

Jerzy Paszek

"Styl wczesnej prozy fabularnej
Wacława Berenta", Peer Hultberg,
przełożył Ignacy Sieradzki,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1969,
Zakład Narodowy imienia
Ossolińskich... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 61/3, 296-303

1970

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.

czości Mickiewicza, Słowackiego (a może Krasińskiego, a może Pola?) czerpał pomysły do swoich motywów, wątków, koncepcji bohaterów, sposobu obrazowania, prowadzenia narracji, układania fraz stylistycznych itd. I szerzej — jakie elementy kultury romantycznej zostały wchłonięte przez kulturę okresu pozytywizmu, w jakim stopniu ukształtowały one świadomość młodego pokolenia i co zdecydowało o takim a nie innym ich wyborze dokonany przez Sienkiewicza. Bujnicki na wielu przykładach uprzytomnił ważność problemu sygnalizowanego już wielokrotnie przez badaczy, ale sędzę, że jeszcze niejedna książka będzie musiała powstać, zanim ten problem się rozstrzygnie. Oby ich jak najwięcej napisał autor *Pierwszego okresu twórczości Henryka Sienkiewicza*.

Alina Nofer-Ładyka

Peer Hultberg, STYL WCZESNEJ PROZY FABULARNEJ WACŁAWA BERENTA. Przełożył Ignacy Sieradzki. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 236. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Komitet Redakcyjny: Maria Renata Mayenowa, Janusz Sławiński, Jan Trzynałowski, Maria Żmigrodzka. Sekretarz Redakcji: Teresa Kostkiewiczowa. Tom XVI.

Rozprawa duńskiego polonisty Peera Hultberga nie ma zasadniczo równorzędnego odpowiednika wśród naszych publikacji naukowych. Brakuje bowiem w Polsce w ogóle szerokich, rozciągających się na całe książki, analiz stylistycznych pisarstwa poszczególnych autorów, nie mówiąc już o tak samo rozległych badaniach pojedynczych utworów. Bardzo rzadko pojawiają się u nas takie tytuły, jak np. Wiktora Weintrauba *Styl Jana Kochanowskiego* (1932) czy Edwarda Balcerzana *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego* (1963). Częściej bada się w Polsce styl utworów poetyckich (szczególnie poezji XIX w.) niż dzieł pisanych prozą; unikalne zaś są wnikliwe analizy stylistyczne prozy XX wieku. Przykładowo: Berentowi poświęcono dotychczas tylko jedną tego typu analizę — myślimy o rozprawie Marii Górskiej *Znamienne właściwości stylu opowieści biograficznych Wacława Berenta*¹. Słusznie więc podkreśla się w nocie *Od Redakcji* pionierski charakter książki Hultberga; zdaje sobie z tego sprawę także sam autor.

Czytelników zainteresowanych zagadnieniami stylistycznymi przyciągają dwa

¹ „Roczniki Humanistyczne” t. 8 (1959), z. 1. Pewne szczegółowe problemy stylu Berenta omówił M. Des Loges w artykule *Paralelizmy głoskowe w powieściach Berenta* („Pamiętnik Literacki” 1957, z. 4) oraz M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski w studium *Magnuszewski — Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego* (w zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pignonia*. Kraków 1961). W pracach monograficznych J. Rosnowskiej „*Żywe kamienie*” Wacława Berenta (Warszawa 1937) i K. Troczyńskiego *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta* (Poznań 1938) nie poświęca się wiele uwagi badaniom ściśle stylistycznym (zob. np. rozdział Rosnowskiej *Impresjonistyczne chwytły w kształtowaniu materiału językowego* oraz punkt *Forma wewnętrzna* z rozdziału 2 książki Troczyńskiego). Najnowszą pracą, w której spotykamy również próbę rozbioru stylistycznego pisarstwa twórcy *Żywych kamieni*, jest książka W. Studenckiego *O Wacławie Berencie* (cz. 1—2. Opole 1968—1969).

słowa zawarte w tytule: „styl” i „Berent”. Sprawdźmy najpierw, jak rozumie autor pojęcie stylu, jakie elementy językowe utworu literackiego obejmuje tu ten wieloznaczny termin. Hultberg po przedstawieniu głównych kierunków współczesnej stylistyki lingwistycznej dochodzi do następującego wniosku:

„Styl jest nierozzerwalnie powiązany z czymś konkretnym, jest właściwością czegoś rzeczywiście istniejącego.

„Wydaje się zatem, że będzie najstosowniej i najkorzystniej połączyć definicję stylu jako języka w szerokim znaczeniu z saussurowskim rozróżnieniem *la langue* i *la parole* i w ten sposób określić styl jako po prostu *la parole*” (s. 18).

Jest to oczywiście definicja bardzo ogólnikowa i nieprecyzyjna, jeśli zważyć, iż już w 1937 r. Kazimierz Budzyk trafnie konstatawał, że „pojmowanie stylistyki nie stało się jednoznaczne z chwilą przyporządkowania jej klasy zjawisk określonych pojęciem *parole*”². Ważnym dopełnieniem tak lakonicznie zarysowanej przez Hultberga definicji stylu jest określenie przedmiotu badania. Autor stwierdza, że „materiałem stylistyki literackiej są zjawiska typowe”:

„Zjawiskiem typowym może być zarówno prostota, jak i zmanierowanie. Najważniejszym względem jest jednak to, że badanie oparte na charakterystycznych cechach stylistycznych autora daje o wiele większe możliwości robienia porównań niż studium ograniczone do badania indywidualnych dziwactw” (s. 24).

Przejdźmy wszakże do realizacji tych teoretycznych założeń w badaniu swoistości artystycznej dykcji Berenta. Rozprawa Hultberga składa się z czterech rozdziałów, trzy pierwsze zawierają stylistyczną analizę *Fachowca*, *Nauczyciela*, *Przy niedzieli*, *W puszczy*, następnie *Próchna*, wreszcie *Oziminy*, rozdział zaś ostatni mieści generalne wnioski o stylu wczesnej prozy fabularnej Berenta. Wyjątkowo jedynie problem wyrażeń obcojęzycznych i gwarowych w dialogu i monologu wewnętrznym wczesnej prozy pisarza (od *Nauczyciela* do *Oziminy*) został przedstawiony odrębnie na końcu rozdziału 3.

Styl poszczególnych utworów Berenta badany jest według powtarzających się pytań z zakresu „gramatyki poezji”. Są to mianowicie pytania o: korzystanie z epitetów, alternację czasu teraźniejszego i przeszłego, nagromadzenia (rzeczowników, czasowników, przysłówków), składnię (parataksa i hipotaksa, szyk wyrazów), pierwiastki impresjonistyczne w utworach Berenta (np. zaimek nieokreślony, pseudo-porównanie, bezosobowe formy czasownika, konkretyzacja wyrazów oderwanych), dialog i monolog wewnętrzny (*inquit* i *pensat*).

Z wyliczenia tego jasno widać, że pominięto w analizie zagadnienia stylistyki dźwięku i stylistyki wyrazu, koncentrując się przede wszystkim na stylistyce składni (by odwołać się do prostego podziału zjawisk stylistycznych zawartego w cytowanej zresztą przez Hultberga książce Stephena Ullmanna *Style in the French Novel*). Nie zajmuje się bowiem Hultberg prawie w ogóle stroną brzmieniową dzieł Berenta, nie analizuje ani synonimiki, ani poliwalencji semantycznej leksyki utworów, ani, w końcu, oryginalnej metaforyki tej prozy. Stylistyka wyrazu jest tu reprezentowana jedynie przez omówienie funkcji wyrażeń obcojęzycznych i gwarowych.

Wyczerpuje natomiast Hultberg prawie całkowicie listę zagadnień proponowanych przez Ullmanna w punkcie „składnia i styl”. Stąd też, mimo zapewnień autora: „Z definicji stylu jako *la parole* wynika, że stylistyka literacka jest dyscypliną ściśle literacką. Nie jest częścią językoznawstwa jako »filologia o nastawieniu

² K. Budzyk, *Z zagadnień stylistyki*. W: *Stylistyka — poetyka — teoria literatury*. Wrocław 1966, s. 28—29.

estetycznym«, według określenia Hatzfelda, ani też nie jest tylko badaniem literackim o nastawieniu filologicznym” (s. 19) — wynosimy wrażenie zdecydowanej dominacji podejścia lingwistycznego w całej tej rozprawie. W każdym razie sprawa obrazowania poetyckiego jako doniosłego i ważnego składnika stylu Berenta (tu np. problem metafory dopełniaczowej, metaforyki animalistycznej, problem ambivalencji znaczeniowej szeregu kluczowych obrazów w *Próchnie*³) domaga się dodatkowego opracowania. Na korzyści, jakie możemy odnieść z rozpatrzenia metaforyki *Próchna*, wskazuje następujący przykład: to, co łatwo daje się pokazać dzięki odpowiedniemu odczytaniu persewerujących w tej powieści przenośni i porównań (chodzi o interpretację symbolicznego tytułu), musi Hultberg zastąpić cytatem z listu Berenta do „Chimery” (s. 77—78). Materiał uzupełniający rozważania stylistyczne Hultberga wydaje się tak obszerny, że możliwa jest do pomyślenia jeszcze jedna książka pod takim samym tytułem: „Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta”, która zajęłaby się zagadnieniami stylistyki dźwięku i wyrazu. Dopiero takie dwie uzupełniające się wzajemnie książki mogą oddać w przybliżeniu fenomen zadziwiającego stylu pisarskiego Berenta.

Przejdźmy obecnie do — jak powiada Balcerzan⁴ — wielotekstowego przekazu z hasłem autorskim „Berent”, do omówienia wyników szczegółowych badań stylistycznych przeprowadzonych przez Hultberga.

W rozdziale 1 najwięcej miejsca poświęcono analizie *Fachowca*. Badacz zwraca uwagę na fakt bardzo nikłego przekształcenia własnego stylu Berenta dla językowej charakterystyki Zaliwskiego. Odkrywczą obserwacją Hultberga można poprzeć jeszcze jednym szczegółem stylistycznym: swoistą funkcją spójnika „bo” jako partykuły wzmacniającej ekspresję wypowiedzi postaci (np.: „Ten bo miał zawsze przewrócone we łbie” (F 54⁵); „Ja bo pytam dlatego, że przyszło mi do głowy pewne porównanie” (F 57); podobnie F 77, 79, 88 itd.). Otóż identyczną funkcję wyrazu „bo” można dostrzec i w pozostałych utworach Berenta, co świadczy, że jest to cecha wyróżniająca w ogóle styl pisarza, a nie tylko styl narracji Zaliwskiego. Tak samo trafnie wskazuje Hultberg na dwie inne znamienne właściwości poetyckiej dykcji Berenta, które pojawiwszy się w *Fachowcu*, na zawsze już pozostaną w twórczości autora *Żywych kamieni*. Chodzi tu, po pierwsze, o brak w *Fachowcu* większej ilości epitetów, co sprawia w rezultacie wrażenie stylu suchego i rzeczowego, oraz, po drugie, o niejednolitość czasu gramatycznego narracji, co wzmacnia ekspresję w kulminacyjnych momentach akcji, a równocześnie powoduje zawieszenie i zniszczenie iluzji realistycznej w opowieści Zaliwskiego.

W dialogu *Fachowca* należy podnieść „ogromne wyczulenie Berenta na manie-

³ Zwróćmy uwagę, że sam tytuł tej powieści nie ma jednoznacznego sensu, gdyż pisarz częstokroć łączy dekadentów z pozytywnym symbolem ptaka, jak gdyby nawiązywał do słów O. Hanssona (*Młoda Skandynawia. Szkice literackie*. Warszawa 1893, s. 94), wyrażającego się w podobny sposób o artystach-cyganach: „rój owych dzikich ptaków społeczeństwa, którzy [!] nie posiadają nic na własność, są ubezwładnieni kulą, wpakowaną pod skrzydła, i zwiastują nadchodzącą burzę”.

⁴ E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968, s. 32.

⁵ Cytaty z dzieł Berenta podajemy według najnowszych wydań utworów pisarza, posługując się skrótami: F = *Fachowiec*. Warszawa 1956; P = *Próchno*. Warszawa 1956; O = *Ozimina*. Warszawa 1958. Liczba przy skrótach wskazuje stronę.

ryzmy językowe, intonację i całą strukturę potocznej rozmowy” (s. 55). Znakomicie przedstawiając różne sposoby wyrażania *inquit*, czyli zwrotu lokalizującego osobę mówiącego, badacz duński nie wyciąga pewnego narzucającego się nam wniosku. Mianowicie, persewerujące stale w twórczości Berenta takie wyrazy, jak „bąknął”, „mruknął”, „ofuknął” czy „huknął” składają się na wrażenie jakiejś mrukowatości, „niedźwiedziowości” i zamknięcia się w sobie prawie wszystkich charakterów występujących w dziełach naszego pisarza. W związku z całkowitym wyeliminowaniem spraw metafory Berenta nie znajdziemy tu ani wzmianki o pewnej sekwencji porównań i przenośni animalistycznych, która świetnie odzwierciedla wzrastający pod koniec opowieści rozstrój psychiczny bohatera. Wspólnym motywem tej metaforycznej sekwencji jest obraz zwierzęcia uwięzionego w klatce czy w sieci: a) „Po prostu kręcę się jak piskorz w sieci” (F 219), b) „On szamocze się jak piskorz w moich rękach, lecz ulegać musi” (F 229), c) „W tym kołowrotku kręcę się jak wiewiórka w klatce zamknięta” (F 224), d) „Zwierzę zamknięte w klatce zdycha z tęsknoty. I ja tak kończę” (F 239). Przytoczyliśmy tę serię porównań jako dowód, iż Berent, nawiązując do typowo naturalistycznego obrazowania zoologicznego, umiał je oryginalnie wyzyskać w charakterystyce postaci. Pomijanie zagadnień metaforyki wpływa na niesymetryczność w analitycznym opisie środków ekspresji pisarza. Jesteśmy bowiem przekonani, że metaforyka *Fachowca* jest tak samo ważnym i interesującym zjawiskiem jak np. rzadkość epitetów w tej opowieści.

Analiza krótszych utworów Berenta doprowadza Hultberga do wniosku: w *Nauczycielu* wyróżniającym rysem stylistycznym jest fakt, iż alternacja czasu teraźniejszego i przeszłego zachodzi tu jeszcze częściej niż w *Fachowcu*, a cechą charakterystyczną obrazka *W puszczy* są występujące w nim długie i złożone zdania oraz wyraźna zapowiedź nominalnego stylu *Oziminy*.

Rozdział poświęcony analizie stylu *Próchna* dzieli się na trzy części, w których autor skupia uwagę na takich problemach, jak nagromadzenia wyrazów, percepcja impresjonistyczna, dialog i monolog wewnętrzny. W części pierwszej i drugiej dowodzi Hultberg, że w powieści o dekadentach przeplatają się chwytły ekspresjonistyczne i impresjonistyczne. Terminy te definiuje badacz następująco:

„Tak jak impresjonizm polega na oddawaniu wrażeń w postaci, w jakiej doznawane są przez zmysły, bez interwencji analizującego umysłu, ekspresjonizm oznacza rejestrowanie przeżyć duchowych w kształcie, w którym powstają, bez próby scalenia ich lub formowania według jakiegoś schematu logicznego” (s. 83).

W nagromadzeniach (*accumulatio* w retoryce klasycznej) rzeczowników, przymiotników, przysłówków i czasowników *Próchna* dostrzega Hultberg tendencję do intensyfikacji wyrazu, „co zdecydowanie różni styl tej powieści od większości ówczesnej polskiej prozy fabularnej i stanowi przejście do stylu zwanego na ogół »ekspresjonistycznym«” (s. 96). Nagromadzenia — jak twierdzi Hultberg — mogą być jednocześnie środkiem impresjonistycznym i ekspresjonistycznym. Oto przykłady techniki impresjonistycznej, w której Berent „stara się oddać doznane wrażenie w sposób możliwie najbardziej precyzyjny — jest to poszukiwanie *le mot juste*” (s. 90): a) „nieco mętnych, przepaścistych, zadumanych oczach” (P 45), b) „zżymał się na ten ochrypły, pijany i natrętny głos” (P 135), c) „To mówiło, w pośpiesznym, zdławionym, niedbałym tempie” (P 19). Natomiast poniższe wyliczenia epitetów, które tylko „nasilają wrażenie wywoływane przez pierwszy przymiotnik szeregu” (s. 89), mają charakter ekspresjonistyczny: d) „Ten twardy, ponury, zawzięty spokój...” (P 277), e) „Suchy, ochrypły i zły śmiech” (P 160), f) „sztucznym, forsownym, zgrzytliwym chichotem” (P 173).

Jeśli wszakże jeszcze możemy uznać, że szeregi epitetów *d—f* mają charakter ekspresjonistyczny (choć nie ma tu wcale „poszukiwania maksymalnie intensywnych środków językowego wyrazu”, jak określa ten kierunek Artur Hutnikiewicz⁶), to nazwanie cytatów *a—c* impresjonistycznymi nie zgadza się zupełnie — tak przynajmniej sądzimy — ze sformułowaną uprzednio przez Hultberga definicją, gdyż niemożliwością jest jednocześnie „poszukiwanie *le mot juste*” (s. 90) i „oddawanie wrażeń w postaci, w jakiej doznawane są przez zmysły, bez interwencji analizującego umysłu” (s. 83)⁷.

Hultberg przekonująco pokazuje, że w *Próchnie* „percepcja impresjonistyczna stanowi naczelną zasadę budowy partii opisowych” (s. 99—100). Znakomicie przedstawia wyzyskanie przez Berenta takich chwytów impresjonistycznych, jak użycie zaimka nieokreślonego (np.: „Ktoś szarpnął drzwi” (P 134)), posługiwanie się wyrażeniami typu „jakby”, „zda się” i „widocznie”, sugerującymi, że „nie można danych spostrzeżeń zinterpretować z całkowitą pewnością” (s. 106), słowa wskazujące alternatywę (np.: „Kunicki zakrył grymas czy też uśmiech łykiem wina” (P 68)), pseudoporównania (np. „Coś jakby kurcze wstrętu przebiegło mu po bladej twarzy” (P 129)), stosowanie bezosobowych form czasownika (np.: „ — Ta-ak! — wyrwało mu się z ust” (P 118)), konkretyzacja wyrazów oderwanych (dodajmy wyszukany przez nas przykład, popierający trafne uwagi Hultberga: „Zochna wyprostowała się nagle żwawo, senność strzepnęła ręką z czoła” (P 87)) i w końcu posługiwanie się zdaniami równorzędnymi („naczelną cechą stylu *Próchna* jest brak nie tylko zdań podrzędnych, ale też konstrukcji imiesłowowych” (s. 116)), co wiąże się z impresjonistyczną zasadą niedostrzegania związków przyczynowych pomiędzy oznajmieniami.

Ostatnia część rozdziału 2 traktuje o dialogu i monologu wewnętrznym w *Próchnie*. W powieści tej połączenie wypowiedzi postaci z narracją jest tak zręcznie przeprowadzone, iż „czytelnik ma wrażenie, że ogląda sztukę, a nie czyta powieść” (s. 127). Analiza dialogu doprowadza Hultberga do wysokiej oceny utworu Berenta:

„Już tylko ze względu na dialog i monolog wewnętrzny w *Próchnie* można uznać Berenta za jednego z najwybitniejszych pisarzy pokolenia. Odchodzi, jak widzieliśmy, od tradycyjnego sposobu osobnego traktowania wypowiedzi i narracji i łączy obie struktury. Wynikiem są staranniej ukształtowane sylwetki postaci i wrażenie większego prawdopodobieństwa ich wypowiedzi i zachowania” (s. 137).

Jedną z przesłanek takiego wysokiego usytuowania *Próchna* w literaturze polskiej jest odkrywcze ukazanie przez badacza oryginalności *inquit* w tym utworze. Berent częstokroć zamiast określeń mówienia („rzekł” czy „powiedział”) daje jakieś inne zjawiska dźwiękowe (np.: „trzasnął ojciec jak biczem” (P 15); „zaśpiewał na tremolo” (P 22); „cmoknął niecierpliwie” (P 47); „zgrzytnął Müller podejrzliwie” (P 307) albo traktuje wypowiedzi postaci tak, jak gdyby były widoczne i dotykalne: „wyrzucił stary przez zęby wraz z wielką chmurą dymu od papierosa” (P 15), „Jelski przeżuwał jakieś słowo, gryzł, zda się, w zębach, rozgniół i wypluł wraz ze śliną na środek pokoju” (P 173—174), „przybił Hertenstein jak ciężkim młotem” (P 303)).

⁶ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Wyd. 2, uzupełnione. Toruń 1967, s. 98.

⁷ Por. też zdanie ze s. 98: „Impresjonizm nie można uważać tylko za subtelną i wyrafinowaną postać naturalizmu, chociaż się z niego wywodzi; polega na subiektywnym i doraźnym postrzeganiu zjawisk, natomiast naturalizm stanowi obiektywną i przyczynową postawę wobec życia”.

Rozdział 3 jest najobszerniejszą częścią książki Hultberga. Badacz koncentruje się tutaj przede wszystkim na problemie stylu nominalnego *Oziminy*, czyli na tendencji do pomijania osobowych form czasownika w wielu zdaniach tej powieści. Redukcja form osobowych jest przyczyną zamazywania stosunków podrzędności w oznajmieniach, co — jak wyżej wspomniano — może być podstawą percepcji impresjonistycznej. Jednym z bardziej charakterystycznych dla stylu Berenta sposobów wprowadzania struktur nominalnych jest częste użycie wyrażeń przyimkowych z „dla”, „przy” i „w”, które przeważnie przedstawiają okoliczności towarzyszące pewnym ruchom, postawom i pozom postaci. Takie niezwykle zastosowania wyrażeń przyimkowych (zob. cytaty przytaczane na s. 165—171), wiodące do wielkiego skondensowania i skupienia materiału słownego, Hultberg zalicza do ekspresjonistycznych chwytów rozbijania tradycyjnej budowy syntaktycznej zdań. W całej tej znakomitej analizie funkcji wyrażeń przyimkowych w kreowaniu stylu nominalnego brakuje nam zwrócenia uwagi na swoiste właściwości przyimka „pod” w prozie Berenta. Przyimek ten, będący podstawą bardzo lakonicznych (chodzi tu o brak form osobowych czasownika) konstrukcji dotyczących różnorodnych okoliczności towarzyszących akcji (np. gest, mimika, dźwięk, światło), jest ulubionym przez pisarza instrumentem stylu nominalnego. Jeśli jeszcze w *Próchnie* trudno o większą ilość przykładów konstrukcji z „pod” (zob. P 134, 159, 251), to w *Oziminie* jest ich bardzo wiele. Oto kilka zdań z takim niezwykle zastosowaniem wyrażenia przyimkowego z „pod” (kursywa — J. P.):

a) „A gdy stanął na progu salonu, gdy w roztopie światła zaroił mu się przed oczami, niby karuzela barwna, ten wir rozkołysany, jakby w rozmarzeń gestach łagodnych *pod muzyki i pogwarków kobiecych kapryśnie cichnące rytmy* — wówczas pułkownik począł gaskać brode” (O 61);

b) „Niby skrzydło motyla trzepał się w dłoni chybkiej wachlarz niecierpliwy *pod te nozdrza pulsujące i oczu przymrużenie czujne*” (O 62);

c) „A że stopom zbyt długo czekać wypadło, więc *pod muzykę niecierpliwą* płaśała w biodrach kibicią giętką” (O 63);

d) „*Pod gest i akcent, zgarniający jakby z powietrza wszystkie impety i żary młodzieńcze w głęboki przegub swych piersi olbrzymich* — urwał się nagle śpiew i opadło ramię diwy” (O 103);

e) „On zaś cofnął się nieco i pochyliwszy się bokiem przyglądał się *pod światła krzyżujące się refleksy* jakiegoś zakłębieniu tych tłumów na przeciwległym chodniku” (O 104);

f) „Urwało się to jednak rychło *pod złośliwymi pomruki basowego głosu*, lekceważącego widocznie wszelkie rozprawy” (O 131);

g) „Wyobraźnia ponura, otępiała w piekle, zdała się teraz dopiero odzywać w całej pełni *pod zalatującą wonią okrucieństwa*” (O 139);

h) „Woń perfum pomieszanych, kurz i duchota jakby od potu ludzkiego zawisały tu w powietrzu *pod jedynej świecy gromniczne jakby płomienie*” (O 149);

i) „»Owóż i życie!« — pomyślał *pod te świegotne za oknem rozgłosy radosnego nieładu i pod to rączce, pełne zwichrzonego niestatku kłębienie się słonecznego pyłu wokół tej głowy dziewczęcej*” (O 149);

j) „Zapamiętał się w myślach starczych *pod sapliwe rozchylenie ust*” (O 181);

k) „I usłyszała śmiech tak niski, że zda się tylko w piersi dudniał *pod jadowity grymas warg*” (O 258).

Warto dodać, iż w najnowszym *Słowniku języka polskiego* hasło „Pod” liczy 19

różnych odcieni znaczeniowych, ale o takim zastosowaniu jak w powyższych cytatach — w ogóle nie wspomina się w nim⁸.

W niektórych fragmentach tekstu *Oziminy* odkrywa Hultberg perseweraację jednych i tych samych wyrazów (zob. analizę początkowych ustępów utworu na s. 178—180), co jest swoistym środkiem spotęgowania ekspresji, ale równocześnie świadczy o pewnym zamierzonym przez pisarza antyestetyzmie:

„Trudno sobie wyobrazić, że autor tak starannie i skrupulatnie pracujący nad swoją prozą mógł nie być świadomy niekorzystnego wrażenia, jakie powtórzenia mogły wywołać u wielu czytelników. Poza tym w cytowanych wyjątkach trudno nawet dowodzić, że chodziło o zwrócenie uwagi na pewne obrazy. Trzeba zatem dojść do wniosku, że zastosowano je wyłącznie w celu skompromitowania ustalonych pojęć o »pięknej« i »wykwintnej« prozie” (s. 181).

Ozimina w porównaniu z wcześniejszym *Próchnem* wyróżnia się odmiennym potraktowaniem dialogu. Poszczególne kwestie bohaterów są szeroko „obudowane” rozmaitymi wyjaśnieniami o sposobie mówienia, o mimice i gestykulacji, o myślach poprzedzających samą wypowiedź (zob. świetną analizę „obudowania” na s. 182—184). Berent, wtrącając pomiędzy słowa bohaterów partie narracyjne i refleksyjne, „rozciąga rozmowę do tego stopnia, że to, co »w rzeczywistości« musiało być szybką wymianą słów, nabiera niemal sennej powolności” (s. 182—183).

Nowością *Oziminy* jest również częste przekazywanie wypowiedzi postaci w formie solilokwium. Takie rozbudowane tyrady bohaterów są jawnie antyrealistycznym zabiegiem. Powolny, „ociężały” i „senny” dialog oraz długie solilokwia *Oziminy* wpływają w decydujący sposób na obraz samych postaci. „W miarę, jak dialog oddala się od planu realistycznego, to samo dzieje się z postacią, która wyrasta niejako na przedstawiciela całego gatunku. Inaczej mówiąc, w powieści dokonuje się przenikanie (obejmujące zresztą całą jej kompozycję) dwu pokładów, realistycznego i nierealistycznego czy symbolicznego. Wykrycie tej podwójnej funkcji postaci ma z kolei wielkie znaczenie dla zrozumienia specyficznej metody konstruowania dialogu w powieści, bowiem właśnie w dialogu dokonuje się połączenie realistycznego i abstrakcyjnego charakteru postaci” (s. 188).

Interesujący ten wywód może stać się podstawą do próby rozwikłania skomplikowanej symboliki powieści (Julian Krzyżanowski mówi o spowijaniu w *Oziminie* „pomysłów historiozoficzno-publicystycznych w szatę obfitych, zagadkowych i dotąd należycie nie wyjaśnionych symbolów”⁹).

Ostatni rozdział książki Hultberga przynosi szereg nowych sądów o wartości dorobku Berenta. Uznanie *Fachowca* za wczesną naszą powieść modernistyczną nawiązuje do podobnej, chociaż nie rozwiniętej szerzej, uwagi Antoniego Potockiego (*Fachowiec* „w jednym na pewno się łączy organicznie z całym pokoleniem: oto w owym wysuniętym na plan pierwszy problemacie sumienia jednostki”¹⁰): „Na tle ówczesnej polskiej prozy należy zatem uznać *Fachowca* za po-

⁸ Nb., na podstawie powtarzającego się w przytoczonych zdaniach połączenia przyimka „pod” z rzeczownikiem odsłownym można wysunąć propozycję korekty rzeczownika „płomienie” na rzeczownik odczasownikowy „płonienie” w przykładzie h — powstałby wówczas zwrot równoległy do wyrażenia „Pod świecy żółte mruganie” z tejże samej strony powieści Berenta.

⁹ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski. 1890—1918*. Wrocław 1963, s. 270.

¹⁰ A. Potocki, *Polska literatura współczesna. Cz. II: Kult jednostki. 1890—1910*. Warszawa 1912, s. 47.

wieść bardzo nowatorską, a *Nauczyciela* za ściśle z nim związane studium próbne. Jeżeli *Śmierć* Dąbrowskiego uważa się za pierwszą powieść o wyraźnych skłonnościach modernistycznych, to pozycji *Fachowca* nie da się zakwestionować; analiza stylu i formy świadczy, że jest to pierwsza pełna i konsekwentna realizacja metody modernistycznej w polskiej literaturze" (s. 222).

A oto ocena impresjonistycznego *Próchna* na tle współczesnych tej powieści utworów:

„Gdy porównamy *Próchno* pod względem stylowym z innymi powieściami modernistycznymi, napisanymi mniej więcej w tym samym czasie, jak *Otchłań* Tetmajera czy *Synowie ziemi* Przybyszewskiego, spostrzeżemy całkowity brak hałaśliwej, emocjonalnej, natężonej, niemal histerycznej deklamacji, widocznej szczególnie w *Otchłani*. Nie ma też liryczności języka *Synów ziemi*, który niekiedy przekształca się w prawdziwą lirykę prozą. Natomiast *Próchno* jest na ogół napisane o wiele staranniej od tej ostatniej powieści i korzysta z języka w sposób o wiele bardziej umiarkowany" (s. 223).

„*Próchno* dzięki doskonałości stylu zajmuje więc czołową pozycję wśród wymienionych utworów modernistycznych i stanowi punkt szczytowy w rozwoju polskiej powieści modernistycznej, a niezależnie od tego w ogóle należy do najwybitniejszych dzieł polskiej literatury w pierwszej połowie dwudziestego wieku" (s. 224).

Drobiazgowa analiza stylistyczna *Oziminy* doprowadza Hultberga do postawienia następującej, solidnie udokumentowanej tezy:

„*Ozimina* stoi [...] poza głównymi kierunkami polskiej literatury.

„Chcąc zatem umiejscowić *Oziminę* na polskiej mapie literackiej, musimy ją uznać za pierwszą powieść napisaną konsekwentnie metodą ekspresjonistyczną" (s. 227).

Stwierdzenie przez Hultberga dominacji elementów impresjonistycznych w *Próchnie*, a ekspresjonistycznych w *Oziminie* pokrywa się z taką samą, choć opartą prawdopodobnie na innych przesłankach, oceną Kazimierza Wyki, który pisze:

„Dwie podstawowe książki Berenta, jego *Próchno* i *Ozimina*, stanowią niezwykle świadomy ze strony twórcy, wytrzymujący porównanie z najlepszą powieścią europejską owego dziesięciolecia przykład wielkiej mutacji artystycznej, jaką cała epoka przechodziła. Mutacji od powieści zbudowanej jeszcze w manierze impresjonistycznej, ale już z wielką konkluzją symboliczną, którą stanowi *Próchno*, do powieści skonstruowanej wyraźnie w duchu ekspresjonistycznym, ale również z konkluzją symboliczną, którą tworzy *Ozimina*"¹¹.

Na zakończenie warto podkreślić, że rozprawa przełożona została z języka angielskiego w sposób nienaganny: czyta się ją tak jak oryginalny tekst polski.

I jeszcze powróćmy do pierwszego zdania naszej recenzji. Wyraża ono również opinię — nie wiemy, czy dość wyraźnie ujawniło ją niniejsze omówienie — że książka Peera Hultberga jest najlepszą analizą stylistyczną prozy, jaka dotychczas ukazała się w Polsce.

Jerzy Paszek

¹¹ K. Wyka, *Literatura polska lat 1890—1939 w kontekście europejskim. W: O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944—1967*. Warszawa 1969, s. 243—244.