

WARUNKI LITERACKIE DLA EWOKOWANIA JAKOŚCI
METAFIZYCZNEJ „WDZIĘKU I LEKKOŚCI DZIEWCZĘCEGO
RUCHU” NA PRZYKŁADZIE *PANA TADEUSZA*
ADAMA MICKIEWICZA

Beata Romanowska

Zakład Teorii Literatury
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Streszczenie. Według Romana Ingardena jakości metafizyczne zawsze są nacechowane aksjologicznie. Ich właściwością jest to, że nie można ich określić w sposób czysto rozumowy – „można je jedynie zobaczyć wprost, chciałoby się powiedzieć, jakby w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji”. Tego sposobu doświadczania ich dostarcza sztuka, jej wytwory. Na gruncie literatury kontakt z jakościami metafizycznymi gwarantują, wyłącznie utwory, których kompozycja osiąga najwyższy stopień artyzmu. W pracy analizowane są warunki literackie, jakie niewątpliwie spełnia utwór Adama Mickiewicza pt. *Pan Tadeusz*, dzięki czemu możliwe jest ukonstytuowanie się jakości metafizycznej „wdzięku i lekkości dziewczęcego ruchu”. Warunki dla zaistnienia tego typu jakości metafizycznej uwidaczniają się w stopniu najwyższym w obrębie składników ustanawiających tzw. „dwuwarstwowość brzmieniowo-znaczeniową” rozpatrywanego fragmentu *Pana Tadeusza*.

Słowa kluczowe: ontologia, jakości metafizyczne, dzieło sztuki literackiej, metafizyka, warstwy dzieła literackiego

Roman Ingarden uznaje niezmiernie istotny charakter i funkcje metafizyki. Utożsamia z nią bowiem to, co wiąże się z kategorią faktyczności istnienia. Owa kategoria charakteryzuje w ujęciu teoretyka metafizykę jako naukę. Możliwość rozwiązania jej problemów zależy z kolei od istnienia szczególnego doświadczenia metafizycznego, które przekracza świat czystych możliwości, a wiąże nas ze światem faktyczności¹.

Filozof wprowadza kategorię jakości metafizycznych w rozdziale X *O dziele literackim* zatytułowanym *Rola przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki lite-*

¹ Władysław Stróżewski zastanawia się, czy „[...] doświadczenie takie, doświadczenie podbudowujące metafizykę jako naukę, jest możliwe”. Filozof uważa tę kwestię za nierozstrzygniętą. Jednocześnie stwierdza, że doświadczenie, które w ramach naszej codzienności, objawia nam jakości metafizyczne nie jest zagadnieniem problemowym: „Ich przeżywanie jest faktem nie ulegającym wątpliwości. I nie ulega wątpliwości, że dotyczą one czegoś, czym zainteresowana jest także metafizyka jako nauka, w szczególności – ostatecznej podstawy i sensu naszego bytu”. Zob. Wł. Stróżewski, hasło: *Jakości metafizyczne*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena* / Red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 129.

rackiej i tzw. „idea” dzieła. Bezpośrednio omówieniem owej kategorii filozoficznej zajmuje się w następujących paragrafach: § 48. Jakości metafizyczne, § 49. Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej, § 50. Czy odsłanianie jakości metafizycznych jest rzeczywiście funkcją warstwy przedmiotowej?

Wśród jakości metafizycznych, które filozof wymienia, znajduje się m.in. jakość określana przez niego jako „wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu”. Można zauważyć, że tekstową podstawę, która zawiera warunki dla jej ujawnienia się i zaistnienia, prezentuje Księga Pierwsza *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Aby dowieść słuszności tej tezy, rozpatrywać będziemy fragment, który rozpoczyna się od wersu 73, a kończy na wersie 141, czyli:

Biegał po całym domu i szukał komnaty,
 Gdzie mieszkał dzieckiem będąc, przed dziesięciu laty.
 Wchodzi, cofnął się, toczył zdumione źrenice
 Po ścianach: w tej komnacie mieszkanie kobiece?
 Któż by tu mieszkał? Stary stryj nie był żonaty,
 A ciotka w Petersburgu mieszkała przed laty.
 To nie był ochmistrzyni pokój? Fortepiano?
 Na nim nuty i książki; wszystko porzucano 80
 Niedbale i bezładnie; nieporządek miły!
 Niestare były rączki, co je tak rzuciły.
 Tuż i sukienka biała, świeżo z kołka zdjęta
 Do ubrania, na krzesła poręczu rozpięta.
 A na oknach donice z pachnącymi ziołki,
 Podróżny stanął w jednym z okien – nowe dziwo:
 W sadzie, na brzegu niegdyś zarosłym pokrzywą,
 Był maleńki ogródek, ścieżkami porznięty,
 Pełen bukietów trawy angielskiej i mięty. 90
 Drewniany, drobny, w cyfrę powiązany płótek
 Połyskał się wstążkami jaskrawych stokrotek.
 Grządki, widać, że były świeżo polewane;
 Tuż stało wody pełne naczynie blaszane,
 Ale nigdzie nie widać było ogrodniczki;
 Tylko co wyszła; jeszcze kołyszą się drzwiczki
 Świeżo trącone, blisko drzwi ślad widać nóżki
 Na piasku, bez trzewika była i pończoszki;
 Na piasku drobnym, suchym i białym na kształt śniegu,
 Ślad wyraźny, lecz lekki, odgadniesz, że w biegu 100
 Chybkim był zostawiony nóżkami drobnymi
 Od kogoś, co zaledwie dotykał się ziemi.

Podróżny długo w oknie stał patrząc, dumając,
 Wonnymi powiewami kwiatów oddychając,
 Oblicze aż na krzaki fijołkowe skłonił,
 Oczyma ciekawymi po drożynach gonił
 I znowu je na drobnych śladach zatrzymywał,
 Myślał o nich i, czyje były, odgadywał.
 Przypadkiem oczy podniósł, i tuż na parkanie

Stała młoda dziewczyna. – Białe jej ubranie	110
Wysmukłą postać tylko aż do piersi kryje, Odślaniając ramiona i łabędzią szyję. W takim Litwinka tylko chodzić zwykła z rana, W takim nigdy nie bywa od mężczyzn widziana; Więc choć świadka nie miała, założyła ręce Na piersiach, przydawając zasłony sukience. Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzélki małe Pokręcony, schowany w drobne strączki białe, Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku Świecił się jak korona na świętych obrazku.	120
Twarzy nie było widać. Zwrócona na pole Szukała kogoś okiem, daleko na dole; Ujrzała, zaśmiała się i klasnęła w dłonie, Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie I wionęła ogrodem, przez płotki, przez kwiaty, I po desce opartej o ścianę komnaty, Nim spostrzegł się, wleciała przez okno, świecąca, Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca. Nucąc chwyciła suknie, biegła do zwierciadła; Wtem ujrzała młodzieńca i z rąk jej wypadła Suknia, a twarz od strachu i dziwu pobladła. Twarz podróżnego barwą spłonęła rumianą, Jak obłok, gdy z jutrzeńką napotka się ranną; Skromny młodzieniec oczy zmrużył i przysłonił, Chciał coś mówić, przepraszać, tylko się uklonił I cofnął się; dziewica krzyknęła boleśnie, Niewyraźnie, jak dziecko przestraszone we śnie; Podróżny zląkł się, spojrzął, lecz jej już nie było, Wyszedł zmieszany i czuł, że serce mu biło Głośno, i sam nie wiedział, czy go miało śmieszyć To dziwaczne spotkanie, czy wstydzić, czy cieszyć ² .	130
	140

Przytoczony fragment Księgi Pierwszej można podzielić na trzy pomniejsze części, w których:

– wersy 73–110 [do „... dziewczyna.”] określiłabym jako wstęp, wprowadzenie w atmosferę sprzyjającą ujawnieniu się jakości metafizycznej: zapowiadają dopiero jej „migotanie”, to, że za chwilę się uobecni;

– wersy 110–131 [od „Białe jej ubranie...” do „... dziwu pobladła”] są podbudową jakości metafizycznej, pozwalają jej się uobecnić, dojść „do głosu”;

– wersy 131–141 to w zasadzie już „pogłos” owej jakości; wskazują na zanik jakości metafizycznej.

Jakość metafizyczna ma swój substrat w warstwie przedmiotów przedstawionych. W omawianym przypadku jej „nośnikiem” jest podmiot – Zosia, która

² A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] *Dziela*, z objaśnieniami J. Krzyżanowskiego, T. IV, Kraków 1948, s. 11–13.

znajduje się w określonej sytuacji przedmiotowej. Sytuacja ta ukazuje pewne doznanie – doznanie piękna świata, które uobecnia się w świecie przedstawionym w sposób naturalny. Nie jest wobec tego bez znaczenia także to, kto dokonuje obserwacji dziewczyny i w jakich okolicznościach to czyni: jest nim Tadeusz, który powraca do rodzinnego domu. Za przyczyną niniejszej sytuacji przedmiotowej zostaje on jakby tym bardziej związany z miejscem, do którego żywi sentyment: jest to przestrzeń piękna, dobra; Tadeusz „dostraja” się samoczynnie do jej atmosfery. W momencie powrotu Soplica styka się z Zosią, co sygnalizuje, iż dom, w którym coś takiego się wydarza (ujawniająca się jakoś metafizyczna jest pozytywna), ostatecznie musi być szczęśliwy.

„Wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu” jest specyficzną jakością metafizyczną. Jej subtelny oraz delikatny charakter wymaga w pierwszym rzędzie rozpatrzenia warunków dla jej zaistnienia na gruncie warstwy brzmieniowej. Tu pojawiają się bowiem elementy, które w sposób najbardziej wyrazisty oddają istotę owej jakości metafizycznej.

Warstwa brzmieniowa składa się z takich składników, jak: słowa, zdania, układy zdań. W każdym z tych tworów trzeba wyróżnić dwie strony, a mianowicie pewien określony materiał brzmieniowy i związany z nim sens. Brzmienie słowa pozostaje w każdym wypadku to samo, choćby było rozmaicie „wypowiedane”. Na płaszczyźnie warstwy brzmieniowej rozpatrujemy warunki, jakie musi ona spełniać, ażeby było możliwe ujawnienie się omawianej jakości metafizycznej. Rozpatrzmy więc takie kwestie, jak:

1. dobór i układ głosek – ukazanie, jak przedstawia się układ samogłosek i spółgłosek, czemu on służy,
2. rytm i tempo,
3. melodia wiersza.

„Doskonałość wiersza pod względem formalnym wymaga piękności, czyli harmonii, wymaga, aby wszystkie składniki wiersza: rytm, rym, brzmienie samogłosek i spółgłosek były dokładnie przystosowane do myśli, przystawały do niej tak ściśle jak trykot dobrze przystosowany do mięśni atlety, i żeby każdy z nich wybitnie współdziałał w wyrażaniu treści...”³. Wyżej przywołany fragment *Pana Tadeusza* odznacza się wersami pełnymi gibkości, ruchliwości, subtelności, wielości odcieni i falowań brzmień. Niewątpliwie efekt ten Mickiewicz osiągnął dzięki harmonii głoskowej, na którą składa się właściwy dla oddania „wdzięku i lekkości dziewczęcego ruchu” dobór głosek i ich następstwo. Dźwięki te i ich powiązania (niezależnie od wyrażonej przez nie treści), wywierają określone wrażenia. Przyjrzyjmy się najpierw układowi samogłosek w wybranych wersach:

w. 96	y-o-o y-a e-e o-y-ą i-ę i-i
w. 97	i-e-o ą-o-e i-o i a i-a ó-i

³ M. Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, [Cyt. za:] K. Wójcicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960, s. 189.

w. 98	a-a-u e-e-i-a y-a i-o-o-i
w. 99	a-a-u o-y u-y i-a-y a-a i-e-u
w. 100	a y-a-y e-e-i o-a-i-e e i-e-u
w. 101	y-i-y o-a-i-o-y ó-a-i o-e-i
w. 102	o-o-o o-a-e-i-e o-y-a i-ę i-e-i
w. 124	a-i-a-y a e-i-a-a a-a-u a-o-i-e
w. 125	i-i-o-ę-a o-o-e e-o-i e-i-a-y
w. 126	i-o-e-e o-a-e o-a-ę o-a-y
w. 127	i-o-e-i-ę e-i-a-a e-o-o i-e-ą-a
w. 128	a-a i-a i-e-a a-i-a-o i-e-i-ą-a
w. 129	u-ą y-i-a u-i-e i-e-a o-i-e-i-a-a
w. 130	e-u-a-a o-i-e-a i-ą-e y-a-a

Układ samogłoskowy powyższych wersów wykazuje dominację samogłosek jasnych: *a*, *e*, *ę*, *y*, *i*. To przede wszystkim one należą do wzmocnienia akcentacyjnego, które wznosi je nad inne głoski, silniej zaznacza, oświetla ich brzmienie. Jasne *a* świetnie wyraża blask, świeżość: „[...] tuż na parkanie/ Stała młoda dziewczyna. – Białe jej ubranie” (w. 109–110). W połączeniu ze spółgłoskami (a zwłaszcza dźwięczną nosową *n* i miękką szczelinową *w*) malują one lekki, wdzięczny, sunący polotny ruch, odtwarzają jego łagodne muśnięcia: „zleciała”, „wionęła”, „wleciała”. Jeśli zaś połączenie *la* rozpoczyna zwarta twarda bezdźwięczna *k*, naówczas cała grupa odpowiada dźwiękom jasnym, nieco zmięczonym, energicznym: „[...] zaśmiała się i klasnęła w dłonie” (w. 123).

Doskonała ekspresyjność głoskowa omawianego fragmentu Księgi Pierwszej *Pana Tadeusza* dochodzi do głosu zwłaszcza w wersach 127–128: „[...] wleciała przez okno, świecąca,/ Nagła, cicha i lekka, jak światłość miesiąca”. Wiąże się to z wielokrotnym powtórzeniem *a*, łagodnym przejściem spółgłosek, ich miękkością, dzięki czemu Mickiewicz nadał brzmieniu tych wersów delikatny wdzięk, niezwykle czar ekspresji. Niezaprzeczalne jest to, że fonetyczna postać choćby powyższych wersów zawiera w sobie jakości doniosłe pod względem estetycznym. Są to słowa pięknie brzmiące, słowa „lekkie”. Następowanie po sobie miękko brzmiących słów uwypukla ostrość i twardość brzmień tych, które po nich następują: „Wtem ujrzała młodzieńca i z rąk jej wypadła/ Suknia, a twarz od strachu i dziwu poblądła” (w. 130–131).

Analiza grup spółgłoskowych występujących w omawianym fragmencie uwydatnia doskonale walory eufoniczne: strona dźwiękowa wyrazów jest zharmonizowana, czego obrazem jest częstotliwość występowania tych samych spółgłosek na przestrzeni kilku wersów⁴. Mickiewicz nie poprzestał więc na

⁴ Na przykład: w. 96: szczelinowa twarda bezdźwięczna *ś* pojawia się trzy razy, szczelinowa wargowa dźwięczna *v* dwa razy, szczelinowa dźwięczna *ż* jeden raz; w. 97: *ż* – trzy razy, *v* – trzy razy, szczelinowa niezwarta środkowojęzykowa niedźwięczna *ś* – dwa razy; w. 98: *ś*, *ż* – jeden raz, nieszczelinowa nieśrodkowojęzykowa niedźwięczna *k* – trzy razy; w. 99: nosowa nie-

użyciu istniejących onomatopei w języku, lecz za pomocą aliteracji oraz asonansów, krzyżowania różnorodnych brzmień tworzy całe ich zdania – „onomatopeje wielowyrazowe, obszerniej i z większą znacznie siłą sugestii odtwarzając zjawisko podane w znaczeniu słów”⁵.

Istotnym elementem warstwy brzmieniowej jest rytm. Opiera się on na powtarzaniu pewnego określonego następstwa brzmień akcentowanych i nieakcentowanych. Ukonstytuowanie się jakości rytmowych może nastąpić tylko wówczas, jeśli występuje ściśle powtarzanie się porządku wierszowego. Czy warstwa brzmieniowa *Pana Tadeusza*, fragmentu jego Księgi Pierwszej, ujawnia warunki dla zaistnienia jakości rytmowych? Rozpatrywany przeze mnie fragment jest niewątpliwie silnie zrytmizowany ze względu na powtarzanie się w nim z uchwytą regularnością podobnych lub jednakowych wręcz zespołów elementów brzmieniowych. Wiąże się to z tym, iż *Pan Tadeusz* prezentuje rodzaj wiersza, który realizuje zasady regularnego systemu wersyfikacyjnego zwanego sylabizmem. Wersy utworu ukazują jedną z najpopularniejszych form rytmicznych wiersza zwykłego, jakim jest trzynastozgłoskowiec⁶. Posiadają one średniówkę po siódmej zgłosce, która dzieli wers na połówki (7+6) ze stałymi wzmocnieniami na 6. i 12. zgłosce. Budowę członów cechuje różnorodność. Po jednej lub drugiej stronie średniówki występują nieraz (zamiast dwóch) trzy człony, najczęściej i najwybitniej przy wyliczeniach. Średniówka w *Panu Tade-*

wargowa przedniojęzykowa n – trzy razy, szczelinowa przedniojęzykowa niedźwiężna s – dwa razy, k – dwa razy.

⁵ Cyt. za: K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego...*, s. 198. Bardziej adekwatne byłoby tu zastosowanie określenia „przeñośni dźwiękowej” ona to bowiem „wartość ekspresyjną głosek dobywa na światło, ujawnia harmonizującą z ich wrażeniem treść wyrazu, i to treść wyrastającą z całego zdania”. *Ibidem*, s. 203.

⁶ Istotne jest to, że „Grecy i Rzymianie wiersza sześciomiarowego (heksametr) do poezji epicznej używali. W teraźniejszych żyjących językach miary najpoważniejszego wiersza do tego celu są przeznaczone. [...] rymotwórcy, którzy obce epepeje na nasz język przekładali, użyli wiersza trzynastozgłoskowego jako mającego najwięcej powagi i tę jeszcze zaletę, że przezeń najczęściej heksametr łaciński wiernie przełożyć można” – E. Słowacki, *O poezji*, [cyt. za:] M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2, s. 403–443. W tradycji trzynastozgłoskowca używano głównie w wypadku tematów „wielkich”, istotnych – są nim relacjonowane przede wszystkim bitwy, pojedynki, opisy postaci. Należy więc zadać sobie pytanie, czy w wypadku omawianej przeze mnie jakości metafizycznej miarę wersyfikacyjną należy uznać za element neutralny dla jej ujawniania się, czy też temu sprzyjający? Czy każde metrum w określonym dziele sztuki literackiej ma charakter użyteczny? Dlaczego Mickiewicz użył właśnie trzynastozgłoskowca, skoro w niniejszym fragmencie mamy przedstawiony obraz, który utrzymany jest w tonacji sielankowej (ogrodniczkę-panienkę i to, co charakteryzuje środowisko wiejskie...)? Czy zastosowanie trzynastozgłoskowca ma tu czemuś określönemu służyć? Odpowiedź jest zdecydowanie twierdząca: trzynastozgłoskowiec jest tu kapitalnie łagodzony, dostosowany do obrazu, który wyłania się na podstawie wersów 125–131: sprzyja uchwyceniu ruchu Zosi. Krótkie zdania pełne wyliczeń czynności, jakie dziewczyna wykonuje dodatkowo potęgują drobiazgowość owego toku.

uszu przeważnie nie kojarzy się ze znakami przestankowymi, a więc i z rozczłonkowaniem logicznym⁷:

Ale nigdzie nie widać || było ogrodniczki;
Tylko co wyszła; jeszcze || kołyszą się drzewiczki
Świeżo trącone, blisko || ślad widać nóżki
Na piasku, bez trzewika || była i pończoszki

Analiza choćby przytoczonego przykładu ujawnia, że średniówka kilkakrotnie rozcina człony akcentacyjne (dzieje się tak w większości wersów omawianego przez mnie fragmentu) – występuje tu antycypacja, bowiem średniówka oddziela część członu obszerniejszej grupy akcentacyjnej, która zawarta jest w drugiej części wiersza. Średniówka ta, choć zatarta, jest dobra: „jest wyzyskana dla spotęgowania wrażenia, dla uwydatnienia treści”⁸ (np. w wersie 136: „I cofnął się; dziewica || krzyknęła boleśnie”). W omawianym fragmencie średniówki „nie tylko mechanicznie niejako stwarzają budowę rytmiczną wiersza”, lecz przede wszystkim są „środkiem pogłębienia nastroju”⁹: poprzez taką średniówkę dzieło literackie „zmusza” czytelnika do artystycznej interpretacji utworu.

Ważnym czynnikiem rytmiki wierszowej jest w omawianym wypadku także iloczyn członów¹⁰. To co wyraziście, to zmienna szybkość członów poszczególnych wersów, w której tkwi niewątpliwie urozmaicenie rytmiki utworu i jeden z wybitnych czynników estetycznych. I tak człony o tej samej szybkości wewnętrznej wyrażają czynność jednostajną: „Podróżny | długo w oknie || stał patrząc | dumając./ Wonnymi | powiewami || kwiatów | oddychając”. Człony o przyspieszonym ruchu wewnętrznym nadają się z kolei do odtwarzania czynności szybkich, raptownych (wersy 73–79 albo 124–129). Analiza niniejszego zjawiska pozwala stwierdzić, że zarówno przyspieszenia, jak i zwolnienia nie ogarniają równomiernie wszystkich zgłosek, ale że wzmocnienie rytmiczne zawsze trwa dłużej aniżeli każde osłabienie. W wypadku omawianego fragmentu z jednego członu akcentacyjnego powstaje kilka rytmicznych, toteż wzmocnienia rytmiczne przypadają głównie w miejscu akcentów gramatycznych.

Jaki wobec tego byłby najwłaściwszy sposób odczytania omawianego fragmentu, który oddawałby w pełni jego formę dźwiękową (w tekście utrwaloną), a tym samym sprzyjał warunkom, które pozwalają na ujawnienie się jakości

⁷ Na przestrzeni wersów 73–141 Księgi Pierwszej tylko dwadzieścia trzy z nich kojarzą się ze znakiem pisarskim (dziewiętnaście razy średniówka kojarzy się z przecinkiem, dwa razy z kropką i tyleż samo ze średnikiem).

⁸ Cyt. za: K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego...*, s. 82.

⁹ *Ibidem*, s. 83.

¹⁰ Wóycicki wnioskuje, że szybkość wewnętrzna członów, które mają tę samą liczbę zgłosek będzie jednakowa i (co ciekawsze) podaje także obliczenia, których dokonał przy recytacji z pamięci *Pana Tadeusza*. Okazało się, że każdy trzynastozgłoskowiec był przez niego wymawiany przy średnim tempie recytacji około trzech sekund; przy najszybszym tempie od dwóch do dwóch i pół sekundy, a przy najwolniejszym trwanie jednego wiersza dochodziło do pięciu sekund. Zob. K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego...*, s. 85.

metafizycznej, jaką jest „wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu”¹¹. Uważam, że w czytaniu powinien być uwydatniany akcent gramatyczny oraz wzmocnienie rytmiczne (poprzez różnorodne posługiwanie się siłą, wysokością, trwaniem głosu). Taka interpretacja głosowa jest bowiem w stanie wytworzyć formę uczuciową, w której tkwi wysoka wartość artystyczna utworu: za pomocą rozbieżności wzmocnienia rytmicznego i akcentu gramatycznego wydobywa się w ten sposób niejako gwałtem ukryte piękno formy dźwiękowej utworu literackiego.

Nie sposób pominąć również najbardziej wyrazistego i łatwo dostrzegalnego elementu rytmu, jakim jest w omawianym wypadku rym. Czym się charakteryzuje? Występują tu rymy żeńskie (komnaty – laty, żrenice – kobięce, żonaty – laty itd.). Najistotniejszą jego częścią jest akcentowana samogłoska – ona to nadaje ton rymowi, jej brzmienie panuje nad innymi (w wypadku *Pana Tadeusza* akcentowana jest zawsze samogłoska, która stanowi środek szóstej i dwunastej sylaby). Powyższy fragment wskazuje na rzadszy w poezji polskiej rodzaj rymów, które tworzą się z dwóch wyrazów: „boleśnie – we śnie”, „kształt śniegu – w biegu”; charakteryzują się prostotą klasyczną. Jaka jest ich rola, jakie funkcje spełniają? Niewątpliwie dostarczają one rozkoszy muzycznej przez powtórzenie w określonych odstępach tych samych dźwięków; łączą i zamykają szeregi dźwiękowo-rytmiczne; uwydatniają treść wyrazu. W stosunku do warstwy znaczeniowej utworu rym jest tym czynnikiem, który uwydatnia treść danego słowa, obraz, myśl zamkniętą w wynurzających się ciągach obrazów. Regułą jest więc niemal, że w rymach niniejszego fragmentu użyte są wyrazy istotne, mające niebagatelne znaczenie dla wartościowego odbioru dzieła literackiego, jakim jest możliwość uchwycenia jakości metafizycznej. Omawiane tu rymy żeńskie są dźwięczne; pomiędzy wzmocnieniem rytmicznym a zawieszeniem głosu znajduje się łagodne przejście, toteż rymy te charakteryzują się miękkością i śpiewnością, „gibkością”. Przyczyniają się one do uchwycenia na płaszczyźnie warstwy brzmieniowej pożądanego wrażenia estetycznego poprzez ich naturalność i samorzutność. Wiąże się to ściśle ze stopniem siły, z jaką rymy spełniają swe funkcje: w *Panu Tadeuszu* są bliskie, idą parami; występują więc w sposób wyrazisty. Istotna jest tutaj także kwestia oddziaływania spadeków i wznoszeń się melodii utworu, które sprawiają, że te same rymy rozbrzmiewają wysoko lub nisko, rozbrzmiewają z zależną od nastroju energią czy też właściwa jest im pełna łagodności artykulacja.

¹¹ Roman Ingarden zwraca uwagę na to, że dopiero utwór mówiony „na głos” jest utworem literackim w pełni swego uposażenia. Czytanie go tylko i wyłącznie w postaci graficznej wprowadza zmiany zarówno w odniesieniu do jego budowy, jak i w odniesieniu do poznawania go przez czytelnika. Filozof zwraca uwagę na to, że składnik graficzny nie jest czymś istotnym dla dzieła literackiego. Zob. R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] Idem, *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947, s. 9.

Ścisłe uporządkowanie rytmiczne, jakim charakteryzuje się omawiany przeze mnie fragment wskazuje na jego melodię, jej sposób ukształtowania. Rozpatrując kwestię strony melodyjnej utworów poetyckich należy zastanowić się nad tym, czy odczytanie dzieła literackiego wymaga dla oddania specyfiki jego melodii zastosowania określonej wysokości tonu? Czy w omawianym przypadku jego wysokość jest stała czy zmienna? W moim przekonaniu najwłaściwszy byłby ton wysoki (zwłaszcza w odniesieniu do części drugiej, w której jakość metafizyczna dochodzi „do głosu”); z kolei we fragmentach, w których dominują opisy statyczne, wymagane byłoby jego obniżenie. Wydaje się, że to właśnie ton wysoki w sposób najbardziej adekwatny odzwierciedlałby charakter owej jakości metafizycznej – „wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu”; jej istoty nie można przecież oddać za pośrednictwem tonu niskiego, a za pomocą właśnie wysokiego o delikatnej i subtelnej barwie. Specyficzne następstwo tonów, które poddane jest jedynej zasadzie (aby jego wysokość odpowiadała treści i nastrojowi utworu) powinno być niezaprzeczalnie uwzględnione w głosowej interpretacji omawianego fragmentu.

Roman Ingarden zauważał, że wraz z odrzuceniem wszelkiego rodzaju brzmień słownych warstwa całości znaczeniowych przestałaby istnieć, a wraz z nią zniknęłyby wszystkie pozostałe warstwy dzieła literackiego. Podobnie jak same brzmienia, tak i znaczenia słów wiążą się ze sobą w zwroty lub też w zdania, dokładniej – w sensy zdaniowe. Zdania zaś nie stoją całkiem luźno wobec siebie, lecz łączą się mniej lub więcej ściśle ze sobą w całości nadrzędne. Twory wyższego rzędu i zjawiska, które się z nimi wiążą, to np. dynamika myśli, lekkość, przejrzystość poszczególnych zdań, ich hierarchiczna zależność od siebie. Mimo względnej odrębności poszczególnych zdań, ich sensy tworzą znowu zwartą całość w obrębie dzieła i jego warstwę znaczeniową, którą chcę omówić w zakresie niniejszego fragmentu Księgi Pierwszej.

Analizę warstwy znaczeniowej chciałabym skoncentrować najpierw na częściach mowy. Charakterystyczne jest to, iż w części środkowej (wersy 124–131) dominują przede wszystkim czasowniki. Ich przewaga liczebna jest uzasadniona – funkcją czasownika jest wyrażanie ruchu, stawania się. Mamy więc tu takie czasowniki, jak: „wionęła”, „spozrzegł się”, „wleciała”, „nucąc”, „chwyciła”, „biegła”, „ujrzała”, „wypadła”, „pobladała”¹². Obserwacja form fleksyjnych niniejszego fragmentu wskazuje na to, że dominują czasowniki ujawniające aspekt dokonany, gdyż jest to opis dynamiczny, pełen żywej i zmiennej akcji. Za ich przyczyną przedstawia się czynność momentalna, której etapy szybko po sobie następują. W opisach żywej, szybko posuwającej się akcji czasowniki dokonane

¹² Właściwe proporcje między kategoriami wyrazowymi, czyli częściami mowy uwidaczniają się tutaj, ponieważ są one harmonizowane z treścią wypowiedzi i odzwierciedlają wielką umiejętność Mickiewicza w zakresie operowania słowem; to, że poeta poniekąd narusza naturalne proporcje jest zależne od charakteru wypowiedzi, rodzaju poruszanego tematu. Jest to w pełni usprawiedliwione, gdyż autor wprowadza świadomie większą liczbę czasowników w celach ekspresyjnych. W części pierwszej dominują z kolei przymiotniki, które uwypuklają cechy rzeczowników, do jakich się odnoszą oraz rzeczowniki (np. „krzaki fijołkowe”, „oczyma ciekawymi”, „nóżkami drobnymi”).

uwypuklają poszczególne fazy, bądź zmiany i momenty przełomowe¹³. Analiza form słowotwórczych pozwala zauważyć, że w niniejszym fragmencie dominują wyrazy zdrobniałe. Deminutywy mienia się tutaj przeróżnymi odcieniami emocjonalnymi, przy czym szczególnie charakterystyczna jest dla nich zmienność zabarwienia uczuciowego w zależności od kontekstu i sytuacji, a także intonacji, z jaką są wypowiedziane. Najczęściej występującą i niejako przyrodzoną barwą emocjonalną zdrobnień tu występujących jest ich pieśczołliwość, czułość (np. „rączki”, „sukienka”, „ziołki”, „maleńki”, „ścieżki”, „płatki”, „grządki”, „ogrodniczki” itp.). W niniejszym fragmencie formacje deminutywne są wyzyskane także jako środek służący do charakterystyki postaci Zosi, jej ruchu i otoczenia, w którym się on odbywa; wywołują aurę emocjonalną, która postaci tej jest właściwa: czułościową, naiwnie panięską¹⁴.

Należy rozpatrzeć także kwestię metaforyki. W odniesieniu do części pierwszej omawianego fragmentu jest ona jedynie zasygnalizowana – występuje np. przenośnia naturalna „łabędzia szyja” oraz synekdocha (w zwrocie „toczył zdumione źrenice” zastępuje się rzecz przez nazwę stanowiącą część tej rzeczy – źrenica zamiast oko). W części końcowej pojawia się hiperbola: „dziewica krzyknęła boleśnie”, która zestawiona jest z członem „niewyraźnie jak dziecko przestraszone we śnie”. Ma to na celu uwydatnienie intensywności przeżyć zarysowanych w tym obrazie. W szczególnej obfitości spotykamy jednak porównania, dzięki którym Mickiewicz stylizuje Zosię na zjawę, kogoś w rodzaju rusalki ogrodowej. Do tej koncepcji dostosowane są całe ciągi porównań, które doskonale odpowiadają podmiotowi określanemu.

Rozpatrywany od strony językowo-stylistycznej fragment jest więc przykładem harmonijnego układu elementów stylowych, jak najbardziej celowego ich zastosowania przez poetę i osiągnięcia artystycznej pełni wyrazu. Opis Zosi – jej postaci i ruchu olśniewa bogactwem porównań i przenośni, który ustanawia obraz o nieporównanej lekkości i wdzięku. Częste użycie zdrobnień to zaś cecha języka, która czyni go jakby lżejszym, bardziej lotnym. Budowa zdań jest uderzająco jasna i przejrzysta, przeważają zdania krótkie i nieskomplikowane

¹³ Dominuje tryb orzekający czasowników, czyli taki, który wskazuje na czynność rzeczywistą. Jeżeli natomiast chodzi o kategorię strony to występują wyłącznie konstrukcje zdaniowe w stronie czynnej, ponieważ uwydatniają one doskonale dynamikę akcji. W konstrukcjach tych doskonale daje się podkreślić wykonawcę czynności (najpierw Tadeusza, który „biegał po całym domu”, „szukał”, „wchodził”, „cofnął się”, „toczył zdumione źrenice”, „stanął w jednym z okien”, „długo w oknie stał”, „oblicze skłonił”, „oczyma ciekawymi gonił”, „zatrzymywał”, „myślał o nich”, „odgadywał”).

¹⁴ Funkcjonuje tu także formacja augmentatywna, która stanowi ważny współczynnik w tworzeniu atmosfery powagi, wzniosłości właściwej dla części końcowej fragmentu. W tej funkcji występuje suffix „-ica” w wersie 136: „dziewica krzyknęła boleśnie”. Zosia nie jest tu określona jako „ogrodniczka” tylko jako „dziewica” i poprzez tę nazwę uwydatnia się ton wzniosły w przeciwieństwie do tonu z wersów poprzedzających, w których występuje jakby odmalowanie za przyczyną form fleksyjnych i morfologicznych wyrazów nastroju pełnego sielanki, beztróski. Występują tutaj również przymiotnikowe deminutywy w funkcji intensyfikującej, np. „maleńki ogródek” (‘całkiem mały’) – z przymiotnikowymi intensywami wiąże się silne zabarwienie uczuciowe.

pod względem znaczeniowym. Występuje w nich symetria polegająca na powtarzaniu się w nich jednorodnych członów: podmiotów, orzeczeń, dopełnień itp. Zdania pojedyncze, które zawierają szeregi wyliczeń, odznaczają się intensywnością treści, kompensują w ten sposób stosunkowo małą liczbę zdań złożonych. W ich doborze widzimy (podobnie jak w zakresie innych elementów) dostosowanie ich budowy do treści opisu. Wydaje się, że jego sugestywność – opisu Zosi i tego, co widzi Tadeusz – osiąga autor przez prostotę i trafność zastosowanych słów, ich znaczeń. Realizm i plastyka trzymają cały czas uwagę czytelnika w napięciu, pozwalają mu „widzieć” i „słyszeć” wszystko to, co się podczas ruchu Zosi odbywa, co mu towarzyszy. O efekcie artystycznym decyduje więc tu ściśle zharmonizowanie elementów stylistycznych z treścią wypowiedzi.

Za przyczyną warstwy brzmieniowej oraz znaczeniowej konstituuje się w dziele literackim warstwa przedmiotów przedstawionych. W niniejszym fragmencie elementy świata przedstawionego oraz ich układ (następstwo w czasie i związki przyczynowo-skutkowe) mają charakter realistyczny. Centralnym składnikiem, który zapewnia mu wewnętrzną koherencję i decyduje o jego całościowym układzie, jest temat: w przytoczonym fragmencie *Pana Tadeusza* jest nim obserwacja Zosi, jej ruchu oraz otoczenia, w którym się ta czynność odbywa.

Świat przedstawiony naocznie zjawia się czytelnikowi w narzucanych mu za pośrednictwem tekstu wyglądach ludzi i rzeczy. Udział wyglądków w omawianym przeze mnie fragmencie Księgi Pierwszej *Pana Tadeusza* jest niezmiernie istotny. W analizowanych przeze mnie wersach przedstawiona jest scena, której obserwatorem jest Tadeusz (młody mężczyzna, „podróżnik”, który dopiero co powrócił do Soplicowa). Mickiewicz w tak plastyczny sposób przedstawia rzeczywistość poetycką, że czytelnik może

[...] całkiem wyraźnie widzieć «w fantazji» Zosię stojącą «na parkanie», a potem widzieć, jak spogląda ku polu, jak «klasnęła w dłonie», jak zeskakuje z parkanu i przebiegłszy przez ogród wpada po desce przez okno do pokoju, jak nagle przygasły na niej światła, jak w odmiennym, pokojowym oświetleniu «biegła do zwierciadła» i jak nagle «z rąk jej wypadła suknia, a twarz od strachu i dziwu pobladła...»¹⁵.

Poszczególne obrazy przechodzą tu w siebie w sposób ciągły, toteż czytelnik

uzyskuje «złudzenie» bezpośredniej obecności nie tylko osób i rzeczy, ale i zdarzenia w całym jego przebiegu¹⁶.

Warstwy *Pana Tadeusza* mimo swej heterogeniczności (a może właśnie dzięki niej) są dostrojonymi do siebie i wzajemnie jeden na drugi obliczonymi członami jednej „organicznie” zbudowanej całości, która stanowi coś innego i coś więcej niż składankę luźnych, ułożonych obok siebie elementów. Z uwagi na to, że utwór składa się z wielu następujących po sobie części, znów nie jest tylko szeregiem luźno z sobą powiązanych i obcych sobie tworów, lecz składa się z

¹⁵ Cyt. za: Roman Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego...*, s. 18.

¹⁶ *Ibidem*.

części-faz, które na różne sposoby wzajemnie na siebie wpływają. Charakter rozpatrywanej tu jakości metafizycznej, jej specyfika powodują, że warunki dla jej zaistnienia badałam w doniesieniu do warstwy brzmieniowej i znaczeniowej, ponieważ to w ich organizacji przesądzone zostaje jej ujawnienie się. Kompozycja utworów brzmieniowych (kompozycja głoskowa), kompozycja jednostek semantycznych, kompozycja „materiału tematycznego” wskazuje niewątpliwie na ewokowanie jakości formalnych, które umożliwiają bezpośrednie pojawienie się w dziele jakości estetycznie doniosłej¹⁷.

Jakość metafizyczna, warunki dla jej ujawnienia się niezaprzeczalnie w omawianym przeze mnie fragmencie występują, ponieważ jest to utwór, który charakteryzuje się wysokim stopniem sprawności artystycznej; jego warstwy współdziałają z sobą harmonijnie, a polifonia jakości wartościowych w nim zaprezentowana jest w stanie wykazać harmonię niezbędną dla ujawnienia się jakości metafizycznej. Ale to nie wszystko: owa polifonia jakości wartościowych z jakością metafizyczną „wdzięku i lekkości dziewczęcego ruchu” harmonijnie współbrzmi i to ona sama domaga się jej ujawnienia.

LITERARY CONDITIONS FOR THE EVOCATION OF METAPHYSICAL QUALITY
IN THE ‘GRACE AND LIGHTNESS OF GIRLISH MOVEMENT’
ON THE EXAMPLE OF *MASTER THADDEUS* BY ADAM MICKIEWICZ

Beata Romanowska

Summary. According to Roman Ingarden metaphysical qualities invariably constitute certain value for every individual. Their most noticeable feature is the fact that they can always be defined in a purely rational mode, „they can only be perceived directly, one may say, as if in ecstasy, on the level of particular situations in which they can be fulfilled”. This mode of experiencing these values is provided by art and its creations. In the field of literature, the contact with metaphysical values can be guaranteed, according to the philosopher, only by works of literary art, texts that are precisely constructed and the composition of which reaches the highest level of artistry. The paper analyses literary conditions, undoubtedly fulfilled by *Master Thaddeus* by Adam Mickiewicz, that enabled to establish a particular type of metaphysical quality, namely „grace and lightness of girlish movement”. It aims to prove that the conditions for creating this type of metaphysical quality become more explicit with the realm of components creating so-called „sound-meaning two-layer” of the excerpt from *Master Thaddeus* discussed in the paper.

Key words: ontology, metaphysical qualities, literary work of art, metaphysics, layers of literary work of art

¹⁷ Kolejnym wnioskiem, jaki można wysunąć w związku z koncepcją jakości metafizycznych Romana Ingardena jest to, „że *de facto* naturę *stricte* estetyczną przypisywał Ingarden jakościom typu formalnego (strukturalno-kompozycyjnego). Jego koncepcja wartości estetycznej byłaby więc w jakiejś mierze weryfikacją owego klasycznego poglądu, który wartościowość estetyczną (i piękno) łączy z jakościami formalnymi”. [Cyt. za:] A. Tyszczyk, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993, s. 66.

ЛІТЕРАТУРНІ УМОВИ ДЛЯ ПОЯВИ МЕТАФІЗИЧНИХ ЯКОСТЕЙ
«ПРИНАДНОСТИ ТА ЛЕГКОСТІ ДІВОЧОГО КРУЖЛЯННЯ»
НА ПРИКЛАДІ *ПАНА ТАДЕУША* АДАМА МІЦКЕВИЧА

Беата Романовська

Резюме. Згідно з твердженням Романа Інгардена про метафізичні якості літературного твору, вони завжди мають для людини певний аксіологічний вимір. Характерним для них є те, що не можна їх окреслити раціонально – „можна їх лише побачити напрому, сказати б, ніби в екстазі, на підставі певних ситуацій, у яких вони реалізуються”. Таку форму їх переживання дає мистецтво, його твори. На межі літератури контакт із метафізичними якостями, на думку філософа, гарантують виключно мистецькі твори, тобто твори з бездоганною конструкцією, композиція яких досягає найвищої міри артистичності. У статті проаналізовано ті мистецькі елементи, які *Пан Тадеуш* Адама Міцкевича має в собі, що завдяки їм стає можливою декларація певного типу метафізичних якостей, а саме „принадности та легкості дівочого кружляння”. Умови можливості існування такого типу метафізичних якостей проявляються в найвищій мірі в межах складників, які становлять так званий „двоплосинний шар планів звучання слів та значущих одиниць” у розглянутому фрагменті *Пана Тадеуша*.

Ключові слова: онтологія, метафізичні якості, художній твір, метафізика, шари літературного твору