

Wojciech Kudyba

Współczesne gry z epopeją : (o poematach Tomasza Różyckiego i Wojciecha Wencła)

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (4), 195-204

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wojciech Kudyba

WSPÓŁCZESNE GRY Z EPOPEJĄ (O POEMATACH TOMASZA RÓŻYCKIEGO I WOJCIECHA WENCLA)

Początki literackiej współczesności zbiegają się w czasie z kryzysem wielkiej tradycji epickiej. Ruchy awangardowe początku ubiegłego stulecia zmieniły świadomość gatunkową. Spowodowały, iż epepeja, zwana również eposem lub poematem heroicznym, przestała być postrzegana jako wartość. Jeśli charakterystyczny dla literatury proces nawiązań i innowacji określilibyśmy jako rodzaj gry intertekstualnej, musielibyśmy powiedzieć, że na początku dwudziestego wieku uważano, iż epepeja na zawsze z owej gry wypadła.

Czy rzeczywiście tak się stało? Dziś wiemy, że nie. Najnowsze badania przekonują, że stopniowo marzenie o epepei na powrót stało się składnikiem współczesnej świadomości literackiej. Oczywiście rozmaicie owo pragnienie epepei realizowano. Zwykle z gatunkowego systemu epepei wybierano te elementy, które nie kłóciły się z aktualnie dominującą hierarchią form. Próbowano nadawać znamiona eposu cyklom powieściowym, dziennikom – zatem formom uważanym za najbardziej znamienne dla naszej współczesności¹. Ostatnie lata przyniosły jednak istotną zmianę. Okazało się, że przedmiotem zainteresowania pisarzy stały się nie tylko charakterystyczna dla poematu heroicznego „wielkość” tematu, „całościowość” ujęcia, ale także wierszowość, wysoki styl – te zatem cechy, które dotąd wydawały się zupełnie nieatrakcyjne. W latach 2004–2005 roku ukazały się dwa wierszowane poematy – Tomasza Różyckiego² oraz Wojciecha Wencła³. Obaj poeci zaliczani są do tzw. klasycznego nurtu najnowszej poezji. Łączy ich przynależność do tego samego pokolenia tzw. roczników siedemdziesiątych. Obaj są autorami interesujących,

¹ Por. m.in. A. Fitas: *Model powieści Józefa Mackiewicza*. Lublin 1996, s. 92–158.

² T. Różycki: *Dwanaście stacji. Poemat*. Kraków 2004 (wyd. 2: 2005. Wszystkie cytaty utworu pochodzą z tego wydania).

³ W. Wencel: *Imago mundi. Poemat*. Warszawa–Kraków 2005.

docenionych przez krytykę tomów poetyckich. Obaj też zostali wyróżnieni prestiżową nagrodą im. Kościelskich i cieszą się pewną popularnością w środowiskach literackich. Ich poematy są jednak zupełnie różne. W recenzjach poświęconych obu utworom wskazywano, iż warto prześledzić ich związki z gatunkową tradycją epopei. Ów postulat badawczy pozostaje jednak dotąd niespełniony. Spróbujmy zastanowić się, w jaki sposób każdy z wymienionych autorów korzysta z zasobu eposowych konwencji.

Zaproponowany przez Wojciecha Wencła rodzaj nawiązań do archetekstu epopei można określić jako kontynuację i reinterpretację. Tekst jest pisany regularnym trzynastozgłoskowcem, utwór składa się z dwunastu pieśni, które mają charakter autonomicznych rapsodów. O epopeiczności *Imago mundi* decydują jednak inne o wiele ważniejsze cechy strukturalne.

Warto najpierw przyjrzeć się rzeczywistości przedstawionej w utworze. Przypomnijmy: świat epopei posiada dwa wymiary – boski i ludzki. W klasycznym eposie rzeczywistość ludzka pozostaje niejako zanurzona w rzeczywistości nadprzyrodzonej. Jest od niej zależna. W poemacie Wojciecha Wencła wspomniana dwuwymiarowość świata jest czymś oczywistym. *Imago mundi* rozpoczyna się poetycką parafrazą biblijnego opisu stworzenia świata. Tak jak w Księdze Rodzaju, pojawia się tu obraz Boga, który jest nie tylko Kreatorem, ale i Opiekunem ludzkości. Metaforyczny obraz oka ważki staje się w poemacie symbolem Bożej Opatrzności. Motyw Oka Opatrzności przypatrującego się z troską poczynaniom ludzi przewija się przez cały utwór. Dominującym symbolem Bożego działania stają się jednak w utworze żywioly. W jednej z pieśni czytamy:

byliśmy łupem wiatru: wyschniętymi liśćmi
którymi targał żywiol Bożej Opatrzności
niszcząc albo przenosząc duszę w strefę ciszy
(*Imago mundi*, s. 23)

Inna, zatytułowana *Śnieg* odwołuje się do symboliki wody. Zdanie „wystarczy wyjść na chwilę przed sklep osiedlowy / i spojrzeć w oczy prawdzie – nic więcej nic mniej / żeby poczuć jak resztki *makeup*’u i ropy / cierpliwie zmywa z powiek wszechmogący śnieg” (s. 37) mówi o oczyszczeniu wewnętrznym, nadprzyrodzonym... We fragmencie –

bez słów patrzmy jak słońce zachodzi
żeby nazajutrz bawić się nami na nowo (s. 33)

– solarna symbolika skrywa starożytny topos *Deus ludens*. W innym odżywa, znana z Apokalipsy św. Jana, telluryczna symbolika Bożego ocalenia:

żeby po wodach śmierci suchą stopą przejść
trzeba zabrać ze sobą księżycowy kamień (s. 45)

Koincydencja boskiego i ludzkiego nie oznacza jednak u Wencła dominacji, lecz dialog. Bosko-ludzkie odniesienia mają w świecie poematu charakter personalistyczny. Poemat opowiada o spotkaniu osób, o osobliwych trudach rozmowy, jaka od wieków toczy się pomiędzy Bogiem i ludzkością.

Pora zatem zapytać o tematykę *Imago mundi*. Jak wiadomo, temat epopei winien mieć charakter całościowy, powinien w syntetyczny sposób obejmować dzieje danej społecz-

ności. W jaki sposób w skromnym objętościowo poemacie Wencla mogły ujawnić się tendencje do owej *epische Totalität*? W warstwie znaczeń dosłownych poemat jest rodzajem itinerarium – opisem podróży, której etapy są wyznaczone przez nazwy poszczególnych części utworu. Poeta unika jednak podawania w tytułach konkretnych nazw geograficznych, daje do zrozumienia, iż chodzi mu raczej o warstwę znaczeń uniwersalnych. Sama też podróż bohaterów, choć odbywa się w przestrzeni geograficznej, ma przede wszystkim wymiar duchowy. Bohaterowie dostępują w jej trakcie wewnętrznej przemiany. Geografia poematu to w istocie swoista geografia Łaski, mapa miejsc, w których bohaterowie doświadczali działania Boga.

Także czas kreowany w poemacie ma charakter sakralny. Indywidualna historia bohaterów jest zanurzona w wieczności, w wiecznym Teraz działającego Boga. Autor wpisuje ją w wielką historię zbawienia, znaczoną takimi wydarzeniami, jak: stworzenie świata, grzech ludzi, wcielenie Syna Bożego, odkupienie. Oba wymiary czasu przenikają się wzajemnie. Teologowie mówią niekiedy o zbawieniu obiektywnym, dokonanym raz na zawsze przez Chrystusa, i o zbawieniu subiektywnym, indywidualnym, zależnym od dobrej woli człowieka. Wydarzenia wielkiej historii zbawienia powtarzają się w poemacie w osobistej biografii bohaterów. Także oni mają swój indywidualny czas stworzenia, grzechu i powrotu do Boga. Tytuł poematu *Imago mundi* nawiązuje do dzieła kardynała Pierra d’Ailly. Tak jak autorowi owego arcydzieła średniowiecznej kosmografii, chodzi współczesnemu poecie o opisanie świata we wszystkich jego wymiarach – także tych, o których mówi teologia.

Ważnym składnikiem gatunkowego systemu epopei jest także heroiczny bohater. To w nim, w jego historii ludzkie miało się łączyć z boskim. Kim jest bohater *Imago mundi*? Warto zwrócić najpierw uwagę na autobiograficzny charakter poematu. Objasnienia w przypisach zamieszczonych w utworze, felietony Wencla i wywiady, jakich udzielił, przekonują, że *Imago mundi* można odczytywać jako rodzaj świadectwa autora, który opowiada o własnym grzechu i nawróceniu. Wyraźna jednak jest też w poemacie tendencja do uniwersalizacji znaczeń. Autor unika bezpośredniego wyznania, najczęściej posługuje się formą „my” lub narracją w trzeciej osobie. Jego osobista historia staje się w ten sposób uniwersalnym modelem ludzkich zachowań. Bohaterem poematu jest po prostu człowiek początku trzeciego tysiąclecia – uwikłany we wszystkie zagrożenia współczesnej cywilizacji, a zarazem poszukujący ocalenia przed nicością.

Podobnie jak w klasycznej epopei funkcję przełomowego momentu akcji pełni topos *anagnorisis* – rozpoznania. Także i tę kategorię poeta reinterpretuje jednak w duchu chrześcijańskiej teologii. Rozpoznanie, o jakie chodzi w poemacie, jest bowiem początkiem nawrócenia. Oznacza odkrycie prawdy o sobie samym – o własnej słabości i grzeszności. Dekonstruuje ono mit samozbawienia, ułatwia egzystencjalne otwarcie wobec odkupienia pochodzącego od Boga. Zbawcza „czasoprzestrzeń” ogarnia w poemacie wszystko, obejmuje nie tylko zwycięstwa, ale i porażki. Co więcej: sprawia, że te ostatnie nabierają niezwykłej wagi. To właśnie one przekonują, że zbawienie jest ostatecznie dziełem Boga i

Dobry Pasterz nie mieszka w królestwie nad rzeką / wzniesionym według ludzkich planów (s. 36).

One też pozwalają poznać pełną prawdę o nas samych, porzucić maski. Wędrowka bohatera staje się drogą od religijności do wiary – od przywiązania do zewnętrznych form kultu, do wewnętrznego, egzystencjalnego zaufania w moc Boga.

W jednej z pieśni *Imago mundi* autor wprost wskazuje archeteksty, do których się odwołuje. Píše, iż chce podążać drogą wyznaczoną przez Dantego i Eliota. Wydaje się, iż w świetle poczynionych obserwacji *Imago mundi* można uznać za współczesną wersję „epopei chrześcijańskiej”. Wencel stara się kontynuować projekt wpisany w *Boską Komedie* i *Ziemię jalową*. Wydaje się, że nawiązuje też do innych utworów, jak choćby *Raj utracony* i *Raj odzyskany* Johna Milтона oraz *Rzecz o wolności słowa* Cypriana Kamila Norwida.

Zupełnie inny krąg nawiązań do tradycji odsłania pisany wersowaną prozą poemat Tomasza Różyckiego *Dwanaście stacji*. Utwór można interpretować jako parodię eposu i kontynuację tradycji heroikomicznych. Sygnały ironicznego dystansu odnajdujemy we wszystkich niemal warstwach utworu: w stosunku narratora do świata przedstawionego, w samej konstrukcji postaci, a wreszcie i w języku. Właśnie język i styl poematu w sposób najbardziej jaskrawy ukazują parodystyczne skłonności autora. Teoretycy piszą niekiedy o „komizmie przerostu” – o takim rodzaju dowcipu językowego, który rodzi się z nagromadzenia, ze spiętrzenia elementów syntaktycznych lub leksykalnych⁴. Charakterystyczną cechą stylu *Dwunastu stacji* jest właśnie osobliwa, rozdłużona składnia. W utworze wyraźnie dominują wypowiedzenia wewnątrznie skomplikowane, często – wielokrotnie złożone. Autor nawiązuje do wzorów dawnej składni retorycznej, świadomie buduje sieć aluzji do gatunków, a także do konkretnych utworów literackich, w których elementy podobnej składni są czymś konstytutywnym⁵. Zarazem jednak dokonuje parodii eposu – za sprawą takiej a nie innej budowy składniowej z powodzeniem osiąga efekt komicznego przesytu, a niekiedy również – groteskowego nadmiaru.

Jednym z najbardziej wyrazistych sposobów organizowania podobnego zjawiska jest w poemacie podwojone dopełnienie. We fragmencie poświęconym lepieniu pierogów dowiadujemy się np., że czynność ta „jest dosyć poważna, / wymagająca także przy okazji wielu poświęceń oraz postanowień” (s. 24). Efekt dowcipnego „przerostu” mógłby pochodzić wyłącznie ze wspomnianego podwojenia, ale autor wzmacnia wrażenie zbędności drugiego członu, umieszczając go na końcu zdania. Owo wrażenie jest jeszcze silniejsze, gdy w tej samej pozycji pojawiają się synonimy. Tak jest choćby w rozdziale *Zegar*. Czytamy tam m.in. o winie porzeczkowym, które: „niespodzianie pozbawia człowieka zupełnie / smutków oraz trosk codziennych” (s. 61). Kiedy indziej pisarz wprowadza do podwojenia archaiczny spójnik „ni” i efekt komicznego współbrzmienia:

Ach, gdyby Budda jeździł pociągiem,
nie szukałby więcej karmy ni nirwany (s. 111).

Zdarza się, że podwojone dopełnienie jest zakończone efektownym kolokwializmem:

⁴ Por np. klasyczną już rozprawę Danuty Buttler *Polski dowcip językowy*. Wyd. 3 uzup. Warszawa 2001, s. 124.

⁵ Recenzenci podkreślają zwłaszcza intertekstualne odniesienia poematu do *Pana Tadeusza* (m.in. A. Skrendo, por. tegoż *Ów Różycki*. „Odra” 2004, nr 12, s. 73–74).

Strych był bowiem zgodnie z zwyczajem miejscem obranym
do znoszenia nań wszelkich starych rupieci oraz dupereli (s. 86)

W innym miejscu utworu poeta umieszcza w wygłosie frazy termin filozoficzny. Pisze, że pewna myśl przejęła bohatera „metafizycznym dreszczem i imperatywem” (s. 87). Brak logicznego związku pomiędzy członami dopełnienia i wyraźna semantyczna nieadekwatność wyrazu „imperatyw” pogłębiają oczywiście wrażenie składniowego i semantycznego „przerostu” wypowiedzi. Co więcej: wprowadzają charakterystyczny dla groteski klimat nonsensu.

Ów efekt komicznej absurdalności zjawisk autor *Dwunastu stacji* często osiąga dzięki wyliczeniom. Nie zabiega jednak o podobieństwo, lecz o semantyczny kontrast pomiędzy wyrazami. W rozdziale *Autobus* odnaleźć można m.in. następujące zdanie:

[...] Wiele lat tutejszy naród
co lato wyjeżdżał pracować do Niemiec i grosz do grosza
uskladał nareszcie na zakup łóżka z wmontowaną lampką,
lustrem, złotą gałką i żoną (s. 74).

Obok kontrastu semantycznego w wyliczeniach Różyckiego pojawia się także kontrast stylistyczny. Tak dzieje się choćby w opisie dumań bohatera nad babcinym ogródkiem, który, jak czytamy,

ogródków
wszystkich był praarchetypem, matką, wujaszkiem, pierwszym sekretarzem
oraz biskupem (s. 45).

Mamy tu wyrazy, które odnoszą się do różnych, nieprzystawalnych sfer rzeczywistości, ale też są związane z różniącymi się od siebie stylami wypowiedzi – rodzinnej, oficjalnej, naukowej, urzędowej. Aby spotęgować efekt stylistycznego i semantycznego kontrastu, autor poematu wprowadza do swych wyliczeń określenia pospolite lub też nieadekwatne, nadaje wypowiedzi charakter absurdalny. Fragment, który jest, jak się zdaje, parodią opisu grzybobrania z *Pana Tadeusza*, brzmi następująco:

Lasy tutejsze tymczasem pełne były
też grzybów, takich jak opieńki, kurki, kozaki, maślaki,
prawdziwki smardze, pierdziawki, sromotniki bardzo przydatne
w produkcji bigosu, barszczu i uszek, pierogów z grzybami,
gołąbków i kaszy (s. 113).

Monotonię wyliczenia w komiczny sposób przełamuje najpierw rzeczownik „pierdziawki”, pochodzący od znanego czasownika, obciążony zatem wiązką skojarzeń jeśli nie wulgarnych, to z pewnością potocznych. Jest znaną wśród grzybiarzy, pospolitą nazwą purchawki, mamy więc do czynienia z wyraźnym kontrastem stylistycznym – obok ogólnie przyjętych nazw grzybów pojawia się środowiskowy argotyzm. Wrażenie stylistycznego dysonansu dodatkowo potęgują elementy stylu urzędowego zastosowane przy opisie bigosu. Jak by tego było mało, autor uzupełnia wywód nazwą nieadekwatną ze względów semantycznych. Rzeczownik „sromotniki” wprowadza nas w klimat pure nonsensu, sprawia, iż opis nabiera cech karykatury.

W omawianych dotąd przykładach estetyczna jakość komizmu była związana z nadmiernie wybujałą strukturą syntaktyczną. W poemacie Tomasza Różyckiego często mamy jednak do czynienia także z nadmiarem stylu. Obok retorycznej składni właśnie grandilokwencja stanowi najbardziej reprezentatywną cechę języka *Dwunastu stacji*. Efekt humorystycznego „przerostu” wywołują m.in. nadużywane przez autora określenia superlatywne. Czasami rzeczywiście poeta wprowadza superlatywną formę przymiotnika, przekształcając istniejący związek frazeologiczny. Dowiadujemy się wówczas o „produktach najpierwszej potrzeby” (s. 8). Częściej jednak natrafiamy w utworze na inne formy językowe podkreślające niezwykłą wartość opisywanego zjawiska. Pisarz świadomie przekracza np. zakres zastosowań przysłówka „bardzo”. Nie unika wrażenia nadmiaru, łącząc go z innym superlatywnie nacechowanym przymiotnikiem, jak w opowieści o winie domowym, które miało „ukryte cudowne bardzo właściwości” (s. 64). Pisze o piątku, który stał się „dniem bardzo uczczonym od całej rodziny”. We fragmencie o kwiatach, które „rosły bez ładu, każdy w stronę światła i bardzo zachłannie” (s. 75) nieprawidłowo obciąża zdanie dodatkowym członem współrzędnym poprzedzonym spójnikiem „i”. A wreszcie – oddala powiązane ze sobą części zdania, np. w opisie ogrodu

z furtką ze zmyślnym nad wyraz zamknięciem, przy której rosły nieco karłowate i bardzo dzikie już od lat agresty (s. 41).

Efektom nadmiernie pochwalnych określeń bywa jednak u Różyckiego nie tylko humor, ale i ironiczny dystans. Dzieje się tak wtedy, gdy autor poematu podkreśla kontrast pomiędzy superlatywną stylistyką a codziennymi przedmiotami opisu. Ten może dotyczyć choćby wyglądu postaci, które, jak pisze autor, charakteryzują się „niezwykle trwałą i mrozoodporną fryzurą” (s. 74). Ironia cytowanej wypowiedzi ma swoje źródło właśnie w egzaltacji i w naruszeniu reguł łączliwości przymiotnika „mrozoodporny”, który zwykle odnosi się do armatury budowlanej lub do niektórych gatunków roślin. Aby wzmocnić wrażenie kontrastu, poeta używa pochwalnego stylu w opisach zjawisk budzących niechęć, a nawet odrazę. Wspomina m.in. o jabłkach, które potrafią „jakże pięknie gnić i do końca dzielnie robaczywieć” (s. 41). Kiedy indziej wyostrza dysonans określając to, co zwyczajne, za pomocą form pochodzących z języka religii. Opole to w poemacie „wielebne miasto”. Zaś choroba lokomocyjna staje się przedmiotem głębokiej zadumy i wzniosłych apostrof narratora: „Iluż to ludzi, chcąc ciebie odgonić, / łykało na drogę Święty Awiomarin” (s. 77). Wzniosłość retorycznego pytania, uroczysty charakter formy „iluż” oraz przymiotnik „święty” zderzają się tu z pospolitym czasownikiem „odgonić” i nazwą leku przeciwko wymiotom.

Autor poematu jest prawdziwym mistrzem w wyszukiwaniu rozmaitych sposobów kształtowania patosu konfrontowanego ze zwyczajnością sytuacji i przedmiotów. Zdarza się, że osiąga efekt komicznego kontrastu za pomocą specyficznej leksyki. Zastępuje określenie potoczne – poetyzmem. Taki charakter ma przymiotnik „chży”⁶, który pojawia się w żartobliwym portrecie bohatera:

⁶ Jako poetyzm notuje je *Uniwersalny słownik języka polskiego* pod red. S. Dubisza. Wyd. 2. Warszawa 2006, t. 1.

Tam to właśnie, klucząc pośród kałuż, szedł nasz Bohater,
nie tak już młody jak niegdyś, ale jeszcze chyży (s. 9).

Bywa, że w miejscu potocznego określenia pojawia się w poemacie wyraz o nacechowaniu religijnym. Na początku rozdziału *Prudnik* odnaleźć można fragment poświęcony dokonanej przez bohatera „ablucji”. Rzeczownik ten oznacza rytualne obmycie, ale bywa też stosowany żartobliwie jako nazwa mycia w ogóle⁷. Tak właśnie jest w cytowanym fragmencie. Inną niż religijna odmianą „wysokiej” leksyki jest słownictwo medyczne. Kiedy kontekst na to pozwala, autor poematu sięga do zasobów słownictwa z dziedziny seksuologii: „ziemia lekko drżała, jakby odbywał się w niej jakiś proces / płciowy, jakaś penetracja lub frykcyjna wojna” – czytamy w rozdziale zatytułowanym *Pociąg* (s. 121). Rzeczownik „frykcja”, od którego pochodzi przymiotnik „frykcyjny” – to właśnie fachowy termin, oznaczający tarcie⁸, świetnie mieszczący się wśród innych nazw z dziedziny erotycznej, zastosowany wszakże do opisu... kopalnianych hałd. Kiedy indziej posługuje się terminem technicznym – „fabrykacja” (s. 23), który pojawia się w opisie przygotowywania pierogów. Oznacza on właśnie wyrabianie, produkcję, jest jednak archaizmem⁹, co oczywiście pogłębia komiczny rozdźwięk pomiędzy wysokim stylem i błahym przedmiotem narracji.

Archaizmy dość często pełnią w utworze wspomnianą wyżej funkcję. W tym samym fragmencie o pierogach znajduje się rada, by „cebulkę smażyć w obfitej prezencji oleju” (s. 26). We współczesnej polszczyźnie „prezencja” to „powierzchnowość, postawa”, dawniej jednak rzeczownik ten oznaczał także „obecność”¹⁰. Źródłem komizmu staje się w cytowanym zdaniu przywołane przez autora przestarzałe znaczenie wyrazu. Podobnie w opowieści o zegarze, którego dźwięk wprawił bohaterów w nie lada zdumienie:

Gdy więc zadzwonił, cisza nastąpiła wśród przeleknionych gości,
a zwłaszcza młodych, nie całkiem zwyczajnych takich sygnałów
(s. 37).

Współczesne słowniki języka polskiego wyjaśniają, że „zwyczajny” to tyle, co „niczym się nie wyróżniający”¹¹, ale dawniejsze, rejestrujące polszczyznę dziewiętnastowieczną, podają także inne znaczenie: „przyzwyczajony do czego”¹². Także w cytowanym tu zdaniu pisarz posłużył się semantycznym archaizmem. Język analizowanego poematu pełen jest różnego rodzaju archaizmów – leksykalnych, semantycznych, fleksyjnych, frazeologicznych i składniowych. Ich komizmotwórcza funkcja zasługuje na osobne omówienie.

Tymczasem wypada zauważyć, że w wielu omawianych wyżej fragmentach mieliśmy do czynienia nie tylko z komizmem „przerostu”, ale i z komizmem kontrastu. Źródłem humoru jest przecież w *Dwunastu stacjach* nie tylko nadmiar – gramatyczny bądź styli-

⁷ Takie użycie owego rzeczownika odnotowuje W. Kopaliński w *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* (Wyd. 16 rozszerz. Warszawa 1989).

⁸ Por. *Słownik wyrazów obcych PWN*. Red. J. Tokarski. Wyd. 16. Warszawa 1988

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. Wyd. 3. Warszawa 1983.

¹² *Słownik języka polskiego*. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. T. 8. Warszawa 1927.

styczny, ale także wyraźna semantyczna lub stylistyczna opozycja. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na różnego rodzaju „paradoksy stylistyczne”. Są one bowiem czym innym niż analizowane aplikacje wysokiego czy nawet napuszonego sposobu wysłowienia do narracji o tym, co trywialne. Nie oferują dysonansu pomiędzy aksjologicznym nacechowaniem stylu a realną wartością desygnatu, ale napięcie wewnątrzjęzykowe. Łączą w sobie wyrazy należące do kontrastowo odmiennych obszarów stylistycznych.

W heroikomicznym dziele Różyckiego wielokrotnie spotykają się dawność i współczesność, tradycja i nowoczesność – także w warstwie stylistycznej. Dawny literacki tryb wysłowienia miesza się w poemacie z obiegowymi dziś określeniami z dziedziny polityki. Zdanie „duch przedsiębiorczości i samorządności rozwinąłby skrzydła” składa się wyłącznie z poetyzmów i słów-kluczy współczesnego dyskursu społecznego. Można wszakże odnaleźć w utworze inne przykłady splatania się obydwu stylów. Czasami autor łączy elementy patosu dawnej epiki ze słownictwem technicznym naszej epoki. Tak jest m.in. w opowieści o wrażeniach bohatera odwiedzającego dom babci:

Ach, jakże wiele się łączyło wspomnień z tymi ścianami,
tego nie uniesie pióro żadnego literata ni jego komputer tego nie zrozumie! (s.10)

Egzaltowane wykrzyknienie, archaiczny spójnik „ni”, tradycyjna topika pióra unoszącego ciężar uczuć – wszystko to samo w sobie budzi uśmiech. Tym bardziej w zestawieniu z „komputerem”. Nieco dalej, w innej części poematu termin techniczny pojawia się w sąsiedztwie stylu biblijnego. Efekt zaskoczenia jest tym większy, że mamy do czynienia z przekształceniem związku frazeologicznego występującego w powszechnie znanej modlitwie:

[...] Ruszać natomiast
był już czas najświętszy, mówiły o tym wszelkie znaki na ziemi
jako i w telewizji (s. 40)

Autor, pamiętając zapewne o związku „jako w niebie, tak i na ziemi” odwraca porządek elementów, a człon „w niebie” zastępuje innym. Czy parodiuje modlitwę? Wydaje się, że nie. Ostrze karykatury jest tu zwrócone raczej w stronę religijnej postawy wobec mediów – wcale dziś nierzadkiej.

Bardzo często natrafiamy w analizowanym utworze na fragmenty, w których splatają się elementy polszczyzny literackiej i kolokwialnej. Kiedy narrator opowiada o pracowniku wyposażonym w piłę spalinową, „z którą po okolicznym podwórku się szlajał”, otrzymujemy proste zestawienie „literackiego” określenia „okoliczne podwórko” z pospolitym czasownikiem „szlajać się”¹³. Podobne połączenie odnajdujemy w zdaniu o pierogach, które „znano [...] również pod nazwaniem knydli”. Archaiczny leksem „nazwanie” nie może nie budzić uśmiechu obok określenia charakterystycznego dla śląskiej gwary. Gdy jednak natrafiamy na opis narady, nie bez zdziwienia odkrywamy, że autor oprócz kontrastu wprowadza element groteskowego absurdu. „Jedni przemawiali głosami pełnymi, / z pełnym dostojeństwem, inni chichrali cicho, całkiem bez umiaru” – czytamy na s. 22.

¹³ Przywoływany *Uniwersalny słownik języka polskiego* wyjaśnia, że ów potoczny czasownik oznacza tyle, co „włóczyć się”.

„Przemawiać”, „dostojeństwo”, to wyrazy znamionujące styl wysoki. Nie da się tego jednak powiedzieć o czasowniku „chichrać”, który oznacza tyle co „śmiać się intensywnie”, występuje w różnego rodzaju gwarach i ma charakter potoczny¹⁴. Zabiegi autora owocują czymś więcej niż paradoks stylistyczny. Wprowadzają elementy logicznej niespójności, a być może nawet – nonsensu.

Najbardziej jaskrawymi przykładami „paradoksów stylistycznych” pozostają jednak w *Dwunastu stacjach* połączenia stylu wysokiego z wulgaryzmami. Opowiadając o dziecięcych zabawach, narrator wspomina także polowania na motyle, które nie cieszyły się zresztą zbyt wielką popularnością:

Jednak tenże zwyczaj jakoś się nie przyjął [...]
zwalczany był również przez starszych jako barbarzyński,
często za pomocą perswazji: „Czekaj gówniarzu, jak cię złapię
to ci nogi z dupy powyrywam” (s. 45)

Nieczęsto natrafiamy w poemacie na tak wierne cytaty popularnych sformułowań i tak wyraźne zestawienie wulgarnego określenia z grandilokwentym zwrotem. O wiele częściej autor podejmuje próby osłonięcia wulgarności eufemizmem. Tak jest w opowieści o autobusach, które „burczą i mrucząc, smrodząc i prukając wożą zaspane legiony tubylców”. Patetyczne „legiony”, fachowe określenie „tubylcy” konfrontuje tu autor z nieszlachetnym bynajmniej imiesłowem „prukając”. To prawda, mamy do czynienia z eufemizmem, a jednak efekt komicznego kontrastu został przez autora osiągnięty. Innym sposobem komicznej gry z wulgaryzmem są przekształcenia łacińskich zwrotów. Gdy bohaterowie, nie do końca trzeźwi, śpiewają hymn *Naser Mater Polonia*, czytelnik orientuje się, że ma do czynienia z kontaminacją dwóch związków frazeologicznych. Jeden z nich to tytuł pieśni *Gaude Mater Polonia*, drugi zaś to popularne przekleństwo „na sermater”. Brzmi ono z łacińska, jednak Stanisław Kania w *Słowniku argotyzmów* podaje, że pochodzi ono z języka ukraińskiego. Jeszcze ciekawszą kombinację językową odnajdujemy w relacji o panu Antonowie:

Nikt więc nie wiedział, skąd jego zrzędenie i pochmurny wyraz,
dlatego właśnie stwierdzono wyraźną starczą demencję,
cholera duplex oraz naser matrix (s. 119).

Nośnikami wysokiego stylu stają się w cytowanym fragmencie łacińskie słowa i końcówki fleksyjne. Zestawienie „naser matrix” jest połączeniem przekleństwa oraz informatycznego terminu określającego tzw. „macierz dyskową”. Warto jednak dodać, że wyraz „matrix” przeszedł pod wpływem znanego filmu do języka potocznego i oznacza wirtualną rzeczywistość. Konstrukcja zderza zatem ze sobą łacinę i potoczną polszczyznę, techniczny żargon i wulgaryzm.

* * *

Czy omawiane utwory zwiastują zatem jakąś zasadniczą zmianę współczesnej świadomości gatunkowej? Wydaje się, że tak. I Wencel, i Różycki mają już swoich młodszych

¹⁴ Por. np. *Słownik współczesnego języka polskiego*. Pod red. B. Dunaja. Warszawa 1996.

naśladowców. Do tekstu *Dwanaście stacji* wyraźnie nawiązuje Jarosław Jakubowski w książce *Ojcostych*¹⁵. Naśladowcą *Imago mundi* stał się Szymon Babuchowski, autor poematu *Medjugorie. Wieniec z gwiazd dwunastu*, zamieszczonego w tomie *Wiersze na wiatr*¹⁶. Dzięki Wencłowi i Różyckiemu wierszowana epopeja znów stała się przedmiotem intertekstualnych odniesień. Można by rzec: wróciła do gry.

BIBLIOGRAFIA

- Babuchowski Sz.: *Wiersze na wiatr*. Warszawa 2008.
- Buttler D.: *Polski dowcip językowy*. Wyd. 3 uzup. Warszawa 2001.
- Fitas A.: *Model powieści Józefa Mackiewicza*. Lublin 1996.
- Jakubowski J.: *Ojcostych*. Bydgoszcz 2007.
- Kopaliński W.: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Wyd. 16 rozszerz. Warszawa 1989.
- Różycki T.: *Dwanaście stacji. Poemat*. Kraków 2004.
- Skrendo A.: *Ów Różycki*. „Odra” 2004, nr 12.
- Słownik języka polskiego*. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. T. 8. Warszawa 1927.
- Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. Wyd. 3. Warszawa 1983.
- Słownik współczesnego języka polskiego*. Pod red. B. Dunaja. Warszawa 1996.
- Słownik wyrazów obcych PWN*. Red. J. Tokarski. Wyd. 16. Warszawa 1988.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*. Pod red. S. Dubisza. Wyd. 2. Warszawa 2006, t. 1.
- Wencel W.: *Imago mundi. Poemat*. Warszawa–Kraków 2005.

¹⁵ J. Jakubowski: *Ojcostych*. Bydgoszcz 2007.

¹⁶ Sz. Babuchowski: *Wiersze na wiatr*. Warszawa 2008, s. 51–68.