

ZESTAWIENIA BLIŹNIACZE W JĘZYKU POWIEŚCI DRZEWIEJ WŁADYSŁAWA ORKANA JAKO GRY LEKSYKALNO-SEMANTYCZNE

Twórczość Władysława Orkana jest bez wątplenia ważnym zjawiskiem w dziejach literatury młodopolskiej. „Pojawienie się Orkana na arenie literackiej przełomu XIX–XX wieku – pisał Franciszek Ziejka – stanowiło niewątpliwie prawdziwe wydarzenie” [Ziejka 2003, 9]. Współcześni mu i uznani literaci polskiego modernizmu, w tym głównie Teodor Tomasz Jeż, Ignacy Maciejowski, Kazimierz Tetmajer, spoglądali na autora i jego literaturę z nadzieją, że stanie się on twórcą oraz ideowym przywódcą nowej podhalańskiej szkoły literackiej, silnie naznaczonej tendencjami rustykalnymi i regionalistycznymi (ibidem). Teksty Franciszka Smaciarza – tak brzmi prawdziwe nazwisko autora – w pierwszej połowie XX wieku wpisywały się w obowiązkowy kanon literacki i za sprawą artystycznej wartości, a także dzięki osobowości pisarza, były szeroko czytane, komentowane i interpretowane. Także później sięgano po nie chętnie, do czego zapewne przyczyniła się sporządzona pod kierunkiem Stanisława Pigoń edycja zebranych tekstów piewcy Roztoki. Zespół krakowskiego historyka literatury w latach 1960–1972 opracował i wydał nakładem Wydawnictwa Literackiego szesnaście tomów *Dzieł* i zamknął tym samym okres wzmożonego czytelniczego zainteresowania literaturą poświęconą *krainie kępi i wiecznej nędzy*.

Do lat 60. XX wieku Orkanowskie utwory stawały się również obiektem badań historyków literatury, którzy cenili w nich przede wszystkim ideę wprowadzenia do polskiej twórczości beletrystycznej przedstawicieli społeczności wiejskiej i upowszechnienie trudnej w okresie przełomu stuleci kwestii chłopskiej [por. np. Krzyżanowski 1927; Pigoń 1958]. Zapewne spadek zainteresowania twórczością Władysława Orkana i brak współczesnych edycji jego tekstów wpłynęły na zarzucenie na długi czas systematycznej naukowej analizy jego spuścizny. Dopiero w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku oraz na początku obecnego stulecia ponownie dostrzeżono walory Orkanowskich poezji, epiki i dramatu, z których wynika bogata problematyka badawcza – nie tylko, jak się okazuje, historycznoliteracka. Z tej jednak perspektywy spuścizną Władysława Orkana

we wspomnianym okresie zajmował się Bolesław Faron. Warto wymienić jego przykładowe prace: *Stanisław Pigoń o Władysławie Orkanie* [1997], *Pisarz chłopski wobec wielkiej wojny* [1998], *Władysław Orkan: rozszerzony* [2012]. Na uwagę zasługują także trzy tomy zbiorowe poświęcone tekstom pisarza, w których różni autorzy omówili zagadnienia Orkanowskiej literatury z perspektyw reprezentowanych przez nich dyscyplin naukowych (*Orkan czytany dzisiaj* [2003], *Wokół Władysława Orkana. Aspekty literackie, kulturowe i medialne* [2011], *Władysław Orkan: piewca Gorców i Podhala* [2015]).

W poprzednim ustępie niniejszego artykułu zastrzegłem, że literaturoznawcza problematyka tekstów Franciszka Smreczyńskiego¹ jest tylko jednym z pól naukowej eksploracji – jak dotąd chyba najbardziej rozwiniętej – jego dzieł. W ostatnim bowiem dziesięcioleciu XX wieku powstały dwie ważne monografie Józefy Kobylińskiej traktujące o języku literatury Władysława Orkana. W pierwszej z nich lingwistka poddała analizie elementy językowe utworów przynależące do gwary zagórzańskiej [Kobylińska 1990]. W drugiej – wykorzystując metodologię językowego obrazu świata – na podstawie danych językowych (zakresów semantycznych i pragmatycznych leksyki) zrekonstruowała i opisała wybrane stereotypy: słońca, matki, psa, diabła oraz przezwiska i wyzwiska [Kobylińska 1997]. Wymienione opracowania – choć bardzo ważne dla ogółu badań nad językiem osobniczym autora *Komorników* – nie wyczerpują problematyki jego indywidualnego kodu, tak wyraźnie odbijającego się na tle językowych kodów literackich innych autorów ostatniej fazy polskiego modernizmu. W tworzywie tekstów Orkana widać bowiem wyraźne znamiona indywidualizmu – poczynając od leksyki, przez ukształtowanie składniowe, kończąc na kwestiach tekstologicznych (np. monumentalne opisy przyrody, heterogeniczność gatunkowa tekstów publicystycznych [por. Waśkowski w druku] itp.).

Przedmiotem niniejszego szkicu uczyniłem tzw. zestawienia bliźniacze,² wyekscerpowane z powieści *Drzewiej*. Ogółowi tego typu konstrukcji w prozatorskiej części twórczości Władysława Orkana poświęciła artykuł wspomniana już Józefa Kobylińska [Kobylińska 1972]. Lingwistka w zasadzie zaprezentowała w swoim tekście przegląd materiałowy odnośnych konstrukcji w poszczególnych tekstach, ich statystykę, a także przed-

¹ Nazwisko zmienione 24 czerwca 1989 roku i pochodzące od panińskiego nazwiska matki – Smreczak [por. Dużyk 1980, 41].

² Termin został wprowadzony do polskiej lingwistyki przez Stanisława Jodłowskiego [Jodłowski 1962]; zestawienia bliźniacze zdefiniował jako „takie połączenia wyrazów, jak np.: *poeta-dworak*, *powieść-reportaż*, *miasto-ogród*, *kawiarnia-bar*, *wagon-cysterna*, *człowiek-mucha*. Bliźniaczość tych połączeń polega na tym, że w ich skład wchodzi wyrazy o tych samych kategoriach gramatycznych: najczęściej dwa rzeczowniki powiązane składnią zgody w zakresie liczby i przypadku” [ibidem, 49]. Czytelnik znajdzie tam też opis genezy i chronologii zjawiska.

stawiła kilka ogólnych uwag na temat pełnionych przez nie funkcji stylistycznych. W konkluzji wywodu zaproponowała podział analizowanych struktur leksykalnych, odmienny od typologii Stanisława Jodłowskiego [Jodłowski 1962, 56–60], uwzględniający budowę składniową i funkcję stylistyczną. W ten sposób postulowała wydzielenie „1) Połączeń o charakterze szeregu; 2) Połączeń o charakterze związku: a) predykatywnego; b) atrybutywnego” [Kobylińska 1972, 83]. Celem mojego tekstu jest z jednej strony pogłębienie analizy zestawień bliźniaczych (semantyka, budowa), z drugiej strony opis ich szerokiego zastosowania w powieści *Drzewiej*. Zakładam, że zagęszczenie tego typu środków językowych, środków wyrazu artystycznego w tekście o wyraźnie modernistycznych znamionach (językowych) to wyraz świadomie podejmowanej gry leksykalno-semantycznej nadawcy tekstu z jego odbiorcą. Analizując zatem poszczególne przykłady, spróbuję – by pozostać w przyjętej metaforze – określić, jakie reguły rządzą tą grą oraz jakiemu celowi miało służyć uwikłanie czytelnika powieści we wspomnianą interakcję.

Pojęcie gry zaaplikował do lingwistyki Ludwig Wittgenstein [Wittgenstein 1972]. Koncepcja zaprezentowana w pracy *Dociekania filozoficzne* opierała się na stwierdzeniu, że analizując jednostki języka, należy poszukiwać ich użycia, a nie znaczenia. „Wraz z tym ściśle «komunikacyjnym» podejściem do języka – pisała Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska – Wittgenstein wprowadził obiecujące teoretycznie pojęcie gry językowej, definiując ją jako «całość składającą się z języka i czynności, w które jest on wpleciony»” [Chrzanowska-Kluczevska 1997, 12]. Nie można się więc dziwić, że nową dla językoznawstwa kategorię analityczną zaczęto upowszechniać w nurcie badań skupiającym się na „użyciu i funkcjonowaniu języka w różnych rodzajach komunikacji” [Jędrzejko, Żydek-Bednarczuk 1997, 121], a wkrótce potem w ramach analiz tekstu i dyskursu.

Mimo iż kategoria gry funkcjonuje w badaniach humanistycznych już od lat 40. XX stulecia,³ jak dotąd nie została zadowalająco zdefiniowana – ani w perspektywie literaturoznawczej, ani lingwistycznej. Zresztą z nieostrości jej granic zdawał sobie już sprawę przywołany powyżej Ludwig Wittgenstein. Ewa Jędrzejko pisze, że zwyczajowo gry językowe były rozpatrywane w ramach badań nad poetycką funkcją tekstu. W takim ujęciu odnoszono je do analiz stylistycznego ukształtowania wypowiedzi, wskazania elementów „w różnym stopniu przekraczających reguły kodu językowego w warstwie strukturalnej i semantycznej”. Lingwistka zaproponowała rozszerzenie tego rozumienia pojęcia gry językowej poprzez uwzględnienie w analizie pierwiastka **konotacji asocjacyjnych** oraz **nawiązań intersemiotycznych** [por. Jędrzejko 1997, 66]. W związku

³ Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska za początek humanistycznego namysłu nad kategorią gier uznaje pracę Johana Huizingi *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* [por. Chrzanowska-Kluczevska 1997, 9].

z tymi uwagami zaproponowała następującą definicję, którą przyjmuje w niniejszym artykule:

Gra językowa oznaczałaby wtedy szczególny sposób organizacji środków z różnych poziomów systemu językowego, uwzględniający także cały kulturowy polisystem ich możliwości – pośrednich lub bezpośrednich – odniesień ekstratekstowych [Jędrzejko 1997, 66].

Analizowane w niniejszym opracowaniu Orkanowskie zestawienia bliźniacze spełniają zawarte w powyższym cytacie warunki. Statystyki ich występowania w poszczególnych tekstach autora pozwalają wykluczyć je z grupy przypadkowo zastosowanych środków wyrazu [por. Kobylińska 1972, 76]. Na podstawie dużej frekwencji raczej należy je uznać za celowy zabieg, za działania podejmowane dla osiągnięcia określonego efektu tekstotwórczego lub artystycznego, przeznaczony do odkrycia i zinterpretowania przez czytelnika. Rezultatem stały się pary leksykalne połączone dywizem typu *uczucie-wiedza*, kondensujące wprawdzie – na płaszczyźnie wyrazu literackiego – sensory, lecz w deskrypcji izolującej – wydające się niekiedy dziwne i zaskakujące, przekraczające więc zasady użycia kodu językowego.⁴

Odkrycie i rozpoznanie sensu takich zabiegów – pisze w dalszej części swojego opracowania Ewa Jędrzejko – jest warunkiem odczytania różnych „nadznaczeń”, a tym samym nie tylko spełnienia zakładanej funkcji owej gry, ale także aktywnego, satysfakcjonującego poznawczo i estetycznie uczestnictwa w swoistej – bo nie zawsze tylko czysto rozrywkowej, „ludycznej” – zabawie, jaką autor tekstu (...) proponuje odbiorcy [Jędrzejko 1997, 66].

Poddane obserwacji struktury leksykalno-składniowe można uznać za elementy znamionujące kod artystyczny Władysława Orkana, mimo iż ów typ wyrazu literackiego był wykorzystywany przez poprzedników autora *Listów ze wsi*. I choć w różnych prozatorskich i publicystycznych utworach porębiańskiego twórcy konstrukcje podobne do analizowanych w niniejszym artykule zdarzają się nader często, to jednak ich obecność w powieści *Drzewiej* jest bardzo wymowna. Wymowna, jeśli przytoczyć uwagi Stanisława Jodłowskiego na temat genezy tego leksykalno-składniowego fenomenu. Lingwista w przywoływanym już artykule z połowy

⁴ Warto przypomnieć za Ryszardem Nyczem [Nycz 2013, 54–55], że twórcy młodopolscy dążyli do wzbogacania i odświeżania języka swoich tekstów, który odegrał bardzo ważną rolę w zakresie kształtowania się literatury modernistycznej (czasy Młodej Polski zbiegły się z okresem początków językoznawstwa jako samodzielnej dyscypliny nauki i cechowały się zainteresowaniem kwestiami lingwistycznymi). Obok ponownego powoływania do życia dawnej leksyki, korzystania z rezerwuaru języków ludowych, wprowadzono liczne innowacje językowe. Poszukiwano zatem nowych sposobów wyrazu, języka oddającego ducha epoki, czego efektem było – jak pisał Ignacy Stein – „łamanie się, zgrzyty i dysharmonie wyrazów i form po raz pierwszy ze sobą połączonych” [Stein 1903, 143].

XX wieku stwierdził bowiem, że zestawienia leksykalne analizowanego typu w warstwie stylistycznej zbliżają się do dawnej twórczości folklorystycznej i są nader często obecne w baśniach ludowych. Na potwierdzenie tej uwagi podaje *exempla* takie jak: *cud-dziewica*, *kij samobij*, *chłopiek Roztropek*, *czapka niewidka*. „Ta ludowo-baśniowa właściwość stylistyczna – pisze badacz – stała się niewątpliwie bodźcem dla późniejszej manieri romantycznej i młodopolskiej” [Jodłowski 1962, 53]. A przecież źródeł powieści *Drzewiej* badacze literaturoznawcy upatrywali właśnie w ludowych wątkach baśniowych.

Pierwszym i najważniejszym źródłem – stwierdzał w latach 50. ubiegłego stulecia Stanisław Pigoń – byłby ów wspomniany już wątek podania ludowego (jeżeli to podanie „o dwóch bratach i jednej siostrze”. On to właściwie dostarczył głównego rusztowania treściowego dla całego utworu. (...) Ośrodkiem opowieści jest konflikt miłosny między dwoma braćmi zakochanymi w siostrze, konflikt rozwiązany tragicznie bratobójstwem. Braci tych skonstruował autor po trosze na wzór biblijny: ponuremu siłaczowi Prokopowi-Kainowi przeciwstawił świetlanego Daniela-Abla. Bezpośrednie zaś uzasadnienie zbrodni oparł o balladowy wątek wyścigu miłosnego rywali: Daniel znalazł kwiat paproci wymagany przez Jewkę i opłacił to śmiercią [Pigoń 1958, 322].

Możliwe zatem, że szerokie zastosowanie zestawień bliźniaczych – zapewne z pełną świadomością ich gatunkowej i stylistycznej przynależności oraz pragmatycznej mocy – to wyraz dostosowania języka utworu *Drzewiej* do konwencji baśni. Być może jest to także przykład Orkanowskiej gry z gatunkiem, konwencją literacką, polegającej na zastosowaniu w kodzie językowym takich jego elementów, które w świadomości czytelników uruchamiałyby (lub raczej wzmacniały) asocjacje formy wypowiedzi.⁵ Wydaje się zresztą, że Władysław Orkan nie chciał pozostawić kwestii dominandy genologicznej w sferze domysłów. Oto bowiem we wstępie, w którym wyjaśnia motywację napisania utworu i ogólnie charakteryzuje realia świata przedstawionego, w których osadzi fabułę, posłużył się dwukrotnie zestawieniem bliźniaczym *rzeczywistość-baśń* i uwikłał je w podobne konteksty:

*Śni mi się tedy **rzeczywistość-baśń**: rozutki lasem nie tkniętym pokryte, pełne tajemnych dziwów i samorodnych tworów* [D: 5].⁶

⁵ Na marginesie dodam, że na okres modernizmu przypada w literaturze polskiej rozkwit baśni literackiej. W *Szkolnym słowniku wiedzy o literaturze* [SSWoL 2000] Aleksandra Achteлик – autorka hasła *baśń* – pisze o kategorii literackiej baśni folklorystycznej, którą znamionuje posługiwanie się wątkami i konstrukcja typowymi dla tradycji ludowej („uszczełowanie fabuły, rozbudowanie charakterystyki postaci, zindywidualizowanie języka, wielowątkowość” [SSWoL 2000, 36]).

⁶ Na użytek pracy posługuję się wydaniem powieści *Drzewiej* ze zbiorowego wydania *Dzieł* opracowanego pod redakcją Stanisława Pigionia [1960]. W artykule posługuję się schematem lokalizacji materiałowej, gdzie literą *D* oznaczam *Drzewiej*, po dwukropku podaję numer strony, na której znajduje się kontekst.

*Z onego to czasu umarłego śni mi się **rzeczywistość-baśń**... Kiedy do roztek, naturalnym eposowym życiem napełnionych, przyszedł zwyczajnie człowiek i przyniósł ze sobą dramat [D: 9].*

Gdybyśmy chcieli podaną konstrukcję zrozumieć dosłownie, nie moglibyśmy nie dostrzec sprzeczności znaczeniowej obu zestawionych rzeczowników. *Rzeczywistość* bowiem, zgodnie z definicjami zawartymi w SW,⁷ to coś ‘w rzeczy samej będące, prawdziwe, istotne, faktyczne, realne, nie urojone, niewątpliwe, właściwe, rzetelne, szczerze’ lub ‘to, co jest rzeczywiste; to, co jest w gruncie takim, jakim się ukazuje, co istnieje w samej rzeczy, a nie w imaginacji; prawda’. Z kolei w artykule hasłowym rzeczownika *baśń* odnajdujemy w pierwszym zakresie znaczeniowym odсылacz do słowa *bajka*, zdefiniowanego synonimicznie jako ‘baśń, bajda, gadka, gadanina, plotka, bąk, kaczka, bajanie, brednia; fałsz, zmyślenie, kłamstwo, wymysł’, w drugim – definicję odnoszącą się do pewnego wytworu działalności kulturalnej człowieka: ‘opowieść, klechda, gawęda, podanie, tradycja’.

Od zestawienia bliźniaczego oczekujemy, że jego elementy pozostają ze sobą w pewnej relacji, najczęściej komplementarnej. Tymczasem w wypadku podanego przykładu (i wielu innych analizowanych dalej) sytuacja jest odwrotna. Bez posiadania specjalistycznej wiedzy lingwistycznej wiemy bowiem, że *baśń* to coś nierzeczywistego, fantastycznego, opowieść niemająca zakorzenienia w rzeczywistości. W zestawieniu obu wyrazów o przeciwnych wartościach semantycznych mamy więc do czynienia ze swoistą antytezą, z – używając określenia Horacego – „niezgodną zgodą rzeczy”, lub – posługując się wyrażeniem Ignacego Steina – „dysharmonią wyrazów”, gdzie jednak mimo powierzchniowego kontrastowego napięcia „musi zaistnieć jakaś głębsza semantyczna [lub pragmatyczna – uzup. K.W.] przyczyna zderzenia obu przeciwstawnych pojęć” [SSWoL 2000, 308]. Odkrycie tej przyczyny jest rolą czytelnika. Inaczej mówiąc i odnosząc się do definicji gry językowej zaproponowanej przez Ewę Jędrzejko, przytoczone struktury językowe mogą być związane z dążeniem autora do zaakcentowania odniesień ekstratekstowych.

Dodam, że leksemy o przeciwnych wartościach semantycznych weszły w skład zestawień bliźniaczych wyrażających relacje przestrzenne. Konstrukcje takie jak *wysoko-głęboko*, *wierch-dolina* czy *góra-dolina* wskazują ogólnie na odniesienia wertykalne, jednak konteksty ich występowania pozwalają na uwagę, iż w powieści *Drzewiej* zostały użyte w celu wyrażenia stosunków horyzontalnych, w szczególności zaś wprowadzenia informacji o znacznym oddaleniu obiektu od lokalizatora, dużej

⁷ W tekście odwołuję się do SW z tego powodu, że okres jego opracowania i wydania zbiega się z czasem aktywności literackiej Władysława Orkana i prezentuje – w pewnym stopniu – polszczyznę przełomu XIX–XX i początku XX stulecia.

odległości, a także do zaakcentowania bezmiaru. W podanych zestawieniach można ponadto dostrzec analogie do elementów kanonicznych odmian gatunkowych baśni, w których inicjalna formuła jest zrealizowana za pomocą słów – pozwalając sobie na parafrazę – *Za górami, za lasami, za siedmioma dolinami...*, pełniących w podobnych postaciach funkcje formuły delimitacyjnej, a także pragmalingwistycznej, wnoszącej informację: *oto zacznę opowiadać baśń*.

Analizowane powyżej zestawienia nie wyznaczają jedynych przestrzeni nawiązań do innych tekstów kultury, wytworów działalności człowieka itp. – w podanych cytatach można widzieć szerszą ich skalę, uzasadniającą niejako pozorny brak logicznych związków pomiędzy m.in. elementami zestawień. W przytoczonych powyżej dwóch fragmentach wyrażenia *rzeczywistość-baśń* są poprzedzone informacją o sennej projekcji owego świata, który będzie opowiedziany w dziele. Można zatem stwierdzić, że baśniowość przenika się z onirycznością, lub też baśniowość (opowiadanie baśni) jest następstwem widzenia sennego. Wizje senne jako siła kreacyjna, technika fabularna, narracyjna – tak typowe dla literatury polskiego modernizmu [por. Podraza-Kwiatkowska 1973] – cechują się brakiem logiki w zdroworozsądkowym przedstawieniu świata.

Przed wszystkim wizje senne zostały zrozumiane – jako wynik potężnej siły kreacyjnej, którą rozporządza ludzka wyobraźnia. Siły kreacyjnej działającej niezależnie od naszej świadomości, w odmienny zatem niż normalny sposób [Podraza-Kwiatkowska 1973, 70].

Dodam, że w pierwszej części powieści, we fragmencie zatytułowanym *Wstęp*, autor użył jeszcze jednego zestawienia bliźniaczego o antytetycznym charakterze i także poprzedził je niemal magiczną formułą *Śni mi się...* W pierwszym zdaniu utworu, wypowiedzeniu enigmatycznym, niejasnym semantycznie, znalazła się konstrukcja *uczucie-wiedza*, uwikłana w następujący kontekst:

*Śni mi się rzeczywistość, którą znałem, nim zmarła, choć urodziłem się na jej grobie; mam to **uczucie-wiedzę**, iż na nią patrzyłem. Chciałbym, iżby odżyła przez mój sen o niej – iżby odżyła we śnie [D: 5].*

Można założyć, że posłużenie się słowami *Śni mi się...* mogło zwalniać autora tekstu z obowiązku logicznego przedstawiania faktów, wydarzeń, a jednocześnie zezwalać – na poziomie tekstu – na swobodne i śmiałe zestawianie obrazów, na poziomie języka zaś – m.in. na odważne łączenie w ramach zestawień bliźniaczych słów odnoszących się do przeciwnych pojęć (tu: serce i rozum lub poznanie emocjonalne i poznanie intelektualne), zatem na wszelkie dysharmonie, możliwe jedynie w ramach projekcji sennej, deskrypcji baśniowej lub wizji artystycznej.

Do gry z konwencją baśniowo-oniryczną nawiązują zapewne przykłady zestawień bliźniaczych zawierające imiona pogańskich bóstw sło-

wiańskich.⁸ W ten sposób Władysław Orkan podejmuje grę ze słowiańską tradycją mitologiczną. W jakim celu? Wydaje się, że w ten sposób tworzy sugestię dawności wydarzeń, o których pisze, przesuwając niejako akcję do czasów prehistorycznych, w których wierzenia w słowiańskie bóstwa determinowały wiele codziennych aktywności człowieka, a najpewniej – do momentu, kiedy prastara pierwotna wiara ludów żyjących w dorzeczu Odry i Wisły ścierała się i powolnie ulegała religii chrześcijańskiej.⁹ O tym ostatnim świadczyć może cytat, w którym pojawiły się dwa – znamionujące to spostrzeżenie – zestawienia bliźniacze:

*Imienia bogu nie przydał, nie będąc do znaku w sercu pewnym, którego władza jest większą: **Chrystusa-odkupiciela** czy **Jeszy-świętowita**. Życie i doświadczenie lat nie przyniosło mu pewności. Widział kapłana bogów, którego słuchały węże – widział też biskupa, który uzdrawiał chorych [D: 41].*

Zawarte w powyższym cytacie zestawienia są wprawdzie zbudowane na zasadzie szeregu, jednak pierwsze zawiera konkretną nazwę osobową zestawioną z rzeczownikowym określeniem metonimicznym, używanym tradycyjnie w komunikacji religijnej w odniesieniu do Jezusa Chrystusa. W drugim pojawiły się dwie nazwy własne bóstw. Pierwsza – *Jesza* – jak dowodzi Aleksander Brückner – to wymyślone przez Jana Długosza i niemające poparcia w źródłach, spolszczone określenie rzymskiego Jowisza [Brückner 1980, 229], zatem bóstwa najwyższego. Druga – *Świętowit*¹⁰ – to nazwa boga czczonego w Arkonie na Rugii, także uważanego za bóstwo centralne, jakkolwiek poświadczony w źródłach i artefaktach [por. Gąssowski 1988, 574–587].¹¹

Podkreślę więc, że wykorzystane w ramach analizowanych konstrukcji nazwy bóstw słowiańskich nie odzwierciedlają wiernie „systemu” słowiańskiego Olimpu, a nawet są to – jak zaznaczyła Maria Hulewiczowa, redaktorka *Drzewiej* w ramach Pigoniowskiej edycji *Dzieł wszystkich Władysława Orkana* – przeróbki wyrazów, zaczerpnięte z pieśni słowiańskich o trudnej do ustalenia genezie [por. Hulewiczowa 1960, 216]. W nonszalancji autora w tym zakresie można dopatrywać się jeszcze innego uzasadnienia tej swoistej gry językowej. To jakby ogólna, stroniąca

⁸ Może to też być wynik szerszej postrzeganej gry z konwencją literacką *Młodej Polski*, w ramach której motywy wierzeń prasłowiańskich bardzo często gościły na kartach dzieł literackich np. takich twórców jak Stanisław Wyspiański, Stefan Żeromski, Feliks Płażek, Leopold Staff i in. [por. Ziejka 1977, 191–230]. Warto dodać, że z perspektywy literaturoznawczej problematykę wierzeń i mitów słowiańskich w powieści *Drzewiej* omówił Tadeusz Linkier [Linkier 2011, 71–82].

⁹ Ciekawy wywód na ten temat por. Brückner 1980, 206–214.

¹⁰ Swoją drogą ciekawe, dlaczego w podanym powyżej fragmencie leksem ów został zapisany małą literą?

¹¹ Podobna sytuacja dotyczy zestawienia *Dziedza-Lela*, w którym pierwszy element jest wymysłem Jana Długosza, drugi pojawia się w źródłach [por. Brückner 1980, 226].

od precyzji, sugestia nawiązań. Otóż zastosowane w tekście zestawienia, w skład których weszły rzekome i uświęcone tradycją onimy pogańskich bożków, takie jak np. *Jesza-świętowit*, *Duch-Myśliwiec*, *Matka-Dziedza*, *Dziedza-Lela*, *bóg-lucznik*, mogą być wynikiem działań tekstotwórczych. Dzięki zastosowaniu wymienionych połączeń nazw bóstw czczonych w różnych rejonach Słowiańszczyzny, a także nazw brzmiących „z dawna”, „z słowiańska”, ożywa na kartach powieści (lub zdobywa uzasadnienie) jakby drugi, równoległy, fantastyczny świat. Pierwszym quasi-rzeczywistym, będącym przejawem swego rodzaju realizmu, byłby świat starego Cichorza – świat prawdopodobny: założona przez niego osada na wyrwanym puszczy skrawku ziemi. Paralelną przestrzenią byłby tajemniczy świat przyrody, w którym ożywają słowiańscy bogowie i boginki, rusalki czy baśniowe zjawy. Łącznikiem pomiędzy oboma porządkami jest postać pół-boga Daniela, syna leśnej nimfy, oddanego na wychowanie ludziom, reprezentowanym przez Cichorza oraz Prokopa, związanego ze słowiańskim bóstwem nocy.

Warto dodać, że także u podłoża takich zestawień jak *Prokop-Noc* oraz *Daniel-Świtanie* mogły leżeć zabiegi tekstotwórcze. Imiona głównych bohaterów powieści zostały zestawione z rzeczownikami wnoszącymi z jednej strony mikrocharakterystykę postaci, z drugiej – konotującymi dualność sił metafizycznych rządzących akcją. Jak już wspomniałem wcześniej, główny wątek powieści został oparty na tragicznym konflikcie dwóch braci. Bohaterowie ci zostali skonstruowani na zasadzie antagonizmu, typowego dla podań ludowych. Prawostronne elementy zestawień omawianych w niniejszym ustępie aktualizują więc metafory konwencjonalne, utrwalone w wielu językach i kulturach oraz stanowią pewien mechanizm poznawczy, schematy wyobrażeniowe związane z wartościowaniem.¹² Światło wyrażone rzeczownikiem *świtanie* wiąże się ze sferą ocen pozytywnych i przywodzi konotacje dobra i niewinności. Ciemność, aktualizująca się poprzez zastosowanie leksemu *noc*, wprowadza domenę waloryzacji negatywnej i asocjacje zła. Określenia nie pozostawiają wątpliwości, jakimi dyspozycjami psychicznymi cechują się bohaterowie oraz jakie mechanizmy będą napędzały ich działania.

Większość zawartych w powieści *Drzewiej* połączeń bliźniaczych odnosi się do charakterystyki świata przedstawionego i wpływa na koloryt ukazanej rzeczywistości. W celu osadzenia dalszej analizy w tradycji badań nad językiem modernizmu warto przypomnieć uwagi Marii Podrazy-Kwiatkowskiej na temat podejścia twórców tej formacji literackiej do słowa, wszak mogą one rzucać pewne światło na obserwowane konstrukcje wyrazowe. Jak przekonuje wspomniana badaczka, w epoce Młodej Polski istniał kult słowa, przejawiający się we wzroście świadomości na temat zawartego w nich twórczego potencjału [Podraza-Kwiatkowska

¹² Takie ujęcie metafory zaproponowano w ramach semantyki kognitywnej [por. Lakoff, Johnson 1980/2010].

1975, 299]. Eksperymenty leksykalne podejmowane przez modernistycznych pisarzy wiązały się z poszukiwaniem nowych sposobów wyrażania ekspresji artystycznej i były wyraziście zoaponowane do możliwości i osiągnięć poprzedników. Przywołana znawczyni literatury przełomu XIX i XX wieku wprost mówi o udziwnianiu języka powstających wówczas tekstów poprzez intencjonalne operowanie określoną leksyką, do głównych tendencji zaliczając posługiwanie się archaizmami, dialektyzmami, neologizmami, derywatami słowotwórczymi, słownictwem egzotycznym [ibidem, 302]. Jak pokazuje przeprowadzona na użytek niniejszego szkicu analiza, w celu poszukiwania nowych sposobów wyrażania wizji literackiej, twórcy nie ograniczali się jedynie do działań na pojedynczych leksemach rozumianych jako wyrazy graficzne, lecz wykraczali w swych modyfikacjach poza leksem wyodrębniany prawo- i lewostronnym otoczeniem spacji. Łącząc dwie odrębne prymarnie jednostki leksykalne za pomocą dywizu, dokonywali modyfikacji treści znaku, komponowali jakby rozszerzony, dwuelementowy znak o zmienionej referencji (w stosunku do podstawowej), czytelnej jedynie w świetle swego mikro- (zdanie) lub makrokontekstu (dzieło). Jest to swego rodzaju gra z konotacją leksykalną – tak jak w wypadku konstrukcji *Daniel-Świtanie* i *Prokop-Noc* – bowiem leksem podrzędny w parze uruchamia w świadomości odbiorców określone asocjacje, najczęściej stanowi charakterystykę desygnatu wyrazu nadrzędnego, przez co wpływa na budowanie nastrojowości i kolorytu świata przedstawionego.

Część z wyekscerpowanych połączeń wyrazowych odnosi się do drzew, jednego z najważniejszych elementów prastarej puszczy, będącej tłem dla dziejących się w powieści wydarzeń. Leksyka dendrologiczna, jak np. *drzewo*, *smrek*, *jedlec*, została zestawiona z wyrazami odnoszącymi się do ludzi, w wyniku czego powstały konstrukcje takie jak *smrek-pradziad*, *jedlec-karzeł*, *drzewa-karły*. Jednostki leksykalne znajdujące się po prawej stronie dywizu konotują określone cechy. *Pradziad* przywołuje wiekowość, starość, bycie nestorem, powagę. Rzeczownik *karzeł* wydobywa takie znamiona *jedlca* (i ogólnie drzew) jak mały rozmiar, niestandardowość rozmiaru i kształtu, dziwność, możliwe, że także garbatość, a zatem nieregularność formy. Podobną zależność można także zaobserwować w wypadku synonimicznych zestawień bliźniaczych. W konstrukcjach *starzec-olbrzym* i *smrek-olbrzym* elementy prawostronne aktualizują takie cechy jak wielki rozmiar, bycie potężnym, górowanie nad innymi obiektami znajdującymi się w puszczy. W zestawieniu *drzewo-kolumna* leksem *kolumna* konotuje takie cechy jak smukłość, strzelistość, dostojność, skierowanie ku górze, niebu, rzeczownik *potwór* zaś w konstrukcji *pień-potwór* wskazuje na dzikość, krwiożerczość, wzbudzanie strachu, zagrażanie człowiekowi.

Wśród zestawień bliźniaczych o dendrologicznych odniesieniach pojawiają się wyrażenia zbudowane z leksemów nazywających drzewa (czy ich części) pozbawione życia lub pozostające w procesie rozkładu, przy

czym owa charakterystyka semantyczna wydobywana jest dzięki konotacjom słów, z którymi zostały zestawione oraz otoczeniom kontekstowym. Przykładowo forma augmentatywna *cielsko* w zestawieniu *kłody-cielska*, użytym w liczbie mnogiej dla spotęgowania wrażenia, wskazuje na zwaliłość, duży ciężar, ciążenie ku dołowi. Nastrój tkwiący w konotacji określającego rzeczownika wzmaga ponadto okalające zdanie:

*Zwyczajnie poddawały się [drzewa – uzup. K.W.] jeno rąbanicy czasu – przeżywszy kilkaset lat w nieodmiennej hardości, poczynały pomalu schnąć od wierzchołków a butwieć od spodu i wreszcie waliły się ze stękiem na ziemię; a sto lat znowu przeszło, nim ziemia ich **kłody-cielska**, oplótlszy je jezorami ożyn i paproci, wessała w siebie, roztoczyła... [D: 5–6].*

Podobne w wymowie jest wyrażenie *kłoda-trup*, w którym rzeczownik określający wskazuje na takie cechy, jak nieżywy, martwy, będący w stanie rozkładu. Zauważmy, że w wypadku obu omawianych w tym miejscu zestawień istotne są także konotacje podstawowego rzeczownika *kłoda*, przywołującego podobne odniesienia jak *cielsko* i *trup*, lecz dodatkowo budującego asocjacje bezwładności i nieruchomości. Tu pewnie nie bez znaczenia dla wymowy wartości konotacyjnej jest znany powszechnie związek frazeologiczny *walić się, zwalić się, leżeć itp. jak kłoda* oraz częste wyrażenia porównawcze zbudowane na jego podstawie.¹³ Podobną interpretację można by przypisać zestawieniu *pień-głaz*.

Rzeczowniki, które pojawiły się w zestawieniach dendrologicznych w funkcji określeń drzew wnoszą dodatkowy ładunek konotacyjny. Można założyć, że Władysław Orkan dążył do spotęgowania nastroju i stworzenia sugestywnego obrazu literackiego, silnie oddziałującego na wyobraźnię czytelników. Chciał oddać koloryt prastarej puszczy, ale także naświetlić stosunek bohaterów powieści do przyrody. Charakterystyka drzew, jaką można stworzyć na podstawie analizowanego w tym miejscu skrawka materiału językowego, pozwalalaby na uwagę, że wobec nich człowiek przyjmował postawę afirmacyjną (np. *smrek-pradziad*, *drzewo-kolumna*) lub afektywną, której wynikiem było poczucie obawy, lęku (np. *pień-potwór*, *pień-głaz*, *kłoda-trup*, *drzewo-karzeł*), a stąd jest już blisko do myślenia religijnego jako rezultatu próby radzenia sobie przez ludzi na płaszczyźnie praktycznej z bytami, dla których trudno było wskazać realne uzasadnienie. I znów można by tu widzieć refleks dalszych nawiązań intersemiotycznych, w których ponownie pobrzmiewają echa dawnych wierzeń słowiańskich, gdzie kult drzew był wynikiem przeświadczenia o ich sakralnej mocy [por. Gieysztor 1986, 172–176].

Warto dodać, że gry konotacyjne legły u podstaw niektórych zestawień bliźniaczych, w skład których weszły nazwy zwierząt. O nadbudowanie znaczeń konotacyjnych nad podstawową semantyką leksyki

¹³ Przykładowo SW podaje: *ciężki jak kłoda, uwalil się na łóżko jak kłoda, stary pijak spuchły jak kłoda.*

animalistycznej nie jest trudno – ta część zasobu wyrazowego cechuje się sporym obciążeniem symbolicznym i kulturowym. Przykładowo w zestawieniu *światło-gołąb* zawartym w cytacie:

*Ach sen przede mną ucieka...
Pierzchają **światła-golebie**...
Gasną kwiaty...
Nieprzeniknione głębie!... [D: 76]*

nazwa ptaka, jego baza konotacyjna oraz asocjacje związane z zachowaniem się w obliczu zagrożenia mają budować wymowę płochliwości, nagłości i gwałtowności – w tym wypadku takiegoż „wyrwania się” Daniela z marzenia sennego. Z kolei drapieżność i bezwzględność mieszczą się w sferze konotacji rzeczownika *jastrząb*, odnotowanego w zestawieniu *zbójca-jastrząb*.

Prócz zestawień z animalistycznymi komponentami, realizującymi zasadę gry konotacyjnej, w zebranych materiale można wskazać przykłady typowych zestawień zaliczanych w ujęciu Józefy Kobylińskiej do związków atrybutywnych. Relacja, która zachodzi pomiędzy elementami tego rodzaju wyrażen to typowy przykład mechanizmu opartego na zależności *differentia specifica* od *genus proximum*. Na uwagę zasługują dwie konstrukcje, w skład których weszły leksemy ogólnopolskie oraz przynależące do gwarowej odmiany polszczyzny. W powieści *Drzewiej* trzykrotnie spotykamy zestawienie *pies-owczarz*:

*Poczęła wganiać kardel do koszar, w czym pomagał jej **pies-owczarz** [D: 26],
Nie mógł poradzić z nimi i **pies-owczarz**, który jej w tym mozole próżnym dopomagał;
i on też zresztą, w gorącu długiej welny, przypadł do ziemi, ziając płomieniem ozora [D: 121–122],
Pies-owczarz, który przywitał nadeszłych i znowu ułożył się przy kraju w pobliżu,
ziewnął przeciągle [D: 150].*

Wyraz *pies*, nadrzędny znaczeniowo, został zestawiony z leksemem *owczarz*, różnicującym i jednoznacznie wyodrębniającym desygnaty spośród zakresu pojęcia nadrzędnego. Znamienne, że Władysław Orkan nie posłużył się w tym wypadku ogólnopolską nazwą *owczarek*, lecz leksemem używanym w gwarach Podtatrz – w Kartotece Słownika Gwar Polskich znajduje się jedna notacja określenia *owczarz* w znaczeniu ‘pies owczarski’ z Rogoźnika Podhalańskiego. Podobna sytuacja dotyczy zestawienia *wół-sojka*, w którym leksem znajdujący się po prawej stronie dywizu to gwarowe określenie wołu ze względu na umaszczenie, krowa o maści rdzawobrunatnej, pochodzące – według przywołanej kartoteki – z orawskiej Zubrzycy. Można więc przyjąć, że w wypadku obu podanych zestawień mamy do czynienia z charakterystyką elementu świata z perspektywy autorskiego doświadczenia kulturowego i przynależności do określonej grupy etnicznej.

Z innych przykładów odnoszących się do przyrody i realizujących omawiany typ ciekawe są *liść-mieczyk*, *liść-krążek* oraz *liść-miseczka*, odnotowane w następujących zdaniach:

*Wieńcami dookoła leżących kłód, prawie je zasłaniając swym wyrostem, albo też płatami bujnymi wśród srebrnych traw pokosów wyznaczały się, jak zboże wysokie, śmigłe kłęczę gibrzyni o długiej rżęsie różowego kwiecia i gęstej otoczy przyłodyżnej lyskliwych **liści-mieczyków** [D: 67],*

*Wyrastały z jej wilgoci wysokie trawy, badyle wodą nasiąkłe o liściach dużych, łopiatych, żółtym owiązane kwieciem, to ciągnęła się znów długa zastawa **liści-krążków i liści-miseczek**, mocnych, ciemnozielonych, o lysku metalicznym [D: 128].*

Rzeczownikowe określenia wskazują na różnorodne kształty liści i są – obok posługiwania się przymiotnikami – jednym ze sposobów budowania modernistycznej ornamentyki. Przytoczone zestawienia, bardzo poetyckie w swojej wymowie, przywodzą bowiem na myśl sztuki plastyczne okresu Młodej Polski, szczególnie zaś polichromie o tematyce roślinnej Stanisława Wyspiańskiego w krakowskiej bazylice oo. Franciszkanów.

W relację *genus proximum – differentia specifica* wpisana jest większość obserwowanych zestawień bliźniaczych odnoszących się do świata przedstawionego. Warto jeszcze wymienić konstrukcję *głaz-skrzyżal*, gdzie gwarowy *skrzyżal* według SW to ‘w Karpatach piaskowiec dający się łatwo łupać, używany do budowy, na podłogi i t. p.’ oraz *głaz-samorodź*, gdzie drugi element jest zapewne powiązany z przestarzałym przymiotnikiem *samorodny*, zdefiniowanym w SDor¹⁴ jako ‘będący wytworem natury, powstały sam przez się, nie wytworzony przez człowieka, nie hodowany’.

Posługiwanie się słownictwem nacechowanym obrazują także inne zestawienia bliźniacze odnoszące się do ukształtowania terenu lub wskazujące na obiekty znajdujące się w puszczy. Konstrukcje tego typu wydają się dokumentować jeszcze jeden typ gry leksykalno-semantycznej, podejmowanej przez autora. W pozycji prawostronnych elementów zestawień zawarł bowiem pisarz leksemę przynależące wprawdzie do polszczyzny ogólnej, lecz w warunkowanych kontekstowo wartościach semantycznych, odbiegających od podstawowych zakresów znaczeniowych. Takim charakterem cechuje się rzeczownik *potok* w konstrukcji *przerwa-potok*. Choć jego ogólne znaczenie jest czytelne dla użytkownika języka, to jednak kontekst występowania całej konstrukcji zaświadcza użycie jednostki leksykalnej *potok* w nieco odmiennym znaczeniu:

*W pomroku, czynionym przez zacień chmur, wyznaczały się jeszcze barwami, albo już tylko liniami **przerw-potoków**, leśne regimenty: czworoboki, kolumny nieprzemierzone, ciemne jakoby we zbrojach czarnych, to zzieleniałe jakoby w omszałych zbrojach o różnokształtnych hełmach i kiściach nad czołami, hartujące się w spokoju na walkę zaciętą, powaga chwili zajęte, zdrewniałe [D: 12].*

¹⁴ SW nie notuje ani leksemu *samorodź*, ani przymiotnika *samorodny*.

Na podstawie analizy powyższego cytatu można przyjąć, że w podanym kontekście rzeczownik *potok* zestawiony z leksemem *przerwa* jest określeniem demarkacji pewnych obszarów opisywanego w sposób metaforyczny lasu, zatem wskazuje na obiekt topograficzny, łatwy do dostrzeżenia w czasie zapadającej nocy. Wobec informacji na temat rozgraniczanych przez *przerwy-potoki* zarośli oraz wcześniejszych opisów drzew można przyjąć, że leksem *potok* został użyty w niepodstawowym znaczeniu. Możliwe, że ów wyraz, mający w SW aż jedenaście wartości semantycznych, przez Władysława Orkana został użyty w znaczeniu dawnym, wyodrębnionym w przywołanym leksykonie na siódmej pozycji: ‘dolina obrosnięta drzewami’. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w wypadku zestawienia *zapad-knieja*, odnotowanym w zdaniu:

*Widział w jej **zapadach-kniejach** za stu rzędami ostrokołów zastępy srogiego zwierza – w mrokach smrekowych gątin, przed wzrokiem śmiertelnych skryte, sprzymierzone z nią tajemne moce – i po wąwozach, ścianach, wierchach, ostrysach, dolinach wojska te nieprzeliczone drzew – mrakotę leśną...* [D: 49].

Rzeczownik *zapad* w analizowanej konstrukcji to przestarzałe określenie – jak podaje SW – ‘miejsca, gdzie co zapada, gdzie się zapada, zapadlina, zapadlisko’, leksem *knieja* zaś należałoby utożsamić z wartością semantyczną ‘kryjówka, jaskinia, nora’, wyodrębnioną w SW na czwartym miejscu i ograniczoną kwalifikatorem *przenośnie*. Analogiczną tendencję obrazuje użyte w liczbie mnogiej wyrażenie *morzedunaj*, gdzie leksem umieszczony po prawej stronie dywizu to dawna ogólna nazwa ‘rzeki, szczególnie większej, odległej i nieznannej, niekiedy odległego morza’. Nietrudno więc zauważyć, że w prawostronnej pozycji – w myśl młodopolskiej tendencji – autor umieszczał leksem ograniczone stylistycznie, chronologicznie i geograficznie, wyrazy niestandardowe, nietypowe – chciałoby się powiedzieć: niezwykle. Tak niesamowite jak puszcza, która poddana została zabiegowi deskrypcji.

Przedstawiona w niniejszym artykule charakterystyka zestawień bliźniaczych, pochodzących z powieści *Drzewiej* Władysława Orkana, umożliwia wyciągnięcie kilku wniosków końcowych. Większość z analizowanych konstrukcji leksykalnych odnosi się do charakterystyki świata przedstawionego, w szczególności zaś jest elementem opisów przyrody, na której tle rozgrywa się akcja utworu: dramat dwóch zantagonizowanych braci, uwikłanych w konflikt miłosny z Jewką. Autor tekstu, posługując się typowym dla literatury modernistycznej i utworów baśniowych środkiem językowo-stylistycznym, podejmuje gry leksykalno-semantyczne z odbiorcami tekstu. Do podstawowych celów takiego zabiegu należy zaliczyć próbę uwikłania czytelników w interakcję, polegającą nie tylko na zapewnieniu satysfakcjonującego estetycznie odbioru dzieła, lecz także na „otworzeniu” pewnych ścieżek poznawczych, wymagających od czytelnika zaaplikowania wysiłku intelektualnego, lektury za-

angażowanej i wymagającej, opierającej się na konceptualizacji wartości konotacyjnych słów, nadbudowanych nad podstawową semantyką i wydobywanych dzięki intencjonalnemu łączeniu wyrazów w pary. Przeanalizowane zestawienia uruchamiają szereg nawiązań intersemiotycznych, w szczególności dotyczących odniesień genologicznych i wskazujących na paralele z przekazami baśniowymi. Niektóre ze zbadanych wyrażen leksykalnych mogą być uznane za przejaw działań tekstotwórczych, takich jak umiejscowienie akcji w czasie i przestrzeni oraz skonstruowanie typów bohaterów. Jednak najwięcej obserwowanych znaków językowych to wynik budowania obrazów literackich, kształtowania nastroju i napięcia emocjonalnego, tworzenia sugestywnych opisów, silnie oddziałujących na wyobraźnię czytelników.

Jezyk powieści *Drzewiej* nie należy do najprostszych w odbiorze. Nie jest to zresztą tylko domena tego utworu, lecz ogólnie literatury młodopolskiej, o czym zasadnie pisał Ryszard Nycz:

Ongiś bowiem moderniści stanęli w obliczu problemów natury i granic języka, komunikacji, ekspresji, próbując rozwiązać je na swój sposób – dla późniejszego jego odbiorcy zaś największą zagadką okazał się ich własny język, który jak słyszy i czyta się o tym ciągle, jest podstawową trudnością w nawiązaniu lekturowego kontaktu z modernistyczną literaturą [Nycz 1997/2013, 75].

Trudności w percepcji dzieła powoduje nie tylko warstwa leksykalna, lecz także składniowa. Dlatego może warto byłoby rozważyć nową krytyczną edycję powieści, w ramach której objaśniono by zawilości leksykalne, czy szerzej – niejasności językowe postrzegane ze współczesnej perspektywy, które powodują trudności w percepcji dzieła, a niekiedy nawet niepodejmowanie lekturowego wyzwania.

Źródła

W. Orkan, 1960, *Drzewiej*, wyd. S. Pigoń: *Władysław Orkan. Dzieła. Wydanie zbiorowe*, Kraków.

Bibliografia

- A. Brückner, 1980, *Mitologia słowiańska i polska*, wstęp i oprac. S. Urbańczyk, Warszawa.
- E. Chrzanowska-Kluczevska, 1997, „Gry językowe” w teoriach naukowych [w:] E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk (red.), *Gry w języku, literaturze i kulturze*, Warszawa, s. 9–16.
- J. Dużyk, 1980, *Władysław Orkan*, Warszawa.
- B. Faron, 1997, *Stanisław Pigoń o Władysławie Orkanie*, Rzeszów.
- B. Faron, 1998, *Pisarz chłopski wobec wielkiej wojny*, Warszawa.
- B. Faron, 2012, *Władysław Orkan: rozszerzony*, Kraków.

- B. Faron (red.), 2015, *Władysław Orkan: piewca Gorców i Podhala*, Kraków.
- B. Faron, A. Ogonowska (red.), 2011, *Wokół Władysława Orkana. Aspekty literackie, kulturowe*, Kraków.
- J. Gąssowski, 1988, *Kult religijny* [w:] L. Leciejewicz (red.), *Mały słownik kultury dawnych Słowian*, Warszawa, s. 574–587.
- A. Gieysztor, 1986, *Mitologia Słowian*, Warszawa.
- M. Hulewiczowa, 1960, *Komentarz* [w:] W. Orkan, *Drzewiej*, Kraków, s. 199–225.
- E. Jędrzejko, 1997, *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych* [w:] E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk (red.), *Gry w języku, literaturze i kulturze*, Warszawa, s. 65–75.
- E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, 1997, *O pojęciu gra i jego leksykalnych wykładnikach w aspekcie składni semantycznej* [w:] E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, *Gry w języku, literaturze i kulturze*, Warszawa, s. 121–127.
- S. Jodłowski, 1962, *Zestawienia bliźniacze*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” z. XX1, s. 49–60.
- Kartoteka Słownika Gwar Polskich Polskiej Akademii Nauk*, <http://rcin.org.pl/publication/37156> [data dostępu: 19.09.2018].
- J. Kobylińska, 1972, *Funkcja stylistyczna zestawień bliźniaczych w utworach Władysława Orkana* [w:] J. Zaleski (red.), *Symbole Polonicae in honorem Stanisłai Jodłowski*, Wrocław, s. 75–85.
- J. Kobylińska, 1990, *Gwara w utworach Władysława Orkana*, Kraków.
- J. Kobylińska, 1997, *Świat językowy Władysława Orkana. Słowa i stereotypy*, Kraków.
- G. Lakoff, M. Johnson, 1980/2010, *Metafory w naszym życiu*, Chicago–Warszawa.
- T. Linkier, 2011, *Słowiański mit w Drzewiej i Czantorii Władysława Orkana* [w:] B. Faron (red.), *Wokół Władysława Orkana*, współudz. A. Ogonowska, Kraków, s. 71–87.
- R. Nycz, 1997/2013, *Język modernizmu*, Toruń.
- M. Madejowa, W. Kudyba, A. Mlekodaj (red.), 2003, *Orkan czytany dzisiaj*, Nowy Targ.
- S. Pigoń, 1958, *Władysław Orkan. Twórca i dzieło*, Kraków.
- M. Podraza-Kwiatkowska, 1975, *Próby przełamania konwencji językowej* [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków, s. 299–308.
- M. Podraza-Kwiatkowska, 1973, *Somnambule (O młodopolskiej konwencji onirycznej)*, „Teksty” nr 2 (8), s. 64–79.
- SDor: W. Doroszewski (red.), 1958–1969, *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- SSWoL 2000: R. Cudak, M. Pytasz (red.), 2000, *Szkolny słownik wiedzy o literaturze*, Katowice.
- I. Stein, 1903, *O piękności języka*, „Poradnik Językowy” z. 9, s. 142–145.
- SW: J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki (red.), 1900–1927, *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- K. Waśkowski, w druku, *Przyczyny i konsekwencje heterogeniczności gatunkowej Listów ze wsi Władysława Orkana*.
- L. Wittgenstein, 1972, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa.
- F. Ziejka, 2003, *Orkan dzisiaj* [w:] M. Madejowa, W. Kudyba, A. Mlekodaj (red.), *Orkan czytany dzisiaj*, Nowy Targ, s. 9–28.
- F. Ziejka, 1977, *Motywy prasłowiańskie* [w:] M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków, s. 191–230.

***Compounds in the language of the novel Drzewiej (In the Old Days)
by Władysław Orkan as lexical and semantic games***

Summary

The object of this paper is compounds found in the novel *Drzewiej (In the Old Days)* by Władysław Orkan, such as *przerwa-potok*, that is pairs of hyphenated lexemes. I assume that the concentration of this type of linguistic means, elements of the artistic expression in a text with clearly modernistic linguistic and literary characteristics is a manifestation of a lexical and semantic game played consciously by the text sender and recipient. As a result of the analysis of the contexts in which individual compounds occur, semantics of the lexical units building structures, and with the use of the category of language-game, which was introduced to linguistics by Ludwig Wittgenstein and popularised, among others, by Ewa Jędrzejko, I made an attempt to identify the writer's motivation to use such expressions. The interpretation of the linguistic material permitted the generalisation providing that compounds were applied for the purpose of building the mood and emotionality of the text, enriching the descriptions of the represented world, characterisation, and his text-forming strategies.

Trans. Monika Czarnecka