

DANUTA BIENKOWSKA

**STYLIZACJA JĘZYKOWA W TWÓRCZOŚCI
WŁADYSŁAWA REYMONTA * — ANALIZA I WNIOSKI**

Istotnym czynnikiem kształtowania, tworzenia stylu dzieła literackiego jest stylizacja. Problem stylizacji był w literaturze teoretycznej szeroko dyskutowany i omawiany. Wynikiem jest duża liczba definicji tego pojęcia¹. W istniejących definicjach stylizacji powtarzają się trzy elementy:

- 1) jest to zabieg artystyczny celowy i świadomy,
- 2) stylizacja zakłada istnienie wzorca, stylu pod który wypowiedź stylizowana się podszywa, naśladuje, podrabia,
- 3) funkcjonalne potraktowanie stylizacji.

Rozumieć więc należy przez stylizację takie ukształtowanie wypowiedzi, w której nastąpiło wyraźne odwołanie się do wzorca stylizacyjnego w celu spełnienia określonych funkcji komunikatywnych, ekspresywno-impresywnych oraz artystycznych.

Stylizacja ujmowana jest i omawiana z dwóch zasadniczych punktów widzenia: językoznawczego oraz literaturoznawczego. Stąd też przyjęto mówić o stylizacji literackiej oraz stylizacji językowej. Rozróżnienie to jest bardzo istotne, gdyż stanowi o przedmiocie, zakresie badań stylizacyjnych oraz o metodzie analizy stylizacyjnej.

Przez stylizację językową rozumieć będę ukształtowanie utworu na podobieństwo „określonej systemowej (np. gwara) czy niesystemowej (stylistycznej) odmiany języka pod warunkiem, że w obrębie danej wypowiedzi tworzy ona wyraźnie „obcy” wyróżniający się swoją przyna-

* Problemy stylizacji językowej w utworach W. Reymonta były tematem pracy doktorskiej autorki, napisanej w Zakładzie Historii Języka i Filologii Słowiańskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego.

¹ Por. A. Bereza, W kręgu „walki” (o problemach stylizacji). W: Z teorii i historii literatury, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963, s. 201, S. Balbus, Problemy stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego. W: Poetyka i historia, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 132, S. Dubisz, Stylizacja językowa — próba definicji, Prace Filologiczne XXVIII, 1979, s. 191 i nast.

leżnością do innego systemu, innej epoki, innego kontekstu społecznego, kulturalnego subkod językowy”².

Problem stylizacji językowej w dziele literackim, nie tylko w twórczości Władysława Reymonta jest problemem wieloaspektowym. Umiejętności stylizacyjne pisarza oceniać można, najogólniej rzecz biorąc, ze stanowiska językoznawczego oraz stylistycznego. W pierwszym wypadku analiza ma nie tylko wskazać na zasób, inwentarz środków stylizacyjnych wprowadzonych do dzieła, lecz także określić poprawność ich użycia wynikającą ze stopnia znajomości przez pisarza wzorca stylizacyjnego. W drugim wypadku analiza powinna dać odpowiedź na pytanie o celowość użycia, funkcje stylizacji językowej w dziele oraz wskazać na jej związki z wewnętrzną strukturą utworu.

W twórczości prozatorskiej Władysława Reymonta wydzielić można stylizacje odwołujące się do następujących wzorców stylizacyjnych:³

1. Ogólnopolskiego stylu pisanego
 - a) elementów tradycji literackiej
 - b) polszczyzny minionych epok
2. Ogólnopolskiego stylu mówionego
 - a) elementów stylu potocznego
 - b) słownictwa zawodowego
3. Dialektu ludowego
4. Elementów obcojęzycznych.

Starannie przygotowywał się Reymont do napisania trylogii historycznej *Rok 1794*. Źródłami zapoznającymi pisarza nie tylko z historią, lecz także z polszczyzną drugiej połowy XVIII wieku były przede wszystkim pamiętniki, kalendarze oraz Słownik języka polskiego Samuela Lindego. Słownik otrzymał autor dopiero w 1911 roku, tj. w roku, w którym rozpoczął się już druk trylogii na łamach *Tygodnika Ilustrowanego*⁴.

Materiały językowe do powieści historycznej zbierał Reymont metodą słownikową, wynotowując z lektur historycznych gotowe formy wyrazowe, zwroty frazeologiczne, przysłowia, wyrazy obcojęzyczne francuskie i łacińskie, które następnie prawie bez przekształceń były wprowadzane do tekstu powieści⁵. Wynotowane wyrazy i zwroty opatrywał pi-

² A. Wilkoń, O stylizacji językowej w literaturze, *Ruch Literacki* 1974, z. 6, s. 364.

³ Podstawę materiałową pracy stanowiła cała twórczość prozatorska Reymonta. Taki zakres materiałowy pozwolił na prześledzenie ewolucji stylizacji językowej w utworach pisarza. Jako źródła pomocnicze wykorzystałam jego listy oraz rękopisy notatek.

⁴ Por. J. Jarowiecki, Uwagi o powieści historycznej Władysława Stanisława Reymonta, *Rocznik Komisji Historii Literatury* X, 1972, s. 111—136.

⁵ Por. H. Stankowska, Reymontowska proza historyczna, *Sprawozdania Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wydział II Języka i Literatury, Seria B* 1967/1969 nr 5/6, s. 53 i nast.

sarz jednocześnie wyjaśnieniami, np. *złota balsamitka* (puszka na wonie i perfumy), *to był mój idol* (bóstwo), *lepiej w nędznej kabance* (chatce), *w cichej samotności* (samotności). Szczególnie dużo zapożyczeń nie tylko językowych pochodzi w powieści z pamiętników Jana Duklana Ochockiego, np. *palcaty*, *polor*, *laufer*, *foryś*, *harcap*, *facjendować*, *cyrkumferencja*, *ekspens*, *liberia*, *patynki*, *kopersztych*, *farmazon*, *delator*, *assambl*, *indygenat*, *zabrać miejsce*, *sycić miody*, a nade wszystko owe *srebra augsburskiej roboty* często bardzo przewijające się w opisach Reymontowskich. Z Ochockiego zaczerpnął Reymont także pierwowzory niektórych swoich bohaterów, np. postać Kaczanowskiego.

Metoda według której pisarz przygotowywał materiał językowy do powieści wpłynęła na ostateczny efekt stylizacji archaizującej. Robi ona niekiedy wrażenie zbyt natrętnej, przesadnej, co powodowane jest ograniczoną ilością leksykalno-frazeologicznych elementów archaizujących i zbyt częstym ich używaniem. Zabieg stylizacyjny przeprowadził Reymont głównie w oparciu o warstwę wyrazową języka, która stanowi w powieści aż 75% użytych środków stylizacyjnych, podczas gdy w Trylogii Sienkiewicza warstwa ta kształtuje się na poziomie około 60%⁶. Wzorem dla autora *Roku 1794* była właśnie m. in. Trylogia Sienkiewicza, którą pisarz, jak wynika z wypowiedzi był zafascynowany: „Zacząłem od *Ogniem i mieczem*. Chciałem jeno przy rozcinaniu kartek rzucić tu i ówdzie okiem. Pierwsza jednak stronica już wzięła mnie w niewolę czasu. Czytałem z nieopisanym zaciekawieniem. (...) Nieznane szczęście rozpie-rało serce. Aż przyszła chwila, że przepadłem w zapamiętaniu, straciłem świadomość, nie wiedziałem już, gdzie jestem w rzeczywistości”⁷. Jak wiemy w zakresie stylizacji archaizującej stworzył Sienkiewicz pewien model, który stał się wzorem dla późniejszych pisarzy, ale też i kontakt pisarza z językiem wieków minionych lekturą dzieł staropolskich był długoletni, co pozwoliło mu na c z y n n e przyswojenie zasobu form i wyrazów staropolskich. Stał też Sienkiewicz na stanowisku, iż „język dawny polega więcej na toku, który ma prawie powagę łaciny, nie zaś na sadzeniu dzikimi archaizmami. Jeśli chcesz — pisał — nasadzę ich tyle, że nikt nie zrozumienie, o co chodzi, ale tyle z tego”⁸.

Reymont nie miał aż tak wykształconej świadomości językowej. Pol-szczyzna drugiej połowy XVIII wieku była dla niego wzorcem wyraźnie

⁶ Zagadnienie stylizacji archaizującej omawiam szerzej w artykule „Archaizacja w pierwszym rozdziale *Nil desperandum* W. Reymonta” Rozprawy Komisji Językowej ŁTN (w druku).

⁷ Cit. za J. Krzyżanowskim, Władysław St. Reymont, Twórca i dzieło. Lwów 1937.

⁸ A. Wilkoń, O języku i stylu „*Ogniem i mieczem*” H. Sienkiewicza, Studia nad tekstem, Zeszyty Naukowe UJ, Prace Językoznawcze 1976, s. 148—149.

obcym, i o tym, jaki miał być ostateczny efekt stylizacji archaizującej w powieści zdecydować musiały umiejętności warsztatowe, artystyczne pisarza, np. *Straciłeś na cyrkumferencji, zaskapiałeś (Abszytowany żołnierz lenieje z pierza niby kwocha po kwoczetach) Słuszna konkluzja. Terenia mi trajkotała, jako pragniesz perfekcjonować swoje talenta wojskowe (Już podałem suplikę i żywię nadzieję dobrej rezolucji)*⁹.

Podobnie nie czuł się Reymont pewnie sięgając po elementy stylizacyjne do języków obcych. Stąd też zapewne bezpośrednia stylizacja oparta o ten wzorzec w twórczości pisarza przeprowadzana jest rzadko. Nieliczne są w *Roku 1794* makaronizmy, będące ważnym elementem archaizacji w innych powieściach i częste w pamiętnikach XVIII wieku. O tej cesze językowej Polaków informował Reymont pośrednio, np. „*Mówił reformanckim obyczajem przez nos, niemilosierdzie szpikując łacinę*”¹⁰. Jest to częsty bardzo u autora *Ziemi obiecanej* sposób stylizacji obcojęzycznej, właśnie poprzez uwagi metajęzykowe, nie zaś bezpośrednio przytoczenia języka, jakim bohaterowie mówili. Najczęściej wprowadza Reymont rusycyzmy, i to nie tylko pojedyncze wyrazy, lecz także dłuższe wypowiedzi, co tłumaczyć można jego znajomością języka rosyjskiego, choćby z nauki w szkole (okres zaborów). Nie osiągnął pisarz mimo nauki i bezpośrednich kontaktów językowych biegłości w języku francuskim i angielskim, o czym wiemy z jego listów¹¹.

Z autopsji, bezpośrednich kontaktów z Polonią amerykańską zapoznał się Reymont ze specyficznym ich językiem, zwanym także gwarą polsko-amerykańską, wykorzystując go w nowelach *Powrót*, *Księżniczka*, będących prolegomenami zapowiadanej, lecz nigdy nie napisanej powieści z życia Polaków amerykańskich: „Po powrocie do kraju tak wiele zajęło mi czasu montowanie mojego gospodarstwa, że dopiero w ostatnich tygodniach powróciłem do literatury. A raczej powracam i właśnie jestem w robocie projektów amerykańskiej powieści. Już zbudowałem cały plan i zaraz po przyjeździe do Warszawy zaczynam pisać. Chciałbym ją zacząć drukować w „Tygodniku” już od Nowego Roku”¹². W odniesieniu do noweli Sienkiewicza *Za chlebem* użycie elementów stylizacyjnych

⁹ W. Reymont, *Rok 1794. Ostatni Sejm Rzeczypospolitej*, Warszawa 1980, s. 177.

¹⁰ W. Reymont, *Nil desperandum*, Warszawa 1980, s. 10.

¹¹ Por. „Choć się uczyłem kilka miesięcy po angielsku, ale mi się ciężko było, szczególnie z początku, rozmówić. Wymawiają tak szybko, że nie można było się połapać. Teraz po trochu daję sobie radę, żeby tak posiedzieć tu ze trzy miesiące, to bym się nauczył doskonale” z listu W. Reymonta do Ignacego Noireta, cyt. za B. Kocówną, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973, s. 60, por. także „Rozmowy nasze z nimi (Amerykanami — przypis. D.B.) były ograniczone, gdyż ani Reymont, ani Dębicki nie mówili po angielsku” L. Orłowski, *Reymont w Ameryce. Listy do Wojciecha Morawskiego*, Warszawa 1970, s. 28.

¹² Cyt. za B. Kocówną, *Amerykańska powieść Reymonta*, *Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza* 1971, s. 10.

w amerykańskich nowelach Reymonta jest zdecydowanie większe. Trafnie podpatrzył autor różnice językowe starszego i młodszego pokolenia Polaków amerykańskich: „Starzy mówią dobrze, z chłopska, rzadko mieszają wyrazy fachowe angielskie, ale młodszy, zwłaszcza inteligentniejsi, używają całych zwrotów angielskich. Dziewczyny jeszcze więcej”¹³ Uwaga ta, zawarta w liście pisarza znalazła swoje odbicie w zabiegu stylizacyjnym w nowelach, np. „Dziana, puściłam go skąpy aż wstyd. Zaprosił mnie do Wilkes Barre na picture, to wróciłam głodna i tramwajem. Cip gaj! Chciałby się tylko kiksować! Nading, duing, oblizuj się smakiem. Trafiał mi się fajny kawaler, ma swoją karedź”¹⁴.

Najlepszy efekt osiągają w twórczości Reymonta te odmianki stylizacyjne, których wzorce językowe bliskie były jemu samemu i należały do czynnego zasobu jego polszczyzny. Uwypukla się to w przypadku wykorzystania jako elementów stylizacyjnych leksyki charakterystycznej dla środowiska zawodowego aktorów teatralnych oraz polszczyzny potocznej.

Świat teatralny był pisarzowi bliski, bo sam w nim przez jakiś czas tkwił. Wykorzystał swoje obserwacje i znajomość języka tego środowiska w powieści *Komediantka*, nowelach *Franek* i *Lili*. Różnie oceniać można znajomość przez pisarza świata teatralnego. Gabriela Zapolska wydaje na podstawie *Komediantki* sąd raczej surowy: „Czy p. Reymont zna świat teatralny? Według mnie — nie zna go zupełnie — ale ja w tym względzie jestem złym sędzią, bo będąc sama aktorką, znam go zanadto dobrze. Dla przeciętnego jednak czytelnika p. Reymont zna dobrze kulisy, komediantki i komediantów”¹⁵. Analiza stylistyczno-językowa tekstów wskazuje na to, iż leksyka tego środowiska była pisarzowi dobrze znana. Świadczy o tym swoboda w operowaniu nią oraz jej zróżnicowanie jakościowe, różna wartość ekspresywna. Obok elementów leksykalno-frazeologicznych należących do podstawowej warstwy słownika teatralnego, np. *scena*, *kurtyna*, *garderoba*, *aktor*, *sufler*, nie odbiegających od tych, jakie występują m. in. w utworach Zapolskiej i Wyspiańskiego, szeroko wykorzystuje autor *Komediantki* leksykę należącą do tzw. żargonu aktorskiego, który najczęściej używany jest w prywatnych rozmowach aktorów czy też na próbach przedstawień teatralnych, np. *krowienta*, *krowienty*, *krowientura*, *naïwna* 'aktorka grająca role młodych dziewcząt', *kłaść* 'nie poddawać tekstu', *robić tłum*, *wchodzić w charakter*.

¹³ ibidem.

¹⁴ W. Reymont, Powrót. W: Nowele t. VI, Warszawa 1951, s. 322.

¹⁵ G. Zapolska, Władysław Reymont, „Komediantka”, Przegląd Tygodniowy 1896 nr 44, s. 490—492, cyt. za K. Wyką, Reymont, czyli ucieczka do życia, Warszawa 1979, s. 72.

Leksyka związana z przemysłem włókienniczym w utworach Reymonta jest znacznie mniej bogata i interesująca, choć należało oczekiwać, że w *Ziemi obiecanej* ze względu na tematykę będzie ona licznie występowała. Tymczasem ograniczył się pisarz do użycia w powieści znanych powszechnie nazw części maszyn włókienniczych, narzędzi i wykonawców czynności, np. *gręplarka, kolorysta, przędzalnik, weber, bli-chowanie*.

Zestawienie pierwodruku powieści z jej pierwszym wydaniem wskazuje na to, iż usuwał Reymont z powieści te partie, które zawierały zbyt szczegółowy opis produkcji, wypełniony terminologią zawodową, dość sztucznie i mechanicznie wtrąconą. W pierwodruku *Ziemi obiecanej* czytamy: „*Od południa się morduję i nie mogę wydobyć barwnika (Jaki procent naftolu daliście?) Morryst określił formułę chemiczną. (Dodałem jeszcze pewien procent paranitraliny) Przy napajaniu naftolem? — zapytał ciekawie) tak, bo chcę wyciągnąć pewien nowy barwnik (No i wychodzi wam nic) Właśnie, że nie nic, tylko rozwija mi się brudny czerwony barwnik (Potraktujcie solą anilanową, anilana się utleni i nie będzie wam przeszkadzać*”. W pierwszym wydaniu powieści fragment ten wygląda następująco: „*Od południa się morduję i nie mogę wydobyć barwnika (Borowiecki zajął się energicznie pracą, ale mu przerwał Trawiński*”¹⁶.

Szczególne zharmonizowanie stylizacji językowej z innymi elementami dzieła odnajdujemy w przypadku, gdy odwołuje się pisarz do polszczyzny potocznej jako wzorca stylizacyjnego. Reymont niewątpliwie ma świadomość zróżnicowania stylistycznego polszczyzny i różnej wartości tych odmian, które niekiedy nazywa dość specyficznie, np. żargon knajpiarski, żargon angielsko-nalewkowski, język złodziejski. Jest to dla pisarza język, jakim mówią drobni oszuści, przestępcy, lumpenproletariat a także kolejarze i aktorzy.

W analizie tej odmianki stylistyczno-językowej trudności sprawiła zarówno terminologia, jak i identyfikacja tych elementów w dziele¹⁷. Ostatecznie przyjąłem termin potoczny styl języka, przez który rozumiem jedną z odmian funkcjonalno-stylowych języka ogólnego mówionego charakteryzującego się swoistym zasobem leksykalno-frazeologicznym. Cechą charakterystyczną dla tej warstwy leksykalno-frazeologicznej jest m. in. intensywne zabarwienie emocjonalne, bogata sinonimika, duży udział frazeologizmów, jej niejednolity charakter — obecność żargonów środowiskowych, słownictwa specjalnego, np. karcianego i innych gier towarzyskich, elementów gwarowych.

¹⁶ W. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 1970, s. 649—650.

¹⁷ Por. J. Bartmiński, O pewnej różnicy między językiem pisanym a mówionym, *Prace Filologiczne XXV*, 1975, s. 225—232, Z. Klemensiewicz, O różnych odmianach współczesnej polszczyzny, Warszawa 1953, s. 25, 33 oraz prace z tomu *Studia nad składnią polszczyzny mówionej*, Wrocław—Warszawa—Gdańsk, 1978.

Zasób form, którymi operuje Reymont w swoich utworach, a przewijają się one przez całą jego twórczość jest niezwykle bogaty, różnorodny, o dużej synonimice, np. *pieniądze* — *mamona*, *grdyń*, *hopy*; *twarz* — *gęba*, *cyferblat*, *facjata*, *morda*, *pysk*, *wystawa*; *upić się* — *urznąć*, *upić*, *spić się jak świnia*, *schlać się jak nieboskie stworzenie*; *zastrzelić się* — *wygarnąć*, *palnąć*, *strzelić sobie w łeb*; *niepokoić* — *zawracać głowę*, *gitarę*, *kontramarkę*; *porzucić kogo* — *puścić kantem*, *do luftu*, *na trawę*. Bogactwo form jest bardzo duże, cechuje je dosadność, obrazowość, silna ekspresja, np. „*jakiś Szwab łąził za nami i sypał do mnie takie perskie oko, że pan Mikado trzepnął go w facjatę*”¹⁸. Z równą swobodą posługiwał się Reymont elementami składniowo-stylistycznymi właściwymi tej odmianie polszczyzny, m. in. dla pogłębienia ekspresywnego nacechowania wypowiedzi, np. „*Zabiłabym, zabiłabym jak psa wściekłego, za mój ból, za krzywdę, wy wszystkie jesteście suki wściekłe, wszystkie szarpiecie serce matczyne, podłe, ostatnie! Jak złe robaki rozgniotłabym wszystkie, mordowała, sychała w dół, w nędzę, w chorobę, żebyście cierpiały tak, jak ja... żebyście się męczyły, męczyły, męczyły!...*”¹⁹.

Duże urozmaicenie elementów stylizacyjnych, dynamiczny stosunek do wzorca, swoboda twórcza w ich operowaniu pozwala na stwierdzenie, iż styl do którego się Reymont odwoływał był mu bliski.

Przedstawione odmianki stylizacyjne funkcjonują w utworach Reymonta bez wewnętrznych przeobrażeń. Ewolucja w stylizacji zaznacza się wyraźnie w twórczości autora *Chłopów* wówczas gdy wzorcem stylizacyjnym jest gwara²⁰. Manipulowanie formami i wyrazami gwarowymi, które wpłynęło na stopień nasycenia nimi tekstu, konsekwencję ich użycia, udział w poszczególnych formach wypowiedzenia (narracja, opis, dialog) oraz ich funkcje stylistyczne pozwala na wydzielenie w twórczości Reymonta trzech okresów. Okres pierwszy, obejmujący wczesne nowele o tematyce wiejskiej z lat 1891—1894, np. *Śmierć*, *Suka*, *Szczęśliwi*, *Zawierucha*, *Tomek Baran*; okres drugi, obejmujący utwory z lat 1896—1899: *Sprawiedliwie*, *Fermenty*; okres trzeci, obejmujący tetralogię *Chłopi* oraz nowele z lat 1914—1924.

Najogólniej rzecz ujmując wyszedł pisarz od dialektyzacji totalnej w wypowiedziach bohaterów chłopskiego pochodzenia, tworząc tym samym wyraźny dysonans pomiędzy partiami narracyjnymi i dialogowymi tekstów. Stylizacja w tym okresie została przeprowadzona na wszystkich

¹⁸ W. Reymont, *Marzyciel*. W: *Nowele t. V*, Warszawa 1950, s. 42.

¹⁹ W. Reymont, *Adeptka*. W: *Krosnowa i świat. Nowele*, Kraków 1928, W. Reymont, *Komediantka*, Kraków 1957, s. 204.

²⁰ Por. D. Bieńkowska, *Z problemów stylizacji gwarowej w utworach Władysława Reymonta*, *Polonica VIII*, 1982, s. 221—235.

poziomach języka, ze szczególnym wykorzystaniem dialektyzmów fonetycznych m. in. mazurzenia, gwarowych realizacji kontynuantów samogłosek długich, nosówek.

W okresie drugim następuje wyraźne przesunięcie punktu ciężkości dialektyzacji z form gramatycznych na leksykalno-frazeologiczne, np. w pierwszej redakcji powieści *Fermenty* noszącej tytuł *W jarzmie* z 1895 roku i w redakcji tej powieści z 1896 roku analogiczne fragmenty wyglądają następująco:

W jarzmie: „A zimno, adyć kiej pies tak gryzie. Paninko! a paninka wi, że był dzisiaj p. z Kośniewa, szłam, a un ma pyta: „Janowa? — grzecznie się ukloniłam i słucham a un wąsików se podkręca i mówi (...) Juści, że powiedziałam, że nie, a un chlasnął kunia i powiada”.

Fermenty: „A zimno, adyć kiej pies tak gryzie. Panienko! a panienka wie, że dzisiaj był pan z Krosnowy? Szłam, a on mię pyta: „Janowa” — grzecznie się ukloniłam i słucham. A on wąsiki se podkręca i rzeknie (...) Powiadam, juści że nie, a on chlasnął bacikiem konia i powiada”²¹.

Zdarzające się w pierwszej redakcji powieści formy mazurzące: *grzecznie, przysedom, skrzycał, zobaczyły* w nowej redakcji zostały usunięte. W odwrotnym natomiast kierunku następowało funkcjonalne wykorzystanie składniowych elementów gwarowych. Konstrukcje literackie są zastępowane konstrukcjami charakterystycznymi dla gwary, np. *verbum finitum cum infinitivo*: *W jarzmie*: „zobaczył moją Anusie, spodobała się im, dałam, no bo cóż dziecku los zagradzać”.

Fermenty: „i jak zobaczyły moją Anusie, tak się im spodobała, że nie mogłam się oprzeć i dać ją dałam, bo jakże... miałam dziecku los zagradzać”²².

Stopniowo rezygnuje pisarz z cech gwarowych najbardziej wyrazistych i gwarowo jednoznacznych, właśnie z mazurzenia i gwarowych realizacji kontynuantów samogłosek długich. Pozostawia natomiast cechy ogólnogwarowe, np. zmiany samogłosek w sąsiedztwie półotwartych, gwarowe realizacje spółgłosek w grupach spółgłoskowych, inny rozkład *e* ruchomego w gen. sg. rzeczowników i w przyimkach, protetyczne *h* lub *j* przed samogłoskami nagłosowymi.

W okresie trzecim najpełniej uwypuklił się właściwy Reymontowi sposób wykorzystania gwary jako tworzywa literackiego. Przede wszystkim elementy gwarowe przenikają do narracji odautorskiej, monologów wewnętrznych bohaterów, mowy pozornie zależnej. Podstawą pozostaje u autora *Chłopów* polszczyzna literacka, w której elementy gwarowe słu-

²¹ W. Reymont, *Fermenty*, Warszawa 1962, s. 31, 497—498.

żyć mają „osiągnięciu efektu chłopskości, czy nawet prymityzmowi, a nie autentycznego charakteryzowania językowego danej społeczności”²³. Takim stosunkiem do gwary stworzył Reymont w literaturze polskiej „określoną tradycję, którą następcy kontynuują, wzbogacają nowymi środkami”²⁴. Jest to jednocześnie podejście nowe, nie mieszczące się w tradycji wytworzonej przez Bogusławskiego, Orkana i różne od tego, jakie mieli pisarze i poeci okresu młodopolskiego.

Gwara w utworach Reymonta nie odpowiada też postulatowi geograficznej jej zgodności i odpowiedniości z opisywanym dialektem.

Formy gwarowe wykorzystywał pisarz w swojej twórczości także w funkcji archaizującej, np. *chycać*, *hołubić*, *matyjaśnie*, *przypołudnie*. Niektóre z dialektyzmów, głównie zaimki i spójniki są charakterystyczne dla języka pisarza, np. forma *jeno* w 48 listach pisarza do Wojciecha Morawskiego z lat 1919—1925 użyta została 31 razy i zaznacza się tym wyraźniej, iż brak jest jej literackiego odpowiednika *tylko*. Częste jest także użycie spójnika *juści*, występującego w tychże listach 17 razy²⁵ mimo iż w utworach literackich forma ta jest przez Reymonta jednoznacznie określana jako gwarowa, np. „*Mogłaby mama tego „juści” nie mówić, to dawniej uchodziło jeszcze, ale dzisiaj... O, moja Józiu, co to szkodzi? (...) choćbym gadała i ubierała się po pańsku ludzie by i tak wiedzieli, że nie żadna pani jestem*”²⁶.

Umiejętności warsztatowe, kultura literacka pisarza z dużą ostrością uwidoczniły się w tej odmianie stylizacyjnej, w której źródłem były elementy językowe należące już do tradycji literackiej. Sięgał Reymont do dwóch jej zasadniczych rodzajów: literatury religijnej, głównie Biblii i tekstów modlitewnych oraz „świeckiej” literatury pięknej²⁷. Metodami nawiązania i wykorzystania ich w dziele są: cytaty do którego odwoływał się autor *Chłopów* najczęściej oraz parafraza i parodia. Analiza wskazuje, iż bliższe były Reymontowi teksty biblijne i modlitewne, co uwidoczniło się nie tylko w częstotliwości ich użycia, lecz także w większej swobodzie w ich parafrazowaniu.

Specyficzny jest stosunek Reymonta do stylu młodopolskiego, a zwłaszcza tzw. przybyszewszczyzny. Czołowe jej hasła: *absolut*, *wszechbyt*, *nieśmiertelność*, jak i metaforyka wykorzystane są do jej ironiczno-paro-

²³ J. Pasek, *Stylistyka*, Katowice 1974, s. 85.

²⁴ M. Kamińska, O stylizacji gwarowej w „Chłopach” Reymonta, *Prace Polonistyczne* XXIV, 1968, s. 102.

²⁵ L. Orłowski, *Reymont w Ameryce. Listy do Wojciecha Morawskiego*, Warszawa 1970.

²⁶ W. Reymont, *Fermenty*, op. cit. s. 83.

²⁷ Funkcjonowanie tego wzorca stylizacyjnego przedstawiam w artykule „Literatura piękna jako element stylizacji językowej w twórczości Władysława Reymonta”, *Prace Polonistyczne* XXXVIII (w druku).

dystycznej oceny, np. „Taka jestem wzruszona, jeszcze uspokoić się nie mogę... bo cały czas pan Hiacynt rozmawiał ze mną... a tak cudownie mówił i tak mnie całował po rękach... nie śmiałam mu zabronić... bo tak mówił wtedy o nieśmiertelności... o sztuce... o nagim wszechbycie... o czuciach zielonych kamieni... o białym koniu i o słońcu zgniłym (...) I mówił jeszcze, że już od dzieciństwa szuka absolutu — Doprawdy, ale nie śmiałam się pytać, co to takiego”²⁸. Jednocześnie pewne cechy językowo-stylistyczne tego okresu są także właściwe stylowi językowemu utworów autora *Komediantki*. Szczególnie dotyczy to epitetów o intensywnym nacechowaniu emocjonalnym, np. *ogromny, straszny, straszliwy, potworny, bezbrzeżny, szatański*, jak i metaforyki, np. „*płynęli niepowstrzymanie tym nieubłaganym szlakiem musu, przez te przepaście zgrozy, przez okropną pustynię przerażenia, przez wiry czarnych, pogastych gwiazd*”²⁹. Zabiegom parodystycznym brakuje finezji, lekkości, a nawet określić je można jako toporne, jak ta oto sparodiowana przypowieść biblijna: „*Nataniel prorok przywdziawszy ochędóżne szaty stanął przed bożnicą Melpomeny i opowiedziawszy, tak zakończył: Zaprawdę! zaprawdę! powiadam wam, że porcja kotletów za 15 kop. i do tego z sałatą — to blaga na grubym kamieniu. Chyba, że za gotówkę. A jeśli tak, to kamienujcie fałszywe proroki, które sprowadzają wasze chęci na bezdroża pożądania — nadaremne, a mnie każcie dać sznapsa, bo strudzone są piersi moje, usta pragnące, a żołądek wyschły, jak piaski Sahary*”³⁰. A miał Reymont wielkich poprzedników, którzy literackim transformacjom i przeróbkom także na płaszczyźnie stylistyczno-językowej nadali wysoki poziom.

DANUTA BIENKOWSKA

**LANGUAGE STYLIZATION IN THE LITERARY OUTPUT OF
WŁADYSŁAW REYMONT — ANALYSIS AND CONCLUSIONS**

SUMMARY

The paper presents synthetically some conclusions arising from analysis and investigation of the problems of linguistic stylization in the works of Władysław Reymont. The following types of stylization have been discussed: an imitation of archaic, an imitation of foreign languages, professional stylization, an imitation of the colloquial Polish, dialectal stylization and the use of the elements of the literary language. Functioning of the above mentioned stylization types has been shown in a functional way.

²⁸ W. Reymont, *Z pamiętnika*. W: *Nowele t. IV*, Warszawa 1950, s. 307.

²⁹ W. Reymont, *Z pamiętnika*. W: *Nowele t. IV*, Warszawa 1950, s. 265.

³⁰ W. Reymont, *Franek*. W: *Nowele t. I*, Warszawa 1950, s. 93.