

Wiktor Winogradow

O języku utworu artystycznego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 45/4, 545-555

1954

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

WIKTOR WINOGRADOW

O JĘZYKU UTWORU ARTYSTYCZNEGO

Publikujemy tezy referatu, który prof. Winogradow, członek Akademii Nauk ZSRR, wygłosił w Instytucie Badań Literackich PAN w czerwcu 1954 roku. Tezy te autor przekazał Redakcji Pamiętnika Literackiego.

1

Zagadnienie języka artystycznego to zagadnienie ważne i niepokojące. Język to materiał i, zgodnie ze słowami Gorkiego, podstawowy czynnik (первоэлемент) literatury pięknej. Toteż krytyczne i historyczne studia poświęcone twórczości pisarza zawierają prawie zawsze ocenę języka jego utworów. Ale ocena taka najczęściej składa się z ogólników i szablonowych frazesów. Na przykład w jednym z najlepszych współczesnych opracowań twórczej drogi Puszkina o języku poematu *Ruslan i Ludmiła* czytamy:

w sposób cudowny połączyły się [w nim] wspaniałość i żywość, i siła, i tkliwość, i bogactwo, i „pełna mocy lapidarność obrazów“ — cudowna puszkiniowska lakoniczność¹.

O wierszu *Boża ptaszyna nie zna trosk ni pracy*, wchodzącym w skład poematu *Cyganie*, mówi się tamże:

mimo alegoryczności Puszkini osiągnął w swoich „wprowadzających wierszach“ o ptaszku ostateczną granicę prostoty, świeżości, naiwnej dziecinnej bezpośredniości².

Język poematu *Cyganie* jako całości charakteryzują następujące słowa:

¹ Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина*. Москва — Ленинград 1950, s. 242.

² *Tamże*, s. 336.

Celność i jednocześnie maksymalna treściwość, „przepastne przestrzenie“ każdego prawie słowa to jedna z najcudowniejszych cech twórczości Puszkina, za pomocą której poeta osiąga swą niezrównaną artystyczną oszczędność. Drugim warunkiem i zarazem przyczyną oszczędności Puszkina jest skrajna prostota jego poetyckiego języka³.

Trudno nie dostrzec, że te pochwalne oceny języka różnych utworów Puszkina cierpią na monotonię i brak konkretności. Te same braki stanowią właściwość większości krytycznych sądów o języku współczesnych radzieckich utworów artystycznych. Tak na przykład o języku nowej powieści Leonida Leonowa pt. *Rosyjski las* czytamy:

Słownik powieści jest znacznie szerszy od słownika potocznego języka. Jej styl jest pełen dynamiki i dramatyczności; po lirycznej tkliwości następują gorycz i gniew, po gryzącej ironii — bohaterska podniosłość⁴.

Jest rzeczą oczywistą, że ta charakterystyka pasuje do licznych powieści radzieckiej literatury pięknej, np. do powieści Fadiejewa, Szołochowa, Erenburga i innych.

Ale w sądach o języku współczesnych utworów artystycznych często występuje także inna, istotniejsza wada: brak jasnego punktu widzenia. Brak właściwych zasad oceny prowadzi do dowolności, do niezgodności i sprzeczności sądów: gdzie jeden krytyk widzi błędy i nudne językowe szablony, inny odkrywa żywe obrazy językowe; co jednemu wydaje się grzechem przeciw ogólnonarodowemu językowi, kto inny ocenia jako ważną zdobycz indywidualnego stylu itp.

W czasopiśmie *Звезда* (1953, nr 8) opublikowano opowiadanie-parodię W. Polakowa *Zwykła historia (Trzy krytyki i jedno opowiadanie)*. Opowiadanie to przedstawia w sposób satyryczny, jak sprzecznie różni krytycy oceniają ten sam utwór, a mianowicie opowiadanie pt. *Rybak*, jego język i styl. W czasopiśmie *Большое в Малом* ukazuje się pełna zachwyty recenzja tego opowiadania:

Autor dał swemu bohaterowi dowcipne nazwisko „Szczukin“ i już z samego nazwiska bohatera widzimy, że i jego ojciec, i jego dziad byli rybakami, że doświadczenie przekazywane było z pokolenia w pokolenie. Autor umie jednym rysem ukazać biografię człowieka. Cytuję: „Jego ręka, która już z niejednego pieca chleb jadła, ścisnęła wędkę“. Jednym króciutkim zdaniem autor umie odmalować powierzchowność bohatera: „już nie młody“. Jakież to proste, oszczędne a jednocześnie jak silne to robi wrażenie.

³ *Tamże*, s. 348.

⁴ В. Орлов, *Новый роман Леонида Леонова*. Известия, 1954, nr 86,

Inna recenzja, pt. *Autor pływa po powierzchni*, zawiera zupełnie przeciwstawną ocenę tego samego opowiadania, jego języka i stylu:

Autor narzuca swemu bohaterowi nazwisko „Szczukin“. Bohater jest tokarzem. Pytamy: dlaczego nie Warsztatow, nie Frezerski, nie Szybkościowski wreszcie, lecz Szczukin? Nazwisko Szczukin jest całkowitą samowolą autora... Opowiadanie jest napisane nieporadnie i nieumiejętnie. Wybieramy na chybił trafił kilka pierwszych lepszych cytatów: „gorące słońce“ (jak gdyby słońce mogło być chłodne), „motyl kryje się w wąsach“ (trzeba znać motyle!). — Porównaj w opowiadaniu: „uśmiech jak mały, wesoły motyl przyczał się w jego wąsach“ itd., itd.

Słabość krytyki literackiej w stosunku do zagadnień języka i stylu utworów artystycznych pochodzi stąd, że w tej dziedzinie zarówno językoznawstwo, jak i literaturoznawstwo mają jeszcze bardzo mało trwałych osiągnięć.

2

Analiza języka utworu artystycznego ma za zadanie pokazać te środki ogólnonarodowego języka i te sposoby ich stylistycznego wykorzystania, za pomocą których wyraża się ideowa i związana z nią emocjonalna treść utworów literackich. Historyzm jest podstawą marksistowskiego rozumienia wszystkich zjawisk. Historyczny powinien być także stosunek do języka artystycznego utworu. Pisarz jest nosicielem i twórcą narodowej kultury języka. Korzystając z ogólnonarodowego języka swego czasu, wybiera on, zestawia i łączy zgodnie ze swym twórczym zamierzeniem różne środki słownikowe i gramatyczne swego ojczystego języka. Gorki mówił:

Kto nie umie trzymać w ręku siekiery, nie potrafi drzewa ociosać; kto nie zna dobrze języka, nie potrafi pisać pięknie, prosto i w sposób dla wszystkich przyjemny⁵.

Dlatego czytelnik przede wszystkim przyjmuje i ocenia język artystycznego utworu, jego słownikowy i frazeologiczny zasób, gramatyczną strukturę, jego obrazy, sposoby łączenia słów, sposoby konstrukcji wypowiedzi różnych działających postaci z punktu widzenia współczesnej kultury języka, z punktu widzenia stylistycznych norm współczesnego — w stosunku do danego utworu artystycznego — narodowego języka literackiego, jego reguł i praw jego rozwoju. Odda-

⁵ А. М. Горький, *Материалы и исследования*. Т. 1. Москва—Ленинград 1934, с. 305.

lając się na skutek określonych zamierzeń artystycznych od tych norm i reguł, pisarz obowiązany jest wewnętrznie, estetycznie usprawiedliwić swoje językowe nowatorstwo, naruszenie ogólnonarodowej normy języka. Społeczeństwo radzieckie wykonuje pod tym względem testament Gorkiego:

Konieczna jest bezlitosna walka o oczyszczenie literatury z językowych śmieci, walka o prostotę i jasność naszego języka, o uczciwą technikę, bez której niemożliwa jest uczciwa ideologia.

3

Wszystkie środki języka są ekspresyjne, trzeba tylko umiejętnie ich używać. Turgieniew, opisując powierzchowność dobrego, ale niešťczęśliwego i bezwolnego Piotra Piotrowicza Karatajewa, pisze: „Małe opuchnięte oczka patrzyły — i tyle“, i w tym kontekście najprostsze słowo *п а т р з е ć* (глядеть) nabiera głębokiego, obrazowego sensu (opowiadanie *Piotr Piotrowicz Karatajew*). W strukturze artystycznego utworu następuje emocjonalno-obrazowa i estetyczna transformacja środków języka ogólnonarodowego.

4

Rozwinięty język literacki stanowi zespół różnych, celowo zorganizowanych systemów wyrazu. Te systemy są czasem nazywane „stylami języka“. Styl języka charakteryzuje swoistość sposobów wyboru, łączenia i stosowania określonych wrażeń i konstrukcji. W języku utworu artystycznego mogą spotykać się i łączyć wyrażenia i zwroty charakterystyczne dla różnych stylów języka literackiego. Na przykład w *Zorany m ugorze* Szołochowa, w rozdziałach drugiej części powieści, przykre samopoczucie kułaka Jakuba Łukicza Ostrownowa po ciężkich snach odmalowane jest w następujący sposób:

Ubrał się w skrajnie ponurym nastroju, czynnie obraził łaszącego się do niego kota, podczas śniadania ni z tego, ni z owego zwymyślał żonę od idiotek, a na synową, która w niestosownej chwili wszczęła przy stole gospodarską rozmowę, nawet zamachnął się łyżką⁶.

Tu termin prawny *czynnie obraził* użyty jest w stosunku do kota i stoi w jednym szeregu z potocznymi określeniami zachowa-

⁶ Огонёк, 1954, nr 15.

nia się wroga władzy radzieckiej, który utracił swój wewnętrzny spokój. Połączenie wyrażen należących do różnych stylów zwiększa siłę obrazu satyrycznego.

A więc zestawianie lub wiązanie wyrażen, należących do różnych stylów języka literackiego, powinno być wewnętrznie usprawiedliwione, umotywowane w strukturze artystycznego utworu, w przeciwnym razie następuje konieczne starcie lub mieszanina różnych stylów, świadczących o brakach językowej kultury autora.

Na szkodliwość nie umotywowanego mieszania stylów wskazywał Isakowski w artykule *O radzieckiej pieśni masowej*:

W pieśni *Wrózenie* stary ludowy temat został zupełnie mechanicznie przystosowany do naszej współczesności. I widzimy, że nic z tego nie wyszło. Język zaś stał się swoistą mieszaniną dwóch różnych stylów.

„Gdy turkusową falą zakołysz się rzeka,
na tarcicowym ganeczku oczekuj marynarza“⁷.

Określenia: „turkusowa fala“ i „na tarcicowym ganeczku“ — pochodzą z zupełnie różnych słowników i chyba nie można postawić tych wyrażen obok siebie. Tym bardziej nie można ich włożyć w usta wlejskiej dziewczyny⁸.

Jednocześnie właśnie język utworu artystycznego często stwarza najszersze możliwości i płaszczyzny mieszania i wzajemnego oddziaływania różnych stylów literackiego i potocznego języka.

5

W różnych stylach literackiego języka powstają, skupiają się i kostnieją frazeologiczne „sztampy“, szablony, utarte wyrażenia. Wyrażenia takie charakteryzują często retoryczność, koturnowość, dążenie do odmalowywania treści rysami dalekimi od rzeczywistości. Nadużywanie takich szablonów w autorskim języku utworu artystycznego zabija prostotę i naturalność narracji. Plechanow bardzo zjadliwie pisał o amatorach kwiecistego, lecz szablonowego języka:

⁷ Если выбью бирюзовой
Заколышется река —
На крылечке на тесовом
Поджидай ты моряка.

⁸ *O писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей.* Москва 1953, я. 90—91.

Nie żyjący już G. I. Uspienski napisał w jednym ze swoich nielicznych artykułów krytycznych, że istnieje gatunek ludzi, którzy nigdy i w żadnych okolicznościach nie mówią prosto... Zgodnie ze słowami Uspienskiego, ludzie tego gatunku usiłują „myśleć basem“, tak jak niektóre dzieci w szkole usiłują mówić basem chcąc udawać „dorostłych“⁹.

Łatwo zauważyć skłonność do tego typu napuszonych „piękności stylu“ w języku zdolnego, radzieckiego pisarza F. Nasiedkina. W powieści *Czerwone wzgórze* czytamy:

Zołotarew wstuchiwał się w przerywany jęk wiatru i wydawało mu się, że w tym jęku wyraża się głuchy protest ogarniętej niepokojem natury przeciw wścieklej, niszczycielskiej robocie wiatru¹⁰.

A więc jęczący wiatr wyraża głuchy protest przeciw samemu sobie. Czechow często mówił o tym, jak zubożają i ograniczają swoją twórczość pisarze, którzy lubują się w banalnych, płytkich słówkach, krzykliwych opisach, i sądzą, że „te ornamenty są konieczne“. O takich pisarzach mówił subtelnie Emil Zola:

przyswajają sobie [oni] styl unoszący się w powietrzu, podchwytyją gotowe wyrażenia latające dokoła nich. Frazeologia ich nigdy nie wynika z ich osobowości. Piszą tak, jak gdyby ktoś im z tyłu dyktował; prawdopodobnie wystarczy im odkręcić kurek, by zaczęli pisać¹¹.

6

Oczywiście, utwór artystyczny wykorzystuje twórczo także różnorodne właściwości strukturalne wykształconych w życiu form językowej komunikacji, na przykład różne sposoby językowej organizacji oficjalnego dokumentu, listu, różne typy monologu i dialogu. Mówią o tym następujące krytyczne rozważania Stasowa, znanego bojownika o realistyczną sztukę.

W jego liście do Lwa Tołstoja czytamy:

Wydaje mi się, że w rozmowie działających postaci nie ma nic trudniejszego od „monologów“. Tu pisarze fałszują i zmyślają więcej niż we wszystkim innym, a mianowicie nadrabiają konwencjonalnością, literackością i, by tak powiedzieć, akademickością. Prawie u nikogo i nigdzie nie ma tu rzeczywistej prawdy, przypadkowości, nieprawidłowości, frag-

⁹ Г. В. Плеханов, *Собранные сочинения*. Т. 16. Москва — Ленинград 1925, s. 31.

¹⁰ Ф. Наседкин, *Красные горки*. Москва 1953, s. 5.

¹¹ *Литературные манифесты французских реалистов*. Ленинград 1935, s. 109.

mentaryczności, niedokończoności i różnych skoków. Prawie wszyscy pisarze... piszą monologi zupełnie prawidłowe, konsekwentne, wyciągnięte pod sznur, wypolerowane i arcylogiczne... A czyż my tak myślimy sam na sam ze sobą? Wcałe nie¹².

Stasow sądził, że w tym kierunku ogromny krok naprzód zrobił w swojej twórczości artystycznej Lew Tołstoj.

7

Rozważając i oceniając język utworu artystycznego z punktu widzenia norm i prawideł języka ogólnonarodowego i jego żywych odgałęzień, należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną okoliczność. W sposobach wyboru i wykorzystania różnorodnych środków ogólnonarodowego języka przez przedstawicieli różnych grup społecznych odzwierciedla się ich społeczny charakter; tu zyskują swój wyraz różne charaktery społeczne. W każdym mniej lub bardziej określonym środowisku społecznym w związku z jego społecznym bytem i materialną kulturą wykształca się swoisty językowo-artystyczny smak, swoisty społeczno-językowy styl. Dla pisarza to potoczne słownictwo społecznego środowiska — wyrażające dążenia, smak, stosunek do życia — i właściwa temu środowisku maniera językowego wyrazu stają się jednym z ogromnie ważnych źródeł odmalowywania przedstawicieli danego środowiska. Przecież pisarz-realista maluje narodowe charaktery jako rezultat ściśle określonych społeczno-historycznych warunków. Dla zilustrowania tej tezy można się powołać na różnice w stylu i w sposobie mówienia takich postaci dramatu Gorkiego *Mieszczanie*, jak Nił i Piotr Bezsiemionow.

Aleksander Ostrowski, wielki dramaturg rosyjski, pisał:

Za pierwszy warunek artyzmu w odmalowaniu określonego typu człowieka uważamy wierne przekazanie jego sposobu mówienia, to jest języka, a nawet stylu¹³.

8

Język utworu artystycznego obliczony jest na percepcję, rozumienie i ocenę na tle języka ogólnonarodowego. Prawda, w artystycznym utworze — zwłaszcza tam, gdzie to usprawiedliwia zamierzenie ideo-

¹² *Лев Толстой и Стасов. Переписка. 1878 — 1906 г.г. [Ленинград] 1929, s. 265.*

¹³ *А. Н. Островский, О театре. Записки, речи и письма. Москва 1947, к. 208.*

we pisarza, rodzaj utworu (por. np. chwytły stylizacji języka epoki w powieści historycznej) i jego kompozycja — można zmobilizować „archiwalny zasób“ języka, można zastosować elementy klasowych, społeczno-środowiskowych żargonów lub ludowo-regionalnych sposobów mówienia; jako ilustracja mogą być wykorzystane dokumentalne style literackich i historycznych zabytków. Ale język prawdziwie artystycznego utworu nie może w zbyt dużym stopniu odbiegać od struktury, od zasad języka ogólnonarodowego, od jego gramatycznej budowy i podstawowego zasobu słownikowego. W przeciwnym razie przestanie być ogólnie zrozumiałą. Nieco większa swoboda w odbieganiu od ogólnonarodowej normy możliwa jest w artystycznym utworze tylko w dziedzinie słownictwa. Nie można głęboko i wszechstronnie rozumieć języka utworu artystycznego, a zatem i treści danego utworu, bez znajomości ogólnonarodowego i literackiego języka tego czasu, w którym utwór został stworzony. Na płaszczyźnie niedostatecznej znajomości języka literackiego danej epoki, szczególnie jego zasobu słownikowego, zachodziły i zachodzą liczne i różnorodne nieporozumienia i błędy w interpretacji literackich tekstów.

9

Analiza języka utworu artystycznego z punktu widzenia języka ogólnonarodowego i praw jego rozwoju powoli prowadzi nas do pogłębionego rozumienia struktury językowej danego utworu, do rozumienia jej od wewnątrz jako językowo-artystycznej jedności. Ogromna rola w procesie tworzenia utworu artystycznego przypada z jednej strony selekcji dokonywanej przez autora, z drugiej zaś strony — wiążącej, syntetyzującej jego pracy, skierowanej jednocześnie zarówno na odmalowaną rzeczywistość, jak i na formy jej językowo-artystycznego odbicia.

O tej czynnej, selekcyjnej postawie autora w twórczości poetyckiej bardzo subtelnie i ściśle pisał Majakowski, podkreślając konieczność „wyprowadzania poezji z materiału“, „dawania esencji faktów“, „ściskania faktów do tego stopnia, by uzyskać prasowane, skomprimowane, oszczędne słowo“. Według Majakowskiego

należy dokładnie znać środowisko, w którym rozgrywa się dany utwór poetycki, by przypadkiem nie dostało się tam słowo obce temu środowisku.

Tę tezę ilustruje praca poety nad jednym werselem utworu poświęconego Sergiuszowi Jesieninowi:

„Wyście przecież, miły mój, tak potrafili...”

„Miły mój“ jest fałszywe, po pierwsze dlatego, że jest ono sprzeczne z surowym, demaskatorskim opracowaniem wiersza; po drugie dlatego, że tego słowa nigdy nie używaliśmy w naszym poetyckim środowisku; po trzecie: jest to słowo płytkie, używane zwykle w nic nie znaczących rozmowach, raczej dla zamazania uczucia niż dla jego wycieniowania; po czwarte: człowiek nasiąknięty goryczą zasłania się zwykle grubszym słowem. Poza tym to nie określa tego, co człowiek umiał.

Co Jesienin umiał? ... Jak nie pasowało do niego za życia:

„Wyście śpiewać sercu potrafili...”

Jesienin nie śpiewał (w istocie jest on oczywiście gitaro-cygański, ale jego ocalenie jako poety polega na tym, że on przynajmniej za życia nie był tak rozumiany i że w jego tomach można naliczyć dziesiątek poetycko nowych miejsc). Jesienin nie śpiewał, mówił grube słowa, zalewał. Dopiero po długich namysłach wstawiłem to słowo „zalewać”¹⁴.

„Wyście przecież zalewać tak potrafili...”¹⁵.

10

Sens słowa w utworze artystycznym nie ogranicza się nigdy do jego właściwego, rzeczowego znaczenia. Właściwe znaczenie słowa obrasta tu licznymi nowymi uogólnionymi, znaczeniowymi odcieniami (tak samo, jak znaczenie poszczególnego opisywanego faktu empirycznego wyrasta do typowego uogólnienia).

W utworze artystycznym nie powinno być słów i wyrażeń niepotrzebnych, nieusprawiedliwionych, mijających jak cienie przypadkowych przedmiotów. Rzeczywistość ukazywana w artystycznym utworze jest ucieleśniona w jego języku; przedmioty, postacie, działania, zjawiska, zdarzenia i okoliczności, które się nazywa i przedstawia, pozostają wobec siebie w różnorodnych relacjach wewnętrznych, są ze sobą nawzajem powiązane. I to wszystko ujawnia się i odbija w formach powiązania, użycia i dynamicznego oddziaływania wzajemnego językowych części utworu.

Ten wzajemny związek i treściowa pojemność słów i wyrażeń w strukturze utworu artystycznego zostały ogromnie ostro ukazane przez Tołstoja w jego znanym artykule *Kto od kogo powinien się uczyć pisać, chłopskie dzieci od nas, czy my od chłopskich dzieci?* Opowiadając o niezwykłym wyczuciu artystycznym chłopaka z Ja-

¹⁴ *О писательском труде...*, s. 59—60.

¹⁵ Tę redakcję wersetu cytujemy wg tłumaczenia Leona Pasternaka. Mieści się ono w tomie: W. Majakowski, *Wiersze i poematy*. Warszawa 1949, s. 157.

snej Polany, Fiedki Morozowa, który napisał wypracowanie na temat przysłowia „łyżką karmi, a łydzą oczy kłuje“, Tołstoj szczegółowo zatrzymuje się nad jednym wyrażeniem, nad jednym „ubocznym rysem“ zaproponowanym przez Fiedkę: „Kum wdział babską kacabajkę“.

Z początku nie domyślasz się, dlaczego właśnie babską kacabajkę, a jednocześnie czujesz, że to właśnie jest doskonałe i że inaczej być nie może — pisze Tołstoj. — Każde słowo artystyczne bez względu na to, czy należy do Goethego, czy do Fiedki, tym właśnie różni się od nieartystycznego, że wywołuje nieskończone mnóstwo myśli, wyobrażeń i komentarzy. Kuma w babskiej kacabajce widzicie mimo woli jako mizernego chłopca o wąskiej piersi, takiego, jakim widocznie być powinien. Babska kacabajka wałęsająca się na ławce, która pierwsza mu wpadła w ręce, maluje wam także cały zimowy i wieczorny byt chłopca. Mimo woli widzicie z racji kacabajki późny wieczór, w czasie którego chłop siedzi przy łączywie rozebrany, i baby, które wchodzą i wychodzą po wodę i po to, by zamknąć bydło, i cały ten zewnętrzny nieład chłopskiego życia, w którym żaden człowiek nie ma wyraźnie określonego ubrania, a żadna rzecz swego określonego miejsca. Tym jednym wyrażeniem: „włożył babską kacabajkę“, został odmalowany cały charakter środowiska, w którym się toczy akcja, i wyrażenie to zostało powiedziane nie przypadkiem, lecz świadomie.

11

Słowa i wyrażenia w utworze artystycznym skierowane są nie tylko ku rzeczywistości — oznaczając i w sposób uogólniony, typowy wyrażając różne jej zjawiska — lecz także ku innym słowom i wyrażeniom należącym do struktury tego samego utworu. W kontekście całego utworu słowa i wyrażenia, pozostające w ścisłych relacjach, nabywają różnorodnych odcieni uzupełniających, są rozumiane w złożonej i głębokiej perspektywie całości. Związek wyrażenia, językowego obrazu z sensem całości, z sytuacją działających postaci, z ogólnym zamierzeniem artystycznego utworu — bardzo jaskrawo występuje na przykład w obrazowym, głęboko uogólnionym użyciu słowa „rzecz“ w końcowych scenach sztuki Ostrowskiego *Panna bez posagu*.

Laryssa, która wyrzekła się swego narzeczonego Karandyszewa i została porzucona przez Paratowa, w rozpaczmyśli o samobójstwie, ale nie znajduje w sobie sił dla urzeczywistnienia tego zamiaru. Jest rozbita, przekonana o tym, że jest tylko „rzeczą“. Rozgrywa się następująca scena:

KARANDYSZEW: Oni nie patrzą na panią jak na kobietę, jak na człowieka — człowiek sam rządzi swoim losem; oni patrzą na panią jak na

rzecz. No, jeśli pani jest rzeczą, to inna sprawa. Rzecz oczywiście należy do tego, kto ją wygrał, rzecz nawet nie może się obrażać.

LARYSSA (głęboko urażona): Rzecz... tak, rzecz. Należy im przyznać słuszność: jestem rzeczą, a nie człowiekiem. Teraz się przekonałam o tym, teraz zrozumiałam... jestem rzeczą. (gwałtownie) Nareszcie znalazł Pan dla mnie właściwe określenie. Proszę stąd odejść. Proszę mnie zostawić samą!

KARANDYSZEW: Zostawić panią samą? Jakże panią zostawię? Kto się panią zaopiekuje?

LARYSSA: Każda rzecz powinna mieć właściciela; ja też go będę miała.

KARANDYSZEW (z uniesieniem): Biorę panią, pani do mnie należy (chwyta ją za rękę).

LARYSSA (odepchnąwszy go): O nie! Każda rzecz ma swoją cenę... Cha, cha, cha! Dla pana jestem za droga, za droga!

KARANDYSZEW: Co też pani mówi! Nigdy bym się po pani nie spodziewał takich bezwstydných słów!

LARYSSA (ze łzami): Jeśli już mam być rzeczą, to niech przynajmniej będę rzeczą drogą, bardzo drogą...¹⁶

12

Ideowa kierunkowość utworu artystycznego, jego intencja, jego artystyczna treść wyrażają się nie tylko w konstrukcji działających postaci, w ich wzajemnym stosunku i wzajemnym oddziaływaniu, ale przede wszystkim i ponad wszystko w językowej strukturze obrazu autora, stwarzanej przez stylistyczną jedność całego utworu.

Rozłożenie światła i cieni za pomocą ekspresywnych środków języka, przejścia od jednego stylu narracji do drugiego, modulacje i sposoby łączenia barw słów, charakter ocen wyrażonych poprzez dobór i następstwo słów i jednostek frazeologicznych, syntaktyczne rozwijanie narracji — stwarzają całościowe wyobrażenie o ideowej istocie, o smaku i wewnętrznej jedności twórczej osobowości autora, określającej styl utworu artystycznego i znajdującej w nim swój wyraz. O tych wewnętrznych sprężynach stylu autora mówił Fadiejew w artykule *Praca pisarza*:

Trzeba wypracować w sobie umiejętność znajdowania takiego rytmu, takiego słownika, takiego połączenia słów, które wywoływałyby u czytelnika pożądane emocje, pożądane nastroje.

Tak różnorodne i skomplikowane są zagadnienia związane z rozumieniem i interpretacją języka utworu artystycznego

Tłum. Maria Renata Mayenowa

¹⁶ A. Ostrowski, *Panna bez posagu*. Antologia dramatu rosyjskiego. Warszawa 1952, a. IV, sc. 11.