

# Wiktor Weintraub

---

## Wyznaczniki stylu realistycznego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/2, 399-413

---

1961

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

WIKTOR WEINTRAUB

## WYZNACZNIKI STYLU REALISTYCZNEGO

Historycy literatury, ulegając sugestii etymologii nazwy stylu realistycznego, zazwyczaj szukają kryterium przynależności dzieła literackiego do tego stylu w stosunku treści wyrażonych w dziele do rzeczywistości. A tu od razu trafiają na problem: co to jest rzeczywistość? Z poetyki przeskakują w ontologię. Z dziedziny studiów *O dziele literackim* Ingardena, która jest jego, prawnie mu zastrzeżonym, „terenem myślowym“, historyk literatury wkracza w macecznik *Sporu o istnienie świata* tegoż autora, gdzie jest po trosze kłusownikiem.

Sprawę komplikują jeszcze i inne względy. Jakie kryteria rzeczywistości mają nas obowiązywać? Kryteria współczesnego czytelnika (i literaturoznawcy) czy kryteria autora?

Gdyby jednak udało nam się nawet sformułować proste i jednoznaczne odpowiedzi na pytania, co to jest rzeczywistość i jak się ona może odbijać w dziele literackim, i wtedy stosowanie takich treściowych kryteriów dla określenia przynależności lub nieprzynależności danego dzieła do stylu literackiego byłoby zabiegiem metodycznie błędnym, bo wprowadzającym kryteria heterogeniczne. Styl dzieła literackiego jest pewnym swoistym ukształtowaniem struktur językowych i wszelka definicja takiego czy innego stylu musi wziąć za punkt wyjścia immanentne cechy tych struktur.

Stosunek dzieła literackiego do rzeczywistości, tak jak się ona w świadomości jego twórcy odbija, to jeden z kluczowych problemów nauki o literaturze. Ale, po pierwsze, są to już sprawy innego porządku. A po drugie, jak to wymownie unaoczniają takie prace historycznoliterackie, jak *Mimesis* Auerbacha czy *Stilstudien* Spitzera (mam tu na myśli w szczególności takie jego studia, jak *Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe*), właśnie analiza stylowa pozwala nam sprawy te niejednokrotnie ująć dużo precyzyjniej i głębiej niż analiza ograniczająca się wyłącznie do elementów tzw. „treści“.

I drogą empiryczną łatwo się przekonać, że podchodzenie do sprawy stylu realistycznego od strony stosunku do rzeczywistości wypowiedzianych w utworze literackim treści wprowadza tylko zamieszanie. W powszechnym odczuciu czytelnicznym Wells jest jednym z najbardziej typowych i bezspornych powieściopisarzy realistycznych. Jego leksyka rzeczowa, precyzyjna, unikająca jak ognia słownictwa „poetyckiego“, wrażliwość na odcienie słowa mówionego (Wells charakteryzuje społecznie postacie swoich powieści przy pomocy sposobów wyrażania), nasyconie opisu konkretnymi szczegółami, osadzającymi akcję *hic et nunc*, w danym środowisku, w danym momencie — wszystko to są w potocznym rozumieniu cechy charakterystyczne stylu realistycznego w powieści. Świat powieści Wellsa to świat znanej pisarzowi z bezpośredniej obserwacji współczesnej mu Anglii. Ale Wells jest też autorem powieści *Człowiek niewidzialny*, jeśli idzie o zakres treści, najoczywiściej fantastycznej. W procederach stylowych powieść ta jednak niczym nie różni się od powieści Wellsa ze współczesnego mu życia angielskiego, takich jak *Miłość i p. Lewisham* czy *Historia p. Polly*, jest z nimi stylowo identyczna. Jeśliby więc uznać, że o przynależności stylowej utworu literackiego decyduje zakres jego treści, to musielibyśmy stwierdzić, że nie wszystkie utwory pisane stylem realistycznym należą do tego stylu, co jest *petitio principii*.

*Podróże Gulliwera* — to inny klasyczny przykład utworu o treści fantastycznej pisanego stylem realistycznym, mianowicie stylizowanego na urzędowy raport z podróży. Oto charakterystyczny fragment (zaczepnięty z rozdziału IX części III):

*On the 21st of April, 1708, we sailed in the river of Clumegnig, which is a sea-port town, at the south-east point of Luggnagg. We cast anchor within a league of the town, and made a signal for a pilot. Two of them came on board in less than half an hour, by whom we were guided between certain shoals and rocks, which are very dangerous in the passage, to a large basin, where a fleet may ride in safety within a cable's length of the town-wall.*

Odwrotny biegun — to powieści polityczne Kadena-Bandrowskiego. Ich świat stanowi współczesna autorowi rzeczywistość polska. Co więcej, Kaden w powieściach tych, jak mu to zarzucił Irzykowski, był „pakierem“: można znaleźć w rzeczywistości pierwowzory tak pewnych bohaterów, jak i sytuacji powieściowych. Ale w stylu, z jego wymyślnymi, wielopiętrowymi i programowo niezwykłymi metaforami typu: „Gorącym spojrzeniem kapał po białych kryształach sukni, z których wyrastała Drwęska“ (*General Barcz*) — jesteśmy tu na antypodach stylu realistycznego.

Wydaje się, że wyjście z impasu daje nam współczesne językoznaw-

stwo, z jego rozróżnieniem między komunikatywną a literacką funkcją języka, między językiem nastawionym wyłącznie na przekazanie informacji a językiem utworu literackiego, w którym uwaga skupiona jest nie tylko na tym, co się mówi, ale i jak się mówi, w którym więc sama wypowiedź („message“) znajduje się w centrum uwagi, na równi z treścią, jaką komunikuje. Otóż przy takim ujęciu styl utworu realistycznego to styl, który udaje, że nie należy do literatury, a jest pozaliterackim za-komunikowaniem informacji, styl literacki zorientowany na prozaizmy.

Ta stylizacja na prozaizmy, na aliterackość, może iść w różnych kierunkach. Jest to albo stylizacja na język mówiony, albo też na niearty-styczne style języka literackiego: styl naukowy, urzędowo-kancelaryjny, sprawozdań dziennikarskich.

Utożsamianie stylu realistycznego wyłącznie ze stylizacją na język mówiony, jak to się czasem robi, jest stanowczo za wąskie, co nam wymownie uprzytomnia choćby przykład *Gullivera*. Swift kolokwializmów unika i dialogi w jego powieści, właśnie dla utrzymania stylizacji na urzędowy raport, są referowane, a nie przytaczane. Inna rzecz, że w historii wczesnego stylu realistycznego obserwujemy wcale wyraźną tendencję: przechodzenie od struktur językowych, wzorowanych na prozie naukowej lub urzędowej, do prozy zorientowanej na język potoczny, mówiony. I da się to łatwo wytłumaczyć. Styl prozy naukowej czy urzędowej miał pisarz zastany, gotowy. Wystarczało go przejąć. Stylu zorientowanego na język potoczny trzeba było w znacznej mierze samemu się dopracowywać. Wczesne powieści realistyczne dostarczają mnóstwa przykładów tego, z jakim trudem kształtowały się formy dialogu, wpadającego naprawdę w tok i frazeologię języka mówionego. Oto wymowny przykład z *Kollokacji* Korzeniowskiego:

— Zart na stronę, Kamilciu, czy nie choraś ty doprawdy, boś pobladła?

— Nie wiedzieć, co gadasz. Czyż taka Cyganka jak ja może poblednąć? Kiedyż ja miałam rumieńce?

— Nie miałaś nigdy rumieńców, wypiętnowanych na papierowej twarzy, jak panna Hortensja; ale miałaś twarz świeżą, czerstwą i cerę śliczną; a teraz tego nie ma, nawet usta twoje pobladły, co były zawsze jak korale<sup>1</sup>.

Trzeba się też zastrzec, że sama stylizacja na język potoczny nie musi być koniecznym wyznacznikiem stylu realistycznego. Ma ona taki charakter wtedy, kiedy funkcją jej jest stworzenie iluzji wypowiedzi o charakterze nieliterackim. I tak zazwyczaj bywa, ale że tak nie zawsze być musi, tego pouczającym przykładem może być *czł. Leskowa*, np. *Mańkut*. Na pozór wydawałoby się, że mamy tu do czynienia z klasycznym przy-

<sup>1</sup> J. Korzeniowski, *Kollokacja*. Kraków 1959, s. 76—77.

kładem stylu realistycznego, z nowelą ustylizowaną na opowiadanie człowieka prostego, nie władającego językiem literackim. W rzeczywistości Leskow tak nasycy swoje opowiadanie soczystymi zwrotami popularnymi, że pod maską realistyczną mamy tu do czynienia z fantazją językową. Fikcja prostego narratora pozwala tu autorowi na wyswobodzenie się z rygorów języka literackiego i swobodne, dużo swobodniejsze, niżby to było możliwe w ramach języka literackiego, kształtowanie materiału językowego dla celów językowej groteski.

Styl każdego utworu literackiego jest swoistą organizacją materiału językowego dla celów ekspresji literackiej. W utworach stylu realistycznego materiał ten również jest dla celów ekspresji literackiej swoiście zorganizowany. Bez tego nie byłyby one dziełami sztuki. Ale zasady tej organizacji są starannie ukryte. Utwór pretenduje do tego, że w partiach dialogowych jest tylko stenogramem podsłyszanych rozmów, w partiach opisowych czy narracyjnych — tylko relacją, sprawozdaniem, reportażem.

Oto przykład. Jednym z arcydzieł realistycznej nowelistyki jest *Po-tulna* (*Крoмка*) Dostojewskiego. Prawda, autor nazwał tę nowelę w podtytule „opowiadaniem fantastycznym“. Ale, jak wiemy z komentarzy odautorskich poprzedzających tekst noweli, przymiotnik „fantastyczne“ należy tu rozumieć w bardzo specjalnym znaczeniu:

Zatytułowałem je „fantastycznym“, podczas gdy sam uważam je za realne w najwyższym stopniu. Ale fantastyczność tu jest rzeczywiście, i to właśnie w samej formie opowiadania.

Jak wynika z dalszych uwag odautorskich, ta specyficzna „fantastyczność“ opowiadania polega tu na jego niezwykłej formie, w zamierzeniu bliższej ideałowi realizmu niż tradycyjne formy opowiadania. Dostojewski każe nam wyobrazić sobie męża sam na sam z trupem żony, która popełniła samobójstwo. Stara się on zebrać myśli, zrozumieć sens katastrofy, uświadomić sobie, jak do niej doszło. Chodząc tam i z powrotem po pokoju, głośno myśli, mówi do siebie. Nowela ujęta jest w formę monologu zrozpaczonego wdowca:

Jeśliby mógł podsłuchać go i wszystko zapisać u niego stenograf, wyszłoby to trochę bardziej chropowato, trochę bardziej nieopracowane, niż to ja przedstawiłem, ale o ile mi się wydaje, następstwo psychologiczne pozostałoby chyba takie samo. I oto owo założenie istnienia zapisującego wszystko stenografa (którego zapiski ja bym potem opracował), to to właśnie, co nazywam fantastycznym w tym opowiadaniu.

Dostojewski powołuje się i na precedens literacki: Wiktora Hugo *Ostatni dzień skazańca*.

Jak widzimy, Dostojewski gra tu z czytelnikiem w otwarte karty. Opowiadanie ma stworzyć iluzję podsłuchanego monologu nieszczęśliwego męża. Jak autor sam przyznaje, monolog ten jest w aktualnym opowiadaniu „trochę“ (несколько) opracowany, szorstkości jego „trochę“ spielowane. W rzeczy samej, jak o tym każdego przekonać może uważna lektura samego opowiadania, jest ono bardzo starannie i celowo skomponowane. Rozwiązanie fabuły: samobójstwo żony — jest nam dane od samego początku noweli. Jest ono też stale obecne w świadomości narratora. Ale na żadnym etapie narracji nie mamy ingerencji świadomości tego, co się stanie na etapie następnym. „Ja“ monologu, wdowiec, kiedy uprzytamnia sobie historię swego małżeństwa, ma już wszystkie jego etapy za sobą. Mimo to różne plany chronologiczne nie zachodzą na siebie, każdy zwrot akcji przeżywa czytelnik jako niespodziankę. Nawroty są rzadkie i są ściśle uzasadnione kompozycyjnie. Jeśli narrator nawraca do epizodu z odmową pojedynku i wyrzuceniem z pułku, nawrót ten ma swoje artystyczne uzasadnienie. To jest punkt zwrotny jego życia. Tu jest przyczyna i jego upokorzeń, i sadyzmu, z jakim starał się za te upokorzenia odegrać na „potulnej“ żonie. Przy czym, i to jest istotne, za każdym razem epizod ten opowiada inaczej. Po raz pierwszy nie przyznaje się, że postąpił jak tchórz. To, co nastąpiło, tłumaczy sobie i nam, było dziełem przypadku, fatalnego zbiegu okoliczności, niesprawiedliwości, uprzedzeń ludzi wobec niego. Po raz drugi stać go już na przyznanie się do winy: postąpiłem jak tchórz. Różnica tych dwóch wersji jest i miarą wstrząsu, jaki wywołało w nim samobójstwo żony, i katarsis utworu.

Gdyby szło tylko o prawdę psychologiczną oddania stanu duszy człowieka dotkniętego wielkim nieszczęściem, to monolog Gustawa z IV cz. *Dziadów*, z jego fragmentarycznością i bezładem narracji oraz obsesyjnymi nawrotami, jest takiej prawdy dużo bliższy niż z żelazną logiką zbudowane opowiadanie *Potulnej*. Ale Mickiewiczowi szło o co innego, a o co innego Dostojewskiemu. Mickiewiczowi szło o ekspresję liryczną stanu duszy człowieka porażonego nieszczęściem. Dostojewskiemu — o zanalizowanie mechanizmu psychologicznego stosunku dwojga ludzi, których los związał: u męża miłości poprzeraстанej sadyzmem, u żony — pełnej zależności od męża i pełnej dla niego pogardy. Mechanizm ten obnażył w noweli z właściwym sobie przerażającym ostrowidztwem psychologicznym. I dlatego to nowela ta bierze nas, przekopywa swoją prawdą psychologiczną mimo sztuczności, konwencjonalności rzekomo naturalnej, „spontanicznej“, rzekomo rezygnującej z ukształtowania materiału formy stenogramu monologu. Konwencjonalności tej jesteśmy szczególnie świadomi dzisiaj, kiedy współczesna twórczość powieściowa przyzwyczaiła nas do najbardziej nieoczekiwanych i na pozór nielogicznych w monologu wewnętrznym skojarzeń, przerzutów, luk. Świadom jej był i Dostojew-

ski. Dlatego asekurował się nazywając swą nowelę „opowiadaniem fantastycznym“ — „fantastycznym“ właśnie ze względu na jego formę. Przez analogię do ironii romantycznej można by tego rodzaju postawę nazwać ironią realistyczną.

Okoliczność, że literatura realistyczna maskuje swą specyfikę literacką, pozwala w ramach poetyki realistycznej na wtapianie w tekst utworu literackiego tekstów o charakterze nieliterackim, takich jak listy, dokumenty, raporty. Dla poetyki realizmu charakterystyczna jest jednak zarówno sama ta możliwość, jak i fakt, że owe „autentyczne“ teksty podlegają przy włączeniu w utwór literacki adaptacji, retuszom. Klasycznego przykładu dostarcza tu późna powieść Balzaca, jego *Podszewka historii współczesnej* (*L'Envers de l'histoire contemporaine*). Jeden z jej rozdziałów — XLVIII części pierwszej — zatytułowany *Powieść o Rob Royu we Francji przed Walter Scottem*, to autentyczny akt oskarżenia sądu karnego departamentu Orne. Włączając go do powieści Balzac uznał jednak, że zawiera on mnóstwo szczegółów zbędnych, które by tylko niepotrzebnie obciążały powieść i osłabiały dramatyzm akcji. Dlatego — jak łatwo się przekonać porównując rozdział z pełnym tekstem aktu oskarżenia, przedrukowanym przez Regarda w dodatkach do jego wydania powieści w serii *Classiques Garnier* — przeredagował ten akt, skracając go blisko o połowę. Równocześnie jednak zależało mu na tym, aby czytelnik miał iluzję autentycznego dokumentu w jego autentycznym kształcie. Toteż następny rozdział zaczyna się od słów:

Ten dokument sądowy, dużo krótszy i wyrazistszy od dzisiejszych aktów oskarżenia, tak szczegółowych, tak wyczerpujących na temat najbliższych okoliczności i przede wszystkim perypetyj życia oskarżonych przed popełnieniem przez nich zbrodni [...].

Słowa te miały na celu rozwianie ewentualnych wątpliwości czytelnika co do autentyczności przytoczonego tekstu. Tekst rozdziału-aktu oskarżenia łącznie ze słowami komentarza Balzaca wyraziście ilustruje dylemat stylu realistycznego: maksimum — w planie językowym — iluzji pozaliterackiego autentyku przy równoczesnym utrzymaniu się w rygorach struktury literackiej.

Tu tkwi bowiem zasadniczy dylemat stylu realistycznego. Starając się stworzyć iluzję stylu nieliterackiego: sprawozdania w gazecie, dokumentu urzędowego, kodeksu praw, na którym kształtował swój styl Stendhal, wykładu przyrodnika, na którym wzorował się Zola, stenogramu rozmowy, autor utworu realistycznego, już przez to samo, że tworzy dzieło literackie, musi materiał językowy zorganizować w myśl wymagań teleologii literackiej. Celem jego jest w ramach struktury literackiej stworzenie iluzji struktury czy struktur językowych nieliterac-

kich. Mamy tu zatem do czynienia z pewnym stopniem przybliżenia do nieliterackich struktur językowych, ale tylko przybliżenia. Istotą rzeczy jest tu zawsze wywołanie iluzji, a nie identyczność.

Analogia z zasadami archaizowania w literaturze powinna nam ułatwić zrozumienie tego, o co tu idzie. Weźmy przykład szczególnie udanej archaizacji w polskiej powieści historycznej — *Ogniem i mieczem*. Sienkiewicz nie napisał swojej powieści polszczyzną siedemnastowieczną. Pisał zasadniczo polszczyzną sobie współczesną. Archaizowanie w powieści polegało, z jednej strony, na unikaniu tych elementów polszczyzny dziewiętnastowiecznej, które w świadomości czytelnika wyraźnie kojarzyły się z życiem mu współczesnym, z drugiej — na nasyceniu języka elementami słownictwa, składni, fleksji w. XVII, które w świadomości czytelnika mają wywołać iluzję czasów ewokowanych w powieści. Udatność archaicznej stylizacji zależy tu przede wszystkim od wyczucia przez pisarza świadomości językowej i kultury historycznej współczesnego mu czytelnika, innymi słowy — od wyczucia tego minimum nasycenia języka elementami archaicznymi, które wystarcza dla stworzenia w świadomości współczesnego autorowi czytelnika iluzji języka świata ewokowanej w powieści epoki. Bardzo naiwny bowiem byłby pogląd, który by mierzył artystyczną celowość i trafność archaizacji stopniem nasycenia języka archaicznymi elementami. *Wiatr od morza* jest przykładem tego, jak łatwo pisarz może w takich sprawach przesadzić wtedy, kiedy jego zainteresowania starym językiem są puszczone samopas, a nie podporządkowane względem celowości artystycznej.

W stylu realistycznym również iluzję języka nie zorganizowanego dla celów ekspresji specyficznie literackiej osiąga pisarz zarówno negatywnie, przez unikanie wyznaczników mających wyraźne piętno literackości, takich jak poetycka leksyka, metaforyka struktur składniowych, które mają wyraźne piętno języka literackiego, jak też i przez przejmowanie wyznaczników językowych charakterystycznych dla stylów nieliterackich: prozy dziennikarskiej, dokumentów urzędowych, prozy naukowej, języka potocznego.

Kryteria tego, co jest stylem literackim, zmieniają się, oczywista, z czasem. Poza tym wyznaczniki językowe charakterystyczne dla stylów nieliterackich, raz wprowadzone do utworu literackiego, przejęte przez innych pisarzy, upowszechnione, nabierają w poczuciu czytającego ogółu cech literackości, kanonizują się jako właściwości pewnej odmiany stylu literackiego i z tą chwilą zaciera się ich charakter jako wyznaczników stylu specyficznie realistycznego. Tak miała się rzecz np. z popularnymi w pierwszej poł. XIX w. kolokwialnymi apostrofami autora do czytelnika. Dla nas mają one dziś charakter pewnego stylowego zabiegu literackiego. Ale w epoce, kiedy w poezji dominował styl romantyczny, sku-



tecznie odpoetyzowały one tekst, orientowały go na ton swobodnej popularnej narracji.

Oto przykład ze *Spekulanta Korzeniowskiego*:

Wjeżdżali na dziedziniec. Nie będziemy opisywać wszystkich grymasów podziwienia, którymi pan August starał się dobić swojego przyszłego teścia; wszystkich znaków przychylności, które nawzajem okazywał, mu pan choraży, złapany tak znienacka w sidła pochlebstwa i zręcznej efronterii. Powiemy tylko, że gdy nasz pseudopan, pseudoagronom, pseudomechanik i architekt połykał dymek kadzideł, którego słodycz i zawrót, jaki daje, nieobcy i nam autorom (a nam mniej niż komukolwiek), w tymże czasie nasz spekulant, czując, jak olbrzymi krok zrobił, przenosił się myślą w czas dalszy, dojeżdżał już niby do swego domu, przerabiał go według swego widzi mi się, skupował wioski okoliczne, przyjmował zabiegi braci szlachty, którą wziął za łeb przez zimną krew, rozum i pieniądze, i z coraz nowymi i coraz większymi cyframi igrając w rozkołysanej imaginacji, o pannie Klarze wspominał dopiero wtenczas, gdy ją obaczył<sup>2</sup>.

Na nas ustęp taki robi wrażenie *écriture artistique*, aż za starannie rozpracowanej i doszlifowanej. Szeroko rozbudowane i skomplikowane, a przecież przejrzyste okresy, zdradzające klasyczną, cycerońską szkołę (nie darmo autor powieści był także i profesorem filologii klasycznej), zręczna ironiczna pointa zamykająca cały ustęp, retoryczne powtórzenia — wszystko to rysy bardzo świadomej siebie i kunsztownej prozy artystycznej. Ale nie zapominajmy, że *Spekulant* jest dość dokładnie współczesnikiem *Króla-Ducha*. Zniżenie tonu dokonywa się tu dzięki popularnemu gestowi autora, biorącego czytelnika pod ramię, nade wszystko zaś kolokwializuje tu styl jaskrawy galicyzm „efronteria“. W świecie Korzeniowskiego ludzie często w rozmowie wplatali słowa i zwroty francuskie. W *Kollokacji* nawet kapociarz Szłoma potrafił, choć nie bez trudności, wysłowić się po francusku. To zamiłowanie do francuszczyzny pisarz sam podkreślał i przy okazji wyśmiewał. Tak się mówiło, ale tak się nie pisało. I dlatego „efronteria“ ma tu charakter kolokwializmu.

Nie ma statycznego modelu stylu realistycznego. Zawsze mamy obowiązek traktowania go historycznie, pytania: realistyczny, ale w odniesieniu do czego, w kontekście jakiej kultury literackiej?

Mimo to możemy stwierdzić pewne typowe rysy stylu realistycznego, które są szczególnie znamienne dla tego stylu na różnych jego etapach.

Skoro styl realistyczny to forma, która pretenduje do tego, że jest rezygnacją z formy, zespół zabiegów formalnych, których ideałem jest niezauważalność, to naturalnym terenem literatury realistycznej jest mowa niewiązana, proza. Ściśle mówiąc, w pełni ukształtowanego stylu reali-

<sup>2</sup> J. Korzeniowski, *Spekulant*. Kraków 1959, s. 90.

stycznego w wierszu nie może być. Wiersz jest bowiem specyficznie literackim ukształtowaniem języka. Konstancy wiersza to system sygnałów uprzedzających nas, że mamy do czynienia z literacką specyfiką, z językiem ukształtowanym dla swoistych celów ekspresji literackiej. Szczególnie ostro ta funkcja wiersza występuje właśnie na terenie przejściowym między wierszem a prozą, w tzw. wierszu wolnym. Liczba konstant może być tutaj minimalna, mogą być one bardzo nieuchwytnie. Co nie ulega wątpliwości, to orientacja utworu na literacką specyfikę. Utwór pisany wierszem wolnym zdaje się wołać do czytelnika: mogą nie mieć tych a tych rysów tradycyjnie przypisywanych wierszowi, ale chcę, abys mnie czytał tak jak wiersz, abys mnie percypował jako język swoście zorganizowany dla celów ekspresji literackiej.

Inna rzecz, że w okresach popularności stylu realistycznego w prozie utwory pisane mową wiązaną mogą grawitować ku stylowi realistycznej prozy. Zniżenie leksyki, dopuszczenie kolokwializmów, unikanie szyku przestawnego, anakoluty, grę na intonacji mowy potocznej — wszystko to znajdziemy w tego rodzaju poezji. Tak długo jednak, dopóki wszystko to zachodzi w ramach pewnego systemu wersyfikacyjnego, mamy prawo mówić o stylu wytworzonym pod naciskiem realistycznej prozy, o stylu bliższym prozie realistycznej niż, powiedzmy, styl klasycznej ody czy romantycznej powieści poetyckiej, ale nie o stylu realistycznym *sensu stricto*.

I znowu byłoby poważnym błędem metodycznym, gdybyśmy za kryterium użycia takiego grawitującego ku realizmowi stylu w poezji uważali to, co się potocznie rozumie przez realizm treści, gdybyśmy więc styl taki chcieli określić jako styl poezji, której treść jest wzięta z potocznego życia. Tak bywa np. w stylu poezji Niekrasowa czy u nas Syrokomli. Ale tak wcale być nie musi. Tego rodzaju styl bywa też charakterystyczny dla bogatej dziedziny poezji absurdu, tzw. *nonsense poetry*, jak np. u Lewisa Carrolla, Edwarda Leara, Christiana Morgensterna. Oto typowy przykład z *The Owl and the Pussy-Cat* Leara:

„Dear Pig, are you willing to sell for one shilling  
Your ring?“ Said the Piggy, „I will“,  
So they took it away, and were married next day  
By the Turkey who lives on the hill.

Język użyty dla celów ekspresji literackiej ma tendencję do polisemantyczności, do współistnienia w tekście różnych znaczeń czy sugestii znaczeniowych. Wyzyskuje skojarzenia, jakie wywołują współbrzmienia słów, reaktywuje znaczenie etymologiczne słów. Otóż styl realistyczny, udający język niezorganizowany dla celów artystycznych i służący wyłącznie dla przekazania informacji jest bliższy jednoznaczności niż inne

style artystyczne. Znamy to wszyscy dobrze z powszechnego doświadczenia czytelniczego. Łatwiej orientujemy się, „o co idzie“, łatwiej chwytamy tzw. sens utworu czytając *Michałka* Prusa niż *Achilleis* Wyspiańskiego, dużo łatwiej przychodzi nam lektura *Panny Fifi* Maupassanta niż *Popołudnia fauna* Mallarmégo. Elementy grania na współbrzmieniu, symbolicznie słów, są i tutaj, ale pojawiają się dyskretnie, zamaskowane, „kuchennymi schodami“. Łatwo to prześledzić na poetyce nazwisk. Jest to element dość specjalny warstwy słownej utworów literackich, ale właśnie przez to, że stosunkowo prosty i dający się stosunkowo łatwo wyodrębnić, nadający się dobrze do przykładowej analizy.

Różne style literackie kierowały się tutaj różnymi zasadami. Poetyka klasycyzująca forytowała nazwiska „mówiące“, nazwiska będące skrótami charakterologicznymi, etykietami: Mikołaj Doświadczyński, Rejent Milczek, Skotinin Fonwizina, Lady Sneerwell i Mrs. Candour Sheridana — to nazwiska od razu tutaj się nasuwające. Poetyka romantyzmu wysunęła nazwiska symboliczne, a równocześnie brzmiące poetycko, niezwykle, nazwiska odrealnione, grające aluzjami literackimi: Kordian — człowiek „serca“ i anagram Mickiewiczowskiego Konrada, Balladyna, Irydion, Fantasio Musseta, Adonais, pod którym to imieniem Shelley opiewał Keatsa, Christabel Coleridge'a, Brambilla Hoffmanna.

Zasadą poetyki realizmu staje się nazwisko prawdopodobne, neutralne i przypadkowe. Nazwisko nie powinno zbyt jaskrawo rzucać się w oczy, samo przez się nic nam o osobie je noszącej nie mówi, poza tym że może charakteryzować jej przynależność narodową i klasową. Jak w życiu. I tak samo jak w życiu nazwiska Gross czy Wielgas mogą nosić ludzie niskiego wzrostu, David Copperfield nie ma nic wspólnego ze złożami miedzi, a nazwisko Płoszowski nic nie wnosi do charakterystyki noszącego je bohatera.

Weźmy teraz jedną z reprezentacyjnych powieści polskiego realizmu, *Lalkę*. Nazwiska głównych protagonistów tej powieści: Wokulski, Rzeki, panna Łęcka, odpowiadają ściśle zasadom tej poetyki. Ale Prus odmalował też w tej powieści marginesowo przedstawicieli arystokracji. I tu przeskoczył z realizmu w groteskę. Nazwisko Kiełbik połączone z tytułem książęcym — książę Kiełbik — śmieszy nas nieprawdopodobieństwem i jest równocześnie pewną skrótową charakterystyką satyryczną. Istnieje ono na tych samych zasadach, co Jajicznica Gogoła czy Ibisow i Szibisow Suchowo-Kobyлина. Istnieje dlatego, że jest nieprawdopodobne.

Ale to, ostatecznie, są tylko marginalia powieści. Mamy tam jednak i innego rodzaju nazwiska symboliczne. Etymologia nazwiska Żyda Szlangbauma nasuwa na myśl „węża“ i „drzewo“, sugeruje więc węża z ogrodu edeńskiego. Jest to najoczywistej nazwisko symboliczne, wyraża się w nim skomplikowany, poprzerastrany wątpliwościami stosunek

Prusa do Żydów, tak jak się on odmalowuje w dyskusjach na tematy żydowskie w *Lalce*. W Paryżu spotyka się Wokulski z genialnym uczonym, fizykiem. I uczony ten znów nosi nazwisko najoczywiściej symboliczne: Geist. Nazwiska pierwszoplanowych postaci powieści są przypadkowe. Można sobie doskonale wyobrazić, że główny bohater powieści nazywa się Łęcki, kocha się w pannie Rzeckiej i że jego stary subiekt nosi nazwisko Wokulski. Niczego by to w charakterystyce tych trzech postaci nie zmieniło. Ale nie można sobie wyobrazić, żeby Geist nazywał się Szlangbaum, a Szlangbaum — Geist. Te nazwiska coś nam mówią o postaciach powieści i o stosunku do nich autora. Nazwiska te mają swoją pseudorealistyczną motywację. Nazwisko Szlangbaum zbudowane jest tak jak wcale rozpowszechnione nazwiska Żydów polskich wywodzące się od niemieckich nazw drzew, takich jak Tennenbaum, Nussbaum; Geist zaś to zupełnie naturalnie brzmiąca forma niemieckiego nazwiska, i nie tak znów rzadcy są Francuzi o niemieckich nazwiskach.

I oto rzecz ciekawa. Prus nie wahał się wprowadzić symboliki nazwisk w odniesieniu do bohaterów noszących nazwiska niepolские. Obcy język działał tu jako tłumik tuszący oczywistość symbolicznego charakteru nazwiska, pozwalający na wprowadzenie go w kontekst powieści realistycznej. Z zasadą tą spotykamy się nie tylko u Prusa; np. pozytywny bohater *Obłomowa* nosi wymowne nazwisko Sztolc.

Maskowanie specyfiki literackiej w stylu realistycznym obejmuje także dziedzinę doboru elementów opisu i konstrukcji. Mówiąc o tych sprawach wykraczamy poza dziedzinę wyznaczników językowych *sensu stricto*. Warto im jednak poświęcić trochę uwagi, bo to rzeczy, które z kwestiami ściśle językowymi się łączą i ułatwiają zrozumienie swoistej poetyki realizmu. Mam tu na myśli to, co George Orwell w swym známym studium o Dickensie nazwał zasadą „niepotrzebnego szczegółu“<sup>3</sup>. Orwell pokazał ją na przykładzie zaczerpniętym z *Klubu Pickwicka*<sup>3</sup>.

Zazwyczaj tego rodzaju zasadę tłumaczy się psychologicznie. Pisarz chce stworzyć iluzję życia w całym jego bogactwie i różnorodności i dlatego nasyca swój opis czy opowiadanie szczegółami, które z punktu widzenia konstrukcji całości są zbyteczne. Nie ma co zaprzeczać trafności tego rodzaju tłumaczenia. Ale cała sprawa ma ponadto aspekt formalny. W ten sposób proza realistyczna maskuje swój charakter prozy literackiej podległej zasadzie selekcji artystycznej. Autor udaje, że „po prostu“ opisuje to, co widzi, że jest „tylko“ reporterem życia przesuwającego się przed jego oczyma, „tylko“ rejestratorem, że nie przeprowadza selekcji, nie komponuje.

<sup>3</sup> G. Orwell, *Critical Essays*. London 1946, s. 45.

Szerzej rozprawdzona zasada „niepotrzebnego szczegółu“ spełnia też swoją funkcję kompozycyjną, ma mianowicie za zadanie maskowanie kompozycji.

Może najlepiej będzie to zaobserwować na dramacie, gdzie nacisk wymagań konstrukcji jest dużo silniejszy niż w powieści. Porównajmy pierwszą scenę dramatu ściśle klasycznego, *Andromachy* Racine'a, i realistycznego, *Miesiąca na wsi* Turgeniewa. *Andromachę* otwiera scena spotkania po półrocznym rozstaniu się Orestesa z Piladesem. W dialogu sceny mamy do czynienia z bardzo konsekwentnie przeprowadzoną zasadą selekcji. Zadanie tej sceny to rozstawienie pionków na szachownicy, wprowadzenie w konflikt dramatyczny. Zasób informacji, jaki scena ta przynosi, jest bardzo duży: dowiadujemy się z niej o nieodwzajemnionej miłości Orestesa do Hermiony, o poselstwie Orestesa do Pirrusa z żądaniem wydania Astianaksa i o konflikcie, w jaki poselstwo to wpłatało Orestesa. Natomiast nie ma w tej scenie nic, co by służyło wyłącznie motywacji psychologicznej sytuacji spotkania się przyjaciół po długim niewidzeniu się. Znajdujemy się tu w świecie surowej i jawnej konwencji literackiej.

Jakże inaczej wygląda gambit Turgeniewa. Dramat zaczyna się od rozmowy trzech osób grających w preferansa. Dwie z nich, Anna Siemionowna i guwerner Szaaf, nie odgrywają w konflikcie dramatycznym żadnej roli, rola trzeciej, Lizawieyty Bogdanowny, jest tylko drugorzędna: jej małżeństwo z doktorem Szpigielskim to ironiczne kontrastowe tło dla perypetii miłosnych bohaterów dramatu. Dialog właściwych *dramatis personae*, Natalii Pietrowny i Rakitina, zaczyna się dopiero po kilku replikach trojga graczy. W dialog ten gracze od czasu do czasu wtrącają repliki nie mające z nim związku i nie posuwające go naprzód. Towarzystwo zabawiające się preferansem i jego repliki odgrywają w kompozycji dramatu rolę niepotrzebnego szczegółu, mają maskować szkielet konstrukcyjny dramatu, stworzyć iluzję przypadkowości przepływania wydarzeń, toczących się na scenie. Dodajmy, że *Miesiąc na wsi* jest doskonale — w ramach konwencji dramatycznej — zbudowanym dramatem.

Oczywista, ideałem jest tu taka proza, w której każdy „zbyteczny“ szczegół, sprawiający w lekturze wrażenie przypadkowości, miałby w rzeczywistości swoje artystyczne uzasadnienie. I z dobrą prozą realistyczną tak się rzecz ma naprawdę. Oto przykład z *Nocy i dni* Dąbrowskiej:

Adam Ostrzeński zginął od pioruna we własnym mieszkaniu, w chwili gdy stanąwszy w czasie burzy przy oknie usiłował lepiej je domknąć, żeby woda deszczowa nie ciekła na podłogę<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> M. Dąbrowska, *Noce i dni*. Warszawa 1959, s. 11.

Zdanie to znajduje się w pierwszym rozdziale powieści, traktującym o antecedencjach jej akcji. Adam Ostrzeński, o którym autorka bardzo pokrótce informuje czytelnika, interesuje nas tylko jako ojciec bohaterki, pani Barbary, który umiera jeszcze przed jej urodzeniem. Informacja zatem zawarta w zdaniu podrzędnym celowym: „żeby woda deszczowa nie ciekła na podłogę“ — jest z punktu widzenia narracji typowym „zbędnym“ szczegółem. Ale ma ona swoje usprawiedliwienie artystyczne. Usprawiedliwia ją postulat jednolitości stylowej narracji. Powieść jest ustylizowana na narrację spokojną, rzeczową, bardzo jednolitą w tonie. „Zbędny“ szczegół odpatetycznia śmierć Adama Ostrzeńskiego przez włączenie jej w ciąg błahych, powszednich czynności, w ciąg „nocy i dni“ potocznego życia.

Obok utworów utrzymanych w mniej lub bardziej jednolitym stylu literackim, mamy i takie, które obliczone są na współgranie realistycznych elementów stylowych z innymi, w założeniu swym już należącymi do innego stylu. Tak się ma rzecz, jak już mowa była wyżej, z każdym utworem wierszowanym, którego leksyka i składnia bliskie są realistycznej prozie. Ale takie świadome współgranie elementów należących do różnych stylów zachodzić może i w utworach pisanych mową niewiązaną. Bardzo ciekawym i swoistym przykładem może tu być *Tristram Shandy* Sterne'a. Z jednej strony Sterne jest mistrzem w realistycznym odtwarzaniu dialogu, z jego *non sequitur*, anakolutami, równoważnikami zdań, powtórzeniami. Lubuje się on też w onomatopeicznych wyrazach mających odtwarzać trafiające się w rozmowie pokrzyki, pogwizdy, mlaskania. Z drugiej strony, w narracji włożonej w usta tytułowego bohatera mamy w tej powieści do czynienia ze świadomą i wymyślną grą na materiale językowym, z wzorowanymi na Rabelais'm groteskowymi łańcuchami wyliczeń, paronomazją, różnego rodzaju aliteracjami<sup>5</sup>.

Szczególnie znamienna pod tym względem jest polska proza powieściowa okresu symbolizmu. Styl jej grawituje ku poezji, nasycy się elementami języka typowo poetyckiego. Ale proza ta ma za sobą tradycje wielkiej powieści realistycznej i jej ukształtowanie formalne to rezultat kompromisu między zdobyczami powieści realistycznej a naciskiem tych form wypowiedzi, jakie wykształciła poezja symboliczna.

Rezultaty tego kompromisu mogą być różnorodne. Inaczej rozwiązuje ten problem Przybyszewski i Berent, a inaczej — Żeromski i Reymont. Nawiasem mówiąc, ta różnica rozwiązań to uboczne potwierdzenie trafności przeprowadzonego niedawno przez Wykę w jego *Modernizmie polskim* podziału okresu symbolizmu polskiego na dwa podokresy: pierw-

<sup>5</sup> Przykłady znaleźć można w doskonałej analizie stylu Sterne'a u W. Dibeliusa, *Englische Romankunst*. T. 1. Berlin 1910, s. 260—265.

szego, który nazwał modernizmem i dla którego, jeśli o powieść idzie, reprezentacyjnymi pisarzami są Przybyszewski i Berent z *Próchna*, oraz drugiego, który jest pod znakiem Żeromskiego i Reymonta.

Przybyszewski gwoli ekspresji lirycznej nasyca powieść elementami stylu poetyckiego, tak wypowiedzi odautorskie, jak i dialog. Dialog jego nie jest realistyczny: tak jak mówią ludzie w powieściach Przybyszewskiego, nikt nigdy w Polsce nie mówił. Podobnie ma się rzecz z *Próchnem*. I tu nie tylko wypowiedzi odautorskie, ale i dialogi są stylizowane na poetycko. Inaczej nieco rozwiązuje Berent problem dialogu w *Oziminie*, współczesnej reprezentacyjnym powieściom Żeromskiego i Reymonta. Wypowiedzi odautorskie pisane są prozą o daleko posuniętej stylizacji. Dialog, któremu stale towarzyszy komentarz odautorski, wtopiony jest w ten komentarz, staje się dzięki temu stylistycznie zneutralizowany, traci swą stylistyczną autonomię. W późniejszych wreszcie opowiadaniach historycznych, w *Nurcie*, *Diogenesie w kontuszu*, *Zmierzchu wodzów*, Berent posługuje się dialogiem bardzo oszczędnie i hieratyzuje go. Nieliczne partie dialogowe podane są jako uroczyste, ważne, historyczne *dicta*. Szczególnie jaskrawo rzuca się to w oczy wtedy, kiedy okoliczności i charakter wypowiedzi z tego rodzaju hieratyzacją się kłóć. Przypomnijmy sobie, w jakim otoczu stylistycznym podaje on w *Diogenesie* ripostę kasztelana Jezierskiego skierowaną do jednej z dam warszawskich, pytającej go, jak się mają „kasztelanki“, dziewczęta z jego domu publicznego:

Przytrafiło się kasztelanowi na jednym z asambliów wielkopańskich zapłonąć afektem do damy znakomitej, mało ukontentowanej zalotami starszego pana o reputacji dla kobiet tak przykrej. Za odprawę co najprędszą przerwała ona jego ciche na uszko komplementacje jeszcze cichszym z nagłą zaszeptem: — „Jak się miewają kasztelanki?“ — „Źle! — odparsknął — bo wy, pani, robicie im konkurencję“. — Tak gburnie parował jej delikatną przymówkę spod wachlarza<sup>6</sup>.

U Żeromskiego i Reymonta rzecz się ma inaczej. Przejęli oni jako dziedzictwo powieści realistycznej realistyczny dialog. Natomiast narracja i opis, zwłaszcza opis, nasycone są elementami stylu poetyckiego symbolizmu. U Żeromskiego mamy do czynienia nie tylko z bogatą leksyką poetycką, ale i z próbami rytmizacji prozy powieściowej.

Tego rodzaju powieść stawiała pisarza wobec trudnego problemu zharmonizowania elementów stylowych różnej proweniencji, uniknięcia kakofonii stylowej. Żeromskiemu przy jego subtelnym poczuciu językowym na ogół się to udawało. Inaczej ma się rzecz z *Chłopami*. Dialog *Chłopów* jest w założeniu realistyczny. Ambicją autora jest kazać boha-

<sup>6</sup> W. Berent, *Diogenes w kontuszu*. Warszawa 1958, s. 70.

terom powieści mówić takim językiem, jakim mówili chłopcy w Łowickim. To, że trafiają się w powieści wykołajenia typu „bych zadzwonili“, nie ma do rzeczy, są one bowiem rezultatem niedostatecznej orientacji pisarza w dialekcie, którym się posługiwał, a nie świadomej stylizacji. Natomiast opisy *Chłopów* to daleko posunięta w stylizacji proza poetycka. Przejścia od jednego stylu do drugiego są ostre. Czytelnik raz po raz przerzucany jest z jednego świata stylistycznego w drugi. Rezultatem jest tu pewna kakofonia stylistyczna. Przekłady z natury rzeczy neutralizowały obie warstwy stylowe powieści, zbliżały je ku sobie. I dlatego ta huśtawka stylistyczna, która potrafi być tak drażniąca w oryginale, nie zaważyła na sukcesie światowym *Chłopów*.

Osobną pozycję graniczną stanowi wreszcie proza Flauberta. Ściśle mówiąc, cele, które Flaubert chciał osiągnąć, to kwadratura koła. Ideałem jego była powieść realistyczna, której bohaterowie mówią tak, jak mówią ludzie w rzeczywistości, w której relacja odautorska byłaby rzeczowa, unikająca poetyzacji, wzniosłego słownictwa, ale równocześnie bardzo ściśle zorganizowana, mająca swój rytm i przestrzegająca surowych zasad eufonii. Proza Flauberta szczególnie ostro dramatyzuje zasadniczy paradoks prozy realistycznej, prozy, która udaje, że jest językiem mającym na celu wyłącznie funkcję komunikatywną, a w rzeczywistości jest równocześnie zorganizowana dla celów ekspresji literackiej.

Tak zatem — jak zresztą przy analizie każdego stylu literackiego — musimy sprawę wyznaczników stylu realistycznego traktować historycznie, w kontekście danej kultury literackiej i — tak jak przy innych stylach — komplikuje tu sprawę, gdy tylko przejdziemy do konkretnej analizy — problem stylów mieszanych. Mimo to sprawa wyznaczników tego stylu da się jednoznacznie i metodycznie zadowalająco rozwiązać tylko w płaszczyźnie analizy struktur językowych. Pytanie na temat tego „co“, które w danym uwarunkowaniu historycznym wyraża styl realistyczny, jest nie tylko uprawnione, ale zasadniczo doniosłe dla studiów literackich. Bez niego muszą się one wyrodzić w jałowy aleksandryzm. Ale są to już sprawy innego rzędu. I owo „co“ nie może nam dać klucza do odpowiedzi na pytanie, czym jest styl realistyczny, bo wprowadza kryteria heterogeniczne i zakłada istnienie związków koniecznych między zespołami treściowymi a stylem, czemu przeczy nasze doświadczenie historyczne.