

Maria Renata Mayenowa

U progu nowych badań nad historią polskiego języka artystycznego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 41/1, 166-183

1950

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

MARIA RENATA MAYENOWA

U PROGU NOWYCH BADAŃ NAD HISTORIĄ POLSKIEGO JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Otwierając w czasopiśmie poświęconym nauce o literaturze stały dział związany z zagadnieniami historii i teorii języka artystycznego (tj. języka utworów literatury pięknej), czynimy tak w przeświadczeniu, że dziś już dojrzało ogólnie przekonanie o tym, iż żadna poważnie rozumiana historia literatury nie może pominąć historii językowego aspektu zjawisk literackich. Dojrzało zarówno ogólne przekonanie wśród historyków literatury o konieczności badań języka artystycznego w jego rozwoju i zróżnicowaniu w obrębie poszczególnych rodzajów i gatunków, jak i przekonanie o tym, że poważne badanie języka artystycznego musi mieć za sobą solidną podbudowę językoznawczą. Wyrazem tych przekonań ze strony nauki o literaturze, na znacznie opóźnionym pod tym względem polskim terenie, stała się bilansująca stan dyskusyj i badań książka wydana pod redakcją i zaopatrzona dużym wstępem K. Budzika, pt. *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, Warszawa 1946, „Książka”.

Zainteresowanie dla języka artystycznego i jego specyficzności wzrosło także wśród lingwistów, tak że już V Zjazd Językoznawczy w Brukseli (sierpień—wrzesień 1939) jako jeden z tematów posiedzeń plenarnych przewidział język poetycki (pojęcie to jest równoznaczne z pojęciem języka artystycznego).

Dotychczasowe dyskusje i próby rozwiązań poszczególnych konkretnych zagadnień z dziedziny języka artystycznego stworzyły dostateczną podbudowę teoretyczną dla umotywowania konieczności i nakreślenia ogólnych podstaw teoretycznych dla badań teoretycznych i historycznych nad językiem artystycznym. Dalsza rozbudowa teorii języka artystycznego i ewentualne jej korektury wymagają już pogłębienia znajomości faktów językowych

z tego zakresu. Wymagają więc wyjścia w teren. Tylko ono może dostarczyć poprawek przyjętych założeń i pozwolić z kolei lepiej sprecyzować szczegółową problematykę następnej wycieczki w teren. Wielostopniowość badań jest nieunikniona. Najogólniejsze założenia badań, zrozumienie ich potrzeby, celów i metod dla pierwszego etapu zorganizowanego badania terenowego wydają się już gotowe.

Toteż Instytut Badań Literackich takie badania podjął, a otwierając ten dział czasopisma chce go uczynić przede wszystkim działem dyskusyjnym, umożliwiającym wypowiedzenie się na tematy związane z najszerszej rozumianymi zagadnieniami teorii i historii języka artystycznego z szczególnym uwzględnieniem tej problematyki, która stała się lub ma się stać w najbliższym czasie przedmiotem zainicjowanych przez Instytut prac na tym terenie. Prace te bowiem, jak za chwilę zobaczymy, muszą być pracami zespołowymi, absorbującymi wiele sił i środków. Prace te są też w istocie swojej nowatorskie. Możliwą gwarancję ustrzeżenia się od bardzo kosztownych błędów daje zespołowe wypracowywanie i korygowanie problematyki i metod, najszersza dyskusja, słowem — zespołowość nie tylko na odcinku wykonawczym, ale i na odcinku koncepcyjnym. Tej też dyskusji w pierwszym rzędzie ma służyć niniejszy dział czasopisma. Mnie przypada tu w udziale poinformowanie o tematyce, założeniach i metodzie podjętych prac, zarówno od strony czysto naukowej, jak organizacyjnej. Obok tego chciałabym wskazać problematykę prac zakreślonych na przyszłość, a jeszcze nie wdrożonych, słowem — problematykę, nad którą dyskusja byłaby w tej chwili najbardziej aktualna.

Podjęte prace sprzęgają ze sobą dwie różne dyscypliny, bo historię literatury i językoznawstwo. Wymagałyby ludzi umiejących połączyć rzetelną wiedzę językoznawczą ze znajomością specyficznej problematyki historycznoliterackiej lub — w braku takich — stworzenia zespołów złożonych zarówno z przedstawicieli językoznawstwa, jak nauki o literaturze. Porozumienie to rokuje duże zyski obu stronom. Porozumienie takie wymaga również intensywnej wymiany poglądów. Należy zrozumieć, na czym polega specyficzność problematyki związanej z językiem artystycznym, specyficzność problematyki językoznawczej, a przecież wymagającej niektórych obcych dotąd językoznawcy nastawień. Należy zrozumieć, że samo użycie za przedmiot badań językowych utworu artystycznego jeszcze nie jest badaniem języka artystycznego. Wza-

jemne zrozumienie wymaga jeszcze licznych kontaktów i dyskusyj. Dział ten naszego czasopisma i pod tym względem chciałby stworzyć płaszczyznę porozumienia.

Czegoż spodziewa się historyk literatury po historii języka artystycznego? Odpowiedź jest przy pozorach zupełnej prostoty dosyć enigmatyczna. Spodziewa się rozumienia wypowiedzi poetyckiej. Poczucie konieczności zajęcia się historią języka artystycznego nie wypływa bynajmniej z tak zwanych zainteresowań formalnych. Wypływa raczej z przekonania, że to właśnie na drodze badań języka najniezawodniej i najpoprawniej przenika się w świat znaczeń, w świat ideologii utworu artystycznego. (Teza ogólnojęzykoznawcza podbudowująca owo przekonanie została najdobitniej sformułowana w szkole Marra). Gdyby zaś tak było istotnie, to analiza językowa prowadziłaby nie tylko do najpoprawniejszej interpretacji utworu, a co za tym idzie i do najpoprawniejszej periodyzacji literatury, ale i rozszerzałaby znacznie teren możliwości interpretacyjnych historyka literatury. Pozwalałaby ona na właściwą interpretację ideologiczną tych licznych utworów literatury pięknej, które — zdawałoby się — nie dają podstaw do tego rodzaju interpretacji. Do nich należy dla przykładu cały krąg liryki intymnej, erotycznej, lub szereg poematów opisowych.

Każdą indywidualną wypowiedź rozumiemy, jeśli wiemy, w jakim języku została sformułowana, i znamy ten język. Tak więc wypowiedź sformułowaną po polsku rozumie ten, kto wie, że wypowiedź została sformułowana właśnie po polsku i zna język polski. Język etniczny jest w sensie logicznym wieloznaczny, zawiera potencjalnie prawie nieograniczone możliwości wypowiedzania różnych ideologii. Próby wiązania typu struktury językowej z określoną ideologią, jak dotąd, nie dały rezultatu. Prób takich dokonywał między innymi Mieszczaninow, próbując wiązać wyróżnione na terenie składni struktury ergatywne, posesywne i nominatywne z określonymi stanami rozwoju świadomości ludzkiej. Dotychczasowe jednak próby tego typu w opinii samego ich autora nie dały się utrzymać, co nie obala oczywista tezy o uwarunkowaniu rozwoju języka rozwojem świadomości społecznej. W tej chwili chodzi mi jedynie o stwierdzenie, że samo rozumienie jakiejś wypowiedzi, jako wypowiedzi sformułowanej w danym języku etycznym, nie mówi jeszcze nic o jej ideologicznym charakterze, chyba że wypowiedź sama w swej bezpośredniej treści jest wypowiedzią ideologiczną.

Istnieją jednak w łonie tegoż samego języka etnicznego różne języki specjalne, logicznie jednoznaczne, realizujące już tylko jedną możliwość ideologiczną. Do takich należą konsekwentnie zbudowane języki naukowe lub bezpośrednio ideologiczne. Rozumienie wypowiedzi sformułowanej w takim języku wymaga znajomości ideologii takiego języka. Dowolna wypowiedź sformułowana w takim języku znaczy bowiem nie tylko to, co bezpośrednio w sobie zawiera, ale ciągnie za sobą cały bagaż ideologiczny systemu, któremu dany język służy. Posłużmy się przykładem o tyle instruktywnym, o ile możliwość błędu jest tu szczególnie wyraźna¹: Dwaj ludzie, Boileau i Diderot, wypowiadają dwa równobrzmiące zdania w tym samym języku etnicznym: „Sztuka winna naśladować naturę”. Wiadomo, że mimo pozorów te dwa zdania mają kompletnie różną treść. Dla każdego z tych pisarzy „natura” bowiem znaczy co innego. Tam więc, gdzie mamy do czynienia z językiem ideologicznym, rozumienie przez odwołanie się do języka etnicznego, w którego łonie ów język ideologiczny istnieje, już nie wystarczy. Dla rozumienia tego rodzaju wypowiedzi należy wiedzieć, do jakiego języka w ściślejszym, ideologicznym znaczeniu tego słowa należy się odwołać, i oczywiście należy znać ten język.

Jestem przekonana, że każda wypowiedź artystyczna, każdy utwór artystyczny jest taką wypowiedzią sformułowaną w języku ideologicznym, zbudowanym równie konsekwentnie jak język naukowy. Stąd rozumienie indywidualnej wypowiedzi artystycznej wymaga nie tylko rozumienia języka etnicznego, zrelatywizowanego do danego odcinka rozwoju chronologicznego (to jest zrozumiałe samo przez się), ale i wiedzy o tym, w jakim języku ideologicznym dana wypowiedź została sformułowana, i znajomości tego języka. Język utworu artystycznego jest specyficznym językiem ideologicznym, różnym oczywiście od języka naukowego czy publicystycznego. Najbliższym językiem, na którego tle konkretna, indywidualna wypowiedź artystyczna zyskuje swój sens, jest język tego kierunku artystycznego i kulturalnego, do którego utwór należy. Aby zrozumieć *Dziady*, trzeba wiedzieć, że zostały one wypowiedziane w języku romantyzmu i rozumieć język romantyzmu. Ktokolwiek by o tym nie wiedział i nie znał języka romantyzmu,

¹ Przykład zaczerpnięty z artykułu J. Kotta pt. *Wielki prekursor realizmu*, *Twórczość* 1949, z. 10.

nie rozumiałby *Dziadów*, choćby znał etniczny język polski z pierwszej połowy XIX wieku.

Oczywista, twierdzenie takie zawiera w sobie *implicite* przekonanie o tym, że coś takiego jak język romantyzmu istnieje, że istnieją ogólne dyrektywy wyboru i układu elementów językowych, obowiązujące w ramach danej epoki, kierunku, szkoły, słowem — istnieje poetyka epoki. Twierdzenie takie chyba nie wymaga dowodu i nie ma nikogo, kto by mu serio przeczył.

Indywidualnej wypowiedzi artystycznej nie można więc zrozumieć w istocie inaczej, niż przyporządkowując ją językowi właściwemu poetyce epoki. Posługując się utartą terminologią językoznawczą, językiem, na którego tle artystyczne mówienie nabiera sensu, jest język artystyczny epoki, do którego owo mówienie należy. Ale nie tu kończy się analiza językowa chcącego rozumieć w pełni wypowiedź poetycką. Język artystyczny epoki sam przez się nabiera sensu na tle któregoś z języków pozaartystycznych z nim współistniejących. Najczęściej tym językiem jest tzw. ogólny dialekt kulturalny. On to najczęściej stanowi zasadniczą tkankę, strukturę języka utworu artystycznego. Tak to się przynajmniej wydaje w stosunku do tych epok, wobec których można z całą pewnością twierdzić, że istnieje taki właśnie język ogólnie obowiązujący dla piszącego i czytającego ogółu. Najczęściej w epokach nam bliskich mamy do czynienia z poetami, tym kulturalnym dialektem władającymi, i z odbiorcą, co do którego można liczyć, że będzie język percypował na tle owego ogólnego dialektu kulturalnego. Rozumienie języka artystycznego danej epoki, a więc i rozumienie indywidualnej wypowiedzi artystycznej, wymaga więc i właściwego przydzielenia owego języka artystycznego jednemu z języków pozaartystycznych, temu mianowicie, który stał się podstawową strukturą językową dla danego języka artystycznego.

W istocie subtelniejsza analiza historycznoliteracka zawsze polegała na znalezieniu właściwego języka dla analizowanej wypowiedzi poetyckiej. Tak było i z świetnym w swoim czasie studium Ignacego Chrzanowskiego o *Chlebie macierzystym Ody do młodości*, tak jest i z bardzo interesującymi studiami W. Kubackiego, zawartymi w zbiorze *Pierwiosnki romantyzmu*. Tylko we wszystkich tych wypadkach analiza opuszczała szereg ogniw, była zresztą już w założeniu niekompletna.

Dla pokazania wszystkich stopni poprawnej analizy językoznawczej utworu artystycznego, zdążającej do właściwej interpre-

tacji utworu, brak nam przede wszystkim wiedzy o językach pozaartystycznych, współlistniejących w ramach obchodzącego nas języka etnicznego. Pierwsza zorganizowana przez Instytut konferencja, dyskutująca założenia prac nad historią polskiego języka artystycznego, wykazała, że nie ma się pewności, czy dla XVI wieku można już mówić o jakiejś obowiązującej normie ogólnego dialektu kulturalnego. Z drugiej strony, całkiem niewątpliwie w obrębie poszczególnych epok, kierunków, nawet w ramach literatury oficjalnej dadzą się wyróżnić poszczególne węższe ugrupowania, szkoły poetyckie. Nawet bez zgłębiania materiału jest to widoczne np. w epoce baroku. I Morsztyn, i Potocki reprezentują barok, tj. możemy wykryć w ich twórczości obowiązujące obu dyrektywy poetyki barokowej. A jednak różnice między nimi są uderzające. Są to — być może — różnice spowodowane przez inny, pozaartystyczny język, wzięty jako podstawa do ukształtowania języka artystycznego: w jednym wypadku język dworu, a w drugim — język pewnych grup szlachty.

Oczywista, im dokładniejsze i bardziej zróżnicowane poznanie języków pozaartystycznych, tym poprawniejsze poznanie języka artystycznego. Im dokładniejsze i bardziej zróżnicowane poznanie języka czy języków artystycznych, tym poprawniejsze poznanie indywidualnej wypowiedzi poetyckiej.

Dla programu konkretnych badań wywody powyższe pozwalają sformułować tezę o pierwszeństwie poznawania języków pozaartystycznych w stosunku do artystycznego oraz o pierwszeństwie poznawania języka artystycznego epoki w stosunku do artystycznego języka utworu. Tę ostatnią tezę chciałabym podkreślić szczególnie ostro, gdyż zwykle bywa ona atakowana. A właściwie nie tyle atakowana, ile często twierdzenie, sformułowane jako jedno z możliwych zaprzeczeń wysuniętej tu tezy, bywa podawane jako powód usuwania języka artystycznego z terenu badań tzw. lingwistyki czystej. Lingwistyka czysta, właściwa, bada bowiem, jak twierdzą, ogólne normy, gramatykę, język (w ustalonym przez de Saussure'a sensie), to zaś, co jest istotne w wypowiedzi artystycznej, to właśnie to, co stanowi jej indywidualność, co jest jednostkowe i niepowtarzalne. Jeśli rozumieć tę tezę dosłownie, wypadałoby ją odrzucić, ponieważ to, co indywidualne i niepowtarzalne, w ogóle nie da się poznać w sposób zrationalizowany. Musi się to zostawić Bergsonowi i intuicjonistom. Rozumienie tej tezy jako postulatu poznania indywidualnego systemu językowego pisarza czy utworu naka-

zuje się z nią oczywista liczyć. Ale na wstępie do tego poznania i tak jest konieczne poznanie czegoś znacznie ogólniejszego, bo języka artystycznego epoki, wreszcie języka artystycznego mniej licznej grupy czy szkoły poetyckiej. Naczelny postulat rozumienia nakazuje za każdym razem odnosić wypowiedź poetycką do jakiegoś ogólniejszego systemu. Co z owego indywidualnego języka pisarza czy utworu naprawdę pozostanie, tego jeszcze, Bogiem a prawdą, nikt nie widział. Mówiąc o indywidualnym systemie pisarza, zdaje się, że przede wszystkim dajemy się ponieść różnicom indywidualnego poziomu artystycznego.

Odżegnywanie się autorki od indywidualnego języka pisarza, jako celu najistotniejszego i jedynie godnego badania, jest oczywista tezą dyskusyjną i może być przez dyskusję obalone (najpewniej by to uczyniło poprawne dotarcie na konkretnym materiale do tego indywidualnego systemu i pokazanie go *ad oculos*), to zaś, co wydaje się poza dyskusją i co stało się założeniem podjętych przez I. B. L. prac, to przekonanie o tym, że punktem wyjścia musi się stać język epoki, nie zaś mówienie, indywidualna wypowiedź pisarza. Oczywista, do języka epoki dociera się poprzez indywidualne wypowiedzi pisarzy tej epoki, ale i do opisu norm działających w obrębie danej mowy etnicznej także się dociera poprzez konkretne wypowiedzi członków danej grupy etnicznej.

Skoro już mowa o tych motywach, które zwykle decydowały o usunięciu języka poetyckiego z pola widzenia językoznawcy, przytoczyć należy jeszcze i tezę stwierdzającą, że lingwistyka zajmuje się symboliczną funkcją języka, natomiast dla języka artystycznego są przede wszystkim istotne jego funkcje impresywno-ekspresywne. Teza ta wydaje się z gruntu fałszywa. Lingwistyka nie pomija bynajmniej w swoich opisach funkcji zwłaszcza impresywnych języka (deminutywy, zabarwienie uczuciowe wyrazów, rozkaźniki i odpowiednie struktury syntaktyczne). Dla języka zaś artystycznego funkcje symboliczne są niemniej istotne niż dla języków znajdujących się pod szczęśliwą opieką badań lingwistycznych. Zaryzykowałabym twierdzenie, że bezpośrednio funkcje impresywno-ekspresywne języka na terenie utworu literackiego nabierają, że tak powiem, funkcji symbolicznej. Najjaskrawiej by się to dało pokazać na którejkolwiek powieści, której postaci, używając języka właśnie w funkcjach impresywno-ekspresywnych, stwarzają zamierzony obraz świata, oszczędzając charakterystyki autorskiej, w której język mógłby wystąpić przede wszystkim

w funkcji symbolicznej. Mimo często podkreślany emocjonalny charakter języka artystycznego, nie tu chyba należałoby szukać istotnych powodów usunięcia języka artystycznego z pola widzenia językoznawstwa.

W moim rozumieniu usunięcie to tak długo było możliwe, jak długo językoznawstwo zajmowało się opisem języka od strony czysto formalnej. Przeniesienie punktu zainteresowań ze strony czysto formalnej na stronę znaczeniową, zsocjologizowanie językoznawstwa, zmusiło je do wyróżnienia w obrębie jednego języka etnicznego szeregu współlistniejących systemów językowych. Z chwilą, kiedy się przejdzie do opisu któregośkolwiek z tak wyróżnionych języków, nie ma żadnego powodu, żeby eliminować i język poetycki. Nie znaczy to oczywiście, żeby język artystyczny nie krył w sobie pewnej specyficznej problematyki i nie wymagał pewnych specyficznych metod badawczych.

Jedną z takich specyficzności już właściwie wskazaliśmy. Przy opisie języka etnicznego w ogóle można i chyba należy się odnieść do zestawień już tylko na zewnątrz danego systemu etnicznego. Przy opisie języka artystycznego musi się odnieść do języka pozaartystycznego. Opis ten będzie bowiem przede wszystkim zawierał różnice, odchylenia od systemu języka pozaartystycznego, do którego dany język przynależy. Ale nie to stanowi chyba o specyficzności metody. Każdy wyróżniony w obrębie całości etnicznej język będzie wymagał zestawienia z innym systemem językowym. I tak dla opisu poszczególnego dialektu chyba konieczny jest także jako człon opozycji język ogólny. Specyficzność metody polega na tym, że opis języka artystycznego wymaga opozycji podwójnej. Tym drugim członem opozycji jest dla języka artystycznego danej epoki język artystyczny bezpośredniej tradycji.

Dokonane w obrębie samego języka artystycznego przesunięcia (język ten w ciągu swojego rozwoju wytworzył właściwości pozwalające w pewnym sensie mówić globalnie o jego strukturalnej specyficzności) pozwalają zrozumieć i ocenić wartość elementów nowego systemu. Inna bowiem będzie wartość znaczeniowa elementów tradycyjnych, inna nowych lub wręcz rewolucyjnych, przełamujących nakazy poetyki. Odchylenia od zastanego stanu rzeczy w obrębie języka artystycznego z jednej strony (odchylenia te nie muszą się wyczerpywać w wprowadzeniu elementów nowych, mogą polegać na eliminacji elementów dotąd obowiązujących lub na wypełnianiu tradycyjnych form nową treścią, obciążaniu ich nową funkcją),

z drugiej zaś odchylenia od języka pozaartystycznego, wybranego jako właściwy człon opozycji, stanowią treść opisu języka artystycznego danej epoki. A że te odchylenia są w dużej części po prostu wprowadzeniem elementów innych języków (dialektyzmów, archaizmów, barbaryzmów, neologizmów, struktur syntaktycznych języka mówionego, prozaizmów), ciągną one za sobą pewne specyficzne wartości znaczeniowe, zabarwienia uczuciowe, łańcuchy asocjacji, modyfikujące właściwe znaczenie, właściwą wartość poszczególnych elementów. W tej pewnego rodzaju wielosystemowości formalnej elementów języka artystycznego jest także pewna jego specyficzność. Ta wielosystemowość elementów jest zresztą zmienna w zależności od poetyki epoki. Zestawienie i opis odchyień nie jest więc tu tylko sprawą metodologiczną, sprawą samej możliwości dostrzeżenia pewnych właściwości specyficznych na tle zestawienia, ani nawet sprawą zyskania treści dla konstrukcji formalnego opisu języka artystycznego danej epoki. (Cechy formalnie nowe języka artystycznego to te, które pozostają po eliminacji cech danego historycznie języka pozaartystycznego i tego, co jest dziedzictwem poprzedzającej epoki języka artystycznego). Zestawienie i analiza charakteru odchyień zbliża nas poprzez właściwe wartościowanie znaczeniowe obcych podstawowemu systemowi elementów języka do semantyki całego systemu.

Najczęściej pewną specyficzność w opisie języka artystycznego w odróżnieniu od języka ogólnego upatruje się w tym, że językoznawca ustala i opisuje tylko te normy, które dotyczą bezwyjątkowych rygorów, tak że złamanie takiej normy jest, powiedzmy po szkolnemu, błędem, naruszeniem struktury języka. W języku istnieje szereg możliwości synonimicznych, zarówno w sensie leksykalno-frazeologicznym, jak i syntaktycznym. Te możliwości językoznawca tylko sygnalizuje. Natomiast w języku artystycznym fakultatywność zostaje doprowadzona do minimum. Tak jest w istocie. Zagadnienie takich czy innych struktur frazeologicznych staje się tu normą, tak samo jak zagadnienie dopuszczenia takiej lub innej leksyki, struktur składniowych, struktur wersyfikacyjnych, rytmicznych i instrumentacyjnych. ZnORMATYWIZOWANIE tych, w innych językach może fakultatywnych, elementów jest charakterystyczne dla języka artystycznego. W tym sensie można mówić o większym bogactwie środków języka artystycznego. Jednak teza, jakoby językoznawcę piszącego historię — powiedzmy — ogólnego dialektu kulturalnego tak naprawdę nie obchodziły owe fakultatyw-

ne możliwości języka, nie wydaje się całkiem pewna. Na dużej przestrzeni, od języka osiemnastowiecznej prozy pozaartystycznej do dnia dzisiejszego, zmiana struktury syntaktycznej pozostaje chyba w ramach właśnie wyboru owych możliwości fakultatywnych. Przećiętne zdanie z *Monitora* w niczym chyba nie narusza tego, co jest rygorystycznie bronioną normą; jest zrozumiałe i poprawne. A jednak jest zupełnie inne.

Ofiarą tych nastawień na pewien rygoryzm normy pada zwykle frazeologia. Jej waga jest dla badacza języka artystycznego istotnie wielka. Typy frazeologiczne, poszukiwane na terenie określonego języka artystycznego, pozwalają może najłatwiej na interpretację ideologiczną. Weźmy przykład: Zestawienia metaforyczne typu: „krwawe były mgły, które ducha gniotły, i plunęłam temu sercu w usta...” — są charakterystyczne i poszukiwane w epoce romantyzmu. Mechanizm zestawień jest jasny: łączy się z sobą dwie rzeczywistości: duchową i w podkreślony sposób materialną. Nie jest to sprawa ani obrazowości w potocznym znaczeniu tego słowa, ani emocjonalności ogólnopoetyckiej. Gdyby tak było, nie byłoby powodu, dla którego ten typ połączeń nie miałby się pojawiać w którejkolwiek innej epoce, np. w epoce klasycyzmu. W związku z całym szeregiem innych cech języka romantycznego ten typ zestawienia metaforycznego daje się w sposób wiarogodny wyinterpretować jako jeden z wyrazów metafizyki romantycznej, który stoi poza poezją romantyczną i warunkuje jej kształt. Stąd waga frazeologii. Ponieważ zaś przyjrzenie się językowi artystycznemu określonej epoki wskazuje na to, że wybór typu struktur frazeologicznych traci tu zupełnie prawie fakultatywność, normatywizuje się, trzeba uznać, że należy on niejako do gramatyki języka artystycznego.

Istotna specyficzność języka artystycznego wydaje się wiązać z jego specyficzną funkcją, która jest w moim przekonaniu pewną modyfikacją ogólnej symbolicznej funkcji języka. Funkcję tę wyuczują liczni teoretycy, choć nikt jej dotąd nie zanalizował tak, by móc, mówiąc o niej, oderwać się od metaforycznego wyrażania. Funkcję tę radziecka teoria literatury nazywa obrazową; na innym miejscu nazwałam ją prezencyjną. Chodzi tu o jakieś bezpośrednie i całościowe ujęcie rzeczywistości, w odróżnieniu od schematyzującego-klasyfikującego ujęcia naukowego. Realizacja tej funkcji wymaga większego bogactwa środków wyrazu. Bogactwo to nie tkwi w większej ilości struktur frazeologicznych, ale w wyzyskaniu i znormaty-

wizowaniu także tych aspektów języka, które w języku potocznym są zostawione mniej lub bardziej swobodnemu wyborowi. Tu wypowiadamy się nie tylko poprzez treść elementów frazeologicznych, ale i poprzez wybór takiej właśnie ich struktury.

Rezultatem obserwacji języka ideologicznego o bardzo konsekwentnej strukturze logicznej, jakim jest język artystyczny danej epoki, oraz rezultatem nastawienia na semantykę tego języka jest przekonanie o bardzo silnym związku między poszczególnymi planami języka. Stąd może ostrzejsze widzenie niebezpieczeństw, płynących z atomizującego badania. Obawa przed atomizowaniem języka i ogłacaniem na tej drodze poszczególnych elementów języka z ich właściwego sensu wzrosła znacznie i w samym językoznawstwie, które przecież także przeżyło i przeżywa dosyć zasadniczą przebudowę nastawień. Przebudowa ta umożliwiła, jak dotąd, w ogóle sformułowanie problematyki języków specjalnych, a więc i języka poetyckiego, i stwarza możliwość porozumienia między historykiem literatury a językoznawcą na wspólnym terenie języka artystycznego.

Na terenie języka artystycznego taką obroną przed atomizacją jest nastawienie na ogólną tendencję, wiążącą wszystkie przesunięcia językowe. Dobrym przykładem pod tym względem jest rozprawa Tomaszewskiego z historii rymu rosyjskiego, wiążąca poszczególne, historycznie pojawiające się typy rymów z całokształtem przesunięć językowych rozpatrywanych epok. To samo w licznych analizach języka prof. Mukałowskiego, który taką naczelną tendencję nazywa „gestem semantycznym” i zmierza zawsze do wydobycia owego gestu.

Na terenie opisu języków nieartystycznych może taką obroną przed atomizacją byłoby przeniesienie punktu ciężkości opisu na składnię, na której przecież terenie w znacznym stopniu nabiera właściwego sensu morfologia, a pośrednio i fonetyka.

Konkretna problematyka języka artystycznego, jak każdego innego języka, układa się w ramach tradycyjnych trzech działów: szeroko rozumianej artystycznej fonetyki, artystycznej leksyki wraz z zagadnieniami słowotwórstwa i fleksji oraz artystycznej składni, z nakazem wyjścia poza wypowiedzenie i objęcia badaniem struktur takich, jak opowiadanie, opis, monolog, dialog i struktury pośrednie.

Najwięcej, jak dotąd, mamy wiadomości z części dziedziny pierwszej, a mianowicie z historii wersyfikacji. A to w pierwszym

rzędzie dzięki pracom prof. Dłuskiej. Do odrobienia w tej dziedzinie pozostaje cała teoria i historia instrumentacji wraz z zagadnieniem rymu oraz historia i teoria prozy rytmicznej i rytmu prozy. Rozwiązanie pierwszego zespołu zagadnień wymaga oczywista wiadomości z zakresu historycznej fonetyki języka polskiego. Właściwe teoretyczne postawienie zagadnienia rozstrzygnęłoby, w jakim stopniu wymaga ono także nowych badań eksperymentalnych fonetycznego materiału polskiego i w jakim stopniu zbadanie stanu aktualnego mogłoby także oświetlić przeszłość. Zagadnienie prozy rytmicznej wymaga uprzednich badań eksperymentalnych w zakresie intonacji. Poza tym jednak związek tego zagadnienia z zagadnieniami struktury syntaktycznej nakazywałby chyba uznać pierwszeństwo zagadnień składni. Rozwiązanie ich pozwoliłoby w znacznym stopniu rozstrzygnąć kwestie rytmu prozy i prozy rytmicznej.

Zagadnienie leksyki wymaga opracowania słowników historycznych, opartych o właściwie zróżnicowaną dokumentację, i opracowania fleksji historycznej. Konieczność zespołowości tego rodzaju pracy nie wymaga uzasadnień. Jakkolwiek znajomość leksyki artystycznej zakłada już znajomość leksyki pozaartystycznej, proces zbierania materiału może się odbywać równolegle. Tę też pracę zebrania dla historycznej leksykografii polskiej materiału, uwzględniającego różnorodność charakteru i repertuaru leksykalnego różnych współistniejących typów języka, podjął I. B. L. Prace te, których koroną miałyby być słowniki historyczne polszczyzny, i historyczna fleksja w stadium zbierania materiału, dałyby trzy kartoteki: kartotekę leksykalną, frazeologiczną i gramatyczną. Dwie pierwsze staną się podstawą przyszłego słownika, trzecia da materiał dla opracowania fleksji historycznej. Cały historyczny materiał polszczyzny rozpatrujemy w obrębie stuleci. Zaczynamy w momencie, w którym kończy swój materiał słownik staropolski P. A. U., tj. od wieku XVI. Zdajemy sobie sprawę z tego, że granice wieku są granicami czysto mechanicznymi. Tak wiek XVI na pewno będzie zawierał teksty reprezentujące język średniowiecza, obok tekstów reprezentujących renesans i barok. Wreszcie w obrębie tego samego tekstu możemy znaleźć materiał niejednorodny. Nie rozporządzamy jednak przecież dostateczną wiedzą, aby móc poszczególne teksty przydzielić wchodzącym w grę epokom w sensie kulturalno-ideologicznym. Zdobycie tej wiedzy umożliwi właśnie na odcinku leksyki opracowywana kartoteka, oczywista wraz z materiałem zawartym

w słowniku staropolskim. Toteż słowniki, które powstaną z materiału w niej zawartego, może już będą mogły stać się podstawą właściwej periodyzacji. Jeśli dyskusja doprowadzi do takich wniosków, będziemy mieli już nie słowniki XVI, XVII... wieku, ale słownik późnego średniowiecza, renesansu, baroku itd. W pierwszej fazie prac powstrzymanie się od interpretacji jest oczywistą koniecznością.

Organizacyjne konieczności i możliwości pracy, ograniczone środki materialne i ograniczone siły pracownicze, niemożność rozciągania pracy na dalekie dziesięciolecia, kazały z przekazanej spuścizny szesnastowiecznej uczynić wybór. Należało — i dotychczasowe dyskusje uznały to za celowe — dokonać wyboru takiej ilości materiału, by w ciągu dwóch lat pracy trzech uruchomionych pracowni szesnastowiecznych (każda pracownia wraz z kierownikiem jest zespołem pięcioosobowym) można było wybrany materiał opracować i na tej podstawie zyskać już wgląd w leksykę wieku XVI.

Biorąc pod uwagę możliwości różnicowania się systemów leksykalnych — w zależności zarówno od ideologicznego charakteru wypowiedzi (kazanie, mowa polityczna, polemiczna literatura katolicka, protestancka itd.), jak i od formalnych rodzajów wypowiedzi językowej (proza, mowa wiązana, dialog, wypowiedź ciągła itd.) — skrzyżowano ze sobą obie zasady klasyfikacji tak, by cały materiał szesnastowieczny podzielić na grupy jednorodne w sensie ideologicznym i formalnym. W obrębie prozaicznych tekstów ciągłych uzyskaliśmy grupy następujące: specjalne języki naukowe wraz z językiem astrologii i rolnictwa, język opisowy (opisy podróży), proza narracyjna (kroniki, powieści, żywoty świętych, biografie), wydzielone osobno przekłady Biblii, języki bezpośrednio ideologiczne (kazania, kazania polityczne, kazania okolicznościowe, postylle, proza polemiczno-religijna z uwzględnieniem polemistów katolickich i różnowierczych, proza religijno-moralizatorska, katechizmy, polityczna literatura świecka, mowy, dydaktyczna literatura świecka), listy, diariusze sejmowe, proza dialogowana (dialogi polityczne, dialogi religijne, moralizatorskie dialogi świeckie). W obrębie tekstów wierszowanych uzyskaliśmy lirykę religijną, erotyczną, patriotyczną, refleksyjną, poezję panegiryczną, fraszki, poezję dydaktyczną (bajki, satyry), poezję opisową i narracyjną, dialogi i dramaty.

W obrębie każdej z takich grup, dającej już materiał z grubsza jednorodny, dokonano wyboru, uwzględniając możliwie najszersze rozszanie chronologiczne i dzielnicowe. W dokonanym wyborze uwzględniano ogólną reprezentatywność danego utworu, jego wartość artystyczną, jego wpływ na współczesnych, wyrażający się w częstotliwości wydań. Już sama różność kryteriów wskazuje na to, że wybór był oparty o niepełną, ułamkową wiedzę o piśmiennictwie szesnastowiecznym. Nie mogło być inaczej. Od tej strony też z pewnością zajdzie jeszcze potrzeba korektur.

Dylemat między wyborem w obrębie każdej grupy mniejszej ilości utworów, a zatem i mniejszej ilości pisarzy, a za to opracowaniem większych fragmentów z wybranych utworów, a postępowaniem przeciwnym, rozstrzygnięto na korzyść wciągnięcia w obręb badania większej ilości utworów i zbadania mniejszych fragmentów tekstu. Postępowanie to daje pewne gwarancje odtworzenia leksykalnej normy epoki, broni zaś przed niesprawiedliwością na korzyść ewentualnej indywidualnej normy pisarza.

W wyborze tekstów starano się raczej na razie odsunąć przekłady. Nie chciano i nie można było oczywiście tego czynić konsekwentnie (np. przekłady Biblii). Nie jest to też odsunięcie, które miałyby się utrzymać. Wydawało się tylko, że przekłady mogą wnosić bardzo swoistą problematykę leksykograficzną. Problematyka zaś ta od strony teoretycznej nie była gotowa. Tak więc sprawa przekładów czeka na rozwiązanie.

Przydzielenie poszczególnych utworów do opracowania w ramach wyróżnionych grup bynajmniej nie kończy trudności wyboru materiału. Niektóre przydzielone utwory mają być opracowane w wybranych fragmentach. Jak ustalić ilość tekstu, dostateczną dla poznania repertuaru leksykalnego całości, i jak tę ilość tekstu pobrać? Problem ten jest dotąd w pewnym sensie otwarty. Wydaje mi się, że jedyną drogą możliwą, aby już nie działać całkowicie na chybił-trafił, jest odwołanie się do twierdzeń statystyki, która by określiła, jak wielka powinna być „próbka” tekstu w stosunku do istniejących stron tegoż typu tekstu i jak należy te strony wybrać. Istnieją pewne możliwości sprawdzenia, czy tak „pobrana próbka” jest wystarczająca. Jeśli się na tej podstawie zbada odpowiednio ustępy tekstu mającego indeks, zawsze można, konfrontując wyniki badania z indeksem, sprawdzić, czy próbka rzeczywiście okazała się wystarczająca. Możliwością pewnego typu sprawdzenia

dla całości kartoteki byłaby konfrontacja jej z odwróconym słownikiem Mączyńskiego. Kartoteka, oczywista, musi być liczebnie bogatsza od owego słownika. Możliwości korektur uzupełniających zawsze tu istnieją.

Natomiast w opracowaniu wybranych stron tekstów zdecydowano się na metody najpełniejsze. Przedmiotem opracowania, hasłem dla kartoteki leksykalnej, jest za każdym razem absolutnie każde słowo opracowywanego tekstu, i to tyle razy, ile razy ono się w tekście pojawi. Odebrano w ten sposób zbierającym materiał możliwość subiektywnej interpretacji w tym pierwszym stadium pracy. Nie może zniknąć żadne przesunięcie znaczenia czy funkcji syntaktycznej wyrazu na skutek niewłaściwej interpretacji zbierającego materiał. Wydaje się rzeczą uzasadnioną w tym pierwszym etapie pracy jak największe jej zmechanizowanie. Zresztą doświadczenia prac słownikarskich na innym terenie potwierdzają nakaz takiego postępowania. Czeska Akademia Nauk rozporządza dwiema kartotekami do słownika języka starocerkiewnosłowiańskiego, które są dziś tylko ozdobą archiwum, ponieważ już samo zbieranie materiału było oparte na subiektywnym wartościowaniu dziś już nie żyjących kierowników i inicjatorów prac słownikowych. Jest wreszcie jeszcze jeden powód, który usprawiedliwia opracowywanie kartkowe wszystkich wyrazów tekstu, bez względu na ilość powtórzeń, nawet przy nie zmienionym znaczeniu, względnie funkcji wyrazu. Zwłaszcza dla badacza języka artystycznego może być ważne stwierdzenie predylekcji dla pewnych słów, wyrażających się w ich częstotliwości, względnie odwrotnie: stwierdzenie eliminacji jakiegoś wyrazu. Te predylekcje lub zakazy użycia mogą być (zależnie od poetyki epoki) relatywizowane do poszczególnych rodzajów lub gatunków wypowiedzi literackiej. Kartoteka, oparta tylko o wybór materiału, oczywista nie może dać absolutnej częstości użycia danego wyrazu, ale może dać stosunkową częstość użycia. A o tę stosunkowość właśnie chodzi.

Instrukcja słownikowa, przedyskutowana i ustalona na wspólnej konferencji przez przedstawicieli obu zainteresowanych dyscyplin, przydziela każdemu hasłu dostatecznie duży kontekst, w istocie szerszy, niż to nakazują wymagania właściwej interpretacji znaczeniowej hasła. Jest to rezultat pewnej przyjętej techniki postępowania (kartki są mechanicznie powielane i wygodnie mieć na jednej kartce możliwie dużą ilość tekstu), jednocześnie jest to zabez-

pieczenie się na wyrost przed niedostatecznością kontekstu, płynącą z błędów interpretacji.

Znaczne trudności już na wstępie nastęrczała kartoteka frazeologiczna. Frazeologię pojęto bardzo szeroko, zakładając konieczność rejestracji wszystkich zasadniczych typów połączeń, poklasyfikowanych, zgodnie z terminologią St. Skorupki, na wyrażenia (takie połączenie przynajmniej dwóch wyrazów, w którym wyrazem określanym nie jest czasownik), zwroty (takie połączenie co najmniej dwóch wyrazów, w którym wyrazem określanym jest czasownik), wreszcie frazy (połączenia podmiotu i orzeczenia). W każdej z tak ustalonych grup wyróżniono frazeologiczne jednostki zwykle, metaforyczne, porównawcze i peryfrastyczne; w grupie fraz wyróżniono ponadto przysłowia. Problemem okazało się już samo szeregowanie kartek w kartotece frazeologicznej. Przyjęto na razie zasadę szeregowania kartek według wyróżnionych typów frazeologicznych, bez względu na ich konkretne leksykalne wypełnienie. Układ taki ma swoje uzasadnienie. Pozwala zorientować się w strukturze jednostek frazeologicznych, zagadnieniu bynajmniej nie błahym także z punktu widzenia znaczenia takiej jednostki. Układ ten jest, oczywista, jednostronny i niewystarczający. Konkretne wypełnienie jednostek frazeologicznych określoną treścią nie może być pominięte. Tak uszeregowana kartoteka frazeologiczna nie da się też włączyć do kartoteki leksykalnej. Toteż potraktowaliśmy przyjętą zasadę szeregowania jako dogodną zasadę tymczasową, pozwalającą się zorientować wstępnie w materiale i wychwytyującą ważne jego właściwości.

Instrukcja słownikowa przyjmuje taki system odsyłaczy, który powinien pozwolić uzyskać, w oparciu o połączoną kartotekę leksykalno-frazeologiczną, odpowiedzi na następujące pytania: 1) Jakie są w okresie objętym przez kartotekę oboczne formy danego hasła? 2) Jakie jest znaczenie hasła, względnie jakie są znaczenia hasła i jakim przesunięciom ono ulegało? 3) Czy i jak występowało w znaczeniach przenośnych? 4) W jakich jednostkach frazeologicznych owo hasło występowało? 5) W jakich tekstach owo hasło występowało? 6) Jaka była stosunkowa częstość hasła w różnych typach tekstów? Tu już zresztą odpowiedź należałoby sobie wyliczyć posługując się dokładnym indeksem opracowanych stron tekstów. Pośrednio kartoteka musiałaby pozwolić odpowiedzieć na pytanie, do jakiego systemu językowego dane hasło należy.

Kartoteka frazeologiczna ponadto może się stać podstawą dla opracowania typu struktur frazeologicznych, pojawiających się w rozmaitych typach tekstów na przestrzeni przez nią objętej. Byłoby rzeczą dalszej dyskusji, ustalającej ostateczny charakter artykułów słownikowych, i to dyskusji mającej już wgląd w konkretny materiał, w jakim stopniu owoce takiego opracowania znalazłyby się w słowniku. Materiał pokazałby, czy dadzą się ustalić prawidłowości takiego typu: tylko za pewien typ pojęć występuje peryfraza, lub tylko pewne typy leksykalne stają się elementami peryfrazy itp.

Dyskusja musiałaby ustalić ostateczny charakter słownika i jego granice interpretacyjne. W pomysłach inicjatorów słowniki być miały słownikami epok i zawierać artykuły dwudzielne: pierwsza część miała ustalać normę użycia danego hasła w języku pozaartystycznym, druga w języku artystycznym. Czy ten pomysł z możliwym zróżnicowaniem języka pozaartystycznego się ostoi, to sprawa dalszej dyskusji, opartej o pogłębioną znajomość materiału, której to znajomości dostarczy właśnie kartoteka.

Kartoteka gramatyczna ma się stać podstawą opracowania fleksji historycznej i tylko w tej postaci może być opublikowana. Opracowujący historyczną fleksję musi tak samo liczyć się ze zróżnicowaniem języków, współistniejących w ramach danego języka etnicznego. Respektowanie zwłaszcza możliwych odrębności języka artystycznego i na tym terenie jest oczywistą koniecznością. To jak bardzo ta kartoteka i jej rezultat, fleksja historyczna, leży w interesie obu współpracujących dyscyplin, nie wymaga chyba podkreślenia. Częstość i rola, powiedzmy dla przykładu, archaizmów fleksyjnych na terenie twórczości artystycznej jest najczęściej i najłatwiej dostrzeganą cechą języka artystycznego.

Poza pracami leksykograficznymi, których charakter zespołowy, zarówno na odcinku koncepcyjnym jak na odcinku wykonawczym, nie ulega kwestii, należy rozpocząć, jako najpilniejsze, prace nad historią składni artystycznej. Oznacza to konieczność rozpoczęcia badań nad historią składni także języka pozaartystycznego. Prace te, których szczegółową tematykę i ostateczny charakter miałyby jeszcze ustalić dyskusja, były pierwotnie pomyślane jako indywidualne opracowania monograficzne. Zespołowość wyczerpywałyby się na odcinku koncepcyjnym. Istnieje i tu myśl, rzucona przez prof. Dłuską, opracowania systemu znaków, pozwalającego notować w sposób czytelny i przejrzysty schematy struktur

składniowych. Dyskusja powinna pokazać, czy możliwość takiej kartoteki, wychwytyjącej istotne cechy składni, jest realna. Wydaje się, że jednak byłby to raczej teren prac monograficznych, wymagających szczegółowo sprecyzowanej tematyki. Dyskusja także i nad tą tematyką wydawałaby się w tej chwili najaktualniejsza.

Inicjujemy ją, ogłaszając próbną propozycję w tym zakresie prof. Klemensiewicza. Propozycja ta stanowi fragment materiałów nadesłanych w związku z pierwszą konferencją I. B. L., ustalającą założenia badań nad historią polskiego języka artystycznego.