

Ewa Jędrzejko

Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego : na podstawie poematu "Bał u Salomona"

Język Artystyczny 5, 7-27

1987

Artykuł został 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.

Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (na podstawie poematu „Bał u Salomona”)

Twórczość Gałczyńskiego stanowi fenomen literacki, o którym pisano wielokrotnie. Zwracano uwagę na związki tej poezji z głównymi prądami i ugrupowaniami literackimi epoki, na jej odrębność i oryginalność, bogactwo tematyki i różnorodność form poetyckich. Celem naszych rozważań jest natomiast zwrócenie uwagi na pewne językowe — a ściślej mówiąc leksykalne — środki, świadomie stosowane przez poetę, oraz próba określenia ich charakteru i funkcji, jaką pełnią w konkretnej wypowiedzi artystycznej. Poezja ta jest bowiem łatwo rozpoznawalna dla każdego, kto zetknął się z nią choćby tylko przelotnie, gdyż — jak słusznie zauważył Adam Kulawik: „[...] już pobieżna lektura ujawnia dużą częstotliwość pojęć dotyczących światła, akustyki, także ruchu i zjawisk atmosferycznych (mgła, deszcz, wiatr, śnieżyca itp.), z których te ostatnie zawsze mają charakter symbolu — oznaczają zespół przeciwności, stojących na drodze człowiekowi, są zjawiskami nie do opanowania. Reszta jest już tylko kwestią żonglowania, poetyckiej zręczności [...], a przede wszystkim wprowadzania tych motywów w najprzeróżniejsze tonacje liryczne i kategorie estetyczne (liryzm, groteska, satyra, ironia, paradoks, patos), nigdy nie stosowane osobno, lecz wykorzystywane w sposób synkretyczny.”¹

Jest więc wyobraźnia poetycka Gałczyńskiego inspirowana przez takie aspekty rzeczywistości, jak światło, barwa, dźwięk, ruch, przyroda, „Świetlistość”, impresjonistyczne przesycenie światłem jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech jego poezji. Zdawał sobie sprawę z tego sam twórca, gdy pisał o swoich wierszach:

[...] tyle tu tych piękności,
ptaków, różnych pobrzękań,

¹ A. Kulawik: *K. I. Gałczyński*. Wrocław 1977, s. 41.

złocistości, srebrzystości,
księżyców, Bachów i światel.

Cóż, kocham światło. Promieniem
jak umiem, wiersze obdzielam.
O, gdybym mógł, tobym zmienił
cały świat w jeden kandelabr [...]

(Pieśń, X)

Efekt ten osiąga poeta dzięki środkom leksykalnym, grupowanym wokół semantycznego centrum „światło”, oraz takim konstrukcjom składniowo-semantycznym, w których pojawienie się jednej formy leksykalnej z grupy synonimicznej „mający związek ze światłem” przywołuje — na mocy skojarzeń wzrokowych i intelektualnych — serię leksemów coraz odleglejszych znaczeniowo, tworząc za ich pomocą owe urzekające, migotliwe obrazy — metafory. Równocześnie zachodzi jakby proces odwrotny: otóż nasycone światłem, „obdzielone promieniem” zostają przedmioty, które — odpoetyzowane — cechy tej nie mają.

Funkcjonowanie i charakter leksyki światła w liryce Gałczyńskiego spróbujemy prześledzić na materiale leksykalnym zaczerpniętym z poematu *Bał u Salomona*.

Utwór ten jest uważany za największe osiągnięcie przedwojennego okresu twórczości poety, sumę jego poetyckich doświadczeń². Przy okazji tego poematu mówi się o jego nadrealizmie, podkreśla znaczenie „strumienia wyobraźni” oraz tworzenie obrazów jakby z pogranicza marzeń sennych i rzeczywistości. Marta Wyka w swoim studium o Gałczyńskim stwierdza: „Wydaje się, że poetyka jego najbliższa jest symbolizmowi rodem z Błoka, lub też temu nurtowi w nadrealizmie, który legitymuje się ścisłym związkiem z symbolizmem właśnie.”³ Według Wiesława Pawła Szymańskiego⁴ właśnie w *Balu u Salomona* Gałczyński podchwycił to, co w surrealizmie było negacją zastanej rzeczywistości — bał bowiem, który odbywa się w nierealnej, jakby dusznej atmosferze oczekiwania, symbolizuje katastroficzne lęki, jest symbolem presji świata zewnętrznego na jednostkę. Motyw takiej „zabawy na wulkanie” wielokrotnie pojawia się w literaturze i sztuce, symbolizując rozpad wartości moralnych, kulturowych, cywilizacyjnych (przypomnijmy tu takie m.in. utwory, jak *Wesele*, *Czekanie na Godota*, filmy: *Dolce vita*, *Osiem i pół*, *Kabaret*). Michaił Bachtin nazywa to specjalne zabawowe odczuwanie świata karnewalem, przy czym idzie mu o pewną formę obrzędowo-widowiskową,

² J. Błoński: *Gałczyński 1945—1953*. Warszawa 1955, s. 87.

³ M. Wyka: *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970, s. 111.

⁴ W.P. Szymański: *K.I. Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 41 i nast.

która ma właściwie cechy i funkcję masowego rytuału: „Życie karnawałowe to egzystencja wytracona z powszedniego trybu [...] na czas karnawału ulegają zawieszeniu prawa i zakazy życia codziennego, dystanse międzyludzkie, hierarchie.”⁵

W *Balu* konflikt między jednostką a światem zewnętrznym został ukazany poprzez ciąg sekwencji lirycznych ujawniających stan wewnętrznego niepokoju, korespondujący z nastrojem świata przedstawionego, który bawi się w niespokojnym oczekiwaniu na coś. Egzystencjalny pesymizm jest tu konkretnie uwarunkowany historycznie: to polityczna rzeczywistość Polski i Europy lat trzydziestych. Przy takiej interpretacji poematu może być uzasadniona hipoteza, że światło, które odgrywa w nim niezwykle ważną rolę, wzmagając nierealność świata przedstawionego i zacierając granicę między snem a rzeczywistością, równocześnie przeciwstawia groźną, wrogą człowiekowi rzeczywistość odwiecznemu marzeniu o szczęściu i łagodzi katastroficzną wizję; z koszmarnego snu wszakże budzimy się i ulga jest tym większa, im bardziej przerażający był senny koszmar.

Zanim przejdziemy do próby określenia charakteru i stylistycznej funkcji leksyki świetlnej *Balu u Salomona*, proponujemy najpierw przyrzeć się obrazom poetyckim, z których utwór ten jest zbudowany.

Już pierwsza sekwencja oddaje nastrój przygotowania — już tutaj operuje się światłem i dźwiękiem, które korespondują semicznie ze słowem „bal”:

To dopiero piszczałki się skarżą, to dopiero mruczą bębni
szurum-burum zalotne, to dopiero CIENIE NA CIENIACH
BARWY NIE WYGOTOWANE,
kształty nie poprzebierane,
jeszcze nie!...
jeszcze nic —

Bal odbywać się będzie w tajemniczym, CIEMNYM domu, na sali ZŁOCISTEJ, która PŁONIE KANDELABRAMI. To, co dzieje się tutaj, jakże jest odległe od innych domów, w których PŁONĄ KOMINKI, ludzie czytają książki przy LAMPIE — ZŁOTEJ CYTRYNIE ŚWIATŁA.

Zasadą kompozycyjną przesuwających się obrazów jest swobodny potok skojarzeń i pozornie luźnych, refleksyjnych dygresji (*jeśli to piszę, moja maleńka żono, ZŁOTY, maleńki boże mój*). Refleksje podmiotu lirycznego, który właściwie jest tylko biernym obserwatorem balu, przypominają czasem halucynacje (*nad LUSTREM się kręcę na małych skrzydełkach [...] muszę być bardzo chory, bo mam wiele wódki*

⁵ M. Bachtin: *Tworчество Rable*. Moskwa 1965 — cyt. za: M. Wyka: *Gatczyński...*, s. 46.

w sercu). Dygresje dotyczące poezji ułatwionej spowodują wizję sukcesu:

Co do komedii — trochę żal:
 cienista łoża, JASNA kasa,
 a potem raut i frak, i bal...
 toby dopiero człowiek hasał
 Świat bym nazwał miłą zmorą
 przez KRYSZTAŁ AUTA, PEŁEN BLASKU
 Lecz trudno — może jestem tylko quasi-prorok.

Tymczasem do sali balowej schodzą się goście i *kto miał ZŁOTO dostawał poduszkę ZŁOTĄ*, a przy wejściu, pod GWIAZDAMI stoi pijany major domus, zastępujący nieobecnego gospodarza. Stan upojenia powoduje nie tylko alkohol — także tony orkiestry, która się *PALI i doskonali*, dźwięki muzyki wylatują jak ŚWIĘTOJANKI, orkiestrą dyryguje SZTOK (aluzja do wyrażenia „pijany w sztuk”). Sala balowa jest pełna blasków od froterowanych posadzek, OKIEN, które są JAK KRYSZTAŁOWE PAŁACE, CIEMNOZŁOTYCH galerii. W wyobraźni podmiotu lirycznego sala jawi się jako FALA CIEPŁEGO ZŁOTA, jako biblioteka CIEPŁA. Jak w krzywym zwierciadle, pojawiają się teraz wyogromnieni ZŁOCIŚCI goście. Tymczasem:

Master of Revels wpadł na pomysł plagiacki:
 kazał ZŁOTEM posypać posadzki
 i wiśniami przystroić ZWIERCIADŁA
 potem chłopcom kazał tańczyć bezruchami
 na tym ZŁOCIE, między tymi ZWIERCIADŁAMI
 I tańczyli jak ZWIERCIADŁA, jak widziadła.

Nastrój delirycznego misterium woni, muzyki, blasku staje się coraz gęstszy, pojawiają się pozornie bełkotliwe wizje Gulistanu, gaje prawdziwych snów, plastyczniejące muzyki i mgły (*mgły to świat*) i ton rozpacz, bezsilnej (*słabnij czy mężnij, wątp czy się sił, śmierć zagra ci na dudce*). Po przerwie atmosfera znowu się zagęszcza, pojawiają się OGNIESTE PONCZE, OCZY kobiet LŚNIA jak TOPAZY, po sali przelatuje ZŁOTY wietrzyk, lunatyczni tancerze podświadomie odchylają się od miejsca, gdzie znajduje się państwo CIENI jedzących ZŁOCISTOŚCI, ZŁOTYMI kolanami obejmując próżnię. Podmiot liryczny jest teraz biernym obserwatorem obrazu stanowiącego — być może — tylko grę chorej wyobraźni człowieka, który *we własnym OKNIE* siedząc, *błądzi SREBRNYM spojrzeniem po SREBRZE i ŚWIATŁA* widzi za oknem, *SREBRNE domy w SREBRNEJ powodzi i całe miasto widzi jak SREBRNĄ śmierć co nadchodzi*, zatopiony w ROZSREBRZENIE ogląda tylko się zaczynający bal.

Tymczasem uczestnicy balu PŁONĄ, niezwykłym OGNIEM, który pochodzi od diabelskiego GINU, rozrastającego się jak OGNISTA sala-mandra ZŁOTYM dziwotworem — to koszmar ogarnia ludzkość, odbiera zdolność myślenia (*statystyka jest jak KSIEŻYC, to nudzi, proszę pana, i ludzi*), wszystko okazuje się złudzeniem (*A ci ludzie to tylko strachy, a te dreszcze to tylko zapachy, a cały ten bal to tylko larwa*), przelotną nicością (*wszystko proszę pana, to tylko wiatr i piasek*).

Reminiscencje z dzieciństwa mieszają się z refleksjami o teraźniejszości, od której lepiej uciec w intymność, do kobiety, która jest jak GWIAZDA, ŚWIATŁOSIOSTRA, ŚWIECĄCY POSĄŻEK, albo też w poezję, gdzie można kreować własny, piękniejszy świat (*to ja byłem PRĄDEM i ja KANDELABREM wraz z ŚWIATŁEM i wraz z CIENIEM*). Ale nierealny bal trwa dalej, jego uczestnicy są zmęczeni i wówczas z jakiejś tajni wypęłza świat inny — jest to świat groźnych konfliktów, odczłowieczonych marionetek (*plaskorzeźba „Zandarmeria ściągająca”*), pojawia się wizja wojny (*akademia kolegi Kruppa*). W tym świecie zwykły człowiek może być tylko *nawozem pod tulipany* dla możnych, którzy decydują o jego losie. Wreszcie na koniec pojawia się tak długo oczekiwany gospodarz balu, Salomon, którego nikt jednak nie widział, bo *cień leżał pod zasłoną*.

Salomon to postać biblijna, wiążąca się z innym motywem tego samego kręgu — z ucztą Baltazara, w czasie której pojawia się napis wieszczący zagładę. Analogia: bal u Salomona i uczta u Baltazara jest oczywista — tytuł przez swoje odwołanie do motywu katastroficznego, zakorzenionego w kulturze europejskiej, zyskuje wartość klucza, wprowadzającego w nastrój utworu i zapowiadającego określoną wyraźnie problematykę.

Wydaje się, że takie — z konieczności uproszczone — przedstawienie treściowych składników poematu pomaga stwierdzić, iż światło — oprócz muzyki i ruchu — stanowi jego wyraźną dominantę stylistyczną, realizowaną za pomocą różnie strukturalizowanych leksemów, którym można zatem przypisywać strukturę „polową”.

W pracach leksykologicznych wykorzystujących teorię pól semantycznych⁶ przez pole pojęciowe rozumie się pewne kontinuum znaczeniowe (rodzaj przestrzeni semantycznej), któremu w wyniku strukturalnego zorganizowania, charakterystycznego dla danego języka, zostaje przypisany określony zbiór leksemów. Pole wyrazowe (leksykalne) to zespół wyrazów, pokrywających dane pole pojęciowe.

⁶ Podstawowe prace dotyczące koncepcji „polowej” struktury wyrazów to: J. Trier: *Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung*. „Neue Jahrbucher fur Wissenschaft und Jugendbildung” 1934, t. 10, s. 428—449; G. Porzig: *Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen*. „Beitrage zur deutschen Sprache und Literatur” 1934, t. 58, s. 70—97.

O przynależności do pola znaczeniowego decyduje przede wszystkim treść właściwa dla wyrazu w izolacji, a nie w uwikłaniach kontekstowych. W następnej kolejności można jednak — dzięki zjawisku metaforyzacji — zaliczyć do tego samego pola wyrazy, które w swym użyciu podstawowym, nie nacechowanym stylistycznie, należą do innych pól⁷. Taka sytuacja — jak sądzimy — ma właśnie miejsce w języku artystycznym, w wyniku metaforyzacji bowiem może dokonać się rozszerzenie podstawowego znaczenia wyrazu wskutek ilościowej i/lub jakościowej zmiany w hierarchii prostszych składników znaczenia (semów), składających się na jego sens globalny.

W stosunku do grup leksykalnych, którym przypisuje się strukturę polową, możliwe są dwie procedury analityczne:

a) pierwsza — tzw. paradygmatyczna — polega na ukazaniu zasady grupowania się wyrazów ze względu na ich elementarne cechy znaczeniowe, z których przynajmniej jedna jest wspólna dla całego zbioru, stanowiąc w tym sensie jego nadrzędną treść pojęciową;

b) druga — syntagmatyczna — analizuje relacje wynikające z faktu współwystępowania wyrazów w tekście spójnym semantycznie.

Późniejsi badacze⁸ omawiający koncepcje J. Triera i G. Porziga zwracają uwagę, iż obie te teorie nie są sprzeczne, lecz przeciwnie — uzupełniają się i właśnie dopiero łączne ich stosowanie pozwala na pełną (a w każdym razie bardziej wyczerpującą) analizę określonego wycinka leksyki.

Zespół leksemów, które próbujemy opisać metodą „polową”, został wybrany z analizowanego poematu na podstawie przypisania każdemu z nich znaczenia w jakiś sposób łączącego się z treścią pojęciową *światło*. Należy jednak zaznaczyć, że zaliczenie tych lub innych wyrazów do

⁷ Por. np. R. Tokarski: *Uwagi o semantycznym mechanizmie zmian metaforycznych*. W: *Studia o metaforze II*. Red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1983, s. 45—62.

⁸ Por. np. J. Lyons: *Semantyka 1*. Warszawa 1984, s. 244 i nast. Badacze zwracają uwagę na to, że niektóre wyrazy zachowują swoje pierwotne znaczenia, większość jednak, zachowując je jako jądrowe lub centralne, zaczyna być stosowana do „szerszego asortymentu rzeczy w szerszym asortymencie sytuacji”. Wychodzi się przy tym z założenia, na którym Porzig oparł swoją koncepcję pola, że pierwotnie każdy leksem jest stosowany w swoistych i konkretnych sytuacjach, wobec tego jest on też syntagmatycznie ograniczony; czynnik syntagmatyczny odgrywa zatem ważną rolę w kształtowaniu znaczenia, zdarza się bowiem, że leksem używany w kollokacji (termin Porziga) z innym wyrazem lub nielicznym zbiorem innych leksemów semantycznie ograniczających wbudowuje w końcu w siebie ich sens, zacieśniając lub rozszerzając swoje pierwotne znaczenie. Por. też prace D. Buttlerowej: *Koncepcje pola znaczeniowego*. „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 2, s. 41—59; *Grupa semantyczna przymiotników o znaczeniu 'związany z radością'*. „Prace Filologiczne” 1977, t. XXVIII, s. 271—286.

zakresu badanego pola leksykalnego stanowi zawsze decyzję w pewnym stopniu subiektywną, która — jak sądzimy — może być weryfikowana w trakcie szczegółowej analizy semantycznej. Przyjmujemy tu założenie⁹, że każdy rodowity użytkownik języka, w tym też autor konkretnych analiz, posiada świadomość istnienia w nim pewnego zespołu wyrażen kojarzonych jakąś nadrzędną treścią pojęciową — w rozważanym tu przypadku jest to treść *światło*.

Problem opisu jednostek tworzących określone pole leksykalne w języku artystycznym (autora lub utworu) jest przy tym dodatkowo utrudniony wówczas, gdy nie istnieje systematyczne opracowanie tego pola w całym zasobie leksykalnym danego języka — a tak właśnie jest w przypadku leksyki światła w języku polskim. Wydaje się, że w takim razie konieczne jest założenie *explicite*, iż także Gałczyński — jako użytkownik języka polskiego — posiada świadomość istnienia w jego systemie leksyki związanej w swoim znaczeniu podstawowym z treścią *światło*, którą wyzyskuje stosując pewne wybory, a równocześnie wzbogaca jej zakres własną twórczą wyobraźnią, rozszerzającą znaczenie wyrazów mniej lub bardziej odległych semantycznie.

Poczyniwszy powyższe zastrzeżenie, przedstawimy grupę leksemów¹⁰ pochodzących z *Balu u Salomona*, realizujących nadrzędną treść pojęciową, którą na razie określimy ogólnie jako „pozostający w związku ze światłem”. Lista zawiera następujące jednostki, podane w układzie alfabetycznym:

r z e c z o w n i k i: *astral, blask, gwiazda, iskierka, iskra, kandelabr, kominiek, konstelacja, księżyc, kryształ, latarnia, luna, lustro, lampa, oświetlenie, ogień, prąd, promień, rozsrebrzenie, srebro, światło, światłosiostra, świeczka, świętojanki, świt, słońce, skrysztalenie, szyba, topaz, oczy, wielka niedźwiedzica, złoto, złocistości, zwierciadło*;

p r z y m i o t n i k i: *astralny, ciemnozłoty, gwiezdnołapy, kryształowy, ognisty, słoneczny, srebrny, srebrnoponury, srebrzysty, świecący, złoty, złocisty*;

⁹ Założenie takie czyni D. Buttler (*Grupa semantyczna...*) i przyznaje: „Indywidualne odmianki mogą być znacznie zróżnicowane [...] Różnice występują w zakresie składników peryferyjnych, natomiast centrum kształtuje się analogicznie w różnych sytuacjach indywidualnych. Natomiast sam aparat klasyfikacyjny badacza oraz zespół cech znaczeniowych, za pomocą których zechce on scharakteryzować składniki pola, wynika z przyjęcia określonej konwencji i może być tylko pewnym zbliżaniem się do stanu obiektywnego.” Autorka niniejszego artykułu podziela te zastrzeżenia.

¹⁰ Mówimy tu o leksemach, nie o wyrazach, rozumiejąc przez leksem zbiór form fleksyjnych. Jednostka leksykalna występująca w utworze w różnych formach fleksyjnych ze względu na potrzeby akomodacyjne jest w wykazie reprezentowana przez swą postać słownikową, kanoniczną.

czasowniki: *łśnić, nazapalać się, palić się, podpalać, świecić.*

W obrębie rzeczowników proponujemy wyróżnić następujące znaczenia abstrakcyjne (rodzaj ogólnych schematów znaczeniowych):

- 1) 'nazwy przedmiotów wydzielających światło',
- 2) 'nazwy przedmiotów odbijających światło',
- 3) 'nazwy procesów związanych ze światłem'.

W grupie czasowników wyróżnimy znaczenia:

- 1) 'wydzielać światło',
- 2) 'odbijać światło'.

W tak umownie ujętych znaczeniach abstrakcyjnych wskazujemy przede wszystkim na tzw. semy potencjalne, towarzyszące znaczeniu leksykalnemu, przez które rozumiemy cechy istotne dla procesu metaforyzacji, nie chodzi nam tu bowiem o pełną charakterystykę struktury semicznej, ujmowanej analitycznie jako kompleks sensów elementarnych. Takie cechy przedmiotów, jak 'wydzielanie światła' lub 'odbijanie światła' nie są bowiem niezbędne do semantycznego opisu wyrazu, uwzględniającego wszystkie cechy znaczeniowo relewantne.

Za najściślejsze centrum pola uznamy rzeczowniki abstrakcyjne, będące nośnikami treści pojęciowej „światło” — czyli wyrazy *światło* i *blask*, jako nazywające sam fenomen fizyczny. Tak ujęte pole leksykalne przedstawiono graficznie na schemacie 1.

Semantyczna przestrzeń światła ma więc swoje centrum, które tworzą leksemy: *światło, blask* oraz tzw. centralny (podstawowy, zasadniczy) obszar pola, do którego należą leksemy: *ogień, iskra, iskierka, kominiek, lampa, latarnia, kandelabr, prąd, świeczka, księżyc, luna, słońce, gwiazdy, konstelacje, wielka niedźwiedzica, promień*, neologizmy: *astral i świętojanki* oraz *lustra, zwierciadła, okna, szyby, kryształ, złoto, srebro, złościści, topaz, oczy, roz srebrzenie, skryszta lenie, podpalać, nazapalać się, palić się, rozjarzyć się, świecić, łśnić, błyszczeć*, derywaty przymiotnikowe: *ognisty, słoneczny, kryształowy, srebrny, złoty, złocisty, astralny, srebrnoponure, ciemnozłote, gwiezdnotapy*.

Ponadto w obszarze centralnym pola oraz w jego centrum znajdują się miejsca puste, przewidziane dla pozostałych leksemów języka polskiego, nie wykorzystanych w omawianym tekście. Ich szczegółowa analiza semantyczna pozwoli wyznaczyć także obszar peryferyczny pola oraz dokonać niezbędnych korekt, jeśli idzie o przynależność leksemów występujących w poemacie.

Charakterystyczna dla poezji Gałczyńskiego „światlistość” wiąże się nie tylko z obecnością w niej leksyki należącej do pola światła, ale także z częstotliwością jej pojawiania się. Uwagę zwraca fakt, że w tekście poematu większość leksemów zaliczonych do centralnego obszaru pola wyrazowego powtarza się wielokrotnie w różnych kontekstach syntag-

szczególnie wówczas, gdy atrybuty nie znajdują uzasadnienia w naturalnych właściwościach przedmiotów, jakim są przypisywane.

Rozpatrzmy pod kątem wartości stylistycznej niektóre syntagmy w ich kontekstach na przykładzie najczęstszych u Gałczyńskiego połączeń: rzeczownik + określnik atrybutywny *złoty/srebrny*:

złota poduszka

 kto miał złoto, dostawał poduszkę złotą

złoto — tu: 'bogactwo', symbol zamożności, także wysokiego miejsca w hierarchii społecznej; *złota poduszka* — tu: przeznaczona dla zamożnych

złociści książęta

 książęta, pamiętam, się izolowali,
 ale niejeden przystanął,
 gdy saksofon trzasnął ton, od którego się rodzona matka przypomni,
 a potem znów chodzili, każdy po swej sali
 złociści i ogromni

złocista sala — tu: sala balowa, błyszcząca od światła, ozdób, świetnych strojów

 O, jakim mikro, czy teleskopem
 utrafić mi w tę salę złocistą

Niektóre syntagmy tłumaczą się konwencjonalnym użyciem atrybutu lub naturalnym związkiem, np. styczości: *złota papierośnica* → zrobiona ze złota. Wiele jednak połączeń stanowi przykład typowego dla twórcy *Balu* niekonwencjonalnego nasycenia światłem przedmiotów, którym w sposób naturalny cecha ta nie przysługuje; mają one wówczas funkcję wywoływania określonego nastroju:

złoty ocean

 Cicho, serce, o tak, połóż głowę,
 widzisz świt? i koniak dobry i miękki jak posłanie [...]
 Powtarzaj za mną: W nieruchomym złotym oceanie
 płyną łodzie białe i różowe

Cały ten fragment pełni funkcję magiczną: ma uspokajać, hipnotyzować, przenosić z groźnej rzeczywistości w świat bezpieczny i spokojny, choćby to była tylko ułudą

złota cytryna światła — tu: lampa, symbol domowego ciepła, spokoju i bezpieczeństwa

Może i księgi czytali spokojni studenci
 stojąc, pełne spokojnych kart w złotej cytrynie światła
 i światło — miłość przedmiotów — płynęło sokiem zachwytu
 napływającym do głowy

Często trudno jest odtworzyć łańcuch przekształceń metaforycznych, w tym przykładzie mógłby on wyglądać na przykład tak:

lampa podobna jest do cytryny ze względu na swój kształt i kolor →
 → lampa wydziela światło, podobnie jak cytryna wydziela sok → sok
 płynie i światło płynie → sok przypomina kolorem wino → wino płynie do
 głowy, powoduje upojenie → upojony z zachwytu → upojny zachwyt →
 → *światło płynie do głowy sokiem zachwytu*;

podobnie: przedmioty w świetle są piękniejsze → światło upiększa przed-
 mioty, podobnie jak miłość upiększa człowieka → *światło to miłość*
przedmiotów, itp.

Budowanie metafor odbywa się na skomplikowanej drodze — pod-
 czas tego procesu przesuwają się na plan pierwszy, a następnie są za-
 stępowane innymi różne cechy zestawianych przedmiotów i odpowia-
 dających im wyrazów w ich znaczeniu podstawowym. Dokonuje się
 ciągle przegrupowanie w hierarchii i strukturze semowej wyrażen, któ-
 rych są desygnatami. Przyjrzyjmy się jeszcze innym przykładom:

Wyfruń — mówię — odwiedź jaką światłosiostrę
 Gwiazda jesteś, masz ramiona takie ostre

gwiazda = punkt błyszczący w ciemności nocy, wskazuje drogę → ko-
 bieta ukochana = jasny, pewny punkt oparcia w ciemnych chwilach ży-
 cia → *kobieta = gwiazda*;

gwiazda → jej wystylizowany kształt charakteryzuje się tym, że ma
 ostre ramiona → jak ramiona szczupłej kobiety;

gwiazda → światło → kobieta = siostra światła → *światłosiostra*

Światło w całym utworze ma wyraźnie dodatnią waloryzację, nie tylko
 estetyczną: światło to bezpieczeństwo i ład, ciepło i szczęście. Kontra-
 stuje z ciemnością waloryzowaną negatywnie: ciemność to zagrożenie
 i strach, w ciemności czai się nieznane, lecz przeczuwane niebezpieczeń-
 stwo:

Salomonie. Salomonie,
 a co będzie jak zgaśnie światło

czy będziesz chodził sam i jak widziało
które język ciemności pochłonie?

Światło wychodzące z mroku daje spokój, podobnie jak towarzystwo
ludzi, przy których czujemy się bezpieczni:

widzisz, po prostu nie lubię sam w domu siedzieć
z sercem takim trwożnym, nieodważnym
A wiem, że z tobą jakoś wszystko się wiąże
listki w niebo puszcza i stwarza
I znów, i znów z końca ciemnego korytarza
zbliżasz się, jak świecący posążek

Przesunęło się światło korytarzem —
ot i gwiazda siedzi na kanapie [...]
Wyfruń — mówię — odwiedź jaką światłosiostrę
gwiazda jesteś, masz ramiona takie ostre

Przyszłość także jawi się jako mroczna, nieodgadniona:

a wszystko w cieniu, wszystko w cieniu
raz po raz złoty wietrzyk przeleciał
nad włosami i przepadł w parowie
A ten parów to nie rytm, to nie wykręt
to było miejsce na sali, od którego się tańczący odchylali
jakaś otchłań, abyssus, Orcus tańca,
państwo cieni

Treść pojęciowa „ciemność” uzyskuje realizację leksykalną, tworząc pole wyrazowe stanowiące jakby drugi biegun światła. W utworze reprezentują je leksemy: *ciemny* (np. *ciemny korytarz*, *ciemna ulica*, *ciemne domy*, *ciemny walc*), *cień* (*państwo cieni*, *wszystko w cieniu*), *ciemność* (np. *język ciemności*), *cienisty* (*cienista łoża*), *noc* (np. *noc podła*, *noc samotna*), *zgasnąć*, *otchłań* i inne.

Wokół antonimii pojęciowej *światło* — *ciemność* można więc także wyznaczyć spolaryzowaną przestrzeń semantyczną o różnych stopniach natężenia. Tak rozumiane pole pokrywałaby leksyka związana z obu tymi pojęciami.

Inny atrybut, często przypisywany różnym przedmiotom, wyraża przymiotnik *srebrny*, *srebrzysty* w różnych syntagmach:

srebrne domy → to domy widziane nocą w świetle księżyca

srebrna powódź → księżyc oświetla przedmioty, które jakby toną w nim,
por. zwrot: *oblewać światłem*

srebrne spojrzenie → tu: odbijające srebrne światło księżyca, ale też:
metaliczne → nieprzytomne

Siedziałem na tym balu w chorobie,
w dreszczach, w gorączce i w febrze

We własnym oknie błdziłem srebrnym spojrzeniem
 po srebrze
 światła widziałem za oknem
 srebrne domy w srebrnej powodzi
 i całe miasto widziałem
 jak srebrną śmierć, co przychodzi

Dzięki nagromadzeniu przymiotników *srebrny -a, -e* obraz poetycki przedstawiony w tym fragmencie — mimo wykorzystania konwencjonalnych, częstych także w języku potocznym połączeń wyrazowych — ma charakter wizji chorej lub śmiertelnie przerażonej wyobraźni: uśpione miasto, widziane nocą w srebrnej poświacie księżyca wygląda jak umarłe (*domy w powodzi* → *powódź światła, srebrna śmierć*). Jest to także wizja człowieka, który czuje się osamotniony:

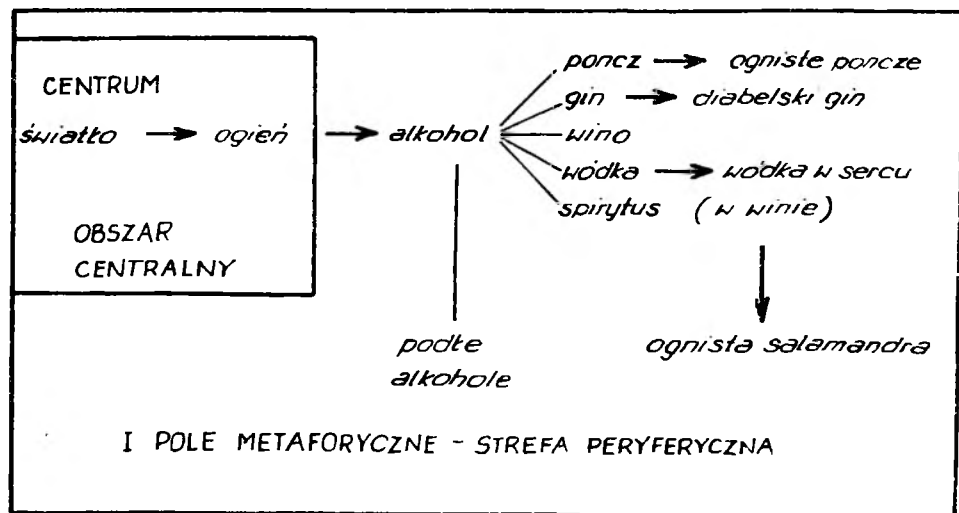
oddalony od wszystkich tańczących
 zatopiony w to rozsrebrzenie
 byłem jak intruz, jak szpicel,
 jak kaleka lub jak sumienie

Badając semantyczną zawartość wyrazów, budujących poszczególne syntagmy uwikłane w większe fragmenty tekstu, można zaobserwować też zjawisko tzw. irradiacji semantycznej, czyli „wytwarzanie się pola semantycznego czysto metaforycznego z określonym ogniskiem zmian znaczeniowych zachodzących w danym tekście”¹¹.

¹¹ T. Skubalanka: *O pojęciu irradiacji semantycznej i jego przydatności dla opisu magicznych funkcji mowy*. W: *Studia o metaforze II*. Red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1983, s. 181—198. Autorka łączy irradiację semantyczną ze zjawiskiem asocjacji: „To, co od strony psychologicznej przedstawia nam się jako skojarzenie, od strony języka stanowi związek sememów. Tak jak skojarzenia tworzą postaciową sieć powiązań, tak też i sememy tworzą pole znaczeniowe. Nie wyjaśnia to jednak istoty sprawy, a mianowicie: dlaczego takie powiązania są możliwe. Być może odpowiedź kryje się w zbadaniu zjawiska asocjacji? [...] Co zaś do samego procesu, nasuwa się przypuszczenie, że zauważona przez psychologów tendencja do tworzenia skojarzeń i posiadająca odpowiednią siłę skojarzeniową daje w wyniku właśnie irradiację.” (s. 185). Sememami nazywa T. Skubalanka jednostki znaczenia ekspresywnego: „[...] w opisywanym tu polu ekspresywnych relacji wiersza zachodzi zazwyczaj zjawisko uogólnienia jednej jakości ekspresywnej: wszystkie znaczące składniki pola tak się nasycają semami o jednolitym charakterze, że tworzą względnie spójną całość semiczną, złożoną z odpowiedniego dla tego tekstu jednostek znaczenia ekspresywnego, które tu nazywamy semami, inni zaś mówią o konotacjach czy znaczeniach pobocznych, ewokowanych lub ewokujących [...] Uogólnienie ekspresywności jest możliwe dzięki rozproszeniu odpowiednich semów na większej przestrzeni tekstu. Semy te mogą się na powierzchni tekstu przejawiać w postaci semów, będących często epitetami, mogą też uwalniać się od tych zwykłych form swojej zwykłej egzystencji i dołączać do innych jednostek, zorganizowanych uprzednio na zasadzie nieekspresywnej. Wtedy ekspresywne staje się cokolwiek.” (s. 188).

Pewne składniki tekstu wykazują predyspozycję do wchodzenia w semantyczne związki z innymi w ten sposób, że je niejako przywołują, tworząc rozbudowane łańcuchy skojarzeń, których ogniwa często są trudne do jednoznacznego odtworzenia i interpretacji. Spróbujemy ukazać to zjawisko na przykładzie kilku ciągów wyrazowych, wychodzących od centrum pola (por. schemat 2).

Schemat 2

Irradiacja semantyczna od wyrazu *ogień* (I)

Ognista salamandra symbolizuje tu taki stan świadomości pobudzonej alkoholem, który narasta aż do stanów delirycznego podniecenia. Równocześnie alkohol stanowi ucieczkę od rzeczywistości, lek na egzystencjalne niepokoje intelektualisty:

kiedy ognista salamandra zaczyna piersi obejmować
te chłodne piersi myśliciela
który docieka, który wie [...]
No tak, no jeszcze jeden gin
bo, jak to mówią, klinem klin
Więc gdy ognista salamandra
ta salamandra he, he, he
To potem, wie pan, prosto w dół
— Niby jak w dół?
Z siódmego piętra.
A teraz gin, no naturalnie, gin
za zdrowie salamandry.
I salamandra się rozrasta
kunsztownym, złotym dziwotworem

Motyw *błyszczącego dziwotwora* pojawi się jeszcze raz w tekście poematu, tym razem jednak z ognia wyjdzie *ptak dziwotwór* — nawiązujący do symbolu Feniksa:

świat się rodził podobny do ptaka
dziwotwora, co zdziwiony i świeci

Są tu jakby dwie optyki, dwa spojrzenia na świat zewnętrzny: raz jest to świat wrogi — to świat realny — salamandra, której żywiołem jest ogień, a więc niepokój, walka z niebezpieczeństwem. Ognista salamandra to symbol gorączki, śmiertelnej choroby, trawiącej współczesne społeczeństwo. Drugim razem to optymistyczna w swej wymowie wizja świata, który musi się odrodzić jak Feniks z popiołów, po wielkim pożarze świata.

Obie wizje korespondują ze sobą poprzez odwołanie do symbolu dla obu wspólnego; symbolem tym jest ogień¹²: życie w ogniu, który spala

¹² Na ogromną rolę, jaką pojęcie „ogień” i związany z nim znaczeniowo krąg leksyki odgrywa w twórczości Adama Mickiewicza wskazuje K. Górski (por. *Mickiewicz. Język i artysta*. Warszawa 1977. Rozdz. X: *Semantyka ognia*, s. 436—462). Słowo to, stanowiące centrum rozpatrywanego pola leksykalnego, jest „wyrazem o doniosłości rozstrzygającej dla całego zakresu semantycznego” tej grupy leksykalnej. Metaforyka ognia u Mickiewicza wyzwała silną sugestywność poetycką i daje efekt hiperbolizacji obrazu, co wydaje się też być cechą wielkiej, natchnionej poezji romantycznej. Leksemy z tej grupy pełnią przede wszystkim funkcję, gdy idzie o odtwarzanie ludzkich przeżyć i namiętności — po „romantycznemu” — potężnych. Służą temu przede wszystkim takie słowa, jak: *ogień, żar, pożar, wulkan, piekło* itp. — z bogactwem różnorodnych odcieni znaczeniowych odkonkretnionych, które określają najwyższą intensywność przeżyć: rozpacz, natchnienia, mistycznych wzlotów, potęgi ducha itp. K. Górski, wnikliwie analizujący funkcję tych wyrazów w całej twórczości Mickiewicza, pisze: „Funkcja stylistyczna, jaką Mickiewicz nadaje wielu słowom oznaczającym zjawisko ognia, wyraża się zarówno w ogromnej intensyfikacji zarówno konkretnych obrazów, jak również w odtworzeniu niezwykłego napięcia ludzkich przeżyć [...] Skojarzenia ze zjawiskiem ognia, niejednokrotnie krzyżujące się ze światłem występują ze szczególną siłą w doznaniach o charakterze mistycznym. Podobnie rzecz ma się i z wyrazem intensywnego życia moralno-religijnego. Gdyby zestawzić statystycznie słowa, których użycie przeznaczone należy do semantyki ognia [...] to okazałoby się, że największa ich ilość przypadłaby na okres towarzyszenia” (s. 462). Leksyka ognia w analizowanym tekście Gałczyńskiego pełni inną funkcję, głównie dzięki odniesieniu do znaczenia ‘ciepło’ i ‘jasno’, tworząc pozytywnie waloryzowane wizje — marzenia. Słowo to otwiera różne, choć kulturowo uwarunkowane, ciągi leksykalne, stanowiące obszary metaforyczne w peryferyjnej strefie pola „światło”, podczas gdy u Mickiewicza zajmuje miejsce centralne i stanowi punkt wyjścia dla innych implikacji semantycznych. Niemniej wydaje się, że porównanie owych implikacji semantycznych i funkcji stylistycznych podobnych grup leksemów jest pomocne we wskazywaniu różnic między sposobami obrazowania poetyckiego w różnych okresach literackich i charakteryzowaniu języka autorów różnych epok.

i z którego rodzi się nowe życie. Obie wizje łączy też fakt, że powstają w stanie silnego podniecenia alkoholowego (*ogień* → *alkohol*):

trzeba było wlać w muzyków wina [...]

żeby usta, żeby dłonie muzyków

znowu miały delikatność roślin

takich roślin, co się pną, co się krzewią

kontorsjami, rozrostem nonsensu

unerwieniem, mózgiem elektrycznym

jeszcze więcej, aż w chaosy powikłań

w tropikalną furję, w gin diabelski

aż w morderstwo

Symbolika ognia i leksyka z nią związana bywa zaliczana przez kontynuatorów teorii E. Fromma i C. G. Junga¹³ do symboli uniwersalnych, zrozumiałych dla wszystkich ludzi dzięki bezpośredniemu doświadczeniu jako stereotypowe zjawisko kulturowe. Jak się zdaje — fakt ten powoduje, że poezja może wykorzystywać w najróżniejszych uwikłaniach semantycznych i składniowych pewne sensy wyrazów, które przez swoją stereotypowość wydają się — jeśli traktować je w izolacji — banalne i jakby „wyprane” ze swojej funkcji ekspresywnej. Według G. Bachelarda treści *ogień* i *alkohol* łączą się z sobą: „Alkohol jest wodą ognistą [...] Jest komunią życia i ognia. Alkohol jest szybko działającym pożywieniem wlewającym natychmiast ciepło w żyły.”¹⁴

Alkohol stanowi klucz do tzw. poezji fantasmagorycznej, której typowym przedstawicielem może być Hoffmann: „[...] jedną z najbardziej charakterystycznych cech dzieła Hoffmanna, dzieła fantasty, jest rola, jaką w nim gra zjawisko ognia. Cała jego twórczość jest przesycona poezją płomienia. Kompleks płonącego alkoholu jest do tego stopnia widoczny, że moglibyśmy go nazwać Kompleksem Hoffmanna.”¹⁵ Hoffmann także widział salamandry w płomieniach ponczu. G. Bachelard jest zdania, że poezję jego inspirował właśnie ów „dziwny płomień alkoholu”. W *Balu u Salomona* jest wyraźne wskazanie na ten region literatury, wyrastającej z podniety alkoholowej, właśnie poprzez osobę Hoffmanna:

Jak canto „Piekła” wpadłem w winę.
Szedł Hoffmann przez Unter den Linden
jeszcze z tym złotem — od tych szyb

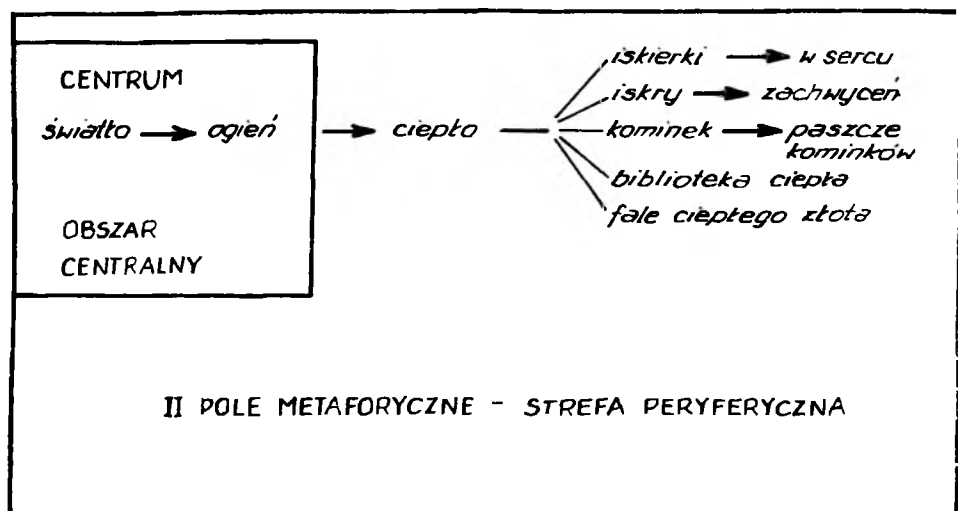
¹³ Por. E. Fromm: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Warszawa 1951, s. 34; C. G. Jung: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa 1976; G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka*. Warszawa 1975.

¹⁴ Por. G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 25—59, gdzie o alkoholu pisze też: „Ze wszystkich substancji jedynie woda życia [alkohol] jest tak blisko spokrewniona z ogniem.”

¹⁵ Tamże, s. 49.

Innym przykładem irradiacji, którą otwiera wyraz *ogień*, może być ciąg leksemów przedstawionych na schemacie 3.

Schemat 3

Irradiacja semantyczna od wyrazu *ogień* (II)

Znaczenie 'ciepły' określa tu stany emocjonalne nacechowane dodatnio: zachwyty, miłość, poczucie bezpieczeństwa. Wokół osi znaczeniowej wyznaczonej leksemami: *iskry* (*zachwyceń*), *iskierki* (*w sercu*), *kominek*, *biblioteka ciepła*, *fala ciepłego złota* są budowane obrazy wywołujące określony nastrój:

zachwyty:

zakurzyły się fryzury kobiet
jak strzyżone bzy pod księżycem
rozjarzyły się iskry zachwyceń

miłość:

potem mieli w sercach po iskiecie
a za miesiąc byli już na ty

szczęście:

i przed paszczami kominków
siedziały żony, ojcowie, dzieci
może i książki czytali wtedy spokojni studenci

Tęsknota za szczęściem i spokojem kojarzy się też z miejscem jasnym i ciepłym:

O, jakim mikro- czy teleskopem
utrafić mi w tę salę złocistą
żeby dalekość sali tak się paliła jak pali

Dziś tylko jak fale ciepłego złota
widzę tę salę
jak bibliotekę ciepła
odnalezioną po długim marszu rudymentów

Dominantą stylistyczną jest tu znaczenie 'ciepły' wyraźnie kontrastujące ze stanem uczuciowego niepokoju i zagrożenia, które ewokuje krąg leksyki: *mróz, zima, zimno* itp.:

Klimat? Mróz był wtedy trzaskający
jedna z tych chwil przelotnych,
gdy Bóg jest siny od chłodu

Niebo jest mroźne i sine...
jak dziwne, że w taki mróz otwarto okna

Wokół pary antonimicznej *ciepło* — *zimno* także powstaje przestrzeń semantyczna, która wraz z pokrywającą ją grupą leksemów może natchodzić częściowo na sferę peryferyczną leksyki świetlnej. „Ogień i ciepło — pisze G. Bachelard — stanowią zasadę wyjaśniania w najróżnorodniejszych dziedzinach, gdzie są dla nas okazją do niezniszczalnych wspomnień [...] Ogień jest intymny i uniwersalny [...] ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, który może łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło [...] ogień uwięziony w ognisku był bez wątpienia dla człowieka pierwszym przedmiotem marzenia — był symbolem odpoczynku, zaproszeniem do odpoczynku.”¹⁶

Ważną funkcję symboliczną pełnią też w utworze wyrazy związane treściowo z leksemem *okno*, należące do grupy 'nazwy przedmiotów odbijających światło'. Okna wyznaczają granicę między lirycznym przeżyciem wewnętrznym a zewnętrżnością; przez nie można oglądać realny świat zewnętrzny, równocześnie siedząc w bezpiecznym miejscu. I odwrotnie: dla stojących na zewnątrz są możliwością odpoczynku, pozwalają z tęsknotą i nadzieją marzyć o szczęściu i cieple, stwarzają szansę ucieczki od rzeczywistości:

jeszcze przed chwilą szkła w szybach były mleczne.
a teraz — popatrz — niebieskie.
Niebo przepływa wzdłuż szyb.
— Proszę państwa, komu się nie podoba
może wyjść przez okno, prosto w niebo.
Każdy za swoją potrzebą.

¹⁶ Tamże, s. 33.

Jeszcze chwilę zatrzymajmy się nad oknami,
nad oknami, które otwarto —
jak dziwne, że w taki mróz otwarto okna!

Leksyka świetlna, tak charakterystyczna dla twórczości Gałczyńskiego, jest stosowana z wyraźnie określonym celem artystycznym: nasyconie światłem jest zabiegiem o funkcji nie tyle estetycznej, ile ekspresywno-magicznej. Służy tworzeniu obrazów, mających oddziaływać na wyobraźnię w sposób kojący. Poezja ta jest nastawiona na odbiorcę — zwykłego człowieka, który, „gdy wieje wiatr historii”, nie zawsze jest „pięknym ptakiem”, częściej jest zagubiony we współczesności i jej problemach, przerastających go. Dlatego obca była Gałczyńskiemu poetyka Awangardy, zafascynowanej cywilizacją, wywołującą lęk i stresy oraz gwałtowną potrzebę „niegdysiejszego” porządku — stąd częsty w jego utworach motyw szczęśliwych krain (Farlandia, wyspy szczęśliwe, Taormina, Gulistan). Tę chęć ucieczki od współczesności do pierwotnego ładu widać też w licznych wyznaniach podmiotu lirycznego w *Balu*:

moje bezradne ręce
pozwól w przeszłości zanurzyć, jak w piosence [...]
Jeszcze przez chwilę bądźmy drzewem pochylonym,
wodą, słońcem. bezbolesnym początkiem tematu

Pojęcie „światła” i leksyka z nim związana ma charakter symbolu waloryzowanego pozytywnie. Dzięki posiadaniu swego antonimicznego odpowiednika (ciemność wraz z całym polem wyrazowym) umożliwia oparcie kompozycji świata przedstawionego na zasadzie kontrastu: marzenia i rzeczywistość. Ze względu na adresata nie stosuje się też skomplikowanych zabiegów artystycznych, utrudniających odbiór. Zakres występujących w utworze wyrazów związanych z treścią *światło* jest stosunkowo niewielki, przeważają rzeczowniki konkretne, wyraźnie ubogo reprezentowane są przymiotniki i czasowniki, natomiast częstotliwość ich występowania jest duża. Unika też poeta skomplikowanych metafor, wykorzystuje często metaforykę potoczną. Wydaje się jednak, że powtarzalność pewnych wyrazów powoduje bardzo silne działanie konatywne tekstu, zmusza odbiorcę do „uczuciowej solidarności” z treścią, której są podporządkowane.

Bardziej obiektywne i wnikliwe wnioski na ten temat byłyby możliwe dopiero po przebadaniu większej liczby tekstów poetyckich Gałczyńskiego z uwzględnieniem ich charakteru (liryka, groteska) i dokonaniu szczegółowej analizy struktury semicznej poszczególnych leksemów oraz ich łączliwości. Natomiast zastosowanie teorii „polowej” do badań stylistycznych — zarówno w ujęciu paradygmatycznym, jak i syntagmatycznym — wydaje się metodą, która mogłaby ułatwić charakteryzowanie języka artystycznego tak poszczególnych autorów, jak też okresów literackich.

Эва Енджейко

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ

ЛЕКСИКИ СВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ

КОНСТАНТЫ ИЛЬДЕФОНСА ГАЛЧЫНСКОГО

(НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ „BAL U SALOMONA”)

Резюме

Настоящая статья — это попытка определения характера и функции словарного состава, связанного с понятийным содержанием „свет” в произведении „Bal u Salomona”, т.к. свет является заметной стилистической доминантой в творчестве К.И. Галчынского, выраженной при помощи формально разных лексем, которым можно приписать структуру словесного поля. Конкретно центр поля света составляют лексемы свет, блеск. В центре находятся лексические единицы, в пределах которых выделены следующие общие смысловые схемы: 1) названия предметов, излучающих свет, 2) названия предметов, отражающих свет, 3) названия процессов, связанных со светом, 4) значение „выделять свет”, 5) „отражать свет”.

Большинство этих лексем повторяется в разных синтагматических контекстах и с разной метафорической функцией. Особо часты сочетания прилагательных золотой, серебряный с конкретными существительными, которые благодаря этому вторично приобретают значения светящийся, блестящий. Результатом является расширение световой лексики (так наз. периферическое пространство — поле метафоры).

Свет в этом произведении оценивается явно положительно. Он является символом безопасности, порядка, счастья. Благодаря своему семантическому противопоставлению темнота вместе с целым лексическим полем позволяет строить конструкцию поэмы на основе контраста — идеальный мир мечты и действительность Европы тридцатых годов XX века. В тексте поэмы можно также наблюдать явление так наз. семантической иррадиации. В качестве примера приведены некоторые составные элементы текста, обнаруживающие предрасположение вхождения в расширенную цепь метафоризированных выражений.

Ewa Jędrzejko

SEMANTIC STRUCTURE AND STYLISTIC FUNCTION OF LEXICAL FORMS

ASSOCIATED WITH LIGHT IN THE WORKS OF KONSTANTY

ILDEFONS GAŁCZYŃSKI (ON THE BASIS OF THE POEM

„BAL U SALOMONA” — SALOMON'S BALL)

Summary

This article represents an attempt to determine the nature and function of vocabulary associated with the conceptual term „światło” (light) in the poem „Bal u Salomona”. Light comprises a dominating stylistic effect in the works of K.I. Gałczyński, achieved with the use of various formal lexemes to which may

be attributed the structure of the verbal field. The exact centre of the light field is formed by the lexemes *światło* (light) and *blask* (radiance). In the central area are the lexical units, in the environs of which the following overall semantic schemes are distinguished: 1) names of objects giving out light, 2) names of objects reflecting light, 3) names of processes associated with light, 4) the meaning 'to give out light', 5) 'reflecting light'.

The majority of such lexemes are repeated in various syntagmatic contexts and fulfill varied metaphoric functions. Particularly frequent is the linking of the adjectives *złoty* (gold), *srebrny* (silver) with specific nouns, due to which they acquire an additional, secondary meaning *świecący* (shining), *blyszczący* (brilliant). The effect of this is a broadening of the „light” lexical forms (the so-called peripheral zone — field of metaphor).

In this work light is clearly seen as a positive value — it is a symbol of safety, order, happiness. Thanks to its semantic antonym *ciemność* (darkness) together with the whole lexical field, it enables the structure of the poem to be based on the principle of contrast: the ideal world of dreams and the reality of Europe in the nineteen thirties. In the text of the poem may also be observed the effect known as semantic irradiation. As an example are cited certain excerpts from the text indicating a predisposition to favour the use of developed chains of metaphorised terms.