

Maria Renata Mayenowa

"Материалы и исследования по истории русского литературного языка", т. 3, Москва 1953, Изд. Инст. Языкознания Акад. Наук СССР, s. 286 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/2, 681-695

1953

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Najpoważniejsze błędy spotykamy w rozdziale ostatnim będącym rozumowaną antologią dorobku literatury ariańskiej. Trzeba stwierdzić, że Ogonowski, niepomny podobnego błędu J. Dürra-Durskiego, główny nacisk położył na wiek XVII, kiedy to poezja i proza braci polskich przeżywała okres regresu ideologicznego. Ogonowski wyraźnie nie docenia kwestii artyzmu publicystyki ariańskiej twierdząc, że „autorom (ariańskim — przyp. L. S.) chodziło nie tyle o wzruszenie, zabawienie lub zajęcie czytelnika, lecz raczej o zbieżność argumentów, odparcie zarzutów, obronę przed napaściami i szkalowaniem lub wreszcie o wyłożenie i propagowanie własnych poglądów [...]. Względy artystyczne nie odgrywały w takiej literaturze większej roli“ (s. 111 i 112). W ten sposób powstaje sztuczny podział na publicystykę i literaturę (co ze względu na epokę jest oczywistym nonsensem), podział z gruntu fałszywy.

Rzecz oczywista, że czytelnik Wiedzy Powszechnej bez entuzjazmu przyjąłby teologiczne spekulacje Farnowskiego i Wiśniowskiego czy ujętą w karby sylogizmów prozę Piotra Giezka. Na pewno jednak do świadomości dzisiejszego czytelnika dotrą niektóre wywody Grzegorza Pawła, znakomitego polemisty, najbardziej rasowego publicysty protestanckiego, fragmenty z *Rozmów chrystiańskich* Marcina Czechowica, spod którego pióra — jak powiedział gdzieś Brückner — wylewała się polszczyzna tak dostojna i namaszczone, że tylko Skarga mógłby jej dorównać, czy też przewyższającego ich wszystkich posagową polszczyznę szlacheckiego radykała Jana Niemojewskiego.

Wymieniony błąd spowodował takie dysproporcje, że omówienie twórczości krypto-arianina Potockiego zajęło 14 stron, a charakterystyka pisarstwa Grzegorza Pawła „aż“ 2 strony. Inni pisarze z okresu radykalnego zostali omówieni generalnie, chociaż autor nie poskąpił im pochwał. Pochwały takie dziwnie kolidują z faktem, że w antologii zabrakło miejsca dla Czechowica czy Niemojewskiego, znalazło się ono natomiast dla *stricte* drugorzędnej poety — Krzysztofa Arciszewskiego. W rezultacie obraz literatury ariańskiej otrzymany na podstawie antologii jest całkowicie niewiarygodny i skrzywia ogólną linię książki.

Dlatego też przy całym uznaniu dla osiągnięć i wyników autora nie sposób powstrzymać się od stwierdzenia, że bardziej rzetelne i wnikliwie podejście do źródeł umożliwiłoby Ogonowskiemu napisanie lepszej pracy o braciach polskich.

Lech Szczucki

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА. Т. 3. Москва 1953. Изд. Инст. Языкознания Акад. Наук СССР, s. 286.

Niedawno ukazał się na półkach naszych księgarni 3 tom *Материалов и исследований по истории русского литературного языка*. Tom ten, jak i tomu poprzednie, wyszedł pod redakcją W. Winogradowa. Krótka nota od redakcji formułuje zarówno ogólny cel wydawnictwa, jak i charakter tematyczny tomu. „Seria *Материалов и исследований по истории русского литературного языка*, wydawana przez Instytut Językoznawstwa Akademii Nauk ZSRR, stawia sobie za cel opracowanie — zgodnie ze Stalinowską teorią języka — zagadnienia gramatycznej struktury i słownikowego zasobu rosyj-

skiego języka literackiego oraz pokazanie odbicia zasadniczych procesów rozwoju języka ogólnonarodowego w języku i stylu najwybitniejszych pisarzy rosyjskich“ (s. 3). Pod względem tematycznym poszczególne tomy serii stanowią w pewnym sensie zamknięte całości. Ich tematyka dotyczy zawsze sprecyzowanego chronologicznie okresu. W ramach zakreślonych przez chronologię tomy nie wyczerpują problematyki, ale przynoszą materiały i rozprawy opracowujące przynajmniej fragmentarycznie główne postaci okresu. Trzeba od razu z całym naciskiem powiedzieć, że na tym etapie rozwoju dyscypliny seria daje maksimum tego, co w tym zakresie dać można.

Tom 1 wydawnictwo poświęciło epoce Karamzina, 2 — mówił o języku i stylu pisarzy wieku XVIII i pierwszego trzydziestolecia wieku XIX (Łomonosow, Radiszczew, Pławiliszczukow, Puszkina, Lermontow, „wczesny“ Gogol). Tom 3 mówi o pisarzach okresu Puszkiniowskiego, o poetach-dekabrystach, Puszkini, Gogolu, Lermontowie, Bielińskim, a więc o dalszym kroku w rozwoju rosyjskiego języka literackiego w pierwszej połowie XIX wieku.

Tom poprzedni w nocie redakcyjnej nieco szczegółowiej formułował zadania wydawnictwa. Wyróżniał mianowicie dodatkowo zadanie prześledzenia „odbicia w języku literatury pięknej klasowych żargonów i terytorialnych dialektów, a także problem badania indywidualnych rysów stylu autora jako systemu wyrażania światopoglądu“ (s. 3). *Materiały* dają więc zarówno studia o dziejach języka literackiego, jak i studia o stylu poszczególnych indywidualności lub grup twórczych. Zapowiadają zarazem, że styl rozumieją jako system wyrażania światopoglądu, a więc ideologii pisarza. Notka wstępna jest zbyt krótka, by na terenie tak nowatorskim, jak tu zakreślony, sformułować w sposób jednoznaczny problematykę i podstawowe pojęcia teoretyczne serii. Trzeba je raczej wyczytać zarówno z prac zawartych w poszczególnych tomach, jak i z minionej oraz bieżącej, a tak bogatej działalności twórczej redaktora serii i skupionej dokoła niego grupy pracowników, którzy niejednokrotnie formułowali swoje teoretyczne stanowisko (w minionym roku Szwedowa w piśmie Вопросы языкознания, Winogradow tamże i w innych czasopismach o charakterze specjalnym lub ogólnym).

Pamiętnik Literacki omawia serię po raz pierwszy, mając przed sobą już jej 3 t.; recenzja nie będzie więc mogła zbilansować nowych obserwacji historycznych, które seria dotąd przyniosła. Będzie mogła ledwie w zasadniczych zarysach pokazać teoretyczną problematykę serii, będzie usiłowała ją krytycznie ocenić i propagować na naszym pod tym względem tak jałowym gruncie. W sensie teoretycznym atmosfera tomów jest jednolita. Przejrzenie rozpraw 3 t. pozna czytelnika z charakterem problematyki całości.

Przede wszystkim trzeba sobie uświadomić, jak widzi redakcja serii problematykę historii języka literackiego. Pragnąca zarysować historię danego języka literackiego może rozumieć swoje zadanie dwójako:

1—Przedstawienie zmian zachodzących w danym systemie językowym, pojmowanym jako wewnętrznie, stylistycznie niezróżnicowana całość. Przy takim rozumieniu historii języka traktuje się zwykle osobno rozwój poszczególnych jego płaszczyzn: systemu fonologicznego, fleksyjnego itd. Kreśli się zmiany lub narastające tendencje w wielkich rzutach chronologicznych, stwierdzając, że jakiś proces, rozpoczęty wtedy a wtedy, został wtedy a wtedy zam-

knięty lub trwa do chwili, której opisem historyk chce rzecz zakończyć. Idzie wówczas o procesy zachodzące na całym obszarze języka literackiego. W tradycji tego typu historii mówi się ewentualnie o pewnych terenowych rozszerzeniach lub kurczeniach się procesu. Historia tego typu skupia swoje zainteresowania głównie na systemie fonologicznym i fleksyjnym języka oraz częściowo na zagadnieniach formalno-słowotwórczych. Znacznie mniej miejsca poświęca analizie leksyki, jej ewolucji semantycznej i składni. Tak rozumiana historia języka może interesować historyka literatury tylko pośrednio. Może i musi go interesować wtedy, kiedy odpowiada mu na pytanie, czy dostrzeżona przezeń w badanym tekście forma mieści się całkowicie w aktualnym stanie systemu, czy od niego odbiega. Periodyzacja takiej historii języka wskazywałaby prawdopodobnie na rytm swoisty, nie dający się uzgodnić z rytmem przemian historycznoliterackich lub może dający się uzgodnić tylko dla wielkich okresów.

2 — Chyba w naszych oczach konkretyzuje się inne pojęcie historii języka. Widzi się język ogólnonarodowy w całym skomplikowaniu jego stylistycznych zróżnicowań. Historię języka literackiego widzi się jako historię wzajemnego przeplatania, wpływów i starć funkcjonujących zarówno w obrębie języka ogólnonarodowego, jak i języka literackiego systemów stylistycznych. Historia języka literackiego jest w tym sensie równa historycznej stylistyce danego języka. Taka, naszkicowana już przez Winogradowa (*Очерки по истории русского литературного языка XVIII и XIX века*), historia języka, nigdy jeszcze dotąd nie napisana, wypełnia ogólne ramy znacznie konkretniej i pełniej. Szkicuje i tłumaczy szczegółowy przebieg każdego procesu, jego rezultaty i powiązania dla wszystkich płaszczyzn języka, wydobywa z zaniedbania zagadnienia frazeologii, semantyki i składni. Wewnętrzne zróżnicowanie stylistyczne języka literackiego pokrywa się przynajmniej w swoich zasadniczych rysach ze zróżnicowaniem literatury. Periodyzacja wiąże się bezpośrednio z periodyzacją historycznoliteracką. Otóż trzeba od razu powiedzieć, że ta szczególnie cenna dla historyka literatury koncepcja historii języka literackiego jest własnością przede wszystkim redaktora omawianej serii, który w swych pracach osobistych położył, jak dotąd, największe zasługi dla jej realizacji. Sama tematyka tomów, mówiąca o przyjętej periodyzacji, świadczy dostatecznie o tym, jak bardzo określone procesy językowo-stylistyczne pokrywają się tu w swoim rytmie z procesami historycznoliterackimi.

Większość stanowią w tomie artykuły wciąż jeszcze rzadką siecią pokrywające mapę stylistyki historycznej, jakkolwiek istnieją także i artykuły, które zachodzące w języku procesy szkicują w sposób bliższy tej pierwszej koncepcji historii języka literackiego. Nie znaczy to, oczywiście, by i te nie dostarczały pośrednio materiału do wypełnienia ram historycznej stylistyki. Dostarczają. Tylko swoją problematykę formułują same, jak zobaczymy, inaczej.

Tom ten reprezentuje rzeczywiście najwyższe teoretyczne osiągnięcia stylistyki historycznej. Świadczy nieodparcie o żywotnej potrzebie uprawiania tej dyscypliny, niezbędnej dla pełnego rozwoju zarówno literaturoznawstwa, jak językoznawstwa. Mówi jednocześnie o tym, jak wiele jest w niej do zrobienia nie tylko w dziedzinie historycznej obserwacji, ale i w dziedzinie wstępnych, teoretycznych formuł i definicji.

Teoretyczne sformułowania i postawy reprezentowane w tomie nie wydają się całkowicie ujednoczone. Niezupełnie jasne jest naczelne pojęcie języka

literackiego. Może nie przemyślane do końca, a przynajmniej bardzo dyskusyjne, jest pojęcie tego, co w języku pisarza jest indywidualne, pokrywające się w istocie z pojęciem stylu. Nie domyślane do końca jest zagadnienie pewnych granic między problematyką historii języka, traktowaną jako niezróżnicowany stylistycznie system, a problematyką stylu pisarskiego. Widać to w ujawniającym się w niektórych artykułach nieprzemyśleniu zasadniczej problematyki historyczno-stylistycznej. Ilustrację tych spraw musimy odłożyć do omówienia poszczególnych artykułów.

Tom 3 wysuwa na czoło trzy rozprawy dotyczące języka i stylu Gogola. Pierwsza z nich ma charakter najogólniejszy i sądząc już z tytułu, winna wnieść najwięcej do dziejów rosyjskiego języka literackiego. Dwie dalsze są bezpośrednio adresowane do historyka literatury, zajmują się zagadnieniami poetyckiej stylistyki na materiale jednego tylko utworu Gogola, wyraźnie pragnąc uchwycić to, co stanowi indywidualną barwę stylistyczną tego właśnie utworu.

Przejrzyjmy te rozprawy po kolei. Pierwsza, napisana przez Winogradowa, nosi tytuł *Język Gogola i jego rola w historii języka rosyjskiego*. Recepcja Gogola przez współczesnych (z jednej strony ostre zarzuty reakcji, utrzymującej, że język autora *Martwych dusz* był wulgarny, „brudny“, nie-rosyjski, pełen prymitywnych błędów; z drugiej strony zachwyt postępowego młodego pokolenia dla „niebываłego, nie znanego przedtem pod względem naturalności języka“) mówi od razu o tym, że językowe nowatorstwo Gogola stoi w centrum ideologicznych walk owych czasów, że kształt językowy jego twórczości jest najintymniej związany z jego stanowiskiem ideologicznym. Czymże jest ten kształt w historycznym rozwoju rosyjskiego języka literackiego? Odpowiedzieć na to pytanie to przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie: jaki był stosunek języka Gogola do Puszkina, poety, który stał się „źródłem i punktem wyjścia dla rozwoju stylów rosyjskiej literatury XIX i XX wieku“ (s. 7). To Puszkina w swojej praktyce poetyckiej złamał teorię trzech stylów, stworzył ogólnoliteracką normę językową na bazie demokratycznego, właściwego rozumienia tego, co stanowi istotę języka narodowego. W normę Puszkiniowską weszło wszystko, co w mówionych stylach ludowych jego czasów było ogólnie zrozumiałe, nie trąciło zbyt wąskim prowincjonalizmem lub klasowym żargonem. Gogol był wielbicielem Puszkina, widział osiągnięcia poety w dziedzinie języka, rozumiał Puszkiniowską zasadę języka narodowego, widział szerokość językowej bazy, na której się oparła Puszkiniowska norma, jej bogactwo stylistyczne. Czy był kontynuatorem Puszkina? Tu trzeba stwierdzić, że odpowiedź znakomitego badacza nie jest ani jasna, ani jednoznaczna. Przyczyną zaś niejasności odpowiedzi jest może niejasność w użyciu podstawowych dla tomu terminów: język i styl z jednej strony, a język literacki — z drugiej, niedostateczne wykrystalizowanie się przekonania o charakterze stosunku między tym, czym jest norma ogólnoliterackiego języka, a stylem pisarza. Wydaje się, autor artykułu byłby czasem skłonny widzieć w Gogolu twórczego kontynuatora Puszkina, który przejąwszy Puszkiniowskie pojęcie народности, jeszcze szerzej, niż to uczynił Puszkina, otworzył bramę do literatury stylom mówionego języka ludowego. Czasem natomiast wydaje się znów, że w poczuciu autora istnieje pewien element przeciwstawności między charakterem językowej twórczości Puszkina i Gogola („...ale Gogol uważał, że wielorakość wariantów, konstrukcji, zwro-

tów właściwych żywej, ludowej mowie w jej różnych stylach — może o wiele szerzej być wyzyskana w literaturze pięknej, niż na to pozwalały ówczesne normy tzw. »dobrego stylu«. Ogólnonarodowy, ludowy charakter rosyjskiej literatury wystąpi, jego zdaniem, jeśli się rozszerzy granice językowo-artystycznego wyrazu w kierunku ludowych stylów mówionego języka, a nawet zawodowych i terenowych dialektów“ — s. 10). I tuż zaraz sąd Gogola o Puszkynie mający potwierdzać, że Gogol realizuje tendencje Puszkiniowskie (s. 10). Ale na tejże stronie badacz pisze: „Swobodny, śmiały i nawet jakby nieco prowincjonalny stosunek Gogola do ustalonych lub ustalających się narodowych literackich norm językowych, który w pewnych punktach zbliżał Gogola do bardzo przezeń cenionego Dala, pchał Gogola daleko poza granice Puszkiniowskiego systemu stylów artystycznych. Z bezbrzeżnego morza usznego języka potocznego Puszkina pieczołowicie wybierał i mistrzowsko przetwarzał dla języka literackiego tylko to, co — jego zdaniem — stanowiło rdzenne podstawy ogólnego narodowego języka rosyjskiego, co nie miało ostrego piętna prowincjonalizmu lub, tym bardziej, antyludowych żargonów klasowych i nie należało do języka »złego towarzystwa«, tj. do wąskich społeczno-językowych stylów burżuazyjnego, nieinteligentnego mieszczaństwa“ (s. 10). Tam zaś, gdzie badacz słusznie broni Gogola przed zarzutem nierosyjskości jego języka, jeszcze inaczej chce traktować stosunek dwóch wielkich pisarzy. Wtedy język Puszkina staje się po prostu normą języka ogólnoliterackiego, na którego tle występuje swoistość stylistyczna Gogola.

Słowem, odpowiedź na pytania, bardzo zasadnicze z punktu widzenia samego badacza, nie wypada jasno. Zwykły czytelnik tych dwóch wielkich poetów widziałby chyba raczej w Gogolu jakościowo inną linię stylistyczną, która ze względu na swój specyficzny charakter mogła silnie zaważyć na rozwoju stylów artystycznych, ale mniej na rozwoju normy języka ogólnoliterackiego. Kontynuację zaś Puszkina w dziedzinie literatury widziałby może ów czytelnik raczej w językowej działalności Lermontowa, co zresztą potwierdzałyby liczne uwagi marginesowe, rozsiane po różnych miejscach tomu. Niejasności wynikają także z nie dosyć precyzyjnych sformułowań pojęcia języka literackiego. Wydaje się, że trzeba tu rozróżniać pojęcie języka literackiego jako zespołu stylów literatury pięknej, jako tego, co się już niemal tradycyjnie nazywa dotychczas językiem poetyckim, i pojęcie języka literackiego rozumiane jako ogólna norma stylów mówionych i pisanych, obowiązujących czy raczej przyjętych przez wykształcony ogół. Wzajemne związki i wpływy dwóch tych formacji są oczywista niewątpliwe, ale zjawiska te nie są tożsame. Puszkini był też twórcą normy języka literackiego w tym drugim, szerszym znaczeniu. Czy był nim i Gogol? Chyba nie. Reprezentował on dalszy, kolejny etap w dziejach realizmu i w stylach literatury pięknej. W braku tego podstawowego rozróżnienia między obu pojęciami języka literackiego tkwi skaza zdradzająca się w samym artykule sprzecznością wypowiedzi.

Dalsze obserwacje uderzają natomiast swoim bogactwem i subtelnością. „Zbliżenie języka rosyjskiej literatury pięknej do stylów mówionej, ludowej mowy i ustnej twórczości ludowej wiązało się ściśle ze stworzeniem typowych obrazów ludowych narratorów z rozmaitych środowisk społecznych. W płaszczyźnie stylistycznej był to żywy, czynny proces obrastania autorskiego języka świeżymi kielkami mowy ludowej, jej różnych socjalnych stylów“. Opubliko-

wany w poprzednim tomie tejże serii artykuł Winogradowa o języku wczesnej prozy Gogola, analizując dwie wersje *Wieczorów na chutorze koło Dzikanki*, pokazuje, jak zmiany stylistyczne w drugiej wersji idą w kierunku odtworzenia realistycznego obrazu ludowego narratora, mówiącego swoim, ludowym językiem. Elementy ludowego języka narratora swoiście wzbogacają także wypowiedź odautorską. Ich wprowadzenie jest sprawą realistycznego ujęcia i demokratyzacji tematyki. Szerokie korzystanie ze wszystkich możliwości stylistycznych języka, nowatorskie syntezę elementów przynależnych do różnych, często dalekich od siebie systemów stylistycznych — wiodły do stworzenia „nowych podstaw stylistycznych krytycznego realizmu“.

Literatura pierwszego trzydziestolecia XIX wieku wysuwała zagadnienie językowego odtworzenia narodowych charakterów. Bogactwo tych charakterów, bogactwo środowisk, z których one są czerpane, to — przy założeniu pełnego realizmu obrazu — konieczność dopuszczenia bardzo szerokiego wachlarza społecznych stylów mówionych i książkowych wraz z żargonami klasowymi i zawodowymi, wraz z elementami dialektów terenowych. Społeczna różnorodność realistycznie potraktowanych postaci to — obok nowego narratora — drugi wielki klucz otwierający tak szeroko bramę literatury różnym specyficznym stylom mówionym. I tu wraz z osiągnięciem szczytowego punktu artystycznego rozwoju wraca, tym razem w ocenie samego Gogola, jego stosunek do Puszkina. Trzeba przyznać, że sam poeta formułuje go jaśniej niż tak nawet znakomity badacz jak Winogradow. Poeta widzi siebie nie na linii Puszkina, która mimo całą swoją wielkość na dziś dla Gogola jest zamknięta, poeta widzi siebie na linii Kryłowa, Fonwizina, Gribojedowa.

Szczytem twórczości artystycznej Gogola, a zarazem manifestem nowego stylu literacko-artystycznego są *Martwe dusze*. Dalszej analizy stylu poety dokonuje badacz na materiale tego arcydzieła. Pokazuje rolę i charakter znanej już Puszkiniowi składni w kreśleniu satyrycznego opisu lub portretu oraz jej odmienność w stosunku do składni Puszkina. Potem pokazuje rolę metaforycznego zbliżania obrazów ludzi z obrazami zwierząt i rzeczy, rolę powtórzeń (zwłaszcza wyrażeń stereotypowych), rolę rozwiniętych porównań, rolę kalamburu i konstrukcji do niego zbliżonej, rolę wiązania ze sobą synonimów stylistycznie bardzo dalekich, sposoby kompromitacji retoryki burżuazyjnej, rolę mowy pozornie zależnej, rolę uogólniających formuł występujących w typowym portrecie. Najciekawsze uwagi dotyczą stylu, a raczej stylów wypowiedzi odautorskiej. Tu badacz umie pokazać troiste oblicze narratora i trzy nakładające się na siebie, organicznie ze sobą związane systemy stylistyczne wypowiedzi. Poeta jest obserwatorem, historykiem i komentatorem przedstawionych wypadków. W tej roli korzysta on szeroko z form językowej autocharakterystyki samych bohaterów i ich społecznego środowiska. Inne oblicze autora to narrator wypowiadający teoretyczno-literacki komentarz dotyczący własnego stylu, komentarz odrzucający styl salonu arystokratycznego. I w tej drugiej wersji wyraźnie występuje, nie podkreślona zresztą przez badacza, swoista stylizacja wypowiedzi odautorskiej. To naiwny, daleki od arystokratycznego salonu słuchacz, bliski raczej kręgowi bohaterów Gogola, przeprowadza krytykę stylu salonowego. I wreszcie narrator w swojej trzeciej postaci, stojący ponad światem opisywanych charakterów, autor-sędzia przestawionego świata ze swą wzniosłą, liryczną retoryką. Badacz bardzo subtelnie widzi konieczność

tego trzeciego oblicza narratora, jakkolwiek pewne skazy utworu mogły w nim właśnie znajdować swój wyraz. Oto „odtworzenie życiowego »bagna małostek« w realistycznym oświetleniu wymagało szerokiego wykorzystania potocznej, codziennej mowy. Z drugiej strony oświetlenie i uogólnienie wewnętrzznego sensu i celu »gorzkiej i nudnej drogi« [życia — uzup. moje M. R. M.] wymagało innych farb, innych, wyższych form słownego wyrazu. [...] Tu należy liryczny obraz autora humanisty, wyrrywającego się ze świata martwych dusz w sferę marzeń o przyszłości Rosji i narodu rosyjskiego, a jednocześnie ze smutkiem stwierdzającego, że stworzone przezeń obrazy pańszczyźnianej Rosji rzeczywistość symbolizują cały ten pańszczyźniany, społeczny ustrój“ (s. 41—42). Temu obrazowi autora odpowiada specyficzny styl nasycony uroczystą frazeologią książkową i rytmizowaną składnią. Trudno odmówić badaczowi słuszności konstatacji o konieczności tego trzeciego oblicza autora-narratora. Można sobie tylko postawić pytanie, czy ten trzeci autor-sędzia przedstawionego świata, prawdziwy humanista, winien być taki. Badacz nie analizuje bliżej tego stylu na tle poprzedzającej tradycji, stwierdza tylko jego nowatorstwo, które i tu wyrażało się w zbliżeniu i powiązaniu najdalszych, najbardziej różnoustylowych elementów rosyjskiego języka. Jednocześnie autor cytuje opinię Biełińskiego, który właśnie w tych liryczno-retorycznych fragmentach widzi skazy arcydzieła. Czy to nie znaczy jednocześnie, że tu zbliżenie owych najdalszych, najbardziej różnoustylowych elementów nie dało nowej jedności, że niedomyślenia ideologiczne — fałszywe czy sprzeczności — nie pozwoliły tu stworzyć konsekwentnego, stylistycznego systemu?

Zespół stylów języka narodowego, wykorzystany przez Gogola w całej jego różnorodności, staje się pod ręką pisarza nie tylko środkiem odtworzenia charakterów, ale także narzędziem ostrej satyry. Z ukazanych przez Gogola możliwości korzystali po nim: Niekrasow, Turgieniew, Pisemski, Sałtykow-Szczedrin i inni.

Artykuł Winogradowa bezpośrednio służy historykowi literatury. Tłumaczy kształt stylistyczny dzieła potrzebami realizmu, demokratyzacją wprowadzonego świata, zarówno w osobie narratora, jak w osobach przedstawionych postaci. Pozwala ukazać na bogatym materiale obserwacji istotne z punktu widzenia historyka literatury zagadnienia teoretyczne: oto reakcje przeciw stylistycznym właściwościom dzieła Gogola reprezentują grupy ludzi stanowiących także ideologiczny obóz wstecznictwa. O cóż tu idzie: czy o przypadkowe gusta językowe? Czy wraz z wprowadzeniem stylów mówionych w ich realistycznej typowości następuje realistyczna krytyka świata, czy — jeśli się odtwarza typowe rysy danego systemu stylistycznego — musi się odtworzyć postać jego nosiciela w całej jej typowości i pozycja przeciwników stylu Gogola jest pozycją pragnących nie dopuścić do krytyki, do spojrzenia na rzeczywistość oczyma nowego narratora? Pytanie to staje przede wszystkim przy badaniu wczesnej prozy Gogola i tego narratora *Martwych dusz*, który nie umie powtórzyć salonowych, konwencjonalnych słów eleganckiej damy i broni autorskiego stylu przed jej cenzurą. Narrator-obszernik *Martwych dusz*, korzystający ze społecznych stylów swoich postaci, wnosi pełny ładunek satyry poprzez samo (tkwiące w założeniu) zestawienie typowych sposobów mówienia przedstawionego świata z ustalonymi stylami retoryki burżuazyjnej.

Artykuł Winogradowa usiłuje wreszcie nakreślić linię historycznego rozwoju języka literatury od Puszkina poprzez Gogola i jego kontynuatorów. Linie te są całkowicie zgodne z ideologicznym rozwojem literatury, są jeszcze jednym sprawdzianem właściwego nakreślenia jej dynamiki.

Przechodzimy do artykułu N. Szwedowej o *Zasadach historycznej stylizacji w języku opowieści Gogola „Taras Bulba“*. W swoim artykule Winogradow ominął *Tarasa Bulbę*, stanowiącego w twórczości Gogola szczytowe osiągnięcie zupełnie innego nurtu. Artykuł wskazuje na epicką stylizację całości, stylizację według modelu ukraińskiej pieśni ludowej. Stylizacji tej służą: charakter stałego epitetu zaczerpniętego z folklorystycznej tradycji pieśniowej, sztucznie stwarzane, złożone przymiotniki w funkcji epitetu oraz także przymiotniki zaczerpnięte z archaizmów stylu książkowego, wykorzystanie stałych obrazów poetyckich pieśni ludowej, zwłaszcza należących do określonych szeregów semantycznych (Bitwa, Kozacka sława, Śmierć na polu bitwy, Wiara prawosławna, Cerkiew), zgodne ze stylistyką pieśni użycie tautologii, szerokie stosowanie przymiotnika w funkcji rzeczownikowej, szerokie stosowanie słownych i składniowych powtórzeń — zarówno w funkcji epickiej retardacji, jak i w funkcji zgęszczenia emocjonalnych, oceniających elementów języka — zgodna ze stylistyką pieśniową konstrukcja składniowa, oparta na przeciwstawieniu sobie dwóch członów z jednoczesnym powtórzeniem zaprzeczonego orzeczenia. Dostrzega się też wpływ składni pieśniowej w chwytach struktury zdań z szeregiem współrzędnych członów jednorodnych. Wymieniając tak bogate zabiegi stylizacyjne autorka subtelnie pokazuje, że poeta w olbrzymiej większości wypadków zachowuje się w stosunku do wykorzystanej tradycji twórczo, że nie przenosi mechanicznie gotowych struktur frazeologicznych i składniowych. Oto niemal każdy z zastosowanych chwytów jest przetworzeniem stylistycznych melodii pieśni. Poeta rozszerza stosowalność stałych epitetów, wprowadzając je w nowe zespoły frazeologiczne. Stosując powtórzenia leksykalne, wyłącza ze swojej praktyki powtórzenia słów o tym samym rdzeniu. O ile pieśń ludowa stosuje powtórzenia leksykalne słów blisko siebie stojących, Gogol stwarza bogatszą powtarzalność w szerszych kontekstach. Chwyt ten wiąże się z ogólnym zwiększeniem długości okresu. Używając struktury z jednorodnymi członami współrzędnymi zdania, Gogol porzuca postpozycję orzeczenia, tak charakterystyczną dla pieśni ludowej, na rzecz szyku wyrazów zgodnego z normą rosyjskiego języka literackiego.

Pieśniowa stylizacja to tylko jeden z aspektów języka *Tarasa Bulby*. Nie daje się on wyczerpać formułą folklorystycznej stylizacji. „To żywa i twórcza synteza zaczerpnięta z różnych środków stylowych, która stworzyła nowy i niepowtarzalny wzór indywidualnego, językowego mistrzostwa...“ Autorka nie dostrzega jednak, że stylizacja jest zawsze powiązaniem elementów zaczerpniętych z różnych systemów stylistycznych. Autorka widzi w powieści jeszcze inne źródło stylistyczne, a mianowicie konstrukcje związane „z dawną tradycją wysokiego języka książkowego“. Są to zjawiska dotyczące budowy okresu i szyku wyrazów. Z tych samych źródeł płynie chwyt inwersji.

Podsumowując wnioski bogatego materiału stylistycznej obserwacji, autorka raz jeszcze kładzie nacisk na indywidualny charakter języka opowieści, który połączył liczne konstrukcje folkloru ukraińskiego z tradycyjnymi chwytami stylów książkowych, tworząc charakterystyczne rysy epickiej narracji.

I jeszcze: „Zbadanie języka *Tarasa Bulby* pomaga określić ogólne pojęcie tego, co indywidualne w języku pisarza i w języku artystycznego utworu: to, co indywidualne, jest oparte na systemie ogólnonarodowych środków językowych i polega na ich twórczym wyborze i celowym połączeniu, zdeterminowanym przez ogólną treść utworu, jego ideowe i estetyczne zadania“ (s. 67). Można by ten cały okres definiujący indywidualny charakter języka utworu zastąpić jednym słowem „styl“. I tu znów występuje dwuznaczność w rozumieniu tego pojęcia. Wszystkie artykuły tomu niesłychanie często, zgodnie ze swoim zasadniczym założeniem teoretycznym, mówią o stylach języka ogólnonarodowego. Nie mają przecież wtedy na myśli stylu jako indywidualnego wyboru środków języka. Natomiast, gdy mówią o stylu utworu literackiego, chcą w nim widzieć tylko indywidualny wybór środków języka. Ten, rozumiany jako indywidualny i niepowtarzalny wybór środków językowych, styl utworu jest podyktowany przez potrzeby wyrażenia ideologii pisarza. To rozumienie stylu budzi podejrzenie, czy nie ma tam sprzeczności. Ideologia pisarza nie jest, przynajmniej w jej zasadniczym zrębie, jego indywidualną cechą. Nie bywa też na ogół tak, by tylko jeden pisarz był wyrazicielem określonej ideologii. Dlaczegożby zasadnicze dyrektywy wyboru środków językowych, określające styl artystyczny danego utworu, były czysto indywidualne i niepowtarzalne? Takie postawienie problemu stylu daje też niewiele historykowi literatury, ponieważ trudno kreślić prawidłowości historycznego rozwoju z elementów indywidualnych i niepowtarzalnych. Nie idzie przecież o to, by recenzentka nie chciała widzieć roli indywidualnego talentu. Wielki kunszt Gogola, wielki takt każący mu elementy zaczerpnięte z poezji ludowej przetwarzać na zasadzie jakiejś doskonałej, artystycznej miary, to — oczywista — indywidualna właściwość jego talentu. Ale ta miara, indywidualna miara artystycznego postępowania, wynika się dyskursywnemu sformułowaniu. Autorka niewątpliwie wniosłaby znacznie więcej, gdyby przy swoich możliwościach analizy nastawiła się od razu na szukanie szerszego, historycznego kontekstu, wskazującego na tendencje analityczne do tendencji stylistycznych *Tarasa Bulby*. Gdyby je pokazała choćby w ich narastaniu, przyniosłaby także historykowi literatury materiał do ideologicznej interpretacji stylu. Poszukiwanie owego szerszego kontekstu należałoby łączyć z problematyką i periodyzacją historycznoliteracką.

Ostatnia z prac poświęconych Gogolowi to artykuł N. Tretiakowej o *Pracy Gogola nad językiem i stylem „Tarasa Bulby“*. Artykuł oparty jest nie tylko na porównaniu dwóch opublikowanych (1835, 1842) redakcji opowieści, ale także na istniejących brulionach obu redakcji, na materiale zatem bogatym i bardzo instruktynym. Okres między pierwszą a drugą redakcją to okres bogatej działalności pisarskiej poety (dwie redakcje *Portretów*, pierwsza część *Martwych dusz*), badacz ma więc prawo sądzić, że ewentualne zmiany pokażą ewolucję estetyczną pisarza. Analiza materiału jest bardzo interesująca już przez to, że nie poprzestaje na analizie zmian czysto językowych, polegających na zastępowaniu jednych form przez inne, synonimiczne. Tretiakowa dokonuje analizy całych obrazów, zwraca uwagę na zmiany ich struktury wewnętrznej, usuwanie jednych motywów rzeczywistości, a wprowadzanie na to miejsce innych. W swoich teoretycznych sformułowaniach przynosi ogromnie ważną świadomość tego, że przedmiotem analizy nie jest dostrzeżenie i wyliczanie poszczególnych form, lecz dostrzeżenie i opis wzajemnego stosunku różnych systemów sty-

listycznych, których powiązanie w organiczną całość stanowi o charakterze utworu. Toteż pierwszy rozdział rozprawy ma znamienity tytuł: *Zmiany we wzajemnym stosunku różnych stylów języka i w użyciu poszczególnych form gramatycznych*. Subtelna analiza zmian występujących w drugiej redakcji wskazuje w całości na wzmocnienie i wewnętrzną konsekwencję poetycko-ludowych stylów, usuwanie elementów stylu intelektualno-książkowego, osłabienie stylu książkowo-romantycznego. Styl ten wypełnia sceny między Andrzejem i Wojewodzianką, sceny miłości. Analiza dokonanych zmian pokazuje, jak w stosunku do pierwszej redakcji druga staje się krokiem na drodze do realizmu w opisie postaci i sytuacji, na drodze do wewnętrznej, artystycznej konsekwencji utworu. Druga redakcja wskazuje na wewnętrzną, estetyczną dojrzałość pisarza. Wraz ze zmianami stylistycznymi następuje, oczywista, współzależna zmiana w konstrukcji narratora, ściślejsze pokrywanie się narratora z obozem kozackim. Artykuł wprowadza wprawdzie szkicowo kontekst epoki literackiej wskazujący na to, że i zainteresowania dla tematyki ukraińskiej, i zainteresowania dla tematyki historycznej są charakterystyczne dla epoki Gogola.

Warto by spojrzeć na te trzy artykuły jako na pewną całość. Dzielą one w istocie między siebie najwybitniejsze utwory poety. Winogradów poświęca część szczegółową swego artykułu *Martwym duszom*, Szwedowa i Tretiakowa — *Tarasowi Bulbie*. Nadto materiał artykułu Szwedowej wchodzi jakby w pewnym stopniu, jako jeden z rozdziałów, do artykułu Tretiakowej. Należy tu dorzucić jeszcze wspomniany już artykuł Winogradowa o wczesnej prozie Gogola (2 tom *Materiałów*). Artykuły te nie składają się razem na monograficzną całość. W swoim założeniu *Materiały* nie mają takiej ambicji, nie można też od nich tego wymagać. Są przygotowaniem do przyszłej całości. Czy przygotowaniem najbardziej ekonomicznym? Wydaje mi się osobiście, że nie. Że ekonomiczniej byłoby już teraz starać się opisać stylistyczne sylwetki poszczególnych utworów w ramach choćby szkicowo skreślonej dynamiki całokształtu twórczości pisarskiej i rozwoju stylów artystycznych epoki.

Artykuł E. Czerkasowej pt. *Walka Bielińskiego o narodowy charakter rosyjskiego języka literackiego* wprowadza nas w inny typ zagadnień. Stajemy w centrum walki o normę języka literackiego w szerszym rozumieniu tego pojęcia, w centrum ideologicznej walki epoki, której jednym z przejawów jest walka o określony model stylistyczny języka literackiego. Centralne zagadnienie walki stanowi problem narodowej kultury (народности). Dookoła tego problemu krystalizują się walczące obozy. Szlachecka i urzędnicza góra znajduje swój wyraz w ideologii słowianofilów z ich teorią rodzimości ustroju rosyjskiego, swoistości rozwoju Rosji, z obroną pańszczyźnianego, despotycznego rządu. Reprezentuje ją Grecz, Bułharyn i Senkowski. Ich głównym teoretycznym przeciwnikiem, o którym tu będzie mowa, jest właśnie Bieliński, przedstawiciel rewolucyjnej demokracji, z jej szerokim, dynamicznym i postępowym rozumieniem kultury narodowej. Walka o język literacki toczy się na dwóch, nie dających się zresztą w praktyce oddzielić, płaszczyznach. Jest to walka o język literacki w szerokim znaczeniu, o kulturalną normę języka w ogóle i o językowy aspekt walki o realizm w literaturze. Autorka artykułu dostrzega i formułuje tezę ogromnej, ogólnej wagi dla badań stylistycznych: „Klasowe spojrzenie na język może się przejawiać z jednej strony w rozumieniu zagadnienia o drogach rozwoju i źródłach wzbogacenia języka literackiego, z drugiej — w klasowej

ocenie przede wszystkim tych zjawisk języka, które wiążą się z zagadnieniem jego literackiej normalizacji“ (s. 112). Dotykamy zjawisk subtelnych i ogromnie skomplikowanych, ale jednocześnie ogromnie wyraźnych i jednoznacznych w przedstawionej tu polemice.

W okresie, o którym mowa, na płaszczyźnie języka, jako zagadnienie centralne staje sprawa wzajemnego stosunku stylów mówionych i pisanych. Jak powinni mówić ludzie wykształceni, jaki powinien być wpływ ich języka na język książki? — tak brzmiały wysunięte zagadnienia. Oto obóz przedstawicieli „официальной народности“, pańszczyźniano-despotycznej ideologii, formułuje w osobie swego przedstawiciela, O. Senkowskiego, tezę o modelu piśmiennym współczesnego języka rosyjskiego. Formułuje tezę *expressis verbis*: modelem i źródłem bogacenia języka winien być język arystokratycznego salonu. Literackim ideałem tego języka jest język twórczości Marlińskiego. Tej formule przeciwstawia Bieliński tezę o możliwie szerokiej bazie językowej jako o źródle bogacenia języka literackiego. Bazę tę stanowi język ogólnonarodowy z całym bogactwem jego stylów. Teza taka jest nie tylko walką o bogactwo języka, jest ona także pośrednią i bezpośrednią walką o postęp.

Walka o źródła bogacenia się języka to przede wszystkim walka o normalizację słownika. W interesującym nas tu okresie historycznym wysuwa się na pierwszy plan zagadnienie naukowego, publicystycznego, abstrakcyjnego słownictwa. Tezy przeciwników Bielińskiego układają się w sposób niesłychanie jaskrawy. Przedstawiciele „официальной народности“ godzą się na uzupełnienie słownika pożyczkami obcymi w dziedzinie naukowo-technicznej, protestują zaś przeciw tymże pożyczkom w dziedzinie terminologii filozoficznej i polityczno-społecznej. Charakterystyczna jest walka dookoła pożyczki słowa „progres“. Rozwija się polemika. Rzekomi puryści proponują jego rzekome ekwiwalenty rosyjskie: успех, поступательное движение. Bieliński broni koniecznej pożyczki. Na propozycję zamiany odpowiada: „Na to się nie można zgodzić. Postęp dotyczy tylko tego, co rozwija się samo z siebie. Postępem może być także to, co wcale nie ma powołania, zdobyczy, nawet kroku naprzód. Przeciwnie, postępem bywa czasem niepowodzenie, upadek, ruch wstecz. Tak właśnie bywa w historycznym rozwoju. Bywają w życiu narodów i ludzkości okresy nieszczęśliwe, w których całe pokolenie składa się jakby w ofierze pokoleniom następnym“ (s. 120). Zaplecze ideologiczne walki o słowo leży tu jak na dłoni. Jeśli idzie o uogólnienie stanowiska językowego Bielińskiego broni konieczności wprowadzania zapożyczeń tam, gdzie brak odpowiednika rosyjskiego.

Dalszą sprawą normalizacji słownika jest stosunek do przestarzałych zwrotów i słów. Obóz reakcji pod tym względem się rozszczał. Jego większa część namiętnie ich broni. Wyłom w jednomyślności stanowi autor formuły o salonie jako właściwym modelu współczesnego, literackiego języka. Tu staje także zagadnienie cerkiewno-słowianizmów, które w praktyce językowej Bielińskiego występują tylko z określoną motywacją stylistyczną. Ale walka z cerkiewno-słowiańskim słownictwem to walka z książkową retoryką, nie przepuszczającą żywych, realistycznych treści. Trzecim, istotnym i skomplikowanym zagadnieniem jest stosunek do form języka ludowego. Ideologiczny charakter słowianofilstwa prowadził do swoistej, fałszywej, wulgarnej ludowości. Walka z nią, przede wszystkim w literaturze pięknej, jest walką z fałszem w krośleniu

postaci z ludu, z antyrealistyczną problematyką ludu. Walka z wulgarnymi, fałszywymi elementami języka ludowego w normie stylistycznej języka literackiego jest walką o pełny, kulturalny wyraz postępowego człowieka. Zagadnienie tej cenzury elementów ludowych, która zostaje dokonana w słowianofilskim obozie, jest przez autorkę artykułu formułowane w tonie raczej publicystycznym słowami samego Bielińskiego. Skomplikowane zagadnienie fałszywej cenzury elementów ludowych zasługuje na jak najbardziej skrupulatne zbadanie.

Polemika o realistyczną literaturę to drugie pole walki Bielińskiego o język, o szerokie wykorzystanie wszystkich możliwości stylistycznych języka ogólnonarodowego, o możliwe rozszerzenie społecznej bazy rozgałęzień stylistycznych tego języka.

Ciekawy materiał artykułu nasuwa myśl o potrzebie dalszej analizy. Stanowiska w obozie słowianofilskim są zbyt konsekwentnie niejednolite. Wydaje się, że Grecz i Bułharyn mieli przed oczyma inny model języka literackiego niż Senkowski. Chyba dla nich praktyka salonu nie miała stanowić właściwego modelu. Praktyka ta prawdopodobnie była zbyt daleka od konserwatywno-słowiańskiej leksyki. Ich model musiał być znacznie bardziej skomplikowany. Materiał artykułu każe przypuszczać, że różnice stanowisk językowych w obozie słowianofilskim musiały odpowiadać także pewnym wariantom ideologicznym. Dla teoretycznych uogólnień, dotyczących ideologicznej nośności stylu, przeanalizowanie w tym kierunku materiału byłoby bardzo ważne.

Ostatnim artykułem tomu, który bezpośrednio obchodzi historia literatury, jest artykuł N. S. Awiłowej pt. *Przyczynki do zbadania języka poetów dekabrystów (Leksyka i użycie słów)*. I tu problem ideologiczności zasadniczych postaw stylistycznych rzuca się w oczy, wspólnota problematyki historyczno-literackiej i językoznawczej występuje na pierwszy plan. Materiałem dostarczającym obserwacji artykułowi jest w pierwszym rzędzie praktyka poetycka najwybitniejszych pisarzy tego obozu. Rajewski, Rylejew, Odojewski, Kūchelbecker, Biestużew, Marliński — to główny żrąb materiału. W poszczególnych wypadkach autorka analizuje także twórczość Glinki, Katienina, Turgieniewa, Wadkowskiego. Artykuł korzysta czasem z publicystycznej prozy dekabrystów.

Teza dotycząca języka została sformułowana przez dekabrystów w następujący sposób: język literatury pięknej winien wyjść poza granice języka mówionego tzw. „eleganckiego towarzystwa“. Teza ta potwierdza się w ich walce z epigonami Karamzina. W praktyce językowej w odniesieniu do słownictwa ujawniają się następujące zagadnienia: 1 — stosunek do obcych pożyczek; 2 — stosunek do słowianizmów; 3 — do archaizmów staroruskich; 4 — do słów просторечия i dialektyzmów; 5 — do leksyki folkloru. Na fali patriotyzmu, ogarniającej po roku 1812 najlepszych przedstawicieli szlachty, wyrasta opór przeciw obcym pożyczkom językowym. Poszukiwanie i obrona rodzimości zwraca dekabrystów ku tematyce staroruskiej, która pociąga za sobą elementy staroruskiej i częściowo słowiańskiej leksyki. Z tych samych źródeł płynie zainteresowanie dla pewnych elementów folkloru. I wreszcie zjawisko najciekawsze: potrzeba wielkiej, patetycznej, rewolucyjnej retoryki każe bronić cerkiewno-słowianizmów w ich funkcji uwznioślającej. „W formach cerkiewno-książkowego języka poeta-trybun, poeta-rewolucjonista znajduje właściwe barwy dla symboliczno-uogólnionego, ale zrozumiałego dla współ-

czesnych wyrażenia rewolucyjnej ideologii“ (s. 247) — cytuje autorka sąd Winogradowa. W tym punkcie z całkowicie różnych powodów dekabryści stają w szeregach Szyszkowa. Analiza funkcji tych grup leksykalnych, poparta bogatym materiałem, dokumentuje dostatecznie te wnioski. I drobna jeszcze, ale interesująca uwaga: poezja o charakterze agitacyjno-satyrycznym wprowadza stosunkowo najbogaciej słownictwo просторечия budując przez to ludowego narratora i szukając dróg porozumienia z nowym adresatem.

Druga część rozprawy zajmuje się analizą słownictwa społeczno-politycznego w twórczości dekabrystów, by dojść do wniosku, że dekabryści kontynuują tu tradycję Radiszczewa, rozszerzając ją w niektórych wypadkach. Pojawiła się także pewna grupa słów nasyconych treścią społeczno-polityczną wbrew ich znaczeniu w literaturze oficjalnej (святой, высокий герой). Autorka ocenia językową działalność dekabrystów jako postępową. Wydaje się jednak, że pełna problematyka zagadnienia i podstawa oceny wyszłaby prawdopodobnie dopiero po skonfrontowaniu teorii i praktyki stylistycznej z teorią i praktyką współczesnego im Puszkina.

Trzy pozostałe artykuły wypełniające tom mają inne cele bezpośrednie i inną problematykę niż dotychczasowe. Ich przedmiotem są poszczególne zjawiska składni, ilustrowane materiałem jednego pisarza, lub semantyczna ewolucja niektórych formacji słowotwórczych od Puszkina do dnia dzisiejszego. Tym ostatnim zagadnieniem zajmuje się właśnie J. Ilińska w artykule *Przyczynek do historii słownikowego zasobu rosyjskiego języka literackiego XIX wieku*. Artykuł jest konfrontacją złożonych formacji słowotwórczych ze słownika Puszkina ze słownikiem współczesnego języka rosyjskiego. Na podstawie tej konfrontacji określa autorka „ogólne tendencje semantycznej ewolucji poszczególnych grup słów“ (s. 141). Jak widać już z dotychczasowych sformułowań, praca ta nie jest nastawiona na stylistyczne zróżnicowanie języka ogólnonarodowego, lecz na ogólny rysunek tendencji ewolucyjnych języka. Nie stanowi też bezpośrednio przedmiotu zainteresowań historyka literatury, choć jej pośrednia przydatność dla lepszego rozumienia Puszkina nie ulega wątpliwości.

Nie umiem wyrzec się wykorzystania artykułu dla sprawy może w pewnym sensie marginalnej, ale świadczącej o tym, jak zagadnienia historii systemu języka — rozumianego jednolicie bez stylistycznego zróżnicowania — cierpią z braku świadomości tego zróżnicowania w tradycyjnym językoznawstwie. Oto analizując formacje przymiotnikowe od czasowników z sufiksem *-telnyj*, autorka dostrzega w nich znacznie silniejszy odcień procesualny niż w języku współczesnym. Już w języku Puszkina autorka widzi tylko resztki owych znaczeń, jeszcze mocniejszych przed Puszkinem. Jednak i te resztki są znacznie silniejsze niż w języku współczesnym. Autorka wyjaśnia zjawisko w sposób, który się wydaje przekonujący: „Rozbicie tradycji trzech stylów musiało doprowadzić do rozszerzenia zakresu użycia imiesłowów, do odrzucenia ich stylistycznej ograniczoności, do włączenia ich w system form rosyjskiego czasownika. Przez to samo rola procesualnych znaczeń przymiotników odczasownikowych musiała się zmniejszać. Spowodowało to zatracanie się ich czasownikowości i rozwój czysto jakościowych znaczeń“ (s. 174 — 175). Tak więc wydaje się, że wyjaśnienie zmian w systemie języka ogólnonarodowego nie jest możliwe bez uwzględnienia pełnego kontekstu stylistycznego.

Z artykułów dotyczących szczegółowych zjawisk składni pewne teoretyczne zainteresowanie budzi artykuł W. P. Suchotina pt. *Połączenie czasownika z biernikiem w prozie Lermontowa*. Artykuł zaczyna od sformułowania bardzo słusznym teoretycznie dotyczących stylistyki języka artystycznego, ale jego nastawienie w praktyce analitycznej i wybór obserwowanej konstrukcji świadczy o tym, że autor chce dać przyczynek do historii składni języka ogólnonarodowego, w którym się nie wyróżnia poszczególnych systemów stylistycznych. Owe cenne sformułowania to protest przeciw traktowaniu w stylistyce tylko tak zwanych „rodzynek“, odchyleń od tego, co jest normą językową. „Zgodnie z tradycją — pisze autor rozprawy — badając język pisarzy uczeni skupiali swoją uwagę przede wszystkim na wydobywaniu szczególnych sposobów użycia słów, konstrukcji składniowych, frazeologii itp. [...] Przedmiot zainteresowania w języku pisarza poza epitetami, metaforami itd. stanowiły zwykle tak rzadkie elementy zasobu słownikowego jak archaizmy, barbaryzmy, dialektyzmy i inne »izmy«” (s. 201). Istotnie, badanie tych „rodzynek“ nie rozwiązuje problemu stylistyki. Usuwa najczęściej spod obserwacji badawczej całe ważne zespoły prozy realistycznej, dla której owe „rodzynki“ nie stanowią elementu istotnego. Negacja dotychczasowej praktyki jest więc bezspornie słuszna. Ale negacja nie stanowi pozytywnego programu. Co badać w języku pisarza jako języku pisarza, nurtu, szkoły poetyckiej? Nie można przecież nawet w teorii nakreślić sobie programu tak: bada się wszystko, co wyróżnia gramatyka opisowa języka. Sformułowanie pozytywnego programu poza warstwą „rodzynek“ jest oczywiście najtrudniejszym zadaniem współczesnej stylistyki. Dokonana przez autora zasada wyboru badanej konstrukcji wskazuje wyraźnie na to, że przedmiotem jego zainteresowań jest historia składni języka rosyjskiego, traktowanego jako jednolity system, a nie język Lermontowa. Autor za przedmiot obserwacji wybrał po prostu konstrukcję bardzo bogato reprezentowaną w języku rosyjskim w ogóle. Toteż to, co jest zdobyczą jego pracy, stanowi istotny przyczynek do historycznej składni języka rosyjskiego, a nie do składni prozy Lermontowa. Jeden tylko szczegół w pracy Suchotina może dokumentować tezę o tym, że Lermontow usuwa ze swojej pracy formy przestarzałe. Praca nie daje podstaw do wprowadzanych przez autora twierdzeń o realizmie Lermontowa.

Od traktowania języka ogólnonarodowego jako nieodróżnianej stylistycznie całości nie ma w istocie przejścia do badania w języku pisarza czegoś innego niż jego odchyleń od normy, tj. owych „rodzynek“. Jeśli się chce scharakteryzować język pisarza głębiej, niż na to sama warstwa „rodzynek“ pozwala, trzeba widzieć stylistyczne odróżnienie języka ogólnonarodowego w całym jego funkcyjnym i społecznym bogactwie i odpowiedzieć na pytanie, jakie style języka ogólnonarodowego czyni dany pisarz swoją językową bazą? Oczywiście, pytanie komplikuje sprawa rozmaitych, zamierzonych stylizacji. Każde szczegółowe zagadnienie, które się wybiera, musi się widzieć jako element charakterystyki określonego systemu stylistycznego istniejącego także poza utworem. Pokazał to w swoim artykule i licznych pracach spoza omówionego tomu W. Winogradow. Jak uchwycić ów system stylistyczny czy układ systemów stylistycznych, o który tu idzie? W istocie problem jest ten sam, co we wszelkich innych dziedzinach nauki. Nie można formułować na serio szczegółowej problematyki badawczej którejkolwiek dziedziny, dopóki się nie ma

hipotetycznego obrazu tej dziedziny, jej kierunku rozwoju, hierarchii jej zagadnień. W dziedzinie stylistyki historycznej, która z natury rzeczy wymaga badań bardzo mikroskopowych, niemożność odbudowania minionej świadomości językowej, naturalne ograniczenie świadomości językowej badacza — utrudnia szczególnie zadanie. Wychwytywanie istotnej problematyki w jej prawdziwej hierarchii wymaga gruntownego odczytania nie tylko w tekstach badanego pisarza, ale w możliwie szerokim kontekście dokumentacji językowej. Tylko wtedy dostrzega się także charakterystyczność „nie-rodzynek“ jako elementów językowej kompozycji. Nie należy punktem wyjścia badań czynić materiału jednego pisarza.

Artykuł N. S. Pospiełowa pt. *Obserwacje nad składnią języka Puszkina* bierze na warsztat istotne zagadnienie nawiązań między zdaniem w prozie Puszkina, różnicując je w ramach opisu i opowiadania. Dokonane tylko w ramach języka Puszkina, bez perspektywy historycznej, bez konfrontacji z materiałem innych pisarzy, obserwacje te są samotnym przyczynkiem, nie pozwalającym na razie na żadne wnioski ani historyczno-językowe, ani historyczno-stylistyczne.

Wszystkie trudności młodej dyscypliny, które zdradzają tomy serii *Materiałów*, nie mogą przekreślić jej w istocie pionierskiego znaczenia i nie powinny odsunąć zbyt daleko podjęcia inicjatywy radzieckiego Instytutu Językoznawstwa również na terenie polskim.

Maria Renata Mayenowa

PRZEGLĄDY CZASOPISM

„KWARTALNIK INSTYTUTU POLSKO-RADZIECKIEGO“. Warszawa. Rocznik 1952, z. 1; 1953, z. 2—3.

Dwa pierwsze numery *Kwartalnika Instytutu Polsko-Radzieckiego* są w naszym świecie wydawniczym wydarzeniem godnym uwagi. Każą żywić nadzieję, że pismo będzie wśród naszych periodyków pozycją cenną, wypełni istniejącą doniedawna dotkliwą lukę w pracach polskiej rusycystyki, wzbogaci i pogłębi nasz dorobek z dziedziny dyscyplin humanistycznych. Wiele już pisano o potrzebie czasopisma poświęconego rusycystyce polskiej, o układzie stosunków, które potrzebę tę ogromnie zaktualizowały. „Nigdy jeszcze w historii stosunków polsko-rosyjskich, polsko-ukraińskich, polsko-białoruskich nie było tak sprzyjających warunków dla wzajemnej wymiany osiągnięć nauki i kultury, nigdy nie odczuwało się tak pańcej potrzeby wydobywania dawnych i nowych dokumentów bogatej tradycji przyjaźni obu krajów, nigdy jeszcze oba społeczeństwa nie przejawiały tyle zainteresowania wzajemnymi trudnościami i osiągnięciami” — stwierdza artykuł wstępny, wytyczający zadania *Kwartalnika*. W myśl tych wytycznych nowe wydawnictwo ma spełniać właśnie rolę najbardziej czulego organu, szeroko uwzględniającego problemy dawnych i nowych kontaktów społeczeństwa polskiego ze społeczeństwami narodów Związku Radzieckiego. Stąd wynika ogólny charakter pisma i rodzaj tematyki najchętniej podejmowanej. Przegląd wydanych dotychczas numerów wskazuje na koncentrację zainteresowań przede wszystkim wokół stosunków kulturalnych