

Kicz i styl

JERZY PASZEK

(*Katowice*)

Wyodrębnić kiczowate utwory z całej literatury współczesnej (czy też XX-wiecznej) – to iście syzyfowa praca. Grafomania czy – jak chce Roman Zimand (Zimand 1990: 59) – grafo-mania zalewa nas ze wszystkich stron i z wielu, aż za wielu stron. Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, iż współczesna proza i poezja nie tylko sąsiaduje z kiczem, ale i jest nim podszyta, jest nim przesiąknięta.

Pod koniec XX w. sztuka w ogóle staje się bezstylowa czy – łagodniej mówiąc – wielostylowa. Jarmarczność i tandeta – w pomysłach artystycznych i wykonaniu dzieła – częstokroć nie stanowi już zarzutu, lecz staje się „wyzwaniem dnia”, obowiązującą modą i złotodajną działką czy terenem (by nie rzec: „trendem”). W piśmiennictwie zaczyna dominować beletrystyka popularna, która nie wstydzi się swojej kiczowatości.

Wszelkie definicje kiczu zwracają m.in. uwagę na takie cechy „podejrzanego” dzieła: wtórność, przesada, histeria i tendencyjność (Ziomek 1980: 308). Jerzy Ziomek, nawiązując do przemyśleń Andrzeja Banacha (Banach 1968: 46), pointuje: „W kiczu zamiast uczuciowości występuje sentymentalizm, miejsce moralności zajmuje pruderia, wdzięku – kosmetyka, erotyki – pornografia” (Ziomek 1980: 308). Kicz literacki jest to pisanina (grafo-mania), skierowana do najszerzych kręgów czytelniczych, zdominowana przez stereotyp, epigonizm, schematyzm, banał i pretensjonalność, pisanina wcale nie pretendująca do odkrywczości literackiej, ale manierycznie i histerycznie nawiązująca do panującego stylu literackiego. W literackim kiczu szwankuje onomastyka, a realia są najczęściej zmyślane (Wańkiewicz 1983: 500).

I. Błędy stylistyczne

Badając literacki kicz, z góry można założyć, że spotkamy tu wszystkie rodzaje wykroczeń przeciwko normom poprawności językowej. Nie każdy czytelnik-znawca zdaje sobie z tej fundamentalnej zasady sprawę: Adolf Strzelecki w „Sfinksie” z 1909 r., recenzując pierwsze wydanie *Trędowatej*, zauważył w tej powieści „do rozpaczki doprowadzającą poprawność stylu i formy”! Pisał też jednak: Mniszek jest „arcytypem owej poprawności i łatwości pisania”, który „z bajeczną jak na debiut rutyną i sprawnością opowiada romans kolosalnie szlachetnego, kolosalnie męskiego księcia z niesłychanie dobrą szlachcianeczką. [...] Dwie zasadnicze wady ma powieść p. Mniszek: straszną rozwlekłość i gadatliwość, oraz wprost bałwochwalczą idealizację obu głównych postaci romansu” (Kalita 1993: 25).

O wiele bliższa prawdy jest oczywiście Teresa Walas, która w swoim *Postłowi* do omawianej powieści zauważyła: „Mniszkówna była zupełnie bezradna wobec słów, którymi chciała się posługiwać. Nie posiadając wycucia i intuicji językowej, a chcąc sprostać wykwintnej literackości, mając przy tym właściwy swej epoce pociąg do stylu obrazowego, rzucała słowami na oślep, wiązała je ze sobą najdziwniej, lekceważąc ich wartość, sens i logikę. Jej zmagania z metaforą, z konkretem i abstraktem wiodły zazwyczaj do groteskowej kłęski” (Walas 1972: 462).

I rzewczywiście. Tekst *Trędowatej* napiętnowany jest i naszpikowany błędami stylistycznymi już od incipitu. Brzmi on tak: „Dniało. Wstawał świt”. (Mniszek 1972: 5). Dla każdego Polaka jasne jest, że słowo *dniało* oznacza właśnie ‘rozwidnianie się, świtanie’. Na samym początku pojawia się więc pleonazm, „masło maślane”. Dla iluż czytelników stanowi on ostrzeżenie? Dla większości uchodzi zapewne za oznakę bogactwa stylu, łatwości wypowiedzania się, swady autorki. Dla czytelników-znawców może być również sygnałem wadliwie pojętego stylu azjańskiego (styl azjański to nagromadzenie wyszukanych tropów, ale nie „pocieszne” – jak mówi Arystoteles – w swej nieporadności metafory i porównania).

A tak przedstawia się portret heroiny, Stefcy Rudeckiej, odtworzony po jej śmierci przez artystę malarza (Mniszek 1972: 453):

Wielkie gwiazdziste oczy, lśniące fioletem, w ciemnej przepysznej oprawie, patrzyły przed siebie marząco, lecz z iskrami wesołości, pełne życia. Zarysowane ładnie brwi, podgięte nieco w górę, i niesłychanie długie rzęsy drgały w swawolnym uśmiechu.

Powaga, zamyślenie i ta jakaś dojrzałość duchowa, wyzierająca z głębin jej oczu, stanowiła zachwycający kontrast z młodą wesołością, widną z każdego ruchu postaci.

Na jasnym czole, okolonym łagodnie lśniąca masą włosów, świeciła inteligencja. Subtelność natury przebijała się w rysach i kątach drobnych ust. W zagięciu brwi znać bujność temperamentu.

Co uderza w tym przytoczeniu? Przede wszystkim to, że autorka zapomniała się tak dalece, że postać zmarłej ma na obrazie wszelkie cechy osoby żywej (czy „pełne życia”), a w tym i ruch („wesołość widna z każdego ruchu”, a więc tych poruszeń jest kilka!). Jest tu też jakieś posiekanie, pokawałkowanie i porozbijanie cielesności i duchowości: oczy rzucają „iskry wesołości”, brwi i rzęsy „drgają w swawolnym uśmiechu”, a „młoda wesołość” widna jest z ruchów postaci, chociaż jednocześnie z tychże oczu wyziera „powaga, zamyślenie i ta jakaś dojrzałość duchowa”. Temperament Mniszkówna wiąże z zarysem brwi na tej samej pewnie zasadzie, na jakiej opierała się Orzeszkowa w *Marcie*, kreśląc obraz Karoliny: zmarszczki na czole miały świadczyć o jej ukrywanej profesji... *Trędowata* tonie ponadto w jaskrawości i świetlistości (jak wyczyszczone do połysku garnki we wzorowej kuchni): tutaj w jednym zdaniu mamy aż trzy świadectwa tej manieri: „Na jasnym czole, okolonym łagodnie lśniąca masą włosów, świeciła inteligencja”.

Ogólne wrażenie dotyczące kłopotów Mniszkówny ze stylem: jej pisanina jest przepelniona niezbornością i niespójnością. Niekoherencję widać w zespoleniu powagi i wesołości, zmysłowości („bogactwo uduchowienia w połączeniu z gorącą krwią”) i niewinności. A także w tym, że każda część ciała zachowuje swój odrębny status – źrenice są poważne, a brwi wesołe. Nagromadzenia słów nie tworzą spójnego obrazu. Rozpadają się nie tylko dłuższe opisy, ale i krótkie zdania nie mają często sensu: „Stefcia na portrecie była [...] artystycznie odtworzoną, tym bardziej że tylko z fotografii” (chodzi o sens słów: „tym bardziej”). Czytanie *Trędowatej* zmusza do zapomnienia o poprawnej polszczyźnie i grozi utratą wszelkiego smaku literackiego. Na prostodusznego odbiorcę działa widocznie nie tyle sens i semantyka tekstu, co magia nie do końca zrozumiałych dlań polskich i obcych słów, które pojawiają się litanijnie, enumeracyjnie, inkantacyjnie. Powtarza się sytuacja opisana w *Pałubie* (1903): niedookreślone pojęcia i wyrazy terroryzują umysł niewybrednego i nieobytego czytelnika. Jeśli istotnie można zdefiniować kicz jako „sztukę szczęścia” (Moles 1978: 35), to i tu *Trędowata* znakomicie się sprawdza, gdyż ostatnim słowem powieści jest właśnie szczęście: „W zamku panowała głucha, tragiczna cisza, jakby ostatnie zamarło w nim szczęście” (Mniszek 1972: 454).

Przejdźmy do innego przykładu. Niechaj nim będzie twórczość Tadeusza Mićńskiego. Jego dorobek także jest podszyty nie tylko grafo-manią, ale i grafoma-

nią. Jan Prokop, autor *Żywiołu wyzwolonego. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego* (1978), zwierzał mi się ze swoich niepokojów badawczych: w tomie pt. *Poezje błyszczą prawdziwa sztuka*, ale już w tomie pt. *Poematy prozą* – dominuje grafomania. Zresztą już współcześni Micińskiemu zauważyli, że w powieściach autora *Nietoty* pojawia się sporo błędów stylistycznych i dziwaczna kompozycja (mówi się o „powieści-worku”, Bolecki 1982: 12-13). Mieczysław Grydzewski, purystyczny stylista „Wiadomości Literackich”, przypomina pełny tytuł recenzji Andrzeja Niemojewskiego dotyczącej *Xiędza Fausta: Obłąd czy wyuzdanie? czyli trzysta błędów gramatycznych* (Grydzewski 1994: 119).

Przypatrzmy się kilku metaforom z tej masońskiej powieści. Uderza w nich hiperboliczność przebijająca wzorzec, jakim był tu styl Żeromskiego:

Zdarzają się rusalki prawdziwe, których duszę stanowi Dniepr nieobjętych żądź, olbrzymie mroczne niebo tęsknoty i dzika odwaga przepływania każdego moralnego porohu w kruchej łodzi „duszehubce”.

(o Ukrainkach; Miciński 1913: 77)

Skorpionował mnie wzrokiem Albin .

(słowa Fausta; Miciński 1913: 82)

– Już wiem – hi hi hi! – chichotał piskliwie, trzęsąc swymi kościstymi dłońmi i głową w powietrzu, jakby zsypywał skorpiony z czupryny swej.

(o Albinie; Miciński 1913: 85)

Wydało mi się, że wszy i skorpiony po mnie łążą, że wnętrza rekina trawiają mnie...

(Miciński 1913: 151)

Motyw skorpiona łączy w sobie i hiperboliczność stylu schyłku Młodej Polski, i egzotyczny powiew, tak częsty w pisaninach Micińskiego. Ukrainki z „Dnieprem nieobjętych żądź” reprezentują w ogóle kobiety (*nb.* wedle narratora „Kobiety w ogóle są sprzedajne”, Miciński 1913: 88), które bywają demonizowane, ale i opisywane podejrzanie staromodnym („zatoki wiśniowe jej ust”) stylem:

Milczałem. Wiem, co takie milczenie oznacza: nagle bez pamięci wtopienie ust swych w zatoki wiśniowe jej ust, załamanie wszystkich praw w tym jedynym, które z męczyzny czyni Gryfa czarnego, rzucającego się na morze kobiece, aby je wchłonąć...

(Miciński 1913: 66)

Można dodać, że nawet skomplikowana zeugma (z błędem gramatycznym w odmianie liczebnika) godzi tu w kobiecość: „Balzak umierał na 40 tysiące filiżanek z czarnej kawy i na mizdrzącą się idealną panią Hańską” (Miciński 1913: 361).

Powieści Micińskiego, w których proza przechodzi nagle w poematy, a fabuła grzęźnie w publicystyce, są – moim zdaniem – mocno podszyte kiczem. Nie chodzi mi jedynie o manieryczność metaforyki i obrazowania, ale również o zderzanie słów polskich z barbaryzmami i kalkami wyrazów obcych, o ogromnie wyszukaną i wypracowaną erudycyjność, która ma olśnić także i czytelnika-znawcę (przypomnijmy tu sobie wstęp do *Bazylissy Teofanu*).

Hiperbolizacja w obrazowaniu, jakże często prowadząca do katachrezy, może sąsiadować także z innymi błędami stylu: oparciem danego tekstu na perseweracji modnego i zwykle nadużytego słowa. Wezmę jako przykład dramat Przybyszewskiego pt. *Złote runo* (1901). W tym dość krótkim utworze (110 ss. w wydaniu „Biblioteki Narodowej”) występuje aż 33 razy epitet „straszny”, a także „straszniejszy” (raz), „najstraszniejszy” (raz), przysłówek „strasznie” (3 razy) i rzeczownik „strach” (raz). Najczęściej omawiany epitet pojawia się w zdaniach typu: „Jakiś ty straszny” (Przybyszewski 1966: 199, 200, 201, 223, 236, 237, 249, 280). Służy to wszystko demonizacji bohaterów, którzy połączeni są łańcuchem kolejnych cudzołóstw, a jednocześnie wskazuje na fascynację złem. Jedna z postaci, dyrektor zakładu leczniczego Rembowski, powiada paradoksalnie: „Są rzeczy tak straszne, że winy w nich nie ma, że stają się święte...” (Przybyszewski 1966: 271). Nie wiem, czy powtarzanie jednego epitetu może wprowadzić na scenę nastrój grozy (o co chodziło autorowi), a jeszcze słabiej wyobrażam sobie, jak grał Ruszczyc zapisane w didaskaliach role „straszego” i „coraz straszniejszego” człowieka!

W późniejszym dramacie Przybyszewskiego, w *Śniegu* (1903), mamy powtórzenie epitetu „straszny” (9 razy), a obok tego słów „straszliwy” (3 razy), „najstraszniejszy” (raz), „strasznie” (2 razy) i „straszyc” (leitmotiv obrazu: „Ciebie czarny ślep stawu straszyc”). Kiczowatość tego tekstu przejawia się w określeniu „koralowe usta Bronki” (Przybyszewski 1987: 56), ale przede wszystkim w horrenalnym opisie kobiet-kokietek:

Mam dosyć tych głupich, próżnych samiczek pawich, które grają rolę demonów i pieprzą ją mozolną i niesmaczną zonglerią temperamentu i namiętności, dosyć tych maślankowatych i cklivych aniołów natchnienia. Dosyć tych zgarbionych wiedźm, co się rozbijają na lysej górze nauki, wiedzy i pracy społecznej. Och, wierz mi szczerze, strasznie zmęczony jestem tymi Epipsychidionami, połowami i połowiczkami dusz męskich .

(Przybyszewski 1987: 21)

Zwróćmy uwagę na to, że kobiety-sawantki są tu pawicami, demonami, zonglerkami-kucharkami (bo „pieprzą”), aniołami, wiedźmami, Epipsychidionami (tu aluzja do rapsodu samego mistrza!), połowami mężczyzn, przy czym słowa

„samiczki” i „połowiczki” natrętnie rymują się jako klamra całego periodu retorycznego. Jest to niewątpliwie niekoherencja obrazu, którą badacze wiążą z niechlujstwem stylu Przybyszewskiego. Ja widzę tu raczej podejrzaną ułatwieniami (rola epitetu „straszny”) i niekontrolowane erupcje („samiczki-połowiczki”) ekspresjonistycznego dyskursu. Jeśli to można nazwać kiczem stylu, to ideowym kiczem dramatów Przybyszewskiego jest fakt, iż mowa w nich o „nadludziach”, którzy jednak nie uwolnili się z religijnych przesądów o winie i karze.

Technika literacka Przybyszewskiego miała swoich naśladowców. Myślę, że persewerujący w powieści Józefa Mackiewicza *Lewa wolna* motyw kurzu wznieszanego przez konnicę w wojnie polsko-sowieckiej 1920 r. – ponad 40 razy powraca tu wyraz ‘kurz’, a kilka razy pojawiają się synonimy: ‘pył’, ‘tuman’ – też należy zaliczyć do podobnych ułatwień stylistycznych. Nie zmienia mojego zdania to, że Mackiewicz wprowadza różne metamorfozy głównego obrazu: „kometa kurzu”, „pyłne zamyślenie schodzącego z nieba słońca”, „rydwan kurzu”, „siwy leśny kurz”, „biały szosowy kurz”, „kurze odwrotu”, „skręcone z pyłu bicze” (Mackiewicz 1965: 70, 86, 182, 219, 221, 225, 229).

Rekordy niefrasobliwości i błędów stylu bije Władysław Machejek w zbiorze nowel pt. *Machlanina* (1974). Dziwaczność zestawień i ich obsesyjność (kobiety jako konie, konie jako kobiety) jest nie do podrobienia. Są to same szczyty „machejkowizmu”, nieodpowiedzialnego stylu wstępniaków redaktora „Życia Literackiego”. Przykładowo: „Od czasu do czasu otwierały się jak kwiat świeże, młode piersi kobiece. I wnet w brudzie i rozpuście zamieniały się w błoto”; „Zady, zady, kopyta, kopyta i husarskie grzywy. Jeden zamach niewieścich piersi podmyje budynek urzędu jak domek z kart”; „Pan Okrażkowy za bardzo obrósł w swój interes i kaleczył. [...] Aż dziw, że pani, taka pełna ciała, nie mogła dogodzić ślubnemu mężowi. Na wsi inaczej, bierzesz babę jak na kopyto” (Machejek 1974: 123, 127, 7).

Żywiołem Machejka są katachrezy: nie dość mu tego, że piersi „otwierają się jak kwiat”, to jeszcze muszą się „zamieniać w błoto” lub „podmywać” budynek urzędu. Pisarz ma jeden cel: „wyprowadzić z wieży Babel znów jeden język, choćby miękki” (Machejek 1974: 108). Ten język – dziwaczny, nielogiczny, śmieszny w swej napuszonej i hiperboliczności ludowo-rubasznej – oddaje atmosferę szaleństwa erotycznego, jakichś halucynacji ogarniających bohaterów powstania styczniowego i schyłku XIX w. Myślę jednak, że dodawszy do błędów stylu także hybrydyczny obraz „zbiorowej gęby ludzi i koni” oraz „narodu końsko-ludzkiego” (Machejek 1974: 129, 122) otrzymamy w rezultacie niepocholebną ocenę tego utworu. *Machlanina* stanie blisko *Trędowatej*.

Weźmy na koniec książkę z 1993 r. Jest nią „światowy bestseller” (wedle napisu reklamowego na tylnej okładce) Marii Nurowskiej pt. *Listy miłości*. Tu młoda, 19-letnia dziewczyna zapisuje: „Czy drzewo mojego życia jeszcze się kiedyś podniesie?” (już samo „drzewo życia” byłoby w tym romansie obrazem przesadzonym, a „podnoszenie” pachnie katachrezą). Bohaterka, będąc pracownicą domu publicznego, zauważa chyba niestosownie: „Moje majteczki zwisały ze szczytu łóżka jak biała flaga...” – białą flagę kojarzymy sobie z inną sytuacją i z innym nośnikiem bieli. Melodramatyczność i mitologizacja płci dochodzi w innych scenach zamtuzowych:

„Nie musiałam się zbytnio wysilać, żeby jad wydostawał się ze mnie każdym porcem mojej skóry. Udało się. Wprawiłam mojego partnera [esesmana] w zupełną niemoc”; „w chwili, kiedy umierał [ojciec bohaterki], esesman trzymał moje ciało. [...] To był układ kat – ofiara, ale zmieniły się role, ja stałam się jego katem” (Nurowska 1993: 21, 24, 33, 80).

Obrazy patetyczne sąsiadują w tym „światowym bestsellerze” z wulgarnymi. Jednym z motywów jest „rozjechać się”: „Moja twarz się rozjechała”; „buzia mu [niemowlęciu] się rozjechała i zobaczyłam różowe dziąsła z zaczątkiem zęba na przodzie”; „Brutalnie wszedł we mnie od tyłu. [...] doświadczałam uczucia bólu, ale i nieznaney rozkoszy, którą odbierałam nagle każdym nerwem. A potem wszystko się we mnie rozjechało” (Nurowska 1993: 93, 217, 145). Banał psychologiczny („spaliśmy na jednym tapczanie, ale byliśmy od siebie daleko”) graniczy z jawnym bluźnierstwem w opisie skrobanki: „jestem Chrystusem rozpiętym na krzyżu” (Nurowska 1993: 125, 152). Tak więc trudno mówić o jakimś jednym stylu omawianej powieści. Jest to raczej kakofonia stylistyczna.

II. Doping stylistyczny

Używając słów „doping stylistyczny” mam na myśli „podpieranie się” utworu beletrystycznego różnymi dziełami o niepodważalnej wartości lub po prostu bardziej znanymi czy cenniejszymi. Jest to taka sama próba poprawienia własnego obrazu (image'u), jak u kiczowatego malarza próba ulepszenia natury: na zdjęciach Adama Styki z pozującymi mu obnażonymi modelkami widać, że „namalowane” biusty różnią się nieco od prawdziwych, gdyż mają kształt idealnej kuli (Czapliński 1988: 140, 150). W pisaninach wyzyskuje się jako modele przede wszystkim wzorcowe dzieła obiegu artystycznego. Są to naśladownictwa i mniej lub bardziej żałosny epigonizm.

Dopingiem stylistycznym może być także inne „przepisywactwo” czy dopisywanie się do poważnych (np. naukowych) utworów. Przykładem służy Zbigniew Nienacki, który w swoich osławionych powieściach erotycznych (*Uwodziciel*, *Raz w roku w Skirostawkach*) nieudolnie maskuje fascynację podręcznikiem patologii seksualnej. Jerzy Kosiński w *Malowanym ptaku* korzysta z monografii Henryka Biegeleisena poświęconej *Lecznictwu ludu polskiego* (1929). *Listy miłości* Nurowskiej nawiązują wprost do *Listów miłosnych* portugalskiej zakonnicy Mariany Alcoforado (wydanych w r. 1959 w tłumaczeniu Przybyszewskiego; pierwodruk przekładu – Lwów 1911). Pojawiają się tu jednak również mniej egzotyczne relacje intertekstualne: autorka każe bohaterce czytać *Dzieje grzechu* i *Popioły* Żeromskiego (Nurowska 1993: 65, 66). Czytając opis powitania kochanków w scenerii zimowej (Nurowska 1993: 66-67), widzimy okiem wyobraźni w tle Rafała i Helenę w Dersławicach:

Spadł śnieg i mimo panujących ciemności w sadzie było niemal jasno. Zobaczyłam czyjaś zamazaną sylwetkę. I już wiedziałam, że to Ty. Narzuciłam kożuch i wybiegłam na dwór. Okrążając dom, przez furtkę dostałam się do ogrodu. Byłeś już blisko i po chwili trzymałeś mnie w ramionach.

– Krysiu – usłyszałam Twój głos przez ściśnięte gardło. Ze wzruszenia nie mogłeś mówić.

Całowałeś mnie po twarzy, po włosach. Potem spostrzeżliśmy oboje, że jestem boso, stopy miałam czerwone z zimna.

Proponuję wprowadzenie pojęcia „uzurpacji intertekstualnej”: autor popularnego dzieła beletrystycznego z jednej strony pragnie oszołomić prostodusznego czytelnika swoim zakorzeniem w innych, wyższych sferach piśmiennictwa (najlepiej wypada tu udawana erudycja, znajomość książek naukowych, np. z filozofii czy logiki), a z drugiej – przypodchlebić się znawcy, który prędzej czy później odtworzy rzeczywistą siatkę powiązań intertekstualnych (w *Trędowatej* dostrzeże aluzje do *Emancypantek* Prusa lub *Przerwanej pieśni* Orzeszkowej)

Epigonizm wiąże się zresztą ze słabo markowanym dosłownym przepisywaniem i plagiatem. Zobaczmy podobne zabiegi w XI rozdziale *Ordynata Michorowskiego* (Mniszek 1989: 46-47):

Dęby wołyńskie, olbrzymy niebotyczne, trzęsły potwornymi głowami. One tylko zielone swe grzywy rozpościerały dumnie i butnie nad morzem rozhulanych po puszczy barw jesiennych.

Dęby wołyńskie parły do słońca całą siłą swych tęgich mięśni. Zaborcze swe ramiona wżerały pomiędzy gałęzie innych drzew, brały je pod siebie i znowu szły dalej, i znowu dławily słabszych.

Dęby wołyńskie, rozwiemożnione, poważne, królowały puszczy, biorąc ją we władanie. Sypały na ziemię grad żółędzi na pokarm dla dzików.

Dęby wołyńskie, praojcowie puszczy, suwereni jej i opiekunowie. [...] One pierwsze rozbrzmiały donośną pogwarą na powitanie swego pana, pierwsze pochyliły czuby w wersalskim pokłonie ordynatowi Michorowskiemu. [...]

A puszcza grała. Grała melodią tonów tęczowosłonecznych, dla oczu grała.

Wydaje się rzeczą jasną, że cały schemat opisu puszczy wołyńskiej został zaczerpnięty z *Popiołów*, które zaczynają się od grania Puszczy Świętokrzyskiej. Tu i tam powtarzają się jednak takie same lub synonimiczne słowa, które pozwalam sobie zapisać spacją (Żeromski 1988: 7-10):

Wrósłszy między głązy [...] wszczepiając pazury pobocznych skrętów w każdy zuchelek ziemi [...] wielkie jedle chwiały królewskie swe szczyty [...] jej wierzchołek bujał nad przestworciem. [...] Niektóre młode rsioki [...] trzymały wysokie głowy u samej ziemi [...] Nad sobą i przed oczyma miał tęgie [...] gałęzie [...] wielki śniat, ze skrętami i kłębami jak wyprężone mięśnie człowieka, zdał się być duchem mrozu. Olbrzymi buk stał samotny [...] Król na Łysicy! Szczyty drzew pochylały się przed nim jakby we czci, gdy płynął w bory ów śpiew niewysłowiony. [...] Knieja obejmowała go [...] p u s z c z a – dusza praojco wska [...] Kiedy nadciągała z daleka owa pieśń lasów [...] Snuły się w nim wspomnienia [...]

W jednym i drugim opisie mamy więc granie puszczy, drzewa królewskie, a także bohatera, który podczas tego śpiewu lasów wspomina przeszłość (Mniszek 1989: 50 – „Opadły go srebrne ptaki – wspomnień. Wspomnienie! coś cudownego i pięknego! co sięga w krainę baśni, o czym trzeba śnić z zamkniętymi oczami”). Wydaje się, że Mniszkówna знаła twórczość Prusa, Orzeszkowej oraz Sienkiewicza (od *Trylogii* nie mogła się oderwać!), ale realny wpływ na jej obrazowanie wywarł dopiero Żeromski jako autor *Ludzi bezdomnych*, *Popiołów*, a przede wszystkim *Dziejów grzechu*.

Doping stylistyczny może oznaczać nie tylko „zapatrzanie się” w cudze słowa, ale i „rozcieńczanie” znanych archetypów czy motywów literackich. Mniszkówna w *Trędowatej* sięga po wątek Kopciuszka i księcia z bajki. Kosiński w *Malowanym ptaku* zajmie się toposem „dziecka – starca” i osoby wszechstronnie doświadczonej przez okrutny los. W *Listach miłości* głównym tematem będzie paradoksalny obraz „świętej dziwki”, która przez przypadek jest jeszcze pół-Żydówką (a więc i wszystkie obsesje antysemitki i antypolskie są zasygnalizowane). Bohaterka, Elżbieta Elsnerówna, uprawia dziecięcą prostytutkę w getcie, a po wojnie jest jednocześnie żoną kardiologa-antysemity i kochanką Żyda-ubeka, zwalczającego gojów. Bohaterka zdaje sobie – na szczęście – sprawę, że jej życie stało się autentycznym

kiczem: „Wtedy po raz drugi pomyślałam, że moje życie jest kiczem” (Nurowska 1993: 199).

Machejek wymyśla topos (*quasi*-topos), który może konkurować z wyobrażeniami o Amazonkach i centaurach. Stąd pojawia się tu, w *Machlaninie*, „babsko-końska fotografia”, stąd „Kobieta leżąca w trawie była koniem”, stąd „poplątana sceneria koni i kobiet”, stąd zdanie „była konnolotna ze swym ukochanym... a on sapał jak kowalski miech”. Stąd też rama kompozycyjna całego tomu: na początku pojawia się sentencja-westchnienie: „Kobiety i konie...”, a na końcu książki podwójne opisy odgłosów: „Kwik koni, kwik kobiet... Kwik koni, kwik kobiet...” (Machejek 1974: 12, 66, 10, 14; 5-146).

III. Wnioski

1. Wydaje się, że same błędy stylistyczne nie przesądzają jeszcze o kiczowatości utworu literackiego. Niekiedy zdarza się, że w danym dziele uderza „poprawność formy i stylu”. Autor powtarza osiągnięcia poprzedników, nie popadając przy tym w manierę i nie robiąc zasadniczych błędów stylistycznych. Jest raczej „nudny” w wypracowanej poprawności.

2. Gdy jednak do widocznych błędów stylistycznych dochodzi jakiś doping stylistyczny, czyli pewnego rodzaju „uzurpacja intertekstualna”, swoiste „zadzieranie nosa” autora, to już w wyższym stopniu można zakładać, że jesteśmy na prostej drodze do natrafienia na kicz.

3. Pewność daje nam dopiero przyporządkowanie gatunkowe utworu. Przykładowo: gdy w romansie, powieści inicjacyjnej (utwory Micińskiego), opowieściach fantastyczno-naukowych (np. Grabińskiego) czy „kryminale” spotkają się błędy stylistyczne z dopingiem stylistycznym – to w rezultacie wychodzi kicz literacki.

PS. Jeśli błąd nazwać „kiksem”, a doping – „koksem”, wówczas „kicz = kiks + koks” (uwaga mnemotechniczna).

Literatura

Banach A., 1968, *O kiczu*, Kraków.

Bolecki W., 1982, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław.

Czapliński Cz., 1988, *The Styka Family Saga. Saga rodu Styków*, New York.

Stylistyka III

- Grydzewski M., 1994, *Silva rerum*, Gorzów.
Kalita T., 1993, *Mniszkówna*, Londyn-Warszawa.
Machejek W., 1974, *Machlanina*, Kraków.
Mackiewicz J., 1965, *Lewa wolna*, Londyn.
Miciński T., 1913, *Xiądz Faust*, Kraków.
Mniszek H., 1972, *Trędowata*, Kraków.
Mniszek H., 1989, *Ordynat Michorowski*, Kraków.
Moles A., 1978, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, Warszawa.
Nurowska M., 1993, *Listy miłości*, Warszawa.
Przybyszewski S., 1966, *Złote runo – Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław.
Przybyszewski S., 1987, *Śnieg*, Warszawa.
Walas T., 1972, *Posłowie – H. Mniszek, Trędowata*, Kraków.
Wańkiewicz M., 1983, *Karafka La Fontaine'a*, t. 1, Kraków.
Zimand R., 1990, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław.
Ziomek J., 1980, *Powinowactwa literatury*, Warszawa.
Żeromski S., 1988, *Popioły*, t. 1, Warszawa.

Literary trash and style

The author considers the notion of trash in literature, including among its characteristic features „hypercorrectness” of form and style, mistakes in style and a stylistic „cheering”, that is a certain kind of intertextual usurpation.