

# Halina Krakowska

---

## Symbolika a składnia w "Zamku kaniowskim" Seweryna Goszczyńskiego

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 13, 5-13

---

1978

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## I. ROZPRAWY NAUKOWE

*Halina Krukowska*

### SYMBOLIKA A SKŁADNIA W *ZAMKU KANIOWSKIM* SEWERYNA GOSZCZYŃSKIEGO

Pierwsze a zarazem najlepsze polskie romantyczne powieści poetyckie w swych najgłębszych warstwach znaczeniowych są przede wszystkim przesłaniem poznawczym natury, rozumianej inaczej niż w oświeceniu<sup>1</sup>. *Maria Antoniego Malczewskiego*, *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza i *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego przyniosły trzy różne jej ujęcia. W powieści Mickiewiczowskiej ma ona sens antropologiczny, oznacza trwającą w sercu i pamięci jednostki pierwotną harmonię życia i pierwotną czystość moralną. Natomiast u Malczewskiego i Goszczyńskiego, chociaż u każdego z nich inaczej, natura odsłania swój sens kosmologiczny, jest organizmem autonomicznym wobec świata ludzkiego i tylko właściwym dla siebie językiem może odpowiedzieć na pytanie, czym jest ona sama i czym jest człowiek<sup>2</sup>.

Natura w *Zamku kaniowskim* odpowiada na to pytanie ciemnym językiem symbolu. Chociaż w wielu teoriach romantycznych symbol był rozumiany rozmaicie, jednakże wszystkie one były zgodne w tym, że jego siłą sprawczą jest natura<sup>3</sup>. Wydaje się, iż to, co sądził Gaston Bachelard o istocie obrazu poetyckiego, można odnieść i do języka romantycznej natury<sup>4</sup>. Obraz symboliczny zawarty w czternastym fragmencie części I *Zamku* jest w sensie Bachelardowskim metafizyką migawką; w jednym rozbłysku ujawnia pierwotną strukturę kosmosu i pierwotną jakość duszy ludzkiej<sup>5</sup>. Ujawnia jednak nie wprost, ale jak antyczna wyrocznia przekazuje tajemnice natury i znaki człowieczego losu mgliście i niejasno. Obraz w takim sensie stanowi czysty przekaz natury.

Oznacza to, że odkrywa on ontologię pierwotną. Taką głębię poznawczą posiada wymieniony obraz w *Zamku kaniowskim*. Pogrążony w marzeniu bohater utworu przed zwierciadłem wodnym doświadczył dziwnej dwoistości indywidualnej i dwoistości kosmosu. Dwoistość ta została wyrażona przez antynomię światło – ciemność. Uderzające jest, że obraz ten nie posiada struktury statycznej, gdyż następuje w niej przemienność członów:

Mierzchnące nieba gasi, to rozżarza.

(cz. I, w. 373)<sup>6</sup>

Gęściejszym zmierzchem już się niebo mroczy,

.....

W bledszym zachodzie zorza zaigrała;

(cz. I, w. 382-384)

W tej przemienności można jednak zauważyć dominację pewnego typu następstwa, bowiem w dalszym fragmencie obrazu jego struktura zamienia się, znika jeden z jej antynomicznych członów – światło, a pozostaje ciemność:

Aż nagle zorza chowa się w obłoku;

Widmo zniknęło, ciemność na dnie stoku:

(cz. I, w. 396 - 397)

Dynamiczna struktura obrazu, a więc przemienność antynomicznych jego członów i szczególnego rodzaju ich następstwo, czyli proces przepływu znaczeń od światła do ciemności jest jednocześnie otwieraniem perspektywy głębi: „ciemność na dnie stoku”. W obrazie tę perspektywę szkicuje wiele motywów: „na dnie przezroczy”, „w wodzie”, „głęboko myśli w nim zanurzy”, „nad ciche źródło schylił ciemne czoło” – a więc motywy związane z symboliką zwierciadła, które w *Zamku* powtarza się kilkakrotnie jako obraz ujawniający to, co skryte<sup>7</sup>. Perspektywę głębi sugerują także motywy zachodzącego słońca i zmierzchu oraz motywy przestrzenne nieba i góry: „zmierschłe nieba bledną”, „witał wstające nad wzgórzem obłoki”, „Widzi, jak z góry krok przyśpiesza skory”. Światło, chociaż jest w górze, na niebie, a więc w pierwszej fazie obrazu waloryzowane dodatkowo, w późniejszej jest złudne i gasnące. W strukturze omawianego symbolu motyw gaśnięcia światła należy do najistotniejszych, gdyż najsilniej wiąże się z procesem wskazywania głębi, z jej ciemnością. Jeżeli obraz poetycki, jak sądzi Bachelard, jest ujawnieniem się czasu pionowego<sup>8</sup>, to w *Zamku kaniowskim* czas ten nie wznosi się w górę, nie posiada więc waloryzacji pozytywnej, ale opadając w dół jest czasem „negatywnym”. Zarówno natura, jak i dusza ludzka są w tym utworze „bytami głębinowymi” i to jest istota ich ontologii pierwotnej.

Romantycy byli przekonani, że język natury najlepiej jest znany ludowi, którego wyobraźnia powołana została do istnienia przez samą naturę i dla jej własnych celów. Przekonanie to znalazło oryginalny wyraz w *Zamku*. Świat poetycki tego utworu zanurzony został w zabobonach i wierzeniach ukraińskiego gminu, gdyż one były dla romantyka-Goszczyńskiego najczystsza wyobraźnia i poezją pierwotną. Poezja ta, jako najbliższa natury, zdolna jest przekazać jej tajemnice i dotrzeć do ukrytych jej głębi. Perspektywą poznawczą pierwotnej poezji jest tu wyobraźnia jako nadrzędna romantycznej perspektywy poznawczej. A to jest – co wyżej sygnalizowano opisując strukturę zasadniczego obrazu-symbolu *Zamku* – perspektywa głębi.

Centralna dla romantyzmu figura poznawcza „zstępowanie w głąb”<sup>9</sup> znalazła w utworze Goszczyńskiego swą niemal modelową realizację. Można nawet sądzić, mówiąc językiem krytyki tematycznej, że stała się „tajemniczym rusztowaniem” *Zamku*, ujawniającym się we wszystkich jego warstwach: symbolicznej, kompozycyjnej, składniowej. Wszystkie one zostały bowiem obciążone znaczeniami głębinowymi. Uważna lektura powieści pozwala przypuszczać, że istnieje

w niej istotnie swoista odpowiedniość pomiędzy strukturą symbolu a strukturą składni i kompozycji. Zawarte w strukturze symbolu charakterystyczne następstwo znaczeń, sugerujące jednocześnie ich hierarchię, można dostrzec i na niższych poziomach utworu. Ważność głównego obrazu-symbolu dla modelowania linearnego niższych poziomów utworu wydaje się bezsporna. Jego semantyka jako semantyka natury jest wciąż otwarta. Natura przedstawia się tu bowiem jako byt niewspółmierny z ludzkim poznaniem, ma swe oblicze ciemne, tajemnicze, skryte „na dnie stoku”. Stąd w powieści poznanie jej przebiegać musi długą i krętą drogą podsuwania lub cofania domysłów, przypuszczeń lub pytań. Konsekwencją tego procesu jest szczególne następstwo jednostek składniowych i kompozycyjnych. Oto fragment pokazujący, co decyduje o ruchu składni w *Zamku kaniowskim*:

Pono, nie we śnie rządcy biły dzwony,  
Nie we śnie rządcy trąby grały głośno,  
Nie we śnie rządcy płonęły pożary:  
Trudno jest poznać śród nocy zgęszczonej,  
Ale nad miastem jakieś dymy rosną  
I zasłyszane wrą tam jakieś gwary.  
„Czyż zaraz każde ma trwożyć zjawisko?  
Milczenie nocy jest nocy kapłanką,  
Milczenie nocy jest marzeń kochanką,  
W niemym jej łonie próżnych mar siedlisko.  
Com wziął za oręż, za tętnienie koni,  
Ani to konie, ani błysk oręży.”  
Szyldwach zamkowy, gdy oko snem cięży,  
Tak sobie myślał i usnął na broni.  
Lecz zawsze błyska, lecz zawsze coś dzwoni,  
Niby blask stali, niby tętent koni;  
I coś się wznosi podobne do huku –  
Tutaj przed zamkiem, a tu już po bruku.  
Razem zagrzmiało, wrzało, zabrzęczało:  
Zginąłeś, zamku! Piekło się zaśmiało!

(cz. II, w. 640 - 659)

Następstwo zdań wynika tu z trudności zidentyfikowania podmiotów poetyckich<sup>10</sup>. W ukształtowaniu składniowym tego fragmentu odnotować należy trzykrotnie powtarzane, symetrycznie zbudowane zdania przeczące. Kiedy wydaje się, że następne zdanie przyniesie konstatację potwierdzającą, jak by to wynikało ze schematu takich konstrukcji, to narrator zaskakuje stwierdzeniem: „trudno jest poznać śród nocy zgęszczonej”. Tym samym odwleka właściwą informację, tzn. identyfikację podmiotu poetyckiego przesuwając ją w głąb tekstu. Temu przesuwaniu, a więc budowaniu szczególnego rodzaju następstwa członów składniowych, służą także zabiegi polegające na użyciu w zdaniach przydawk i podmiotów wyrażonych zaimkiem nieokreślonym „jakiś”, „coś” oraz na użyciu charakterystycznego dla tego kontekstu wyrazu „niby”. Jako jeden ze sposobów rozciągania linearnego utworu należy wymienić przerywanie tekstu prowadzącego i wtrącenie przytoczeń zajmujących sześć wersów. W rezultacie dopiero aż w kolejnym dwudziestym wersie tego fragmentu zostaje umieszczona informacja: „Piekło się zaśmia-

ło!”, czyli podmiot poetycki tego fragmentu. Warto zaznaczyć, że powyższy urywek zawiera bezpośrednio wyrażone konstatacje, tak narratora, jak i cytowanego bohatera, związane z kłopotami w rozpoznawaniu podmiotów. A zatem związki między zdaniami wynikają tu z niejasnych znaczeń, jakie całemu utworowi narzucił symbol. Jednakże niejasność nie oznacza, co podkreślono, braku ich hierarchii. Wskazuje na nią charakterystyczne następstwo jednostek składniowych, ciężące ku wyrazom kończącym zdania lub wypowiedzenia. Zasygnalizowane reguły składni poetyckiej *Zamku* widać najlepiej w następującym krótkim fragmencie:

Szelest po krzakach. Czy ptak pierchnął z gniazda?

Coś majaczeje, coś po drodze bieży.

Tfu! W imię Ojca... To tumany diabła.

(cz. I, w. 34 - 36)

W czterech kolejnych zdaniach zwraca uwagę nieokreśloność semantyczna podmiotów. W pierwszym zdaniu podmiot „szelest” wyrażony celowo rzeczownikiem odczasownikowym nazywa czynność, a nie jej sprawcę, czyli w sensie poetyckim podmiotu tu nie ma. Uwaga czytelnika skierowana zostaje tym samym na zdanie następne, gdyż znów podmiot „ptak” został zakwestionowany przez partykułę „czy” i wzniesienie intonacyjne. W następnych zdaniach identyfikacja podmiotów sprawia również trudności. Zostały one przecież wyrażone zaimkiem nieokreślonym „coś”. Należy podkreślić, że czasownik „majaczeje” posiada także wartość stylistyczną, gdyż jego znaczenie nie sugeruje sprawy. Podmiot składni poetyckiej został zidentyfikowany w ostatnim zdaniu: „To tumany diabła.” Dodać należy, że identyfikacja ta została przesunięta na linii tekstu emocjonalnymi wykrzyknikami: „Tfu! W imię Ojca...” W omawianym fragmencie widać charakterystyczne następstwo zdań jakby poszukujących swego podmiotu.

Jednym z najważniejszych i najczęściej spotykanych sposobów osiągania składniowego schodzenia w głąb jest w *Zamku kaniowskim* szyk antycypacyjny:

Lecz z przeciwnego dniewego brzegu,

Jak nawałnica, gdy się na świat zwała,

Grożąca ciemność czarny bór zalega:

(cz. I, w. 235 - 237)

Podmiot „grożąca ciemność” przesunięty jest na dalsze, głębsze miejsce na linii tekstu. Na początku znajdują się składniki antycypujące go: rozbudowany przydawkami okolicznik miejsca i rozszerzony zdaniem przydawkowym okolicznik porównawczy. Należy podkreślić, że nie tylko przesunięcie podmiotu wskazuje na jego ważność semantyczną w kontekście. Został on wydobyty z tła także przez inicjalną pozycję w wersie. Istotny jest również fakt, że pod względem znaczeniowym pozostaje on identyczny z ciemnością jako elementem symbolu, co – jak się wydaje – pozwala na bezpośrednie przejście z poziomu składni na wyższy poziom symboliczny. Nie tylko samo znaczenie, ale i charakterystyczne następstwo jego części pozwala na bezpośrednie przejście z jednego poziomu na drugi. W przytoczonych niżej fragmentach *Zamku* dostrzec można również przejawy głębi składniowej realizowanej za pomocą szyku antycypacyjnego:

Gdzie w ciasnym łożu skreconej odnogi  
Wrzący nurt Rosi i błyska, i pluszcze,  
A wiatr pobrzeżną oszczekiwa puszcze,  
A w niej gwar dziki klekoce ponuro,  
A mgła kłębata, co ciemnieje górą,  
Nad jej sklepieniem w krąg się już rozwlekła –  
Jakby tam anioł śmierci i zagłady  
Warzył dla ziemi nad płomieniem piekła  
Wszystkie domowych zaburzeń szkarady –  
Nie darmo czujne pałają ogniska  
I jacyś zbrojni leżą u płomieni,  
Gdy wieńce borów zrywa wiatr jesieni,  
A szron sędziwy na darniach połyska.  
(cz. II, w. 51 - 63)

Wypowiedzenie zajmuje aż trzynaście wersów. Jego zdanie nadrzędne: „Nie darmo czujne pałają ogniska/I jacyś zbrojni leżą u płomieni” antycypowane jest przez rozbudowane, siedmioczłonowe zdanie podrzędne i pojawia się w odległych wersach fragmentu – dziesiątym i jedenastym. Bieg linearny wypowiedzenia można porównać do schodzenia w jego głąb, tzn. do członów znajdujących się na miejscach odległych od początku. U Goszczyńskiego są to miejsca uprzywilejowane stylistycznie, tutaj zwykle umieszcza on wyrazy lub zdania korespondujące bezpośrednio lub pośrednio ze znaczeniami symbolu.

Nawet na przestrzeni jednego zdania – wersu poeta często osiąga perspektywę głębi za pomocą szyku antycypacyjnego:

Wietrzna, jesienna zawyła noc z dala,  
(cz. I, w. 11)

Następstwo części zdania jest tu bardzo charakterystyczne dla *Zamku*. Dwa określenia zapowiadają podmiot „noc”, który jednakże na linii tekstu został od nich oddalony przez wtrącenie orzeczenia „zawyła”. Goszczyński posługuje się swoistym następstwem wyrazów i zdań sugerującym hierarchię znaczeń, sygnalizowaną w strukturze symbolu. Jednocześnie należy podkreślić, że podmioty poetyckie, którymi mogą być różne części mowy, eksponuje na miejscach ważnych w budowie metrycznej utworu.

Nie tylko układ wyrazów w zdaniu, ale i układ motywów w powieści Goszczyńskiego oparty jest na tej samej zasadzie antycypacji. Oto fragment tekstu pokazujący, jak przejawia się ona na obu poziomach utworu – składni i kompozycji:

Cyt! „Ho-hop! ho-hop!” – odgłos smutny, znany,  
Smutny jak odgłos sowy pośród cienia,  
Coraz wyraźniej, coraz bliżej woła.  
„Topielec Ksenia! ach, topielec Ksenia  
Zbliża się do nas!” – wołano dokoła.  
Razem ustały i tańce, i śpiewy:  
Ciasnym okręgiem skupiły się dziewy,  
Wzrok niespokojny zwrócili parobcy  
W stronę, skąd słychać głos ten, ziemi obcy,

„Ho-hop!, Niebabo! ho-hop, atamanic!” –  
Blżej i bliżej, i bliżej hukanie.  
Aż oto razem i straszdyło stanie!

(cz. I, w. 276–288)

Narrator wcale nie spieszy się pokazać czytelnikowi bohaterkę, chowa ją jakby w głębi przestrzennej. Zanim da w ostatnim wersie jej ujęcie ogólne, najpierw wprowadzi szereg sygnałów zapowiadających grozę tej postaci. Pierwszym z nich jest odgłos – wołanie Kseni, a więc wrażenie słuchowe stopniowo potęgowane, sugerujące istnienie postaci w dali. Drugim motywem antycypującym jest reakcja tłumu, następnie znów głos Kseni i dopiero na końcu ona sama. Tę zasadę wydobywania bohaterki z głębi przestrzennej za pomocą sygnałów zapowiadających, widoczną na poziomie kompozycji, można pokazać i na poziomie składni. Oto na pozycję inicjalną wersu i zdania wysunięty został tekst przytaczany: „Ho-hop! ho-hop!” i przez trzy dalsze wersy nie wiadomo, do kogo on należy. Narrator długo charakteryzuje głos bohaterki – „smutny, znany,/Smutny jak odgłos sowy pośród cienia”, a więc w tym wypadku perspektywę głębi składniowej realizuje szyk progresywny w grupie podmiotowej – liczba określeń jest chyba znacząca stylistycznie – a w grupie orzeczeniowej szyk antycypacyjny – „coraz wyraźniej, coraz bliżej woła”, orzeczenie zostało jako wyraz tu najważniejszy umieszczone na końcu zdania. Dalszy fragment zawiera także dowody potwierdzające naszą tezę. Znów powtarza się dwukrotne przytoczenie „Topielec Ksenia”, następnie pojawia się przerzutnia; uwydatnia ona wyraz „zbliża się”, a tym samym opóźnia bieg składni. Bohaterka wyprowadzona została jakby z głębi przestrzennej, stąd wyrazy związane z określeniem przestrzeni nacechowane są stylistycznie. Nie tylko orzeczenie „zbliża się” wydobyte jest z kontekstu, ale i określenie „w stronę”, gdyż wskazuje miejsce przebywania mieszkanki głębi – Kseni, której narrator wciąż nie pokazuje. W dalszym ciągu wprowadza tekst przytaczany, by w następnym, jedenastym już wersie fragmentu, powtarzać jeszcze trzykrotnie określenia „Blżej i bliżej, i bliżej hukanie”. A zatem następstwem jednostek kompozycyjnych i składniowych w tym fragmencie rządzi zasada antycypacji, budująca na obu tych poziomach perspektywę głębi.

W strukturze symbolu charakterystyczna jest linearność uwydatniająca nie jego człon pierwszy – światło, ale człon następny, wysuwający stan natury pośredni między światłem a ciemnością, lub samą ciemność z jej głębią. W strukturze składni również widać podobny układ linearny znaczeń. Uwydatnia on, tak samo jak układ znaczeń symbolu, najważniejsze – z punktu widzenia nadrzędnej motywacji w utworze, sygnalizowanej w krótkiej, poetyckiej konstatacji „ciemność na dnie stoku” – wyrazy i zdania znajdujące się nie na pozycjach początkowych, ale na końcowych. Można chyba stwierdzić, że istnieje swoista odpowiedniość pomiędzy strukturą znaczeń w symbolu i rozkładem znaczeń na poziomie składni. Symbol zawierał znaczenia otwierające perspektywę głębi. Można sądzić, że składnia także powtarza jakby jeden ruch schodzenia do coraz bardziej ukrytych „na dnie stoku” przejawów ciemności.

W powieści Goszczyńskiego również kompozycja odznacza się podobnym, jak

symbol i składnia, porządkiem linearnym znaczeń. I na tym poziomie utworu działa zasada poprzedzania członów nadrzędnych przez szereg członów podrzędnych, co oznacza, że ostatnie wydarzenia w świecie poetyckim *Zamku* zostały poprzedzone licznymi sygnałami zapowiadającymi ich tragiczny finał. Wśród takich sygnałów można wymienić np. już w „Prologu” śmiech puszczyków, które „rade słyszą wyroki, co niosą zagładę”, czy pojawienie się Kseni w następnych częściach utworu. Kompozycyjne sygnały antycypacyjne można porównać – mówiąc językiem Goszczyńskiego – do „wieszczby kłęski”.

Najbardziej wyrazistymi sygnałami antycypującymi na poziomie kompozycji są motywy – obrazy związane z procesem gaśnięcia światła i stopniowym potęgowaniem się ciemności:

Księżyc rumiany niby się krwią zboczył,  
W posępne chmury, jak do śmierci łoża,  
Na cichych ranku wiatrach się zatoczył,  
I jak zlej wieszczby wyszła drżąca zorza.

(cz. II, w. 325 - 328)

Skoro wieczorem powstały tumany  
Od nasepionej strony Zaporozża  
I mglistą bielą osłoniła zorza  
Z różgą komety, jak lampa zlej doli,  
Gasnąc w obłokach zaczęła powoli;  
Zdwoił się w mieście przestkach niesłychany:  
Głuszej się zdały bełtać Dniepru szumy  
Jęczeć okropniej wichry Ukrainy  
I groźniej ciemnieć sklepienia dębiny.  
Jak po cmentarzu nieme duchów tłumi,  
Snują się milczkiem po ulicach miasta  
Tłumi mieszkańców trwogą omroczone;  
A wieszczba kłęski, w którą pojrzysz stronę!

(cz. II, w. 473 - 485)

Wieczór gęstniejsze rozsiewa tumany,  
Brudniczszym niebo obłokiem zaciemia,  
Z ciemniejszym niebem zasępia się ziemia;

(cz. III, w. 499 - 501)

Wybrane fragmenty – obrazy w *Zamku* – pokazują proces potęgowania się ciemności w miarę posuwania się w dalsze partie utworu. Kompozycja ma więc, podobnie jak symbolika i składnia, następstwo znaczeń ciężących w stronę ciemności. Motywy związane z nią są członami nadrzędnymi, umieszczonymi w linearnym porządku kompozycyjnym w miejscach końcowych każdej jego sekwencji. W *Zamku* buduje się więc również głębia kompozycyjna tak, aby to, co w niej skryte – ciemność „cała wcześniej przestraszyć świata nie zechciała”.

Jeżeli przedstawione wywody są przekonujące, to można twierdzić, że w powieści Goszczyńskiego istnieje swoisty izomorfizm pomiędzy strukturą linearną symbolu, a strukturą linearną składni i kompozycji. Te trzy poziomy utworu, właściwymi dla każdego z nich środkami, powtarzają ten sam gest semantyczny – schodzenie w głąb. Gest ten stanowi podstawowy temat *Zamku kaniowskiego* i jest zasadniczym wyznacznikiem jego romantycznego charakteru.



Wzajemne związki pomiędzy poziomami utworu to problem trudny i rzadko w dotychczasowych badaniach literackich podejmowany. Zajmował się nim m.in. Roland Barthes. We *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* stwierdził, że „rozumieć opowiadanie to nie tylko śledzić rozwój historii, ale także rozpoznawać «piętra», rzutować poziome powiązania «nici» narracyjnej na oś implicite pionową; czytać (słuchać) opowiadanie to nie tylko przechodzić od słowa do słowa, lecz także z poziomu na poziom”<sup>11</sup>. Przechodzić, ale w jakich miejscach? Jak odnaleźć sygnały wskazujące je w powieści Goszczyńskiego? Wydaje się, iż wyżej pokazany izomorfizm trzech jej poziomów – symboliki, składni i kompozycji sygnalizuje momenty wznoszenia się jej struktury pionowej. Każdy wyraz lub zdanie przesuwane na poziomie składni na dalsze miejsca jej porządku linearnego będzie wskazywać punkty przejść na wyższy poziom kompozycji. A zatem miejsce w porządku linearnym składni jest sygnałem, że wyraz zajmujący je można traktować już jako cząstkę funkcjonalną poziomu wyższego. Jednocześnie należy podkreślić, że skrupulatne prześledzenie od strony semantycznej wyrazów i zdań, które są przesuwane w głąb linii tekstu, pozwala sądzić, że czasami korespondują one bezpośrednio ze znaczeniem symbolu. Tym samym, jak się wydaje, nie tylko miejsce wyrazów czy zdań w porządku linearnym składni, ale także ich znaczenie może czasami wskazywać, że są one funkcjonalne i na wyższych poziomach. Prawdopodobnie ta, ujawniająca się w składni, obowiązuje również na poziomie kompozycji. W rozpoznawaniu kolejnych jej sekwencji, czyli jej struktury pionowej pomaga analogiczny typ linearności ciążącej ku dalszym partiom utworu, tzn. tam, gdzie podmioty poetyckie dają się rozpoznać od strony semantycznej. Stwierdzono na początku szkicu, że w zasadniczym obrazie – symbolu *Zamku* najważniejszy jest motyw gaśnięcia światła. Jeżeli tak jest istotnie, to każda zmiana w kierunku światła – ciemność będzie funkcjonalna na poziomie kompozycji, tzn. wskazywać może granice jej sekwencji. Trzeba zatem szukać tych miejsc utworu, które swoim znaczeniem przypominają zasadniczy motyw symbolu. Można w tym miejscu przywołać trzy cytowane wyżej fragmenty – obrazy *Zamku* (cz. II w. 325 - 328; cz. II, w. 473 - 485; cz. III, w. 499 - 501) oparte właśnie na motywach gaśnięcia światła. Obrazy te, posiadając analogiczne znaczenia co symbol, są kanałami przejść z poziomu kompozycji na poziom symbolu i przeciwnie. Z powyższych konstatacji wynika, że decydującym wyznacznikiem porządku linearnego *Zamku*, jak i jego porządku pionowego – jest symbol. Składnia i kompozycja mówią tylko jego głosem.

## Przypisy

<sup>1</sup> Zasadnicze przeciwieństwo oświeceniowego i romantycznego rozumienia świata omawia przekonywająco M. Peckham w: *Toward a Theory of Romanticism* (w zbiorze: *Romanticism*. Ed. R. F. Gleckner G. E. Enscoe, Englewood Cliffs, 1962 s. 5 - 23). Polski przekład M. Orkan-Łęcki, *O koncepcję romantyzmu*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1 Romantyczne rozumienie natury jest częstym tematem prac M. Janion. Najważniejsza z nich to *Kuźnia natury* z książki *Problemy polskiego romantyzmu*, s. 2. Praca zbior. pod red. M. Żmigrodzkiej, Włocław 1974.

<sup>2</sup> Pojęcia „antropologiczny i kosmologiczny sens natury” zaczerpnięte z książki M. Janion *Romantyzm rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 86.

<sup>3</sup> Zob. M. Janion, *Kuźnia natury op. cit.* s. 20.

<sup>4</sup> Sugestie takiego podobieństwa znajdują się w studium M. Janion *Kuźnia natury*.

<sup>5</sup> Por. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*. Przekł. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1.

<sup>6</sup> Cytaty wg wyd. S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*. Oprac. M. Grabowska i M. Janion, Warszawa 1958.

<sup>7</sup> Por. H. Krukowska „Nocna strona” *romantyzmu w: Problemy polskiego romantyzmu*. s. 2.

<sup>8</sup> Pojęcie czasu pionowego wprowadzam za G. Bachelardem *op. cit.*

<sup>9</sup> Termin M. Janion z artykułu *Kuźnia natury, op. cit.* s. 31.

<sup>10</sup> Terminu „podmiot poetycki” nie należy kojarzyć z terminami „podmiot liryczny” czy „podmiot gramatyczny”. Nadrzędnym podmiotem *Zamku* jest „ciemność na dnie stoku”. Podmiotami poetyckimi na niższych poziomach utworu są wyrazy, zdania czy części kompozycyjne utworu przesuwane na linii tekstu w głąb. (Czasami podmiot poetycki pokrywa się z podmiotem gramatycznym na linii składni).

<sup>11</sup> R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 4.