



Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny

Aleksandra Ciarkowska

**Językowa kreacja mieszkańców wsi
w powojennej literaturze nurtu chłopskiego
(na podstawie wybranych utworów)**

Rozprawa doktorska

Promotor: dr hab. prof. UŁ Katarzyna Sicińska

Pracę wykonano w Zakładzie Dialektologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego

Kierownik jednostki: dr hab. prof. UŁ Irena Jaros

Łódź 2021

Spis treści

Wstęp	6
1. Przedmiot i cel pracy.....	6
2. Proza nurtu chłopskiego	7
2.1. Sylwetka i twórczość Juliana Kawalca	8
2.2. Sylwetka i twórczość Wiesława Myśliwskiego	9
2.3. Sylwetka i twórczość Edwarda Redlińskiego	11
2.4. Proza chłopska obecnie	12
3. Założenia teoretyczno-metodologiczne.....	13
3.1. Pojęcia stylu i stylu artystycznego	13
3.2. Pojęcie językowej kreacji	15
3.3. Mechanizmy językowej kreacji postaci literackich	17
4. Stan badań	18
4.1. Stan badań nad językową kreacją postaci w utworach literackich	18
4.2. Stan badań nad stylem: Redlińskiego, Myśliwskiego i Kawalca	21
5. Układ pracy	23
 Rozdział I. Polska wieś w latach 1945-1989. Rys historyczno-społeczny	 25
1. Czynniki historyczne i gospodarcze kształtujące polską wieś po II wojnie światowej	25
2. Społeczne uwarunkowania życia na polskiej wsi po II wojnie światowej.....	28
2.1. Rodzina	28
2.2. Praca	29
2.3. Czas wolny	30
2.4. Obyczajowość i religia	30
 Rozdział II. Językowa kreacja postaci kobiecych w prozie nurtu chłopskiego	 33
1. Językowa kreacja postaci kobiecych w twórczości Juliana Kawalca	34
1.1. <i>W słońcu</i> – językowa kreacja postaci kobiecych	34
1.2. <i>Tańczący jastrząb</i> – językowa kreacja postaci kobiecych	38
1.2.1. Językowa kreacja babki Weroniki Topornej	39
1.2.2. Językowa kreacja Marii Topornej	40
2. Językowa kreacja postaci kobiecych w twórczości Wiesława Myśliwskiego	44
2.1. <i>Nagi sad</i> – językowa kreacja matki głównego bohatera	44
2.2. <i>Pałac</i> – językowa kreacja postaci kobiecych	52
3. Językowa kreacja postaci kobiecych w twórczości Edwarda Redlińskiego	56
3.1. <i>Listy z Rabarbaru</i> – językowa kreacja postaci kobiecych	56

3.1.1.	Językowa kreacja Heleny Kosej	56
3.1.2.	Językowa kreacja Krystyny Kosej (Kryśki)	58
3.1.3.	Językowa kreacja Chwośki	59
3.2.	<i>Konopielka</i> – językowa kreacja postaci kobiecych	60
3.2.1.	Językowa kreacja Handzi Bartoszewicz	60
3.2.1.1.	Wygląd Handzi	60
3.2.1.2.	Handzia jako gospodyni	63
3.2.1.3.	Handzia jako żona	65
3.2.1.4.	Handzia jako matka	66
3.2.2.	Językowa kreacja Grzegorychy	66
3.2.3.	Językowa kreacja innych taplarskich gospodyń (Michalichy, Dunaichy, Dominichy)	68
4.	Podsumowanie	71
Rozdział III. Językowa kreacja postaci męskich w prozie nurtu chłopskiego		73
1.	Językowa kreacja mężczyzn w powieściach Juliana Kawalca.....	75
1.1.	<i>W słońcu</i> – językowa kreacja postaci męskich	75
1.1.1.	Językowa kreacja Starego	75
1.1.2.	Językowa kreacja Głupiego Marcina	79
1.1.3.	Językowa kreacja Jaśka Majaka (<i>Aniola</i>)	82
1.2.	<i>Tańczący jastrząb</i> – językowa kreacja postaci męskich	83
1.2.1.	Językowa kreacja Michała Topornego	83
1.2.2.	Językowa kreacja Wincentego Topornego	90
1.2.3.	Językowa kreacja obłąkanego chłopca	92
2.	Językowa kreacja postaci męskich w twórczości Wiesława Myślińskiego	94
2.1.	<i>Nagi sad</i> – językowa kreacja postaci męskich	94
2.1.1.	Językowa kreacja narratora	94
2.1.2.	<i>Nagi sad</i> – językowa kreacja ojca	98
2.1.2.1.	Prezentacja postaci ojca	99
2.1.2.2.	Wygląd, cechy charakteru, emocje i zachowania ojca	99
2.1.2.3.	Relacje ojca z matką jako element kreacji bohatera	102
2.1.2.4.	Stylizacja na język potoczny i gwarę jako element językowej kreacji ojca	104
2.2.	<i>Pałac</i> – językowa kreacja Jakuba	106
2.2.1.	Prezentacja wyglądu, emocji i zachowań Jakuba	106
2.2.2.	Symbolika w językowej kreacji Jakuba	110
3.	Językowa kreacja mężczyzn w powieściach Edwarda Redlińskiego.....	112
3.1.	<i>Listy z Rabarbaru</i> – językowa kreacja postaci męskich	112
3.1.1.	Językowa kreacja Pawełka Kosego	112
3.1.2.	Językowa kreacja Józefa Kosego	117
3.2.	<i>Konopielka</i> – językowa kreacja postaci męskich	120
3.2.1.	Językowa kreacja Kaziuka Bartoszewicza	120
3.2.1.1.	Prezentacja postaci, jej wygląd, emocje, zachowania, relacje z innymi bohaterami	120

3.2.1.2. Stylizacja gwarowa jako element językowej kreacji Kaziuka Bartoszewicza	125
3.2.2. Językowa kreacja ojca Kaziuka Bartoszewicza	127
3.2.3. Językowa kreacja taplarskich gospodarzy (Szymona Kuśtyka, Dunaja, Domina)	128
4. Podsumowanie	131
Rozdział IV. Językowa kreacja postaci dziecięcych	133
1. Językowa kreacja postaci dziecięcych w twórczości Juliana Kawalca.....	134
1.1. <i>W słońcu</i> – językowa kreacja postaci dziecięcych	134
1.2. <i>Tańczący jastrząb</i> – językowa kreacja postaci dziecięcych	134
1.2.1. Językowa kreacja Staszka Topornego	134
1.2.2. Językowa kreacja dzieci Wincentego Topornego	139
2. Językowa kreacja postaci dziecięcych w twórczości Wiesława Myśliwskiego.....	140
2.1. <i>Nagi sad</i> – językowa kreacja syna	140
2.2. <i>Pałac</i> – językowa kreacja postaci dziecięcych	143
3. Językowa kreacja postaci dziecięcych w twórczości Edwarda Redlińskiego.....	144
3.1. <i>Listy z Rabarbaru</i> – językowa kreacja postaci dziecięcych	144
3.1.1. Językowa kreacja Pawełka Kosego jako dziecka	144
3.1.2. Językowa kreacja brata Pawełka, Witka Kosego	147
3.2. <i>Konopielka</i> – językowa kreacja postaci dziecięcych	148
3.2.1. Językowa kreacja Ziutka Bartoszewicza	148
3.2.1. Językowa kreacja Jadzi Bartoszewicz	149
3.2.1. Językowa kreacja dzieci jako zbiorowości	152
4. Podsumowanie	154
Podsumowanie	155
1. Językowa kreacja postaci chłopskich w twórczości Juliana Kawalca	155
1.1. Językowa kreacja postaci kobiecych	156
1.2. Językowa kreacja postaci męskich	158
1.3. Językowa kreacja postaci dziecięcych	160
2. Językowa kreacja postaci chłopskich w twórczości Wiesława Myśliwskiego	160
2.1. Językowa kreacja kobiet	160
2.2. Językowa kreacja mężczyzn	162
2.3. Językowa kreacja dzieci	164
3. Językowa kreacja postaci chłopskich w twórczości Edwarda Redlińskiego	164
3.1. Językowa kreacja kobiet	165
3.2. Językowa kreacja mężczyzn	166
3.3. Językowa kreacja dzieci	167
4. Wizerunek chłopów w dwudziestowiecznej prozie nurtu chłopskiego	167

4.1.	Wygląd postaci chłopskich	168
4.2.	Cechy charakteru i sfera przeżyć wewnętrznych postaci chłopskich	169
4.3.	Zachowania, podejmowane czynności i prace	170
4.4.	Czas wolny i odpoczynek	172
4.5.	Rodzina i relacje społeczne	172
4.6.	Religia, wierzenia i obyczaje	174
5.	Stałe mechanizmy językowe oraz ich funkcje w kreacji postaci chłopskich.....	175
5.1.	Epitety	175
5.1.	Metafory	176
5.2.	Porównania	177
5.3.	Leksyka i frazeologia potoczna	177
5.4.	Elementy stylizacji gwarowej	178
5.5.	Hiperbole i wyliczenia	179
	Wykaz skrótów	181
	Wykaz źródeł	182
	Bibliografia	183
	Wykaz źródeł internetowych	195

Wstęp

1. Przedmiot i cel pracy

Przedmiotem rozprawy jest językowa kreacja mieszkańców wsi w wybranych polskich utworach tzw. nurtu chłopskiego. Podstawę materiałową pracy stanowią dzieła Edwarda Redlińskiego: *Listy z Rabarbaru* (1967) i *Konopielka* (1973), Wiesława Myśliwskiego: *Nagisad* (1967) i *Pałac* (1970) oraz Juliana Kawalca: *W słońcu* (1963) i *Tańczący jastrzęb* (1964). Utwory te uznawane są za sztandarowe przykłady powojennej literatury nurtu chłopskiego. Powstały w zbliżonym czasie (tj. między 1963 a 1973 rokiem), w okresie najbujniejszego rozkwitu omawianego nurtu. Ukazują polską wieś i zamieszkującą ją społeczność od końca II wojny światowej do schyłku lat 70. XX wieku (niekiedy z przywołaniem czasów przedwojennych i okresu okupacji).

Lata powojenne były czasem dużych i gwałtownych zmian społecznych, obyczajowych, gospodarczych i technologicznych w Polsce. Przeobrażenia te zyskały swoje odbicie w kulturze, sztuce i literaturze. W literaturze nurtu chłopskiego stały się wręcz motywem wiodącym. Pisarze współtworzący ów nurt ukazywali wpływ przemian społeczno-gospodarczych na los jednostki i całej społeczności wiejskiej. Uformowanie się wokół owego zagadnienia nurtu literackiego wskazuje na rangę tematyki chłopskiej w ówczesnej kulturze.

Wymienione utwory oraz językowa kreacja występujących w nich postaci, jak również cały nurt literatury chłopskiej były do tej pory w niewielkim stopniu obiektem zainteresowań językoznawczych. Podjęcie badań w tym zakresie pozwoli zatem wniesć nowe ustalenia do wiedzy o stylu omawianych utworów, a także wprowadzić nową perspektywę opisu prozy nurtu chłopskiego.

Celem badań jest przedstawienie i omówienie językowej kreacji bohaterów mieszkających na wsi i będących przedstawicielami stanu chłopskiego. Analizą objęci zostali bohaterowie pierwszoplanowi oraz bohaterowie drugoplanowi, istotni dla rozwoju fabuły. W pracy zostały przedstawione językowe sposoby identyfikowania postaci w utworze oraz środki językowe, które służą kreacji wyglądu, uczuć, zachowań oraz postaw życiowych, w tym moralnych, bohaterów. Wydobyte zostały środki, które służą kreacji czynności podejmowanych przez bohaterów w gospodarstwie i na roli (praca), zajęć wykonywanych w czasie wolnym, oraz środki, które obrazują relacje społeczne między bohaterami, a także ich stosunek do religii, wierzeń i obyczajowości, ludowych wartości. Wskazane zostały również mechanizmy

językowe, przy użyciu których bohaterom przypisywane są określone role społeczne (w rodzinie oraz w społeczności wiejskiej). Praca zawiera ponadto próbę syntetycznego przedstawienia wizerunku chłopów w dwudziestowiecznej prozie nurtu chłopskiego¹.

Realizacji wskazanego celu głównego służy podjęcie następujących zadań szczegółowych:

- a. wskazanie repertuaru środków językowych służących kreacji mieszkańców polskiej wsi – bohaterów wybranych powieści;
- b. rozpoznanie kontekstów językowych i stylowych tychże środków;
- c. określenie funkcji, jakie poszczególne środki pełnią w tworzeniu literackich portretów mieszkańców wsi;
- d. rozpoznanie i omówienie odniesień kulturowych oraz społecznych uwidoczniionych w językowej kreacji mieszkańców wsi (w kontekście realiów polskiej wsi XX wieku);
- e. ustalenie, w jakim stopniu wizerunki postaci chłopskich ukazane w omawianych powieściach powielają stereotypowe wyobrażenia na temat członków społeczności wiejskiej;
- f. rozpoznanie nadrzędnych reguł rządzących językową kreacją postaci chłopskich w twórczości Edwarda Redlińskiego, Wiesława Myśliwskiego i Juliana Kawalca;
- g. wskazanie różnic i podobieństw w zakresie językowej kreacji mieszkańców wsi pomiędzy poszczególnymi utworami oraz twórczością poszczególnych pisarzy.

2. Proza nurtu chłopskiego

W 1938 roku ukazała się powieść Stanisława Piętaka pt. *Młodość Jasia Kunefala*. Utwór ten, oparty na motywach biograficznych i opowiadający o losach wiejskiego chłopca, zapoczątkował w literaturze polskiej nurt zwany chłopskim lub wiejskim, niekiedy też ludowym. Nurt ten w pełni rozwinął się w Polsce po 1956 roku, osiągając swój szczyt w latach 60. i 70. XX wieku (Czapliński, Śliwiński 1999: 16). Obejmuje on twórczość takich autorów, jak Julian Kawalec, Marian Pilot, Edward Redliński, Tadeusz Nowak, Józef Morton, Wiesław Myśliwski i wielu innych. W swoich utworach prozaicy ci odzwierciedlali powojenne przemiany cywilizacyjno-społeczne polskiej wsi, dekonstruując zarazem etos chłopca, utrwalony w polskiej literaturze przez twórców modernistycznych (Wilkoń 1999). Za schyłek nurtu chłopskiego przyjmuje się rok 1984, w którym ukazała się powieść *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, uznawana przez badaczy za dzieło wieńczące ów nurt w literaturze, a zarazem jeden z najwybitniejszych przykładów prozy chłopskiej w ogóle (Kaniewska, Legeżyńska, Śliwiński 2005: 132).

¹ Metodologia pracy omówiona została szczegółowo w podrozdziale *Założenia teoretyczno-metodologiczne*.

Głównym tematem utworów należących do nurtu chłopskiego są dzieje kulturowego, a także społecznego powojennego awansu mieszkańców wsi, wykorzenienia człowieka, który po opuszczeniu rodzinnego, wiejskiego środowiska znajduje się w stanie swoistego zawieszenia. Bohaterowie nie potrafią odnaleźć się w nowej dla nich miejskiej rzeczywistości, która lekceważy odwieczne, tradycyjne wartości wsi. Ich tożsamość silnie zakorzeniona jest w patriarchalnej kulturze chłopskiej, z jej świątecznymi i codziennymi rytuałami, wyraźnymi granicami między dobrem a złem, swoim a obcym, poczuciem jedności ze wspólnotą. Awans społeczny paradoksalnie staje się dla bohaterów źródłem klęski, wyobcowania i zagubienia.

W literaturze tego nurtu dominuje zatem silne przekonanie o istnieniu dwóch różnych porządków kulturowych – miasta i wsi, a także o przepaści je dzielącej (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1988: 512).

2.1. Sylwetka i twórczość Juliana Kawalca

Jednym z przedstawicieli nurtu chłopskiego jest pisarz, poeta i dziennikarz Julian Kawalec (1916-2014), który wydał ponad 22 książki. Przetłumaczono je łącznie na dwadzieścia języków. W swoich utworach pisarz skupiał się na przemianach cywilizacyjno-społecznych dokonujących się w środowisku wiejskim.

Stosunkowo najpopularniejszą powieścią Kawalca (obecną przez lata w kanonie lektur) jest *Tańczący jastrząb* (1964). Utwór opowiada o życiu chłopca Michała Topornego. Akcja powieści toczy się w dwóch miejscach: bliżej nieokreślonej wsi i równie nieokreślonym mieście. Dzięki edukacji, odebranej już w dorosłym życiu, Toporny może objąć posadę w państwowych zakładach górniczych i przeprowadzić się do miasta. Porzuca przy tym swoją wiejską rodzinę – żonę i syna. W mieście układa sobie życie prywatne i zawodowe na nowo. Pnie się po szczeblach kariery, obejmując w końcu stanowisko dyrektora Zjednoczenia Górniczego, żeni się również z Wiesławą, córką cenionego lekarza. Awans społeczny nie przynosi mu jednak szczęścia i spełnienia. Wyrwany z wiejskiej kultury i chłopskiego stylu życia bohater nie potrafi odnaleźć się w nowych warunkach, co w końcu prowadzi go do samobójstwa. Kawalec w *Tańczącym jastrzębiu* podejmuje zatem sztandarowe dla nurtu wiejskiego tematy i motywy (awans społeczny i jego, głównie negatywne, skutki).

Pod względem językowym powieść wyróżnia się sposobem konstruowania narracji. W utworze zastosowano bowiem narrację drugoosobową (tzw. narrację diadyczną). Narrator nie jest tak skonkretyzowany jak narrator pierwszoosobowy, ale nadal można uznać jego istnienie na kartach powieści jako odrębnej jednostki. Istnieje on jednak poza przestrzenią

i czasem powieści, nie uczestniczy bezpośrednio w wydarzeniach. Z jednej strony posiada znacznie większą wiedzę niż bohaterowie (np. ma wgląd w przyszłość, co sugerują wtręty i komentarze, nawiązujące do wydarzeń z życia bohatera, które chronologicznie dopiero będą miały miejsce), z drugiej zaś strony, narrator ten nie jest wszechwiedzący, na co wskazują powracające pytania skierowane do głównego bohatera, o jego myśli i uczucia (Wilkoń 1981).

Inspiracji twórczych dostarczała Julianowi Kawalcowi praca dziennikarza, zwłaszcza pisanie reportaży poświęconych budującej się Nowej Hucie². Doświadczenia te zawarł w powieści *W słońcu* (1976). Treścią utworu jest rozmowa młodego mężczyzny, dziennikarza, ze starym chłopem. Ten drugi usiłuje popełnić samobójstwo, topiąc się w rzece, gdyż nie może znieść życia w mieście, w bloku postawionym obok jego dawnej ziemi. Dziennikarz, świadek tej samobójczej próby, ratuje starszego mężczyznę od śmierci. Następnie obaj bohaterowie, siedząc nad brzegiem rzeki, odbywają długą rozmowę, w której przeważają partie monologowe wygłaszane przez starca. Stary (tak narrator określa tę postać) zupełnie nie może odnaleźć się w nowym dla siebie środowisku. On, którego poczucie własnej wartości budowało kilka hektarów skwapliwie dokupywanej i ciężko obrabianej ziemi, który uważał się za gospodarza, tu nosi w kubku wodę, by podlać kwiaty w doniczkach, uważając, żeby woda nie rozlała się na dywan, bo wywołałoby to gniew synowej. Klęska starego chłopca wiąże się z klęską dawnych wartości. Nie jest to jednak jedyny powód samobójczej próby podjętej przez Starego. Mężczyznę dręczy również wspomnienie słów wypowiedzianych przez nieżyjącego już mieszkańca wsi, Głupiego Marcina. Wypowiedziane przed laty słowa doprowadziły Starego do popełnienia zbrodni, z której nigdy nie został rozliczony.

2.2. Sylwetka i twórczość Wiesława Myślińskiego

Wielokrotnie nagradzany przez krytyków literackich Wiesław Myśliński (ur. 1932) w swoich utworach ukazuje zacieranie się w rzeczywistości powojennej różnic między wsią i miastem, powolne, lecz nieuchronne łączenie się tych dwóch opozycyjnych kultur. Choć przez znawców literatury uznawany jest za reprezentanta nurtu chłopskiego, to jego utwory wykraczają poza tematykę wiejską³. Rozważania na temat moralności i ludzkiej egzystencji

² Budowę przemysłowego kombinatu na terenie wsi Mogiła pod Krakowem rozpoczęto w 1949 roku.

³ Sam Wiesław Myśliński sprzeciwiał się wpisywaniu jego powieści tylko w nurt chłopski, uznając je za przykłady również literatury psychologicznej (Zaworska 2002: 15).

lokują prozę tego pisarza wśród uniwersalnych przypowieści o skomplikowanej naturze świata.

Pisarz debiutował w 1967 roku powieścią *Nagi sad*, która od razu przyniosła mu rozgłos. W powieści ukazana została relacja ojca z synem. Bohater, wiejski nauczyciel, będący zarazem pierwszoosobowym narratorem⁴, wspomina swoje młodościowe lata, trudy życia na wsi, lata szkolne, przeżytą w dzieciństwie chorobę, relację z rodzicami, szczególnie z ojcem. Poetyckim obrazem ojcowskiej miłości staje się tytułowy sad: to tutaj narrator, jako dziecko, miał swoją kryjówkę w gałęziach starej ulęgalki, a ojciec, wracając z pola, szukał syna pośród owocowych drzew, chociaż sad był zbyt mały, żeby ktokolwiek mógł się w nim skutecznie ukryć.

W zakończeniu powieści role się odwracają – teraz syn szuka ojca w jesiennym, nagim sadzie. Jak zauważa Henryk Bereza, Myśliwski dostrzega *niezbędność i nieuchronność przynależności człowieka do świata, co w intelektualnej strukturze jego powieści wyraża się zmistyfikowaną więzią Syna z Ojcem i Ojca z Synem* (Bereza 1978: 245). Myśliwski unieruchomił tę relację w czasie, co umożliwiło mu jej pełną literacką analizę.

W powieści pojawiają się również rozważania nad postawą człowieka wobec losu. Bohaterowie, świadomie lub nie, mierzą się z nieuchronnym losem, próbując zmienić swoje przeznaczenie, odrzucić je lub zaakceptować. Myśliwski nie ocenia postaw i wyborów swoich bohaterów, nie wskazuje jednoznacznie właściwej postawy życiowej.

Język *Nagiego sadu* jest jednocześnie konkretny i pełen poetyckich metafor oraz nawiązań do symboliki chrześcijańskiej (Czubaj 2003: 94). Nieśpieszny, rozbudowany monolog narratora zostaje zderzony z lakonicznością dialogów: bohaterowie, rozmawiając ze sobą, ważą słowa, wypowiadają tylko te niezbędne.

Z kolei druga powieść Myśliwskiego pt. *Pałac* (1970) utrzymana jest w konwencji surrealistycznej. Jest to swoista wariacja literacka na temat znanego w kulturze motywu „z chłopą król”. Rzecz dzieje się prawdopodobnie w 1944, w bliżej nieokreślonym dworcu szlacheckim (Paclawski 2007: 60). Bohater, ubogi parobek imieniem Jakub, za sprawą przypadku wkracza do pałacowych komnat, których mieszkańcy uciekli przed nadciągającym frontem wojennym. Początkowo onieśmielony przepychem wewnątrz, po pewnym czasie, w miarę odkrywania kolejnych pomieszczeń, daje upust wyobraźni i nieomalże przeobraża się w dziedzica owych włości, stopniowo popadając przy tym w obłąd. Symbolikę powieściowego pałacu można odczytywać na wiele sposobów: pałac to siedziba

⁴ Imiona bohaterów *Nagiego sadu* nie są podane w utworze.

arystokracji, ludowe wyobrażenie o życiu szczęśliwym, świat kultury, wreszcie duchowe wnętrze każdego człowieka. Pałac zostaje zniszczony (prawdopodobnie w wyniku działań wojennych), a Jakub ginie, zagubiony w jego wnętrzach.

Pod względem językowym *Pałac* stanowi hołd dla kreacyjnej mocy słowa. Utwór ma formę polifonicznego monologu. Dominuje tu głos głównego bohatera, który niekiedy używa swego głosu innym bohaterom (Dziugeł-Łaguna 2014: 53). Podobnie jak w debiutanckiej powieści Myśliwskiego w *Pałacu* znajdziemy odwołania do motywów biblijnych, bogatą symbolikę i metaforykę, ponadto zaś – wyraźniej zarysowaną groteskę. Jak zauważa Magdalena Dziugeł-Łaguna, utwór ten wykazuje pewne zakorzenienie w wątkach *Nagiego sadu*. Uwidacznia się ono w motywie rozpadu dworu jako przestrzeni fizycznej, ale też mentalnej, bowiem zagładzie ulega nie tylko miejsce, lecz także dziedzictwo kulturowe (rozgrabione przez okolicznych chłopów) czy też aksjologiczne, gdyż zabraknie wyznawców, tworzonych i przekazywanych w tym miejscu, wartości (Dziugeł-Łaguna 2014: 50).

W twórczości Myśliwskiego zawiera się najpełniejszy obraz powojennej wsi w polskiej literaturze. Jest to obraz przenikliwy i przygnębiający, ale również uniwersalny. Motywy, wartości, pojęcia wywodzące się z kultury wiejskiej ukazują ogólną prawdę o życiu ludzkim. Typ narracji zastosowany przez Myśliwskiego nawiązuje do tradycji ludowej gawędy. Proza tego autora pod względem gramatycznym imituje składnię języka mówionego, co uwydatnia monologowy charakter partii narracyjnych (Kaniewska 1995: 56).

2.3. Sylwetka i twórczość Edwarda Redlińskiego

Do najpopularniejszych pisarzy nurtu chłopskiego zaliczany jest również Edward Redliński (ur. 1940). Autor w swoich powieściach, które można uznać za realizację owego nurtu⁵, koncentruje się na konfrontowaniu tradycyjnej, wiejskiej mentalności z rzeczywistością nieuchronnych zmian społecznych i cywilizacyjnych.

Szesnaście opowiadań składających się na debiutancki zbiór pisarza *Listy z Rabarbaru* (1967) jest utrzymanych w poetyce realistycznej. Każde z opowiadań przedstawia inny etap z życia bohatera-narratora, Pawełka Kosego, m.in. dzieciństwo spędzone na wsi przy pasaniu krów, wczesną młodość i zabawy w lokalnej remizie, lata studenckie i studia na Politechnice Warszawskiej. Pisarz przedstawia wizję surowego i nieco brutalnego życia społeczności wiejskiej widzianej oczami kolejno: dziecka, nastolatka i młodego mężczyzny. Tę

⁵ W dorobku Edwarda Redlińskiego znajdują się również powieści, dramaty, reportaże i scenariusze filmowe nienależące do nurtu chłopskiego. Istotnym tematem jego twórczości jest m.in. emigracja (zob. *Szczuropolacy*).

zmieniającą się rzeczywistość odzwierciedla proces dojrzewania bohatera, który coraz bardziej wyobcowuje się z rodzinnego środowiska.

W swoich utworach Redliński sięgał również po groteskę, widoczną zwłaszcza w *Konopielce*, powieści wydanej w 1973 roku. Autor ukazał tutaj zderzenie tradycyjnej kultury wiejskiej z nowoczesnością, której symbolem jest nauczycielka z miasta, Jola. Młoda kobieta przyjeżdża do odciętej od świata wsi Taplary⁶, by uczyć wiejskie dzieci w nowo otworzonej szkole. Zostaje ona zakwaterowana w domu głównego bohatera, niepiśmiennego Kaziuka Bartoszewicza. Bohater, początkowo wrogi i nieufny wobec kobiety i wprowadzanych przez nią zmian, wkrótce zaczyna okazywać coraz większe zainteresowanie nauczycielką i głoszonymi przez nią poglądami. Przyczyną tego jest rosnąca erotyczna fascynacja nowo poznaną kobietą. Po wyjeździe nauczycielki to Kaziuk staje się rzecznikiem postępu i nowoczesności – to on jako pierwszy podczas żniw wychodzi na pole z kosą, a nie z sierpem, jak nakazywał obyczaj.

Zdaniem Aleksandra Fiuta (1995: 60) *Konopielkę* cechuje charakterystyczna dla groteski przesada i komizm. Powieść Redlińskiego krytykowano, zarzucając jej parodiowanie literatury nurtu wiejskiego, a nawet naigrzanie się z chłopskiego losu. Niektórzy dopatrywali się w niej parodii *Silaczki* Żeromskiego. Inni widzieli mistrzowsko ukazany obraz społeczności lokalnej (Brodzka 1992). Faktem jest, że taka wieś jak Taplary⁷ w latach siedemdziesiątych XX wieku, w czasach mechanizacji rolnictwa, raczej nie mogłaby już istnieć. Autor stworzył karykaturalny obraz kultury chłopskiej, aby pokazać jej nieuchronny koniec i poddanie się cywilizacji miejskiej.

2.4. Proza chłopska obecnie

W związku z postępującym po II wojnie światowej zanikiem tradycyjnej kultury chłopskiej zanikał również związany z nią nurt literatury. Za schyłek nurtu chłopskiego w literaturze uznaje się lata 80. XX wieku⁸.

⁶ Nazwa wsi, w której umieszczona jest akcja powieści, Taplary, jest nazwą fikcyjną. E. Redliński podaje w tekście *Konopielki* pewne dane topograficzne (m.in. wymienia nazwy miejscowości: Łapy, Suraż, Turośń, Białystok oraz nazwę rzeki: Narew), które pozwalają lokalizować miejsce akcji na terenie północnego Podlasia (Dubisz 1977: 297).

⁷ Jest to najprawdopodobniej nazwa znacząca, utworzona od czasownika *taplać się* w znaczeniu 'brnąć w wodzie lub błocie'. Taplary ulokowane są bowiem na bagnach. Szerzej na temat nazewnictwa w *Konopielce* pisała m.in. Aleksandra Galasińska (1991).

⁸ Sam Wiesław Myśliwski w jednym ze swoich esejów ogłosił nawet koniec prozy chłopskiej (Myśliwski 2003: 22). W podobnym tonie wypowiadał się również Julian Kawalec w jednym z ostatnich wywiadów, których udzielił: *Zabraknie świadków tamtych czasów, nie będzie też wsi. Wyschnie źródło, z którego czerpaliśmy tematy* („Przegląd” nr 41 z 2011 roku).

Część pisarzy wyrastających z nurtu chłopskiego nie przestała publikować (np. Marian Pilot i Wiesław Myśliwski). Jednak ich najnowsze utwory krytycy literaccy określają mianem „prozy postchłopskiej” (Kulesza 2012), podkreślając, że w dziełach tych, niosących już inne walory językowe, poruszane są nowe tematy. Sztandarowym przykładem tego nurtu w literaturze są *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka czy *Tartak* Daniela Odiji.

W drugiej dekadzie XXI wieku tematyka wiejska stała się jednak przedmiotem zainteresowania nowej generacji pisarzy. W 2013 roku ukazał się zbiór opowiadań Andrzeja Muszyńskiego *Miedza*, a w 2015 roku *Podkrzywdzie* również tego autora. W tymże 2015 roku Maciej Płaza opublikował *Skorunia*, w 2016 roku wydano *Galicyan* Stanisława Aleksandra Nowaka. Do utworów o tematyce wiejskiej zaliczana bywa też powieść *Sońka* Ignacego Karpowicza z 2014 roku. Wszystkie wymienione utwory określone zostały mianem prozy polskiej prowincji (Wyderka 2017). Podobnie jak Redliński czy Kawalec współcześni twórcy wplatają w swoje utwory wątki biograficzne (niekiedy nadając swoim powieściom charakter *quasi-reporterski*), opisują przemiany społeczne i kulturowe na polskiej wsi, mentalność jej mieszkańców i warunki życia. Rzeczywistość przez nich opisywana różni się jednak od świata przedstawionego w utworach prozatorskich z lat 60. i 70. XX wieku. Postępująca technologizacja wsi zmieniła jej oblicze, zaś kreacja społeczności chłopskich w literaturze nabrała cech estetyzujących. Obraz wsi utrwalony w powieściach Andrzeja Muszyńskiego czy Macieja Płazy jest wyrazem nostalgii za porządkiem tradycyjnej kultury wiejskiej. Tymczasem powojenna wieś istnieje już tylko na kartach powieści Myśliwskiego, Redlińskiego, Kawalca i innych przedstawicieli nurtu chłopskiego.

3. Założenia teoretyczno-metodologiczne

3.1. Pojęcia stylu i stylu artystycznego

Praca mieści się w nurcie stylistyki językoznawczej. Jest to dyscyplina naukowa zajmująca się sposobami językowego ukształtowania wypowiedzi, analizująca tekst pod względem celowości, przydatności i stosowności użytych w nim środków językowych (Kurkowska, Skorupka 1959: 9-16). Stylistyka językoznawcza zajmuje się zarówno tekstami użytkowymi, jak i artystycznymi, a także korzysta z dorobku wielu subdyscyplin językoznawczych, takich jak socjolingwistyka, pragmalingwistyka czy etnolingwistyka.

Kluczowym pojęciem dla tej dyscypliny jest pojęcie stylu⁹ rozumianego jako *pewien rozpoznawalny i uporządkowany inwentarz środków, zintegrowany przez zespół określonych zasad i wyposażony w określone wartości „światopoglądowe” (do których należy wiedza o świecie, określona racjonalność, swoisty obraz świata, intencje komunikatywne)* (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2012: 38). W przypadku prozy niepoetyckiej głównymi dziedzinami stylu są leksyka (wraz z frazeologią) oraz składnia (Wilkoń 1999: 31). Wśród najwybitniejszych polskich badaczy stylu należy wymienić Aleksandra Wilkonía (1974, 1976, 1999), Marię Renatę Mayenową (1974, 1977, red. 1978), Stanisława Gajdę (1982, red. 1988, red. 1995), Teresę Skubalankę (1995, 1997, 2001), Renatę Grzegorczykową (2001).

Niniejsza praca dotyczy stylu artystycznego¹⁰. Styl ten zdefiniowany jest przede wszystkim przez związek z literaturą. Jak zauważa Ryszard Handke, *paradoksalną właściwością tego stylu wydaje się brak jakichkolwiek cech charakterystycznych* (Handke 2001: 135). W obrębie stylu artystycznego mieszczą się zatem cechy pozostałych stylów funkcjonalnych, *zawsze jednak jako naśladownictwo podporządkowane zadaniom dzieła sztuki, którego stały się twórcy* (Handke 2001: 135). Sposoby artystycznego kształtowania materii językowej wyróżnia jakość wykonania, która nadaje tekstowi walor estetyczny, a czytelnikowi umożliwia ocenę tych walorów. Niekiedy styl artystyczny określany jest mianem *języka artystycznego*, który Ewa Sławkowa zdefiniowała jako *właściwy każdemu autorowi, niepowtarzalny sposób kształtowania świata poprzez język, będący wyrazem szczególnego typu wyobraźni, poczucia dramatyzmu czasu i przestrzeni, a także/lub postawy ironicznej czy demaskatorsko-moralizatorskiej* (Sławkowa 2009: 28).

Odkrywanie cech językowo-stylistycznych, które odróżniają dane dzieło literackie od innego dzieła literackiego jest sposobem uchwycenia nie tylko lingwistycznej specyfiki wypowiedzi, ale również kulturowych kodów i konwencji, w jakim dany utwór funkcjonuje (Sławkowa 2009: 30). Podobieństwa i różnice językowe w dziele literackim mają bowiem charakter wewnętrzny i zewnętrzny. *Układ zewnętrznych różnic można uznać za motywację elementów językowych dzieła, układ wewnętrznych cech funkcjonalnych – za kompozycję językową tekstu* (Skubalanka 1995: 9).

⁹ Szerzej na temat stylu i jego odmian pisała m.in. Dorota Zdunkiewicz-Jedynak (2008).

¹⁰ O stylu artystycznym pisze też m.in. Elżbieta Dąbrowska (2003, 2013).

3.2. Pojęcie językowej kreacji

Podstawowym terminem, jakim będziemy posługiwać się w niniejszej rozprawie, jest *językowa kreacja*. Termin ten upowszechniła Teresa Skubalanka w następującym znaczeniu: *całokształt procesów językowych, stworzonych przez twórcę tekstu, w pewnym celu; tyle co określony byt fikcjonalny, będący częścią wizji świata artysty. (...) W stosunku do postaci literackiej oznacza – konkretniej – efekt charakterystyki osobowości, wyglądu i zachowań bohatera* (Skubalanka 1997: 21). Do podstawowych elementów językowej kreacji bohaterów T. Skubalanka zaliczyła: wygląd bohaterów, ich emocje i uczucia, a także mechanizmy językowe i środki językowo-stylistyczne użyte przez pisarzy w kreacji tych elementów. Na założeniach teoretyczno-metodologicznych Teresy Skubalanki oparły swoje prace takie badaczki, jak Magdalena Pietrzak (2004), Mirosława Białoskórska (2005), Adrianna Seniów (2009, 2010, 2011), Leonarda Mariak (2008, 2010, 2011, 2012), Róża Modrzejewska (2011, 2012, 2013, 2014), Elżbieta Skorupska-Raczyńska (2013, 2014, 2015, 2016), Agnieszka Szczauś (2019) i wiele innych. Wymienione badaczki za elementy językowej kreacji postaci uznają ich wygląd, emocje, uczucia, ponadto zaś sposoby prezentacji bohaterów, ich zachowania i interakcje z innymi postaciami oraz elementami świata przedstawionego.

Elżbieta Skorupska-Raczyńska rozszerza pojęcie *językowej kreacji*, proponując następującą definicję: *tworzenie w dziele literackim wizerunku kogoś i/lub czegoś przez jego autora, antropocentrycznie postrzegającego opisywaną, odtwarzaną i/lub tworzoną rzeczywistość, posiadającego właściwe mu, osobnicze zasoby słownikowe i umiejętności odpowiedniego stylistycznie ich wykorzystania* (Skorupska-Raczyńska 2013b: 22). Badaczka używa terminu *językowa kreacja* zamiennie z jego skróconą wersją *kreacja* (postaci/świata), zaś użyty w definicji termin *wizerunek* rozumie jako *wyobrażenie postaci, osoby, będące efektem autorskiej językowej kreacji elementów świata przedstawionego w artystycznym dziele literackim* (Skorupska-Raczyńska 2013: 23). Zatem sylwetka bohatera literackiego (postać) oraz szerzej dzieło (tekst literacki) są wynikiem (efektem) językowej kreacji. Odbiorca ma możliwość konceptualizacji przedstawionej w dziele artystycznym rzeczywistości, zgodnie z jego możliwościami, naturalnymi predyspozycjami (np. posiadaną wyobraźnią), umiejętnościami nabytymi (sprawnością językową) oraz posiadanymi doświadczeniami (Skorupska-Raczyńska 2013: 23).

Metodologia badań językowej kreacji wiąże się z przekonaniem o istnieniu zawartej w języku interpretacji świata, tak samo jak metodologia językowego obrazu świata (JOS). Nie są to jednak pojęcia tożsame. Językowy obraz świata uwzględnia *swoiste dla danego języka*

*sposoby widzenia poszczególnych składników świata oraz ogólniejsze rozumienie organizacji świata, panujących w nim hierarchii i akceptowanych przez społeczność językową wartości*¹¹ (Tokarski 1993: 358), zaś językowa kreacja dotyczy *wyzolowanej części językowego obrazu świata zawartego w tekście, przedstawia konceptualizację świata (czy jego wybranego fragmentu) w konkretnym utworze* (Tokarski 1999: 13). Kreowanie świata w tekście literackim jest czynnością świadomą, wynikającą z przyjęcia określonego punktu widzenia, a realizowaną dzięki doborowi odpowiednich środków językowych (Szczauś 2019: 396).

Badania językowej kreacji są ściśle związane z charakterystyką stylistyczną utworu. Styl konkretnego utworu i językowa kreacja ukazanych w nim elementów świata przedstawionego, w tym bohaterów, jest efektem wyboru zarówno środków językowych, jak i sposobów widzenia postaci przez autora. Do czynników determinujących ten wybór Maria Renata Mayenowa zalicza: przynależność gatunkową analizowanego tekstu, przynależność autora do określonej formacji kulturowej, tematykę utworu oraz jego funkcje (Mayenowa 1974: 34–38). W przypadku analizowanych w rozprawie utworów znaczenie mają wszystkie te czynniki. Stosowane przez twórców prozy chłopskiej środki językowej kreacji mieszkańców wsi są zdeterminowane przez gatunek powieściowy, tematykę i czas powstania utworów, ale też odzwierciedlają one indywidualne tendencje artystyczne każdego z twórców.

Jak zauważa Maria Renata Mayenowa w tego typu analizach konieczne staje się sięgnięcie do badań spójności tekstu, gdyż *charakterystyka stylistyczna tekstu nie powinna się odbywać bez charakterystyki jego mechanizmów spójności, które decydują o jego jednoznaczności lub wieloznaczności, dominacji związków gramatycznych i odpowiadających im zależności w strukturze przedstawionego świata, względnie nazw wpłatywanych przez odbiorcę w różnorakie związki skojarzeniowe* (Mayenowa 1974: 305). W odniesieniu do badań językowej kreacji postaci podstawowym problemem spójnościowym jest kwestia relacji izotopicznych¹². W tekście każde kolejne wyrażenie referencjalne wskazuje swój przedmiot odniesienia w sposób pośredni. Takie odesłanie (lub też cały łańcuch odesłań) pozwala zidentyfikować obiekt (w tym przypadku postać literacką) jako ten sam co omawiany poprzednio i odnieść go do świata przedstawianego w tekście (Dobrzyńska 1993: 150).

¹¹ Metodologia JOS bywa stosowana w stosunku do tekstów literackich, jednak jak zauważa Renata Grzegorzczukowa, materiał literacki nie przystaje w pełni do założeń tej metodologii (Grzegorzczukowa 1990: 47). Utwór literacki jest dziełem indywidualnym, który nie odzwierciedla świadomości zbiorowej. Często są zatem błędy metodologiczne w zastosowaniu JOS do utworu literackiego. Badacze niedostatecznie rozgraniczają płaszczyznę świadomości autora i świadomości narratora, płaszczyznę tekstu i płaszczyznę języka, a także nie uwzględniają subiektywnego odbioru dzieła literackiego (Grzegorzczukowa 1990: 48).

¹² Jednym z pierwszych badaczy zajmujących się tym problemem był Algirdas Julien Greimas (1983). Na gruncie polskim zagadnienie to opisywała m.in. Teresa Dobrzyńska (1993).

Istotne dla prawidłowej interpretacji omawianych kreacji językowych jest też umiejscowienie ich w kontekście społecznym i kulturowym, w jakim dany utwór funkcjonuje (Skorupska-Raczyńska, 2015: 312). Ponadto metody wypracowane przez badaczy wymagają niejednokrotnie modyfikacji i dostosowania do konkretnego materiału źródłowego (Pietrzak 2004).

3.3. Mechanizmy językowej kreacji postaci literackich

Termin *postać literacka*, używany zamiennie z terminem *bohater literacki*, na potrzeby niniejszej pracy rozumiany jest jako fikcyjna osoba występująca w świecie przedstawionym dzieła literackiego, której konstrukcja językowa obejmuje zarówno aspekt fizyczny, jak i psychiczny (Ostaszewska 2001: 23).

Analizie w niniejszej pracy poddane zostały te fragmenty sześciu wskazanych w poprzednim podrozdziale powieści nurtu chłopskiego, w których pojawiają się bohaterowie literaccy będący mieszkańcami wsi polskiej. Są to mężczyźni, kobiety i dzieci należący do stanu chłopskiego. Egzemplifikacja materiałowa pochodzi zarówno z partii narracyjnych, jak i dialogowych, co wynika z faktu, że sposób wypowiadania się bohaterów jest również elementem kreacji postaci (Seniów 2011: 12).

Z tekstów powieści zostały wyekscerpowane nazwy i określenia, które służą językowej kreacji bohaterów, to znaczy nazywają i określają ich wygląd, stany emocjonalne i zachowania, wyznawane wartości moralne. Wydobyte zostały także środki, które służą kreacji czynności podejmowanych przez bohaterów w gospodarstwie i na roli (praca), zajęć wykonywanych w czasie wolnym, oraz środki, które obrazują relacje społeczne między bohaterami, a także ich stosunek do religii, wierzeń i obyczajowości. Wskazane zostały ponadto szerzej rozumiane mechanizmy językowej kreacji ról pełnionych przez bohaterów w społeczności wiejskiej w celu odpowiedzi na pytanie, jakie role społeczne są najczęściej przypisywane określonym bohaterom (np. mężczyznom przypisywana jest z reguły rola gospodarza, ojca i żywiciela rodziny, kobietom – rola matki itp.).

Repertuar środków służących językowej kreacji bohaterów chłopskich jest bardzo bogaty: jest to różnego typu i pochodzenia leksyka (w tym m.in. leksyka gwarowa, ale też potoczna i ogólnopolska) oraz środki stylistyczne, takie jak metafory, personifikacje, epitety, porównania, wyliczenia. Szczególną uwagę objęte zostały elementy nacechowane i wartościujące (np. ekspresywizmy, deminutywa, hiperbole). W analizie uwzględniono nie tylko leksykę i frazeologię, ale także właściwości składniowe poszczególnych utworów, ponieważ obie te warstwy językowe stanowią nośniki stylu (Pietrzak 2004: 17; Wilkoń 1999).

Uwzględniono również konteksty społeczne i kulturowe, w jakich umieszczone są omawiane powieści. Analiza ma na celu nie tylko wskazanie poszczególnych wyznaczników językowej kreacji postaci, ale także określenie ich roli w tejże kreacji.

Praca zawiera ponadto próbę syntetycznego przedstawienia wizerunku chłopów w dwudziestowiecznej prozie nurtu chłopskiego. Wskazane zostaną różnice i podobieństwa między utworami, a także między trzema autorami: Redlińskim, Myśliwskim i Kawalcem, w zakresie językowej kreacji bohaterów, mieszkańców wsi. W wyniku przeprowadzonych analiz sformułowane zostały nadrzędne zasady rządzące kreacją postaci chłopskich w omawianych utworach, reprezentujących najważniejsze dokonania prozy nurtu chłopskiego.

4. Stan badań

4.1. Stan badań nad językową kreacją postaci w utworach literackich

W literaturze językoznawczej problematykę związaną z językową kreacją elementów świata przedstawionego (w tym postaci) odnaleźć można w wielu opracowaniach. Znaczącą rolę odegrał w tym zakresie szkic Teresy Skubalanki *Językowa kreacja Jacka Soplicy (Księdza Robaka)*, w którym autorka zdefiniowała pojęcie *językowej kreacji* i sformułowała podstawowe założenia dotyczące tej metodologii (Skubalanka 1997).

Wnikliwą analizę środków językowo-stylowych zastosowanych w kreacji postaci występujących w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza zawiera książka Magdaleny Pietrzak *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza* (Pietrzak 2004). Podstawę materiałową tego opracowania stanowiły powieści historyczne oraz wybrane nowele Sienkiewicza. Autorka przedstawiła główne zasady rządzące językową kreacją postaci sienkiewiczowskich, takie jak idealizacja czy monumentalizm.

Z kolei o środkach artystycznego obrazowania kobiety pisała m.in. Mirosława Białoskórska w artykule *Językowa kreacja Aldony w „Konradzie Wallenrodzie” Adama Mickiewicza* (Białoskórska 2005). Badaczka prześledziła kreację różnych ról wyznaczonych bohaterce (Aldona – księżniczka litewska, Aldona – pustelnica), łącząc jednocześnie charakterystykę stylistyczną z badaniem mechanizmów spójności tekstu. Dzięki temu zabiegowi uwypuklony został kontekst historyczno-kulturowy dzieła oraz rola stylizacji potocznej zastosowanej przez Mickiewicza, która buduje wrażenie obcowania z żywą mową (zmiany czasu, zmiany miejsca akcji, rwący się wątek).

Podobne założenia przyjmuje również Adrianna Seniów. W artykule *Językowa kreacja bohaterów powstania styczniowego w opowiadaniu „Gloria victis” Elizy Orzeszkowej* autorka zwróciła uwagę na role wyznaczone bohaterom (heros, patriota), wskazała również językowe środki służące heroizacji postaci (np. hiperbole) (Seniów 2008). Próbę analizy językowej kreacji świata dzieci wiejskich badaczka podjęła w artykułach *Językowa kreacja życia dzieci wiejskich w nowelach Elizy Orzeszkowej* (Seniów 2009) oraz *Językowa kreacja życia dzieci wiejskich w nowelach Bolesława Prusa* (Seniów 2010), w których prześledziła kreacje bohaterów, jak również kreacje ich najbliższego otoczenia, warunków, w jakich żyły dzieci oraz ich relacji z dorosłymi. W wydanej w 2011 roku monografii *Językowa kreacja świata kobiet w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej* (Seniów 2011) Adrianna Seniów szczegółowo i obszernie przeanalizowała kreację postaci kobiecych w twórczości Elizy Orzeszkowej, wskazując różnice i podobieństwa w kreacji kobiet z różnych warstw społecznych. Jak zauważa badaczka, nadrzędną cechą językowej kreacji kobiet w utworach Orzeszkowej jest zasada typowości. Wykreowane bohaterki są typowymi przedstawicielkami konkretnej klasy społecznej (ziemiańskiej, mieszczańskiej i chłopskiej). Każdej z tych klas przyporządkowany jest określony sposób ubierania się, poziom wykształcenia, sposób wysławiania się czy warunki mieszkaniowe.

Do prozy epoki pozytywizmu odwołuje się też Róża Modrzejewska w artykule pt. *Językowa kreacja doktora Szumana w „Lalce” Bolesława Prusa* (Modrzejewska 2012). Autorka zauważa, że charakterystyka postaci doktora Szumana (opis jego wyglądu, wykształcenia, przynależności religijnej, wykonywanych zajęć oraz relacji z przyjaciółmi) ujęty jest w „suchym” dziennikarskim stylu (dominują czasowniki i rzeczowniki odczasownikowe odnoszące się do konkretnych desygnatów, stosunkowo niewiele jest rzeczowników abstrakcyjnych). Prus wykreował swojego bohatera jako przedstawiciela inteligencji, naukowca i lekarza, co przekłada się na obecność w wypowiedziach doktora Szumana profesjonalizmów charakterystycznych dla środowiska lekarzy w XIX w. Warto zauważyć, że badaczka nieco modyfikuje założenia wypracowane przez Teresę Skubalanę. W swoich badaniach skupia się na omówieniu językowej kreacji świata postaci, a zatem nacisk położony jest nie tyle na językowo-stylistyczną analizę wyglądu, charakteru czy zachowania bohatera, co na analizę jego otoczenia (Modrzejewska 2013, 2014).

O językowej kreacji Kozaka w *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza pisała Leonarda Mariak (2011, 2012a, 2012b). Badaczka podkreśla, iż wykreowany w powieści obraz Kozaków i Kozaczyzny jest niezwykle plastyczny i zróżnicowany. Autorka, analizując wyznaczniki językowo-stylistyczne, nie tylko ukazuje kreację Kozaków w powieści, ale

przedstawia też stosunek Sienkiewicza do opisywanej grupy społecznej¹³. W sienkiewiczowskiej wizji Kozaków można zaobserwować współwystępowanie dwóch sposobów kreowania tej społeczności. Pierwszy sposób przejawia się w dążności do zachowania iluzji rzeczywistości oraz w przestrzeganiu zasad prawdopodobieństwa życiowego, drugi w emocjonalnym i subiektywnym podejściu do grupy. Na płaszczyźnie językowej wskazanym technikom obrazowania odpowiadają dwie metody kształtowania warstwy słownej, po pierwsze dążenie do zachowania realizmu językowego (np. poprzez stosowanie nazewnictwa charakterystycznego dla Kozaków), po drugie nadanie językowej kreacji postaci walorów artystycznych (m.in. poprzez umiejętne zastosowanie ekspresywizmów, bogatej metaforyki czy poetyckich epitetów).

Interesujące ujęcie zagadnienia zawierają publikacje Elżbiety Skorupskiej-Raczyńskiej, m.in. *Językowa kreacja rodziny żydowskiej w powieści „Meir Ezofowicz” Elizy Orzeszkowej* (Skorupska-Raczyńska 2015), *Językowa kreacja świata w utworach Elizy Orzeszkowej (wybrane zagadnienia)* (Skorupska-Raczyńska 2016), *Kreacja ojca w powieściach nadniemeńskich Elizy Orzeszkowej* (Skorupska-Raczyńska 2013). Przedmiotem zainteresowania badaczki są językowe środki kreowania poszczególnych elementów wyglądu bohaterów, np. cery, włosów, ubioru. Szczególną uwagę autorka objęła rolę barw w językowej kreacji postaci (Skorupska-Raczyńska 2014). W opisie mechanizmów kreacji świata przedstawionego E. Skorupska-Raczyńska odwołuje się zarówno do realiów życia w drugiej połowie XIX wieku, jak i do znaczeń symbolicznych. Jak zauważa badaczka, w opisach rodziny żydowskiej odnajdujemy *nagromadzenie epitetów, często w konstrukcjach szeregowych, zarówno w zakresie świata natury i rzeczy, jak i w wypadku poszczególnych postaci* (Skorupska-Raczyńska 2015: 330). Jako przykłady wymienia m.in. epitety użyte w opisie synagogi (*gruby, wysoki, ciężki, olbrzymi, ciemny*), które wskazują na niedostępność tego budynku oraz izolację religijno-kulturową społeczności żydowskiej. W analizie językowych kreacji kobiet stworzonych przez Orzeszkową badaczka podkreśla skomplikowany charakter wizerunku matki w zależności od pozycji kobiety i pełnionych przez nią obowiązków macierzyńskich: od strażniczki domowego ogniska przez matkę patriotkę po „matkę kukułkę”, która podrzuca swe dzieci innym na wychowanie, i „matkę zaoczną”, nieobecną w procesie wychowania dzieci i ograniczającą swoją macierzyńską rolę do dbałości o pozory (Skorupska-Raczyńska 2016: 109). Również językowa kreacja postaci

¹³ W dorobku Leonardy Mariak znajduje się szereg publikacji poświęconych językowej kreacji elementów świata przedstawionego w twórczości Henryka Sienkiewicza. Badaczka analizowała m.in. takie zagadnienia jak językowa kreacja miłości (Mariak 2008) i językowa kreacja obyczajów biesiadnych w *Krzyżakach* (Mariak 2010).

ojcowskich w twórczości Elizy Orzeszkowej jest złożona i rozbudowana. Orzeszkowa kreuje figury ojców w sposób rzetelny i realny. Podobnie jak w przypadku matek, tu również można odnaleźć określone typy, takie jak ojcowie polegli tragicznie w powstaniu styczniowych, wspominani z miłością i tęsknotą przez swoje dzieci i, w opozycji do nich, ojcowie żyjący, choć nieobecni (Skorupska-Raczyńska 2013: 186-187). Opozycje w językowej kreacji bohaterów uzewnętrzniają się w charakterystyce ich wyglądu. I tak, ojcowie odpowiedzialni, dbający o swe rodziny są wysocy, postawni, silni i przystojni, podczas, gdy ci leniwi i egoistyczni ukazani są dla kontrastu jako mężczyźni brzydecy (Skorupska-Raczyńska 2013: 191).

Należy podkreślić, że dotychczasowe badania językowej kreacji postaci dotyczyły przede wszystkim literatury epoki romantyzmu i epoki pozytywizmu.

4.2. Stan badań nad stylem: Redlińskiego, Myśliwskiego i Kawalca

Termin *nurt chłopski* do literatury przedmiotu wprowadził w latach 70. XX wieku Henryk Bereza. Jego wydane w 1972 roku i wznowione w 1978 roku *Związki naturalne* były szeroko komentowane w środowisku literaturoznawców (Bereza 1978).

Proza nurtu chłopskiego jest przedmiotem opracowań literaturoznawczych. Brakuje jednak publikacji opisujących utwory tego nurtu z punktu widzenia językoznawczego. Nie były też prowadzone na szerszą skalę analizy językowej kreacji postaci występujących w utworach prozatorskich tego nurtu. Istnieją natomiast opracowania poświęcone stylizacji gwarowej w prozie nurtu ludowego (Dubisz 1986), a także innym aspektom stylistyki poszczególnych utworów.

Najmniej publikacji naukowych poświęconych jest twórczości Juliana Kawalca. Należy tu wskazać przede wszystkim opracowany przez Aleksandra Wilkońa zbiór szkiców i esejów poświęconych stylistyce utworów Kawalca (Wilkoń 1981), a także artykuł Stanisława Dubisza *Formy i funkcje stylizacji gwarowej w utworze Juliana Kawalca pt. „W słońcu”* (Dubisz 1982). Wilkoń podkreśla jednorodność tematyczną i stylistyczną, a także autobiograficzny charakter twórczości pisarza. Wskazuje również na pojawiające się w powieściach elementy charakterystyczne dla liryki (m.in. anafory). Z kolei S. Dubisz skupia się na zastosowanej przez Kavalca stylizacji gwarowej, która według badacza pełni przede wszystkim funkcję socjologiczną, charakteryzującą przynależność społeczną postaci utworu i ich społeczne zróżnicowanie.

Twórczość Wiesława Myśliwskiego jest przedmiotem wnikliwych opracowań naukowych, jednak zdecydowana większość z nich ma charakter literaturoznawczy¹⁴. W niektórych opracowaniach z tej dziedziny formułowane są jednak spostrzeżenia dotyczące językowo-stylistycznej warstwy jego utworów. Jak zauważa badaczka literatury Bogumiła Kaniewska (2013), proza tego autora pod względem gramatycznym skłania się do imitowania składni języka mówionego, co służy uwydatnieniu monologowej struktury narracji. Te zabiegi prowadzą niejednokrotnie do liryzacji wypowiedzi. Typ narracji zastosowany w powieściach Myśliwskiego wywodzić można z ludowej tradycji gawędy. B. Kaniewska podkreśla uniwersalny charakter jego pisarstwa, ponadczasowość, a zarazem dokładność w oddawaniu realiów życia na wsi.

Do językoznawców badających język artystyczny Myśliwskiego należy Stanisław Dubisz (1986). Badacz, zajmujący się stylizacją gwarową w wielu utworach nurtu chłopskiego, zwrócił również uwagę na sposoby stylizacji gwarowej wykorzystywane przez Myśliwskiego w jego pierwszych utworach (*Nagi sad*, *Pałac*). Dubisz zauważa, że stylizacja ta dotyczy prawie wyłącznie zjawisk leksykalnych, składniowych i semantycznych. Pisarz rezygnuje z odpowiedniego ukształtowania fonetycznego warstwy tekstowej utworu. Istnieją także opracowania językoznawcze poświęcone późniejszym utworom Myśliwskiego, głównie powieści *Kamień na kamieniu* (Cygan 2005; Cygan, Dyszak 2008) i *Widnokrąg* (Lebda 2003). Proza Myśliwskiego została również opisana przekrojowo pod kątem językowo-kulturowej kreacji rodziny w sześciu¹⁵ z siedmiu dzieł prozatorskich pisarza (Kuska 2020). Jest to pierwsza pełna analiza twórczości tego autora, prowadzona z językoznawczego i kulturowego punktu widzenia, w której połączono metodologię językowego obrazu świata z elementami badań nad językową kreacją. Badania Wojciecha Kuski są dobrym punktem wyjścia dla dalszych analiz, również komparatystycznych, podejmujących próbę usytuowania idiosylu Wiesława Myśliwskiego na tle innych twórców nurtu chłopskiego.

Twórczość Edwarda Redlińskiego stanowi przedmiot stosunkowo nielicznych publikacji naukowych. Z trzech powieści, należących do tzw. nurtu chłopskiego (*Listy z Rabarbaru*, *Awans*, *Konopielka*) jedynie *Konopielka* doczekała się opracowań językoznawczych. Badacze skupili się przede wszystkim na leksyce, badając m.in. pola leksykalno-semantyczne występujące w warstwie językowej powieści z punktu widzenia etnolingwistycznego

¹⁴ Twórczość Wiesława Myśliwskiego analizuje m.in. Tomasz Bocheński w eseju *Trzy inwencje Myśliwskiego*. Badacz skupia się na omówieniu trzech „inwencji” („gdyby”, „zawołanie i odzew”, „medytacja nad szczegółem”) w prozie Myśliwskiego, w celu ukazania bogactwa i wielowymiarowości tej prozy (Bocheński 2018).

¹⁵ Przedmiotem analizy są następujące powieści: *Nagi sad*, *Pałac*, *Kamień na kamieniu*, *Traktat o łuskaniu fasoli*, *Widnokrąg*, *Ostatnie rozdanie*.

(Galasińska 1990) oraz osobliwości leksykalne utworu (Schabowska 1991). Analizie poddana została również stylizacja gwarowa zastosowana przez Redlińskiego w *Konopielce* (Dubisz 1977) oraz występujące w powieści nazwy własne o charakterze znaczącym (Galasińska 1991).

Jak wynika z przedstawionego stanu badań, stanowiące podstawę analizy powieści Redlińskiego, Myślińskiego i Kawalca nie były do tej pory komparatystycznie badane pod kątem językowej kreacji pojedynczych postaci chłopskich. Jest to, jak już wspomniano, jeden z motywów podjęcia badań w tym zakresie.

5. Układ pracy

Układ omawianych w pracy zagadnień jest efektem przyjęcia przedstawionych wcześniej założeń teoretyczno-metodologicznych.

W części wstępnej przedstawiono przedmiot i cel badań, scharakteryzowano także prozę nurtu chłopskiego, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Juliana Kawalca, Wiesława Myślińskiego i Edwarda Redlińskiego. Wstęp zawiera ponadto omówienie założeń teoretyczno-metodologicznych pracy, a także omówienie dotychczasowego stanu badań nad językową kreacją postaci literackich oraz językiem i stylem Juliana Kawalca, Wiesława Myślińskiego oraz Edwarda Redlińskiego.

W rozdziale pierwszym omówione zostały najważniejsze konteksty historyczne, kulturowe i społeczne istotne dla nurtu chłopskiego w polskim prozatorstwie i stanowiące tło dalszych analiz.

Następne trzy rozdziały rozprawy mają charakter analityczny i poświęcone zostały kolejno językowej kreacji postaci kobiecych, męskich i dziecięcych we wskazanych powieściach Redlińskiego, Myślińskiego i Kawalca. W obrębie każdego rozdziału omówione zostały analogiczne zagadnienia, tj. językowo-semantyczne wyznaczniki kreacji mieszkańców wsi w każdym z badanych utworów (wygląd, charakter, emocje, uczucia, zachowania, wykonywane prace, wyznawane wartości moralne, role pełnione w społeczności wiejskiej itd.).

Zawarte w „Podsumowaniu” wnioski, będące wynikiem przeprowadzonych analiz i rozważań, koncentrują się na trzech kwestiach:

- wskazaniu różnic i podobieństw w zakresie językowej kreacji mieszkańców wsi w poszczególnych utworach,

- podjęciu próby zrekonstruowania wizji mieszkańców wsi zawartej w prozie nurtu chłopskiego na podstawie wskazanych sześciu utworów autorstwa trzech czołowych przedstawicieli nurtu, czyli Redlińskiego, Myślińskiego i Kawalca,
- określeniu ogólnych zasad rządzących kreacją językową mieszkańców wsi (stałe motywy i mechanizmy językowe) w twórczości badanych pisarzy.

Rozdział I.

Polska wieś w latach 1945-1989. Rys historyczno-społeczny

Nurt chłopski w prozie polskiej, jak każdy nurt literacki, funkcjonował w określonym kontekście historyczno-społecznym. Proza chłopska rozwijała się w literaturze polskiej od drugiej połowy lat 50. do połowy lat 80. XX wieku, fabularnie zaś skupiała się na latach powojennych (niekiedy też czasach okupacji i okresie tuż przed II wojną światową).

Istotne jest, aby przed rozpoczęciem analizy językoznawczej, przedstawić najważniejsze informacje o warunkach życia społeczności wiejskiej po II wojnie światowej i czynnikach, które istotnie wpłynęły na przemiany polskiej wsi w ostatnim stuleciu.

1. Czynniki historyczne i gospodarcze kształtujące polską wieś po II wojnie światowej

Ogromne straty, jakie poniosła wieś w wyniku drugiej wojny światowej, odbiły się negatywnie nie tylko na mieszkańcach wsi, ale też na kondycji całego społeczeństwa polskiego. Dlatego jednym z najważniejszych haseł programowych Polskiej Partii Robotniczej stało się przeprowadzenie reformy rolnej, która miała polegać na utworzeniu nowych gospodarstw rolnych. Zgodnie z zapowiedziami ogłoszonymi w Manifestie Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z 22 lipca 1944 roku, ziemia na tworzenie nowych gospodarstw miała pochodzić ze zlikwidowanych majątków „obszarniczych” oraz gospodarstw skonfiskowanych Niemcom i osobom uznanym za zdrajców narodu polskiego. Szczegółowe zasady reformy zostały określone w dekreście we wrześniu 1944, w którym doprecyzowano m.in., że za uzyskaną ziemię chłopci będą płacić równowartość przeciętnych rocznych zbiorów (Machałek 2013: 67).

Reforma rolna zapoczątkowana w latach 40. XX wieku była próbą całkowitej przebudowy polskiej wsi. Zmiany miały się dokonać na drodze kolektywizacji, ograniczenia liczby gospodarstw indywidualnych, zwłaszcza tzw. kułackich, oraz rozbudowy sektora państwowego. U podłoża tych reform leżały głównie przesłanki ideologiczne, władze komunistyczne nie liczyły się ani z uwarunkowaniami społecznymi, ani z konsekwencjami ekonomicznymi wprowadzanych rozwiązań. Choć polska wieś rzeczywiście potrzebowała zmian, to ostateczny bilans reformy nie był korzystny. Ukształtowało się znaczne

rozdrobienie gospodarstw wiejskich. Z krajobrazu wsi znikły natomiast całkowicie majątki ziemskie.

W 1949 roku, pierwszym roku kolektywizacji, pomimo ogromnej kampanii propagandowej, powstały tylko 243 spółdzielnie skupiające zaledwie 0,1% wszystkich gospodarstw (Machalek 2013: 71). W ocenie władz wyniki te były zbyt niskie, dlatego sięgnięto po metody administracyjne, represje polityczne, przymus fizyczny i sankcje ekonomiczne, za pomocą których zmuszano chłopów do wstępowania do spółdzielni. Szczególnie represjami dotknięci zostali majątni chłopci, czyli tzw. kułacy, ogłoszeni przez partię wrogami państwa.

W 1949 roku wszystkie gospodarstwa państwowe połączono, tworząc Państwowe Gospodarstwa Rolne (PGR). Weszły one na trwałe do krajobrazu polskiej wsi i stały się jednym z symboli socjalistycznych przemian w rolnictwie. W założeniu miały być wzorcowymi gospodarstwami gwarantującymi dostawę żywności dla rosnącej w wyniku industrializacji ludności miast. W rzeczywistości efektywność PGR-ów była nie tylko znacznie niższa od wyników uzyskiwanych przez gospodarstwa indywidualne, ale gospodarstwa te przynosiły też straty.

Następstwem forsownej kolektywizacji i drenażu ekonomicznego wsi było załamanie produkcji rolnej w 1951 roku. W wyniku kryzysu chłopci, obawiając się utraty swoich gospodarstw, rzadko decydowali się na inwestycje. Możliwości modernizacji były zresztą niewielkie ze względu na obciążenia podatkowe. Postępowała zatem pauperyzacja chłopów (Słabek 1972: 337). Pogorszyła się też struktura obszarowa gospodarstw – nastąpił spadek liczby gospodarstw o powierzchni powyżej 5 ha. W tej sytuacji coraz większa liczba właścicieli małych gospodarstw było zmuszonych do poszukiwania dodatkowej pracy poza rolnictwem – zasilali oni szeregi chłoporobotników¹⁶ (Machalek 2013: 72).

Przełom nastąpił w roku 1956. Najbardziej spektakularny był rozpad większości spółdzielni produkcyjnych. Większość mieszkańców wsi odczytała wypowiedzi Władysława Gomułki oraz uchwały VIII Plenum Komitetu Centralnego PZPR z października 1956 roku jako odejście od kolektywizacji wsi. W rzeczywistości władze partyjne i państwowe nie zrezygnowały z niej, a jedynie odłożyły w czasie i wybrały drogę pośrednią, forsując tworzenie kółek rolniczych, które miały przygotować chłopów do zbiorowych form gospodarowania.

¹⁶ Chłoporobotnicy – kategoria społeczno-zawodowa, mająca znamiona warstwy społecznej oznaczająca rolników łączących pracę we własnym gospodarstwie rolnym, zazwyczaj niewielkim, z pracą w zawodach pozarolniczych, głównie związanych z przemysłem (źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/>; dostęp online: 4.05.2021).

Po październiku 1956 roku zmianie uległa też polityka państwa wobec rolników indywidualnych. Ograniczone zostały dostawy obowiązkowe płodów rolnych, podniesiono ceny skupu, a także nieco złagodzano politykę podatkową i umożliwiono chłopom korzystanie z kredytów bankowych. Ustępstwa te zaowocowały nie tylko poprawą nastrojów na wsi, ale również natychmiastowym wzrostem produkcji rolnej. W 1957 roku odnotowano najwyższy po wojnie wskaźnik produkcji rolnej.

Lata sześćdziesiąte upłynęły w rolnictwie pod znakiem stagnacji. W związku z urbanizacją i industrializacją gwałtownie wzrastało zapotrzebowanie na żywność. Czynniki hamującymi wzrost produkcji w gospodarstwach były, oprócz wysokich podatków, zbyt niskie, regulowane urzędowo ceny na artykuły żywnościowe oraz przestarzałe metody produkcji. Na niską efektywność gospodarki miały też wpływ takie czynniki, jak mała powierzchnia gospodarstw, ograniczone możliwości zakupu maszyn czy nawozów sztucznych oraz coraz bardziej widoczne procesy starzenia się populacji wsi. Trudne warunki gospodarowania i brak perspektyw poprawy sytuacji materialnej powodowały, że coraz mniej młodych ludzi decydowało się na pozostanie na wsi (Wieruszewska-Adamczyk 2018: 16).

Bardziej odczuwalne zmiany polityki państwa wobec rolników indywidualnych nastąpiły dopiero w latach siedemdziesiątych. W 1972 roku zostały zniesione dostawy obowiązkowe, a rolnicy mogli korzystać z kredytów inwestycyjnych. Po raz pierwszy rolnicy i ich rodziny zostali objęci bezpłatną opieką zdrowotną. Przyznano im również prawo do świadczeń. Zmiany te zostały pozytywnie odebrane przez część rolników, zwłaszcza młodych i posiadających wykształcenie rolnicze, którzy chętniej wdrażali nowe metody uprawy roli. Większość jednak, zwłaszcza w województwach wschodnich, pozostała przy tradycyjnych metodach gospodarowania (Machałek 2013: 76).

W roku 1989 nastąpiła zmiana ustroju politycznego w Polsce. Nowy system przyniósł zasadnicze zmiany również w sytuacji polskiej wsi, m.in. poprzez wprowadzenie mechanizmów rynkowych. Znaczna część właścicieli małych gospodarstw nie wytrzymała konkurencji. Z krajobrazu wsi zniknęły zlikwidowane w 1991 roku PGR-y, w wyniku czego pojawił się nierozwiązany do dziś problem bezrobocia na obszarach, gdzie było ich najwięcej (zachodniopomorskie, warmińsko-mazurskie, lubuskie). W wyniku mechanizacji gwałtownie zmalało zatrudnienie w rolnictwie i przekształceniu uległa struktura zawodowa wsi. Przyspieszeniu uległy również przemiany cywilizacyjne, ale jednocześnie pogłębiły się różnice w poziomie życia poszczególnych grup mieszkańców wsi (Machałek 2013: 79).

W interpretacji zmian, jakie dokonały się w Polsce w okresie PRL, podkreśla się dwuznaczny stosunek władzy państwowej do wsi. Z jednej strony panowało przekonanie, że

kultura chłopska to bijące serce narodu, jak pisał ówczesny minister kultury Włodzimierz Sokorski (Wieruszewka-Adamczyk 2018: 16), z drugiej zaś strony ideologiczne dyskryminowanie wsi, w której wciąż żywy był etos chłopski, prowadziły do dezintegracji społeczności wiejskich. W rezultacie różnicowania zawodowego ludności, pojawienia się w strukturze społecznej wsi tak zwanych chłoporobotników, ograniczeniu ulegały kontakty wewnątrz społeczności i osłabiała się sieć wzajemnych zobowiązań w ramach sąsiedzkiej przysługi.

2. Społeczne uwarunkowania życia na polskiej wsi po II wojnie światowej

2.1. Rodzina

Rodzina jest nie tylko „podstawową komórką” budującą społeczność wiejską, ale wręcz głównym czynnikiem determinującym specyfikę tego środowiska (Bukraba-Rylska 2008: 135).

Według Danuty Markowskiej do cech charakterystycznych tradycyjnej rodziny chłopskiej należał: *ścisły związek z warsztatem rolnym, wyrażający się tożsamością przedsiębiorstwa rolnego z gospodarstwem domowym; jedność interesów rodziny z interesami gospodarstwa; ogniskowanie się wszystkich podstawowych funkcji rodziny wokół jej funkcji gospodarczych, nierozzerwalność związku małżeńskiego, zawieranego w wyniku grupowo-rodzinnej decyzji, traktowanego jako instytucja sakralna, powołana do splodzenia potomstwa i wspólnego osiągania celów gospodarczych, patriarchalizm w stosunkach wewnątrzrodzinnych, a także w zewnętrznych stosunkach rodziny, niesamodzielnosc pojedynczej rodziny – jej zależność i współzależność w systemie krewniaczo-sąsiedzkim; uniformizm rytmu życia codziennego; rygoryzm wzorów kulturowych określających role i zadania poszczególnych członków rodziny* (Markowska 1976: 19).

Rodzina wiejska była zazwyczaj rodziną wielodzietną i wielopokoleniową. Ten wzorzec, według socjologów, dominował jeszcze w pierwszej połowie XX wieku. Od II wojny światowej postępował powolny, lecz nieustanny proces zmian w strukturze społecznej i rodzinnej mieszkańców wsi. Nastąpił zanik wioskowych więzi społecznych, zaś pod wpływem wzorca tzw. „rodziny nuklearnej” (zazwyczaj w modelu rodzice plus dziecko) zmianie uległa też struktura rodziny wiejskiej.

2.2. Praca

Tradycyjne gospodarstwo wiejskie stanowiło autonomiczną jednostkę, zaś uprawa roli była głównym źródłem utrzymania mieszkańców wsi. Podstawą istnienia rodziny chłopskiej było zatem posiadanie ziemi. Ziemia (rola) miała ekonomiczne znaczenie – jako materialna gwarancja bytu, ale również reprezentowała istotną wartość społeczną – jako źródło prestiżu w środowisku wiejskim, oraz kulturową – jako wyraz ciągłości rodu (Bukraba-Rylska 2008: 150).

W tradycyjnym gospodarstwie wiejskim panował ścisły podział na prace męskie i prace kobiece. Domeną mężczyzn był uprawa roli i dbanie o żywy inwentarz, podczas gdy kobiety wykonywały tzw. kobiece prace polowe (np. uprawiały ogród), przygotowywały i przechowywały żywność, szyły ubrania, dbały o czystość w domu, opiekowały się dziećmi, osobami starszymi i chorymi (Mędrzecki 2000: 180).

Podstawowe dla rodziny wiejskiej funkcje gospodarcze oznaczały konieczność podejmowania pracy przez wszystkich jej członków już od najmłodszych lat, w żadnym razie nie oznaczało to jednak przymusu czy wyzysku. Zajęcia przeznaczone dla najmłodszych uwzględniały nie tylko poziom trudności dostosowany do wieku dzieci, ale również miały służyć ich wychowaniu. Okres wczesnego dzieciństwa upływał więc na drobnych czynnościach pomocniczych: pasaniu gęsi i krów, zbieraniu kłosów po żniwach. Pobyt na pastwisku był okazją do ożywionych kontaktów towarzyskich i nauki różnych zabaw, tańców i przyśpiewek. W okresie tzw. „kawalerki” młodzież przechodziła inicjację do świata dorosłych. I chłopcy, i dziewczęta potrafili już w tym wieku wykonać większość prac związanych z prowadzeniem domu i gospodarstwa (Bukraba-Rylska 2008: 156). Zdarzało się, że w tym okresie młodzież pracowała zarobkowo poza własną wsią (tzw. flis). Majątek z reguły dziedziczył najstarszy syn.

Oparte na autonomiczności gospodarstwa dążenie do tego, by wszystko, co niezbędne, dawało się wyprodukować we własnym zakresie, sprzyjało utrzymaniu się silnego tradycjonalizmu w społecznościach wiejskich. Z takiej postawy wynikało asekuracyjne podejście do wszelkich nowinek technologicznych i zmian w procesie produkcji.

Mimo to przez cały okres po drugiej wojnie światowej systematycznie zmieniała się struktura zawodowa mieszkańców wsi. Coraz mniej osób utrzymywało się z pracy na roli. Zmniejszał się też dystans cywilizacyjny między wsią a miastem. W latach siedemdziesiątych wyposażenie gospodarstwa domowego na wsi (chłopskiego lub pracownika PGR-u) nie odbiegało już znacząco od wyposażenia gospodarstwa domowego w mieście.

2.3. Czas wolny

Wspólnotowym regułem wyrosłym na chłopskim systemie wartości poddany był także stosunek do koncepcji czasu, który nie był rozumiany w sposób linearny. Istotna była tutaj temporalność agrarna oraz równoległy wobec niej rytm świąt religijnych, które wyznaczały czas pracy i odpoczynku. Oba rytmy miały tę samą jakość, gdyż przyroda w mentalności chłopskiej funkcjonowała jako złożony mechanizm stworzony przez Boga (Burdyka 2019: 99). Chłopski etos wysiłku obligował do poszanowania czasu i wykorzystania go w sposób jak najbardziej produktywny (Jagiełło-Łysiowa 1978: 90). Dlatego też tradycyjna kultura chłopska nie знаła pojęcia czasu wolnego, autonomicznego wobec pracy.

Egzystencja mieszkańców wsi nie była podporządkowana wyłącznie pracy fizycznej. Odpoczynkowi i odprężeniu służyły przede wszystkim niedziele i święta kościelne. Jak zauważa Eugenia Jagiełło-Łysiowa: *Wiejskie wzory kulturowe przewidywały wprowadzić margines czasu przeznaczanego na odpoczynek i rozrywkę (zwłaszcza młodych), był on jednak, po pierwsze, bardzo ograniczony, po drugie – nie mógł w żadnym razie kolidować z obowiązkami jednostki jako członka wspólnoty rodzinnej i po trzecie – mógł być wykorzystany jedynie według obowiązujących w społeczności wiejskiej norm, tzn. we własnej grupie rówieśniczej i według zwyczajów wsi* (Jagiełło-Łysiowa 1961: 72).

Tak było również w pierwszej połowie XX wieku, jednak z czasem, pod wpływem wzorców miejskich, stosunek mieszkańców wsi do pracy i czasu wolnego uległ zmianie. Poszerzono zakres form odpoczynku, do dziś jednak silny jest stereotyp utożsamiający osobę skupiającą się na rozrywkach z osobą leniwą.

2.4. Obyczajowość i religia

Styl życia mieszkańców wsi w początkach XX wieku i po II wojnie światowej, ukierunkowany był „do wewnątrz”, co przejawiało się m.in. w izolacji wsi, tradycyjnym światopoglądzie, w braku akceptacji dla indywidualności poszczególnych jednostek czy szeroko rozumianej uległości wobec sił przyrody.

Izolacjonizm mieszkańców wsi miał charakter zarówno przestrzenny (położenie geograficzne, ograniczone możliwości przemieszczania się chłopów), jak i społeczno-prawny oraz ekonomiczny. Prowadziło to do odcięcia się wyższych klas społecznych od klasy chłopskiej, przez co kontakt mieszkańców wsi z kulturą elit był w zasadzie niemożliwy, to zaś skutkowało izolacją światopoglądową wsi (Burszta 1987: 196).

Tradycjonalizm mieszkańców wsi ujawniał się już w sposobie przekazywania wiedzy kolejnym pokoleniom. Był to przede wszystkim przekaz ustny, bezpośredni. Każda innowacja w zakresie technologicznym, społecznym czy obyczajowym musiała być najpierw zaakceptowana przez lokalne autorytety. Do cech religijności i obyczajowości ludowej zaliczał się również swoisty rytualizm. Wyrażał się on w skrupulatnym, lecz powierzchownym wypełnianiu praktyk religijnych, a także tradycjonalistycznej postawie życiowej i niechęci do wszelkich zmian. Rytualizm oraz religijność ludowa były ze sobą ściśle związane, do tego stopnia, że można je właściwie uznać za tożsame sfery życia mieszkańców wsi (Burszta 1987: 196).

Florian Znaniecki wyróżniał następujące postawy chłopów wobec sfery nadprzyrodzonej: wiara w ogólne ożywienie przyrody (animatyzm), rozróżnienie duchów dobrych (relacje z nimi mają charakter religijny) i złych (można na nie wpływać za pomocą zabiegów magicznych) oraz rzadkie i przypadkowe przejawy mistycyzmu (Znaniecki 1991). Społeczność wiejska kontrolowała gorliwość poszczególnych jej członków w spełnianiu praktyk religijnych, a konsekwencją nieprzestrzegania zasad kultu był ostracyzm (Bukraba-Rylska 2008: 510). Z kolei Józef Burszta wskazywał na następujące elementy ludowej kultury duchowej: *wyobrażenia obrazowa z tendencją do przedstawienia poszczególnych elementów wiary i wyobrażeń mitycznych w postaci wizualnych przedmiotów z atrybutami lokalnymi (np. strojami), sakralizacja fragmentów otaczającego świata, synkretyzm religijny wiążący w jedną postać część wierzeń pogańskich z rozwiniętymi systemami religijnymi, manifestowanie religijności w obrzędach rodzinnych i dorocznych, z regularnym uczęszczaniem na nabożeństwa, odwiedzaniem miejsc odpustowych (pielgrzymki), (...) manifestowanie swej nabożności nawet w odezwaniach etykietalnych* (Burszta 1987: 197).

Z czasem jednak, pod wpływem przede wszystkim państwowej propagandy PRL-u, stosunek młodszych pokoleń do ludowych norm i wierzeń zaczął się zmieniać. Ideologia awansu społecznego, profesjonalizacji pracy, emancypacji – jako aspiracje życiowe młodych mieszkańców wsi – oznaczały opuszczenie wsi i przeniesienie się do miast, na budowy i do fabryk. To miały być miejsca narodzin nowego człowieka, który zrywał ze środowiskiem wsi, w oficjalnym przekazie uznawanym za anachroniczne miejsce życia, gdzie zabobon, analfabetyzm, brak higieny, ogólne zacofanie odbiegały od wizji kultury socjalistycznej. Ideologiczne dyskryminowanie wsi, a w efekcie dezintegracja społeczności wiejskich, były powodem pogłębiania się poczucia niższości, wstydu, a w konsekwencji przyjmowania przez mieszkańców wsi wzorów imitujących życie w mieście. Przejawy tych zachowań to osłabienie etosu chłopskiego, zanik wartości budujących tożsamość miejsca w wymiarach

materialnych i duchowych, niekorzystne zmiany w przestrzeni wsi – odejście od regionalizmu w architekturze (Wieruszewska-Adamczyk 1978: 16-17). Następował proces zacierania różnic kulturowych między wsią a miastem. Sprzyjały temu: powszechna oświata, popularyzacja czytelnictwa, prasa, a następnie radio i telewizja. Głównie pod ich wpływem następował proces porzucenia kultury ludowej na rzecz miejskiego stylu życia realizowanego w warunkach wiejskich. Najszybciej zaczęły zanikać tradycyjne elementy kultury materialnej – stroje, narzędzia pracy, budownictwo oraz techniki i sposoby pracy podlegające procesom modernizacji (Burszta 1987: 197).

Rozdział II.

Językowa kreacja postaci kobiecych w prozie nurtu chłopskiego

Językową kreację postaci kobiecych zacząć należy od wskazania etymologii samego słowa *kobieta*. Jest to wyraz typowo polski o zagadkowym pochodzeniu. Oznacza ‘dorosłego człowieka rodzaju żeńskiego; panią, żonę, pomoc domową’ i pojawił się w polszczyźnie już w XVI wieku (Długosz-Kurczabowa 2020: 303). Jak zauważa Długosz-Kurczabowa leksem ten stosunkowo długo nie był notowany w słownikach, prawdopodobnie ze względu na pejoratywne zabarwienie¹⁷. Swoje negatywne konotacje zaczął tracić dopiero w XVII wieku, powoli zastępując neutralną *niewiastę* (Długosz-Kurczabowa 2020: 303).

W literaturze językoznawczej istnieje wiele propozycji rekonstrukcji etymologicznej leksemu *kobieta*. Najczęściej przywoływana jest opinia badacza dziejów języka polskiego Aleksandra Brücknera, który etymologię tego wyrazu wywodził albo od *koby* ‘kobyły’, albo od *kobu* ‘chlewu’, bo chów świń należał do obowiązków gospodyni (Brückner 1927). Nowsze rekonstrukcje łączą wyraz *kobieta* m.in. z prasłowiańskim **kobъ-věta*, czyli ‘wieszczka-wrózka’ (Długosz-Kurczabowa 2020: 304).

W tradycyjnej kulturze wiejskiej rodzinne gospodarstwo chłopskie tworzyło oddzielny organizm społeczno-gospodarczy i było wyraźnie podzielone na część nadzorowaną przez mężczyznę, gospodarza i część pozostającą pod domeną kobiety, gospodyni (Mędrzecki 2000: 179). To gospodarz był głową rodziny i to on podejmował najbardziej istotne dla gospodarstwa i rodziny decyzje. Nie oznacza to jednak, że kobieta nie pełniła istotnej roli w chłopskim domu. W jej gestii było m.in. wykonywanie tzw. kobiecych prac polowych (np. udział w zbiorach ziemniaków, uprawa ogrodu), przygotowywanie i przechowywanie żywności dla domowników i zwierząt gospodarskich, wykonywanie (z czasem coraz rzadziej) odzieży, a także jej naprawianie, utrzymywanie porządku w domu oraz opieka nad dziećmi i starszymi, niepełnosprawnymi członkami rodziny (Mędrzecki 2000: 180). Aktywność kobiety nie ograniczała się do gospodarstwa rodzinnego. Czynności takie, jak darcie pierza, przędzenie wełny, kiszenie kapusty, pranie były wykonywane zbiorowo, co dawało mieszkankom wsi okazję do spotkań i rozmów, stanowiło element życia towarzyskiego (Flasińska, Spiechowicz 1999: 512).

¹⁷ Leksem *kobieta* pojawiał się przede wszystkim w literaturze sowizdrzalsko-prześmiewczej, często w połączeniu z takimi przymiotnikami jak *wszetečna*, *plugawa*, *nikczemna* (Długosz-Kurczabowa 2020: 303).

Poniższa analiza językowych kreacji kobiet w prozie nurtu chłopskiego dotyczyć będzie indywidualnej prezentacji poszczególnych bohaterek, mieszanek wsi i przedstawicieli warstwy chłopskiej.

1. Językowa kreacja postaci kobiecych w twórczości Juliana Kawałca

1.1. *W słońcu* – językowa kreacja postaci kobiecych

W powieści pt. *W słońcu* postaci kobiece pojawiają się przede wszystkim we wspomnieniach¹⁸ przywoływanych przez głównego bohatera – Starego. Stary wspomina m.in. swoją siostrę, Ludwikę. To pobudza również pamięć jego rozmówcy, dziennikarza, który pochodzi z tej samej wsi. Dziennikarz tak opisuje kobietę:

Znałem tę siostrę Starego, Ludwikę. Była kobietą drobną, chodziła w długiej do ziemi spódnicy, miała wąską, wydłużoną, szerniałą twarz, ukrytą stale w cieniu wiązanej pod brodą chustki, w ręce trzymała zawsze kij i ciągle karmiła kury. (19)¹⁹

Deskrypcja koncentruje się na wyglądzie kobiety. Opisana jest jej sylwetka (*drobna*), sposób ubioru (typowy dla mieszanek wsi w opisywanym czasie – długa do ziemi spódnica, chustka wiązana pod brodą). Wyjątkową uwagą narrator objął twarz bohaterki, którą kreuje za pomocą szeregu epitetów: *wąska, wydłużona, szerniała*, w tym epitetu rozbudowanego: (twarz) *ukryta stale w cieniu wiązanej pod brodą chustki*. Jak zauważa Bożena Witosz, literatura po 1956 roku (...) *miejsce uprzywilejowane w opisach postaci rezerwowała dla ludzkiej twarzy* (Witosz 2001: 127). Zastosowane epitety budzą skojarzenia z życiem surowym i skromnym, wypełnionym ciężką pracą, czego efekt widać w kształcie twarzy, a także kolorze i teksturze cery (*wąska, szerniała*).

Opis ukazuje również stały atrybut bohaterki (kij) oraz jej charakterystyczne zachowania (karmienie kur), co podkreślają zastosowane przysłowki *stale, zawsze i ciągle*. Są one sygnałem stałości, niezmienności wyglądu i zachowań bohaterki, co również łączy się z tradycjonalizmem w kulturze wiejskiej. Ludwika kreowana jest zatem na typową, wręcz stereotypową, przedstawicielkę warstwy chłopskiej na powojennej wsi.

¹⁸ Podstawową cechą narracji w omawianym utworze Juliana Kawałca jest jej nieliniowy charakter. Liczne dygresje i bogata symbolika budują płaszczyznę dla refleksji o naturze człowieka wysiedlonego. *W słońcu* ma w przeważającej części formę monologu, w którym Stary opowiada młodemu dziennikarzowi o swoim życiu. Wspomina przede wszystkim swoją młodość, opowiada też o ludziach, którzy mieszkali w jego (nieistniejącej już) wsi. Wspomnienia te wzbogacone są niekiedy refleksjami i komentarzami dziennikarza odnoszącymi się do zachowań starca i jego słów (Wilkoń 1984).

¹⁹ W nawiasach podane są numery stron, z których zaczerpnięty został cytat.

Starzec przywołuje również postać innej gospodyni wiejskiej, Korbielowej. Bohaterka ta, jako jedyna ze wsi, nie podporządkowuje się woli miejskich urzędników, którzy postanowili w miejscu wsi wybudować miasto:

Korbielowa powiedziała tym dwóm, że można zbudować miasto na piaszczystej dolinie, gdzie nie rośnie zboże, a nie tykać dobrych pól i wsi. Ale ci dwaj powiedzieli, że na tym piaszkowatym miejscu stanie fabryka, a na tych lepszych polach i na miejscu sadów i wsi musi stanąć miasto, bo tak wychodzi inżynierom. **Korbielowa swoje, a ci dwaj swoje.** Trwało to dość długo, aż przyszła taka chwila, że **Korbielowa nie wytrzymała, odwróciła się tyłem, podniosła spódnice i wystawiła na tych dwóch gołą dupę.** Ci dwaj uśmiechnęli się, ale z musu, i odeszli. **I dopiero wtedy Korbielowa zaczęła płakać.** (26)

W słowach wypowiedzianych przez bohaterkę, ujętych tu w mowę zależną, dostrzec można stanowczość i swoiste zdroworozsądkowe podejście. Kobieta zwraca urzędnikom uwagę, że w wyniku narzuconej odgórnie decyzji o budowie miasta zmarnowana zostanie dobra ziemia pod uprawy. Korbielowa zawzięcie broni swego zdania, co zawiera się w potocznym wyrażeniu *Korbielowa swoje, a ci dwaj swoje*. Może to wskazywać zarówno na jej upór, jak i na przeświadczenie o słuszności swoich argumentów.

Kobieta przegrała jednak spór. Zdesperowana *wystawiła na tych dwóch gołą dupę*. Zastosowany w opisie zdarzenia wulgaryzm podkreśla obsceniczność zachowania bohaterki, ale i nadaje całej scenie charakter humorystyczny. Pod pozorem zabawnej anegdoty kryje się jednak najprawdopodobniej zamaskowana krytyka polityki centralizacji forsowanej w czasach PRL. Wulgarny gest wobec oponentów nie przynosi Korbielowej satysfakcji. Pokonana kobieta zaczyna płakać.

Postawa kobiety budzi szacunek wśród pozostałych mieszkańców wioski.

Przedtem ludzie mówili, że **Korbielowa jest pyskata**, ale po tym zdarzeniu z tymi z miasta zaczęli ją poważać. Ludzie, gdy przechodzili obok niej, to mówili – jak się macie Korbielowa, jak zdrowie? – **tak ją poważali, że pytali się o zdrowie**, choć była zdrowa. **Ona była dumna i stała się jakby inną kobietą, mówiła mądrze.** (28)

Od tego momentu Korbielowa jest przez nich postrzegana w innym, bardziej pozytywnym świetle. Wcześniej *pyskata* (leksem potoczny o negatywnej konotacji), teraz określana jest mianem *dumnej* osoby, która mówi *mądrze*. Bohaterka przechodzi przemianę, staje się *jakby inną kobietą*.

W utworze opisana jest również śmierć Korbielowej:

Korbielowej też już nie ma, powiesiła się, ale nie o to, że mieli budować miasto na dobrych polach i tu, gdzie wieś. **Ona się powiesiła**, bo przez nią się zabił chłopak Gąsiorka.

Ktoś puścił wiadomość, że jakieś auta jadą do wsi; Korbielowa wtedy powiedziała do tego chłopaka, Jasięk mu było — wyleż na więz, to zobaczysz, czy to prawda, że jadą auta. — **Wiedziała przecież, że samochody muszą przyjechać do wsi**, bo już chłopom powiedziano, że wnet rozpocznie się budowa miasta i przyjadą

miernicy, ale **choć o tym wiedziała, to jednak chciała się przekonać**, czy rzeczywiście jadą samochody, **bo jej się zdawało**, że nikt się nie odważy tknąć wsi. (29)

Interesujące jest, że w powyższym opisie nie zastosowano leksemów wprost odnoszących się do kategorii śmierci. Zamiast tego sięgnięto po eufemizm w postaci zaprzeczonego czasownika *być – nie ma*, który dodatkowo dookreślono modulantami *też i już*. Wskazane natomiast są szczegółowe okoliczności śmierci bohaterki, łącznie z metodą samobójstwa. Walor dramatyczny i emocjonalny nadaje opisowi powtórzenie czasownika zwrotnego *powiesić się*. Kluczowy jest również dobór czasowników oddających stan umysłowy bohaterki, który pośrednio doprowadził do tragedii: *wiedziała, chciała się, przekonać, zdawało się*. Istotny jest także dobór dookreślających modulantów: *przecież, choć, jednak* i spójników przeciwstawnych (*ale*) oraz wynikowych (*bo*). W ten sposób oddano tok rozumowania kobiety, dręczące ją wątpliwości, podświadomą potrzebę posiadania empirycznego potwierdzenia jej założeń (w postaci samochodu urzędników).

Opisana jest reakcja Korbielowej na śmierć chłopca:

A Korbielowa zaczęła dziwnie jęczeć i pobiegła do szopy. Nikt tego nie zauważył, bo wszyscy byli przy Jaśku. **Później ktoś zobaczył, że Korbielowa wisi w drewnutni na łańcuchu: była czarna, miała otwartą gębę i patrzyła na oczy, ale już nie żyła.** (30)

Zachowanie kobiety kreują czasowniki: *jęczeć i pobiec*, a także epitet *dziwnie*. Istotna dla interpretacji tej sceny jest perspektywa pozostałych mieszkańców wsi. Bezosobowe zaimki *nikt* i *ktoś* tworzą dystans między bohaterką a resztą społeczności. Autor nie stroni od turpistycznego obrazowania, dokładnie kreując wizerunek martwej kobiety. Opis koncentruje się na twarzy Korbielowej (epitet *czarna*), ustach, określonych rzeczownikiem *gęba* i oczach, których językowa kreacja oparta jest na antytezie: *patrzyła na oczy, ale już nie żyła*.

Istotnym elementem w budowaniu wizerunku Korbielowej jest scena jej pogrzebu:

Ksiądz nie chciał wpuścić trumny z Korbielową do kościoła, bo Korbielowa się powiesiła. (31)

Ale ludzie siłą wnieśli tę trumnę do kościoła, bo pamiętali, jak Korbielowa przywitała tych dwóch z miasta, którzy chcieli się przypatrzeć wsi przed pomiarami. (31)

Pochowali ją na brzegu cmentarza (...) (31)

Jak zauważyła Elżbieta Skorupska-Raczyńska, opis zachowań religijnych w dziele literackim jest elementem świata przedstawionego. Badaczka podkreśla, że przedstawione wiernie w XIX-wiecznych powieściach realistycznych obrzędy, obyczaje, zwyczaje i naturalne prawa rządzące wsią dają obraz chłopskiego życia w owym czasie (Skorupska-Raczyńska 2016: 140). Założenie to można również z powodzeniem odnieść do XX-wiecznego nurtu prozy chłopskiej. Formę pochówku Korbielowej determinuje fakt, że kobieta ta popełniła samobójstwo. Przez wiele lat Kościół katolicki jawnie potępiał

samobójców zabraniając im jakiegokolwiek formy chrześcijańskiego pogrzebu. Rozwój psychologii sprawił, iż zdanie Kościoła uległo zmianie i w najnowszej wersji Kodeksu Prawa Kanonicznego z 1983 roku usunięto zapis o zakazie katolickiego pochówku zmarłych śmiercią samobójczą²⁰. Umieszczenie w fabule powieści sceny kłótni z księdzem buduje tło historyczno-społeczne. Intrygujące w tym kontekście jest zachowanie mieszkańców wsi, którzy buntują się i siłą wnoszą trumnę z ciałem Korbielowej do kościoła. Mamy tu nawiązanie do istotnego w kreacji bohaterki wydarzenia – spotkania z miejskimi urzędnikami (*Ale ludzie siłą wnieśli tę trumnę do kościoła, bo pamiętali, jak Korbielowa przywitała tych dwóch z miasta*). Ponownie wydarzenie to jest źródłem buntu wobec narzuconych z góry norm, choć tym razem obiektem sprzeciwu jest nie system państwowy, lecz kościelny. Swoją postawą za życia, aktywną obroną wsi i jej mieszkańców, Korbielowa zaskarbiła sobie szacunek sąsiadów, którzy chcą pochować ją z należytym szacunkiem.

Mieszkańcy wsi nie wyzbywają się jednak do końca zabobonnych przekonań. Korbielowa, jako samobójczyni, pochowana została bowiem na brzegu cmentarza. Już językowa kreacja świata w prozie pozytywistycznej (np. w utworach Orzeszkowej) potwierdza obecność zabobonów w wiejskiej rzeczywistości (Skorupska-Raczyńska 2016: 146). Zabobony silnie oddziaływały na obyczajowość chłopów również w XX wieku, czego wyraz, jak widać na przykładzie prozy Juliana Kawalca, dali pisarze nurtu chłopskiego.

W pewnym momencie Stary przytacza z pamięci fragmenty pamiętnika innego bohatera, Jaśka Majaka zwanego *Aniołem* – chorującego na suchoty młodego chłopca²¹. W tych fragmentach przywołana jest postać jeszcze jednej kobiety pochodzenia chłopskiego:

Zawartkowa powiedziała mi [*Aniołowi* – A.C.] jeszcze – niczego człowiek nie użyje na tym świecie – a jednak Zawartkowa przygotowuje mnie na śmierć; ale **sama to chce tu na tym świecie wiele użyć, bo sama będzie się przesiedlać i weźmie ziemię w innej wsi**; ale córkę tu zostawia: córka chce założyć w mieście stragan z warzywami; **stara z tej wsi, do której się przesiedlili, będzie jej dowozić warzywa i będzie interes szedł. Zięcia już sobie poszukała** – Wacka Płonkę, mechanika. **Taka jest Zawartkowa.** (92)

Tak jak dla kreacji postaci Ludwiki najważniejszy był wygląd, a dla Korbielowej charakter, zachowanie i postrzeganie jej przez innych, tak w kreowaniu postaci Zawartkowej akcent położony jest na ocenę jej postawy życiowej. Zawartkowa została przedstawiona jako kobieta zaradna i przedsiębiorcza, potrafiąca wykorzystać nadarzające się okazje. Wrażenie to

²⁰ Zob. Kodeks Prawa Kanonicznego (*Codex Iuris canonici auctoritate Joannis Pauli PP. II promulgatus*), (<https://sip.lex.pl/akty-prawne/akty-korporacyjne/kodeks-prawa-kanonicznego-286754792>; dostęp online: 8.04.2021).

²¹ Jasiek Majak był jednym z sąsiadów Starego. Po jego śmierci dom, w który mieszkał, został zburzony. W ruinach budynku Stary znalazł zeszyt, w którym *Anioł* zapisywał swoje myśli. *Stary* trzymał swoje znalezisko w sekrecie i jego treścią podzielił się dopiero z dziennikarzem.

buduje zastosowane wyliczenie, które pokazuje mnogość podejmowanych przez bohaterkę czynności: *będzie się przesiedlać, będzie jej dowozić warzywa, będzie interes szedł*. Opis zawiera jednak pewną krytykę postawy Zawartkowej. Z jednej strony *przygotowuje* (chorego bohatera) *na śmierć*, a zatem narzuca mu pewną postawę rezygnacji z życia, z drugiej zaś strony sama chce tego życia *na tym świecie wiele użyć*. Zaprzecza więc swym zachowaniem temu, co mówi. Jest zachłanna i pazerna, ale deklaruje, że *niczego człowiek nie użyje na tym świecie*.

Stary wspomina w końcu także swoją zmarłą przedwcześnie żonę:

Moja kobieta umarła, gdy ten syn był mały. (65)

Stary milczał, a potem nagle powiedział – pamiętam, co mówiła **moja kobieta**, gdy umierała. Nim zamknęła oczy powiedziała – w sadzie od strony pola posadź rząd jabłonek. (96)

Wyróżniający dla tej postaci jest sposób nazwania, który ogranicza się do leksemu *kobieta* poprzedzonego zaimkiem dzierżawczym *moja*. Jak zauważa Kazimierz Sikora, model strukturalny tworzenia rodzinnych afektonimów w kulturze wiejskiej *dopuszcza uzupełnienie członu nominalnego określeniem przymiotnikowym* (Sikora 2010: 131). Powstające w ten sposób frazy *podkreślają ważność, wartość uczuciową i intymność relacji* (Sikora 2010: 131). W tym przypadku należy jednak dopowiedzieć, że podane wyżej wyrażenie dzierżawcze jest jedynym sposobem wskazania i opisanie żony głównego bohatera. Kobieta ta nie ma imienia, brakuje charakterystyki jej wyglądu i osobowości. Ukazana jest w sposób marginalny. Może to oddawać patriarchalny stosunek społeczeństwa chłopskiego do kobiet. Stary postrzega swoją żonę przez pryzmat łączącej ich relacji małżeńskiej, nie postrzega jej jako odrębnej jednostki, samodzielnej osoby.

O ewentualnym uczuciu, jakie mogło łączyć *Starego* i jego żonę, świadczyć może wyznanie bohatera, w którym potwierdza, że wykonał ostatnią wolę kobiety:

Posadziłem te jabłonki i jabłonki urosły, a gdy urosły, to trzeba je było ściąć, bo miasto podeszło do płotu i miasto chciało iść dalej. (96)

Należy jednak podkreślić, że zachowanie bohatera może być również związane z szacunkiem, jaki żywi się w tradycyjnej kulturze wiejskiej i w społeczeństwie w ogóle, wobec ostatniej woli zmarłego.

1.2. *Tańczący jastrząb* – językowa kreacja postaci kobiecych

Główną osią fabularną *Tańczącego jastrzębia* jest życie chłopca Michała Topornego. Życie podzielone na dwa etapy. Pierwszy, który bohater urodzony i wychowany na wsi²² spędza

²² Miejsca, w których rozgrywa się akcja powieści, nie są nazwane.

jako małorolny chłop, i drugi, w którym dzięki pomocy wiejskiego nauczyciela i edukacji pnie się po szczeblach kariery w związku górniczym. Swoistymi symbolami tych dwóch etapów są kobiety, z którymi bohater spędza życie: jego pierwsza żona, chłopka Maria Toporna, z domu Bałaj i druga żona, córka lekarza, Wiesława Toporna z domu Jarzecka. Na pierwsze zaś lata życia Michała Topornego i lata jego młodości największy wpływ wywarła babka, Weronika Toporna.

1.2.1. Językowa kreacja babki Weroniki Topornej

W deskrypcji postaci Weroniki Topornej dominują dwie kategorie: opis starości i choroby oraz towarzyszący temu opis umierania:

(...) **babka zachorowała, nie miała władzy w nogach i musiała leżeć w łóżku.** (11)

Wtedy słyhać było na obejściu ten nieustanny kwik świń i wieprzków, które nie dostały żarcia, bo Michał pojechał wcześniej w pole, a **babka już nie mogła zanieść im tego żarcia do koryt, bo leżała bezwładna na łóżku; czekała na śmierć i słuchała tego świńskiego kwiku, i żałowała głodnych świń, i tylko patrzyła na ten skrawek świata, jaki było widać przez małe okno.** (11)

Bohaterka nie może wykonywać codziennych prac w gospodarstwie, nie ma żadnej mocy sprawczej, jest *bezwładna*. Wynikające z choroby i starości ograniczenia kreuje zastosowane w opisie wyliczenie czasowników: *słuchać, patrzeć* (czasowniki percepcyjne, odwołujące się do zmysłów wzroku i słuchu), *żałować* (leksem konotujący niemiłe, niechciane uczucia), *czekać* (USJP 'przebywać w jakimś miejscu, spodziewając się kogoś lub czegoś', co dodatkowo podkreśla bierność Weroniki). Świat chorej kobiety gwałtownie się kurczy, na co wskazują połączenie wielowyrazowe o postaci grupy imiennej typu *skrawek świata czy małe okno*.

W opisie choroby Weroniki ukryta jest charakterystyka jej osobowości i życiowej postawy:

Kobieta, która była przy jej śmierci, mówiła, że **babka umierając przeklinała kury**, które wskakiwały nawet na strzechę i szarpały tę zetlałą słomę, tak, że sypał się z niej kurz, który ona musiała widzieć przez okna, gdy umierała; **bo to była babka, której nie wystarczał widok samego obejścia ogrodzonego plotem; lubiła mieć przed oczami szeroką przestrzeń, od horyzontu do horyzontu, dlatego w późnej starości za takim widokiem tęskniła, i gdy jeszcze jako tako poruszała nogami, to co dzień można ją było spotkać przy wrotach sadu wpatrzoną w równinę pól.** Mówiła, że tam daleko wszystko jest jak ze szkła; ludzie wtedy śmiali się i pokpiwali z niej, i mówili, że babka Weronika widzi daleko sklep ze szklankami i flaszками. A ona niejednemu młodemu, który tak kpil, odpowiadała: **Utrzyj sobie nos, a potem będziesz mówił, co jest tam, gdzie ziemia schodzi się z niebem.** (11)

Można by powiedzieć, że u schyłku życia, gdy jeszcze jako tako władała nogami, ale już do wrót sadu dojść nie mogła, zostało jej tylko obserwowanie szczęścia najedzonych, sytych świń. Potem postępujący

bezwład nóg odcinał metr po metrze z jej drogi i pewnego dnia nawet dojście do wrót sadu wydało jej się długą podróżą; **a później nawet wyjście za próg domu było dla niej wielką wyprawą w świat; a później ten bezwład wepchnął ją do izby i zwałił na łóżko.** (12)

W deskrypcji wyraźnie podkreślona jest wyjątkowość postaci Weroniki. Dostrzegała rzeczy, które były niewidoczne dla innych ludzi. Jest to bohaterka uczuciowa, kochająca przestrzeń (*lubiała mieć przed oczami szeroką przestrzeń, od horyzontu do horyzontu*), obdarzona dużą wrażliwością i wyobraźnią (przykład mowy zależnej, przywołana wypowiedź bohaterki ma formę poetyckiego porównania: *mówiła, że tam daleko wszystko jest jak ze szkła*), a którą choroba uwięziła w ciasnej wiejskiej chałupie i przykuła do łóżka (metafory: *postępujący bezwład nóg odcinał metr po metrze z jej drogi, ten bezwład wepchnął ją do izby i zwałił na łóżko*). Antropomorfizacja choroby – bezwładu nóg, dodatkowo wzmacnia przekaz, podkreśla bezsilność człowieka. Należy zwrócić uwagę na powtórzony zwrot (ze zmienionym, ale znaczeniowo zbliżonym czasownikiem): *jako tako poruszała nogami / jako tako władała nogami*. Określa on etap choroby przed utratą zdolności poruszania, etap, który Weronika wykorzystuje na spacer po obejściu. Stopień, w jakim Weronika jest w stanie samodzielnie się poruszać oddaje potoczne i nieokreślone wyrażenie *jako tako*. Pogarszający się stan zdrowia bohaterki obrazuje odległość, jaką kobieta może przebyć: zestawienie zdania *można ją było spotkać przy wrotach sadu i przeczenia ale już do wrót sadu dojść nie mogła*. Pojawiająca się w opisie gradacja (*co dzień można ją było spotkać przy wrotach sadu, potem postępujący bezwład nóg odcinał metr po metrze z jej drogi, później nawet wyjście za próg domu było dla niej wielką wyprawą w świat*) dodatkowo obrazują postępujący proces choroby, a także pośrednio nieuchronność umierania.

Zachowanie Weroniki ma również wymiar symboliczny. Wpatrywanie się w horyzont może oznaczać tęsknotę za wolnością, pragnienie odkrywania tego, co kryje się tam, gdzie wzrok nie sięga.

1.2.2. Językowa kreacja Marii Topornej

Postać Marii Topornej stanowi symbol pierwszego „wiejskiego” etapu życia głównego bohatera, Michała Topornego:

To pięćdziesięcioletnie życie Michała Topornego tak się ułożyło, że **pierwszą jego żoną była kobieta ze wsi, Maria, córka Antoniego Bałaja**; gdy tę **wiejską żonę** porzucił i rozwiódł się z nią, drugą jego żoną została kobieta z miasta, Wiesława Jarzecka. (8)

Ta pierwsza kobieta, chłopka, była jego żoną przez dwanaście lat, bo ich ślub odbył się w 1938 roku, a Michał Toporny odszedł z rodzinnego domu w 1950, zostawiwszy żonę i syna Staszka. (9)

Michał Toporny **wziął sobie za żonę Marię z domu Bałaj, która wniosła do jego gospodarstwa mógg ziemi i krowę**. I tak się rozpoczął nowy okres w jego życiu, który najprościej można by nazwać **okresem pożycia małżeńskiego Michała Topornego z Marią z domu Bałaj** (12)

Charakterystyczną cechą narracji w *Tańczącym jastrzębiu* jest jej rzeczowy, konkretny charakter, budzący skojarzenia z reportażem lub urzędowym sprawozdaniem. Dzięki temu poznajemy takie elementy językowej kreacji Marii, jak imię jej ojca, nazwisko panieńskie, rok, w którym poślubiła Michała, czas trwania ich małżeństwa, wielkość jej posagu oraz to, że z małżeństwa narodził się syn Staszek.

Kreacja Marii Topornej, żony Michała, oparta jest na kontrastowym zestawieniu z inną postacią kobiecą – drugą żoną Michała, Wiesławą²³. Widać to wyraźnie już w pierwszych fragmentach wprowadzających postać Marii:

Przy grobie, pod dużym starym klonem, wciąż trwały przemówienia; duża gałąź klonu zwisała nisko nad trumną i prawie dotykała jej brązowych, wypolerowanych desek; a liście ułożyły się jakby w szeroką, poprzerwaną zasłonę, i ta **wiejska kobieta, ubrana w szarą kurtkę, w ciemnej chustce na głowie, stojąca z jednej strony trumny**, tylko przez tę zieloną, poprzerwaną zasłonę z klonowych liści mogła popatrzeć na tę miejską, piękną kobietę, stojącą trochę dalej, z drugiej strony trumny. To właśnie **Maria Toporna z domu Bałaj, ta pierwsza, wiejska żona** zmarłego stoi po prawej stronie tej opadającej gałęzi; mogła nie przyjść na ten pogrzeb i gdyby nie przyszła, nikt nie robiłby jej o to wymówek, ale ona przyszła i patrzyła na tę trumnę, i dotykała jej pomalowanych desek, i **palcami ocierała lzy, bo wiedziała, że umarłym trzeba przebaczyć**. (8)

Epitet *wiejska* w wyrażeniach *wiejska kobieta*, *wiejska żona* podkreśla status społeczny bohaterki²⁴. Fragmenty deskrypcyjne poświęcone są przede wszystkim ubiorowi bohaterki (*kurtka*, *chustka*), który utrzymany jest w stonowanych, ciemnych barwach (*szary*, *ciemny* USJP ‘mający kolor zbliżony do czarnego’). Codzienny ubiór chłopów był zwykle utrzymany w takiej kolorystyce. Ciemny strój może również nawiązywać do barwy czarnej, która zgodnie z konwencjonalną symboliką oznacza żalobę, a także jest symbolem pokory, znakiem pokuty i skromności (Kopaliński 2001: 53).

Dla kreacji postaci Marii istotne jest jej pochodzenie i status społeczny. Jak już wspomniano bohaterka ta jest przede wszystkim żoną Michała i *wiejską kobietą*, *wiejską żoną*. Ten drugi aspekt, chłopskie pochodzenie Marii, oddaje niejednokrotnie ubiór kobiety:

Po tym zimowym pobytku na wsi, w czasie którego tyle się miało ustalić i tyle się miało omówić, a właściwie to nic się nie omówiło i nic nie zostało ustalone, nic nowego się nie stało poza tym, że Michał przyjrzał się polom przykrytym śniegiem i **przyjrzał się Marii okutanej w chustki i kurtki, Marii w butach**

²³ Z uwagi na temat rozprawy i obraną metodologię w pracy przedstawiona zostanie językowa kreacja Marii, jako przedstawicielki warstwy chłopskiej, zaś elementy językowej kreacji Wiesławy, kobiety z miasta, zostaną jedynie zasygnalizowane w kontekstach istotnych dla rozważań.

²⁴ Wiesława nazywana jest w partiach narracyjnych utworu *miejską żoną* [por. *A tam dalej, z lewej strony nisko zwisającej gałęzi starego klonu, stoi piękna, wysoka, na czarno ubrana kobieta – ta druga, miejska żona Michała Topornego*. (8)].

z cholewami, Marii przez ten zimowy strój bardziej wiejskiej niż w lecie, Marii zdziwionej, nie ogarniającej tego wszystkiego, tego nagłego, niepojętego, Marii smutnej. (58)

Imię bohaterki jest wielokrotnie powtórzone w powyższym fragmencie. Za każdym razem jednak zestawione jest z innym epitetem bądź wyrażeniem, co oddaje perspektywę Michała, który, nabierając dystansu do rodzinnego, wiejskiego środowiska, zaczyna dostrzegać coraz więcej „chłopskich” cech swojej żony.

Istotnym czynnikiem fabularnym kreującym postać Marii jest rozpad jej małżeństwa:

A jak to było z tym pierwszym powrotem do domu po złożeniu egzaminu wstępnego na politechnikę, gdy już z daleka zobaczyłeś²⁵, że **twoja żona Maria myje nogi w cebrażyku**, który stał przy studni, i domyśliłeś się, że **miała nogi oblepione błotem i teraz szybko je myje, bo ujrzała cię na drodze**; o czym wtedy pomyślałeś studencie pierwszego roku, Michale Toporny?

Czy pomyślałeś, Michale, że to **mycie zabłoconych nóg w brudnej wodzie w cebrażyku**, który zawsze stoi przy studni, **było jakby tym upiększającym zabiegiem kobiety** wybierającej się na oficjalne spotkanie, na spotkanie, gdzie panują formy towarzyskie i łatwo spostrzec niewłaściwy szczegół? **Czyś zaliczył to pospieszne zmywanie błota z nóg do tej kosmetyki przemysłnych i chytrych kobiet, i czyś się dorozumiał, że Maria, myjąc nogi, chciała także być tą przemysłną**, i czyś się wtedy wzruszył? (51)

Michał zatrzymał się na środku pól – niski płot jego obejścia czerniał z daleka, **wiedział, że za tym płotem stoi Maria, jego żona, stoi tam owinięta w dwie grube chustki i wypatruje go, bo chciałaby z nim długo rozmawiać**, żeby do czegoś dojść w tej rozmowie i żeby przynajmniej jako tako ujrzyć przyszłość i przynajmniej z grubsza wiedzieć, jak będzie, gdy ty już skończysz te studia. (56)

O czym mogła myśleć twoja żona Maria, dana ci z nakazu różnych, nie znających litości drobiazgów, gdy **z twarzą spokojną i zamyśloną** patrzyła w twoją stronę i nawet postąpiła parę kroków za tobą, ale **zatrzymała się przy płocie i znad płotu patrzyła**, jak odchodziłeś? (49)

Postać Marii wykreowana jest poprzez opisy podejmowanych przez nią czynności, przede wszystkim przez powracający opis mycia nóg w cebrażyku. Mycie nóg jest nie tylko czynnością higieniczną, zabiegiem „upiększającym” wykonywanym z myślą o mężu, ale też fizycznym objawem niepokoju Marii, strachu o przyszłość. Kobieta przeczuwa, że mąż oddala się od niej, chce się mu podobać, mając nadzieję, że w ten sposób zatrzyma go przy sobie. Przeciwny do kreacji zachowania Marii jest opis jej twarzy, która jest *spokojna i zamyślona*.

Maria próbuje uratować swoje małżeństwo:

To była próba, która powinna jej odebrać złudzenie, bo ty wciąż chodziłeś i wciąż byłeś na nogach, nawet w chwili, **gdy już na łóżku bielą w świetle księżyca jej nagie ciało**. (84)

²⁵ Drugoosobowa narracja w *Tańczącym jastrzębiu* opiera się na zastosowaniu zaimka „ty” w odniesieniu do protagonisty, Michała Topornego. Szereg pytań retorycznych, które narrator kieruje pod adresem bohatera, nie tylko zaburza wyrazistość granic pomiędzy poziomami tekstu, zmuszając czytelnika do uważnej lektury i wywołując efekt zaskoczenia (Rembowska-Płuciennik 2017: 252), ale też pełni funkcję dramatyzującą, stanowi wgląd w ukryte myśli i odczucia bohatera.

Ile razy, chodząc po izbie, zawracałeś do drzwi, powodowany na przemian raz litością, a raz nienawiścią, tyle razy widziałeś **jakby nierzeczywistą w świetle księżyca, brzydką postać swojej żony**; i mogłeś się dobrze przypatrzeć tej **bladej, wyschniętej, nieruchomej, jakby przykrytej maską, twarzy** tej kobiety (...) (84)

Przejście Marii od błagalnej prośby do gwałtownego, nienawistnego domagania się miłości, do tego upartego, głupiego domagania się od ciebie miłości, nastąpiło szybko, **bo Maria nagle wstała z łóżka, stanęła na środku izby w swojej krótkiej, grubej koszuli, z dużym wycięciem na piersiach i na plecach, i taka wyschnięta, żylasta, półnaga stanęła w smudze światła księżycowego, które uczyniło ją jeszcze bardziej brzydką.** (85)

Kluczem do interpretacji tej sceny jest przyjęta tu perspektywa – Michała, zdradzającego męża, który postanowił odejść od swojej żony. Michał podświadomie czuje wstręt do Marii, która uosabia jego wiejskie pochodzenie oraz lata spędzone na pracy i życiu w gospodarstwie. Postać Marii kreują zatem takie przymiotniki o pejoratywnym zabarwieniu, jak *brzydka*, również w stopniu wyższym – *bardziej brzydka*, a także przymiotniki *wyschnięta, żylasta* (postać), *blada, wyschnięta, nieruchoma* (twarz).

Twarz Marii określa również porównanie *jakby przykryta maską*, co sugeruje, że mimika kobiety nie wyraża emocji. Wzburzenie emocjonalne przejawia się natomiast w zachowaniu Marii. Świadczy o tym zestawienie przysłowka *nagle* z czasownikiem *wstać*, kreujące wrażenie gwałtowności ruchu kobiety. Poetycka metafora *na łóżku bielą w świetle księżyca jej nagie ciało* zostaje odwrócona, gdy okazuje się, że światło księżyca, wydobywając postać Marii z ciemności, czyni ją jeszcze brzydszą w oczach Michała.

Po nocnej kłótni Michał opuszcza Marię:

Nie pytasz się nikogo i dołączasz do tej wyobrażonej listy nowe rzeczy, nowe zamiary; z wielką bezwzględnością dopisałeś sobie także to, co sprawi, że **niejedna lza przesunie się po mizernej twarzy twojej pierwszej żony Marii, zanim ta twarz zatnie się i stężeje w jednostajnym smutku.** (70)

Trzeba jeszcze powiedzieć, że **pierwsza twoja żona Maria, po ochłonięciu z ciężkich przeżyć, popadła w stan jednostajnego smutku**, który jest jak godzina rozpacz rozpuszczona w całym życiu, który nie może doszczętnie człowieka zniszczyć, lecz pozwala mu żyć w sposób jakby automatyczny i pokornie dostosowany do biegu dni i nocy. (126)

Stała oparta o drzewo w tej swojej szarej spódnicy i w kurtce takiego samego koloru, w chustce na głowie i w wysoko sznurowanych trzewikach na nogach; twarz miała chudą i żółtą, a oczy zmęczone; tymi **zmęczonymi oczami** patrzyła w okna twojego mieszkania zasłonięte gęstymi firankami. (126)

Opisy pogrążonej w smutku Marii przybierają wyraźnie poetycki, bogaty pod względem stylistycznym charakter. Pojawiają się tu metafory (*twarz zatnie się i stężeje w jednostajnym smutku, godzina rozpacz rozpuszczona w całym życiu*) i plastyczne epitety (*po mizernej twarzy, twarz miała chudą i żółtą, oczy zmęczone*).

Kolejnym elementem budującym kreację Marii jest praca w gospodarstwie. Narrator często podkreśla pracowitość bohaterki:

Ta nieduża, spiesząca się i zmęczona kobieta, która przeszła obok niskiego okapu, gdy ty siedziałeś na pniaku, i nie zauważyła cię, to twoja kobieta, Maria. Gdy ją wziąłeś za żonę, miała białe, gładkie ramiona, ale już były pod skórą te niebieskawe linie, które teraz widać wyraźnie, bo zbliżyły się do wierzchu skóry i nieco ją podniosły. Musisz w tym wszystkim pomyśleć i o tej pracowitej kobiecie, bo tak się stało, że ją wziąłeś sobie za żonę. (32)

Pracowitość bohaterki wskazana jest wprost za pomocą epitetu (*pracowita*), jak również w sposób pośredni poprzez wyliczenie epitetów *nieduża, spiesząca się, zmęczona*. Praca przerasta warunki fizyczne kobiety.

Postać Marii często ukazywana jest przy pracach związanych z uprawą ziemi:

Przez cały dzień, bez ustanku, pochylała się i odbierała zboże, które on kosił, a gdy wracali o zachodzie słońca do domu, mówiła, że bołą ją ręce i krzyż (...) Gdy z tego przychylenia podnosiła przy odbieraniu zboża głowę, widział jej brudną od kurzu i potu szyję i na tej szyi dwie grube żyły. (26)

Były żniwa; długie żylaste ramiona Marii, żony Michała, znów zagłębiły się w zbożu i brały zboże, i nadal krew próbowała wyskoczyć z tych jej żył na szyi, i można powiedzieć, że tej krwi upartej w chęci rozdarcia żył udało się znacznie pogrubić te żyły (...) (59)

Przysłówki *znów, nadal* wskazują na powtarzalność prac polowych. Kawalec łączy opis pracującej bohaterki z kreacją jej wyglądu. Dzięki temu kładzie szczególny nacisk na wpływ wieloletniej, fizycznej pracy na urodę Marii. Symbolem tej zależności staje się *brudna od kurzu i potu szyja* kobiety, *żylaste ramiona*, a także *dwie grube żyły*, widoczne pod skórą. Praca wpływa również na zdrowie bohaterki, która uskarża się na ból w rękach i krzyżu. Ciężar pracy, jak również wytrwałość kobiety podkreśla wtrącone wyrażenie przymiarkowe *bez ustanku*.

Kawalec kreśli w *Tańczącym jastrzębiu* portret kobiety zmęczonej pracą i doświadczonej przez los, ale też silnej i wytrwałej. Po rozpadzie małżeństwa Maria samodzielnie wychowuje syna i prowadzi gospodarstwo.

2. Językowa kreacja postaci kobiecych w twórczości Wiesława Myśliwskiego

2.1. *Nagi sad* - językowa kreacja matki głównego bohatera

Podstawową osią fabularną *Nagiego sadu* jest relacja syna (głównego bohatera i narratora w jednym) z jego ojcem. Opisy interakcji z ojcem zawarte w retrospekcjach stanowią dominantę treściową utworu. Postaci kobiece znajdują się w tle wydarzeń i zwykle nie pełnią istotnej dla fabuły roli. Wyjątkiem jest postać matki głównego bohatera.

Wdrapywałem się na ulęgałkę, starą, rosłą jak kościół, na sam wierzchołek, gdzie liście tworzyły zielony rój, i tam kryłem się, niczym w gnieździe, do przyjścia matki. (26)

Postać matki głównego bohatera ukazana jest w dwóch rolach społecznych: żony i matki właśnie. Jako żona postać ta kreowana jest m.in. w retrospekcjach, w których narrator przywołuje pierwsza lata wspólnego życia rodziców:

Tęsknił nieraz za nią przez cały długi wieczór, **ćmił machorkę** i **tęsknił**. Gdyby przynajmniej jej w izbie nie było, **mógłby założyć kapotę, czapkę, wziąć lagę na psy i pójść jej szukać po wsi, po sąsiadach, po kumach, po krewnych, gdzie jeszcze światła nie wygasły w oknach, gdzie pióra drą, groch luskają, gdzie przędą, czy nawet po wszystkich chalupach, choć zgasłe, mógłby się pytać, ścian nasłuchiwać, śpiących zrywać ze snów, a nikt by mu nie wziął za złe, skoro za żoną chodzi. I nie czułby się taki **sam, bezradny** jak w izbie naprzeciw niej. (40)**

Kobieta, jako żona, opisywana jest z perspektywy męża. Emocje, jakie mężczyzna odczuwa wobec swojej żony, kreowane są za pomocą powtórzonego dwukrotnie czasownika *tęsknił*, a także trybu przypuszczającego (*mógłby, czułby*) oraz spójnika *gdyby*, wprowadzającego w zdaniu podrzędnym warunek, który w opisywanej sytuacji nie jest możliwy do spełnienia. Ponadto wizerunek kobiety ukształtowany w umyśle bohatera dookreślony jest za pomocą: paralelizmu (*mógłby założyć kapotę, mógłby się pytać*), wyliczenia rzeczownikowego (*kapotę, czapkę, lagę*), nagromadzenia wyrażen przyimkowych (*po wsi, po sąsiadach, po kumach, po krewnych*), powtórzenia konstrukcji z zaimkiem przysłówным *gdzie* (*gdzie jeszcze światła nie wygasły w oknach, gdzie pióra drą, grze przędą*). Autor sięga również po epitety kreujące uczucie osamotnienia i bezradności (*sam, bezradny*). Postać kobiety charakteryzowana jest poprzez emocje, jakie wzbudza w swoim mężu, a są to, jak widać na podstawie powyższych przykładów: tęsknota i bezradność. Mimo, że żona fizycznie obecna przy mężu (dosłownie siedzi naprzeciwko niego), jest dla mężczyzny tak tajemnicza i odległa, że wydaje się całkowicie nieosiągalna. Aspekt „nieosiągalności”, „nieobecności” stanowi trzon relacji tych dwojga.

Drugą ważną rolę pełnią przez bohaterkę, jak już wspomniano, jest rola matki. Macierzyństwo i wszelkie kwestie związane z płodnością są w tradycyjnej kulturze tematem tabu. Bohaterka odczuwa wstyd związany z późnym macierzyństwem. Pokazuje to wyraźnie poniższy fragment, w którym żona informuje męża o spodziewanym dziecku:

Ale nie mogła nic poradzić, że się **wstydzila jak dziewczyna, jak dopiero poślubiona**. Najchętniej uciekłaby z domu przed jego przyjściem, starą ciotką się wyręczając, żeby ta i kaszy dopilnowała, i zwierzyła mu się za nią. Dręczyła ją niemal ta sama **niepewność**, co przed jego przyjściem z pola na ich pierwszy na swoim obiad, kiedy to miało się okazać, czy potrafi mu ugotować. Więc chciała chociaż ten **wstyd** swój ukryć we **wstrzemięźliwości**, aby nie pomyślał o niej, że nie stać jej na swoje lata, tylko się pod młódkę podszywa. (50)

Wiek kobiety określa zaprzeczony przymiotnik o eufemistycznym charakterze – *niemłoda*. Podwójne porównanie *jak dziewczyna, jak dopiero poślubiona*, będące określeniem czasownika zwrotnego nazywającego uczucie (*wstydzila się*), eksponuje poczucie wstydu odczuwane przez bohaterkę w związku z późną ciążą. Do emocji tej odnoszą się również rzeczowniki nazywające uczucia: *wstyd, niepewność, wstrzemięźliwość*. Późne macierzyństwo, jako powód wstydu i upokorzenia, również zostaje wpisane przez kulturę chłopską w sferę tabu.

Wśród rzeczowników wykorzystanych w powieści dla nazwania omawianej postaci dominuje leksem *matka*. Oddaje to z jednej strony szacunek, jaki syn odczuwa wobec rodzicielki, z drugiej zaś stanowi odzwierciedlanie ówczesnych obyczajów przyjętych na wsi (Czubaj 1998).

Matka, kojarzona przez syna z poczuciem bezpieczeństwa, stanowi swoisty bufor między nim a budzącym grozę ojcem. Widać to wyraźnie w poniższym fragmencie:

Bałem się nawet przebywać w izbie, **jeśli matki nie było**, tylko on siedzący na skraju łóżka czy na stołku przed kuchnią (...) (25)

Staralem się wtedy siedzieć jak najciszej, aby zapomniał [ojciec – A.C.] o mojej obecności. Pióro odkładałem, bojąc się, że za głośno skrzypi, a zabierałem się do książki, żeby tylko jakoś przetrwać to przebywanie z nim sam na sam. Ale i czytanie mi nie szło, patrzyłem na litery, a **modliłem się, żeby matka wróciła**. (25-26)

Matka zostaje wpisana w sferę sacrum, staje się obiektem modlitw dziecka, wyczekiwanym źródłem ulgi i uwolnienia od nieznośnej, dusznej atmosfery przebywania sam na sam z ojcem.

A **matka jak na złość** nie przychodziła. (26)

Potoczne wyrażenie *jak na złość*, które ma wyraźnie negatywne konotacje, oddaje zniecierpliwienie odczuwane przez chłopca z powodu nieobecności matki, jego irytację czy nawet tłumiony gniew. Obecność matki w domu jest czymś pożądanym, jest gwarantem bezpieczeństwa.

Istotna dla *Nagiego sadu* jest przewijająca się przez fabułę utworu scena poszukiwań dziecka w tytułowym sadzie. Choć zwykle to ojciec błąka się między drzewami owocowymi i szuka swojego syna, w pewnym momencie narrator ukazuje czytelnikowi w tej roli matkę.

Z tego strachu wrywał mnie dopiero **głos matki**, która **zjawiała się nagle** na skraju sadu, jakby przecucie, że znajduję się w niebezpieczeństwie ją przywodziło, a nie pora na obiad, i wołała mnie na cały głos, a ten **głos jej niósł się jak zaśpiew**, zwielokrotniony przez śliwy, grusze i jabłonie, niczym przez figury świętych i ołtarze, **w tym głosie pobrzmiwały litanie, psalmy, godzinki**, tak że z miejsca, w którym stała, przetrząsała cały sad i sąsiednie sady, i nadrzecze. **Ten jej zaśpiew przynosił mi wyswobodzenie**. (26-27)

Myśliwski często przypisuje swoim bohaterom określone atrybuty. Mogą to być konkretne przedmioty kojarzone z danym bohaterem, elementy jego wyglądu (ubiór, części ciała), gesty, sposób mówienia itp. Istotnym elementem charakterystyki matki jest jej głos, który Myśliwski opisuje za pomocą poetyckiego porównania (*niesie się jak zaśpiew*) i metafory (*przetrzęsała [tym głosem – A.C.] cały sad i sąsiednie sady, i nadrzecze*). Głos matki kojarzony jest z przyjemnym dla ucha dźwiękiem. Z kolei wyliczenie modlitw i pieśni religijnych, jakie syn słyszy w tym głosie (*litanie, psalmy, godzinki*), wpisuje się w motyw matki religijnej, silnie związanej z duchową sferą życia²⁶. Przywołany zostaje również ponownie motyw ulgi, jaką przynosi obecność matki, zaś dźwięk jej głosu w umyśle bohatera łączy się z poczuciem wolności (*jej zaśpiew przynosił mi wyzwolenie*).

Postać matki kojarzona jest zatem nie tylko z poczuciem bezpieczeństwa, ale również z poczuciem wolności, a więc z ważnymi wartościami w życiu każdego dorastającego dziecka. Interesujące jest również zastosowanie przez Myśliwskiego czasownika *zjawiać się* z modulantem *nagle*. Zabieg ten dynamizuje opis, nadaje postaci matki aspektów tajemniczości, podkreśla niemal nadprzyrodzoną zdolność matki do wyczuwania niebezpieczeństwa, które mogłoby zagrażać jej dziecku.

Kolejnym ważnym atrybutem matki jest różaniec i – szerzej – modlitwa, co łączyć można z charakterystyką tej bohaterki jako osoby pobożnej, głęboko wierzącej.

Ale matka, jak zima długa i ciężka, **przeznaczała wieczory na różaniec**. Ten różaniec chronił ją przed zimą i przed czasem, i przed ich wspólnym zmartwieniem [...] **matka zaraz po obrządku stworzeń otulała się w ten różaniec**. (40)

Czasownik *otulać się* (SJP ‘okrywać się czymś w celu ochrony, np. przed zimnem’) budzi jednoznacznie pozytywne skojarzenia. Poprzez zastosowanie takiego sposobu obrazowania Myśliwski odwołuje się do zmysłu dotyku, odczuwania ciepła i zimna (różaniec jako źródło ciepła i poczucia bezpieczeństwa). Nadaje opisowi plastyczności, jednocześnie ukazując, jak ważną rolę różaniec pełni w życiu tej postaci. Modlitwa jest dla niej niczym tarcza, ochrona przed resztą świata, przed problemami.

Zapadła w tę modlitwę niczym kamień w wodę, cichła w niej, że **nieobecna** się stawiała, **rozłączona** z nim granicą dwóch światów, a tak **niedostępna**, że choć bliska, przez izbę zaledwie, wyobrażać prawie się dawała. (40)

Poetycki obraz matki pogrążonej w modlitwie oparty jest na porównaniu *zapaść się jak kamień w wodę* zbudowanym na potocznym frazeologizmie (*zniknąć / przepaść / zapaść się jak kamień w wodę* ‘zniknąć bez śladu’). Poprzez zderzenie konkretnego obrazu modlącej się

²⁶ Aspekt religijny uwypukla porównanie drzew owocowych do figur świętych i ołtarzy.

kobiety z metaforycznym przedstawieniem „zapadania się w modlitwę” Myśliwski tworzy zaskakującą wizję. Autor dookreśla ten obraz za pomocą epitetów w formie zaprzeczonych przymiotników (*nieobecna, niedostępna*) i przymiotnika *rozłączona*, kreujących wizję matki odciętej od świata, nieosiągalnej, całkowicie pochłoniętej przez religijne doświadczenie.

Ani westchnienie ulgi jej nie zdradziło, ani **przesuwanie pacierzy w palcach, ani szelest spódnic, a kto się tak po kryjomu modli**, ten widocznie nie wierzy już nikomu. (41)

Postać modlącej się matki wykreowana jest za pomocą krótkich zbliżeń na detal (*przesuwanie pacierzy w palcach, szelest spódnic*). Autor rezygnuje z pełnego opisu na rzecz uwypuklenia kilku elementów charakterystyki postaci. Dzięki temu zabiegowi opis nabiera charakteru zmysłowego. Do zmysłu dotyku (*przesuwanie w palcach*) dochodzi zmysł słuchu (*szelest spódnic*). To właśnie te wrażenia zmysłowe składają się na obraz matki ukazany oczyma dziecka, przez pryzmat wspomnień. Autor określa również sposób, w jaki modli się matka – *po kryjomu* (SJP ‘w tajemnicy przed kimś’). Kobieta ukrywa swoją potrzebę modlitwy przed resztą domowników, co może również świadczyć o braku zaufania wśród członków rodziny. Wyrażenie *ten widocznie nie wierzy już nikomu* sugeruje paradoksalnie brak wiary. Matka nie tylko nie wierzy już ludziom, ale też Bogu, nie wierzy w sens modlitwy, choć z niej nie rezygnuje.

Oprócz głosu i różańca, istotnym atrybutem matki z *Nagiego sadu* są jej włosy²⁷:

Te włosy, które były jej całym majątkiem, wianem, bo nie miała ni ziemi, ni urody, tylko te włosy jedne. Te włosy, o których ludzie mówili, że ma je jak końskie włosie, jak księżę szaty, jak dziedziczka. Te włosy, które wyniosły ją na jego żonę spośród wszystkich innych panien, majątnych, urodnych, pracowitych, zalotnych, grzesznych. (41)

Porównania rzeczownikowe opisujące włosy matki, takie jak: *jak końskie włosie, jak księżę szaty, jak dziedziczka*, odwołują się do realiów życia na wsi przed II wojną światową, odzwierciedlają sposób postrzegania świata przez prostego chłopca, który widząc rzecz piękną, mógłby porównać je do elementów znanej mu rzeczywistości. Ich nagromadzenie podkreśla wyjątkowość tego atrybutu matki. Nadzwyczajność włosów matki podkreśla również paralelizm, to jest powtórzona wielokrotnie fraza *te włosy*. Wyliczenie nadaje opisowi dynamicznego charakteru, oddaje zachwyt obserwatora, który usilnie próbuje odnaleźć właściwe porównanie. Z kolei hiperbola *te włosy (...) były całym jej majątkiem* uwypukla obfitość włosów, jednocześnie wskazując, że matka nie pochodziła z zamożnej rodziny. Jednak to właśnie te włosy *wyniosły*²⁸ ją na żonę, zachwyciły ojca głównego bohatera. Piękno pasm podkreśla jeszcze bardziej ostatnie zdanie, w którym Myśliwski ponownie stosuje

²⁷ Na temat symboliki włosów w kulturze ludowej pisała m.in. Anna Figiel (2017).

²⁸ *Wynieść / wynosić*: ‘nadać komuś lub czemuś większe znaczenie w jakiejś hierarchii’ (zob. USJP)

wyliczenie, zestawiając tę cechę matki z szeregiem cech potencjalnie pożądanых u kobiety (*majętnych, urodnych, pracowitych, zalotnych, grzesznych*).

Opis włosów matki przywołany jest również w poniższym fragmencie:

Strach brał patrzeć, gdy siedziała tak z tymi **włosami rozczesanymi, sięgającymi do ziemi prawie**, że się mogą zająć te **miękkie końce**, od byle czego, **od światła, blasku, same z siebie** (42)

Wyjątkowość włosów matki, ich piękno ukazane jest także w powyższym fragmencie za pomocą szeregu epitetów (w tym jednego rozbudowanego): *rozczesane, sięgające do ziemi prawie, miękkie* (końce włosów). Nagromadzenie epitetów służy wyeksponowaniu obfitości, długości i delikatności włosów matki. Włosy te mogą zająć się ogniem *od byle czego*. Ponownie w deskrypcji autor sięga po wyliczenie (*od byle czego, od światła, blasku, same z siebie*), które ma za zadanie uplastyczyć obraz, a także podkreślić piękno opisywanych pasm włosów.

Ważnym wydarzeniem fabularnym w *Nagim sadzie*, które wpływa na przebieg fabuły i późniejsze działania bohaterów, jest choroba głównego bohatera. Jako dziecko zachorował on bowiem na gruźlicę i niemal otarł się o śmierć. Zdesperowani rodzice, szukając ratunku dla syna, sięgnęli po środki znane z przekazów ludowych, oparte na wierze w skuteczność magicznych obrządków. W opisie tych wydarzeń ukazana jest też wyraziście postać matki.

Ktoś doradził, nie wiadomo nawet kto, bo ile razy się o tym w domu wspominało, nigdy zgody nie było między ojcem a matką co do tej samej osoby, aby mnie matka wzięła na ręce i nie oddając nikomu, przeszła przez dziewięć mostów. (90)

Matka z synem na rękach, ojciec, a także pozostali mieszkańcy wioski ruszają zatem w drogę, by odnaleźć dziewięć mostów. Te wydarzenia fabularne ukazują postać matki z zupełnie innej niż dotychczas perspektywy. Na krótką chwilę znajduje się ona w centrum wydarzeń i to na niej koncentruje się opis.

Tylko matka ze mną na rękach szła koleiną po miękkim, puchatym kurzu, chroniąc **bose stopy** od podbicia, bo jej odradzali buty na taką drogę, i szkoda jej było, a parzył ją ten rozgrzany kurz jak popiół spod rusztu, lecz **ani słowem się nie poskarżyła ani dała poznać**, nie chcąc sobą innych straszyć. (93–94)

Matka jest jedyną kobietą w grupie, idzie boso koleiną, niesie dziecko. Wyróżnia się zatem na tle towarzyszy swojej wędrówki, co podkreśla modulant *tylko*. Autor skupia się w opisie na *bosych stopach* kobiety. Z jednej strony brak obuwia wskazuje na pragmatyzm i ubóstwo matki, z drugiej zaś ma wartość symboliczną. Bose stopy są symbolem pokory (Kopaliński 2001). Można też uznać je za element rytuału. W kulturze znany jest motyw pielgrzymów odbywających swoją wędrówkę boso, by tym bardziej zjednać sobie przychylność Boga. Myśliwski podkreśla też niezłomność charakteru matki (*ani słowem się nie poskarżyła, ani dała poznać*).

Matka kreowana jest na bohaterkę:

Widocznie jednak wstyd wszystkich ogarnął, że **do tej pory jedna matka szła niezmęczona między nimi** (99)

Kobieta wyraźnie wyróżnia się spośród grupy mężczyzn, która stanowi dla niej kontrastowe tło. Tę wyjątkowość podkreśla przydawka *jedna*. Siła i wytrwałość matki są jedyną nadzieją dziecka na przeżycie. Matka poświęca się dla jedyne go syna. Jest to częsty motyw w kulturze. Został tu przywołany archetyp matki i matczynej miłości, zdolnej do bezgranicznych poświęceń.

Ale ruszyli hurmem ku rzece, przez miedze, przez pola na przełaj, matkę zostawiając, która **nagle jakby osłabła**, dając się wszystkim odbiec, nawet sąsiadowi choremu na nogi, a z nią ojca, który jako jedyny wiedział, że **matka czuje się jak z krzyża zdjęta**. **Spojrzała na niego z trwogą**, pewna, że dojrzał teraz jej zmęczenie jak nagość, bo kiedy szła pośród zmęczonych ludzi, jakoś się kryła między nimi, **w cichości swojej się kryła, w małym wzroście, w bosych stopach**, których między butami nawet słyszeć nie było (100)

Zderzenie dynamizmu zachowania grupy i zachowania rodziców uwypukla zastosowany przysłówek *nagle* (*nagle jakby osłabła*). W przypadku matki cały opis akcentuje jej osłabienie fizyczne: *jakby osłabła, jej zmęczenie*. Potoczne porównanie o biblijnej etymologii – *jak z krzyża zdjęta* nadaje cierpieniu matki mistycznego charakteru. Emocje, odczuwane przez matkę, uwidaczniają się w jej spojrzeniu. Matka patrzy na ojca z *trwogą*. Nie chce, by dostrzegł jej zmęczenie. Może to wynikać ze strachu przed mężem, z potrzeby zachowania pozorów. Rzeczownik odprzymiotnikowy *cichość* oddaje jedną z głównych cech tej postaci (matka jest osobą cichą, niknącą w tłumie – metafora: *w cichości swojej się kryła*). Jakby na marginesie kreślone są też kolejne cechy wyglądu matki (epitety: *mały wzrost, bosa stopy*).

Z czasem zmęczenie kobiety coraz bardziej daje o sobie znać:

Kto wie, może od dawna się tego spodziewała, może już tylko na to czekała, kiedy poczuła, że siły ją opuszczają, że **deszcz potu** po niej spływa, że zapada się coraz głębiej w kurz, nie w kurz, w popiół gorący, którym ktoś drogę wysypał (...) (101)

Nieludzki wysiłek matki, jakim jest niesienie na rękach dziecka przez wiele godzin, w trakcie pieszej, wielokilometrowej wędrówki, bez odpoczynku, w kurzu i słońcu, kreowany jest za pomocą środków stylistycznych, takich jak metafory (*deszcz potu*), epitety w szyku przestawnym (*popiół gorący*), a także nagromadzenie zdań dopełnieniowych, podrzędnych wobec jednego zdania nadrzędnego: *poczuła, że siły ją opuszczają, deszcz potu spływa, zapada się coraz głębiej w kurz*.

W pewnym momencie wędrówki ojciec zaczyna bić matkę sękatym kijem, gdy tylko widzi, że ta zwalnia i opada z sił. Scena przemocy z jednej strony odzwierciedla dawne realia kulturowe (przyzwolenie na przemoc fizyczną), a z drugiej strony jest wyrazem bezsilności

i desperackiej nadziei ojca. Warto zwrócić uwagę na sposób językowej kreacji matki, doświadczającej przemocy ze strony ojca jej dziecka.

Ten kij i **ją przemienił po trochu w mrówkę**, że już nawet litości nie wzbudzała, sumień tak nie dręczyła. Można było o wiele spokojniej patrzeć i nawet podziwiać, jak się przemaga z coraz większym od siebie ciężarem, z ziemią kostropatą. **Taka była maleńka, a taka silna.** (115)

Matka porównana jest do mrówki. Owad ten jest symbolem pracowitości, wytrwałości i pilności, a także trudu włożonego w pracę (Kopaliński 2001). Porównanie do mrówki jest znakiem odczłowieczenia matki. Nie budzi już ona litości, nie wzbudza wyrzutów sumienia, nie jest postrzegana jako istota ludzka. W zdaniu złożonym przeciwstawnie *taka była maleńka, a taka silna* zestawione są ze sobą dwie pozornie kontrastowe cechy: niewielki rozmiar (cecha mrówki), uwypuklony przez zdrobnienie przymiotnikowe (*maleńka*) i siłą. Autor poprzez zastosowanie takiego kontrastu pokazuje wewnętrzną siłę matki, jej niezłomność i wytrwałość, pomimo fizycznej słabości i kruchości.

Pod koniec wędrówki matka zaczyna odczuwać zmęczenie:

Szła już prawie **nieżywa**, chwiała się, może te kije ją tylko trzymały na nogach, a może wola zasobniejsza od sił, wytrzymalsza niż nogi, ręce, krzyż, myśli, ale któż by matkę o taką wolę posądzał, nie kobiety to rzecz – wola. **Znali ją przecież z jej kur, z pobożności, dobroci, z tego, że czystość lubi**, a przecież dobrze ją znali i nie od dziś. (118)

Skrajne wyczerpanie matki oddane jest przez zaprzeczony przymiotnik *nieżywa*. Poprzez stopniowanie przymiotników i wyliczenie rzeczownikowe z postacią matki łączona jest silna wola (*wola zasobniejsza od sił, wytrzymalsza niż nogi, ręce, krzyż, myśli*). Myśliwski wylicza również szereg atrybutów matki, z którymi jest kojarzona przez ludzi, którzy *znali ją dobrze i nie od dziś*. Są to mianowicie: *kury, pobożność, dobroć i umiłowanie czystości*. Kolejność w tym wyliczeniu zdaje się być przypadkowa, ale w istocie uwidacznia się też swoista hierarchia. Na pierwszym miejscu znajdują się kury, дума dobrej gospodyni, nieodłączny element wiejskiego gospodarstwa, następnie autor wymienia cechy (niewątpliwie pozytywne), czyli pobożność i dobroć (sugerując istotną rolę wiary w życiu matki) oraz czystość w dosłownym znaczeniu. Atrybuty te mają wyraźnie pozytywne konotacje, kreują wizerunek matki dobrej, pobożnej i czystej, a także gospodarnej. W takim sposobie obrazowania dostrzec można stereotyp kobiety chłopskiej – pracowitej i pobożnej. Stereotyp ten zostaje jednak przełamany w scenie wędrówki przez dziewięć mostów, w której ukazana została siła i niezłomność woli matki. Scena ta ukazuje matkę w innym świetle, nadaje jej wzniosłego charakteru.

Matce udaje się osiągnąć cel. Przechodzi z synem na rękach przez dziewięć mostów. Chłopiec zdrowieje.

W utworze przedstawiona została również śmierć bohaterki, która umiera nagle i niepostrzeżenie.

Matka **znikła** zaraz potem [...]. Właśnie **znikła, nie umarła**, bo trudno powiedzieć o kimś, kto **schodzi tak niepostrzeżenie ze świata jak ona**, że umarł. Tak niepostrzeżenie, że nawet najbliżsi nie dziwią się, że jej nie ma. (167)

Tak, jak za życia matka była postacią niedostrzeganą, tak i jej śmierć przeszła niezauważona. Oddaje to czasownik *zniknąć* użyty w znaczeniu ‘umrzeć’. Śmierć matki jest dla członków rodziny zdarzeniem prawie niezauważalnym (*niepostrzeżenie*), nie ma też znamion wydarzenia o trwałych skutkach. Postać ta znika z kart powieści i życia pozostałych bohaterów tak samo niepostrzeżenie, jak się w nich pojawiła. Nieobecność staje się kolejną i ostatnią cechą, składającą się na językową kreację tej postaci w *Nagim sadzie*.

2.2. *Pałac* – językowa kreacja postaci kobiecych

Pałac to druga powieść Wiesława Myśliwskiego. Akcja powieści rozpoczyna się w momencie, gdy do tytułowego pałacu dociera front wojenny. Właściciele i służba w panice opuszczają posiadłość. Na miejscu pozostaje tylko parobek Jakub, główny bohater powieści. Ranny i umierający bohater przemierza komnaty pałacu, doświadczając kolejnych wizji i halucynacji. Rzeczywistość przedstawiona w utworze nie poddaje się zatem racjonalnemu osądowi, a sam pałac jest symbolem pozarealnej rzeczywistości (podobnie jak tytułowy sad w debiutanckiej powieści Myśliwskiego).

Postaci kobiece nie pełnią w utworze istotnej roli. Pojawiają się w niektórych wspomnieniach i halucynacjach głównego bohatera, najczęściej jako bliżej nieokreślona grupa służących pracujących w pałacu:

Jeszcze z pałacu uciekali lokaje, śmieszni w swoim przerażeniu, w swoich czarnych surdutach, tym bardziej śmieszni, że próbowali z godnością uciekać. Za nimi kucharze, kucharki, inna służba. **Pokojówki pogłupiale jak jaskółki, że można je było w garście łapać i gwałcić.** (10)

Zachowanie przerażonych pokojówek porównane jest do zachowania ptaków (*pogłupiale jak jaskółki*). Grupa uciekających w popłochu kobiet budzi w Jakubie skojarzenie ze stadem jaskółek, które latają w różnych kierunkach, pozornie bez sensu i celu. Analogia do ptaków jest przywołana również później:

A jej **pokojówki zadziobałyby** mnie. (69)

Dla Jakuba-chłopa kobiety służące w pałacu są zatem niczym stado ptaków. Bywają zarówno agresywne, jak i nieludzko przestraszone oraz bezbronne wobec przemocy. Ukazana jest instynktowna reakcja kobiet na śmiertelne zagrożenie, ich panika. Za pomocą porównań i animalizacji postaci kobiece są dehumanizowane. Zabieg ten ma na celu oddanie

mentalności Jakuba – prostego parobka, który widzi kobiety przede wszystkim jako anonimową zbiorowość, a nie konkretne jednostki. Wyodrębnia je na podstawie funkcji, którą pełnią w pałacu (pokojówki).

Jednym z głównych motywów *Pałacu* jest baśniowa w swojej genezie przemiana Jakuba-parobka w Jakuba-pana (analogicznie do schematu „z żebraka – król”). Pograżonemu w malignie bohaterowi wydaje się, że jest dziedzicem tytułowego pałacu. Przemierza komnaty, tak jakby należały do niego i czyni rzeczy, na które nigdy nie poważiłby się Jakub-parobek (dotyczy to m.in. możliwości decydowanie o losach urojonej służby, rozkazywania im).

Mimo to Jakub-pan postrzega kobiety podobnie jak Jakub-parobek. Jednak tym razem służące porównane są nie do ptaków, lecz do koni:

Nieraz jak tak sobie wyjdę i popatrzę, jak **łażą, wiadrami dzwonią, zwierzęta zaganiają, przyśpiwują, to jakbym na konie swoje patrzył, na moje kasztanki, na moje bułane, na kare moje, na siwki.** (68)

Konie są wartościowym elementem majątku, stanowią chlubę gospodarza, świadczą o jego pozycji społecznej. Zachwyt bohatera podkreśla wyliczenie (*kasztanki, bułane, kare, siwki*) i wielokrotnie powtórzony zaimek dzierżawczy *moje*.

Zachwyt Jakuba-pana nad wyglądem kobiet widać również w poniższym fragmencie:

Powiem ci, że **najlepsze są te zwyczajne. Te pospolite, te czerwone. Tłuki, bo tłuki, ale krew w nich pieje.** (71)

Językową kreację kobiet chłopskiego pochodzenia budują elipsa oraz wyliczenie – *te zwyczajne, te pospolite, te czerwone*. Zastosowane przymiotniki nie niosą jednak ze sobą pozytywnych konotacji (*zwyczajne, pospolite*). Wyrażenie *tłuki*²⁹, *bo tłuki* ma charakter obelgi. Bohater deprecjonuje możliwości intelektualne kobiet, wpisując je tym samym w negatywny stereotyp. Jakub najbardziej ceni w chłopkach ich energię i temperament, co ukazuje zastosowana metafora *krew w nich pieje*, a także epitet *czerwone*, który może oznaczać z jednej strony plamy wykwitłe na twarzy z powodu wysiłku, z drugiej zaś może konotować rumianość oblicza, będącą oznaką zdrowia i siły.

Bohater zwraca też uwagę na wygląd młodych kobiet:

Ale i **urodnych dziewczek tutaj nie brak. Ulepy nie dziewczuchy. Dziewuchy jak drzewa. A niejedna obrodzona niczym jabłoń. Garściami ją zrywać. Z liśćmi ją zrywać.** (68)

Chłopki nazwane są archaicznym określeniem *dziewki*, a także zgrubieniem *dziewuchy*. Porównane są do słodkiego napoju (SJPD rejestruje *ulep*, jako *posp. ulepek*, czyli ‘gęsty i słodki syrop’), którego smak i słodycz może budzić pragnienie. Pojawia się również

²⁹ *Tłuk* – pogard. ‘matoł, tępak’ (SJP).

porównanie do drzew, do jabłoni (*obrodzona niczym jabłoń*), nawiązujące do budowy ciała kobiet, ich obfitych kształtów i tężyzny. Taki wizerunek wpisuje się w stereotypowy obraz mieszkanki wsi. Pożądanie, jakie wzbudza w Jakubie młode kobiety, jego zachłanność wobec nich oddają zwroty *garściami zrywać, z liśćmi zrywać*. Wydobyta została w ten sposób uroda kobiet, ich zmysłowość, budząca skojarzenia z urodzajnymi jabłoniami.

Występujące w *Palacu* postaci kobiece są przede wszystkim wytworem umysłu głównego bohatera, w związku z tym uosabiają m.in. jego ukryte pragnienia. Częste są zatem opisy cielesności kobiet, oddające pożądanie mężczyzny. Jakub-pan dostrzega kobiety również w wymiarze jednostkowym, nie tylko jako bezimienną grupę, co charakteryzowało Jakuba-parobka. Tak jest w przypadku chłopki, panny młodej, którą w jednej z wizji mąż przyprowadza do Jakuba-pana:

A kazałem jej przyjść prosto z kościoła, prosto od ślubu. (...) Aby **przyszła pachnącą kadzidłem, kwieciem, świecami. Prawie niewinna, nawet z ciała rozgrzszona** ten jeden jedyny raz w życiu, **odklęta z wszelkiego cierpienia, prawie święta** ten jeden jedyny raz. (...) **I przyszła cała w welonie, jak śnieg biała, w wianku, okapująca łzami jak świeca**, ale przyszła. Pan młody ją przyprowadził. (156)

Atrybutem tej postaci jest niewinność, symbolizowana przez kolor biały (porównanie *jak śnieg biała*) i epitety *niewinna, święta* (poprzedzone partykułą *prawie*). W deskrypcji wyraźnie dominują metafory nawiązujące do Biblii i obrządków religijnych (*pachnąca kadzidłem, nawet z ciała rozgrzszona, odklęta z wszelkiego cierpienia, okapująca łzami jak świeca*).

W pewnym momencie Jakub-pan doświadcza też halucynacji, w której ukazuje mu się jedna z pokojówek:

Chuchro nieledwie, z rozsypanymi w bezładzie włosami, o twarzy bledziuchnej jak poświata, w sukni kwiecistej i za dużej, bosa (...) Jest może pijana, może gorączka ją trawi, może próbuje mnie tylko oszukać tym uśmiechem, tym zbliżaniem się taneczno-wyniosłym. (100)

Wygląd tej pokojówki różni się od wyglądu pozostałych, silnych i urodziwych służących, czym przykuwa uwagę Jakuba. Szereg rozbudowanych epitetów kreuje drobną, delikatną i niezbyt ładną kobietę (w przeciwieństwie do pojawiających się wcześniej deskrypcji kobiet służących). Bohater jest nią jednak zaintrygowany. Próbuje odgadnąć jej zamiary, a jego niepewność oddaje powtórzona partykuła *może*.

Do głosu dochodzi postać kobieca, pojawia się polifoniczność monologu:

Pomyślisz może, gdy już o niczym nie będzie chciało ci się myśleć, że **schludna jestem, cicha, tak cicha, że jestem, a nie słyhać mnie, że pokorna, do pracy stworzona, do porządków, jakby przydatna jedynie swoim ręką**. (...) **Że brzydka jestem, chuda, grzlicza, a jakby nie dość tego, jeszcze kobieta. Taka niepozorna jak mysz, a kobieta**. Ust od błości nie odróżnisz we mnie, oczu od smutku, pragnienia od gorączki, **a kobieta. Ciała po mnie nie znać, piersi moje aż wstydlive, a kobieta**. I do tego pochłonięta

ścieraniem kurzów w twoich komnatach, jako to ścieraniem kurzów jedynie widoczna i jakby wraz z kurzem znikająca, ścierana swoimi rękami. **A kobieta.** A pożałowania godna, **że kobieta.** (101-102)

Powyższa wypowiedź oparta jest na antytezie. Wymienione zostały cechy charakteru kobiety (epitety proste: *schludna, cicha, pokorna* i złożone: *do pracy stworzona*, metafory: *przydatna jedynie swoim rękom*), a także wyglądu (epitety o negatywnym nacechowaniu: *brzydka, chuda, gruzlicza*, porównania: *niepozorna jak mysz, jakby wraz z kurzem znikająca*). Następnie zestawiono je z prostymi stwierdzeniami w formie równoważników zdań: *a kobieta, jeszcze kobieta, że kobieta*. Tworzy to obraz kobiety oparty na kontraście. Cicha, niepozorna, nieurodziwa, a budzi ciekawość w mężczyźnie. Fundamentem dla kreacji tej bohaterki jest tajemniczość i nieoczywistość. Wprowadzenie tej postaci ma prawdopodobnie na celu podkreślenie aspektów człowieczeństwa i kobiecości, w opisaney wcześniej tylko w wymiarze zbiorowym, grupie pałacowych służących.

Powracające w halucynacjach umierającego bohatera postaci kobiece³⁰ interpretować można również jako uosobienie Śmierci, kostuchy.

Eh, ty, ty. Ja tu gadam niestworzone rzeczy. Ja tu skamlę. Jakbym jaśnie panem nie był, a ty jakbyś wielką panią była. Kolanami tu się ściskam, a ty **jak paw obnosisz się przede mną**. Nie uśmiechniesz się, nie zasmucisz, tylko kurze ścierasza. **Jak ten paw roznosisz ciało swoje nagie**. A żebyś wiedziała, że **nagie, nagusieńkie**. Nic cię nie zakryje przede mną. **Pełnaś go jak ziemia ziemi**. Wszędzie cię tu pełno, w tej komnacie. A ja jak w więzieniu między bezradnością a pragnieniem pełny ciebie. Może i się cieszysz, żeś mnie sobą zaraziła, że tu zdycham, drzę do ciebie. (147)

Patrzę tu na ciebie i nie chce mi się wierzyć, że się krzątasz w tej komnacie. (...) **Bo tyle młodości w tobie, że aż znieść cię trudno**. Nie kuś, nie kuś. Zmiłuj się nade mną. (...) Skazy nawet nie ma w tobie, że jesteś, taka młoda jesteś. Może i nie jesteś, lecz ta młodość jest za ciebie. (...) Bo ty jeszcze pychą jesteś, nie pokorą istnienia. **O, jak nieludzka jest ta młodość twoja, jak okrutna, niewyrozumiała, choć niewinna niczemu**. (148)

Może przyszedł tu po nic. Może tylko zemścić się na mnie. (148)

Ciesz się, śmiej się, drwij. (149)

A kiedy przyjdiesz nareszcie, wpadniesz w me ramiona (...) i szczęśliwi ruszymy z kopyta (204-205)

Jakżeż mogłem zapomnieć (...) **Że nie z tegoś już świata, że ty także do siebie nie należysz**. (205)

Śmierć ukazana jest w roli kochanki. Dla umierającego bohatera jest ona obiektem pożądania. Upersonifikowana śmierć to kobieta młoda, piękna, zmysłowa, ale też niewinna. Na poziomie językowym zastosowano szereg środków stylistycznych, w tym porównania (*jak paw obnosisz się przede mną*), paralelizmy (*jak paw obnosisz się przede mną, jak ten paw roznosisz ciało swoje nagie*), zdrobnienia (*nagusieńkie*), hiperbole (*tyle młodości w tobie, że*

³⁰ Oprócz pokojówki i panny młodej, Jakub w swoich wizjach spotyka też m.in. księżną.

aż znieść cię trudno), wykrzyknienie (*O, jak nieludzka jest ta młodość twoja*), szereg rozkaźników (*Ciesz się, śmiej się, drwij*), eufonia (*nieludzka, niewyrozumiała, niewinna*).

Podsumowując: występujące w *Pałacu* postaci kobiece są przede wszystkim wytworem umysłu głównego bohatera. Ich językowe kreacje wpisują się w dominującą w utworze poetykę snu. Deskrypcja skupia się na ich cielesności i zmysłowości, co oddaje mentalny stan bohatera. Postaci kobiece mogą też być interpretowane jako personifikacja śmierci, zwiastun zbliżającego się kresu życia Jakuba.

3. Językowa kreacja postaci kobiecych w twórczości Edwarda Redlińskiego

3.1. *Listy z Rabarbaru* – językowa kreacja postaci kobiecych

W debiutanckim zbiorze opowiadań Edwarda Redlińskiego pojawia się kilka postaci kobiecych. Najważniejszą rolę w fabule utworu odgrywa matka głównego bohatera, Pawełka Kosego, która pojawia się w większości opowiadań. Bohaterka ma na imię Helena i jest chłopką. Pawełek ma również siostrę – Kryškę. Inne postaci kobiece pochodzenia chłopskiego pojawiają się sporadycznie, w pojedynczych opowiadaniach. Zwykle są to postaci drugoplanowe. Zawsze jednak reprezentują one pewien archetyp mieszkanki wsi, np. miejscowa „wariatka” Chwośka.

3.1.1. Językowa kreacja Heleny Kosej

Bohaterkę tę wprowadza do utworu poniższy opis:

[Matka] Jest **kobietą dobrą**. W niedzielę, **ważąc kapuśniak, śpiewa godzinki**. Po śniadaniu **sprząta w chacie, zmienia nam pościel, koszule**. Potem bierze mnie do siebie na łóżko. Układam głowę na jej podołku, do iskania. Kogo nie iskano, ten nie wie, co stracił. Ech, **matka umie iskać**. Nieraz pstryka paznokciami na pusto, żeby zrobić przyjemność. Jest **piękną kobietą i imię ma piękne. Helena**. Czasem przygląda się ojcu chrapiącemu na szlabanku. (18)

Narracja w tym fragmencie prowadzona jest z perspektywy dziecka, co odzwierciedla się w ograniczonym doborze leksyki. Prosty przymiotnik *piękna* uzupełniony jest o kolejny schematyczny epitet *dobra*. Przytoczony zostaje szereg prac, jakie matka wykonuje w gospodarstwie: gotowanie (*ważąc kapuśniak*), sprzątanie (*sprząta w chacie, zmienia nam pościel, koszule*), opieka nad dzieckiem (*iskanie*).

Znaczące jest też imię bohaterki. *Helena* to imię pochodzenia greckiego, występujące w greckiej mitologii (por. Helena Trojańska). W Polsce po raz pierwszy odnotowano je

w XIII wieku (Taszycki 1969: 269). W świadomości Polaków imię to odbierane jest jako tradycyjne imię żeńskie. Jak podkreśla narrator *imię piękne*, które pasuje do *pięknej kobiety*.

Bohaterka ta ukazywana jest podczas wykonywania prac gospodarskich, takich jak dojenie mleka:

Od tego momentu moje spotkania z krowami ograniczają się do pojenia oraz **asystowania matce przy wieczornym udoju**. Jak lubię przyświecać dojeniu – usadowić się w żłobie z kopciuchem w rękę! **Matka siada na niziutkim zydelku. Obejmuje skopek kolanami, opiera głowę o krowi brzuch. Jej palce tłoczą mleko z wymion z artystyczną precyzją.** (18)

Narrator skupia się na poszczególnych, nawet najdrobniejszych gestach i ruchach matki (*siada, obejmuje, opiera*). W ten sposób opis dojenia krów zamienia się w opis swoistego rytuału, który matka dzieli z synem. Deskrypcja koncentruje się na dłoniach kobiety, a konkretnie na jej palcach, które *tłoczą mleko (...) z artystyczną precyzją*. Opisanie dłoni matki w ten sposób wskazuje pośrednio na umiejętności i doświadczenie bohaterki. W jej wykonaniu dojenie krów staje się sztuką.

Rytuał wieczornego dojenia krów staje się dla Pawełka ważnym punktem dnia:

Kiedyś matka zaniemogła i krowy doił ojciec. Krzyknął raz i drugi na Żuczkę, bo źle ustawiała nogę, zasłaniała wymię. Szturchnął Czarnuchę w brzuch. Nie podobało mu się moje przyświecanie. **I nagle poczułem się jakby w innej oborze. Inne ściany, inne krowy. Ciasniej i zimniej.** (18)

Emocje, jakie matka i jej zachowanie wzbudzają w dziecku, zestawione są z kontrastowym działaniem ojca. W tym zestawieniu to matka jest zdecydowanie wartościowana pozytywnie. Rozbudowane porównanie (*I nagle poczułem się jakby w innej oborze. Inne ściany, inne krowy*) oddaje emocje dziecka wyrwanego z codziennej, znajomej rutyny, której centralnym punktem była matka. Podkreśla to również powtórzenie przymiotnika *inny* (SJPD podaje m.in. następujące znaczenia tego leksemu: ‘nie taki sam, niepodobny do drugiego, różny, odmienny zmieniony’), a także użycie przysłówków w stopniu wyższym: *ciasniej, zimniej*, które niosą negatywne skojarzenia.

Z czasem Pawełek zaczyna inaczej postrzegać swoją matkę. Chłopiec dorasta i dostrzega upływ lat również w wyglądzie Heleny:

Dom! Nie urosłem przecież, a sufit obniżył się nad głowę... **Mama – jaka maleńka... starutka.** (51)

Pawełek opisuje matkę za pomocą deminutywów: *maleńka, starutka*, które z jednej strony określają jej wygląd, z drugiej zaś oddają emocje syna, jego czułość i miłość wobec rodzicielki. Wielokropek rozdzielający te dwa epitety wskazuje na moment zaskoczenia i uświadomienia sobie zmian, jakie upływ czasu wywarł na Helenie.

3.1.2. Językowa kreacja Krystyny Kosej (Kryśki)

Postać siostry Pawełka pojawia się dopiero w ósmym z kolei opowiadaniu zbioru pt. *Derma*. Charakterystyka tej bohaterki ogranicza się do krótkiej wzmianki o jej wieku i stanie cywilnym:

Kryśce minęła trzydziestka. Zaklepana stara panna. (65)

Poprzez potoczne wyrażenie *stara panna* przywołano powszechny w opisywanym środowisku stereotyp kobiety niezamężnej. Przymiotnik *zaklepana* (od czasownika *zaklepać* w znaczeniu potocznym ‘załatwić, obgadać, zapewnić’) uwypukla negatywny stereotyp, nadając mu humorystycznego zabarwienia.

W opowiadaniu pt. *Ferie wiosenne* nawiązano również do tradycyjnego podziału na prace męskie i kobiece:

W sobotę narznęliśmy z ojcem sieczki, co poszło sprawnie dzięki elektrycznemu silnikowi. **Matka z Kryską piekły ciasta, przyrządzały święconkę.** (65)

Mężczyźni zajmują się pracami gospodarskimi, kobiety gotują i przygotowują się do religijnych obrządków. Przedstawiony wyżej stereotyp zostaje jednak przełamany w kolejnym fragmencie:

Kryśka przyniosła ze strychu zeszłoroczne portki, jakąś bluzę, chodaki. **Sama obuła gumowce. Wzięliśmy się do widel.** **Ona, drobne chuchro, wiodła pierwsze skrzypce** (czy wolno użyć tego porównania przy gnoju?). Mnie dawała się we znaki przerwa w robocie. (67)

Kryśka nie tylko pracuje na równi z mężczyznami, jest nawet silniejsza, sprawniejsza i bardziej obyta z pracami gospodarskimi od swojego brata. Podkreślona została drobna budowa kobiety (*drobne chuchro*³¹), przez co tym bardziej uwypuklono kontrastującą z wyglądem siłę i wytrzymałość bohaterki. Zastosowano też popularny związek frazeologiczny *grać pierwsze skrzypce* (w znaczeniu ‘przewodzić komuś, czemuś’), który nieznacznie zmodyfikowano poprzez zamianę czasownika. W ten sposób, za pomocą oszczędnych środków językowych, w krótkim opisie stworzono obraz kobiety nietypowej, z jednej strony wpisującej się w normy jej środowiska, z drugiej będącej tych norm przeciwieństwem.

W kreacji postaci Kryśki pojawia się również motyw późnego zamążpójścia oraz, podobnie jak w przypadku matki głównego bohatera w *Nagim sadzie*, motyw późnego macierzyństwa:

³¹ *Chuchro*: pot. ‘osoba drobna, wątła’ (SJP). Na marginesie należy zaznaczyć, że wyrażenie „drobne chuchro” ma charakter tautologiczny, co w tym przypadku niekoniecznie należy klasyfikować jako błąd językowy, lecz przykład stylizacji na język potoczny, w którym tego typu formy językowe są powszechne.

Na Wigilię **wpadła Kryśka z wypuczonym brzuszyskiem, szczęśliwa**. Szwagier mówi do niej: **Rybko**. (100)

Redliński nie wpisuje motywu późnego macierzyństwa bohaterki w sferę tabu. Motyw ten użyty jest raczej dla nadania postaci dodatkowych cech komicznych. Świadczy o tym zastosowanie zgrubienia *brzuszysko*, przymiotnika *wypuczony* (utworzonego od potocznego czasownika *wypuczyć* w znaczeniu ‘uczynić wypukłym, stać się wypukłym’, por. SJP) oraz afektonimu *Rybko*, przy użyciu którego mąż zwraca się do Kryśki. Postać kobieca nie jest jednak deprecjonowana. Środki językowe, takie jak czasownik *wpaść*, w tym kontekście konotujący energię i witalność, oraz przymiotnik *szczęśliwa*, kreują poczucie szczęścia, jakie odczuwa bohaterka.

3.1.3. Językowa kreacja Chwośki

Postać Chwośki pojawia się w opowiadaniu *Brzozy*, w którym narrator Pawełek opisuje swoje dzieciństwo spędzone głównie na wypasaniu krów i zabawach z rówieśnikami:

Czasem przypędza krowy **głupia Chwośka**, która pasie u gospodarzy podobnie jak Leszek. **Lat ma ze czterdzieści, a rozumu pięć razy mniej**, pozwala wyczyniać ze sobą różne kawały. (24)

Już na wstępie pojawia się epitet charakteryzujący w formie nacechowanego negatywnie przymiotnika *głupia*. Jest to wręcz stały epitet, będący częścią nazwy osobowej tej postaci. Niedostatki intelektualne bohaterki autor dookreśla następnie za pomocą zdania o charakterze sentencji: *lat ma ze czterdzieści, a rozumu pięć razy mniej*, w którym zestawia wiek i iloraz inteligencji bohaterki. W tym zestawieniu obie te cechy Chwośki wypadają negatywnie.

Chwośka jest zdecydowanie najbarwniejszą postacią kobiecą występującą w *Listach z Rabarbaru*. Bohaterka nie wpisuje się w społecznie akceptowane normy:

Najwięcej śmiechu mamy z Chwośki. Czasem przychodzi w **butach na wysokim obcasie – jeden jest czarny, drugi brązowy i z cholewką. Raz wplotła w warkocze gałęzie i udawała drzewo. Całe lato i jesień śpiewa pieśni wielkanocne**, najczęściej „Wesoły nam dziś dzień nastał”. (25)

Powyższy opis jest jednocześnie plastyczny i konkretny. Redliński uwypukla komiczny charakter Chwośki, jednocześnie wskazując, że nie cieszyła się ona szacunkiem w społeczności wiejskiej (zwłaszcza wśród dzieci). Jej odmienność podkreśla ubiór – buty nie do pary, gałęzie wplecione we włosy. To, jak również nietypowe zachowania kobiety – udaje drzewo, nieustannie (*całe lato i jesień*) śpiewa pieśni wielkanocne, są przyczyną jej alienacji.

Śpiewa, czy są słuchacze czy nie. Rozsiada się pod drzewem, wybija takt patykiem i **zawodzi na cztery strony świata, grubo jak chłop**. (25)

Komizmu tym scenom dodaje fakt, że Chwośka nie posiada ładnego głosu. Redliński w kreacji śpiewającej kobiety używa czasownika *zawodzić* konotującego nieprzyjemne,

wysokie i przeciągłe dźwięki. Czasownik ten autor łączy z potocznym zwrotem *na cztery strony świata*, podkreślając tym samym, jak głośny i nieprzyjemny dla słuchaczy jest śpiew Chwośki. Na koniec porównuje jej głos do głosu chłopca (*grubo jak chłop*), po raz kolejny deprecjonując tę postać dla celów parodystycznych wpisujących się w konwencję groteski i satyry.

3.2. *Konopielka* – językowa kreacja postaci kobiecych

W *Konopielce* pojawia się szereg postaci kobiecych: Handzia Bartoszewicz (żona Kaziuka, głównego bohatera powieści), Grzegorycha (sąsiadka Bartoszewiczów), nauczycielka z miasta o imieniu Jola³² (*uczycielka*), a także grupa wiejskich gospodyń, żon taplarskich gospodarzy (Dominicha, Dunajowa, Michałowa i inne). Te ostatnie postaci tworzą bohatera zbiorowego, jakim jest społeczność wiejska (a dokładnie jego żeńska część).

3.2.1. Językowa kreacja Handzi Bartoszewicz

Handzia jest żoną Kaziuka Bartoszewicza i matką czworga dzieci: Ziutka, Stasi, Władka i Jadzi. Jest to (obok nauczycielki) najważniejsza postać kobieca w utworze.

3.2.1.1. Wygląd Handzi

Postać Handzi pojawia się już w pierwszych scenach powieści.

Na łóżku pierzyna ledwo bieleje, choć w białej poszwie **ona**, a **głowe żonki** na poduszce **nie tyle widać, co słyhać, dychanie słyhać**. (6)

W scenie tej główny bohater, Kaziuk, tuż po przebudzeniu obserwuje śpiącą obok żonę. W białej pościeli widać tylko głowę kobiety. Bohaterka określona jest zaimkiem osobowym *ona* oraz zdrobnieniem *żonka*. Postać kobieca jest praktycznie niewidoczna, co nadaje jej nieco tajemniczego charakteru. Wyraźnie jednak słyhać jej oddech (*dychanie*), co podkreśla jeszcze powtórzenie czasownika.

Kaziuk zaczyna budzić żonę, ale Handzia nie może wyrwać się ze snu. Następuje opis zaspanej, półprzytomnej kobiety:

Siedzi i siedzi niedoprykryta pierzyno, cycki rękami zakrywa od zimna, **oczy wytrzeszczywszy nieżywe, szklane, niby zbudzona**, a **wygrzebać się z nocy nie może, jeszcze nogi, brzuch nieprzecknięte**. Mamrocze coś, **gęba się jej rusza jak krowie, co przez sen trawę żuje**. (8)

Opis skoncentrowany jest na poszczególnych częściach ciała kobiety (*cycki, oczy, brzuch, nogi*). Poprzez umiejętne przechodzenie w opisie od jednego do drugiego elementu wyglądu

³² W powieści nie ma podanego nazwiska tej postaci.

postaci i stosowanie starannie dobranych epitetów, oddawany jest proces powolnego, mozolnego wybudzania się Handzi. Oczy Handzi są *nieżywe* i *szklane*, jej nogi i brzuch *nieprzecknięte*. Kobieta *mamrocze coś*. Jej wygląd i zachowanie nasuwa Kaziukowi skojarzanie z krową. Usta bohaterki określone są ekspresywnym mianem *gęby*, a w rozbudowanym porównaniu *gęba się jej rusza jak krowie, co przez sen trawę żuje*, człon porównujący odnosi się do świata przyrody (świata zwierząt) i realiów gospodarskich (krowa jest podstawą inwentarza w wiejskim gospodarstwie). Zestawienie Handzi z krową nadaje opisowi kobiety wydźwięk humorystyczny, współgra z konwencją groteski, która dominuje w utworze. Ponadto opis zaspanej kobiety wzbogacony jest metaforą *wygrzebać się ze snu nie może*. *Słownik języka polskiego PWN* notuje czasownik zwrotny *wygrzebać się* w znaczeniu ‘wyjść skądś lub spod czegoś z trudem’, a także z kwalifikatorem *pot.* ‘być gotowym po dłuższym, powolnym przygotowywaniu się’. Taki sposób obrazowania jest kreatywnym i plastycznym sposobem opisu zaspanej kobiety.

Językowa kreacja wyglądu Handzi zbudowana jest głównie w oparciu o zestawienie z wyglądem innej kobiecej postaci – nauczycielki. Językowa kreacja nauczycielki nie jest przedmiotem niniejszych rozważań, ponieważ bohaterka ta nie zalicza się do warstwy chłopskiej. Jednak charakterystyka wyglądu nauczycielki jest jednym z punktów odniesienia dla kreacji wyglądu Handzi, dlatego należy przytoczyć kilka istotnych jej elementów:

Uczycielka, jakaż ona **wysoka, większa ode mnie, długa, cieniutka. A uroda cygańska, oczy czarne, włosy czarne kręcące się, cera czarniawa.** (52)

Uczycielka wsadziła ręce w kieszonki i **stąpa delikatnie: lądki cienkie, tylek maleńki, a wysoka jak palma i jak wierzbowa palma giętka**, idzie i gnie się, przegibuje: czasem pod prąd **ryby tak się przeginają, bluszcz na nurcie fałuje.** (55)

Nauczycielka jest wysoka i smukła. Ma ciemną karnację, oczy i włosy. Jest bardzo delikatna. Kreację językową tej postaci tworzy szereg środków językowych. Przede wszystkim są to epitety (*wysoka, długa*), wyrażone również za pomocą zdrobnień przymiotnikowych (*cieniutka, tylek maleńki*), wyliczenia (*uroda cygańska, oczy czarne, włosy czarne kręcące się, cera czarniawa*) i porównania (*wysoka jak palma i jak wierzbowa palma giętka*). Autor odwołuje się w opisie do świata przyrody (*ryby tak się przeginają, bluszcz na nurcie fałuje*). Kreacja nauczycielki oparta jest na założeniu, że bohaterka wyróżnia się swoim wyglądem i zachowaniem spośród innych postaci. Jest obca, inna:

I teraz jak tak stojo koło siebie, baba przy babie, teraz ja widze, **jaka różnica między uczycielko a żonko! Jak brzoza przy stogu! Różga przy kopicy! Jak konopka, konopielka i kapusta.** (57)

Handzia reprezentuje typową chłopską urodę. Jeśli nauczycielka jest smukła i wysoka, żona Kaziuka jest przysadzista; jeśli nauczycielka jest delikatna, Handzia jest masywnej

budowy ciała itd. Taki obraz Handzi kreowany jest za pomocą kontrastowych porównań odnoszących się do świata roślin³³ (*jak brzoza przy stogu, różga przy kopicy*³⁴, *jak konopka*³⁵, *konopielka*³⁶ i *kapusta*). Rzeczowniki zawarte w członie porównującym (*stóg, różga, kapusta*) wskazują na budowę ciała Handzi – wspomniane już przysadziste, rozłożyste kształty kobiety. Opis ten charakteryzuje ekspresja: szereg wykrzyknień, który jeszcze bardziej uwypukla zasadnicze różnice między chłopką a mieszkanką miasta.

Inny sposób obrazowania wyglądu Handzi zawarty jest w scenach retrospekcyjnych, w których Kaziuk wspomina ich pierwsze spotkanie:

(...) **dziewczyna** staje przed nami **czerwona ze wstydu i strachu**, ale **wyszykowana**, w **sukience z żorżety**³⁷, w **śniegowcach**, **brwi węglem podczernione**, **policzki podkrażnione burakiem**, **ręce złożyła i w ziemię się patrzy i garbi się**, żeby **cyci** mniej wystawali, **oj wstydliva**. (38).

Młodą kobietę określa leksem *dziewczyna*. Twarz Handzi jest *czerwona ze wstydu i strachu*. Po kolei wymienione i określone są poszczególne elementy stroju bohaterki (w *sukience z żorżety*, w *śniegowcach*) i jej wyglądu (*brwi węglem podczernione, podkrażnione burakiem*). Z jednej strony fragment ten dostarcza pewnych informacji o wyglądzie Handzi, z drugiej ukazuje ówczesne realia życia na wsi. Kobiety sięgały po naturalne metody, aby poprawić swoją urodę (węgiel, buraki).

Wygląd młodej Handzi dookreślony jest w dalszym fragmencie:

I widze [Kaziuk – A.C.]: **dobry kawał baby, dziewczyna gruba, klusta, cycata. Ręce grube. Nogi grube. Włosy gęste. Nos nieduży. Nie garbata. Nie ślepa. Nie kulawa**. (38)

Bohaterka kreowana jest na stereotypową przedstawicielkę warstwy chłopskiej, wpisuje się w pewien ówczesny kanon piękna. Kobieta *gruba, klusta*³⁸ (gw. ‘tłusta’), *cycata* oznaczała kobietę zdrową, silną, zdolną do pracy na roli i w gospodarstwie oraz do rodzenia dzieci. Wygląd Handzi opisany jest za pomocą potocznego wyrażenia *kawał baby*, dookreślonego przymiotnikiem *dobry*, a także wielokrotnie powtórnego epitetu *gruba*. Urodę Handzi

³³ Tego typu porównania chętnie stosował Stefan Żeromski, co obszernie scharakteryzował Stanisław Cygan (2007).

³⁴ *Kopica* – niewielka kopa siana lub zboża (SJPD).

³⁵ *Konopka* – wietrznicza biała (SGP), odmiana trawy.

³⁶ *Konopielka* – rodzaj pieśni ludowej z rejonów Podlasia o charakterze życzeniowo-zalotnym śpiewanej w okresie wielkanocnym przy akompaniamencie harmonii, skrzypiec lub ustnej harmonijki (Gawel 2013: 152-163).

W powieści Edwarda Redlińskiego określenie to stosowane również w odniesieniu do mitycznej zjawy, szczupłej i wiotkiej kobiety, którą rzekomo można było ujrzyć na polach konopi i która porывała dzieci. Konopielką nazywano Jolę, nauczycielkę z miasta. W kontekście powyższego cytatu *konopka / konopielka* to prawdopodobnie zdrobnienie od leksemu *konopia*, smukłej i delikatnej w wyglądzie rośliny, dawniej uprawianej w Polsce z myślą o przemyśle włókienniczym.

³⁷ *Żorżeta* - rodzaj przezroczystej tkaniny o splocie płóciennym. Wyrabiana jest z wełny, bawełny lub jedwabiu. (Wikipedia: <https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BBor%C5%BCeta>; dostęp online: 13.01.2021).

³⁸ Gwarowe rozpodobnienie (por. *kwardy*, Brückner 1927: 572).

sugerują również epitety: (włosy) *gęste*, (nos) *nieduży*, a także szereg równoważników zdań z elipsą słowa posiłkowego: *nie (jest) garbata*, *nie (jest) ślepa*, *nie (jest) kulawa*, odnoszących się do cech niepożądanych u kandydatki na żonę, określających pewne defekty fizyczne.

W *Konopielce* nie ma pełnej charakterystyki wyglądu Handzi. Można założyć, że ma to związek ze sposobem narracji, która jest pierwszoosobowa, z punktu widzenia mężczyzny. Mąż nie skupia się na wyglądzie żony. Wyjątkiem są sytuacje, w których zestawia Handzię z postacią kobietą o zupełnie innym typie urody³⁹ lub kiedy wspomina pierwsze spotkanie z żoną (to, jak wyglądała przed laty).

3.2.1.2. Handzia jako gospodyni

Sporo uwagi poświęcono pracom, jakie Handzia wykonuje w gospodarstwie. Zaraz po przebudzeniu kobieta idzie wydoić krowy:

Poszła doić, póki z mlekiem nie wróci sie, posiedzieć można, poroić pod czapko. (9)

Handzia przysiada, skopek kolanami ściska, głowę wpiera w pachwinę, doi, Raba cichnie, nasłuchuje ciurkania w skopku. Zaraz Handzie palcem probuje smaku: dobre, z siaro, jak trzeba. (9)

W opisie szeregu czynności związanych z dojeniem krowy zastosowany został czas teraźniejszy, a także nagromadzenie krótkich zdań pojedynczych (*Handzia przysiada, skopek kolanami ściska, głowę wpiera w pachwinę, doi*), co nadaje scenie dynamizmu.

Handzia odpowiada nie tylko za dojenie krów, ale również za opiekę nad innymi zwierzętami w gospodarstwie. Kobieta przygotowuje karmę dla świń:

A Handzia wiadra niesie, do koryta przed chlewem ciasta nalewa i świńskie drzwi odmyka. (11)

Żona Kaziuka pracuje również w polu. Wykonuje tzw. kobiece prace polowe⁴⁰:

Handzia w polu siedziała, len pleła, warzywo, oborywała z Ziutkiem kartofli. (114)

Mnogość pracy, jaką kobieta wykonuje w domu i gospodarstwie, pokazana jest poprzez szereg czasowników (np. *siedziała, pleła, oborywała*).

Oprócz dbania o inwentarz i wykonywania prac w polu do zadań żony Kaziuka należy również opieka nad pozostałymi domownikami, polegająca głównie na przygotowywaniu posiłków:

Handzia podstawia stół i z policy, z najwyższej deski, kubek z mączko cukrowo zdymuje. Zdjęła i zaraz na nas popatrzyła, to na mnie patrzy, to na tatka: który jad, Jezu, nic przed wami nie uchować, nu, który mączkę wyjad? A widzi, że ja pilnie słome w kącie rozściалам, tyłem odkręcam się do niej. Ty, Kaziuk? (...) Ona patrzy

³⁹ Warto zaznaczyć, że Kaziuk jest zafascynowany nauczycielką. Kobieta ta pociąga go fizycznie.

⁴⁰ Do tzw. kobiecych prac polowych zaliczano m.in. uprawę ogrodu czy udział w zbiorze ziemniaków. Do obowiązków kobiety w gospodarstwie należało też gotowanie, szycie ubrań, utrzymywanie porządku w domu oraz opieka nad dziećmi i starszymi członkami rodziny (Mędrzecki 2000: 180).

srogo na tata: Wy? Kręco głowo, że nie oni, a oczami pódłoge zamiatajo, widać też do kubka sie dorwali. Ale kiedy? Jak mnie Handzia do krowy wywołała? Takie bystre? Rozsierdziła się: Nie wy? Nie ty? To kto? Oni? Dzieci powyskakiwali z łózka, wiedzo, że w kubku mączka jest, stojo pod matko bose, w koszulach, łebki pozadzierali, zapatrzone w kubek, jak psiaki w cedziłko. (12)

Dbanie o zapasy jedzenia w domu jest domeną kobiety. Gdy Handzia odkrywa, że w kubku brakuje *mączki* (czyli cukru), wpada w szal. Wzburzenie emocjonalne bohaterki oddaje szereg pytań w formie równoważników zdań. Pytania te pozostają bez odpowiedzi, są poniekąd retoryczne. Wybuch gniewu kobiety opisuje czasownik zwrotny *rozsierdziła się* (SJPD ‘bardzo gniewać się, rozzłościć się’). Pozostali domownicy unikają udzielenia odpowiedzi na jej pytania, jak również unikają nawiązania z nią kontaktu wzrokowego. Dwóch dorosłych mężczyzn w tym momencie obawia się kobiety. Kaziuk jednak szybko odzyskuje kontrolę nad sytuacją i ucina kłótnię:

Nie gadaj tyle, ucinam ja kazanie jej na stołku: dzieci gołe, śniadanie nienastawione, a ona tu gorzkie żali odprawia! (12)

Wyrzuty żony bohater nazywa *kazaniem*, wylicza szereg „zaniedbań”, jakich dopuściła się Handzia (*dzieci gołe, śniadanie nienastawione*). Szyk przestawny i zdanie wykrzyknikowe uwypuklają emocje bohatera. Kaziuk deprecjonuje i ośmiesza zachowanie żony, by odwrócić jej uwagę od brakującej ilości cukru.

Wyjątkowym czasem w kulturze wiejskiej są święta chrześcijańskie. W *Konopielce* pojawia się obszerny opis przygotowań do Wigilii. Skupiono się przy tym na czynnościach wykonywanych przez Handzię:

W Wigilię Handzia napiekła pierogow z pytlowej mąki, cztery bochenki, skore pomazała żółtkiem z mączko, pozapiekało się, a wyjęła z piecy, aj, jak zapachniało! **Pierogi napieczone na święta, a na Wigilje naszykowała barszczu grzybowego, grzybow z cebulo, zalewajki z suszonych gruszkow, kuci i polamańców z makiem**. Po wieczery mycie było w balei, szorowanie dzieci takie, że rozparzone, maku najedzone, w świeże pościeli położone pozasynali od razu. I my z tatem się pomyli, poodziewali czyste koszuli, gaci, niedzielne spodni i marynarki, a budzienne odzienie i kożuchi nasze i dzieciow wrzuciła Handzia do piecy, żeb się wszy wyparzyli, póki piec gorąca po pierogach. (78)

Ponownie ogrom pracy związanej z przygotowaniem do świąt autor oddaje poprzez nagromadzenie nazw potraw (*naszykowała barszczu grzybowego, grzybow z cebulo, zalewajki z suszonych gruszkow, kuci i polamańców z makiem*), a także rozbudowanych zdań, co podkreśla ilość i różnorodność zadań kobiety.

3.2.1.3. Handzia jako żona

Opis relacji Kaziuka i Handzi nie jest zbyt rozbudowany. Małżeńską hierarchię ukazano m.in. w przedstawionej już scenie kłótni o słoik z *mączką*. Dokładniejsza charakterystyka tej relacji budowana jest w groteskowej scenie „pogoni” za kurą:

Nachodzim z Handzio czujnie te zaraze bezogoniate, suniem noga za nogo, cicho jak po szkle, ręce wszerek rozłożone. Raptem ona znowuś jak nie smyrgnie dołem! Ale tym razem źle trafiła, między nogi Handzine: Handzia przysiada, po babsku w spódnicach kolanami ściska i cap jo pod skrzydła i siup palce w dópe! Nima jajka, ogłasza, zatracone! (15)

Kobieta i mężczyzna wykonują te same ruchy (*suną noga za nogą, ręce wszerek rozłożone*). Oboje są *czujni* i poruszają się *cichoko jak po szkle*. To jednak kobieta okazuje się zwinniejsza i ma lepszy refleks: *przysiada po babsku* i łapie kurę kolanami. Następuje scena poszukiwań zaginionego jajka⁴¹:

Wtem jęk słyszę słaby: Ojezu! I co widzę:

Handzia stoi jak nieżywa z rękami nad głową, **w słup soli przemieniona i jak sol biała**. A jedna noga podkurczona!

Czemu podkurczona? Może węż jo w pięto kolnął?

Nie, nie węż jo kolnoł: od razu widać co. Zagotowało sie we mnie!

Podskocz i lu! babe z jednej strony w gębe, lu! z drugiej, cało garścio po mordzie, aż przysiadła w kuczki, głowe w ręce chowa.

Rozdziawo ty, krzyczy w sprawiedliwym gniewie, **gapo ty, robota tobie sama w rękach gnije! Lugo ty zgniła, gnido wszawa**, jajko, Ojezu, jajko rozduścić!

I lu! jo na dokładke z góry, w chustke, i lu! jeszcze raz, po plecach zaraze, i jeszcze raz, aż zajęczała. **Za co ty mnie bijesz, skomli, rękawami zakrywa sie**. Czego ryczysz, durna, krzyczy, i lu jo znowuś przez ręce, bo uch, nie lubie, psiakrew, nie lubie, jak baby płaczo. (16)

Powyższy fragment ukazuje scenę przemocy domowej. Kreację przerażonej kobiety buduje metafora i porównanie (*w słup soli przemieniona i jak sol biała*), które nawiązują do biblijnej opowieści o żonie Lota. Dynamizmu deskrypcji nadaje wykrzyknikowa onomatopeja *lu!*. Mąż obrzuca żonę szeregiem inwektyw: *lugo zgniła, gnido wszawa, durna*. Biję ją nie po twarzy, lecz po *mordzie* (leksem o wyraźnie negatywnej konotacji). Kobieta kuli się w sobie, *skomli* niczym zwierzę. Opis ma charakter ekspresywny. Kobieta kreowana jest na osobę słabszą od mężczyzny. Żona jest całkowicie zależna od woli męża.

⁴¹ Scena ta obrazuje też jaką wagę w kulturze wiejskiej przywiązywano do pożywienia. Głód stanowił realne zagrożenie dla zdrowia i życia mieszkańców wsi, dlatego do pokarmu odnoszono się z szacunkiem.

3.2.1.4. Handzia jako matka

Jak już wspomniano, Handzia jest matką czwórki dzieci. Tak oto przedstawiona jest relacja Handzi z jej dziećmi:

Ale na dwie trzy chwilki: Ziutek, najstarszy, zaraz pod kołyskę wlaższy ciszką, wyrzuca małą soskę, chowa się pod łóżko i sam smocze. Oddaj, krzyczy Handzia, oddaj, mówie! Wyłaż spod łóżka, bo cie tam Marmytka po ciemku załachocze, wyłaż! Aż polanem od matki dostawszy, wyrzuca soskę: Handzia jo obciera, znowuś małą wtyka, mała cichnie, za to Ziutek rozżalony ryczy, aż szyby dzwonio, nie wiadomo czemu przyłączają się młodsze dzieci, zaraz też przyłączają się dzieci Michałowe za ścianą, do tego jeszcze ciele zajęczało, huk, wisk w chacie, jak na odpuszcie, od tego wizgu komin się zatknął, dym wraca z powrotem, ciemno, smród, nie do zniesienia. A dajże im tej mączki, może ścichno, krzyczy do Handzi. I prawdziwie, tylko stanęła pod polico, po kubek ręce wyciągnęła, pisklaki ucichły jak nieme i gapio się na matkę. (12)

Handzia nie stroni od podnoszenia głosu na dzieci (*Oddaj, krzyczy*) oraz od przemocy fizycznej (*polanem od matki dostawszy*). Czytelnik odnosi wrażenie, że wykonywane przez matkę czynności są bardzo mechaniczne, w jej stosunku do dzieci brakuje czułości. Opieka nad nimi jest kolejnym obowiązkiem kobiety, który Handzia wykonuje skrupulatnie, ale bez większego entuzjazmu.

Przedstawiona scena kontrastuje z ukazaniem wątku śmierci najmłodszej córki, Jadzi:

A tu Handzia z chaty wylatuje: ręce załamane, włosy potargane i **beczy, beczy**, a cóż u czorta z tym **beczeniem**, ileż **beku** słuchać można? Żeby bliżej podleciała, oj, dostałab po plecach, nie lubie, choroba, nie lubie, jak baby **placzo!** (45)

Handzia koło progu klęczy, czołem w deski bije, zębami skohycze, bez chustki, włosy rozpuszczone, słozami dzieci polewa. (45)

Warto zwrócić uwagę na wielokrotne zastosowanie leksemów odnoszących się do płaczu: czasownik *beczy* (powtórzony dwukrotnie), synonim *placzo*, a także oparte na tym samym rdzeniu, co *beczeć*, rzeczowniki *beczenie* i *bek*. Autor wylicza czynności, jakie wykonuje pogrążona w bólu kobieta (*koło progu klęczy, czołem w deski bije, zębami skohycze*). Emocje bohaterki oddane są za pomocą opisu ich fizycznych objawów. Redliński unika w ten sposób głębszej analizy psychiki bohaterki. Jest to podyktowane przede wszystkim konwencją powieści. Autor wyolbrzymia reakcję kobiety, tworzy bardzo emocjonalny i dynamiczny opis.

3.2.2. Językowa kreacja Grzegorychy

Wśród istotnych dla fabuły *Konopielki* bohaterek kobiecych należy wymienić Grzegorychę. Ta młoda, ale już dwukrotna wdowa jest najbliższą sąsiadką rodziny Bartoszewiczów. Nie znamy jej imienia. *Grzegorycha* to typowa dla kultury ludowej nazwa odmężowska (Rzetelska-Feleszko 1998) utworzona poprzez dodanie do podstawy *Grzegor*

(gwarowa forma imienia *Grzegorz*) przyrostka *-ycha*⁴². Tak oto przedstawione jest pochodzenie i wygląd tej bohaterki:

A pierwszy [mąż – A.C.] Grzegor umar młodo: znalazł sobie Grzegoryche **dzies aź za Juchnowcem, bez posagu, za to takie, że mężczyznom oczy na wierzch wypierało**. (21)

Grzegorycha jest kolejną po nauczycielce „obcą” kobietą w wiosce. Nie pochodzi z Taplar, przybyła do wsi za mężem. Określenie *dzies za Juchnowcem* jest jedyną wskazówką co do jej pochodzenia. Zastosowanie przysłowka *gdzieś* z jednej strony podkreśla, że miejsce pochodzenia Grzegorychy nie jest dokładnie znane, z drugiej zaś strony wzbogaca tę bohaterkę o pewną nieokreśloność.

Bohaterka ta pojawiła się w Taplarach jako kobieta uboga (*bez posagu*). Tym bardziej mieszkańców wsi dziwi fakt, że Grzegor zdecydował się pojąć ją za żonę. Małżeństwa były bowiem na wsi kojarzone z rozsądku, zwykle dla pewnych majątkowych korzyści. Kobieta bez posagu nie przedstawiała sobą dużej wartości. Majątkiem Grzegorychy była jednak jej uroda. *Za to takie, że mężczyznom oczy na wierzch wypierało* – to rozbudowane porównanie opisuje niezwykle wygląd bohaterki. Uroda kobiety oceniana jest na podstawie wrażenia, jakie wywołuje na mężczyznach. Pożądanie, jakie Grzegorycha wzbudza w chłopach, uwidacznia się w ich fizycznej reakcji (wytrzeszczają na nią oczy).

Przeszłość Grzegorychy zarysowana jest w poniższym fragmencie:

A ona, dwóch mężów odprawiwszy z tego świata, **ostała bez dzieciow jak panna, a i wygląd ma panny, nie baby, o niejednen kawaler szedby do niej z rajkami**⁴³, jakby ludzie nie gadali, że pewno **bezdzienna**. (21)

Grzegorycha została wdową dwukrotnie, co jest kolejnym czynnikiem alienującym ją z wiejskiej społeczności. Również jej bezdzietność jest przedmiotem plotek i wyróżnia ją na tle innych zamężnych wiejskich gospodyń. Z tego powodu porównana jest do panny. Podstawą takiego porównania jest nie tylko jej sposób życia, ale również wygląd. Po raz kolejny w deskrypcji wyglądu Grzegorychy autor odwołuje się do wrażeń, jakie bohaterka ta wywiera na mężczyznach. Kobieta ta jest tak piękna i powabna, że *niejednen kawaler szedby do niej z rajkami*. Tak się jednak nie dzieje, z powodu wspomnianych plotek o bezdzietności Grzegorychy.

Postać Grzegorychy jest mocno związana z wątkiem ducha Grzegora. Mieszkańcy Taplar są przekonani, że zmarły mąż kobiety nocami straszy we wsi i odwiedza wdowę w jej domu. Dowodem na to są odgłosy młócenia zboża, które słyhać nocą ze stajni Grzegora:

⁴² Przyrostek *-icha/-ycha* jest w polszczyźnie gwarowej rzadko spotykany. Najczęściej występuje na terenach na wschód od Puław i w polszczyźnie południowokresowej. (zob. dialektologia.uw.edu.pl, dostęp online: 26.06.2019).

⁴³ *Raj / rajek / rajko* – ‘swat weselny’ (SJP), osoba pośrednicząca w zawieraniu małżeństwa.

Podobno był u was wczoraj wasz nieboszczko, Grzegorycha, ludzi widzieli. Podobno żyto nawet młócił, prawda to? (21)

Mieszkańcy wsi postanawiają wypytać Grzegorychę o rzekomego ducha.

Grzegorycha **oczy spuściła**, w ziemię patrzy, **zębami lypy⁴⁴ przygryza**, **ręce jej drżą**. A kobieta **rostu męskiego**, **oczy wstydlive**, **poliki czerwone**, a **cycki**, a **dópsko** a **nogi takie nabite**, **jakby cały czas coś w nich gotowało, mrowiło!** (21)

Ona **zębami sie przygryza**, **kolanem w kolano postukuje**, **widać jak sie w niej gotuje**, **bo czerwona, drży**. (21)

Zakłopotanie, zdenerwowanie kobiety przejawia się w spuszczonej oczach, przygryzionych wargach i drżących rękach. Są to typowe objawy emocjonalnego niepokoju. Następnie uwaga narratora skupia się ponownie na wyglądzie Grzegorychy. Dowiadujemy się, że Grzegorycha jest kobietą wysoką. Jej wzrost określony jest epitetem *męski*. To kolejna cecha wyróżniająca Grzegorychę wśród innych kobiet. Twarz bohaterki zdradza odczuwane emocje (*oczy wstydlive*, *poliki czerwone*). Deskrypcja skoncentrowana jest na opisanu sylwetki kobiety. Potoczne określenia (*cycki*, *poliki*, zgrubienie *dópsko*) nadają opisowi nieco wulgarnego charakteru. Atrybutem Grzegorychy są jej nogi, określone epitetem *nabite* (umięśnione) i rozbudowanym porównaniem *jakby cały czas coś w nich gotowało, mrowiło!* Zastosowanie zdania wykrzyknikowego podkreśla ekspresywny charakter tego opisu, zaś wyliczenie *A kobieta, (...) a cycki, (...) a dópsko*, wzmocnione powtórzeniem spójnika *a*, dodatkowo podkreśla wartościujący i ekspresywny charakter opisu.

Kobiecie udaje się przekonać sąsiadów, że Grzegor nie straszy w swoim dawnym obejściu. Mimo to podejrzenia wobec niej nie znikają. Jako wdowa Grzegorycha cieszy się jednak specjalnymi przywilejami w taplarskiej społeczności:

Baby i dzieci zostają się, nie dla nich takie zebrania, a my taplarskie gospodarze, wchodzimy, (...) dalej Grzegorycha, **wdowa, liczy się jak gospodarz** (...). (27)

Grzegorycha może uczestniczyć w spotkaniu gospodarzy (*wdowa, liczy się jak gospodarz*). To daje jej wyjątkową na tle innych kobiet w Taplarach pozycję.

3.2.3. Językowa kreacja innych taplarskich gospodyń (Michalichy, Dunaichy, Dominichy)

W *Konopielce* pojawia się szereg drugoplanowych postaci kobiecych. Wśród nich wskazać należy bratową głównego bohatera, Kaziuka – Michalichę. Podobnie jak w przypadku Grzegorychy, nie znamy imienia tej bohaterki. Na jej określenie używana jest tylko nazwa odmeżowska. Do imienia męskiego *Michał* dodano gwarowy przyrostek *-icha*.

⁴⁴ *Łypy* – gw. wargi.

Ten sposób określania kobiet jest popularny w *Konopielce* (por. *Dunaicha*, *Dominicha*, *Grzegorycha*), ponieważ akcja powieści toczy się na Podlasiu, gdzie formy takie są rozpowszechnione. Postać Michalichy pojawia się w fabule utworu tylko raz:

Obchodzę chatę wkoło i patrzę po Michałowym podwórzu, czy bezogoniata nie przywędrowała. Nie widać. A może w sieniach? (...) A kto tam po naszych sieniach łązi! słyhać z chaty i **Michalicha**, **bratowa**, wyglonda. Odpowiadam, że kury szukam, tej bez ogona, nie przywędrowała do was?

Michalicha podłógę zamiata. Do nas? **Prostuje się i pód boki bierze się: A co to ja od waszych kurow pasienia? A może jeszcze powiesz, że ja wasze kure przywabiała, co? Że chciała ukraść?** (14-15)

Kobieta ta ukazana jest przy typowej w wiejskim domu pracy: *podłógę zamiata*. Zobrazowany zostaje charakter Michalichy, a pośrednio również jej relacja z Kaziukiem. Bohaterkę łatwo wpada w gniew i przejawia niechęć w stosunku do szwagra. Wskazuje na to gest wzięcia się pod boki i szereg pytań zaczepno-obronnych.

Kobieta zachowuje się wrogo w stosunku do głównego bohatera:

Michalicha następuje z miotło, zaraz chlapnie mnie po głowie. (15)

Bohaterka atakuje Kaziuka w zasadzie bez większej przyczyny. Jej zachowanie jest nieracjonalne, reakcja nieadekwatna do sytuacji, wyolbrzymiona, co wywołuje efekt humorystyczny. Kaziuk podsumowuje całe zajście, a także postać bratowej tymi słowami:

Ależ mamy bratowe, mówie do Handzi, **sama złość, istna kuna!** (15)

Wyrażenia *sama złość* uwypukla tę dominującą cechę Michaliny. Jest to w zasadzie jej jedyna dystynktywna cecha. Bohaterka porównana jest do kuny, zwierzęcia kojarzonego z agresywnym, złośliwym zachowaniem, uważanego też za szkodnika.

Kolejną postacią kobiecą występującą w *Konopielce* jest Dunaicha, żona sołtysa Dunaja. Jako żona najważniejszego gospodarza w Taplarach Dunaicha odpowiada za znalezienie zakwaterowania dla nauczycielki oraz przygotowanie sali lekcyjnej:

Zachodze. Jest uczycielka, jest Dunaj, Dunaicha i Kozakow Stach Jej Bohu. Uczycielka chodzi wielkimi krokami pod ściano, tam i nazad, **Dunaicha ściany bielo**⁴⁵, Stach Jej Bohu dechy hebluje, długie. (50)

Czasownik *bielić* użyty jest w 3 os. liczby mnogiej. Jest to tak zwane trojenie, forma *pluralis maiestaticus*, wyrażająca szacunek dla osoby, w kontekście której została użyta (Sikora 2010: 44). Poprzez zastosowanie tej formy w narracji pierwszoosobowej, Redliński, po pierwsze, oddaje realia społeczne opisywanej wsi, po drugie kreśli pozycję społeczną Dunaichy w taplarskiej społeczności.

Pozycja społeczna Dunaichy podkreślona jest w kolejnej scenie, w której grupa mieszkańców wsi odprowadza nauczycielkę do domu Kaziuka:

⁴⁵ Bielenie ścian w chałupach było zadaniem gospodyń (Mędrzecki 2000).

Dunaj pierwszy, za nim Dunaicha, potem uczycielka, ja na końcu a głowa huczy od tego wszystkiego! (55)

Na czele grupy idzie sołtys, za nim jego żona. Dunaicha idzie jednak przed nauczycielką, co sugeruje, że jest od niej ważniejsza, wyżej usytuowana w hierarchii społecznej. Istotna rola sołtysowej podkreślona jest również w poniższym fragmencie:

A **Dunaicha rozczulają się nad nim jak nad sierotką**: Pani pewno jeść już chce? Tak, tak, na pewno panienska zgłodniała, może Handzia przyszykujesz co prętkiego? Może jajeczni? (86)

Dunaicha wydaje polecenia Handzi, decyduje o tym, jak należy ugościć nauczycielkę, nad którą *rozczula się jak nad sierotką*. Forma *pluralis maiestaticus* w odniesieniu do Dunaichy stosowana jest konsekwentnie (*rozczulają*).

W utworze pojawia się jeszcze jedna postać kobieca – Dominicha, żona taplarskiego gospodarza Domina. Podobnie, jak Michalicha i Dunaicha bohaterka ta ukazana jest przy wykonywaniu prac w gospodarstwie:

Kuśtyk na progu łatali reszoto końsko chwościno, **Dominicha przędli pakule⁴⁶ na worki**. (100).

Dominicha wykonuje pracę tradycyjnie przypisywaną kobietom (przędzenie). Podobnie, jak w przypadku Dunaichy, tu również zastosowano formę *pluralis maiestaticus* (*przędli*).

Tak jak dla Michalichy cechą charakteryzującą jest złośliwość, a dla Dunaichy wysoka pozycja społeczna i swego rodzaju władczość, tak dla Dominichy cechą definiującą jest religijność. Bohaterka ta często asystuje przy wydarzeniach związanych ze sferą duchową, np. pogrzebach:

Przełożył ja jo do trumienki, na wióry, a **Dominicha mówio**: czegoż czekać? Dawajcie znowim w głos Anioł Pański i wszystko (50).

Taplarska wieś jest zbyt mała i za bardzo odcięta od świata, by znajdował się tam kościół i plebania. Mieszkańcy zbierają się w domu Dominów na wspólne modlitwy:

Nu to Dominicha zaczynają zza kolka i kądzieli: Gorzkie Żale Przybywajciee, i zaraz dołączają się baby: Serca nasze przenikajciee, serca nasze przenikajciee! (101).

Dominicha, jako gospodyni domu, rozpoczyna śpiewanie, pełniąc tym samym funkcję osoby przewodniczącej modlitwom, prowadzącej tę swoistą ceremonię. Konsekwentnie wobec tej bohaterki stosowana jest forma 3. os. lm. (*mówio, zaczynają*).

Dwojenie i trojenie to typowo gwarowa forma grzecznościowa. W ten sposób wyrażano szacunek do osób starszych i/lub postawionych wyżej w hierarchii społecznej (Sikora 2010: 43-44). Warto zauważyć, że liczba mnoga użyta jest tylko w kontekście Dunaichy i Dominichy, a nie Michalichy czy Grzegorychy. W ten sposób oddany jest stosunek

⁴⁶ *Pakule / pakula / pakuly* – kłaki wyczesane z lnu i konopi (SGP); jeden z półproduktów otrzymywany podczas mechanicznego przerobu słomy lnianej lub konopnej. Są to krótkie włókna o długości poniżej 30 cm, wykorzystywane do produkcji przędz zgrzebnych. (źródło: Wikipedia, dostęp online: 14.01.2021).

głównego bohatera, a zarazem narratora, Kaziuka, wobec wymienionych wyżej kobiet. Dunaicha to żona sołtysa, zaś Dominicha przewodzi religijnym obrządkom. Z kolei Grzegorycha nie cieszy się dobrą opinią wśród mieszkańców wioski, a z bratową, Michaliczą, Kaziuk jest w konflikcie. Językowymi sygnałami waloryzacji są również nagromadzone w tekście wartościujące przymiotniki, imiesłowy przymiotnikowe, przysłówki oraz nacechowane ekspresywnie rzeczowniki oraz czasowniki i całe zwroty niosące ze sobą ładunek ekspresji dodatniej lub ujemnej (Szczaus 2019), omówione wyżej.

4. Podsumowanie

W omawianych wyżej utworach Kawalca, Myśliwskiego i Redlińskiego występuje szereg postaci kobiecych. Łącznie scharakteryzowano 17 postaci kobiecych. Sposoby ich językowych kreacji różnią się w zależności od utworu i autora.

W twórczości Juliana Kawalca spotkać można różnorodne bohaterki. W powieści pt. *W słońcu* postaci kobiece pojawiają się w nielicznych scenach, lecz nie są marginalizowane. Stanowią część barwnej społeczności wiejskiej. Uosabiają też różne postawy wobec zmian, jakie następują we wsi w związku z budową miasta (zob. Korbielowa, Zawartkowa).

Inaczej sytuacja wygląda w najpopularniejszej powieści tego autora. Bohaterki *Tańczącego jastrzębia* pełnią istotną funkcję w rozwoju głównego bohatera, Michała Topornego i są ściśle związane z konkretnymi etapami jego życia (por. babka Weronika – dzieciństwo, żona Maria – etap dorosłego życia spędzonego na wsi). Mają istotny wpływ na jego postawę i decyzje.

W utworach Juliana Kawalca spotkać można szereg środków językowych kreujących wizerunki kobiet. Są to przede wszystkim epitety, w przeważającej mierze nacechowane negatywnie (por. *szerniała, brudna, zmęczona*). W wizerunku kobiet (szczególnie Marii) dominują ciemne, szare barwy⁴⁷ (*ubrana w szarą kurtkę, w ciemnej chustce na głowie, stała oparta o drzewo w tej swojej szarej spódnicy i w kurtce takiego samego koloru*).

Najpełniejszą językową kreację matki odnajdujemy w *Nagim sadzie* Wiesława Myśliwskiego. Poprzez umiejętną selekcję opisywanych elementów wizerunku kobiety pisarz oddaje punkt widzenia narratora-syna, mężczyzny wspominającego u schyłku życia swoje dzieciństwo. Myśliwski sięgnął również po znany w kulturze motyw matczynej miłości, kreując bohaterkę oddaną swojemu dziecku, dbającą o jego zdrowie, uosabiającą poczucie

⁴⁷ O funkcji barw w językowej kreacji pisała szerzej Elżbieta Skorupska-Raczyńska (2001, 2002, 2003, 2014).

bezpieczeństwa. Natomiast ukazane w *Pałacu* postaci kobiece są w dużej mierze wytworem umysłu głównego bohatera, Jakuba. Jako swoiste senne widziadła kobiety te uosabiają erotyczne pragnienie oraz lęki bohatera (np. lęk przed śmiercią).

Z kolei sposoby językowej kreacji kobiet w twórczości Edwarda Redlińskiego podporządkowane są konwencji groteski, dominującej w jego utworach z kręgu literatury chłopskiej. Wyróżnić można dwie kategorie bohatererek: bohaterkę, która wpisuje się w stereotyp kobiety wiejskiej (Handzia) oraz bohaterkę, która ten stereotyp przełamuje (Grzegorycha, Kryśka). Na płaszczyźnie językowej w obrazowaniu kobiet dominują porównania odwołujące się do realiów życia na wsi (*jak brzoza przy stogu*), a także zgrubienia i ekspresywizmy (*dópsko, gęba*).

Rozdział III

Językowa kreacja postaci męskich w prozie nurtu chłopskiego

W *Słowniku etymologiczno-historycznym języka polskiego* pod redakcją Krystyny Długosz-Kurczabowej leksem *mąż* notowany jest w znaczeniu ‘małżonek, mężczyzna’. Leksem ten, poświadczony w polszczyźnie już w XIV wieku, określał również człowieka dzielnego, zacnego. W znaczeniu ‘małżonek’ upowszechnił się w języku polskim w połowie XVII wieku. Sam wyraz *mężczyzna* w znaczeniu ‘człowiek, osoba’ notowany jest dopiero w XV wieku (Długosz-Kurczabowa 2020: 412), a w obecnym znaczeniu ‘osoba dorosła płci męskiej’ (SJP) – dwa wieki później.

Z kolei leksem *ojciec* (*ocieć*) wywodzi się z języka praindoeuropejskiego. W polszczyźnie mówionej jest obecny od zawsze, zaś w odmianie pisanej pojawia się już w XIV wieku (Boryś 2005: 385). Wyraz ten należy do podstawowego słownictwa rodzimego, ma odpowiedniki w wielu językach świata i oznacza ‘mężczyznę, który ma własne dziecko’⁴⁸ (Długosz-Kurczabowa 2020: 467).

W środowiskach wiejskich XIX i XX wieku kategoria męskości związana była z życiem rodzinnym. Mężczyzna był gospodarzem i głową rodziny. To on podejmował najważniejsze decyzje w życiu rodziny i społeczności wiejskiej (Wojnicka, Ciaputa 2011: 122).

Gospodarz posiadał majątek w postaci gospodarstwa, prawo do dziedziczenia majątku mieli wyłącznie synowie. Taki status społeczny uczynił z mężczyzny symbol kontynuacji tradycji rodzinnej. W kulturze chłopskiej mężczyzna miał zawsze pierwszeństwo przed kobietą w kwestiach majątkowych, społecznych i obyczajowych, co przejawiało się w najdrobniejszych nawet zwyczajach, np. w drodze do kościoła lub do pracy w polu mężczyzna szedł przodem (Perkowski 2010: 103).

W kulturze ludowej ważna jest figura ojca, rozumianego jako srogi autorytet, któremu dzieci winne są bezwzględne posłuszeństwo. Relacje z dziećmi w rodzinie chłopskiej pozostawały silnie zrytualizowane. Małymi dziećmi opiekowała się matka, ale gdy podrosły, rolę wychowawcy przejmował ojciec⁴⁹ (Perkowski 2010). Jak zauważa Elżbieta Skorupska-Raczyńska, *w kulturze polskiej ojciec od wieków odgrywa istotną rolę w rodzinie i społeczeństwie, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w obyczajowości, jak i w historii*

⁴⁸ Leksem *ojciec* przenośnie oznacza też ‘samca ptaków lub ssaków mających potomstwo’, ‘twórcą, wynalazcę, inicjatora czegoś’, natomiast w kręgu słownictwa religijnego jest to ‘tytuł używany w niektórych zakonach w stosunku do zakonników mających święcenia’ (Długosz-Kurczabowa 2020: 467).

⁴⁹ Dotyczyło to przeważnie synów. W wychowaniu córek, przez cały okres ich dojrzewania, znaczącą rolę odgrywała matka (Ostrowska 2004).

prawa. Postać ojca, bez względu na zaangażowanie rodzicielskie, obecność w życiu dziecka bądź jej brak, towarzyszy człowiekowi we wszystkich fazach jego życia. Wizerunek ojca zapisany w pamięci wielością doświadczeń wpływa na identyfikowanie innych osób w antropocentrycznie postrzeganym, zgodnie z wykształtowanymi umiejętnościami i nabytymi możliwościami analizowanym, ocenianym i nazywanym świecie (Skorupska-Raczyńska 2014: 2012). Pomimo symbolicznie potwierdzanej dominującej roli mężczyzny w rodzinie wiejskiej, pozycja kobiety była równorzędna. Wskazuje na to już samo określenie *gospodyni*, a także fakt, że kobieta miała własne środki finansowe, współprowadziła gospodarstwo i przynależąc do społeczności dorosłych, zamężnych kobiet, cieszyła się poważaniem wiejskiej wspólnoty (Ostrowska 2004).

Przedwojenne hierarchie społeczne uległy znaczącej zmianie po II wojnie światowej. Powszechna stała się migracja ludności wiejskiej do miast w poszukiwaniu lepszych warunków życia. Wielu chłopów najęło się do prac w nowo powstałych fabrykach, wzbogacając i tworząc klasę robotniczą. Wykształciła się nowa kategoria społeczno-zawodowa zwana chłoporobotnikami. Należeli do niej rolnicy, którzy łączyli pracę w gospodarstwie rolnym z pracą w zawodach pozarolniczych, zwykle związanych z przemysłem. Grupa ta była szczególnie liczna w Polsce Ludowej w okresie intensywnej industrializacji (do lat 80. XX wieku). Chłoporobotnicy jako zjawisko masowe zanikli całkowicie po 1989 roku.

Publiczna edukacja i masowe środki przekazu przyczyniły się w dobie komunizmu do powstania nowego wizerunku mężczyzny. Jak zauważa historyk Piotr Perkowski w tekście *Ojcostwo w Polsce Ludowej*, rola ojca nie uległa jednak znaczącym zmianom. *Podstawową funkcją ojca w dobie PRL, w związku z przekazem propagandowym, a może przede wszystkim z powszechną biedą, było zapewnienie środków do życia i, powiązane z funkcją żywiciela, występowanie w roli autorytetu, od którego decyzji nie ma odwołania. W tym sensie ojciec kontynuował rolę pana domu, głowy rodziny, przynależną mężczyznom z okresu przedwojennego* (Perkowski 2010: 102).

Jak podkreśla Elżbieta Skorupska-Raczyńska, na kształt obrazu ojca w świadomości społecznej mają ponadto wpływ jego wizerunki wykreowane w literaturze (Skorupska-Raczyńska 2014: 2012). Wizerunek powojennego chłopca, ojca, męża i głowy rodziny kreują w swoich powieściach pisarze nurtu chłopskiego. Czerpią oni ze stereotypów zawartych w kulturze masowej i propagandzie, ale również na swój sposób redefiniują ten obraz.

1. Językowa kreacja mężczyzn w powieściach Juliana Kawalca

1.1. *W słońcu* – językowa kreacja postaci męskich

1.1.1. Językowa kreacja Starego

Stary jest głównym bohaterem powieści pt. *W słońcu* autorstwa Juliana Kawalca. Poznajemy go w momencie dla niego przełomowym, gdy zostaje uratowany przez młodego dziennikarza podczas próby samobójczej. Bohater chciał bowiem utopić się w rzece, która kiedyś płynęła przez jego rodzinną wieś, a teraz wyznacza jedną z granic nowo powstałego miasta⁵⁰. Następnie Stary, siedząc na niewielkiej wysepce pośrodku nurtu, opowiada dziennikarzowi o swoim dotychczasowym życiu.

Przymiotnik *stary* wykorzystany tu w funkcji rzeczownika będącego antroponimem, jest jedynym sposobem nazwania tego bohatera w tekście omawianego utworu. Nie jest podane imię, ani nazwisko Starego.

Dziennikarz, który w utworze pełni funkcję narratora, już od pierwszej chwili zwraca szczególną uwagę na wygląd Starego:

I już wtedy, gdy w czasie tego sztucznego oddychania wymachiwałem jego **bladymi, wiotkimi i jakby już oddanymi śmierci ramionami** (...) (8).

Pierwszym elementem, na jaki zwrócona jest uwaga, są ramiona bohatera: *wiotkie* i *delikatne*. Zastosowane w opisie epitety, jak również poetyckie porównanie, *jakby już oddanymi śmierci*, kreują wrażenie kruchości i delikatności, ale też sugerują szczególny stan psychofizyczny bohatera – niedoszły samobójca znajduje się na granicy życia i śmierci.

Po chwili jednak Stary odzyskuje przytomność:

Stary usiadł, był cały mokry, spływała z niego woda, **twarz miał siną** i drżał z zimna, choć dzień był słoneczny bardzo i bardzo gorący, a rzadkie krzaki na tej wysepce dawały mało cienia; miał już tyle siły, żeby dużą dłonią otrzeć **wodę z wąsów** i przejechać dłonią po **chudej, sinej twarzy**. (9)

Pojawia się opis twarzy Starego. Twarz bohatera jest *sina* i *chuda*. Opis ten koreluje z wcześniejszą deskrypcją ramion, uzupełnia charakterystykę wyglądu bohatera o dodatkowe elementy kreujące opis mężczyzny, który był bliski śmierci.

Stary zdejmuje mokre ubranie. Nagość bohatera jeszcze bardziej podkreśla jego bezradność i kruchość, które są nie tylko efektem niedawnych przeżyć, ale również podeszłego wieku.

⁵⁰ Rodzinna wieś Starego została zburzona, a w jej miejsce pobudowano miasto fabryczne. Część mieszkańców wsi została przesiedlona, część, w tym Stary, sprzedała swoje gospodarstwa i zamieszkała w nowo pobudowanych blokach.

Był jeszcze mokry, ale gorące słońce dobrze operuje w granicach tego półcienia, w którym siedział, i wnet osuszy jego **przenikliwie białą i dobrze już poluźnioną skórę i rzadkie siwe włosy na głowie, piersiach i brzuchu.** (10-11)

Epitet o charakterze hiperboli (*przenikliwie biała*), jak również wyrażenia o charakterze potocznym (*dobrze już poluźniona*), które opisują cechy skóry Starego, w sposób plastyczny oddają wygląd dojrzałego ciała. Skrupulatność opisu odzwierciedla się w wyliczeniu miejsc na ciele bohatera, na których znajdują się *rzadkie, siwe włosy*.

Następnie opisany jest wygląd nóg i ramion Starego.

Stary, nie przestając patrzeć na wodę, wstał, bo widocznie poczuł się lepiej; stał za rzadkim krzakiem i dokładnie widziałem jego **stare ciało** zawrócone przeze mnie z początków konania. Zauważyłem, że ma **nienormalnie grube kolana, a pod kolanami duże węzły żyłaków, i że ma długie, cienkie ramiona i bardzo duże dłonie.** (17)

W powyższym fragmencie podkreślono rozmiar dłoni i kolan bohatera, ich dysproporcję w zestawieniu z sylwetką mężczyzny. Sięgnięto po szereg przymiotników: *nienormalnie grube* (kolana), *duże* (węzły żyłaków), *bardzo duże* (dłonie), *długie, cienkie* (ramiona). W deskrypcji nóg bohatera podkreślono również ich niezdrowy wygląd poprzez metaforę o charakterze potocznym – *węzły żyłaków*.

Z kolei w poniższym fragmencie dookreślony został zarówno opis nóg, jak i skóry bohatera:

(...) przykrył **nogi powleczone białą, chropowatą i obwisłą skórą**, żyłaki pod kolanami, no i tę górującą nad wszystkim przepuklinę, która – jak mówił – po raz pierwszy dała o sobie znać na niemieckiej drabinie przy budowie wysokiego domu w Westfalii. (107)

Ponownie opisany jest kolor i faktura skóry bohatera. Epitet użyty we wcześniejszej deskrypcji (*biała*) lub mający charakter synonimiczny do określenia użytego wcześniej (por. *obwisła* = *poluźniona*), wzbogaca przymiotnik *chropowaty*, który konotuje nieprzyjemne odczucia zmysłowe, dotykowe. Powstaje w ten sposób wyliczenie przymiotników określających jeden element wyglądu bohatera.

Opis cielesności starszego mężczyzny nabiera pejoratywnego charakteru. Nagość Starego określona jest wprost epitetem *brzydka*, który nazywa ją w sposób jednoznacznie negatywny pod kątem wartości estetycznych:

Patrzyłem, jak znika jego **brzydka nagość**, na której życie, ta uległa i pokorna służka śmierci, poczyniło już wiadome uwypuklenia, rysy i linie. (107)

Uwagą objęto również strój bohatera. Choć przez większą część czasu jest on nagi, to jednak czynność zdejmowania i zakładania ubrania pozwala na wprowadzenie szczegółowych wyliczeń elementów jego stroju:

Ale w rzeczywistości Stary leżał na ciepłym piasku w półcieniu krzaka i grzał się, ja leżałem obok niego, a jego **brudna bielizna i portki** suszyły się w słońcu. (40)

Ponownie w opisie zastosowany został epitet wartościujący negatywnie – *brudna* (bielizna). Bohater nie przykładą wagi do swojego wyglądu i higieny. Ma to związek ze stanem psychicznym bohatera, który jest przybity i załamany (właśnie próbował popełnić samobójstwo). Pierwszym z elementów stroju bohatera wskazanym w opisie są spodnie określone potocznym wyrazem o gwarowej etymologii *portki*. Leksem ten przeniknął do języka ogólnopolskiego z gwary. Portki, wykonane zazwyczaj z sukna, były tradycyjnym elementem ubioru chłopów.

Strój bohatera uzupełniają koszula i kalessony:

Najpierw włożył **koszulę** i przykrył plecy i piersi, które niegdyś musiały oddychać łotewskim, niemieckim i amerykańskim powietrzem, potem włożył **kalessony** (...) (107)

Językowa kreacja emocji, zachowań i czynności podejmowanych przez Starego nie jest tak rozbudowana, jak kreacja jego wyglądu. W sposób pośredni zasygnalizowane są tylko niektóre cechy charakteru Starego, np. spostrzegawczość:

On **przeczuł** mój zamiar, bo jakimś pełnym strachu szeptem powiedział – nie bierz mnie na brzeg i do wsi, zostanę tu chwilę. – **Powiedział „do wsi” z nawyku, bo tam za wałem nie było już wsi, tylko miasto.** (8)

Ukazana jest również postawa Starego wobec miasta, w którym mieszka. Uczucia, jakie postać ta żywi wobec środowiska miejskiego, są nacechowane negatywnie, na co wskazuje m.in. przytoczony powyżej „nawyk” nazywania wsią miasta, które wybudowano na miejscu rodzinnej wioski bohatera:

Znów powiedział „do wsi”, bo nie mógł się przyzwyczaić mówić „miasto” na miasto, które stanęło na miejscu jego i mojej wsi. (9)

(...) zrozumiałem, że **on nie lubi swojego domu.** (11)

Wskazane przyzwyczajenie świadczyć może o tym, że bohater nie przyjął do wiadomości istnienia tego miasta i związanej z tym destrukcji wsi, w której spędził prawie całe życie. Z takiej postawy wynika upór mężczyzny, który przejawia się w celowym łamaniu zasad przyjętych w nowym, miejskim domu (domu syna Starego):

Nieraz napełniają tę białą wannę czystą, ciepłą wodą i mówią do mnie, że woda jest gotowa, że byłoby dobrze, gdybym się umył, **ale ja się nie chcę myć; ja chcę mieć brudne nogi, żeby oni wiedzieli, że ja też jestem kimś.** (80)

Powyższy opis zbudowany jest na kontrastowym zestawieniu przedmiotu (wannы) z częścią ciała człowieka (nogami). Ta pierwsza określona jest za pomocą epitetów, odnoszących się do czystości (*czysta, biała*), nogi bohatera zaś opisuje pejoratywny epitet – *brudne*. Zachowanie Starego jest swoistym manifestem, a zarazem jedyną formą buntu, na

jaką stać bohatera. Poniższy opis pokazuje wyraźnie, że mężczyzna nie potrafi odnaleźć się w nowym środowisku:

Wydaje mi się, że jestem kimś, gdy się nie chcę umyć i nie chcę wkładać butów, i gdy chodzę boso, i stale mam brudne nogi, brudne gacie i brudną koszulę. (80)

Wielokrotnie powtórzony przyimek *brudny* zestawiony z przysłówkiem oznaczającym stałość i niezmienność pewnego stanu (*stale*) uwypukla z jednej strony wytrwały upór Starego, z drugiej strony jego bezsilność. Bohater żyje złudzeniami. Ma nadzieję, że jeśli nie podporządkuje się nowym zasadom, to utrzyma, a właściwie odzyska swój dawny status społeczny, godność i prawo do samostanowienia o sobie:

Oni myślą, że to jest takie głupie upieranie się starego i nic więcej. Oni nie wiedzą, że **mnie tylko to upieranie pozostało i tylko to mam**. Oni mówią, że ja śmierdzę, żeby mnie namówić do wejścia do wanny. Nie wiedzą, że **ja chcę śmierdzieć, żeby być kimś; nie wiedzą, że mi tylko to śmierdzenie zostało**. (80)

Jak zauważa narrator w zakończeniu powieści, Stary jest postacią wyjątkowo nieszczęśliwą:

Ale jednak trzeba zachować za tą zasłoną z rozrzedzonej mgły przyczynę samobójczej decyzji Starego, bo w ten sposób uszanuje się jego **nieszczęście**, a on przecież był **nieszczęśliwy**, bo nie mógł unieść naporu i siły rodzącego się czasu i dlatego trzeba go zrozumieć. (116)

Nieszczęście i cierpienie Starego wynika z poczucia wyobcowania, bezsilności, utraty kontroli nad swoim życiem, oderwania od ziemi i gospodarstwa. Ziemia, rozumiana jako pola uprawne i jako majątek stanowiły najważniejszy element życia bohatera:

Stary mówił dalej – gdy się ożeniłem, ziemi miałem malutko, niecały mórg. Jeździłem na roboty do Łotwy i do Niemiec i dokupywałem pola. Dobra była ta pierwsza orka na polu, które się kupiło, i ta myśl, że ziemia nie jest już tamtego, od którego kupiłeś, tylko twoja. (35)

Należy zwrócić uwagę na niemal reporterski charakter powyższego opisu. Przytoczone są szczegółowe informacje o wielkości gospodarstwa (*niecały mórg*⁵¹), a także o państwach, do których wyjeżdżał bohater (Łotwa, Niemcy).

Dla Starego ziemia ma wyjątkową wartość:

Na małą krzywdę i na usunięcie małego bólu może ci wystarczyć widok zabronowanej roli albo równa linia bruzdy na środku pola. A na większą krzywdę, którą ci wyrządził inny człowiek albo którą wyrządziłeś sobie sam, to dobre jest sianie: gdy idziesz przez pole i gdy ci się zapadają nogi w ziemię, i gdy siejesz, to wtedy i o większej krzywdzie zapomnisz. A gdy cię coś bardzo boli, to wtedy dobrze jest popatrzeć, jak na polu wschodzi zboże, jak się rozkrzewia pszenica albo jak wystrzela do góry żyto, albo jak się pokazuje młody, w połowie fioletowy jęczmień.

⁵¹ *Morga* – historyczna jednostka powierzchni, używana w rolnictwie. Oznaczała „obszar, jaki jeden człowiek może w ciągu dnia skosić lub zaorać” (zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, tom VI). W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego znajduje się następująca definicja: ‘miara powierzchni gruntu, w różnych państwach różnej wielkości; w Polsce około 5600 metrów kwadratowych (dziś nie używana przy pomiarach urzędowych); zwykle w l.m. o ziemi (gruncie) gospodarstwa wiejskiego’.

Tak jest z ziemią; **gdy ma się ziemię, nie daje się jej nikomu, trzyma się ją do śmierci.** I ja trzymałbym ziemię do śmierci; **dopiero gdybym umierał, powiedziałbym czyja ma być po mnie.** Dopiero w ostatniej minucie powiedziałbym, czyja będzie ziemia, gdy umrę. Dopiero wtedy bym powiedział, komu oddaję ziemię, **gdyby mi zsiniały palce, gdybym czuł w sobie śmierć.**

Inne to jest życie i inne umieranie, gdy ma się ziemię, a inne, gdy się nie ma ziemi. Gdy nie masz ziemi, **to umierasz jak kot, a gdy masz ziemię, to umierasz jak król.** (104-105)

Bez ziemi czasem i łatwiej żyć niż z ziemią, **ale ja bym wolął żyć gorzej, ale z ziemią (...)** (105)

W powyższych opisach Kawalec nawiązuje do popularnego w nurcie chłopskim motywu przywiązania chłopca do ziemi. Ziemia jest nie tylko źródłem utrzymania i żywicielką, ale to również bezcenny dar, o który należy dbać i z którego nigdy nie można zrezygnować. Motyw ten kreowany jest za pomocą szeregu środków stylistycznych, tj. gradacji: *na małą krzywdę (...)* *na większą krzywdę; dopiero, gdybym umierał, powiedziałbym (...), dopiero w ostatniej minucie powiedziałbym (...), dopiero wtedy bym powiedział, gdyby mi zsiniały palce; zdań o charakterze sentencjonalnym i porównań zbudowanych na antytezie: inne to jest życie i inne umieranie, gdy ma się ziemię, a inne, gdy się nie ma ziemi; Gdy nie masz ziemi, to umierasz jak kot, a gdy masz ziemię, to umierasz jak król.*

1.1.2. Językowa kreacja Głupiego Marcina

Istotną rolę w fabule powieści odgrywa postać Marcina, zwanego Głupim. Bohater ten jest niepełnosprawny intelektualnie. Budzi skrajne emocje i reakcje w społeczności wiejskiej (od lęku, przez niechęć, po szacunek i przypisywanie Marcinowi mistycznych zdolności). Szczególna relacja łączy tego bohatera z postacią Starego, który podejrzewa, że biologicznym ojcem chłopca urodzonego przez jego żonę może być Głupi Marcin. Podejrzenia te zrodziły się pod wpływem słów wypowiedzianych przez Marcina po śmierci żony Starego. Głupiego Marcina trudno jednak uznać za wiarygodne źródło informacji, dlatego Stary obsesyjnie analizuje każde słowo i gest mężczyzny, próbując dociec prawdy. Punktem kulminacyjnym jest tragiczna śmierć Marcina, który ginie w pożarze domu. Śmierć ta uznana zostaje przez mieszkańców wioski za wypadek. Stary wyznaje jednak dziennikarzowi, że tak naprawdę to on wepchnął Marcina w płomienie.

Stary tak oto wspomina postać Głupiego Marcina:

Ludzie **omijali Marcina**, a czasem to się do **niego zbliżali i bili go po pysku.** (22)

Ludzie **wiedzieli, że on jest głupi**, ale **czasem** zdawało się im, że **głupi więcej wie niż mądry**, i **tego się bali, to znaczy tej mądrości głupich.** (22)

A **czasem** to ludzie **otaczali kołem tego Głupiego i to koło robiło się coraz mniejsze.** Wtedy ci, którzy byli w tym kole, **wpatrywali się w Głupiego, a ten Głupi w nich.** Kilka razy tak się zdarzyło, że to koło było

bardzo malutkie, ale potem się powiększyło i **wszyscy odstąpili od Głupiego, tak jakby zauważyli w nim jakąś świętość albo co gorszego.** (22)

Stary dystansuje się od własnych emocji wobec Marcina, o czym świadczy przyjęta w powyższych fragmentach perspektywa grupy ludzi, mieszkańców wsi. Użyte zostają czasowniki w liczbie mnogiej (*zbliżali, bili, bali się, otaczali, wpatrywali, odstąpili, zauważyli, omijali, wiedzieli*) przy podmiocie *ludzie* oznaczającym ogół członków lokalnej społeczności. Nagromadzenie czasowników konotujących agresję i strach (*omijali, bili, bali się, otaczali, wpatrywali się*) uwypukla wyobcowanie Głupiego Marcina w środowisku. Przezwisko, jakie przyłgnęło do Marcina (w formie negatywnie nacechowanego przymiotnika *głupi*, który czasem występuje w połączeniu z imieniem, ale częściej to imię zastępuje) stygmatyzuje bohatera. Cała jego osobowość zostaje sprowadzona do jednej cechy – niepełnosprawności intelektualnej, którą oddaje ten epitet.

Stosunkowo dużo uwagi poświęcono językowej kreacji wyglądu Głupiego Marcina. Ma to swoje uzasadnienia fabularne, ponieważ Marcin jest wyjątkowo przystojnym mężczyzną, a motyw jego domniemanego romansu z żoną Starego wielokrotnie powraca w toku snutej opowieści. Stary nieustannie roztrząsa przeszłe wydarzenia. Próbuje znaleźć dowody na zdradę żony, odwołuje się właśnie do cech wyglądu Marcina:

Wielki i gruby był ten głupi Marcin **jak kłoda**; wtedy wieczorem przyszedł między wierzy i podchodził do mnie cicho – **on umiał podchodzić cicho jak kot**. Zdaje ci się, że jesteś sam, a nagle się oglądasz i widzisz, że ten **ogromny** Głupi stoi za twoimi plecami. (44)

To był **duży** chłop, ten Głupi, i **silny**. On był **ładny**. **Miał czarne włosy; baby mówiły, że on jest ładny**, ale **przecież głupi nie może być ładny, bo głupi ma wciąż te nieruchome, duże oczy wpatrzone w jedno miejsce.** (64)

Czasem to **jakąś baba uśmiechnęła się do niego, bo on był ładny: był wysoki, miał czarne włosy i nie zawsze mu ślina ciekła po wardze; ale czy głupi może być ładny?** (77)

Gdyby sobie stanął ten Głupi na skraju młodego parku, **boso, z tą pianą śliny w kącikach warg i tymi swoimi ogromnymi, końskimi oczami** wpatrzył się w główną ulicę (...) (78)

W językowej kreacji wyglądu Głupiego Marcina zastosowano szereg środków językowo-stylistycznych, m.in. epitety: *wielki, gruby, ogromny, duży, silny, wysoki*, które opisują potężną sylwetkę bohatera. Są to przymiotniki określające wzrost (*duży, wysoki*), tęgość (*gruby*), siłę (*silny*) oraz przymiotniki intensyfikujące, które odnoszą się ogólnie do znacznych rozmiarów bohatera (*wielki, ogromny*). Wygląd bohatera opisuje też powtórzony kilkakrotnie przymiotnik *ładny*. W języku polskim epitet ten w odniesieniu do człowieka określa zwykle kobiety. Przykładów na kolokację *ładny mężczyzna* w Korpusie Języka Polskiego PWN prawie nie ma, natomiast wyrażenie *przystojny mężczyzna* pojawia się w ponad 100 cytatach z różnych źródeł. Mogłoby się zatem wydawać, że kategoria „ładności”

dotyczy tylko kobiet i dzieci. Użycie tego przymiotnika w deskrypcji wyglądu bohatera męskiego jest więc bez wątpienia ciekawym zabiegiem językowym. Może świadczyć o próbie deprecjacji urody lub też męskości Marcina, jaką podejmuje Stary. Może też być sposobem oddania niebanalności wyglądu bohatera.

Opisany jest również wygląd twarzy bohatera. Ponownie językowa kreacja oparta jest głównie na szeregu epitetów, które tym razem odnoszą się do włosów (*czarne*) oraz do oczu (*nieruchome, ogromne, końskie, duże, wpatrzone w jedno miejsce*). Poprzez nagromadzenie określeń odnoszących się do wyglądu oczu bohatera, kreowana jest pośrednio jego niepełnosprawność intelektualna, która uwidacznia się w spojrzeniu (nieprzytomnym, utkwionym w jednym punkcie).

W językowej kreacji sposobu poruszania się bohatera wykorzystane zostało porównanie *umiał podchodzić cicho jak kot*. Człon porównujący odnosi się do zwierzęcia, którego cechuje bezszelestny sposób przemieszczania się. Wyrażenie *cicho jak kot* jest utartym zwrotem, obecnym w potocznej polszczyźnie.

Niewiele uwagi poświęcono budowaniu psychologii bohatera. Dookreślone są jedynie emocje, jakie Marcin odczuwa w kontaktach z kobietami:

Niektórzy mówili, że jemu potrzeba baby, gdyby miał babę, toby wyzdrowiał. Ale głupi Marcin **wstydzil się bab. Gdy szła baba, odwracał głowę, i czerwieniał (...)** (77)

Emocje bohatera kreowane są nie tylko poprzez czasownik zwrotny *wstydzić się*, nazywający nieprzyjemne uczucie, ale również poprzez opis fizycznych przejawów tych emocji. W warstwie językowej wyrażone to zostało za pomocą form werbalnych: *odwracał* (głowę), *czerwieniał*. Taki sposób kreacji, skupiony na opisie fizycznych reakcji, jest często spotykany w literaturze⁵².

Jak wspomniano, śmierć tego bohatera była tragiczna:

Głupi Marcin **spalił się żywcem**, tak jak był – **w tych swoich cajgowych, szerokalnych portkach i w tym kaszkiecie**. (22)

Niejako mimochodem podana jest informacja o ubiorze, który również staje się jednym z istotnych elementów językowej kreacji bohatera. Strój Marcina jest typowym strojem chłopca z epoki. W opisie użyte są przymiotniki: *cajgowe* (*cajg* – od niemieckiego *Zaug* ‘materiał’, to rodzaj taniej, lecz wytrzymałej tkaniny, z której wykonywano ubrania robocze, SJPD podaje w znaczeniu ‘mocna tkanina bawełniana’) i *szerokalny* ‘szeroki’ (SJPD).

Lęk przed Głupim Marcinem nie znika wraz z jego śmiercią:

⁵² Szerzej na ten temat pisały m.in. Róża Modrzejewska (2011) i Elżbieta Skorupska-Raczyńska (2014)

A później cała wieś bała się Głupiego, bo Głupi po śmierci chodził po wsi. Ludzie widzieli go, jak niósł ogromny kamień albo szedł bez kamienia, a obok niego posuwał się jasny słup. Ludzie widzieli go często na wałach i przy służbie i słyszeli, jak dudniło żelazo na zaworach przepustów i mówili, że Głupi puści do wsi wodę. (23).

W językowej kreacji Marcina ukazany jest lęk przed innością, w tym przypadku wynikającą z niepełnosprawności intelektualnej. Ten zabobonny lęk przed „innym”, choć dotyczy wielu środowisk, często stereotypowo przypisywany jest tradycyjnym społecznościom chłopskim. Ukazana w powieści Kawalca społeczność wioskowa wpisuje osobę Marcina w sferę metafizyczną. Głupi Marcin za życia budzący lęk wśród sąsiadów z powodu swojej odmienności, po śmierci staje się duchem nawiedzającym lokalną wspólnotę.

1.1.3. Językowa kreacja Jaśka Majaka (*Anioła*)

Jedną z drugoplanowych postaci męskich w omawianej powieści jest postać Jaśka Majaka, zwanego *Aniołem*. W utworze, w formie mowy zależnej, słowami głównego bohatera, Starego, przytoczone zostały fragmenty pamiętnika Jaśka, które wprowadzają nową perspektywę w narracji.

Niewiele jednak wiadomo o samym Jaśku Majaku. Językowa kreacja bohatera zbudowana jest na opisie jego stanu zdrowia. Bohater ten cierpi na gruźlicę:

(...) i krew w ślinie Jaśka Majaka, którego nazywali „Aniołem”, bo był **blady**, i mówili, że umrze wcześniej, i prawdę mówili, bo on rzeczywiście umarł wcześniej. (84)

Po tych słowach Anioła były zaraz takie – głupi jestem, bardzo głupi, jeśli czekam na miasto; **ślina jest czerwona**, a miasto dopiero zaczęli budować; oni dopiero kopią rowy, a **ślina jest już bardzo czerwona**; jeszcze ci zdrowi, młodzi ludzie nie skończyli wymierzać placów, a **ślina jest już pienista i bardzo czerwona**. (89)

Jak zauważa Elżbieta Skorupska-Raczyńska, barwa twarzy może być jednym z elementów językowej kreacji odmiennych stanów emocjonalnych i zdrowotnych bohatera (Skorupska-Raczyńska 2011: 217). W przypadku Jaśka Majaka jest to choroba (gruźlica), której efekty widać na obliczu bohatera (przymiotnik *blady*). Kolorem symbolizującym chorobę i zbliżającą się śmierć mężczyzny jest również czerwień, która dominuje w powyższym opisie (*ślina jest czerwona, ślina jest już bardzo czerwona, ślina jest już pienista i bardzo czerwona*). Opis śliny pojawia się w tym krótkim fragmencie czterokrotnie, za każdym jednak rozbudowany jest o kolejny element dookreślający. Zastosowana w deskrypcji gradacja oddaje pogarszający się stan zdrowia Jaśka.

Charakterystyka wyglądu, emocji i zachowań bohatera nie jest rozbudowana:

I jeszcze w tym zeszycie było – **muszę być stale cichy i dobry**, bo taki jak ja **musi być cichy i dobry**; gdy się złoścę, to się ze mnie śmieją albo litują się nade mną, więc ja **muszę być cichy i dobry** (...) (90)

Odczuwane emocje i sposób ich wyrażania przez bohatera są całkowicie podporządkowane oczekiwaniom społeczności wiejskiej, na co wskazuje zastosowanie czasownika *musieć*. Od Jaśka oczekuje się, żeby był dobry, cichy i pokorny, bo takie jest stereotypowe wyobrażenie osoby śmiertelnie chorej. Postawę bohatera wobec takiego stanu rzeczy podkreśla powtórzenie epitetów: *cichy* i *dobry* (cechy, która przypisuje się również istotom anielskim), jak również użycie czasownika *musieć* w pierwszej osobie liczby pojedynczej i partykuły *stale*.

1.2. *Tańczący jastrząb* – językowa kreacja postaci męskich

1.2.1. Językowa kreacja Michała Topornego

Michał Toporny urodził się w 1914 roku w wiejskiej izbie. Był czwartym dzieckiem Wincentego i Agnieszki Topornych (zarazem jedynym, które przeżyło okres dzieciństwa):

A urodził się pewnego jesiennego, deszczowego dnia w 1914 roku. Do izby, w której leżała i jęczała ciężarna matka mającego się narodzić Michała Topornego, Agnieszka Toporna z domu Duda, weszła wiejska akuszerka, przykryta zgrzebnym workiem dla ochrony przed deszczem, i rozpoczęło się rodzenie. (5)

Jednym z głównych motywów prozy chłopskiej, widocznym zwłaszcza w omawianym utworze, jest silne przekonanie, że między wsią a miastem istnieje opozycja, że są to dwa światy, które dzieli kulturowa, ekonomiczna i społeczna przepaść. Życiorys Michała Topornego symbolizuje ten podział:

Życie Michała Topornego ciągnęło się przez pięćdziesiąt lat i można powiedzieć – nie wdając się w dokładne wyliczenia czasu – że było to życie w połowie wiejskie, a w połowie miejskie. (5)

Mówcy ten wiejski, chłopski okres życia Michała Topornego nazywają okresem „twardym” albo „trudnym”, a popadając w uroczystą podniosłość i posługując się skrótami, które nie są w stanie pokazać ani jednej godziny życia człowieka, mówią: „Człowiek, którego dziś na zawsze żegnamy, przeszedł twardy okres chłopskiego życia”. Tak oto jednym zdaniem obejmują ci mówcy dni, miesiące i lata, kiedy ten, który teraz leży w trumnie, był żwawym chłopakiem, a później stał się przystojnym, wysokim młodzieńcem o śniadej, męskiej, nieco pazernej twarzy, o niskim czole, nad którym sterczała wysoka czupryna, i o ciemnobrązowych oczach. W jednym zdaniu zmieścili gwałtowne, zachłanne, pełne niepokoju życie tego człowieka. (9)

Życie Michała Topornego wyraźnie podzielone jest na dwa etapy – *było to życie w połowie wiejskie, a w połowie miejskie*. Podział ten podkreślają zastosowane epitety: *wiejski, chłopski* (w opozycji do *miejski*). Negatywny obraz wsi, trudy chłopskiego życia są zasugerowane przez przymiotniki *trudny* i *twardy*, użyte w kontekście pierwszej połowy życia

Michała, spędzonej na gospodarstwie. Określenia te ujęte są w cudzysłów, gdyż są to przytoczenia wypowiedzi mówców, wywodzących się ze środowiska miejskiego, przemawiających na pogrzebie bohatera.

Językowa kreacja wyglądu Michała Topornego jest rozbudowana. W opisie dominują epitety wartościujące dodatnio: *przystojny*, *wysoki*. Podobnie jest w partiach tekstu opisujących twarz bohatera: *śniada*, *męska* (twarz), ale tu wyliczenie przymiotników kreujących pozytywny wizerunek przełamane jest wyrażeniem nacechowanym negatywnie: *nieco pazerna* (twarz). W wyglądzie bohatera przejawiają się zatem cechy charakteru, które istotnie wpłyną na jego późniejsze decyzje. Opis twarzy bohatera jest bardzo szczegółowy. Zbudowana na wyliczeniu deskrypcja zawiera również informacje o *niskim czole* mężczyzny, kształcie jego fryzury (*wysoka czupryna*) i kolorze oczu (przymiotnik w formie zrostu – *ciemnobrązowe*).

Istotną rolę w językowej kreacji twarzy Michała Topornego pełni przymiotnik *jastrzębi*. Leksem ten, derywowany od podstawy rzeczownikowej *jastrząb*, pojawia się kilkakrotnie w opisach twarzy bohatera:

(...) i dlatego Michał, ten młody, wysoki chłop o śniadej, **jastrzębiej**, zachłannej twarzy (...) (14)

(...) a twoja twarz wydłużyła się i nabrała tych – można powiedzieć – **wyraźniejszych jastrzębich cech**. (90)

(...) i po całych nocach trzymałeś swoją wąską, **jastrzębią** twarz nad książkami. (142)

W definicji słownikowej *jastrząb* opisywany jest jako ‘duży ptak drapieżny o szarobrunatnym upierzeniu i zakrzywionym dziobie’ (SJP). W *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* pod red Stanisława Dubisza zanotowano również przenośne znaczenie tego leksemu, tj. ‘wojowniczy, agresywny polityk’. Epitet *jastrzębia* (twarz) oddaje zatem ostre rysy twarzy bohatera, budzące skojarzenia z tym ptakiem łownym, jak również implikuje cechy charakteru Michała (wojowniczość, agresywność). Jastrząb jest również symbolem dzikości, chciwości, srogości, okrucieństwa, zawiści, podstępów i zniszczenia (Kopaliński 2001: 117). Pejoratywne wartościowanie jastrzębia zostało utrwalone w wyobrażeniach ludowych, gdzie bywa uznawany za symbol śmierci (Filip 2013: 145). Michał Toporny jest porównany do spadającego ptaka w końcowej scenie powieści, w której bohater ten popełnia samobójstwo⁵³. Symbolika jastrzębia pełni zatem istotną rolę w językowej kreacji tej postaci, na co wskazuje już sam tytuł powieści (*Tańczący jastrząb*).

Kreację wyglądu bohatera uzupełnia opis jego chłopskiego ubioru:

⁵³ Analiza językowej kreacji Michała w tej scenie umieszczona jest na stronie 87.

(...) nosił ciemne cajgowe portki, przewiązane w biodrach wąskim, splekanym rzemieniem, i chodził boso (...) (13)

Nosił szare, długie portki w szerokie ciemne prążki; od wiosny do jesieni chodził boso, obuwał się tylko w niedzielę i w te dni, kiedy jechał na jarmark, do lasu po drzewo albo kiedy grabił ściernisko. (20)

Te cajgowe portki opasywał Michał wąskim, splekanym rzemieniem, którego nie było widać, bo często przykrywała go koszula, która przy jakiejś szybkiej, zapamiętałej robocie wylaziła na wierzch. Koszula miała na sobie duże, ciemne plamy od potu, który zmieniał jej kolor i przyczerniał ją. Najbardziej widoczne były na plecach, bo tam najczęściej koszula przyklejała się do mokrej od potu skóry, tam też w czasie roboty najczęściej osiada kurz. (21)

Nad tym skromnym ubiorem sterczała uparta, zawzięta głowa, przykryta płaskim kaszkietem, w którym ledwie mieściły się i nawet go lekko wydymały bujne czarne włosy. (21)

W zimie do tego samego odzienia przybierały jeszcze buty z cholewami, duża gruba kurtka, no i jakaś cieplejsza bielizna; zamiast kaszkietu lekkiego nosił wtedy ciężką, grubą czapkę. (21)

Ubiór bohatera pełni istotną rolę w jego językowo-literackiej kreacji. Strój Michała Topornego, określony przymiotnikiem *skromny*, oddany jest w najdrobniejszych szczegółach. Strój bohatera składa się z cajgowych portek opasanych rzemieniem, koszuli i kaszkietu. Dodatkowo zimą Michał zakłada buty z cholewami, grubą kurtkę i cieplejszą bielizną, a zamiast kaszkietu – czapkę. Każdy element stroju określony jest przynajmniej jednym epitetem, choć zazwyczaj określeń jest więcej, np. *szare, długie, w szerokie ciemne prążki* (portki), *płaski* (kaszkieta), *duża gruba* (kurtka), *ciężka, gruba* (czapka). Podkreślony jest fakt, że przez większość roku (od wiosny do jesieni) bohater chodził boso. Buty zakładał wówczas tylko z kilku określonych powodów: w niedzielę i w te dni, kiedy jechał na jarmark, do lasu po drzewo albo kiedy grabił ściernisko. Prostota oraz praktyczny charakter stroju bohatera oddają warunki materialne życia na wsi w opisywanym w powieści czasie. Ubiór stanowi symbol społecznego statusu, na co wskazuje również użyta w opisie kolorystyka – ciemne, szare, stonowane barwy.

Początkowo Michał Toporny jest mocno zakorzeniony w tradycyjnej kulturze chłopskiej. Świadczy o tym przytoczony wyżej opis wyglądu i stroju bohatera oraz zwyczajów z tym związanych (zakładanie obuwia tylko na specjalne okazje). Z czasem jednak, m.in. pod wpływem wiejskiego nauczyciela, chłopski styl życia zaczyna uwierać Michała. Kultura chłopska, widziana oczami bohatera, staje się nudna, przewidywalna i powtarzalna. Jest dla niego niczym więzienie, z którego ten próbuje się za wszelką cenę wyrwać. Jednocześnie natura chłopska jest w bohaterze silnie zakorzeniona. Konflikt, jaki narasta w bohaterze, stwarza okazję do ukazania jego najbardziej negatywnych cech, takich jak pazerność, zachłanność, agresja czy niezdrowa ambicja:

Rano pójdzie Michał na swoje pole i zobaczy, że buraki są strutowane, i dowie się, że zrobiła to krowa sąsiada, który nie zaparł dokładnie wrót od swojego sadu; **Michał pokłóci się z sąsiadem o tę szkodę w burakach**, wyjdą w tej kłótni na buraczany zagon i **Michał będzie wyolbrzymiał szkodę**, a sąsiad będzie ją pomniejszał i będzie trwała zawzięta, coraz bardziej zawzięta, coraz bardziej zawzięta i zajadła kłótnia; aż **Michał nie wytrzyma i walnie w pysk sąsiada**, i ten się zatoczy, ale szybko oprzytomnieje i zapłaci mu tym samym. **Wtedy Michał wygnie swój silny grzbiet; przykurczy się i rzuci na sąsiada po raz drugi**, żeby nadal trwała ta świętość ziemi, żeby trwała świętość buraków pastewnych, i rąbnie sąsiada pięścią między oczy tak mocno, że sąsiad się zachwieje i upadnie na ziemię. (28)

I w jednej chwili zburzy całą wielką budowlę myśli, wzniesioną z pomocą nauczyciela w nocy na brzegu rzeki, bo zobaczy ileś tam buraków bez liści i ileś tam nagich buraków skaleczonych racicami krowy; **jak wierny pies poleci do tego wypełniania starym, niezmiennym sposobem swojego obowiązku wobec ziemi**, i w chwili kłótni i bójki z sąsiadem **wiernie podda się chłopskim dziejom i chłopskiemu losowi, zgodnie z odwiecznymi prawidłami ustalonymi przez pradziadków i dziadków**. (28)

Warto zauważyć, że wspomniane wyżej negatywne cechy i dwuznaczne moralnie zachowanie przypisane jest kulturze chłopskiej, która w tym kontekście ukazana jest jako brzemię ciężące na głównym bohaterze. Życie Michała zdaje się być z góry ustalone (por. *chłopskie dzieje, chłopski los, odwieczne prawidła, niezmiennym sposobem*). Świadomość tej nieuchronności i niezmienności dziejów mieszkańców wsi, budzi w bohaterze niechęć. Obiektem tej niechęci staje się otoczenie Michała:

Nie zwojujesz wiele – myślał Michał Toporny – jeśli urodziłeś się na zgrzebnej, dziurawej płachcie i jeśli przez trzydzieści lat czuleś na swojej skórze szorstkość i chropowatość zgrzebnego płótna. (30)

Nienawidziłeś tych rdzawych pól i uciekałeś z tej wsi jak z miejsca objętego zarazą. (88)

Nienawidziłeś, a może ci się tylko zdawało, że nienawidzisz tych upartych, łączących wiecznie po polach istot. (88)

Postawę Michała wobec wsi oddaje wielokrotnie powtórzony czasownik *nienawidzić*, który nazywa silnie negatywną emocję. Niechęć bohatera oddają też przymiotniki (*zgrzebna, dziurawa*) i rzeczowniki (*szorstkość, chropowatość*) odnoszące się do wrażeń dotykowych i kreujące pośrednio warunki życia na wsi. Negatywne nastawienie Michała do wsi, w której mieszka, oddaje też porównanie (uciekałeś) *jak z miejsca objętego zarazą*. Ukazana jest również postawa bohatera wobec mieszkańców wsi, jego sąsiadów, którzy nazwani są *istotami* (SJP ‘osoba, stworzenie’), a ponadto określani epitetem *uparci*. Pejoratywnie nazwany jest też sposób, w jaki chłopci się poruszają (imiesłów przymiotnikowy – *łączących*, SJP ‘chodzić niezgrabnie, wlec się’).

Ta niechęć do ustalonego porządku i do stylu życia chłopów stanie się jedną z głównych motywacji działań Michała Topornego i powodem, dla którego zdecyduje się on w końcu odrzucić wiejski styl życia:

A jednak przyjdzie taki dzień, w którym Michał Toporny na zawsze odejdzie z rodzinnego domu, porzuci żonę i syna; i te wszystkie dni i noce z nimi spędzone uzna za **stracony czas**; a także wszystkie dni, w których poprawiał stodołę, budował szopę i wykonywał różne roboty na polu i na obejściu małego gospodarstwa, uzna za **czas stracony, który trzeba odrobić i o którym trzeba zapamiętać**. Żadne wspomnienie nie zdoła go zatrzymać i pamięć okaże się bezsilna, bo on jednak odejdzie i porzuci rodzinę wiejską, a Maria plunie z wściekłości i żalu za nim odchodzącym; także dziesięcioletni Staszek, kiedy zobaczy, że matka płacze, rzuci bryłą ziemi na niego jak na przybłędę, który okradł dom. Stanie się tak po ośmiu czy może dziewięciu latach, ale oni wszyscy przecież nie wiedzą, co będzie, gdy ten czas minie, i dlatego Michał, ten młody, wysoki chłop o śniadej, jastrzębiej, zachłannej twarzy, ten Michał chodzi po swoim obejściu i po swojej ziemi jak po swoim dozgonnym dziedzictwie i jak po dozgonnym dziedzictwie swojego syna Staszka i swoich przyszłych wnuków i prawnuków i znajduje w obrębie tego skrawka ziemi małe zadowolenie, małe szczęście, z którego będzie próbował szydzić i kpić całym swoim późniejszym życiem. (14)

Etap życia, który bohater spędził mieszkając na wsi i utrzymując się z pracy na roli, nazwany jest pejoratywnym wyrażeniem – *stracony czas* (również w szyku przestawnym *czas stracony*), czasem, który *trzeba odrobić i o którym trzeba zapamiętać*. Predykatyw *trzeba* dodatkowo wzmacnia przekaz, tworzy wrażenie, że w zaistniałej sytuacji Michał może podjąć tylko jedną słuszną decyzję, czyli rozpocząć nowe życie w mieście. Oddana jest w ten sposób perspektywa bohatera i jego sposób myślenia.

Odejście od rodziny i przeniesienie się na stałe do miasta jest punktem zwrotnym w życiu Michała Topornego. Głównym środkiem stylistycznym kreującym ten moment jest metafora:

To miasto, które przejęło cię od twego wiejskiego nauczyciela, złapało cię w swoje ręce i zaczęło ci przysposabiać nową skórę, i tyś w końcu w tę skórę wskoczył (...) (67)

Upersonifikowane miasto „przejmuje” i „łapie” bohatera. Bohater przyjmuje nowy, miejski styl życia niczym nową skórę. Punktem kulminacyjnym tej przemiany staje się moment, w którym Michał po raz pierwszy w życiu obserwuje swoją sylwetkę w lustrzanym odbiciu:

(...) nagle ujrzał siebie samego w dużym lustrze – można powiedzieć – po raz pierwszy w życiu ujrzał siebie całego, a potem w tym pozornie błazeńskim pląsie i w błazeńskich dygach odbyło się to, co w jego życiorysie można by w przybliżeniu nazwać ceremonią zmiany skóry albo chwilą wielkiego przeistoczenia (...) (70)

Symbolika lustra i lustrzanego odbicia⁵⁴ jest bardzo bogata i zróżnicowana. Często opiera się na motywie ukazywania świata na opak (porządek lustrzanego odbicia jest odwrotny od rzeczywistości otaczającej człowieka⁵⁵). Zachowanie Michała przed lustrem można zatem

⁵⁴ Do motywu lustra nawiązuje również Wiesław Myśliwski w językowej kreacji Jakuba w *Palacu* (zob. *Palac* – językowa kreacja Jakuba).

⁵⁵ Rzeczywistość ukazująca się w lustrzanym odbiciu bywa w ludowych wierzeniach uznawana za odwzorowanie zaświatów, a samo lustro za symboliczną granicę między światem żywych a światem umarłych (Kowalski 1998: 286-291).

interpretować jako ostateczny moment przyjęcia nowej roli, która jednak nie do końca do niego przystaje i pozostaje mu obca. Pejoratywny przymiotnik *blazeński* użyty na określenie ruchów bohatera przypominających taniec (*pląsy* i *dygi*, które nabierają negatywnych, prześmiewczych konotacji) zestawione są z podniosłymi wyrażeniami typu: *ceremonia zmiany skóry* czy *wielkie przeistoczenie*. Zabieg taki buduje kontrast, uwypukla zderzenie sfery sacrum ze sferą profanum, w wyniku której powstaje całkowicie nowy, nieznany bohater:

Obeznanego z podstępą złośliwością wysuszonych ściernisk oświeciły wiszące u góry jasne lampy i ten kluty w stopy przez ścierniska stanął twarzą w twarz naprzeciw samego siebie, jakby naprzeciw **innego**, **nieznanego** człowieka. (73)

Obeznany z grabiami, cepami i widłami od gnoju, i widłami od snopków, wykonując taneczne blazeńskie dygi, zaczął na siebie patrzeć zdziwionymi, pełnymi zachwyty oczami jak na **innego**, jakiegoś **nieznajomego** człowieka (...) (73)

Anafora – powtórzenie na początku kolejnych akapitów przymiotnika *obeznany* kreuje dotychczasowe doświadczenia życiowe Topornego jako chłopca. Budzi też skojarzenia z liryką, nadaje opisowi poetycki charakter. Wyliczenie narzędzi rolniczych, atrybutów wiejskiego życia bohatera: *z grabiami, cepami, widłami od gnoju, i widłami od snopków* dodatkowo podkreśla chłopski status Michała, a także potęguje dynamizm sceny, tworzy wrażenie przemiany. Wreszcie szereg przymiotników: *inny, nieznany, nieznajomy* (człowiek), kreuje poczucie wyobcowania bohatera, zaś językowa kreacja wyglądu oczu mężczyzny w momencie przemiany, oddaje jego stan emocjonalny (epitety *zdziwione, pełne zachwyty*). Zachowanie bohatera porównane jest do parodii tańca (*wykonując taneczne blazeńskie dygi*), co z kolei znajduje swoje odzwierciedlenie w tytule powieści. Tytułowym *tańczącym jastrzębiem* jest bowiem Michał Toporny.

Pojawia się „nowy” Michał Toporny, mieszkaniec miasta. Powtórzony zostaje proces językowej kreacji bohatera, zaczynający się od opisu jego wyglądu:

Dlaczego się dziwisz, Michale Toporny, patrząc na swoje odbicie w lustrze; przecież to jesteś ty, tobą jest ten **wysoki, silnie zbudowany mężczyzna, tobą jest ten piękny, wysmukły mężczyzna z lustra**. (74)

(...) **twoje oczy są brązowe i czyste, osadzone w ciemnym, nieco sinym tle** (...) (76)

Szereg epitetów: *wysoki, silnie zbudowany, piękny, wysmukły* oddaje zachwyty bohatera swoją nowo odkrytą fizjonomią. Bohater po raz pierwszy zauważa, że jego oczy są *brązowe i czyste*.

Jednak niemożność pogodzenia nowego życia z tym dawnym, zespolenia Michała „miejskiego” z Michałem „wiejskim” staje się przyczyną problemów bohatera⁵⁶, m.in. rozpadu jego drugiego małżeństwa, poczucia klęski i wyobcowania:

Płaczesz, inżynierze, zastępco dyrektora naczelnego, już prawie dyrektorze naczelny, Michale Toporny, a ludzie myślą, że ty **stałe masz suche oczy, suche ręce i suche, twarde, jakby wystrugane z wysuszonego dębowego drewna serce.** (140)

Bohater skrywa swoje uczucia. Płacze, ale nigdy w obecności innych osób. Wpisuje się tym samym w pewien stereotyp bohatera męskiego, skrytego, nieokazującego emocji. Oddający ową oschłość przymiotnik *suchy* powtórzony jest kilkakrotnie. O ile zestawienie tego epitetu z takimi rzeczownikami, jak *oczy* czy *ręce* ma charakter potocznych wyrażań, o tyle zestawienie go z leksemem *serce* tworzy poetycką metaforę, oddającą charakter bohatera. Opis ten dopełnia epitet *twarde* oraz porównanie serca bohatera do kawałka wysuszonego dębowego drewna (*jakby wystrugane z wysuszonego dębowego drewna serce*). Taki sposób obrazowania oddaje też postawę bohatera, który jest bezwzględny i zachłannie pnie się po szczeblach kariery:

(...) zbliżasz się do chwili, w której **twoja zachłanność i gwałtowność, twój egoizm, a także twoja pracowitość i dokładność, a także strach, jaki wzbudzasz u przełożonych i kolegów**, przygotowują cię na nominację na zastępcę dyrektora zjednoczenia górniczego. (128)

Odtąd z **zawziętością, jak nie człowiek, ale jak uparte zwierzę**, zabrałeś się do obcych języków i uczyłeś się ich po nocach, i po całych nocach trzymałeś swoją wąską, jastrzębią twarz nad książkami. (142)

Postawę bohatera i jego charakter oddaje szereg rzeczowników nazywających cechy: *zachłanność, zawziętość, gwałtowność, egoizm, pracowitość, dokładność*, a także porównanie o antonimicznym charakterze *jak nie człowiek, ale jak uparte zwierzę*. Zachowanie Michała Topornego wzbudza strach wśród otaczających go osób. Taka postawa bohatera doprowadza w końcu do rozpadu również jego drugiego małżeństwa. Michał osiąga sukces zawodowy kosztem prywatnego szczęścia.

Następuje kolejna przemiana bohatera, a właściwie powrót dawnego, „wiejskiego” Michała Topornego:

(...) a potem nagle popatrzyłeś w szybę przykrywającą biurko i ujrzałeś pod jej powierzchnią swoją twarz; i choć odbicie nie było wyraźne, **zauważyłeś małe obwisłości skóry przy brodzie i ustach, a pod oczami nabrzmiałe worki w kształcie miniaturowych półksiężyców, a wyżej dwie wrzynające się we włosy zatoki łysiny.** (149)

⁵⁶ Szerzej na temat obrazu wsi, również w kontekście opozycji wieś – miasto, w prozie nurtu chłopskiego pisał Stanisław Cygan w oparciu o powieść Tadeusza Nowaka. Jak zauważa badacz, *dramat człowieka wiejskiego po osiedleniu w mieście polega na niemożności zrzucenia z siebie ciężarów chłopskości, zatarcia powiązań z macierzystym środowiskiem, które go ukształtowało, odejścia od systemu norm życia wiejskiego* (Cygan 2014: 55).

W czasie trzeciej wizyty twojego nauczyciela u ciebie **tyś był spokojny, a może nawet pokorny**, boś ty już na powrót zaczął przywdziewać **wyszarzałą skórę człowieka pokornego**. (153)

Powraca motyw lustrzanego odbicia i zmiany skóry. Proces przemiany oddaje metafora *przywdziewać wyszarzałą skórę człowieka pokornego*. Opis twarzy bohatera również nabiera metaforycznego charakteru: kształt worków pod oczami porównany jest do *miniaturowych półksiężyców*, kształt fryzury zaś *do wrzynających się we włosy zatok łysiny*. Znika jednak zachłanność i ambicja bohatera, w jej miejsce pojawia się spokój i pokora. Jest już jednak za późno, by naprawić dawne błędy. Bohater popełnia samobójstwo⁵⁷, rzucając się w przepaść:

Czy tak, czy inaczej się stało, tamci patrzący na skalną ścianę widzieli cię tylko w chwili, jak spadałeś, ale nie mogli powiedzieć, dlaczego spadałeś. Powtarzali tylko w kółko, że **spadałeś jak ptak, którego coś poraziło w górze**; i jeszcze mówili we wsi, żeś ty w życiu wysoko zaszedł, aleś marnie skończył. (160)

Językowa kreacja Michała Topornego w chwili śmierci oparta jest na rozbudowanym porównaniu mężczyzny do ptaka – *spadałeś jak ptak, którego coś poraziło w górze*. Jest to kolejne nawiązanie do tytułu powieści. Obraz spadającego bohatera budzi ponadto skojarzenia z mitologicznym Ikarem, który wzleciał na skrzydłach zbudowanych z piór zespojonych woskiem zbyt blisko słońca. Ciepło promieni słonecznych rozpuściło wosk i młodzieniec zginął, spadając do morza. Lot i upadek Ikara stanowią szeroko rozpowszechniony symbol ludzkiego dążenia do realizacji własnych celów wbrew naturalnemu porządkowi świata oraz symbol nadmiernej ambicji. W utworze Kawalca motyw ten oddaje potoczne wyrażenie zbudowane na antytezie *żeś ty w życiu wysoko zaszedł, aleś marnie skończył*.

1.2.2. Językowa kreacja Wincentego Topornego

Jedną z męskich postaci drugoplanowych w omawianej powieści jest postać ojca głównego bohatera, Michała Topornego – Wincentego Topornego:

Gdy w izbie, w której nie było podłogi, tylko ubita i wyglansowana wodą glina, odbywało się to rodzenie, w kuchni za wąskimi drzwiami stał **ojciec mającego się narodzić dziecka, Wincenty Toporny**, i czekał, i co chwila zza tych drzwi słyszał było **jego gruby głos**: – Czy to już?

Potem kopał butem w drzwi i coraz natarczywiej dopytywał się: – Czy już? – bo on czekał na syna, a nie na czwartą córkę, bo syn, gdy dorośnie to jakoś sobie poradzi, łatwiej sobie poradzi aniżeli córka (...)

A potem wpakował się do izby i akuszerka mu powiedziała, że jest syn, i wtedy popatrzył na swoją zlegniętą żonę, która była umęczona rodzeniem i zasypiała, i powiedział do niej – Jest syn – ona na to kiwnęła tylko głową, bo nie miała siły mówić, **a on usiadł na krześle i sapał, jakby zrzucił z pleców ciężki worek**. (5)

⁵⁷ Wątek samobójstwa pojawia się też w pierwszej z analizowanych powieści Juliana Kawalca – *W słońcu* (zob. „*W słońcu*” – językowa kreacja postaci męskich).

Wincent Toporny na początku powieści ukazany jest w roli mężczyzny, który właśnie został ojcem. Emocje, jakie odczuwa bohater w tej sytuacji, zdradza jego zachowanie. Dominującym środkiem stylistycznym w powyższej deskrypcji jest paralelizm – powtórzone pytanie zadane przez bohatera: *czy to już? czy już?* Partykuła *już* uwydatnia niecierpliwość bohatera. Ponadto opis zachowania Wincentego oparty jest na gradacji. Najpierw bohater zadaje pytanie, potem zaczyna kopać w drzwi i dopytywać się *coraz natarczywiej*, następnie wchodzi do izby. W opisie istotną rolę pełni leksyka potoczna (*wpakował się*), nadająca zachowaniu bohatera cech obcesowości i grubiańskości. Porównanie *jakby zrzucił z pleców ciężki worek* oparte na analogii do potocznego frazeologizmu *zrzucić ciężar z pleców / z siebie* pokazuje, jak silne emocje odczuwane przez bohatera wpływają na jego fizyczność. Szereg czasowników konotujących gwałtowny ruch: *kopał, wpakował się*, a także zmęczenie: *usiadł, sapał, zrzucił* dynamizuje opis i dookreśla wizerunek Wincentego Topornego jako mężczyzny o wybuchowym charakterze.

W postaci Wincentego Topornego skupiono większość negatywnych cech stereotypowo przypisywanych chłopu. Dotyczy to zarówno charakteru, jak i jego relacji z bliskimi (wygląd Wincentego Topornego nie jest przedstawiony w utworze).

Charakter i poziom intelektualny Wincentego wartościowany jest negatywnie poprzez np. zastosowanie przymiotników *głupi* i *wściekły*:

(...) ten **głupi, wściekły chłop** (...) (6)

Ponadto bohatera charakteryzuje upór, a także niechęć do obcych, niechęć do nauki (uosabianej przez lekarza), nadmierne przywiązywanie wagi do opinii innych oraz pewien posunięty do ekstremum praktycyzm:

Jednego dnia na wiosnę, gdy ludzie wyjechali w pole do orki i siewów, śmierć zabrała Wincentego Topornego. To zakażenie, które zaczęło się od stopy, posunęło się wyżej i objęło całą nogę, a później poszło jeszcze wyżej, do serca, i ojciec musiał umrzeć (...) Gdyby zaraz, gdy ta stopa szerniała, doktorzy ucięli mu nogę, toby może żył, ale **on nie chciał żyć bez nogi** albo może myślał, że zakażenie nie pójdzie tak wysoko, że się zatrzyma, **i na ucięcie nogi nie chciał się zgodzić**, a gdy go do tego doktor namawiał, Wincenty Toporny odpowiadał: – Jak ja bym się pokazał we wsi bez nogi, panie doktorze? – Doktor nie przestawał go namawiać, żeby się poddał operacji, **ale on się uparł** i na wszystkie nalegania, na wszystkie piękne słowa, perswazje doktora i namowy rodziny **miał tylko te swoje dziecinne odpowiedzi: – A jak ja stanę bez nogi przy pługu, jak stanę bez nogi do młocki, do gnoju; no, powiedzcie, jak stanę bez nogi do grodu pług.** (9)

Jego **prosta logika** mówiła mu, że gdyby nie było tych czynności, to można by jakoś żyć bez jednej nogi; że można by zgodzić się na jej ucięcie powyżej sianej granicy na skórze, gdyby nie było orki, wozienia gnoju, młocki, grodu pługów – ale ta robota była i będzie, i musi się mieć dwie nogi i dwie ręce, bo dwóch nóg i dwóch rąk człowieka potrzebuje pole, stodoła, obora i chlew; te wszystkie drobiazgi na obejściu potrzebują

dwóch zdrowych rąk i dwóch zdrowych nóg człowieka i **dlatego nie dał się namówić na operację ani temu ładnemu, wygadanemu doktorowi, ani żonie, ani teściowej, ani synowi.** (10)

Można było także po nim poznać, gdy się tak upierał i nie chciał zgodzić na operację, że **on by się bardzo wstydził, gdyby ze szpitala przyjechał do wsi bez nogi i gdyby miał na jednej nodze, jak bociek, stanąć między ludźmi, domami i polami, i gdyby musiał śmiesznie podskakiwać, a życie pędziłoby obok niego na dwóch, czterech i wielu parach nóg** (10)

Za chwilę urodzi się wnuk nieżyjącego już twojego ojca, **tego chłopca, który nie dał się zwiść lekarzom i namówić do życia, bo on lepiej od lekarzy wiedział, że chłop musi chodzić na dwóch nogach i nie dał sobie uciąć tej chorej, zsiniałej nogi, bo jakby to wyglądało i jakby na niego patrzyli ludzie, i jak by na niego patrzyły konie i krowy, i jaki to byłby wstyd przed ludźmi i zwierzętami.** (97).

Wincentego Topornego cechuje lęk przed chorobą i kalectwem z jednej strony, z drugiej zaś przed lekarzami i medycyną konwencjonalną, przewyższający nawet lęk przed śmiercią. Na poziomie językowym postawę Wincentego wobec choroby i śmierci kreują takie środki językowe, jak wyliczenie: *ani temu ładnemu, wygadanemu doktorowi, ani żonie, ani teściowej, ani synowi*, zdania złożone: *on nie chciał żyć bez nogi albo może myślał, że zakażenie nie pójdzie tak wysoko*, gradacja: *życie pędziłoby obok niego na dwóch, czterech i wielu parach nóg*. Plastyczności, a zarazem groteskowego zabarwienia nadaje opisowi rozbudowane porównanie: *gdyby miał na jednej nodze, jak bociek, stanąć między ludźmi, domami i polami, i gdyby musiał śmiesznie podskakiwać*, w którym hipotetyczny sposób poruszania się pozbawionego nogi bohatera porównano do postawy bociana. Ponadto w opisie zastosowano epitety wartościujące negatywnie postawę bohatera: *dziecinne* (odpowiedzi), *prosta* (logika) oraz szereg pytań retorycznych z anaforycznym powtórzeniem: *A jak ja stanę bez nogi przy pługu, jak stanę bez nogi do młocki, do gnoju; no, powiedzcie, jak stanę bez nogi do grodu płotu.*

W opisanym powyżej zachowaniu bohatera, oprócz lęku, dostrzec można też dumę i zatwardziałość, pogardę dla kalectwa, co łączyć można z kultem siły i tężyzny fizycznej, często w kulturze (zwłaszcza w malarstwie) oraz w literaturze wiązanej z ludowym obrazem świata.

1.2.3. Językowa kreacja obłąkanego chłopca

Wśród postaci drugoplanowych, mających istotny wpływ na fabułę powieści należy wymienić postać najbiedniejszego chłopca we wsi, *dziada z domu ubogich*, który popada w obłąd na wieść o tym, że w wyniku podziału majątku dworskiego, otrzymał na własność kawałek ziemi:

(...) opowiedzieć o tym dniu, w którym przystąpiono do podziału ziemi, to znaczy opowiedzieć przede wszystkim o szaleństwie **najbiedniejszego**, które zaczęło się już objawiać w sposób nieznaczny w chwili, gdy dziedzic klęknął przed nim i pocałował go w **bose, zagnojone stopy**, a w pełni ujawniło się potem, gdy córka wprowadziła go na dworską ziemię, a jemu **zesztywniały nogi i tymi swoimi zdrętwiałymi, drewnianymi nogami zaczął stąpać po roli**. (41)

Mówiąc o dniu, w którym fornale i kilku chłopów poszło dzielić dworskie grunta, trzeba też powiedzieć o zrozumieniu przez Michała Topornego obłędu tego **dziada z domu ubogich** (41)

Bohater ten nie został przedstawiony z imienia i nazwiska. Leksemy i wyrażenia, które go identyfikują to *najbiedniejszy, starzec, stworzenie, obłąkany, dziad z domu ubogich*.

Językowa kreacja wyglądu obłąkanego chłopca podkreśla jego ubóstwo. Szczególny nacisk położony jest na ukazanie stóp bohatera, które opisane są za pomocą epitetów *bose i zagnojone*. Szok i niedowierzanie na widok ziemi, która przed chwilą weszła w jego posiadanie, ukazane są w sposobie poruszania się bohatera (*zesztywniały nogi; zdrętwiałymi, drewnianymi nogami zaczął stąpać po roli*).

Następuje szczegółowy opis zachowania chłopca na polu:

Gdy ten **najbiedniejszy**, idąc przy boku córki, stawiał **te swoje, a jakby obce mu nogi** na dworskiej roli, można już było poznać, że **obłęd zaczął nadbiegać do jego szeroko otwartych, przekrwionych oczu, do gardła i szeroko otwartych ust, do całej twarzy**; a gdy jeden z fornali podszedł do niego i powiedział mu: – Możesz brać ziemi, ile chcesz – szaleństwo objawiło się w całej pełni. **Najpierw rozpoczęło się to krążenie starca po polu, po coraz mniejszych kołach ziemi i słychać było jakiś głos wydobywający się z jego gardła, jakieś niewyraźne mamrotanie, a potem nastąpił dziwny skierowany w pustkę śmiech, który świadczył, że ten starzec wszedł już na dobre w krainę szaleństwa i już zetknął się z tą szaleńcom tylko znaną szczęśliwością**. (41-42)

Obłąkany po tej odpowiedzi Michała, po tym: – Tak, to twoje – **położył się na gołej roli i zaczął się na niej tarzać jak bydlę i grzebać w niej pazurami, a potem brał garściami ziemię i pakował ją sobie do ust, i oblepiał nią swoją twarz – żarł ziemię jak wieprz**. (42)

(...) i tego nieżyjącego starca, który w napadzie szału **jadł ziemię jak chleb, bo jak chleb mu smakowała ziemia**. (50)

Uwagę zwraca plastyczna kreacja obłędu, który objawia się najpierw w *obcych* nogach mężczyzny, by następnie ukazać się w *przekrwionych* oczach, *szeroko otwartych* ustach i w końcu objąć *całą twarz*. Szaleństwo objawia się w pełni poprzez niepokojące zachowania starca, który krąży po polu, zataczając coraz mniejsze kręgi i wydaje z siebie niewyraźne dźwięki (*mamrotanie, dziwny śmiech*). W opisie zastosowano szereg synonimów określających stan mentalny bohatera: *obłęd, szal, szaleństwo*. Krążenie starca ma wymiar symboliczny. W pewnym momencie bowiem, mimo iż porusza się on po określonym, poniekąd zamkniętym obszarze, przekracza on umowną granicę krainy szaleństwa, dzielącą poczytalność od obłędu. Lata upokorzeń, głodu i biedy, które skumulowały się w momencie

otrzymania kawałka roli, skondensowane są w plastycznym porównaniu ziemi do chleba (*jadł ziemię jak chleb, bo jak chleb mu smakowała ziemia*).

Zawarto w tym opisie realia powojennej wsi, na której często panował głód, a także związany z tym szacunek, a wręcz swoisty kult jedzenia, który szczególnie dotyczył chleba. Chleb był elementem wielu rytuałów obyczajowych (np. witanie młodej pary chlebem i solą), chleb krojono trzymając go w dłoniach i przyciskając do piersi w okolicach serca (nie wolno było kroić chleba na desce czy stole), przed rozkrojeniem bochenka wykonywano na nim znak krzyża. Chleb był również istotnym elementem obrządków religijnych, łączonym z sakramentem komunii (Kubiak 1981).

Zachowanie szaleńca opisane jest w sposób pejoratywny, poprzez porównanie go do zachowania bydła (*tarzał się jak bydlę*) i wieprza (*żarł ziemię jak wieprz*), czyli zwierząt gospodarskich, w powszechnej świadomości kojarzonych z brudem. Palce bohatera nazwane są *pazurami*, co jeszcze bardziej uwypukla jego zwierzęce, nieludzkie zachowanie.

Zachowanie starca budzi lęk w obserwujących go chłopach:

Wieś pochowała się za płoty, za domy, szopy, stodoły i patrzyła ukradkiem na to **utarzane w ziemi stworzenie, prychające czarną mazią, idące chwiejnym krokiem, podtrzymywane przez trójkę ludzi i prowadzone do domu ubogich przy plebanii**; wieś bała się kary, bo wieś nazwała karą tę niemożność przyjęcia przez starego darowizny czasu. (43)

Ludzie zaczęli skradać się do małego sadu, ale wciąż bali się popatrzeć w **oczy obłąkanego, w te nieruchome, szeroko otwarte i wlepione w swój odrębny cel oczy**. (43)

Następuje tutaj dehumanizacja obłąkanego starca. Wskazuje na to leksem wykorzystany do nazwania tego bohatera: *stworzenie* oraz szereg określających go przydawek w rodzaju nijakim, które dodatkowo potęgują wrażenie odczłowieczenia obłąkanego chłopca (*utarzane, prychające, idące, podtrzymywane, prowadzone*). Starzec *prycha czarną mazią, idzie chwiejnym krokiem*. Obłąd bohatera objawia się przede wszystkim w jego oczach, które określa szereg epitetów: *nieruchome, szeroko otwarte, wlepione w swój odrębny cel*.

2. Językowa kreacja postaci męskich w twórczości Wiesława Myśliwskiego

2.1. *Nagi sad* – językowa kreacja postaci męskich

2.1.1. Językowa kreacja narratora

Narracja *Nagiego sadu* prowadzona jest w pierwszej osobie i *realizuje się jako swoisty pamiętnik, wspomnienie starego nauczyciela o ojcu* (Kuska 2020: 29). Charakterystycznym komponentem konstrukcyjnym powieści jest przenikanie się wątków narracyjnych oraz czasu

i przestrzeni. Jak zauważa Tomasz Jodelka-Burzecki, z *pozornej gmatwaniny kompozycyjnej, z najeżonych filozoficznością dywagacji starego nauczyciela wylania się zwarta konstrukcja artystyczna* (Jodelka-Burzecki 1968: 9). Opowieść o nieżyjącym od lat ojcu implikuje filozoficzne rozważania na tematy związane z miłością rodzicielską⁵⁸, z wiejską obyczajowością (z jej niechęcią do świata zewnętrznego i przywiązaniem do ziemi), a także zagadnieniami o charakterze uniwersalnym, takimi jak: starość, istota pamięci, poczucie wyobcowania. Językowa kreacja narratora – starego nauczyciela zbudowana jest na kategoriach związanych z tymi zagadnieniami.

Podstawą kategorią jest pamięć i istotna rola wspomnień. To właśnie na wspomnieniach opiera się narracja *Nagiego sadu*. Opis wspomnień, wracania pamięcią do przeszłości, nabiera poetyckiego, metaforycznego charakteru:

Ale tak naprawdę **to z duszą na ramieniu odwiedzam tamte swoje lata, jak w nie swoje progi wchodzę, nieproszonym gościem się czuję, natrętem.** (34)

Przychodzę **niby ten sam i kto inny zarazem, ktoś tak inny, że obcy**, i ani mnie to dziecko płowe nie poznaje, ani ten młodzieniec nie odgaduje we mnie nikogo bliskiego, choć wiedzą, na pewno wiedzą, że ja i oni to jedno. (34)

Wiem, że dręcę ich tylko, nie pozwalam zasnąć w spokoju ani dzieciństwie, ani młodości, przynoszę im przecież w podarku świadomość całego życia, której nie pragną poznać. (35)

Nie mam jednak złych zamiarów, przychodzę jak do sąsiadów w zimowy wieczór, żeby się trochę ogrzać, trochę z ludźmi побыć (...) (35)

Narrator nie mówi wprost o tym, że wspomina. Czynność wspominania nazywają takie czasowniki i wyrażenia o metaforycznym charakterze, jak: *odwiedzać tamte swoje lata, dręczyć, nie pozwalać zasnąć w spokoju ani dzieciństwie, przynosić (...) w podarku świadomość całego życia*. Ze wspomnianiem łączy się poczucie lęku, który wyrażony jest w potocznym, utartym sformułowaniu *z duszą na ramieniu*. Sam fakt wspomniania budzi też w narratorze wyrzuty sumienia i poczucie wyobcowania wobec swoich przeszłych wcieleń (dziecka i młodzieńca). Świadczą o tym zastosowane w opisie rzeczowniki i dookreślające je epitety: *nieproszony gość, natręt*, a także antyteza: *niby ten sam i kto inny zarazem* oraz porównanie *ktos tak inny, że obcy*. Narrator tłumaczy się sam przed sobą z potrzeby wracania myślami do przeszłych wydarzeń, co wyraża się w potocznym, asekuracyjnym sformułowaniu *nie mam złych zamiarów* czy porównaniu *przychodzę jak do sąsiadów w zimowy wieczór*, w którym człon porównujący odnosi się do prostej, konkretnej czynności z życia wiejskiej wspólnoty.

Poczucie wyobcowania towarzyszyło narratorowi przez całe życie:

⁵⁸ Zob. Językowa kreacja matki w „*Nagim sadzie*” i Językowa kreacja ojca w „*Nagim sadzie*”.

Pewnie już nigdy nie pozbędę się tego **dziwnego przekonania, któremu nawet pamięć moja przeczy**, że do tej wsi, rodzinnej przecież, w której dzieciństwo moje spędziłem, młodość, a mogę już chyba powiedzieć, że i całe życie, **przybyłem skądś z dalekiego świata (...)** (5)

Narrator, choć praktycznie całe życie spędził w jednej wsi, nie czuje się z nią do końca związany, na co wskazuje wyrażenie *przybyłem skądś z dalekiego świata*. Zarazem jednak stary nauczyciel odnosi się do tego „dalekiego świata” z nieufnością:

W świecie zresztą byłem tyle, co na tej nauce, i nie przyzwyczaiłem się jakoś do niego (...) Ale ten świat, wydaje mi się, znam nie najgorzej. Jeszcze, gdy dzieckiem byłem, nasłuchiwałem się o nim wiele, **a nie miał on dobrej sławy u ludzi. (...) Dlatego ten świat nigdy nie wzbudzał we mnie zaufania**, a to chroniło mnie przed myślą wyruszenia stąd gdziekolwiek i **stanowiło zarazem najpewniejsze źródło mojej wiedzy o świecie.** (6)

Myśliwski nawiązuje tu do motywu „swój-obcy”, a także motywu małej ojczyzny i przeciwstawionego mu wizerunku świata „poza” małą ojczyzną, jako miejsca niebezpiecznego. Swoją wiedzę o świecie stary nauczyciel czerpie z mądrości ludowej, por. *nie miał on (świat – A.C) dobrej sławy u ludzi; najpewniejsze źródło mojej wiedzy o świecie*. Robi to wbrew swojemu wykształceniu i doświadczeniu (jako dziecko mieszkał bowiem podczas nauki w internacie).

Z motywem nieufności wobec świata zewnętrznego łączy się motyw przywiązania do rodzinnej wsi, a szerzej do ziemi:

Tu przynajmniej **przeżyłem swoje życie w przekonaniu, że jest to jedyne miejsce na ziemi, gdzie mnie nic innego spotkać nie może prócz tego, co każdego spotkać musi.** (6)

Chociaż z całego życia zostało mi dzisiaj to jedno: **przywiązanie.** (...) (7)

Przywiązanie do rodzinnej wsi wyrażone jest w sentencji *jest to jedyne miejsce na ziemi, gdzie mnie nic innego spotkać nie może prócz tego, co każdego spotkać musi*. Jest ono również wyrażone wprost, poprzez użycie rzeczownika *przywiązanie*, dodatkowo wzmocnionego modulantem *tylko*.

Narrator ma jednak do ziemi ambiwalentny stosunek, co widać wyraźnie w poniższych fragmentach:

Sam nie rozumiem, dlaczego tak gorąco do tej ziemi go namawiałem. Nie chodziło mi przecież o ziemię. (...) 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. (149)

Zwłaszcza gdy dzień w szkole miałem pełny, czułem się tak zmęczony, że musiałem się choć trochę przejść, **a nie mnie tak dobroczynnie do siebie nie przywracało jak pola szerokie**, otwarte, wyrozumiałością tchnące dla mych myśli skołatanych. (149)

Nieraz mnie nawet nęciło, żeby wziąć komuś z rąk kosę i popróbować, czy potrafię, ale bałem się, że niezwyczajny jestem i tylko się ośmieszę. (151)

W opisie postawy starego nauczyciela wobec wartości, jaką w kulturze chłopskiej jest ziemia, Myśliwski sięga po szereg środków językowych z potocznego rejestru. Są to przede wszystkim leksemy i wyrażenia o kolokwialnym charakterze: *wyrosłem (z ziemi), powiem prawdę, że mnie nawet nie ciągnęła, nieraz mnie nawet nęciło, niezwykajny jestem, ośmieszę (się)*. W opisie zastosowano również zabieg antropomorfizacji ziemi, a konkretnie pól uprawnych: *nic mnie tak dobroczynnie do siebie nie przywracało jak pola szerokie, otwarte, wyrozumiałością tchnące dla mych myśli skolatanych*. Ziemia zatem jest dla starego nauczyciela z jednej strony czymś obcym, nieznanym (*zapomniałem jej, niezwykajny jestem*), źródłem lęku i kompleksów (czasowniki *bałem się, ośmieszę się*), z drugiej zaś – sposobem na ukojenie nerwów, wyciszenie się.

Drugim, ale również ważnym elementem, budującym językową kreację starego nauczyciela jest motyw starości:

(...) ale czuję się trochę **zmęczony**, jakbym życie miał nieco przydługie a bogate w radości, strapienia, nadzieje i dziwnie dawny się sam sobie wydaję, dawniejszy od niego, mojego ojca. **Czy to nie czas już na mnie? Może w ten sposób starość daje o sobie znać?** Chociaż gdyby to tylko starość, tęskniłbym zapewne za spoczynkiem, ulgą. **Nic tak przecież zmęczenia nie koi jak śmierć, przytulniejsza od pierzyny** (23)

Nie goryczę sobie, wiem, że coraz **młodszy** są ludzie, a **mnie ta starość tylko została**. **Przywiązany zresztą do niej jestem, jak kto inny do psa, do mórg, do wyobraźni**. Można powiedzieć, **zżyłem się z nią, polubiliśmy się**, choć może więcej przez rozum, niż przez serce, tak że **ona jedna wydaje mi się rzeczywista z całego mojego życia, nie zmyślona, nie przypominiana, lecz obecna, dniem i nocą, wierniejsza od pamięci, potulna, że mogę w nią wmówić wszystko, co złe, nadokuczać jej i nauragać**, przypochlebna, że mi zaraz serce mięknie, pochmurność gdzieś ucieka, a ochota przychodzi, żeby ją pogłaskać, wzruszyć się, uzalić. **Oblaskawiłem ją w sobie, że się nawet bez sprzeciwu ze mną starzeje**. Z nikim też jej nie dzielę, jest **jedynie moja własna, z całego życia tylko ona jedna moja własna**, a przede wszystkim **pewna jak amen w pacierzu**, i jej tylko ufam, bo wszystko inne zawdzięczam pamięci. (32-33)

(...) **czuję się czasami tak bardzo stary, jakbym niczego w życiu nie zaznał prócz starości**, jakby ten mój smutny czas obecny był przyszły i przeszły zarazem. (34)

(...) ani mnie to dziecko płowe nie poznaje, ani ten **młodzieniec** nie odgaduje we mnie nikogo bliskiego (34)

Wiem, że dręcę ich tylko, nie pozwalam zasnąć w spokoju ani dzieciństwie, ani **młodości** (35)

Starość kreowana jest zarówno w sposób bezpośredni, jak i pośredni. Bezpośrednio kreowana jest za pomocą leksyki wprost nazywającej ten etap życia człowieka. Są to zarówno rzeczowniki: *starość*, jak i czasowniki: *starzeć się* oraz przymiotniki: *stary* i przysłówki *starzejąc się*. Pisarz sięga również po leksemy o przeciwstawnych znaczeniach (por. *młodość, młodzieniec, młodszy*). Pośrednio wizerunek starości budowany jest poprzez odniesienia do fizycznego i psychicznego zmęczenia (por. przymiotnik *zmęczony*, rzeczowniki *spoczynek, ulga*). Wizerunek ten dookreśla rozbudowane porównanie: *czuję się czasami tak bardzo stary*,

jakbym niczego w życiu nie zaznał prócz starości. W opisie starości pojawiają się również charakterystyczne dla idiosylu Myśliwskiego zdania o charakterze aforystycznym – *nic tak przecież zmęczenia nie koi jak śmierć, przytulniejsza od pierzyny*, a także porównania o biblijnej etymologii: *pewna jak amen w pacierzu*. Najbardziej istotnym elementem kreującym starość w *Nagim sadzie* jest personifikacja, por. *wierniejsza od pamięci, potulna, oblaskawiłem ją w sobie, że się nawet bez sprzeciwu ze mną starzeje, zżyłem się z nią, polubiliśmy się*.

Niewiele jest w *Nagim sadzie* nawiązań do profesji, jaką wykonywał nauczyciel. Pojawiające się w utworze opisy poświęcone wykonywaniu tego zawodu służą przede wszystkim dookreśleniu charakterystyki narratora:

Bo nie miałem posłuchu u dzieci. Może za miękki byłem. Ale gdy przyszło mi kogoś ukarać, choćby łapę wymierzyć, to **czulem, że robię to przeciw własnej naturze** i starałem się przynajmniej tak czy inaczej pocieszyć nieszczęśnika, aby mu cośkolwiek ulżyć za tę karę, **bo bolało mnie to tak samo jak i jego**, co już samo w sobie obniżało powagę kary, a tym samym mojej osoby. (149)

Chodzili mi więc, jak to się mówi, po głowie. (149)

Opisy te wprowadzają kolejną cechę starego nauczyciela – empatię. Świadczą o tym wyrażanie odnoszącą się do sfery emocjonalnej: *czulem, że robię to przeciw własnej naturze; bo bolało mnie to tak samo jak i jego*. Ten drugi przykład pokazuje wyraźnie, że narrator współodczuwa ból karanego dziecka. W deskrypcji dominują zwroty i wyrażenia o charakterze potocznym: *bo nie miałem posłuchu u dzieci, może za miękki byłem, chodzili mi więc, jak to się mówi, po głowie*. Wtręty typu *jak to się mówi* pełnią funkcję fatyczną i wpisują się w stylizację na język gawędy obecnej w utworze.

W *Nagim sadzie* podejmowana jest również problematyka awansu społecznego. Henryk Bereza, znawca prozy chłopskiej, zauważa, że w powieści Wiesława Myśliwskiego wyczytać można rozczarowanie „mądrością uczoną” (Bereza 1978: 246):

Dzisiaj zresztą mało kto już pamięta, że **uchodziłem niegdyś za człowieka uczonego**, dzisiaj **jestem już tylko za dziwaka po trosze, za odludka, a najczęściej zdziwienie budzę, że jeszcze żyję**. (174)

Chociaż jaki tam ze mnie uczony, **ot, nauczyciel, zwykły nauczyciel** (...) (175)

Narrator pomniejsza własne osiągnięcia. W opisie pojawiają się takie środki językowo-stylistyczne jak litota: *ot, nauczyciel, zwykły nauczyciel* czy gradacja: *dzisiaj jestem już tylko za dziwaka po trosze, za odludka, a najczęściej zdziwienie budzę, że jeszcze żyję*.

2.1.2. *Nagi sad* – językowa kreacja ojca

Relacje między ojcem i synem są głównym wątkiem *Nagiego sadu*. Pierwszoosobowy narrator, utożsamiony ze starym, wiejskim nauczycielem, wspomina swoje dzieciństwo

i relacje łączące go z rodzicami, szczególnie z ojcem. Wspomnienia te naznaczone są silnym ładunkiem emocjonalnym (Kuska 2020: 39).

2.1.2.1. Prezentacja postaci ojca

Ojciec jest jedną z najważniejszych postaci w debiutanckiej powieści Wiesława Myśliwskiego. W utworze nie jest wskazane imię ani nazwisko bohatera. Syn, będący zarówno głównym bohaterem, jak i narratorem opowieści, używa leksemu *ojciec* na nazwanie swojego rodziciela:

Nawet wtedy, kiedy mnie **ojciec** wiozł z nauki, cieszyłem się nie tyle z tego, że do rodzinnej wsi wracam, ile że do mojej młodości przerwanej. (7)

(...) i z trwogą popatrzyłem na **ojca**, lecz on nawet zdziwienia nie okazał (...) (8)

Spojrzałem na **ojca**. (13)

Leksem *ojciec*, należący współcześnie do oficjalnego rejestru języka polskiego, w *Nagim sadzie* jest jedynym sposobem nazywania rodzica bohatera. Brakuje określeń zdrobniałych lub mniej formalnych. Użycie formy *ojciec* w tekście utworu świadczyć może o szacunku, jaki syn odczuwa wobec rodzica.

Znamienne jest także, że gdy bohater zwraca się bezpośrednio do ojca, używa formy *ty* i czasowników w 2 os. 1. poj, nie zaś gwarowej formy *wy* (tzw. konstrukcji *pluralis maiestatis*) wyrażającej szacunek do osób starszych:

– Nie żal **ci** go będzie? – spytałem z wyrzutem, bo mnie samego jakiś żal ogarnął. (8)

Myśliwski mógł po prostu zrezygnować z wprowadzenia typowej dla etykiety wiejskiej formy grzecznościowej w partiach dialogowych, ale brak formy *pluralis maiestatis* świadczyć może też o skracaniu dystansu w relacjach między ojcem a synem.

2.1.2.2. Wygląd, cechy charakteru, emocje i zachowania ojca

W treści utworu nie ma pełnego opisu wyglądu postaci ojca. Opisane są tylko niektóre elementy jego fizjonomii.

Siedział **skulony**, a raczej trwał w cierpliwości nakazanej sobie, **mały** i **niepozorny**, choć był przecież **na schwał męczyzna** (...) (13)

W opisie postaci ojca wielokrotnie stosowany jest zabieg kontrastu. Ojciec jest *skulony*, *mały* i *niepozorny*, ale jednocześnie to *na schwał męczyzna*. Kontrastowe zestawienie epitetów budujących pozorną kruchość ojca z wyrażeniem odnoszącym się do jego siły fizycznej służy nadaniu tej postaci aspektu wielowymiarowości.

Do siły ojca nawiązuje również poniższy fragment:

A ojciec, który mógłby **zdmuchnąć biedaka jak bożą krówkę z dłoni**, **chłop był przecież na schwał**, **z metrem żyta chodził na strych po drabinie jak po ziemi**, **konie w wozie przemagał**, **niejedną bójkę sam rozpędzał**, ojciec nawet zdziwienia po sobie nie okazał, jakby się tego wybuchu złości spodziewał od dawna. (107)

Fizyczna siła ojca kreowana jest za pomocą takich środków językowo-stylistycznych i zabiegów narracyjnych, jak: potoczne wyrażenia (*chłop na schwał*) i przytoczenia unaoczniających sytuacji z życia ojca, wiejskiego gospodarza (np. *z metrem żyta chodził na strych*), które tworzą konkretny, a zarazem obrazowy opis siły mężczyzny.

W językowej kreacji ojca szczególną rolę odgrywają opisy jego rąk:

(...) i tylko **rąk** swoich **ciężkich** pilnował, aby koń nie poczuł, że trzyma w nich bat i lejce. (13)

Bąłem się, że wyrządziłbym mu jakąś krzywdę, gdybym się nagle wyswobodził z tej jego **szorstkiej ręki**. (61)

Chwilami zresztą było mi dobrze w tej jego **wielkiej zachłannej ręce**, jakby roślinie w ziemi, ptactwu w powietrzu, a niedzieli w tygodniu. (63)

Wielkie i ciężkie ręce ojca nawiązują do jego siły fizycznej, ich szorstkość symbolizuje zaś ciężką pracę, którą mężczyzna wykonuje na roli. Dłonie bohatera określone są również metaforycznym epitetem *zachłanne* [SJP podaje leksem *zachłanny* w znaczeniu ‘chcący mieć lub doznawać czegoś więcej niż potrzebuje’]. Otwiera to drogę do szerokiej interpretacji. Dłonie ojca mogą obrazować jego emocje i wewnętrzne pragnienia. W kontekście zaś relacji bohatera z jego synem, świadczą o niewyrażonej potrzebie bliskości, ale także zaborczości. Użyte w opisie przymiotniki: *ciężkie*, *szorstkie*, *wielkie*, *zachłanne* wartościują dłonie ojca w sposób pejoratywny. Taki sposób deskrypcji może odzwierciedlać perspektywę dziecka, które obawia się dorosłego, czuje się w jego obecności niepewnie.

Oprócz rąk wiele uwagi poświęconych jest oczom, a konkretnie spojrzeniu ojca:

(...) bo w tym **jego wzroku pełnym lśniącej karej maści**, gdy spoglądał w moją stronę, kryło się nie tyle pragnienie, abym pochwalił urodę konia, ile prośba o wsparcie. (15)

Czułem na sobie **przenikliwy wzrok ojca**. (17)

Zwróciłem spojrzenie na niego, bo zdawało mi się, że gdzieś tam, pomiędzy moim słowami, **przeniósł na mnie wzrok, który najwyraźniej poczułem na sobie, jak mnie zakłuł nagle**. (145)

Warował na tym swoim siedzeniu, abym czuł się jak pan, a gdyśmy wjechali w wieś, **obejrzał się na mnie**, jakby dla dodania mi otuchy (21)

Nie spojrzał na mnie, jeszcze nie miał odwagi mi się przyjrzeć. (83)

(...) widziałem to w **jego przywężonych jak przed blaskiem niebieskich oczach**. (121)

Zmysł wzroku pełni istotną rolę w budowaniu relacji syna z ojcem. Dowiadujemy się, że oczy ojca są niebieskie, ale istotniejsza jest ich przenikliwość, sugerująca pośrednio spostrzegawczość i mądrość bohatera. Również w oczach wyrażają się skrywane emocje ojca

(np. lęk, poczucie niepewności). Ojciec często spogląda na syna. Te ukradkowe spojrzenia zastępują w opisywanej relacji słowa, rozmowę. W opisie oczu ojca zastosowano szereg środków językowych: epitety – *przenikliwy* (wzrok), *niebieskie* (oczy); rozbudowane epitety – *przewężone jak przed blaskiem* (oczy); metafory o charakterze potocznym – *wzrok (...) poczułem na sobie, wzrok (...) zakłuł nagle*.

W językowej kreacji zarówno wyglądu, jak i charakteru postaci ojca zastosowane są podobne mechanizmy językowe. Uwypukla się pojedyncze, ważne dla konstrukcji postaci cechy charakteru. Najczęściej przywoływane jest milczenie ojca, jego małomówność:

Bo ojciec, ten mój **milczący zwykle** ojciec. (16)

Epitet w formie imiesłowu (*milczący*) wzmocniony jest dodatkowo przysłówkiem *zwykle*. Przysłówek ten podkreśla stałość zachowania ojca, niezmiennosc jego milczącego charakteru. Warto tutaj odnieść się do semantycznego aspektu milczenia. Jak podkreśla Kwiryna Handke, milczenie jest również środkiem ekspresji i przejawem postawy duchowej człowieka (Handke 1999: 10). Milczenie znaczące jest zatem częścią komunikacji⁵⁹. Jest to istotne stwierdzenie w odniesieniu do omawianej kreacji językowej. W tekście utworu wielokrotnie podkreślany jest bowiem milczący charakter ojca:

Nigdy się zresztą nikomu nie zwierzał, ale już taki był, **skąpy w mowie**, nieumiejętny w piśmie, **bał się słów**, że go oszukują, choć jego własne, i **wierzył tylko milczeniu, tej jedynej nieklamanej możliwości wyznania**. (24)

Chociaż **najczęściej milczał. Lubił to swoje milczenie**, w nim pomoc znajdował, otuchę, poradę, częściej niż u ludzi. (25)

Milczenie jest zatem dla ojca sposobem komunikacji ze światem, także z synem. Ojciec nie ufa słowom, nie potrafi werbalnie wyrazić swoich emocji i myśli. Do mowy i milczenia ma on stosunek emocjonalny, na co wskazują użyte w tekście czasowniki: *bał się* (słów), *wierzył* (tylko milczeniu), *lubił* (milczenie).

Istotne dla kreacji tego bohatera są, pojawiające się sporadycznie, opisy jego emocjonalnego wzburzenia.

– **Ty... ty...** – syczał mi w twarz, skamlał, błagał, przeklinał, w tym jednym „ty” kryła się cała jego złość i nienawiść, i miłość zawiedziona. – **Ty...** – skręcał się w sobie z bólu. (156)

Powtórzone kilkakrotnie i przedzielony długimi pauzami zaimek osobowy *ty* w tym kontekście nabiera wartości ekspresywnej. Wyliczenie czasowników odnoszących się do werbalnej, dźwiękowej aktywności człowieka: *syczał, skamlał, błagał, przeklinał* buduje dynamikę tej sceny. Nagromadzenie nazw uczuć: *złość, nienawiść, miłość* odzwierciedla emocjonalne wzburzenie bohatera.

⁵⁹ Szerzej na ten temat pisała m.in. Janina Rokoszowa (1983).

Ojciec, na co dzień spokojny i zrównoważony, nieobnoszący się ze swoją fizyczną siłą, potrafi, w skrajnych sytuacjach, reagować agresywnie i budzić strach wśród osób z otoczenia:

Nie mogli pojąć, co się z nim stało, **już był taki łagodny**, kiedy podchodzili pod górę, że ją ledwie kijem dotykał, a ich także nie popędzał, **a teraz jakby zły duch w niego wstąpił**. (118)

Zestawienie rozbudowanego epitetu *taki łagodny* (wraz z wzmacniającym przekaz modulantem *już*) oraz porównania mającego formę związku frazeologicznego (*jakby zły duch w niego wstąpił*) uplastycznia wizerunek ojca, kreuje tę postać w sposób wyrazisty, jednocześnie uwypuklając wskazane cechy bohatera.

Z kolei cierpliwość ojca, jego oddanie pracy ukazane jest w poniższym fragmencie:

(...) siedzi, zgodnie z moim przewidywaniem, na środku podwórza, **pochylony nad kosą jakby nad bólem żołądka i przemieniony cały w to suche stukanie**. (137)

Wizerunek pracującego ojca zbudowany jest na porównaniu: *pochylony nad kosą jakby nad bólem żołądka* i metaforze: *przemieniony cały w to suche stukanie*.

2.1.2.3. Relacja ojca z matką jako element kreacji bohatera

Relacja ojca i matki (męża i żony) zarysowana jest w *Nagim sadzie* w sposób bardzo subtelny w nielicznych scenach skoncentrowanych na opisie dystansu między parą bohaterów:

Gdyby chociaż matka była z nim. Ale matka, jak zima długa i ciężka, przeznaczała wieczory na różaniec. (...) Z tym różańcem chociaż mogła nagadać się do syta, nazwierać mu się, **bo z ojcem prawie bez słowa była**, ojcu słowa do ich przebywania nie były potrzebne, wystarczało mu, że byli, i temu jedynie ufał, więc choć razem byli, każde było z osobna (...) (40)

Gdyby chociaż słyszał jej szept, ten zwyczajny szept, jaki wydają najcichsze pacierze, **może by tak nie czuł tej pustki wokół siebie, od której się daremnie opędział, tego opuszczenia przez nią, tej zimy nieprzyjaznej za oknami**. (40)

Tęsknił nieraz za nią przez cały długi wieczór, **émil machorkę i tęsknił**. (40)

Wrażenie opuszczenia przez żonę, odczuwane przez ojca, kreowane jest za pomocą następujących środków językowych:

- anafory: powtórzenia na początku akapitu podobnej konstrukcji składniowej: *gdyby chociaż matka była z nim, gdyby chociaż słyszał jej szept*;

- antytezy: *choć razem byli, każde było osobno*;

- wyliczenia rzeczowników określających samotność: *pustka, opuszczenie*, również w sposób metaforyczny: *zima*;

- powtórzenia czasownika *tęsknić* nazywającego wprost uczucie ojca;

- leksyki wyrażającą przypuszczenia, prawdopodobieństwo: *gdyby, może*,

- rzeczowników *pustka, opuszczenie*.

Za pomocą wyżej wskazanych elementów językowych budowany jest obraz pary, w której intymność i potrzeba bliskości jest kwestią problematyczną.

Zażyłość emocjonalna rodziców ukazywana jest niezwykle rzadko. Jak zauważa Wojciech Kuska, *językowa kreacja łączącej ich miłości (...) opiera się na synowskich obserwacjach zachowań obojga* (Kuska 2020: 63). Emocjonalne zaangażowanie pary najdobitniej uwypuklone jest w scenie, w której matka czesze swoje włosy:

Kiedy zasiadała do czesania, zapominał, że łękę miał kosić, rżysko zaorać, do młyna na chleb zanieść, że w obejściu stoi koń pożyczony za trzy dni pracy rąk jego i jej i marnuje się jak u pana, bo gospodarz siedzi w izbie i patrzy, jak się włosy czesze. (42)

Gdy skończyła je rozczesywać, prosiła go zwykle:

- Popatrz mi z tyłu.

Ojciec zrywał się wtedy, jakby na tę chwilę czekał. Tej chwili poświęcał czas, pogodę i konia. Ale matka, ufna w swoje włosy, przeciągała nieraz to czesanie, że staje by przez ten czas skosił, zmełł na chleb, Bogu należne oddał. (...) jakby cierpliwości chciała na nim więcej wymusić, urzeczenie z panińskich lat obudzić, wydrzeć choć tyle uległości z jego obietnic, niepomna, że ojciec czeka, kiedy wreszcie dojdzie do tych słów: „Popatrz mi z tyłu”. (42-43)

Dzieckiem byłem, lecz domyślałem się, **że i ona to czesanie dla niego tylko ma** (...) (43)

Anna Piechnik w swojej monografii poświęconej wizerunkowi kobiety i mężczyzny w językowym obrazie ludności wiejskiej zauważa, że to mężczyzna zwykle pełni rolę osoby dominującej w relacjach damsko-męskich (Piechnik 2009: 142). To mężczyzna uwodzi kobietę. W *Nagim sadzie* role te są odwrócone. Mąż jest obiektem subtelnej, uwodzicielskiej gry żony. W opisie intymnej chwili brakuje ekspresywizmów. Emocjonalne zaangażowanie bohatera kreują takie zabiegi językowe jak: wyliczenie prac gospodarskich, o których bohater zapomina na widok włosów ukochanej osoby: *łękę miał kosić, rżysko zaorać, do młyna na chleb zanieść*, konkretnych, a zarazem obrazowych porównań, odwołujących się do realiów gospodarskiego życia: *w obejściu stoi koń pożyczony za trzy dni pracy rąk jego i jej i marnuje się jak u pana*, czasowników kreujących czynność niecierpliwego czekania: *zrywał się, czekał, poświęcał*. Związek matki i ojca podlega specyficznej obrzędowości, polegającej na przekształcaniu codziennych czynności w rytuały⁶⁰.

⁶⁰ Szerzej o funkcji rytualności w prozie Wiesława Myślińskiego pisała Bogumiła Kaniewska (2010).

2.1.2.4. Stylizacja na język potoczny i gwarę jako element językowej kreacji ojca

Również wypowiedzi ojca służą jego językowej kreacji. Bohater ten odzywa się rzadko, a zwykle jego kwestie są krótkie, zbudowane głównie z równoważników zdań lub zdań prostych o charakterze eliptycznym, niepełnym:

– Przed deszczem. A wy dokąd?

– **Przed siebie.**

– Daleko?

– **Jak wypadnie.** (117)

Język, jakim posługuje się ojciec, stylizowany jest na mowę potoczną, stąd częste powtórzenia, które nadają partiom dialogowym wymiar emocjonalny, oraz dążność do skrótowości w zakresie składni. Widać to wyraźnie w poniższych wypowiedziach ojca:

– Jesteś tu? Jesteś? (28)

– Nic, nic nie chciałem. – I aby tę obojętność swoją poświadczyć, schylił się po gruszkę w murawie. – Nic nie chciałem. Tylko... czy jesteś. (30)

Graficznym odzwierciedleniem emocji odczuwanych przez bohatera są odpowiednio zastosowane znaki interpunkcyjne. Pauza, sygnalizowana wielokropkiem, oznacza czas, w którym ojciec szuka najodpowiedniejszych słów dla wyrażenia swoich myśli. Pośrednio również wskazuje na jego niepewność i nieśmiałość.

W *Nagim sadzie* pojawiają się również (choć znacznie rzadziej) dłuższe wypowiedzi ojca:

– A bo jest inny jesion? Tylko ten jeden jest. Ileż to już lat, jak go posadziłem – westchnął. – Jeszcze ciebie na świecie nie było. I nikt nie wierzył już, że będziesz. Ale ja wierzyłem, że będziesz, i wierzyłem, że to ty będziesz. I posadziłem wtedy to drzewko, żebym nie był taki sam w tej mojej wierze. A teraz prawie już go nie ma. (7)

– Siądziesz tam. Siedzenie ci wyszykowałem. Popatrz! Drogi nie poczujesz. Będziesz siedział jak na bryczce. Dwa snopki słomy położyłem, żeby wyżej było, i owsianej, żeby miękko. Wieś całą zszedłem za tą słomą, a patrzyli na mnie jak na pomyleńca. Żytniej już nie mają, po pszennej nawet pamięć się nie ostała, chałupy obdzierają na sieczkę, stworzeniu nie ścielą. I derkę matka pożyczyła u księżej gospodyni. Trzeba będzie za to księdzu gnoju porozzucać... – mówił jakby od niechcenia, z większym zajęciem obcierając spocone boki konia. (18).

Poszczególne człony wypowiedzi dołączane są za pomocą najprostszych spójników (*i*, *a*) lub też łączą się bezspójnikowo. Całość sprawia wrażenie monologu, myśli wypowiedzianych na głos, które ojciec kieruje bardziej do samego siebie, niż do syna. W ten sposób ojciec

ukrywa swoją niepewność, ponieważ nie wie, jak zachować się w obecności syna, którego nie widział od dłuższego czasu⁶¹.

Niekiedy wypowiedzi ojca nabierają charakteru sentencji:

– Nie każę ci wierzyć. Twoja wola. **Pójdiesz i posiedzisz między ludźmi, a to więcej znaczy, niż gdybyś się modlił tam, gdzie ludzi nie ma.** (9)

– **Nic już nie poradysz, że tak już jest** – powiedział. – **Nawet ksiądz z Panem Bogiem nie siedzi razem z furmanem. Furmanowi przez to nie ubędzie, a Bogu przybywa. Bo cóż by powiedzieli o takim, co razem z furmanem siedzi – że tylko konia szkoda. W takim ani znaczenia, ani żółci. I furman nic z tego nie ma, gdy takiego wiezie.** (20)

Spojrzał na mnie przenikliwie.

– A jak się uklonimy? **Najmądrzejsza głowa kapelusza nie zastąpi.** (60)

Te aforyzmy wyrażają proste rady oparte na życiowym doświadczeniu (Kaniewska, 2013). Dla syna ojciec jest mentorem. Kreowany jest na mędrca, ludowego filozofa, osobę doświadczoną i spostrzegawczą. Syn wspomina słowa ojca, jego „złote myśli” po wielu latach, jako dorosły już człowiek, i z pewnym zaskoczeniem odkrywa ich prawdziwość i uniwersalność. Świadczy to o mądrości i roztropności ojca, cechach charakteru, które nie są wyrażone wprost, ale ujawniają się pośrednio. Można założyć, jak stwierdzają badacze twórczości Myśliwskiego (Kaniewska, 2013; Klukowski 1989), że autor ten wkłada w usta ojca swoje własne myśli i spostrzeżenia o otaczającym go świecie.

W wypowiedziach ojca, bohatera należącego do stanu chłopskiego, pojawiają się nieliczne cechy gwarowe:

– **Ugódźcie się**⁶², a przez ten czas się **przezuję**⁶³. (96).

– Bo **takiś** jakby rozpalony. Jakbyś był rozpalony. Albo tak tylko z daleka się wydaje – usprawiedliwiał się. (120).

Myśliwski nie odwołuje się do gwary konkretnego regionu (miejsce akcji nie jest określone w powieści), odwołuje się do cech ogólnodialektalnych, np. leksyki o podłożu gwarowym (*ugódźcie się, przezuję*), czy do tradycyjnej w polszczyźnie i popularnej w odmianach gwarowych ruchomości końcówek fleksyjnych oraz elipsy słowa posiłkowego *być* (*takiś rozpalony*). Jak zauważa Beata Czubaj, Myśliwski ze względu na dążenie do zrozumiałości, eliminuje za stylizacji gwarowej wszystkie elementy fonetyczne, a także w dużym stopniu elementy leksykalne (Czubaj 1998: 44).

⁶¹ Ojciec odbiera syna ze szkoły z internatem, po zakończonym roku szkolnym. Jest to ich pierwsze spotkanie od wielu miesięcy.

⁶² *Ugodzić się* – tu w znaczeniu ‘pogodzić się’ (zob. SGPK).

⁶³ *Przezuc* – tu w znaczeniu ‘zmienić obuwie, założyć but z jednej nogi na drugą’ (zob. SGPK *przezuwane buty* ‘buty na przezuwkę, z których każdy da się nosić na obydwu nogach’).

Myśliwski stylizuje mowę ojca na język potoczny, sięgając po takie wykładniki potoczności, jak skrótowość w zakresie składni i częste powtórzenia. Należy podkreślić, że bohater ten jest niepiśmienny. Leonarda Mariak, badając językową kreację postaci w *Krzyżakach* Henryka Sienkiewicza zauważyła, że bohaterowie ci w *znakomitej większości niewykształceni i niepiśmienni (...) nie mogli posługiwać się językiem kwiecistym, kunsztownym* (Mariak 2019: 97). Językowa kreacja ojca do pewnego stopnia wpisuje się w te założenia, lecz Myśliwski wplata w wypowiedzi ojca również zdania sentencjonalne, mające charakter poetycki, nieprzystające do poziomu wykształcenia bohatera.

2.2. *Pałac* – językowa kreacja Jakuba

2.2.1. Prezentacja wyglądu, emocji i zachowań Jakuba

Rezygnacja z chronologicznego układu wydarzeń, tak charakterystyczna dla utworów powieściowych Wiesława Myśliwskiego, leży u podstaw narracji opartej na dygresjach (Czubaj 2003). Widać to szczególnie w drugiej powieści pisarza, *Pałacu*. Odejście od tradycyjnie rozumianej fabuły i akcji, swoboda w operowaniu liniami czasowymi, wielowątkowość to tylko kilka z elementów konstrukcyjnych tej powieści. Istotna jest również językowa kreacja głównego bohatera (chłopa), będącego jednocześnie narratorem utworu. Parobek Jakub wędruje po opuszczonych pałacowych komnatach, wcielając się w rolę ze swoich wyobrażeń (Jakuba-pana) i rozmawiając z wyimaginowanymi postaciami.

Językowa kreacja wyglądu Jakuba jest ograniczona. Jak zauważa Wojciech Kuska, w omawianej powieści *wędrujący po komnatach ubogi pasterz nie ma wyobrażenia o swoim wyglądzie* (Kuska 2020: 81). Jedyną sceną, w której pojawiają się elementy opisu aparycji i sylwetki bohatera, jest scena, w której mężczyzna przegląda się w lustrze:

Więc stałem i dziwiłem się, że to ja, **swojej twarzy ogorzalej, swoim oczom niepewnym, płowej czuprynie, rękóm zwieszonym bezładnie po obu bokach jakby nie mojego ciała, dłonióm moim wielkim, które nie pasowały do mnie**, całemu sobie, że to ja. (21)

(...) pochwyciłbym tę **płową** tam **głowę** i przytulił do swoich piersi. Ścisnąłbym ją, głaskał, **nurzał w niej jak w trawie swoje palce, aż bym poczuł jej miękkość, jej płowość, jej wiatr**. (22)

Językową kreację wyglądu mężczyzny, a raczej jego lustrzanego odbicia, tworzą przede wszystkim epitety określające twarz, włosy, oczy, dłonie i sylwetkę bohatera: *ogorzala* (twarz), *niepewne* (oczy), *płowa* (czupryna), *zwieszone bezładnie* (ręce), *wielkie* (dłonie). Również za pomocą epitetów oddany jest stosunek bohatera do własnego ciała, które wydaje mu się w tym momencie obce, por. (dłonie), *które nie pasowały do mnie*; (ciało) *nie moje*. Z kolei w deskrypcji włosów bohatera dominuje metaforyczne obrazowanie, ewokujące

dotykowe doznania (*aż bym poczuł jej [głowy] miękkość*) i odnoszące się do świata natury (*nurzał w niej [głowie] jak w trawie swoje palce, aż bym poczuł jej wiatr*). Wygląd Jakuba koreluje z jego chłopskim pochodzeniem (por. ogorzała twarz, świadcząca o częstym przebywaniu na słońcu).

Poza wskazanym wyżej fragmentem opis koncentruje się na psychice Jakuba, jego zachowaniach i odczuwanych przez niego emocjach. Jakub, parobek, jest świadkiem ucieczki właścicieli ziemskich przed nadchodzącym frontem wojennym. Bohater jako jedyny nie ucieka przed zbliżającym się niebezpieczeństwem:

Sam nie wiem, dlaczego nie uciekałem. Może mnie ten upał tak zmęczył, że mi się zdawało, że jeszcze zdążę. (10)

Już w początkowych fragmentach utworu dostrzegamy, że mamy do czynienia z narratorem, którego kompetencje poznawcze są ograniczone:

Poczułem się nagle w tej pustce tak, jakby nie tylko ludzi, ale i mnie samego nigdzie nie było. **Chciało mi się za kimś zawołać, ale nie wiedziałem za kim, nie byłem pewny**, czy wołanie moje do kogokolwiek dojdzie. **Chciało mi się uciekać, ale nie wiedziałem gdzie**, a za ludźmi było już za późno. (11)

Jakub nie potrafi wskazać przyczyny odczuwanych przez siebie emocji. Jest niezdolny do podjęcia racjonalnej decyzji. Możemy domyślać się, że bohater majaczy. Językową kreację bohatera budują takie środki stylistyczne i zabiegi narracyjne jak: operowanie zdaniami wielokrotnie złożonymi i paralelizmami składniowymi (*chciało mi się uciekać, ale nie wiedziałem za kim; chciało mi się uciekać, ale nie wiedziałem gdzie*). Dodatkowo kreację wewnętrznych przeżyć bohatera dopełnia nagromadzenie czasowników i zwrotów czasownikowych nazywających sferę emocji, stanów mentalnych i odczuć: *poczułem, chciało mi się, nie byłem pewny, nie wiedziałem*.

Na uwagę zasługuje płynność wprowadzania zmian w obrazowaniu rzeczywistości, a zatem sposobu, w jaki Jakub tę rzeczywistość odbiera:

Naszła mnie myśl, aby wyprzeć się tego swojego tutaj przyjscia, **zataić je przed sobą, coś udać**, choćby zbłądzenie za tym kosem albo że przyszedłem tu ze zwykłej troski, zobaczyć, skoro pałac opuszczony, czy drzwi pozamykane, okna, burza przecież może nadejść, czy róż na klombach ktoś nie kradnie, korzystając, że wojna. **Ale zarazem coś mnie kusilo, namawiało nieśmiało, trwożliwie**, abym wszedł na te stopnie marmurowe, chociaż na ten pierwszy, na ten najbliższy. Abym tylko wszedł. **Ja, Jakub. Ja, prawdziwy**. I dla mnie te wielkie drzwi staną się tak szeroko otwarte. Dla mnie cały ten pałac, pusty, ogromny. **I widziałem się już, jak wchodzę**. Na pierwszy stopień. Na drugi. A z tych drzwi wychodzą dwa rzędy lokajów w pokornych ukłonach, z płonącymi świecami w rękach i stają po bokach. A ja idę powoli, dostojnie. Idę i idę, jakby schody nie miały końca. (16)

Emocje odczuwane przez bohatera często są gwałtowne i zmienne:

Nagle złapałem bat porzucony na ziemi i ruszyłem do obór, otwierając na oścież drzwi, i **zacząłem** wyganiać zwierzęta na dwór. **Walilem w ściany, krzyczałem, trzaskałem z bata, (...) A mnie spieszyło się, nie wiem czemu, ale spieszyło mi się. Rozzłościło mnie to tak, że zacząłem pracować batem po grzbietach, po łbach, ślepiach, nogach, gdzie popadło. Nie czułem najmniejszej litości, czułem tylko wściekłość, żal, gorycz, jakby mi te Bogu ducha winne krowy jakąś wielką krzywdę wyrządziły.** (11)

Dynamizm sceny, w której Jakub atakuje zwierzęta gospodarskie, buduje przede wszystkim zastosowanie wyliczenia czasowników ekspresywnych konotujących hałas: *walilem, krzyczałem, trzaskałem*. Wzburzenie bohatera dodatkowo podkreśla przysłówek *nagle*, a także wyliczenie części ciała zwierząt, na które padają ciosy: *po grzbietach, po łbach, ślepiach, nogach* oraz nazw skrajnych i negatywnych emocji: *wściekłość, żal, gorycz*. Językową kreację uzupełniają: powtórzenie czasownika *śpieszyć się* (*a mnie spieszyło się, nie wiem czemu, ale spieszyło mi się*) oraz utarte porównanie *jakby mi te Bogu ducha winne krowy jakąś wielką krzywdę wyrządziły*.

Tak szybko, jak w Jakubie narodziła się wściekłość, tak szybko opadło na niego zmęczenie:

Zmęczyło mnie to, czułem się prawie pijany ze zmęczenia. Pot mi oczy zalewał, nie miałem siły podnieść nawet ręki, w której bat trzymałem. Oparłem się plecami o ścianę chlewa i łapałem całymi ustami duszne, rozgrzane powietrze. (12)

Patrzyłem na to nie widzącymi oczyma, a właśnie odbijało się to tylko w moich oczach, bo **ja stałem pogrążony w swoim zmęczeniu i było mi wszystko jedno.** (13)

Fizyczne wyczerpania bohatera, będące efektem działań podjętych pod wpływem emocji, na płaszczyźnie językowej kreowane jest, po pierwsze, za pomocą czasownika *zmęczyć się* oraz rzeczownika *zmęczenie*, bezpośrednio nazywających stan wyczerpania, po drugie za pomocą przytoczenia konkretnych objawów wyczerpania organizmu: *pot mi oczy zalewał, nie miałem siły podnieść nawet ręki, oparłem się plecami o ścianę, łapałem całymi ustami duszne, rozgrzane powietrze*. Warto również zwrócić uwagę na dobór epitetów określających powietrze, jakim oddycha bohater: *duszne* i *rogrzane*. Również one oddają stan fizyczny bohatera rozpaczliwie próbującego złapać oddech.

Wśród gamy emocji odczuwanych przez bohatera na pierwszym planie znajduje się strach. Jakub odczuwa lęk przed wkroczeniem do pałacowych komnat, do których wcześniej, z uwagi na swoją niską pozycję społeczną, nie miał dostępu:

Z duszą na ramieniu ruszyłem w jego kierunku (...) (15)

I tylko **przerażona myśl tłukła mi się po głowie** (...) (15)

Strach mnie zdjął. Wycofałem się czym prędzej. (19)

Strach gniecie mnie aż w dolku, pod żebra podłazi, do krtani sięga. (33)

Poczucie strachu językowo kreują: potoczne frazeologizmy (z *duszą na ramieniu*) oraz utarte związki wyrazowe z komponentem *strach* (*strach mnie zdjął, strach gniecie mnie aż w dolku, pod żebra podłazi, do krtani sięga*) i *myśl* (*przeżona myśl tłukła mi się po głowie*).

Nadrzędną rolę w językowej kreacji strachu pełni metafora serca:

I jeszcze kładąc rękę na klamce do następnej komnaty, **czulem, jak mi serce wali w piersiach**. (19)

Czuje jak mi serce rozrasta się w piersiach, na wierzch się przeciska i tłucze się, tłucze, gorączką gonione. (33)

Podczas wędrówki przez pałacowe wnętrza Jakub odczuwa także wstyd i onieśmienie:

Zawstydzilem się. Poczulem się, jakbym stał przed pałacem tylko zmyślony przez siebie (...) (15)

Zawstydzilo mnie to. Najchętniej nie poznałbym się. (21)

Głupio mi się zrobiło. (24)

Palil mnie taki wstyd, że najchętniej uciekłbym z pałacu. (24)

Wstyd odczuwany przez Jakuba oddaje leksyka wprost nazywająca to uczucie (*zawstydzilem się, zawstydzilo mnie to*), a także kolokwializmy (*głupio mi się zrobiło*) i porównania ewokujące fizyczne przejawy stanu emocjonalnego (*palil mnie taki wstyd, że najchętniej uciekłbym z pałacu*).

Językowa kreacja stanów wewnętrznych bohatera wzbogacana jest o kolejne elementy w toku wędrówki Jakuba przez pałacowe tereny:

Do parku poszedłem powietrza trochę zaczerpnąć, uspokoić oczy, serce. (...) **Szedłem nie czując, że kimkolwiek jestem. Czulem się roztrwoniony w świergocie ptaków, w słońcu, w tęczowym pawiu, w ciszy, w zieloności rozzieleniony aż po czubki starych drzew, dębów, buków, świerków, po głębokość traw i korzeni**, po bezkres zewsząd parkiem otoczony. (100)

(...) **stają się odbłaskiem tego śpiewu jedynie, nie sobą**. Drżeniem krocia ich gardziołków jedynie. (170)

Słyszę mój głos, ale to nie ja wołam, to pustka woła moim głosem, ściany, komnata, pałac, ciemność. **Słyszę się gdzieś w tych ciemnościach**, wokół siebie, nad sobą. **Nie wiem, co się ze mną dzieje**. Był przecież bal, była księżna, a została tylko ciemność. **Wyciągam ręce jak ślepiec** i macam tę pustkę w nadziei, że trafię choć na jakieś krzesło, stół, ścianę, wszystko jedno na co, aby tylko odnaleźć się w niej. **Ale czy to ja? Czy to ja naprawdę?** (206)

W językowej kreacji postaci Jakuba dominują czasowniki i imiesłowy nazywające uczucia, emocje i stany wewnętrzne (*uspokoić, zawstydzilem się, nie wiem, nie czując, czulem, poczulem*), a także odnoszące się do sfery zmysłowej (*słyszę*). Aspekt odczuć zmysłowych przywołuje również porównanie *wyciągam ręce jak ślepiec*. Ponadto kreację Jakuba dookreślają pytania retoryczne: *Ale czy to ja? Czy to ja naprawdę?* i metafora *stają się odbłaskiem tego śpiewu jedynie, nie sobą* oraz pojawiające się często w deskrypcji wyliczenia, np. *Czulem się roztrwoniony w świergocie ptaków, w słońcu, w tęczowym pawiu, w ciszy, w zieloności rozzieleniony aż po czubki starych drzew, dębów, buków, świerków, po*

głębokość traw i korzeni, po bezkres zewsząd parkiem otoczony, które wskazują na poczucie oderwania bohatera od rzeczywistości. Jakub kwestionuje swoje istnienie, a także istnienie otaczającego go świata, jest zdezorientowany.

Należy zauważyć, że w przytoczonych wypowiedziach Jakuba brakuje cech gwarowych, które wskazywałyby na jego chłopskie pochodzenie. Pojawia się jedynie gwarowa forma rzeczownika rodzaju nijakiego w dopełniaczu lm. z końcówką *-ów* (por. *gardziolków*).

2.2.2. Symbolika w językowej kreacji Jakuba

W dziełach autora *Pałacu* plan realistyczny i metaforyczny przeplatają się. Pałac i wędrówka Jakuba po komnatach tytułowej budowli odsyła do motywu labiryntu wykorzystywanego już wcześniej w literaturze światowej i polskiej, np. w *Ulissiesie* czy w *Faraonie*:

Otwierałem coraz to inne drzwi i szedłem, szedłem przez pałac, a pokojom i komnatom wciąż końca nie było. Nie wiedziałem już, czy naprawdę czegoś szukam. Zdawało mi się, że tylu pokoi, komnat nigdy tu przedtem nie było, co teraz, jeśli by nawet wziął razem wszystkie na dole i na górze. Już sam sobie nie bardzo wierzyłem. A najgorsze, że nie miałem wciąż odwagi usiąść gdziekolwiek choćby na chwilę, odpocząć. Zmęczony się już czułem jak jakąś daleką drogą, znużony tymi komnatami, pokojami, tą pustką nieprzystępną, bogatą, wyzierającą z każdego niemal kąta, a tym bardziej zmęczony, że gdzie wszedłem, wszędzie fotele, kanapy, krzesła, jedne większe od drugich, jedne od drugich wygodniejsze, a wszystkie kusily, napraszały się, aby sięść, rozprzeć się, rozwalić. (26)

Na płaszczyźnie językowej zagubienie bohatera w pałacowej przestrzeni oddają takie środki językowe, jak zastosowanie rzeczowników w liczbie mnogiej określających elementy budynku (*drzwi, pokoje, komnaty*) i wystroju wnętrza (*fotele, kanapy, krzesła*), czasowniki nazywające czynności podejmowane przez bohatera (*otwierałem, wszedłem*), czasowniki i przymiotniki określające stany mentalne i fizyczne (*nie wiedziałem, nie wierzyłem, zdawało się, zmęczony*). Wrażenie nierealności i zmienności pałacowych wnętrz oddają takie sformułowanie jak: *coraz to inne drzwi; pokojom i komnatom wciąż końca nie było; tylu pokoi, komnat nigdy tu przedtem nie było*.

Mówiąc o symbolice powieści Wiesława Myśliwskiego należy wspomnieć o scenach, które wyraźnie nawiązują do Biblii, choć dość często odwraca się w nich znane tropy. Najbardziej uderza swym podobieństwem do *Biblii* scena, którą można uznać za obraz lokalnej rewolucji. Występują w niej motywy znane, takie jak np. rabowanie pałacu, wypominanie (niczym w II części *Dziadów* Adama Mickiewicza) pańskich przewinień wobec chłopów, ich okrucieństwo wobec Jakuba-pana:

Jakoż mnie krępują, do fotela wiążą. Klepią mnie po plecach jak brata. W oczy mi zaglądają z ciekawością (...). **Obśmiewają mnie jak pokrakę wylęglą z ich wrzawy. Pytają, gdzie moja moc, gdzie świętość moja,** jeśli nie potrafię rękami do twarzy sobie dostać, aby ślinę zetrzeć, ani nóg nie mogę usunąć spod ich kamienistych stóp, którymi nadeptują na mnie, pytając się szyderczo, gdzie moja moc. **Gdzież twoja moc, jaśnie panie?** (39)

Przywołane fragmenty nawiązują do Biblii nie tylko poprzez wykorzystanie wątków tematycznych (ukrzyżowanie Jezusa), ale także przez wprowadzenie elementów biblijnego języka, stylu i słownictwa. Inwersja (*Jakoż mnie krępują, do fotela wiążą*) i pytania retoryczne (*Gdzież twoja moc, jaśnie panie?*) potęgują wrażenie stylizacji. Autor konstruuje aluzyjną scenę na kształt najbardziej znanej historii biblijnej, przydając Jakubowi cech cierpiącego i upokarzanego Jezusa.

Ujmowanie wydarzeń fabularnych w wymiarze symbolicznym jest charakterystyczne dla Myśliwskiego. Szczególną rolę odgrywa to właśnie w *Pałacu*. W tym kontekście na uwagę zasługuje końcowa scena gry na fortepianie. Epizod ten ma metaforyczny charakter. Wielokrotnie podczas swej wędrówki Jakub zbliża się do instrumentu, ale nie zdobywa się na to, by wydobyć z niego cokolwiek więcej oprócz jednego dźwięku. Bohater zdaje sobie sprawę z tego, że fortepian należy do innego świata, jest dla niego przedmiotem posiadającym wielką, niemal magiczną moc. Gra na fortepianie jest swoistym aktem nobilitacji bohatera:

Ciemność napelnia się dźwiękami. Drżą, dzwonią. A wraz z nimi drży ta ciemność, komnata, pałac, ja. (...) **Slucham i nie chce mi się wierzyć, że to ja rękami swymi je dobyteм, że to z moich ślepych, strwożonych rąk te dźwięki szumiące donośnie nade mną** (...) Podsuwam ręce pod oczy, nie widzę ich, lecz patrzę z podziwem.

Kołyszę się w takt moich rąk, które płyną, płyną po klawiszach, lekko, swobodnie, od brzegu do brzegu, ani czuję ich, kocie łapy, nie ręce, motyle, nie ręce, ledwo muskają klawisze, ledwo drażnią się z nimi. (214)

W tym symbolicznym akcie wyzwolenia uwaga Jakuba i czytelnika skupiona zostaje na dłoniach bohatera. Dłonie kreowane są za pomocą szeregu środków stylistycznych i językowych, wśród których na plan pierwszy wysuwa się metafora (*kocie łapy, nie ręce, motyle*) i szereg czasowników (*płyną, muskają, drażnią*) budzących skojarzenia z delikatnym ruchem. Dłonie bohatera zdają się żyć własnym życiem, całkowicie niezależnie od niego. „Wyzwolone” dłonie symbolizują wyzwolenie samego bohatera z jego chłopskich kompleksów, wyzwolenie od siebie samego. Chwilę później Jakub umiera:

Nie boli mnie. A teraz czujesz? Nie boli mnie. Czujesz, nie boli. Nic mnie nie boli. Już nic. Nic. (216)

3. Językowa kreacja mężczyzn w powieściach Edwarda Redlińskiego

3.1. *Listy z Rabarbaru* – językowa kreacja postaci męskich

3.1.1. Językowa kreacja Pawełka Kosego

Listy z Rabarbaru Edwarda Redlińskiego to zbiór opowiadań, które łączy postać głównego bohatera – Pawełka Kosego. Życie Pawełka przedstawione jest od wczesnych lat dziecięcych⁶⁴ spędzonych na wsi po pierwsze lata dorosłości i studia na Politechnice Warszawskiej. Poszczególne opowiadania zbioru, swoiste obrazki literackie, układają się w wyraźny fabularny ciąg, w którym główny bohater Pawełek opuszcza swoją rodzinną wieś Rabarbar. Opuszcza ją zarówno w sensie dosłownym, jak i kulturowym. Bohater odrywa się od wiejskich korzeni, z entuzjazmem wkracza w miejski świat.

W opowiadaniu pt. *Savoir-vivre* Pawełek rozpoczyna studia na politechnice. Zachwycony miastem bohater całkowicie przejmuje miejskie obyczaje i styl życia, co obrazuje m.in. następująca scena:

W przedziale siedzieli: pani Kalinowska, szwagier Kazimierz i Bosak, mój ojciec chrzestny. Ukłoniłem się miękko, czułem, że udał mi się ukłon.

– Dobry wieczór! – powiedziałem, **przydając głosowi nieco dojrzałej chrypki**.

– O, nasz **warszawiak** – roztkliwiła się pani Kalinowska. – Aleś ty urósł. – Zawsze przyrównuje uczniów do wymiarów z siódmej klasy. – Pewnie tęskniłeś do domu...

– Może... troszeczkę. – **Włożyłem walizkę na półkę, rozwinąłem szalik moher bordo, zdjąłem płaszcz (niech widzą, że człowiek obyty w dalekich podróżach)**. – Nie jest się dzieckiem – **dodałem fałszywym basem**. (46)

– **Wyprzystojniałeś, Pawełek. Taki studenciak jesteś, że ho!** (46)

Szwagier lustrował mnie skrycie. **Zezował to na grzywkę, to na koszulę non-iron**. Nachylił się, niby oprawiając sobie sznurowadło i **przyjrzał się moim spiczastym butom, po czym oparł się ciężko o ścianę**. (46)

Na określenie bohatera użyte zostają leksemy *warszawiak* i *studenciak*. Formant *-ak* ma charakter potoczny i jest uznawany za typowy dla dialektu mazowieckiego (por. SNW, NSPP). Uwagę zwraca wygląd Pawełka, zwłaszcza jego ubiór. Elementy stroju zostały uwypuklone poprzez zestawienie ich z konkretną czynnością: *włożyłem walizkę, rozwinąłem szalik, zdjąłem płaszcz*. Czynności podejmowane przez Pawełka z jednej strony są typowe dla pasażera pociągu, z drugiej dają bohaterowi możliwość wywyższenia się wśród współtowarzyszy podróży, na co wskazuje parenteza *niech widzą, że człowiek obyty*

⁶⁴ Językowa kreacja Pawełka w wieku dziecięcym opisana została w rozdziale czwartym, poświęconym językowej kreacji dzieci. W tym podrozdziale omówiona została językowa kreacja dorosłego Pawełka.

w dalekich podróżach. Ważnym elementem językowej kreacji Pawełka jest też jego głos, w opisie którego zastosowane takie rzeczowniki jak *bas* i *chrypka* ewokujące dźwięk niski, gruby. Kreacja ta zostaje jednak umiejętnie przełamana poprzez wprowadzenie epitetu *falszywy* (bas). Wygląd Pawełka zostaje dookreślony o kolejne elementy (*grzywka*, *koszula non-iron*, *spiczaste buty*). Uwypuklone są te elementy wizerunku bohatera, które łączą go z miejskim stylem życia.

Podczas podróży Pawełek wspomina też swoje pierwsze dni pobytu w Warszawie i pierwsze zetknięcie ze środowiskiem studenckim:

Proszę, co z człowieka robi stolica. A przyjechałem do akademika w obficie wywatowanej marynarce, uczesany kopiasto do góry. Zaraz pierwszego wieczora Marek, najstarszy z trójki współmieszkańców, posadził mnie na krześle i z nożycami w ręku obejrzał z profilu i od frontu jak kogut jeża, obmacał potylicę. (47)

Zestawienie wyglądu Pawełka w chwili, gdy ten przybywa do stolicy (*obficie wywatowana marynarka*, *uczesany kopiasto do góry*) z opisanym wcześniej obecnym wizerunkiem bohatera podkreśla przemianę tej postaci.

Motyw przemiany jest jednym z dominujących motywów w językowej kreacji Pawełka. Owo przeistoczenie symbolicznie reprezentuje obcięcie włosów bohatera:

– Siadaj, **żytniaku** – rozkazał [Marek, współlokator Pawełka – A.C.] (...)
– **Zrobimy się na Kennedy’ego** – zawyrokował. Następnie strzepnął mi czuprynę na czoło i ciachnął nożycami.

Resztki skropił wodą z kranu, uczesał i podał lusterko. Spojrzałem: obraz do złudzenia przypominał mi okładkę „Ekranu”. **Uśmiechnąłem się i dopiero po tym gamoniowatym uśmiechu rozpoznałem Pawła z Rabarbaru.** Nigdy bym nie przypuszczał, że tak szybko można człowieka uwspółcześnić. Marek chrząknął, kontent z dzieła, i kiwnął na Mietka, drugiego prowincjusza. (47)

Swoją przemianę Pawełek podkreśla nie tylko odpowiednim strojem, ale również fryzurą (*zrobimy się na Kennedy’ego*⁶⁵). Przez określony rodzaj fryzury bohater demonstruje swój nowy status społeczny. Przeobrażenie bohatera jest jednak powierzchowne, o czym świadczy fragment: *Uśmiechnąłem się i dopiero po tym gamoniowatym uśmiechu rozpoznałem Pawła z Rabarbaru.*

Uwagę zwraca również leksyka wartościująca jaką określany jest Pawełek w scenie strzyżenia włosów. W przytoczonej wcześniej wypowiedzi Pani Kalinowskiej pojawiły się, jak już wspomniano, leksemy potoczne *warszawiak*, *studenckiak*, mające raczej neutralne zabarwienie, ale już w wypowiedzi studenta, kolegi z roku Marka, zastosowano neologizm *żytniak* (derywat od podstawy *żytni* z formantem *-ak*), który w tym kontekście można

⁶⁵ John Fitzgerald Kennedy – amerykański polityk, 35. prezydent Stanów Zjednoczonych od stycznia 1961 do czasu jego śmierci spowodowanej postrzałem wskutek zamachu w listopadzie 1963 roku (źródło: encyklopedia.pwn.pl; dostęp online: 4.06.2021).

odbierać pejoratywnie. Wypowiedź Marka można zatem uznać za formę deprecjacji studenta o chłopskim pochodzeniu.

W językowej kreacji Pawełka istotny jest zatem motyw awansu społecznego, typowy dla prozy nurtu chłopskiego. Redliński łączy ten motyw z językową kreacją poczucia niższości i kompleksów, jakie odczuwa Pawełek w związku ze swym chłopskim pochodzeniem. Bohater rekompensuje sobie owe kompleksy na różne sposoby, m.in. wywyższając się czy ślepo naśladowując miejskie trendy, co ukazuje scena jazdy pociągiem. Motywy te powracają wielokrotnie w różnych opowiadaniach, szczególnie w scenach, w których Pawełek-student wchodzi w interakcję ze swoją rodziną lub dawnymi kolegami z rodzinnej wsi, np.:

Rozluźniłem krawat i z rękami w kieszeniach marynarki (kciuki na wierzchu), rozejrzałem się po pokoju (50)

Matka przyglądała mi się z lubością. Wchłaniała **białość koszuli, połysk butów**.

– A spodnie nie za obcisłe? **Wyjaśniam z satysfakcją**.

– Nie, mama. **Teraz takie modne...** (50)

Dłubiąc, **dla dodania sobie nonszalancji**, opowiadał z **dramatyzującymi przerwami**, jak pewnego razu wkradliśmy się z kumplem do żeńskiego akademika, nocą. (52)

Po raz kolejny uwaga zwrócona jest na strój bohatera, który podkreśla jego status społeczny (*krawat, marynarka, buty*). Rzeczowniki *białość* i *połysk* wskazują czystość i nienaganność stroju Pawełka. Wygląd bohatera odpowiada nowoczesnym, miejskim wzorcom (epitet *modne*). Bohater świadomie przyjmuje określoną pozę, która w jego mniemaniu przydaje mu powagi, tj. *z rękami w kieszeniach marynarki (kciuki na wierzchu)*. Również zachowania bohatera oddaje jego potrzebę zaimponowania otoczeniu. Pawełek dłubie w zębach *dla dodania sobie nonszalancji* czy opowiada *z dramatyzującymi przerwami*. Postępowanie bohatera uwypukla komiczny charakter tej postaci, współgra z konwencją groteski i dominującą w opowiadaniach z cyklu *Listy z Rabarbaru* ironią.

W opowiadaniu pt. *Farma* Pawełek bierze udział w konkursie na projekt wiejskiego domu handlowego:

Ogłoszono na wydziale konkurs na projekt wiejskiego domu handlowego w Zagroździu - mieścinie odległej zaledwie o piętnaście kilometrów od mego Rabarbaru. (74)

Bohater wygrywa ów konkurs:

Rozerwałem kopertę, jedno spojrzenie na druk wystarczyło. **Skoczyłem do góry, waląc głową w sufit. Ściągnąłem koszulę. Szalałem. (...)**

– **Tralalala! Wiwat! Bumcykcyk! Szła dziewczeczka do laseczka! (...)**

Zacząłem czytać:

– „Szanowny panie! Jury konkursu na wykonanie projektu wiejskiego domu handlowego w Zagrodziu ma zaszczyt zawiadomić pana, że pierwsze miejsce przyznano pańskiej pracy. Jak informowaliśmy w regulaminie, nagrodą jest... – **Głos mi się załamał.** Nie mogłem czytać dalej. (...) Opanowałem się jakoś.

– ... jest miesięczna wycieczka do Francji ufundowana przez ZSP oraz premia pięciu tysięcy złotych ufundowana przez ministerstwo. Nadmieniamy także, że budowa domu handlowego w Zagrodziu zacznie się – oczywiście, po konsultacji z architektem powiatowym i dokonaniu nieodzownych poprawek - już na jesieni bieżącego roku...”. (76-77)

Rozumiecie? Będą robić mój projekt! Mój projekt! I to w Zagrodziu! I Francja! I pięć tysięcy! O rany... (77)

Pawełek reaguje bardzo emocjonalnie na wieść o zwycięstwie. Językową kreację bohatera w tej scenie buduje szereg środków stylistycznych. Sięgnęto po nagromadzenie zwrotów i czasowników odnoszących się do gwałtownych ruchów (*skoczyłem do góry, waląc głową w sufit; ściągnąłem koszulę; szalałem*), co pośrednio ewokuje pozytywne emocje bohatera. W wypowiedziach Pawełka pojawia się szereg wykrzykników i powtórzeń (*Tralalala! Wiwat! Bumcykcyk! Szła dziewczeczka do laseczka!; Będą robić mój projekt! Mój projekt! I to w Zagrodziu! I Francja! I pięć tysięcy!*), a także leksyka potoczna (*O rany...*) i pytanie retoryczne (*Rozumiecie?*). Emocje Pawełka oddaje również potoczna metafora *głos mi się załamał*.

W opowiadaniu pt. *Farma* bohater rozważa również wprowadzenie zmian w gospodarstwie ojca:

Oto blisko, w zasięgu ręki, wykwiłała wizja mojego gospodarstwa.

Chłopaki zdębiają, gdy opowiem im o swojej farmie i kowbojskim życiu! Zaproszę ich do mego rancho. **Rancho Rabarbar!** (...) Wierchowca kupię, siodło. Farmerki, sombrero! A w domu, oczywiście, przewrót od dołu do góry. Rodowe łóżko won na strych! Staną: kuchenka gazowa, lodówka, telewizor, tapczan i cała ściana książek. (...)

Wynik bilansu był imponujący: oto przy pełnym rozruchu, w ciągu sześciu lat osiągniemy z ojcem co najmniej milion czystego dochodu. (...) **I spojrzawszy w okno, ujrzałem świat kolorowy i powabny, choć po szybie ściekały strużki deszczu.** (76)

Na plany Pawełka istotny wpływ wywarła wizja wiejskiego życia przedstawiona w amerykańskich filmach westernowych. Świadczy o tym już sama nazwa, którą bohater chce nadać swojemu gospodarstwu (*Rancho*⁶⁶ *Rabarbar*), a także wyrażenie *kowbojskie*⁶⁷ *życie*. Ponadto w wypowiedzi bohatera wymieniono elementy powszechnie identyfikowane z bohaterami filmów westernowych (por. *wierchowiec*, *siodło*, *farmerki*⁶⁸, *sombrero*⁶⁹).

⁶⁶ *Rancho* – ‘czyt. rancho, gospodarstwo, w którym hodzi się bydło, konie lub owce, zwykle w Ameryce’ (SJP).

⁶⁷ *Kowbojski* – przymiotnik od *kowboj* (ang. *cowboy*), czyli ‘konny pasterz bydła i koni w Ameryce Północnej’ (SJP).

⁶⁸ *Farmerki* – ‘spodnie dżinsowe na szelkach’ (SJP).

⁶⁹ *Sombrero* – ‘miękki kapelusz z szerokim rondem noszony w Hiszpanii i w krajach Ameryki Łacińskiej’ (SJP).

Aspiracje bohatera oddaje potoczne wyrażenie *przewrót od góry do dołu*, obrazujące szeroką skalę zmian planowanych przez Pawełka. Obraz ten dookreśla wykrzyknienie o potocznym charakterze (*rodowe łóżko won na strych!*) i wyliczenie przedmiotów, sprzętów gospodarstwa domowego i mebli, które pojawiają się w domu bohatera (*kuchenka gazowa, lodówka, telewizor, tapczan i cała ściana książek*). Ekscytację bohatera buduje również zastosowanie przysłowka *blisko* i wyrażenia przysłówkowego *w zasięgu ręki*, kreujące wrażenie, że plany przez niego snute są możliwe do spełnienia. Optymizm Pawełka oddany jest w perspektywie, z jaką postać ta zaczyna postrzegać otaczający go świat (por. zdanie zbudowane na antytezie: *I spojrzawszy w okno, ujrzałem świat kolorowy i powabny, choć po szybie ściekały strużki deszczu*).

Pawełek jednak nigdy nie zrealizował wspomnianych wyżej planów. Ostatecznie ziemia i wartość, jaka jest jej przypisywana, nie stanowią dla bohatera atrakcyjnej alternatywy wobec kariery w mieście. Świadczy o tym scena, w której Pawełek rozważa przyjęcie ofiarowywanego mu przez stryja gospodarstwa:

Zadumałem się. Ofiarowywał mi swoją ziemię. A jeśli uwzględnić wszystkie znaki jego życia rozproszone po hektarach, ślady sierpa, cienie braci, zapach czosnku, smak postów - dla mnie nieistniejące, a dla stryka wiecznie żywe - chciał złożyć w moje ręce swoje wszystko. I zrobiło mi się ogromnie smutno, że w moim wymiarze ta jego wielkoduszność kurczy się, niestety, do kilkunastu tysięcy, do półrocznej pensji inżynierskiej... Nedorzecznie rozwiłdliły się nasze drogi, strykowa i moja, choć wyszły z tego samego rabarbarskiego łóżka pod obrazem. (97)

– Dobrze, stryku – **skłamałem** (...) – Za rok, po dyplomie, przyjadę! (98)

W powyższym opisie uwagę zwraca kontrastowe zestawienie perspektywy Pawełka, młodego studenta, z perspektywą jego stryja – starego, umierającego chłopca. Perspektywę stryja oddaje wyliczenie: *ślady sierpa, cienie braci, zapach czosnku, smak postów*, ewokujące doznania zmysłowe będące doświadczeniem tego bohatera i składające się na jego życie, por. *ślady sierpa, cienie braci* (zmysł wzroku), *zapach czosnku* (zmysł węchu), *smak postów* (zmysł smaku). Perspektywa Pawełka zaś uwidoczniła jest w konkretnym porównaniu majątku stryja do inżynierskiej pensji (*w moim wymiarze ta jego wielkoduszność kurczy się, niestety, do kilkunastu tysięcy, do półrocznej pensji inżynierskiej*). Skrajną odmienną pokoleniowych doświadczeń oddaje przeciwstawne zestawienie: *dla mnie nieistniejące, a dla stryka wiecznie żywe*. Obraz ten dookreślają zdania o charakterze sentencjonalnym oparte na metaforze *chciał złożyć w moje ręce swoje wszystko; niedorzecznie rozwiłdliły się nasze drogi, strykowa i moja*. Uczucia Pawełka kreuje ponadto hiperbola *ogromnie smutno*. Bohater ostatecznie składa umierającemu stryjowi fałszywą obietnicę (por. *skłamałem*).

Ponieważ Pawełek jest młodym bohaterem, studentem, w jego kreacji pojawia się też stosunkowo dużo opisów poświęconych sposobom spędzania wolnego czasu. Bohater ten nie stroni od rozrywek typowych dla mieszkańców wsi w Polsce Ludowej, tj. uczestniczy w potańcówkach w lokalnej remizie czy zabawach odpustowych:

Dopiero w trzecią niedzielę, miesiąc po kościańskiej zabawie, pięć dni przed otwarciem, zebraliśmy się wszyscy na placu koło remizy (42)

Trzy miesiące temu, ostatniej niedzieli przed wyjazdem na studia, **tańczyłem z Ryśką w Guzowie.** (52)

Co do mnie, **po prostu przyjechałem posmakować odpustowego rozgardiaszu. Ot, zrobić zdjęcie w oknie płóciennego samolotu LOT. Pogawędzić ze znajomymi. A co najwyżej wypić piwko** Złote Dojlidzkie w pobliskim barze. (57)

Bohater podejmuje szereg czynności, które określają następujące czasowniki: *tańczyć*, *przyjechać*, *posmakować*, *zrobić* (zdjęcie), *pogawędzić*, *wypić*. Pawełek dystansuje się jednak od tych aktywności, na co wskazują: potoczne wyrażenie (*co do mnie*), partykuła (*ot*), zdrobnienie (*piwko*).

3.1.2. Językowa kreacja Józefa Kosego

Kreację bohaterów opowiadań ze zbioru *Listy z Rabarbaru* cechuje hiperbolizacja, budująca wrażenie komiczności. Nie inaczej jest z postacią Józefa Kosego, ojca głównego bohatera, Pawełka:

Ojciec podnosi się w saniach. **Zdejmuje z siebie kozuch, okrywa koniowi grzbiet i boki.** Nasłuchujemy czy tają lodowe pancerze. Skądże! Lód chrzęści, skrzyp-skrzyp, i to coraz głośniejsze.

Tedy pod górką **ojciec zdejmuje fufajkę i okrywa nią kark koński** wokół chomąta. Sam guziki u koszuli dopina, sporta podpala, dymem się zagrzewa od środka. (...)

– Siwka moja – **chrypi ojciec sinymi wargami. I półkożuszek ze mnie – ze mnie zdejmuje** i owija szyję Siwce!

Jedziemy tak – **on w koszuli tylko**, ja w marynarce – przez styczniowy mróz i siłą rzeczy patrzymy dookoła bardzo bystro. (8)

Ojciec i syn wracają z miasta do domu. Opis tej podróży nabiera humorystycznego charakteru, gdy mężczyzna zaczyna ściągać z siebie i z dziecka okrycia wierzchnie (kozuch, fufajkę⁷⁰, półkożuszek) i przykrywać nimi konia. Obawa o zwierzę (cenne i drogie) jest większa niż obawa o własne dziecko i o samego siebie.

Kontrastowe zestawienie wizerunku konia, Siwki, z wyglądem ojca jest jednym z podstawowych sposobów językowej kreacji Józefa Kosego:

⁷⁰ *Fufajka* – *pot.* ‘ciepła, watowana kurtka, zwykle z drelichu, dwustronnie pikowana, waciak’ (SJPD).

Pokazałbym wam pewną fotografię: żebyście zobaczyli, jaka Siwka jest tłusta i lśniąca, a **ojciec jaki chudy i nieogolony**, jak ona leniwa, a on jaki **zatruchtany**. Chcę żebyście zobaczyli sami, kto ma zęby równiushkie i marmurowe, a kto **gruchoty**... (11)

Oto Siwka. Jaka gruba, spasiona, jak lśni jej sierść! A oto ojciec: **niewysoki, tęgi, na oko – kawał chłop**. A w istocie... Właśnie rozbiera się do wielkanocnego mycia. **Zdejmuje fufajkę, marynarkę, sweter, ściąga kolejno spodnie watowe, cajgowe, drelchowe. Stoi tylko w kalesonach. Patrzcie! Szczupłuśki jak Ricky Nelson**. A przecież do filmu na amanta się nie szykuje. (65)

Ojciec ma lat siedemdziesiąt. Dużo w życiu przeszedł. Trzy wojny pamięta, cara, dwa wyzwolenia. Ale w muzeum nie był nigdy. Przestraszył się nieco, ale zastanowiwszy się, zaryzykował. Poszliśmy. (79)

Postać Józefa kreowana jest przede wszystkim za pomocą epitetów o negatywnych konotacjach: *chudy, nieogolony, niewysoki*, ale także za pomocą potocznych wyrażen: *kawał chłop*, deminutywów: *szczupłuśki* i porównań do popularnych w opisywanym czasie postaci ze świata popkultury: *szczupłuśki jak Ricky Nelson*⁷¹. Istotną funkcję charakteryzującą pełni również wyliczenia elementów ubioru bohatera: *fufajka, marynarka, sweter, spodnie watowe, cajgowe, drelchowe, kalesony*.

Józef Kosy ukazwany jest przy wykonywaniu tradycyjnych prac i obrządków gospodarskich:

Ojciec konia wyprzągl, chomąto i uzdę zawiesił w sieni na kołku i komodę rozbabruje za szmatką białą. **Potem długo się bawi w stajni**. (9)

Ojciec, ujrawszy darmozjada, sięgnął do szafy po pas.

– Gdzie ty był! – krzyknął rozpaczliwie, a gdy wyjaśniłem, że już po maturze, roztrząsł się jeszcze bardziej i bez słowa **odszedł przeorywać kartofle**. (39)

Józef Kosy przedstawiony jest jako stereotypowy chłop, mieszkaniec polskiej wsi w drugiej połowie XX wieku. Jego postać pełni w utworze funkcję karykatury, za pomocą której ukazwane są pejoratywne cechy często przypisywane społeczności wiejskiej, takie jak zacofanie technologiczne czy wiara w zabobony:

A z lewej strony sunie coś dużego i czarnego. **Ojciec oczy ma słabe**, więc – Wilk! – krzyczy i kłonicę zza półkoszka wyciąga. Ja widzę, że to jest duże raczej wzwyż niż w przód i w tył. Nie wilk to, lecz człowiek. Drogę zabiega, za laterki chwyta, krzyczy czerwoną gębą:

– Nie leciała tędy, nie leciała?

– Kto? – szepcze ojciec.

– Baba! Moja baba! – na to biegus, charcząc, a miał czapkę przekręconą daszkiem do tyłu i rękawicę lewą na prawej ręce. Ojciec to spostrzega.

– **Czort! Czort! – wrzeszczy. – Hajda!**

⁷¹ Ricky Nelson – amerykański aktor filmowy, piosenkarz i gitarzysta, popularny na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Z jego ekranowych wcieleń najbardziej znana jest postać Colorado Ryana z westernu Howarda Hawksa *Rio Bravo* (1959). Aktor poniósł śmierć w wypadku samolotowym, który miał miejsce w 1985 roku w Teksasie (źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ricky_Nelson)

Ściąga lejce i lu! biegusa kłonicą między oczy. Siwka ponosi, stroje na niej podskakują. Ojciec w koszuli na mrozie pot ociera z czoła. Oglądam się za ciemną plamą na drodze.

– Nie Gawecki to z Kościan? – mówię, a **ojciec nic, tylko że czort nam drogę przeleciał.** (8)

Postać Józefa Kosego ukazana jest z perspektywy jego dziecka, syna Pawełka. Chłopiec, dorastając, zaczyna z niechęcią odnosić się do otaczających go elementów kultury chłopskiej, które reprezentuje jego ojciec. Widać to w doborze leksyki:

Z litością patrzę na nasze stodoły i chlewy, **mierzi mnie ojcowe pelzanie po gumnie.** (20)

Syn patrzy na ojca z *litością*, jego zachowanie go *mierzi*. Pracę Józefa w gospodarstwie określono pejoratywnym rzeczownikiem *pelzanie*, które nasuwa na myśl sposób poruszania się robaków i insektów.

Motywy istotnym dla językowej kreacji Józefa Kosego jest motyw przywiązania do ziemi:

Ojciec za nic nie wyjedzie z Rabarbaru. Raczej wolalby dogorywać na swoich hektarach, niż być bez koni, krów, bez żniw... (65)

– **Ciężko** mnie, Paweł - powiedział. – **Ciężko.** (66)

– Paweł, żeby ja był młodszy! Ja z tej ziemi miałby więcej jak inżynierzy w fabrykach. **Na co mnie miasto.** (66)

Motywy ten realizowany jest na kilku płaszczyznach. Po pierwsze podkreślona jest postawa Józefa wobec ziemi. Językowo postawę tę kreują takie środki, jak hiperbola *za nic nie wyjedzie*, kontrastowe zestawienie *wolalby dogorywać na swoich hektarach, niż być bez koni, krów, bez żniw*, wyliczenie: *bez koni, krów, bez żniw*. Po drugie ukazane są skutki tego przywiązania, wyrażone w powtórzonej elipsie *ciężko (mnie)*. Ziemia jest dla Józefa Kosego ciężarem. Po trzecie w postawie Józefa odzwierciedla się niechęć chłopów do miasta, oddana potocznym sformułowaniem: *na co mnie (miasto)*.

Momentem przełomowym w życiu Józefa Kosego jest wizyta w muzeum rolnictwa:

Weszliśmy do głównej sali, zagraconej od podłogi po sufit. **Mój stary rozejrzał się, znieruchomiał. Stał jak słup. Tylko oczy mu skakały. Gdy się odezwał, głos jego kapął od rzewności.** (79)

Ojciec miotał się.

– **Patrz, Paweł, sieczkarnia z kosą! Toż ja na takiej sieczkę ciał pięćdziesiąt lat temu. O tak, lewą ręką przesuwało się słomę, a prawą – ciach! Matko Boska, balejka!** – Staliśmy przed balią. – **Balejka he he he!** – rżał ojciec na całą skalę – Wielkanoc, Boże Narodzenie... A ja gołkiem, golusieńki... he he!... miała się ze mną babka przy myciu – śmiał się, obmacując szczerbate klepki. (80)

Ojciec był wstrząśnięty. Z początku hamował się. Potem chodził wzdłuż ścian z opuszczonymi rękami i gubił łę za łę. Wyszliśmy – nie pomogło. **Jakby puściły więzy, którymi dotąd się spinał. Nie ukrywał wzruszenia. Szedł obok mnie bezbronne stary.** (80)

Widok maszyn rolniczych, sprzętów gospodarskich ulokowanych na muzealnej wystawie, które stanowiły lub nadal stanowią stały element życia Józefa, wzbudza w bohaterze skrajne

emocje. Wzburzenie emocjonalne mężczyzny budowane jest za pomocą szeregu środków językowo-stylistycznych. Są to, po pierwsze, czasowniki określające zewnętrzne przejawy gwałtownych emocji: *znieruchomiał, miotał się, śmiał się, hamował się*, po drugie wyrażenia i zwroty o charakterze potocznym (również oddające mowę ciała, która pośrednio wskazuje na niepokój, strach, smutek itp.): *stał jak słup, chodził (...) z opuszczonymi rękami*. W deskrypcji istotną rolę pełnią również metafory: *oczy mu skakały, głos jego kapał od rzewności, gubił łzę za łzą*, metaforyczne porównania: *jakby puściły więzy, którymi się dotąd spinał* i epitety: *bezbronnie stary*.

3.2. *Konopielka* – językowa kreacja postaci męskich

3.2.1. Językowa kreacja Kaziuka Bartoszewicza

3.2.1.1. Prezentacja postaci, jej wygląd, emocje, zachowania, relacje z innymi bohaterami

Kaziuk Bartoszewicz to główna postać powieści, a zarazem pierwszoosobowy narrator. Kaziuk jest młodym chłopem, właścicielem niewielkiego gospodarstwa w Taplarach, w którym mieszka wraz ze swoją żoną, Handzią, czwórką dzieci oraz starzejącym się ojcem.

Akcja *Konopielki* rozgrywa się na Podlasiu w rejonie Białostocczyzny, o czym świadczą niektóre formy gwarowe pojawiające się w tekście powieści, w tym imiona bohaterów. Imię *Kaziuk* to zdrobnienie od ogólnopolskiej nazwy własnej *Kazimierz*, utworzone za pomocą gwarowego przyrostka *-uk*, charakterystycznego dla gwar podlaskich⁷².

W tekście *Konopielki* brakuje pełnego opisu wyglądu Kaziuka. Pojawia się tylko jeden opis jego ubioru, a konkretnie wyliczenie elementów, które składają się na typowe odzienie chłopca z pierwszej połowy XX wieku:

Zjad ja krupniku i cicho, żeb spawszych nie budzić, **kożuch** i **nogawicy** ściągnowszy, **walonki** i **onucki** na płycie złożywszy, żeb przeschli, lampe zgasiwszy, przeżegnawszy się, legam przy żonce. (35)

W opisie zastosowano szereg leksemów, z których część należy do ogólnego rejestru języka polskiego (*kożuch* ‘futro, skóra zwierzęcia o długim, puszystym uwłosieniu, najczęściej barania lub owcza; odzienie wierzchnie z takiej skóry’, SJPD), część jest zapożyczeniem z języka rosyjskiego (*ros. walenki* ‘wysokie, ciepłe buty’, por. SJPD), część

⁷² Podlasie jest jednym z najbardziej zróżnicowanych kulturowo obszarów współczesnej Polski. Przyczyn tej różnorodności należy upatrywać w bogatych, ale jednocześnie skomplikowanych dziejach pogranicza polsko-ruskiego. Od samego początku osadnictwa ziemie te były zamieszkiwane przez ludność niejednorodną pod względem etnicznym i wyznaniowym. System antroponimiczny na Podlasiu ukształtował się w oparciu o koegzystencję i wzajemne przenikanie nazw polskich, wschodniosłowiańskich, bałtyckich, niemieckich, żydowskich i tatarskich (por. Bogdanowicz 2000).

ma charakter archaiczny (*nogawice*, daw. nogawka, por. SJP), a część to deminutywa (*onucki*, por. *onuca* ‘pas tkaniny do owijania stopy, zastępujący skarpetkę lub pończochę; SJPD, SJP, SGPK).

Językowa kreacja Kaziuka opiera się na zobrazowaniu jego myśli, uczuć i emocji. Widać to wyraźnie we fragmencie, w którym oddany jest proces myślowy dopiero co zbudzonego bohatera. W scenie tej poznajemy Kaziuka, jego codzienną rutynę, nawyki i zwyczaje:

Na stolku pod piecom siadam, wyjmuję z kieszeni papierek złożony w ośmioro, naddzieram rąbek, z drugiej kieszeni biore szczypkę machorki, skręcam ośliniwszy brzeżek, żeb trzymało się, nu i mam papierosa. Teraz szukam w popiele węgielka. A jakże, większy mniejszy, zawsze się jakiś żarzy od wczoraj. Przypalam, zaciągam się i siedzę sobie po ciemku. O czym ja myślę tak przed popielnikiem? Ha, prawdę powiedziawszy, to ja wtedy nie za bardzo myślę. Myślę niemyśle. Ot, roi się coś pod czapko, że u świni drzwi zlatują, trzeba będzie przybić zawias. Czy Grzegorycha oddała już naftę, co pożyczała na pogrzeb, czy nie oddała? Ile jeszcze do ocielenia się Raby, prawie miesiąc? Co za czerwona ptaszka świergotała wczoraj na sokorze, nigdy ja takiej ptaszki nie widział? A sokor, jak on choroba pogrubiał, ależ wyrosł: jak z czubka na wioskę patrzeć, jakaż ona maleńka! A bagno szerokie, bez końca, morze. Ojezu, co zemno, lece, zleciał ja z sokora i lece nad chatami jak boćko! (7)

W przytoczonym fragmencie uderza szczegółowość opisu. Po kolei wyliczone są poszczególne, nawet najmniejsze czynności, jakie wykonuje Kaziuk: *siada*, *wyjmuję* (z kieszeni papierek złożony w ośmioro), *naddziera* (rąbek), *bierze* (szczypkę machorki), *skręca* (brzeżek), *szuka* (w popiele węgielka), *przypala*, *zaciąga się*, *siedzi* (po ciemku). Czynność skręcania i palenia papierosa nosi znamiona rytuału. Kaziuk jest przywiązany do określonych tradycji, zwyczajów i schematów, co oddaje powyższa scena.

Językowa kreacja myśli bohatera przybiera postać wewnętrznego monologu bohatera: *O czym ja myślę tak przed popielnikiem? Ha, prawdę powiedziawszy, to ja wtedy nie za bardzo myślę.* Pojawia się szereg pytań retorycznych, np. *Czy Grzegorycha oddała już naftę, co pożyczała na pogrzeb, czy nie oddała? Ile jeszcze do ocielenia się Raby, prawie miesiąc? Co za czerwona ptaszka świergotała wczoraj na sokorze, nigdy ja takiej ptaszki nie widział?* i wykrzyknień, np. (...) *jakaż ona maleńka!* (...) *Ojezu, co zemno, lece, zleciał ja z sokora i lece nad chatami jak boćko!*. Myśli Kaziuka są nieskładne, bohater zasypia:

Aha, to śni się, ni to śpie ni nieśpie: nad wiosko lece, ale w chacie siedzę, na stolku. W chacie? Prawdę powiedziawszy wcale ja tej chaty nie widzę: dycha ktoś po ciemku, ale kto, co? Toż nie chodzą, nie odzywają się. A może ja w stodole? może w jamie? w boru? Ciemno, czy to wiadomo, co jest, czego nima? Nu a ja sam: jest ja czy nie? Chiba jest, tak, czuje, że coś jest: tam gdzie głowa jakoś widniej, jakby kądziel bielą w ciemnie. Ale nogow, plecow, ręców nie czuje.

Nie czuje, nimam póki się nie rusze. A rusze się, bo w końcu coś wzdrygnie mmo: czy to ręka się obsunie, czy głowa raptem oklapnie, porusze się i już czuje: **o ręka, o nogi, o głowa! O, ja!** I słyszę sapanie, i wiem: te tatowe, te Handzine, te dzieciów. A papieros zgasnął, nie wiadomo dawno czy tylko co, długo ja **myślał nie**

myślał, śniło się nie śniło, czy nie długo. Co dalej? Znowuś rozdmuchuje popioł pod płyto, dodmuchuje się iskry, przypalam. Na dworze brzaśniej, trochu widniej, nu, można budzić. (8)

Ponownie dominującym środkiem stylistycznym w powyższym opisie są pytania retoryczne. Wrażenie zapadania w sen i ponownego wybudzania buduje wyliczenie części ciała bohatera (głowa, nogi, plecy, ręce), również w formie wykrzyknika: *o ręką, o nogi, o głowa!* Z każdą kolejną częścią ciała, z której istnienia Kaziuk zdaje sobie sprawę, wraca świadomość bohatera, aż do momentu całkowitego przebudzenia, na co wskazuje wołacz: *o ja!*

Kaziuk budzi resztę domowników i ponownie siada przy piecu:

Poszła [Handzia – A.C.] doić, póki z mlekiem nie wróci się, posiedzieć można, poroić pod czapko. Siedze przed pieco, śpie nie śpie, myślę nie myślę, aj dobrze. **Dzień się sam zaczyna, wszystko idzie jak trzeba, jak wczoraj, jak kiedyś, jak było na początku teraz i zawsze i na wieki wieków amen.** (10)

Czynności wykonywane przez bohatera zobrażowane są za pomocą zestawienia czasowników i ich zaprzeczeń z partykułą *nie*: *śpię nie śpię, myślę nie myślę*. Na uwagę zasługuje sposób, w jaki bohater formułuje swoje myśli. Obok potocznych sformułowań i gwarowej leksyki pojawiają się utarte wyrażenia z zakresu języka religijnego: *wszystko idzie jak trzeba, jak wczoraj, jak kiedyś, jak było na początku teraz i zawsze i na wieki wieków amen*. Ponownie podkreślone jest przywiązanie Kaziuka do tradycji, pewnego ustalonego porządku.

W językowej kreacji Kaziuka podkreślony jest również jego wybuchowy charakter:

Ja rękami grabnął, tylko błota w pazury zagarnął, a kura, żeb jo skleszczyło, hadzine, odlatuje trochu i przygląda się, co będzie dalej. (...) (15)

Nie, nie węż jo kolnoł: od razu widać co. **Zagotowało się we mnie!**

Podskoczcie i lu! babe z jednej strony w gębe, **lu!** z drugiej, cało garścio po mordzie, aż przysiadła w kuczki, głowe w ręce chowa.

Rozdziawo ty, **krzycze w sprawiedliwym gniewie**, gapo ty, robota tobie sama w rękach gnije! Lugo ty zgniła, gnido wszawa, jajko, Ojezu, jajko rozdusić!

I lu! jo na dokładke z góry, w chustke, **i lu!** jeszcze raz, po plecach zaraze, i jeszcze raz, aż zajęczała. Za co ty mnie bijesz, skomli, rękawami zakrywa się. Czego ryczysz, durna, **krzycze, i lu jo znowuś** przez ręce, bo uch, nie lubie, psiakrew, nie lubie, jak baby płaczo. (16)

Stoje na gumnie, stoję, dycham i co słysze? Krowa ryczy, ryczy na całe wioske. **Aż mnie oślepiło ze złości.** Omatkoboska, to i ta szkacina przeciw gospodarzowi? A czegoż ty ryczysz **cholero**, rodzisz jakieś czercięta i jeszcze rozgłaszasz? **Lapie** ja bicz z kołka, do chlewa **lece**: w dźwiach staję i z proga jo **ćwik! ćwik!** po oczach, po mordzie, żeb nie ryczała, po bokach, **psiakrew**, po nogach, po zadnich pęcinach, tam mocno boli, po kumpiakach jo, **ciach! ciach!** krowa na ściany skacze, na płoty, wiesza się, stęka, jęczy, pojękuje, a stęka, pojękuj, ale nie rycz, **swolocz!**

Czuje, że ulżyło mnie trochę, złość jakby przechodzi. Już ręce nie drżą, w głowie nie huczy. Zamykam dźwi, bicz wiem, ide do chaty. Już trochę przeszło. (17)

Nagle napady złości Kaziuka opisane są z wykorzystaniem utartych, potocznych wyrażen o charakterze metaforycznym: *Zagotowało się we mnie!*, *Aż mnie oślepiło ze złości*. Opisane są też fizyczne objawy odczuwanych przez bohatera emocji: *Już ręce nie drżą, w głowie nie huczy*. Wzburzenie bohatera przejawia się również w jego zachowaniu, na co wskazują ekspresywne czasowniki: *podskoczę, krzyczę, łapię, lecę*, a także wyrazy onomatopieczne w funkcji orzeczenia, o bardzo dużym ładunku ekspresji: *i lu!, ćwik! ćwik!, ciach! ciach!* oddające czynność bicia kolejno kobiety i krowy. Emocjonalne wzburzenie bohatera oddają też przekleństwa (*psiakrew*) i wyzwiska (*cholero, swolocz*) obecne w jego wypowiedzi.

W powyższych fragmentach pokazana jest również skłonność Kaziuka do przemocy, zwłaszcza w stosunku do osób i istot słabszych (kobiety, zwierząt). Wpisuje się to w stereotypowy obraz kultury chłopskiej, a konkretnie dominującą rolę mężczyzny w rodzinie i przyzwolenie na przemoc, jak również, a może przede wszystkim, w groteskową konwencję *Konopielki*. Pewne negatywne zachowania bohaterów są wyolbrzymione dla celów parodystycznych.

Podkreślana jest pozycja Kaziuka w rodzinie:

Dobra rzecz kapusta z łupionymi kartoflami, tym bardziej jak kapusta okraszona: duża skwarka w niej pływa, dla mnie ona przeznaczona, **ja tu gospodarz, muszę mieć siłę do młóćby**. Ale, widze, nie za bardzo pamięta się o tym: dzieci pódgarniają sobie łyżkami, ganiają po misce, a i tatko coraz ję szturno w swoje strone, a oczy im chodzą za słoninko jak uwiązane. (s. 18)

Jako gospodarz i głowa rodziny Kaziuk ma pierwszeństwo w wyborze najlepszych kąsków jedzenia. Tłumaczone to jest jego potrzebą posiadania siły do pracy w gospodarstwie (*młóćba*⁷³).

Owa potrzeba zaznaczenia swojej pozycji w rodzinie widoczna jest również w kontaktach Kaziuka z najstarszym synem Staszkiem:

(...) widać rozpuściło ję, że swojego ojca pisać uczy, **za mądrzejszego się ma, czy co?** (77)

Zapamiętaj: szkoła szkoła, ale **śmieszków z tatka to ty stroić nie będziesz!** (77)

Zgiół ję srała na kolano, przyklepnoł ze dwa razy (...) Przyklepnoł ję mocniej (...) **To jeszcze raz. Jeszcze raz. I jeszcze.** Aż wrzasnoł.

Nu, **jak wrzasnoł, nie zapomni.** (77)

Kaziuk demonstruje swoją pozycję, sięgając przede wszystkim po środki siłowe (analogicznie jak w przypadku żony, Handzi). Elementem językowej kreacji Kaziuka jako ojca są opisy kar fizycznych, jakie mężczyzna wymierza swojemu dziecku. Na płaszczyźnie

⁷³ *Młóćba* – daw. pot. młocka (SJPD).

językowej dominuje tu zabieg gradacji: *przyklepnął, przyklepnoł ja mocniej*, który intensyfikuje karę. Istotne jest również powtórzenie: *To jeszcze raz. Jeszcze raz. I jeszcze*, oddające rytmiczność ciosów. Wskazana jest również aprobująca postawa Kaziuka wobec kar cielesnych (*jak wrzasnoł, nie zapomni*). Zasygnalizowany jest ponadto kompleks bohatera wynikający z braku wykształcenia (pytanie retoryczne *za mądrzejszego się ma, czy co?*), który szczególnie uwidacznia się w zestawieniu z pobierającym nauki w szkole synem.

Kolejną cechą charakteryzującą Kaziuka jest wiara w zjawiska nadprzyrodzone, a także strach przed tymi zjawiskami. Redliński wykorzystuje te elementy kreacji bohatera, by wyśmiać wiarę w zabobony, stereotypowo przypisywaną obyczajowości chłopskiej. Widać to wyraźnie w scenie, w której Kaziukowi zdaje się, że spotkał ducha:

I stoje tak, ni fte, ni wefte, nogi z kamienia, głowa z kamienia, tylko oczy wszystko widzo, uszy słyszo!
(51)

Ojezu, **szarpnęło mno, aż czapka zleciała, porwało mnie, pognało z górki** na prostki przez zagony, miedze, brożny, krzaki, **oj, widział kto, ludkowie, konia, jak ucieka przed wilkami, zająca jak wieje przed psami, jak takiego nogi nioso?** Tak i mnie nieśli, byle dalej od jełowca. (51)

Powyższe fragmenty zawierają wyjątkowo plastyczne opisy poczucia strachu. Potoczne wyrażenie *nogi z kamienia* staje się podstawą dla utworzenia metafory *głowa z kamienia*. Obraz uciekającego ze strachu bohatera kreowany jest przez wyliczenie: *przez zagony, miedze, brożny, krzaki* oraz rozbudowane porównanie: *widział kto, ludkowie, konia, jak ucieka przed wilkami, zająca jak wieje przed psami, jak takiego nogi nioso?*. Strach bohatera kreowany jest także poprzez zastosowanie wypowiedzi bezpodmiotowych z czasownikiem w rodzaju nijakim: *szarpnęło mno, porwało mnie, pognało*. Taki typ zdań, charakterystyczny dla mowy potocznej, wskazuje na nieokreślonego wykonawcę czynności i odzwierciedla stan niewiedzy na temat przyczyn jakiegoś zjawiska.

Tradycjonalizm Kaziuka zostaje poddany próbie w momencie, gdy do wsi przybywa nauczycielka z miasta o imieniu Jola. Początkowo niechętny zmianom bohater, z czasem przekonuje się do reform, na co wpływ ma przede wszystkim jego fascynacja kobietą (tytułową *Konopielką*), zarówno intelektualna, jak i erotyczna:

Choć ona nie taka młodziutka jak wygląda, ho ho, Dunaj mówio, że dwadzieścia i pięć, choroba, toż to prawie tyle, co moja Handzia. Tyle lat, do tego miastowa, e, niemało musiała sprobować. Prawda że na delikatne wygląda, nienaruszone. Ale jak to sie, łasica, przegina idący! E, widać wyginali już jo w różne strony. Nu, trzeba powiedzieć na jej obrone, że taka wysoka cienka nie może nie przeginać sie, toż talja jej sie łamie. Ale czy jej tam nie zimno samiutkiej? (61)

Pod wpływem nauczycielki bohater zaczyna kwestionować zastany porządek w swojej rodzinnej wsi. Objawia się to przede wszystkim odrzuceniem zabobonów oraz lokalnych

przesądów i legend. Jedną z takich legend jest opowieść o złotym koniu zakopanym pod jałowcem. Nikt z mieszkańców nie miał jednak odwagi, by spróbować owego konia wykopać, z obawy przed złymi duchami, strzegącymi skarbu, które sprowadziłyby na śmiałka nieszczęście. Nauczycielka Jola wyśmiewa ową opowieść i próbuje przekonać chłopów do sprawdzenia, czy rzeczywiście skarb znajduje się w tym miejscu. Zachęcony jej słowami Kaziuk podejmuje próbę:

Staje przed jełowcem i rydel stawiam na ziemi i **strachu nie czuje! Niestraszo! Tylko ciekawość, strachu prawie nima.** (101)

E, teraz już kopie śmiało, prętko! (101)

Ty myślisz, że jest?

Myśle, że nima.

To czemu kopiesz?

Chce wiedzieć na pewno. (102)

W językowej kreacji bohatera mierzącego się z własnym lękiem sięgnięto po rzeczownik *strach* i jego derywat *niestraszo*. Rzeczownik ten zestawiono z takimi zaprzeczonymi czasownikami, jak: *nie czuć, nie mieć*. Poczucie strachu skonfrontowano z poczuciem ciekawości (*tylko ciekawość, strachu prawie nima*). Coraz pewniejszą postawę Kaziuka określają przysłowki *śmiało* i *prętko*. Istotną funkcję pełnią również czasowniki i wyrażenia obecne w wypowiedzi bohatera: *myślę, chcę wiedzieć na pewno*, które wskazują na zmianę sposobu rozumowania bohatera (wiarę zastępuje potrzeba empirycznego doświadczenia).

Kulminacyjny moment przemiany bohatera następuje w końcowej scenie żniw. Kaziuk wbrew tradycji rusza na pole z kosą, nie z sierpem. Budzi to gwałtowny sprzeciw pozostałych mieszkańców Taplar. Kaziuk początkowo próbuje przekonać ich do swoich racji (udało mu się skosić zboże znacznie szybciej i wydajniej niż reszcie), ale natrafia na opór. Mieszkańcy Taplar próbują zniszczyć efekt pracy Kaziuka, co wzbudza w tym bohaterze wściekłość:

I nachodzę na nich z koso, **nachodzę jak śmierć w Herodach**, i odstępuję ze strachem, **całkiem jakby przed Kostucho...** (135)

Obraz wściekłego Kaziuka, trzymającego kosę, zestawiony jest z utartym w kulturze wizerunkiem śmierci (*jak śmierć w Herodach, jakby przed Kostuchą*).

3.2.1.2. Stylizacja gwarowa jako element językowej kreacji Kaziuka Bartoszewicza

Akcja *Konopielki* ulokowana jest w mitycznej wsi Taplary. Obecne w strukturze tekstowej utworu nazwy własne (*Białystok, Narew*) oraz elementy gwarowe pozwalają lokować miejsce akcji w północno-wschodnich obszarach Polski. Szczegółowej analizy stylizacji gwarowej

w *Konopielce* dokonał Bogusław Dubisz⁷⁴, który zauważył, że możliwość przybliżonego wskazania miejsca akcji⁷⁵ pozwala na aprioryczne założenie, jakich cech dialektalnych możemy się spodziewać w tekście tej powieści w związku z zastosowaną w nim dialektyzacją. W tym wypadku powinniśmy się spodziewać cech genetycznie mazowieckich, w związku z historyczną mazowiecką kolonizacją terenów Podlasia, oraz cech typowych dla dialektów białoruskich, co wiąże się z występowaniem na terenie Białostockiego etnicznej mniejszości białoruskiej. Oczywiście możemy mieć także do czynienia z cechami ogólnodialektalnymi i z efektami interferencji językowych (Dubisz 1977: 296). Badacz dostrzegł wysoką zgodność stylizacji gwarowej obecnej w *Konopielce* ze stanem faktycznym. Dopowiedzieć należy, że pierwszoosobowy narrator powieści to mężczyzna pochodzenia chłopskiego, Kaziuk Bartoszewicz, dlatego stylizacja na gwarę pojawia się zarówno w partiach narracyjnych, jak i dialogowych:

Jesienio gospodarze **wstajo** długo, po trochu, posmakować **lubio**. (5)

Przecknąwszy się, **oczow** nie **odmykajo**, (...) (5)

Naraz sprężyny **puszczajo**: **miękno** chłopcy, **zwijajo sie**, **bezwładniejo**, ręce **zsuwajo sie** im między kolana, (...) (5)

(...) **dychanie** słyhać. (5)

żaden nie ruszy się, nie **drygnie**, **żeb** tego swojego przytuliska, **ciepliska** Broń Boże nie zruszyć (5)

(...) i **lece** nad chatami jak **boćko**! (5)

(...) **żegnawszy sie ręką** ciężko jeszcze, **zaspano**, na słowie Amen oczy **odpluszczyć**. (6)

Co za czerwona **ptaszka** świergotała wczoraj na sokorze, nigdy ja takiej **ptaszki** nie widział. (7)

Wyłaż, **mowie**, nie będziesz gościowała pod **pierzyno** (8)

A tu już Handzia, **zaniosszy** ciele, wróciła sie doić Mečke. (9)

(...) **żeb** jo **skleszczyło**, **hadzine** (...) (15)

(...) a my taplarskie gospodarze, **wchodzim** (26)

I na cóż takiego zapisywać, **mowie**, nie szkoda to paninego czasu na **take żabe**? (s. 62)

A dziś **subota** (...) (123)

(...) rosy **nima**, słonko het, w pół nieba. (123)

I **jelowiec** z rosochami (50)

Smurgiel nie rozumie, jak chata może być podobna do człowieka (43)

Stylizacja gwarowa w *Konopielce* obejmuje każdą płaszczyznę języka. Na płaszczyźnie fonetycznej obecne są m.in.: samogłoski ścieśnione (*nima*, *subota*), zanik rezonansu nosowego w wygłosie (*jesienio*, *lubio*, *puszczajo*, *miękno*, *bezwładniejo*, *zsuwajo*, *żabe*, *lece*), mieszanie *i* z *y* (*brzuchi*), zmiana *ja-* w *je-* (*jelowiec*), przejście *g* w *h* (*hadzine*),

⁷⁴ W niniejszym podrozdziale wskazane zostały te elementy stylizacji gwarowej, które pełnią istotną rolę w językowej kreacji Kaziuka.

⁷⁵ W utworach Juliana Kawalca i Wiesława Myślińskiego miejsca akcji nie są określone.

depalatalizacja *k* (*take*). W zakresie morfologii obecne są: końcówka dopełniacza liczby mnogiej *-ów* (*-ow*), por. *oczow*, zanik rodzaju męskiego na rzecz rodzaju żeńskiego i nijakiego (*ptaszka*, *ptaszki*) czy archaiczna końcówka *-m* w 1 os. l.mn. czasu teraźniejszego (*wchodzim*). Stylizacja gwarowa obejmuje również składnię. Częste są konstrukcje z imiesłowem przysłówkowym na *-szy* (*żegnawszy sie*, *odpluszczyć*), charakterystyczne dla pogranicza polsko-ruskiego. W strukturze tekstowej utworu obecna jest ponadto leksyka o podłożu gwarowym (*smurgiel*).

Stylizacja nie tylko oddaje tło społeczne i chłopskie pochodzenie Kaziuka, ale również, poprzez nagromadzenie różnorodnych form i obecność tzw. pseudodialektyzmów (Dubisz 1977: 303), np. *boćko*, *dychanie*, buduje skojarzenia z pastiszem.

3.2.2. Językowa kreacja ojca Kaziuka Bartoszewicza

Jednym z męskich bohaterów drugoplanowych jest ojciec Kaziuka. Jego imię nie pada w tekście powieści. Bohater określany jest gwarowymi zdrobnieniami *tatko* i *dziadko*:

A na przypiecy **chrr, uchch, chrr, uchch**, szum taki, jakby traczy belke piłowali, piła jeździła to wte, to wefte. Ale to nie traczy, ktoż by traczował na piecy, **tatko to, tatko** pod kużuchem dosypiają nocy. (6)

Na przypiecy zaruszali się kożuchi, zaświeciło łycho, zgasło: **tatko nałożyli czapke na głowe**. I oni wstają. Pięty świerzbio, co to za wroźba, pytają, jak ręce świerzbio, coś się podwędzi, ale pięty?

Bo śpicie w walonkach, na to Handzia, zdymajcie na noc, nie będzie świerzbiało. A tatko badają świerzby: **ściągnęli walonki i rozsiadł się w kożuchach, trach pazurami, trach, drapio się po łydkach i piętach**. (8)

(...) dzieci jak bąki cielaka obsiedli (...) nadaremno **dziadko** ich proszo, straszło. (10)

W językowej kreacji ojca Kaziuka istotną rolę pełnią onomatopeje: *a na przypiecy chrr, uchch, chrr, uchch; trach pazurami, trach, drapio się*. W ten sposób oddany jest punkt widzenia Kaziuka, który ze swojego miejsca nie widzi dokładnie leżącego na przypiecku ojca. Słyszy tylko jego chrapanie, dźwięk drapania się po nogach, widzi też (niczym przebłyśki) jego łysą głowę.

Kaziuk na określenie ojca używa też leksemu *tato* i zdrobnienia *tatko*:

Tato wyszli z chaty, patrzy się na syna, synowe. **A może to wy jajko wypili, pyta się Handzia, przynajcie się**, co szukać na pusto? Tatka poniosło: **A odpierdulże się ty ode mnie!** Kto mleko spije, mączki nadeżre, słoniny liźnie, zaras, że ja! A co to **do cienżkiej choroby**, czy to ja **psiakrew** honoru ni mam? **Nie gospodarz ja?** Toż moje to wszystko, póki ja żyje, zechce psiakrew, to was jak sobaki pogonie, **moja chata, moja ziemia, moje kury!** (16)

Jak zauważa Kazimierz Sikora, w patriarchalnym modelu rodziny pozycja ojca jest źródłem władzy i autorytetu. Do ojca należy się zwracać ze szczególnym uszanowaniem i respektem, co przejawia się w stosowaniu form zdrobniałych i afektonimów (Sikora 2010: 129).

W *Konopielce* Kaziuk mówi o ojcu w liczbie mnogiej (3 os. l.mn., por. *tatko nałożyli, ściągnęli walonki*), Handzia do teścia zwraca się w 2 os. l. mn. (*wy jajko wypyli, przyznajcie się*). Tzw. trojenie i dwojenie jest oznaką szacunku wobec osób starszych i usytuowanych wyżej w hierarchii społecznej⁷⁶ (Sikora 2010: 44).

Ojciec Kaziuka musi jednak podkreślać swoją pozycję gospodarza, którą w rzeczywistości utracił już na rzecz syna. Jego wzburzenie oddają wykrzyknienia (*A odpierdulże się ty ode mnie!*), pytania retoryczne (*Nie gospodarz ja?*), wulgaryzmy (*odpierdulże, psiakrew*), eufemizmy (*do cienżkiej choroby*) i wyliczenia rzeczy, które do niego należą (*chata, ziemia, kury*) z powtórzonym wielokrotnie zaimkiem dzierżawczym *mój*.

Sam bohater również negatywnie postrzega swoją obecną sytuację:

Nie skarże się ja, choć kto ja teraz? **Stary trep. Śmieć.** Tylko wziąć za kołnierz i wyrzucić dzie w wędół, lepiej byłoby mnie nie żyć. (46)

Ojciec Kaziuka sam siebie określa pejoratywnymi wyrażaniami i leksemami (*stary trep, śmieć*). Oznacza to, że bohater ma świadomość swojej degradacji.

W końcowej scenie powieści, w której Kaziuk łamie zwyczaj koszenia zboża sierpem, również pojawia się językowa kreacja jego ojca:

Tato dalej **gwałtujo, latajo** wkoło, **bose ale w czapce, w swoim kożusku co im jest za koszule i za palcik i za palto.** (25)

Czasowniki *gwałtować*⁷⁷ i *latać* oddają emocjonalne wzburzenie ojca, zaś krótkie wyliczenie elementów jego ubioru z jednej strony wpisuje się w kreację jego wyglądu, z drugiej zaś oddaje faktyczny stan materialny mieszkańców wielu polskich wsi z pierwszej połowy XX wieku (*w swoim kożusku co im jest za koszule i za palcik i za palto*).

Ponieważ ojciec Kaziuka jest postacią drugoplanową, brakuje mu głębszego rysu psychologicznego, a jego językowa kreacja ograniczona jest do wskazanych wyżej elementów.

3.2.3. Językowa kreacja taplarskich gospodarzy (Szymona Kuśtyka, Dunaja, Domina)

W *Konopielce* pojawia się również szereg męskich postaci drugoplanowych. Szczególną uwagę objęci zostali ci bohaterowie, którzy pełnią w opisywanej społeczności ważne role. Są

⁷⁶ Dziś kategoria dwojenia i trojenia zanika. Wpływ na to ma przede wszystkim upowszechnienie edukacji publicznej oraz dostępu do mediów (radia, prasy, telewizji, internetu), przez co w społeczności wiejskiej wzrasta znajomość form ogólnopolskich (np. *pan/pani*) i biegłość w korzystaniu z nich w kontaktach zewnętrznych. Kazimierz Sikora podkreśla, że trojenie pozostaje nadal żywym elementem śląskiej etykiety, lecz na Podlasiu, gdzie rozgrywa się akcja *Konopielki* zwyczaj ten wychodzi z użycia (Sikora 2010: 45).

⁷⁷ Gwałtować – robić o co gwałt, awanturę, domagać się natychmiastowego załatwienia czegoś, usilnie nalegać, naprzykrzać się, naglić, pilić, alarmować (SJPD).

to: Szymon Kuśtyk, uważany w Taplarach za autorytet w kwestii odczyniania złych uroków, Dunaj, sołtys oraz Domin, lokalny swat.

Istotnym elementem charakteryzującym Szymona jest nadane mu przez miejscowych przezwisko – *Kuśtyk*:

A Kuśtykiem przeżywa się ich od zgiętej nogi: jedne noge majo od małego, po wrzodzie, skurczone na zawsze w kolanie, przyrośnięte piętą do półdupka, a zdrowa noga wyprostowana do przodu. I chodzo tak, dópo przy ziemi, jedne noge wprzód rzucawszy, jakby co krok próbowali wstać z przysiadu i nie mogli. Te wygode majo, że rękami podbierać się mogo, a na drodze, w polu gadajo ze stojącymi na siedząco, *siedzo sobie półdópkim na obcasie jak na pieńku*, tyle, że do rozporkow gadajo, bo głowa nisko. Ale niechno dźwignó się na tym zdrowym nożysku, gruszkę urwać, w gębe dać, *niechno stano na jednej nodze, z tym kuśtykiem podkulonym jak bocianisko*, o dopieroż widać, jaki duży miał być z nich mężczyzna. (10)

W literaturze przedmiotu popularne jest stanowisko zaliczające przezwiska do kategorii tabu językowego (por. Biolik 1983; Krawczyk-Tyrpa 2001). Maria Biolik definiuje przezwiska jako kategorię antroponimów, która oprócz oznaczenia konkretnego nosiciela, pełni funkcję ekspresywną, często wyrażającą pogardę lub ironię (Biolik 1983: 175). Jak jednak zauważa Ewa Oronowicz-Kida w artykule zatytułowanym *Tabu językowe a przezwiska ludowe*, od tej reguły zdarzają się wyjątki. Bywa bowiem, że przezwisko traci swój ekspresywny charakter na rzecz prymatu funkcji charakteryzującej (Oronowicz-Kida 2009: 234). Uznać można, że do tej kategorii należy antroponim *Kuśtyk*, utworzony od czasownika *kuśtykać*, który charakteryzuje sposób poruszania się Szymona. Zatem kalectwo jest cechą dystynktywną, wyróżniającą bohatera na tle innych postaci.

Ponadto wygląd bohatera na poziomie językowym kreują takie środki jak: rozbudowane epitety (*skurczone na zawsze w kolanie, przyrośnięte piętą do półdupka*) oraz obrazowe porównania (*I chodzo tak, dópo przy ziemi, jedne noge wprzód rzucawszy, jakby co krok próbowali wstać z przysiadu i nie mogli*). Często człon porównujący odnosi się do elementów świata przyrody: *siedzo sobie półdópkim na obcasie jak na pieńku, niechno stano na jednej nodze, z tym kuśtykiem podkulonym jak bocianisko*. Potężna budowa ciała, jaką odznacza się Szymon, oddana jest natomiast nie tylko prostym epitetem *duży*, ale również zgrubieniem *bocianisko*.

Jednym z pierwszych wydarzeń opisanych w *Konopielce* jest ocielenie się krowy Kaziuka, Raby. Cielę, choć z pozoru zdrowe, przyszło na świat przed terminem, co budzi niepokój gospodarza. Podejrzenia Kaziuka i jego rodziny wzbudza też nietypowe zachowanie zwierząt:

Ale co się nie robi! Bierze Handzia cielaka w chfartuch, do proga idzie, a tu do dźwiow napierajo i Raba, i Siwka! Że Raba ryczy, to rozumiem, ona krowa. Ale czegoż Siwka rży, gwałtuje, toż ona kobyła! Dźwi

zamykam, słysze ryczenie i rżenie! Cóż u czorta! Przyglądam się kobyle. (...) Czemu ty cielaka oblizywała, słyszał kto, żeb żywina cudzy płod oblizywała? (9)

Zaniepokojona Handzia radzi, by poprosić o pomoc Szymona Kuśtyka:

Szymona Kuśtyka zawołaj, radzi ona, **najlepiej na tych sprawach znajo się Szymon**. (10)

Szymon Kuśtyk wyróżnia się na tle innych mieszkańców Taplar wyjątkową znajomością ludowych obrzędów i rytuałów. Widać to wyraźnie w scenie odczyniania uroku z krowy Raby i jej cielaka:

To może i kobyle odczynić? pytają się tato. **A Szymon głowo kiwajo: Kobyle wyprowadźcie z chlewa, aby zadnimi nogami za prog i wepchnijcie nazad, chwostem do przodu. Tak samo i Rabe. A ciele ja odczynię od razu. I Szymon drapacz spód piecy chlebowej bioro i nad cielem się wyprostowawszy, przeżegnali cielaka drapaczem po skórze od głowy do ogona**. (11)

Za to Szymon Kuśtyk tłumaczy, że może Raba zapatrzyła się na paświsku w któregoś konia (...) Zapatrzyła się i z tego to pomieszanie! (20)

Poprzez postać Szymona Kuśtyka do *Konopielki* wprowadzono zatem elementy kreacji ludowych wierzeń i obrządków o charakterze magicznym (odczynianie uroków).

Kolejnym ważnym dla społeczności taplarskiej bohaterem jest sołtys, Dunaj.

Wójt i ten bez ręki rozperli sie za stołem, coś tołkujo Dunajowi, **on głowo kiwa, a skulony, przestraszony, jakby jego bić mieli**. (34)

Na drodze Dunaja spotykam, **dokądś szli za interesem**. (49)

Dunaj pierwszy, za nim Dunaicha, potem uczycielka, ja na końcu a głowa huczy od tego wszystkiego! (55)

(...) po zebraniu pół wioski nie puściło dzieciów do szkoły, drugie pół ważyło sprawę. (...) Próbowała [nauczycielka – A.C.] po chatach chodzić z sołtysem, namawiać, ale bez żadnego skutku. (...) Dunaja obezwali od **judaszów** (...) (87)

O ile autorytet Szymona bierze się z posiadanej przez niego wiedzy i umiejętności, o tyle autorytet Dunaja wynika z piastowanego przez niego stanowiska. Warto zaznaczyć, że Taplary są zbyt małą i zbyt odciętą od świata miejscowością, by tworzyć w niej parafię, nie ma więc księdza, czyli postaci, która z uwagi na swój autorytet, zwykle pełniła ważną rolę w społecznościach wiejskich. Dunaj jest w Taplarach jedynym przedstawicielem władzy, a zarazem łącznikiem między wsią a miastem, reprezentowanym przez urzędników si nauczycielkę. Znajduje się więc na styku dwóch przeciwstawnych kultur⁷⁸, będąc jednocześnie jedynym lokalnym rzecznikiem utworzenia we wsi szkoły dla dzieci. Z jednej strony Dunaj ukazywany jest jako postać będąca na szczycie hierarchii społecznej (o czym świadczy np. użycie w stosunku do niego formy pluralis maiestaticus – *szli*), osoba ukierunkowana na działanie (*Dunaj pierwszy, dokądś szli za interesem*), z drugiej zaś, jako zdrajca (inwektywa o biblijnej etymologii – *judasz*) i osoba podległa w stosunku do

⁷⁸ Więcej na temat opozycji miasto-wieś w kontekście historyczno-społecznym pisała m.in. Maria Wieruszewska (2016).

przedstawicieli władzy z miasta (epitet *skulony*, porównanie *jakby go bić mieli*, zwrot *głową kiwa*).

Ostatnim drugoplanowym bohaterem męskim, istotnym z punktu widzenia rozwoju fabuły, jest Domin, swat, w powieści określony gwarowym synonimem *rajko* (SGPK).

Co wy na to, pytają się sołtys Domina, który **rajkiem** bywszy, znają się na weselach, chcinach, połogach. (20)

To Domin zaaranżował małżeństwo Kaziuka i Handzi:

Dobra, mówie, mogę się żenić. Ale z kóro? A tato: To już Domin wymyślo. (37)

Cechą charakteryzującą Domina jest jego poczucie humoru:

(...) Domin **umiejo przygadać**, biedny, **kogo na język wezmo**. Ale też **pół wioski tym językiem wyroili**. (20)

(...) **umiejo Domin przygadać do śmiechu**, nie darmo **tylę lat raili i rajo**, **język majo kręty, ostry, aj, biedny, kogo nim zatno**. (32)

Powyższy opis zbudowany jest na jednoczesnym zastosowaniu metonimii (część ciała – język, jako ekwiwalent mowy, a konkretnie dowcipu) i metafory – *język majo kręty, ostry, aj, biedny, kogo nim zatno*, a także wyrażeniu wprost oceniającym bohatera: *umiejo przygadać*.

4. Podsumowanie

W omawianych utworach Juliana Kawałca, Wiesława Myśliwskiego i Edwarda Redlińskiego spotkać można szereg pierwszo- i drugoplanowych postaci męskich. Analizą objęto 16 postaci męskich. Językowe kreacje bohaterów męskich są rozbudowane i obejmują postaci w różnym wieku (od wchodzącego w dorosłość Pawełka Kosego z *Listów z Rabarbaru* po zbliżającego się do kresu życia Starego z powieści pt. *W słońcu*) oraz o różnej profesji i statusie społecznym (od właścicieli gospodarstw rolnych, np. Michała Topornego czy Kaziuka Bartoszewicza po parobka Jakuba). Reprezentują oni szeroki wachlarz osobowości (od małomównego i spokojnego ojca z *Nagiego sadu*, po wybuchowego Kaziuka Bartoszewicza z *Konopielki*), a ich językowe kreacje uwarunkowane są przez szereg czynników, w tym m.in. poetykę, w jakiej utrzymana jest dana powieść: od poetyki realizmu w utworach Kawałca, przez poetykę snu, obecną zwłaszcza w *Pałacu* Myśliwskiego, po poetykę groteski, będącą cechą charakteryzującą dzieła Redlińskiego.

Każdy z trzech omawianych autorów korzysta z bogatego zasobu środków językowo-stylistycznych (epitety, porównania, metafory, metonimie, hiperbole i inne), zabiegów narracyjnych (narracja drugoosobowa w utworach Kawałca, retrospekcje w *Nagim sadzie*), tropów i motywów kulturowych (np. „z chłopą – pan” w *Pałacu* Myśliwskiego). Nie brakuje

również nawiązań do realiów społeczno-kulturowych życia na polskiej wsi w II połowie XX wieku. Konteksty te uwidaczniają się przede wszystkim w językowej kreacji elementów ubioru bohaterów, a także w doborze palety barw (dominują kolor szary oraz ciemne, stonowane barwy).

Rozdział IV.

Językowa kreacja postaci dziecięcych

Leksem *dziecko* jest wyrazem rodzimym i oznacza ‘potomka w stosunku do swoich rodziców, syna albo córkę’. W powszechnym użyciu pojawił się w XVII wieku (Długosz-Kurczabowa 2020: 166). Jak podaje Krystyna Długosz-Kurczabowa, etymologię tego wyrazu należy wiązać ze substantywizacją przymiotnika *dziecki* ‘dziecinny’ w rodzaju nijakim odziedziczonym z języka prasłowiańskiego (Długosz-Kurczabowa 2020: 166-167).

Od pierwszych dziesięcioleci XX wieku dzieciństwo i młodość chłopska kształtowane były równocześnie przed dwa kompleksy czynników. Pierwszy to elementy procesu socjalizacji charakterystycznego dla małych, względnie zamkniętych społeczności rodzinno-sąsiedzkich. Jego celem było uformowanie przyszłego dorosłego członka niewielkiej wspólnoty, który zajmie miejsce rodziców, i który będzie miał cechy ułatwiające współzycie w niewielkiej, opartej o kontakty osobiste grupie społecznej. Drugi kompleks to czynniki zewnętrzne, które działały po części spontanicznie, jako efekt globalnych procesów ekonomicznych, społecznych i kulturowych, a po części intencjonalnie – dla kształtowania postaw pożądanых z punktu widzenia państwa, narodu czy Kościoła (Knapik 2005).

Opieka nad dzieckiem i wdrażanie go do uczestnictwa w coraz bardziej złożonych relacjach społecznych oraz przyuczanie do wykonywania coraz bardziej złożonych i odpowiedzialnych prac odbywało się poprzez współuczestnictwo dziecka w życiu rodziny i wspólnoty lokalnej. Nauka odbywała się głównie poprzez pokazywanie i przyuczanie do konkretnych działań. W klasycznej rodzinie rolniczej trudno było mówić o stosowaniu jakiegokolwiek przemysłanej koncepcji czy strategii wychowania. Dzieci, dorastając, miały stawać się takimi samymi ludźmi jak ich rodzice, by we właściwym czasie zająć ich miejsce (Mędrzecki 2002: 52).

Większość przekazów poświęconych dzieciństwu chłopskiemu podkreśla, że koło 6-7 roku życia na dzieci zaczynano nakładać pierwsze obowiązki. Dziewczęta zaczynały pomagać matkom i babciom w rozmaitych pracach kobiecych (zwłaszcza w kuchni i ogrodzie), chłopcy (ale też niemała część dziewcząt) zaczynali wdrażać się do pasionki początkowo gęsi, potem większych zwierząt (Mędrzecki 2002: 53).

Właściwie jedynym strojem dziecka, noszonym przez przedstawicieli obu płci aż do osiągnięcia wieku 5-6 lat, były płócienne koszule. Starsze dzieci nosiły odzież wzorowaną na

ubraniach dla dorosłych, bardzo często dziedziczną po starszym rodzeństwie (Mędrzecki 2002: 54).

1. Językowa kreacja postaci dziecięcych w twórczości Juliana Kawalca

1.1. *W słońcu* – językowa kreacja postaci dziecięcych

W powieści Juliana Kawalca pt. *W słońcu* nie występują pojedyncze postaci dziecięce. O dzieciach mówi się jedynie w kontekście bliżej niezidentyfikowanej grupy:

Pierwszy na plac budowy poszedł jeden chłop, **któremu powiedziały dzieci – bo dzieci tam poszły najpierw** – że na jego oziminę wjechała koparka i tnie rów środkiem pola. Ten chłop ubrał się ładnie i poszedł tam; **później dzieci opowiadały**, że on stał na brzegu pola i patrzył, jak ta maszyna robi rów. (20)

Dzieci miały wtedy wielką uciechę, bo im nikt nie bronił dotknąć i zgnieść te kwiaty. (23)

Dzieci mówiły, że głupi Marcin był w tych swoich szerokalnych portkach i tym samym kaszkiecie i niósł całe kwitnące drzewo (...) (24)

Pojawia się tylko jeden leksem nazywający tę grupę, ogólnopolski wyraz o neutralnym nacechowaniu – *dzieci*. Postaci dziecięce pełnią rolę świadków i komentatorów wydarzeń we wsi, co podkreślają czasowniki *powiedziały*, *opowiadały*, *mówiły*. Często są pierwszym źródłem informacji w wiosce. Należy podkreślić, że dzieci nie rozumieją znaczenia obserwowanych wydarzeń w pełni, dopowiadają do nich elementy zmyślane i fantastyczne (por. *niósł całe kwitnące drzewo*).

Jak już wspomniano, w utworze na pierwszym i drugim planie nie występuje pojedyncza postać dziecka. Przedstawiona jest jedynie pewna grupa, z której nie wyróżnia się żadna jednostka. Brakuje charakterystyki wyglądu, emocji czy zachowań dzieci, poza krótką wzmianką, że dzieci miały *wielką uciechę*, gdy w wyniku splotu wydarzeń przestał obowiązywać zakaz niszczenia kwiatów jabłoni.

1.2. *Tańczący jastrząb* – językowa kreacja postaci dziecięcych

1.2.1. Językowa kreacja Staszka Topornego

Jedną z postaci drugoplanowych jest Staszek Toporny, syn Michała Topornego i Marii Topornej:

Ta pierwsza kobieta, chłopka, była jego żoną przez dwanaście lat, bo ich ślub odbył się w 1938 roku, a Michał Toporny odszedł z rodzinnego domu w 1950, zostawiwszy żonę i **syna Staszka**. (9)

Język utworu stylizowany jest na styl dziennikarski, dokładniej zaś nawiązuje do reportażu. Widać to w językowej kreacji postaci Staszka:

(...) właściwie to koło tych desek i słupów wbitych w ziemię kręciło się nie troje, lecz czworo ludzi, **bo już wtedy był Staszek, jedyny syn Michała i Marii, miał już chyba rok albo dwa ich syn,** gdy się budowało szopę. **Dziecko przyszło na świat latem 1940 roku.** (14)

Staszek to *jedyny syn Michała*⁷⁹ i Marii. Podany jest jego przybliżony wiek (*miał już chyba rok albo dwa*), a także data urodzin (*latem 1940 roku*). Należy podkreślić, że w odniesieniu do tego bohatera używane jest tylko zdrobnienie imienia.

Syn mocno przeżył odejście ojca z domu:

(...) także **dziesięcioletni Staszek**, kiedy zobaczy, że matka płacze, **rzuci bryłą ziemi na niego jak na przybłądę, który okradł dom.** (14)

Porzucenie rodziny przez Michała mocno zaważyło na jego relacjach z pierworodnym synem. Zachowanie dziecka jest też częściowo reakcją na widok płaczącej matki. Wściekłość i rozgoryczenie Staszka objawia się w próbie fizycznego zaatakowania ojca (*rzuci bryłą ziemi na niego*). Dla syna ojciec stał się przybłądą, kimś, kto okradł dom z czegoś cennego. Emocje te wykreowano za pomocą obrazowego porównania, zawierającego leksemy wartościujące negatywnie: *przybłąda, okraść*.

Na językową kreację postaci Staszka składa się kilka istotnych elementów:

Ten ich mały syn, Staszek, plątał się wtedy koło nich i przyglądał się motylom, które siadały na pniach śliwek od strony południa. (23)

A ten kilkuletni, wiecznie umorusany chłopak, który się wałęsa gdzieś koło płotu, to jest twój syn Staszek. (33)

W czasie tego zimowego pobytu w rodzinnym domu Michał Toporny nic ostatecznie nie ustalił, przyglądał się **tylko swojemu kilkuletniemu synowi Staszкови, temu swojemu chłopskiemu synowi w butach z cholewami, (...) temu swojemu wiejskiemu dziecku, dziecku chłopca, zwyklemu dziecku chłopca, a nie zwyklemu dziecku studenta, a może dziecku niezwykłego chłopca i niezwykłego studenta.** (58)

(...) ty już wtedy nie mogłeś myśleć o tym, że jesteś mężem Marii z domu Bałaj i **ojcem tego małego brudasa, Staszka.** (72)

W nominacji bohatera użyto zaimka wskazującego (*ten*) oraz zaimków dzierżawczych (*ich, twój, swojemu*⁸⁰). Te ostatnie wskazują na przynależność dziecka do rodziców, w szczególności do ojca. W deskrypcji podkreślany jest też, za pomocą epitetów, wiek chłopca, choć już nie tak precyzyjnie jak w poprzednich przykładach: *mały, kilkuletni*. Epitety, obok hiperboli i potocznych wyrażen kreują też wizerunek dziecka. Należy podkreślić, że są to przede wszystkim leksemy o negatywnym zabarwieniu: *wiecznie umorusany, małego brudasa*. Taki sposób kreacji służy podkreśleniu statusu społecznego

⁷⁹ W powieści pojawia się również postać Jerzego Topornego, syna Michała z drugiego małżeństwa. Z uwagi na obraną w pracy metodologię w niniejszym podrozdziale zostały omówione jedynie te elementy językowej kreacji Jerzego, które mają istotny wpływ na kreację Staszka.

⁸⁰ Formy tych zaimków zależne są od przyjętej w utworze narracji drugoosobowej.

Staszka: *chłopski syn, wiejskie dziecko. dziecko chłopca*. Ów status uwypukla też wskazanie na obuwie dziecka: *synowi w butach z cholewami*.

W językowej kreacji tej postaci istotną rolę pełnią również opisy jego zachowań: *plątał się wtedy koło nich i przyglądał się motylom, wałęsa się gdzieś koło płotu*. Czasowniki *plątać się, wałęsać się* pośrednio kreują również uczucia ojca wobec dziecka. Syn jest zawsze gdzieś obok, ale jego zachowanie jest pozornie bezcelowe, może nawet przeszkadzać dorosłemu w wykonywaniu jego codziennych prac gospodarskich.

Wspomniane podkreślenie chłopskiego pochodzenia Staszka jest wielokrotnie powtórzone w treści utworu:

„Michał Toporny, ten chłop, ten dyrektor, ten mąż chłopki, ten mąż pani, **ten ojciec wiejskiego dziecka, ten ojciec małego panka** marnie skończył”. Jeszcze dziś powiedzą tak we wsi ludzie o tobie, Michale Toporny. (81)

Mogłeś też usłyszeć, jak Staszek opowiada Jurkowi jakby bajkę, że prawdziwe wozy przysposobione do wożenia snopków są duże i mają duże drabiny, w które można naładować dużo zboża; i mogłeś także słyszeć, jak ten twój **chłopski syn**, rozwodząc się nad wozem i zwózką, opowiada twojemu **pańskiemu synowi**, że na wierzchu ułożonych na furze snopków siedzi duży chłop i trzyma lejce (...) (124)

Językowa kreacja Staszka w istotnej części zbudowana jest na kontrastowym zestawieniu z drugim synem Michała, Jerzym, synem Wiesławy, dzieckiem „miasta”:

Ciągnąc dalej te trochę żartobliwe, ale jakieś dziwne i niepojęte, a w gruncie rzeczy poważne wywody, dawał ci do zrozumienia ten stary nauczyciel, żeś ty pierwszy raz był **ojcem-chłopem**, urodzonym w izbie, w której była ubita glina zamiast podłogi, **ojcem – chłopskiego syna Staszka, urodzonego w izbie, w której była glina zamiast podłogi, urodzonego na brudnym łóżku przy pomocy jednej jedynej wiejskiej akuszerki**; a drugi raz byłeś **ojcem-inżynierem, ojcem-inżynierem syna Jerzego, urodzonego w luksusowym miejskim domu na białym eleganckim łóżku przy pomocy lekarza-poloźnika i pielęgniarki**, wśród tej zwielokrotnionej lekarskiej troski i przezorności; i że **matką pierwszego była kobieta ze wsi, Maria z domu Bałaj, a matką drugiego była pani z wielkiego miasta, Wiesława z domu Jarzecka**; a tyś te niemowlęta, te niemowlę z chłopskiego domu i to drugie niemowlę z miejskiego domu, doprowadził do jednego punktu. (151)

Opozycyjne zestawienie bohaterów widoczne jest przede wszystkim na płaszczyźnie leksykalnej (np. *ojcem-chłopem – ojcem-inżynierem, ojciec wiejskiego dziecka – ojciec małego panka, urodzony w izbie – urodzony w luksusowym domu, na brudnym łóżku – na białym eleganckim łóżku, niemowlę z chłopskiego domu – niemowlę z miejskiego domu*) oraz na płaszczyźnie składniowej, gdzie dominują wypowiedzenia przeciwstawne (np. *matką pierwszego była kobieta ze wsi, a matką drugiego pani z wielkiego miasta*).

Chłopskie pochodzenie Staszka uwypuklone jest również w opisach elementów jego ubioru:

Staszek ubrany był w **portki bez kantów**, w krótki „**spancyrek**” z takiego samego materiału co i portki, czyli w ten **odwieczny strój chłopskich dzieci** – a na głowie miał **kaszkiel**. (101)

Ty pchałeś przed sobą wózek kipiący biało-niebieską pościelą i jakimiś haftami, i falbankami; Wiesława szła obok ciebie, a przed wami przy wózku siedł Staszek, ten **wiejski chłopak w portkach-rurkach**, twój pierwszy syn. (101)

Wymienione są te elementy ubioru chłopca, które jednoznacznie wskazują na jego chłopskie pochodzenie: *portki bez kantów*, *spancyrek* [*spencerek* – zdrobnienie od *spencer* ‘krótka kurtka’ (SJPD), tutaj w formie gwarowej]. Całość stroju określona jest rozbudowanym wyrażeniem: *odwieczny strój chłopskich dzieci*.

W językowej kreacji Staszka pojawia się również, popularny w literaturze nurtu chłopskiego, motyw awansu społecznego i przeprowadzki do miasta:

Postanowiłeś wziąć Staszka do miasta i oddać go do szkół na własny koszt, bo chciałeś, żeby w mieście ukończył naukę w szkole podstawowej, a potem poszedł do gimnazjum, a potem na uniwersytet. (100)

Staszek rozpoczyna naukę w mieście. Podkreślana jest tutaj przemiana bohatera, podyktowana m.in. zmianą środowiska:

Staszek przestał już być tym wiejskim chłopakiem – strach powoli ustępował z jego twarzy i oczu, a kroki jego stawały się rytmiczne i pewne, bo już nigdy się nie plątały, bo on był tym pierwszym z linii Topornych, któremu tylko na bardzo krótki czas, na kilka miesięcy, a może tylko tygodni, widok miasta spętał nogi i chyba szybko zapomniał o tych chwilach, kiedy nogi nie chcą być posłuszne rozumowi i robią mu na złość, i płaczą się, i są jakby spętane, bo on był tym z linii Topornych, któremu to splątanie zdarzyło się w dzieciństwie i dlatego szybko zapomniał, że istnieje coś takiego w człowieku, co może poplątać nogi, jeśli człowiek ze wsi przyjeżdża wprost do dużego miasta. (120)

Przemiana bohatera wyrażona jest wprost – *przestał już być tym wiejskim chłopakiem*. Rozwój dziecka pod wpływem kontaktu z nowym środowiskiem, oddaje metafora *strach powoli ustępował z jego twarzy i oczu*. Staszek zaczyna czuć się coraz pewniej w nowym otoczeniu, co oddaje opis sposobu poruszania się bohatera (*kroki jego stawały się rytmiczne i pewne; już nigdy się nie plątały*). Podkreślany jest fakt, że Staszek, z uwagi na swój młody wiek, szybko adaptuje się do nowych warunków, w przeciwieństwie do jego ojca, który do miasta przybył jako dorosły mężczyzna.

Przemianę Staszka oddają zmiany w jego sposobie ubierania się:

Staszek otrzymał od ojca granatowy szkolny mundur, skórzaną teczkę na książki i wszystko, co potrzeba dziecku, aby mu się w dużym mieście nie plątały nogi, aby mu wstyd i zrodzony ze wstydu strach nie spętały nóg. (120)

Staszek podobnie jak ty wyrzucił swoje chłopskie lice ubranie (...) (124)

A Staszek pewnego dnia rano, gdy wszyscy w bursie jeszcze spali, zrobił ze swoich portek-rurek i ze „spancyrka” małe zawiniątko i potajemnie, chyłkiem wyszedł z bursy i cichaczem zbliżył się do śmietnika

zrobił ze swoich portek-rurek i ze „spancyrka” małe zawiniątko i potajemnie, chyłkiem wyszedł z bursy i cichaczem zbliżył się do śmietnika (...) (125)

Chłopskie ubranie Staszka zestawiono ze szkolnym mundurem. Ubiór chłopą określa epitet nacechowany negatywnie (*liche*), podczas, gdy szkolny strój dookreślają przymiotniki o neutralnym charakterze, oddające kolor, rodzaj i fakturę materiału oraz przeznaczenie ubrania (*granatowy, skórzany, szkolny*). Czynność pozbywania się dawnego, chłopskiego stroju określa szereg przysłówków nazywających robienie czegoś w ukryciu przed innymi (*potajemnie, chyłkiem, cichaczem*).

W językowej kreacji Staszka-ucznia uwypuklone zostają pozytywne cechy charakteru tego bohatera:

I czy te nadzieje umieszczales w tym **byстрыm i pełnym życia chłopaku?** (121)

Potoczny leksem *chłopak* użyty na nazwanie bohatera zestawiono z wartościującymi dodatkowo epitetami *bystry, pełen życia*, które ewokują wysoką inteligencję, spryt, zdrowie i witalność Staszka.

Pobyt w mieście jest dla Staszka okazją do poznania swojego przyrodniego brata, Jerzego:

Ale wracając do odwiedzin Staszka w twoim mieszkaniu w tamtych latach, kiedy był w bursie, trzeba powiedzieć, że gdy ci dwaj twoi synowie zostawali sam na sam w jednym pokoju, to ty przez uchylone drzwi mogłeś zobaczyć, jak **Staszek kozikiem, który sobie przywiózł ze wsi, a potem już szczyrykiem, który mu kupiłeś, wystrugiwał mały wózek dla Jurka, biorąc za wzór zapamiętany obraz chłopskiego prawdziwego wozu** (...) (123)

Stojąc za uchylonymi drzwiami, mogłeś widzieć, jak Jurek pilnie przyglądał się tej robocie, i mogłeś słyszeć, jak tym swoim trochę niezrozumiałym językiem dziecka pytał się, pokazując poszczególne części wózka: – Co to jest? – i jak **Staszek mu odpowiadał, nazywając po chłopsku te wszystkie części.** (123)

Mogłeś też usłyszeć, jak **Staszek opowiada Jurkowi jakby bajkę, że prawdziwe wozy przysposobione do wożenia snopków są duże i mają duże drabiny**, w które można naładować dużo zboża; i mogłeś także słyszeć, jak **ten twój chłopski syn**, rozwodząc się nad wozem i zwózką, opowiada **twojemu pańskiemu synowi**, że na wierzchu ułożonych na furze snopków siedzi duży chłop i trzyma lejce, i kieruje końmi, i że, gdy są doły na drodze, to fura czasem się przewróci i ten duży chłop spada na ziemię razem ze snopkami (...) (124)

Stojąc za drzwiami, mogłeś usłyszeć, **jak Staszek opowiadał Jurkowi, że tobie zawsze się udawało bez upadku przyjechać ze snopkami do stodoły i że on z tobą na tych snopkach siedział. To struganie wózka i opowiadanie Staszka o zwożeniu zboża było tą resztką, tą nikłą częścią wsi, która znalazła się w twoim mieszkaniu urządzonym nowocześnie** (...) (124)

Staszek spędza czas z młodszym bratem, opowiadając o realiach życia na wsi, znanych mu z wczesnego dzieciństwa (zwożenie snopków siana). Porównanie *jakby bajkę* oddaje perspektywę Jurka, dziecka wychowującego się w mieście, któremu opowieści starszego brata jawią się jako nierealne historie. Obecność Staszka wprowadza do mieszkania Michała pierwiastek „wiejskości” (metafora: *częstka wsi*). Każdy z braci reprezentuje inne

środowisko, inne doświadczenia życiowe, inne perspektywy (zestawienie *twój chłopski syn* – *twój pański syn*). Czas, jaki jego synowie spędzają ze sobą sprawia, że dzielące ich różnice zanikają. Relacja Staszka i Jerzego łączy te dwa, pozornie przeciwstawne bieguny, co symbolizuje obraz Jurka bawiącego się wystruganym przez Staszka wozem:

Czasem Jurek chwytał za dyszel i biegł z wózkiem przez twoje pokoje, i wtedy ta zabawka dudniła i skrzypiała ściszym dudnieniem i skrzypieniem prawdziwego drabiniastego wozu, i mijala politurowane nogi twoich stołów i krzeseł, politurowane, błyszczące jak lustra ściany twoich szaf i tapczanów, i białe drzwi, i ciebie w modnym, eleganckim ubraniu, i Wiesławę w eleganckiej sukni, i Staszka już nie w portkach-rurkach, ale w granatowym mundurku z dobrej wełny, uszytym u dobrego krawca. (124).

Tak więc tylko ten wózek dudniący po parkiecie ratował wieś w twoim miejskim mieszkaniu, (...) ale zaraz za nim biegł z płaczem Jurek i ratował go przed twoimi nogami, i stawiał go z powrotem na kołach, i znów go wprowadzał w ruch. (125)

Drewniana zabawka wzorowana na chłopskim wozie zestawiona zostaje z opisem wnętrza mieszkania i strojów domowników. W opisie zabawki istotną funkcję pełnią rzeczowniki ewokujące hałas, nieprzyjemne dźwięki: *dudnienie*, *skrzypienie*, które uwydatniają fakt, że przedmiot ten nie pasuje do miejsca, w którym się znalazł. W opisie mebli, wystroju oraz ubrań dominują zaś epitety i porównania konotujące czystość, porządek, wysoką jakość i bogactwo: *politurowane*, *białe*, *modne*, *eleganckie*, *z dobrej wełny*, *uszytym u dobrego krawca*, *błyszczące jak lustra*. Niezbywalność wiejskiego doświadczenia, które jest udziałem zarówno Michała, jak i Staszka oddaje przywiązanie Jurka do drewnianego zabawkowego wozu: *ale zaraz za nim biegł z płaczem Jurek i ratował go przed twoimi nogami, i stawiał go z powrotem na kołach, i znów go wprowadzał w ruch*.

1.2.2. Językowa kreacja dzieci Wincentego Topornego

Oprócz Staszka Topornego w utworze pojawiają się inne postaci dziecięce pochodzenia chłopskiego. Nie pełnią one istotnej roli w rozwoju fabuły, ale stanowią ważny element kreacji środowiska wiejskiego. Należy tu wskazać rodzeństwo Michała Topornego:

Nastała wielka chwila odpoczynku i ciszy, w której czas jednak nie mitrzążył i, obciążony nową robotą, zaczął pośpiesznie wytaczać pięćdziesięcioletnią trasę dla **tego pędraka** zawiniętego w białe szmaty, **dla tej drgającej galarety, którą by można zabić ziarenkiem piasku**, i już tam gdzieś powstawały drogi, powstawały pochyłości i wzniesienia; gdzieś tam tworzyły się płaszczyzny, które będą pod stopami tego przed chwilą narodzonego, i wiatr zaczął już napędzać i gromadzić to powietrze, którym on będzie oddychał, a przestrzeń przygotowywała miejsce, które on będzie sobą wypełniał – albo inaczej – które nim będzie wypełnione. Rozpoczęła się dodatkowa praca ziemi i powietrza, jak to zwykle bywa, gdy pojawi się na świecie **taki drobiazg, taki galaretowaty pędrak, którego mogłaby zadusić kropla wody**. (6)

W językowej kreacji noworodka zostały wykorzystane słownictwo i wyrażenia o charakterze metaforycznym: *pędrak, drgająca galareta, taki drobiazg, galaretowaty pędrak*. Metafory te odnoszą się do wyglądu niemowlęcia. Podkreślają także jego delikatność i bezbronność. Określenie te połączono z zaimkiem wskazującym, a także rozbudowano o element opisowy: *którego by można zabić ziarenkiem piasku, którego mogłaby zadusić kropla wody*. Powtórzenie konstrukcji składniowej podkreśla słabość i kruchość nowonarodzonego dziecka i ludzkiego życia w ogóle.

W opisywanym środowisku wiejskim śmiertelność dzieci była dość wysoka, co ukazano również w *Tańczącym jastrzębiu*:

Później te trzy córki, które urodziły się przed Michałem, umarły jeszcze jako dzieci na jakąś zarazę i został ten jeden jedyny syn Michał. (6)

Wincenty Toporny **zanosił te małe zgrabne trumny** do kościoła i na cmentarz (...) **zanosi te małe trumny, w których są jego umarłe, za życia żarłoczne dzieci, i że to właśnie on wkłada je do ziemi na cmentarzu (...) dlatego Wincenty Toporny niósł te małe trumny tak, jakby nie było w nich umarłych dzieci, jakby były puste i jakby te puste trumny przynosił żywym dzieciom do zabawy, żeby się bawiły w pogrzeb (...)** (6)

Michał Toporny miał trzy siostry, o których nie wiadomo wiele. Nie są podane ich imiona. Nie jest nawet zidentyfikowana choroba, która była przyczyną ich śmierci (*umarły na jakąś zarazę*). Ten sposób językowej kreacji służy oddaniu warunków życia na wsi w pierwszej połowie XX wieku (wysoka umieralność dzieci, liczne choroby, słabe zaplecze medyczne). Również opis pogrzebu dzieci uwypukla te elementy realiów polskiej wsi. Zamiast o dzieciach mowa jest o małych trumnach, które jest symbolicznie reprezentują.

2. Językowa kreacja postaci dziecięcych w twórczości Wiesława Myśliwskiego

2.1. *Nagi sad* – językowa kreacja syna

Narracja w *Nagim sadzie* jest pierwszoosobowa. Narrator a zarazem główny bohater jest starszym, wykształconym człowiekiem, wiejskim nauczycielem, który wspomina swoje dzieciństwo. W tych wspomnieniach pojawia się językowa kreacja narratora – dziecka i syna.

Postać syna z *Nagiego sadu* różni się zasadniczo od innych postaci dziecięcych występujących w prozie chłopskiej. Przede wszystkim spora część wydarzeń ukazana jest z perspektywy dziecka, co pozwala też na głębszą charakterystykę uczuć i emocji bohatera. Dziecko nie jest zatem tylko bohaterem drugo- lub trzecioplanowym, ale pełni istotną rolę dla rozwoju fabuły.

Aspekt psychologiczny jest znacznie istotniejszy dla kreacji syna, niż jego wymiar fizyczny, dlatego opisy wyglądu i zachowań tego bohatera nie są rozbudowane:

Byłem zawsze **rosły jak na swój wiek i psocić lubilem nie gorzej od innych, na cudze jabłka pierwszy byłem i pierwszy w strzelaniu z bata**, co mi niemało szczerego uznania przysporzyło, szczerzego niż moja późniejsza uczoność. (166)

Ojciec, kiedy jeszcze dzieckiem byłem, trapił się mną ciągle, że jakiś **słabowity jestem**, byle wiatr mnie zawieje, **nie jak inne dzieci jestem**, bo i słońko mi nie lubuje, a **jak krowa mi ucieknie to siądę i płaczę**. (166)

Syn porównuje się do innych, bliżej nieokreślonych dzieci i dodatkowo wartościuje te cechy, które stawiają go na równi lub nawet wywyższają nad tę grupę (*rosły jak na swój wiek, psocić lubilem nie gorzej od innych, na cudze jabłka pierwszy byłem i pierwszy w strzelaniu z bata*). Z kolei opis z perspektywy ojca uwypukla słabości dziecka i jego odmienność w stosunku do innych dzieci: *jakiś słabowity jestem, byle wiatr mnie zawieje, nie jak inne dzieci jestem, bo i słońko mi nie lubuje, a jak krowa mi ucieknie to siądę i płaczę*.

Sednem istnienia postaci syna w *Nagim sadzie* jest funkcjonowanie tego bohatera w nierozzerwalnej więzi z ojcem:

Z tym jednym przeznaczeniem swojego życia godziłem się w pokorze. **Że jestem jego synem**, że urodziłem się jedynie po to, **aby być jego synem**, jego ojcostwa świadectwem, **na zawsze synem**. (63)

Tożsamość bohatera wyznacza powtórzony rzeczownik *syn*. Postać dziecka ukazana jest w odniesieniu do postaci ojca, w kontekście ich relacji (paralelizm: *że jestem jego synem, aby być jego synem, na zawsze synem*). Ta relacja pełni istotną funkcję w strukturze fabularnej utworu:

Jeszcze gdy dzieckiem byłem, **trwogą mnie przejmowało**, gdy siedział pogrążony w tym milczeniu jak w półśnie i nie ruszył się z miejsca, znosząc molestowania matki, dopóki myślenia swojego nie dokończył. **Balem się nawet przebywać w izbie**, jeśli matki nie było, tylko on siedzący na skraju łóżka czy na stołku przed kuchnią, nigdy przy stole – **bo odkąd do szkoły poszedłem, stół był tylko do nauki i na posiłki** – i swoim zwyczajem milczący. (25)

Staralem się wtedy siedzieć jak najciszej, aby zapomniał [ojciec – A.C.] o mojej obecności. **Pióro odkładałem**, bojąc się, że za głośno skrzypi, a zabierałem się do książki, żeby tylko jakoś przetrwać to przebywanie z nim sam na sam. Ale i czytanie mi nie szło, patrzyłem na litery, a modliłem się, żeby matka wróciła. (26)

Ojciec wzbudza w synu strach (*trwogą mnie przejmowało, balem się, bojąc się*). Lęk ten nie ma jednak konkretnych, obiektywnych przyczyn (w powyższej scenie ojciec nie robi nic, co mogłoby zaszkodzić dziecku). Syn stara się nie zwracać na siebie uwagi (*staralem się wtedy siedzieć jak najciszej*), z utęsknieniem wyczekuje powrotu matki, którą utożsamia z poczuciem bezpieczeństwa.

Relacja dziecka z rodzicami, szczególnie z ojcem jest pogłębiona psychologicznie. Uwagę skupiono szczególnie na oddaniu troski, jaką ojciec przejawia w stosunku do swojego syna. Ta troska widoczna jest w potrzebie ochraniań dziecka przed światem:

Zaraz za progiem **wziął mnie ojciec za rękę, zwyczajnie, jak się dziecko bierze**, nie wypuścił aż do samych bram dworu. Słowa przez drogę nie rzekł, szedł ponury, zamyślony, nawet pogody swoim wzrokiem nie ułaskawił, **tylko trzymał mnie zachłannie tą swoją ręką**. (60)

Chwilami zresztą **było mi dobrze** w tej jego wielkiej zachłannej ręce, **jakby roślinie w ziemi, ptactwu w powietrzu, a niedzieli w tygodniu**. (63)

Tak chodziliśmy tylko dawnymi laty, gdy mnie brał z sobą na jakiś odpust gdzieś do innej wsi, a z nikim nie chodził na odpusty, **tylko ze mną**, chociaż jaki ja tam mogłem być kompan dla niego, namilczał się tylko ze mną. (61)

Wyrażenie *zwyczajnie, jak się dziecko bierze* podkreśla typowość zachowania ojca. Kreacja ta zostaje następnie przełamana przez epitet *zachłannie (trzymał mnie)* oraz sformułowanie *tylko ze mną*, przez co zachowanie ojca staje się zarazem nietypowe, przytłaczające dla syna, jak i budzi przyjemne skojarzenia, na co wskazuje rozbudowane porównanie *było mi dobrze (...) jakby roślinie w ziemi, ptactwu w powietrzu, a niedzieli w tygodniu*. Człony porównujące odnoszą się do świata roślin i zwierząt, a także do dnia tygodnia – niedzieli, zwyczajowo kojarzonej z okresem wypoczynku.

Istotnym aspektem w językowej kreacji dziecka w omawianym utworze jest, jak już wspomniano, kategoria punktu widzenia. Wielokrotnie w tekście utworu powtarzany jest motyw dziecka ukazanego przez pryzmat oczekiwań rodzica, w tym przypadku ojca:

Więc **może nigdy nie byłem naprawdę, lecz zostałem tylko przez ojca zmyślony. Może tylko opowiedziany jestem** i temu zawdzięczam swoje istnienie? (31)

Zmyślił je [dzieciństwo syna – A.C.] sobie ojciec może, kiedy mnie jeszcze na świecie nie było (...) (39)

Może nawet całe moje życie spełniło się w tej nieustającej nadziei kryjącej się w oczach ojca⁸¹ (...) (47)

Byłem tylko taki, jakim mnie zmyślił, bo jedynym moim istnieniem, do którego się przyznaję, było to zmyślenie jego, temu zmyśleniu zawdzięczam siebie, ale i taki już na całe życie pozostałem. **Ani on mnie innego nigdy nie dostrzegał, ani ja tego zmyślenia nigdy nie opuszczałem na krok**, nawet mi się nigdzie siebie szukać nie chciało poza tym. (49).

Poetyka snu obecna w *Nagim sadzie* pełni również ważną rolę w językowej kreacji dzieciństwa głównego bohatera i narratora. Obiektywne istnienie syna poddawane jest w wątpliwość. Służą temu poetyckie opisy oparte na metaforze zmyślenia, opowieści (*zostałem tylko przez ojca zmyślony, zmyślił je sobie ojciec, może tylko opowiedziany jestem*). Syn i jego życie określane są czasownikiem *zmyślić*, a także utworzonym od tego czasownika rzeczownikiem *zmyślenie* i przymiotnikiem *zmyślony*. Partykuła *może* nadaje zdaniom

⁸¹ Metaforyka oczu szerzej została opisana w rozdziale poświęconym językowej kreacji postaci ojca w *Nagim sadzie*.

charakter przypuszczenia. W opisie znaleźć można liczne leksemy o charakterze wykluczającym: *tylko, nigdzie, nigdy, jedynym*, a także przeciwstawne im wyrazy o charakterze wszechogarniającym: *całe* (życie). Emocjonalny wpływ oczekiwań ojca wobec syna oddają liczne hiperbole i zdania egzystencjalne np. *nigdy nie byłem naprawdę, całe moje życie spełniło się w tej nieustającej nadziei, byłem tylko taki, jakim mnie zmyślił, jedynym moim istnieniem (...) było to zmyślenie jego*.

2.2. *Pałac* – językowa kreacja postaci dziecięcych

Pałac jest kolejną (po *W słońcu* Juliana Kawałca) omawianą powieścią, w której nie występują pojedyncze postaci dziecięce. Językowa kreacja dzieci nie jest zatem mocno rozbudowana i ogranicza się do ogólnego zarysowania wizerunku wiejskich dzieci jako zbiorowości:

Także dworskie brytany oklapły z wszelkiej złości i wałęsały się osowiałe, podobniejsze owcom niż psom, po cieniach wylegiwały, pozwalając **dzieciarni ze wsi na trajkotanie kijami po dworskich płotach**. (8-9)

Jak ja mogę czuć się wzniósł, mój drogi, kiedy przychodzą ci tu dzień po dniu, i żeby chociaż po coś, ale wciąż po litość, po łaskę, po miłosierdzie, bo jednemu coś tam się spaliło, a drugiemu **dzieci głodem przymierają**. (194)

Niech się i **te dzieciiska poweselą**. (188)

W tekście utworu pojawia się stosunkowo dużo form na określenie niedorosłych bohaterów. Obok ogólnopolskiego leksemu o nacechowaniu neutralnym – *dzieci*, pojawiają się zgrubienia i leksemy o gwarowym oraz potocznym charakterze: *dzieciarnia, dzieciiska*. Użycie wyłącznie rzeczowników w liczbie mnogiej oraz jednego rzeczownika zbiorowego tworzy językową kreację dzieci jako bezimiennej grupy, z której nie wyróżnia się żadna konkretna jednostka.

Bieda, jaka charakteryzowała opisywane środowisko, uwidoczniła jest też we frazie *dzieci głodem przymierają*. Z takim obrazowaniem kontrastują jednak wspomniane kilkakrotnie zabawy i rozrywki dzieci: *pozwalając dzieciarni ze wsi na trajkotanie kijami po dworskich płotach; Niech się i te dzieciiska poweselą*.

W językowej kreacji dzieci podkreślone są te cechy, które wskazują bezpośrednio na ich warunki życia:

A to było owego wieczora, kiedy przyszliśmy z pola jak zwykle, prawie nocą, **obsiedliśmy kuchnię niczym kury przed snem**, a kupa nas była, bo się **narobaczyło ojcom naszym dzieci** nie wiadomo skąd i kiedy, żeśmy prawie w równym wieku wszyscy byli. (43)

Twoje **dzieci bose by chodziły, zasmarkane**, od chłopskich byś ich nie odróżnił. (186)

Neologizm *narobaczyć*, użyty w stosunku do narodzin dzieci, do liczby dzieci w chłopskiej rodzinie, negatywnie kreuje ten element życia wiejskiej społeczności, budzi skojarzenia z robactwem, dehumanizuje postaci dziecięce. Jest też zarazem odniesieniem do realiów życia na wsi w XX wieku, gdzie normą były rodziny wielodzietne. Niekorzystny obraz pogłębiają zastosowane epitety: *bose, zasmarkane*. W językowej kreacji dzieci sięgnięto również po porównanie: *obsiedliśmy kuchnię niczym kury przed snem*, w którym człon porównujący odnosi się do elementów życia chłopskiego, konkretnie do zwierząt gospodarskich, kur. Zastosowanie tego porównania uplastycznia obraz, wzbogaca warstwę literacką utworu.

3. Językowa kreacja postaci dziecięcych w twórczości Edwarda Redlińskiego

3.1. *Listy z Rabarbaru* – językowa kreacja postaci dziecięcych

3.1.1. Językowa kreacja Pawełka Kosego jako dziecka

Pawełek Kosy jest głównym bohaterem cyklu opowiadań *Listy z Rabarbaru* Edwarda Redlińskiego, jednak językowa kreacja tej postaci nie jest rozbudowana. Brakuje pełnego opisu wyglądu, charakteru czy emocji Pawełka w wieku dziecięcym.

Jedno z opowiadań cyklu ma formę listu do redakcji (opowiadanie pt. *List*), w którym bohater skarży się na swoje dotychczasowe życie. Swoista autocharakteryzacja pełni istotną rolę w językowej kreacji Pawełka:

Mnie rodzice szykują na gospodarza. Mam piętnaście lat. Jestem w domu do pomocy i moje życie jest na poziomie pańszczyzny z XIX wieku. Gonią mnie do najcięższej roboty, jak: kosić, podawać snopki na ruszt, wywalać gnój, orać, mieszać zaprawę do podmurków itp. A jak jest wolny czas, to pasę krowy. Wstaję latem o 4 rano. Z krów naszych pożytku mało, bo ojciec nie idzie za światłem postępu i nie wprowadza rasy. Tak samo nie dla mnie niedziele i święta, wciąż pasienie. Do tego w żaden sposób nie mogę rodzicom dogodzić. Koszę nie tak, wiązę nie tak, gnój rozrzucam nie tak, wszystko co robię, jest nie tak. Dnia 22 lipca, gdy cały świat obchodził Święto Odrodzenia, ja pasąc krowy rano zasnąłem i krowy weszły w naszą seradelę i ją napoczęły. To ojciec przyleciał i mnie śpiącego tak zbił, że gdy obudziłem się, zauważyłem na całym ciele większą ilość siniaków. Żeby to raz. Ja planuję uciec z domu, choć nie wypada, bo ojciec zostanie sam z matką i nie wiadomo, co będzie. On ranny w nogę, ona kaszląca. Myślą tylko, czy dożyją do śmierci. (30)

Poznajemy wiek bohatera (piętnaście lat), a także jego codzienną rutynę, wykonywane w domu prace i obowiązki. Elementy te kreowane są przede wszystkim za pomocą wyliczeń czasownikowych: *kosić, podawać snopki na ruszt, wywalać gnój, orać, mieszać zaprawę do podmurków* itp., powtórzeń: *Koszę nie tak, wiązę nie tak, gnój rozrzucam nie tak, wszystko co*

robię, jest nie tak. Zastosowana w powyższym opisie stylizacja na język potoczny połączona z elementami nowomowy⁸² daje efekt komiczny, np. *Z krów naszych pożytku mało, bo ojciec nie idzie za światłem postępu i nie wprowadza rasy; Dnia 22 lipca, gdy cały świat obchodził Święto Odrodzenia, ja pasąc krowy rano zasnąłem.* Zabiegom humorystycznym służy również wyolbrzymienie: *moje życie jest na poziomie pańszczyzny z XIX wieku, gonią mnie do najcięższej roboty.*

Językowa kreacja wyglądu bohatera w wieku dziecięcym ogranicza się do dwóch krótkich opisów jego ubioru:

Nogi mamy w grochowej pierzynie, dłonie trzymamy **w rękawach kozuchowych**, siedzimy drętwniczym śnięte karpie. Jedne oczy nam się ruszają **pod czapkami**. (7)

Jedziemy tak – on w koszuli tylko, **ja w marynarce** – przez styczniowy mróz i siłą rzeczy patrzymy dookoła bardzo bystro. (8)

Na ubiór dziecka składają się następujące elementy: kozuch (*w rękawach kozuchowych*), czapka (*oczy nam się ruszają pod czapkami*), marynarka (*ja w marynarce*). Strój dziecka jest analogiczny do stroju osoby dorosłej. Deskrypcja nie ma jednak na celu *stricte* charakterystyki wyglądu bohatera. Nazwy elementów stroju wplecione są w opis wydarzeń, zaś sama językowa kreacja wyglądu dziecka skupia się tylko na dwóch elementach: oczach i dłoniach Pawełka.

W tradycyjnej społeczności wiejskiej obowiązkiem dzieci była pasionka, co oddano również w treści jednego z opowiadań, składających się na zbiór *Listów z Rabarbaru* (opowiadanie pt. *Zdrada*). Oprócz pasienia do obowiązków Pawełka należy też pojenie zwierząt oraz pomoc matce przy wieczornym dojeniu krów:

Pasionka kończy się na początku listopada. **Od tego momentu moje spotkania z krowami ograniczają się do pojenia oraz asystowania matce przy wieczornym udoju. Jak lubię przyświecać dojeniu – usadowić się w żłobie z kopciuchem w rękę!** Matka siada na niziutkim zydelku. Obejmuje skopek kolanami, opiera głowę o krowi brzuch. Jej palce tłoczą mleko z wymion z artystyczną precyzją. (18)

Bohater pozytywnie odnosi się do swoich obowiązków, o czym świadczy zastosowane zdanie wykrzyknikowe - *Jak lubię przyświecać dojeniu – usadowić się w żłobie z kopciuchem w rękę!* zawierające czasownik *lubić*.

Charakterystyka wewnętrzna bohatera składa się z kilku elementów, wśród których prymarną funkcję pełni kategoria „grzeczności”:

⁸² Michał Głowiński definiuje nowomowę jako quasi-język (obejmujący fonetykę, słownictwo, frazeologię, składnię), określa go też mianem specyficznego retorycznego stylu językowego (Głowiński 2009: 11-31). Nowomowa, stosowana przez władzę w państwach totalitarnych, ma na celu narzucenie obywatelom określonego systemu wartości. Pojęcie to narodziło się na kartach powieści George’a Orwella *Rok 1984*.

Moja pozycja **dobrego synka** ma wiele zalet, ale jeszcze więcej uciążliwości. **Oto nie mogę zdać katechizmów na trzy, powinienem na pięć, a co najmniej na cztery.** Za krowami **kuję siedem grzechów głównych, uczynki miłosierne co do ciała, co to są aniołowie (...)** Także **nie wypada mi mówić brzydkich słów.** (22)

Pawełek kreowany jest na dziecko dobre i grzeczne (por. epitet *dobry* określający zdrobnienie *synek*). Cechy te są wyolbrzymiane, co nadaje językowej kreacji chłopca komicznego charakteru. Zabiegowi hiperbolizacji służy m.in. wyliczenie czynności o charakterze religijnym podejmowanych przez dziecko (*kuję siedem grzechów głównych, uczynki miłosierne co do ciała, co to są aniołowie*), a także szczegółowe wskazanie zachowań niepożądanych u „dobrego” dziecka (*nie mogę zdać katechizmów na trzy, nie wypada mi mówić brzydkich słów*).

Humorystyczny charakter językowej kreacji Pawełka tworzy też celowe wyolbrzymienie jego dystynktywnej, na tle innych dzieci z Rabarbaru, cechy, a mianowicie pobożności:

A ja, **katechizmowy apostoł**, łączę wokół nich [rówieśników – A.C], brzydząc się wroniakami, a tym bardziej pompowaniem żab. **Patrzę na to wszystko i oczy mi olbrzymieją, włosy rudzieją coraz żółciej z przerażenia.** (28)

Stałem się świętym młodziankiem. Owładnęła mną słodycz przymierza z księdzem i z Panem Bogiem. Odmawiam co wieczór za każdą osobę **Ojcze nasz, Zdrowaś Maria, Wierzę w Boga. Modłę się za wszystkich dokoła: za Stolarczuków, Chwośkę, Goździanki, ojca, matkę, Witka, sterczę na kolanach pół godziny.** (30)

Religijny aspekt życia chłopca oddaje przymiotnik relacyjny *katechizmowy* (‘związany z katechizmem, dotyczący katechizmu’, por. SJP) połączony z rzeczownikiem *apostoł* (tu w znaczeniu potocznym ‘propagator jakichś zasad, jakiejś idei lub nauki’ USJP). Zestawienie to z jednej strony wskazuje na poczucie misji, jakie Pawełek odczuwa w związku z potrzebą szerzenia katolickiej moralności wśród rówieśników, z drugiej zaś podkreśla prostotę rozumowania dziecka, które postrzega świat zero-jedynkowo i odwołuje się tylko do jednego systemu wartości. Ten sposób obrazowania dookreśla następnie metaforyczny opis przerażenia, jakie Pawełek odczuwa na widok sposobów, w jakie inne dzieci spędzają czas (*oczy mi olbrzymieją, włosy rudzieją coraz żółciej z przerażenia*).

W opisie religijności Pawełka pojawia się również epitet *święty*. Zestawienie tego epitetu ze zdrobnieniem o archaicznym charakterze, *młodzianek* (przest. ‘młodzik’ SJPD) jest kolejnym mechanizmem językowym służącym podbudowaniu komizmu postaci. Taką samą funkcję pełni wyrażenie *słodycz przymierza*, będący elementem stylizacji na język religijny. Fanatyczne wręcz zaangażowanie Pawełka w sferę duchową oddaje czasownik w formie dokonanej *owładnąć*, wyliczenie modlitw (*Ojcze nasz, Zdrowaś Maria, Wierzę*

w Boga), osób, za które modli się bohater (za *Stolarczuków, Chwoškę, Goździanki, ojca, matkę, Witka*) oraz szereg okoliczników określających czasownik *modlić się* (*co wieczór, za wszystkich, pół godziny*), które wskazują m.in. na częstotliwość czy czas trwania modlitwy.

Istotnymi cechami Pawełka są zamiłowanie do książek oraz ciekawość świata poza rodzinnym Rabarbarem:

A ja **mogę zaczytywać się do upojenia** w powieściach o przemądrych wilkach, wiernych koniach i nieposkromionych junakach. (22)

Ja **planuję uciec z domu, do prawdziwych ludzi**, (...) **Interesuje mnie, co może być za horyzontem** (...) (28)

Fascynację Pawełka książkami przygodowymi oddaje czasownik niedokonany *zaczytywać się* oraz epitet *do upojenia*. Literatura rozbudza w chłopcu ciekawość świata. Pawełek pragnie poznać ten świat, który wydaje mu się bardziej prawdziwy i interesujący od rodzinnej wsi (*planuję uciec z domu, do prawdziwych ludzi, Interesuje mnie, co może być za horyzontem*).

Jak wspomniano, językowa kreacja Pawełka nie jest rozwinięta. Ogranicza się tylko do kilku elementów, które odzwierciedlają realia opisywanego środowiska (ubiór, wykonywane prace). Wskazane są również te cechy bohatera, które (wyolbrzymione) nadają jego kreacji funkcje komiczne (por. pobożność) oraz stanowią podstawę dla jego późniejszych życiowych decyzji, takich jak podjęcie studiów w mieście i wyjazd z rodzinnej wsi (ciekawość świata, zamiłowanie do literatury).

3.1.2. Językowa kreacja brata Pawełka, Witka Kosego

Jedną z postaci dziecięcych występujących w *Listach z Rabarbaru* jest starszy brat głównego bohatera, Witek:

Przyłączył się do mnie **Witek, starszy brat**. Witek **nienawidzi krów, od pasionki dostaje liszajów**. Mnie **prześladuje za to, że bierze od ojca cięgi dubeltowe**, podczas gdy mój tylek nie zna co to pas. **Żaby podrzuca mi do łóżka i wronie jajka, wciska za koszulę piekące jagody dzikiej róży**. (19)

Zazdroszcę Witkowi od pierwszych chwil świadomości. **Mój starszy brat zrywa niedojrzałe jabłka i nie dostaje robaków. Szabruje w Bosakowych truskawkach i nie usycha mu ręka. Kradnie jajka na cukierki i nie idzie do piekła. Czort nie dzieciak – żali się matka. Bandyta wyrośnie – trapi się ojciec**. Często zdejmuję pas i uklepuje Witkowi zadek. Witek **drze gębę wniebogłosy**. (22)

Witek kreowany jest na dziecko niegrzeczne, nieposłuszne, sprawiające rodzicom problemy wychowawcze. Bohater określany jest za pomocą wyrażenia *starszy brat*, ale też rzeczowników negatywnie oceniających – *czort, bandyta*. Językowa kreacja Witka oparta jest na wyliczeniu zachowań i cech, które uwydatniają jego niewłaściwe postępowanie: *nienawidzi krów; od pasionki dostaje liszajów; mnie przesładuje; żaby podrzuca mi do łóżka*

i wronie jajka, wciska za koszule piekące jagody dzikiej róży; kradnie jajka; zrywa niedojrzałe jabłka; drze głę w niebogłosy.

Postać Witka ukazana jest z punktu widzenia Pawelka, młodszego, zazdrosnego brata. Taki sposób obrazowania uwypukla pozorną bezkarność Witka, na co wskazuje szereg zdań współrzędnie złożonych: *Mój starszy brat zrywa niedojrzałe jabłka i nie dostaje robaków; Szabruje w Bosakowych truskawkach i nie usycha mu ręka; Kradnie jajka na cukierki i nie idzie do piekła.* Części składowe wypowiedzeń, choć o przeciwnym znaczeniu, łączone są spójnikiem *i*. Sposób obrazowania zaś odnosi się do ludowych wierzeń, na których opiera się system zasad społecznych, moralnych i etycznych wpajanych dziecku.

3.2. *Konopielka* – językowa kreacja postaci dziecięcych

Kaziuk Bartoszewicz jest ojcem czwórki dzieci: Ziutka, Stasi, Władka i Jadzi. Najstarszy syn Ziutek jest w wieku szkolnym. Najmłodsza Jadzia ma dopiero kilka miesięcy. Dzieci większą część czasu spędzają z matką. Ojciec ma kontakt głównie z pierworodnym synem, którego przysposabia do pracy w gospodarstwie. Obecność Stasi i Władka jest jedynie zaznaczona w narracji, ich imiona padają w tekście utwory tylko dwa razy:

Dzieci młodsze **Stasia i Władzio**, Jadzia umarła. (65)

Stasia na nowo wciska mordkę w brzuch, **Władziowi** odepchnąć się nie daje. (67)

Charakterystyka postaci dziecięcych jest bardzo uboga. Rzadko opisywany jest ich wygląd zewnętrzny, cechy charakteru i stany emocjonalne. Wyjątek stanowią postaci najstarszego syna Bartoszewiczów, Ziutka, oraz ich najmłodszej córki, Jadzi, której nagła i niespodziewana śmierć jest jednym z ważniejszych wydarzeń fabularnych w powieści.

3.2.1. Językowa kreacja Ziutka Bartoszewicza

Ziutek Bartoszewicz, najstarszy syn Kaziuka, najczęściej nazywany jest gwarowym leksemem *smurgiel*:

Każdy niby nic, niby niechący, a ustawia skwarke do wzięcia. Wtem Ziutek najstarszy, chap jo w łyżkę i do gęby niesie, już rozdziawionej! Co? Jak nie wytne **smurgla** łyżko w czerep! (18)

Daje lejcy **smurgłowi**, niech bawi się kierowaniem, małe strasznie lubio lejcy, zaraz się na rozworce rozsiada, furmanuje (41)

Smurgiel nie rozumie, jak chata może być podobna do człowieka (43)

Kręciwszy ucho, ucze **smurgla**, co to ojciec i że nie będzie mnie swojo panio straszyl (77)

Słownik gwar polskich Jana Karłowicza rejestruje wyraz *smurgiel* w znaczeniu ‘smarkacz (o dziecku)’ (SGPK). Jest to więc gwarowy odpowiednik ogólnopolskiego określenia o lekko pejoratywnym zabarwieniu. Jak już wspomniano, zastosowanie gwaryzmów jest jednym

z elementów stylizacji gwarowej. *Smurglem* określa główny bohater, Kaziuk Bartoszewicz, swojego pierworodnego syna. Można to uznać za przejaw lekceważącego stosunku dorosłego wobec dziecka. Nazywanie dziecka *smurglem* ma też jednak niekiedy wydźwięk pieszczotliwy (*daje lejce smurgłowi, niech się bawi kierowaniem*). Warto również podkreślić, że określenie to stosowane jest przez ojca jedynie w stosunku do własnego syna.

W stosunku do najstarszego syna główny bohater używa też słowa *zasraniec*:

No no, **zasrańcu**, klona ty się nie czepiaj, mowie, siadaj (41)

W *Słowniku Współczesnego Języka Polskiego*, pod red. Bogusława Dunaja odnotowano leksem *zasraniec* w znaczeniu ‘z niechęcią, pogardliwie o mężczyźnie, zwłaszcza młodym, małoletnim; smarkacz, gówniarz, pętać’ (SWJP). Nie należy jednak łączyć zastosowania tego leksemu z ukazywaniem negatywnych relacji ojciec – syn. Sięgnięcie po ten ekspresywizm ma na celu pokazanie swoistej mentalności chłopów, w której nie ma miejsca na czułość i sentymentalizm. Stosunek do dzieci, zwłaszcza tych starszych, bywa obcesowy, niekiedy wręcz brutalny. W opisywanym w *Konopielce* środowisku nie jest to oceniane negatywnie. Ocena czytelnika zależy natomiast od jego doświadczeń kulturowych, wiedzy i poglądów. Taki sposób obrazowania miał zapewne pełnić przede wszystkim funkcję realistycznego przedstawienia środowiska wiejskiego i głównego bohatera. Wprowadzenie ekspresywizmu *zasraniec* można również odbierać w kategorii komizmu, jako zabieg służący nadaniu dialogowi wydźwięku humorystycznego.

W *Konopielce* nie brakuje również opisów przemocy wobec dzieci, lecz, co istotne, przemoc skierowana jest tylko wobec najstarszego syna:

Aż polanem od matki dostawsz wyrzuca soske: Handzia jo obciera, znowuś małej wtyka, mała cichnie, za to Ziutek rozżalony ryczy, aż szyby dzwonio. (12)

Każdy niby nic, niby niechęący, a ustawia skwarke do wzięcia. Wtem Ziutek najstarszy, chap jo w łyżkę i do gęby niesie, już rozdziawionej! Co? **Jak nie wytne smurgła łyżko w czerep!** (18)

Kręciwszy ucho, ucze smurgła, co to ojciec i że nie będzie mnie swojo panio straszył (77)

W opisach tych dopełnienia i okoliczniki często wskazują na przedmiot użyty przez rodzica do wymierzenia kary cielesnej (*dostać polanem, wyciąć łyżko*) lub określają część ciała dziecka, w którą ta kara zostaje wymierzona przez opiekuna (*wyciąć w czerep, kręcić ucho*). Opis ogranicza się raczej do suchej relacji, odzwierciedlając chłopską mentalność tamtych czasów, w której bicie było jednym ze sposobów wychowania.

3.2.1. Językowa kreacja Jadzi Bartoszewicz

W *Konopielce* postać Jadzi Bartoszewicz nazywana jest za pomocą przymiotników, które uległy substantywizacji, czyli pełnią funkcję rzeczowników:

Mala w kołysce rozbeczała się czegoś, stęka, piszczy (40)

Pojawia się również pełniący funkcję rzeczownika przymiotnik w stopniu najwyższym: *najmniejsze*. Elipsa ta nadaje wypowiedzi literackiej potoczny charakter, służy też dynamizacji partii dialogowych.

A tu **najmniejsze** w kołysce rozkrzyczało się, tato za sznurek bioro, kołysz, ale nic nie pomaga, wiszczy jak wiszczało (12)

Umarło? pytajo Natośnicha.

Ehe.

Najmniejsze?

Ehe.

Baby żegnajo się, kiwajo głowami. A jak Handzia? Mocno płakała?

Mocno.

Ot babska dola, wzdycha Antochowa: nanosisz się tego, wycierpisz, nocami nie dośpisz i masz. W błoto! (50)

Poprzez nominację postaci Jadzi w odniesieniu do jej wieku i wyglądu⁸³ kreowana jest charakterystyczna dla mentalności Kaziuka Bartosiewicza cecha. Bohater ten postrzega bowiem swoje dzieci przede wszystkim przez pryzmat ich cech fizycznych, nie widzi ich jako pełnowartościowych istot ludzkich. Można więc mówić o swoistej dehumanizacji postaci dziecięcych wykreowanych w *Konopielce*.

W omawianym utworze znalazł się również przykład nazwy odnoszonej okazjonalnie do dziecka – *nieboraczka*.

Ale dzie ja ciebie **nieboraczko** pochowam? Bo chibaż nie ze starymi: o czym ty będziesz gadać ze starymi, jak ty ani lnu nie przędła, ani tkła, sierpa w ręku nie miała! Z ptaszeczkami tobie świerkać, tak, koło brzożki my tobie pościelem: będziesz patrzeć, jak pączki się rozkręcajo, zieleniejo gałązki, wróbelki skaczo. (50)

Leksem *nieboraczka* (zdrobniła, żeńska forma od *nieborak*; USJP: ‘ze współczuciem o człowieku lub zwierzęciu’) wyraża stosunek emocjonalny do dziecka. Tym pieszczotliwym określeniem ojciec (Kaziuk Bartoszewicz) nazywa zmarłą kilkumiesięczną córkę, Jadzię.

W *Konopielce* pojawiają się również metaforyczne nazwy odnoszące się do dziecka:

Podkarmiwszy, kładzie **pisklaka** do kołyski, kaftan obciaga i idzie do sieni. (13)

A ta: Jadzia, Jadzia, Jadzia! Co Jadzia? wurkne, kobyle rozlejcYWawszy, a żonka: **Kruszynka** moja, **iskierka** maleńka, **ptaszeczka** niewinna, **kwiatuszek** śliczny! Tknęło mnie: Umarła? pytam, ale nie pytanie to, a pewność, Handzia nie odpowiada, tylko: **Słoneczko** moje, **radość** moja, **szczęście** moje! (45)

A Handzia przed nowym człowiekiem znowuś w bek: **Iskiereczka** moja, **anioleczek**, **jagodka**, **wiwióreczka**, **laluśka**! (47)

Dziecko (w tym przypadku niemowlę, Jadzia) określone jest za pomocą deminutywów nazywających zwierzęta (*pisklak*, *ptaszeczka*, *wiwióreczka*), rośliny (*kwiatuszek*, *jagódka*),

⁸³ Analogiczny sposób nominacji obecny jest w językowej kreacji Ziutka.

elementy natury i kosmosu (*słoneczko*), a nawet istoty metafizyczne (*aniołeczek*). Należy podkreślić, iż zdecydowana większość metafor użytych przez autora w opisie ma charakter skonwencjonalizowany. Zastosowanie wykrzyknień i wyliczeń w szeregu łącznym wzmacnia ekspresję przekazu. Określenia o charakterze zdrobniałym (*kruszyńka, ptaszeczka, kwiatuszek, słoneczko*) oraz zestawione z nimi epitety (*maleńka, niewinna, śliczna*) budują skojarzenia z kruchością, niewinnością i pięknem. Zmarłe dziecko było dla matki źródłem radości i szczęścia, jego utrata jest dla kobiety traumatycznym przeżyciem.

Charakterystyka Jadzi ogranicza się do pewnych aspektów (np. wyglądu twarzy) i ma wymiar kontekstowy, tj. związana jest z określonymi wydarzeniami fabularnymi (przede wszystkim chorobą i śmiercią dziecka):

Mała soske wypłuka i znowuś rozbeczała sie, ale tak zajadle, że aż **gęba jej sie wywraca na lewe strone.**(40)

Nic z tego, beczy jak beczała, rzuca sie w owijaku, a **czerwona taka, że krew jej na skórze wychodzi.** (40)

W opisie chorego dziecka dominuje barwa czerwona, budząca skojarzenia z twarzą zaczerwienioną od gorączki. Czerwień to również kolor krwi, co może zapowiadać zbliżającą się śmierć niemowlęcia. Twarz chorej Jadzi określana jest mianem *gęby*. Jest to rzeczownik o charakterze potocznym, konotujący skojarzenia ze światem zwierząt. Plastyczny obraz *gęby wywracającej się na lewą stronę* ma za zadanie podkreślić cierpienie chorego dziecka, może nawet wywołać w odbiorcy pewne poczucie dyskomfortu lub przerażenia.

Istotną kategorią, na którą należy zwrócić uwagę w analizie językowej kreacji dziecka, są nazwy czynności, jakie wykonują dzieci.

A tu najmniejsze w kołysce **rozkryczało się**, tato za sznurek bioro, kołyszo, ale nic nie pomaga, **wiszczy jak wiszczało.** (12)

Mała w kołysce **rozbeczała się czegoś, stęka, piszczy.** (40)

W językowej kreacji Jadzi zastosowano przede wszystkim czasowniki oznaczające wydawanie głośnych dźwięków: *krzyczeć*, gw. *wiszczeć* ‘wydawać świst, świstać’, *beczeć*, *stękać*, *piszczeć*. Leksyka ta wpisuje się w językową kreację choroby. Dziecko płaczem sygnalizuje swój ból.

Poniższy opis przedstawia lament Handzi po śmierci najmłodszej córki Jadzi:

A ta lamentuje, co za dzieciak był, jaki **pojętny, mądry, nieplaksiwy, niewybredny, żerny, niekaśliwy, czysty, ach jaki wesoly, ładny, jak ptaszeczka, jak lalczka, jak wiwióreczka.** (46)

Warto zwrócić uwagę na nagromadzenie przymiotników wartościujących pozytywnie zmarłe dziecko, które nagle okazuje się *pojętne, mądre, nieplakliwe* (‘nieplacliwe’), *niewybredne, czyste, ładne, wesole* itd. Deminutywa *ptaszeczka, lalczka, wiwióreczka* nadają narracji charakter personalny, odbiorca widzi zmarłe dziecko oczami cierpiącej matki.

Dominującym zabiegiem kreującym postać Jadzi są porównania (*jak ptaszeczka, jak laleczka, jak wiwióreczka*). Człony określające mają konotacje dodatnie i zwykle odnoszą się do świata przyrody.

Zmarłe dziecko jest również kreowane na postać anielską, należącą do sfery sacrum:

A może Pambóg zawczasu nad nio ulitował się, bo życie przed nio stało ciężkie, a? Płacz ty, ale nie za dużo: **pożyła jak aniołek i odleciała jak aniołek, na pański chlebek, słodziuśki.** (46)

W językowej kreacji zmarłych Jadzi sięgnięto również po kontrastowe zestawienia:

Co z nio zrobić?: **nie kot to, ale i nie człowiek jeszcze.** (47)

Powyższe pytanie zadaje sobie główny bohater powieści, gdy staje przed wyborem miejsca pochówku swojej najmłodszej córki. Niemowlę nie jest widziane jako pełnoprawny człowiek. Nie jest jednak sprowadzane do poziomu zwierzęcia. Hierarchicznie dziecko lokowane jest pomiędzy człowiekiem a pozostałymi elementami przyrody. Ostatecznie ojciec chowa córkę na cmentarzu, ale w pewnym oddaleniu od grobów zmarłych dorosłych członków rodziny.

3.2.1. Językowa kreacja dzieci jako zbiorowości

W tekście *Konopielki* pojawia się szereg określeń na nazwanie postaci dziecięcych:

Przy drugim szczytku, w nogach [łóżka – A.C.], dychają **dzieci**. (6)

Zanosze słome, ale już tato położyli cielaczka do łóżka, pod pierzyne między **dzieci**, **dzieci** jak baki cielaka obsiedli, gebe jemu rozdziawiają, zaglądayo, za ogon ciągać, nadaremno dziadko ich proszo, straszko. (10)

Ogólnopolski leksem *dziecko* pojawia się przede wszystkim w formie liczby mnogiej *dzieci*. Użycie liczby mnogiej kreuje występujące w powieści dzieci jako swoistą zbiorowość, nie zaś indywidualne jednostki. Uwaga odbiorcy nie skupia się więc na wyglądzie, charakterze czy zachowaniu pojedynczej postaci dziecięcej.

Redliński sięga również po szereg leksemów z różnych rejestrów języka polskiego, które mają charakter synonimiczny do wyrazu *dziecko*:

Po mojemu jeden **dzieciak** kosztuje zachodu więcej niż ze trzy cielaki! E, trzy nie, mowie, prawda, przy **dzieciaku** więcej lataniny niż koło bydłaczka, ale to baba lata. I po drugie **dzieciak** tyle nie zje co jałoszka. O, wa! Ale jałoszka już po trzecim roku mleko da! A, córka, w ile lat? I jeszcze trzeba dołożyć, żeby jo wzięli. Nie ma to jak syn, bodajby się na klepisku rodził: pastuszek, robotnik, podpora na starość. (49)

Zastosowanie leksemu *dzieciak* ('pot. dziecko', USJP) może służyć nadaniu wypowiedzi bohatera cech mowy potocznej. Formant *-ak* dla określenia istot niedorosłych wywodzi się z podłoża gwarowego⁸⁴. Zastosowanie tego leksemu można też zatem łączyć z występującą w *Konopielce* stylizacją gwarową. W powyższym cytacie słowo to wypowiedziane jest przez

⁸⁴ Jest on charakterystyczny dla dialektu mazowieckiego, ale współcześnie rozszerzył swój zasięg występowania.

jednego z mieszkańców Taplar (sołtysa) nie w odniesieniu do konkretnego dziecka, ale do dzieci w ogóle. Nazwa pojedynczej osoby zostaje zatem użyta w odniesieniu do całej kategorii osób. Taką figurę stylistyczną określa się synekdochą liczby (liczba pojedyncza zamiast liczby mnogiej).

W językowej kreacji dzieci dominują czasowniki nazywające ruch chaotyczny, niezorganizowany:

Dzieci **powyskakiwali z łóżka**, wiedzo, że w kubku mączka jest, stojo pod motko bose, w koszulach, łębki pozadzierali, zapatrzone w kubek, jak psiaki w cedziłko. (12)

Drogo dzieci **się ganiajo**, w krece się bawio, w pikra, ściża, kaczora, krasnepalczke. (100)

Nagromadzenie czasowników podkreślających ruch i jego gwałtowność (*powyskakiwać, ganiać się*) uwypukla dynamizm dziecięcego zachowania. Czasowniki te konotują też emocje odczuwane przez dzieci (np. radość – *ganiać się, bawić*). W ten sposób kreowane są pośrednio emocje i uczucia dzieci. Warto jednak zauważyć, że Redliński nie skupia swojej uwagi na dziecięcej psychice. Zastosowanie w opisie wskazanych wyżej czasowników jest jedynym sposobem jej językowej kreacji. Czytelnik zapoznaje się więc tylko z tymi emocjami, które dzieci uzewnętrzniają w sposób gwałtowny, i które związane są z zabawą. W narracji dominują zdania wielokrotnie złożone współrzędnie. Zabieg taki również dynamizuje opis.

W językowej kreacji dziecięcych zachowań sięgnięto również po porównania, w których człon określający nawiązuje do elementów świata zwierzęcego (owadów, małych zwierząt):

Zanosze słome, ale już tato położyli cielaczka do łóżka, pod pierzyne między dzieci, **dzieci jak bąki** cielaka **obsiedli**, gębe jemu rozdziawiajo, zagładajo, za ogon ciągaajo, nadaremno dziadko ich proszo, straszko. (10)

Dzieci powyskakiwali z łóżka, wiedzo, że w kubku mączka jest, stojo pod matko bose, w koszulach, łębki pozadzierali, **zapatrzono** w kubek, **jak psiaki w cedziłko**. (12)

Takie obrazowanie odzwierciedla sposób postrzegania świata przez bohatera, żyjącego w ciągłym kontakcie z naturą. Zestawione są tutaj ze sobą takie wspólne cechy dzieci i małych zwierząt, jak ruchliwość czy niewielki rozmiar.

Miłość rodzicielska nie jest w *Konopielce* wyeksponowana. Dorośli, zajęci pracą w gospodarstwie lub na roli, skupieni są na zaspokojeniu podstawowych potrzeb. Nie wykazują zbytnej troski o bezpieczeństwo czy zdrowie dzieci:

A nie dałoby się po znajomości **wykręcić jego (Ziutka) od tej szkoły?** (62)

A wszystko przez to zebranie, po zebraniu **pół wioski nie puściło dzieciów do szkoły**. (87)

W opisie zachowań dorosłych wobec dzieci Redliński sięga po zaprzeczony czasownik (nie) *puścić* (do szkoły) i kolokwializm *wykręcić od* (szkoły), który oddaje nieufność z jaką przedstawieni w powieści rodzice podchodzą do kwestii edukacji.

4. Podsumowanie

Językowa kreacja postaci dziecięcych w omawianych powieściach Juliana Kawałca, Wiesława Myśliwskiego i Edwarda Redlińskiego nie jest rozbudowana. W części omawianych utworów (*W słońcu*, *Pałac*) w ogóle nie występują pojedyncze postaci dziecięce. W niniejszym rozdziale omówiono językową kreację 6 postaci dziecięcych pochodzenia chłopskiego.

Kluczowe dla językowej kreacji postaci dziecięcych w omawianych dziełach jest, leżące u podstaw postrzegania osób małoletnich w kulturze, wyobrażenie dziecka jako istoty innej od dorosłego. Wiek postaci dziecięcych określony jest jedynie w przybliżeniu (np. Ziutek z *Konopielki* jest w wieku szkolny, jego siostra Jadzia jest niemowlęciem). Bywa, że wiek nie jest podany nawet w przybliżeniu (*W słońcu*, *Pałac*) bądź też przynależność danej postaci dziecięcej do określonej grupy wiekowej (rozwojowej) jest jedynie zasugerowana (*Nagi sad*).

Charakterystyka wyglądu postaci dziecięcych jest często pretekstowa i służy kreacji warunków środowiskowych panujących w opisywanym otoczeniu (np. w *Pałacu* dzieci chodzą boso, są głodne). Brakuje głębszej analizy psychologicznej postaci dziecięcych, czy to traktowanych zbiorowo, czy jednostkowo. Pojawiające się w tekście elementy językowej kreacji stanów wewnętrznych dziecka, często ograniczają się do opisu ich zewnętrznych przejawów, np. płaczu (por. językowa kreacja Jadzi).

Na płaszczyźnie językowej w kreacji postaci dziecięcych istotną rolę pełnią wyrazy potoczne o nacechowaniu ekspresywnym (*pędrak*, *zasraniec*), deminutywa mające często charakter metaforyczny (*iskiereczka*, *kwiatuszek*, *słoneczko*, *wiwióreczka*, *ptaszeczka*, *laleczka*, *anioleczek*), czasowniki ruchu oraz czasowniki oznaczające wydawanie głosu, nazywające czynności o charakterze gwałtownym, dynamicznym (*krzyczeć*, *biegać*, *skakać*) oraz porównania odnoszące się do szeroko pojętego świata przyrody (*zapatrzzone jak psiaki w cedzilkę*, *obsiedliśmy niczym kury*).

Podsumowanie

W części analitycznej rozprawy dokonano omówienia językowej kreacji postaci kobiecych, męskich i dziecięcych pochodzenia chłopskiego w sześciu utworach z nurtu polskiej prozy chłopskiej. Analizie poddano powieści Juliana Kawalca (*W słońcu*, *Tańczący jastrzęb*), Wiesława Myśliwskiego (*Nagi sad*, *Pałac*), a także cykl opowiadań (*Listy z Rabarbaru*) i powieść (*Konopielka*) autorstwa Edwarda Redlińskiego. Przedmiotem omówienia uczyniono 17 postaci kobiecych, 16 postaci męskich, 6 postaci dziecięcych. Zwrócono też uwagę na językową kreację zbiorowości (np. pokojówek i dzieci w *Pałacu*, językową kreację dzieci w powieści pt. *W słońcu* i w *Konopielce*). Łącznie omówiono językową kreację 39 postaci pochodzenia chłopskiego.

W interpretacji poszczególnych kreacji zastosowano klucz semantyczny, analizując każdą postać według następującego schematu: prezentacja postaci, jej wyglądu, emocji, zachowań, obyczajów, postaw moralnych, wyznawanych wartości, relacji rodzinnych i społecznych z innymi bohaterami. Metodologię tę modyfikowano w pojedynczych przypadkach, dla ukazania niuansów obrazowania niektórych bohaterów.

Językową kreację każdego bohatera poddano analizie pod kątem: obecnych w kreacji środków językowych, funkcji tych środków, ról społecznych pełnionych przez bohaterów, wizerunku postaci i stereotypów obecnych w tym wizerunku. W analizie uwzględniono kontekst historyczny, społeczny i kulturowy.

Wnioski płynące z analizy zostaną zaprezentowane w poniższym rozdziale podsumowującym w następującej kolejności: omówienie różnic i podobieństw w zakresie językowej kreacji postaci chłopskich w twórczości Juliana Kawalca, Wiesława Myśliwskiego i Edwarda Redlińskiego, zrekonstruowanie wizerunku środowiska wiejskiego ukazanego w dwudziestowiecznej prozie nurtu chłopskiego na podstawie kreacji poszczególnych bohaterów z sześciu utworów trzech czołowych przedstawicieli tego nurtu z uwzględnieniem kontekstów historyczno-społeczno-kulturowych, wskazanie stałych środków wyrazu obecnych w językowej kreacji bohaterów pochodzenia chłopskiego oraz funkcji tych środków.

1. Językowa kreacja postaci chłopskich w twórczości Juliana Kawalca

Julian Kawalec w swoich utworach z nurtu prozy chłopskiej zaprezentował szereg postaci kobiecych, męskich i dziecięcych będących przedstawicielami chłopskiej warstwy społecznej

w XX wieku. Pisarz stworzył różnorodne językowe kreacje bohaterów, w których zastosował bogaty repertuar środków językowych oraz zabiegów stylistyczno-narracyjnych.

1.1. Językowa kreacja postaci kobiecych

Postaci kobiece w omawianych utworach Juliana Kawalca znajdują się na drugim planie wydarzeń, nie są jednak marginalizowane. Pełnią one różnorakie funkcje, od budowania tła historyczno-społecznego (bohaterki powieści *W słońcu* – Ludwika, Zawartkowa, Korbielowa), po symbolizowanie istotnych etapów życia głównego bohatera (babka Weronika Toporna i żona Maria Toporna z *Tańczącego jastrzębia*).

Postaci kobiece występujące w obu omawianych utworach zostały przedstawione z punktu widzenia mężczyzny, głównego bohatera (*W słońcu* jest to postać Starego, w *Tańczącym jastrzębiu* postać Michała Topornego). Taka perspektywa ma wpływ na opis i selekcję w przedstawianiu elementów kobiecego wyglądu, zachowań, cech charakteru, psychiki.

W charakterystyce wyglądu zewnętrznego bohaterek najwięcej miejsca poświęcono deskrypcjom poszczególnych części ich twarzy. Jak zauważa Leonarda Mariak, taki sposób kreacji postaci jest typowy nie tylko dla literatury, ale także dla innych sztuk, a zwłaszcza malarstwa (Mariak 2019: 114). Z kolei Bożena Witosz podkreśla, że ten typ obrazowania był szczególnie często wykorzystywany w literaturze XX wieku (Witosz 2001: 127). W kreacji wyglądu postaci kobiecych Julian Kawalec sięga przede wszystkim po:

- przymiotniki o negatywnych konotacjach w funkcji epitetu – *wąska, wydłużona, brudna, zmęczona*, a także formy imiesłowowe prefiksalne (*szcerniała*); pojawiające się w deskrypcji nacechowanie negatywne ewokuje skojarzenia z życiem surowym i skromnym, wypełnionym ciężką pracą, czego efekt widać w kształcie twarzy, a także kolorze i teksturze cery;

- rzeczowniki nacechowane ekspresywnie – *gęba*;
- porównania o potocznym charakterze – *jakby przykryta maską*;
- metafory – *twarz zatnie się i stężeje w jednostajnym smutku*;
- wyliczenia i paralelizmy – *przyjrzał się Marii okutanej w chustki i kurtki, Marii w butach z cholewami, Marii przez ten zimowy strój bardziej wiejskiej niż w lecie, Marii zdziwionej, nie ogarniającej tego wszystkiego, tego nagłego, niepojętego, Marii smutnej*.

W przypadku postaci Marii Topornej, w scenie uwodzenia męża, na pierwszy plan wysuwa się ponadto erotyzm bohaterki, który również waloryzowany jest negatywnie poprzez pejoratywną deskrypcję nagiego ciała kobiety. Kawalec operuje tu przede wszystkim

przymiotnikami z pola semantycznego BRZYDOTA (*brzydka, wyschnięta, żylasta*), jak również przymiotnikami w stopniu wyższym, intensyfikującymi tę cechę (*bardziej brzydka*).

Opis wyglądu postaci kobiecych dotyczy przede wszystkim strojów bohaterek, zwłaszcza Marii Topornej. Istotną rolę pełni tu kategoria barwy. Kawalec operuje paletą ciemnych, stonowanych barw (*ubrana w szarą kurtkę, w ciemnej chustce na głowie*). Codzienny ubiór chłopów był zwykle utrzymany w takiej kolorystyce, a zatem dobór kolorów pełni funkcję obrazową, podkreślając realizm postaci i świata przedstawionego⁸⁵. Barwy i odcienie w językowym obrazie bohaterek powieści określane są zazwyczaj nazwami abstrakcyjnymi (np. *czarny, szary*).

Istotnym zabiegiem budującym językową kreację kobiet, zwłaszcza Weroniki i Marii Topornej jest dysonans stylistyczny, jaki Kawalec osiągnął zderzając ze sobą elementy stylu kancelaryjno-urzędowego (podany jest m.in. wiek, nazwisko panińskie oraz stan cywilny Marii) z dominującymi w warstwie tekstowej utworu wyrażeniami potocznymi (por. *okutana w chustki*).

Bohaterki powieści *W słońcu* reprezentują różne postawy wobec zmian, jakie następują we wsi w związku z budową miasta. Postawy te odzwierciedlają się w zachowaniu kobiet. W opisie zachowania Korbielowej, która otwarcie sprzeciwia się zmianom we wsi, dominują czasowniki nazywające ruch, zmianę położenia: *pobiec, odwrócić się, podnieść, wystawić*. Z kolei w kreacji Zawartkowej, kobiety zaradnej, pragnącej wykorzystać nową sytuację, pisarz zastosował wyliczenie czasowników w formie czasu przyszłego, by pokazać mnogość potencjalnych czynności: *będzie się przesiedlać, będzie jej dowozić (warzywa,) będzie (interes) szedł*.

Równie rozbudowane językowe kreacje postaw i uczuć kobiet znajdziemy w *Tańczącym jastrzębiu*. W obrazowaniu babki Weroniki kluczowe są motywy starości, choroby i śmierci. Kawalec kreuje te motywy za pomocą szeregu środków leksykalnych, w których na pierwszy plan wysuwa się nagromadzenie czasowników percepcyjnych, odwołujących się do zmysłów wzroku i słuchu (*słuchać, patrzeć*), a także czasowników konotujących nieprzyjemne odczucia (*żałować*), czy poczucie bierności (*czekać*). Ograniczenia wynikające z choroby oddają również połączenie wielowyrazowe typu *skrawek świata, małe okno*.

Zupełnie inaczej oddane są zachowania i emocje Marii Topornej, którą pisarz ukazuje przy pracach związanych z uprawą ziemi (*przez cały dzień, bez ustanku, pochylała się i odbierała zboże*), a powtarzalność tych czynności oddaje za pomocą przysłówków (*znów*,

⁸⁵ Podobną funkcję pełnią barwy w językowej kreacji postaci i świata przedstawionego w utworach Elizy Orzeszkowej (Skorupska-Raczyńska 2016: 22).

nadal) czy wyrażen przyimkowych (*bez ustanku*). Kawalec łączy opis wyglądu i zachowań bohaterki z kreacją jej emocji, np. wzburzenie emocjonalne kobiety przejawia się w gwałtownych ruchach (*Maria nagle wstała z łóżka*), smutek uwidacznia się w mimice (*twarz stężeje w jednostajnym smutku*).

1.2. Językowa kreacja postaci męskich

Głównymi bohaterami zarówno powieści *W słońcu*, jak i powieści *Tańczący jastrząb* są mężczyźni, kolejno: Stary i Michał Toporny. W omawianej prozie Juliana Kawalca pojawia się też szereg męskich postaci drugoplanowych: Głupi Marcin, Jasiek Majak zwany *Aniołem*, Wincent Toporny i obłąkany starzec z domu ubogich. Reprezentują oni warstwę chłopską, różnią się jednak wiekiem i życiowym doświadczeniem.

Głównego bohatera powieści *W słońcu* określa stały przymiotnik w funkcji nominalnej *stary*. Już sam ten zabieg językowy kreuje takie elementy obrazowania bohatera, jak podeszły wiek, starczy wygląd czy bogate życiowe doświadczenie.

W językowej kreacji wyglądu starego mężczyzny dominuje negatywne wartościowanie, szczególnie w odniesieniu do cielesności bohatera, w opisie której Kawalec użył przymiotnika wprost nacechowanego pejoratywnie, *brzydki – brzydka* (nagość). Ponadto autor sięga po szereg różnorodnych środków językowo-stylistycznych, do których zaliczyć można:

- epitety – *grube* (kolana), *długie* (ramiona), *blade* (ramiona), *sina* (twarz), *biała* (skóra), *chropowata* (skóra), *siwe* (włosy), *bardzo duże* (dłonie); występujące w funkcji epitetów przymiotniki odnoszą się przede wszystkim do kategorii wielkości, określają kształt i rozmiar poszczególnych części ciała bohatera, określają też kolor i fakturę skóry, a także barwę włosów;

- wyliczenie przymiotników określających jeden element wyglądu bohatera – *białą, chropowatą i obwisłą* (skórą);

- porównania – *jakby już oddanymi śmierci ramionami*.

Inaczej kreowany jest wygląd Michała Topornego, głównego bohatera *Tańczącego jastrzębia*. Tu dominuje leksyka neutralna lub wartościująca pozytywnie, por. epitety *śniada, męska* (twarz), *wysoka* (czupryna), *przystojny*. Autor posługuje się również przymiotnikami w formie zrostów, określającymi barwę, np. *ciemnobrązowe* (oczy).

Językowa kreacja wyglądu obu mężczyzn oparta jest także na wyliczeniu elementów ubioru bohaterów (*koszula, kalesony, kaszkiet, buty z cholewami*). Kawalec wplótł do opisu

wyrazy o potocznym i gwarowym charakterze (*gacie, cajgowe portki*), które nadają realizmu językowej kreacji bohaterów.

Istotnym elementem językowej kreacji bohaterów męskich w omawianych utworach Juliana Kawalca jest wpisanie ich w stereotyp bohatera męskiego – skrytego, nieokazującego emocji. Szczególnie widoczne jest to w metaforyce serca Michała Topornego, które określają takie epitety metaforyczne, jak: *suche, wysuszone, twarde*, czy porównanie, w którym wprowadzono analogię do kawałka drewna (*jakby wystrugane z wysuszonego dębowego drewna serce*). W obrazowaniu pośrednim pisarz odwołuje się zatem do ogólnie znanych skojarzeń i odniesień, łatwych do odszyfrowania i zrozumiałych dla przeciętnego czytelnika.

Autor w kreacji postaw bohaterów męskich sięga po popularny w nurcie chłopskim motyw przywiązania chłopca do ziemi. Ziemia ma dla Starego wyjątkową wartość, z kolei dla Michała Topornego to brzemię, przeszkoda na drodze do osiągnięcia spełnienia. Postawa Starego wobec ziemi kreowana jest za pomocą szeregu środków stylistycznych, takich jak gradacja: *I ja trzymałbym ziemię do śmierci; dopiero gdybym umierał, powiedziałbym czyja ma być po mnie. Dopiero w ostatniej minucie powiedziałbym, czyja będzie ziemia, gdy umrę. Dopiero wtedy bym powiedział, komu oddaję ziemię, gdyby mi zsiniały palce, gdybym czuł w sobie śmierć*; a także zdań o charakterze sentencjonalnym zbudowanych na antytezie: *inne to jest życie i inne umieranie, gdy ma się ziemię, a inne, gdy się nie ma ziemi* oraz na porównaniach: *gdy nie masz ziemi, to umierasz jak kot, a gdy masz ziemię, to umierasz jak król*. Z kolei postawę Michała wobec ziemi i, szerzej, kultury chłopskiej oddaje wprost czasownik nazywający silnie negatywną emocję *nienawidzić*. Repertuar mechanizmów językowych służących wyrażaniu uczuć jest zróżnicowany, jednak Kawalec operuje przede wszystkim skonwencjonalizowanymi środkami⁸⁶.

Językowa kreacja postaci drugoplanowych, takich jak m.in. Głupi Marcin, koncentruje się na opisie ich wyglądu. W przypadku Marcina uwagę zwrócono szczególnie na jego sylwetkę oraz twarz. W deskrypcji zastosowane zostały przymiotniki określające wzrost: *duży, wysoki*, tęgosc: *gruby*, siłę: *silny* oraz przymiotniki intensyfikujące, które odnoszą się ogólnie do znacznych rozmiarów bohatera: *wielki, ogromny*. W opisie twarzy bohatera skupiono się na włosach i oczach. Oba te elementy określone są przez epitety *czarne* (włosy), *nieruchome, ogromne, końskie, duże* (oczy).

⁸⁶ Podobne spostrzeżenia poczyniła Leonarda Mariak na temat prozy Henryka Sienkiewicza (Mariak 2019).

1.3. Językowa kreacja postaci dziecięcych

Językowa kreacja postaci dziecięcych w omawianych utworach autorstwa Juliana Kawalca nie jest rozbudowana. W powieści *W słońcu* nie występują pojedyncze postaci dziecięce. Językowa kreacja dzieci ogranicza się do ukazania bliżej nieokreślonej grupy, nazwanej ogólnopolskim leksemem o neutralnym nacechowaniu – *dzieci*. Postaci dziecięce pełnią rolę świadków i komentatorów wydarzeń we wsi, co podkreślają czasowniki: *powiedziały, opowiadały, mówiły*.

Pojedyncze postaci dziecięce pojawiają się w *Tańczącym jastrzębiu*. Najważniejszą z nich jest Staszek Toporny, syn Michała. Językowa kreacja wyglądu dziecka nie jest rozbudowana. Zastosowano w niej przede wszystkim epitety i wyrażenia potoczne o neutralnym lub negatywnym zabarwieniu: *wiecznie umorusany, mały brudas, chłopski syn, wiejskie dziecko*. W nominacji bohatera użyto zaimków dzierżawczych (*ich, twój*), które wskazują na przynależność dziecka do rodziców, w szczególności do ojca. Językowa kreacja Staszka, syna Michała i Marii Topornych, w istotnej części zbudowana jest na kontrastowym zestawieniu z drugim synem Michała Topornego, Jerzym, synem Wiesławy, dzieckiem „miasta”. Opozycyjne zestawienie bohaterów widoczne jest przede wszystkim na płaszczyźnie leksykalnej (np. *urodzony w izbie – urodzony w luksusowym domu, niemowlę z chłopskiego domu – niemowlę z miejskiego domu*) oraz na płaszczyźnie składniowej, gdzie dominują wypowiedzenia przeciwstawne (np. *matką pierwszego była kobieta ze wsi, a matką drugiego pani z wielkiego miasta*).

2. Językowa kreacja postaci chłopskich w twórczości Wiesława Myśliwskiego

Na kształt językowej kreacji bohaterów w omawianych utworach Wiesława Myśliwskiego ma wpływ uniwersalny charakter pisarstwa tego autora. Losy postaci chłopskich wpisane są mimo to w kontekst historyczno-społeczny, odzwierciedlają ekonomiczno-gospodarcze przemiany na polskiej powojennej wsi. Dzieje bohaterów łączą się też nierozdzielnie z naturalnym cyklem przyrody.

2.1. Językowa kreacja kobiet

Najpełniejszą językową kreację postaci kobiecej w omawianych powieściach Wiesława Myśliwskiego stanowi kreacja matki głównego bohatera w *Nagim sadzie*. W charakterystyce wyglądu matki Myśliwski ogranicza się do wskazania kilku elementów, z których

najważniejszym są włosy kobiety, kreowane za pomocą nagromadzenia porównań rzeczownikowych odnoszących się do realiów życia wiejskiego w pierwszej połowie XX wieku: (włosy) *jak końskie włosie, jak księżę szaty, jak dziedziczka*. Oszczędnie dobierając kreowane elementy wizerunku kobiety, pisarz oddaje punkt widzenia narratora, starszego mężczyzny, wspominającego swoje dzieciństwo. Obraz matki przefiltrowany jest przez jego pamięć. Zastosowane środki językowe (metafory, porównania, poetyckie epitety, wyrażenia), odnoszą się do zmysłów wzroku: *mogą zająć się te miękkie końce od (...) światła, blasku*, słuchu: *szelest spódnicy*, dotyku: *otulała się w różaniec, miękkie końce (włosów)*, dzięki czemu pisarz tworzy korelację opisu z impresjonistyczną sztuką malarską.

Do środków budujących charakterystykę wewnętrzną matki zaliczają się natomiast:

- epitety, m.in. w formie zaprzeczonych przymiotników (*nieobecna, niedostępna*); kreujące wrażenie wyobcowania kobiety;
- rozbudowane porównania mające formę potocznych metafor (*zapadała w tę modlitewną niczym kamień w wodę, jak z krzyża zdjęta*), odnoszące się do takich cech i stanów fizycznych, jak pobożność, czy poczucie zmęczenia;
- stopniowanie przymiotników i wyliczenia (*wola zasobniejsza od sił, wytrzymałsza niż nogi, ręce, krzyż, myśli*), kreujące silną wolę kobiety.

W budowaniu wizerunku tej bohaterki pisarz odniósł się do znanego w kulturze archetypu matki, matczynego oddania i miłości (przede wszystkim w scenie wędrówki przez dziewięć mostów z synem na rękach, w której uwypuklona jest silna wolna kobiety zdeterminowanej, by ratować swe dziecko). Na płaszczyźnie językowej wizerunek ten kreują kontrastowe zestawienia cech matki, np. przeciwstawienie *taka była maleńka, a taka silna*.

Inaczej przedstawione są postaci kobiece w drugim dziele Myśliwskiego, *Palacu*. Występujące w *Palacu* bohaterki są najczęściej wytworem halucynacji głównego bohatera, uosabiają zatem jego erotyczne pragnienia oraz lęki (m.in. lęk przed śmiercią).

Językową kreację kobiet chłopskiego pochodzenia budują:

- wyliczenia – *te zwyczajne, te pospolite, te czerwone*;
- przymiotniki w funkcji epitetów, wartościujące przeważnie ujemnie (*zwyczajne, pospolite, niehumanitarne*), ale również waloryzujące dodatnio (*niewinna, święta*);
- potoczne wyrażenie o pejoratywnym zabarwieniu (*tluki, bo tluki*)
- metafory i porównania, odnoszące się do świata zwierząt (*pogłupiałe jak jaskółki, jak paw obnosi się przede mną*), a także nawiązujące do Biblii i chrześcijańskich obrządków

religijnych (*nawet z ciała rozgrzeszona, odkłeta z wszelkiego cierpienia, okapująca łzami jak świeca*);

- paralelizmy – *jak paw obnosisz się przede mną, jak ten paw roznosisz ciało swoje nagie*;

- nieliczne derywaty o charakterze hipokorystycznym (*nagusieńkie*);

- eufonie (*nieludzka, niewyrozumiała, niewinna*).

W językowej kreacji postaci kobiecych dominują dwie barwy – biała (*jak śnieg biała*), symbolizująca czystość i niewinność oraz czerwona, konotująca witalność, wigor i siłę (*te czerwone, krew w nich pieje*).

2.2. Językowa kreacja mężczyzn

W *Nagim sadzie* zaprezentowane są dwie językowe kreacje postaci męskich pochodzenia chłopskiego. Jedną z nich jest główny bohater, a zarazem narrator, bliżej nieokreślony starszy mężczyzna, wiejski nauczyciel, wspominający swoje dzieciństwo, drugą – ojciec głównego bohatera.

Myśliwski bardzo oszczędnie tworzy językową kreację głównego bohatera, na plan pierwszy wysuwając dwa aspekty – emocje związane z poczuciem starości oraz wagę wspomnień i przywiązania do przeszłości.

Na płaszczyźnie stylistycznej obraz głównego bohatera, narratora prowadzącego czytelnika przez wydarzenia, budują następujące środki językowe:

- leksyka określająca wiek podeszły: rzeczownik *starość*, przymiotnik *stary*, czasownik *starzeć*, przysłówki *starzejąc się*;

- antonimy leksemu *starość* i jego derywatów: *młodość, młodzi, młodzienc*;

- peryfrazy opisujące proces starzenia: *przeżyłem swoje, z całego życia zostało mi dzisiaj to jedno*;

- personifikacja starości: *zżyłem się z nią, polubiliśmy się, ona jedna wydaje mi się (...) wierniejsza od pamięci, potulna (...) przypochlebna, nawet bez sprzeciwu (się) ze mną starzeje*;

- litota – bohater celowo umniejsza swoją osobę, np. *choć jak tam ze mnie uczonec, ot, nauczyciel, zwykły nauczyciel*;

- wielokrotnie powtórzony epitet *zmęczony*;

- kolokwializmy, często pełniące funkcję fatyczną, a zatem wpisujące się w stylizację na język gawędy: *nie powiem, często mi przykro było; chodzili mi więc, jak to się mówi, po głowie;*

- pytania retoryczne: *Czy to nie czas już na mnie? Może w ten sposób starość daje o sobie znać?;*

- zdania o charakterze aforystycznym: *Nic tak przecież zmęczenia nie koi jak śmierć, przytulniejsza od pierzyny.*

Ukazanie relacji syna i ojca jest podstawą fabuły *Nagiego sadu*. Sposób kreacji wyglądu ojca jest analogiczny do sposobu kreacji wyglądu matki, tzn. opisane są tylko wybrane elementy sylwetki ojca. Opis ten często oparty jest na kontrastowych zestawieniach epitetów i potocznych wyrażen (por. *skulony, mały, niepozorny – na schwał mężczyzna*) oraz na metaforach, będących modyfikacjami utartych połączeń wyrazowych – (ojca) *wzrok poczułem na sobie*, (ojca) *wzrok zakłul (mnie) nagle*.

W językowej kreacji ojca istotną rolę pełni ukazanie jego postawy wobec języka, a konkretnie wobec mowy i słów. Myśliwski w deskrypcji sposobu wypowiedzania się ojca sięga po wyliczenia czasowników o ekspresywnym zabarwieniu: *bał się* (słów), *wierzył* (tylko milczeniu), *lubił* (milczenie), kreując w ten sposób emocjonalną postawę bohatera wobec mowy. W tekście *Nagiego sadu* znajdziemy również nagromadzenie czasowników odnoszących się do werbalnej, dźwiękowej aktywności człowieka: *syczał, skamlał, błagał, przeklinał*.

Z kolei w drugiej powieści Myśliwskiego, *Pałacu*, najważniejszą językową kreację postaci męskiej pochodzenia chłopskiego stanowi kreacja głównego bohatera, parobka Jakuba. Kreacja ta jest skondensowana poprzez ograniczenie opisu wyglądu bohatera do minimum i skupieniu się na sferze jego przeżyć wewnętrznych. W kreacji stanów psychicznych i emocjonalnych bohatera Myśliwski zastosował następujące wykładniki stylistyczne:

- zdania wielokrotnie złożone, oparte na paralelizmach składniowych (*chciało mi się uciekać, ale nie wiedziałem za kim, chciało mi się uciekać, ale nie wiedziałem gdzie*);

- nagromadzenie czasowników, imiesłówów i zwrotów czasownikowych nazywających sferę emocji, odczuć, stanów wewnętrznych: *poczułem, chciało mi się, nie byłem pewny, nie wiedziałem, uspokoić, nie czując*;

- liczne ekspresywizmy: *waliłem, krzyczałem, trzaskałem*;

- rzeczowniki abstrakcyjne nazywające skrajne emocje: *wściekłość, żal, gorycz*;

- skonwencjonalizowane porównania: *jakby mi te Bogu ducha winne krowy jakąś wielką krzywdę wyrządziły, wyciągam ręce jak ślepiec*.

2.3. Językowa kreacja dzieci

Konstrukcja fabularna *Nagiego sadu* opiera się na wspomnieniach z dzieciństwa pierwszoosobowego narratora, syna. W językowej kreacji dziecka Wiesław Myśliwski operuje szeregiem środków językowych, których prymarną funkcją jest zbudowanie psychologicznej relacji dziecka z rodzicami, szczególnie z ojcem:

- czasowniki i utarte zwroty pośrednio nazywające przywiązanie: *trzymać, wziąć za rękę, nie wypuścić*;
- modulanty wzmacniające przekaz – *zaraz, nagle, nawet*;
- metaforyka oparta na metaforze zmyślenia, uwypuklająca niezwykłość samego faktu istnienia syna: *jedynym moim istnieniem (...) było to zmyślenie jego*;
- hiperbole, podkreślające postawę ojca wobec syna: *całe moje życie spełniło się w tej nieustającej nadziei*.

Z kolei językowa kreacja postaci dziecięcych w *Palacu* Wiesława Myśliwskiego ogranicza się do ogólnej charakterystyki dzieci jako zbiorowości. Myśliwski operuje bogatą synonimią na nazwanie bohaterów niedorosłych, sięgając po formy gwarowe (*dzieciska*) i ekspresywne (*dzieciarnia*), oddające stosunek głównego bohatera, Jakuba, do dzieci.

Charakterystyka zewnętrzna dzieci skupia się na tych elementach wyglądu i zachowań, które unaoczniają warunki życia panujące w opisywanej wsi (np. dzieci chodzą boso). Myśliwski sięga również po porównania odnoszące się do zwierząt gospodarskich (*obsiedliśmy kuchnię niczym kury przed snem*), a także tworzy nacechowany pejoratywnie neologizm *narobaczyć*, który podobnie jak wspomniana leksyka ekspresywna, ma przede wszystkim oddać emocjonalny stosunek do dzieci głównego, dorosłego bohatera.

3. Językowa kreacja postaci chłopskich w twórczości Edwarda Redlińskiego

Na językową kreację postaci chłopskich w omawianych utworach Edwarda Redlińskiego znaczący wpływ ma konwencja groteski. Zarówno w powieści *Konopielka*, jak i w zbiorze *Listy z Rabarbaru* groteska przejawia się przede wszystkim w łączeniu sprzecznych jakości: komizmu z tragizmem, błazenady z powagą, wzniosłości z trywialnością, a także w niejednorodności stylowej i celowym przełamywaniu panujących konwencji literackich (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2005: 104). Ten ostatni element

leży u podstaw tezy, że *Konopielka* jest parodią prozy chłopskiej, czemu jednak przeczą m.in. sposoby językowego kreowania bohaterów w tej powieści. W wyniku przyjętej przez Redlińskiego konwencji, językowa kreacja postaci chłopskich w obu omawianych utworach tego pisarza jest w dużej mierze zbieżna i zawiera podobne elementy.

3.1. Językowa kreacja kobiet

W omawianej prozie Edwarda Redlińskiego pojawia się szereg drugoplanowych postaci kobiecych: Helena Kosa, Kryśka Kosa, Chwośka (w *Listach z Rabarbaru*), Handzia Bartoszewicz, Michalicha, Grzegorycha, Dunaicha, Dominicha (w *Konopielce*).

W opisie postaci kobiecych Redliński zwraca uwagę na cerę, włosy i oczy, czyli te elementy wyglądu, które obserwator zauważa zazwyczaj jako pierwsze. Na płaszczyźnie językowej w kreowaniu tych elementów dominują przymiotniki w funkcji epitetów: *gęste* (włosy), *nieduży* (nos).

Prócz twarzy ważnym atrybutem wizerunku jest w utworach Redlińskiego budowa ciała. Należy pamiętać, że *silna budowa ciała (...) świadczyła o zdrowiu, czerstwości i sile vitalnej bohaterki, a co najważniejsze, o możliwości urodzenia przez nią w przyszłości zdrowego potomka* (Mariak 2019: 114). Kreacji kobiecej sylwetki w omawianych dziełach Redlińskiego służą przede wszystkim metafory i porównania łączące świat ludzi ze światem przyrody, szczególnie porównania do roślin, np. *jak brzoza przy stogu, jak różga przy kopicy, jak konopielka i kapusta*, a także nagromadzenie epitetów: *nie (jest) garbata, nie (jest) ślepa, nie (jest) kulawa* (zob. językowa kreacja Handzi). W językowej kreacji kobiet starszych, np. w deskrypcji Heleny Kosej pisarz stosuje deminutywa *malutka, starutka*.

W językowej kreacji cech charakteru bohaterek wyeksponowano przede wszystkim te przymioty, które świadczą o ich zaradności i gospodarności (np. pracowitość, czystość, umiłowanie porządku, silną wolę). Postaci kobiece często ukazywane są przy wykonywaniu codziennych obowiązków i prac w gospodarstwie (np. Kryśka porządkuje oborę, Handzia doi krowy). Mnogość pracy, jaką kobieta wykonuje w domu i w gospodarstwie, oddaje nagromadzenie czasowników nazywających prace (*oborywać, pleć, doić*). Zabiegiem, który służy oddaniu emocji kobiet, jest odwołanie się do kodu kinetycznego. Widać to wyraźnie zwłaszcza w językowej kreacji rozpaczającej po utracie dziecka Handzi (*koło progu klęczy, czołem w deski bije, zębami skohycze*).

Jeżeli chodzi o walory umysłowe kobiet, to zostały one potraktowane przez autora zupełnie marginalnie. Redliński sięga po epitety waloryzujące negatywnie (np. przymiotnik *głupia* użyty w odniesieniu do Chwośki), nie tyle dla oddania faktycznego poziomu

inteligencji bohaterki, co sposobu postrzegania kobiety przez innego bohatera, w tym przypadku, Pawełka Kosego i całą wioskową społeczność.

Istotna w językowej kreacji postaci kobiecych jest również rola i pozycja kobiet w hierarchii społecznej. W warstwie tekstowej *Konopielki* w odniesieniu do postaci kobiecych konsekwentnie zastosowano dwojenie i trojenie, czyli tradycyjne formy wyrażania szacunku w kulturze ludowej. W sposobach nominacji sięgnięto również po nazwy patronimiczne (*Grzegorycha, Dunaicha, Dominicha*), które zawierają wyznacznik przynależności żony do męża. Podkreślić należy, że wprowadzone przez pisarza formy dzierżawcze pełnią w utworze istotną rolę stylizacyjną, służą oddaniu realiów opisywanej epoki.

3.2. Językowa kreacja mężczyzn

W omawianych utworach Edwarda Redlińskiego występuje szereg postaci męskich reprezentujących chłopską warstwę społeczną. Są to bohaterowie pierwszoplanowi (Pawełek Kosy z *Listów z Rabarbaru*, Kaziuk Bartoszewicz z *Konopielki*) i drugoplanowi (w *Listach z Rabarbaru*: Józef Kosy, w *Konopielce*: ojciec Kaziuka, Szymon Kuśtyk, Domin, Dunaj). Dobór środków stylistycznych służących ich językowej kreacji podyktowany jest m.in. wspomnianą konwencją groteski.

Wygląd bohaterów męskich kreowany jest przede wszystkim za pomocą epitetów o negatywnych konotacjach: *chudy, nieogolony, niewysoki*, ale także za pomocą potocznych wyrażen: *kawał chłopa*, deminutywów: *szczupłuśki* i porównań do popularnych w opisywanym czasie postaci ze świata popkultury: *szczupłuśki jak Ricky Nelson*. Istotną funkcję charakteryzującą pełni również wyliczenia elementów męskiego ubioru, w których, oprócz wyrazów ogólnopolskich (*marynarka, sweter, kałesony*), pojawiają się również wyrazy potoczne i gwarowe: *fufajka, portki*. Ponadto wygląd bohaterów na poziomie językowym kreują takie środki jak: rozbudowane epitety (*noge majo od malego, po wrzodzie, skurczone na zawsze w kolanie, przyrośnięte piętą do półdupka*) oraz obrazowe porównania (*I chodzo tak, dópo przy ziemi, jedne noge wprzód rzucawszy, jakby co krok próbowali wstać z przysiadu i nie mogli*). Często człon porównujący odnosi się do elementów świata przyrody: *siedzo sobie półdópkem na obcasie jak na pieńku, niechno stano na jednej nodze, z tym kuśtykiem podkulonym jak bocianisko*.

W językowej kreacji zachowań i czynności podejmowanych przez bohaterów Redliński chętnie wykorzystuje onomatopeje (*a na przypiecy chrr, uchch, chrr, uchch; trach pazurami, trach, drapio się*).

Stany wewnętrzne bohaterów oddawane są za pomocą różnych środków językowych. Są to:

- czasowniki określające zewnętrzne przejawy gwałtownych emocji: *znieruchomiał, miotał się, śmiał się, hamował się*;
- zwroty o charakterze potocznym (również oddające elementy mowy ciała, które wskazują na niepokój, strach, smutek itp.): *stał jak słup, chodził (...) z opuszczonymi rękami*;
- metafory: *oczy mu skakały, głos jego kapał od rzewności, gubił łzę za łzę*;
- metaforyczne porównania: *jakby puściły więzy, którymi się dotąd spinał* i metaforyczne epitety: *bezbronnie stary*.

3.3. Językowa kreacja dzieci

Językowa kreacja postaci dziecięcych ma w omawianych utworach Redlińskiego charakter marginalny. Dotyczy to zarówno bohaterów pierwszoplanowych (Pawełek Kosy z *Listów z Rabarbaru*), jak i drugoplanowych (Witek Kosy z *Listów z Rabarbaru*, dzieci Kaziuka Bartoszewicza z *Konopielki*). Pisarz rezygnuje z wprowadzenia do utworu szczegółowej charakterystyki tak zewnętrznej, jak i wewnętrznej niedorosłych bohaterów. Językową kreację oparto na kilku środkach językowych, do których zaliczają się:

- deminutywa, mające często charakter metaforyczny (*iskiereczka, kwiatuszek, słoneczko*);
- czasowniki nazywające czynności o charakterze gwałtownym, dynamicznym (*krzyczeć, biegać, skakać*);
- rzeczowniki o negatywnych konotacjach (*czort, bandyta*);
- porównania odnoszące się do szeroko pojętego świata przyrody (*jak psiaki w cedzilkę*).

4. Wizerunek chłopów w dwudziestowiecznej prozie nurtu chłopskiego

Już w literaturze staropolskiej funkcjonował obraz wsi idealnej, przeciwstawianej miastu (Grzeszczuk 1998: 494-500). Jednak, jak podkreśla Józef Bachórz, wieś identyfikowano wówczas tylko z dworem (Bachórz 1994: 1025). Przełom w postrzeganiu wsi – nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie – przynoszą literackie wizje sentymentalistów, a później obrazy poetyckie romantyków, którzy *dostrzegli w ludzie jego kulturowe, zmysłowe i uczuciowe bogactwo* (Skorupska-Raczyńska 2016: 35). Pełny i kompletny obraz wsi polskiej ukazali precyzyjnie pisarze okresu pozytywizmu (por. Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz), a także modernści (Władysław Reymont, Stefan Żeromski). Kolejnym

etapem tworzenia literackiej wizji wsi i jej mieszkańców jest dwudziestowieczna literatura nurtu chłopskiego, której przedstawicielami są Julian Kawalec, Wiesław Myśliwski i Edward Redliński.

4.1. Wygląd postaci chłopskich

W językowej kreacji wyglądu postaci chłopskich w każdym z sześciu omawianych utworów dostrzec można wiele elementów wspólnych.

W charakterystyce zewnętrznej kobiet pochodzenia chłopskiego dominują opisy twarzy i sylwetek bohaterek. W deskrypcji kobiecego oblicza najważniejszą funkcję pełni barwa. Twarze kobiet są blade (por. Maria Toporna) lub przeciwnie mają ciemną barwę (przymiotnik *szcerniała* obecny w opisie twarzy Ludwika, siostry Starego). Ten drugi sposób kreacji ewokuje szkodliwe działanie słońca na cerę, będące wynikiem pracy fizycznej na gospodarstwie.

W językowej kreacji cery kobiet pojawia się również barwa żółta, np. w językowej kreacji wyglądu Marii Topornej – (twarz miała) *zzółkłą*. Kolor ten wskazuje na zmęczenie i problemy zdrowotne bohaterki. Często też w opisach twarzy kobiet pisarze sięgają po leksykę odnoszącą się do barwy czerwonej (np. *te czerwone* użyte na określenie pokojówek w *Palacu* czy wyrażenie *poliki podkrążnione burakiem* w opisie Handzi z *Konopielki*). Kolor czerwony oznaczać może zarówno plamy wykwitłe na twarzy z powodu wysiłku, jak i konotować rumianość oblicza, będącą oznaką zdrowia i siły.

W językowej kreacji wyglądu bohaterek kobiecych, oprócz koloru cery, istotną funkcję pełnią opisy kształtu twarzy. Twarze kobiece są zazwyczaj wąskie i wydłużone (Ludwika) oraz chude (Maria Toporna). Sposób obrazowania budzi skojarzenia z życiem wypełnionym ciężką pracą, czego efekt widać w kształcie twarzy oraz barwie cery.

W językowej kreacji budowy ciała kobiet obecne są dwa odmienne sposoby obrazowania. Z jednej strony część postaci kobiecych ukazanych w omawianych utworach ma figurę drobną i chudą (por. Maria Toporna), szczególnie dotyczy to zaś kobiet starszych (Ludwika, Weronika Toporna, Helena Kosa). Z drugiej zaś strony w opisach młodych kobiet dominuje obrazowanie podkreślające ich obfite kształty, które wskazują na zdrowie, siłę i witalność (np. pokojówki z *Palacu* Myśliwskiego, Kryśka Kosa, Handzia Bartoszewicz).

Praktycznie w każdym z omawianych utworów pojawia się deskrypcja ubioru kobiet, polegająca zazwyczaj na wyliczeniu poszczególnych elementów stroju. Strój bohaterki powieści chłopskiej składa się przeważnie z chusty (zob. językowa kreacja Ludwika czy

językowa kreacja Marii Topornej), kurtki, fartucha, butów z cholewami. Ubiór ten jest prosty, utrzymany w stonowanych, ciemnych barwach, pozbawiony ozdób.

W podobny sposób analizowani pisarze kreują wygląd męskich postaci pochodzenia chłopskiego. Tu również istotną rolę odgrywa kreacja twarzy i budowy ciała bohaterów. Cera mężczyzny ma ciemną barwę (por. epitet *śniady* użyty w kreacji wyglądu Michała Topornego), co, jak już wspomniano, nawiązuje do opalenizny nabytej w wyniku wielogodzinnej pracy na polu. W opisach męskich sylwetek dominuje leksyka i frazeologia ewokująca siłę, np. *wysoki, duży, kawał chłopca*, (*mógłby*) *zdmuchnąć biedaka jak bożą krówkę z dłoni, chłop był przecież na schwał*. Takie obrazowanie obecne jest w językowej kreacji Głupiego Marcina, Michała Topornego, ojca z *Nagiego sadu*, Jakuba czy Kaziuka Bartoszewicza. Inaczej kreowani są bohaterowie starsi. Tutaj na pierwszy plan wysuwają się te środki językowe, które służą podkreśleniu słabości i kruchości ciała, np. epitety – *wiotkie* (ramiona) czy porównania *jakby już oddane śmierci* (ramiona).

W językowej kreacji mężczyzn obecne są również deskrypcje strojów. Bohaterowie pochodzenia chłopskiego noszą zazwyczaj: portki lub spodnie cągowe, koszule, kaszkiety, kurtki, kożuchy, buty z cholewami. Podobnie jak w przypadku strojów kobiet, ubiór mężczyzn jest skromny i ma przede wszystkim wymiar praktyczny (np. chroni przed zimnem, jest wytrzymały na tyle, by sprawdzić się przy wykonywaniu codziennych czynności i prac w gospodarstwie).

Językowa kreacja wyglądu postaci dziecięcych nie jest rozbudowana. Opisy wyglądu dzieci służą przede wszystkim podbudowaniu realiów życia opisywanego środowiska (np. dzieci chodzą boso, są chude). Strój dziecka nie różni się zasadniczo od ubioru osoby dorosłej (por. językowa kreacja Staszka Topornego).

4.2. Cechy charakteru i sfera przeżyć wewnętrznych postaci chłopskich

Sposoby tworzenia charakterystyk wewnętrznych postaci chłopskich w analizowanych utworach są na tyle różnorodne i bogate, że nie sposób przypisać bohaterom pochodzenia chłopskiego jednego zestawu cech.

Cechą wspólną obecną w językowej kreacji mieszkanki wsi jest pracowitość (por. Zawartkowa, Maria Toporna, matka z *Nagiego sadu*, Handzia Bartoszewicz, Kryśka Kosa). Cecha ta wynika jednak raczej z okoliczności, w jakich znajdują się bohaterki, i z ustalonych norm społecznych. Pracowitość bohaterek (np. Marii Topornej) wskazywana bywa wprost za pomocą przymiotnika *pracowita*, ale również w sposób pośredni poprzez deskrypcję wyglądu kobiet (*zgarbiona, żylasta*), zachowań (*śpiesząca się*) czy stanów psychofizycznych

(zmęczona). Podkreślony jest w ten sposób fakt, że praca często przerasta warunki fizyczne kobiety. Pracowitość bohaterów pośrednio kreowana jest również poprzez wyliczenia wykonywanych czynności (por. *Handzia (...) len pleła, warzywo, oborywała z Ziutkiem kartofli*).

W każdym z sześciu utworów ukazane zostały różne, często skrajne osobowości męskie (od cichego, małomównego ojca z *Nagiego sadu*, po pełnego temperamentu Kaziuka Bartoszewicza z *Konopielki*). Część bohaterów wykazuje się ambicją (Pawełek Kosy, Michał Toporny), inni są pogodzeni ze swoim losem (Józef Kosy, ojciec z *Nagiego sadu*).

W językowej kreacji stanów wewnętrznych bohaterów chłopskich dominuje obrazowanie pośrednie. Emocje, uczucia, stany psychiczne bohaterów żeńskich, męskich i dziecięcych nie są zazwyczaj wyrażone wprost. Sygnalizowane są natomiast poprzez opisy mimiki, wyrazu oczu, mowy ciała, zachowań i innych fizycznych przejawów emocjonalnego wzburzenia. Przykładem mogą tu być opisy nagłych napadów złości Kaziuka Bartoszewicza. W deskrypcjach tych wykorzystane są potoczne wyrażenie o charakterze metaforycznym (*Aż mnie oślepiło ze złości*) oraz ekspresywne czasowniki (*krzyczę*), opisane są ponadto fizyczne przejawy odczuwanych przez bohatera emocji (*już ręce nie drżą*).

Emocje takie jak wstyd czy strach ewokuje obecna w deskrypcjach cery barwa czerwona, por. scenę zaręczyn Kaziuka i Handzi (*twarz Handzi jest czerwona ze wstydu i strachu*) czy scenę przesłuchania Grzegorychy [*oczy (kobiety są – A.C.) wstydlive, poliki czerwone*]. Barwa czerwona kreuje nie tylko stany emocjonalne, ale również zdrowotne bohatera (por. kreacje Jaśka Majaka i Jadzi Bartoszewicz).

Charakterystyka wewnętrzna bohaterów dziecięcych ma marginalny charakter i nie przedstawia konkretnych cech charakteru dziecka chłopskiego.

4.3. Zachowania, podejmowane czynności i prace

Wśród ról społecznych podejmowanych przez bohaterów męskich najważniejsza jest rola gospodarza (Stary z powieści pt. *W słońcu*, ojciec z *Nagiego sadu*, Józef Kosy z *Listów z Rabarbaru*, Kaziuk Bartoszewicz z *Konopielki*). Analogicznie dla kobiet istotna jest rola gospodyni (Maria Toporna, matka z *Nagiego sadu*, Handzia Bartoszewicz).

W omawianych utworach znajdziemy liczne wzmianki na temat prac wykonywanych przez mieszkańców wsi w gospodarstwie i na roli. Podejmowane przez bohaterów czynności i obowiązki są jednym z kluczowych elementów ich charakterystyki. Paradoksalnie jednak w omawianych dziełach literackich brakuje rozbudowanych i szczegółowych opisów uprawy ziemi czy opieki nad inwentarzem. Pojawiające się opisy mają charakter pretekstowy, tworzą

punkt wyjścia lub tło dla wydarzeń (por. ocielenie się krowy jest pierwszym ważnym wydarzeniem ukazanym w *Konopielce*, zaś scena końcowa tego utworu ukazuje koszenie zboża). Wśród prac podejmowanych przez bohaterów wymienić należy: dojenie krów, czyszczenie obory, sianie i koszenie zbóż. Pisarze dość konsekwentnie stosują podział na męskie i kobiece prace. Do kobiecych prac zaliczane są: przygotowywanie jedzenia (Handzia Bartoszewicz, Helena i Kryśka Kose, matka z *Nagiego sadu*), opieka nad dziećmi i osobami starszymi (Handzia, Helena, matka z *Nagiego sadu*, Maria Toporna), dojenie krów i opieka nad żywym inwentarzem m.in. kurami (Handzia, Helena, matka z *Nagiego sadu*, Maria Toporna). Mężczyźni natomiast zajmują się pracą w polu (Kaziuk Bartoszewicz, ojciec z *Nagiego sadu*) czy pasaniem zwierząt (Jakub).

Z kategorią pracy związany jest kluczowy dla nurtu chłopskiego motyw ziemi, obecny w utworach każdego z trzech omawianych pisarzy. W prozie Kawalca ziemia ukazana jest jako źródło utrzymania mieszkańców wsi, ale także bezcenny dar i bogactwo, o które należy dbać i z którego nigdy nie należy zrezygnować. Najpełniej widać to w kreacji Starego w powieści pt. *W słońcu*. Bohater ten, którego okoliczności zmusiły do sprzedaży własnego gospodarstwa, popada w depresję i podejmuje próbę samobójczą. Na płaszczyźnie językowej motyw przywiązania do ziemi kreują takie środki stylistyczne, jak: gradacja: *na małą krzywdę (...) na większą krzywdę; dopiero, gdybym umierał, powiedziałbym (...), dopiero w ostatniej minucie powiedziałbym (...), dopiero wtedy bym powiedział, gdyby mi zsiniały palce* czy zdania o charakterze sentencjonalnym i porównania zbudowane na antytezie: *inne to jest życie i inne umieranie, gdy ma się ziemię, a inne, gdy się nie ma ziemi; gdy nie masz ziemi, to umierasz jak kot, a gdy masz ziemię, to umierasz jak król*. Motyw ziemi odgrywa ważną rolę również w językowej kreacji Michała Topornego z *Tańczącego jastrzębia*, gdzie odrzucenie wiejskiego stylu życia staje się główną przyczyną klęski bohatera, co oddaje antyteza *żeś ty w życiu wysoko zaszedł, aleś marnie skończył*.

Do motywu ziemi nawiązuje również Wiesław Myśliwski w *Nagim sadzie*. Opowieść o nieżyjącym od lat ojcu implikuje filozoficzne rozważania na tematy związane m.in. z wiejską obyczajowością. Ziemia jest dla syna czymś obcym, źródłem lęków i kompleksów, ale też, poprzez kontakt z naturą, sposobem na ukojenie nerwów, wyciszenie się. Myśliwski sięga w opisie po leksemy i wyrażenie o kolokwialnym charakterze – *wyrosłem (z ziemi), powiem prawdę, że mnie nawet nie ciągnęła (ziemia)*, a także po zabieg antropomorfizacji pól uprawnych: *nic mnie tak dobroczynnie do siebie nie przywracało jak pola szerokie, otwarte, wyrozumiałością tchnące dla mych myśli skołatanych*.

Motyw przywiązania do ziemi pojawia się również w opowiadaniach z cyklu *Listy z Rabarbaru* Edwarda Redlińskiego i jest związany z postacią Józefa Kosego, dla którego posiadana ziemia jest ciężarem. Praca na roli wymaga siły i zdrowia, których starzejącemu się bohaterowi zaczyna brakować, co wyraża wielokrotnie powtórzony w wypowiedzi bohatera potocyzm *ciężko mnie*.

4.4. Czas wolny i odpoczynek

Czas wolny w tradycyjnej kulturze chłopskiej związany był ze świętami religijnymi. Również ten aspekt oddany został, choć w niewielkim zakresie, w analizowanych utworach. Najpełniejszy obraz sposobów, w jaki mieszkańcy wsi spędzają czas wolny, znajdziemy w *Konopielce*. Redliński tworzy szczegółowy obraz m.in. przygotowań do świąt Bożego Narodzenia. W opisie tym istotną rolę pełni deskrypcja potraw przygotowanych na tę okazję przez Handzię, co wzbogaca utwór o dodatkowe informacje na temat taplarskich zwyczajów (*W Wigilię Handzia napiekła pierogów z pyłowej mąki, cztery bochenki, skore pomazała żółtkiem z mączko, pozapiekalo się, a wyjęła z piecy, aj, jak zapachniało! Pierogi napieczone na święta, a na Wigilię naszykowała barszczu grzybowego, grzybow z cebulo, zalewajki z suszonych gruszkow, kuci i polamańców z makiem*). Z kolei w *Listach z Rabarbaru* pisarz przez wprowadzenie wątku zabaw tanecznych w remizie czy jarmarków odpustowych odnosi się do popularnych w drugiej połowie XX wieku sposobów spędzania wolnego czasu przez młodych mieszkańców wsi (por. *po prostu przyjechałem posmakować odpustowego rozgardiaszu. Ot, zrobić zdjęcie w oknie płóciennego samolotu LOT. Pogawędzić ze znajomymi*).

Natomiast w analizowanych utworach Wiesława Myślińskiego czas wolny ukazany jest jako moment poświęcony na budowanie i wzmacnianie rodzinnych więzi (zob. scena w *Nagim sadzie*, w której matka czesze włosy).

4.5. Rodzina i relacje społeczne

Cechą dystynktywną tradycyjnej rodziny chłopskiej jest jej patriarchalny charakter. Patriarchalizm przejawiał się m.in. w dominacji mężczyzn w życiu społecznym i rodzinnym, w silnej władzy ojca nad dziećmi, dużej zależności ekonomicznej i intelektualnej dzieci od rodziców, sugestywnym poddawaniu się młodzieży woli rodziców. W rodzinie patriarchalnej panowało ścisłe współżycie kilku generacji na płaszczyźnie spraw rodzinnych, pracy

i odpoczynku (Dobrowolski 1958: 415). Elementy te znajdują swoje odzwierciedlenie również w omawianym wizerunku chłopów w prozie nurtu chłopskiego.

Wśród ról społecznych podejmowanych przez bohaterów męskich najważniejszą jest rola ojca. Postać ojca pojawia się w większości analizowanych dzieł (z wyjątkiem *Pałacu* Wiesława Myślińskiego). Analogicznie dla kobiet najważniejszą rolą jest rola matki (por. matka z *Nagiego sadu*, Handzia z *Konopielki*, Maria z *Tańczącego jastrzębia*). Obecny jest motyw matki ciepłej, dobrej i oddanej dzieciom (matka z *Nagiego sadu*, Helena Kosa z *Listów z Rabarbaru*) oraz ojca – surowego i niedostępnego (por. Kaziuk Bartoszewicz, Michał Toporny). Schemat ten przełamuje postać ojca z *Nagiego sadu*, z jednej strony milczącego i niedostępnego dla syna, z drugiej troskliwego i opiekuńczego (wręcz nadopiekuńczego). Myśliński w językowej kreacji matki z *Nagiego sadu* nawiązuje ponadto do tabu społecznego, jakie w tradycyjnej kulturze chłopskiej łączone było z późnym macierzyństwem (por. eufemizm *niemłoda*, użyty na określenie wieku ciężarnej kobiety, a także leksykę określającą emocje i uczucia bohaterki związane z późną ciążą: *wstydzić się*, *wstyd*, *niepewność*).

Oprócz tego w kulturze chłopskiej ważną rolę pełni instytucja małżeństwa, a jedną z podstawowych ról pełnionych przez mężczyzn jest rola męża, przez kobiety zaś – rola żony. Również w omawianych dziełach większość bohaterów znajduje się w związku małżeńskim, choć pojawia się np. postać kobiety-rozwódki, przełamującej stereotyp kobiety – żony (Maria Toporna). Edward Redliński w językowej kreacji Kryśki Kosej w *Listach z Rabarbaru* nawiązuje do stereotypu kobiety niezamężnej (por. *zaklepana stara panna*).

Jedną z istotnych cech chłopskiej kultury tradycyjnej w XX wieku była silna więź społeczna łącząca mieszkańców wsi. Stosunkowo niewielka ilość styczności ekonomicznych, administracyjnych, religijnych i oświatowych z miastem i innymi wsiami, sprawiała, że społeczność wioskowa *żyła przede wszystkim życiem własnym i sama w dużym zakresie zaspokajała swoje potrzeby* (Dobrowolski 1958: 422). Więż wioskowa wyrażała się przede wszystkim silnym poczuciem wspólnoty wewnątrz danej wsi. Instytucja pomocy sąsiedzkiej była stosowana na dużą skalę. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w prozie nurtu chłopskiego. Zarówno Kawalec, jak i Redliński drobiazgowo opisują wioskową społeczność i panujące w niej zależności. Szczególnie w *Konopielce* spotkać można opisy sąsiedzkich kontaktów, spotkań oficjalnych (zebranie gospodarzy taplarskich w sprawie budowy szkoły) i prywatnych, mających podłoże w obyczajowości religijnej (wspólna modlitwa połączona z przędzeniem w domu Domina), czy wspólnej pracy na polu (koszenie zboża). W mniejszym stopniu społeczność wioskową kreuje Wiesław Myśliński. Jest do podyktowane przede

wszystkim konwencją jego powieści, które mają charakter uniwersalny i poświęcone są przede wszystkim kreacji przeżyć wewnętrznych bohaterów. Autor ukazuje jednak przejawy wioskowej wspólnotowości, np. w *Nagim sadzie*, w scenie wędrówki przez dziewięć mostów. W wędrówce tej rodzicom głównego bohatera towarzyszą i wspierają ich również pozostali mieszkańcy wioski.

Gromada wioskowa o silnym poczuciu tożsamości posiadała równocześnie bardzo wyraźną świadomość odrębności. Osoby spoza lokalnej społeczności traktowane były z nieufnością, niekiedy wręcz wrogością. Obowiązywała wobec nich zasada dualizmu etycznego (Dobrowolski 1958: 423). Motyw „swoj – obcy” jest jednym z najważniejszych motywów prozy nurtu chłopskiego. Najczęściej opiera się on na antagonizmie dwóch przestrzeni miasta i wsi. W twórczości Kawalca „obcym” staje się bohater, który porzucił wieś na rzecz miasta (Michał Toporny), co oddaje szereg określających tego bohatera przymiotników: *inny, nieznany, nieznajomy*. Dualizm etyczny wobec ludzi z zewnątrz z kolei najpełniej ukazał Edward Redliński w *Konopielce*. Obiektem wrogości staje się tu nauczycielka Jola.

4.6. Religia, wierzenia i obyczaje

Charakterystyczną cechą kultury tradycyjnej jest istotna rola wierzeń i praktyk magicznych w codziennym życiu (Dobrowolski 1958: 420). Motyw ten pojawia się w twórczości każdego z trzech omawianych pisarzy.

W przypadku Kawalca odniesienia do wiejskiej obyczajowości służą kreacji realiów życia na wsi w XX wieku. Widać to wyraźnie m.in. w scenie pogrzebu Korbielowej w powieści pt. *W słońcu*. Ponieważ bohaterka popełniła samobójstwo, ksiądz nie chce odprawić tradycyjnego nabożeństwa, a kobieta zostaje pochowana na obrzeżach cmentarza.

W omawianej prozie Wiesława Myśliwskiego motyw religijności najpełniej ukazany jest w językowej kreacji matki z *Nagiego sadu*. Atrybutem tej postaci pisarz czyni różaniec, zaś wiarę w skuteczność magicznych obrządków ukazuje scena wędrówki przez dziewięć mostów z synem na rękach w celu uzdrowienia dziecka.

Z kolei Edward Redliński wpisuje motyw wiejskiej obyczajowości w konwencję groteski i wykorzystuje w partiach humorystycznych, służących wyśmianiu zabobonów (por. scena odczyniania krowy Raby czy legenda o złotym koniu zakopanym pod drzewem). Motyw ten znajduje najpełniejszą realizację w językowej kreacji Kaziuka Bartoszewicza. Bohater ten początkowo bezkrytycznie wierzy w lokalne opowieści i moc rytuałów. Z czasem jednak pod

wpływem światopoglądu nauczycielki Joli, Kaziuk zmienia swoje postrzeganie rzeczywistości. Pisarz sygnalizuje to poprzez zastosowanie w wypowiedzi bohatera zwrotu *chcę wiedzieć na pewno*, który implikuje ciekawość, rezygnację z bezkrytycznego przyjmowanie zasłyszanych informacji na rzecz pewności empirycznego doświadczenia.

5. Stałe mechanizmy językowe oraz ich funkcje w kreacji postaci chłopskich

W sześciu omawianych utworach należących do nurtu prozy chłopskiej spotkać można różnorodne mechanizmy językowe zastosowane w kreacji postaci chłopskich. Każdy z trzech badanych autorów: Julian Kawalec, Wiesław Myśliwski i Edward Redliński posługuje się rozbudowanym repertuarem środków językowych, te same środki wykorzystując również w odmiennych funkcjach. W językowej kreacji elementów wizerunku postaci chłopskich, które omówione zostały w poprzednim podrozdziale, obecne są stałe środki językowe, wspólne dla idiosstylów Juliana Kawalca, Wiesława Myśliwskiego i Edwarda Redlińskiego. Badani pisarze wykorzystują przede wszystkim epitety, porównania i metafory oraz leksykę potoczną i elementy stylizacji gwarowej, rzadziej hiperbole, gradacje, wyliczenia.

5.1. Epitety

Prymarną częścią mowy występującą w funkcji epitetu jest przymiotnik, rzadziej imiesłów przymiotnikowy. Epitety określają zarówno właściwości osoby (jej wygląd, cechy charakteru, postawy) jak i nastawienie osoby mówiącej (narratora, bohatera) do innej postaci. Zdecydowana większość epitetów ma charakter neutralny i pełni funkcję obrazującą.

W językowej kreacji kobiet epitety pełnią istotną rolę w kreacji kształtu twarzy, koloru cery, włosów i oczu, a także kształtu i barwy dłoni. Te elementy wyglądu kobiet kreują przede wszystkim epitety skonwencjonalizowane, np. *długie* (palce), *jasne* (włosy). W językowej kreacji postaci kobiecych obecne są przymiotniki o zabarwieniu pejoratywnym. Szczególnie negatywnie waloryzowana jest uroda kobiet (*brudna*, *brzydka*). Dodatnio waloryzowane są te cechy kobiet, które wskazują na witalność i siłę (*klusta*, *cycata*, *rumiana*). Wyróżnia się językowa kreacja matki z *Nagiego sadu*. Rozbudowane, poetyckie epitety (*Te włosy, które wyniosły ją na jego żonę spośród wszystkich innych panien*) nadają wizerunkowi matki aspektów niezwykłości.

Epitety pełnią również istotną rolę w językowej kreacji wyglądu postaci męskich, w której podkreślana jest potężna budowa ciała mężczyzny, symbolizująca siłę, np. *wielkie* (ręce), *ciężkie* (ręce), *wysoki*. Przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe kreujące postaci męskie

zwykle wartościują wygląd mężczyzny pozytywnie. Wyjątek stanowi tu postać Starego z powieści *W słońcu*, w których dobór leksemów ma na celu podkreślenie słabości starczego ciała: *blade, wiotkie, cienkie* (ramiona), *chuda, sina* (twarz). Omawiani pisarze często stosują również gradację, poprzez umieszczanie w kolejnych fragmentach tekstu wyrażen odzwierciedlających nasilanie się jakiejś cechy (*ślina jest czerwona, ślina jest już bardzo czerwona, ślina jest już pienista i bardzo czerwona; życie pędziłoby obok niego na dwóch, czterech i wielu parach nóg*).

5.1. Metafory

Kolejnym, po epitetach, stałym środkiem wyrazu w językowej kreacji postaci chłopskich są metafory. Każdy z trzech analizowanych pisarzy sięga po konstrukcje metaforyczne w kreacji wyglądu bohaterów (*deszcz potu, twarz zatnie się w jednostajnym smutku, bezbronnie stary, węzły żyłaków*). Metafory oddają też emocje bohaterów, takie jak złość (*Zagotowało się we mnie!, Aż mnie oślepiło ze złości*) czy strach (*głowa z kamienia, z duszą na ramieniu, strach mnie gniecie w dolku*).

Omawiani autorzy chętnie sięgają po metafory potoczne (*jego wzrok poczułem na sobie, oczy mu skakały, aż mnie oślepiło ze złości*), często odnoszące się do zmysłu wzroku. Często też pisarze modyfikują utarte frazeologizmy, tworząc nowe odniesienia semantyczne, np. obraz pogrążonej w modlitwie matki z *Nagiego sadu* oparty jest na frazeologizmie *zapaść się jak kamień w wodę* ('zniknąć bez śladu') – *zapadała w tę modlitwę niczym kamień w wodę*. W idios stylu Myśliwskiego wyraźnie dominują metafory nawiązujące do Biblii i obrządków religijnych (*nawet z ciała rozgrzeszona, odklęta z wszelkiego cierpienia*).

Metaforyka pełni ponadto istotną funkcję w kreacji postaci dziecięcych w *Konopielce* Edwarda Redlińskiego. Metafory obecne w opisie córki Kaziuka Bartoszewicza, Jadzi, podkreślają delikatność, bezbronność i niewinność dziecka (*kruszyńka, ptaszeczka, kwiatuszek, słoneczko*).

Osobnym rodzajem metafory jest animizacja, rozumiana jako nadawanie przedmiotom, abstrakcyjnym pojęciom, zjawiskom martwej natury właściwości lub atrybutów istot żyjących (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2005: 21). W powieści pt. *W słońcu* Juliana Kawalca animizacji podlegają choroba i śmierć (*postępujący bezwład nóg odcinał metr po metrze z jej drogi, ten bezwład wepchnął ją do izby i zwałił na łóżko*).

Zastosowane w omawianych kreacjach postaci chłopskich konstrukcje metaforyczne pełnią dwojaką funkcję: wzbogacają warstwę stylistyczną utworu, nadają partiom deskrypcyjnym plastycznego, obrazowego charakteru.

5.2. Porównania

Kawalec, Myśliwski i Redliński wykorzystują porównania w kreacji wyglądu, cech charakteru i zachowań postaci chłopskich. Część porównań ma charakter utarty i skonwencjonalizowany (*jakby zrzucił z pleców ciężki worek*), część odnosi się do świata przyrody (*jak paw obnosisz się przede, pogłupiałe jak jaskółki, żarł ziemię jak wieprz*) lub wydarzeń biblijnych (*jak z krzyża zdjęta, w słup soli przemieniona i jak sol biała*), co ułatwia przybliżenie opisywanych realiów czytelnikowi. Niekiedy porównania nabierają charakteru metaforycznego (*mówiła, że tam daleko wszystko jest jak ze szkła, jakby puściły więzy, którymi się dotąd spinał, okapująca łzami jak świeca*).

Do najważniejszych funkcji porównań należą: wydobywanie i uwypuklanie kontrastu między postaciami (por. postać Handzi zestawiona z postacią nauczycielki: *jak różga przy kopicy*); zwiększenie plastyczności i obrazowości przekazu poprzez tworzenie analogii między postacią (jej wyglądem, zachowaniem, charakterem) a elementami świata natury oraz życia na gospodarstwie (*obrodzona niczym jabłoń, niepozorna jak mysz, gęba się jej rusza jak krowie, umiał podchodzić cicho jak kot*).

5.3. Leksyka i frazeologia potoczna

Istotną funkcję w językowej kreacji postaci chłopskich pełni leksyka i frazeologia potoczna. Kolokwializmy obecne są w kreacji wyglądu bohaterów, por. potoczne wyrażenia *kawał baby, kawał chłopa*, nazywają, m.in. elementy chłopskiego stroju (*fufajka, portki*). Po potocznych w formie augmentatywów sięga Edward Redliński w kreacji elementów kobiecej sylwetki (*cycki, poliki, dópsko, brzuszysko*).

Leksemy, wyrażenia i zwroty o charakterze potocznym obecne są także w językowej kreacji charakteru, emocji i zachowań postaci chłopskich (*pyskaty, jak z krzyża zdjęty, chodzić cicho jak kot, zrzucić ciężar z pleców*). Stanowią również podstawę wizerunku bohaterów niepełnoletnich, gdzie pełnią funkcję nominalne, por. leksemy z formantem *-ak* (*chłopak, dzieciak*) czy wulgaryzm *zasraniec*. Określają również wygląd postaci dziecięcych, przypisując im stereotypowe, negatywne cechy (*wiecznie umorusany, mały brudas*).

Elementy potoczne obecne w strukturze omawianych tekstów pełnią funkcję socjologiczną, charakteryzując opisywane środowisko wiejskie. Obecność leksemów o zabarwieniu emocjonalnym, por. *cycki, brzuszysko* oraz o zabarwieniu wulgarnym, np. *dópsko, zasraniec* pełni ponadto funkcję ekspresywną. Zastosowanie takich środków wyrazu

w kreacji kobiet i dzieci służy umniejszeniu tych postaci w stosunku do postaci męskich, z perspektywy których te kreacje są ukazane.

5.4. Elementy stylizacji gwarowej

Jednym z wyznaczników artystyczno-formalnych prozy nurtu chłopskiego jest obecność stylizacji gwarowej w strukturze utworów (Dubisz 1986, Wyderka 2017). Każdy z trzech omawianych pisarzy (Kawalec, Redliński i Myśliwski) wykorzystuje jednak stylizację gwarową w innym zakresie i nieco odmiennej funkcji, sięga również po odmienne formy językowe.

Elementy gwarowe pojawiają się w strukturze tekstowej obu z omawianych powieści Kawalca. Z uwagi na obecność zarówno utworze pt. *W słońcu*, jak i w *Tańczącym jastrzębiu* narrację drugoosobową, stylizacja gwarowa obecna jest zarówno w wypowiedziach bohaterów, jak i partiach narracyjnych. Pojawiające się w omawianych utworach Juliana Kawalca leksemy gwarowe określają elementy ubioru postaci chłopskich (*portki*, *spancyrek*), a także podejmowane przez bohaterów prace na roli (*młocka*). Obecność leksyki gwarowej w dialogach (por. wypowiedź Wincentego Topornego: *jak stanę bez nogi do młocki*) pełni funkcję socjologiczną: wskazując na chłopskie pochodzenie danej postaci, uwiarygadnia jej językową kreację. Kawalec nie odwołuje się do konkretnej gwary czy dialektu, sięga po leksemy obecne w mowie mieszkańców większości regionów Polski (Dubisz 1982).

W podobnym zakresie elementy stylizacji gwarowej wykorzystuje Wiesław Myśliwski. W wypowiedziach ojca z *Nagiego sadu*, bohatera należącego do stanu chłopskiego, pojawiają się nieliczne cechy gwarowe o charakterze ogólnodialektalnym. Są to przede wszystkim elementy leksykalne (*ugódźcie się*, *przezuję*). W jeszcze mniejszym zakresie Myśliwski posługuje się stylizacją gwarową w swojej drugiej powieści, *Palacu*. W wypowiedziach Jakuba pojawia się element charakterystyczny dla gwar kieleckich, gdzie notuje się występowanie rzeczowników rodzaju nijakiego w dopełniaczu lm. z końcówką *-ów* (por. *gardziołków*). Myśliwski ze względu na dążenie do zrozumiałości tekstu eliminuje za stylizacji gwarowej wszystkie elementy fonetyczne, a także w dużym stopniu elementy leksykalne⁸⁷.

Również w opowiadaniach z cyklu *Listy z Rabarbaru* Edwarda Redlińskiego nie znajdziemy wielu przykładów stylizacji gwarowej. Zastosowane przez autora leksyka

⁸⁷ Teza ta znajduje potwierdzenie w analizach innych badaczy zajmujących się prozą Wiesława Myśliwskiego, np. Beaty Czubaj (1998).

potoczna o gwarowym pochodzeniu służy podbudowaniu tła społecznego opowiadanej historii.

Odmienny charakter i funkcję ma stylizacja gwarowa w *Konopielce* Edwarda Redlińskiego. Elementy gwarowe obejmują każdą płaszczyznę języka: fonetyczną (*subota, miekno, jelowiec*), fleksyjną (*oczow, wchodzim*), składniową (nagromadzenie konstrukcji zdaniowych z imiesłowem przysłówkowym na *-wszy, -wszy*) i leksykalną (*smurgiel*). W wypowiedziach bohaterów *Konopielki* oraz w partiach narracyjnych pojawiają się także pseudodialektyzmy (Dubisz 1977: 303), np. *boćko, dychanie*. Nagromadzenie form gwarowych ma charakter parodystyczny i wpisuje się w obecną w powieści konwencję groteski.

5.5. Hiperbole i wyliczenia

Częstym zabiegiem stylistycznym stosowanym zarówno przez Kawalca, Myśliwskiego, jak i Redlińskiego jest amplifikacja, czyli dopełnianie, wzbogacanie i rozwijanie tematu w wielu wariantowych ujęciach słownych, serii powtórzeń i określeń bliskoznacznych (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2005: 18).

Wyliczenia kreują np. mnogość prac podejmowanych przez bohaterów (*łakę miał kosić, rżysko zaorać, do młyna na chleb zanieść*). Uwypuklają również te cechy wyglądu i charakteru bohaterów, które wskazują na trudy wiejskiego stylu życia (*ta nieduża, spiesząca się i zmęczona (kobieta), nogi powleczone białą, chropowatą i obwisłą skórą*).

Równie istotna jest hiperbolizacja, którą jednak każdy z autorów wykorzystuje w odmienny sposób. W przypadku twórczości Wiesława Myśliwskiego hiperbole służą uwydatnieniu niezwykłości postaci, sytuacji lub wydarzeń, np. *te włosy (...) były całym jej majątkiem, tyle młodości w tobie, że aż znieść cię trudno*. Z kolei Edward Redliński wykorzystuje hiperbole jako środek wyolbrzymiający pewne cechy postaci, niekiedy wręcz do granic absurdu, by nadać postaciom komicznego charakteru, np. *Gonią mnie do najcięższej roboty* – hiperbola zastosowana w wypowiedzi dziecka, które w rzeczywistości wykonywało jedynie proste, powszechne i zwyczajowe prace w gospodarstwie, takie jak pilnowanie krów na pastwisku.

W językowej kreacji postaci chłopskich w prozie Juliana Kawalca, Wiesława Myśliwskiego i Edwarda Redlińskiego można dostrzec zarówno cechy wspólne, jak i różniące, indywidualne dla każdego autora. Kreacja postaci chłopskich zależna jest od tematyki i konwencji utworów oraz poetyki całego nurtu chłopskiego, wykazuje również związek z idiolektami poszczególnych pisarzy. Wizerunek społeczności wiejskiej w prozie nurtu chłopskiego odzwierciedla przemiany społeczno-gospodarczo-kulturowe, jakie nastąpiły na polskiej wsi w drugiej połowie XX wieku.

Wykaz skrótów

Kwalifikatory i inne

gw. – gwarowy

pogard. – pogardliwie

por. – porównaj

pot. – potoczny

posp. – pospolity

przest. – przestarzałe

zob. – zobacz

Słowniki

NSPP – Markowski Andrzej (red.), 2002, *Nowy słownik poprawnej polszczyzny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

PP – Stefańska-Jokiel Katarzyna, 2006, *Przysłowia polskie*, Wydawnictwo Europa, Wrocław.

SGPK – Karłowicz Jan, 1906-1911, *Słownik gwar polskich*, t. 1-6, Akademia Umiejętności, Kraków.

SJP – *Słownik języka polskiego PWN* (<https://sjp.pwn.pl/>).

SJPD – Doroszewski Witold (red.), 1958-1969, *Słownik języka polskiego*, t. I-XI, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

SNW – Grzenia Jan, 2003, *Słownik nazw własnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

SWJP – Dunaj Bogusław (red.), 1996, *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 1-2. Wydawnictwo Wilga, Warszawa.

USJP – Dubisz Stanisław (red.), 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1-4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Wykaz źródeł

Kawalec Julian, 1963, *W słońcu*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

Kawalec Julian, 1988, *Tańczący jastrząb*, wyd. 4, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Myśliwski Wiesław, 2020, *Nagi sad*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Myśliwski Wiesław, 2020, *Pałac*, Wydawnictwo Znak, Kraków.

Redliński Edward, 2007, *Listy z Rabarbaru*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Redliński Edward, 2008, *Konopielka*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Bibliografia

- Aust Katarzyna, 2003, *Semantyka w gramatyce*, [w:] *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, red. Zdzisław Jakub Lichański, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 231-238.
- Bachórz Józef, 1994, *Wieś*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, s. 1025-1028.
- Barłowska Maria, Budzyńska-Daca Agnieszka, Wilczek Piotr, 2008, *Retoryka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bartmiński Jerzy, Tokarski Ryszard 1986, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstów. Zbiór studiów*, pod red. T. Dobrzyńskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 210-228
- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, 2012, *Tekstologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartnicka Barbara, 2007, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Tom 8. Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*, Universitas, Kraków.
- Bereza Henryk, 1978, *Związki naturalne*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Białoskórska Aldona, 2005, *Językowa kreacja Aldony w "Konradzie Wallenrodzie" Adama Mickiewicza*, [w:] *Ad perpetuam rei memoriam: profesorowi Wojciechowi Ryszardowi Rzepce z okazji 65. urodzin*, Poznań, s. 53-63.
- Bielińska-Gardziel Iwona, *Dziecko*, [w:] *Język – wartości – polityka. Zmiany rozumienia nazw wartości w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Raport z badań empirycznych*, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 187-194.
- Biłas-Pleszek Ewa, 2017, „Saksofon to świat” – językowy obraz instrumentów w *Traktacie o łuskaniu fasoli Wiesława Myśliwskiego*, „Język Artystyczny”, t. 16, s. 103-119.
- Biolik Maria, 1983, *Przezwiśka i przydomki ludności wiejskiej (na przykładzie wsi Andrzejki w woj. łódzkiej)*, „Onomastica” XXVIII, s. 165-179.
- Bocheński Tomasz, 2008, *Trzy inwencje Myśliwskiego*, [w:] *Myśl Myśliwskiego (studia i eseje)*, red. Józef Olejniczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 103-117.
- Bogdanowicz Elżbieta, 2000, *Proces kształtowania się nazewnictwa osobowego południowej Białostoczczyzny*, [w:] *Studia Sławistyczne 2. Nazwy własne na pograniczach kulturowych* red. Z. Abramowicz, L. Dacewicz, Wydawnictwo Libra, Białystok, s. 21-28.

- Boryś Wiesław, 2005, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Brodzka Alina, 1965, *Kierunki przeobrażeń dwudziestowiecznej prozy narracyjnej*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku, t. 2, Literatura międzywojenna*, wybór A. Brodzkiej i Z. Żabickiego, Warszawa, s. 26-43.
- Brodzka Alina, (red.), 1992, *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
- Brückner Aleksander, 1927, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- Brzostowicz-Klajn Monika, 1998, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo PSP, Poznań.
- Bukraba-Rylska Izabella, 2008, *Socjologia wsi polskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Burdyka Konrad, 2019, *Między zagrodą a boiskiem*, Instytut Rozwoju Wsi i Rolnictwa PAN, Warszawa.
- Burzecki-Jodelka Tomasz, 1968, *Wyjście z kompleksu*, „Kultura”, nr 8, s. 9.
- Burszta Józef, 1987, *Kultura ludowa*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Zofia Staszczak, Warszawa–Poznań, s.195-198.
- Cygan Stanisław, 1994, *Ekspresywa w „Proroku” Tadeusza Nowaka: (na materiale wybranego słownictwa służącego charakterystyce bohatera-narratora)*, „Kieleckie Studia Filologiczne”, s. 15-24.
- Cygan Stanisław, 2005, *Pole wyrazowe wokół pojęcia droga w powieści „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *Polszczyzna Mazowska i Podlasia*, cz. IX, Towarzystwo Kultury Języka, Łomża, s. 195-206.
- Cygan Stanisław, 2007, *Niektóre leksykalne środki stylistyczne odnoszące się do świata roślin w tekstach Stefana Żeromskiego*, „Linguistica Bidgostiana”, vol. IV, s. 118-133.
- Cygan Stanisław, 2007, *Metaforyzacja języka w tekstach Stefana Żeromskiego (na przykładzie świata roślin)*, [w:] *Dialog z rzeczywistością. Język. Literatura. Kultura*, pod red. Z. Trzaskowskiego, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce, s. 203-217.
- Cygan Stanisław, 2007, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Tom 9. Świat roślin*, Universitas, Kraków.
- Cygan Stanisław, 2007, *Człowiek i świat roślin w wybranych konstrukcjach porównawczych Stefana Żeromskiego*, [w:] *Preteksty – Teksty – Konteksty*, pod red. M. Barańskiego

- i Z. Trzaskowskiego, Instytut Filologii Polskiej Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego, Kielce, s. 291-304.
- Cygan Stanisław, 2009, *Świat roślin w metaforach Stefana Żeromskiego*, [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, pod red. T. Korpysza i A. Kadyjewskiej, Warszawa, s. 329-335.
- Cygan Stanisław, 2012, *Wizerunek miasta w „Proroku” Tadeusza Nowaka*, [w:] *W przestrzeni języka. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Koniusz z okazji Jej Jubileuszu*, pod red. M. Marczewskiej i S. Cygana, Instytut Filologii Polskiej UJK, Kielce, s. 95-110.
- Cygan Stanisław, 2014, *Obraz wsi w powieści „Prorok” Tadeusza Nowaka*, [w:] *Polono-Slavica in honorem Maria Wojtyła-Świerzowska*, pod red. nauk. L. Bednarczuka, H. Chodurskiej, A. Mażulis-Frydel, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków, s. 47-57.
- Cygan Stanisław, Dyszak Andrzej, 2008, *Językowy obraz ziemi w powieści Wiesława Myśliwskiego „Kamień na kamieniu”*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica IV, s. 43-58.
- Czachorowska Magdalena, 2007, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Tom 11. Topografia*, Universitas, Kraków.
- Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, 1999, *Literatura polska 1976–1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czubaj Beata, 1998, *Dialektyzacja w powieściach Wiesława Myśliwskiego*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”, nr 7, s. 43-48.
- Czubaj Beata, 2003, *Jedno znaczyć to za mało: o powieściach Wiesława Myśliwskiego*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”, nr 9, s. 93-101.
- Dąbrowska Elżbieta, 2003, *Styl artystyczny: kierunki nowe i najnowsze*, [w:] *Współczesna polska i słoweńska sytuacja językowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 397-480.
- Dąbrowska Elżbieta, 2013, *Styl artystyczny – kondycja ponowoczesna*, [w:] *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. Ewa Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek-Bednarczuk, Universitas, Kraków, 141-166.
- Długosz-Kurczabowa Krystyna, 2020, *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Dobrowolski Kazimierz, 1958, *Chłopska kultura tradycyjna: próba teoretycznego zarysu na podstawie materiałów źródłowych XIX i XX w. z południowej Małopolski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dobrzyńska Teresa, 1993, *Tekst: próba syntezy*, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Doroszewski Witold, 1958-1969, *Słownik języka polskiego*, t. I-XI, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

- Dubisz Stanisław, 1977, *Uwagi o dialektyzacji w „Konopielce” Edwarda Redlińskiego*, „Poradnik Językowy”, z. 7, s. 293-304.
- Dubisz Stanisław, 1982, *Formy i funkcje stylizacji gwarowej w utworze Juliana Kawalca pt. „W słońcu”*, [w:] *Język – Teoria – Dydaktyka. Materiały V Konferencji Młodych Językoznawców-Dydaktyków*, Kielce, s. 254-266.
- Dubisz Stanisław, 1986, *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego: nurt ludowy w latach 1945-1975*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dziugeł-Łaguna Magdalena, 2014, *O „dramacie poznania” w „Pałacu” Wiesława Myślińskiego*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 2, s. 49-60.
- Dyczewski Leon (red.), 2005, *Rodzina, dziecko, media*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin.
- Figiel Anna, 2017, *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie”, z. XXIII, s. 125-137.
- Filip Grażyna, 2013, *Konotacje i symbolika ptaków drapieżnych w „Księdze cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna”, z. 79, s. 135-146.
- Fiut Aleksander, 1995, *Z Levi-Straussem w Taplarach*, [w:] tegoż *Pytanie o tożsamość*, Universitas, Kraków, s. 24-35.
- Flasińska Joanna, Spiechowicz Barbara, 1999, *Czas wolny kobiet na wsi rzeszowskiej* [w:] *Kobieta i kultura czasu wolnego*, red. Anna Żarnowska, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 511-519.
- Gabryś Monika, 2007, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Tom 14. Niebo i piekło*, Universitas, Kraków.
- Gajda Stanisław, 1982, *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Wrocław.
- Gajda Stanisław (red. nauk.), 1988, *Onomastyka-dialektologia-stylistyka*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich, Opole.
- Gajda Stanisław (red. nauk.), 1995, *Przewodnik po stylistyce polskiej*, Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej, Opole.
- Galasińska Aleksandra, 1990, *Pole leksykalno-znaczeniowe OBCY na podstawie powieści Edwarda Redlińskiego „Konopielka” (Analiza etnolingwistyczna)*, „Polonica”, t. 14, s. 121-141.
- Galasińska Aleksandra, 1991, *Nazewnictwo „Konopielki” E. Redlińskiego w ujęciu etnolingwistycznym*, „Onomastica”, t. 36, s. 203-223.
- Gaweł Artur, 2013, *Rok obrzędowy na Podlasiu*, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok.

- Głowiński Michał, 2009, *Nowomowa i ciągi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Warszawa.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, (red.), 1988, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, 2005, *Podręczny słownik terminów literackich*, Wydawnictwo Naukowe i Literackie OPEN, Warszawa.
- Greimas Algirdas Julien, 1983, *Structural semantics: an attempt at a method*, tłum. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, Alan Velie, University of Nebraska Press, London.
- Grzegorzczkova Renata, 1990, *Pojęcie językowego obrazu świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 40-50.
- Grzegorzczkova Renata, 2001, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Grzeszczuk Stanisław, 1998, *Literatura ziemiańska*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, s. 494-500.
- Handke Kwiryna, 1999, *O niektórych animizacjach i personifikacjach w twórczości Stefana Żeromskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Językoznawcza XVI (XXXVI)”, s. 73-82.
- Handke Kwiryna, Handke Ryszard, 2008, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Tom 13, Świat kobiet i mężczyzn*, Universitas, Kraków.
- Handke Ryszard, 2001, *Styl artystyczny*, [w:] *Współczesny język polski*, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 135-145.
- Jagiełło-Łysiowa Eugenia, 1961, *Z badań nad zawodem rolnika*, „Studia Socjologiczne”, nr 3, s. 221-226.
- Jagiełło-Łysiowa Eugenia, 1978, *Elementy stylów życia ludności wiejskiej: próba diagnozy społecznej i prognozy*, [w:] *Styl życia: przemiany we współczesnej Polsce*, pod red. Andrzeja Sicińskiego, PWN, Warszawa, s. 81-142.
- Kaniewska Bogumiła, 1995, *Wiesław Myśliwski*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Kaniewska Bogumiła, 2010, *Wiesława Myśliwskiego rytuały mowy i myśli*, „Napis” XVI, s. 451-461.
- Kaniewska Bogumiła, 2013, *Opowiedziane: o prozie Wiesława Myśliwskiego*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań.

- Kaniewska Bogumiła, Legażyńska Anna, Śliwiński Piotr, 2005, *Literatura polska XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Knapik Mirosława (red.), 2005, *Dziecko w kulturze europejskiej*, Biblioteka Śląska, Katowice.
- Korolko Mirosław, 1990, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kowalski Piotr, 1998, *Leksykon – znaki świata: omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Krawczyk-Tyrpa Anna, 2001, *Tabu w dialektach polskich*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Krupska-Perek Anna, 2003, *Kognitywne konteksty leksyki ludowej w utworze stylizowanym (na przykładzie „Konopielki” Edwarda Redlińskiego)*, [w:] *Polszczyzna Mazowska i Podlasia*, red. Henryka Sędziak, cz. VII. Towarzystwo Kultury Języka, Łomża, s. 23-30.
- Książek-Bryłowa Władysława, Lipniacka Barbara, *Językowy obraz wroga w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, 2002, t. 1, s. 151-177.
- Kubiak Irena, 1981, *Chleb w tradycji ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Kulesza Dariusz, 2012, *Poza granicami literatury. Historia świata według Edwarda Redlińskiego*, [w:] *Spotkanie w przestrzeni idei – słów – obrazów. Księga Pamiątkowa dedykowana prof. dr hab. Zofii Mocarskiej-Tycowej*, pod red. J. Bielskiej-Krawczyk, K. Ćwiklińskiego i S. Kołos, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 397- 414.
- Kurkowska Halina, Skorupka Stanisław, 1959, *Stylistyka polska. Zarys*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kuska Wojciech, 2020, *Językowo-kulturowa kreacja rodziny w powieściach Wiesława Myślińskiego*, Akademia im. Jakuba z Paradyża, Gorzów Wielkopolski.
- Kwaterska Kinga, 2003, *Sen jako zasada konstrukcyjna dzieła literackiego (na wybranych przykładach)*, [w:] *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, red. Zdzisław Jakub Lichański, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 275-282.
- Lebda Renarda, 2003, *Dotykane rzeczywistości czyli językowy obraz świata w powieści Wiesława Myślińskiego „Widnokrąg”*, Uniwersytet Śląski, Katowice-Warszawa.
- Machalek Małgorzata, 2013, *Przemiany polskiej wsi w latach 1918-1989*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym”, t. 26, s. 55-80.
- Mariak Leonarda, 2008, *Językowa kreacja miłości w „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza*, „Slavia Occidentalis”, nr 65, s. 55-76.

- Mariak Leonarda, 2010, *„O zachowaniu się przy stole”, czyli językowa kreacja obyczajów biesiadnych w Krzyżakach Henryka Sienkiewicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza”, t. 17 (37), s. 205-228.
- Mariak Leonarda. 2011, *Językowy obraz kozaka w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza: Część I. Sposoby prezentacji przedstawicieli społeczności kozackiej*, [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny: dawniej i dziś*, pod red. Urszuli Sokólskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 151-171.
- Mariak Leonarda, 2012, *Językowa kreacja Kozaka w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza: Cz. 2, Uwarunkowania geograficzne*, [w:] *Ścieżkami pięknej polszczyzny. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Mirosławie Białoskórskiej*, pod red. Leonardy Mariak i Adrianny Seniów, Volumina.pl Daniel Krzanowski, Szczecin, s. 137-157.
- Mariak Leonarda, 2012, *Językowa kreacja Kozaka w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Część 3. Step ukraiński*, „Studia Językoznawcze”, t. 11, s. 109–135.
- Mariak Leonarda (red.), 2018, *Współczesny i dawny obraz rodziny w literaturze, kulturze i sztuce*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin.
- Mariak Leonarda, 2019, *Leksykalno-stylistyczne zjawiska w Trylogii i „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Mariak Leonarda, Rychter Joanna (red.), 2015, *Współczesny i dawny obraz kobiety w języku i literaturze*, Volumina.pl, Szczecin.
- Mariak Leonarda, Rychter Joanna (red.), 2016, *Współczesny i dawny obraz mężczyzny w języku*, Volumina.pl, Szczecin.
- Mariak Leonarda, Rychter Joanna (red.), 2017, *Współczesny i dawny obraz dziecka w języku*, Volumina.pl, Szczecin.
- Mariak Leonarda, Rychter Joanna (red.), 2017, *Współczesny i dawny obraz dziecka w literaturze i kulturze*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin.
- Markowska Danuta, 1976, *Rodzina w społeczności wiejskiej: ciągłość i zmiana*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Mayenowa Maria Renata, 1974, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław.
- Mayenowa Maria Renata, 1977, *Pojęcie języka poetyckiego i pojęcie stylu*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Językoznawcze”, z. 54, s. 23-27.
- Mayenowa Maria Renata (red.), 1978, *Tekst, język, poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

- Mędrzecki Włodzimierz, 2000, *Praca kobiety w chłopskim gospodarstwie rodzinnym* [w:] *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 179-188.
- Mędrzecki Włodzimierz, 2002, *Socjalizacja dzieci i młodzieży na ziemiach Polski centralnej 1864-1939*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Modrzejewska Róża, 2011, *Językowa kreacja uczuć Stanisława Wokulskiego do Izabeli Łęckiej*, „Studia Językoznawcze”, t. 10, s. 189-209.
- Modrzejewska Róża, 2012, *Językowa kreacja doktora Szumana w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Studia Językoznawcze”, t. 11, s. 151-186.
- Modrzejewska Róża, 2013, *Językowa kreacja świata starego Szlangbauma w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Studia Językoznawcze”, t. 12, s. 107-120.
- Modrzejewska Róża, 2014, *Funkcje barw w językowej kreacji świata Izabeli Łęckiej w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Studia Językoznawcze”, t. 13, s. 157-151.
- Oronowicz-Kida Ewa, 2009, *Tabu językowe a przezwiska ludowe*, „Język a kultura”, t. 21, s. 233-240.
- Ostaszewska Danuta, 2001, *Postać w literaturze: wizerunek staropolski: obrazy – konwencje – stereotypy*, Gnome, Katowice.
- Ostrowska Ewa, 2004, *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków, s. 215-228.
- Pačławski Jan (red.), 2007, *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza)*, Akademia Świętokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce.
- Perkowski Piotr, 2008, *Kulturowe wzorce przeżywania miłości u polskich mężczyzn po drugiej wojnie światowej*, [w:] *Miłość mężczyzny. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, J. Stacherzak, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław.
- Perkowski Piotr, 2008, *Męskość w PRL. Rekonesans*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, red. A. Radomski, B. Truchlińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Perkowski Piotr, 2010, *Ojcostwo w Polsce Ludowej*, [w:] *Mężczyzna w rodzinie i społeczeństwie. Ewolucja ról w kulturze polskiej i europejskiej*, t. 2: *Wiek XX*, red. E. Głowacka-Sobiech, J. Gulczyńska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 101-110.
- Perkowski Piotr, Stańczak-Wiślicz Katarzyna, 2012, *Zmiany w gospodarstwie domowym okresu PRL*, [w:] *Kobieta w gospodarstwie domowym. Ziemia polskie na tle porównawczym*, red.

- K. Sierakowska, G. Wyder, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012, s. 313-348.
- Piechnik Anna, 2009, *Wizerunek kobiety i mężczyzny w językowym obrazie świata ludności wiejskiej (na przykładzie gminy Zakliczyn nad Dunajcem)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Pietrzak Magdalena, 2004, *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Pytel Tomasz, 2003, *Motyw wspomniania jako motyw wędrowny w utworach 20-lecia międzywojennego, na przykładzie „Wesela hrabiego Orgaza” R. Jaworskiego, „Sklepów cynamonowych” B. Schulza i „Ferdynand” W. Gombrowicza*, [w:] *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, red. Zdzisław Jakub Lichański, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 165-183.
- Rembowska-Płuciennik, 2017, *O przechodzeniu na ty... Narracja diadyczna wśród literackich reprezentacji świadomości bohatera*, [w:] *(W) sieci modernizmu. Historia literatury – poetyka – krytyka*, pod red. A. Kluby i M. Rembowskiej-Płuciennik, IBL PAN, Warszawa, s. 249-264.
- Rokoszowa Janina, 1983, *Język a milczenie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, t. XL, s. 129-137.
- Rychter Joanna, 2003, *Językowa kreacja stepu w „Marii” Antoniego Malczewskiego a w „Wacławie” Juliusza Słowackiego*, „Studia Językoznawcze”, t. II, s. 245-253.
- Rzetelska-Feleszko Ewa, 1998, *Polskie nazwy własne: encyklopedia*, Wydawnictwo IJP PAN, Warszawa–Kraków.
- Schabowska Maria, 1991, *Osobliwości leksykalne „Konopielki” E. Redlińskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze”, z. 6 (137), s. 127-134.
- Szczaus Agnieszka, 2019, *Językowa kreacja wierzeń Prusów w powieści ks. Stanisława Kujota „Pierwsze nawrócenie Prusaków” (1877–1878)*, „Prace Filologiczne”, tom LXXIII, s. 395-412.
- Seniów Adrianna, 2008, *Językowa kreacja bohaterów powstania styczniowego w opowiadaniu „Gloria victis”*, „Studia Językoznawcze: synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 7, s. 133-146.
- Seniów Adrianna, 2009, *Językowa kreacja życia dzieci wiejskich w wybranych nowelach Elizy Orzeszkowej*, „Studia Językoznawcze”, t. 8, s. 125-141.
- Seniów Adrianna, 2010, *Językowa kreacja życia dzieci wiejskich w wybranych nowelach Bolesława Prusa*, „Studia Językoznawcze”, t. 9, s. 235-255.

- Seniów Adrianna, 2011, *Językowa kreacja świata kobiet w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Sicińska Katarzyna, 2009, *Styl cyklu opowiadań „Na Skalnym Podhalu” Kazimierza Tetmajera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Sikora Kazimierz, 2010, *Grzeczność językowa wsi. Cz. 1. System adresatywny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Skorupska-Raczyńska Elżbieta, 2003, *Barwy w językowej kreacji świata baśni (na wybranych przykładach)*, [w:] *Barwy świata baśni*, pod red. U. Chęcińskiej, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin, s. 83–96.
- Skorupska-Raczyńska Elżbieta, 2013, *Kreacja ojca w powieściach nadniemeńskich Elizy Orzeszkowej (studium językowo-stylistyczne)*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, Gorzów Wielkopolski.
- Skorupska-Raczyńska Elżbieta, 2014, *Barwy w językowej kreacji ojca w powieściach nadniemeńskich Elizy Orzeszkowej*, „Studia Językoznawcze”, t.13, s. 211-228.
- Skorupska-Raczyńska Elżbieta, 2015, *Językowa kreacja rodziny żydowskiej w powieści „Meir Ezołowicz” Elizy Orzeszkowej*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 12, s. 311-331.
- Skorupska-Raczyńska Elżbieta, 2016, *Językowa kreacja świata w utworach Elizy Orzeszkowej (wybrane zagadnienia)*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, Gorzów Wielkopolski.
- Skubalanka Teresa, 1995, *O stylu poetyckim i innych stylach języka. Studia i szkice teoretyczne*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Skubalanka Teresa, 1997, *Językowa kreacja Jacka Soplicy (Księdza Robaka)*, [w:] *Mickiewicz-Słowacki-Norwid. Studia nad językiem i stylem*, red. T. Skubalanka, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 20-33.
- Skubalanka Teresa, 2001, *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Wydawnictwo UMC, Lublin.
- Słabek Henryk, 1972, *Dzieje polskiej reformy rolnej 1944–1948*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Sławkowa Ewa, 2009, *O różnych sposobach językoznawczej refleksji nad językiem artystycznym*, [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa, s. 149-174.

- Sobolewska Katarzyna, 2007, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Tom 12, Miasto i wieś*, Universitas, Kraków.
- Stomma Ludwik, 1986, *Antropologia kultury wsi polskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Sulimierski Filip, Chlebowski Bronisław, Walewski Władysław, 1998, *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 1. Wydawnictwo Wierzbicki i S-ka, Warszawa.
- Taszycki Witold (red.), 1969, *Słownik staropolskich nazw osobowych*, t. II, z. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1969.
- Tokarski Ryszard, 1992, *Obraz wsi utrwalony w języku*, „Prace Filologiczne” XXXVII, s. 269-280.
- Tokarski Ryszard, 1993, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. J. Bartmiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław, t. 2, s. 335-362.
- Tokarski Ryszard, 1999, *Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata*, [w:] *Przeszłość w językowym obrazie świata*, red. A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 7-24.
- Tokarski Ryszard, 2004, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Wieruszewska-Adamczyk Maria, 1978, *Przemiany społeczności wiejskiej*, IRWiR PAN, Warszawa.
- Wieruszewska Maria, 2016, *Wieś – miasto. Opozycje, antagonizmy, splątane narracje*, „Zeszyty Wiejskie”, z. XXII, s. 53-69.
- Wieruszewska-Adamczyk Maria, 2018, *Wieś polska w perspektywie stulecia. Refleksje rocznicowe 1918-2018*, „Zeszyty Wiejskie”, z. XXIV, s. 9-19.
- Wilkoń Aleksander, 1974, *O stylizacji językowej w literaturze*, „Ruch Literacki”, z. 6, s. 363-370.
- Wilkoń Aleksander (oprac.), 1981, *Julian Kawalec: zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Wilkoń Aleksander, 1999, *Język artystyczny: studia i szkice*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Wilkoń Aleksander, 2019, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Witkowska-Maksimczuk Beata, 2014, *Elementy retoryki i erystyki w przykładach*, Wyższa Szkoła Administracyjno-Społeczna w Warszawie, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa.

- Witosz Bożena, 2001, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje. Od fin de siecle'u do końca XX wieku*, Wydawnictwo Gnome, Katowice.
- Wojnicka Katarzyna, Ciaputa Ewelina, 2011, *Karuzela z mężczyznami. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Wyderka Bogusław, 2017, *O stylizacji gwarowej dyskusyjnie (na materiale wybranych utworów prozy współczesnej)*, „Rozprawy Komisji Językowe Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, t. LXIV, s. 333-251.
- Zaworska Helena, 2002, *Dobrze, że żyłem. Rozmowa z Wiesławem Myśliwskim*, [w:] *Dobrze, że żyłem. Rozmowy z pisarzami*, Wydawnictwo Muza, Warszawa, s. 9-51.
- Zdunkiewicz-Jedynak Dorota, 2008, *Wykłady ze stylistyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Znaniecki Florian, 1991, *Rzeczywistość kulturowa*, tłum. Jerzy Wocial, [w:] *Pisma filozoficzne*, t. II, PWN, Warszawa.

Wykaz źródeł internetowych

Cygan Stanisław, *Charakterystyka gwar Kielecczyzny*,

<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=&l3=&l4=kieleckie-gwara-regionu-mwr> (dostęp online: 20.05.2021)

<https://encyklopedia.pwn.pl/> (dostęp online: 30.02.2021)

Karaś Halina (red.), *Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe*,

<http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php> (dostęp online: 14.04.2021)

Konerski Leszek, 2011, *Koniec chłopskiej drogi – rozmowa z Julianem Kawalcem*, „Przegląd”

41, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/koniec-chlopskiej-drogi/> (dostęp online: 26.05.2021)