

## PRÓBA ANALIZY STYLU *Hymnu* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

*Hymn o zachodzie słońca* jest wyrazem głębokiego smutku, jaki budzi w pocie tęsknota za ojczyzną i świadomość, że do niej powrócić nie może, że jest i będzie do śmierci tułaczem. Smutek ten pogłębia jeszcze żal, że jego twórczość nie zyskała uznania w świecie, że zapewne nie będzie miał pomnika. Smutek nasila się przez kontrast, jaki tworzy piękna, pogodna przyroda, złoty zachód słońca, jego promieniste blaski — ze smutkiem i ponurym nastrojem duchowym poety. Uczucia swoje wypowiada autor bezpośrednio („Smutno mi Boże!”). Słusznie powiedział Kleiner: „Dopiero w *Hymnie* Słowacki, dla którego czysty liryzm zawsze będzie wyjątkową formą, występuje jako liryk prawdziwy”<sup>2</sup>.

Nastrój beznadziejnego, choć łagodnego smutku wyraził poeta za pomocą rozmaitych środków stylistycznych wysokiej rangi. Na ich czoło wysuwają się środki fonetyczne i składniowe oraz wspaniałe metafory.

### ŚRODKI FONETYCZNE

Podstawowym środkiem fonetycznym stylu jest sama budowa wiersza, pisanego jedenastozgłoskową sekstyną, w której czwarty i szósty wers są skrócone: zawierają tylko pierwszy człon 5-sylabowy do śred-

---

<sup>1</sup> Artykuł jest uzupełnieniem i ilustracją rozprawki *O stylistyce lingwistycznej i o stylistyce literackiej*, opublikowanej w Roczniku Naukowo-Dydaktycznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, z. 58 — *Prace Językoznawcze III*, Kraków 1976, s. 41—54. Chcę w nim ukazać, jak — moim zdaniem — można przeprowadzić analizę stylu, uwzględniającą wszystkie środki stylistyczne, zarówno czysto językowe, jak i literackie. (W artykule wymienionym należy na s. 42 skreślić omyłkowo tam zapisane dwa wiersze: trzeci i czwarty od góry od słowa: *style* do: *elementem*).

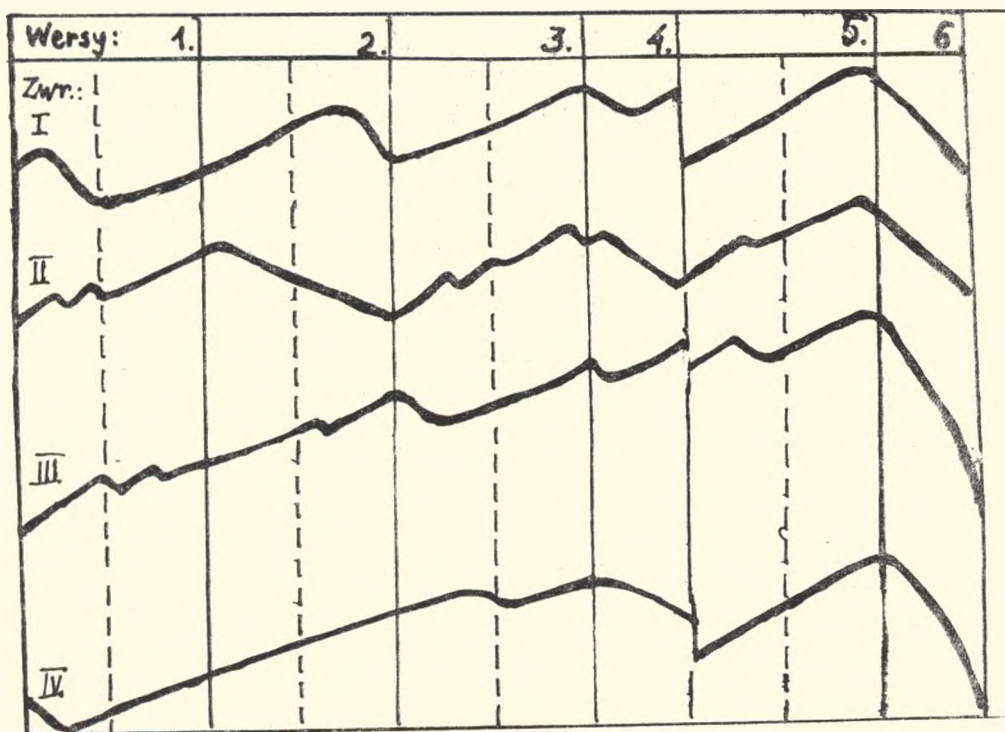
<sup>2</sup> J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, Lwów—Warszawa—Kraków 1923, s. 116.

niówki. Te skrócone wersy w połączeniu z rymami końcowych wierszy: piątego i szóstego (ab ab cc) uwypuklają sens i uczuciowy nastrój wiersza, stwarzają nastrojową puentę, która wiąże się ściśle z elementem składniowym — refrenem, zaczynającym utwór i kończącym każdą strofkę. Refren jest równocześnie apostrofą, posiadającą dużą siłę ekspresji. Ważnym środkiem ekspresji jest też inne powtórzenie: anafora („Zem często dumał..., zem prawie nie znał...” itd.)

Doniosłą rolę w wywołaniu nastroju odgrywa również melodia wiersza. Uzyskuje ją poeta przez liczne przerzutnie, przy czym są one rozmieszczone paralelnie: koniec myśli pierwszego wersu przerzucony jest do drugiego, trzeciego do czwartego, piątego do szóstego, dzięki czemu podnosząca się melodia w ww. 1., 3. i 5. wraz z opadającą w drugim, czwartym i szóstym tworzą odpowiadające sobie człony melodii, której końcowy jest tym silniej uwypuklona (już przez sam refren mocną) puentą. Ale — jak widzimy z wykresu:

Tabl. 1

PRZEBIEG MELODII CZTERECH PIERWSZYCH STROF



oprócz normalnego przebiegu melodii zdaniowej zdania oznajmującego (antykadencja — kadencje) są jeszcze po środku półantykadencje i półkadencje, co ogromnie urozmaica melodię<sup>3</sup>.

### ŚRODKI MORFOLOGICZNE

Jakkolwiek tego rodzaju utwór nie daje sposobności do stosowania morfologicznych środków stylu, przecież znalazła się tu forma archaiczna, podkreślająca uroczysty, podniosły nastrój modlitwy, a zarazem niecodzienny charakter smutku poety. Jest nią nie złożona forma deklinacji przymiotnikowej: *próżeń* zamiast ogólnego *próżny*. Również rzeczownik *głęb* (serca) zamiast *głębia* ma bardziej poetycki, niecodzienny charakter. Zdrobnienie *mała dziecina*, do której bezradności przyrównuje poeta swoją bezradność wobec losu — znów silniej podkreśla jego beznadzieję.

### ŚRODKI SKŁADNIOWE I KOMPOZYCYJNE

Bardzo charakterystyczna jest też budowa zdań utworu oraz szereg poszczególnych członów wypowiedzi. Oryginalność struktury składniowej a zarazem kompozycyjnej polega na schemacie, pozornie powtarzającym się ośmiokrotnie, a w istocie bardzo zróżnicowanym. Wszystkie zwrotki mają na pozór podobną budowę: każda stanowi okres<sup>4</sup>, którego poprzednikami są dwa, trzy, cztery wypowiedzenia (a nawet pięć) o budowie zdań współrzędnie złożonych (ewentualnie rozbudowanych podrzędnymi) — albo też podrzędnych w stosunku do następnika, którym jest końcowy refren — oznajmienie połączone z pozazdaniowym wykrzyknikiem („Boże!”). W sumie mamy tu stosunek poprzednika do następnika współrzędny trzy razy (przeciwstawny raz i wynikowy dwa razy) i pięć razy podrzędny (przyzwolony dwa razy, przyczynowy — dwa razy i czasowy — raz). Okazuje to następujący wykres linearny:

---

<sup>3</sup> Oczywiście ukazany tu przebieg melodii jest dyskusyjny; zależy bowiem od „szkoły” recytatorskiej, od różnych przejściowych mód i od indywidualnego odczucia recytatora. W mojej interpretacji chciałem się zbliżyć do interpretacji „szkoły” dyr. M. Kotlarczyka w dawnym Teatrze Rapsodycznym.

<sup>4</sup> Nowsze i najnowsze opracowania składni polskiej (zob. Z. Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1963 i S. Jodłowski: *Podstawy składni polskiej*, Warszawa 1976, — nie wprowadzają w ogóle terminu: okres. Sądzę jednak, że termin ten jest bardzo przydatny w analizie zdań wielokrotnie złożonych, choćby jak tutaj — dla uwidocznienia specyficznej konstrukcji składniowej „Hymnu” — i dlatego za dawniejszymi gramatykami, a przede wszystkim za Szoberem (*Gramatyka języka polskiego*, wyd. 2, 1923, s. 399—400), stosuję w mojej analizie okres — tu właśnie najważniejszy termin dla opisu składni utworu.



Ale zarówno przebadanie tego wykresu, jak i głębsza analiza struktury składniowej<sup>5</sup> wszystkich zwrotek — wykaże, że ta budowa składniowa jest o wiele bardziej skomplikowana i zróżnicowana, ba, niektóre zdania-strofy wymkną się spod klasyfikacji jako „okresy”. I tak:

Strofa I. Początkowe wykrzyknienie nie łączy się formalnie z resztą zdań strofy; zdanie 2. i 3., względem siebie współrzędne łączne — nie wiążą się bezpośrednio z następnikiem, rozbudowanym zdaniem okolicznikowym przyzwolenia („*Choć mi tak ziemię Ty złocisz...*”). Można by ten stosunek zdań 2. i 3. — do piątego nazwać „stosunkiem nawiązania wewnętrznego”<sup>6</sup>, bo jednak te zdania przeciwstawiają się następnikowi-refrenowi (= *choć rozpalasz...*, *choć gasisz...*, *choć mi złocisz... i tak mi smutno...*). Dlatego całość robi jednak wrażenie okresu i to podrzędnie złożonego przyzwolonego.

Strofa II. Tu już wyraźny stosunek współrzędny przeciwstawny, jakkolwiek i tutaj zdania: pierwsze i drugie dość luźnie łączą się z trzecim; a więc i tutaj zachodzi stosunek „nawiązania wewnętrznego”. Następnik jest tu normalnym zdaniem przeciwstawnym (*Ale przed Tobą...*), a refren — równoważnikiem „rozwijającym” to zdanie przeciwstawne (= *Ale otworzę Ci serce: jest mi smutno!*).

Strofa III. Tu także normalny okres, tym razem podrzędny przyzwolony, z pięciu zdaniami w poprzedniku i z następnikiem — refrenem, przy czym zdanie przyzwolone (2a+2b), rozwinięte porównawczym (1) i dopełnieniowym (5) oraz imiesłowowym równoważnikiem zdania czasowego (*patrząc* —3), rozbudowanym jeszcze zdaniem przydawkowym (4) „*Co mi rzuca z fali...*”). Pomijam już pewną nieprawidłowość konstrukcji: *To: tak ja* nie łączy się przecież formalnie ani z refrenem:

<sup>5</sup> Termin Z. Klemensiewicza (zastosowany do zdań rozwiniętych, ale przydatny i dla złożonych) (*Problematyka składniowej interpretacji stylu [w:] Stylistyka polska, Wybór tekstów, Warszawa 1973, s. 210. Jednak w wykresie stosuję układ wypowiedzi „jednokierunkowy”, tj. zachowujący kolejność poszczególnych wypowiedzi, który nie jest mylący jak dwukierunkowy wykres Klemensiewicza) por. W. Górny, *O stylistycznej interpretacji składni [w:] Stylistyka polska jw., s. 217 nn.* Nowością w moim wykresie jest zaznaczenie długości poszczególnych wypowiedzi, ciągnących się czasem przez kilka wersów, co związane jest z melodią wiersza. Kreski pionowe długie oznaczają końce wersów, pionowe przerywane — miejsce śreniówki, podwójne krótkie // — przedział między poprzednikiem, a następnikiem } — brak formalnego związku. Inne znaki z małymi zmianami zgodne z Szoberem (*Gramatyka języka polskiego, wyd. 2, 1923, s. 397, przypis 1*):*

+	oznacza	związek	współrzędny	łączny
><	”	”	”	przeciwstawny (u Szobera: —)
∞	”	”	”	wynikowy
↑	”	”	zależności	(ostrze strzałki zwrócone ku zd. nadrzédnemu.

<sup>6</sup> Zob. Z. Klemensiewicz, *Zarys...*, s. 62.

— *smutno mi...*, ani ze zdaniem przyzwolonym: *tak ja... choć wiem...* Oczywiście logicznie struktura jest jasna: *tak-choć ja wiem... — smutno mi...* Ale jeśli to porównanie nawiążemy do zdań pierwszego i drugiego, otrzymamy okres podrzędny porównawczy z przerwą już po 1. zdaniu: = *Jak mała dziecina się zali — tak i mnie, bliskiemu płaczu, jest smutno.*

Strofa IV. Okres o stosunku podrzędnym przyczynowym. Osobliwością jego jest niezwykła długość pierwszego zdania, wypełniającego cztery pierwsze wersy, przy tym zdanie to znów nie wiąże się formalnie, bezpośrednio ze zdaniem drugim, przyczynowym, podporządkowanym trzeciemu, następnikowi; jedynie wskaźnik *je*, nawiązujący do żurawii, łączy to pierwsze zdanie, które też można by nazwać „nawiązanym wewnątrznie”.

Strofa V. Jedyna, która ma zupełnie wyraźną budowę okresu podrzędnego przyczynowego:  $[1 \rightarrow, 2 \rightarrow, (3 \leftarrow 4), \rightarrow (5 \leftarrow 6)] \rightarrow [7]$  lub według schematu Szobera:  $[a_1 \rightarrow a_2 \rightarrow (a_3 \leftarrow a_4), \rightarrow (a_5 \leftarrow a_6)] \rightarrow [A]$  <sup>7</sup>.

Strofa VI. Okres współrzędny wynikowy: następnik zawiera równoważnik wynikowy, rozbudowany zdaniem przyczynowym, tworzącym inwersję między spójnikiem a właściwym równoważnikiem. Poprzednik złożony z dwóch zdań przeciwstawnych, z drugim rozbudowanym zdaniem przydawkowym. Oba znów luźnie związane z następnikiem, więc znów „nawiązane wewnątrznie”. Ogólny schemat według Szobera:  $[A - (B \leftarrow a)] \infty [(b \rightarrow C)]$ .

Strofa VII. Ma chyba najbardziej skomplikowaną budowę. Całość można by rozumieć jako okres współrzędny wynikowy. Pierwsze dwa zdania, współrzędne przeciwstawne (drugie rozbudowane dwustopniowo), wyjaśniają przyczynę, której wynik podany w następniku:

$\{1 - [2 \leftarrow (3 \leftarrow 4)]\} \infty \{(5 \rightarrow 6)\}$  lub  $\{A - [B \leftarrow (b_1 \leftarrow b_2)]\} \infty \{C \leftarrow c_1\}$ .

Ale można by całość rozumieć też nie jako okres, lecz dwa tylko nawiązane wewnątrznie zdania przeciwstawne (z drugim rozbudowanym dwustopniowo + zdanie wynikowe podrzędnie złożone ze zdaniem okolicznikowym przyczyny).

Strofa VIII. Okres podrzędny czasowy: „*Zanim się ukorzę...*, *jest mi smutno...* Wyjaśnienie tej niezupełnie skończonej myśli daje zdanie nadrzędne poprzednika: poeta niełatwo ukorzy się przed świadomością, że jest niczym wobec nieskończoności, że mijają pokolenia, a tęcze blasków trwać będą wieki... Ale że i tu pierwsze i drugie zdanie luźno, tylko „wewnątrznie” nawiązuje do głównej myśli, można uznać to zdanie nie za okres, lecz za dwa zdania złożone podrzędnie, luźno z sobą związane:

<sup>7</sup> op. cit., s. 399—400.

Jeśli byśmy na tę niezwykle urozmaiconą, bardzo „nietypową” budowę zdań nałożyli rysunek melodii — uwyraźni się nie tylko całe bogactwo struktury składniowo-melodycznej mimo ścisłego przestrzegania jednakowej budowy poszczególnych strof i jednolitej kompozycji całości. A jeśli stwierdzimy, że przy tym ogromnym różnicowaniu syntaktycznym utwór treściowo jest zupełnie przejrzysty, stylistycznie jasny i nie nasuwający żadnych nieporozumień — to stwierdzimy równocześnie jeszcze raz stwierdzoną już przez historyków literatury lekkość i swobodę Muzy Słowackiego, jego niezwykłą łatwość doboru nie tylko słów, ale i najbardziej różnicowanych zdań.

#### ŚRODKI EKSPRESJI OBRAZOWEJ

Leksykalne środki ekspresji, tworzące malarski obraz zachodu słońca — ale zarazem emocyjne tło nastrojowe — to *epitety* o dużej wartości kolorystycznej a równocześnie uczuciowej: *promienista tęcza blasków, lazuruwa woda, ognista gwiazda* (słońca) oraz oryginalne metafory: [Bóg] *rozlał tęczę blasków* (przeniesienie z dziedziny konkretnej w abstrakcyjną), [Bóg] *gasi* (w lazuruwej wodzie) *gwiazdę ognistą* (jw. = jakby zanurzał słońce w morzu), [Bóg] *złoci* ziemię i morze, *cisza błękitu* (na twarzy = spokój, pozorna pogoda), [poeta] *otwiera głębi serca*; *kości nie oddane w straż kolumnowym czołom* (= grób bez pomnika), *anieli rozpostarli tęczę blasków w niebie, niespokojne łóżce* poety. W skład wymienionych metafor wchodzi też modna dawniej, zwłaszcza w poezji oświecenia, *peryfraz*a (czyli omówienie): *gwiazda ognista* 'słońce', *kolumnowe czoła* — 'pomnik, posąg, nagrobek', który jakoby stał na straży pochowanego w grobie poety. Tu należą też inne „figury poetyckie”: *personifikacja* słońca, które *rzuca z fali* ostatnie błyski. Bliskie metaforom są *porównania*, które mają uplastyczyć, wyeksponować smutek poety, a więc: *porównanie* poety do *pustych kłosów* uwydatnia wewnętrzną pustkę, a do *małej dzieci* — jego bezradność czy do *pielgrzyma* — bezdomność itp.

Ten krótki przegląd ukazał nam ogromne bogactwo językowych i poetyckich środków stylu i ich niezmiernie urozmaicenie, a równocześnie sugestywną siłę ekspresji, zarówno uczuciowej, jak i obrazowej, malarskiej. Wszystko to sprawia, że uważamy „Hymn” za arcydzieło poezji lirycznej Słowackiego, za arcydzieło podniosłego, a zarazem obrazowego stylu poetyckiego<sup>8</sup>. Dzięki trafnemu zastosowaniu wszystkich naj-

<sup>8</sup> W dyskusji nad tym referatem na posiedzeniu Komisji Językoznawstwa Oddziału PAN w Krakowie (w dn. 27. IV 1977 r.) zwrócił uwagę Prof. J. Safare-

Istotniejszych środków ekspresji językowej pozwala nam autor poddać się nastrojowi utworu i przeżyć smutek artysty, tak pięknie przez niego wyrażony.

---

wicz, że językoznawca musi zachować postawę obiektywną wobec badanego tekstu, a nie powinien wypowiadać ocen wartościujących: „ładne, mniej ładne, artystyczne” itp. Wydaje mi się jednak, że w analizie i charakterystyce stylu sprawa ma się nieco inaczej. Stylistyka stoi na pograniczu językoznawstwa i nauki o literaturze, więc badacz stylu może korzystać z uprawnień badacza literatury, który przecież ocenia dzieło literackie. Nie chodzi tu oczywiście o jakieś oceny „szkolne”, lecz o charakterystykę stylu: mówimy, że styl jest prosty lub podniosły, obrazowy, rozlewny, kwiecisty czy zwięzły itp. Tak i o poszczególnych środkach stylu mówimy, że są mniej lub więcej ekspresywne, bardziej statyczne czy dynamiczne itp.