

Cezary Marcinkiewicz

Język utworów dramatycznych Aleksandra Ostrowskiego

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 8, 93-108

2001

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.

Cezary MARCINKIEWICZ

Język utworów dramatycznych Aleksandra Ostrowskiego

Rozpatrując problem kategorii artystyczno-ideowej bohatera w utworach dramatycznych Aleksandra Ostrowskiego zwróciliśmy uwagę na to, iż jednym ze sposobów charakterystyki postaci jest język jego wypowiedzi. W niniejszym artykule zajmiemy się bardziej szczegółowo zagadnieniem tworzywa językowego i sposobu jego wykorzystania przez dramaturga w tekście głównym. Język utworów dramatycznych Ostrowski uczynił bodajże najważniejszym czynnikiem oddziałującym na sferę estetyczną i emocjonalną odbiorcy. Polscy badacze literatury stwierdzają, iż język utworu dramatycznego winien mieścić się w ogólnie przyjętej konwencji literackiej danej epoki i musi być przystosowany do wymagań teatru, jest on zarazem składnikiem akcji, albowiem słowo jest jednym z przejawów działania bohatera, stanowi sposób oddziaływania na innych, jest więc także narzędziem zmieniania sytuacji¹. Pokusimy się również o wykazanie, w jakim stopniu język utworów Aleksandra Ostrowskiego odpowiada tym normom. Ostrowski tworzy w okresie rozwoju realizmu w literaturze rosyjskiej, kiedy problem typizacji i indywidualizacji języka nabral szczególne znaczenia.

W ujęciu historycznym indywidualizacja języka rozpoczyna się właściwie u Sofoklesa. Jest ona jednak dość powierzchowna, sprowadza się jedynie do zmiany rytmu i wyrazu plastycznego mowy zwiastunów. Znaczniejszemu pogłębieniu indywidualizacja języka ulega w teatrze rzymskim (Plaut, Terencjusz). Bohaterowie komedii mówią językiem zindywidualizowanym, żywym. Język komediowych postaci Szekspira również odznacza się barwnością, jest zaprawiony dowcipem (postać Malvoglia w komedii *Dwunasta noc* lub Falstaffa z *Wesołych kumoszek z Windsoru*), obfituje w metafory i porównania. U Racine'a następuje pod tym względem regres, postaci mówią językiem autora: indywidualizacji możemy dopatrywać się jedynie w rytmie, obrazowości, ogólnym tonie. Pseudoklasycy problem indywidualizacji języka pozostawiali na uboczu, nie podnosząc go do rangi jednego z wyróżników artystycznych dzieła literackiego, dopiero romantycy poprzez m.in. indywidualizację języka dążyć będą do realizacji pewnych założeń artystyczno-ideowych. Realistycznych barw nabiera indywidualizacja języka postaci Moliera w takich kome-

¹ Zob. także w: A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 404.

diach, jak *Świętoszek* czy *Pocieszni wykwintnisie*. Indywidualizacja języka charakteryzuje również dziewiętnastowieczną dramaturgię rosyjską (Aleksander Puszkina, Aleksander Gribojedow, Mikołaj Gogol, Aleksander Suchowo-Kobylin, a następnie Lew Tołstoj i Antoni Czechow). Indywidualizacja ta pozostawała w ścisłym związku z demokracją języka, aczkolwiek ta ostatnia następowała w literaturze rosyjskiej szybciej i pełniej w dziedzinie prozy, w czym zasłużyli się przedstawiciele „szkoły naturalnej” (Włodzimierz Dał, Aleksander Niekrasow, Iwan Turgieniew, Fiodor Dostojewski, Dymitr Grigorowicz i inni). Oni właśnie rozwinęli dzieło zapoczątkowane przez Kryłowa, Puszkina, Lermontowa i Gogoła. Te okoliczności ułatwiły w pewnym stopniu Ostrowskiemu wprowadzenie na scenę codziennego języka ludu, kupiectwa i uboższego mieszczaństwa. Jeśli Ostrowski może być uznawany za dramaturga wielkiej miary, za pisarza narodowego², to jednym z głównych czynników (a może jest to czynnik najważniejszy), które go do tego predysponują, jest ów niezwykle plastyczny i soczysty, mieniący się barwami język rosyjski³.

A. Urusow podkreśla autentyczność języka postaci Ostrowskiego: „Nikt nie włada językiem moskiewskim tak jak Ostrowski; przeczytajcie na głos dowolny fragment jego komedii (oczywiście, nie wierszowanej), a będzie się wam zdawało, że jest to żywy język w zapisie stenograficznym”⁴.

Charakteryzując sytuację w literaturze rosyjskiej w połowie dziewiętnastego stulecia w zakresie języka, Jefim Chołodow w jednej ze swych najnowszych publikacji o Ostrowskim⁵ stwierdza, iż w okresie, kiedy Ostrowski rozpoczął swą działalność literacką, w dziedzinie rozwoju języka rosyjskiego istniały dwie przeciwstawne tendencje. Pierwsza z nich polegała na tym, że na danym etapie rozwoju wraz z fundamentowaniem się określonych klas i grup społecznych powstały też różne odmiany języka tym klasom i grupom przynależne. W tej sytuacji styl języka danej grupy, czy też klasy uważany był za całkowicie ustabilizowany i stanowił wręcz jego normę. Tendencja ta odrzucała style innych grup i klas społecznych, co prowadziło do powstawania żargonów. Druga tendencja polegała na uznaniu integracji językowej obejmującej całe społeczeństwo, które miało już poza sobą okres feudalnego rozbitcia dzielnicowego. Tendencja ta nie tylko że dopuszczała, ale wręcz uznawała za konieczne zapożyczenia i kontaminacje sąsiadujących ze sobą stylów. Przyczyną takiego stanu rzeczy były zmiany zachodzące w strukturze społecznej, kiedy „wczorajszy ziemianin zostaje fabrykantem, wczorajszy kmiotek — kupcem, wczorajszy seminarzysta — urzędnikiem”⁶. W ramach tej tendencji powstały jakby dwa bieguny: z jednej strony dał się zauważyć nadmiar używania słów i wyrażeń, które jeszcze nie uległy asymilacji, z drugiej zaś — zatarcie cech wyróżniających, pozbawienie języka swoistego wyrazu, uczynienie go jakby „anonimowym”.

Punktem właściwym języka utworów dramatycznych było właśnie ścieranie się dwu wyżej wymienionych tendencji. Warunki życiowe przyszłego dramaturga tak się ułożyły, iż od najwcześniejszego dzieciństwa miał on szeroki dostęp do rozmaitych stylów języko-

² W. Filipow, *Język postaci Ostrowskiego*, [w:] *A.N. Ostrowskij — dramaturg. K sześćdziesiątletniemu dniu śmierci 1886 – 1946*. Pod obszernej redakcją W. Filipowa. Sowietkij Pisatel, Moskwa 1946, s. 78 i nast.

³ Ibidem, s. 79.

⁴ A. Urusow, *Żywy język*, „Poriadok” 1881, nr 21, s. 12.

⁵ Zob.: J. Chołodow, *Język dramy. Ekskurs w twórczości laboratoriju A.N. Ostrowskiego*, Moskwa 1978, s. 11.

⁶ Ibidem, s. 12.

wych poprzez obcowanie z ludźmi będącymi ich nosicielami. Ojciec z prostej linii pochodził z warstw duchowieństwa (sam był urzędnikiem, matka zaś związana była poprzez charakter swojego zajęcia ze środowiskami prawosławnego kleru (przygotowywała opłatki do celów obrzędowych). Świat pojęć językowych Ostrowskiego jako dziecka wzbogacały również bajki jego piastunki Awdotii Kutuzowej, jak również kontakty z rodzicami chrzestnymi oraz kręgiem przyjaciół ojca. Wzbogaceniu języka sprzyjał swobodny dostęp do biblioteki ojca oraz zmiana układów rodzinnych po ożenku ojca z byłą baronówną von Tessin. Pobyt w gimnazjum, a następnie na uniwersytecie moskiewskim, pod względem pogłębienia znajomości bogactwa języka rosyjskiego okazał się dla przyszłego dramaturga niezwykle owocny. Dużą rolę w kształtowaniu poglądów zarówno na język, jak i pewnych nawyków odegrał Teatr Mały w Moskwie, a także środowisko rówieśników, z którymi Ostrowski jako urzędnik sądowy najchętniej spotykał się w słynnej podówczas Kawiarni Pieczkina⁷. Następnymi etapami edukacji językowej Ostrowskiego były: praca w sądzie, współpraca w ramach tzw. „młodej redakcji” z czasopismem „Sowrienniennik”, znajomość i przyjaźń z wybitnymi ludźmi pióra, przybyszami z prowincji, rzemieślnikami, aktorami. Wiele Ostrowski zawdzięcza również swojej pierwszej towarzyszkę życia Agafii Iwanownie — bezgranicznie mu oddanej, rozmiłowanej w rosyjskich pieśniach ludowych. Dużą rolę w biografii twórczej dramaturga odegrały podróże do miejscowości położonych w górnym biegu Wołgi mające na celu zebranie materiału o charakterze ogólnoetnograficznym, jak i językowym. Tak więc należy stwierdzić, że źródłami, które dostarczyły Ostrowskiemu materiału w zakresie języka, są: a) żywa mowa potoczna, b) materiał zebrany przez samego dramaturga w czasie podróży po Górnym Powołżu, c) lektura łatopisów, aktów historycznych, dokumentów sądowych itp. Materiał źródłowy ulegał jednak stałemu przetwarzaniu tak, aby pozostając wiernym realiom językowym nie popaść w wąski i jednostronny zapis etnograficzny. Ostrowski skrętnie zapisywał zasłyszane słówka, jednak obce mu było „smakowanie” ich, nigdy nie były one celem samym w sobie. Materiału etnograficznego z epoki należałoby szukać raczej u Leskova czy Mielnikowa-Pieczerskiego niż u Ostrowskiego. Formuła artystyczna u Ostrowskiego w zasadzie sprowadza się do realizacji: indywidualizacja – typizacja.

Sprawa autentyczności i typowości języka w utworach literackich była w drugiej połowie XIX wieku jednym z najważniejszych problemów, który przypadło rozwiązać pisarzom-realistom o poglądach demokratycznych, o czym świadczy chociażby następująca wypowiedź Leskova: „Aby myśleć obrazowo i pisać tak, jest rzeczą konieczną, by bohaterowie utworu mówili każdy swoim językiem, właściwym jego sytuacji społecznej. Jeśli natomiast nie ma zgodności między ich społeczną determinacją a językiem, to lichy wie, kim oni są i jaka jest ich pozycja społeczna. Ustawienie głosu pisarza polega na umiejętności panowania nad głosem i językiem swego bohatera i na tym, by nie spadać z altu na bas”⁸.

Dokładna znajomość różnych stylów języka znalazła pełne odzwierciedlenie w twórczości dramaturgicznej w postaci styków dwu stylów odmiennych, niekiedy powoduje to niezrozumienie owego swoistego stylu przez odbiorcę.

⁷ W. Łakszyn, *Ostrowskij. Sierija „Żyżn w iskusstwie”*, Moskwa 1976, s. 63 i nast.

⁸ A. Fariesow, *Protiw tieczenija. N. Leskow. Jego żyżn, soczinienija, polemika i wospominanija o nom*, Sankt-Pietierburg 1904, s. 273.

W sztukach Ostrowskiego niekiedy spotkać można niemal dosłowną translację z jednego stylu środowiskowo-społecznego na inny. Oto przykład: Niegina czyni wyrzuty Dulebowowi (*Talenty i wielbiciel*), iż ten odważył się uczynić aktorce dwuznaczną propozycję. „Da s czego wy wzdumali? — oburza się ona. Ja wam nikakogo powoda nie podawała ... kak wy osmielilis' wygoworit'?”

Domna Pantielewna jest niezadowolona, że córka przed benefisem posprzeczała się z wpływowym człowiekiem. Poucza więc Aleksandrę jak, według niej, powinna była odpowiedzieć księciu: „Ty by, kak można, starałas' ucztwieje: «moł, wasze sijatielstwo, my zawsiegda oczenno wam blagodarny; tolko podłostiew takich my sluszat' nie żełajem. My, moł, sowsiem naprotiw tego, kak wy o nas ponimajetie.» Wot, kak nado skazat'. Potomu czestno blagodariu i ucztivo”⁹. Wypowiedź młodej aktorki Domna Pantielewna przekłada na język prostej ubogiej mieszczanki. Takie „przekłady” dały możliwość Ostrowskiemu nie tylko porównać, ale i przeciwstawić rozmaite style środowiskowo-społeczne.

Jednakże niekiedy zachodzi potrzeba faktycznego przełumaczenia niektórych zwrotów (już bez cudzysłowu).

„Ech, gołubczik, uchodził ty jejo” — mówi Głafira Firsowna do Dulczyna w końcowym akcie *Ostatniej ofiary*. Dulczyn nie pojmuje — lub też udaje, że niepojmuje tego słowa: „Czto takoje? Czto wy goworitie? «Uchodił!» Czto znaczit «uchodił»? Ja was nie ponimaju”. Głafira odpowiada: „Pomierła, brat”¹⁰.

W *Talentach i wielbicielach* Dulebow mówi Domnie Pantielewnie, że to nieprzyzwoite, by aktorka mieszkała w tak ubogim pomieszczeniu. „Kakije że dostatki?” — usprawiedliwia się Domna Pantielewna. Dulebow zaś nie rozumie, lub też nie chce zrozumieć, owego wyrażenia: „Czto takoje za słowo «dostatki»?” Domna Pantielewna tłumaczy: „Iz kachich dochodow, wasze sijatielstwo?” Dulebow najprawdopodobniej rozumie, co oznacza wyraz „dotatki”, a w najgorszym razie mógłby się domyślić jego znaczenia, przez swoje pytanie daje on do zrozumienia, iż w jego obecności używanie taki wyrazów jest rzeczą nieprzyzwoitą, jemu nie wypada rozumieć tego rodzaju słów.

W cytowanych przypadkach zachodzi zjawisko odrzucenia obcego stylu językowego społeczno-środowiskowego („Ja was nie ponimaju”, „Czto takoje za słowo” ...). Odrzucenie to — świadome czy też nieświadome — pomaga jednocześnie dramaturgowi charakteryzować tych, którzy odrzucają słowa jak i tych, którzy ich używają. Przeciwwstawiając różne style, Ostrowski wykrywa rzeczywiste sprzeczności społeczne, stojące za wyborem lub też nieprzyjęciem takiej lub innej leksyki.

Niekiedy postać nie odrzuca obcej mu leksyki czy też frazeologii, a po prostu jej nie rozumie. Tak np. Georges w komedii *Piękny mężczyzna* wykazuje nieznaną sobie rozpowszechnionych idiomatów rosyjskiej mowy potocznej. Wypytawszy bufetowego Wasyla o przyjeźdnego gentelmena Łotochina, w taki oto sposób relacjonuje tę rozmowę swojemu przyjacielowi Pierre: „Goworit, czto Łotochin, jego barin, bogatyj czelowiek, starogo wieku, nyniesznim nie czeta. Kakogoto «starogo wieku», kakaja-to «nie czeta». Niczego etogo ja nie ponimaju”. Właśnie dlatego, że Georges „nic z tego nie rozumie”, widz zaczyna le-

⁹ A.N. Ostrowskij, *Połnoje sobranije soczinienij*. Goslitizdat, Moskwa 1949 – 1953, t. IX, *Talenty i pokłonniki*, akt. I, sc. 6, s. 22.

¹⁰ A. Ostrowskij, *Połnoje sobranije ...*, (t. VIII) *Poslednjaja żertwa*, akt V, sc. 8, s. 152. W następnych cytatach z tego wydania zostanie podany tytuł utworu, tom, w którym jest on zamieszczony, a następnie akt, scena i stronica.

piej rozumieć, kim jest ów młody człowiek „bez opriedelonych zanietij”, jak to jest zaznaczone w spisie postaci sztuki.

Przypomnijmy, iż druga tendencja rozwoju języka polegała na zacieraniu granic różnych stylów społeczno-środowiskowych i stopniowej integracji tych stylów w ramach jednego języka ogólnonarodowego.

Takiemu zbliżeniu odmiennych stylów sprzyjała społeczna migracja ludności, stały przepływ ludności z jednej klasy do drugiej. Przepływowi temu towarzyszyła migracja leksyki frazeologii, przechodzenie pewnych specyficznych wyrazów i zwrotów z jednego środowiska społecznego do drugiego. Z drugiej strony rozwój handlu, przemysłu i środków komunikacji, przepływ ludności ze wsi do miast osłabił zarówno dawną izolację terytorialną, jak i klasową. Poszerzenie się kontaktów pomiędzy klasami i grupami społecznymi pociągało za sobą wzrost wzajemnych wpływów w granicach różnych stylów charakterystycznych dla danych grup czy też klas społecznych. Poprzez zapożyczenia, kontaminacje i transformacje doskonali się język jako środek komunikacji pomiędzy ludźmi. W nowych układach sił społeczno-ekonomicznych część ziemiaństwa zmuszona była parać się nie tylko uprawą ziemi, ale również i innymi „nieszlacheckimi” zajęciami. Najpełniejszymi przedstawicielami owego nowego ziemiaństwa stały się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w sztukach Ostrowskiego takie postacie, jak Wielikatow (*Talenty i wielbiciele*), Berkutow (*Wilki i owce*), Paratow (*Panna bez posagu*). „On dworzanin — czyni kąśliwą uwagę Tielatiew o Wielikatowie — a razgowariwajet kak matros s wołżkogo pachoda”. Wieliktow, który ma do czynienia z kupcami, stara się naśladować nie tylko ich obyczaje, ale i język. Berkutow, jak zauważa Kupawina, do domu pisze „dielowym kancelarskim slogom”, Paratow zaś na pytanie Ogudałowej „S burłakami wodiłsia, tiotienka, tak russkomu jazyku wyucziszsia”.

Migracja społeczna prowadzi niekiedy do zerwania więzi ze swoją klasą. Tak np. Genadij Gurmyżski staje się aktorem Nieszczastlicewem (*Las*), Wadim Dulczyn (*Ostatnia ofiara*) i Apollon Okojomow (*Piękny mężczyzna*) niegdyś posiadali majątek, ale było to dawno i teraz pozostało im tylko ożenić się z bogatą kobietą, by znów odzyskać dawną pozycję. Z kolei kupcy chętnie spokrewnili się ze szlachtą. Baraboszew (*Prawda dobra, ale szczęście lepsze*) nie może znieść, że kupiec Pustoplasow ma zamiar wydać córkę za pułkownika i, by zrobić mu na złość, postanawia wydać Poliksena za generała. Wprawdzie szkoda mu pieniędzy, ale „luczsze otdat’ ich wielmoże, czem sukonnomu ryłu”. Wszelkiego rodzaju mezaliansy przedstawione zostały w wielu utworach Ostrowskiego powstałych w różnych okresach twórczości. W takich właśnie warunkach postępuje integracja różnych stylów środowiskowo-klasowych języka. Język postaci Ostrowskiego pozwala uzmysłowić sobie, jak przebiegał ów proces integracji i jaki był jego wynik. Szczególnie wyraziście dramaturg przedstawia proces przyswajania sobie wyrazów i zwrotów obcych dla danego środowiska. Im wyrazy te są trudniejsze, tym bardziej wydają się atrakcyjne i jako takie są często używane.

W rozmowie z Wielikatowem Domna Pantielewna (*Talenty i wielbiciele*) używa nawet wyrazów obcych językowi rosyjskiemu. Kiedy Wielikatow uskarża się przed matką aktorki Nieginej w prostych słowach: „Tak wsio słowno toska kakaja-to, Domna Pantielewna; wsio słowno ja nie w siebie” — w replice zamiast zrozumiałego wyrazu „Toska” Domna Pantielewna mówi „pachondrija”. Wielikatow jakby nie chcąc urazić współrozmówczyni, powtarza: „Diejstwitielno, Domna Pantielewna, pachondrija”. Następuje tutaj paradoksalna wymiana stylu między postaciami. Przykładów potwierdzających proces zacierania się

granic w obrębie języka różnych środowisk i klas znaleźlibyśmy w twórczości Ostrowskiego wiele. Niektóre z nich przytoczymy w dalszej części niniejszego rozdziału, omawiając problem komizmu słownego.

Częstokroć dana postać zdaje sobie sprawę, iż cytuje ona jakiś zwrot czy też wyraz przeniesiony z innego stylu i informuje o tym współrozmówcę. Flor Pribytkow (*Ostatnia ofiara*) cytuje: „U nas proście ludzi goworiat: pałka na pałku niechoroszo, a obied na obied nuždy niet”. Rozmawia on z mieszczańką Głafirą Firsowną i dlatego też stara się w ten sposób „przybliżyć” do niej. Paratow (*Panna bez posagu*) zdumiewa znajomością porzekadeł i przysłów podsłuchanych u burlaków. Pomiedzy nim a Karandyszewem odbywa się następująca rozmowa:

„K a r a n d y s z e w :
 U burlakow uczt'isia ruskomu jazyku?
 P a r a t o w :
 A poczemu że u nich nie uczt'isia?
 K a r a n d y s z e w :
 Da potomu, czto my sczitajem ich ...
 P a r a t o w :
 Kto eto: my?
 K a r a n d y s z e w : (razgoriczas').
 My, to jest' obrazowannyje ljudi, a nie burlaki.
 P a r a t o w :
 Nu-s, czem że wy sczitajetie burlakow?
 Ja sudochoziai i wstupajus' za nich; ja sam takoj że burlak”¹¹.

Paratow nie pojmuje poważnie swej przynależności do burlaków, ich język jest dla niego nadal obcy, może on go najwyżej cytować, ale nie będzie on w tym języku rozmawiać.

Baraboszew i Muchojarow, przygotowując się do poważnej rozmowy z Mawrą Tarasowną (*Prawda dobra, ale szczęście lepsze*), już z góry opracowują taktykę tego swoistego pojedynku. „Dla ubieżdienia nużna i słowiesnost”, mówi Baraboszew. „Za słowiesnost'ju ostanowki nie budiet, zapewnia go Muchojarow, — potomu kak u was na eto dar swysze. Puszczajtie protiw mamienki allegoriju, a ja w wasz ton potraflu — protiwaszej noty falszy nie budiet”¹².

W pojedynku słownym siły nie zawsze rozłożone są równo; czując to, strona słabsza często nawołuje do subordynacji. „Wy jeszcze mołody, czto by tak razgowariwat” — mówi Dulebow do Nieginej (*Talenty i wielbiciele*). „Uż oczeń ty razgoworilas' — poucza swoją wnuczkę Mawra Tarasowna, a ptica ty jeszcze nie wielika, i nie pristało mnie s toboj mnogo razgowornych słow goworit”. „Krasnorieczje ostaw'! Tiebie ono niejdiot” — grozi Płatona Zybikina Baraboszew.

Bohaterowie utworów Ostrowskiego są przekonani o magicznej sile słowa. Kto posiada talent konwersacji, ten czuje się szczególnie uprzywilejowany, a nawet zarozumiały. „Takoje mnie darowanije dano ot boga razgowariwat' — chwali się Baraboszew, czto daze sam udiwlajus”. „Koldun nie koldun, a słowo znajet” — mówi Filicata o Groznowie.

¹¹ A. Ostrowskij, *Biezpridannica*, t. VIII, akt II, sc. 9, s. 194.

¹² A. Ostrowskij, *Prawda — choroszo, a szcástije łuczszje*, t. VIII, akt III, sc. 4, s. 43.

W. Filippow nie bez racji stwierdza, iż „dramatyzm polega nie na samej rozmowie, lecz na żywym oddziaływaniu jednego współrozmówcy na drugiego”¹³. Jeśli, na przykład, dwoje spiera się odnośnie do jakiegoś przedmiotu, to nie tylko nie ma dramatu, ale i elementu dramatycznego; ale kiedy sprzeczą się, starając się osiągnąć przewagę nad oponentem, atakują jakieś czułe miejsce, gdy idzie o charakter, lub poruszają odpowiednią strunę i kiedy w ten sposób w czasie sporu wyraźnie rysują się ich charaktery, a zakończenie sporu tworzy jakieś nowe układy między nimi — to już jest pewnego rodzaju dramat. Ale rzeczą bardzo ważną w dramacie jest brak przydługich wypowiedzi, oraz to, aby każdemu słowu towarzyszyła akcja¹⁴.

W utworach Ostrowskiego można znaleźć większą ilość długich wypowiedzi poszczególnych postaci, również wiele dialogów stanowi jakby niewymuszoną pogawędkę o zwykłych sprawach i nieciekawych wydarzeniach dnia powszedniego. W *Bogaty narzeczonych* toczy się rozmowa o tym, że „żenszczyzny odtajują jawno i ocień obidnoje przedpocztienije ludom niestrogoj nrawstwienności i daże inogda porocznym pieried lud’mi czystymi”, w *Niewolnicach* o tym, czy „wsiegda li nužno prawdu goworit”. W *Pięknym mężczyźnie* o tym, „za kogo dołżna diewuszka wychodit’ zamuz”, zaś w *Niewinnych winowajcach* o tym, że „bywajut ženszczyzny, kotoryje diełajut dobro biez wsiakich rascziotow, a tolko iz czystych pobużdienij”. Należy jednak zwrócić uwagę na ewolucję dialogu określającego charakter postaci. W początkowym okresie działalności dramatopisarskiej Ostrowskiego dialog ten w zasadzie miał za zadanie przedstawienie intelektualnego stanu postaci (najczęściej podkreślał on pewne ograniczenie umysłowe i brak głębszych zainteresowań u mówiącego), stopniowo jednak dialog ulega znacznemu przekształceniu. Te swoiste „pogawędki”, o których wspominaliśmy wyżej, tracą na swej statyczności choćby dlatego, że stanowiąc część ekspozycji, na pewien czas opóźniają akcję, przez co zastrzegają ciekawość odbiorcy. Dramaturg dąży do większej lapidarności w tego rodzaju dialogach, wszelkie sentencje i wnioski w ostatnim okresie nie mają już charakteru oderwanego, lecz pozostają w bezpośrednim związku z samą akcją. Tak np. w *Bogaty narzeczonych* w dywagacjach Cyplunowa o tym, że kobiety niekiedy dążą uczuciem mężczyźniom o niskim poziomie moralnym, tkwi ukryty sens, a mianowicie to, że Bielosowa nie jest mu obojętna, lecz na odwrót — darzy on ją głębokim uczuciem, ta zaś pozostaje w dwuznacznych związkach z generałem Gniewyszewem. Kiedy natomiast w komedii *Piękny mężczyzna* toczy się niewymuszona rozmowa o tym, za kogo dziewczyna winna wychodzić za mąż, wkrótce staje się jasne, że ma ona bezpośredni związek z sytuacją Zoii, która wydała się za „pięknego mężczyznę”. Dlatego też Zoia, gdy pada nazwisko jej męża, usiłuje nawet zmienić temat rozmowy. Również wypowiedzi Kruczyninej w rozmowie z Nieznamowem (*Niewinni winowajcy*) o czynieniu dobra z pobudek altruistycznych nie stanowią konstatacji takich czy innych wartości moralnych, lecz stanowią element akcji, albowiem zarówno dla współrozmówców, jak i dla widza staje się oczywiste, że Nieznamow jest synem Kruczyninej. Jednakże przesadą byłoby stwierdzenie, że wszystkie rozmowy na tematy oderwane pozostają w bezpośrednim związku z akcją dramatyczną. Również i w późniejszych utworach znajdujemy wiele przykładów dialogu, którego celem jest przedstawienie zarówno tła obyczajowego, jak i charakterów.

Należy podkreślić, że rodzaje dialogu w utworach Ostrowskiego nie są dziełem przypadku, lecz stanowią odpowiednik typowych sposobów porozumiewania się realnych lu-

¹³ W. Filippow, op. cit., s. 101.

¹⁴ Zob. J. Cholodow, op. cit., s. 108.

dzi. Występuje więc w utworach Ostrowskiego dialog o charakterze „rozmowy oficjalnej”, „dialog socjalny”, „intymny”, dialog o charakterze „pogawędki rodzinnej” itd.¹⁵

Analizując język utworów Aleksandra Ostrowskiego, należy nieco uwagi poświęcić również poetyce imion i nazwisk. We wszystkich pracach odnoszących się do tego zagadnienia podkreślana jest obfitość nazwisk znaczących w sztukach tego dramaturga. W utworach napisanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ilość postaci o nazwiskach znaczących jest dużo mniejsza. P. Markow stwierdza, że Ostrowski w tym okresie wypracował umiejętność znajdowania imion i nazwisk odpowiadających nie tyle swym bezpośrednim skojarzeniom, ile usiłował zawrzeć w nich niejako symbol danej postaci, nadać im pewien sens psychologiczny, uczynić bohatera bardziej „czytelny” również poprzez foniczno-rytmiczne elementy w poetyce imion¹⁶. Nazwiska i imiona postaci odpowiadają stylowi wypowiedzi danych bohaterów, stają się jakby ostatnim szczytem ich portretu. Ostrowski wszakże w swym dramatopisarstwie działał głównie na słuch odbiorcy, był wyczulony na najmniejsze dysonanse, dlatego też dobór imion i nazwisk dla postaci ze swych utworów traktował bardzo poważnie, dokonywał wiele zmian w tym zakresie podczas pracy nad każdym dziełem. Imiona i nazwiska postaci ze sztuk napisanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, podobnie jak i w poprzednich okresach, w takim czy innym stopniu (poprzez swoją semantykę) stanowią dopełnienie charakterystyki postaci, odznaczają się one jednak większą trafnością doboru, ich semantyka jest niekiedy niezbyt przejrzysta i wymaga pewnych zabiegów badawczych dla jej wykrycia. Sprawę komplikuje jeszcze i to, że dramaturg świadom jest faktu, iż w różnych sferach to samo imię przybiera inny odcień znaczeniowy, może być inaczej rozumiane. Imiona, które dziś uchodzą za nadzwyczaj rzadkie, lub wręcz niespotykane, w owych czasach były realne, istniały w tych grupach społecznych, w których dana postać jest osadzona. By nie odstępować i w tym względzie od zasady typizacji, niektóre imiona podane są w formie nieco zniekształconej, tak jak to miało miejsce w ówczesnym obyczaju językowym, a więc zamiast formy Melania mamy: Małania, zamiast Julitta — Ulita. W ostatnim przypadku można doszukać się skojarzenia z wyrazem „ulitka”, jako że postać ekonomki Ulity (*Las*) obdarzona jest cechami negatywnymi, jest — można by powiedzieć — „śliska”. Symbolika nazwisk postaci w okresach poprzednich była bardziej czytelna, bardziej oczywista: Dikoj, Pribytkow, Rizpołożenskij, Dobrotworskij, Razzorionnyj nie wymagały odległych skojarzeń, wywodziła się bowiem z symboliki tradycyjnej silnie zakorzenionej w okresach klasycyzmu („znacząszczyje imienia”). Tymczasem znaczenie rzeczownika „karandysz”, od którego pochodzi nazwisko Karandyszew, wymaga wyjaśnienia. Wyraz ten jest bliski znaczeniowo słowom „niedorostok”, „pigalica”, „korotyszka” i posiada zabarwienie li tylko pejoratywne, odnosi się do człowieka, który za wszelką cenę chce się czymś wykazać, mimo iż zdaje sobie sprawę, że jego możliwości są właściwie żadne. Pewne cechy Karandyszewa w pełni odpowiadają znaczeniu wymienionych słów. Cyplunow kojarzy się z ptactwem domowym; „cyplun” znaczy mniej więcej to samo co „indiuszonok”, czasowniki „cypat”, „carapat”, „cypat’sia” w swoim znaczeniu przenośnym oznaczają „wszczynać pojedynek słowny”, „wdawać się w jałowe zapalczywe dyskusje”. Można również w zakresie semantyki imion i nazwisk dopatrywać się pewnych intencji społecznych, w sztukach Ostrowskiego spotykamy bowiem naz-

¹⁵ Terminy pochodzą z: W. Winogradow, *O języku chudożestwiennej litteratury*, Moskwa 1923, s. 148.

¹⁶ P. Markow, *Moralizm Ostrowskiego*. W zbiorku: *Tworczestwo A. Ostrowskiego*, Moskwa 1923, s. 148.

wiska przynależne klasie ziemiańskiej, urzędniczej, mieszczańskiej itd. Na uwagę zasługuje również fakt, że w utworach Ostrowskiego charakterystyka bohatera dopełniana jest niekiedy i przez mowę pisaną, za przykład może służyć list napisany przez Wielikatowa (*Talenty i wielbiciela*). Nieobcy jest również komediopisarzowi język ezopowy, czego wymowną ilustracją są słowa Nieszczęśliwcewa cytującego Schillera w celu zdemaskowania Gurmyżskiej: „Ludi, ludi! Porożnienieje krokodilow! Waszy sierdca — twiordyj bułat! Pocełui — kinżały w grud’!” W „sztukach z życia wziętych” Ostrowskiego nazwiska są zróżnicowane w takim stopniu, jak ma to miejsce i w życiu. Grigoriew Murow, zmyślając historię o oddaniu syna na wychowanie pewnemu kupcowi, na pytanie Kruczyninej „Familija etogo kupca?” — odpowiada: „Ja už zabył nie to Iwanow, nie to Pieriekusichin; czto-to sriednieje mieźdu Iwanowym i Pieriekusichinym, kažetsia Podtwarnikow”. Innym razem nazywa owego kupca Prostokwaszyn, to znowu Niedopriedkin. Murow tylko udaje, że wymienia pierwsze lepsze nazwisko, w samej rzeczy zaś dokonuje wyraźnej selekcji po to, aby Kruczynina uwierzyła w to, że ów kupiec rzeczywiście istnieje. Podobnie też czyni sam Ostrowski, dobór nazwisk ma na celu utwierdzenie odbiorcy w przekonaniu, iż taka osoba rzeczywiście istnieje. Wrażenie prawdziwości realizuje autor niekiedy przez bezpośrednie przenoszenie zasłyszanych nazwisk. Tak miała się sprawa z woźnicą Razzorionnym, którego Ostrowski spotkał, podróżując po Rosji Środkowej, a następnie zarówno nazwisko, jak i zawód wprowadził do utworu *W dobrym miejscu*, tworząc jedną z postaci o identycznym nazwisku, i takiej samej profesji. W przypadku nazwisk, którymi autor obdarzył właścicielki majątków ziemskich o usposobieniu despotycznym, mamy do czynienia z wręcz satyrycznym potraktowaniem zagadnienia, albowiem postaci te noszą nazwiska tatarskie, jak Ułanbekowa, Murzwiecka, Gurmyżska.

Jednym ze sposobów indywidualizacji języka danej postaci jest umiejętność dostosowania się w swoich wypowiedziach do poziomu współrozmówcy. Tak postępuje np. Wielikatow, który potrafi znaleźć wspólny język z przedstawicielami różnych grup społecznych i zawodów. Już w spisie osób autor uprzedza, iż Wielikatow „postojanno imiejat dieło s kupcami, i widimo, starajetsia podražat’ ich tonu i manieram”. Wielikatow, wsłuchując się w język współrozmówców, zaczyna dobierać odpowiedni ton i dopiero potem zaczyna się wypowiadać. Domna Pantielewna mówi o nim: „Iwa Siemionycz czelowiek obchoditielnyj so wsiami, ja sama eto widiaea. Gordosti etoj w nich sowsiem niet”. Zdaniem Bekina Iwan Siemionycz „w teatrze rieszytielno wsiech po imieni znajet, i kassira, i sufliora, i daże butafora, wsiem roku podajot. A uz staruch obworożył sowsiem, wsio-to on znajet: wo wsie ich inttieriesy wchodit...”¹⁷

Zmiany w zakresie języka danej postaci polegają na stałym lub też chwilowym odchyleniu od normy. Zmiany niekiedy spowodowane są stanem emocjonalnym postaci, np. uczucie rezygnacji i rozżalenia u Bielasowej, oburzenia u Płatona Zybkina, nieszczęścia u Kruczyninej.

Niekiedy dramaturg przedstawia ewolucję języka danej postaci. O takiej ewolucji świadczy list Nieszczęśliwcewa napisany wiele lat temu. Obecnie jego język bliższy jest postaciom ze sztuk Schillera.

W każdym utworze dramatycznym Ostrowskiego język postaci spełnia określoną funkcję estetyczną, autor dobiera przeto zjawiska językowe szczególnie predysponowane

¹⁷ A. Ostrowskij, *Talenty i pokłonniki*, t. IX, akt I, sc. 7, s. 23.

do tego, by być tej funkcji wyrazicielem. Swoista operacja semantyczna, przekształcenia składniowe, słowotwórcze mają na celu przybliżenie dzieła do założonego ideału estetycznego: przedstawienie w dramatach życia takim, jakie jest ono naprawdę, uogólnienia poszczególnych jego fenomenów (w tym i językowych). Oprócz ukonkretnienia bohatera język jego wypowiedzi jest u Ostrowskiego również środkiem wyrażenia nastrojów, a także stanowi jeden z elementów komizmu danego utworu.

Komizm zawarty jest niekiedy w porównaniach, np. zacofaną obyczajowość kupiecką Hipolit (*Po zapustach — post*) widzi w tym, że „Każdy choziain w swojom domie kak Sułtan Machmut Turieckij: tolko czto gołow nie rubit”. Mawra Tarasowna (*Prawda dobra, ale szczęście lepsze*), pokazując ogrodnikowi spustoszone jabłonie, mówi: „Ogladis’ choroszeńko, czto u nas w sadu-to! Gdzie że jabłoki-to? Toczno Mamaj s swojej siłoj przisol...” W tej samej sztuce Płaton Zybkin, widząc Baraboszewa wkładającego okulary, konstatuje: „w pustoj czerdak dwojnych stiokoł nie wstawlajut”. Komizm wynika niekiedy z posługiwania się wyrazami przybierającymi zabarwienie komiczne w replice danej postaci, nie wyczuwającej odcienia znaczeniowego, jakie wyrazy te mogą przybrać w danym kontekście. Hipolit, dziwiąc się, że Agnija „skacze jak koza”, pyta Fieony: „Zaczemże eto onie takoj mocjon dielajut-s?” Niekiedy zaś komizm językowy wynika ze zniekształcenia fonetycznego lub semantycznego. To zestawienie nieprawidłowych form zapożyczonych wyrazów z niezbyt poprawnym językiem ojczystym służy wzmocnieniu zabarwienia komicznego danej repliki: „benefist”, „szufler”, „amprenior”, „riezonty”, „pachondrije”.

W celu podkreślenia dramatyczności swych postaci pozytywne Ostrowski obdarza je niekiedy językiem patetycznym, pełnym uniesień. Jako ilustracje tej tezy służyć mogą monolog Łarysy (*Panna bez posagu*), Mieluzowa (*Talenty i wielbiciele*), Nieznamowa, Kruczyninej (*Niewinni winowajcy*). Język wyraża silne emocje, szczególny nastrój, stąd częste zdania wykrzyknikowe, powtarzalność niektórych fraz, niedomówienia, pauzy, słowa zapożyczone z pieśni itd. Z uczuciem tęsknoty Łarysa Ogudałowa zwraca się do narzeczonego: „Mienia tak manit za Wołgu, w les... (zadumczywo) Ujediemtie, ujediemtie odtiuda”. Niezadowolona, rozdrażniona dokuczliwymi pytaniami Karadyszewa odnośnie do jej rozmowy z Wożewatowem, Łarysa oburza się: „Ach, da ob czom by on nie goworil, czto wam za dieło!” Odpowiadając na zarzuty Karadyszewa, że edom Ogudałowej to tabor cygański, mówi z rozżaleniem: „Zaczem wy postojanno popiekajetie mienia etim taborem? Razwie mnie samoj takaja żyżń nrawiłas’?... Wy widitie, ja stoju na rasput’je, poddierzytie mienia, mnie nužno obodrienije, soczuwstwije; otniesities’ ko mnie nieżno, s łaskoj! Łowitie eti minuty, nie propudtitie ich!”¹⁸ W chwilach zwątpienia Łarysa nuci piosenkę „Matuszka, gołubuszka, sołnyszko mojo, požalej, rodimaja, ditiakotwojo”. Kocha nadal Paratowa, choć ten ją skrzywdził. Oczekując spotkania z nim śpiewa romans „Nie iskuszaj mienia biez nuždy”.

Sceniczność dialogu zależy w dużej mierze od sposobu operowania tworzywem językowym przez dramaturga. Niekiedy sceniczności tej służy u Ostrowskiego chwyt niejasnego lub zniekształconego zrozumienia wyrazów, co często spotykamy w komediach ludowych. Czyniąc wyrzuty Dormiedontowi (*Późna miłość*), że ten, przepisując dokumenty, dopuszcza się kłamstw, adwokat Margaritow mówi: „Uż ty nie miecztaj, kogda dieło dielajesz. A to triet’iego dnia, wmiesto «diepartament» napisal «fiksatura», da jeszcze kak czotko wywiol-to”, Dormiedont odpowiada „Eto ja zawit’sia dumal tak, czto b wołosy

¹⁸ A. Ostrowskij, *Biezpridannica*, t. VIII, akt I, sc. 4, s. 169 – 170.

kripcze dierzalis', fiksatur-to w umie dierzał"¹⁹. Niekiedy Ostrowski ucieka się do wyrażen w swym znaczeniu bezsensownych, dających jednak efekt komiczny. Zybkina, oznajmiając Filicacie, iż syn jej Platon „wyszeł s powiezdieniem w umie”, tak wyjaśnia owo „uszkodzenie”: „Wsio on, kak mładienec wsiem prawdu w głaza goworit... on czemu uczila-sia-to, wsio eto za prawdu priniał, wsiemu etomu powierit”²⁰. Przytoczony poniżej fragment komedii *Niewolnica* unaocznia, że Ostrowski potrafił posługiwać się również dialogiem bardziej błyskotliwym, że nie obce mu były kalambury tak charakterystyczne dla zachodnioeuropejskiej komedii salonowej:

S o f i a :

A wy żonam razwie goworitie prawdu?

K o b ł o w :

Nu, eto druigoje dieło; naszu prawdu wam niezaczem znať. S was dowolno i togo, czto my nachodim nużnym skazat' wam; wot wam i prawda, idrogoj nikakoj dla was niet.

J e w ł a l i a :

Mnie każetsia, wy na żenu smotrittie, kak na niewolnicu.

K o b ł o w :

A czto ż takoje, chot' by i tak? Sławno-to, czto li straszno? Wy dumajecie, ja ispugajus'? Niet, ja nie pugliw. Po-mnie, niewolnica, wsio-taki luczsze, czem wolnica.²¹

Wypróbowanym chwytym językowym był również komizm słowny polegający na niepełnym zrozumieniu przez sługę polecenia swego pana lub pani. Tak, na przykład Ławr Mirownycz (*Ostatnia ofiara*) daje polecenie Michewnie, by zapowiedziała jego wizytę swej pani Julii Pawłownie, mówi „Usierdniejsze, moł, prosiat”, [...] ubieditielnieje, moł prosiat”. Michewna powtarza: „Pobieitielno prosiat. Tak i skažu, otczego ż nie skazat'?”

Niewątpliwie u podstaw różnicowania i bogactwa materiału językowego, z jakim mamy do czynienia w utworach Ostrowskiego, leży ludowość. W cytowanej uprzednio wypowiedzi Paratowa występuje utożsamianie języka rosyjskiego z językiem dołów społecznych, z językiem, jakim posługuje się lud. Tym należy również tłumaczyć zjawisko, iż język bohaterów wywodzących się z warstw oświeconych jest o wiele uboższy i mało różnicowany. Ostrowski nie starał się za wszelką cenę indywidualizować języka głównych bohaterów. Rytm, ton i nastrój wprawdzie się zmienia, ale w zależności od sytuacji, nie zaś od typu psychofizycznego bohatera. Trudno uznać to za mankament; jest bowiem rzeczą oczywistą, że mowa ludzi wykształconych jest w zasadzie podobna. Jednak wysnu tego wniosku nie należy uogólniać, są przecież i postacie główne, których język posiada znamiona indywidualne, należą do nich np. Łarysa Ogudałowa czy Kruczynina. Pomiędzy Domną Pantielewną, postacią z ludu, a Cyplunowem, który otrzymał rudymtarne wykształcenie — różnica ogromna. Język Cyplunowa w zasadzie mało się różni od frazeologii powieści dydaktycznej, jest on właściwie pozbawiony indywidualnego stylu: „Najditie siebie zaniatije, poiszczitie choroszych, dielnych ludiej dla znakomstwa, bolsze dumatije,

¹⁹ A. Ostrowskij, *Pozdnija lubow*, t. VI, akt IV, sc. 4, s. 351.

²⁰ A. Ostrowskij, *Prawda — choroszo, a szcástije luczsze*, t. VIII, akt I, sc. 1, s. 10.

²¹ A. Ostrowskij, *Niewolnicy*, t. VIII, akt I, sc. 7, s. 307.

czitajcie, a łuszcze poznamkomié s kakoj-nibud' dobroj umnoj ženszczinoj: ona was naczit czto diełat', czto by izbieżał' ot skuki i toski"²². A oto inny fragment potwierdzający wysnuty wniosek: „Ach, izwinitie mienia, sdielajtie odolženije! Budiem goworit' , o czom ugodno, o czom wy priwykli. Goworit' s wami dla mienia bolszoje udowolstwije, no ja riedko bywaju w obszczestwie; ja nie znaju, kakije woprosy w chodu i ob czom goworiat tiepier"²³.

Pierwiastek ludowy języka bohaterów Ostrowskiego zasadza się m.in. w stosunku partykuły -ka, -ko. „Wot nako tiebie bumagi-to” zwraca się ekonomka do Korpiełowa (*Chleb zapracowany*). Karandyszew powiada, zapraszając Wożewatowa na obiad: „Prijeżżajtie-ko wy mnie obiedat' siegodnia!” Głafira Firsowna (*Ostatnia ofiara*) zwraca się do Julii Tuginej z pytaniem: „Nu, czto wasz plezir-to, [...] Nu, kak jego poucziwej nazwat' ? Pobieditiel-to, drug-to miłyj?” W celu uplastycznienia wypowiedzi komediopisarz wprowadza pojęcia słowne o proveniencji chłopskiej. Ta sama Głafira Firsowna, nie rozumiejąc, dlaczego Julia nie pozbywa się kłopotliwego wielbiciela, który drogo ją kosztuje, pyta: „Kak że eto u was słuczilos', kak jejo ugorazdiło takoj chomut na szejju nadiet'?” z leksyki mowy potocznej pochodzą wyrazy typu „wiestimo”, „pokaliakajet”, „norowit”, „ponawiedat'-sia”, „dawieczna”, „puszcze” itd. Oprócz partykuł -ka, -ko spotykamy również „uch”, „ej”, „czaj”, „an”, „dieskat”. Niekiedy wplecione są również zdrobnienia przysłówkowe („priamiechońko”). W wypowiedziach postaci z ludu imiesłowy przysłówkowe przybierają końcówkę „szy” („widiemszy”, „żymszy”, „znamszy”). Ostrowski wykorzystuje również osobliwości języka, np. końcówki dopełniacza przyjmują niekiedy postać: „kapitału”, „biez krieditu”, „dieło drugogo rodu”, „dla poriadku”, „diełow”. Niekiedy przy zwracaniu się do osób użyte są wyrazy o innym znaczeniu zasadniczym: najczęściej spotykane to „tiotienka”, „mat' i otiec”, „bratiec”. Bezpośredniość i obrazowość mowy potocznej postaci polega również na zastosowaniu zwrotów idiomatycznych, np. „i poszoł dym koromysłom”, „kakow był tuz, a w trubu wyletief”. Imiona patronimiczne (otczestwa) posiadają bardzo często formę skrutową: Siergiej Siergieicz, Łuka Gierasimycz, Joasaf Namumycz. Niekiedy Ostrowski wprowadza motywy folklorystyczne, np. pieśni. Pieśni wyrażają sposób przekazywania myśli i nastrojów bohaterów. Są one zawsze autentyczne, Ostrowski ich nie tworzył, lecz cytował, niczego nie zmieniając w nich. Naturalność i żywość języka Ostrowskiego polega również na stosowaniu elipsy — jednej z figur retorycznych, zamierzonych przemilczeń, zwrotów konstatacji pośredniej („Nu, da už i ja by ...”, „Už, każetsia, kaby! ...”). Szczególnie bogatego materiału badaczowi języka Ostrowskiego dostarczają przysłowia. Wiele utworów posiada przysłowie jako tytuł. W latach 1875 – 1886 tytuły-przysłowia czy też tytuły-powiedzonka spotykane są już rzadko, ale same teksty utworów nadal w nie obfitują. W przypadku komedii *Prawda dobra, ale szczęście lepsze* przysłowie-tytuł znajduje swoje potwierdzenie w treści sztuki, jest ono nawet powtórzone przez jedną z postaci. Z innych przysłów warto zacytować „Utro wieczera mudrienije” wplecione w replikę Nieginej: („Utro wieczera mudrienije, zawtra potołkujem”), to samo przysłowie znajdujemy również w komedii *Nie z tego świata*. W komedii *Piękny mężczyzna* znajdujemy aż cztery przysłowia: „U biesputnogo barina łakieju żyt' io otlicznoje”, „Utopajuszczij chatajetsia za sołominku”, „Łuczsze sinica s ruki, czem żurawl na niebie”, „Siem' raz otmieriaj, a odin otriez”. Tamże spotykamy powiedzonko: „naszego pola jago-

²² A. Ostrowskij, *Bogatyje niewiesty*, t. VII, akt IV, sc. 3, s. 312.

²³ Ibidem, akt II, sc. 2, s. 284.

da". Niekiedy postacie wyrażają swoje myśli za pomocą frazeologizmów zaczerpniętych z ustnej twórczości ludowej, jak czyni to np. Domna Pantielewna: „Pust' jego mielet w swojo udowolstwije, a ty znaj, posmiewajsia!” ludowość w sferze języka przenika również poprzez zgrubienia, zdrobienia, prowincjonalizm, formę odciętą czasownika „Chotiet” („chosz”), jak również poprzez pewne osobliwości składniowe. Do osobliwości tych należą m.in. rozpoczynanie zdań od spójników „da” i „a” („A wied' ty, dołżno byt', w god mnogo dienieg prożywajesz?” „A potom ja znaju”, „Da isz ty, s wami nie skoro soobrazisz”). Często zdania rozpoczynają się od spójnika „potomu” (z pominięciem członu „czto”): „Uż samo soboj, czto w cwietnych: potomu, kakaja ż jemu niewola”).

Tytuły utworów Ostrowskiego wyrażają bądź to sytuację społeczno-obyczajową danej postaci, jak np. *Biedna narzeczona*, *Bogate narzeczone*, *Panna bez posagu*, bądź też kojarzą się z określonymi pojęciami, np. *Niewinni winowajcy*, *Piękny mężczyzna*, *Intratna posada*. Spotykamy również u Ostrowskiego tytuły symboliczne, jak np. *Las*, *Burza*, *Wilki i owce*. W rozpatrywanym okresie nie znajdujemy ani jednego tytułu wyrażonego imieniem czy też nazwiskiem (Ostrowski takie tytuły nadawał rzadko, najczęściej w kronikach historycznych). Tytuł zazwyczaj bywa powtórzony przez którąś z postaci sztuki, np. „Wied' ona biespridannica” — mówi Wożewatow o Łarysie w pierwszym akcie *Panny bez posagu*. Na przestrzeni pierwszego aktu „scen rodzinnych w 3 aktach” — *Nie z tego świata* Jelochow trzykrotnie skierowuje te słowa pod adresem Kseni. Najpierw mówi sam do siebie: „Tolko odna Ksenija Wasiliewna, żenszczna s bolszymi sriedstwami [...] żywiot kak ptica, potomu czto nie ot mira siego.” Następnie, kiedy Ksenia Wasiliewna wypowiada swoją ukrytą myśl („Wied' lubow' jest' wysszeje błago, osobiennie dla żenszcziny krotkoj ...”) dodaje on: „Nu i posuditie tiepier', czestno li obmanut' takuju żenszczinu?” — odpowiada on w ten sam sposób: „Żenszczinu nie ot mira siego”. W *Wilkach i owcach* tytuł powtórzony jest i na początku, i na końcu utworu.

Ł y n i a j e w :

Da razwie krugom nas ludi żywut?

M u r z a w i e c k a j a :

Batuszki! Da kto że po-twojemu?

Ł y n i a j e w :

Wołki i owcy. Wołki kuszajut owiec, a owcy smiriennie pozwaljut sebia kuszat'.

M u r z a w i e c k a j a :

I baryszni — toże wołki?

Ł y n i a j e w :

Samyje opasnoje. Smotrit lisczkoj, wsie dwiżenija tak miagki, gładki tiomnyje, a czut' zaziewalsia niemnożko, tak w gordło i wlepiatsia.

M u r z a w i e c k a j a :

Tiebie wsio wołki mierieszczatsia, pujanaja worona kusta boitsia.

A mienia ty kuda ż? Da niet, uż luczsze w wołki zapiszy; ja chot' i żenszczina, a owcoj s toboj w odnom stadie byt' nie choczu.

Ł y n i a j e w :

Czest' imieju kłaniatsia!²⁴

²⁴ A. Ostrowskij, *Wołki i owcy*, t. VII, akt I, sc. 10, s. 189.

Fragment ostatniego aktu:

Cz u g u n o w :

A ja wam czto skażu! Za czto nas Łyniajew wołkami-to nazywał? Kakije my s wołki? My kury, gołubi ... po ziornyszku kliujom, da nikogda syty nie bywajem. Wot oni wołki-to! Wot eti srazu pomnogu głotajut!²⁵

W samym końcu komedii, kiedy Apollon Murzawiecki zwierza się ze swojego zmartwienia: „Tamerłana ... wołki s’jeli!” Czugunowa złości cała ta tyrada: „Jest’ czemu udiwlat’sia! Niet ... Tut nie to czto Tamerłana, a wot siejczas, pieried naszymi głazami, i niewi-stu waszu s pridany, i Michaiła Borysicza, s jego imieniem wołki s’jeli, da i my s waszej tiotiejkój czut’ żywy ostalis’! Wot eto podikowinniej budiet!”²⁶

W niektórych utworach tytuł jest wymieniony kilkakrotnie w rozmaitych kontekstach i w różnych miejscach utworu. Tak rzecz ma się w sztuce *Ostatnia ofiara*. „Siegodnia że potriebuju ot tiebia niekotoroj żertwy ...” — czyta Julia list od Dulczyna w pierwszym akcie. W tym samym akcie Dulczyn zapewnia swoją wybrankę: „Eto uż posładniaja twoja żertwa dla mienia, posładniaja.” I znowu: „Tolko ty pomni, czto eto twoja posładniaja żertwa”. W drugim akcie Julia mówi do Pribytkowa, powtarzając słowa Dulczyna: „Eto uż posładniaja żertwa, posładniaja, ktoruju ja dla niego diełaju!” „Nie wieriu-s, — odpowiada doświadczonej przez życie Flor Fiedulycz — eti dieńgi, zawtra że ili dażę nyncze budut proigrany ...” Oczywiście on ma rację.

„Ono toczno — usprawiedliwia się sam przed sobą Dulczyn w piątym akcie — ja prosił pos’ledniej żertwy, da wied’ eto tolko tak goworotsia. Pos’lednich mozet byt’ mnogo, da jeszcze nieskolko uż samych pos’lednich!”²⁷

W *Niewolnicach* tytuł nie tylko przewija się przez całą komedię, ale ulega on jakby przewartościowaniu. Początkowo wyraz „niewolnice” nie jest wymawiany. Jednak sens pozostaje ten sam: „A wied’ Jewłampiju Andriejewnu — przyznaje Styrow — wydali za mienia poczti nasilno ... Ja jejo kupił u matieri”. Wiadomo, że kupuje się niewolnice, jednak na razie wprost o tym się nie mówi. Ale nawet kiedy słowo to pada (Eulalia: „Mnie każetsia, wy na żenu smotritie, kak na niewolnicu”), nie zbija to z tropu Kobyłowa: „A czto ż takoje, chot’ by i tak? Słowo-to, czto li, straszno? Niet ja nie pugliw. Po mnie, niewolnica wsio-taki luczsze, czem wolnica”²⁸. Wyraz użyty w tytule zostaje zestawiony ze swoim antonimem; aczkolwiek z etymologicznego punktu widzenia takie zestawienie nie jest dokładne, jednakże w pełni oddaje sedno sprawy. Jeżeli Eulampia mówi, że mężowie patrzą na żony jak na niewolnice, to Zofia potwierdza, że żony są wprost niewolnicami swoich mężów: „My obie nieszczastnyje ženszcziny, obie izurodowannyje rabstom: wy — w dietstwie, a ja — w zamuzestwie: my obie niewolnicy ...” W trzecim akcie Eulalia mówi: „On kupił mienia, kak niewolnicu ...” W ostatnim akcie padają słowa: „Żyła w niewolie i opiat’ w niewolie żywu”.

Jednak w żadnej ze sztuk tytuł nie znajduje tak silnego potwierdzenia w tekście, jak ma to miejsce w komedii *Piękny mężczyzna*. Temat „pięknego mężczyzny” przewija się w rozmaity sposób na przestrzeni całego utworu.

²⁵ Ibidem, akt IV, sc. 12, s. 262.

²⁶ Ibidem, akt IV, sc. 12, s. 263.

²⁷ A. Ostrowskij, *Posładniaja żertwa*, t. VIII, akt V, sc. 7, s. 150.

²⁸ A. Ostrowskij, *Niewolnicy*, t. VIII, akt I, sc. VII, s. 307.

Potwierdzenie tytułu ma również miejsce w *Bogatych narzeczonych*, kiedy Gniewyszew rozmawia z Cyplunową:

Gniewyszew :

...czto nam powielajet dołg, my ispolnim, to-jest' dadim bogatoje pridanoje.

Cyplunowa :

Tak ob czom że wam biespokoit'sia?

Dla niewiesty s bogatym pridany m wsiegda ženichi najdutsia.²⁹

Tytuł *Talenty i wielbiciel* znajduje swoje potwierdzenie kilkakrotnie, i to w wypowiedziach kilku postaci sztuki:

Narokow :

Da wied' twoja docz' tałant.

Zaś w innym miejscu: „Dla mienia, gdzie tałant, tam i krasnota! Ja wsiu żyzn' pokłoniłsia krasocie i budu jej pokłoniat'sia do mogli.”

Migajew :

Dielajet sbory bolsze, tak i tałant.

Mieluzow :

Razwie tałant i razwrat nierazdielny?³⁰

Z przytoczonych przykładów wynika, że tytuł nie musi znaleźć potwierdzenia w dosłownym swoim brzmieniu. Niekiedy autor stara się znaleźć inny sposób powiązania pomiędzy tytułem a treścią utworu, przy czym powiązanie takie jest oczywiste i w sposób naturalny wynika z akcji.

Przysłowie, a zarazem tytuł komedii *Serce nie kamień*, znajduje potwierdzenie również i w innych utworach. W komedii *Prawda dobra, ale szczęście lepsze* jedna z postaci (Filicata) mówi: „A serce — to nie kamień”. „A serce — to wied' nie kamień” — stwierdza Michewna (*Ostatnia ofiara*). „Sierdce — to nie kamień” — oznajmia Domna Pantielewna w *Talentach i wielbicielach*. Należy podkreślić, że przysłowie odzwierciedla nie tyle pozycję dramaturga, co ideę przewodnią utworu.

Nasze rozważania dotyczące języka utworów Aleksandra Ostrowskiego miały na celu unaocznienie całego zespołu zróżnicowanych zabiegów i operacji stylistycznych dokonywanych przez dramaturga na tworzywie językowym. Staraliśmy się nie ograniczać do analizy opisowej zjawiska stylizacji, lecz uwzględniliśmy jej funkcję w stosunku do całości dzieła i jego ideowo-artystycznego sensu, do wyrażonych w nim treści, a w szczególności do świata w nim przedstawionego. Do najważniejszych funkcji, które pełni stylizacja językowa w dziełach Ostrowskiego, należy zaliczyć uplastycznienie i ukonkretnienie świata przedstawionego poprzez nadanie mu kolorytu historycznego, lokalnego i środowiskowego, upostaciowienie bohatera pod tymi względami, które uprzytomniają wzorce stylizacyj-

²⁹ A. Ostrowskij, *Bogatyje niewiesty*, t. VII, akt. II, sc. 1, s. 282.

³⁰ A. Ostrowskij, *Talanty i pokłonniki*, t. IX, akt IV, sc. 7, s. 72.

ne zastosowane do językowo-stylistycznego ukształtowania jego wypowiedzi (przynależność narodowa, historyczna i społeczna, pochodzenie społeczne, zawód, stopień i jakość kultury, aktualny stan psychiczny itd.). Stylizacja implikuje przez ostre zindywidualizowanie bohaterów za pośrednictwem ich wypowiedzi ich istnienie i człowieczą tożsamość i jest zarazem nosicielem walorów emocjonalnych treści utworów i związanych z nią ocen.