstowe, a wśród nich szczególnie – wysunięcie na plan pierwszy postaci.

W OM występuje wyjątkowo bogaty układ wypowiedzi dialogowych, niemający w prozie polskiej XIX wieku odpowiednika. Bogactwo to jest rezultatem dwojakich zabiegów artystycznych pisarza: 1. indywidualizowania języka postaci, tworzenia różnych idiolektów, wyodrębniających i charakteryzujących daną postać, 2. komponowania wielu form wypowiedzi dialogowej w zależności od jej funkcji w tekście.

W tym drugim przypadku wypowiedź dialogowa przybiera rozmaite postaci, np. krótkich replik czy przemówień, przy czym ważniejsze odmiany noszą specyficzne cechy językowe. W pracach teoretycznych dotyczących dialogu klasyfikacja jego odmian daleka jest od precyzji. Mówi się ogólnie o funkcjonalnym zróżnicowaniu dialogu (funkcja informacyjna, charakteryzująca, dramatyczna, zastępcza), bądź² o niektórych jego typach (konwersacja, dysputa).

¹ *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 97.

² Por. M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI. *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1967, s. 356 i E. MİODOŃSKA-BROOKES, A. KULAWIK, M. TATAR. *Zarys poetyki*. Warszawa 1972, s. 87.

W odniesieniu do powieści realistycznej poetyka wyodrębnia wypowiedzi o charakterze monologu, przeważnie wewnętrznego, i dialogi, tj. rozmowy bohaterów. Szerszą próbę opisu aspektów i typów dialogu podjął J. Múkařovský, który wyodrębnił dialog: 1. „osobisty” (np. kłótnia), w którym ujawniają się w stopniu szczególnym elementy uczuciowe i wolicjonalne mówiących, 2. „sytuacyjny” (np. rozmowa robocza), tj. wypowiedzi związane tematycznie z jakąś sytuacją przedmiotową, 3. konwersacja, tj. rozmowa dla samej rozmowy, nastawiona na siebie samą i z tego powodu silnie zabarwiona estetycznie³.

Przedstawiony niżej podział ma nieco inny charakter, dostosowany jest do specyficznych cech tekstu dialogowego OM.

1. Typy wypowiedzi dialogowej

A. Tekst konwersacyjny-potoczny, tworzący rozmowę dwóch lub więcej osób. Występuje on w następujących wariantach:

a) rozmowa złożona z krótkich replik (w formie pytań, odpowiedzi, wypowiedzeń imperatywnych itd.), wygłaszanych na przemian przez poszczególne postaci:

1. „- Ilużeś waść ludzi postradał?
- Ot, z dwunastu wszystkiego, a kilku rannych; już tam nie bardzo nas bili.
- A waszmość, panie Michale?
- Ze trzydziestu, bom na nieprzygotowanych uderzył.
- A wasze, panie poruczniku?
- Tylu, ilu pan Longinus.
- A ja dwóch. Powiedzcie sami: kto lepszy wódz?” II, 91,
2. „- Na miłosierdzie boskie! co czynisz? – ryczał szlachcic.
- Wstrzymamy pogoń. Nie ma innego dla kniaziówny ratunku.
- Zginiemy!
- To zginiemy. Stań tu waść na boku gościńca! tutaj! tutaj!” II, 284;

b) rozmowa z bardziej rozbudowanymi kwestiami, przeradzającymi się w wypowiedzi – perory:

3. „- Czekaj waćpanna. Jakoś duch wstępuje we mnie znowu. Bywało się w różnych okazjach. Wolnym czasem opowiem waćpannie, co mnie w Galacie spotkało, z czego wraz zmiarkujesz, że i wtedy krucho było ze

³ *Dialog a monolog*. [W:] *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Oprac. J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1970, s. 185–222.

mną, a przecieżem się własnym dowcipem z tamtych terminów salwował i wyszedłem cało, chociaż mi broda, jak widzisz, posiwiła. Ale musimy zjechać z gościńca. Skręć waćpanna... tak właśnie. Waćpanna tak koniem powodujesz, jak najsprawniejszy kozaczek. Trawy wysokie, żadne oko nie dojrzy”. I, 262.

Krótkie wypowiedzi (cytat 1 i 2) zajmują w OM dużo miejsca. Pojawiają się one przeważnie w dwu kontekstach sytuacyjnych: 1. w scenach żołnierskich rozmów, toczących się zwykle wokół wydarzeń już przedstawionych lub aktualnych, 2. w scenach niebezpieczeństwa, zagrożenia, w momentach konfliktowych spięć, przygotowań do walki, gdzie przybierają formę ekspresyjnych i impresyjnych replik.

W męskiej, żołnierskiej prozie, jaką w wielu fragmentach prezentuje utwór, krótkie repliki dialogowe nasycone ekspresyjnymi wykrzyknieniami, przekleństwami i formami rozkaznikowymi (typu: *bij!*, *pilno dawać baczność*, *biegiem! biegiem! z kulbaki i w las!* itp.) służą dynamizacji obrazów działań i przeżyć postaci. W ogólnym przeboju przeważają jednak znacznie typowo konwersacyjne dialogi (cytat 1 i 3), wypełniające sceny spotkań i wędrówek postaci.

Ważną rolę spełniają tu wypowiedzenia i zwroty służące oddaniu ciągłości rozmowy, jej *f a t y c z n y c h*⁴ funkcji (zwłaszcza w układzie dialogowym złożonym z pytań i odpowiedzi), stąd m.in. frekwencja wypowiedzeń pytających i tzw. informacji wtórnych (termin G.A. Millera⁵), które są potwierdzeniem i powtórzeniem informacji prymarnych, zawartych w uprzedniej kwestii, np. wypowiedzenia typu: *tak to, tak jest, wiem to* itp. W wypowiedziach dłuższych pojawiają się często rozmaite zwroty do osób słuchających: *mówię waściom, słuchajcie* dalej moich racji, *uważcie* itp. liczne zwroty metatekstowe typu *co tu dużo mówić, mówię, powiem szczerze, powtarzam* itd. Posługując się terminologią Múkařovský'ego, można powiedzieć, iż dialogi omawianego typu mają charakter „osobisto-sytuacyjny”.

Sienkiewicz dąży wyraźnie do stworzenia wrażenia naturalności rozmowy, oparcia jej na słownictwie potocznym, nierzadko dosadnym. Wypowiedzenia często nawiązują do jakiejś sytuacji aktualnej, mają typowo kontekstowy charakter, por. np. *Skręć waćpanna... tak właśnie*. Częstokroć dana wypowiedź tworzy iluzję swobodnego toku wypowiedzi potocznej; np.

„Tak to, tak! zwyczajnie na wojnie! Dziś ty garbujesz, jutro ciebie garbują. Ale Bohuna za to Bóg skarał, iż nas, śpiących smaczno snem sprawiedliwego, napadł i w tak bezecny sposób rozbudził. Ho, ho! myślał, że mnie swym plu-

⁴ Termin B. Malinowskiego, przejęty przez R. Jakobsona, por. *Poetyka w świetle językoznawstwa*, jw., s. 30–31. Funkcja fatyczna, czyli funkcja podtrzymania, przedłużenia komunikacji.

⁵ *Language and Communication*. New York 1963, s. 252.

gawym językiem przestraszy, a tu mówię waściom, jakem go przycisnął, tak stracił zaraz fantazję, zmieszał się, i wygadał to, czego nie chciał. Co tu długo mówić?... żeby w niewolę nie wpadł, nie bylibyśmy mu obaj z panem Michałem kłęski zadali; mówię: obaj, bo że w tym terminie *magna pars fui*, nie przestanę twierdzić do śmierci. Tak mi Boże daj zdrowie! Słuchajcie dalej moich racji”. II, 90.

Zwroty wtrącone: *tak to, tak, mówię waściom*; wykrzykniki *ho! ho!*, swobodne przejście od wypowiedzi sentencjonalnych do opowieści referującej, nagromadzenia wyrażen potocznych: *Bóg go skarał, plugawy język, przycisnąć* (kogoś), *tak mi Boże daj zdrowie*, formy fleksyjne ruchome typu *jakem go przycisnął*, w innych wypowiedzeniach częste operowanie partykułami wzmocniającymi, np. *powiedzcież, skądże*, powtórzenia typu *otóż to, otóż to*, stosowanie znaków graficznych oddających pauzy w rozmowie, wszystkie te charakterystyczne sygnały potocznego języka mówionego kumulują się w dialogach OM (por. też dane statystyczne z rozdz. II).

B. Tekst *k o n w e r s a c y j n o - o z d o b n y*. Tworzą go wypowiedzi oficjalne, uroczyste, grzecznościowe. Występują one w zależności od osoby mówiącej, słuchacza, a także tematu w różnych wariantach stylistycznych. Do barokowego stylu listów miłosnych nawiązują wyznania miłosne Skrzetuskiego np.:

„– Mościa panno! [...] Tak mi Pan Bóg dopomóż, jakobym dla takiej podzięk w ogień skoczyć gotowy albo zgoła krew przelać, ale gdy ochota tak wielka, przeto zasługa mniejsza, dla której małości nie godzi się mi dziękczynnego żołdu z ust imć panny przyjmować. [...] Afekt jest jako strzała, która niespodzianie pierś przeszywa, i oto czuję jej grot, choć wczoraj sam bym nie wierzył, gdyby mi kto powiadał”. I, 46–7.

W podobnym stylu utrzymane są inne wypowiedzi, podkreślające oglądę i dworność rycerzy, np.:

„– Nie dopuszczajże jejmość tej myśli, byśmy panią i nadobną jej córkę mieli bez pomocy zostawić. Jedziemy do Łubniów, gdyż żołnierzami w służbie J.O. księcia Jeremiego jesteśmy, i podobno nam droga w jedną stronę wypada, a choćby też nie, to zboczymy chętnie, byle się nasza asystencja nie uprzykrzyła. Co zaś do wozów, to ich nie mam, bo z towarzyszymi po żołniersku komunikiem idę, ale pan poseł ma i tuszę, że jako uprzejmy kawaler, chętnie nimi pani i jejmościance służyć będzie”. I, 45.

W tym stylu utrzymana jest znaczna część dialogów w tomie I, zwłaszcza w jego początkowych partiach, które wyraźnie ciągną w stronę prozy staropol-

skiej. Charakterystyczną cechą jest wzorowanie się na składni barokowej (rozbudowane okresy, z przewagą struktur hipotaktycznych i finalnym szykiem czasownika), a także na wyszukanym słownictwie i poetycznej frazeologii. Jest to w sumie stylizacja na oficjalny język XVII wieku, którym posługiwali się nie tylko pisarze, ale także wykształceni, wychowani w szkołach opartych na programie klasycznym, obracający się w kręgach dworsko-szlacheckich użytkownicy. Cechą szczególną jest jego oficjalny charakter i pograniczność, będąca wynikiem połączenia języka pisanego, szlifowanego na wzorach łacińskich (składnia, szyk, słownictwo) z językiem mówionym. Nawet w *Pamiętnikach* Paska, prezentującego typ przeciętnego szlachcica-żołnierza i piszącego w zasadzie potoczną polszczyzną, występują w charakterystycznych kontekstach (przemówienia, listy, dywagacje, grzecznościowe rozmowy) typowe realizacje tego języka.

Sienkiewicz wprowadza tę odmianę polszczyzny do fragmentów, które przedstawiają bohaterów w roli grzecznych i dwornych kawalerów-rycerzy, reprezentantów powagi i majestatu Rzeczypospolitej. Wypowiedzi ozdobne silnie oponują z potoczną polszczyzną (np. Heleny i Rzędziana), a częstokroć tworzą wspólnie z nią charakterystyczny melanz, stanowiący wyróżnik językowy idiolektu Zagłoby.

C. Tekst dyskursywno-retoryczny. Prezentują go oficjalne przemówienia oraz patetyczne dyskusje, np. słynna polemika ideowa między Chmielnickim a Skrzetuskim. Jest to dialog nasycony pierwiastkami publicystycznymi, przy czym wypowiedzi są wyraźnie upoetyczone i skomponowane:

1. „– Nie bluźnijże, hetmanie zaporoski, na Boga i Jego najwyższą opiekę się powołując, bo zaiste gniew tylko boży i prędsze karanie na siebie ściągniesz. Tobie to godzi się Najwyższego na swą obronę wzywać? Tobie, któren dla swych krzywd i prywatnych zatargów taką straszliwą burzę podnosisz i płomień wojny domowej rozpalasz, i z poganą przeciw chrześcijanom się łączysz. Cóż się bowiem stanie? Zwyciężysz-li czy będziesz zwyciężony, morze ludzkiej krwi i łez wylejesz, gorzej szarańczy kraj spustoszysz, krew własną poganom w jasyr oddasz, Rzeczpospolitą wstrząśniesz, na majestat rękę podniesiesz, ołtarze Pańskie pohańbisz, [...]” I, 160,

2. „[...] Kto Tatarów w granice Rzeczypospolitej puszczał, by dopiero na powracających i łupem obciążonych dla zysków napadać? – wy! Kto – przebóg! – lud chrześcijański, własny, w jasyr oddawał? Kto największe warchoły czynił? – wy! Przed kim ni szlachcic, ni kupiec, ni kmieć nie jest bezpieczny? – przed wami! Kto wojny domowe rozpalał, z dymem puszczał wsie i miasta ukraińskie, łupił świątynie boże, gwałcił niewiasty – wy i wy! Czego tedy chcesz? Czy aby wam przywileje na wojnę domową, rozbój i łupiestwo zostały wydane? Zaiste więcej wam przebaczone, niżli odjęto! Chciano *membra putrida* leczyć, nie wycinać, i nie wiem – jest-li na świecie, potencja prócz Rze-

czypospolitej, która by taki wrzód we własnym łonie tolerując, tyle cierpliwości i klemencji znalazła!” I, 162–3.

Wypowiedzi tego typu stanowią stylizację mów staropolskich, zwłaszcza *Kazań Skargi*. Pobrmiewają tu też silne echa retoryki łacińskiej, np. Cicerona. Sienkiewicz ogranicza barokową frazeologię i zdobnictwo, zawiłe okresy i makaronizmy: podstawę stylizacji tworzą raczej wzorce renesansowo-klasyczne.

Typowe cechy stylistyczno-językowe: a) pytania retoryczne, b) paralelizmy składniowe, c) inwersyjny szyk wyrazów, d) anafory, e) przeplatane układy pytań i odpowiedzi, f) kontrastowe zestawienia wypowiedzi długich i krótkich, g) poetyckie słownictwo, h) zwiększony stopień archaizacji języka, wszystko to, łącznie z rytmizacją tekstu, składa się na stylowo odrębny typ wypowiedzi dialogowej, współbrzmiący z poetyzowanymi partiami narracji. Wypowiedzi tego rodzaju pojawiają się przeważnie w I tomie, zastępując ideowy komentarz, wprowadzając patetyczny tok argumentacji historiozoficznej. W przypadku przemówienia Skrzetuskiego Sienkiewicz posłużył się stylizacją wyraźnie odautorską. Uczynił z bohatera, prezentującego typ rycerza, wytrawnego mówcę politycznego. Niewątpliwie dyskusja z Chmielnickim tworzy obok rozmowy Wiśniowieckiego z Bogiem najbardziej sprojektowaną partię I tomu.

Do barokowego stylu mów pogrzebowych nawiązuje kazanie księdza Muchowieckiego nad trumną Podbipięty, odznaczające się swoistą konstrukcją i okazjonalną, dostosowaną do tematu i okoliczności frazeologią religijną. Sienkiewicz wprowadził tylko początek i koniec kazania; jego trzon zasadniczy – „odmalowanie żywota” i podnoszenie uczynków zmarłego – zastępuje krótkie streszczenie narracyjne, w którym podkreśla narrator, iż kaznodzieja „całkiem o retoryce i cytatach zapomniał”. II, 394.

Początek kazania to rozmowa zmarłego ze świętym Piotrem przekształcająca się w modlitewną prośbę, apostrofę do świętego. Anaforycznym powtórzeniem: *otwórz, święty Piotrze (puść go, święty Piotrze, puśćże go, święty kluczniku!)*, które tworzy ekspresyjne, rozczłonkowanie wypowiedzi, metaforyczne wyliczenie cnót zmarłego w serii zdań zrytmizowanych, zbudowanych równolegle, nadaje wypowiedzi wysoki stopień poetyckiego nacechowania.

Koniec kazania to liryczna, prostym językiem przekazana apostrofa pożegnalna płaczącego księdza, tworząca kontrast z barokowym wstępem.

D. Tekst o strukturze narracyjnej, tworzący opowiadanie bohatera o wydarzeniach, które nie zostały przedstawione w narracji odautorskiej powieści. Pod względem tematycznym dotyczy on wydarzeń historycznych lub fikcyjnych. Treściowe rozróżnienie okazuje się istotne, bowiem relacja historyczna pisana jest w stylu pamiętnikarskim, stanowi stylizację gatunkową, podczas gdy opowieść o perypetiach bohaterów dostosowana jest do osoby mówiącej, jej specyficznych cech językowych (np. relacje *Rzędziana*, *Zagłoby*).

Wspólną cechą opowiadań jest ich funkcjonalne podporządkowanie wątkom fabularnym utworu. Wypełniają one niezbędne ogniwa fabuły, przedstawiają losy bohaterów nieuczestniczących w przedstawianych aktualnie wydarzeniach, łączą rozszczerzone wątki w całość. Przypada im zatem ważna funkcja strukturalna w utworze.

Opowiadania dotyczą osób i zdarzeń, którymi bezpośrednio i żywo zainteresowani są słuchacze, tj. postaci występujące w narracyjnym aktualnym planie fabularnym. Opowiadającym jest przybysz, który włącza się do grona bohaterów i staje się główną postacią sytuacyjnej sceny spotkania. Opowieść przerywana jest dość często przez słuchających, co m.in. służy gradacji napięcia, podkreśleniu momentów ważnych relacji i żywego zainteresowania nią. Jest to znamienne dla Sienkiewicza sposób dramatyzacji długiej wypowiedzi, rozczłonkowania jej na części. Na skutek tego nie przekształca się ona w monotonną opowieść monologową, podporządkowana zostaje strukturze rozmowy.

Sienkiewicz zabiega o to, aby samo opowiadanie postaci było barwne i dramatyczne, zwłaszcza gdy jego przedmiotem jest wydarzenie historyczne. Oto charakterystyczny ustęp z relacji Wierszuła o bitwie pod Piławcami:

„Dopieroż przypomniało mi się, co wczoraj mówiono w obozie, że jeszcze wszystka potęga tatarska nie stanęła, tylko Tuhaj-bej z częścią. Pomyślałem więc, kiedy tam wiwatują, to już musiał i chan osobą swoją stanąć. Aż tu i w naszym obozie zaczyna się tumult. Skoczyłem sam z kilkoma ludźmi. – Co się stało? – Krzykną mi: «Regimentarze uszli!» Ja do księcia Dominika – nie ma go! Do podczaszego – nie ma! Do chorążego koronnego – nie ma! Jezus Nazareński! ...” II, 101.

W sferze faktów opierał się pisarz na relacjach Jerlicza, Maskiewicza i Twardowskiego (z tego ostatniego przejmował niektóre obrazy i zwroty), ale głównym wzorcem stylowym były *Pamiętniki* Paska.

Pasek stosuje czas przeszły, gdy opisuje zdarzenie, gest, ale gdy wprowadza repliki dialogowe poprzedza je metatekstowymi czasownikami w formie *prae-sens*. Pisze I. Mayen: „Rzadko się zdarza, by Pasek repliki swoje lub swoich postaci wprowadzał w tok narracji słowami: *rzekł, powiedział, spytał* itp.; prawie zawsze używa w tych wypadkach czasu teraźniejszego: *rzecze, powiada, pyta*, który nawiasem mówiąc, przy stosowaniu formy dokonanej przybiera postać czasu przyszłego: *spyta, odpowie, ozwie się* itp.”⁶.

Nie inaczej w relacji Sienkiewicza cytowanej powyżej. Chwył ten służył aktualizacji dramatycznych przeżyć postaci, odtworzeniu ich wypowiedzi, a zarazem odróżnieniu formalnemu tekstu odtwarzanego od tekstu aktualnie mówionego.

⁶ *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 120.

Słownictwo (zwłaszcza frazeologia żołnierska), a nawet takie szczegóły, jak zaczynanie zdań od wyrażenia *dopieroż, aż tu*, werbalny styl wypowiedzi, wszystko to zbliża tekst Sienkiewicza do tekstu Paska w wielkim stopniu.

W opowiadaniach dotyczących wydarzeń fikcyjnych przewijają się często wątki anegdotyczno-gawędziarskie (głównie w kwestiach Zagłoby). Wątki tego rodzaju wprowadzają zamierzony element retardacyjny, swobodny tok gawędziarski służący efektom humorystycznym, por. wspominki Zagłoby o pobyście w Galacie.

E. Teksty monologiczne, np. wypowiedzi Zagłoby skierowane do „siebie” lub osób nieobecnych, wprowadzane zwrotami *mruczał do siebie, mruknął, myślał, rzekł sam do siebie, pytał samego siebie* itp. służą one podkreśleniu komizmu postaci – gaduły, szczególnie w kontekstach, traktujących o tarapatkach, w jakich znalazł się bohater. Wypowiedzi te nie różnią się pod względem językowym od dialogowych peror tej postaci (jedyną różnicę stanowi ograniczenie funkcji fatycznej i konatywnej języka).

W innych wypadkach, w stosunkowo rzadkich scenach ilustrujących samotne poczynania bohaterów (np. Skrzetuskiego w epizodzie wyprawy ze Zbaraża) pojawiają się krótkie przytoczenia, przeważnie wyodrębnione cudzysłowem, wprowadzane czasownikami *pomyślał, myślał, powtarzał sobie, szepnął z cicha* itp. Zazwyczaj wypowiedzi te służą zdramatyzowaniu obrazu samotnych działań postaci. Są to, w przeciwieństwie do rozbudowanych wypowiedzi Zagłoby, krótkie ekspresyjne kwestie, podporządkowane całkowicie strukturze narracji (opowiadaniu sytuacyjnemu).

Wypowiedzi monologiczne pojawiają się nierzadko w sąsiedztwie mowy pozor- nie zależnej (por. np. scenę wahań Krzczowskiego, I, 174–6; rozmowę Jeremiego z bogiem I, 451–6), współtworząc sceny „walk dusznych” i podejmowania decyzji. Ponieważ narrator OM przedstawia przede wszystkim zewnętrzne działania i reakcje postaci, sceny te stanowią wyodrębniające się partie, zarysowujące do pewnego stopnia profil „wewnętrzny” postaci. W wypowiedziach monologicznych rzadko występują elementy introspekcyjne, charakterystyczne dla form monologu wewnętrznego.

Niektóre wypowiedzi mają wyraźnie sprojektowany charakter, np.:

„Chmielnicki da gardło pod miecz – myślał dalej pułkownik – ale to jego własna wina! Mogło być inaczej! Gdyby poszedł od razu na Ukrainę!... Mogło być inaczej! Tam wre i huczy wszystko, tam leżą prochy czekające tylko na iskrę. Rzeczpospolita jest potężna, ale na Ukrainie sił nie ma, a król niemłody, schorowany!

Jedna wygrana przez Zaporozców bitwa sprowadziłaby nieobliczalne skutki...” I, 175.

Wypowiedź monologowa „pomyślana” nie różni się więc w tym wypadku zbyt od wypowiedzi narracyjnej komentującej. Tkwi, przy zachowaniu pewnych cech tekstu „wypowiedzianego”, w strukturze utworu narracyjnego. Wszystkowiedzący narrator referuje tu raczej „myśli” postaci, posługując się językiem narracyjnym, por. np. frazeologię obrazowego komentarza *tam leżą prochy czekające tylko na iskrę* czy wyraźnie publicystyczne zwroty typu *nieobliczalne skutki* itp.

Bardziej uprawdopodobnione są wypowiedzi monologowe Zagłoby, ale są one utrzymane konsekwentnie w stylu licznych peror wygłaszanych przez tego bohatera.

Można powiedzieć ogólnie, iż wypowiedzi monologowe postaci dalekie są jeszcze od form monologu wewnętrznego prozy psychologicznej. Tworzą one bądź sprojektowane „wypowiedzi pomyślane”, związane blisko z tekstem narracyjnym, bądź po prostu odmianę dialogu konwersacyjnego (przypadek Zagłoby). W niewielkim stopniu prezentują one świat wewnętrznych przeżyć postaci i dotyczą przeważnie wydarzeń sytuacyjnych i historycznych.

2. Indywidualizacja języka postaci

Cechą szczególną wypowiedzi dialogowych OM jest indywidualizacja języka postaci. Zwróciło na nią uwagę wielu badaczy, m.in. A. Brückner, który pisał: „Każdy z nich (tj. bohaterów *Trylogii*) przemawia swoim właściwym językiem – kunszt obcy dawniejszym powieściopisarzom; kto się nieco w powieść wczytał, odgadnie ze słów samych, czy je mówi błazen-pieczykarz Zagłoba, czy potulny, a chciwo-przebiegły Rzędzian, czy ów łycar kozacki Bohun ze swą tęskną nutą ludową [...]; nikt u nas nie charakteryzował subtelniej tylu postaci tylu językami”⁷.

Zagadnienie to nie zostało jednak opracowane, stosunkowo najwięcej spostrzeżeń na temat języka Zagłoby znaleźć można w *Stylistyce polskiej*⁸.

W tekście OM występuje wiele osób, z których część przemawia zindywidualizowanym językiem. Tacy bohaterowie, jak Skrzetuski, Wiśniowiecki, Zaćwichowski, Kuszal, Wierszuł i inni prezentują łącznie język bohaterów szlacheckich i żołnierzy, nie są oni jednak wyodrębnieni z osobna, choć jak w przypadku Jaremy i Skrzetuskiego spełniają ważną funkcję w tekście. Indywidualizacja języka bohaterów OM nie jest warunkiem koniecznym indywidualizacji postaci, pojawia się jako pewien dodatek, wyróżnik szczególnie wybranych osób. Ze strony szlacheckiej są nimi Zagłoba, Podbiłęta, Rzędzian i kilka epizodycznych postaci, ze strony kozackiej Bohun, Chmielnicki, Horpyna.

⁷ *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, jw., s. 293.

⁸ H. KURKOWSKA i S. SKORUPKA, *Stylistyka polska*, jw., s. 347–351.

Indywidualizacja języka jest wpisana w bardziej ogólne odmiany językowe dialogu, od nich tedy należy rozpocząć analizę języka postaci.

Zasadniczy podział językowy w obrębie wszystkich wypowiedzi dialogowych OM ma charakter społeczno-narodowy, przebiega na linii: wypowiedź bohatera szlacheckiego (Polaka) – bohatera chłopsko-kozackiego (Ukraińca). Oto charakterystyczne cytaty:

a) wypowiedź szlachecko-polska:

„Nie mów mnie waszmość o panu Kisielu, bo wiem dobrze, iż ma on całą partię za sobą; utrafił on w myśl prymasa i kanclerza, i księcia Dominka, i wielu panów, którzy dziś w czasie *interregnum* rządy w Rzeczypospolitej sprawują i majestat jej przedstawiają, a raczej hańbią ją słabością wielkiego narodu niegodną, bo nie układami, ale krwią ten ogień gasić należy, bo lepiej dla narodu rycerskiego ginąć niż się upodlić i kontempt całego świata dla siebie obudzić”. I, 378–9.

b) wypowiedź kozacka:

„– Nie myśl, hetmanie, żeby ja się bał. Ja by od razu się podjął – ale myślał: są lepsi! Ale kiedy tak, to pójdę. Wy co? wy głowy i ręce, a u mnie nie ma głowy, tylko ręce a szabla. Raz maty rodyła! Wojna mnie mać i siostra. Wiśniowiecki reżet i ja budu; on wiszajet i ja budu. A ty mnie, hetmanie, mołojców dobrych daj, bo czernią nie z Wiśniowieckim to poczynać. Tak i pójdę – zamkiw dobuwaty, byty, rizaty, wiszaty! Na pohybel im, biłoruczkm!” I, 358.

Wyróżniki językowe dwu tych wypowiedzi rzucają się od razu w oczy: np. elementy łacińskie, grzecznościowe zwroty (*waszmość*, *pan Kisiel*), rozbudowana składnia, logiczno-uwydatniający szyk wyrazów, dobrane słownictwo (m.in. o zabarwieniu archaicznym) w wypowiedzi bohatera szlacheckiego i w przypadku drugim, w kwestii wygłaszanej przez atamana kozackiego: elementy ukraińskie i polsko-ukraińskie (m.in. gramatyczne, np. *ja się bał*, *ja myślał*), tzw. „tykanie” i forma „wy”, prosta składnia, uwydatniająca prymitywizm myślenia, słownictwo najbardziej potoczne i silnie nacechowane emocjonalnie, duży procent wykrzyknień, charakterystyczna frazeologia podkreślająca mentalność narodową, por. zwroty *raz maty rodyła*, *wojna mnie mać i siostra*, przekleństwa, spośród których powtarza się stale zwrot *na pohybel*, częstotliwość czasowników *rizaty*//*rezać*, *wiszaty*//*wieszać*, częste powtórzenia itp.

Te dwie podstawowe, narodowo-socjalne warstwy językowe dialogów spełniają ważną rolę w tworzeniu i d o l e k t ó w, wyodrębniających danego bohatera. Zwiększenie bowiem frekwencji danych wyrazów czy form, wprowadzenie ich do określonego kontekstu, który nadaje im odpowiednie nacechowanie

czy wreszcie połączenie dwu tych warstw językowych w wypowiedziach jednej postaci służyć może indywidualizowaniu języka bohaterów.

Z interesującym wykorzystaniem obu warstw językowych spotykamy się w przypadku Chmielnickiego. Portret przywódcy kozackiego złożony jest z cech ambiwalentnych. Dialog podporządkowany został koncepcji postaci, akcentuje on w niektórych partiach szlacheckość bohatera. W języku Chmielnickiego pojawiają się więc w znacznym zgęszczeniu wymienione wyżej polsko-szlacheckie cechy językowe. Występuje tedy Chmielnicki w rolach:

1. dwornego szlachcica:

„– Ale wybacz waszmość, żem mu naprzód powinnej nie złożył dzięki za *auxilium* i skuteczny ratunek, który mnie od tak nagłej śmierci wybawił. Waści męstwo stanęło za moją nieostrożność, bom się od ludzi swoich odłączył, ale też wdzięczność moja nie dorównywa waszmościnej ochocie”. I, 12,

„[...] Powinienem był zacząć od nazwiska mój dyskurs i moją podziękę. Jestem Zenobi Abdank, herbu Abdank z krzyżykiem, szlachcic z województwa kijowskiego, osiadły i pułkownik kozackiej chorągwi księcia Dominika Zasławskiego”. I, 12;

2. statysty – oratora:

„Piekłem mnie straszysz, o prywatę i zdradę mnie pomawiasz, a skądże wiesz, jeśli własne tylko krzywdy mścić idę? Gdzież to bym znalazł pomocników, gdzie owe tysiące, które się już za mną opowiedziały i opowiedzą, gdybym jeno własnych ucisków chciał dochodzić?” I, 160.

Tego typu wypowiedzi, niewyróżniające się niczym specjalnym w porównaniu z wypowiedziami bohaterów szlacheckich, np. Skrzetuskiego, służą tu jednak zgoła odmiennej funkcji: 1. podkreśleniu wewnętrznych sprzeczności szlachcica – buntownika i odszczepieńca, 2. kontrastowemu uwypukleniu pewnej kultury, ogłady i poziomu umysłowego wodza buntu w zestawieniu z otoczeniem wrzeszczących, dzikich pułkowników i atamanów kozackich. W tym drugim przypadku idzie o obszernie przemówienia Chmielnickiego na naradach kozackich, utrzymywane w stylu staropolskich mów politycznych. Chmielnicki zwraca się do Kozaków m.in. zwrotami grzecznościowymi *mości panowie, panowie – deputacja, mości panowie dobrodzieje moi* itp., które tworzą silny kontrast z obrazem, a także językiem deputatów, nazywanych przez Tuhaj-beja „capami”, „swynojadami” i „pijanicami”. Sienkiewicz dążył równocześnie do podkreślenia przebiegłości wodza, zniżającego się do pochlebstw i usiłującego nadać buntowniczej, bezładnej naradzie pozory legalnego zgromadzenia, a siebie przedstawić

w roli stronnika „miłościwego króla polskiego”, zob. I, 145. Oratorskie popisy Chmielnickiego przetykane są elementami ukraińskimi i dosadnym słownictwem potocznym, które demaskuje mówcę, a całej wypowiedzi nadaje charakter parodii.

W miarę rozwoju wydarzeń, rośnięcia samozwańczego hetmana do roli wodza Ukrainy, język Chmielnickiego zmienia się w sposób znaczny, coraz więcej w nim elementów ukraińskich, potocznych zwrotów, ekspresyjnych określeń, np.:

„W Warszawie mówią, że ja krew lacką piję, ale wolę ja horyłku, tamtą psom zostawiając” II, 206; „A będziecie z Zawisła krzykać, znajdę was i tam. Dosyc waszego panowania, waszych dragonów, gady wy przeklęte, samą nieprawdą żyjące!” II, 208 itp.

Wypowiedzi Chmielnickiego demonstrują więc stopniowe „wyzwalanie się” bohatera z szlacheckiej i „lackiej” mentalności i dojście do głosu negatywnych cech jego charakteru i otoczenia.

Inny charakter ma stylizacja językowa wypowiedzi Bohuna. Na plan pierwszy wydobywają się folklorystyczne, ukraińsko-ludowe cechy języka, wiążące się bezpośrednio z koncepcją bohatera, który – jak pisze narrator: „ze wszystkich watażków on jeden najlepiej uosabiał Kozaka-rycerza [...]” I, 53.

Koloryt postaci przebija głównie z jej wypowiedzi. W zasadzie Bohun mówi potocznym językiem bez elementów łacińskich i retorycznych, występujących w języku Chmielnickiego. W momentach, gdy staje się „dzikim watażką” język Bohuna przypomina język innych postaci kozackich, wzrasta też wówczas liczba wtrętów ukraińskich. Ale Bohun, jako jedyny w utworze przemawia językiem romantycznego bohatera ludowego, Kozaka – kochanka, np.:

„A dziś co? Ot, siedzę tu – i rab, o dobre słowo u ciebie żebrzę i wyzebrać nie mogę – i nie słyshał go nigdy, nawet i wtedy, gdy cię bracia i stryjna za mnie swatali. Oj, żeby ty, dziewczyno, była dla mnie inna, żeby ty była inna, nie stałoby się to, co się stało; nie byłby ja twoich krewnych pobił, nie byłby ja się z buntem i chłopami bratał; ale przez ciebie ja rozum stracił. Ty by mnie, gdzie chciała, zawiodła – ja by ci krew oddał, duszę by oddał. Ja teraz ot, cały we krwi szlacheckiej ubroczon, ale dawniej ja tylko Tatarów bił, a tobie łup przywoził – żeby ty w złocie i klejnotach chodziła, jak cheruwym bożyj – czemu ty mnie wtedy nie kochała? Oj, ciężko, oj, ciężko! żal sercu mojemu. Ni z tobą żyć, ni bez ciebie, ni z dala, ni z bliska – ni na górze, ni na dolinie – hołubko ty moja, serdeńko ty moje”. II, 19.

Fragment prezentujący nie wszystkie jeszcze elementy stylizacyjne (brak w nim np. częstych metaforycznych zestawień typu: *gorzałka – matka, śmierć –*

matka, itp.), posiada znamiona prozy poetyckiej, nawiązującej do poezji ludowej i romantycznej stylizacji ludowo-ukraińskiej, dokonanej na substracie potocznego mówionego języka. Fragment skądinąd typowy dla sztuki pisarskiej Sienkiewicza, umiejętnie łączącej różne odmiany języka (też np. elementy archaiczne, por. np. we krwi szlacheckiej *ubroczone*). Ukraińskie nawiązania językowe stanowią: czysto ukraińskie wtręty (por. *cheruwym bożyj*), formy czasu przeszłego przy polskiej bazie fonetycznej i leksykalnej (por. *nie słyszał, nie byłby ja pobił, ja stracił* itp.), melioratywne formuły *holubko ty moja, serdeńko ty moje*. Miłosna kwestia Bohuna opiera się na rytmizacyjnym systemie reduplikacji leksykalnych i frazowych, wnoszących intensyfikację treści wypowiedzi, ton skargi lirycznej.

Poetyczna (ale i potoczna) forma dialogów Bohuna zderza się, jak już wspomniałem, z innymi realizacjami stylistyczno-językowymi, występującymi w przypadku kwestii wygłaszanych przez tę postać. Romantyczny Kozak – jest równocześnie „dzikim watażką”, okrutnikiem i „gwałtownikiem”. Język Bohuna kształtuje więc opozycyjne zestawienie sentymentalno-miłosnego stylu kochanka ze szczególnie pejoratywnie nacechowanym stylem „szaleńca” i „prostaka”. Nawet wypowiedzi pijanego Chmielnickiego i jego stronników ustępują w swej ekspresyjnej funkcji wypowiedziom Bohuna, por. np. „Szlachcic hołota! oczajdusza! Lach nieszczerzy! Na pohybel-że jemu!” II, 21; „Suko! – rzekł watażka” II, 8; „– Zdraycy, oczajdusze, psiawiary, judasze! ...” I, 244; „– Do czorta-że wasze progi, wasze rody, wasze pergaminy! [...] O zdraycy! o wraza krew przekłęta!” I, 234 itp.

W przekleństwach, złorzeczeniach przewyższa Bohuna tylko Zagłoba, ale ekspresywiźmy Bohuna służą zupełnie innej funkcji. Przebija przez nie niepohamowana dzikość i szaleństwo watażki i cechy te wyrażone *expressis verbis* w jego replikach, uwypuklają drugą stronę osobowości bohatera, stanowią składnik celowo zastosowanego kontrastu: kochanek – dzikus.

I wreszcie, gdy idzie o stronę kozacką, *H o r p y n a*. Urodziwa, ale rubaszna wiedźma, „dziewka” (przeciwieństwo kobiecego typu, który prezentuje Helena). Jej wypowiedzi indywidualizują się poprzez zaklęcia i magiczne formuły ludowo-poetyckie, por.

– „Huku! huku! pokaż się! [...] Hur! hur! hur! Ty się małego rycerza strzeż! [...] Huku! Huku! w kole dębowym, w pianie białej, w tumanie jasnym, pokaż się!” II, 26–7.

Dodatkowe akcenty indywidualizujące stanowią: a) charakterystyczne ludowe powtórzenia i ton porzekadeł, np. „Oj! źle by tam przejeżdżać po północy, nim kur zapieje. Mnie można, ale wam źle by było, źle!” II, 6; b) wykrzyknik: „Hu! hu!”, c) rubaszość niektórych wypowiedzi: „Ale ty wściekły pies” II, 7; „– Głupia Laszka. Ot by po dobrej woli przyhołubiła się do ciebie” II, 9; „– Nie daruj! pocałuj! hu!” II, 261.

Znacznie bardziej zindywidualizowany jest język bohaterów szlacheckich. Występują tutaj elementy wspólne, które łączą stylowo wypowiedzi różnych bohaterów. Należą do nich bezpośrednie cytaty łacińskie oraz wyrazy przyswojone przez polszczyznę, nierzadko archaiczne, typu *salwować*, *larum*, *wiktoria* itp., elementy stylu retorycznego staropolskiego, przejawiające się m.in. w stosowaniu okresów, antycypacyjnego szyku składników zdania, czy wreszcie ozdobnych porównań i przenośni. Sygnałem językowym szlacheckiej przynależności jest nader bogata frazeologia grzecznościowa.

W sumie – język postaci szlacheckich jest tak dobrany, że spełnia on oprócz swojej zwykłej, socjalnej funkcji inne role, wśród których na plan pierwszy wysuwa się uwypuklenie kulturalnej odrębności i wyższości szlachecko-rycerskiego obozu Rzeczypospolitej. Wielu wypowiedziom nadaje Sienkiewicz celowo konwencjonalno-grzecznościową oprawę językową, chcąc podkreślić kulturalną przepaść dzielącą dwie walczące strony. Oto np. rozmowa po bitwie rycerzy polskich (Jeremiego z Zagłobą):

- „– Widzę tedy, żeś nie tylko Ulisses, lecz i Achilles.
- Prosty ja żołnierz, jeno pod Aleksandrem Macedońskim służę”. I, 423.

Parę linijek wcześniej – rozmowa bohaterów kozackich:

- „– Zdrajco! wygubisz nas! Psie krwawy! Sami cię zwiążem i Jaremie wydamy, a tak życie okupimy. Na pohybel tobie, nie nam!
- [...]
- Jutro wszystkich wyreżem! – powtarzał Krzywonos. – Gorzałki ni jadła pierwej w gębę nie wezmę”. I, 422–3.

Fragmety owe sąsiadujące bezpośrednio ze sobą uwidaczniają charakterystyczną grę stylistyczno-językową szlacheckich i kozackich wypowiedzi, służącą podkreśleniu różnic, wydobyciu znamienych atrybutów postaci. Z jednej strony: dworność, ogłada – z drugiej wulgarność i prymitywizm.

Kontrasty tego typu występują często i służą tendencyjnej wymowie powieści.

Wewnętrzne zróżnicowanie wypowiedzi bohaterów szlacheckich opiera się po części na większym lub mniejszym nacechowaniu języka elementami szlacheckiego subkodu. Tak np. Zagłoba wyróżnia się częstszymi niż u innych makaronizmami i pożyczkami łacińskimi (np. *modestia*, *salwować*, *cyrkumferencja*), aluzjami literackimi i historycznymi itp.; język Skrzetuskiego i innych poważnych reprezentantów Rzeczypospolitej modelowany jest niekiedy na stylu retoryczno-publicystycznym, oficjalnym i ozdobnym, a wypowiedzi Wołodyjowskiego, przeważnie proste i krótkie, nawiązują do żołnierskiego języka szlacheckich kronikarzy – rycerzy.

Pisarz wprowadza jednak często i chętnie różnorodne indywidualne cechy leksykalne i gramatyczne, które przypisuje wyłącznie lub prawie wyłącznie danej postaci.

W przypadku wypowiedzi *Podbięty* funkcję indywidualizującą spełniają przede wszystkim elementy litewskiej polszczyzny kresowej, które Sienkiewicz znał ze słyszenia, ze swoich licznych kontaktów z Polakami z Litwy. Nie jest tych regionalizmów wiele, ale za to są one typowe⁹ i powtarzają się często. Należą tu: 1. często wypowiedziany przez *Podbiętego* po zaczepkach Zagłoby zwrot: słuchać *hadko*, np. „– At, dałbyś waćpan spokój... słuchać *hadko*” I, 27; 2. *deminutiva*: *braciaszku* I 336 i *brateńku* II, 240; 3. partykuły wzmacniające: *taż* I, 337; *jużże* I, 336; „*toż* pijesz” I, 407; *poznajomijże* I, 26; „*braciaż* wy rodzeni” II, 168; 4. zwrot *tak i*: „*Tak i* trzeba czekać nawet na Kozaków” I, 89; 5. wykrzyknik *at*: „– At, dałbyś waćpan pokój” I, 27; 6. charakterystyczne podwojenia: „– *Braciaszku!... braciaszku!*” II, 48; „– *Dobrodziko moja! dobrodziko!*” I, 340; „– *A to czemu, brateńku dobrodzieju? a to czemu?*” I, 87 itp.; 7. zwrot frazeologiczny: *tak ono i jest* II, 52; 8. wyraz *polubić* ‘pokochać’ I, 341.

Oprócz regionalizmów, podkreślających pochodzenie postaci i zarazem stanowiących dopełnienie pewnej egzotyczności i cudaczności bohatera, *Podbiętego* charakteryzuje jako człowieka pobożnego duża ilość wyrazów i frazeologizmów religijnych, np.: – „*Dajże Boże miłosierny, daj*” I, 41; „*ślubowałem* w Trokach *Najświętszej Pannie żyć w czystości*” I, 41; „*Bóg jeden widzi moje smutki*” I, 42; „*O wielki Boże!*” I, 89; „*O dla Boga?*” I, 319 i dziesiątki podobnych.

Inny charakter ma idiolekt *Rzędziana*. Zasadniczym wyróżnikiem językowym tej postaci jest prosta, potoczna polszczyzna, lekko zabarwiona gwarowo, por. np. *wzdyc* I, 439; *rodziciele* ‘rodzice’ I, 439; „*wstydu nijakiego nie znając*” I, 434; „*juchy słowiki*” II, 238; *ozdrowiał* I, 438; *zaśby* II, 251; *jużci* I, 433; *ano* I, 437; *dokumentnie* II, 242; *rebelizant* II, 244; tu też częste ekspresyjne formy z suf. *-isko*: *weselisko* I, 433; „*dziewczysko hoże*” I, 437; *dymiska* I, 438; *rzemieni-ska* I, 432; „*moje panisko kochane*” I, 433; *zębiska* I, 437; *koniska* I, 439. Formy te są charakterystycznym szczegółem indywidualizującym język postaci.

Wymienione przykłady korespondują z potoczną polszczyzną tego bohatera, która wykazuje wiele cech wspólnych z językiem Zagłoby w zakresie: a) słownictwa, np. *gęba*; *gadać*; *obełgać kogoś* ‘okłamać’, b) zwrotów frazeologicznych, np. *co nagle, to po diable* II, 242; *dusza mi na ramieniu siedziała* II, 431; *niech mu*

⁹ W opracowaniu tego problemiku opierałem się na pracy Z. KURZOWEJ, *Elementy kresowe w języku prozy powojennej* (w druku). Na temat kresowizmów litewskich istnieje sporo prac, m.in. K. NITSCH, *Język polski w Wileńszczyźnie*, „Przegląd Współczesny” XII, 1925, s. 25–32; S. SZOBER, *Język polski na terenie litewskim i białoruskim. Gramatyka języka polskiego* I, 1931, s. 172–178; H. TURSKA, *Język polski na Wileńszczyźnie. Zarys monograficzny*. Wilno i Ziemia Wileńska 1, 1930, s. 219–225; Z. KURZOWA, *Studia nad językiem Filomatów i Filaretów (Fonetyka, fleksja, składnia)*. Zeszyty Naukowe UJ, Prace Językoznawcze, z. 38, Kraków 1972.

kat świeci II, 244; *co komu pisano* II, 255 itp., c) stosowania form ruchomych czasu przeszłego typu *ażem zmartwił* II, 432; „*takem* do reszty serce dla niego *stracił*” II, 242; *jakem usłyszał* II, 242; „*jużem* tedy wszystko *gotował* do drogi” II, 432; *dopierom powiedział* II, 432–3.

Cechą szczególną dialogu Rzędziana jest rozwlekły, szczegółowy sposób opowiadania. Rzędzian mówi, jak pisze narrator, „ze zwykłą sobie powolnością”, co znajduje wyraz w znacznej frekwencji retardacyjnych składników wypowiedzeniowych:

1. Częste powtórzenia, służące niekiedy efektom humorystycznym, np.:

- „- [...] Jedziemy tedy, jedziemy, mój jegomość, jedziemy...
- Jedziecie, jedziecie!... – przerwał zniecierpliwiony pan Jan.
- I przyjechaliśmy do Czehryna”. I, 434,

2. Wielka liczba wypowiedzeń wtrąconych, w tym czasowników mówienia, np. „Ale to tak powiada: ja muszę z królem jegomością pod Zbaraż jechać, a ty (*powiada* do mnie) pana pilnuj” II, 428; „Dopiero kiedy nie zacznę łąać. Nikomu ja już (*mówię*) nie służę” I, 436; tu też częste wyrażenia: *to mówię jegomości, widzi jegomość, trzeba jegomości wiedzieć*; wtrącone charakterystyki osób: „[...] a tam ksiądz Cieciszowski (*bardzo to święty ksiądz, mój jegomość*) w opiekę nas wziął” II, 433 itp.,

3. Wprowadzenie zbędnych szczegółów oraz całych wątków tematycznych, tworzących tekst poboczny, niezwiązany z zasadniczą treścią opowiadania, np. opowiadanie groteskowo-humorystyczne o „rodzicielach” i ich konflikcie o gruszę, odwołujące niecierpliwie oczekiwaną relację o Bohunie i Helenie (rozdz. XXI, t. II); tu też stałe wstawki ilustrujące chciwość pacholka, m.in. charakterystyczne powiedzenia: „*to też nie będzie bez nagrody*” II, 240; „*jako że mnie nagroda nie ominie*” II, 242; „*Bóg tedy dał korzyść między rozbójnikami*” I, 435; „*Zebrało się trochę – boża łaska*” I, 435 itp. i szczegółowe wyliczenia zdobyczy wojennych, które Rzędziana bardziej interesują od dramatycznych losów i przygód, np.

„To ci tacy zbóje sześć łyżek srebrnych za talera, a potem za kwartę wódki sprzedawali, a guz złoty albo zapinkę, albo trzęsienie od czapki to mogli i za pół kwarty dostać” I, 434–5.

Najważniejszą cechą obszernych relacji Rzędziana jest odtwarzanie wypowiedzi innych postaci. To wewnętrzne zdialogizowanie opowieści narracyjnej (dialog w dialogu) oddaje z jednej strony pewną nieporadność, prymitywność, a także naiwność relacji, a z drugiej – służy sytuacyjnemu odtworzeniu wydarzeń nieprzedstawionych w tekście narracyjnym, a stanowiących niezbędne wypełnienie ogniwi fabuły.

I wreszcie *Zagłoba*, najciekawsza i najbogatsza kreacja stylistyczno-językowa OM (i całej *Trylogii*), poza wyjątkami traktowana na ogół zgodnie przez krytykę jako najbarwniejsza postać Sienkiewiczowska. Opisem tego bohatera zająłem się w osobnym artykule¹⁰, tutaj podkreślę tylko, iż Zagłoba pojawia się w OM najczęściej z wszystkich bohaterów (w t. I występuje w 15 rozdziałach, w t. II – aż w 22), a jego dialogi tworzą blisko 1/5 całego tekstu dialogowego powieści. Dodać w związku z tym trzeba, iż Zagłoba spełnia wiele doniosłych funkcji: 1. jest od połowy tomu I głównym filarem wątku awanturczo-przygodowego, 2. wprowadza element humoru i ironii wobec napiętego świata „nadludzkich zmaganiań” i eposowych stylizacji, 3. element koloryzowania, który stanowi silny kontrast w stosunku do faktograficznej tkanki historycznej powieści oraz wiarygodności wypowiedzi innych postaci, 4. silny akcent codzienności obyczajowej epoki (Zagłoba peroruje często o rzeczach przyziemnych), 5. dosadną rubasznosć, która zaciera zbyt ostre opozycje między światem kozackim a wyidealizowanym światem szlacheckim.

Wstępuje Zagłoba na widownię, gdy pierwsza część powieści kończy się z jednej strony obrazem klęsk wojsk polskich, narastania buntu i potęgi Chmielnickiego, a z drugiej – spalaniem Rozłogów. Wprowadzenie tej postaci oznaczało rozładowanie pesymistycznej i sentymentalno-dramatycznej aury I części (dawny I tom w wydaniu IV-tomowym), zmianę struktury opowiadania z relacji o charakterze kronikarskim (przetykanej partiami retorycznymi w dialogu) na relację awanturczo-przygodową, z dialogiem dostosowanym do sytuacji, barwnym i żywym.

W sferze wartości ideowo-dydaktycznych Zagłoba wprowadza witalny optymizm (według formuły K. Wyki „porywczy konserwatyzm witalny” stanowi ideę *Trylogii*¹¹), w sferze sposobu przedstawień – komediowy realizm, zabarwiony staropolską rubasznoscią i swadą; w zakresie fabuły – pomysłowość perypetii.

Zagłoba jest postacią złożoną z wielu cech ambiwalentnych, które zostają elastycznie wykorzystane w budowie danych scen sytuacyjnych. Pisał Prus: „Cechy te są zmienne w pewnych granicach, właśnie jak widzimy w rzeczywistości, a dalej stanowią pewien aliaż, nie są jedno-, lecz różnogatunkowe. Stąd pełno w nim niespodzianek”¹².

Są to też niespodzianki natury stylistycznej. Język Zagłoby tworzy melanz wielu cech; występują w nim elementy stałe, wyodrębniające, ale też liczne odmiany wypowiedzeniowe, które przeciwdziałają uschematyzowaniu tej postaci. Są one funkcjonalnie podporządkowane różnym rolom, w jakich występuje bohater.

Zacznijmy od cech stałych. Składają się na nie:

1. Jednostkowe wyrazy i zwroty, przypisane tej postaci, powtarzające się wielokrotnie: *szelma* i *kiep*, zwłaszcza w powiedzeniach *szelmą jestem*, *kpem jestem*

¹⁰ A. WILKOŃ, *Zagłoba – bohater Trylogii* (w druku).

¹¹ *Sprawa Sienkiewicza*, jw., s. 446.

¹² „*Ogniem i mieczem*” – powieść z lat dawnych, jw., s. 177.

konotujących zdanie warunkowe, np. „szelmą jestem, jeśli na kawałek chleba między największymi hultajami nie zarobię” I, 277; „kpmem jestem, jeśli waćpanny z nich nie wydobędę” I, 290 itp.; wykrzykniki: *tfu! tfu!*, np. „Tfu! tfu! nie lubię ja tych wielkich bitew” I, 410; *brr!*, np. „Brr! Gdy o tym pomyślę, aż mnie się zimno robi” I, 407; wyrażenia frazeologiczne: *jechał go sęk!* I, 120; *ale mniejsza z tym* I, 235; *czysta desperacja* I, 273; *obciąć (komuś) uszy* I, 280; *dać łupnia*: „Ej, dałżeby on mi łupnia” I, 258; *zadać pieprzu*: – „Ha! zadałem mu pieprzu!” II, 325; charakterystyczne powiedzenia: *mam krótki oddech, nie lubię tłoku* I, 410; eufemistyczne wyrażenia dotyczące picia: *należy się pokrzepić* I, 263; *pocieszyć się* II, 161 itp.,

2. Do stałych składników językowych należą wyrazy i formy archaiczne, podkreślające w i e k bohatera: a) wyrazy pochodzenia łacińskiego typu *abominacja, justycja, modestia, cyrkumferencja, salwować*, b) wyrazy polskie: *podwika, gładysz, gracko* ‘zręcznie’, *setny* ‘zacny, dobry’, *bogdaj, dalibóg*, c) rzadkie formy fleksyjne typu *wilcy, psi; w nozdrzech; we krwi* itp. (zob. rozdz. dotyczący archaizacji językowej),

3. Cechą stałą jest charakterystyczne nagromadzenie pokrewnych językowo-środków:

a) potocznego, dosadnego słownictwa: *kukać* (do innego) I, 234; *drałować* I, 404; *zdechnąć* I, 115; *łupnąć* I, 450; *ożłopać się* (krwie) I, 427; *trzepać* (ludzi) ‘bić’ II, 58; *zećpać* II, 93; *przyprawić rogi* I, 116; *iść w koperczaki* I, 229; *wykręcać się sianem* I, 262; *porachować zęby* (kijem) I, 281; *dać w pysk* II, 376; „myślałem, że mnie krew zaleje” II, 91; *gonić w piętękę* II, 135 i dziesiątki innych wyrazów i zwrotów frazeologicznych.

Szczególną frekwencję mają p r z e z w i s k o w e określenia osób i zbiorowości, tworzące nierzadko całe serie. Sienkiewicz zebrał pokaźny zbiorek ekspresywnych rzeczowników i wyrażen nominalnych, dosadnych i rubasznych: *drapichrust; cap; cham; sobaka, oczajdusza, parobek; gnojek, ludojad; łajdak, łotr, skurczybyk*; wspomniany już *szelma* i *kiep*; *psubrat, złodziej, rebelizant, stpol. łuszczycobchenek, nitkoplut, basalyk, podwikarz*; frazeologicznych: *taki syn; hamany mężobójcze; bycze ogony; zbój plugawy; kukła żydowska; pieskie dusze; psie chwosty; kobyle dzieci* itp.

Równie silną barwę nadają wypowiedzi liczne p r z e k l e ś t w a i ekspresywne zwroty – wykrzyknienia typu: *do stu diabłów; niechże go diabli porwą; do diabła; diabli nadali; niechże ich siarczyste pioruny zatrzasną* II, 281; *całuj psa w ucho*; stpol. *żeby cię usiekli; niech ci kat świeci; co u kaduka* itp.

Częste są zwłaszcza impresyjne zwroty, „życzenia” skierowane pod adresem wrogów, zaczynające się od partykuł *bogdaj, bodaj, żeby*, np.: „*bogdaj* was diabli w piekle walili” I, 411; „*Bogdaj* ich nosacizna zżarła!” I, 411; „*Bodaj*ście wyzdychali, hamany mężobójcze!” I, 412; „*żeby* was czarna ziemia wydusiła” I, 301; „*żeby* ich groby przytłukły” II, 120; „*żeby* ich gardziele poropiały” II, 35 itp. Są to częstokroć obrazowe warianty wielu podobnych zwrotów języka potocznego typu *bodaj to licho wzięło, żeby cię usiekli* itp.

b) nagromadzenie obrazowych porównań i przenośni, z których większa część wywodzi się wprost z języka potocznego: „Tak im właśnie na wojnie [...] *jako rybom we wodzie*” II, 58; „ale żeby sobie tak na Bohunie jechał, *jak na tysej kobyle*” II, 85; „popijcie się *jak bąki*” I, 249; „Czegóż ślepie wytrzeszczasz *jak kot na sperkę*” I, 254 itp.

Do porównań tego typu nawiązują liczne indywidualne porównania Zagłoby, które, jak piszą autorzy *Stylistyki...*, „harmonizują z kręgiem zainteresowań Zagłoby, ze sprawami, wokół których myśl jego najczęściej się obraca – są to sprawy przede wszystkim związane z jedzeniem i piciem”¹³, por. np. „zeschnięcie się *jak twaróg na słońcu*” I, 446; „Michał pierwszy stanął i tak go, mówię właści, pokrajał *jak wielkanocne prosię, rozebrał go jak pieczonego kapłona*” II, 168–9; „Jakem go poznał, trzos miał taki wypchany, że się opasać nim nie mógł, i tak go nosił *jako wędzoną kielbasę*” II, 166; „u Bohuna człeka zabić to *jak drugiemu kubek wina tyknąć*” I, 259 itp.

W OM sporo jest obrazowych powiedzeń tworzących dosadne i ironiczne charakterystyki postaci, np. „*Na wąsach mogłaby mu siadać jak mucha*” (o Anusi i Podbipięcie, humorystyczne podkreślenie dysproporcji wzrostu) II, 120; „*zębami tak kłapał jak pies na zalotach*” (o Bohunie) I, 230; „*Nie większyś od sikory, to się ziarnkiem prosa pożywisz, a z naparstka napijesz*” (o Wołodyjowskim) II, 358 itp. Przeważają tu porównania i przenośnie ze świata zwierzęcego, nawiązujące do frazeologii języka potocznego, por. np. „*skakać jak cyga*” II, 148 (por. potoczne *kręcić się jak bąk, skakać jak wróbel, zając SFJP*); „wdzięczą się oni do niego *na kształt małpów*” I, 116 (por. *naśladować, przedrzeźniać kogo jak małpa; robić z siebie małpę SFJP*); „*być tak długim, jak serpens*” I, 28 (por. *długi jak tyczka SFJP*) itp.

Niektóre porównania Zagłoby nawiązują do tematyki utworu np. „*kiedy nie spojrzę bliżej, aż tu łeb od gąsiarka wygląda jak Tatar z trawy*” – I, 226,

c) Sporo miejsca w perorach Zagłoby zajmują *sentencje*, które nawiązują do stylu barokowego. Piszą autorzy *Stylistyki...*: „Pod tym względem jest on (Zagłoba, przyp. A.W.) wyrazicielem epoki, która kochała się w sentencjach”¹⁴, por. np. *psi tylko chodzą na piechotę* I, 273; *Niejeden szlachcic tyle nie wyorze w tym kraju, ile dziad wyżebrze* I, 277; *Gładkość nigdy na złe nie wychodzi* I, 279; *W niczym nie masz sprawiedliwości* I, 281; *i słuszna to jest, że nikt nie może wszystkich przymiotów naraz posiadać* II, 223; *każdy do czego innego się rodzi* II, 227; *nie masz żadnej wdzięczności na świecie i mało kto dobrym za dobre płaci* II, 439; *wszystko złe na świecie z pijaństwa* II, 76; *Najgorzej to z grubiany się brać* I, 237 i dziesiątki innych przykładów, które składają się na charakterystyczny tok dywagacji, przewijający się przez wypowiedzi Zagłoby. Do wielu sentencjonalnych powiedzeń wprowadza pisarz archaizmy leksykalne i gramatyczne, które dodatkowo zabarwiają język kolorytem staropolskim.

¹³ H. KURKOWSKA i S. SKORUPKA, *Stylistyka polska*, jw., s. 348.

¹⁴ Tamże.

d) Obok sentencji w języku Zagłoby występują przysłowia, np. *Na kim się zmełło, na mnie się skrupi* I, 237; *kiedy w brzuchu pusto, w głowie groch z kapustą*; *Chcesz nie podrwić głową, jedz pieczeń wołową* I, 263; *mądrej głowie dość dwie słowie* II, 92 itp.

Przeważają jednak znacznie zwroty przysłowiowe, które stanowią jeden z najważniejszych wyróżników języka Zagłoby nie tylko ze względu na ich frekwencję, ale także dlatego, iż służą one do tworzenia lirycznych parafraz i obrazowych dopowiedzeń, rozwijających dany zwrot, np. „Wypuściłem ich *nagich*; jak ich matka porodziła. Jeśli mnie sułtan nie zrobi baszą albo hospodarem wołoskim, to jest niewdzięcznikiem, gdyż przysporzyłem *dwóch tureckich świętych*” I, 276; por. np. zwrot *goły jak święty turecki* SFJP; „Jeśli ci jej nie zdmuchnę, to się pozwolę starej babie w żarnach na osypkę zemleć” I, 253 (por. zwrot *zemleć kogo na otręby* SFJP) itp. Częste są próby odświeżenia jakiegoś utartego zwrotu poprzez podstawienie innego wyrazu, np. „nie dałbym za jego żywot starego *wiechcia*” II, 154 (por. *nie dać złamanego grosza* SFJP); a także równocześnie poprzez rozwinięcie wprowadzonej przenośni: „*kto nie wachał wojennego czosnku, nie wie, jakie on łzy wyciska*” I, 446 (por. zwrot *nie wachać prochu* ‘nie brać udziału w bitwie, nie mieć doświadczenia z pola walki’ SFJP). Rozwijanie danego zwrotu należy do częstych sposobów odświeżenia, deleksykalizacji utartych formuł językowych, np. „*niech mnie na własnej torbie powieszq*” I, 277 (por. *niech mnie powieszq* SFJP); „*zadałżebym mu pieprzu z imbirem*” II, 57 (por. *zadać pieprzu* SFJP); „*Dość ja już się po świecie starych kości natłukłem*” II, 34 (por. *tluc się po świecie* SFJP); „*może się i spotkamy kiedy, ale jeśli ja się będę o to starał, to niech mnie ze skóry obedra i podogonia z niej porobiq*” I, 254 (por. *obedrzeć kogo ze skóry* SFJP) itp. Nierzadkie są również przypadki deleksykalizacji zwrotu za pomocą etymologizacji danego wyrazu, np. „wczorajszego dnia do Rozłogów lichu mnie z Kozakiem *niosło*, a dzisiejszej nocy znowu z Rozłogów *odnosi*” I, 264; utarty zwrot *lichu kogo nosi* ‘ktoś włóczy się niepotrzebnie’ SFJP nabrał wartości obrazowej na skutek wprowadzenia paralelnego wypowiedzenia z czasownikiem *odnosi*.

Wszystkie przysłowia i zwroty przysłowiowe wprowadzone dosłownie lub zmodyfikowane dostosowane są do kontekstu. M. Kapełuś pisze: „Bliska spójnia między przysłowiem a daną sytuacją powieściową, jego doskonała przystawalność rozstrzyga o tym, że tok kwestii Zagłoby jest tak naturalny, owe zaś odkształcenia zapewniają przysłowiom niepowtarzalną odrębność”¹⁵.

Nagromadzenie idiomów, przekleństw, dosadnego słownictwa, obrazowych porównań i przenośni itp. stanowi jednak naddatek potoczności w języku Zagłoby. Podstawową funkcją tych środków jest celowe przerysowanie wypowiedzi, służące dobitnemu podkreśleniu atrybutów postaci: pieniactwa, rubaszności spod znaku Reja, życiowego wigoru i fantazji. Idiolekt Zagłoby kontrastuje z wyważonymi na ogół wypowiedziami postaci ze świata szlacheckiego.

¹⁵ *Folklor w Trylogii Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 282–283.

W stosunku do prostej polszczyzny Rzędziana, Heleny idiolekt ten cechuje obrazowość oraz dosadność, które niejako przesłaniają inne wspólne cechy potoczno-języka konwersacyjnego. O wielu cechach tego języka była już mowa. Warto tu dodać, iż niemałą rolę odgrywają tzw. *f o r m u ł y*, przez które J. Bartmiński rozumie „konstrukcje na wespół frazeologizowane, na wespół zmienne leksykalnie w określonych granicach”¹⁶. Stanowią one w świetle badań N.J. Szwiedowej specyfikę języka mówionego, w którym występuje wielka liczba „szczególnego rodzaju stabilnych konstrukcji bądź to leksykalnie swobodnych, bądź też takich, w których cechy ściśle gramatyczne zespalają się nierozzerwalnie z leksykalno-frazeologicznymi”¹⁷.

Parę przykładów:

- 1) *znikąd* + Rz_{dopeł.}: *Znikąd pociechy* II, 235 (por. *znikąd ratunku*),
- 2) Czas. + (i) Czas.: *dziękowała i dziękowała* II, 235 (podkreślenie intensywności); *znajdziemy, znajdziemy* II, 127 (informacja, którą można zastąpić powiedzeniem: *znajdziemy na pewno*); *wątpię, wątpię* II, 181 (*wątpię*, „bardzo”); tego typu powtórzenia są częste w języku Zagłoby, podobnie jak w mowie potocznej, gdzie spełniają różnorodne funkcje semantyczne,
- 3) part. *żeby* + Zaimek_{os. cel.} + Czas. zwrotny: *Żeby nam się dobrze działo* II, 65 (por. wypowiedzenia: *żeby nam się wiodło, żeby nam się udało* itp.),
- 4) od czego + Rz_{mian.} + Rz_{miejsc.}: *od czego głowa na karku* II, 270 (por. *od czego szabla przy boku*),
- 5) co to + za + Rz_{mian.} + może być: *Co to za diabeł może być* I, 260,
- 6) Czas. ¹ (+ ci) + ja + to + Czas. ¹: *wiem ci ja to, wiem* II, 126 (por. *znam ja to, znam*).

Silny związek wypowiedzi Zagłoby z językiem mówionym akcentują liczne formuły konwersacyjne wyrażające postawę mówiącego, np. *gdzie tam! niechże i tak będzie, nic z tego, nie ma co mówić, nie może być, to się rozumie, nie złe i to, co tam!, otóż to!, cóż robić* i dziesiątki innych. W języku Zagłoby występuje sporo form impresyjnych typu: *zważcie, uważcie, słuchajcie dalej moich racji, to mówię waćpanu*, i wiele innych typowo dialogowych form, które silnie wiążą jego język z potoczną polszczyzną. Posługuje się nią, jak piszą autorzy *Stylistyki...*, „w rozmowach z przyjaciółmi i kompanami”¹⁸.

Kolejną ważną cechą postaci jest humor, który opiera się głównie na semantycznych kontrastach: wyraźnej sprzeczności między treścią wypowiedzi a faktycznym stanem rzeczy, do jakiej ta wypowiedź nawiązuje. Jest to komizm „błagi”, kłamstwa, „koloryzowania”. Tak więc Zagłoba – człowiek brzydki, gruby z bielmem na oku i dziurą w czole często przechwala się swoją urodą, por. „Powiadałem ci, że to i ja kiedyś nadzwyczajnej urody byłem, ale już jej (tj. Helenie, przyp. A.W.)

¹⁶ J. BARTMIŃSKI, *O języku folkloru*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 47.

¹⁷ *Oczerki po syntaksis ruszskoj razgowornoj rieczii*. Moskwa 1960, s. 7. Cytuję za J. BARTMIŃSKIM, *O języku folkloru*, jw.

¹⁸ H. KURKOWSKA i S. SKORUPKA, *Stylistyka polska*, jw., s. 350.

musiałbym i wówczas ustąpić, choć inni mówią, że do mnie kubek w kubek podobna” II, 269; Zagłoba – bibosz i smakosz prezentuje siebie jako człowieka, który był „zawsze wstrzemięźliwy w jedle i napoju” I, 274; Zagłoba – tchórz i człowiek przezorny lubi podkreślać swoją odwagę: „lew jest we mnie” I, 410, „nadtom zapalczywy” I, 410 itp. Podobnie wypowiedzi o rzekomej przyjaźni z chanem, palmie męczeńskiej otrzymanej w Galacie, pobycie w Turczach itp. Ponieważ niektóre przechwałki Zagłoby powtarzają się prawie w dosłownym sformułowaniu tworzą one charakterystyczne wyróżniki językowe jego dialogów.

Komizm Zagłoby przybiera często postać dowcipu słownego, żartu językowego, który wyzyskuje – jak pisze D. Butler – „jako źródło efektu komicznego właśnie swoiste cechy znaków słownych jako zespołen kształtu i sensu oraz składników określonego systemu”¹⁹. Oto charakterystyczne typy językowego żartu:

1. Seryjne, parodystyczne twory, stanowiące adideację formalną i semantyczną do nazw własnych:

a) „– Poznajomijże waćpan, mości Zagłobo, i mnie z panem namiestnikiem Skrzetuskim... poznajomijże!

– A i owszem, i owszem. Mości namiestniku, oto jest pan *Powsinoga*.

– *Podbipięta* – poprawił szlachcic.

– Wszystko jedno! herbu *Zerwipludry*...

– *Zerwikaptur* – poprawił szlachcic.

– Wszystko jedno. Z *Psichkiszek*.

– Z *Myszykiszek* – poprawił szlachcic.

– Wszystko jedno. *Nescio*, co bym wolał, czy mysie, czy psie kiszki. Ale to pewna, żebym w żadnym mieszkać nie chciał, bo to i osiedzić się tam niełatwo, i wychodzić niepolitycznie”. I, 26,

b) „Sam mnie mówił, ile ma wsiów: Myszykiszki, Psikiszki, Pigwiszki, Syruciany, Ciapuciany, Kapuściany (raczej Kapuściana – ale głowę), Bałtupie – kto by tam pamiętał te wszystkie pogańskie nazwy! Z pół powiatu do niego należy. Wielki to u boćwinków ród Podbipiętowie”. II, 166.

Nazwy miejscowe *Myszykiszki*, *Pigwiszki*, *Syruciany*, *Bałtupie* są nazwami autentycznymi, inne formy to parodystyczne neologizmy (por. też parodię nazwy osobowej Krzywonos – *Prostonos* I, 261).

Źródłem dowcipu bywa „etymologizowanie” nazwy własnej polegające na skojarzeniu jej z jakimś wyrażeniem apelatywnym (*Myszykiszki* – mysie kiszki). Zasadą jest dekompozycja, rozerwanie nazwy na dwie części (tzw. żart podziałowy):

„– Wszelako wielki to kawaler!

– Nie tak zbyt wielki, skoro dość było na niego *pól-Jana* I, 424.

¹⁹ *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1974, s. 68.

Mowa o Wierszulle, który został obalony przez atamana kozackiego Pułjana.

2. Tzw. dowcip językowy transpozycyjny (komiczny przekład z języków obcych) prezentuje następujący przykład:

„Pokazuje tedy Pan Bóg konia i pyta się Niemca: co to jest? A Niemiec na to: *Pferd!* – Co? – powiada Stwórca – to ty na moje dzieło *«pfe»* mówisz? A nie będziesz ty za to, plucho, na tym stworzeniu jeździł – a jeśli będziesz, to kieszko”. I, 404.

3. Dość czystą odmianą dowcipu językowego jest dowcip oparty na nieoczekiwanym połączeniu skojarzeniowym dwu wyrazów odmiennych znaczeniowo, ale o wspólnej podstawie, np. „on po Pułjanie przy Krzywonosie drugim *sprawcą* został – żeby go diabli *sprawili*” II, 33 oraz dowcip homonimiczny, np. „*Walą się i wałą!* bogdaj was diabli w piekle *walili!*” I, 411 (*walić się* – ‘iść’, *walić* – ‘bić’).

4. Komizm tworzą często nagromadzenia leksykalne, które nawiązują do barokowych spiętrzeń synonimicznych oraz ogólnej kategorii komizmu przerostu, np. w przypadku serii wyzwick:

„*Stójcie, mówię wam, zbóje, skurczybyki, kobyle dzieci, oczajdusze, łamignaty, rzezimieszki!*” I, 388,

czy w przypadku kumulacji zwrotów przysłowiowych:

„– Bo co się odezwie, to tak, jakby twój koń ogonem ruszył, a ciągnie każde słowo jak szewc skórę”. II, 166.

5. Wiele efektów komicznych powstaje na drodze kontrastowego zestawienia różnych wypowiedzi, pojawiających się na przemian. Szczególny, zgoła niezwykły układ kontrastowy tworzy połączenie dosadnej polszczyzny ze słowami łacińskiego pacierza:

„*Walą się i wałą!* bogdaj was diabli w piekle walili. I wszystko to na naszą skórę. Bogdaj ich nosaczna zżarła!...

– Nie klnij waść. Dziś niedziela.

– A prawda, dziś niedziela, lepiej by o Bogu pomyśleć... *Pater noster qui es in coelis...* Żadnego respektu od tych łajdaków spodziewać się nie można... *Sanctificetur nomen Tuum...* Co to się będzie działo na tej grobli!... *Adveniat regnum Tuum...* Już we mnie dech zaparło... *Fiat voluntas Tua...* Bodajście wyzdychali, hamany mężobójcze!... I, 411–412.

Powyższy efekt komiczny zostanie nieraz powtórzony w odmiennych wariantach: 1. połączenie ukraińskiego pacierza z wypowiedziami polskimi w scenie

pobytu Zagłoby – „dida” w Demianowce, I, 290, 2. częste, charakterystyczne zestawienia frazeologii religijnej z przekleństwami:

„Krzywonos i Bohun! Dobra sfora! Żeby ich diabli obłuszczyli! Boże mnie broń przynajmniej od Bohuna”. II, 59; „Diabli nadali te maszyny! Sprawże, Boże, żeby się ziemia pod nimi rozstąpiła, bo już mi kością w gardle stoją te łajdaki... amen!” II, 339 itp.

W ogóle w wypowiedziach Zagłoby stykają się w bezpośrednim sąsiedztwie wyrazy i zwroty frazeologiczne o różnej barwie ekspresyjnej. Z nieoczekiwanego ich połączenia powstaje komizm dysonansu:

„Miejsce dla dziada, *dobrzy ludzie, lube mołojcy, żeby was czarna śmierć wydusiła, was i dzieci wasze!* [...] Ustąpcie, ditki, *żeby paraliż powytrząsał wam wszystkie członki, żebyście polegli, żebyście na palach pozdychali!*”. I, 301–2.

6. Na zasadzie paradoksów zbudowane są liczne powiedzenia typu:

„Lubię frantów i toć prorokuję, *że wyjdiesz na człowieka, jeśli bydlęciem nie zostaniesz*” I, 449; „A jeśli woda aż do Stambułu waści zanieśie, to *kłaniaj się sułtanowi. Albo też: jechał go sęk!*...” I, 119–120; „Puszczaj chamie! *Daruję cię zdrowiem*” I, 420.

i wiele innych nieoczekiwanych zestawień, wzajemnie się wykluczających.

Komizm dysonansu i nagłej degradacji podniosłej treści prezentuje następująca wypowiedź, stanowiąca komentarz Zagłoby do niezrozumiałej dla rycerzy przemiany duchowej księcia Jeremiego:

„– Może mu się pedogra zaczyna – rzecz pan Zagłoba – jak mnie czasem w wielkim palcu łupnie – to przez trzy dni mam melankolię”. I, 450.

Zagłobie prawie wszystko wolno: kpi on z rzeczy przedstawionych w utworze z eposowym uwzniośleniem, szydzi ze swych przyjaciół – rycerzy „bez skazy”, klnie i modli się, snuje dość śmiało na tle sentymentalnego wątku miłosnego uwagi o „przyprawianiu rogów” i „ciekawości w kościach do białogłów”, bywa dosadnie rubaszny itp. Jako jedyny bohater OM bawi się językiem, prezentując typ dialogu dla samego dialogu (w ujęciu J. Múkařovský’ego tzw. dialogu konwersacyjnego). Zagłoba uzyskuje więc znaczną niezależność w tekście, stąd też w jego wypowiedziach jest stosunkowo niewiele (w przeciwieństwie np. do Skrzetuskiego czy Jeremiego) składników tzw. osobniczego języka samego autora. Idiolekt Zagłoby jest z jednej strony o b r a z e m języka potocznego zabarwionego cechami staropolskimi i szlacheckimi, a z drugiej – tworzy pewną kreację stylistyczno-językową, prezentującą różne kombinacje środków językowych, przeważnie dla celów humorystycznych.

Jak wiemy, Zagłoba nie występuje tylko w roli kpiarza i człowieka (jak charakteryzuje go sam narrator) „butnego, jowialnego, pełnego fantazji” II, 229. Zgodnie z ambiwalentną koncepcją charakterologiczną tej postaci (rubacha – człek o złotym sercu) w niektórych wypowiedziach pojawia się ton sentymentalno-familiarny, który sygnalizują wyrazy i zwroty zabarwione melioratywnie typu *moja najmilsza, nieboga moja, nieboga najmilsza* (o Helenie), *niechże ci Bóg błogosławi, jako i wszelkiej niewinności* II, 63 (do Kseni), a zwłaszcza formy deminutywne, np. „Rosa ci *oczki* przemyje” I, 271; „Nie do dźwignania to te *bieluchne* rączki, nie do dźwignania te strzeliste *pleczyki*” I, 274; „Wiater opali *liczko* waćpanny” I, 278; „A ona tylko *rączyny* przede mną składała” II, 235; *córuchna* II, 389; „Aby nasz pan Longin, *niebożatko*, przedostał się szczęśliwie!” II, 388 itp. Są to w sumie środki rzadkie, gdyż rzadki jest ton liryczny i poważny w wypowiedziach Zagłoby. W scenach przedstawiających uczucie niepokoju, rozżalenia nad samym sobą, środki ekspresji służą przeważnie efektom komicznym, podobnie jak w przypadku, gdy bohater wzywa „rozdzierającym głosem” pomocy (np. *Mości panowie! ratujcie!* I, 419). Uczucia strachu, desperacji, zilustrowane ekspresyjnymi przytoczeniami, tworzą bowiem silny, podwójny kontrast z niezłomnymi, żelaznymi, nieznającymi lęku rycerzami i z „normalną”, właściwą Zagłobie skłonnością do przechwalania się swym męstwem.

Wypowiedziom Zagłoby towarzyszy określony podtekst, dzięki czemu stają się one nacechowane, uzyskują dodatkowy walor semantyczno-ekspresyjny, którego nie mają wypowiedzi innych postaci, stosunkowo jednoznaczne i związane z poważnym stylem narracji.

Różnorodne sposoby różnicowania wypowiedzi dialogowych, zwłaszcza poprzez tworzenie idiolektów, które będąc o b r a z a m i języka epoki ewokowanej są równocześnie nasycone wyrazistymi składnikami indywidualnymi, tworzą więc kolejną ważną cechę powieści. Można powiedzieć, iż zmienność technik pisarskich w zakresie narracji stanowi również dyrektywę w odniesieniu do dialogów. Dodajmy: dyrektywę jeszcze bardziej uwidaczniającą się, bowiem zróżnicowanie dialogu służy przede wszystkim w y o d r ę b n i a n i u s a m e g o j ę z y k a, który staje się przedmiotem (a nie tylko narzędziem) przedstawień. Charakterystyczna dla Sienkiewicza dbałość o autentyzm wypowiedzi dialogowej jako wypowiedzi „cudzej”, należącej do postaci wносиła do utworu szereg elementów, dla których nie było miejsca w zasadniczo odautorskiej wypowiedzi narracyjnej.

Elementami tymi są m.in.: 1. większa swoboda w operowaniu tworzywem językowym, 2. ukazanie przeżyć, stanów uczuciowych i świata wyobrażeń postaci (w narracji przeważa charakterystyka zewnętrzna, postać ukazana jest w działaniu), 3. ożywienie schematów charakterologicznych dzięki wprowadzeniu żywego, naturalnego dialogu, który przeważa znacznie nad wypowiedziami stylizowanymi sprojektowanymi, 4. ukazanie różnych odmian językowych w zakresie języka mówionego i nasylenie ich indywidualnymi pier-

wiastkami, które wprowadzają niepowtarzalną barwę wypowiedzeń, humor i dowcip językowy.

Sienkiewicz z jednej strony wyodrębnia daną postać za pomocą stałych środków językowych (np. powiedzonek), co odpowiada narracyjnej zasadzie przedstawiania postaci gotowych, złożonych z kilku wyrazistych cech ambiwalentnych, z drugiej jednak strony dba o nasycenie dialogu ciągle nowymi środkami językowymi. Tę dążność najlepiej ilustruje idiolekt Zagłoby, stale wzbogacany nowymi porównaniami, przysłowiami, dowcipami językowymi, wyrazami, a nawet formami gramatycznymi i kontrastowo zmienną barwą wypowiedzi, oscylującą między dosadnością a retoryczną ozdobnością języka.

VI

Mechanizmy spójności tekstu

Charakterystyczna dla sztuki pisarskiej Sienkiewicza tendencja do różnicowania narracji i dialogu zdarza się równocześnie z równie silną tendencją do scalania tekstu.

Elementy tworzące spójność wypowiedzi są, jak wykazują to ostatnie badania¹, różnorodne i w poważnym stopniu uzależnione od charakteru tekstu. W zasadzie badania te dotyczą małych utworów, ich fragmentów, w przypadku ponad 900-stronicowego tekstu, jakim jest OM, drobne elementy spójności wypowiedzi nie wyczerpują złożonej problematyki mechanizmów spójnościowych, funkcjonujących w obrębie wyższych pięt strukturalnych utworu, którymi zajmuje się poetyka. Nie wchodząc bliżej w tę problematykę, która na ogół w odniesieniu do *Trylogii* została zbadana, zatrzymując się na piętrach niższych, pragnę jednak wpięrow zwrócić uwagę na niektóre zagadnienia ogólniejszej natury.

Jednym z podstawowych kryteriów spójności tekstu jest jednolitość tematyczna. Pisze M.R. Mayenowa: „Tekst musi być tak zbudowany, by treść wszystkich zdań, które się nań składają, dawała w rezultacie opis jednego przedmiotu, opowieść o jednym przedmiocie, lub rozumowanie jednej tezy”². W odniesieniu do powieści, tekstu wielowątkowego i przedstawiającego różne dziedziny życia, kryterium jednolitości tematycznej w ujęciu Mayenowej jest zbyt wąskie, odnosić się może tylko do określonych odcinków tekstu, np. opisu jednej postaci czy

¹ Zagadnieniu spójności tekstu poświęconych jest wiele prac obcych i polskich. Z ważniejszych znanych mi pozycji wydanych w Polsce wymienić można m.in. M.R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna*, jw., rozdz. V. *Struktura tekstu*, s. 252–317; *O spójności tekstu*. Praca zbiorowa pod red. M.R. MAYENOWEJ. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971; *Tekst i język. Problemy semantyczne*. Pod red. M.R. MAYENOWEJ. Wrocław 1974; T. DOBRZYŃSKA, *Delimitacje tekstu literackiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974; A. WIERZBICKA, *O spójności semantycznej tekstu wielozdaniowego*. W pracy tejże autorki: *Dociekania semantyczne*. Wrocław 1969.

² *Spójność tekstu a postawa odbiorcy*. [W:] *O spójności tekstu*, jw., s. 189.

obrazu stepów. Jeśli tekst typu OM traktuje się jako pewną całość, pojęcie tematu musi być odpowiednio szerokie. Na jednolitość tematyczną nie składa się tu „treść wszystkich zdań”, ale to, co w wielkości składników semantycznych przeważa, co tworzy główną oś treściową tekstu. Sygnalizuje ją już tytuł powieści – metaforyczne wyrażenie eliptyczne *ogniem i mieczem*³.

Tematem powieści jest walka: dwóch obozów i dwóch rywali, których wspierają i zastępują pomocnicy (Skrzetuskiego – Zagłoba, Wołodyjowski, Rzędzian, Bohuna – Horpyna, Anton). Pisał Prus: „Dwie te walki – o Ukrainę i o paninę – nie stoją luźno obok siebie, ale mają się do siebie w stosunku całości do części. Sprawa Skrzetuskiego z Bohunem jest jakby drzazgą oderwaną od pnia wojny kozackiej: wojna wpływa na losy tych panów i na odwrót – oni potęgują jej zaciekłość”⁴.

Dodać tu trzeba, iż OM przynosi z jednej strony wizję działań masowych, rozlewania się buntu, pochodów, walk, z drugiej strony – obraz działań indywidualnych. Masy żołnierskie – i rycerz; pochód wojsk – i wędrówka postaci; bitwa – i pojedynek; oblężenie obozu – i obleganie jednej postaci (Zagłoba broniący się na strychu); narady wojenne – i indywidualne rozmowy toczące się wokół wydarzeń; strategia wodzów – i fortele Zagłoby itp., wszystko to, wzajemnie powiązane, tworzy podstawową semantykę tekstu. Ogranicza Sienkiewicz wydatnie obrazy życia społecznego, obyczajowego, codziennego epoki, nie zajmuje się sprawami kultury barokowej. Wątek miłosny, poza paroma krótkimi scenami, został wpisany w schemat awanturniczej przygody (porwanie, ocalenie, ucieczka, gonitwa etc.). Nieliczne stosunkowo partie obyczajowe, jak np. opis wesela chłopskiego, zostają podporządkowane akcji (epizod wesela wypełnia głównie Zagłoba). W bardzo niewielkim stopniu zajmuje Sienkiewicz podłoże socjalne i polityczne walki.

Te cechy utworu podchwycili od razu pierwsi krytycy powieści. W. Dzieduszycki podkreśla „brak rodzajowości”⁵, Z. Kaczkowski – „brak walki duchowej”⁶, A. Świętochowski – przeważnie wojenny typ obrazów i brak „szkiców z życia domowego szlachty”, a także „gruntu życiowego, na którym się toczą wypadki”⁷, P. Chmielowski pisze, iż „w treści opowiadania przeważa zanedo

³ Tytuł został, jak przyznaje sam Sienkiewicz, wymyślony przez W.M. Olendzkiego, zob. H. SIENKIEWICZ *Listy do Młściława Godlewskiego*. Wrocław 1956, s. 87. Olendzki znał dobrze tekst. Zwrot *ogniem i mieczem* pojawia się już we wstępnych partiach, por. [...] „książe wojewoda Krym «ogniem i mieczem» nawiedzi” I, 63.

⁴ *Ogniem i Mieczem – powieść z lat dawnych*, jw., s. 168.

⁵ *O powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*. Biblioteka Warszawska 1885, t. I i II. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 26.

⁶ *O pismach Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 114.

⁷ *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*. „Prawda” 1884, nr 27–32. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 125, 129, 130.

żywiół wojenny”⁸, S. Krzemiński akcentuje trafnie „zewnątrzną zjawiskowość wojenną”⁹ itp.

Cechami tymi OM różni się od dalszych części *Trylogii*. Pisząc *Potop* uwzględnił Sienkiewicz w niemałym stopniu głosy krytyki pozytywistycznej; już w I tomie dał rozbudowany obraz życia codziennego szlachty litewskiej.

Znaczna jednolitość tematyczna OM wprowadziła niewątpliwie uproszczenie obrazu epoki i uschematycznienie postaci oraz fabuły, ale też odegrała nie małą rolę w ujednoczeniu tekstu jako przekazu werbalnego. OM jest najlepiej skomponowaną częścią *Trylogii*. Prawie wszystkie poboczne wątki, poczynając od wątku romansowego, a kończąc na opisach przyrody, są zwarte i nie wstrzymują akcji. Narracja koncentruje się głównie na wydarzeniu historycznym i zdarzeniu fikcyjnym przygodowym. Wątek historyczny spleciony jest z fikcyjnym, porządek historii i porządek anegdoty tworzą jedność. Stały motyw walki jako konfrontacji wrogich obozów i ich reprezentantów, konfrontacji zewnętrznej (w niewielkim stopniu, w przeciwieństwie do *Potopu*, występują wewnętrzne konflikty szlacheckie typu Skrzetuski – Łaszcz) wprowadza przejrzyste układy opozycyjne: 1. w zakresie postaci: Chmielnicki – Jeremi, Skrzetuski (lub jego zastępcy) – Bohun; Helena – Horpyna; Podbipięta – Pułjan itp., 2. w zakresie całych mas żołnierskich (Kozacy, chłopci, czerń – rycerze, szlachta), 3. w zakresie akcji: toczy się ona dwoma zasadniczymi torami, raz po stronie polskiej – raz kozackiej, przy czym działania obu stron toczą się w tym samym czasie i zmierzają do bezpośredniej konfrontacji, 4. w zakresie sfery ideowej i moralnej: walka porządku ze swawolą, dobra i zła...

Układy powyższe pociągnęły za sobą rozbudowę całych siatek paralelizmów i kontrastów, które znalazły swój wyraz bezpośredni w strukturach składowych.

Temat utworu odciska swoje piętno w doborze słownictwa, we frekwencji tzw. *les mots thèmes*.

Słowa – tematy tej powieści tworzą czasowniki z grupy *walczyć*: *bić, ciąć, siekać, walić, atakować, bronić się, zasłaniać się, nacierać* i dziesiątki innych i z grupy *ruszać się*: *iść, jechać, czołgać się, wypadać, skradać się* itp.; rzeczowniki dewarбатыwne: *walka, bitwa, natarcie, atak, obrona, szturm, strzelanie, szarpanina* itd., konkretne: *rycerz, żołnierz, Kozak, wojsko, oddział, husaria, jazda, obóz, okop, aprosze, pułkownik, chorąży, ataman, szabla, miecz, pistolet, spisa, łuk, działo* i setki innych; przymiotniki: *krwawy, dzielny, bitny, mężny*; przysłówki: *mężnie, dzielnie* itd. Warto tu dodać, iż około 35% archaizmów leksykalnych tworzą wyrazy i zwroty frazeologiczne z dziedziny wojskowości (o czym bliżej w następnym rozdziale).

⁸ Powieść Henryka Sienkiewicza. „Ateneum” 1884, t. II. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 142.

⁹ *Z burzy dziejowej*, jw., s. 155.

Oczywista, zagęszczenie militariów leksykalnych następuje w scenach pojedynków i bitew, ale są one stale obecne w wątkach przygodowych, w opisie postaci (np. uzbrojenie), w sposobie nazywania bohaterów (*rycerz, żołnierz, pułkownik, esauł, ataman*). W rzadkich obrazach pomieszczeń (siedziba Kurcewiczów) realia opisowe tworzy broń i łupy wojenne; obraz Zbaraża jest wyłącznie obrazem twierdzy itd. Wszystkie prawie ważniejsze postaci (nie licząc kobiet) związane są z zawodem żołnierskim. Szlachtę prezentuje rycerz.

Warunkiem spójności tekstu pokroju OM nie jest sama tematyczna jednolitość fabuły. Niektóre utwory, choć dotyczą określonego tematu, mogą wykazywać daleko idącą amorficzność, rozczłonkowanie treściowych segmentów, brak ogniw łączących poszczególne wątki. Tekst w percepcji odbiorcy staje się wieloznaczny i niezrozumiały, a jak wiemy, „problem spójności tekstu wiąże się z jego zrozumiałością”¹⁰.

W przypadku OM działają określone mechanizmy porządkujące i scalające poszczególne segmenty utworu. Jest ich wiele. Występują one na różnych poziomach tekstu, np. na poziomie kompozycji całości, fabuły ułożonej w logiczne sekwencje, z silnymi sygnałami początku i wyrazistymi zamknięciami, na poziomie motywów (czy tzw. funkcji) powiązanych czasowo i przyczynowo.

Interesują nas tutaj szczególnie mechanizmy stylistyczno-językowe, różnorodne sposoby wiązań wypowiedzeń i wypowiedzi, konkretne, ujęzykowane przejawy i wyznaczniki uporządkowania tekstu, a zwłaszcza narracji. Nie wiele na ten temat powiedziano. Stosunkowo najtrafniejsze spostrzeżenia w tym zakresie poczynił B. Prus, pisząc: „Jedną cechą jego (tj. Sienkiewicza, przyp. A.W.) talentu jest logiczna wyobraźnia. On nie unosi się, lecz rozważa i porządkuje. Zdania określające i określane zajmują względem siebie takie miejsca, że czytelnik chwyta je najłatwiej; ogólne kontury całości poprzedzają opis części; przyczyny idą przed skutkami. Gdy określa jakąś własność, to nie za pomocą oderwanych pojęć, ale stosunków jej do innych własności; gdy określa przedmiot, to za pomocą najcharakterystyczniejszych jego składników, które oświetla charakterystycznymi synonimami. Na dowód – proszę przeczytać definicję roku 1647 (prolog) albo życiorys Bohuna. Jest tak obfity w szczegółach, że czytelnik nie mógłby za nim nadążyć, ale jest tak porządnym, że prowadzi nas ze stopnia na stopień, nie wlokąc się, nie skacząc, ale jakby płynąc”¹¹.

O płynności narracji pisano po Prusie parokrotnie, ale dość ogólnikowo. Potrzebne są analizy empiryczne.

1. Według słowackiego lingwisty T. Mistrika¹² ważnym elementem spójności tekstu jest struktura gramatyczna początków kolejnych wypowiedzeń (zdań).

¹⁰ M.R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna*, jw., s. 254.

¹¹ „*Ogniem i mieczem*” – powieść z dawnych lat, jw., s. 195.

¹² T. MISTRİK, *Matematiko-statistickeskiye metody v stilistike*, jw.

W pozycji inicjalnej zaimki, spójniki i czasowniki w funkcji orzeczenia są sygnałami bezpośredniego nawiązania w stosunku do wypowiedzeń poprzednich. Znaczna tedy ich frekwencja w incipitach jest formalnym wskaźnikiem spójności wypowiedzi wielozdaniowej. Trzeba tu jednak dodać, iż funkcję tę spełnia w tekstach narracyjnych wiele innych środków, np. modulanty typu *rzeczywiście, istotnie*, a także rzeczowniki w funkcji podmiotu, jeśli np. dotyczą tej samej postaci lub gdy tworzą powtórzenie (niekoniecznie dosłowne) rzeczownika występującego w poprzednim wypowiedzeniu, np. w jego części predykatywnej. Co się tyczy zaimków typu *on, ten, ów*, to ich rola ponadzdaniowa scalająca¹³ niezależna jest od miejsca zajmowanego w linearnym układzie składników wypowiedzenia, tak np. w zdaniu typu „Weselnicy zaś widząc *jego* wspomniały czyn poczęli hukać z radości z radości” II, 63, zaimek *jego* choć położony na 4 miejscu spełnia wspomnianą funkcję, podobnie jak spójnik *zaś* zajmujący 2 pozycję. Wydaje się jednak, że zbadanie struktury incipitów, pozycji szczególnie eksponowanej, ma znaczenie niemałe w analizie spójności tekstu. W przypadku narracji OM jest to punkt szczególnie newralgiczny. Tak np. porównując incipity OM i *Popiołów*, stwierdziłem, iż frekwencja spójników, silnych funkcyjnych zewnętrznego nawiązania, jest w OM ponad 4-krotnie częstsza. Jeszcze dobitniej ich funkcję uwidaczniają początki akapitu, który często jest graficznym znakiem przejścia do nowej kwestii. Różnice we frekwencji pojawiania się spójników w tej pozycji są w obu tekstach znaczne: na 100 akapitów OM spójnik pojawia się aż 27 razy, podczas gdy w *Popiołach* – tylko 6. Charakterystycznie też kształtują się początki rozdziałów. W *Popiołach* rozdział zaczyna z reguły nową partię, niezwiązaną bezpośrednio z partią poprzednią (stąd m.in. tytułowanie rozdziałów), natomiast w OM stanowi on tylko w 12 wypadkach (na 61) wprowadzenie do zmienionego wątku. Stąd rozdziały tego tekstu zaczynają się w następujący sposób: „*Ale* było to cofanie się lwa” I, XXXII; „*Ale* wojownicy zbliżywszy się do siebie zatrzymali konie” II, XXXI itp.

Funkcję scalającą spełniają też wyrazy i wyrażenia, które Z. Klemensiewicz określa terminem *do d a t k o w e w y z n a c z n i k i n a w i ą z u j ą c e*. Są nimi następujące składniki: *przy tym, następnie, ponadto, przede wszystkim, w dodatku, po pierwsze, po wtóre, z drugiej strony, przeciwnie, odtąd, tymczasem, wtem*¹⁴.

Jest tego typu wyznaczników w incipitach wypowiedzeń w OM wielka liczba. Można je podzielić na następujące grupy:

1) okoliczniki czasu (przysłówki, wyrażenia przyimkowe, rzeczownik, całe formuły), stanowiące jeden z najważniejszych elementów spójności opowiadania, ponieważ są wyznacznikami porządku chronologicznego relacjonowanych

¹³ Por. na ten temat pracę K. PISARKOWEJ, *Dystrybucja i zakres funkcji zaimka odmiennego*. [W:] *O spójności tekstu*, jw., s. 123–139.

¹⁴ *Zarys składni polskiej*. Warszawa 1969, s. 27–28.

zdarzeń i sytuacji. Sygnalizują kolejne ogniwa zdarzenia, pozostając w związku syntaktycznym z grupą werbalną wypowiedzenia, równocześnie są one znakami relacji czasowych z wypowiedziami poprzedzającymi. Tę funkcję relacyjną podkreśla przeważnie inicjalna pozycja w zdaniu. Należą tu składniki sygnalizujące: a) zwrotny, dramatyczny moment działania: *nagle; naraz; wtem; zaledwie* + Czas. dok. (+ gdy), np. „*Zaledwie skończył, wypadli z lasu na pole*” II, 282; „*Zaledwie porucznik wymówił nazwisko Bohuna, gdy łowczy porwał się za głowę*” II, 191; b) dalszy ciąg działań: *teraz* (znak relacyjny w stosunku do jakiejś wcześniejszej czynności); *potem; następnie; po chwili; w chwilę później; po kwadransie; po jakimś czasie; po godzinie* itp.; c) początek nowej partii (np. rozdziału), ale stanowiącej kolejne ogniwo danego wątku: *nazajutrz rano, w kilka dni później*; d) zakończenie danej sekwencji: *wreszcie, nareszcie, na koniec*.

Szczególnie ważną funkcję spełniają temporalne formuły synchroniczności, równoczesności: *w tej samej chwili; w tym samym czasie; tymczasem*. Wysoką frekwencję wykazuje wyraz *tymczasem*, zaczynający przeważnie nowe akapity, a nawet rozdziały. W danej relacji sytuacyjnej podkreśla on symultaniczność działań i zarazem zmianę podmiotu wypowiedzi:

„Ale pan Michał bez wahania wskoczył do wykrotu położył rękę na ustach pana Zagłoby.

– Cicho waść! może nas zminą! Będziem się zresztą bronili.

Tymczasem nadbiegli Tatarzy”. II, 286.

Wyraz ten jest też częstym sygnałem powrotu do danego wątku, przy czym posługuje się nim Sienkiewicz przeważnie dla zaznaczenia paralelnej odpowiedniości czasowej tego wątku z wątkiem ukończonym, np.

„*Tymczasem* Chmielnicki, postawszy czas jakiś w Korsuniu, do Białocerkwi się cofnął i tam stolicę swą założył”. I, 344.

Jest to początek rozdziału XXVI; rozdział poprzedni w zakończeniu przedstawia poczynania Jeremiego. *Tymczasem* nie jest tu, jak sądzi Bujnicki¹⁵, wykładnikiem inwersji czasowej, ale równoczesności i zgodnie ze swoim etymologicznym znaczeniem zastępuje wyrażenie *w tym samym czasie*,

2) wyrażenia konkludujące: *tak, i tak, tak więc, w taki (ten) sposób, tym sposobem, taki to* itp., np.

„*Tak* radość mieszała się ze smutkiem, łzy z uśmiechami” II, 116; „*Taki to* «antypast» dał komisarzom hetman przed swym obiadem” II, 206; „*W ten sposób* zeszło blisko sześć tygodni” II, 132,

¹⁵ „Trylogia” Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej, jw., s. 59.

3) wyrażenia utożsamiające: *taki sam, z tąż samą, z równą, z podobną*, np.

„*Z tąż samą otuchą nasi dwaj przyjaciele po długiej i trudnej podróży dojechali szczęśliwie do Zbaraża*” II, 179; „*Z równą ciekawością patrzono na chórągwie książęce*” II, 122 itp.,

4) wyrażenia uzupełniające: *przy tym, prócz tego, poza tym, w dodatku*, np.

„*Przy tym za Karolowe pieniądze tworzyły się nowe regimanta dragonów i piechoty*” II, 134; „*A oprócz tego lud garnął się do Chmiela*” II, 197,

5) wyrażenia oceniające: *widać, widocznie, istotnie, zaiste, zapewne, rzeczywiście, jakoż*, np.

„*Koszula na piersiach również była cała we krwi, ale dawał jeszcze znaki życia. Widocznie był w konwulsji przedśmiertelnej*” II, 153.

Szczególnie doniosłą rolę spełniają metatekstowe funktry *rzeczywiście, istotnie* itp., które bardzo często wiążą dialog z narracją (wprowadzają one informację potwierdzającą treść wypowiedzi dialogowej). Pojawiają się one też często w ciągłym tekście narracyjnym, np.:

„*Uciekać w takim położeniu było to zadanie prawie niepodobne do spełnienia, zwłaszcza uciekać z dziewczyną, która, lubo przebrana za dziadowskie pacholę, zwracała wszędy uwagę swoją nadzwyczajną pięknoscią.*

Zaiste, było od czego głowę stracić”. I, 300,

6) wyrażenia porządkujące: *po pierwsze, po wtóre, naprzód, z jednej strony, z drugiej strony, z kolei*, a także liczebniki porządkowe: *drugi, trzeci* etc. Są to dobitne sygnały następstwa i porządku logicznego, chętnie przez Sienkiewicza stosowane. Oto charakterystyczny fragment:

„*Wszelako między oznakami złej wróżby dwie szczególnie zdawały się wskazywać, że istotnie coś zagraża. Oto naprzód niesłychane mnóstwo dziedów lirników pojawiło się po wszystkich wsiach [...]. Po wtóre, że Niżowcy poczęli pić na umór.*

Druga oznaka była jeszcze niebezpieczniejsza”. I, 97–8,

7) wskaźniki powtórzeń: *znów, znowu, raz jeszcze, po raz drugi, tym razem*, np.

„*Tym razem doszedł go chrzest żutych obroków i parskanie koni*” II, 73; „*I znowu fortele poczęły mu huczeć w głowie*” II, 76,

8) Wyrazy: *szczególnie(j), zwłaszcza, przede wszystkim, tylko, jedynie*, np.

„Jednakże konie uciekających były zmęczone długą drogą i pęd ich osłabł. *Szczególniej* koń Zagłoby, wiozący na grzbiecie tak znaczny ciężar, potknął się znowu raz i drugi” II, 285; „*Przede wszystkim* żył”. II, 70,

9) czasowniki nieosobowe typu: *chodziło (o), zdawało się (iż), stanęło (na tym), poczytano (to za)*, które wprowadzają wypowiedzenie wyjaśniające, konkludujące itp., całkowicie semantycznie uzależnione od treści wypowiedzeń poprzednich, np.

„*Chodziło* o uzyskanie środków na wojsko” II, 134; „*Stanęło* na tym, żeby go, ująć ludzkością i łaską królewską” II, 201 itp.

W ogóle wypowiedzenia bezpodmiotowe są uzależnione od kontekstu wypowiedzeń poprzednich (brak podmiotu jest tu formalnym sygnałem ich podrzędności), przeto z reguły występują po nich.

Jak widać z powyższego zestawienia incipitowych funktorów nawiązania jest wiele. Jeśli uwzględnić w tym wykazie czasowniki w funkcji orzeczenia z elipsą podmiotu (typu: *szedł* dalej, *wstrzymał* oddech itp.), ilość zdań z formułą nawiązania do wypowiedzeń poprzednich jest bardzo wysoki i wynosi ponad 70%. Wysoki jest tu zwłaszcza procent spójników *i, ale, lecz, wszelako, jednak, więc* (około 18%; w zdaniach zaczynających akapit – 27%). Wiele fragmentów tworzy charakterystyczny ciąg koniunktywnych i dysjunktywnych wypowiedzeń. Nierzadkie są podwojenia: *i też, ale jednak, ale tymczasem*.

Oprócz incipitowych występują też wewnętrzne wskaźniki nawiązania z wypowiedzeniami poprzedzającymi. Nie licząc nawiązań semantyczno-leksykalnych ogółem na 100 wypowiedzeń przypada przeciętnie około 150 wskaźników nawiązania, por. np. wypowiedzenia: „Nie wiedział *jednak*, że *owa* stworzona *przezeń* przepaść tak jest wielka [...]” I, 442; „*A jednak* łatwo *to* było zgodnąć [...]” I, 442; „*A tymczasem* książkę ogłosił swemu wojsku *tylko* pożądanym wypoczynek” I, 431; „*Coraz też ich* więcej zbierało się *koło niego*...” I, 386; „*Przyszło o to* między *nim* a księciem do ostrych przymówek...” I, 375; „*Inaczej* musiałyby się błąkać aż do świtu po *owym* kolisku” II, 383 itp.

W sumie w porównaniu z *Popiołami* w OM jest prawie dwa razy więcej wymienionych powyżej elementów nawiązania.

2. Do mechanizmów spójnościowych należą różnego typu powtórzenia¹⁶, które stosuje Sienkiewicz często. Można tu wyodrębnić: 1) powtórzenia całego segmentu tekstu, 2) powtórzenie jednego wyrazu (dosłowne lub synonimiczne).

¹⁶ Por. M.R. MAYENOWA. *Poetyka teoretyczna*, jw., s. 263.

ad 1) Powtórzenia całego segmentu wypowiedzenia:

„*Noc zapadła nad pustynią*, a z nią nastąpiła godzina duchów. Czuwający w stanicach rycerze opowiadali sobie w owych czasach, że nocami wstają na Dzikich Polach cienie poległych, którzy zeszli tam nagłą śmiercią w grzechu, i odprawują swoje korowody, w czym im żaden krzyż ani kościół nie przeszkadza. Toteż gdy sznury wskazujące północ poczynały się dopalać, odmawiano po stanicach modlitwy za umarłych. Mówiono także, że one cienie jeźdźców snując się po pustyni zastępują drogę podróżnym jęcząc i prosząc o znak krzyża świętego. Między nimi trafiały się upiory, które goniły za ludźmi wyjąc. Wprawne ucho z daleka już rozeznawało wycie upiorów od wilczego. Widywano również całe wojska cieniów, które czasem przybliżały się tak do stanic, że strażę grały larum. Zapowiadało to zwykle wielką wojnę. Spotkanie pojedynczych cieniów nie znaczyło również nic dobrego, ale nie zawsze należało sobie źle wróżyć, bo i człek żywy zjawiał się nieraz i niknął jak cień przed podróżnymi, dlatego często i snadnie za ducha mógł być poczytanym.

Skoro więc *noc zapadła nad Omelniczkiem*, nie było w tym nic dziwnego, że zaraz koło opustoszałej stаницy pojawił się duch czy człowiek”. I, 7–8.

Pierścień, jaki w przypadku tego ustępu, tworzy zdanie pierwsze i ostatnie, ilustruje typowy dla Sienkiewicza sposób wiązania danej wypowiedzi, w tym przypadku konkretnego opowiadania unaoczniającego, przerwane przez inną wypowiedź – relację ogólną, z mową zależną, wprowadzającą *communis opinio*. Funkcję nawiązania spełnia tutaj powtórzenie: [„*Noc zapadła nad pustynią*”] – „Skoro więc *noc zapadła nad Omelniczkiem*”. Wypowiedź wpisana w tę klamrę jest rozwinięciem informacji o „godzinie duchów”. Warto tu dodać, iż poszczególne zdania tej wypowiedzi zostają w charakterystyczny sposób uporządkowane. Układ tych wypowiedzi przedstawia się następująco: zd. drugie (*Toteż gdy sznury...*) jest uzupełnieniem pierwszego (*Czuwający...*), trzecie nawiązuje do pierwszego, czwarte i piąte uzupełnia trzecie, szóste nawiązuje do pierwszego i trzeciego itp. Segmenty tekstu wyznaczone przez zd. 1 – 3 – 6 tworzą szereg spajający wypowiedź. Występują tu symetrycznie czasowniki *opowiadali* – *mówiono* (także) – *widywano* (również). Wskaźniki nawiązania *także*, *również* tworzą dobitny sygnał ciągłości. Oprócz tego, istnieją bezpośrednie nawiązania leksykalno-semantyczne: w zd. 1 rycerze opowiadali o cieniach poległych; zd. 3: opowiadano o *onych cieniach jeźdźców*; zd. 6: widywano całe *wojska cieniów*.

Wyrazy *duch*, *cień*... są słowami – tematami.

Powtórzenia całego fragmentu wypowiedzenia służą przeważnie wiązaniu danych ciągów wypowiedzeniowych, np. komentarza z komentarzem, opowiadania z opowiadaniem. Oto np. wprowadzenie do fragmentu stanowiącego obszerny opis retrospektywny Bohuna: „I rzeczywiście, *panu Skrzetuskiemu*

dobrze było znane to nazwisko” I, 52. Po opisie (ponad 1,5 strony) następuje wypowiedzenie: „*Pan Skrzetuski dobrze tedy wiedział, kto był Bohun [...]*” I, 53.

Powtórzenia całych kawałków zdań służą nie tylko wiązaniu danych form wypowiedzi, ale także sygnalizowaniu ciągłości danego tematu w obrębie danej relacji. Dotyczy to szczególnie relacji sytuacyjnej, przedstawiającej skonkretyzowane działania postaci. Tak np. w sekwencji przedstawiającej przeprawę Skrzetuskiego przez obóz kozacko-tatarski powtarzają się wielokrotnie wypowiedzenia: 1. *Skrzetuski ruszył dalej; Rycerz idzie dalej; i rycerz ruszył dalej; ruszył w dalszą drogę; posunął się jeszcze naprzód itp.*, 2. *Nagle zatrzymał się; nagle stanął itp.* Punktują one fazy poczynań postaci, zdążającej od przeszkody do przeszkody i wytrwale dążącej naprzód. Dosłowne lub semantycznie synonimiczne powtórzenia są zarazem częstkami kompozycji tego epizodu.

ad 2) Powtórzenia jednowyrazowe

Są bardzo częste. Spełniają one następujące funkcje: 1) utożsamiają przedmiot opisu, opowiadania, komentarza (postać, jej atrybuty, dane czynności itp.). Jest to najbardziej banalna i nieodzowna funkcja powtórzeń, przy czym co się tyczy OM są one szczególnie częste, 2) tworzą semantyczne ogniwo nawiązania między wypowiedziami, np.:

„Dlaczego na świecie żył i czego chciał, dokąd dążył, komu *służył* – sam nie wiedział. *Służył* stepom, wichrom, wojnie, miłości i własnej *fantazji*. *Ta właśnie fantazja* wyróżniała go od innych watażków grubianów i od całej rzeszy rozbójniczej, która tylko *grabię* miała na celu i której za jedno było *grabić* Tatarów czy swoich. Bohun *brał łup*, ale wołał wojnę od zdobyczy [...]

Referując badania V. Mathesiusa dotyczące mechanizmów spójności, M.R. Mayenowa pisze, iż „zasada budowania wielozdaniowego tekstu, rozumianego jako tekst spójny, polega na takim konstruowaniu wypowiedzi, w którym to, co było *novum* jednego zdania, powtarza się w następnym jako jego punkt wyjścia. Jeśli ów punkt wyjścia nazwiemy *datum*, wielozdaniowy tekst uzyska budowę takiego łańcucha: *datum* + *novum*₁ + *datum* (= *novum*₁) + *novum*₂ + *datum* (= *novum*₂) + *novum*₃ ... *Novum* poprzedniego zdania staje się *datum* następnego, przy czym nie musi nastąpić dosłowne powtórzenie kawałka tekstu”¹⁷.

Przykłady tego typu łańcuchowych nawiązań są w OM częste. Dodać tu jednak trzeba, iż owe łańcuchy nie są zbyt długie. Ograniczają się one do ciągu kilku (czasem więcej) wypowiedzi. Jak przekonują nas inne teksty, np. Żeromskiego, nadmierne wydłużenie łańcucha może prowadzić do rozbudowy toku kojarzeniowego, przy czym końcowe partie mogą mieć już daleki (lub prawie żaden) związek z partią wyjściową.

¹⁷ Tamże, s. 255–256.

W przypadku narracji OM tego typu sytuacje w grę nie wchodzi: pisarz pamięta stale o punktach wyjścia, wraca do nich, zamyka daną sekwencję uogólnieniem i przechodzi do nowej partii, silnie sygnalizując jej związek z partią poprzednią (np. w zakresie porządku chronologicznego).

Cytat powyższy wskazuje znów na ważną funkcję incipitu: w tej pozycji kumulują się w większości elementy nawiązujące (w tym wypadku powtórzenia leksykalne).

Z szeroko pojętym zjawiskiem powtórzeń językowych wiążą się dość liczne ustępy, w których równocześnie z powtórzeniami leksykalnymi, zdaniowymi występują wyraziste i jasne rozczłonkowania składniowe i brzmieniowe, np.:

a) „Mijały godziny – *on spał ciągle*. Słońce dobiegło zenitu i poczęło schodzić na drugą stronę nieba – *on spał jeszcze*”. II, 407,

b) „*Innych* dni nie znał, jak na koniu, *innych* nocy, jak przy ognisku na stepie. *Wczesnie* stał się ulubieńcem całego Niżu, *wczesnie* sam zaczął wodzić innych [...]” I, 52,

c) „Królowi brakło armat, żywności, amunicji – Dziedziała miał nieprzebrane zasoby prochów, wszelkich zapasów, a oprócz tego siedemdziesiąt cięższych i lżejszych armat.

Ale na czele królewskiego wojska stał król – Kozakom brakło Chmielnickiego.

Wojska królewskie były ożywione świeżym zwycięstwem – Kozacy zwątpili o sobie”. II, 446.

Komponowanie układów paralelnych, kontrastowych lub paralelno-kontrastowych wiąże się bezpośrednio z omówioną już tendencją do poetyckiego organizowania niektórych fragmentów tekstu. Cytaty powyższe tworzą figury stylistyczne. Wydaje się, iż odbijają też one szerszą tendencję kompozycyjną, polegającą na tworzeniu paralelno-kontrastowych ciągów w obrębie wątku i całej fabuły. W grę wówczas wchodzi układy całych segmentów tekstu, komponujące się według następującego schematu:

A czyni x_{1-n} ; (ale tymczasem, natomiast) B czyni z_{1-n} ; (tymczasem) A (znów) czyni x_{2-n} ; (ale...) B (znów) czyni z_{2-n} .

Charakterystyczny rytm koniunktywno-dysjunktywny narracji, maniera zaczynania akapitów i większych ustępów od wskaźników nawiązania: *i* lub *ale*, *tymczasem* wiąże się bezpośrednio z kompozycją tych ciągów.

Paralelizmy i kontrasty, różnego typu symetryczne układy semantyczne, składniowe i foniczne przenikają głęboko strukturę drobnych odcinków wypowiedzi narracyjnej i poszczególnych wypowiedzi. W kontekstach, gdzie mamy do czynienia z bezpośrednim zetknięciem się dwóch podmiotów działań (sceny bitew, spotkań), symetryczne układy są bardzo częste:

d) „Furia watażki wzrastała: ogarniał go dziki szał bojowy – i parł przed sobą Wołodyjowskiego jak huragan || – a mały rycerz cofał się ciągle i tylko się bronił”. II, 150,

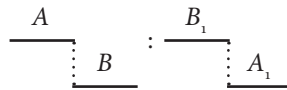
e) „Uciekających dopędził zrozpaczony Chmielnicki chcąc błagać chana, aby do bitwy powrócił || – lecz chan ryknął na jego widok z gniewu, wreszcie kazał go Tatarom uchwycić, przywiązać do konia i porwał ze sobą”. II, 445.

Charakterystyczna dwuczęściowa budowa zdania (por. też cytaty *a* i *c*), gdzie część druga (po samej pauzie, pauzie i spójniku przeciwstawienia) jest przeciwstawieniem pierwszej, ilustruje typowe relacyjne, kontrastowe układy semantyczne, występujące na wszystkich piętrach strukturalnych tekstu. Często części te odpowiadają sobie pod względem długości, a nierzadko też wewnętrznej budowy (w przypadku cytatu *d* obie są zbudowane ze zdań współrzędnych).

Jeszcze jeden przykład:

„Ale od wieści o wzięciu Baru *pan Zagłoba* (*A*) sposepniał, stracił humor, werwę i więcej *pana strażnika* (*B*) nie odwiedzał. Myślał nawet *pan Łaszcz* (strażnik – przyp. A.W.), że gdzieś od wojska *ów jowialny szlachcic* (*A₁*) odjechał, gdy nagle zobaczył go teraz przed sobą”. II, 40.

Pan strażnik (*B*) w pierwszym wypowiedzeniu występuje jako dopełnienie (na dalszym planie semantycznym), w drugim zaś – w eksponowanej funkcji podmiotu zdania głównego (pierwszy plan semantyczny). Odwrotnie ma się rzecz z panem Zagłobą (*A*), który – co prawda w wypowiedzeniu drugim jest formalnie podmiotem, ale w zdaniu podrzędnym dopełnieniowym (dalszy plan semantyczny). Można ten układ przedstawić w ten sposób:



Zbliżony schemat prezentuje cytaty *e*.

Cytowane fragmenty nasuwają w sumie następujące spostrzeżenia: 1. symetryczne, paralelno-kontrastowe układy na szczeblu zdania, kilku zdań itd. są ważnym komponentem spójności, 2. służą one ukazaniu wzajemnych relacji między przedmiotami opisu, 3. relacje te mają na celu uwyrażnienie (wysunięcie na plan pierwszy) raz jednego, raz drugiego przedmiotu, 4. dokonuje się to poprzez: a) równorzędne przeciwstawienie $A - B$ (cytaty *c*, *d*, *e*, *b*) łańcuchową zmianę konotacji: $A : B \parallel B_1 : A_1$ (cytat ostatni), 5. w tych drobnych segmentach tekstu odbijają się reguły kompozycji większych całości.

3. Krytycy i sienkiewiczolodzy wielokrotnie zwracali uwagę, iż pisarz często zamyka dane fragmenty wypowiedziami ogólnymi syntetycznymi.

Od strony językowej można stwierdzić, iż są to w około 60% krótkie zdania, złożone z niewielkiej liczby składników (przeciętnie od 2–6). Bardzo często tworzą one akapit. Graficzne i składniowo-foniczne uwypuklenia tych wypowiedzeń ma na celu dobitne zasygnalizowanie ich ważnej funkcji w tekście: semantycznej (tworzą po prostu *pointy*) i kompozycyjnej (sygnały końca).

Niekiedy są to wypowiedzenia sformułowane poetycznie, np.: *Rzeczpospolita leżała w prochu i krwi u nóg Kozaka I*, 206. Przeważają proste, ale efektowne zamknięcia typu: *Poznał twarz Bohuna II*, 66; *Był ocalony II*, 412. Stosuje je również pisarz w dialogu, por. zakończenie I tomu: – *Bar... wzięty!*

Krótkie wypowiedzenia spełniają też inne funkcje. W relacji sytuacyjnej tworzą one ciąg sygnałów początku, zwrotnych momentów akcji, ciągłości danej czynności (w tym ostatnim wypadku są to powtórzenia). Wiele rozbudowanych akapitów i nowych ustępów zaczyna krótkie wprowadzenie, np. *Trzciny szumiały II*, 407, por. też początek rozdz. XVIII t. I: *Kurcewicze nie spali jeszcze*.

Można powiedzieć ogólnie, iż krótkie zdania pojedyncze rozczłonkują tekst na odcinki. W przypadku relacji sytuacyjnej ma to na celu m.in. pobudzenie uwagi odbiorcy poprzez sygnalizowanie momentów ważnych, wzrostu napięcia bądź jego spadku, wejścia do nowej kwestii czy jej zamknięcia. Należą więc do ważnych składników rozbudowanego systemu sterowniczego, którym – pod kątem odbiorcy – kieruje wszytkowiedzący narrator.

Ważna lektura tekstu wskazuje, iż do systemu tego należą inne jeszcze elementy.

4. Ważną rolę w spajaniu wątków spełniają retrospektywne przypomnienia. Pojawiają się one we wstępnym wypowiedzeniu, stanowiącym wprowadzenie do wątku wracającego po dłuższej przerwie, np.:

„Bohun, lubo wódz mężny i przezorny, nie miał szczęścia w tej wyprawie, którą pod rzekomą dywizję księcia Jeremiego przedsięwziął”. II, 88; „Książę wojewoda ruski, zanim pana Skrzetuskiego siedzącego na zgłiszczach Rozłogów spotkał, wiedział już o klęsce korsuńskiej” [...] I, 305; „Bohuna znaleźli semenowie następnego rana po ucieczce Zagłoby na wpół zduszonego w żupanie, w który pan Zagłoba go obwinął, ale że ran nie miał ciężkich, wkrótce, przyszedł do przytomności”. I, 291 itp.

Stosuje niekiedy Sienkiewicz dodatkowo metatekstowe formuły typu *jak już się rzekło, jak już było powiedziane, jak wiadomo*.

Streszczenia są istotnym czynnikiem kompozycji, bowiem w łańcuchu zdażeń i perypetii tworzą spojenia w punktach kluczowych. Z jednej strony streszczenia należą do chwytów inwersji (nawrót do wątku), z drugiej strony mają na

celu podkreślenie związków czasowo-przyczynowych między wątkiem wprowadzonym a starym (por. cytaty o Bohunie i Zagłobie).

Informacji – przypomnień jest w tekście bardzo dużo. Należą one do zespołu licznych mnemotechnicznych chwytów, takich jak: 1. stały epitet, 2. stałe atrybuty postaci, 3. przypisanie danej postaci określonych wyrażań i całych powiedzeń.

5. Oprócz informacji – przypomnień występują informacje – zapowiedniki, które również należą do środków nawiązania. Kumulują się one przeważnie w relacji ogólnej. Tak np. we wstępnych partiach powieści parokrotnie mówi narrator o zasadzkach, polowaniach na ludzi, licznych niebezpieczeństwach i tajemniczych istotach pojawiających się na Dzikich Polach, po czym w relacji skonkretyzowanej, sytuacyjnej następuje przedstawienie zasadzki na Chmielnickiego.

Relacja ogólna przygotowuje grunt dla przedstawień fabularnych oraz wprowadza określony klimat (np. nastrój tajemniczości).

Najwięcej jednak informacji zapowiadającej ciąg dalszy powieści i przygotowujących wejście do nowego wątku, epizodu, sceny występuje w dialogach. Rozmowy (lub rozmyślenia) postaci kończą się rozważaniami na temat losów innych, niebiorących udziału w aktualnym planie fabularnym osób, bądź na temat spraw publicznych. Po czym tekst narracyjny podejmuje za pomocą odpowiednich, stereotypowych formuł metatekstowych i temporalnych podsunięty temat. Oto typowe przykłady:

a) „– Cóż wy, ojczce, myślicie? co może być naszemu panu?”

– Hm! – rzekł starzec. – Ja mu nie konfident, więc nie wiem. *Nad czymś on się namyśla, sam ze sobą się łamie. Duszne to jakieś walki, nie może być inaczej – a im dusza większa, tym męka cięższa...*

I nie mylił się stary rycerz, bo oto w tej chwili ów książę, wódz, zwycięzca leżał w prochu w swojej kwaterze przed krucyfiksem i toczył jedną z najzaciętszych walk w swym życiu”. I, „451,

b) „– Siedźcie tu, chamy, pod Zbarażem, a tam *wojsko Litewskie idzie w dół Dnieprem*. Żonom waszym i mołodyciom się pokłonią. Na przyszlą wiosnę siła małych boćwinków po chałupach znajdziecie, jeśli chałupy znajdziecie.

Była to prawda: wojsko Litewskie szło istotnie pod Radziwiłłem w dół Dniepru, pałac i niszcząc, ziemię i wodę zostawując”. II, 353,

c) „– My też się po całych dniach o jego (tj. Jeremiego, przyp. A.W.) przyjazd modlimy – odezwał się jeden z bernardynów.

Jakoż modlitwy i życzenia całego rycerstwa miały się niebawem ziścić [...]” II, 296,

d) „– Skoro się książkę nasz i Chmielnicki wreszcie spotkali – rzekł pan Michał – to już o żadnych układach ani gadać. Albo starosta – albo kapucyn! Jutro sądny dzień będzie! – dodał, zacierając ręce.

Mały rycerz miał słuszność. W tej wojnie, tak już długiej, dwa lwy najstraszniejsze ani razu nie stanęły sobie oko w oko”. II, 307.

Przykładów tego typu spotykamy bardzo dużo.

6. Sposoby wiązania narracji z dialogiem odgrywają z punktu widzenia spójności tekstu rolę niemałą. Istnieją trzy zasadnicze typy splotów obu wypowiedzi:

1) *a* (narracja): *b* (dialog), np.:

„A pan Zagłoba mówił dalej: – Czegóż ślepie wytrzeszczasz jak kot na sperkę?” I, 254,

2) *b*–*a*–*b*₁:

„Choremu przystoi leżeć spokojnie – mówił – aby mu humory do głowy nie biły, od czego *delirium* przychodzi”. I, 254,

3) *b*:*a*:

„– Czy to waćpanna? – spytał Zagłoba”. I, 255.

Nie będę się tu zajmował gramatyczną analizą tych złożeń, podjętą m.in. przez Z. Klemensiewicz¹⁸ i W. Górnego¹⁹. Dodam tylko, iż tekst przytoczony spełnia w około 60% funkcję zdania dopełnieniowego, w 10% przydawkowego (typ: „[...] i z ust jego wyrwał się *ryk* prawie nie ludzki: – Wże po niej! Horpyna! Horpyna! Horpyna!” II, 22), w pozostałych wypadkach mamy do czynienia z pozornie równoległym, niezależnym układem (tzn. z elipsą czasowników mówienia), np.:

„Wołodziejowski odetchnął z zadowoleniem.

– A kiedy?” II, 182.

Przeważają więc w wielkim stopniu klarowne sploty, w których rolę nadrzędną spełniają metatekstowe czasowniki, przede wszystkim *verba dicendi* (rzekł, rzecze, powiedział, mówił, krzyknął, szepnął itp.), w niewielkim stopniu *verba*

¹⁸ *Zarys składni polskiej*, jw., i w pracy tegoż autora: *Problematyka składniowej interpretacji stylu*. „Pamiętnik Literacki” XLII, 1951, s. 1.

¹⁹ *Składnia przytoczenia w języku polskim*. Warszawa. 1966.

sentiendi (pomyślał). Tworzą one tekst wprowadzający, któremu podlegają przytoczenia (wypowiedzi przedmiotowe). Pisze M.R. Mayenowa: „Tekst wprowadzający przytoczenie spełnia w stosunku do niego funkcję metajęzykową. I ten stosunek między tekstem wprowadzającym a przytoczeniem jest stosunkiem zasadniczym, uprawniającym do mówienia o piętrowej budowie tekstu z przytoczeniem”²⁰. To znaczy mówić tu możemy o stosunku złożenia, a nie luźnego spłotu.

Wymienione powyżej zasadnicze układy tych wypowiedzi cechuje funkcjonalność: 1. typ $a-b$ występuje głównie w tych kontekstach, gdzie czynność mówienia jest kolejną czynnością postaci, np.:

„Zagłoba zbliżył się do Heleny i mrugając mocno okiem, rzekł szybko a cicho: – Jam przyjaciel pana Skrzetuskiego, nie bój się”. I, 248; „Książ drgnął, ale wnet zastawił się krzyżem od strony, z której dochodził głos, i odrzekł: – Duszo potępiona, wołająca z głębokości, gorze ci!” I, 247.

W wypowiedzeniu wprowadzającym – orzeczenie stoi przeważnie po podmiocie (Zagłoba rzekł), 2. typ $b-a-b_1$ pojawia się najczęściej w dwu wypadkach: a) gdy wypowiedź dialogowa stanowi kontynuację, ciąg dalszy rozmowy, chwilowo przerwanej przez inne czynności, o których jest mowa w narracji, np.:

„– Obaczymy, czy masz dobrą krew w sobie – *mówił dalej* do omdlałego – gdyż żydowska, podlana miodem albo-li winem, warzy się [...]” I, 231,

b) gdy wypowiedź narracyjna wpleciona wewnątrz dialogu, podkreślić ma zachowanie się postaci w trakcie mówienia, a także pauzę między informacją b i b_1 , związaną ze zmianą treści wypowiedzi czy intonacji, np.:

„– Stój! – huknął pan Zagłoba wymierzając pistolet. – Ktoś jest?” I, 260;
„– Jedźże waćpanna – rzekł – «kiedy w brzuchu pusto, w głowie groch z kapustą»”. I, 263,

3. typ $b-a$ występuje wówczas, gdy w grę wchodzi repliki, zwłaszcza wypowiedzi powtórzone, rozkazy, okrzyki, pytania, np.:

„– Uciekaj waćpan! – powtórzył Pleśniewski” I, 261; „– Widzisz co waćpan? – spytała Helena”. I, 274 itp.

Konstrukcje $b-a-b_1$ oraz $b-a$ akcentują sam tekst dialogowy, wysuwają go na pierwsze miejsce. Stąd charakterystyczny, stały szyk inicjalny orzeczenia w tek-

²⁰ M.R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna*, jw., s. 294.

ście wprowadzającym (mówił Zagłoba). Ponieważ Sienkiewicz wyraźnie rozbudowuje dialog, typy $b-a-b_1$ i $b-a$ są w sumie częstsze od prymarnego, jak się wydaje, układu $a-b$, gdzie szyk linearny tych wypowiedzi pokrywa się z szykiem gramatycznym (człon nadrzędny poprzedza człon podrzędny).

Charakterystyczną cechą jest częstotliwość wprowadzeń metatekstowych, pomimo tego, iż w rozmowie uczestniczy zazwyczaj niewielka liczba osób i że dialogi są językowo zindywidualizowane (tym samym utożsamiają one osobę mówiącą). Właściwość powyższa wynika niewątpliwie z dążności do tworzenia jasnych i przejrzystych ciągów wypowiedzeniowych, komunikatywności przekazu, stałej pamięci o odbiorcy.

Wypowiedzi wprowadzające są przeważnie krótkie. Oprócz najczęstszych deklaratywnych wypowiedzeń typu *rzekł Zagłoba*, które sygnalizują osobę mówiącą, pojawiają się wypowiedzenia ze związłymi określeniami czasownika: 1. podkreślającymi ciągłość danej kwestii, np. „tak mówił *dalej*” I, 41; „pytał *znów* Zaćwilichowski” I, 22 itp., 2. akcentującymi sposób mówienia, np.: „i tak mówił *cicho a tkliwie*” I, 47; „rzekł z *wolna*” I, 241; „rzekł *zimno*” I, 24; „rzekł *posępnie*” I, 67, 3. wskazującymi adresata wypowiedzi, np.: „rzekł cicho do *namiestnika* Zaćwilichowski” I, 33; „rzekł *mu* książkę” I, 103; „mruknął *do siebie* pan Zagłoba” I, 230 itp.

W innych wypadkach wypowiedzi narracyjne zawierają informacje dotyczące zachowania się postaci w trakcie mówienia (np. „krzyknął Czaplinski *chwytając za rękojęść*” I, 24), a także precyzują okoliczności, w jakich toczy się rozmowa.

Duża związłość wprowadzeń, dobitne sygnalizowanie tego, co najważniejsze: podmiot mówiący, adresat wypowiedzi, sposób mówienia itd., sprzyja pewnemu usamodzielnieniu się przytoczeń, wysunięciu na plan czołowy dramatycznej struktury rozmowy. Tekst wprowadzeń przypomina didaskalia. Wszechwiedzący narrator reżyseruje jednak rozmowę. Wyprowadza ją z określonego kontekstu narracyjnego, kształtuje jej przebieg i w ostatku sygnalizuje jej zakończenie.

Ponowne wejście do ciągłego tekstu narracyjnego dokonuje się za pomocą metatekstowych wyrażen i formuł typu: *to rzekłszy; to powiedziawszy; tak rozmawiając; gdy skończył* itp., np.: „*To rzekłszy* Chmielnicki ruszył ku swemu dworcowi” II, 205. Sporo jest też nawiązań spójnikowych i wskaźników oceniających, które akcentują semantyczną ciągłość obu tekstów.

Wymienione wyżej zabiegi spójnościowe sprawiają, iż OM, utwór wielowątkowy i obszerny, w percepcji wielu odbiorców, krytyków i badaczy sprawiał wrażenie utworu „doskonale skomponowanego”, płynnego i uporządkowanego. Ogólnie rzecz ujmując, można tu nawet mówić o pewnym nadmiarze elementów spójnościowych, który przejawia się niepotrzebnym dublowaniem składników, zbędną częstotliwością redundancji, por. np.: „Tu *wtrącił* się do rozmowy Jaszewski. – Już my się dragonów nie boimo – *rzekł*”. II, 206; „*na koniec* staruszek tak skończył” II, 43 itp.

Nadmiar ów jest z jednej strony wynikiem orientacji autora (nadawcy) tekstu na szerokiego odbiorcę, któremu należy podawać treści w sposób jasny, z drugiej strony – wielu właściwości pisarstwa Sienkiewicza. Zwrócimy tu wagę tylko na jedną sprawę: pisał Sienkiewicz OM z odcinka na odcinek, z niemałym trudem nadążając za szybkim rytmem publikacji prasowej. Jak wiadomo, obmyślał pisarz starannie plan fabuły, w przeciwieństwie do Żeromskiego wytyczał wyraźnie linie motywów i tematów. Ale powieść, w porównaniu z pierwotnym zamysłem, rozrastała się. Wstępne plany uległy daleko idącym modyfikacjom. Nie bez wpływu na to były opinie i życzenia czytelników. Znaczne rozszerzenie planu fabularnego (w tym żywiołu przygodowego) oraz tła historycznego postawiły pisarza przed trudnymi problemami kompozycyjnymi. Rozwiązał je, komponując „sceny”, całe serie przygód, z wyrazistymi sygnałami początku i końca (można tu mówić o wprowadzeniu techniki nowelistycznej, z centralnie usytuowaną postacią prowadzącą)²¹. Ta metoda była dobrym rozwiązaniem wobec przyjętej praktyki pisanie z odcinka na odcinek. Ale segmentacja fabuły na wewnętrznie skomponowane sekwencje zdarzeniowe wymagała zastosowania szczególnie wyrazistych mechanizmów spójnościowych. Chodziło o powiązanie mikrokompozycji z kompozycją wątku i fabuły. „Sceny” komponują się więc w ciąg łańcuchowy i wiążą się z innymi scenami „w zbiory wyższego rzędu”²².

U podstaw tego tkwiły proste stosunkowo zabiegi, które na małych odcinkach tekstu usiłowaliśmy ukazać. Składają się one w sumie na zhierarchizowany system sterowniczy, wykorzystujący prerogatywy wszechwiedzącego narratora XIX-wiecznego.

²¹ Pisał o tym T. BUJNICKI, „Trylogia” Henryka Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej, jw., s. 54–55.

²² Tamże, s. 57.

VII

Archaizacja językowa tekstu

W rozdziale niniejszym chciałbym się zająć bliżej archaizacją językową w OM, stanowiącą niewątpliwie jeden z najważniejszych problemów badawczych języka i stylu tej powieści. A. Brückner, A.A. Kryński, J. Łoś, T. Lehr-Spławiński, W. Taszycki i inni językoznawcy zgodnie podkreślali wysokie walory językowe *Trylogii* w zakresie sposobów i środków archaizacji, jakimi posłużył się Sienkiewicz dla wywołania staropolskiego kolorytu i wrażenia autentyczności językowego. Na mistrzostwo Sienkiewicza jako archaizatora wskazywali też autorzy powieści historycznych. Nawet krytycznie ustosunkowany do OM Kaczkowski, oceniając sposoby archaizowania języka, stwierdza, iż „ubarwienie języka duchem danego czasu jest w tym porządku myśli najwyższym misterstwem sztuki”¹. Stworzył Sienkiewicz pewien model archaizacji, który stał się dla późniejszych pisarzy wzorem. Model ten zasługuje na dokładne zbadanie.

Składa się nań szereg składników: 1. omówione już (rozdz. IV i V) środki stylistyczno-językowe związane funkcjonalnie z wprowadzeniem stylizacji gatunkowej, z podchwyceniem historycznych subkodów stylowych, np. eposowej techniki przedstawień, 2. cytaty i wtręty łacińskie, nawiązujące do makaronicznego języka baroku, 3. inne elementy językowe (gwarowe, kresowe) użyte w funkcji archaizacyjnej, 4. archaizmy językowe, które tworzą podstawę stylizacji, jej trzon centralny, dzięki któremu te czy inne stylowe techniki pisarskie wywodzące się z tradycji oraz inne elementy językowe uzyskały zabarwienie archaizacyjne.

Termin *archaizm językowy* używany jest w różnych znaczeniach:

1. wszelkie jednostki systemu językowego zachowane bez zasadniczych zmian z wcześniejszej epoki rozwojowej czy prajęzyka (np. wyraz *niebo*); jest to ogólne językoznawcze rozumienie tego terminu²; 2. wariant danej jednost-

¹ Z. KACZKOWSKI, *O pismach Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 116.

² Por. Z. GOŁĄB, A. HEINZ, K. POLAŃSKI, *Słownik terminologii językoznawczej*, jw., s. 54 (hasło: *Archaizm językowy*).

ki systemu językowego, który reprezentuje element minionej epoki rozwojowej, np. *kozieł* (: *koziół*), *białogłowa* (: *kobieta*) itp.³; 3. przeżytki, pozostałości minionej epoki rozwojowej, np. formy starego dualisu *rękoma*, *w ręką*⁴; 4. „wycofane z użycia elementy językowe stosowane dziś dla osiągnięcia określonych celów artystycznych”⁵.

Z podanych definicji na uwagę zasługuje rozumienie tego terminu jako wariantu (punkt 2), przy czym: 1. może to być wariant „stylistyczny”, martwy, tj. wyraz lub forma nieistniejąca już w aktualnym systemie językowym, 2. wariant „językowy”, naturalny, tj. wyraz lub forma wychodząca z użycia, archaicznie nacechowana, ale istniejąca jeszcze w zasobie leksykalnym i gramatycznym języka ogólnego, np. w epoce Sienkiewicza wyrazy typu *jeno*, *nacja*, *frukta* itp.

W badaniach językoznawczych dotyczących stylizacji archaicznej w literaturze brano pod uwagę tylko pełne archaizmy, tymczasem, jak dowodzi materiał OM, wielką rolę mogą odgrywać też formy i wyrazy przestarzałe, rzadkie, prezentujące elementy diachronii w języku. Użyte często, w miejsce synchronicznych odpowiedników, wnoszą one silny akcent archaizacyjny.

Podział archaizmów językowych odpowiada podziałom stosowanym w nauce o języku (archaizmy fonetyczne, fleksyjne, słowotwórcze etc.). Niektórzy językoznawcy wymieniają tzw. archaizmy rzeczowe⁶ (wyrazy typu *kopia*, *miecz*, *rycerz*), które w moim pojęciu nie są archaizmami leksykalnymi i w zespole językowych znaków archaizacyjnych nie powinny być wymieniane.

Przyjmując językoznawcze klasyfikacje archaizmów językowych, pragnę jednak zwrócić uwagę, iż nie można stosować ich mechanicznie. Dotyczy to zwłaszcza tzw. archaizmów gramatycznych. W większości wypadków sprowadzają się one do egzemplarycznie użytych znaków, przepisanych (niekiedy z całym kontekstem) przez autora ze źródeł i skojarzonych z jakimś jednym wyrazem. Tworzą one j e d n o s t k o w e z n a k i a r c h a i z a c y j n e, pozbawione są bowiem swej pierwotnej funkcji i motywacji, tworzą dublety leksykalne, formy skostniałe.

Oprócz tego typu archaizmów pisarz może jednak wprowadzić takie formy gramatyczne, które odbijają jakiś żywotny niegdyś proces językowy, które podchwytyją cechy dawnego *langue*. Są to g r a m a t y c z n e (*sensu stricto*) znaki archaizacyjne.

Prawie wszystkie znane mi prace lingwistyczne⁷ ograniczają przedmiot badań do wymienionych powyżej, gramatycznych i leksykalnych archaizmów.

³ Tamże, s. 54–55.

⁴ Por. H. KURKOWSKA i S. SKORUPKA, *Stylistyka polska*, jw., s. 69.

⁵ Tamże, s. 69.

⁶ Termin ten wprowadził H. GAERTNER, *Gramatyka współczesnego języka polskiego*. Lwów–Warszawa 1931–1938, s. 120, a za nim wielu językoznawców, m.in. autorzy *Stylistyki polskiej*.

⁷ Por. np. M. BRODOWSKA, *Uwagi językowe o dramacie Marii Dąbrowskiej „Stanisław i Bogumil”*. „Język Polski” XXVII, 1947, s. 139–142; K. HANDKE, *Archaizacja językowa w „Starej baśni”*

Tymczasem archaizacja języka tekstu może się całkowicie obejść bez „archeologii” językowej i opierać się na częstości użycia danych struktur składniowo-stylistycznych czy też frazeologii, częstości zbliżonej do stanu dawnego a niezgodnej ze stanem aktualnym języka (np. rozbudowa hipotaksy międzyzdaniowej, tok dygresyjny itp.). W tym przypadku pisarz podszywa się pod sposób mówienia ludzi przeszłości, wprowadza charakterystyczne formuły, wyrażenia, stereotypy, sztance językowe oddające sposób myślenia, mentalność starszylachecką, por. np. wypowiedź Zagłoby:

„Obaczymy, czy masz *dobrą krew* w sobie [...] gdyż *żydowska*, podlana miodem albo-li winem, *warzy się*; *chłopska*, jako *leniwa i ciężka*, idzie na spód, a jeno *szlachecka animuje się* i wyborny tworzy likwor, któren ciału daje męstwo i fantazję”. I, 231.

Sienkiewicz stosował zarówno archaizmy gramatyczne i leksykalne, jak też podszywał się pod dawny, szlachecki „parole”. Rozczytując się od dzieciństwa w literaturze staropolskiej, przyswoił sobie w sposób czynny wielki zasób form i wyrazów. Powstanie OM poprzedziły gruntowne studia źródeł historycznych, pamiętników, kronik i innych tekstów staropolskich i udana próba zastosowania stylizacji archaizacyjnej w opowiadaniu *Niewola tatarska*. Oddając to opowiadanie do druku, zwierzał się w liście do M. Godlewskiego: „Mam to za sobą, że czytałem bardzo wiele rzeczy z XVI wieku i późniejszych. Owładłem więc językiem, a swoją drogą staram się unikać afektacji i rozmaitego *wždy* i *przed się* nie na miejscu, którymi łąta się nieuctwo. Język dawny polega więcej na toku, który ma prawie powagę łaciny, nie zaś na sadzeniu *dzikimi archaizmami*. Jeśli chcesz, nasadzę ich tyle, że nikt nie zrozumie, o co idzie, ale też tyle z tego (podkr. A.W.)”⁸.

Stanowisko to pozostało dyrektywą postępowania archaizacyjnego także w odniesieniu do OM. Analizę materiału rozpoczniemy od zestawień statystycznych, obliczonych na podstawie pobranych próbek (osobno dla narracji i dialogu, w sumie teksty złożone z 6 tys. wyrazów, nie licząc przyimków, partykuł, spójników i wyrazów obcojęzycznych, wycinki obu tekstów są jednako- we, zawierają równo po 3 tys. wyrazów).

J.I. Kraszewskiego. Rozpr. Kom. Jęz. ŁTN VI, Łódź 1959, s. 145–161; M. KAMIŃSKA, *Archaizacja językowa w „Krzyżowcach”* Z. Kossak-Szczuckiej. Rozpr. Kom. Jęz. ŁTN VI, Łódź 1959, s. 129–144; E. KURZYDŁOWA, *Archaizacja językowa w „Krzyżakach”* H. Sienkiewicza, Rozpr. Kom. Jęz. ŁTN XIX, Łódź 1973, s. 39–60 itd.

⁸ H. SIENKIEWICZ, *Listy do Mściława Godlewskiego (1878–1904)*. Oprac. E. KIERNICKI. Wrocław 1956, s. 57.

Tabela 9**Typy archaizmów językowych i ich wzajemny stosunek**

a) narracja

Gramatyczne				Leksykalne	
fonetyczne	fleksyjne	słotwórcze	składniowe	wyrazy	frazeologia
1,5%	6%	18,5%	17%	46,3%	10,7%
43%				57%	

b) dialog

Gramatyczne				Leksykalne	
fonetyczne	fleksyjne	słotwórcze	składniowe	wyrazy	frazeologia
1,2%	13%	11,6%	13%	55%	6,2%
38,8%				61,2%	

Z danych powyższych wynika, iż główny przedmiot stylizacji językowej w zakresie archaizmów stanowi słownictwo zarówno w odniesieniu do narracji jak też dialogu. Dialog wyróżnia się stosunkowo wysokim procentem archaizmów fleksyjnych. Archaizmy fonetyczne tworzą znikomy procent w obu wypowiedziach. Najbardziej systemowe cechy języka przeszłości (fonetyka, fleksja, struktury gramatyczno-składniowe) tworzą w sumie drugoplanowy element stylizacji.

Z kolei przyjrzymy się zestawieniom liczbowym, które pozwolą na określenie różnic w zakresie stopnia stylizacji obu tekstów.

Tabela 10**Liczba poszczególnych typów archaizmów w narracji i dialogu**

Typ wypowiedzi	Gramatyczne				Leksykalne		Razem
	fonetyczne	fleksyjne	słotwórcze	składniowe	wyrazy	frazeologia	
narracja	1	4	12	11	30	7	64
dialog	3	34	30	34	143	16	260

Archaizacja dialogu jest w sumie czterokrotnie większa od archaizacji narracji, przy czym uderzają tu dysproporcje w zakresie fleksji, a także w zakresie

wyrazów, co jak zobaczymy wynika głównie z częstotliwości pojawiania się niektórych słów w dialogu.

Z danych zawartych w tabeli 10 wynika, iż w zestawieniu języka OM z językiem XVII wieku możemy brać pod uwagę tylko dialog, stanowi on bowiem główny przedmiot stylizacji na język okresu baroku. Lekko archaizowana narracja tworzy zasadniczo tekst pisany literacką polszczyzną epoki pisarza, co odpowiada dziewiętnastowiecznemu punktowi widzenia, jaki w stosunku do epoki XVII wieku prezentuje narrator.

Jak wiemy, występują w narracji OM ustępy, gdzie występuje stylizacja na prozę staropolską i gdzie, siłą rzeczy, wzrasta liczba archaizmów językowych. Dane podane w tabeli stanowią wskaźniki ogólne, zarysowujące przeciętny stopień archaizacji tekstu.

Rozłożenie znaków archaizacyjnych nie jest również równomierne w przypadku dialogu. Stopień i dobór środków archaizujących zależy od typu wypowiedzi i osoby mówiącej. Powstaje tu pytanie, do jakiego stopnia język szlacheckich bohaterów OM zbliża się do polszczyzny XVII wieku. Jak już wspomniałem na innym miejscu oceny współczesnych odbiorców powieści dotyczące tej kwestii były dość rozbieżne: jedni, jak np. Kraszewski, pisali o języku „przewybornie przejętym”⁹, inni, jak Prus, akcentowali niewielkie różnice między mową postaci a mową czytelników¹⁰. S. Tarnowski pisał: „Żadnych archaizmów (sic!), makaronizmów i łaciny mało, żadnych zwłaszcza niby staropolskich, a naprawdę tylko nienaturalnych konstrukcji i zwrotów. To język prawie dzisiejszy, tylko, z wyjątkiem jednego wyrażenia (twojego księcia w pierwszej linii nienawidzę), nie ma ani jednego słowa lub zwrotu, którego by wiek XVII nie mógł być użyć”¹¹. P. Chmielowski: „[...] stara się autor przemawiać językiem archaicznie zabarwionym, który nie będąc ślepym naśladownictwem mowy XVII wieku, jest przecież całkiem różny od dzisiejszego”¹².

Kto miał rację? Aby odpowiedzieć na to pytanie, potrzebne są wprawdzie zestawienia porównawcze. Stosunkowo najbliższy językowi postaci OM jest język *Pamiętników* Paska. Przyrównując oba teksty ze sobą ze stanowiska odbiorcy z II połowy XIX wieku, pragnę podkreślić, iż za „archaizmy” Paska będę uważał te wyrazy i formy gramatyczne, które w tym czasie mogły uchodzić za archaiczne w poczuciu językowym czytelników. Zasada obliczeń identyczna jak w przypadku OM.

⁹ J.I. KRASZEWSKI, *Listy, Henryk Sienkiewicz, „Ogniem i mieczem”*. „Kłosa” 1884, nr 981. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 71.

¹⁰ Zob. „Ogniem i mieczem” – powieść z dawnych lat, jw., s. 196.

¹¹ S. TARNOWSKI, *Studia do historii literatury polskiej*. T. 5. *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897. Przedr. [w:] „Trylogia” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 65.

¹² P. CHMIELOWSKI, *Powieść Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 148.

Tabela 11

Liczba archaizmów językowych w *Pamiętnikach* Paska

(ze stanowiska czytelnika z II połowy XIX wieku)

Gramatyczne				Leksykalne		Razem
fonetyczne	fleksyjne	słowo- twórcze	skład- niowe	wyrazy	frazeologia	
71	70	60	87	195	75	558

Tak więc częstość pojawiania się form i wyrazów mogących w epoce II połowy XIX wieku uchodzić za archaiczne jest w *Pamiętnikach* Paska przeszło dwukrotnie większa, w tym co się tyczy form gramatycznych prawie trzykrotnie. Z zestawień widać, iż stylizacja dialogów OM ma zdecydowanie umiarkowany, wybiórczy charakter; podchwytuje Sienkiewicz tylko wybrane elementy siedemnastowiecznego *langue*, a główny akcent dawności języka przesunął się, ale też bez przesady, na słownictwo. Jak zobaczymy w dalszych partiach pracy oprócz słownictwa nader ważną rolę spełniać będzie archaizacja toku wypowiedzenia.

Powyższe zestawienia stanowią, jak już wspomniałem, tylko wstępne ujęcie materiału, umożliwiające ogólne zorientowanie się we wzajemnych proporcjach między poszczególnymi typami archaizmów oraz w stopniu nasycenia obu wypowiedzi (narracja, dialog) archaizmami. Nader ważne staje się zbadanie konkretnych znaków archaizacyjnych występujących w tekście, bowiem ich dobranie oraz rozprzestrzenienie w OM jest wielce znamienne.

1. Archaizmy fonetyczne

Jak wynika z zestawień minimalną rolę odgrywają archaizmy fonetyczne. Są one związane wyłącznie z określonym wyrazem, pisarz nie podpatrzył jakiegoś zjawiska fonetycznego epoki, ale przejął ze źródeł bądź wprowadził z języka starszych pokoleń pojedyncze egzemplarze, które można uznać za *dublety leksykalne*. W wykazie poniższym podaję zestaw form, w nawiasie okrągłym umieszczonym po hasle podaję liczbę użycia archaizmu w całym tekście:

1. *usarz, usaria, usarski* (24), postaci bez przydechu *h*, notowane przez słowniki staropol. (Trotz, Linde), także przez SW (za materiałem stpol.), najczęstszy archaizm, pojawiający się dwukrotnie częściej w dialogu, sygnalizujący niekiedy różnice między dialogiem a narracją:

„– *Usaria! usaria* pana Czarnieckiego!

Istotnie ukazała się i *husaria*, a nad nią chmura skrzydeł” I, 189–90,

2. *dyszkrecja* (2), Linde, Trotz: *dyskrecja, dyszkrecja*; wahania w zakresie *sz/s* w wyrazach obcych częste w początkach XIX wieku, Kurzowa, 54; postać z *sz* notuje SW, dając cytaty z OM; S Wil tylko *dyskrecja*; archaizm wprowadzony do dialogu,

3. *gindzał* (1), Linde *gindzał*; S Wil *kindzał, gindzał*; SW – postać rzadka; archaiczny dublet użyty w partii stylizowanej, w tekście parokrotnie forma nowsza *kindzał*,

4. *melankolia* (3), Linde, Trotz: *melankolia*; S Wil: *melancholia*; SW kwalifikuje postać z *k* jako archaizm; archaiczny dublet, użyty 2 razy w dialogu, raz w narracji, gdzie pisarz zaopatrył go w cudzysłów dla podkreślenia archaiczności brzmienia, por. II, 130.

5. *krotofila* (1), Linde, Trotz: *krotofila*; S Wil: *krotochwila/-fila*; SW traktuje postać z *f* jako rzadką, dając cytaty z Sienkiewicza i Chodźki, występuje też w języku Lelewela, Książnina SJP,

6. *taler* (3), tylko w dialogu; Linde, Trotz: *talar; taler*, podobnie S Wil; w SW przykłady z XVII wieku; w narracji wyłącznie *talar*,

7. stare *e* w tematach fleksyjnych typu: *Pietrze* (3), na *żelezie* (1), por. na ten temat pracę S. Jodłowskiego¹³ i I. Bajerowej¹⁴; a także w tematach słowotwórczych *szklenica* (3) i *słowieński* (1). Szczególną rolę spełnia archaizm *słowieński* użyty w kontekście: „Witaj, wodzu niezwyczęzony! Herkulesie *słowieński!*...», I, 443–4. Jak można przypuszczać, pisarz wzorował się na Kochanowskim (Safu *słowieńska, Treny*) dla uwznioślenia postaci Wiśniowieckiego i wyraźnie przesadnego podkreślenia jego historycznej roli,

8. *po oficyjerze* (1), archaiczny wyjątek, przejęty z Paska, zob. SŁ; częste w języku XVII i XVIII wieku formy nieściągnięte typu *okazyja* nie występują w OM.

Poza rzadkimi obocznościami fonetyczno-morfologicznymi typu *żelezie, Pietrze*, reszta przykładów to typowe dublety, głównie związane z wymową wyrazów obcego pochodzenia. W sumie wymienione przykłady świadczą, iż sfera archaizacji fonetycznej odgrywa w OM (nie inaczej też w innych powieściach Sienkiewicza) rolę minimalną. Normę stanowi współczesny system fonologiczny.

¹³ S. JODŁOWSKI, *O formach „w oddziale”, „w zwierciadle” i „w oddziale”, „w zwierciadle”*. „Język Polski” XV, 19, s. 129–142.

¹⁴ I. BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego XVIII wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 61–63.

2. Archaizmy fleksyjne¹⁵

I. Deklinacja męska

1. Dop. l.p.: *-a* zamiast *-u*: z drugiego *brzegu* I, 219; *chory, z woza* niemogący się podnieść I, 169; *-u* zamiast *-a*: cielsko *potworu* II, 316. Tylko trzy jednorożowo użyte formy, które można uznać za archaiczne. Por. *brzega* Pasek SŁ 53, zob. też J. Łoś, Gram, s. 17–23. Co się tyczy formy *potworu*, to formę tę podaje SW: *potwora* a. *potworu*, SJP kwalifikuje ją jako dawną. Sienkiewicz, mając do wyboru formę rzadszą, zabarwioną archaicznie lub panującą, wybierał często wariant archaiczny.

2. Cel. l.p.: końc. *-u*: „to dziecko *Konstantynu* zostawił” I, 69.

3. Mian. i wołacz l.mn.: stosunkowo bogaty układ form archaicznych, związany ze szczególnym mieszaniem się końcówek w tym przypadku w ciągu rozwoju historycznego, a także nacechowaniem semantyczno-ekspresyjnym końcówek, dzięki czemu tworzyły one od dłuższego czasu, począwszy od Oświecenia i przez cały wiek XIX częsty środek stylizacji archaicznej i poetyckiej. Sienkiewicz kontynuuje w tym wypadku tradycję literacką, wprowadzając wzorem innych pisarzy końcówkę biernika w funkcji mianownika dla rzeczowników osobowych, a więc pseudoarchaiczną z punktu widzenia polszczyzny XVII wieku¹⁶. Do stanu XVII-wiecznego nawiązują formy:

a) końc. *-i (-y)* w rzecz. niemęskoosobowych, występuje ona wyłącznie w rzecz. *kruk, wilk, pies*: „dawno by mnie *krucy* zdziobali” I, 269; „*Wilcy* konie porznęli” I, 273; „A żeby was *psi* pojedli” I, 273 itp.

Pojawiają się te formy w tekście 37 razy, prawie wyłącznie w wypowiedziach postaci, głównie Zagłoby, z których pochodzą powyższe cytaty. Służą one podkreśleniu języka oraz wieku „starego szlachcica”, pojawiają się przy tym w kontekstach dramatycznych, wzmacniając ekspresję dialogowej wypowiedzi.

b) końc. *-owie* (21): „*łotrzykowie* udający Tatarów” I, 11; *kozaczkowie* I, 67; „*przybłędowie* z Polski” I, 124; *zbiegowie* I, 124; *czabanowie* I, 267; *pachołkowie* I, 10; *koniuchowie* I, 267 itp. Brak jednak form typu *ptaszekowie*. Według I. Baję-

¹⁵ Zostały one opracowane przez Z. MITROS w pracy *Archaiczne formy fleksyjne w „Ogniem i mieczem” H. Sienkiewicza*. „Prace Polonistyczne”, seria XI, Łódź 1955, s. 53–69.

¹⁶ Warto tu dodać, że w języku XVI i XVII w. trafiały się formy biernikowe typu *ślugi, bogi, hetmany, Bułgary*, por. W. KURASZKIEWICZ, *Podstawowe wiadomości z gramatyki historycznej języka polskiego*. Warszawa 1970, s. 118, Z. KLEMENSIEWICZ, *Historia języka polskiego*. Cz. II. *Doba średniopolska*. Warszawa 1965, s. 100. Rzecz wymaga gruntownego zbadania, na ogół przyjmuje się, że są to formy późne, por. prace na ten temat: A. OBRĘBSKA-JABŁOŃSKA, *Od archaizmu do nowej formy językowej*. „Język Polski” X, 1925, s. 161–170 i H. TURSKA, *Mianownik l.mn. typu „chłopy”, „draby” w języku ogólnopolskim*. „Język Polski” XXXIII, 1953, s. 137–141.

rowej¹⁷ w XVIII wieku cofa się ta końcówka na rzecz *-i (-y)*. W wieku tym nabiera charakteru podniosłego, którego nie miała w wieku XVII.

c) końc. *-e* rzecz. miękkotem.: „przejechali *wodze* zwycięzcy” II, 324; „*Kniazie* [...] siedzieli bez ruchu” II, 231.

d) pseudoarchaizmami w zestawieniu z językiem XVII wieku są formy typu *posły*, *hetmany*, jednakże w większości wypadków formy biernika w funkcji mianownika użyte zostały nie dla celów archaizacyjnych, na co nie zwróciła uwagi Z. Mitros¹⁸. Formy te spełniają trojaką funkcję:

1) archaizacyjną: *-y (-i)* oraz *-e* (po miękkiej): „Posłów nie biją, ale i *posły* nie biją” I, 135; „Jeśli prędko *hetmany* Chmielnickiego nie zetrą” I, 278;

2) sygnalizującą ludowo-ruski język bohaterów kozackich i chłopskich: „A jak Wasyla *Tatary* złapały, tak kto do Krymu poszedł? I, 235; „Nie przyjdą tam ani *Lachy*, ani *Tatary*” II, 6; „bracia *atamany*, *druhy* serdeczne” I, 150; „*My Kozaki*, matko” I, 293 itp.;

3) pejoratywną (nawiązanie do żywego potocznego języka ogólnego XIX wieku), występującą najczęściej w pogardliwych, silnie nacechowanych wypowiedziach Zagłoby na temat Kozaków i chłopów, przeważnie w seriach wyzwisk: *łajdaki*, *łotry*, *chamy* itp.

Przeważają zdecydowanie przykłady wymienione w punktach 2 i 3. W funkcji archaicznej pojawia się ta forma 10 razy, a więc nieczęsto. Jak świadczą opracowania językoznawcze końcówka biernika w funkcji mianownika była wykorzystywana przez pisarzy Oświecenia, a zwłaszcza XIX wieku dla celów stylistycznych¹⁹.

e) funkcję archaizującą spełnia też rzadko użyta końc. *-a* w wyrazach obcego pochodzenia: „co to znaczy takie *dokumenta* w Siczy opublikować?” I, 30; „gdzie książęce *regimenta* mają iść” II, 167; „Gdy na ojczyznę miłą tak straszne przyszły *termina*” I, 315; „że to nie czas, nie miejsce i nie *argumenta*” II, 360. Kończówka ta używana w XIX wieku i później²⁰, jako rzadsza wносиła zabarwienie archaiczne, szczególnie w przypadku formy *termina*, gdzie sam wyraz był już archaizmem semantycznym. Sienkiewicz używał czasem *-a* w publicystyce i listach.

4. Dop. l.mn.: a) *-ów*: końc. tej używa Sienkiewicz w OM z pewnym upodobaniem jako bardziej wyrazistej, a zarazem archaizującej w przypadku rzecz. na *-arz* i rzecz. *żołnierz*. Według I. Bajerowej rzecz. na *-arz*, *-ciel* i *-tel* dłużej, bo aż do końca XVIII wieku zachowują starą końcówkę *-ów*, ale w zasadzie końc. *-i (-y)* „dorównuje formom na *-ów* w rzeczownikach zakończonych na *-arz*”²¹. Wahania

¹⁷ I. BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVII wieku*, jw., s. 114–115.

¹⁸ *Archaiczne formy fleksyjne w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 161.

¹⁹ Por. A. OBRĘBSKA-JABŁOŃSKA, *Od archaizmu do nowej formy językowej*, jw., s. 164–170.

²⁰ Wymieniają je gramatyki i zaleca ją np. A. PASSENDORFER, *Błędy językowe*. Lwów 1904, s. 126 (w wybranych wyrazach łacińskiego i greckiego pochodzenia).

²¹ I. BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVII wieku*, jw., s. 78.

w zakresie repartycji *-ów // -i (-y)* w rzecz. miękkotematowych istniały w języku XIX wieku, wydaje się jednak (rzecz wymaga zbadania dokładnego), że formy typu *komisarzów, regimentarzów*, a szczególnie *żołnierów* były w II połowie XIX wieku archaicznie zabarwione.

Archaiczne były też zapewne formy: *towarzyszów, daktyłów, motylów, fortełów* i osobliwa forma *tysiąców*, którą notuje w języku Filomatów Z. Kurzowa²². Użycie wariantów typu *żołnierzy // żołnierów* w dialogu i narracji świadczy nie tyle o wahaniach samego pisarza, ile o tendencji archaizacyjnej, tzn. formy na *-ów* są znakami archaizacji tekstu. W sumie zostały użyte 32 razy, głównie w dialogu, ustępując ilościowo wyraźnie formom na *-y*.

b) archaizmem są formy z końcówki fleksyjnej typu: „posłowałem nieraz *do Tatar*” II, 187; „*Tatar* więcej nie było” II, 207; „tak i do *Turek* bym za nim pojechał” I, 439. Formy te występujące wyłącznie w nazwach własnych przejął pisarz ze źródeł XVII wieku, por. *do Tatar* (Jerlicz, 66). Użyte zostały zaledwie 5 razy, w dialogu.

5. Biern. l.mn.: *-y (-i)* w rzecz. męskoosobowych: „poczęła się wypytywać *przez posły*” I, 92; „a ja Boga i waszmościów na *świadki* biorę” I, 379 itp. Formy archaiczne, przyjęte ze źródeł, por. *przez posły* (Jerlicz, 41).

6. Narzęd. l.mn.: *-y (-i)*: „z nadwornymi *Tatary*” I, 399; „Najgorzej to z *grubiany* się bratać” I, 237; „żem się z *Kozaki* bratał” I, 281; „i z *pogany* przeciw chrześcijaństwu się łączysz” I, 160 itp.

Jest tych form (wliczając rzecz. nijakie) aż 54. Nie są one rzadkością w poezji Filomatów (Kurzowa, 91); występują m.in. w poezji Syrokomli (Trypućko, 268–71) itp. Skostniałe wyrażenia: *innymi słowy, dawnymi laty // czas*sy podtrzymywały jej stylistyczną żywotność w tekstach literackich, zwłaszcza w poetyckich.

7. Miejsc. l.mn.: *-ech*: „żem jeno o *czasiech* tych strasznych myślał” II, 211, por. też zachowane w języku XIX wieku relikty: w *Turczach* I, 424; w *Prusiech* I, 441. Archaizm, łącznie z rzecz. nijakimi zaledwie 8 razy użyty.

II. Deklinacja żeńska

Najbardziej reprezentatywna dla deklinacji żeńskiej cecha języka XVII wieku: końc. *-ej* w rzecz. miękkotematowych, typu *wolej, paniej* oraz obcych (na *-ija*) nie pojawia się w ogóle w OM. Rzecz charakterystyczna, świadcząca o eliminowaniu cech osobliwych epoki, nie podtrzymanych w tradycji archaicznej literatury następnych epok. Archaiczne formy w zakresie deklinacji żeńskiej są rzadkie i ograniczają się do kilku egzemplarzy:

1. Dop. l.p.: końc. *-e*, tylko w przypadku rzeczownika *krw*e: „aby rozlew *krwie* chrześcijańskiej był wstrzymany” I, 352; „coś się *krwie* ożłopał” I, 427.

²² Z. KURZOWA, *Studia nad językiem Filomatów i Filaretów*, jw., s. 83.

2. Dop. l.mn.: *-ów*: „na kształt *małpów*” I, 116; „Podobno tam *wsiów* i wszelkiej dobroci bez liku” II, 428 itp. Formy te pojawiają się przeważnie w wypowiedziach Zagłoby. Postaci *depeszów*, *przeciwnościów* notuje w języku Filomatów (Z. Kurzowa, 88), były one w użyciu w języku XVII – początku XIX wieku, wykazując żywotność w języku końca XVIII wieku (Gram. hist, 294).

III. Deklinacja nijaka

W grę wchodzi tylko dwie formy przypadkowe archaiczne, prezentujące te same archaizmy, co w deklinacji męskiej:

1. Narz. l.mn.: *-y*: „z *panięty* wojnę prowadzę” I, 213; „wydawał spienionymi *usty* krwawe rozkazy” I, 208; „*Żeby* mnie kto złotem i *dostojeństw* obsypał” I, 108 itp.

2. Miejsc. l.mn.: *-ech*: „Dobrze to waćpannie przy jej dwudziestu *leciech*” I, 273; „jak tu prochem pachnie, aż w *nozdrzech wierce*” II, 85. Formy te występują w języku Zagłoby (znów dla podkreślenia wieku postaci).

W sumarycznym zestawieniu liczbowym dane dotyczące fleksji rzeczownika przedstawiają się następująco:

Tabela 12

Archaiczne formy fleksyjne rzeczownika w OM

Typ końcówki	Narracja	Dialog	Razem
Dop. l.p. r. m.: <i>-a</i> : <i>-u</i>	2	1	3
Cel. l.p. r. m.: <i>-u</i>	–	1	1
Mian. l.mn. <i>-i</i> (<i>-y</i>) typ <i>wilcy</i>	6	31	37
Mian. l.mn. r. m.: <i>-owie</i>	16	5	21
Mian. l.mn. r. m.: <i>-e</i>	2	3	5
Mian. l.mn. r. m.: <i>-a</i>	1	3	4
Mian. l.mn. r. m. typ <i>hetmany</i> (pseudoarchaizm)	2	8	10
Dop. l.mn. r. m.: <i>-ów</i>	10	22	32
Dop. l.mn. r. m.: \emptyset typ <i>do Tatar</i>	1	4	5
Biern. l.mn. r. m. i n.: <i>-y</i> (<i>-i</i>)	1	6	7
Narz. l.mn. r. m. i n.: <i>-y</i> (<i>-i</i>)	20	34	54
Msc. l.mn. r. m. i n.: <i>-ech</i>	1	7	8
Dop. l.p. r. ż.: <i>ze krwi</i>	–	4	4
Dop. l.mn. r. ż.: <i>-ów</i>	–	10	10
Razem	65	139	201

Zestawienie powyższe jest nader pouczające, prezentuje ono charakterystyczne cechy stylizacji archaicznej dotyczącej form gramatycznych: 1. przeważają banalne, niejako typowe cechy staropolskie, których żywot nie kończy się

na XVII wieku i które używane były jeszcze w języku poezji i literatury archaizującej XIX wieku, np. formy mian. l.mn. r. m., narzędn. l.mn. itp., 2. formy dobitnie archaiczne w rodzaju: *w leciech, ze krwie, do Tatar...* występują znacznie rzadziej i prawie wyłącznie w dialogu, 3. niektóre końcówki wiążą się ściśle z określonym rzeczownikiem, np. *ze krwie*, co jest przejawem typowo wybiórczego i zarazem *l e k s y k a l n e g o* stosunku pisarza do języka – wzorca, 4. typ i częstotliwość użycia wymienionych końcówek odbija w pewnym stopniu właściwości fleksji rzeczownika w XVII wieku, a odstępstwa od wzorca motywują się nawiązaniem do tradycji literackiej XVIII/XIX wieku (formy typu *hetmany*) oraz unikaniem struktur zbyt archaicznych (np. w przeciwieństwie do Żeromskiego nie wprowadził Sienkiewicz formy *to książkę*, nie użył również XVII-wiecznych form typu *wolej, okazyj* itd.).

Co się tyczy ogólnej dystrybucji wymienionych w tabeli form, to na uwagę zasługuje kumulacja cech archaicznych w dialogu, a szczególnie w wypowiedziach „starego szlachcica” – Zagłoby.

W zakresie form *przymiotnika i imiesłowu przymiotnikowego* mamy do czynienia tylko z jednym archaicznym nawiązaniem do polszczyzny historycznej, a mianowicie z formami rzeczownikowymi przymiotnika w mian. l.p. Występują te formy w funkcji przydawki i orzecznika stosunkowo bardzo często. Oparcie w formach typu *zdrów, gotów, wesół, rad* (funkcjonujących jako orzeczniki) oraz w innych, staropolskich wyrazach, a także w tradycji stylistycznej literackiej, zwłaszcza poetyckiej²³, przyniosło w rezultacie innowacyjne, bogate zestawienie tych form:

a) przede wszystkim w imiesłowach przymiotnikowych: *obran* I, 161; *oblan* I, 24; *otoczon* II, 115; *poćwiartowan* I, 16; *pogromion* II, 99; *pokrzepion* I, 205; *pobit* II, 54; *pozbawion* I, 161; *narażon* I, 230; *posłan* I, 113; *rozmiłowan* II, 120; *rozproszon* II, 36; *sądzon* I, 153; *spalon* I, 161; *ścigan* I, 6; *usieczon* II, 216; *usmażon* I, 162; *utrudzon* II, 394; *zabit* II, 116; *zaginion* II, 116; *zmorzon* II, 112; *zniestawion* II, 128; *znużon* II, 190 itp.

b) rzadziej w przymiotnikach: *bezpieczen* II, 220; *próžen* I, 162; *wdzięczen* II, 199; *wolen* I, 299; *żyw* I, 228.

W tym jednym wypadku Sienkiewicz przekracza nawet przeciętne dane dotyczące frekwencji tych form w tekstach prozą XVII wieku.

Niektóre wyrazy, jak *bezpieczen, wolen, ścigan* pojawiają się w OM sporadycznie, inne jak *żyw, zabit* bardzo często. A oto zestawienie wszystkich form niezłożonych w OM:

²³ Na temat niezłożonych form przymiotnikowych pisał J. PETR, *Niezłożone formy przymiotników w historii i dialektach języka polskiego*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1969. Według Z. KURZOWEJ w języku Filomatów formy te występują ponad normę, *Studia nad językiem Filomatów i Filaretów*, j w., s. 97–98. Nie inaczej u Sienkiewicza.

Tabela 13

Formy proste przymiotnika i imiesłowu przymiotnikowego w OM

Typ formy	Narracja	Dialog	Razem
1. formy typu <i>wesół, rad</i> występujące w języku XIX wieku	19	52	71
2. archaizmy typu <i>wolen, usieczon</i>	18	77	95
Razem	37	149	166

Widać tu wyraźnie, że formy archaiczne oraz pseudoarchaizmy utworzone przez pisarza typu *poćwiartowan, usmażon* miały oparcie w znacznej liczbie form współczesnych (*wesół, rad, godzien, wart, gotów*), które zgromadził pisarz w dialogu.

Formy proste służą podkreśleniu ekspresyjności wypowiedzi, np. „Nie brakło jednak i smutku w tym radosnym skądinąd powitaniu, bo pominąwszy już czasy na ojczyznę ciężkie, ileż to razy na pytania księżny o różnych znajomych rycerzy książe odpowiadał: «Zabit... zabit... zaginion» – przy tym i panny zawodziły, bo niejedno tam między zabitymi drogie nazwisko wymieniono” II, 116.

W zakresie *l i c z e b n i k a* panuje stan współczesny, wyjątkiem jest dawny narzędnik l.p. *stem*: „Co ja pocznę ze *stem* ludzi” II, 59.

Koniugacja

Dystrybucja archaicznych form fleksyjnych czasownika wiąże się ściśle ze strukturą wypowiedzi. Przedmiotem archaizacji jest głównie dialog, gdzie występują wszystkie osoby i czasy, podczas gdy w narracji istnieje strukturalne zawężenie systemu koniugacyjnego do 3 os. czasu przeszłego.

1. Uderza w pierwszym rzędzie frekwencja końc. *-m* w 1 os. l.mn. czasu teraź. i przyszłego: „i my z tobą płakać *będziem*” I, 316; „*Pójdziem* tedy pod Zbaraż” I, 396; „Cóż teraz *poczniem?*” I, 273 itp. (w sumie 79 razy).

Końcówka ta pojawia się jako archaiczny stylistyczny wariant *-my*, np. „*Życie oddajem* w twe ręce, ratuj! ratuj, bo *giniemy*” I, 109; „tam się *odżywim* i *wypoczniem* może też coś żołnierzy skupi się do nas i z nowymi siłami *ruszymy* w ogień” I, 396; „Wszak to już dwa miesiące przeszło, jak nie *śpimy*, nie jemy, jeno się *bijem* i *bijem* dzień i noc” I, 428 itp.

Formy z *-m* (występujące, oczywista, tylko w koniugacji *-ę, -isz* oraz *-ę, -esz*) wprowadza pisarz dla wyeksponowania semantycznie ważnego czasownika, podkreślenia danej czynności, czy jak w cytacie ostatnim, gdzie się grupują opozycyjnie dwie pary (nie *śpimy*, nie jemy // jeno się *bijem* i *bijem*) dla dodatkowego zróżnicowania wypowiedzi przeciwstawnych.

Końc. *-m*, która według I. Bajerowej²⁴ cofa się w XVIII wieku na rzecz *-my*, była jeszcze często używana w języku Filomatów (Kurzowa, 105); Mickiewicza (Dobrzycki, 339); Słowackiego (Boleski, 225); Syrokomli (Trypućko, 318); por. też późne „*Nie rzucim ziemi...*” M. Konopnickiej itp. Występuje ona przede wszystkim w języku poezji (względy rytmiczne, archaizacyjne). Warto odnotować, iż autor OM nie wprowadził typowych dla języka XVII–XVIII wieku postaci *musiemy*, *prosiemy*²⁵, poprzestał na użyciu końc. *-m*, z którą odbiorca tekstu był dobrze osłuchany, dającą wrażenie archaiczności i urozmaicającą język utworu.

2. Różnice w tematach koniugacyjnych:

a) czas. *żyć* pojawia się w *praesens* parę razy w postaci *żyw*: „Ale ten pacholek *żywie* jeszcze” I, 230; „w dobrym zdrowiu w Barze *żywie*” I, 433; formę tę notuje Kurzowa w języku Filomatów²⁶ i Trypućko w języku Syrokomli²⁷,

b) *zwać* : *zow-*: „Dlaczego jazda wołoska *zowie* się lekką” I, 40; por. Kurzowa, 103; Trypućko, 323,

c) *psuć* : *psować*: „Przysiągłbyś, że niedźwiedź *psoczył* *psowa* i miód wyjada” I, 340.

3. Czas zaprzeszczyły. Niekiedy, zarówno w narracji (część), jak też w dialogu pojawiają się formy czasu zaprzeszczonego: „*puścił się był* na stepy” I, 75; „*Skończył się też już był* luty” I, 91; „którzy się *byli* z kozactwem *połączyli*” I, 375 itp.

Według I. Bajerowej²⁸ formy te zaczynają zanikać na przełomie XVIII i XIX wieku, ale funkcjonują one jako stylistyczny archaizm w języku pisarzy XIX wieku, np. u Chodźki (Turska, 56); Syrokomli (Trypućko, 404). Stosował też je Żeromski (*Popioły*, *Duma o Hetmanie* itp.). Znowu mamy do czynienia z rodzajem archaizmu, który funkcjonuje jeszcze w języku artystycznym XIX wieku (i później).

4. Rozkaznik: formy *wierzaj* I, 257; *Wierzajcie* mi waszmościowie II, 94 (7 razy w języku Zagłoby), notowane przez SW jako archaiczne (pod *wierzać*).

5. Różnice w użyciu zaimka *się*: brak formy zwrotnej: „– Czego wać *trwożysz?*” I, 29; „*Kłaniamy* panom dobrodziejstwu” I, 60; „*Kłaniam* i proszę do komnat” I, 106, por. język Filomatów (Kurzowa, 112–113).

²⁴ I. BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVII wieku*, jw., s. 121.

²⁵ Postaci te występują w języku osobniczym Sienkiewicza, por. *pomówiemy* Godl, s. 54, *siedziemy* Godl, s. 101 itp. (jest to mazowizm). Warto dodać, iż typ *prosiemy* pojawia się w języku Chodźki (Turska, s. 54–55), Mickiewicza (Boleski, s. 317), Słowackiego (Klemensiewicz, s. 14), Jeża (Doroszewski, s. 117).

²⁶ Z. KURZOWA, *Studia nad językiem Filomatów i Filaretów*, jw., s. 103.

²⁷ J. TRYPUĆKO, *Język W. Syrokomli (Ludwika Kondratowicza). Przyczynek do dziejów polskiego języka literackiego w wieku XIX*. T. I. Uppsala 1955, t. II. Uppsala 1957, s. 323.

²⁸ I. BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku*, jw., s. 93–96. Warto tu dodać, iż formy czasu zaprzeszczonego używa Sienkiewicz w listach.

3. Archaizmy słowotwórcze

Mają charakter leksykalny, trudno tu ułożyć jakąś wyraźną systematykę, zwłaszcza, że niewiele wiemy o historycznym rozwoju form słowotwórczych. Sienkiewicz w niektórych przypadkach podpatrzył żywotność danych typów słowotwórczych w języku XVII wieku i z pewnym upodobaniem wprowadzał je do tekstu, nie tworząc neologizmów tzn. pseudoarchaizmów słowotwórczych. W zasadzie więc, podobnie jak w *Niewoli tatarskiej*, formy słowotwórcze występują „jako egzemplarze skostniałe, podczas gdy reguły ich derywacji są nieobecne”²⁹. Jedynie fakt, iż istnieją one w OM jako stylistyczno-archaiczne warianty innych form, a także fakt wyraźnego nawiązania do polszczyzny XVII-wiecznej, gdzie formacje z *-stwo* były frekwentatywne (co odbiło się również na ich frekwencji w OM), pozwala na wyodrębnienie ich w grupie gramatycznych znaków archaizacji.

Uważny wgląd w materiał wykazuje, iż podobnie jak w przypadku innych form językowych mamy tu do czynienia z selektywnym, wybiórczym potraktowaniem materiału archaicznego. Uderzającą cechą jest wręcz znikomy procent formacji deminutywnych, charakterystycznych dla niektórych pisarzy staropolskich pochodzących z kresów, por. uwagi na ten temat w pracy S. Hrabca³⁰. W rycersko-wojennej, męskiej prozie OM, mimo wprowadzenia stylizacji ukraińskiej, formy te stanowiłyby elementy niewłaściwe, przeto występują rzadko.

W zakresie *r z e c z o w n i k a* uderza przede wszystkim znaczna częstotliwość użycia wyrazów z suf. *-stwo* (*-ctwo*), *-ostwo*, *-eństwo*. Odnosi się to do rzeczowników *chłopstwo*, *kozactwo*, *rycerstwo*, *żołnierstwo*, *towarzystwo* ‘towarzysze spod górnych chorągwi, szlacheccy rycerze’, też ‘kozacy, siczowcy, chłopci itd. biorący udział w naradach’. Obok tych rzeczowników pojawiają się, zwłaszcza w wypowiedziach bohaterów szlacheckich silnie zabarwione, ekspresyjne określenia chłopów, czerni, Tatarów, Kozaków typu: *prostactwo* ‘prostacy’ I, 147; *hultajstwo* ‘hultaje’ II, 390; *barbarzyństwo* ‘barbarzyńcy’ I, 153; *pogaństwo* ‘poganie’ I, 378; *chamstwo* ‘chami’ I, 276; *tałatajstwo* I, 411; *tatarstwo* ‘Tatarzy’ II, 412, np. „Maż tu być porządek w tej Rzeczypospolitej, gdy *chamstwo* tak zbytownie się ubiera” I, 276; „*hultajstwo* zwykle jako roje burzy się na wiosnę” I, 99–100 itp.

Niekiedy pojawiają się rzecz. na *-stwo* we frazeologii grzecznościowej: *waćpaństwo* I, 405; „Mości panowie pułkownicy *dobrodziejstwo*” I, 356; „atamani *dobrodziejstwo*” I, 352. Są to wyraźne archaizmy.

Wprowadza również Sienkiewicz rzecz. na *-stwo* jako nazwy godności: *regimentarstwo* I, 376; *pułkownictwa* I, 115; *namiestnictwo* II, 44; *porucznikowstwo* II, 43.

²⁹ T. BUJNICKI, S. BALBUS, O „*Niewoli tatarskiej*” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 147.

³⁰ S. HRABEC, *Elementy kresowe w języku niektórych pisarzy polskich XVI i XVII w.* Toruń 1949, s. 16, 84.

Co się tyczy rzeczowników konkretnych zbiorowych typu *Kozactwo*, *rycerstwo*, *żołnierstwo* to występują one jako nacechowane warianty form typu *Kozacy*, *rycerze*, *żołnierze*. Ich archaiczna barwa wynika ze znacznej częstotliwości użycia, a także z momentów semantycznych, tak np. rzeczownik *chłopstwo* funkcjonuje w OM na oznaczenie nie tylko chłopstwa w ogóle, ale niewielkiej nawet grupy, gromady chłopów. Podobnie ma się rzecz z formami *Kozactwo*, *Tatarstwo*.

Kolektywa na *-stwo* (*-ctwo*) tworzą w ciągu synonimicznych wariantów morfologicznych formy ekspresyjne:

<i>Kozacy</i>	<i>Kozaki</i>		<i>Kozactwo</i>
forma neutr.	forma nacech., pejoratywna		forma nacech., pejoratywna i archaizująca
<i>Tatarzy</i>	<i>Tatary</i>	<i>Tatarowie</i>	<i>Tatarstwo</i>
forma neutr.	forma nacech., pejoratywna	forma archaizmu- jąca	forma nacech., pejoratywna i archaizująca

Sporą grupę tworzą rzeczowniki na *-ość*, które w świetle badań E. Mróz-Ostrowskiej³¹ wykazują dużą żywotność w polszczyźnie XVI wieku i później. Należą tu wyrazy: *bezecność*, *bezpieczność*, *cichość*, *dalekość*, *gorącość*, *nawałność*, *niespokojność*, *piękność* ‘piękno’, *słodkość*, *spokojność*, *szczęśliwość*, *tęskność*, *uporność*, *wnętrznność* ‘wnętrze’, *zwierzchność*. Pojawiają się one przeważnie w dialogu, por. „bo zawsze lepiej być w *bezpieczności*” II, 250; „Jakem też od *tęskności* chodził w Łubniach na Solonice” I, 108. W sumie występuje ponad 50 razy, przeważnie jako nacechowane dublety: *tęskność* – *tęsknota*; *słodkość* – *słodycz*; *cichość* – *cisza*; *niespokojność* – *niepokój*; *nawałność* – *nawałnica*, *nawała*; *uporność* – *upór* itp. Wszystkie wymienione okazy występują w języku XVI–XVII wieku, w II połowie XIX wieku miały one zabarwienie archaiczne i poetyckie. Rzeczowniki *cichość*, *tęskność*, *spokojność* wprowadzali często poeci romantyczni. Jak pisze E. Ostrowska rzeczowniki *spokojność*, *niespokojność* tworzą formację, która jako „emocjonalna i poetycka urzeka także późniejszych poetów, dość często posługuje się nią Słowacki”³² (por. *Niespokojności* pełne serce moje, *Beniowski* IV, 43). Rzeczownik *zwierzchność* ‘zwierzchnictwo’, ‘władza zwierzchnia’ występują w pracach Kutrzeby, Smołki, Korzona. Warto tu dorzucić, iż wie-

³¹ E. MRÓZ-OSTROWSKA, *Rzeczowniki z przyrostkiem -ość w języku XVI wieku*. [W:] *Odrodzenie w Polsce*. T. III. *Historia języka*. Cz. 2. Warszawa 1960–1962, s. 303–503.

³² Tamże, s. 442.

lu historyków XIX-wiecznych archaizowało język, wzorując się na polszczyźnie dokumentów historycznych i wcześniejszych pracach Naruszewicza i Lelewela.

W zasadzie każdy z wymienionych wyrazów ma swoją osobną historię w polszczyźnie literackiej; pewne ich nagromadzenie w OM nadaje językowi poetycko-archaizującą barwę. Rzeczowniki *lubość*: „taka jest *lubość* aury” I, 234; *gładkość* ‘uroda’: „Od twojej *gładkości* chyba mi oślepnąć przyjdzie” I, 108 należą do czystych archaizmów leksykalnych (brak innych, synchronicznych wariantów morfologicznych).

Inne typy słowotwórcze o odcieniu archaicznym są nieliczne, sporadyczne. Wymienić tu można formy: z suf. *-in//yn*: *Turczyn* I, 117; *Tatarzyn* I, 241; *Węgrzyn* II, 73; z suf. *-ik//yk*: *pacholik* I, 93; *łotrzyk* I, 21; *młodzieńczyk* I, 12; suf. *-ka*: *starostka* por. „Koty ze *starostką* Czaplńskim darli” I, 19; dziewczka I, 73; z suf. *-ica*: *zbroica* I, 409; z suf. *-anie* w funkcji oznaczania czynności: *śpiewanie* ‘śpiew’, por. „Byle nie przerywać *śpiewania*” I, 64; *karanie*, por. „*karanie* na siebie ściągniesz” I 160; *tańcowanie* ‘taniec’ I, 67. Do języka pisarzy kresowych³³ nawiązują formy: z suf. *-ę*: *pacholę* I, 281; *panię* I, 39; *chłopię* I, 407, z suf. *-iszcze*: *popieliszcze* I, 36; *dworzyszczce* I, 57; *uroczyszczce* I, 78.

Na osobną uwagę zasługuje forma *rarytet*, którą W. Taszycki traktuje jako neologizm (pseudoarchaizm) Sienkiewicza. Taszycki pisze: „Znakomity pisarz i świetny w powieściach historycznych archaizator językowy uznał najwidoczniej, że zapożyczony z łaciny rzeczownik *rarytas* rzadkość, osobliwość (łac. *raritytas*) będzie bardziej wyglądał po staropolsku, jeżeli go w niezwykłą, niecodzienną przybierze postać. Może mu się przy tym uświadomiły wypadki oboczności z jednej strony czysto łacińskich wyrazów, a z drugiej ich w polszczyźnie spotykanych odpowiedników w rodzaju łac. *auctoritas* czy *universitas* – pol. *autoritet*, *uniwersytet* itd. I wówczas obok formy *rarytas*, tj. łac. *raritytas* zrodziła się w jego umyśle forma *rarytet*, chyba nie bez wpływu niem. *Rarität*, górująca nad poprzednią niezwykłym kształtem, a więc szczególnie się w mniemaniu Sienkiewicza nadająca do tego, aby ją za staropolską uznać”³⁴.

Przypuszczenie Taszyckiego jest błędne: Sienkiewicz nie ukuł tego wyrazu, zaczerpnął go wprost od Paska, który był mu mistrzem i przewodnikiem po polszczyźnie XVII-wiecznej. Pasek pisze: „Przywiozłem tedy różnych *rarytetów* do domu, osobliwe nummizmata”; „I tak to oddałem za wielki *rarytet* cum facunda oratione pana Franciszka Ołtarzowskiego”. Pam, 94.

Czyżby więc neologizm Paska, który znał łacinę, a z językiem niemieckim nieco się obznajomił, wojując w „Danijej”, skąd właśnie owe *rarytety* do Polski przywiózł? Pisze Pasek o *szytwłach*, *bulwarkach*, *szylwachach*, a czasem popisuje

³³ Zob. S. HRABEC, *Elementy kresowe w języku niektórych pisarzy polskich XVI i XVII w. jw.*, s. 63, 105–106.

³⁴ *Rzeczownik „uniwersytet” i wyrazy podobne w języku polskim*. [W:] *Rozprawy i studia polonistyczne*. V. *Onomastyka i historia języka polskiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 190.

je się znajomością zwrotów niemieckich. Jeśli nie sam Pasek ów wyraz przyswoił sobie w tej postaci, to może uczynili to jego współtowarzysze, przebywający pod Czarnieckim w Danii.

Sienkiewicz wprowadził go po raz pierwszy w OM w następującym kontekście: „*Specjał to jest i rarytet, jakiego dotychczas nie oglądałem*” II, 269 (Wołodyjowski o urodzie Heleny Kurcewiczówny).

Jeszcze raz sięgnijmy do Paska: „[...] przywozić z krajów to, czego u nas i wśród Polski dostanie, nie moda; ale *taki rarytet, którego jeszcze dotąd i nie widziała Polska, to jest specyjał*”. Pam, 95.

Niewątpliwie, bezpośrednia pożyczka Sienkiewicza z tego właśnie ustępu Paskowego.

W zakresie przymiotnika i zaimka przymiotnego trafiają się archaicznie nacechowane formy morfologiczne – suf. *-il/y*: schowania *kozacze* I, 123; *-ny*: *herbowny* II, 239; *ukrainny* I, 175; *-cki*: *prorocki* I, 337; *rozbójnicki* I, 320; *-szy*: *inszy* ‘inny’ I, 353. Żywotna w dobie średniopolskiej formacja odimiesłowowych przymiotników na *-ły* pojawia się rzadko, por. „Hetman, jakkolwiek nieco już *podpiły*” II, 309; „stał *zdumiały*” I, 399. Częste są formy zaimków z formantami *-owy*, *-owyś*: „*takowej imprezy innemu nie powierzą*” I, 41; „*jakową wyprawę*” I, 40; „*jakoweś klęski*” I, 5.

W zakresie form *pr z y s ł ó w k a* występują postaci: *z -e*: *nieruchomie* II, 186; *surowie* I, 343; *szczegółowie* I, 405; *zarównie* I, 333; *z -o*: *groźnie* I, 297; *gniewno* II, 30; *niesmaczno* II, 58; *smaczno* II, 221; *śpieszno* II, 251; *pilno* II, 359; *straszno* II, 58; *przestronno* I, 105. Formy na *-o* stanowią zapewne nawiązanie do języka pisarzy kresowych, por. Hrabec, 83–4.

W obrębie *cz a s o w n i k ó w* zwracają uwagę struktury prefiksalne. Charakteryzując ten rys słowotwórstwa doby średniopolskiej, Z. Klemensiewicz pisze, iż „jego cechą jest «chwiejność» formantu przedrostkowego przy tożsamości funkcji znaczeniowej. Z biegiem czasu, ale dopiero w późniejszej fazie doby nowopolskiej, ustala się zasadniczo jedna struktura dla jednego wariantu znaczeniowego”³⁵.

W grę wchodzi: 1. postaci archaizujące bez przedrostków: (*za-*): „*uważ no, synku*” I, 234; „*uważcie waszmościowie*” II, 92 (forma ta występuje w języku Zagłoby); (*z-*): *obaczmy* I, 231; (*s-*): „i nie wiesz, coć *potkać* może” II, 69; „*Książę poglądał ze smutkiem*” II, 123; (*po-*): „*sił się zbawił*” I, 186; 2. odmienne formy prefiksalne: *przy-*: „*chwała boża się przymnaża*” II, 48; *przywozić* ‘przewodzić’ I, 9; *przymknąć* ‘przemknąć’ I, 32; *u-*: „*zaraz nas uwiadomił*” I, 146; „*bo myślał, że mnie ustraszysz*” II, 92; *z-*: „*gdy się zwiedzą o wojnie*” I, 278; *za-*: „*bo zamrze od zgryzoty*” II, 163; „*Tu się położę i zamrę*” I, 282; „*zasłyszano huk dział*” I, 173; „*Zamruż* [...] *waćpanna oczy*” I, 280; *po-*: „*sława pokryła księcia*” II, 99; „*Ażeby was psi pojedli*” I, 273; *o-*: „*nareszcie jeden ozwał się*” II, 78 ‘odezwał się’ (szcze-

³⁵ *Historia języka polskiego*, jw., s. 111.

gólnie częsta forma, użyta 21 razy); „bo on *ozdrowiał*” I, 438, wy-: „i prawie mu *wyrównywała energią*” I, 323.

Wymienione formy występowały i w dobie nowopolskiej (np. *ozwać się, ozdrowieć, uwiadomić, zwiędzieć się*) jako wyrazy poetycko nacechowane lub rzadkie, wychodzące z użycia.

Co się tyczy form sufiksalnych, to wymienić tu należy izolowany czasownik z formantem *-ować*: „*odprawował się*” I, 322, który B. Dunaj³⁶ traktuje jako stylistyczny archaizm; w tematach *praesens* formy z *-uj*: „*tobie zostawuję*” II, 227; „*nam zostawując łyżę*” II, 229.

Wszystkie wymienione powyżej formy słotwórcze należą do przejrzystych, komunikatywnych środków stylizacyjnych ze względu na podstawę słotwórczą, tworzącą bazę dla innych synchronicznych formacji. W zasadzie poza wyjątkami (formacje na *-ość, -stwo*) mamy do czynienia z wybranymi dubletami.

4. Archaizmy leksykalne

Jak świadczą dane statystyczne archaizmy leksykalne spełniają wśród jednostkowych znaków archaizacyjnych pierwszoplanową rolę stylizacyjną. Z danych tych wynika, iż w dialogu jest ponad 4-krotnie więcej archaizmów leksykalnych, co jednak w niewielkim stopniu odbija się na komunikatywności tej wypowiedzi, bowiem archaizacja leksykalna opiera się tu głównie na wysokiej frekwencji (prawie 50%) wyrazów i zwrotów grzecznościowych, użytych przeważnie w funkcji wołacza: *waćpan, waszmość, waść, waszeć, wasan, wać, wasze, acan, asan, jegośćmość, imć, mosanie, mości panie // panowie, wasza książęca mość, panowie bracia, wasza cześć, waćpani, waćpanna, jejmość pani, mościa pani, imość pani* oraz posesywnych form przymiotnych *waszmościów, jegomościin* itd. Kumulują się te formy w dialogu konwersacyjnym, gdzie są głównym środkiem archaizacji, np.:

„– Jak to? *waść?* o Helenę?

– Ja, *mościa* pani – i to jest niewzruszony mój zamiar.

Nastała chwila milczenia.

– Czekam odpowiedzi *imość* pani.

– Wybacz *waćpan* – odrzekła ochłonawszy kniahini, a głos jej stał się suchy i ostry – *zaszczyt* to dla nas niemały prośba takiego kawalera, ale nie może z niej nic być, gdyż Helenę obiecałam już komu innemu.

– Zważ wszelako *waćpani*, jako troskliwa opiekunka, czy to nie było przeciw woli kniazów i czym nie lepszy niżli ten, komu ją *waćpani* obiecałaś.

– *Mości panie!*” I, 71.

³⁶ Z historii czasowników typu „*odprawować*”, „*zostawować*”. Zeszyty Naukowe UJ. Prace Językoznawcze, z. 29, Kraków 1970, s. 71.

Zwroty te na skutek powtarzalności automatyzują się, są one jednak, jako znaki ekspresywne bardzo ważnym czynnikiem archaicznej gry, toczącej się na powierzchni języka tekstu.

Archaizacja leksykalna rozciąga się na wszystkie kategorie wyrazów, ale i tutaj istnieje charakterystyczny wybór. Przyjrzyjmy się wpiery liście frekwencyjnej poszczególnych wyrazów, wyekscerpowanej z 1/10 części tekstu.

Tabela 14

Archaizmy wyrazowe w OM

(nie wliczając zwrotów i wyrazów grzecznościowych)

	Wyraz	Narracja	Dialog	Razem
1.	jeno 'ale, tylko'	8	13	21
2.	tedy 'przeto, więc'	4	9	13
3-4.	jako 'jak'	5	7	12
	powiadać 'mówić'	–	12	12
5.	siła 'dużo, wiele'	–	7	8
6.	on 'ów'	2	5	7
7-9.	wszelako 'jednak'	3	3	6
	zali 'czy'	1	5	6
	alboli 'albo, lub'	1	5	6
10-12.	jakoby 'jakby'	2	3	5
	okrutnie 'wielce, bardzo'	1	4	5
	prawić 'mówić, opowiadać'	1	4	5
	miarkować 'sądzić'	–	5	5
13-21.	owóz 'otóż'	1	3	4
	wedle 'według, w myśl'	2	2	4
	wszędy 'wszędzie'	1	3	4
	widno 'widocznie'	–	4	4
	nie mieszkając 'bez zwłoki'	1	3	4
	salwować 'ratować'	1	3	4
	permisja 'pozwolenie, urlop'	1	3	4
	eksperienca 'doświadczenie'	–	4	4
	srodze 'bardzo'	1	3	4
22-34.	lubo 'choć'	2	1	3
	snadnie 'łatwo'	–	3	3
	snadź 'widocznie'	–	3	3
	dopieroż 'a wówczas'	–	3	3
	gładki 'urodziviy'	–	3	3
	zażywać 'zaznać czego'	–	3	3
	larum 'alarm'	2	1	3
	konfuzja 'wstyd'	1	2	3

Wyraz	Narracja	Dialog	Razem
potrzeba 'bitwa'	1	2	3
strzelba 'broń palna', 'strzelanina'	2	1	3
afekt 'uczucie'	–	3	3
ordynans 'rozkaz'	2	1	3
moderacja 'umiarkowanie'	–	3	3
35–62. abominacja 'wstręt, antypatia'	–	2	2
barwa 'mundur'	1	1	2
białogłowa 'kobieta'	–	2	2
cekhauz 'zbrojownia'	2	–	2
dowcip 'rozum'	–	2	2
dyferencja 'różnica'	–	2	2
frukta 'owoce'	1	1	2
grzeczny 'wyborny, okazały'	–	2	2
język 'schwyty żołnierz'	1	1	2
justycja 'sprawiedliwość'	–	2	2
jużci 'z pewnością'	–	2	2
kraśny 'czerwony'	2	–	2
kondemnata 'wyrok wydany zaocznie'	1	1	2
kontempt 'pogarda'	1	1	2
lafa 'żołd'	–	2	2
nacja 'narodowość'	–	2	2
niedziela 'tydzień'	1	1	2
podwika 'kobieta'	–	2	2
prezydium 'załoga, ochrona'	1	1	2
powiadać się 'uważać się za kogo'	–	2	2
przecz 'dlaczego'	–	2	2
respons 'odpowiedź'	–	2	2
rysią 'kłusem'	2	–	2
setny 'dobry'	–	2	2
substancja 'majątek'	–	2	2
terminy 'opały'	–	2	2
wiktoria 'zwycięstwo'	1	1	2
wojennik 'doświadczony, bitny żołnierz'	1	1	2
wraz 'zaraz'	–	2	2
zadzierzyć 'zatrzymać'	1	1	2
63–98. adolescencja 'młodość'	–	1	1
alteracja 'wzruszenie, oburzenie'	1	–	1
banderia 'chorągiew'	1	–	1
basalyk 'nicpoń'	–	1	1
cyrkumferencja 'tusza'	–	1	1

Wyraz	Narracja	Dialog	Razem
cyrulik 'felczer'	–	1	1
czernica 'mniszka prawosławna'	–	1	1
czerniec 'mnich prawosławny'	–	1	1
ćwierć 'kwartał'	–	1	1
dyskurs 'rozmowa'	–	1	1
dziewierz 'szwagier'	–	1	1
dziewosłab 'swat'	–	1	1
gladysz 'człowiek urodziwy'	1	–	1
gorzel! 'biada!'	–	1	1
gruba 'wielki piec'	1	–	1
gwałtownik 'człowiek gwałtowny'	1	–	1
innocencja 'niewinność'	–	1	1
krasny 'piękny'	1	–	1
konkordia 'zgoda'	–	1	1
kontentacja 'zaspokojenie żądań'	1	–	1
modestia 'skromność'	–	1	1
naści! 'masz!'	–	1	1
odzierzyć 'osiąść'	1	–	1
osiedzieć się 'zostać'	–	1	1
podwikarz 'kobieciarz'	–	1	1
promulgować 'ogłaszać'	–	1	1
przygodzić się 'przytrafić się'	–	1	1
rozumieć 'sądzić'	–	1	1
rekurs 'apelacja'	–	1	1
rybitw 'rybak'	1	–	1
skonwinkować 'pozyskać kogo'	–	1	1
śloza 'łza'	–	1	1
traktament 'uczta, częstowanie'	–	1	1
ucztownik 'biesiadnik'	1	–	1
warchoł 'zamieszanie, warcholenie'	–	1	1
wiwenda 'zapasy żywności'	–	1	1

Przy całkowitym opracowaniu słownictwa archaicznego OM obraz jednostkowo użytych wyrazów byłby inny, pojawienie się bowiem tego czy innego archaizmu zależy od danego kontekstu – tematu. Nie idzie nam tu jednak o opracowanie pełnego inwentarza wyrazowego, ale o uchwycenie postępowania archaizacyjnego pisarza. Materiał powyższy nasuwa następujące spostrzeżenia:

1. Wysoką stosunkowo frekwencją mają wyrazy semantycznie puste: spójniki, zaimki, partykuły, a więc znaki, które nie zacierają komunikatywności tekstu.

2. Kolejną wysoką lokatę w obrębie wyrazów semantycznie pełnych mają czasowniki mówienia *powiadać*, *prawić*, które należą do zespołu stereotypowych elementów metajęzykowych, związanych z gawędziarskim stylem wielu wypowiedzi.

3. Wśród innych wyrazów znaczną frekwencję mają wyrazy modyfikujące – przysłówki, co zapewne wynika z nawiązania do werbalnego charakteru języka staropolskiego.

4. W doborze haseł przeważa rzeczownik, ale poszczególne wyrazy nie mają wysokiej frekwencji.

5. Archaizacja dotyczy wszystkich podstawowych kategorii wyrazowych, podobnie jak w przypadku *Niewoli tatarskiej*. Potwierdzają się tu badania S. Balbusa, który pisze: „Pragnąc nie zachwiać równowagi wewnętrznej struktury języka nie obciążył (Sienkiewicz, przyp. A.W.) nadmiernie funkcją archaizacyjną żadnej grupy kategorii gramatycznych, gdyż zarówno werbalne, jak i nominalne są jej nosicielami, stosownie do ich udziału w tekście. Nie udało się to np. Żeromskiemu, który archaizację swoich utworów opierał głównie na klasie nominalnych, przeważnie zresztą ornamentacyjnych przymiotników, co powoduje nieraz wrażenie sztuczności”³⁷.

6. Sporą grupę tworzą wyrazy łacińskiego pochodzenia (około 35% haseł), skumulowane w 70% w dialogu. Stanowią one nawiązanie do języka baroku. Biorąc jednak pod uwagę obszerność tekstu i ilość użyć danych wyrazów, można tu mówić o umiarze stylizacji.

7. Przynajmniej połowa podanych w tabeli wyrazów tworzy grupę słów, które, opierając się na kwalifikatorach SJP Doroszewskiego i *Słownika warszawskiego*, można uznać za wyrazy przestarzałe, rzadkie, poetyckie, książkowe, np. *afekt*, *eksperyjencja*, *nacja*, *gładysz*, *gwałtownik* itp. Dotyczy to zwłaszcza spójników *jeno*, *tedy*, *wszelako*, które wnoszą barwę archaizacyjną na skutek częstotliwego użycia (w listach Sienkiewicza pojawiają się one egzemplarycznie).

8. Sporo wyrazów, np. *jeno*, *okrutnie*, *widno*, *wraz*, *zadzierzyć* można traktować jako dialektyzmy użyte w funkcji archaizmów. Trudno rozstrzygnąć, jakie w grę wchodzi bezpośrednie źródło językowe: język staropolski czy gwara. Dotyczy to też szeregu form gramatycznych. Wydaje się, iż gdy mamy możliwość objaśniania danego wyrazu czy formy na tle materiału staropolskiego, trzeba przyznać genezie historycznej pierwszeństwo. Za dialektyzmy można natomiast uznać te wyrazy i formy, które: 1. nie były znane językowi staropolskiemu, 2. związane są z wypowiedziami postaci chłopskich.

9. Stosuje Sienkiewicz chętnie archaizmy semantyczne typu *srodze* ‘bardzo’, *okrutnie* ‘wielce, bardzo’, *dowcip* ‘rozum’, *rozumieć* ‘sądzić’ itp., które występują obok znaczeń synchronicznych, np. *okrutnie* ‘nieludzko’. Wydaje się, iż spośród wszystkich archaizmów leksykalnych archaizmy semantyczne

³⁷ T. BUJNICKI, S. BALBUS, O „Niewoli tatarskiej” Henryka Sienkiewicza. jw., s. 149.

są najsilniejszymi sygnałami stylistycznej diachronii. Jeśli bowiem archaizmy typu *kondemnata*, *komunik*, *cekhauz* są znakami desygnatów i pojęć przeszłości historycznej (stąd pojawiają się one często w pracach historycznych), a archaizmy typu *białogłowa*, *podwika*, *wiktoria* są diachronicznymi synonimami wyrazów współczesnych, to wiele spośród archaizmów semantycznych, oprócz tych odniesień, posiada swoje wewnątrzjęzykowe motywacje: występują one w określonych kontekstach, które tworzą konstrukcje frazeologiczne, są składnikami struktury semantyczno-składniowej języka przeszłości, np. *powiadać się* (kimś): *Powiaadał mi się pułkownikiem* I, 20.

10. Archaizmy frazeologiczne. W tabeli dotyczącej frekwencji poszczególnych archaizmów, wprowadziłem tylko te zwroty frazeologiczne, które mają charakter konstrukcji stosunkowo skostniałych:

a) formuły i frazy: *wiem ci ja* I, 107; *Nie może to być* I, 20; *Widzi mi się* II, 118; *ale to furda!* I, 19; *Tak mi Pan Bóg dopomóż* I, 46; *jako żywo* I, 318; *jakom żyw* I, 24; *A toś mi brat* I, 399; *dawajcie no tu sam* (kogoś) I, 319 itp.,

b) zwroty: *nikogo nie żywić* I, 350; *dawać okazję* I, 22; 'prowokować zwałę, pojedynek'; *zapaść koszem* I, 344; *rzucić klimkiem* II, 191 'skłamać'; *uderzyć po koniu* I, 430 'ruszyć ostro'; *iść komunikiem* I, 45 itp.,

c) wyrażenia (grupa mająca charakter nominalny): *bitny* [...] *mąż* II, 431; *siarczysty żołnierz* I, 363; *wojownik* [...] *zawołany* I, 73; *kęs czasu* I, 18; *rycerz dużej ręki* I, 15; *dziw nad dziwy* I, 5; *gracz na szable* I, 158; *po wiek żywota* I, 65 itp.,

d) inne konstrukcje: *jest „po harapie”* I, 91 'za późno'; zwrot porównawczy przejęty z Paska: „i lepiej *pono kury sadzać* niż głowę pro publico bono narażać” I, 116; charakterystyczne wykrzyknienia: *Jakem Czaplński* I, 21; *jakem Charlamp* II, 135 itp.

Zwroty i formuły frazeologiczne kumulują się wokół trzech tematycznych motywów: 1. szlachecki, 2. rycersko-żołnierski, 3. religijny (por. np. liczne zbitki wyrazowe przejęte z Biblii i innych tekstów religijnych: *dzień sądu i gniewu bożego* I, 98; „*Krew padła między nich i nienawiść wyrosła*” I, 69; „*Z nimi moce piekielne, z nami niebieskie*” I, 406; „*zdobываяc chleb powszedni*” I, 98; *wygubi rodzaj ludzki* I, 5; *porządek przyrodzenia* I, 5 i dziesiątki innych).

5. Archaizmy składniowe

Archaizmy składniowe OM mają, ogólnie rzecz biorąc, trojaki charakter: 1. leksykalno-składniowy: użycie relacyjnych części mowy o barwie archaicznej w funkcji wskaźników zespolenia i nawiązania w miejsce synchronicznych odpowiedników (np. spójnika *jeno*), 2. gramatyczny (ściśle systemowy): np. wprowadzenie starych struktur z zakresu składni rządu, 3. stylistyczny: wprowadzenie starych konstrukcji w zakresie szyku, stylizacja na barokowe konstrukcje perodiów itp.

Archaizmy składniowe gramatyczne, podobnie jak inne archaizmy systemowe, tworzą jednostkowe, niepodlegające modyfikacjom diachroniczne odpowiedniki form współczesnych, tak np. starą konstrukcję syntetyczną *pocze-kać Czaplińskiemu* można zastąpić tylko konstrukcją analityczną, synchroniczną *pocze-kać na Czaplińskiego*, podczas gdy struktury okresów mogą ulegać różnym przekształceniom uwspółcześniającym. Nie inaczej ma się rzecz z szykiem składników zdania i zdań, dziale składni, gdzie istnieją różnorodne możliwości kombinacji układów linearych dla celów archaizacyjnych.

W zbiorczej tabeli (nr 9) przedstawiającej typy archaizmów językowych uwzględnione zostały tylko archaizmy gramatyczno-składniowe. Od nich też rozpoczniemy przegląd składniowych środków stylizacyjnych³⁸.

1. Łączenie składników związku orzekającego:

a) orzecznik wyrażony mianownikiem; np. „Rzeczywiście Barabasz był *żoł- nierz dobry, ale człowiek stary*” I, 32; „W Czehrynie nie lubiano go, bo był *zawad- dia wielki, pieniacz, prześladowca*” I, 21; „Bohun jest *człowiek szalony*” I, 74 itp. Konstrukcja użyta często, w proporcji 1:6 w stosunku do form z narzędnikiem. Według Z. Klemensiewicza użycie narzędnika w funkcji orzecznika rzeczowego ustaliło się w XVIII wieku,

b) orzecznik wyrażony dopełniaczem: książę był *wzrostu prawie małego* I, 83; por. XVII-wieczne: „Którzy na północy mieszkają, są [...] cery białej, wzrostu wielkiego, ciała miękkiego”, Skł. średn.-pol, 18.

2. Bezokolicznikowe zdanie bezpodmiotowe: „– I koń pod nim tatar zacny, *jak lepszego u chana nie znaleźć*” I, 9; „*Bazarnikami im być, nie naszymi komi- litonami*” II, 295 (zdanie o charakterze modalnym). Tego typu konstrukcji jest sporo w języku Paska, por. Koneczna, 120–124.

3. Związek poboczny:

A. Dopełnienie:

a) kazualne w miejsce późniejszego innego kazualnego: dopełniacz (→ biernik): „Ale wraz ci *jej* zawałam” I, 107; „Co rok na łokieć wyżej *wału* sypię” I, 127; „– *Ognia* podpalić” I, 134; biernik i narzędnik (→ celownik i biernik): „Daruję cię *zdrowiem*” I, 420; por. Mickiewiczowskie: „Daruję cię *życiem*” SFJP; biernik (→ celownik): „więc krew go uszła” I, 366,

³⁸ W opracowaniu części składniowej opieram się tu m.in. na pracach: I. BAJEROWEJ, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku*, jw., S. ROSPONDA, *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Warszawa 1971; Z. KLEMENSIEWICZA, T. LEHRA-SPELAWIŃSKIEGO, S. URBAŃCZYKA, *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Warszawa 1964, a przede wszystkim na cennej materiałowej pracy *Zapomniane konstrukcje składni średniopolskiej (XVII wiek)*. Opr. zespół A. KAŁKOWSKA, K. PISARKOWA, J. TWARDZIKOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

b) kazualne w miejsce późniejszego przyimkowego: dopełniacz (→ na + biernik): „*żadnych wygód* sobie nie pozwalał” I, 361; „ciągle czeka *apostołów*” I, 64; dopełniacz (→ z + dopełniacz): „Chmielnicki *zasadzki* uszedł” I, 22; celownik (→ na + biernik): „Wypada mi ze dwa dni *Czaplińskiemu* poczekać” I, 33,

c) przyimkowe w miejsce innego przyimkowego: biernik z przyimkiem w (→ na + biernik): „bił się [...] *w szable*” I, 39; biernik z przyimkiem *na* (→ dla + dopełniacz): „– Bądźcież ichmościowie *na nasz dom* łaskawi” I, 49; „któren *na mnie* łaskaw” I, 243; dopełniacz z przyimkiem *od* (→ przez + biernik): „kochany nie jest jako on, i *od Niżowych*, i *od czerni*” I, 437; miejscownik z przyimkiem w (→ w + biernik): „okrutnie *w swoim zdaniu* i *swoim wojsku* dufny” I, 32.

B. Okolicznik:

a) kazualny: dopełniacz (→ w + miejscownik): „*Czasu pokoju* chodził z innymi” I, 52; narzędnik (→ w + miejscownik): „*Wigilią* powrotu [...] rozłożył pan Jan chorągwie po wsi” I, 431; narzędnik (→ przez + biernik): „*Pychą* też to, Bogu samemu nieznośną, ginie ta Rzeczpospolita” I, 321.

b) przyimkowy: dopełniacz z przyimkiem *dla* (różne konstrukcje: za + biernik; ze względu na..., na skutek...): „Zaćwilichowskiego jednego szanował, jak i wszyscy, *dla jego powagi, cnoty i męstwa*” I, 21; „Namiestnik chciał pić, ale *dla ściśniętego gardła* nie mógł” I, 317; „Gruntów nie wyrabiali *dla niebezpieczeństwa od ordy*” I, 125; „Namiestnik oka prawie zmrużyć nie mógł *dla nieznośnego zapachu końskich skór*” I, 125 itp. (jest to jedna z najczęstszych form składniowych OM); dopełniacz z przyimkiem *z*: „*z wiosny* szarańcza w niesłychanej ilości wyroiła się z Dzikich Pól” I, 5; celownik z przyimkiem *ku* (→ do + dopełniacz lub wyrażenie *w stronę*...): „Wiem też, że pójdzie *ku Zbarażu*” I, 428; „idź prosto na dół *ku Tatarzyskom*” II, 56; „po cóż by się *ku Łubniom* puszczał?” I, 316 itp. Konstrukcje z *ku* nie były rzadkością w II połowie XIX wieku, częste jednak ich użycie w OM służy archaizacji.

C. Przydawka

a) celownik zamiast dopełniacza: „Przyjacielem *panu wojewodzie* braclawskiemu będąc” I, 380; „*synom* moim druh” I, 52,

b) dopełniacz zamiast wyrażenia przyimkowego: „nie poszli tamtą drogą z obawy *Tatarów*” II, 271,

c) celownik z przyimkiem *ku*: „że nawet wiór *ku drugiemu wiórowi* afekt czuć poczyna” I, 234; „stałym *ku waszmości* afektem płonąc” I, 390 itp.

4. Inne osobliwe sfrageologizowane konstrukcje: „Zaraz, jeno *koniom odpoczniemy*” II, 261; „Zaledwie *koniom wypocząwszy*, uciekali tak śpiesznie” II, 264; „ale w tych czasach *już mi to niepodobieństwo się ruszyć*” I, 447.

5. Zaczynanie zdań od zaimków względnych *który*, *co*: „[...] przyszedł mu z pomocą. *O którym to* wyratowaniu się Chmielnickiego wcześniej waci zawiadamiam” I, 23; „[...] waść swoim wojennym humorom i fantazji dogadzając woju-

jesz i wojujesz, a ona tam *lacrimis* się każdego dnia zalewa, na próżno responsu czekając. *Czego by inny nie uczynił*” I, 426. Latynizmu tego nie nadużywa Sienkiewicz, pojawia się on kilkakrotnie.

6. Wypowiedzenia złożone

Oprócz banalnych środków zespolenia za pomocą archaicznie zabarwionych spójników *jeno, tedy* itp., o których była mowa w części leksykalnej, na uwagę zasługują bardziej osobliwe przypadki użycia spójników i innych form w funkcji wskaźników zespolenia: interesują nas tu tylko te wskaźniki, które w języku staropolskim miały odmienną funkcję składniową.

A. konstrukcje parataktyczne:

a) *czyli* ‘czy’: „*tyżeś to czyli twój duch?*” I, 432,

b) *przecie* (w zdaniu przeciwstawnym): „I choć idąc byli na nią gotowi, *przecie* teraz strach ich zdejmował.” I, 309; „[...] *któren* choć pokornie pisze, *przecie* zuchwale postępuje” I, 311;

B. Konstrukcje hipotaktyczne:

jako ‘że’: „Przysięgali też ludzie [...], *jako* już widzieli owe *fines*” I, 79; „Niejaki Kupcewicz, Witebszczanin, umierając *zeznał*, *jako* on pisał pod Smoleńskiem list” I, 56 (zdanie dopełnieniowe),

jakoby ‘że’: „I lubo nie znać było w tonie jego mowy żadnej pokory ani zrozumienia, *jakoby* przyjmował wyższych od siebie, *przecież* kłaniał im się obyczajem kozackim w pas” I, 60 (zdanie dopełnieniowe),

jeśli, jeżeli ‘czy’: „Chciałbym naprzód wiedzieć, *jeżeli* ze szlachcicem mam sprawę” I, 12; „a skądże wiesz, *jeśli* własne tylko krzywdy mścić idę?” I, 160 (zdanie dopełnieniowe),

ile że ‘ponieważ’: „bo nam czas w drogę, która, *ile że* na piechotę, dłużyć się będzie” I, 278 (oznajmienie okolicznikowe przyczyny),

jak ‘że’ (w wypowiedzeniach okolicznikowych stopnia): „I koń pod nim tatar zacny, *jak* lepszego u chana nie znaleźć” I, 9; „która jest tak cudna, *jak* drugiej na świecie nie znaleźć” I, 94,

który (w zdaniu anaforycznym rozwijającym): „[...] łaska to wysoka waszej książęcej mości, że mogą rozkazać, na moją wolę to zdajesz, *której* łaski nie byłbym godzien” I, 103; „Są głosy, że jeśli król miłośniwy wojnę z Turczyńcem zacnie, to książę wojewoda Krym ogniem i mieczem nawiedzi, *od których* wieści wielka jest radość na całej Ukrainie” I, 63 itp. (latynizm ten niknie w XVIII wieku, Bajerowa, 160–63).

Wymienione powyżej formy nie stanowią głównych środków stylizacji składniowej. W porównaniu z materiałem, jaki podają autorzy pracy *Zapomniane konstrukcje składni średniopolskiej (XVII wiek)* wybór form archaicznych jest stosunkowo skromny.

Głównym bowiem przedmiotem stylizacji składniowej są staropolskie układy linearne wypowiedzenia oraz niektóre charakterystyczne struktury styli-

stywno-składniowe (okres, duży procent zdań i oznajmień wtrąconych). Można powiedzieć ogólnie, iż Sienkiewicz podchwytuje przede wszystkim charakterystyczne formy *st y l i s t y c z n e*³⁹ składni XVII wieku:

1. Szyk składników wypowiedzenia pojedynczego

A. rozdzielenie grupy rzeczownikowo-przymiotnikowej:

a) grupa nominalna o szyku: przymiotnik – przydawka dopełniaczowa – rzeczownik określany: „po *pomyślnym rzeczy załatwieniu*” I, 39; „dla *zobopólnej serc czułości*” I, 80 itp.,

b) przymiotnik – przydawka dopełniająca (i przyimkowa) – rzeczownik określany: „po *długiej z Krymu podróży*” I, 18; „usłyszawszy o *walnej na Krym wyprawie*” I, 79; „czy nie ma *jakich z Łubniów dyspozycji*” I, 18; „była *największym w mieście ewenementem*” I, 19 itp.,

c) rzeczownik określany – dopełnienie przymiotnika – przymiotnik (imiesłów przymiotny): *żołnierz wielce w swym zawodzie zamilowany* I, 38; *olbrzym o głowę rodzaj ludzki przewyższający* I, 82–3; *winy do odpokutowania niepodobne* I, 114; *człek prawem ścigan* I, 6 itp.,

d) rzeczownik – orzeczenie – przymiotnik: *Dyscypliny przestrzegął żelaznej* I, 81.

B. antycypacyjny szyk dopełnień: „[...] na której *pastwisk Rzeczpospolita Tatarom* pozwalała” I, 6, „orężny pasterz *trząd* strzegł, rycerz *przygód* tam szukał” I, 6.

Szyk ten jest związany z tendencją do umieszczania orzeczenia i imiesłowu przymiotnego na końcu wypowiedzenia.

C. Szyk przydawki

a) przydawka dopełniaczowa – rzeczownik określany: „zastali *szlachty huk*” I, 19; *wielkiego dworu obyczaję* II, 93; „nad *Jaworskich gruntami*” I, 239 itp.,

b) przydawka dopełniająca (kazualna, przyimkowa) – rzeczownik określany: „inaczej nie byłoby tu *bez krwi rozlania*” I, 73; „i jego *na Sicz* ucieczie” I, 84 itp.,

c) przydawka przymiotna: na ogół panuje stan współczesny, rzadko pojawia się szyk o odcieniu archaicznym, np. „i wprowadzał prawo *swoje książęce*” I, 36; „żołnierza *dobrego*” I, 18; „lud *jaki*” I, 128; „czasu *swego*” I, 60; W skupieniu przydawek przymiotnych: „miał *gwardię dragońską wyborną*” I, 382; „blask oświecał twarze *chłopskie dzikie, okrutne*” I, 385; „*twarzy surowej, męskiej*” I, 43 (układy rzadkie).

Charakterystyczny dla retoryki staropolskiej szyk chiastyczny przydawek w zdaniu prezentują nieliczne tylko przykłady: np. „*powaga hetmańska ożeniona z tatarską chytrością*” I, 13. Natomiast dobitnie zaznacza się stosowanie

³⁹ Na temat struktur stylistycznych składni staropolskiej (XVI w.) istnieje nader cenna praca A. WIERZBICKIEJ, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Warszawa 1966, por. też tejże autorki: *Hipotaksa i konstrukcje nominalne w rozwoju polszczyzny*. „Pamiętnik Literacki” LIII, 1962, s. 212–216.

anaforycznego szyku, stanowiącego charakterystyczną cechę języka niektórych pisarzy staropolskich, wzorowaną, podobnie jak chiasm, na łacinie⁴⁰. Przykładów jest bardzo wiele: a) układ progresywny: „*Wzrostu wyniosłego, rysów pańskich i bardzo foremnych*” I, 43; „*widząc ten wzrost strzelisty, pierś wypukłą*” I, 44, b) układ antycypacyjny (skądinąd właściwy polszczyźnie): „*o długich war-koczach, mleczej twarzy i kraśnych ustach*” I, 266; „*świeciły drogie kamienie, druciane koszulki ze złoconymi guzami na spięciach*” I, 59 itp.

D. Klamra: podmiot – orzeczenie.

Szczególną postacią antycypacyjnego szyku zdania pojedynczego jest pomieszczenie dwu konstytutywnych członów zdania na jego pozycjach krańcowych, a więc układ: podmiot (+ ewentualnie określenia podmiotu) – określenia orzeczenia (okoliczniki, dopełnienia) – orzeczenie, np. „*Jeden Bardabut na czele swoich kalnickich ludzi o miłosierdzie nie prosił*” I, 373; „*Bohater skronie rozpalone rękoma przycisnął*” I, 454; „*Kniaź znowu głowę dumnie podniósł*” I, 454; „*którego zgon do pogodnego zachodu słońca był podobny*” I, 81 itp.

Trafia się też klamra w obrębie wypowiedzenia złożonego (z oznajmieniem imiesłowym wtrąconym): „*Pan Longinus Podbipięta, pierwszy raz w życiu księcia na pogrzebie ujrzawszy, własnym oczom uwierzyć nie mógł*”. I, 82.

2. Budowa zakończeń zdań

A. Orzeczenie na końcu zdania.

Jest to obok słownictwa i frazeologii najczęstszy środek archaizacji języka, występujący w wypowiedzeniach złożonych we wszystkich tych odmianach tekstu, gdzie występuje stylizacja na prozę staropolską. Wyodrębnić tu należy: a) zakończenia zdań „przed przecinkiem”, b) zakończenia zdania „przed kropką”, tj. zdania zamykającego całe wypowiedzenie złożone⁴¹.

a) Zakończenia zdań składowych („przed przecinkiem”): „Trzeba, aby się dowodnie okazało, iż jest ktoś, co się jeszcze tego watażki *nie lęka* i jak zbója go *traktuje*, którego choć pokornie *pisze*, przecie *zuchwale postępuje* i na Ukrainie jakby udziałny książę sobie *poczyna*, i taki paroksyzm na Rzeczpospolitą *sprawadza*, jakiego z dawna nie doznała.” I, 311; „*Piekłem mnie straszysz*, o prywatę i zdradę mnie *pomawiasz*, a skądże wiesz, jeśli własne tylko krzywdy *mścić idę*?” I, 160 itp.

Cytaty te prezentują przypadki regularnych powtórzeń orzeczeń w klauzulach wypowiedzeń składowych. Wypowiedzenia tego typu stają się figurą rytmiczno-składniową, mającą walor wypowiedzi ozdobnej. Tworzą one przeciętnie 17,5% typów zakończeń w narracji (w niektórych partiach stylizowanych występują dwukrotnie częściej) i 55% zakończeń w dialogu.

⁴⁰ A. WIERZBICKA, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*, jw., s. 110–119.

⁴¹ Tamże, s. 132.

b) Orzeczenie na końcu wypowiedzenia złożonego („przed kropką”).

W tej pozycji są one znacznie częstsze: w narracji około 25%, w dialogu – 67%, por. 68% zakończeń orzeczeniowych w *Kazaniach sejmowych* P. Skargi⁴².

B. Inne zakończenia.

Do wzorców staropolskich (genetycznie łacińskich) nawiązują też inne rodzaje zakończeń, akcentujące tę szczególnie ważną pozycję treściowo-intonacyjną w zdaniu:

a) umieszczenie pary synonimów: „[...] to się znów *wysila* i *wzmaga*” I, 195; „[...] a on niczego więcej nie będzie *ni chciał*, *ni pożądał*” I, 453; „[...] zbrojami ku słońcu *świecą* i *migocą*” I, 330; „[...] a ów Mariusz siedział tymczasem w Zbarażu, *chmurny*, *niezbadany*” I, 443; „[...] biegli na wyścig pod okop z *krzykiem* i *wyciem*” I, 195 itp.,

b) wprowadzenie przed ostatnim wyrazem w zdaniu wypowiedzenia rozrywającego (podrzednego lub wtrąconego), które służy rytmiczno-logicznemu uwydatnieniu zakończenia „dzięki poprzedzeniu go mocnym działem intonacyjnym”⁴³, np. „Starł się naprzód z brzuchatym panem Dzikiem i pchnąwszy go w brzuch, z konia zwałił, a ten krzyknąwszy: «O Jezul!», już się więcej spod kopyt, *które mu tratowały wnętrzości*, nie podniósł” I, 373 itp.,

c) rozerwanie grupy nominalnej w orzeczniku: „[...] *wojenny* był *pan*” I, 334; „[...] i *wielkich przewag* była *przyczyną*” I, 281 itp.,

d) klauzule imiesłowe przymiotne: „[...] i tu go burmistrz łubniański Hruby żegnał po rusku w imieniu wszystkich miast do dzierżawy zadnieprzańskiej *należących*” I, 327; „[...] było pustynią mało co więcej, od Dzikich Pól *zamieszkaną*, przez Tatarów często *zwiedzaną*, dla watach zaporoskich *otwartą*.” I, 35 itp.

3. Stylizacja na periody retoryczne

Jak świadczą dane statystyczne, podane w rozdziale III (tabela 2) składnia OM charakteryzuje się przewagą połączeń parataktycznych, niewielkim procentem zdań wielokrotnie złożonych, dość wysokim – zdań pojedynczych skończonych oraz jedno- lub dwukrotnie złożonych, uproszoną hipotaksą wewnątrz-zdaniową itp.; słowem: przeciętny model składni OM, zwłaszcza w narracji, opiera się na wzorcach synchronicznych, podobnie jak i inne działy języka. W jaki więc sposób nawiązuje Sienkiewicz we fragmentach dobitnie stylizowanych narracyjnych i dialogowych do jednej z najważniejszych właściwości języka baroku: rozbudowanych, skomplikowanych i kunsztownych struktur stylistyczno-składniowych, tzw. okresów?

Otóż, upraszczając w wielkim stopniu strukturę wypowiedzeń retorycznych, pozostawił pisarz niektóre tylko cechy w zakresie alinearne go toku zdań, anty-

⁴² Według obliczeń A. WIERZBICKIEJ, tamże, s. 251 (tabela 49).

⁴³ Tamże, s. 159.

cypacji oraz figur. Sugestię archaiczności i ozdobności stwarzał szyk, o którym już była mowa oraz tworzenie paralelizmów i kontrastów składniowych, ilustrowanych w niniejszej pracy (rozdz. IV, V i VI) licznymi przykładami. Oprócz tych środków markuje Sienkiewicz następujące cechy wzorców składniowych baroku:

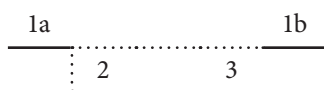
A. Rozerwanie zdania głównego na grupę podmiotu (w incipicie wypowiedzenia) i grupę orzeczenia (w klauzuli wypowiedzenia złożonego), czyli stosowania tzw. klasycznego *circus*, klamry P–O. W grę wchodzi jednak wypowiedzenia jedno- lub dwukrotnie złożone, a nie jak w prozie retorycznej renesansu i baroku (i w łacinie) wielokrotnie złożone, np.

a) „*Ów szlachcic, który to raz już kniaziównę ocalił, co to pod Konstantynowem tyle dokazywał, ten mnie mówi!*” I, 191,

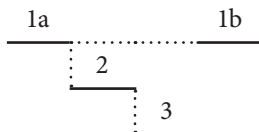
b) „*Pan Skrzetuski, który pierwszy przed chorągwiami do zamku skoczył, o kniaziównę i Zagłobę pytając, oczywiście, ich tu nie znalazł.*” I, 325.

Schemat wypowiedzenia

a)



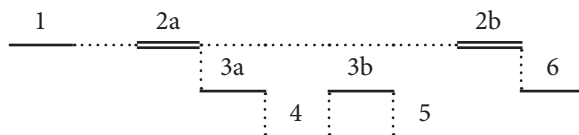
b)



B. Wzorcowe przykłady innych kunsztownych struktur składniowych:

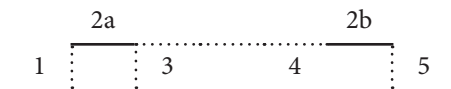
a) „*Wśród takiego to harmidru goście weszli do środka domu, ale tu dopiero pan Rozwan Ursu, który widząc poprzednio dzikość i mizериę siedliska, prawie żałował, iż się dał zaprosić na nocleg, zdumiał prawdziwie na widok tego, co ujrzały jego oczy*” I, 59.

Schemat wypowiedzenia



Widoczna komplikacja, ale i ład oraz kunsztowność budowy tego mikrookresu, z dwoma zdaniami rozerwanymi z klamrą wewnętrzną (2a–2b)

b) „Gdy husaria ruszyła naprzód, Pan Zagłoba, choć oddech miał krótki i tłoku nie lubił, skoczył przecie z innymi, bo zresztą i nie mógł inaczej uczynić bez narażenia się na stratowanie”. I, 419.



W wypowiedzeniach złożonych przeważa znacznie wzorec b), z charakterystycznym centralnie usytuowanym zdaniem głównym, raz rozerwanym.

Według obliczeń S. Balbusa „około 14% zdań pojedynczych składowych ulega w *Niewoli tatarskiej* rozerwaniu, a rozerwania te rozłożone są w taki sposób, że posiada je około 44% zdań skończonych”⁴⁴. W OM tylko wydzielone partie stylizowane przypominają ten stan rzeczy.

4. Stylizacja dygresyjnego toku

W składni staropolskiej występują często niepełne struktury eliptyczne, równoważniki zdań luźnie zespolone ze zdaniem nadrzędnym, anakoluty, wypowiedzenia wtrącone itp., a więc – pewne rozchwianie w zakresie związków syntaktycznych, brak dostatecznie wyrobionej hipotaksy międzyzdaniowej⁴⁵.

W odniesieniu do dialogu trudno tu, poza pewnymi wyjątkami, mówić o stylizacji staropolskiej w tym zakresie: wymienione cechy są znamienne dla języka potocznego w ogóle i w OM służą przede wszystkim uwypukleniu naturalności tego języka.

Natomiast w odniesieniu do wypowiedzi narracyjnej, w partiach stylizowanych na gawędę, frekwencja wypowiedzeń eliptycznych, konstrukcji z równoważnikiem, wtrętów, dopowiedzeń, zdań rozwijających jest czynnikiem niewątpliwie stylizacyjnym.

Konstrukcje eliptyczne:

a) Przeważają charakterystyczne struktury porównawcze, wprowadzone zazwyczaj przez archaiczne wskaźniki *jako, jakoby, jako właśnie, na kształt*; struktury intonacyjnie wydzielone, np.

„Na całej Ukrainie i Zadnieprzu poczęły zrywać się jakieś szumy, *jakoby zwiastuny burzy bliskiej*; jakieś dziwne wieści przelatywały od sioła do sioła, od futoru do futoru, *na kształt owych roślin*, które jesienią wiatr po ste-

⁴⁴ T. BUJNICKI, S. BALBUS, *O „Niewoli tatarskiej” Henryka Sienkiewicza*, jw., s. 157.

⁴⁵ Pisze na ten temat I. BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku*, jw., s. 129, 163–166.

pach żenie” I, 97; „Tak jej do ciebie, *jako właśnie cynowej misie do miesiąca*” I, 109 itp.,

b) wypowiedzenia dopełniające, rozwijające ze wskaźnikiem a to:

„[...] bo gdy mnie Turcy w Galacie oko wypalili, chcieli wypalić i drugie, gdy mnie żona tamecznego baszy uratowała, *a to dla nadzwyczajnej mojej urody*”. I, 279,

c) częste przydawki orzekające, które na skutek ich rozbudowy i intonacyjnego wyodrębnienia spełniają funkcję wypowiedzeń (przydawkowe, okolicznikowe):

„[...] ostatecznie nieszczęśliwy książę, *pro crimine perduelionis skazany na utratę czci i gardła*, musiał się salwować” I, 56; „[...] któren na Wołyniu w biedzie został i *odepchnięty od możnej rodziny*, zmuszony był chodzić po dzierzawach” I, 55 itp.,

d) eliptyczne okoliczniki przyzwolenia:

„Bohun, *lubo wódz mężny i przezorny*, nie miał szczęścia w tej wyprawie” II, 88; „Atoli Kozacy, *lubo sławni z obrony w taborach*, nie bronili się tak mężnie jak zwykle” I, 375 itp.,

e) wtrącenia parentetyczne:

„Niejaki Kupcewicz, *Witebszczanin*, umierając zeznał” I, 56; „[...] jął wzdychać do starszej księżniczki Zbaraskiej, *Anny, synowicy księcia Wiśniowieckiego*” I, 77 itp.,

f) imiesłowe równoważniki zdań; wykazują one wysoką frekwencję w narracji streszczającej gawędziarskiej (występują one w około 37% zdań złożonych i tworzą około 13% wszystkich wypowiedzeń pojedynczych składowych). Brak typowych dla składni XVII i XVIII wieku równoważników z odrębnym podmiotem, ale cechę tę podchwytuje Sienkiewicz umiejscawiając równoważniki tuż po podmiocie zdania głównego:

„Pan Skrzetuski *wywiązawszy się z niemałym zaszczytem z poselstwa*, które już samo było dowodem wielkiego książęcego faworu, bardzo był rad” I, 18; „Sam wojewoda, *zasadziwszy za pas buzdygan, a porwawszy koncerz od pacholika*, pracował w pocie czoła” I, 369 itp.

5. Znaczną frekwencję wypowiedzeń imiesłowowych tłumaczyć można za M. Romankówną⁴⁶ wpływem składni łacińskiej. Sam Sienkiewicz o wzorowaniu się na łacinie pisał w liście do Godlewskiego, podkreślając przy tym trafnie wpływy składniowe łacińskie na prozę retoryczną staropolską⁴⁷. Przejawem tych wpływów w OM jest m.in.: a) zaczynanie niektórych wypowiedzeń od zaimka w funkcji podmiotu: „*Ci i tamci* pozajmowali ławy stojące wedle długich dębowych stołów” I, 19; „*Ci*, spostrzegłszy w okolicy lud jaki, dawali natychmiast znać do zamku” I, 128 itp., b) wysoka frekwencja spójnika *i* (łac. *et*): „byli tam więc *i* dzierżawcy Koniecpolskich, *i* urzędnicy czechryńscy, *i* właściciele ziem pobliskich siedzący na przywilejach” I, 19; „Bijali już tam *i* Turków, *i* Tatarów, *i* Wołochów, *i* Siedmiogrodzian” I, 39; „*I* spoczniem, *i* wieści zasięgniem” I, 283 itp., c) silnie archaiczną barwę wnosi spójnik *a*: „[...] poczęła dreptać w miejscu, *a* podrygiwać, *a* podśpiewywać” I, 67, d) częste są podwojenia: „*To* zniżał się, *to* podnosił” I, 43; „Brzegi *to* wznosiły się, *to* stawały się płaskie” I, 123; „[...] ale nie znalazł w nich *ni* zaczepki, *ni* wyzwania” I, 62 itp.

Główny akcent archaizacyjny pada jednak na szyk antycypacyjny, w tym – finalny szyk orzeczeń. Można więc powiedzieć, iż punkt ciężkości archaizacji OM spoczywa w pierwszym rzędzie na antycypacjach toku składniowego, a następnie na słownictwie. Uwaga pisarza kieruje się głównie na właściwości składniowe i leksykalne XVII-wiecznego języka, a więc składniki stylistycznie nacechowane, podchwytyjące sposób mówienia (pisania) pamiętnikarzy szlacheckich. Tekst jest w niewielkim stopniu nacechowany archaizmami gramatycznymi i starymi wskaźnikami zespolenia. Ponieważ poprzez stylizację językową archaiczną chciał pisarz podrobić przede wszystkim odmiany językowe, style polszczyzny XVII wieku, a zarazem świat pojęć i wyobrażeń postaci, stara się on tak kształtować wypowiedzi dialogowe, aby z jednej strony były nie dla współczesnego odbiorcy komunikatywne, a z drugiej – aby nie zawierały elementów nazbyt współczesnych, kojarzących się z odmienną rzeczywistością językową (a tym samym – mentalnością) ludzi XIX wieku. Unika więc pisarz „dzikich archaizmów” (względ na odbiorcę tekstu) i równocześnie – anachronizmów (względ na autentyzm i realizm tekstu). Pomiędzy zatem stylizacją archaiczną a synchronicznymi warstwami języka tekstu istnieje wzajemna, obustronna zależność. Archaizmy językowe i inne środki archaizujące nie są tylko elementami „dokodowanymi” do polszczyzny współczesnej w celu zabarwienia jej historycznie, bowiem polszczyzna ta została dostosowana do modelu archaizacji. Innymi słowy: pomiędzy synchronią a diachronią istnieje sprzężenie

⁴⁶ Niektóre zasady gramatyki łacińskiej jako środek archaizacji języka polskiego w noweli H. Sienkiewicza pt. „Niewola tatarska”, jw., s. 232.

⁴⁷ Sienkiewicz pisał: „Żeby dobrze pisać potrzeba znać nie tylko Polaków z XVI i XVII w., ale i autorów łacińskich i przekłady ich dawniej dokonane, bo na nich kształcili się właśnie nasi i duchem się ich przejęli”. *Listy do Godlewskiego*, jw., s. 57.

zenie zwrotne. Postaci nie mówią w pełni tak, jak ich rzeczywiści protoplaści, ale nie mówią też językiem czytelników. Dotyczy to nie wszystkich partii przytoczonych, ale stanowi na ogół konsekwentnie przestrzeganą dyrektywę w konstruowaniu przytoczeń, zwłaszcza „wypowiedzianych”.

Wiemy już, w jaki sposób dostosował Sienkiewicz archaizację pod kątem języka odbiorców powieści. Powstaje pytanie, w jaki sposób dostosowywał język współczesny do świata postaci. Jest to pytanie, na które tutaj musimy odpowiedzieć przynajmniej ogólnie. Jak się wydaje można wskazać trzy zasadnicze kręgi językowe, na których opierał się pisarz:

1. krąg pierwszy i główny: wspólne złoża leksykalno-frazeologiczne polszczyzny współczesnej i historycznej, bazowanie na podstawowym zasobie leksykalnym, unikanie zwłaszcza we frazeologii elementów II połowy XIX wieku,
2. nawiązania do języka szlacheckiego, szczególnie do frazeologii (mającej barwę socjalną),
3. nawiązania do języka starszych, romantycznych generacji, wychowanych w tradycjach łacińskich.

Te dwa ostatnie kręgi zasługują na osobne, szczegółowe zbadanie, którego tutaj nie jestem w stanie się podjąć. Niewiele wiemy o szlacheckim subkodie językowym i jego wpływach na język ogólny. Nie zbadano pod tym kątem pisarzy pokroju Reja, Paska, Rzewuskiego. O szlacheckości samego Sienkiewicza pisało się w kontekście jego ideologii i biografii. Wiemy, iż pisarz ten przejął szereg powiedzeń i wyrażeń od swego teścia – typowego szlachcica, i innych osób⁴⁸. Można zaryzykować stwierdzenie, iż droga do szlacheckich pamiętnikarzy i pisarzy staropolskich biegła nie tylko poprzez lekturę, ale głębokie związki z ginącą warstwą szlachecką, wychowanie się pisarza w tradycji polskiego dworku, koligacje rodzinne itd. Pisał S. Brzozowski, który sam wywodził się z tej warstwy, iż Sienkiewicz „żyje, oddycha stylem szlacheckiego życia. Dlatego też, gdy on coś zobaczy, powie, opíše, czujemy się jakby przeniesieni nagle w kraj wspomnień, do prawdziwej ojczyzny”⁴⁹.

Surowy i niesprawiedliwy krytyk OM nie mylił się w tym przypadku. *Trylogia* ewokuje przeszłość szlachecką nie tylko w sferze realiów, sądów, idei: powieść posiada koloryt szlachecki, a te cechy kształtuje w niemałym stopniu język. Cytowany na początku tego rozdziału fragment z wypowiedzi Zagłoby na temat krwi „dobrej”, szlacheckiej wprowadza do kręgu frazeologii z zakresu wyobrażeń społeczno-obyczajowych, akcentujących wyższość szlachty nad innymi stanami, a także obcymi „nacjami”. Ten motyw przewija się często przez wypowie-

⁴⁸ Por. W. STUDENCKI, *Sienkiewicz i Zagłoba*, „Przegląd Humanistyczny” XIV, 1970, nr 6; J. KRZYŻANOWSKI, *Henryka Sienkiewicza życie i sprawy*, Warszawa 1956.

⁴⁹ *Współczesna powieść polska*. Stanisławów 1906. Przedr. [w:] „*Trylogia*” Henryka Sienkiewicza, jw., s. 265.

dzi postaci i znajduje także wyraz w języku narratora, np. gdy mówi o trudach Jeremiego cierpiącego niewygody „nad pański swój stan” II, 350, gdy charakteryzuje postaci kozackie i chłopskie (sam sposób nazywania postaci!) czy sam bunt. W dialogu skupiają się jednak najpełniej zwroty i wyrażenia z tego kręgu, por. np.

„wszyscyśmy bracia” II, 161; „alboż to *nie* wszystka szlachta sobie równa” II, 160; „co my winni, że nas Bóg szlachtą, a ich chamami stworzył” II, 306; „której hańby dla tak wdzięcznego stanu Panie Boże nie dopuść” II, 161; „przeciem jest towarzysz i to nie lekkiego, ale poważnego znaku pana wojewody – możesz tedy, ze mną mówić jak z równym albo jak z lepszym” II, 125; „A toś mi brat” I, 399; „albożeś nie szlachic” II, 160; „Starej ja daty rycerz” II, 227; „jakem Charlamp” II, 135; por. też porzekadła: „Ale w tych czasach nikt nie ma względu na godność” I, 412; „A tak dobrze przedtem bywało w Ukrainie” I, 411

i dziesiątki innych na pół skostniałych formuł, obiegowych wyrażeń, wśród których spore miejsce zajmuje frazeologia patriotyczna, por.

„Bogdaj ten paroksyzm ojczyznę minął” II, 65; *służyć ojczyźnie zdrowiem i majątnością* II, 211; *wytrwać w wierności dla majestatu i Rzeczypospolitej, wspólnej wszystkim matki* I, 329; *nie dla nagrody i dostojęństw niosę krew swą w ofierze, ale z czystej ku ojczyźnie miłości* I, 379 itp.

Dla niektórych krytyków OM, jak np. dla S. Tarnowskiego, język postaci był językiem swojskim współczesnym, natomiast przedstawiciele krytyki pozytywistycznej i późniejszej młodopolskiej formacji dostrzegali w nim silną barwę szlachecką. Pisał zabawnie A. Potocki, iż „Zagłoba kichnąć nawet nie potrafi inaczej jak po szlachecku”⁵⁰, a oceniając cały tekst *Trylogii*, stwierdza, że „prawdziwie – tak bardzo, tak w każdym calu po szlachecku pisanego arcydzieła jeszcześmy nie mieli. Pan Pasek mógłby to napisać, gdyby na czasy swoje spojrzął z odległości naszych czasów. To jest niewątpliwie bardzo polskie, ale jest przy tym bajecznie szlacheckie”⁵¹.

Te różnice zdań są znaczące: odbijają one różne poczucia językowe związane z różnicami generacyjnymi, a także społecznymi ludzi piszących o OM. I jedni, i drudzy mieli do pewnego stopnia rację, oceniając język w oparciu o własną świadomość językową. Z punktu widzenia obiektywnych tendencji językowych w polszczyźnie tego okresu elementy subkodu szlacheckiego tworzyły składniki diachronii, przede wszystkim w zakresie frazeologii.

⁵⁰ W szkicu *Henryk Sienkiewicz*, jw., s. 299.

⁵¹ Tamże, s. 303.

Co się tyczy narracji, to nie możemy się tu zgodzić ze zdaniem M.R. Maye-
nowej, która pisze, iż „odautorska narracja adaptuje się do sposobów mówie-
nia XVII-wiecznych postaci. Nie ma w niej *ż a d n y c h* (podkr. A.W.) wyrażeń
czy form, które czytelnik uznałby za sprzeczne z frazeologią przedstawionych
czasów”⁵².

Jak wykazaliśmy to już w rozdz. IV, istnieje wiele sygnałów odautorskiego
języka (por. np. ustęp komentarza zaczynający się od słów: „Był to genialny teo-
retyk...” II, 415) czy romantycznych (a więc w stosunku do XVII wieku błęd-
nych) elementów stylistyczno-językowych.

Można powiedzieć ogólnie, iż: 1. unikanie anachronizmów językowych (tak-
że treściowych) jest *z a s a d ą* w przypadku dialogu, 2. dostosowanie języka
narracji do języka postaci stanowi *t e n d e n c j ę*, która nie ogarnia wszystkich
odmian wypowiedzi narracyjnej.

W ogólnym ujęciu całości tekstu OM należy stwierdzić, iż pomiędzy war-
stwą (stylizacyjną) diachronii a warstwą (podstawową) synchronii istnieje głę-
boki związek, który polega na wzajemnym przenikaniu się tych złożeń polszczy-
zny: a) z jednej strony język współczesny określa charakter i stopień stylizacji
(względ na odbiorcę XIX-wiecznego), b) z drugiej strony archaizacja języka
określa do pewnego stopnia, przede wszystkim w dialogu, dobór warstwy syn-
chronicznej, głównie w sferze słownictwa i frazeologii.

Na tej zasadzie tekst mógł sprawiać na odbiorcach z II połowy XIX wieku
wrażenie utworu pisanego staropolszczyzną i równocześnie – językiem „swoj-
skim”, współczesnym.

⁵² *Poetyka teoretyczna*, jw., s. 365.

VIII

Wnioski

1. *Ogniem i mieczem* jest tekstem złożonym z różnych odmian wypowiedzi. Podstawowym rysem budowy dzieła jest zasadniczy podział na dwa szeregi wypowiedzeniowe: narrację i dialog. Oba te teksty różnią się między sobą wieloma cechami językowymi i formalnymi.

1.1. Narracja tworzy tekst przewodni, spełniający funkcje metajęzykowe w stosunku do dialogów jako wypowiedzi przytoczonych. Cechą charakterystyczną utworu Sienkiewicza jest jednak przyznanie ważnego miejsca wypowiedziom postaci. Sama narracja nie występuje w stanie czystym: Sienkiewicz chętnie wprowadza do niej cytaty, przytoczenia, konstrukcje mowy pozornie zależnej, tzw. *communis opinio* itp. Wyraźna dialogizacja powieści ma m.in. na celu podkreślenie pierwiastków dramatycznych, zbliżenie przedmiotu przedstawień, tworzenie ekspresyjnych układów sytuacyjnych – scen. Pisarz dba jednak o wyważenie proporcji między obu wypowiedziami. Często zmienia ich wzajemne proporcje i z upodobaniem stosuje układy przeplatane.

1.2. Oba teksty wykazują wysoki stopień stylistycznego nacechowania i daleko idące wewnętrzne zróżnicowania. W związku z tym układ opozycji między obu wypowiedziami jest skomplikowany. Językowa gra toczy się na różnych płaszczyznach: zarysowuje ona przede wszystkim opozycję między językiem narratora, w którym występuje wiele elementów języka samego autora, a głęboko stylizowanym językiem wypowiedzi postaci.

1.3. Język narracji posiada cechy języka „obowiązującego”, „autorskiego”, „książkowego” – język dialogu ciąży dobitnie w stronę różnych odmian języka mówionego. Istnieją przeto znaczne różnice składniowe i leksykalno-frazeologiczne między obu wypowiedziami.

1.4. Sienkiewicz dąży jednak do częściowego zatarcia dystansu między światem narracyjnym (samego autora) a światem postaci. Wprowadza przeto do narracji stylizację na gatunki prozy staropolskiej (pamiętnik, diariusz, kronika, styl gawędziarski), co pociągnęło za sobą odpowiedni dobór znaków archaizacji. W sumie jednak narracja jest około 4-krotnie mniej stylizowana archaicznie od dialogu.

1.5. Charakterystyczną cechą tekstu narracyjnego jest wprowadzenie do niego stylizacji poetyckiej – eposowej (głównie w wątkach batalistycznych i przy opisie gigantycznych pochodów wojsk) oraz romantycznej. W związku z tym w narracji występują często różnego typu poetyckie porównania, metafory czy słownictwo typu *rumak*, *siedmiobarwna tęcza*, *kwiecie* itp., paralelizmy składniowe i dobitnie zrytmizowane ustępy, tworzące typowe cechy białej prozy. Ta poetyzacja tekstu, w której występują też elementy baśniowe, walterskotowski klimat tajemniczości, sprawia, iż trudno uznać narrację w tej powieści jako wypowiedź tworzącą pozory tekstu „neutralnego”. Narrator *Ogniem i mieczem* występuje w różnych kreacjach: piewcy, wizjonera, gawędziarza, sentymentalnego liryka itd., co pociągnęło za sobą wprowadzenie odpowiednich form podawczych i określonych stylizacji.

1.6. W zasadzie dominuje jednak typ zobiektywizowanej („przeźroczystej”) relacji narracyjnej, właściwej strukturze narracyjnego kodu z 3 osobą i czasem przeszłym. W związku z tym przeważają techniki opisu i przedstawień charakterystyczne dla prozy realizmu. Różnego typu stylizacje poetyckie tworzą układy peryferyczne. Są one związane z określonymi wątkami tematycznymi. Kumulują się w danych fragmentach.

1.7. Narracja występuje więc w różnych wariantach semantyczno-formalnych i stylistycznych. Cechą ogólną sztuki narracyjnej *Ogniem i mieczem* jest linearne zmienny sposób pisania i zarazem funkcjonalne podporządkowanie technik pisarskich przedmiotowi opisu.

1.8. Jeszcze dobitniej zróżnicowane są wypowiedzi dialogowe. Sienkiewicz (obdarzony wyjątkowymi uzdolnieniami mimetycznymi) kształtuje różne odmiany gatunkowe dialogu: 1. dialog konwersacyjno-potoczny, 2. konwersacyjno-ozdobny (nawiązujący do stylu mówienia ludzi baroku), 3. dyskursywno-retoryczny (stylizacje staropolskiej prozy retorycznej: mowy, kazania), 4. dialog o strukturze narracyjnej (z silnymi elementami gawędziarskimi w stylu Paska), 5. wypowiedzi monologowe „pomyślane” itp. Oprócz tego wprowadza pisarz na szeroką skalę indywidualizację języka postaci, która polega na: a) uchwyceniu różnic między językiem postaci szlacheckich a kozackich, b) tworzeniu idiolektów, osobniczych języków danych postaci (np. idiolekt Zagłoby, Podbiłęty, Rzędziana itp.).

1.9. Szczególną funkcję spełniają wypowiedzi Zagłoby („bohatera stylistycznego” powieści), które służą m.in. rozładowaniu napięć eposowych i lirycznych poważnej narracji poprzez wprowadzenie elementów dowcipu językowego i dosadnego języka.

1.10. Różnicując wypowiedzi postaci, tworzy Sienkiewicz o b r a z y języka ewokowanej epoki, danego środowiska czy danego typu charakterologicznego. Bogactwo odmian wypowiedzi dialogowych jest wyjątkowe.

1.11. Zasadnicze nawiązania literackie, a zarazem stylistyczno-językowe sprowadzają się do trzech głównych nurtów: staropolskiego, eposowego i romantycz-

nego. Nurt staropolski prezentuje przede wszystkim dialog (stylizowany dobitnie na język XVII-wieczny, nacechowany elementami subkodu szlacheckiego). Nurt eposowy i romantyczny tworzy domenę narracji.

2. Zmienność i bogactwo odmian tekstu zderza się równocześnie z tendencjami unifikacyjnymi, z wprowadzeniem rozbudowanego systemu spójności. Składa się nań m.in. ujednolicenie tematyczne powieści (*Ogniem i mieczem* jest powieścią rycersko-wojenną), przejrzyste układy fabularne, łączące integralnie wątki fikcyjne z historycznymi, a następnie – różnorodne konkretne mechanizmy językowe służące spajaniu (i delimitacji) tekstu, poszczególnych jego segmentów.

2.1. Istnienie tych mechanizmów sprawia, iż ten złożony, wielowątkowy utwór jest tekstem nader przejrzystym i „płynnym”.

2.2. W świetle dokładnych analiz można mówić nawet o nadmiarze elementów scalających, nawiązujących, wyjaśniających, o nadmiarze rozbudowanym układzie sterowniczym, jaki w trosce o komunikatywność przekazu i jego wewnętrzny ład stworzył pisarz. Na ów nadmiar złożył się także fakt pisania powieści z odcinka na odcinek.

3. Troska o komunikatywność tekstu odegrała niemałą rolę w doborze i sposobach archaizacji językowej powieści. Jest to archaizacja wybiórcza, oszczędnie operująca cechami XVII-wiecznego *langue*, podchwytyjąca styl mówienia szlachty staropolskiej. Ogranicza pisarz makaronizmy i zdecydowanie upraszcza struktury barokowych okresów, zachowując tylko niektóre cechy barokowego języka.

3.1. Wybiórczość archaizacji uwidacznia się w eliminacji cech fonetycznych i gramatycznych, w położeniu akcentu na szyk oraz na słownictwo.

3.2. Sienkiewicz wprowadza przeważnie te znaki archaizacyjne, które kulturalnemu odbiorcy z II połowy XIX wieku nie były obce.

3.3. Archaizacja języka wiąże się ze staranną (zwłaszcza w dialogu) selekcją współczesnego języka, jakim został napisany utwór. Unikanie anachronizmów w zakresie słownictwa i frazeologii jest przejawem troski o autentyzm językowy, a zarazem nader funkcjonalnym środkiem nadawania językowi barwy diachronicznej.

3.4. Między synchroniczną a diachroniczną warstwą językową powieści istnieje „sprzężenie zwrotne”. Obie te warstwy wzajemnie się warunkują.

4. Pod względem bogactwa użytych środków językowych i stylistycznych, wielości odmian wypowiedzi, „obrazów” i stylów języka, *Ogniem i mieczem* zbliża się wyraźnie do dzieł poetyckich romantyzmu, takich jak *Pan Tadeusz* czy *Beniowski*.

5. Pod względem stopnia opanowania i znajomości polszczyzny historycznej *Ogniem i mieczem* przewyższa wszystkie teksty dotychczasowe.

**La langue et le style de «Ogniem
i mieczem» («Par le fer et par
le feu») de Henryk Sienkiewicz**

par A. Wilkoń

Résumé

Ce travail est une monographie concernant le grand roman historique de H. Sienkiewicz intitulé *Ogniem i mieczem*; première partie d'une *Trilogie*, et aussi premier roman dans l'oeuvre littéraire de cet écrivain. Notre monographie est stylistique et linguistique; par ses méthodes de recherche elle se rattache au structuralisme. Le texte ainsi que ses variantes sont soumis à une analyse. Comme *Ogniem i mieczem* est un texte syncrétique aussi bien du point de vue de la composition (poétique) que de ses propriétés stylistiques et linguistiques, nous avons l'intention de montrer: 1. les variations intérieures de la narration et du dialogue liées à divers dénominateurs de genre et de composition du roman; 2. le jeu linguistique qui se déroule entre ces variations.

Le trait fondamental de la structure du texte est sa bipartition linguistique essentielle, la narration (à la 3^e personne), qui représente à un certain degré la langue de l'auteur, et le dialogue, c'est à dire ce que disent les personnages. Les différences entre la narration et le dialogue sont grandes: 1. en accord avec les modèles de prose du XIX^e siècle, la narration de *Ogniem i mieczem* est rédigée en une langue qui était alors „obligatoire”, „littéraire” – le dialogue, en revanche, est une stylisation des diverses variétés du polonais; l'écrivain introduit aussi des éléments étrangers (stylisation en ukrainien des énoncés des héros cosaques); 2. la narration porte le caractère de la langue écrite, „livresque” – le dialogue présente les propriétés typiques de la langue parlée dans la syntaxe, la fréquence de certaines structures grammaticales, la phraséologie et le vocabulaire; 3. la narration est un texte modèle, supérieur par ses structures, et qui remplit par rapport au dialogue une fonction de méta-langue, tandis que le dialogue est un texte formellement subordonné.

En rédigeant de nombreux passages l'auteur du roman tend à estomper les trop fortes oppositions entre narration et dialogue. Ainsi introduit-il dans la narration une stylisation de la prose du vieux polonais (mémoires, journaux, chroniques), ainsi qu'une stylisation archaïque (divers types d'archaïsmes linguistiques). Cette stylisation a pour but d'atténuer la différence entre la langue du narrateur et celle des personnages, de suggérer l'authenticité et l'évidence dans la représentation des événements historiques. Bien des fois, l'écrivain donne à la langue de la narration une forme dialoguée, celle du style *indirect libre*. En général, la caractéristique du texte est de tendre à développer le dialogue, cherchant à représenter les événements d'une manière dramatique (en situation).

Le texte de la narration n'est pas une réalisation homogène de l'énoncé. Notons diverses variantes: 1. narration en style objectif, 2. narration devenant subjective tout en conservant la 3^e personne et, avec un narrateur impersonnel, il y a là pour l'auteur du texte lui-même (l'émetteur) bien des possibilités de se manifester. Par exemple, à l'aide de commentaires de l'auteur, de passages sur le processus du récit, d'énoncés à l'adresse des lecteurs-destinataires, et surtout grâce à un choix adéquat d'expressions et de vocables émotifs dévoilant l'attitude du narrateur-auteur du texte, il montre ce qu'il ressent à l'égard des personnages, attitude nettement partielle lorsqu'il parle du conflit entre la noblesse et les Cosaques. La stylisation épique qu'il applique en présentant le tableau

des gigantesques batailles entre camps opposés ne cherche pas à être d'une impartialité épique, mais à glorifier les actions des représentants du camp des nobles polonais. La révolte des Cosaques, en dépit d'un semblant d'objectivité, constitue un tableau subjectif, tendancieux. Les indices linguistiques de ce caractère tendancieux sont, entre autres: a) la façon péjorative de décrire la révolte elle-même, ainsi que les attributs des Cosaques, b) la sublimation de la noblesse. En se reportant à de nombreux travaux linguistiques (entre autres à ceux de E. Benveniste), notre étude présente les diverses possibilités stylistiques et linguistiques du subjectivisme dans les énoncés à la 3e personne.

On a présenté ensuite les variantes sémantiques et formelles les plus importantes du texte narratif: 1. récit, 2. description, 3. commentaire. Puis, les variantes stylistiques et linguistiques du texte narratif: 1. la partie centrale: moderne, le style et la présentation étant rattaché à la technique réaliste de la prose de la seconde moitié du XIXe siècle; 2. variantes stylistiques: a) en vieux polonais, b) épiques, c) romantiques, en somme, marginales par rapport aux sous-codes stylistiques qui introduisent dans le texte narratif un facteur poétisant la langue.

En ce qui concerne le dialogue, notre travail présente deux types de réplique de personnages: 1. les répliques qui sont une stylisation des diverses formes des éléments du dialogue: a) dialogue de la conversation courante, b) dialogue de la conversation „soignée”, c) dialogue à structure de monologue; 2. répliques-idiolectes servant à individualiser et à typer les personnages. L'étude analyse en particulier l'idiolecte de Zagłoba – héros „stylistique” du roman.

La technique servant à diversifier les énoncés narratifs et dialogues se heurte simultanément à une volonté de rendre le texte cohérent. L'auteur du présent travail traite des différentes manières et des divers mécanismes menant à cette cohésion, tendant à ordonner et coordonner les divers segments de l'oeuvre. Divers essais de cohésion font que *Ogniem i mieczem*, oeuvre à sujets multiples et énoncés nombreux, devient dans la perception des lecteurs et des chercheurs un texte „homogène”, „harmonieux” et d'une composition parfaite.

Ainsi d'une manière générale, notre étude montre d'une part les mécanismes servant à diversifier les énoncés du texte, d'autre part, comment s'opère la cohésion de ceux-ci en un tout organisé.

Dans la dernière partie de ce travail on a analysé avec exactitude les procédés de stylisation archaïque du texte et qui avaient pour but: a) de situer le roman dans le climat du XVIIe siècle et d'en recréer la couleur locale; b) de formuler les énoncés narratifs et dialogués de telle sorte qu'ils soient compris par le lecteur moderne. On a donc montré la rencontre de la diachronie stylistique avec la synchronie et la dépendance réciproque de ces deux couches langagières du texte. Sienkiewicz savait se servir de matériaux (très riches) afin, d'une part, de ne pas compliquer la perception du texte, de l'autre, de préserver l'impression d'authenticité historique. Ceci l'a poussé: 1. à opérer une stylisation archaïque modérée, fondée sur des procédés clairs et communicatifs; 2. à éliminer tous les éléments du polonais de la seconde moitié du XIXe siècle, afin d'éviter tout anachronisme. Dans le texte, les archaïsmes grammaticaux fonctionnent comme, des variantes de formes modernes, synchronisées (en tant que doublets synthétiques). L'objet principal de la stylisation n'est pas la *langue* grammaticale, mais la *parole*: la façon caractéristique de parler des gens du XVIIe siècle, principalement en ce qui concerne le vocabulaire, ainsi que les constructions stylistiques et syntaxiques.

Spis treści

Przedmowa do wydania drugiego	5
I. Wstęp	7
II. Przedmiot pracy i jej podstawy teoretyczno-metodologiczne	13
III. Podstawowe składniki budowy tekstu: narracja i dialog i ich główne cechy	29
IV. Narracja i jej odmiany	41
1. Narracja obiektywna i subiektywna	41
2. Ważniejsze odmiany semantyczno-formalne narracji	51
3. Odmiany stylistyczne i stylizacyjne oraz gatunkowe narracji	55
A. Wyznaczniki stylu realistycznego narracji	55
B. Stylizacja na prozę staropolską	61
C. Stylizacja eposowa	67
D. Stylizacja romantyczna	73
V. Wypowiedź dialogowa i jej odmiany	81
1. Typy wypowiedzi dialogowej	82
2. Indywidualizacja języka postaci	89
VI. Mechanizmy spójności tekstu	107
VII. Archaizacja językowa tekstu	125
1. Archaizmy fonetyczne	130
2. Archaizmy fleksyjne	132
I. Deklinacja męska	132
II. Deklinacja żeńska	134
III. Deklinacja nijaka	135
Koniugacja	137
3. Archaizmy słowotwórcze	139
4. Archaizmy leksykalne	143
5. Archaizmy składniowe	148
VIII. Wnioski	163
Résumé	166

Cena 20,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-3795-1



9 788322 637951

Więcej o książce

