

Beata Czubaj

Dialektyzacja w powieściach Wiesława Myśliwskiego

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 7, 43-48

1998

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.

Beata CZUBAJ

Dialektyzacja w powieściach Wiesława Myśliwskiego

Poniższy tekst to część pracy poświęconej stylowi pisarstwa Wiesława Myśliwskiego, który rozpatrywany jest na przykładzie dwóch powieści — *Nagiego sadu* i *Kamienia na kamieniu*. Artykuł powstał tuż przed ukazaniem się ostatniej powieści — *Widnokrag* i dlatego nie włącza tej książki w zakres badań.

W powieściach Myśliwskiego występuje wiele stylów i odmian stylistycznych, obok głównej odmiany stylowej języka polskiego — stylu potocznego — jest także obecna gwarowa stylizacja języka. Gwara pojawiająca się w utworach literackich musi „legitymować się wewnętrzną koniecznością utworu”¹. W praktyce oznacza to, że dialekt może zostać wprowadzony wtedy, gdy współistnieje z problemami, o których się mówi, oddaje właściwy chłopu sposób myślenia i w końcu, gdy gwary używa bohater ludowy, tkwiący w rodzimej kulturze. Dlatego w *Nagim sadzie* językiem potocznym z elementami gwary mówią prawie wyłącznie rodzice narratora. Sporadycznie pojawiają się jakieś elementy dialektyzacji w jego wypowiedziach, na przykład w rozmowie z ojcem, do którego myśli chce lepiej trafić, mówiąc językiem jego całego życia. Ma to swoją motywację: syn wrócił na wieś z miasta, gdzie pobierał nauki, język wsi nie jest więc już jego jedynym językiem, już nie myśli wyłącznie gwara, a nawet więcej, nie może już nią myśleć, bo zostały zerwane psychiczne więzi pomiędzy tym, co dla chłopca najważniejsze: nim, a ziemią. Narrator przyznaje się do tego, że jest już kimś innym, bardziej sprawdza się w roli piszącego listy, prośby do urzędu niż koszenia zboża. Jest w końcu panem nauczycielem:

„Bo jeśli o mnie chodzi, to wyrosłem z ziemi, zapomniałem jej i powiem prawdę, że mnie nawet nie ciągnęła. A gdy w pole kiedykolwiek poszedłem, to aby się przejść tylko, odetchnąć. (...) Nieraz nęciło, żeby wziąć komuś z rąk kosę i popróbować, czy potrafię, ale bałem się, że niezwyčajny jestem i tylko ośmieszę się. Chociaż praca w polu nie była mi obca, za młodych lat krowę przecież pasalem, chodziłem ojcu pomagać w gra-

¹ K. Budzyk, *Gwara a utwór literacki*, [w:] *Stylistyka. Poetyka. Teoria literatury*, opr. H. Budzykowa, J. Stawiński, Wrocław 1966, s. 10.

bieniu ścierniska, matce w plewieniu. (...) Ale od czasu mojego powrotu z nauki wszystko się urwało". (N.S. 142 – 144)

Poprzez swoją, bądź co bądź, postawę outsidera realizuje największe marzenie swego ojca — uczynienia z syna kogoś innego, lepszego od reszty właśnie tym swoim wyobcowaniem. Najbardziej wymowna jest scena wypędzenia syna z pola, gdyż jego obecność tam sprawiała, że ojciec czuł się oszukany, bowiem na co dzień „jest przekonany, że swoją rolę odegrał już wcześniej, wprowadził syna w rzeczywistość przez wieki uznawaną za niedostępną, uczynił go imiennym i piśmiennym (...). Ponieważ nie mógł wyposażyć go w dobra materialne, uczynił z syna inteligenta”².

Gwara w *Nagim sadzie* występuje jako czynnik artystycznie kształtujący. Najczęściej mamy do czynienia z nazewnictwem plonów, sprzętów, czynności: „Jeszcze krowy bym jako tako napasał, ale już pługą bałbym się wziąć w ręce, bałbym się, że mi czepigi z rąk umkną, że mi się znarowi”. (N.S. 137)

Funkcja dialektyzmów w tym i podobnych fragmentach sprowadza się, jak pisał K. Budzyk, do „podkreślenia etnograficznych i folklorystycznych osobliwości opisywanego świata, a więc materialnej, społecznej i duchowej kultury”³. Język syna jest zdecydowanie bardziej „miejski”, ogólny, choć jak już mówiliśmy, zdecydowanie od gwary się nie odcina. Mowa ojca służy jego charakterystyce, choć w tym przypadku należałoby raczej powiedzieć: mowa, kiedy w ogóle ojciec zabiera głos. Jest bowiem bohaterem milczącym, właśnie ta niechęć do mówienia jest cechą, na którą wielokrotnie zwraca uwagę narrator:

„Nigdy się zresztą nikomu nie zwierzał, ale już taki był, skąpy w mowie, nieumiejętny w piśmie, bał się słów, że go oszukają, choć jego własne, i wierzył tylko milczeniu, tej jedynej, niekłamanej możliwości wyznania. (...) Chociaż najczęściej milczał, lubił to swoje milczenie, i w nim pomoc znajdował, otuchę, poradę, częściej niż u ludzi”. (N.S. 25)

Można powiedzieć, że w obu powieściach, tj. w *Nagim sadzie* i w *Kamieniu na kamieniu*, stopień gwarowej stylizacji jest duży. Wynika to z dwu powodów: po pierwsze dlatego, że zbliża do siebie język dialogów i narracji. W realistycznej powieści XIX wieku język dialogów zasadniczo różnił się od języka, jakim posługiwał się narrator⁴. Działo się tak dlatego, że narrator był utożsamiany z autorem, przypisano mu autorytet moralny i społeczny, stąd też musiał się posługiwać językiem literackim, a nie np. gwara, czyli językiem zróżnicowanym synchronicznie. W momencie, gdy nastąpiło wyraźne rozdzielenie funkcji autorskich i narratorskich, można było gwara wprowadzić do narracji. Przestała ona pełnić funkcję wyłącznie charakteryzującą postać, doszło do zbliżenia języka narratora i postaci. Początkowo mogło tak stać się wówczas, gdy narratorem stawał się ktoś w rodzaju ludowego opowiadacza, Sabały⁵, później, gdy był nim człowiek pochodzący ze wsi, związany z nią, myślący „po chłopsku”. Dlatego w *Nagim sadzie* dialektyzacji jest znacznie mniej niż w *Kamieniu na kamieniu*, bo w pierwszej powieści związek narratora ze wsią i jej kulturą uległ osłabieniu, w drugiej jest bardzo silny. Szymon Pietruszka — narrator *Kamienia na kamieniu* — nigdy właściwie ze wsią nie przestał być związany, można powiedzieć nawet, że był z nią

² A. Sandauer, *Rehabilitacja nudy*, „Tu i Teraz” 1984, nr 34.

³ K. Budzyk, op. cit., s. 11.

⁴ M. Głowiński, *Dialog w powieści*, [w:] tegoż: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 65.

⁵ Tamże, s. 66.

nierozerwalnie zrośnięty, uważał, że dom rodzinny, miejsce urodzenia jest podstawą istnienia każdego człowieka, tak, jak pień dla drzewa. Nie oznacza to wszakże, że gwara jest jedynym systemem językowym występującym w tej powieści, bo to oznaczałoby zawężenie tematyki do problemów związanych wyłącznie z życiem rodzinnej wsi Szymona⁶. Autor stworzył powieść o wyraźnie polifonicznym stylu, obok dialektyzacji występuje styl potoczny, familiarny, retoryczny, styl wywodu filozoficznego, propagandy politycznej. Zarzuca to Myśliwskiemu R. Bednarczyk, pisząc:

„Subiektywim narracyjny M. (...) razi nieprawdziwością. Autor wcielając się w skórę prostego chłopa snuje opowieści co rusz potykając się o przeszkodę jaką jest jego pisarska wiedza. Obok potocznej narracji, jakby z chłopskiej gawędy: «Nie namyślając się dałem susa w bok, w zagrodę Oryszki, znałem przecież każdy tu zaułek ...» występują kunsztowne literacko konstrukcje: «I znowu strzały zatargały ciemnością.» (...) Dotyczy to także refleksji Pietruszki sprawiającej wrażenie rozprawy naukowej ubranej w szatę słowną charakterystyczną dla chłopa roztropa: «A ileż takich słów nie wypowiedzianych zostaje w każdym człowieku»”⁷.

Jak by nie ustosunkować się do tego stwierdzenia, faktem jest, że taka właśnie wielość stylów sprzyja podejmowaniu zagadnień z szerokiego kręgu tematycznego. Pojawia się tu jednak pewien paradoks: mimo że w *Kamieniu na kamieniu* dialektyzacja jest wyraźnie silniejsza niż w *Nagim sadzie*, a więc zakres problematyczny powinien być węższy (wg teorii K. Budzyka) jest dokładnie odwrotnie: to narracja *Nagiego sadu* ma wyraźnie autotropiczny charakter⁸.

W obu powieściach stopień gwarowej stylizacji jest duży, gdyż gwara została odbarwiona z gramatycznych właściwości dialektu, tzn., że nie jest ściśle terytorialnie określoną gwarą. Prawdopodobnie występowania takiej gwary uniwersalnej zauważył J. Bartmiński, pisząc:

„Efektem zderzenia się gwary i języka uniwersalnego na terenie literatury (...) jest nie tylko wypracowanie kilku wzorców stosowania gwary w utworze literackim, lecz ostatecznie także (...) uformowanie pewnego stereotypu gwary. Stereotyp ten ma wariant ogólnoludowy i skonkretyzowane warianty regionalne. Terenem, na którym pojawia się on szczególnie wyraźnie, jest literatura i kultura masowa, np. *W Jezioranach*, *Janosik*”⁹. Myśliwski stworzył więc język wsi, którym posługiwać mógłby się chłop z każdej części Polski i na dodatek czytelnik nie musi mieć odpowiedniego przygotowania językowego, aby ten język zrozumieć. Autor *Nagiego sadu* eliminuje fonetyczne i leksykalne właściwości danej gwary, o ile występuje słownictwo, nazwijmy je, specjalistyczne, tj. odnoszące się do realiów życia wiejskiego, jest ono także uniwersalne. W poniższym fragmencie występują dialektyzmy, które jednak każdy czytelnik zrozumie bez trudu:

„... onuce wały się po ziemi tam, gdzie je rzucił wieczorem, znak, że buty wzuł na przyboś”. (N.S. 174)

„... ugóǳcie się, a przez ten czas się przezuǳę”. (N.S. 93)

Można stwierdzić, że w *Nagim sadzie* i *Kamieniu na kamieniu* występuje generalizacja (czyli metoda przetwarzania gwary) geograficzna. Polega ona na zacieraniu w te-

⁶ Na podstawie artykułu K. Budzyka, op. cit., s. 8.

⁷ R. Bednarczyk, *Arcydzieło?*, „Tak i Nie” 1984, nr 42.

⁸ H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków – Wrocław 1984, s. 84 – 85.

⁹ J. Bartmiński, *O derywacji stylistycznej. Gwara ludowa w funkcji języka artystycznego*, Lublin 1977, s. 181.

ktach literackich określonego regionalnego charakteru dialektyzmów i zestawianiu obok siebie elementów, które w żadnej gwarze nie współwystępują¹⁰. Mimo że nie są to dialektyzmy określonej gwary, to jednak w leksyce powieści da się wyróżnić kilka elementów językowych charakterystycznych właśnie dla gwary. Są nimi:

1. Ruchome końcówki czasu przeszłego, które, zgodnie z tradycją, mogą się łączyć z każdą częścią mowy np.:
 - „Wojnęsta przegrali”. (KK 116)
 - „Pannyšta ścisekali (...). Wódkęšta chlali, nie żółć! Ślepiamišta w ciemnościach świecili se.” (KK 45)
 - „Miałem wiadro, com świniom żarcie w nim zanosił”. (KK 131)
 Ruchoma końcówka czasu przeszłego dołączana jest szczególnie często do spójnika „że” pełniącego funkcję partykuły emfaticznej.
 - „Tak żem usłyszwała, jak wołała na ciebie”. (KK 119)
 - „... czy żem kogo zabił i jak to było”. (KK 62)
2. Kończąca drugiej osoby liczby podwójnej w funkcji liczby mnogiej:
 - „Zawołajta księdza”. (KK 118)
 - „Hulališta, nie płakali”. (KK 55)
 - „Albo każta ludziom buty zzuwać przed sklepem”. (KK 227)
 - „Chodziłyšta z poobwiązywanyymi paluchami, aż się ludzie z was śmiali, że jeżyny zbierata”. (KK 243)
3. Częsta w gwarach i staropolszczyźnie końcówka rzeczowa rzeczownika męskiego osobowego:
 - „Muzykanty były po kolacji”. (KK 51)
 - „Przecież tyle ich panny nakrzywdziły”. (KK 43)
 Zjawisko zachowania w gwarach składni staropolskiej zauważył T. Budrewicz, pisząc: „Literacko składnia współczesnej polszczyzny deformowana jest regułami artystycznymi folkloru i poezji (...) oraz konstrukcjami archaicznymi rodem jeszcze z XIV wieku. Spójniki typu „aliści”, „jako”, „tako”, często asyndetony w równie częstych parataksach, szyk wyrazów, którego omówienie zasługiwałoby na obszerniejsze studium, słowem składnia staropolska. (...) Odświeżają współczesną kulturę narodową dzięki ukazaniu jej źródeł”¹¹.
4. Skrócona forma czasownika niefleksyjnego trzeba (tu: trza):
 - „Dłubałeś, to trza było dłubać”. (KK 46)
 - „To trza było już u niej zostać”. (KK 277)
 - „... to nie trza będzie zamiatać”. (KK 277)
5. Pluralis maiestaticus, czyli zastosowanie liczby mnogiej do jednej osoby — starszej. Jest to bardzo częste zjawisko w gwarach:
 - „— nie kuście — przerwał mu ojciec niecierpliwie, — Wróćcie się, ale nie kuście. (...)
 - To chociaż chustkę na głowie jej poprawcie — rzekł zbity z tropu”. (NS 95)

¹⁰ Tamże, s. 198 i dalsze. Bartmiński wyróżnia cztery metody przetwarzania gwary, tzw. generalizacje: a) frekwencyjną — silne zagęszczenie i rygorystyczne cechy dialektalnych, jakiego już dziś nie zna język ludowy; b) zakresową — rozszerzanie zakresu jakiegoś zjawiska językowego gwary np. mazurzenia na „rz”; c) gatunkową — posługiwanie się w prozie ludowymi poetyzmami, a więc literackie baśnie, do których przenosi się słownictwo pieśni ludowych, np. gaj, bory-lasy, woda bystra, dziewczynka; d) geograficzna — omawiana w tym artykule.

¹¹ T. Budrewicz, *Z problemów stylizacji w prozie nurtu wiejskiego*, [w:] *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice 1981, s. 183 i nn.

Właściwie wszystkie, poza jednym, przykłady pochodzą z *Kamienia na kamieniu*, ale jak już mówiliśmy, język tej powieści jest zdialektyzowany w większym stopniu. Krytycy literaccy zastanawiali się nad tym, czy gwarę Myśliwskiego można zaliczyć do określonego dialektu:

„Dialektolodzy określają, do jakiego stopnia język ten wywodzi się z gwary małopolskiej, wydaje się jednak, że powieść jest kapitalnym przykładem uniwersalizacji języka wsi współczesnej, niezależnie od jego regionalnych różnicowań. Bohater mieszka w bliżej nieokreślonej wsi Polski centralnej, można byłoby ją nawet bliżej zlokalizować na podstawie językowych osobliwości w nazewnictwie narzędzi gospodarskich (np. części wozu). Wydaje mi się jednak, że autor świadomie zacierał lokalny charakter doświadczeń narratora. Staje się on raczej reprezentantem wsi współczesnej niż określonego regionu. (...) Znajduje (Myśliwski) idealny niemal język, w którym bohater może wypowiedzieć się o sobie i otaczającym go świecie, (...) jest to język wsi, wypływający wprost z kultury wiejskiej, z jego bogactwa barw, odcieni, nastrojów, nazw, powiedzeń i określeń znanych tylko mieszkańcom wsi”¹².

Obcując z prozą Myśliwskiego, odnosi się wrażenie, że w zależności od tematu zmienia się kształt stylistyczny wypowiedzi bohaterów. Widoczne jest to zwłaszcza w dwóch pierwszych powieściach (choć i *Kamień na kamieniu* cechuje zmienność i przeplatanie się stylów). Bogdan Klukowski tak określił styl *Nagiego sadu*:

„Symbolika w *Nagim sadzie* wzmocniana jest przez balladową lub baśniową frazę zdań. Spotyka się tu sformułowania o charakterze aforystycznym, metafory i szyk przestawny, bogate określenia charakterystyczne dla stylu biblijnego”¹³.

W powieściach Myśliwskiego istnieje kilka odmian językowych polszczyzny, ale każda książka ma swój własny, indywidualny, niepowtarzalny styl. Wynika to z zamysłu twórczego autora, który w jednym z wywiadów powiedział:

„Doszliśmy dzisiaj do takiego stanu świadomości, że każdy język jest językiem na jedną książkę. Tak musi być, jeśli przyjmie się za punkt wyjścia do opisu świata perspektywę jednostki, a nie wszechwiedzącego narratora, który dominował w prozie XIX-wiecznej.”¹⁴

Symbol w nawiasach oznaczają następujące powieści i ich wydania:

(NS) — *Nagi sad*. Kraków 1989.

(KK) — *Kamień na kamieniu*. Szczecin 1986.

Cyfra po literach oznacza stronę, z której pochodzi cytat.

¹² S. Siekierski, *Umysł badacza, pióro artysty*, „Nowe Książki” 1984, nr 8.

¹³ B. Klukowski, *Kamień z pałaców na grobowce*, „Kultura” 1989, nr 49.

¹⁴ W. Myśliwski, *Jestem obrońcą młodej, polskiej literatury*, „Nowa Wieś” 1987, nr 17.

Beata CZUBAJ

Dialectisation of the Wiesław Myśliwski's Novels

Summary

The paper deals with the style of the novel *Nagi sad* and *Kamień na kamieniu*. Analysis of the language and main characters of the novels leads to discovery of different dialects from different regions of Poland. According to the authoress, it is a purposeful technique used by Myśliwski which leads to stressing the ethnographic, folkloristic advantages of the presented world. The nation-wide dialect, created by the writer for the need of the language of his novels is comprehensible for any reader, which raises the quality of his works.