

U N I W E R S Y T E T R Z E S Z O W S K I
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ

WOJCIECH MARYJKA

***„Nieśmiertelne pieśni”? Twórczość Adama Mickiewicza
w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku***

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem

dra hab. prof. UR Marka Stanisza

Rzeszów 2015

Rodzinie i Przyjaciółom
z wdzięcznością

Pisz tak, jak by to, co piszesz, miał przeczytać Mickiewicz

J. M. Rymkiewicz

Spis treści

Wstęp.....	6
------------	---

Rozdział I

Obecność twórczości Adama Mickiewicza w poezji polskiej po 1989 roku.

Stanowiska – rozmowy – przykłady.....	11
1.1. Wobec Wieszczki.....	11
1.2. Gdzie mieszka Mickiewicz?	14
1.3. „Zawsze z nim”	28
1.4. Kogo lubią czytać młodzi?	32
1.5. „Są wiersze po wieszczu”	34
1.6. Dobre i złe lekcje Mickiewicza	38
1.7. „Rajski orzech do zgryzienia”	42
1.8. We władzy Arcypoety	45

Rozdział II

Nowe „Romantyczności”?	51
2.1. Wizytówka romantyzmu. Jak czytać „Romantyczność”?	51
2.2. Zamieszkać obok Kowalskiego i Mickiewicza	56
2.3. Sejsmograf szaleństwa i pesymizmu	61
2.4. „Ja” w miasteczku i Karczmie Rzym	65
2.5. Problemy z widzeniem.....	69
2.6. Intertekstualny makijaż.....	72
2.7. Morderstwo Karusi	74
2.8. Zabawa szkiełkiem i piórkiem.....	76
2.9. Próżne kuszenia Świtezianki	80

Rozdział III

Powroty do Soplicowa	94
3.1. Pociąg do przeszłości.....	94
3.2. Stacja Soplicowo.....	102
3.3. <i>Pan Tadeusz</i> w toalecie.....	122
3.4. Małe Soplicowo	129
3.5. W mocy Inwokacji.....	146

3.6. Miłosne nomen omen.....	164
3.7. Echa koncertu Jankiela	178
3.8. <i>Pan Tadeusz</i> a nieczytanie	183

Rozdział IV

Słowa, które „grają”, „świecą” i nie tylko	188
4.1. Co lubi Mickiewicz? Co lubią poeci?	189
4.2. <i>Zima miejska</i> współcześnie.....	195
4.3. Komu jeszcze śniła się zima?	212
4.4. M jak Maryla	229
4.5. Podróże do Splügen	234
4.6. Z lekcji lozańskich	245
4.7. Bóg raczy wiedzieć, co napisał Mickiewicz	251
4.8. „Czterdzieści i cztery” powroty upiora.....	266

Podsumowanie.....	285
--------------------------	------------

Bibliografia	290
---------------------------	------------

Wstęp

Twórcze inspiracje bywają zaskakujące. Kiedy po obronie pracy magisterskiej zastanawiałem się nad wyborem problemu, któremu chciałbym poświęcić dalszą pracę naukową, w ręce wpadła mi książka Tomasza Różyckiego *Dwanaście stacji*. Przyznam, że poemat ten zainteresował mnie na początku bardziej jako miłośnika kolei niż literatury. Wyróżniający się na białej okładce stary zwrotnik kolejowy z czterościennej latarnią zachęcał do wybrania się w nieznana podróż. Już postój na pierwszej stacji pozwolił na zrozumienie, że tory zostały skierowane w nieprzewidzianą stronę, w stronę Adama Mickiewicza i jego dzieła – *Pana Tadeusza*. To lekturowe spotkanie stało się pretekstem do rozmyślań nad zagadnieniem obecności Adama Mickiewicza i jego dzieła we współczesnej literaturze polskiej. Takie właśnie były początki moich badań, które zawoocowały przedłożoną pracą pt. „*Nieśmiertelne pieśni*”? *Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*.

Cytat wykorzystany w tytule to fragment ostatniej strofy wiersza Mickiewicza *Ajudah*, zamykającego cykl *Sonetów krymskich*. Przypomnę, że utwór ten dotyczy problemu tworzenia, niezwykłego momentu rodzenia się wierszy, które zapewnią poecie pamięć przyszłych pokoleń. Po słowach z sonetu Mickiewicza postawiłem znak zapytania, akcentując jeden z celów pracy, jakim jest zbadanie, czy dzieła autora *Ballad i romansów* nadal są dla współczesnych poetów istotne; czy stanowią inspirację i skłaniają do podjęcia artystycznego i światopoglądowego dialogu, czy też funkcjonują jak relikty przeszłości literatury, formy, które straciły ową „nieśmiertelność”. To również pytanie o współczesną recepcję twórczości samego Mickiewicza oraz o potrzebę i rodzaje jego obecności w poezji polskiej po 1989 roku.

Granica wyznaczona przez tę datę wiąże się ze zmianą ustrojową, jaka nastąpiła w Polsce w tym właśnie czasie. Wpłynęła ona także na poezję i jej samorozumienie w nowej rzeczywistości. Symboliczny zmierzch romantycznego paradygmatu, ogłoszony wówczas przez Marię Janion, sygnalizował wyczerpanie się nurtu poezji tyntejskiej, w której Mickiewicz odegrał niemałą rolę. Aktualne pozostało jednak pytanie, czy poeci tworzący w nowym czasie odrzucili twórczość Mickiewicza, czy też zaczęli ją odkrywać na nowo?

Doprecyzowania wymagało jednak określenie grupy poetów, których wiersze wziąłem pod uwagę poszukując śladów obecności Mickiewicza w ich twórczości. W tytule rozprawy zdecydowałem się na określenie poezji jako „młodej”, ale ująłem ten

termin w cudzysłów, by wyraźnie zasygnalizować jego dwuznaczność. W tekstach krytycznych początku lat 90. mianem „młodej poezji” określano bowiem twórców, którzy w większości debiutowali w dobie przełomu i stali się poetyckimi wyrazicielami nowej rzeczywistości. Do nich zaliczano m.in. Andrzeja Sosnowskiego, Jerzego Jarniewicza, Zbigniewa Macheja, Stanisława Dłuskiego, trzech Marcinów: Świetlickiego, Barana i Sendeckiego, Miłosza Biedrzyckiego, Jarosława Klejnockiego, Artura Szlosarka czy Tadeusza Pióro. Większość wymienionych poetów doczekała się już jednak wydań utworów zebranych, co można by potraktować jako świadectwo ich „dojrzałości” i „uklasycznienia”.

Z czasem zjawisko „młodej” poezji” objęło także reprezentantów następnego pokolenia twórców: Dariusza Suskę, Pawła Marcinkiewicza, Tomasza Różyckiego, Marcina Kurka, Jacka Gutorowa i Tomasza Majerana. Do chóru „młodych” głosów dołączyli wkrótce poeci jeszcze młodsi, czyli przedstawiciele tzw. „roczników siedemdziesiątych”: Marta Podgórnik, Tadeusz Dąbrowski, Klara Nowakowska oraz debiutanci pierwszej dekady XXI wieku: Robert Rybicki, Krzysztof Kleszcz, Artur Nowaczewski, Maciej Froński, Przemysław Wątopek, Tomasz Fijałkowski i wielu innych. Użyte w tytule mojej rozprawy określenie „młoda poezja” oznacza więc, że starałem się sięgać po teksty twórców należących do kilku ostatnich pokoleń literackich – wyróżniłem zwłaszcza tych autorów, którzy mają już ugruntowaną pozycję artystyczną, a także tych, których dorobek poetycki nie jest jeszcze bogaty, choć poszczególne tomiki lub wiersze zostały zauważone przez krytyków.

Za podstawowe kryterium wyboru utworów wymienionych wyżej poetów uznałem widoczne, intertekstualne związki z twórczością Adama Mickiewicza, głównie: pastisze, stylizacje, parafrazy, cytaty, kryptocytaty, aluzje, czy analogie tytułów. Wyszedłem z założenia, że sięgnięcie po tego rodzaju świadectwa obecności pozwala odpowiedzieć na pytania dotyczące współczesnej roli osoby i twórczości Adama Mickiewicza. Jednym z założeń pracy jest także ukazanie możliwości interpretacyjnych, jakie stwarza analiza odwołań Mickiewiczowskich pojawiających się w wierszach przywołanych poetów.

Pierwszy rozdział pracy poświęcony jest krytycznym i poetyckim dyskusjom dotyczącym Mickiewicza, jego roli i form obecności jego dzieł w poezji polskiej po 1989 roku. W tej części przywołuję m.in. ważne teksty Piotra Śliwińskiego, Arkadiusza Bağlajewskiego, Tomasza Cieślaka i Magdaleny Rabizo-Birek. Analizie poddaję też głosy samych poetów, którzy w ankietach publikowanych na łamach „Krasnogrudy”, „Kar-

tek” i „Res Publici Nowej” wypowiadali się na temat swojej postawy wobec Mickiewicza. W tym rozdziale pracy staram się również przybliżyć te wiersze, które ze względu na związki z Mickiewiczem były najczęściej przywoływane i komentowane.

W drugim rozdziale zajmuję się utworami, w których poeci sięgają po Mickiewiczowskie ballady, w tym szczególnie po *Romantyczność*. Porządkując informacje o dotychczasowych odczytaniach tego utworu (oraz innych ballad z Mickiewiczowskiego cyklu) sprawdzam, jakie znaczenia i jaką rangę przypisują tym utworom współcześni poeci. W ten sposób próbuję również pokazać różnorodność spojrzeń poetów na tradycję literacką, w tym szczególnie na tradycję romantyczną.

Trzeci rozdział poświęcony jest próbom zmierzenia się poetów z wielkością *Pana Tadeusza*. W obszernej, syntetycznej części prezentuję dotychczasową recepcję poematu Tomasza Różyckiego *Dwanaście stacji*, który jest niewątpliwie najgłośniejszym utworem poetyckim ostatnich lat nawiązującym do Mickiewiczowskiej epopei. W dalszych partiach tego rozdziału ukazuję pozostałe utwory, które zawierają różnorodne elementy zaczerpnięte z *Pana Tadeusza* (wśród tych wierszy na pierwszy plan wysuwa się twórczość Pawła Marcinkiewicza i jego *Soplicowo*). Interpretacji poddaję również wiersze, w których pobrzmiewają echa *Inwokacji* (wśród autorów tych utworów znajdują się: Dariusz Suska, Jacek Gutorow, Krzysztof Kleszcz i Agnieszka Mirahina).

W tytule czwartego rozdziału wykorzystałem z kolei fragment *Improwizacji* Konrada, w którym ów bohater opisuje proces twórczy jako „wcielanie” myśli w słowa, które następnie „lecą / Rozsypują się po niebie, / Toczą się, grają i świecą”¹. Moją intencją było bowiem zaakcentowanie siły i wieloaspektowej obecności Mickiewiczowskich utworów w poezji ostatniego 25-lecia. W poszczególnych podrozdziałach prezentuję więc współczesne wiersze, które są świadectwem dialogu z różnorodnymi tekstami Mickiewicza, takimi jak: *To lubię, Zima miejska*, [*Śniła się zima...*], [*Wysłuchać się w szum wód głuchy...*], *Do***. Na Alpach w Splügen 1829*, [*Nad wodą wielką i czystą...*]. Nie mogło tu również zabraknąć *Dziadów*, które były inspiracją dla poematu Marcina Kurka *Oleander* oraz tomiku *poems* Andrzeja Sosnowskiego.

Poszukiwanie Mickiewiczowskich śladów pojawiających się w poezji polskiej po 1989 roku, badanie tropów intertekstualnych to skomplikowana praca, która wymaga wielkiej uwagi, detektywistycznej skrupulatności, rozległej erudycji, a także elastycznej

¹ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, [w:], *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 158.

metodologii. W swoich dociekaniach staram się zatem uprawiać głównie sztukę interpretacji – jest ona bowiem daleka od metodologicznej ortodoksji, zapewnia dużą swobodę postępowania badawczego, a dzięki temu pozwala w różny sposób wydobywać sensy zawarte w tekstach literackich. Skłaniając się ku tezie, że „najważniejszą powinnością literaturoznawców w czasach obecnych nie jest tworzenie teoretycznych modeli, ale właśnie interpretowanie literatury”, koncentruję się przeto na poszczególnych utworach, by odsłonić i opisać ukryte w nich znaczenia. Taką właśnie drogę zaproponowali autorzy i redaktorzy najważniejszych prac z tej dziedziny: Henryk Markiewicz i Teresa Walas² oraz Jan Prokop i Janusz Sławiński³. Sztukę interpretacji uznaję więc za fascynujące doświadczenie lekturowe⁴ „wsluchiwanie się w mowę dzieła”⁵.

W ważnej dla mojego projektu naukowego przestrzeni metodologicznej rolę pełnią też różnorodne teorie intertekstualności. Tak więc, koncepcja „lęku przed wpływem” Harolda Blooma⁶ wydaje mi się odpowiednia do badania relacji między silną osobowością poetycką Mickiewicza a jego następcami, młodymi poetami, którzy próbują dorównać wielkiemu prekursorowi lub przynajmniej zmierzyć się z nim. W trakcie systematyzacji związków intertekstualnych sięgam także do propozycji Michała Głowińskiego⁷, Henryka Markiewicza⁸, Gérarda Genette’a⁹, Ryszarda Nycza¹⁰ czy Stanisława Balbusa¹¹. Szczególną uwagę zwracam też na zjawisko aluzji literackiej, które poddawali teoretycznemu opisowi Konrad Górski¹² i Andrzej Stoff¹³.

Moim świadomym wyborem metodologicznym jest rezygnacja z bardzo precyzyjnego, ale przez to dość hermetycznego, słownictwa teoretycznoliterackiego (zwłasz-

² Por. *Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. H. Markiewicz, t. I-II, Wrocław 1971, 1973; *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wyb. i oprac. H. Markiewicz, współudz. T. Walas, Kraków 2011.

³ Por. *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Gdańsk 2001 (wcześniejsze wydania: Kraków 1966, Kraków 1971); J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.

⁴ Wydana niedawno praca zbiorowa *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, pod red. D. Szczukowskiego i G. B. Tomaszewskiej (Gdańsk 2014, ss. 424) wskazuje, że nie jestem w tym doświadczeniu odosobniony.

⁵ J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006., s. 65.

⁶ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁷ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 75-100; M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

⁸ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

⁹ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

¹⁰ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 59-82.

¹¹ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996.

¹² K. Górski, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, [w:] idem, *Rozważania teoretyczne*, Lublin 1984.

¹³ *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, pod. red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007.

cza związanego z teoriami intertekstualności). W swoich dociekaniach posługuję się raczej językiem metafor krytycznoliterackich, które w sposób bardziej sugestywny, choć może nieco mniej ścisły, pomagają w zinterpretowaniu form obecności osoby i dzieła Adama Mickiewicza w najnowszej poezji polskiej.

Sądzę, że znalezienie odpowiedzi na wyżej wymienione pytania (dotyczące roli, jaką odgrywa Mickiewicz w twórczości współczesnych poetów polskich, a także związków występujących między literacką przeszłością a teraźniejszością) jest zadaniem ze wszech miar wartym zachodu, stanowi bowiem ważne świadectwo aktualnej kondycji polskiej literatury, a w szczególności poezji.

Rozdział I

Obecność Adama Mickiewicza i jego twórczości w poezji polskiej po 1989 roku. Stanowiska – rozmowy – przykłady.

1.1. Wobec Wieszcza

Newsweek: Ale teraz pan kpisz trochę. Nie uważa pan Czesława Miłosza za Boga poezji polskiej?

Marcin Świetlicki: Nie bluźnij pan. Bogiem poezji polskiej jest Adam Mickiewicz¹⁴.

Przywołanie tego fragmentu rozmowy w kontekście badań nad obecnością Mickiewicza i jego twórczości w poezji polskiej po 1989 roku zasadne jest z kilku powodów. Po pierwsze, autorem wypowiedzi jest poeta, będący najbardziej rozpoznawalnym, sztandarowym przedstawicielem pokolenia, które rozpoczynało swój poetycki dyskurs na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego stulecia, w momencie istotnym dla Polski i także dla polskiej literatury. Czas wolności wymagał nowego, innego niż dotychczas, poetyckiego działania, odświeżenia, które przeszło do kanonu literatury wyrażone w znanym wierszu Świetlickiego jako zalecenie: „Trzeba zatrzaskać drzwiczki z tektury i otworzyć okno, / otworzyć okno i przewietrzyć pokój”¹⁵. Temu poetyckiemu manifestowi nowego czasu odpowiadała historycznoliteracka teza Marii Janion dotycząca kresu romantycznego paradygmatu, o czym autorka *Gorączki romantycznej* przekonywała w wywiadach na początku lat 90.¹⁶ Janion dostrzegła paradoksalną sytuację, że „osiągnięta niepodległość, do której zdobycia wszechwładny romantyzm przyczynił się w sposób zauważalny, niweczy teraz podstawę jego oddziaływania”¹⁷, a „ideały roman-

¹⁴ *Poetów akceptuje Adam Michnik*, z M. Świetlickim rozmawia R. Ziębiński, „Newsweek” 2011, <http://kultura.newsweek.pl/marcin-swietlicki--poetow-akceptuje-adam--michnik,77480,1,2.html> [Dostęp: 20.07.2014].

¹⁵ M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, [w:] idem, *Zimne Kraje*, Warszawa 2002, s. 54. Cytuję fragment utworu na podstawie wznowienia tomiku. Pierwsze wydanie ukazało się w 1992 roku.

¹⁶ Por. *Pożegnanie z romantyzmem*, z Marią Janion rozmawia Andrzej Bernat, „Nowe Książki” 1991, nr 6, s. 1-4; *Zmiana kodu*, z Marią Janion rozmawia Adam Krzemiński, „Polityka” 1991, nr 48, s. 17-18. Cenny tekst dotyczący krytycznych dyskusji na temat romantycznej tradycji okresu przełomu zamieściła Magdalena Rabizo-Birek w książce *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 117-134.

¹⁷ M. Janion, *Kres paradygmatu*, [w:] eadem, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 27.

tyczne straciły, chociażby powierzchowną i sprowadzającą się do frazesów, ale jednak siłę perswazyjną”¹⁸. Janion wyraźnie wskazywała potrzebę ponownego przyjrzenia się romantyzmowi i odczytania go jako wartościowego projektu egzystencjalny, jednak w świadomości literackiej mocniej zaznaczyła się myśl, że – mówiąc najprościej – romantyzm nie jest już potrzebny. W takim kontekście również pozycja Mickiewicza, ukształtowana przecież, w znaczącym stopniu, w nurcie patriotyczno-mesjanistycznym, powinna zostać osłabiona.

Tu pojawia się druga motywacja użycia fragmentu wywiadu ze Świetlickim. Autor *Zimnych krajów*, choć jednoznacznie odrzucił tyrtejski model poezji, z Mickiewicza wcale nie zrezygnował – przeciwnie, uczynił z niego jednego z najważniejszych literackich patronów własnej twórczości. Nie on jedyny. Rafał Grupiński i Izolda Kiec w pracy *Niebawem spadnie błoto* zwracają uwagę, że poeci lat 90. „ (...) zapytani o ważnego poetę dla swojej generacji, zgodzą się tylko przy jednym nazwisku: Mickiewicz. Mickiewicz – prawodawca i przewodnik duchowy”¹⁹. Podobne spostrzeżenie w debacie na łamach „Polonistyki” odnotowuje Paweł Próchniak:

Poeci wstępującego wówczas pokolenia przełomu mieli oczywiście świadomość, że nie oni pierwsi piszą wiersze po polsku, ale deklarowany przez nich wspólny punkt odniesienia, wspólny obszar w obrębie poezji polskiej, do którego chcą się odwołać, przesunięty został głęboko wstecz. Obaj sztandarowi poeci pokolenia – Świetlicki i Sosnowski – mówią wprost, że ważny jest dla nich Mickiewicz, że wiersze po polsku pisze się wobec Mickiewicza²⁰.

Widać więc, że twórczość Mickiewicza pozostała fundamentem poetyckiego światopoglądu bez względu na zmianę ustrojową, która, w myśl koncepcji „kresu paradygmatu”, wykluczała potrzebę aktualizacji części twórczego dorobku autora *Dziadów* w nowej rzeczywistości, wolnej od dotychczas wymaganego od poetów zaangażowania i powinności wobec sytuacji politycznej. Istotne wydaje mi się zbadanie przyczyn tak jednoznacznego opowiedzenia się niektórych twórców po stronie Mickiewicza i przyjrzenie się tym wartościom, które miały decydujący wpływ na taką postawę. Świetlic-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 29.

²⁰ *O poezji pokolenia przełomu (rozmawiają Marian Stala i Paweł Próchniak)*, „Polonistyka” 2010, nr 3, s. 7.

kiego uznaje tu za poetę, który, reprezentując wdzierającą się do polskiej literatury „młodą” generację, w sposób symboliczny zaakcentował charakter poezji w nowym czasie, stworzył inną drogę poetycką. Autor *Schizmy* jest tu więc symbolicznym punktem otwierającym drogę poszukiwań Mickiewiczowskich śladów w polskiej poezji po 1989 roku. Poszukiwania te dotyczyć będą w dalszej kolejności poetów coraz młodszych, a zatem w grupie objętej moimi badaniami znajdują się przedstawiciele roczników 60., 70. i późniejszych, także ci, którzy dopiero próbują zaistnieć w świadomości czytelniczej.

Trzeci aspekt wypowiedzi Świetlickiego dotyczy bardzo mocnego i jednoznacznego przekonania o ważności Mickiewicza, który został tu postawiony na szczycie poetyckiego świata, podniesiony do rangi świętości, wobec której pogląd o wyższości innego wielkiego pisarza urasta do miana bluźnierstwa. Jest tu więc Mickiewicz prawodawcą, niedoścignionym ideałem, Arcypoetą, którego wartości nie trzeba udowadniać i tłumaczyć, bowiem jest ona zrozumiała sama przez się. Wysoka ocena Mickiewicza jest u Świetlickiego niezmienna od początku jego twórczości, ale wśród poetów, którzy zaistnieli po 1989 roku, rola Mickiewicza nie zawsze była wyrażana w tak jednoznaczny sposób. Jak zauważają Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński w literackim przewodniku po ostatnich dekadach dwudziestego wieku:

Po jakimś czasie, gdy wewnętrzne zróżnicowanie oraz słabość ideowych więzi łączących przedstawicieli pokolenia „bruLionu” objawiły się wyraźniej, można było zacząć mówić o naturalnej różnorodności związków z przeszłością²¹.

Ta przeszłość dotyczy również Mickiewicza, który pojawiał się w twórczości poetów nie tylko w roli poety afirmowanego, o jakiej w przytoczonej wypowiedzi wspomina Świetlicki, ale stał się też punktem określającym negatywny stosunek do literackiej tradycji, do ustalonego kanonu, który może krępować lub przeszkadzać. Przegląd dotychczasowych badań skupiających się na temacie obecności tradycji romantycznej, a Mickiewiczowskiej w szczególności, jest koniecznym krokiem, który pozwala na uzyskanie odpowiedzi na szereg pytań. Czy Mickiewicz jest rzeczywiście poetą, którego twórczość jest doceniana? Czy jego obecność jest akceptowana i inspi-

²¹ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 287.

je, czy też kojarzy się z negacją lub wywołuje poczucie obojętności. Czy pozostaje wzorem, czy raczej jest zapomnianym reliktem przeszłości? Co mówi lub czego nie mówi, gdy pojawia się w wierszach? O czym świadczy sama jego obecność?

1.2. Gdzie mieszka Mickiewicz?

Dyskusję na temat form obecności Mickiewicza w poezji polskiej lat 90. otworzył Piotr Śliwiński tekstem zatytułowanym *Na co komu Mickiewicz?*²², opublikowanym na łamach czasopisma „Res Publica Nowa” w 1998 roku, a dwa lata później, pod zmienionym tytułem *Albo Mickiewicz*, przedrukowanym w zbiorze szkiców *Przygody z wolnością*. Śliwiński rozpoczyna ów tekst od stwierdzenia, które ukazuje istotność roli Mickiewicza dla poetów, debiutujących na przełomie lat 80. i 90.:

„Adam Mickiewicz” to element poetyckiego oraz krytycznoliterackiego sporu o tożsamość (ideową i artystyczną odmienność, stylistyczną wyrazistość, egzystencjalną osobność i obcość – lub odwrotnie – przynależność do określonej wspólnoty), toczącego się w obrębie i wokół tzw. pokolenia „bruLionu”. Mówienie o Mickiewiczu jako poecie końca dwudziestego wieku jest więc mówieniem o poezji tego pokolenia, ściślej zaś – o wpisaniu w nią stosunku do tradycji literackiej, wyrażającej istotę kulturowej transformacji²³.

Mickiewicz jawił się więc jako rodzaj symbolicznej figury, która stawiała się punktem odniesienia w dyskusji nad znaczeniem literackiej przeszłości dla nowego pokolenia poetyckiego, które - chociaż w twórczości akcentowało istotność własnego życia i doświadczenia, a tradycję raczej marginalizowało - to często pozostawało w poetyckim dialogu z autorem *Pana Tadeusza*.

Śliwiński zwrócił też uwagę na rozbieżności w krytycznych głosach, które próbowały określić funkcję Mickiewicza w poezji po 1989 roku. Przywołał więc głos Ryszarda K. Przybylskiego²⁴ dotyczący kresu romantycznego paradygmatu w polskiej kulturze i w komentarzu skonstatował, że ów koniec:

²² P. Śliwiński, *Na co komu Mickiewicz?*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 81-87.

²³ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002, s. 208.

²⁴ Por. R. K. Przybylski, *Ofensywa w rozproszeniu (niby-wprowadzenie do dyskusji)*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, Poznań, 5 XI 1995.

(...) odbywa się (...) w romantycznym stylu wielkiej, konradowskiej przemiany. Koniec romantyzmu jest więc w istocie jego samobójstwem, inscenizowanym przez Wielki Głos reżysera narodowej wyobraźni²⁵.

W takim kontekście Mickiewiczowskie odniesienia w poezji młodych twórców są, jak rozumiem, widzialnym znakiem owej „reżyserskiej” obecności i podkreśleniem wielkiego wpływu romantycznego twórcy na współczesność.

Śliwiński przytacza również fragment tekstu Krzysztofa Trybusia, który polemizując z tezą upadku paradygmatu romantycznego wskazuje na dwóch poetów: Krzysztofa Koehlera oraz Marcina Świetlickiego i zaznacza, że Mickiewicz jest dla nich twórcą, dzięki któremu mogą określić swoją poetycką tożsamość. Według Trybusia twórczość autora *Dziadów* nie funkcjonuje w ich poezji incydentalnie lecz jest głęboko zakorzeniona w twórczej świadomości.

Do tych dwóch ważnych wypowiedzi dołącza Śliwiński opinie, które pojawiły się w fundamentalnych dla rozumienia poezji pokolenia „bruLionu” pracach: we wspomnianym i cytowanym wyżej zbiorze *Niebawem spadnie błoto* oraz w *Chwilowym zawieszeniu broni* Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego. Autor *Świata na brudno* odnotowuje opinię Izoldy Kiec i Rafała Grupińskiego o ważności Mickiewicza dla nowego pokolenia²⁶, ale zwraca też uwagę, że w drugim z wymienionych tekstów autorzy, choć próbowali ukazać istotność tradycji w nowej poezji, o wieszczu wspominają nieczęsto²⁷. Te rozbieżności ocen skłaniają Śliwińskiego do zbadania i uporządkowania tego tematu – przy czym podstawowym kryterium jest stosunek młodych poetów do Mickiewicza. Obydwa te wyznaczniki (tradycję w ogóle i tradycję Mickiewiczowską) badacz łączy i dookreśla w mocnym stwierdzeniu:

Wypada powiedzieć wyraźnie: ślady Mickiewicza w poezji autorów trzydziestoparoletnich i młodszych są rozsiane niezbyt gęsto, głos mistrza słychać przeważnie w postaci dowolnie zniekształconej, odniesienia i interakcje wrastają w jego dzieło dość płytko. Nie wynika jednak z tego, jeszcze nie wynika, że krytycznoliteracka „partia Mickiewicza” nie posiada zupełnie racji. Jej racja dotyczy jednak nie tyle Arcypoety, ile tradycji, którą imię jego pseudonimuje, a ściślej – tej cechy tradycji, która nie pozwala

²⁵ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 212.

²⁶ Fragment, o którym tu wspominam cytowałem w podrozdziale *Wobec Mickiewicza*.

²⁷ W indeksie osób Mickiewicz pojawia się czterokrotnie.

jej precyzyjnie się samolokalizować i samopisywać. Bo tradycja to dzisiaj zjawisko rozpadowe, odruchowe i podziemne (alternatywne, undergroundowe), a zatem trudno widoczne, cząstkowe, sprowadzone na poziom tego, co prywatne i poszczególne²⁸.

Śliwiński dokonuje trafnego rozpoznania najczęstszego sposobu funkcjonowania motywów Mickiewiczowskich w poezji twórców nie tylko, o którym pisze w szkicu, ale - jak sądzę - również i poetów młodszych, tworzących na przełomie dekad XX i XXI wieku. Twórczość Mickiewicza uobecnia się bowiem w najnowszej poezji głównie na płaszczyźnie intertekstualnej, poprzez aluzje, cytaty, kryptocytaty czy parafrazy. Uważam natomiast, że określenie stopnia ważności czy głębokości odniesień pomiędzy nowymi wierszami a dziełami Mickiewicza należy rozpatrywać osobno, bowiem pomimo prostych aluzji mogą one przybierać formy bardziej złożone, dialogowe. Przykłady utworów Tomasza Różyckiego (*Dwanaście stacji*), Pawła Marcinkiewicza (*Soplicowo*) czy Marcina Kurka (*Oleander*) pokazują, że ślady Mickiewicza odcisnięte mogą zostać bardzo wyraźnie i w wielu miejscach.

Śliwiński w swoim tekście dokonuje podziału poetów na zamieszkujących cztery przestrzenie: *k a t e d r ę*, *i n t e r n a t*, *s z k o ł ę* oraz *d o m*. Przebywanie w poszczególnych sferach wiąże się ze sposobem podejścia do literackiej tradycji i do samego Mickiewicza. W *k a t e d r z e* – miejscu metafizycznym – umieścił autor takich poetów jak: Krzysztof Karasek, Jarosław Mikołajewski, Stanisław Dłuski, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Krzysztof Ćwikliński, Janusz Drzewicki i Maciej Niemiec. Mickiewicz jest dla tych twórców wzorem i „wraz z całym romantyzmem, stanowi (...) tradycję dzisiejszego neoklasycyzmu, będącego w istocie romantyczną alternatywą dla kultury supermarketu”²⁹. W tej sferze Mickiewicz jest akceptowaną figurą obowiązkową, bez której na poetyckiej drodze obejść się nie sposób. Śliwiński nie posługuje się w przypadku poetów *k a t e d r y* konkretnymi przykładami wierszy omawianych twórców, ale dokonuje ogólnej oceny całych tomików poetyckich.

Kolejną sferą jest *d o m* - „przestrzeń dojrzewania, kształtowania harmonii między jednostką a światem”³⁰. Afirumjacy akt zamieszkiwania w *d o m u* nie jest częsty. Pojawia się w twórczości Wojciecha Wencla, Mirosława Dzienia, Mariusza Kalandyka oraz głównego reprezentanta tego nurtu, Krzysztofa Koehlera, którego dwa wiersze

²⁸ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 214-215.

²⁹ *Ibidem*, s. 218.

³⁰ *Ibidem*, s. 223.

(*Świątynia*³¹ oraz *Pamięć*³²) zostają przywołane i zakończone krótkimi wnioskami Śliwińskiego. Interpretując pierwszy z wymienionych utworów, dokonuje on także oceny znaczenia autora *Liryków lozańskich* dla wymienionych poetów:

Mickiewicz pomaga zrozumieć, jak „musi być”, i pogodzić się, a nawet uciechy z faktu, że istnieje nad nim jakaś konieczność artystyczna i metafizyczna. Poeta ma prawo czuć się częścią czegoś wielkiego, jego talent, ale i jego dramat, niekoniecznie czyni go samotnym³³.

Tę samotność niweluje w przypadku Koehlera właśnie Mickiewicz. Koehler tworzy pisze w kontakcie z Arcypoetą, rezygnując z części siebie na rzecz tego, co usankcjonowane i doskonale poetycko. Nie dochodzi tu do zatarcia własnej, poetyckiej tożsamości, bowiem, jak tłumaczy Śliwiński, posługując się myślą Thomasa Stearnsa Eliota: „Rozwój artysty to bezustanne poświęcanie samego siebie i stała zagłada swojej osobowości”³⁴.

Przyporządkowanie poetów do poszczególnych sfer oznaczonych przez Śliwińskiego metaforami *k a t e d r y*, *i n t e r n a t u*, *s z k o ł y* oraz *d o m u* nie jest ostateczne i nie wyklucza przemieszczania się twórców w tych metaforycznych przestrzeniach. W klasyfikacji zaproponowanej przez Śliwińskiego poetą, który z *k a t e d r y* „wędruje” do *d o m u*, jest Stanisław Dłuski. Autor szkicu wymienia w przypadku tego poety tylko nazwę tomiku *Dom i świat* z 1998 roku, ale sądzę, że warto spojrzeć, jak funkcjonuje w tej poezji postać Mickiewicza.

Autor *Szczęśliwie powieszonego* wielokrotnie wprowadza do swoich tekstów aluzje i cytaty³⁵, w których bardzo łatwo rozpoznać elementy związane z twórczością Arcypoety – bo tak w kontekście poezji Dłuskiego należy określić Mickiewicza. Autor *Pana Tadeusza* kilkakrotnie zostaje w wierszach rzeszowskiego twórcy przywołany z nazwiska i jest postacią kształtującą jego poetycką tożsamość.

³¹ Por. K. Koehler, *Świątynia*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11.

³² K. Koehler, *Pamięć*, „Res Publica Nowa” 1993, s. 68.

³³ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 224.

³⁴ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, cyt. za: P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002, s. 224.

³⁵ W rozdziale zatytułowanym *Nowe „Romantyczności”?* omawiam wiersz *Romantyczność XXI wieku*. Przywołać również można także utwór *Syzma*, w którym Dłuski wyraźnie zaznacza Mickiewiczowską proveniencję wyrazu zastosowanego w tytule. Por. S. Dłuski, *Syzma*, [w:] idem, *Dom i świat*, Warszawa 1998, s. 65.

We wspomnianym przez Śliwińskiego tomiku *Dom i świat* Dłuski umieszcza wiersz o podobnym tytule: *Dom i podwórze*. Utwór ten ukazuje początki doświadczania świata, wyjście z domu, z dzieciństwa na życiową przestrzeń, w której istotną rolę odgrywają najbliżsi członkowie rodziny oraz „przemawiająca” do poety natura. Wśród wielu pierwszych doświadczeń istotny jest także Mickiewicz:

(...) wołały wszystkie drogi,
noce czarowały, kobiety
opuszczały i w kącie pieśni
odnajdywałem Mickiewicza (...) ³⁶

Ów „kąć pieśni”, co można wywnioskować z wcześniejszej części wiersza, jest po prostu kątem domu, znanym i bezpiecznym miejscem, w którym następuje „odnajdywanie Mickiewicza”. Samo wyrażenie użyte przez Dłuskiego daje możliwości kilku odczytań. Chodzić może bowiem o przypadkowe znalezienie jednego z dzieł Mickiewicza, świadome sięgnięcie po jego twórczość, bądź odnajdywanie pierwszego, ważnego doświadczenia lekturowego. Każda z tych możliwości prowadzi jednak do zaakcentowania obecności osoby i dzieła Mickiewicza jako jednego z podstawowych elementów związanych z poznaniem świata. Mickiewicz staje się postacią, która zamieszkuje w jednym z domowych zakątków. Gdyby wziąć pod uwagę również inne znaczenia „domu” w poezji Dłuskiego, można by stwierdzić, że autor *Dziadów* w tej poezji jest więcej niż poetą – jest symbolem metafizycznego ładu, ma istotny udział w poznawaniu świata. Umieszczenie autora *Ballad i romansów* w „domowym centrum” ³⁷ nie jest zbytnim zaskoczeniem i jest zgodne z rozpoznaniem uczynionym przez Śliwińskiego.

W innym utworze Dłuskiego, zatytułowanym *Salonowy nihilista*, Mickiewicz pojawia się w wersji, który jest odpowiedzią na negatywną ocenę rzeczywistości, z wdzierającym się w nią i nieakceptowanym przez bohatera wiersza nihilizmem oraz dekadencją. Stwierdzenie to brzmi dosyć prozaicznie: „Mistrz Adam przewraca się w

³⁶ S. Dłuski, *Dom i podwórze*, [w:] idem, *Dom i świat*, Warszawa 1998, s. 62.

³⁷ Jako biograficzną ciekawostkę przywołuję tu uwagę, że w Dębowcu (miejscowości pod Jasłem na Podkarpaciu), z którego pochodzi Dłuski, w rynku, a zatem w centrum, znajduje się pomnik Adama Mickiewicza. Nie mam pewności, czy ten fakt ma związek z obecnością osoby i twórczości Mickiewicza w poezji Dłuskiego, ale skoro tyle uwagi przykłada autor do poetyckiej afirmacji ważnego dla niego miejsca, sposób domniemywać, że i ta „pomnikowa” obecność mogła posłużyć jako pretekst do poznania twórczości autora *Pana Tadeusza*.

grobie”³⁸. Przywołane stwierdzenie może być również aluzją do Herbertowskiej *Potęgi Smaku*, a ściślej do wersu „(Marek Tulliusz obracał się w grobie)”³⁹. Ten kontekst jest istotny, bowiem utwór Herberta jest manifestacyjnie nihilistyczny. Mickiewicz zostaje więc przyrównany do Cycerona – strażnika zasad etycznych i estetycznych. Rzeszowski poeta w sposób jednoznaczny określa Mickiewicza – Mistrzem, co świadczy o szacunku, uznaniu poetyckiego wzorca. Wierszem *Salonowy nihilista* wpisuje się więc Dłuski w symboliczną sferę k a t e d r y, bowiem, jak zaznacza Śliwiński:

Zamieszkiwanie w katedrze stanowi najwyrazistsze wyzwanie rzucone współczesności ogarniętej radośnie nihilistyczną anomią przez poetów o zdecydowanych poglądach konserwatywnych⁴⁰.

Poeta z Dębowca pokazuje też, że porozumiewanie się za pomocą Mickiewiczowskiego kontekstu może odbywać się ponad wszelkimi podziałami społecznymi, jak w wierszu *Pelargonia dla najstarszej kurwy z Placu Wolności*, który jest zapisem rozmowy poety z kobietą lekkich obyczajów:

(...) zakurzyliśmy
kolejnego mentolowego; Pan to chyba dziennikarz.
Nigdy w życiu – broniłem się – zwykły doktor od literatury,
to znaczy, już doktor a jeszcze nie człowiek.
A czytał Pan Żeromskiego – ciągnęła, – że
człowiek rodzi się i umiera głupi, Rotę
Konopnickiej?
lub Mickiewicza o puchu
marnym, pan zna? Poczułem się głupi i marny⁴¹.

W wykorzystaniu przez Dłuskiego autorytetu Mickiewicza twórczości Dłuskiego nie ma jednak przesady, nie dochodzi tu do zawładnięcia poetyckiej wyobraźni w stopniu, który uniemożliwiałby kształtowanie jego własnej tożsamości. Mickiewicz jest rodzajem rodzinnego autorytetu, który ukształtował się w naturalny sposób – pełni

³⁸ S. Dłuski, *Salonowy nihilista* [w:] idem, *Samotny zielony krawat*, Warszawa 2001, s. 37.

³⁹ Z. Herbert, *Potęga smaku*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 523.

⁴⁰ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 224.

⁴¹ Stanisław Dłuski, *Pelargonia dla najstarszej kurwy z Placu Wolności* - http://www.prores.nazwa.pl/prometej/plugins/p2_news/printarticle.php?p2_articleid=116 [Dostęp: 18.06.2014].

zatem funkcję literackiego ojca, którego należy szanować i liczyć się z jego zdaniem. Ten patriarchalny akcent pozwala powrócić do przestrzeni d o m u .

Trzecia ze sfer wyróżnionych przez Śliwińskiego to i n t e r n a t , w którym „status tradycji zwraca uwagę na jej tymczasowość i niezobowiązujący charakter”⁴². W tej przestrzeni autor skoncentrował się na dwóch poetach, których wiersze wyraźnie skierowane zostały w stronę Mickiewicza. Pierwszym z nich jest Miłosz Biedrzycki, który w swoim debiutanckim tomiku umieścił m. in. utwór o incipicie [*Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz...*], natomiast autorem drugiego, zatytułowanego *Mickiewicz dojadła Słowackiemu*, jest Krzysztof Jaworski. Obydwa stały się mocnymi, zapamiętanymi ze względu na kontekst Mickiewiczowski, punktami poezji pokolenia przełomu. O ich trwałości może świadczyć też fakt, że w programie dotyczącym współczesnej obecności Mickiewicza, przeprowadzonym na początku 2014 roku na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia, jeden z dyskutantów, Jarosław Klejnocki, mówiąc o wierszach, które w sposób ironiczny traktują postać Mickiewicza wymienił wspomniane przykłady. O ile szkic Śliwińskiego, audycje radiowe i inne wypowiedzi krytyków miały z pewnością wpływ na większe zakorzenienie obydwu wymienionych utworów w czytelniczej pamięci, to sądzę jednak, że w największym stopniu przyczyniło się do tego groteskowe potraktowanie Wieszcza: został on ściągnięty z literackiego piedestału i znalazł się w rzeczywistości, w której niezbyt dobrze sobie radził. Można to dostrzec choćby w początkowej części wiersza Biedrzyckiego:

Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz, jestem
Białorusinem. pierwszy w Polsce pisałem jak O'Hara
potem wszystko mi się poprzestawiało, do żony
zacząłem się zwracać per mebel. przez chwilę
myślałem o staniu się jednym
z tłumem prymitywów zdeptujących Place de la Concorde
adidasami "Podhale". (...) ⁴³

⁴² P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 218.

⁴³ MLB, [*Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz...*], [w:] idem, 69, Warszawa 2006, s. 7. Utwór ten znalazł się w tomie oznaczonym nieszablonowym tytułem w formie gwiazdki: *. Tomik opublikowany został w 1993 roku. Posługuję się zbiorem zbierającym sześć tomików Biedrzyckiego. Por. MLB, 69, Warszawa 2006, ss. 112.

Słusznie zauważają Rafał Grupiński i Izolda Kiec, że w wierszu tym, co zresztą charakterystyczne dla całej twórczości Biedrzyckiego, wyobrażnia poety

odbywa wędrówkę między oswojoną wzniosłością i uwzniośloną codziennością, zwykłością. (...) Jest to wędrówka w poszukiwaniu poetyczności wszędzie tam, gdzie wędrują i myśli, i uczucia autora⁴⁴.

Mickiewicz potraktowany został nie jak wielki poeta, ale jak rówieśnik, który ma skłonność do opowiadania swoich, nie zawsze interesujących, historii z własnego życia. Można odnieść również wrażenie, że nie jest on w stanie zaadaptować się do nowych czasów. Inna rzeczywistość sprawia, że traci twórcze zdolności. Śliwiński, próbując ustalić rolę Mickiewicza w utworze Biedrzyckiego, zauważa:

Wprawdzie Mickiewicz zostaje przez Biedrzyckiego „odbrazowiony”, sprowadzony na poziom kultury masowej i jakichś resztek po kontrkulturowej mitologii walki („coś wisi w powietrzu [...] przebiegam chłodne ścieżki”), to przecież ostatecznie twórca *Dziadów* nie jest przez niego spostonowany. Nic to, że wizja i przecucie urzeczywistniają się na podobieństwo filmowego kiczu; nic, że rola wieszczki przypomina rolę płatnego błazna lub narodowej płaczki; nic, że swoje osiągnięcia musi reklamować poprzez zestawienie ich z osiągnięciami znacznie późniejszymi i dużo bardziej wątpliwymi: „pierwszy w Polsce pisałem jak O’Hara” – cóż to właściwie znaczy?⁴⁵

Próba znalezienia odpowiedzi na to pytanie staje się dalszą częścią poszukiwań Śliwińskiego. Badacz, zaznaczając istotę twórczości przedstawiciela szkoły nowojorskiej i rolę, jaką odegrała w kształtowaniu pewnej programowości dla pokolenia „bru-Lionu”, ukazuje, że jednoczesne zderzenie Mickiewicza i O’Hary jest pewną formą prowokacji, połączenia tradycji i współczesności, przyciągającego dysonansu, a co za tym idzie, swoistego odświeżenia tego co uznane za skostniałe. Powracając do charakteryzowania wydzielonej przestrzeni i n t e r n a t u , Śliwiński dochodzi do wniosku, że w tej sferze „nie burzy się zatem pomników, lecz wyśmiewa je, nie lży bohaterów, lecz traktuje jak kumpli – bez szczególnego pietyzmu, ale i bez przymusu”⁴⁶.

⁴⁴ R. Grupiński, I. Kiec, *op. cit.*, s. 137.

⁴⁵ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 219-220.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 221.

Intuicja Śliwińskiego, podpowiadająca, że Mickiewicz nie był przez Biedrzyckiego poddany wyłącznie zdeprecjonowaniu, znajduje uzasadnienie w bardzo ciekawej rozmowie, którą z autorem tomiku *Pył/Łyp* przeprowadziła Magdalena Rybak⁴⁷. Biedrzycki, zapytany o swój najstynniejszy wiersz, opowiedział dość precyzyjnie o okolicznościach jego powstania, o pomysłach, które zastosował, a także o swoim wielkim szacunku do autora *Pana Tadeusza*. Poeta zdradził, że źródłem inspiracji do napisania utworu była lektura dwóch prac dotyczących Mickiewicza: *Architekt Arki* Jana Walca oraz *Latarka Gombrowicza* Joanny Salomon. Może to świadczyć o tym, że pojawianie się Mickiewicza w twórczości Biedrzyckiego miało charakter przemyślany, bowiem autor wykraczał poza pewną ogólną wiedzę o pisarzu i sięgał po prace, które w intrygujący sposób odsłaniały jego dzieła.

Wyjątkowość Mickiewicza przejawia się również w uwadze związanej z osobistym, oniryczno-metafizycznym doświadczeniem Biedrzyckiego. Poeta zdradził bowiem, że gdy był chory, wydawało mu się, że nawiedził go duch Mickiewicza („Po prostu poczułem jego obecność”). Dla ukazania wartości tego przeżycia warto, jak sądzę, sięgnąć po cenny tekst Stanisława Rośka zatytułowany *Komu (i jak) śnił się Adam Mickiewicz po swojej śmierci?* Spośród trzech opisanych przez autora przypadków onirycznego kontaktu z Mickiewiczem doświadczeniu Biedrzyckiemu w pewnym stopniu odpowiada część dotycząca Seweryna Goszczyńskiego, który – jak zauważa gdański badacz:

(...) podkreśla bliskość Mickiewiczowskiego ducha. Właśnie: ducha. Mickiewicz nie objawia się Goszczyńskiemu ani jako umarły, jako trup, ani też jako żywy człowiek, w pełni cielesny, lecz jako istota duchowa, z którą śniący obcuje wedle innych niż ludzkie obyczajów. Niezwykła bliskość, jaką niekiedy odczuwa, świadczy o przenikaniu się istot – tego, który śnił, i tego który był śniony. Z tej bliskości rodzi się idea poezji⁴⁸.

W przypadku Biedrzyckiego owocem tego „spotkania” jest konkretny utwór, ale dochodzi tu także do poetyckiego powrotu samego Mickiewicza, który przemawia w wierszu. Pytanie o to, dlaczego autor *Pana Tadeusza* „wybrał” Biedrzyckiego jako

⁴⁷ Por. *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, rozm. M. Rybak, fot. E. Lempp, Wrocław 2007, s. 147-155.

⁴⁸ S. Rosiek, *Komu (i jak) śnił się Adam Mickiewicz po swojej śmierci?*, [w:] idem, *Mickiewicz (po śmierci)*. *Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013, s. 122.

świadka swojego objawienia, pozostanie chyba bez odpowiedzi, jednak cała historia nadaje współczesnemu poecie pewnego rodzaju wyjątkowości.

Biedrzycki w przytoczonym wywiadzie tłumaczy również zestawienie autora *Dziadów* z nazwiskiem Franka O'Hary (wątek ten rozpatrywał w swoim szkicu Śliwiński). Poeta wyjaśnia te zbieżności następująco:

Frank O'Hara został niejako wciągnięty na transparent przemian, które kroiły się w polskiej poezji na przełomie lat 80. i 90. Dla mnie O'Hara był liczmanem, sloganem w stanie czystym, bo nie znałem jego tekstów. Myśląc o Mickiewiczu, doszedłem do wniosku, że do tego, żeby „widzieć i opisywać”, nie trzeba aż O'Hary⁴⁹.

Wobec tej wypowiedzi określenie z wiersza Biedrzyckiego „pierwszy w Polsce pisałem jak O'Hara” nie musi wcale ani wywyższać, ani deprecjonować Mickiewicza, lecz wskazuje na jego poetyckie pierwszeństwo sposobu opisywania rzeczywistości. Być może odsłania się tu również jedna z przyczyn tak jednoznacznej zgody poetów co do istotności Mickiewicza dla ich twórczych poczynąń.

W przypadku Biedrzyckiego Mickiewiczowska strategia nie uległa zbyt dużej zmianie w jego późniejszej twórczości i w dużym stopniu wpisuje się w rozpoznanie, które poczynił Śliwiński. Autor *Życia równikowego*, konsekwentnie bowiem ironizuje a nawet kpi z Mickiewicza, ale możliwe jest to dzięki uznaniu go za dobrego i ważnego kompana poetyckich podróży. W tej podróży nie brakuje także Biedrzyckiemu dystansu do własnej osoby. Dzięki temu właśnie możliwe jest zrozumienie życzenia zamieszonego w tomiku *Sofostrofa i inne wiersze*:

chciałbym stanąć sześćdziesięcioletni, siwy spasty

albo przeciwnie – wychudzony, z zapadniętą klatką
wychrychać wspomnienie o Mickiewiczu niczym chwilowy

duchowy starszy szeregowy grupki nostalgików
zbierających się w domu kultury o najbardziej

⁴⁹ Rozbiórka. *Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, op. cit., s. 152.

niechodliwej porze dnia i roku (...) ⁵⁰

O jakim wspomnieniu mówi bohater wiersza? Na to pytanie z pewnością trudno znaleźć odpowiedź. Nie można jednak wykluczyć, że Biedrzycki wraca tu do swojego intensywnego, „cielesnego doznania” ⁵¹ Mickiewicza. Znaczyłoby to, że niezwykle doświadczenie wyobraźni jest dla poety trwałym i ważnym śladem, które stało się szczególnym, inspirującym elementem budującym jego twórczą tożsamość. Taki wymiar interpretacji może prowadzić do stwierdzenia, że pod i n t e r n a t o w y m charakterem tradycji może kryć się także przestrzeń d o m u, z którego pewne fundamentalne doświadczenia wpływają na ukierunkowanie bądź zmianę światopoglądu.

Jako przykład uobecniania tradycji i n t e r n a t o w e j Śliwiński podaje również wiersz Krzysztofa Jaworskiego *Mickiewicz dojada Słowackiemu* ⁵², w którym autor w ironiczny sposób zanegował ważność autora *Dziadów*. Już początek utworu jednoznacznie sygnalizuje ocenę dwóch wielkich twórców polskiego romantyzmu:

Po jednym pozostał tylko kołnierzyk , drugi
zabiegał o tanią popularność, przypieczętowawszy ją
w niefortunnym Konstantynopolu. (...)
(...) O kontaktach Mickiewicza z Rosją
powszechnie wiadomo. Co do Słowackiego,
ostro potępiał zdrajców narodu. ⁵³

Postawa Mickiewicza otrzymuje tu negatywne nacechowanie. Najpierw pojawia się zarzut szukania poklasku, „taniej popularności”, co stawia pod znakiem zapytania etyczną (a może i artystyczną) wiarygodność autora *Dziadów*. Kolejny dowód słabości wieszczka zostaje sformułowany w zawołanej sugestii, jakoby stosunki Mickiewicza

⁵⁰ MLB, *chciałbym stanąć sześćdziesięcioletni, siwy spasty*, [w:] idem, *Sofostrofa i inne wiersze*, Kraków 2007, s. 63.

⁵¹ Parafrazuję tu tytuł cytowanej wcześniej rozmowy z Biedrzyckim.

⁵² Utwór ten został opublikowany w pierwszym numerze „bruLionu” z 1995 roku. Później znalazł się m.in. w znanym wyborze wierszy *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 r.*, wyb. i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga. Pierwotnie został zamieszczony w drugim tomiku Jaworskiego zatytułowanym *Kameraden* (1994). Warto dodać, że 3 marca 2014 roku Jaworski na osobistym blogu umieścił skan wydruku wiersza z adnotacją: „Dziś swoje 21 urodziny obchodzi wiersz *Mickiewicz dojada Słowackiemu*, z tej okazji – wydruk komputerowy”. Por. <http://krzysztofjaworski.blogspot.com/2014/03/mickiewicz-dojada-slowackiemu.html> [Dostęp: 20.06.2014]. To osobliwe potraktowanie wiersza wskazuje, jak sędzę, na jego ważność dla poety.

⁵³ K. Jaworski, *Mickiewicz dojada Słowackiemu* [w:] idem, *Drażniące przyjemności 1988-2008*, Wrocław 2008, s. 55.

z Rosjanami ocierały się z zdradę narodową⁵⁴. Jaworski w swojej poetyckiej ocenie nie wykorzystuje wiedzy, która nie ma uzasadnienia w źródłach historycznoliterackich. Autor *Jesieni na Marsie* sięga do rzeczywistego, znanego sporu między Słowackim a Mickiewiczem. Dorota Siwicka w pracy *Mickiewicz. Encyklopedia* zwięźle zarysowuje relację między obydwojma twórcami doby romantyzmu i celnie zauważa, że „Wzajemne stosunki Mickiewicza i Juliusza Słowackiego (1809-1849) zawsze budziły tak wielkie emocje, że stały się niemal odrębnym problemem historycznoliterackim”⁵⁵. Temat ten pozostawiam w oddaleniu, bowiem moim celem jest tu wskazanie Mickiewiczowskich źródeł, z których czerpał Jaworski, co pokazuje, że ocena wyrażona w wierszu została zastosowana ze świadomością literackiej tradycji. Wybrane z niej zostały niewygodne, czy kontrowersyjne elementy, które „odbrazawiają” wielkie postaci literatury. Zgodnie z podziałem Piotra Śliwińskiego w tej i n t e r n a t o w e j przestrzeni „nie odczuwa się potrzeby oparcia, a tym bardziej obowiązku kontynuacji i wierności”⁵⁶.

Sądzę jednak, że wiersz Jaworskiego mówi nie tyle o braku potrzeby afirmacji w Mickiewicz czy Słowackim, ale o niemożliwości znalezienia w nich takiego oparcia. Z czego wynika ten problem? Wyjaśnienie przynosi przegląd tomiku *Kameraden*, z którego pochodzi wiersz *Mickiewicz dojada Słowackiemu*. W zbiorze pełno jest intertekstualnych wycieczek wartych odnotowania. Sam tytuł tomu odsyła do niemieckiego rzeczownika, który przetłumaczyć można jako „koledzy”. „Kameraden” kojarzy się przede wszystkim z niemieckimi tradycjami militarnymi. *Alte Kameraden* to tytuł jednego z najpopularniejszych marszów wojskowych, natomiast pieśń *Ich hatt' einen Kameraden* związana jest z wojskową ceremonią pogrzebową. Wiersz otwierający tomik Jaworskiego także zatytułowany jest *Kameraden* i bez trudu rozpoznać w nim można parafrazę *Roty* Marii Konopnickiej („Rzuciłem ziemię skąd mój ród”⁵⁷). W utworze

⁵⁴ Ta teza wydaje się co najmniej wątpliwa. Czyżby chodziło o romanse Mickiewicza z okresu rosyjskiego? O dwuznaczny wydźwięk ostatniego passusu przedmowy do *Konrada Wallenroda*? O niewzięcie udziału w powstaniu listopadowym? Może o przygotowany przez towiańczyków adres do cara Mikołaja I? A może o wszystkie te sprawy naraz? Żadnej z nich nie sposób jednak potraktować jako świadectwa narodowej apostazji.

⁵⁵ J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 496. O sporze Słowackiego i Mickiewicza w sposób fundamentalny pisali: M. Kridl, *Antagonizm wieszczów*, Warszawa 1925; W. Hahn, *Udział Słowackiego w uczcie ku czci Mickiewicza*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, pod red. Z. Czernego i inn., Kraków 1961; A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, [w:] *Słowacki mistyczny*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981; M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.

⁵⁶ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 222.

⁵⁷ K. Jaworski, *Kameraden*, [w:] idem, *Drażniące przyjemności 1988-2008*, Wrocław 2008, s. 39.

Kłopoty, kłopoty dostrzegamy *Międzynarodówkę* oraz aluzję do słów księcia Bogusława Radziwiłła „Rzeczpospolita to postaw czerwonego sukna...”⁵⁸. W innych wierszach pojawiają się m.in. kochanka Hitlera – Ewa Braun, rosyjski poeta i dramaturg Włodzimierz Majkowski, rosyjska spirytystka Helena Bławatska, postaci biblijne (Abraham, Izaak i Mojżesz) oraz znani myśliciele – św. Augustyn i Sokrates. Łatwo odnaleźć też aluzje do wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Z głową na karabinie*, pieśni Michała Zielińskiego *Serce w plecaku*, powieści Ericha Marii Reamrue’a *Na Zachodzie bez zmian*, filmu dokumentalnego o Henryku Grynbergu *Miejsce urodzenia*, czy komediodramatu Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*.

Widać więc, że w tej intertekstualnej przestrzeni powtarzającym się zagadnieniem jest doświadczenie wojny i wpływów niemiecko-rosyjskich, którymi naznaczona została Polska. W wierszu *Dziękujemy losowi* czytamy: „Tego uczyła wojna, przepuklina, podręczniki / szkolne, hemoroidy, sklerotyczna żona”⁵⁹. Wydaje się więc, że Jaworski pisze o doświadczeniu swojego pokolenia, o kulturowym obciążeniu wojenną traumą, o pamięci historycznej, która w różny sposób była podtrzymywana. Zaznacza się tu kompleks spraw niemiecko-rosyjskich, które ugrzęzły mocno w pamięci i przeszkadzają, dlatego bohater wyraża pragnienie: „Niech nie będzie wspomnień”⁶⁰.

Tom Jaworskiego jest rozrachunkiem z tą rzeczywistością i kulturową pamięcią, autoterapią mającą pomóc w akceptacji życia w podzielonym świecie. Jak te wnioski przekładają się na interpretację wiersza *Mickiewicz dojada Słowackiemu*? Po pierwsze każą spojrzeć na ten utwór przez pryzmat intertekstualnych gier polsko-niemiecko-rosyjskich. Dostrzegamy wtedy, że w wierszu oprócz kłócących się Mickiewicza i Słowackiego ważną rolę pełni Iwan Miczurin, rosyjski sadownik, znany z eksperymentów związanych z krzyżowaniem roślin. To on jest przeciwwagą dla tytułowych bohaterów, on wygrywa: „Nie wierzył w żadne duchy czy pierdoły, / wierzył w niejadalne warzywa. / Można poświęcić życie dla idei”⁶¹ – tak kończy Jaworski wiersz. Otrzymujemy zatem obraz, w którym zwycięzcą zostaje przedstawiciel obcej kultury wypierającej polską propozycję kulturową do kąta. Jaworski pokazuje więc Mickiewicza i Słowackiego nie jako przebrzmiałe postaci polskiej literatury, ale akcentuje moc

⁵⁸ H. Sienkiewicz, *Potop*, Warszawa 1999, s. 460.

⁵⁹ K. Jaworski, *Dziękujemy losowi*, [w:] idem, *Drażniące przyjemności 1988-2008*, Wrocław 2008, s. 80.

⁶⁰ K. Jaworski, *Agonia w uniesieniu*, [w:] idem, *Drażniące przyjemności 1988-2008*, Wrocław 2008, s. 83.

⁶¹ K. Jaworski, *Mickiewicz dojada Słowackiemu*, [w:] idem, *Drażniące przyjemności 1988-2008*, Wrocław 2008, s. 83.

ekspansji obcej kultury, która nicuje to, co należy do fundamentu polskiej tożsamości kulturowej.

Ostatnią z przestrzeni wyróżnionych w szkicu Śliwińskiego jest *s z k o ł a*, w której poeci zyskują wiedzę na temat tradycji czy - konkretnie – Mickiewicza. Wiedza ta nie jest równoznaczna z przyjęciem określonego wzorca, który mógłby pełnić afirmatywną funkcję. Śliwiński tłumaczy, że tę grupę poetów charakteryzują intertekstualne gry, cytaty lub aluzje i popiera swoje uwagi czterema przykładami: *Listem znad Morza Białego* Andrzeja Sosnowskiego⁶², w którym autor przemycił kilka elementów związanych ze *Stepami akemańskimi*; wierszem Artura Szlosarka o wymownym tytule *To lubię*⁶³; *Burza*⁶⁴ Wojciecha Wencel oraz utworem *Burza, szepty*⁶⁵ Jarosława Klejnockiego. Śliwiński zwraca jednak uwagę, że tropy te są zbyt płytkie, czasem rozpoznawane przez czytelnika jedynie za pomocą intuicji. Wniosek, który przedstawia autor szkicu, brzmi jednoznacznie:

(...) poeci lat dziewięćdziesiątych, choć ocytani i skłonni do rozmaitych tekstowych interakcji, po Mickiewicza sięgają rzadko, nie czynią z jego wierszy przedmiotu stylizatorskich ćwiczeń, nie chwala się nim (jak Audenem, Ashberym, Hölderlinem i in.), nie „przerabiają” go w myślach na język współczesny. Nie uczą się na nim⁶⁶.

Według badacza twórczość Mickiewicza funkcjonuje w tym nurcie jako symbol, poprzez który wytłumaczyć można kondycję literatury czy szczególnie poezji po roku 1989 aż do momentu przełomu wieków. Z tej dosyć pesymistycznej oceny wynika, że zależności między nową poezją a tradycją mają charakter „permisywny”⁶⁷; zaś oddziaływanie tradycji literackiej staje się coraz mniejsze, bagatelizowane lub dostosowywane do potrzeb rynkowych. Konsekwencją tego staje się również zmiana społecznej roli poety, która nie przystaje do tej, jaką odegrał Mickiewicz. Śliwiński stwierdza więc:

⁶² Por. A. Sosnowski, *List znad Morza Białego*, [w:] idem, *Pozytywki i marienbadki (1987-2007)*, Wrocław 2009, s. 188-190. Z uwagi na ważność tomu poezji zebranych Sosnowskiego odsyłam do tego właśnie zbioru. Pierwotnie utwór znalazł się w tomiku *Stancje* z 1997 roku.

⁶³ Por. A. Szlosarek, *Popiół i miód*, Kraków 1996, s. 31. W tym samym tomiku znajduje się również rewers owego wiersza zatytułowany *Tego nie lubię* (s. 38-39).

⁶⁴ Por. W. Wencel, *Burza*, [w:] *Wiersze*, 1995, s. 23.

⁶⁵ Por. J. Klejnocki, *Burza, szepty*, „Tytuł” 1994, s. 114. Utwór ten znalazł się wcześniej w tomiku zatytułowanym *Oswajanie*, Warszawa 1993.

⁶⁶ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 223.

⁶⁷ Por. *Ibidem*, s. 225.

„Autor *Dziadów*, za wielki dla wszystkich, jego [poetę – dop. aut.] przerasta tym bardziej⁶⁸” i dodaje: „W tych warunkach dla Mickiewicza nie ma miejsca”⁶⁹.

Tekst Śliwińskiego stał się fundamentem gorącej dyskusji na temat obecności Mickiewicza w polskiej poezji lat 90-tych. Warto dodać, że podobny charakter miał opublikowany w „Kresach” artykuł Przemysława Czaplińskiego zatytułowany *Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji*⁷⁰. Ze względu na określony obszar badań nie omawiam tu szczegółowo spostrzeżeń autora *Efektu bierności*, ale zaznaczam ogólny podział sposobów osoby i dzieła Mickiewicza, które, jak sądzę, z powodzeniem można by również zastosować do poezji. Czapliński, tytułując poszczególne części swojego tekstu, pisze więc o Mickiewiczu „rozdrobnionym” (aluzje), „urobionym” (cytaty), „podrobionym” (pastiche) oraz „przerobionym” (parafrazy)⁷¹. Każda z tych Mickiewiczowskich form pojawiająca się nowym tekście wiąże się z oceną ich znaczenia. Jest to „albo utrwalenie semantycznej niezmienności, albo zainicjowanie semantycznej interakcji lub wreszcie rozpoczęcie całkowitej wymiany znaczenia”⁷². Mickiewicz staje się więc znowu pretekstem do określenia stosunku twórców do literackiej tradycji.

1.3. „Zawsze o Nim”

W 1998 roku tematyka związków Mickiewicza z najnowszą literaturą, a w szczególność z poezją, pojawiała się dosyć często, na co wpływ miała z pewnością 210 rocznica urodzin Arcyapoety. Oprócz krytycznoliterackich tekstów Piotra Śliwińskiego i Przemysława Czaplińskiego głos w sprawie Mickiewicza oddano samym poetom. Głos ów przybrał kształt komentarza określającego indywidualne, aktualne czytelnicze zaangażowanie wobec Wieszcza, a także formę wierszy, które w jakiś sposób do Mickiewicza bądź jego twórczości odsyłają. Na łamach kwartalnika „Res Publica Nowa” swoją opinię wydało kilku twórców. Z wszystkich wymienionych świadectw wynika, że tradycja Mickiewiczowska była definiowana rozmaicie, choć we wszystkich przypadkach niezmienną i niepodważalną kwestią była waga jego poetyckiego prawodawstwa.

⁶⁸ Por. P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 225-226.

⁶⁹ Por. *Ibidem*.

⁷⁰ P. Czapliński, *Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji*, „Kresy” 1998, nr 34, s. 136-154.

⁷¹ Por. *Ibidem*.

⁷² P. Czapliński, *op. cit.*, s. 153.

Adam Wiedemann, choć urodzony 24 grudnia oraz będący imiennikiem Poety, nie wykorzystuje tego faktu do poetyckiej kreacji⁷³ i stwierdził: „(...) czytam go jakoś tak obojętnie, bez cienia sympatii, sam nie wiem czemu, po prostu tak już jest i koniec (...)”⁷⁴. W dalszej części dodawał jednak, że „(...) to jednak był majster nad majstrami (...)”⁷⁵. Uznanie dla Mickiewicza nie przeniosło się do twórczości Wiedemanna. Trudno bowiem odnaleźć w jego wierszach mocne Mickiewiczowskie umocowanie.

Jarosław Klejnocki mówił z kolei o wieloletnim i częstym kontakcie z utworami Mickiewicza poprzez szkołę, w której był wówczas zatrudniony. Relacjonował jak obojętnienie wobec powtarzalności edukacyjnego działania udawało mu się czasem przełamać i w tych momentach poprzez Mickiewicza wracał do własnej twórczości: „Dwa razy w ostatnich latach, czytając Mickiewicza, przestawałem nagle myśleć o konspekcie do zajęć i odrzuciwszy na bok notatki z propedeutycznymi konceptami sięgnąłem po własne poetyckie zapiski”⁷⁶. Przegląd wierszy Klejnockiego pokazuje, że w kilku miejscach Mickiewiczowska obecność jest wyraźnie zaakcentowana i krążąca wokół *Liryków lozańskich*⁷⁷.

Artur Szlosarek dosyć szeroko opisywał swoje młodzieńcze przygody z Mickiewiczem i podarowanym przez przyjaciół starym wydaniem *Pana Tadeusza*, które stało się rodzajem sylwicznego notatnika. Autor, podsumowując swoje doświadczenia lekturowe, wyjaśniał, że mogą być one ważne dla każdego poety. Szlosarek pisał:

Myślę, że poezja Mickiewicza może nauczyć go – i nie jedynie poprzez nie-
możliwość sprostania jej rozległości i doniosłości – zawsze cennego dystansu do siebie,
jeśli nie wręcz rzeczy najważniejszej, jaką jest pokora⁷⁸.

Ciekawa opinia Szlosarka ukazuje więc Mickiewicza jako wielkie wyzwanie dla poetów, którzy w spotkaniu z wieszczem mogą ugruntować swoją twórczość i zyskać odpowiednią postawę względem niej.

Marcin Baran w ironicznym komentarzu, który stylizowany jest na podniosłe, uczniowskie wypracowanie na temat znaczenia poezji Mickiewicza, zwrócił zaś uwagę

⁷³ Inaczej postępuje urodzony 24 grudnia 1961 roku Marcin Świetlicki, który tę zbieżność wielokrotnie podkreślał i oceniał jako istotną.

⁷⁴ A. Wiedemann, *Niespecjalnie...*, „Res Publica Nowa” 1998, s. 68.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ J. Klejnocki, *W sieci syndromu muzealnego ciecia*, „Res Publica Nowa” 1998, s. 69.

⁷⁷ Sposób prowadzenia dialogu z Mickiewiczem przez Klejnockiego prezentuję w dalszej części pracy.

⁷⁸ A. Szlosarek, *Karp srebrnopióry*, „Res Publica Nowa” 1998, s. 72.

na to, jak mocno zaciążył nad nim kontekst edukacyjny, sprowadzony do ustalonych i uogólnionych twierdzeń o wielkości autora *Zimy miejskiej*. Ironia Barana odsłania również - jak sądzę - pewną niewygodę pytania o Mickiewicza, bowiem wobec jego wielkości wydaje się ono nieco naiwne.

Tadeusz Pióro przyznał, że po maturze długo nie sięgał po dzieła Mickiewicza, ale odkrył, że nowe znaczenia, które nie są powszechne w codziennym języku, wyprowadzić można z mistycznej części jego twórczości. Pióro wskazał też konkretne utwory, w których sięgnął po Mickiewiczowskie odniesienia (opowiadanie *Warszawianka*⁷⁹, wiersze *Smutek krawca*⁸⁰, *Okęcie*⁸¹ i *Syntetyczność*⁸²).

Cenny głos w dyskusji zabrał również Maciej Melecki, który rozpatrywał kwestie dialogu z tradycją Mickiewiczowską oraz wskazał cechy wspólne twórców debiutujących na początku lat 90. z Mickiewiczem. Poeta przywołał rozmowę⁸³, którą przeprowadził z nim Jacek Podsiadło. Autor *Kry* wskazał na obecną u Mieleckiego formę funkcjonowania Mickiewicza.

(...) Może prowadzisz dialog z tradycją, ale bardziej podskórny niż ze współczesnością. Myślę, że nawet nie czytając Mickiewicza czy Norwida, poeta może taki dialog prowadzić. Poezja i nasz język jest tak przesiąknięty Mickiewiczem i Norwidem, że dialog może odbywać się na pewnych głębszych poziomach⁸⁴.

Podsiadło sformułował tu ciekawą uwagę o możliwości nieświadomego „pisanja Mickiewiczem”, co pokazuje, że tradycja literacka może funkcjonować w autonomiczny sposób, poza obszarem intencji poetów. Można taką sytuację określić samoistną i stałą formą obecności poezji Mickiewicza w języku.

Melecki odpowiedział, że nie ma zupełnej pewności co do występowania dialogu w takiej sytuacji, ponieważ ogranicza go trudność uchwycenia zjawiska. Niepewności Mieleckiego nie trzeba się dziwić, bowiem rodzaj dialogu, o którym wspomina Podsiadło, jest specyficzny, dotyczy wieloletniego procesu zmiany językowego kodu. Wyda-

⁷⁹ Por. T. Pióro, *Warszawianka*, „Kresy” 1993, nr 16, s. 78-81.

⁸⁰ Por. T. Pióro, *Smutek krawca* [w:] *O dwa kroki stąd 1992-2011*, Wrocław 2011, s. 20. Wiersz ten znalazł się pierwotnie w tomiku *Okęcie* z 1993 roku.

⁸¹ Por. T. Pióro, *Okęcie* [w:] *O dwa kroki stąd 1992-2011*, Wrocław 2011, s. 34. Utwór ten pochodzi z tomiku o analogicznym tytule.

⁸² Więcej na temat tego utworu piszę w rozdziale *Nowe „Romantyczności?”*

⁸³ Patrz: M. Melecki, *Przypadek bardziej skomplikowany*, Legnica 1997. Rozmowa Podsiadły z Meleckim jest główną częścią tej publikacji.

⁸⁴ Cyt za: M. Melecki, *Czy młody poeta może skorzystać z Mickiewicza?*, „Res Publica Nowa” 1998, s. 72.

je mi się jednak, że w rozmowie obydwu poetów ujawniła się istotna linia kształtowania się relacji między przeszłością a przyszłością, wskazująca na moc literatury, która przedostaje się do codziennego języka i utrwała się w nim. W tym konkretnym przypadku taką mocą naznaczona jest twórczość Mickiewicza.

W komentarzu Meleckiego odnaleźć można również jedną z odpowiedzi na pytanie o przyczyny opowiedzenia się poetów pokolenia przełomu 1989 roku po stronie Mickiewicza i wymienianie go jako wzorca. Poeta zbudował tu interesującą analogię, wedle której zarówno Mickiewicz, jak i młodzi poeci przełomu XX – XXI wieku dokonali podobnej zmiany, przeciwstawiając się temu co obowiązuje. Melecki pisze:

Mickiewicz wydając swoje *Ballady i romanse* ewidentnie ustawił się w opozycji do swoich poprzedników. Zerwał, można tak powiedzieć, wątłe nici łączące go z poetyckim sztafażem doby oświecenia, ukazując tym samym, do tej pory ledwo przeczuwaną, nową jakość poetyckiej ekspresji. (...) Odnoszę wrażenie, że próba, jak się okazuje dość skutecznie przeprowadzona, adaptacji języka kolokwialno-sensualnego na grunt mowy wiązanej, jaka miała i ma miejsce po umownym roku 1989, czyni z młodej poezji ważny element literackiej ewolucji. I w jednym i w drugim przypadku mamy do czynienia z gdzieś tam podobnym, przy całej specyfice, posunięciem. Chodzi więc o przełom, a precyzyjniej rzecz ujmując, o wyłom w możliwościach poetyckiej komunikacji⁸⁵.

Diagnoza ta ukazuje więc Mickiewicza jako poetę, który jest symbolem poetyckiej rewolucji. Nie przypadkiem Melecki przypomniał zbiór *Ballad i romansów*, którego datę wydania przyjęło się traktować umownie jako początek romantyzmu. Sądzę, że taka właśnie interpretacja może tłumaczyć deklaracje wielu poetów pokolenia przełomu. Dodajmy, że taki sposób uznania Mickiewicza nie musi koniecznie wpływać na jego pojawienie się w konkretnych wierszach, ale może odzwierciedlać się np. w wypowiedziach programowych (wywiadach, rozmowach itp.). Innymi słowy, uznanie dla autora *Pana Tadeusza*, jako dla poetyckiego rewelatora niekoniecznie objawia się w postaci konkretnych cytatów czy aluzji.

⁸⁵ M. Melecki, *op. cit.*, s. 74.

1.4. Kogo lubią czytać młodzi?

Poeeci na temat Mickiewicza oraz Słowackiego wypowiedzieli się także na łamach czasopisma „Krasnogruda”. Na początku 1998 roku Zbigniew Machej wysłał list do dziewiętnastu twórców z zapytaniem o ich ulubione utwory, przeżycia i książki związane z duetem Wieszczów. Odpowiedzi do redakcji czasopisma odesłali: Miłosz L. Biedrzycki, Wojciech Bonowicz, Mirosław Dzień, Mariusz Grzebalski, Jacek Gutorow, Marcin Hamkało, Bartłomiej Majzel, Maciej Melecki, Andrzej Niewiadomski, Tomasz Różycki, Krzysztof Siwczyk, Adam Wiedemann. Dwanaście opinii to jedynie mały wycinek środowiska poetyckiego, ale warto zauważyć, że wśród wymienionych są – jak to określił we wstępie do ankiety Zbigniew Machej – „osoby, które nie ukończyły jeszcze 34 roku życia (w tym właśnie wieku Mickiewicz zaprzestał pisanie wierszy) i dały się poznać z dobrej strony, jaką jest pisanie wierszy”⁸⁶. Innymi słowy ankieta została przeprowadzona wśród poetów już docenionych przez krytyków i mających aspiracje być *in spe* ważnymi postaciami polskiej literatury. W tym kontekście odpowiedzi dotyczące ważności doświadczenia Mickiewicza dla tej grupy mogą w pewnym sensie rzucić światło na dalsze losy autora *Pana Tadeusza* – na model jego dzisiejszego istnienia – uobecniania, odsuwania lub wykluczania.

Wyniki ankiety wskazują, że poeci bardziej doceniają Mickiewicza niż Słowackiego. W części dotyczącej ulubionych utworów obydwu twórców Mickiewicz, w konkretnie wskazanych utworach bądź cyklach wymieniony został 42 razy, natomiast Słowackiego przywołano 21 razy. We wskazaniach Mickiewiczowskich najczęściej pojawiają się: *Pan Tadeusz* (6), *Dziady* (5), *[Śniła się zima...]* (3) czy *[Snuć miłość...]* (3). Wyraźnie zaznaczają się *Ballady i romanse* oraz *Liryki lozańskie* (w obydwu przypadkach w całości bądź w konkretnych utworach). W przypadku Słowackiego dwukrotnie wymienione zostały: *Beniowski*, *Król-Duch*, *Testament mój*, *Sen srebrny Salomei* oraz *Horsztyński*. Również w części ankiety poświęconej pracom dotyczącym życia i twórczości Wieszczów zdecydowanie większe zainteresowanie wzbudził Mickiewicz, który zaakcentowany został niemal trzydziestokrotnie. Najczęściej czytane były prace Jaro-

⁸⁶ Z. Machej, *Mickiewicz, Słowacki i my. Wyniki ankiety wśród młodych polskich poetów*, „Krasnogruda” 1998, nr 11 – www.pogranicze.sejny.pl/krasnogruda_nr_11_zbigniew_machej_mickiewicz_slowacki_i_my_wyniki_ankiety_wsrod_mlodych_polskich_poetow,1311-1,12369.html [Dostęp: 20.08.2014].

sława Marka Rymkiewicza z serii *Jak bajeczne żurawie*⁸⁷, ale nie brakło tu też mniej znanych pozycji jak np. *Adam Mickiewicz człowiek: studium psychologiczne* Jeana-Charlesa Gille'a. Na tym tle bardzo skromnie prezentuje się Słowacki. Dwukrotnie pojawia się praca Rymkiewicza *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* a jej uzupełnieniem okazała się tylko książka krytyczno-literacka Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka*.

Nie jest moją intencją pokazywanie tu wyższości Mickiewicza nad Słowackim, ale zwrócenie uwagi na wynikający z ankiety fakt, że obecność na poziomie bibliografii przedmiotowej oraz podmiotowej jest w przypadku pierwszego z wymienionych autorów bardziej dostrzegalna i wzbudza większe zainteresowanie. Czy może mieć to również odzwierciedlenie w poezji poszczególnych twórców? Niewykluczone, ale też niepewne, choć sądzę, że znane i ulubione Mickiewiczowskie wiersze stwarzają większą szansę na to, by z nimi polemizować czy prowadzić dialog. Z listy ankietowanych potwierdzenie takiej możliwości niosą wypowiedzi Miłosza Biedrzyckiego, Mirosława Dzienia, a w największym stopniu Tomasza Różyckiego. Ten ostatni poeta w komentarzu przesłanym do „Krasnogrudy” pisze o szeregu doświadczeń związanych z Mickiewiczem i Słowackim. Oprócz czytanych mu w dzieciństwie przez ojca ballad, wciągającej lekturze książki *Żmud* we Francji, wspomniał także wizytę na Wawelu, w krypcie Wieszców:

(...) napisałem do nich parę słów od siebie w szesnastokartkowym zeszycie w linie, który był tam wyłożony dla wycieczek zaraz przy grobowcach. Zastanawiałem się później, czy w nocy, kiedy już zamknięto Katedrę, oni wtedy czytają to wszystko, "Bożena i Arek byliśmy 16.09.91", "8c z Trzebini". Czy kłóć się tam jeszcze, czy Mickiewicz krzyczy i macha rękami, a Słowacki obserwuje go ironicznie i zapala fajkę, a potem widać tylko dużo żółtego i błękitnego dymu?⁸⁸

Można się domyślać, że jest to sytuacja z jednej ze szkolnych wycieczek, ale pokazuje pewien kierunek myślenia, w którym zawarte jest pytanie o możliwość i formę dialogu z Wielkimi Poetami. Warto też wspomnieć, że w poetyckim doświadczeniu Różyckiego znajduje się także takie, które było udziałem Mickiewicza. Pamiętamy do-

⁸⁷ Jak wiadomo, cykl ten tworzą następujące książki: *Żmud*, *Bakiet*, *Kilka szczegółów*, *Do Snowia i dalej* oraz *Głowa owinięta koszulką*.

⁸⁸ *Ibidem*.

skonałe okoliczności powstania utworu o incipicie [*Śniła się zima...*]. Różycki wspominał, że w Paryżu spotkała go podobna sytuacja:

(...) przyśnił mi się wiersz o Słowackim⁸⁹, zupełnie gotowy wiersz, obudziłem się w środku nocy, niewiele wiedząc z tego, co się dzieje, ale zapisałem ten wiersz i teraz jest, może słaby, ale przyśniony i nie mogę tam nic zmieniać, bo w końcu nie wiadomo, skąd się ten wiersz wziął, kto mi go podyktował (bo we śnie ktoś mi dyktował) i czy w związku z tym wypada coś zmieniać, nawet jakby był słaby?⁹⁰

Relacja Różyckiego bardzo, wręcz literalnie, przypomina tę, o której pisał Mickiewicz. Rodzaj doświadczeń i stopień zainteresowania Mickiewiczem z pewnością miały wpływ na autora *Dwunastu stacji*. Dialog z romantyzmem można było u Różyckiego dostrzec już w pierwszym tomiku *Vaterland* z 1997 roku, a także w wydanej dwa lata później *Animie*. Nic więc dziwnego, że kilka wierszy z tego drugiego tomiku znalazło się wcześniej w czasopiśmie „Kartki”, w numerze z 1998 roku, którego problematyka dotyczyła Mickiewicza i jego związków ze współczesnością.

1.5. „Są wiersze po wieszczu”

We wspomnianym numerze „Kartek”, w części oznaczonej tematycznie tytułem „Mickiewicz i my” oprócz kilku komentarzy i syntetycznych tekstów odpowiadających ogólnemu zagadnieniu znalazły się utwory wybranych poetów, w których odnaleźć można Mickiewiczowskie odniesienia. Nie mogło tu zabraknąć, rzecz jasna, tekstu Krzysztofa Jaworskiego *Mickiewicz dojada Słowackiemu*, ale sądzę, że warto zwrócić uwagę na krótki, oznaczony asteronimem, wiersz Zbigniewa Macheja, który daje obraz przecięcia się literackiej przeszłości i teraźniejszości:

Są błogie poczęcia
i smutne porody.
Są błahe pojęcia
i błahe powody.

⁸⁹ Mowa o wierszu *Siódma noc pisze ten sen zamieszczonym* w pierwszym tomiku poety, zatytułowanym *Vaterland*. Por. T. Różycki, *Vaterland*, [w:] *Wiersze*, 2004, s. 28.

⁹⁰ Z. Machej, *op. cit.*, [Dostęp: 20.08.2014].

Są pstre muchomory
i rydze pod deszczu.
Są zmienne humory.
Są wiersze po wieszczu⁹¹

Machej rejestruje tu znamieny obraz rzeczywistości oraz ludzkiego życia. Składają się nań: początek życia, euforię, ból, smutek, ludzkie błędy wraz z ich usprawiedliwieniami, piękno i zmienność natury, słowa, którym przypisywane są zbyt duże znaczenia. Dołączone zostaje do nich stwierdzenie, które nie jest jednoznaczne: „są wiersze po wieszczu”. Może to oznaczać, że jednym z elementów tworzących współczesną rzeczywistość jest istnienie Mickiewiczowskiej spuścizny. A więc przeszłość, tradycja mają swój udział w funkcjonowaniu teraźniejszości. Z drugiej jednak strony ów wers uznać można za pewnego rodzaju manifest, że poetyckie życie toczy się dalej. Wojciech Bonowicz, oceniając wpływ Mickiewicza na współczesnych poetów pisze:

Powtarzać oczywistości w rodzaju: „po Mickiewiczu trudno już pisać tak jak przed Mickiewiczem” byłoby niegrzecznie. Popularna teza, że Mickiewicz „ustawił” głos poezji polskiej na następne dziesiątki lat, nie budzi zastrzeżeń, o ile traktuje się ją jako jeden z wielu równie uprawnionych punktów widzenia. Delikatną, lecz znaczącą jej modyfikacją jest pogląd, iż Mickiewicz na długie lata „ustawił” odbiór polskiej poezji. Nie pozostaje bez wpływu na twórczość jakiegokolwiek polskiego poety fakt, że słowo „poeta” jest przez większość Polaków odruchowo kojarzone z nazwiskiem „Mickiewicz”⁹².

Machej, znając taką perspektywę, sięga więc do oczywistości, o której wspomina Bonowicz i zdecydowanie stwierdza, że po Mickiewiczu mogą powstawać nowe wiersze. Taka interpretacja nakierowuje bardziej na codzienny bieg życia i na poezję tworzoną w nowym czasie. Ambiwalentny charakter interpretacji wiersza odzwierciedla, jak myślę, pewien sposób funkcjonowania tradycji Mickiewiczowskiej, który zawiera się między jej akceptacją a odrzuceniem lub pominięciem. Złudzeń nie ma w tym przypadku Mirosław Dzień, który Mickiewiczowską obecność definiuje następująco:

⁹¹ Z. Machej, ***, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 4.

⁹² W. Bonowicz, *Wythumaczenie*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 6.

Tak naprawdę nie jesteśmy zainteresowani Mickiewiczem, tak samo jak nie interesuje nas Herbert, moralność, Bóg, piękno, dobro i wiele innych rzeczy. To wszystko zaś z powodu mało kapryśnego, jakim jest nasz egotyzm i duchowa miałość. Mickiewicz jest nam obcy, interesujemy się tylko sobą, a jeśli chcielibyśmy czegoś więcej, to i tak inni – ci wiedzą zawsze lepiej – wytykać będą nas lepkimi od zawiści palcami⁹³.

Poeta uważa więc, że odpowiedzialność za nikłe zainteresowanie Mickiewiczem leży po stronie indywidualnej bierności poznania przeszłości i zbyt dalekiego przesunięcia poezji w sferę własnego „ja”. Surowa diagnoza poety łagodnieje nieco w jego wierszu zatytułowanym *Pelnia albo Mickiewicz*, ale teza o sporadycznych powrotach do Mickiewicza nadal pozostaje utrzymana:

Czasem myślę o Mickiewiczu,
(i zdarza się, że Mickiewicz myśli mną,
jak tylko duch może myśleć, już wolny,
zostawiony przez ścięgna, opuszczony
przez włosy) (...)
(...) Niekiedy, to znaczy rzadko

rzadko – jeden raz na tysiąc, słowo
przykleja się jak plaster do przedmiotu
i ujmuje go, wyprowadza z tunelu,
(ale o przedmiocie i tak zbyt wiele
powiedzieć nie można).

I widać tylko jakiś, kształt, jakąś
pełnię jego fragmentu⁹⁴.

Z utworu *Dzienia* wyprowadzić można ciekawą obserwację dotyczącą rodzaju obecności Mickiewicza w młodej poezji. Otóż jego pojawianie się w wierszach realizuje się często poprzez paradoksalną figurę „pełni fragmentu”, czyli w miejscach, w których wyraźnie rozpoznany zostaje utwór, fragment Mickiewiczowski, który jest na tyle

⁹³ M. Dzień, *Dylemat*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 5.

⁹⁴ M. Dzień, *Pelnia albo Mickiewicz*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 5.

zakorzeniony w świadomości literackiej, że niesie za sobą wrażenie pełni. Dzieje się tak choćby w przypadku niektórych z opublikowanych w *Kartkach* wierszy, w których takie wrażenie pojawia się w tytułach, np. *Upiór* i *Milijon* Tomasza Różyckiego czy *Konrad Wallenrod* Darka Foksa. Na ten ostatni wiersz warto zwrócić uwagę, bowiem pomysł na ukazanie relacji tradycji literackiej i współczesności przybrał dosyć oryginalną formę. Główny bohater, jak można domniemywać, porte-parole autora, opisuje swoje spotkanie z Konradem Wallenrodem, który przybywa do współczesności z określonym zadaniem: „Przybyłem / z daleka i mam jeszcze paru / takich jak ty / do dobicia”⁹⁵. Mickiewiczowska postać ma cechy filmowego twardziela, Bruce’a Willisa i wypowiada się z pozycji dominującej, jako osoba znająca całą prawdę:

(...) Co poniektórzy
uważają, że jesteś naprawdę kiepski
w tym co robisz, więc cię chrzanię.

Powinieneś
być twardy jak ja. Nikt by cię nie chrzanił. Ludzie
zawsze będą chrzanić to, co ich zdaniem należy
chrzanić. Nikt nie chrzani twardzieli. Wszyscy
chrzanią mięczaków (...) ⁹⁶

Agnieszka Wolny-Hamkało w strategii pisarskiej autora wiersza słusznie rozpoznaje postawę, jaką przyjmuje on wobec tradycji literackiej, a tu w szczególności wobec tradycji Mickiewiczowskiej.

Zabawne konfrontowanie bohaterów popkultury to (...) znak rozpoznawczy Foksa. Krawczyk, Gołota, Laura Palmer, agentka Scully, Hannibal Lecter, Lech Wałęsa i Lew Trocki pojawiają się w tych wierszach znienacka, wykrwawiają się na tylnym siedzeniu bohatera lirycznego, piją piwo, podróżują pociągiem. Foks stroi sobie żarty ze strategii cytatu, pozbawia sensu tradycyjną powagę motta. Poczucie humoru służy Foksowi do rozmawiania z tradycją w pozycji znacznie przyjemniejszej niż na kolanach⁹⁷.

⁹⁵ D. Foks, *Konrad Wallenrod*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 8.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ A. Wolny-Hamkało, *Katalog białych plam*, „Tygodnik Powszechny” 2014, dod. „Nagroda Poetycka Silesius”, s. 54.

Bohater Mickiewicza jawi się w przytoczonym wierszu jako postać skarykaturowana, która werbalnie demonstruje swoją siłę, ale jest komicznie poważna, zaangażowana w swoją własną rolę, której przez tradycję została przypisana wielkość. Foks strąca więc Mickiewicza z piedestału, sprowadza jego bohatera do rzeczywistości, w której popijając piwo i rozmawiając o dziewczynach staje się bliższy codziennemu życiu, ale jednocześnie traci swoje literackie, od dawna niezmiennie wartości. Nie odnajdziemy tu bowiem wzmianki dotyczącej wydarzeń fabularnych poematu o Konradzie Wallenrodzie. Jest tylko nowa rzeczywistość i szwędający się w niej „nowy” Konrad Wallenrod, pozbawiony wzniosłości. Tym samym Foks, choć uobecnia Mickiewiczowską postać w wierszu, to jednak czyni to, w taki sposób, by zmanifestować ideę wallenrodyzmu, rozbija ją, ponieważ nie przystaje ona do nowej rzeczywistości. Wiersz ten można by więc łatwo wpisać w dyskusję nad kresem romantycznego paradygmatu, w część dotyczącą ustereotypowanych wartości patriotycznych, które generowane były także w oparciu o powieść poetycką Mickiewicza. Widać tu również wspomnianą „pełnię fragmentu” – za tytułem *Konrad Wallenrod* kryje się bowiem cały szereg implikacji i skojarzeń, także ogólnych, symbolicznych, z których część musi zostać uruchomiona, by mógł zostać uchwycony sens przedstawianego w wierszu dialogu.

1.6. Dobre i złe lekcje Mickiewicza

W badaniach nad obecnością Adama Mickiewicza w poezji ostatniego 25-lecia ważną kartę zapisał Arkadiusz Bałajewski. W opublikowanym na łamach „Kresów” tekście zatytułowanym *Mickiewicz wśród „klasycystów” i „barbarzyńców”*⁹⁸ zastanawiał się nad przyczyną wskazywania Mickiewicza przez poetów roczników 60. jako „duchowego przewodnika”. Badacz, korzystając z krytycznych spostrzeżeń Piotra Śliwińskiego, ukazał dwa sposoby traktowania Mickiewiczowskiego dziedzictwa. Pierwszy, który znajduje potwierdzenie w wierszach Krzysztofa Jaworskiego, Dariusza Foksa czy Miłosza Biedrzyckiego, związany jest z uznaniem w Mickiewiczu dziwnej i irytującej postaci symbolizującej literacką tradycję.

⁹⁸ A. Bałajewski, *Mickiewicz wśród „klasycystów” i „barbarzyńców”*, „Kresy” 1999, nr 2-3, s. 111-122.

Inaczej wygląda rozpoznanie tradycji, a w niej Mickiewicza, na drugim biegunie poezji lat dziewięćdziesiątych. Tu objawia się on jako rewelator sensów, mistrz poetyckiego wysłowienia, twórca, który odnalazł język pozwalający powiedzieć wszystko. Dlatego Mickiewicza podziwia się, a nie naśladuje, młodzi poeci starają się jak on zapanować nad rzeczą zamkniętą w słowie⁹⁹.

To ostatnie stwierdzenie tłumaczyć może tych twórców, którzy w pozapoetyckich wypowiedziach zwracają uwagę na istotność Mickiewicza, natomiast w swojej twórczości rzadko lub wcale nie decydują się na widoczną i szerszą formę dialogu z nim. Zresztą ogólna ocena Bałajewskiego dotycząca obecności Mickiewicza w poezji lat dziewięćdziesiątych jest jednoznaczna:

(...) trzeba to powiedzieć wyraźnie, nawiązania do poezji Mickiewicza są dość powierzchowne lub – powiedzmy inaczej – ukrywane. Mówić można o pewnych echach Mickiewiczowskich, trudniej o konsekwentnej lekcji poetyckiej. Raczej cytaty lub kryptocyty, aluzja bądź reminiscencja, niż gruntowne – niechby i polemiczne – wejście w tekstulany dialog, w wyznaczone przez dzieło Mickiewicza problemy¹⁰⁰.

Przyjęte tu przez autora stanowisko zbliżone jest do tego, które wyraził wcześniej Piotr Śliwiński. Obydwaj badacze zgadzają się co do tego, że dominującą formą obecności Mickiewicza i jego utworów w wierszach młodych poetów są rozproszone cytaty, kryptocyty, reminiscencje itp.. Bałajewski formułuje też opinię, że wejście w przemyślany dialog współczesności z Mickiewiczem możliwe jest tylko w momencie, gdy jego dzieła zostaną poddane nowej interpretacji. Takich przypadków w szeregu poetów jest niewiele, co może też świadczyć o słabości polskiej strony edukacji polonistycznej, która »wypozażyła uczniów w stereotyp „Mickiewicza”, natomiast nie potrafiła nauczyć samodzielnej lektury jego tekstów«¹⁰¹. Z tej między innymi przyczyny Mickiewicz został dziś w zaszufładowany i strywializowany, sprowadzony do postaci wielkiego pomnika literatury polskiej, który jest znany, ale odpowiedź na pytanie o stopień tej znajomości może już powodować problemy.

Można w wielu przypadkach zgodzić się z tak postawioną diagnozą, ale pamiętając o wynikach ankiety z „Krasnogrudy” warto też wyrażać wątpliwości, czy aby na

⁹⁹ *Ibidem*, s. 112.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 112-113.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 114.

pewno powodem braku gruntownego dialogu z Mickiewiczem jest słaba i stereotypowa znajomość jego dzieł. Lista lektur rozszerzających tę wiedzę jest bowiem całkiem spora, a przywoływane najczęściej prace Jarosława Marka Rymkiewicza ukazują twórczość Mickiewicza jako tajemnicę, którą nadal można zgłębiać, odsuwając się od powielanych wielokrotnie lekturowych ocen i interpretacji. Bałajewski w takim przypadku skłania się w swoim artykule ku znanej łacińskiej formule: *Exceptio probat regulam*, co - przyznaję - nie jest zbyt przekonujące.

Autor omawianego szkicu swoje naukowe dociekania wzbogacił też kilkunastoma przykładami utworów, które podzielił na dwie grupy, według kryterium pewnej „przynależności” Mickiewicza do dwóch formacji poetyckich lat 90. W kręgu „o’harystycznym” znalazły się wiersze *Thumacząc „Pana Tadeusza” na bułgarski* oraz *Konrad Wallenrod* Dariusza Foksa, *Mickiewicz dojada Słowackiemu* Krzysztofa Jaworskiego, oraz utwór Miłosza Biedrzyckiego o incipicie [*Dobry wieczór nazywam się Mickiewicz...*]. Bałajewski podsumowując przeprowadzone interpretacje ukazał ogólne przesłanie jakie niosą wymienione utwory:

Poezja polska, zdają się mówić poeci, określani jako o’haryści, powinna wreszcie wypłatać się z zadania kształtowania zbiorowości wobec idei, powinna odejść od wiążącego swobodę ekspresji „ja” paradygmatu romantycznego¹⁰².

Autor słusznie zastanawia się, czy takie przesłanie nie świadczy jednak na niekorzyść poetów, którzy dokonują zbyt łatwego i niesprawiedliwego uogólnienia. Czy nie jest bowiem tak, że to właśnie na Mickiewicza zostaje zrzucana odpowiedzialność za kształtowanie idei, które nicowane są w przywołanych wierszach, a które „uformowały się w paradygmacie kultury romantyczno-symbolicznej za sprawą naśladowców poety?”¹⁰³. Bałajewski pisze również, że gdyby wskazać winnych takiego stanu rzeczy, to ich nazwiska współcześnie niewiele by powiedziały. I tu, jak sądzę, dotyka badacz bardzo ważnej kwestii. Wielkość Mickiewicza przekroczyła bowiem ramy jego twórczości, a stała się symbolem romantycznej tradycji, której wiele elementów zostaje autorowi *Zdań i uwag* niejako automatycznie przypisywane. Tu leży jedna z przyczyn traktowania Mickiewicza jako jedyne go nośnika romantycznych idei.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 117.

W drugiej grupie wyróżnionej przez Bałajewskiego znajdują się poeci „klasyści”, których podejście do Mickiewicza jest zupełnie inne. Autor *Pana Tadeusza* jest tu inspiracją, wzorem, a najczęściej pojawiające się echa jego utworów swoje źródło mają w poezji okresu łoańskiego. Najszerzej komentowane są w tej części wiersze Krzysztofa Koehlera. Pierwszy to *Świątynia*, oznaczony mottem składającym się z czterech wariantów wersu otwierającego *Stepy akemańskie*, kolejne to *Pamięć* oraz *[Ludzie na burej...]*. W tym ostatnim wierszu poeta wyraźnie zaznacza swój szacunek do Mickiewicza:

(...)

obłoki w ruchu

widzę i opisuję

wiernie:

oddaję dług¹⁰⁴.

Bałajewski zwraca uwagę, że choć bez problemu rozpoznajemy cytaty z *Pana Tadeusza*, to bliżej tu do metafizycznych momentów poezji łoańskiej, jej zachwycenia i egzystencjalnej tajemnicy. Echa liryki łoańskiej, ewokowane często poprzez skojarzenia z utworem o incipicie *[Nad wodą wielką i czystą...]*, rozsiiane są także w poezji Marzanny Bogumiły Kielar, Jarosława Zalesińskiego, Marka Wojdyło i Tomasza Różyckiego. Przykłady te w ocenie autora artykułu są dowodem na to, że tradycja Mickiewiczowska nie została odsunięta, ale nadal jest aktywnie kontynuowana. Bałajewski stwierdza: „Owszem są buntownicy, ale obok niech kontynuatorzy dziedzictwa, i można cieszyć się z wielogłosowej tonacji młodej literatury”¹⁰⁵.

Do podjętej problematyki powrócił Bałajewski w 2005 roku, kiedy w „Zeszytach Szkolnych” opublikowany został jego tekst zatytułowany *O tradycji romantycznej, czyli Mickiewicz dzisiaj (uwag kilka)*¹⁰⁶. W części prezentującej obecność Mickiewicza w wierszach poetów przełomu XX i XXI wieku, autor powtórzył w większości znane przykłady, dodając jedynie utwory Tadeusza Dąbrowskiego i Adrian Szymańskiej. Bardziej interesujące wydają się jednak uwagi Bałajewskiego dotyczące relacji między

¹⁰⁴ K. Koehler, ***, [w:] *Partyzant prawdy*, Kraków-Warszwa 1996, s. 34.

¹⁰⁵ A. Bałajewski, *op. cit.*, s. 121-122.

¹⁰⁶ A. Bałajewski, *O tradycji romantycznej, czyli Mickiewicz dzisiaj (uwag kilka)*, „Zeszyty Szkolne” 2005, nr 3, s. 24-35.

tradycją a postmodernizmem. Badacz zwraca uwagę, że bardzo trudno dziś określić, czy romantyzm współcześnie nadal jest żywy, bowiem w gąszczu różnorodnych języków i kodów kulturowych, charakteryzujących współczesną literaturę, trudno dostrzec ślady epoki Mickiewicza. Z tego tygła można w dowolny sposób pobierać potrzebne substancje komunikacyjne. Bałajewski podkreśla jednak, że „nie sposób nie zauważyć, że równoległe, równocześnie, istnieją w kulturze zjawiska ignorujące tendencje wyznaczone przez *mainstream* kultury masowej – właśnie niszowe, nakierowane na wartości, kanon, hierarchię, tradycję”¹⁰⁷. Kanon jest tym właśnie punktem, który wybiera autor szkicu jako miejsce rozważań o tradycji i w nim widzi możliwości scalające literacką przeszłość i teraźniejszość. Ów kanon jest dynamiczny, niektóre z jego elementów są wykluczane, inne wracają, ale ciągle pozostaje on sferą porozumienia. Jak to wygląda w praktyce, na przykładzie Mickiewicza? Bałajewski podsuwa jedną z odpowiedzi:

Można powiedzieć, że jeśli nie *Konrad Wallenrod* czy mesjanizm, to z dziedzictwa Mickiewicza w kanonie pozostaje (...) lekcja lożańska, a warta jest wprowadzenia na przykład pochodząca od wieszczki idea Europy. Elementy są wymienialne, Mickiewicz - pozostaje¹⁰⁸.

1.7. „Rajski orzech do zgryzienia”

O Mickiewiczowskiej obecności pisze również Tomasz Cieślak w artykule *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*. Autor prezentuje w swoim tekście nieco szersze spojrzenie na badaną problematykę niż Piotr Śliwiński i Arkadiusz Bałajewski, dlatego oprócz Mickiewicza pojawiają się również inni wybitni twórcy doby romantyzmu: Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Hölderlin, Cyprian Kamil Norwid oraz Juliusz Słowacki. Badania romantycznych inspiracji przeprowadził Cieślak na dwóch grupach poetów. Pierwsza to twórcy pokolenia „bruLionu”, podzieleni na „barbarzyńców” i „klasycystów”¹⁰⁹. W drugiej grupie znaleźli się poeci młodszy, określane mianem roczników siedemdziesiątych, których próbki twór-

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 28.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 28.

¹⁰⁹ Zasady tego podziału zostały uformowane przez Karola Maliszewskiego w artykule *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* opublikowanym w czasopiśmie „Nowy Nurt” (nr 19, 1995). Przedruk tekstu znalazł się także w zbiorze szkiców krytycznoliterackich autora. Por. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 85-93.

czości zawarte są w obszernej antologii *Tekstyliów*¹¹⁰. Autor starał się więc dokonać porównania, w jaki sposób funkcjonuje romantyzm w obydwu formacjach. Cieślak zaznaczał wyraźnie wartość badań poczynionych przez Śliwińskiego, Bałajewskiego oraz Czaplińskiego, ale oprócz przypomnienia ich stanowisk dołączył również własne interpretacje.

Punktem wyjścia był dla niego znany wiersz Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*, który w ocenie badacza należy odczytywać nie jako całkowite zerwanie z romantycznym dziedzictwem, ale sprzeciw wobec rozpowszechnionej interpretacji tradycji. A zatem, według Cieślaka poeci pokolenia „bruLionu” „(...) odrzucają to, co ich poprzednicy z romantyzmem uczynili; negują więc pewną tradycję odczytywania (niekoniecznie chcą ją zmieniać)”¹¹¹. Do tego rozpoznania autor dodał kilka tytułów znanych już z Mickiewiczowskich nawiązań wierszy, które deprecjonują romantyczną tradycję, ale podał również przykłady generujące nieco inne oceny. Wśród tych utworów znalazł się poemat Andrzeja Sosnowskiego *Oceany*, z odniesieniami do *Sonetów krymskich*, w którym choć poeta „paradygmatu romantycznego nie unicestwia, to jednak jego prawomocność kwestionuje”¹¹²; były także traktowane jako żarty utwory Marcina Barana (*Z notatnika morfeinisty czy Zdania i obrazy 1983-1998*)¹¹³. Do grupy wierszy manifestującej istotność romantyzmu i Mickiewicza zaliczył Cieślak *Jazz zmartwychwstania* Dariusza Foksa i Krzysztofa Jaworskiego, gdzie autor *Dziadów* pojawia się w postaci starej monety: „biedna dycha, bez daty urodzin i śmierci / nieprzydatna na klasówkach z polskiego”¹¹⁴, a także utwór Jacka Podsiadły *Czasy się zmieniają*, w którym Mickiewicz przekazuje w liście słowa sympatii dla Maryli, ale nie (jak podpowiada intuicja) Wereszczaków, lecz dla współczesnej piosenkarki, Maryli Rodowicz. W szeregu utworów „rozbrajających” romantyzm Cieślak wymienia również inny wiersz Podsiadły, zatytułowany *Noc nr 144* oraz *Powrót na ojczyzny łono Juliusza Słowackiego* autorstwa Krzysztofa Jaworskiego. Autor szkicu odnotował też odmienną niż przedstawiane, charakterystyczną dla „klasycystów” postawę w traktowaniu roman-

¹¹⁰ Por. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii, o „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002.

¹¹¹ T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, pod red. M. Łukaszuk i D. Seweryn, Lublin 2007, s. 181.

¹¹² *Ibidem*, s. 184.

¹¹³ Odmienną ocenę tych utworów przedstawiam w dalszej części pracy.

¹¹⁴ D. Foks, K. Jaworski, *jazz zmartwychwstania*, [w:] P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 r.*, Warszawa 1997, s. 228.

tycznej tradycji i samego Mickiewicza. Przykład stanowi tu wiersz Tomasza Majerana *Różowa magia*, w którym wieszcz powraca do funkcji mocnego, literackiego autorytetu:

Na niewzruszonym czarnym blacie biurka
tkwi fotografia niczym wyspa ludna.
Mickiewicz na niej mieszka – słowotwórczo
genialny, rajski orzech do zgryzienia.¹¹⁵

Cieślak, zaznaczając odmiennność „barbarzyńców” od „klasycystów”, pisał, że reprezentanci tej drugiej grupy, na czele z Krzysztofem Koehlerem:

(...) dość konsekwencje proponują egzystencjalny klucz do romantyków. Istotne będą, możliwe do odczytania poza doraźnym kontekstem historycznym, uniwersalne ludzkie doświadczenia. W tym najwyraźniej rozmija się lekcja romantyzmu „klasycystów” z odczytaniem „barbarzyńców”, skupionych przecież przede wszystkim na tradycji czy wręcz – legendzie romantyzmu: na tym, co Polacy z romantyzmem i romantykami w kolejnych dziesięcioleciach zrobili¹¹⁶.

Tak zakrojone rozpoznanie pozwala autorowi artykułu na porównanie propozycji poetyckiej roczników 60. z młodszymi o „dekadę” kolegami. Cieślak przekonuje, że wśród twórców roczników 70. dominują dwa główne nuty postrzegania literackiej tradycji, choć ta związana z romantyzmem zdecydowanie nie należy do dominujących. Autor wyróżnia tu „ofertę kontynuacyjną”, w której część poetów prezentuje podobne podejście jak część „barbarzyńców”, a także „ofertę konfrontacyjną”, charakteryzującą się kolażem lub samplikiem¹¹⁷. Jako przykład realizacji pierwszego typu nurtu badacz podaje wiersz Tadeusza Dąbrowskiego *romantyczność*, uznając go utwór jako przekreślający romantyczny paradygmat¹¹⁸. Wśród twórców części „konfrontacyjnej” Cieślak umieścił Joannę Mueller, która w dwóch wierszach *1. IV. 2000* oraz *C. K. Norwid rysuje okładkę do „Lirenki” T. Lenartowicza, co nieuchronnie przechodzi w traktat o przyjaźni, a nieopłacony list dochodzi lub nie dochodzi do adresata* stosuje kolaż z romantycznym, Norwidowskim uzupełnieniem. Cieślak jako ostatniego poetę, który w naj-

¹¹⁵ T. Majeran, *Różowa magia*, [w:] idem, *Elegia na dwa głosy*, Wrocław 1994, s. 38.

¹¹⁶ T. Cieślak, *op. cit.* s. 187.

¹¹⁷ Por. *Ibidem*, s. 193.

¹¹⁸ Inną ocenę utworu Dąbrowskiego przedstawiam w rozdziale *Nowe „Romantyczności?”*.

szerszy sposób czerpie z romantyzmu, podaje Tomasza Różyckiego. Zaznacza u niego obecność Słowackiego¹¹⁹ i Norwida¹²⁰, w wierszach, które określa „apokryfami biograficznymi”, a sporo miejsca poświęca też *Dwunastu stacjom*, doceniając kunszt artystyczny autora poematu¹²¹. W podsumowaniu to właśnie utwór Różyckiego staje się najjaśniejszym i odrębnym przykładem inspiracji Mickiewiczowskich. Ogólne wnioski, jakie Cieślak wyprowadził ze swoich badań, wskazują, że:

Poezja o'harystyczna, barbarzyńska, zarówno bruLionowa, jak i postbruLionowa, ujawnia generalną niechęć do tradycyjnej lekcji romantyzmu, odrzucając ją w przekonaniu, że jest tożsama z nieakceptowanym przez nią głosem o moralnych czy społecznych powinnościach literatury¹²².

Inną postawę prezentuje grupa „klasycystów”. Wśród poetów roczników 70. dominują gry intertekstualne, a także „wśród neolingwistów, wysiłek odnalezienia uniwersalnego klucza porozumienia z romantyzmem”¹²³.

1.8. We władzy Arcypoety

Ze spostrzeżeniami Cieślaka dotyczącymi twórczości Tomasza Różyckiego zgadza się Magdalena Rabizo-Birek w cennym tekście *Adam Mickiewicz w poezji Tomasza Różyckiego*¹²⁴. Już sam tytuł jest mocnym stwierdzeniem obecności Arcypoety i zawiera w sobie sugestię o wieloaspektowości tego trwania. Istotne jest również to, że autorka *Romantycznych i nowoczesnych* przyjęła odmienne stanowisko wobec spostrzeżeń Śliwińskiego i Czaplińskiego, którzy

(...) formułowali kategoryczne sądy o „obojętności” młodych pisarzy wobec twórczości Mickiewicza albo o dominującej wśród nich strategii złośliwej, humorystycznej trawestacji, parodii lub szyderstwa¹²⁵.

¹¹⁹ T. Różycki, *Siódma noc pisze ten sen*, [w:] idem, *Wiersze*, Warszawa 2004, s. 28.

¹²⁰ T. Różycki, *1883 rok, długa podróż na południe*, [w:] idem, *Wiersze*, Warszawa 2004, s. 24.

¹²¹ Tezy Cieślaka przywołuję szerzej w rozdziale *Powroty do Soplicowa*.

¹²² Por. T. Cieślak, *op. cit.*, s. 202.

¹²³ Por. *Ibidem*.

¹²⁴ M. Rabizo-Birek, *Adam Mickiewicz w poezji Tomasza Różyckiego* [w:] eadem, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 432-460.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 426.

Rabizo-Birek pokazuje więc poezję Różyckiego jako doskonały przykład dialogu z Mickiewiczem. Ów dialog pozbawiony jest incydentalności i błahości, co w bezdyskusyjny sposób stawia autora *Pana Tadeusza* w roli istotnego wzorca literackiego. Rzeszowska badaczka pisze wręcz o „zauroczeniu” poety Mickiewiczem, co może też mieścić się w kategoriach Bloomowskich, choć z artykułu można wysnuć wnioski, że relacja na linii Różycki – Mickiewicz wymyka się niejako proponowanym zabiegom rewizyjnym. Rabizo-Birek, odslaniając kolejne etapy fascynacji poety, akcentuje ten metafizyczny wymiar symbolicznej władzy Mickiewicza. Badaczka zauważa więc, że:

Po opublikowaniu poematu *Dwanaście stacji* duch (lub wampir) Mickiewicza zaczął opuszczać Różyckiego i jego poezję, ustępując miejsca duchom Dantego, Schulza, Brodskiego, Rimbauda, du Bellaya¹²⁶.

Gdyby jako kategorię oceny rzeczywistości zastosować tu „czucie i wiarę”, wówczas autor *Romantyczności* mógłby w niezwykle sposób zaznaczyć swoją obecność. Nie jest to jednak konieczne, bowiem widzialnych śladów Mickiewicza w twórczości Różyckiego jest aż nadto. Zaufać też można słowom Stanisława Rośka, eksperta Mickiewiczowskiej tanatologii: „Mickiewicz odczytywany to Mickiewicz żywy. Wystarczy zatem sięgnąć po pozostawione pieśni, a wtedy zmarły wieszcz na nowo przemówi i sam przerwana pieśń dośpiewa”¹²⁷. Jak zatem wygląda owo „dośpiewywanie” w przypadku twórczości Różyckiego? Rabizo-Birek precyzyjnie odnajduje wiele przykładów w tomiku *Anima*, który uznaje za „współczesną odpowiedź na *Ballady i romanse*”¹²⁸. To w nim właśnie pojawiają się „postaci nie z tego świata: wampiry, topielcy, wodnice, pogańscy bogowie”¹²⁹, a podobieństwo do romantycznych obrazów literackich można wychwycić bardzo łatwo. Mickiewicz uobecnia się także w brzmieniu samych tytułów wierszy. Badaczka wymienia tu *Robaka*, *Milijon*, *Przeprawę*, *Upiora*, *Restitutę* i *Finis Poloniae*.

Ślady wieszczki pojawiają się również w przestrzeni intertekstualnej jako kryptocytaty czy aluzje. Mickiewiczowskie wiersze Różyckiego wynikają nie tylko z bezpo-

¹²⁶ *Ibidem*, s. 447.

¹²⁷ S. Rosiek, *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013, s. 142.

¹²⁸ M. Rabizo-Birek, *op. cit.*, s. 435.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 433-434.

średniej inspiracji twórczością Arcypoety, ale także z lektury prac „odsłaniających wstydlive, mroczne strony osobowości wielkiego romantyka oraz tajemnicze, kryminalne i tragikomiczne epizody z jego życia”¹³⁰. Autorka szkicu wymienia tu nazwiska Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Krzysztofa Rutkowskiego i Aliny Witkowskiej, a jako przykład utworów inspirowanych lekturą książek tych autorów przywołuje *Milijon* oraz *52.Rasę* z tomiku *Kolonie*. Dla zobrazowania formy tego uobecnienia przytaczam początkowy fragment drugiego wiersza, dedykowanego Rymkiewiczowi:

No, Mickiewicz, Mickiewicz pisze list poddańczy
do cara, car się cieszy, kołysze się głowa i z głowy
biegną jaszczurki, biegną do Litwy. Straszne pragnienie,
straszne, Puttkamerowa, Kowalska, Zinaida,

i inne upadają i mdleją. (...) ¹³¹

W dalszej części tego utworu pojawia się również wzmianka dotycząca śmierci Mickiewicza w Stambule. Rabizo-Birek zauważa, że ten fakt również staje się kilkakrotnie przedmiotem poetyckich rozważań Różyckiego. Dzieje się tak w wierszu *Je vois la suite* oraz *Pieśni trzydziestej drugiej (o znajomych)*. Badaczka wskazuje również na kilka utworów, których inspiracją były podróże poety do miejsc związanych z Mickiewiczem w Szwajcarii (75. *Ósemka Lemańska*, 67. *Jaki tam pakt*) i na Litwie (74. *Ósemka znad Niemna*). Badania prowadzone przez autorkę szkicu pogłębione zostały w kilku szczegółowych interpretacjach utworów Różyckiego (*Milijon*, *Upiór*, *52. Rasa*, *Ósemka znad Niemna*) i wskazują na żywotność tematyki Mickiewiczowskiej i romantycznej, co – biorąc pod uwagę wcześniejsze oceny krytyków, związane również z kresem romantycznego paradygmatu – jest zaskoczeniem lub przynajmniej wyjątkiem. Właśnie w kategorii wyjątku ujmuje badaczka poezję Różyckiego, pisząc, że „zawiera w sobie obszerny kompleks romantycznych wartości kultury polskiej. Podlega on krytycznej wiwisekcji i przemianie, ale nie ulega wątpliwości, że ją inspirowe, wzbogaca i wyróżnia”¹³².

¹³⁰ *Ibidem*, s. 440.

¹³¹ T. Różycki, *52. Rasa*, [w:] idem, *Kolonie*, Kraków 2007, s. 56.

¹³² M. Rabizo-Birek, *op. cit.*, s. 458.

W szeregu krytycznoliterackich głosów dotyczących wagi i funkcjonowania twórczości Adama Mickiewicza w poezji polskiej po 1989 roku wymienić należy również dwa teksty Anny Spólnej: *Poemat jako wyzwanie. Narracyjne gry z romantyzmem w „Dwunastu stacjach” Tomasza Różyckiego i „Oleandrze” Marcina Kurka*¹³³ oraz *Czas zatrzymany, spiętrzony, przywrócony. Odczytania „Pana Tadeusza” w najnowszej poezji polskiej*¹³⁴. Nie podejmuję się tutaj szerszego omówienia tych artykułów, bowiem sięgam po nie w dalszych partiach pracy, poświęconych twórczości Tomasza Różyckiego, Pawła Marcinkiewicza i Marcina Kurka. Pragnę jednak zwrócić uwagę na ogólną ocenę autorki szkiców, która, uznając odwołania do *Pana Tadeusza* za dowód „żywotności tradycji romantycznej”, przedstawia jednocześnie jej problemowy charakter w kontekście obecnego modelu poezjowania. Spólna pisze:

Poezja najnowsza dążąca do autonomii wobec utrwalonych wzorców, ufundowana na gestach sprzeciwu wobec dominującego kanonu, podważa go poprzez przywołanie żywiołu parodii, pastiszu, kpiny. Zderza ze współczesnym zachwianiem tożsamości kulturowej, przemieszaniem języków i podważeniem aksjologicznego świata. Mickiewicz poddany próbie ponowoczesności wychodzi z niej zwycięski, ale przemieniony¹³⁵.

Badaczka ukazuje więc spięcie, do jakiego dochodzi na płaszczyźnie literackiego „tu i teraz” oraz romantycznej tradycji, która firmowana jest nazwiskiem Mickiewicza. Sam fakt istnienia takiej sytuacji świadczy o tym, że autor *Sonetów krymskich* ciągle jest poetyckim wyzwaniem, twórczym punktem odniesienia i mocną, jeśli nie najsilniejszą kartą polskiej literatury.

Dokonany przegląd najważniejszych krytycznoliterackich stanowisk, utworów i ankiet dotyczących obecności Adama Mickiewicza oraz jego twórczości w poezji polskiej ostatniego 25-lecia wskazuje na dwojaki a czasem wręcz sprzeczny charakter. Mamy zatem Mickiewicza nicowanego i wartościowanego, ośmieszanego i traktowane-

¹³³ A. Spólna, *Poemat jako wyzwanie. Narracyjne gry z romantyzmem w „Dwunastu stacjach” Tomasza Różyckiego i „Oleandrze” Marcina Kurka*, [w:] *Narracyjność języka i kultury. Literatura i media*, pod red. D. Filar, D. Piekarczyk, Lublin 2013, s. 73-84.

¹³⁴ A. Spólna, *Czas zatrzymany, spiętrzony, przywrócony. Odczytania „Pana Tadeusza” w najnowszej poezji polskiej*, [w:] *Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. nauk. Ż. Nalewajk, red. prow. M. Mips, Warszawa 2013, s. 113-132.

¹³⁵ *Ibidem*, 112.

go serio, przemilczanego i uznanego za wzorzec, odczytywanego stereotypowo i niesablonowego. Rozpoznanie czynione przez Piotra Śliwińskiego na przykładach twórczości roczników 60., choć pokazały różne sposoby określania się poetów wobec Mickiewicza, ukazały też sporadyczność prawdziwego dialogu z autorem *Liryków lozańskich*, podkreśliły natomiast gesty kontestacji jego dorobku.

Śliwiński, Czapliński, Bałajewski i Cieślak zgadzają się, że dominującą formą obecności Mickiewicza w poezji są cytaty, kryptocytaty czy aluzje, choć - jak pokazała Magdalena Rabizo-Birek - romantyczne inspiracje mogą być szersze i obejmować podobieństwo gatunków czy motywów literackich. Ocena wartości tych intertekstualnych zabiegów nie jest już tak jednoznaczna. Śliwiński uważa, że rodzaj stosowanych odwołań do Mickiewicza uniemożliwia jego reinterpretację, bowiem „(...) jego słowa wyłaniają się z uniwersum języka nieomal niczyje”¹³⁶. Z tą częścią oceny, podzielaną w części także przez Bałajewskiego, nie do końca się zgadzam i w dalszej części pracy spróbuję wyjaśnić tę kwestię. Jestem zdania, że te niewielkie i rozmaite części, których sporo jednak odnaleźć można w poezji polskiej ostatniego 25-lecia, potrafią być mocnymi punktami, które skłaniają do kontynuowania dyskusji nad współczesną rolą Mickiewicza i jego twórczości dla przywołujących go twórców. Samo już dostrzeżenie owych elementów świadczy o tym, że choć są integralną częścią językowego uniwersum, to nadal możliwe jest określenie ich literackiej proveniencji. W tej niewielkiej przestrzeni nastąpić może według mnie spotkanie, w którym Mickiewicz będzie miał sporo do powiedzenia.

Jeśli przyjrzeć się omówionym tutaj tekstom krytycznoliterackim, można spostrzec, że dotychczasowe badania nad obecnością Mickiewicza w poezji po 1989 roku w znaczącej części łączą się z podziałem na „klasycystów” i „barbarzyńców” oraz ich odmiennym podejściem do tradycji literackiej (reprezentowanej tu przez Mickiewicza). Odnoszę wrażenie, że ten, choć wyrazisty, podział jest główną przyczyną pewnego uproszczenia myślowego. Sądzę mianowicie, że obecność Mickiewicza i jego dzieła nie pozwala się sprowadzić do tak jednoznacznych dychotomii. Dość wspomnieć o postawie Miłosza Biedrzyckiego, który w swoich wierszach na różne sposoby deprecjonował osobę Arcypoety, zaś w innych wypowiedziach deklarował fascynację wielkim poprzednikiem. Bliższy mi jest zatem taki sposób ujmowania obecności Mickiewicza w najnowszej poezji, który wymyka się owym przyporządkowaniom, a skierowany zo-

¹³⁶ P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *op. cit.*, s. 222.

staje na interpretacje poszczególnych utworów, (tak jak to robi to Magdalena Rabizobirek w przypadku Tomasza Różyckiego). W ten sposób można, jak sądzę, precyzyjniej zaobserwować rolę, jaką odgrywa Mickiewicz w dzisiejszej poezji, a wnioski z tych interpretacji wyłonią się w naturalny sposób.

Rozdział II

Nowe „Romantyczności”?

2.1. Wizytówka romantyzmu. Jak czytać „Romantyczność”?

„Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”¹³⁷ – to jeden z najbardziej rozpoznawalnych cytatów w historii polskiej literatury. Często jednak to, co uznajemy za powszechne i znane, okazuje się problematyczne i niejednoznaczne. Wydaje się, że tak właśnie jest w przypadku *Romantyczności* Adama Mickiewicza. To bowiem wiersz-hasło, wiersz-transparent, który skłania do różnych interpretacji i funkcjonuje na wielu płaszczyznach. Także dla określenia miejsca i roli Mickiewicza w poezji najnowszej przywołanie stylów odbioru¹³⁸ tego utworu ma funkcję kluczową – pozwala bowiem zrozumieć postawy młodych poetów wobec twórczości autora *Pana Tadeusza*.

Wśród przywoływanych cech *Romantyczności* na czołową pozycję wysuwa się jej p r o g r a m o w o ś ć . Ta właściwość dotyczy zresztą całego zbioru debiutanckich *Poezji*, opublikowanych w 1822 roku. W wileńskim wydaniu Mickiewicz umieścił *Przemowę*, która „pełniła funkcję wprowadzenia do całego tomu poetyckiego”¹³⁹. Autor dokonał w niej próby odsłonięcia źródeł poezji romantycznej i wskazania drogi nowemu pokoleniu pisarzy. Był to mocny głos, który w dużym stopniu zaważył też później na uznaniu tomiku za symboliczny początek polskiego romantyzmu. Mickiewicz – jak pisze Alina Witkowska - wiązał

poezję romantyczną z duchem narodów, ich dziejami, usposobieniem zbiorowym, np. wrażliwością na określoną uczuciowość – melancholię, smutek, dziwność (cudowność). Tak rozumując, mógł wskazać na folklor jako najbardziej autentyczny przekaz usposobień zbiorowości, na poezję gminną, najbliższą związaną z doświadcze-

¹³⁷ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 57.

¹³⁸ Posługuję się pojęciem Michała Głowińskiego, wyjaśnionym w rozprawie *Świadectwa i style odbioru*, [w:] idem, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 136-153.

¹³⁹ M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 65 (przypis 43). Autor w cytowanym przypisie pracy przybliża wydawnicze losy Mickiewiczowskiego tekstu i tłumaczy zmianę jego „pierwotnego statusu (...) – z przedmowy na artykuł krytycznoliteracki” *O poezji romantycznej*.

niem powszechnej egzystencji, i na balladę jako typ poezji wyrażającej doświadczenia określonych ludów i kultur.¹⁴⁰

W przedmowie tego tomiku Mickiewicz pisał:

Przetoż ogłaszając zbiorek niniejszy ballad i pieśni gminnych, uważanych zwyczajnie za gatunek poezji romantycznej, zostającej pod klątwą rzucaną dziś przez wielu poezji arbitrów, teoretyków, a nawet samychże mistrzów, uczulem potrzebę wstępnie przemówić, wprawdzie nie jako artysta, lecz imieniem tych artystów, których rodzaj pracy był też i mojego ćwiczenia się przedmiotem¹⁴¹.

Autor zasygnalizował tu włączenie się w krytyczny spór dotyczący nie tylko kryteriów artystycznych, ale także światopoglądu rodzącego się z nurtu romantycznego.

Poetycką realizacją tych poglądów były nowatorskie utwory zawarte w tomie *Poezji*, a szczególną rolę odgrywała *Romantyczność*. Wprowadzała ona nową, tajemniczą rzeczywistość, która ukazywała niezwykle sposób widzenia świata. Widzieć prawdziwie oznaczało widzieć to, co niewidzialne, niematerialne za pomocą wewnętrznego wzroku. Przestrzeń ballady, poprzez ukazanie niesamowitego dialogu młodej dziewczyny Karusi z jej nieżyjącym ukochanym Jasiem, nabierała charakteru metafizycznego, wykraczającego poza granicę ludzkiego rozumu. Jak wiadomo, scena ta stała się pretekstem do polemiki toczonej przez świadków tego wydarzenia: stojącego po stronie racjonalności starca oraz narratora – „skromnego” twórcy romantycznego. Do niego właśnie należały ostatnie słowa, fundamentalne dla zbudowania i zaprezentowania najważniejszych idei światopoglądowych romantyzmu.

Sama *Romantyczność* stała się ostrą szpadą w walce romantyków z klasykami i odsłaniała słabość ich naukowego postrzegania świata. Dodatkowym powodem, który uczynił utwór poety głośnym, było utożsamienie słów wypowiedzianych przez starca w balladzie z rozprawą Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych*. Zaznaczył to sam Mickiewicz w autografach utworu przesłanych przyjaciółom: Toma-

¹⁴⁰ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2003, s. 232.

¹⁴¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. V: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, s. 109.

szowi Zanowi i Józefowi Jeżowskiemu¹⁴². Na identyfikuje się zatem Mickiewiczowskiego bohatera ze Śniadeckim, co daje możliwość uznawania *Romantyczności* za utwór polemiczny. Ballada Mickiewicza była więc manifestem twórców nowej epoki, ale także manifestem dojrzałości i pewności poetyckiej pisarza, który jest gotowy bronić wizji swojej twórczości¹⁴³.

Symboliczność Mickiewiczowskiego utworu, związana nieodłącznie z początkiem romantyzmu, jest też powodem jego jednostronnego odczytywania. Jarosław Marek Rymkiewicz sugeruje spojrzeć na *Romantyczność* jako na wybitny tekst literacki i podsuwa nowe tropy interpretacyjne, które mogłyby przełamać stereotypowe spojrzenie na *Romantyczność*. W balladzie często identyfikowano Mickiewicza z narratorem – młodym przedstawicielem romantycznej epoki, który buntuje się przeciwko „starej” rzeczywistości. Rymkiewicz zwraca uwagę na inne usytuowanie poety w balladzie. Sam twórca miał powiedzieć, że bliżej mu do obłąkanej Karusi¹⁴⁴. Taka perspektywa badawcza z pewnością mogłaby odsłonić jedno z nowych oblicz Mickiewicza. Przykład ten ukazuje *Romantyczność* jako utwór nie do końca zbadany, wymagający dalszych poszukiwań.

Jednej z takich prób dokonała Alina Kowalczykowa, dla której postać Karusi stała się źródłem inspiracji do zbadania motywu szaleństwa w literaturze polskiego romantyzmu¹⁴⁵. Autorka uznaje, że stwierdzenie: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”¹⁴⁶ mocno akcentuje opowiedzenie się po jednej ze stron, ale nie wklucza prawidłowości oceny świata w sposób naukowy. Jest więc także

¹⁴² Por. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 24-32; J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 464.

¹⁴³ Na temat *Ballad i romansów* oraz samej *Romantyczności* pisali m.in.: A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983 s. 23, 28-29, 36, 128-130; Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 2001, s. 59-113, 217-222; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 69-98; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 201-206, 236-239, 299-336; W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 48-95; Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 24-32; K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994; A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 39-57; M. Żurowski, „*Romantyczność*” wśród manifestów romantyzmu, „*Poezja*” 1975, z. 11-12, s. 70-76; M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Ośiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 35-47; I. Opacki, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 15-34;

¹⁴⁴ Por. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 465.

¹⁴⁵ Patrz: A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.

¹⁴⁶ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 57.

Romantyczność świadectwem różnego postrzegania świata, pęknięć i sprzeczności w odbiorze rzeczywistości przez człowieka.

Pozostawiając w tle sprawy związane z kontekstem historycznoliterackim nie można też zapomnieć, że ballada Mickiewicza jest po prostu utworem opowiadającym o niezwyklej sile miłości, która jest w stanie przekroczyć granice śmierci. „Miej serce i patrzaj w serce” – zastosowanie się do tego finalnego przesłania utworu wydaje się między innymi gwarantem tego, co najważniejsze – miłości. Marta Piwińska zauważa jednak, że realizacja tego nakazu w pozostałych balladach, których *Romantyczność* ma być zapowiedzią¹⁴⁷, dla większości bohaterów kończy się nieszczęściem. Ta dziwna sprzeczność niepokoi, ale wzbudza też zainteresowanie. Badaczka uważa, że jedność całego cyklu skupiona jest wokół tajemnicy „przemilczanego cudu”.

Wiąże się ona raczej ze zgubną i do wszelkich nieszczęść prowadzącą miłością. Jest to tajemnica jakoś święta, ale przekłeta, niezbyt chrześcijańska. Bo można nie wierzyć kochankom, ale trzeba wierzyć w cud. Romantyczny poeta, który w jednym utworze nie może ująć nieujętego, pisze cykl, wirujący wokół tego, co najważniejsze i przemilczane. Gdyby to można było nazwać, ująć za pomocą szkiełka i oka, wskazać w interpretacji, ta koncepcja mijałaby się z celem¹⁴⁸.

A zatem *Romantyczność* to także utwór dotyczący tajemnicy, nieuchwytniej idei nieskończoności. Uczucie Karusi zostaje skierowane do nieżyjącego kochanka, więc odsyła do sfery nieznannej, graniczącej między życiem a śmiercią, intrygującej, ale okrytej niezwykłym płaszczem zaświatowości.

Kolejną płaszczyzną funkcjonowania *Romantyczności* są charakterystyczne i rozpoznawalne wyrażenia zaczerpnięte bezpośrednio z utworu. Literatura ma tę niezwykłą cechę, że stawia przed wyobraźnią i językiem skarbiec słów, które popularnie określa się skrzydlatymi. Krążą one w przestrzeni publicznej, pojawiając się w rozmaitych wypowiedziach uczonych, polityków, dziennikarzy oraz tzw. zwykłych ludzi. Wiele z nich przeniknęło z twórczości Mickiewicza. W opublikowanym w 1990 roku zbiorze

¹⁴⁷ Por. M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romanśów”*, [w:] *Wolny Myśliwy*, Gdańsk 2003, s. 44.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 45.

rze zatytułowanym właśnie *Skrzydlate słowa*¹⁴⁹ Henryk Markiewicz i Andrzej Romanowski umieścili zbiór najbardziej znanych cytatów, które w kulturze polskiej odgrywają szczególną rolę. Wśród autorów tych powiedzeń na pierwsze miejsce wysuwa się tu właśnie autor *Pana Tadeusza*, który przez autorów *Skrzydlatych słów* cytowany jest aż 349 razy. Dla porównania, Juliusz Słowacki pojawia się tu 116 razy, Stanisław Wyspiański 91, a Cyprian Kamil Norwid – 61. Autorzy wspomnianej publikacji czterokrotnie przywołali najbardziej charakterystyczne cytaty z ballady *Romantyczność: Słuchaj dziewczeczko! /Ona nie słucha; Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko; Martwe znasz prawdy. [...] oraz Nie znasz prawd żywych ;Miej serce i patrzaj w serce*¹⁵⁰. Do tych „skrzydlatych słów”, które mogą pojawić się w innych utworach, niechym hasła wywołujące oczywiste skojarzenia kulturowe, można włączyć także sam tytuł utworu, imiona bohaterów oraz ich charakterystyczne wypowiedzi, a także pojedyncze wyrażenia („dzień biały”, „martwa opoka”, „martwe prawdy”, „szkiełko i oko”, „czucie i wiara”, „duby smalone”).

Romantyczność zawiera więc w sobie repertuar słów, łatwych do rozszyfrowania wyrażen i cytatów, które stanowią czytelny trop, umożliwiający odnalezienie ścieżek prowadzących do jednego z najsłynniejszych utworów polskiej literatury. Programowy charakter *Romantyczności* oraz jej późniejsza recepcja sprawiły, że stała się ona zwierciadłem polskiego romantyzmu i wyraźnym, rozpoznawalnym tekstem poetyckim. To jedno ze źródeł mocy poezji Mickiewicza, które intryguje twórców i skłania ich do wejścia w intertekstualny dialog z poetą. Rezerwuar możliwości i znaczeń ballady sprawia, że ów dialog może przybierać rozmaite kształty. Jego wyrazem będą najczęściej właśnie skrzydlate słowa: aluzje, kryptocytaty, analogiczne bądź nieco zmodyfikowane tytuły. Odnalezienie ich to jednak dopiero pierwszy krok ku odkryciu funkcji oraz znaczenia tych nawiązań. Za sprawą podobnych odniesień wiersz otrzymuje bowiem dodatkowy element, który przenika w jego strukturę. Te miejsca w pierwszych odczytaniach świecą bardzo jasno i domagają się uchwycenia nadanym ich sensów. W konfrontacji znanego z nieznanym powstają bowiem nowe znaczenia, podobnie jak w relacji poety i odbiorcy jego wierszy, gdyż dla każdej ze stron ułamek wywołujący wspomnienie przeszłości może mieć inny wydźwięk. Zależy to od nabytej wiedzy, od wyboru modelu odczytania

¹⁴⁹ H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 426.

i w końcu od intuicji czytelnika. Dopiero ta konfrontacja daje wgląd w ukryte przesłanie współczesnych dialogów z Mickiewiczem.

2.2. Zamieszkać obok Kowalskiego i Mickiewicza

W 2002 roku ukazał się tomik Tadeusza Dąbrowskiego zatytułowany *Mazurek*. To ważny i dojrzały zbiór wierszy, w którym gdański poeta próbuje określić własną tożsamość poetycką, konfrontując się z inspiratorami swojej twórczości: Mikołajem Sępem Szarzyńskim, Tadeuszem Różewiczem, Marcinem Świetlickim, Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, a także Adamem Mickiewiczem.

Na związki poety z romantyzmem szczególną uwagę zwrócili: Przemysław Pilarzski¹⁵¹ i Sławomir Kuźnicki¹⁵², którzy odnotowali obecność Mickiewicza w twórczości autora *Wypieków*, a także Magdalena Rabizo-Birek, która z kolei skłania się do zaklasyfikowania współczesnego poety jako „romantyka postmodernistycznego”¹⁵³. Na tle innych głosów krytycznoliterackich na temat twórczości Dąbrowskiego opinie te są jednak dość wyjątkowe. Aluzje do Mickiewicza zostały więc zauważone, ale nie do końca zbadane. Skupiono się głównie na modelach religijności i miłości, autotematycznym charakterze utworów, grach słownych i przestrzeni poetyckiej, w której Dąbrowski umieszcza dzisiejsze technologiczne gadżety. Wydaje się, że na tle najczęściej podejmowanych zagadnień ciekawą próbą będzie zwrócenie się w stronę umieszczonego w tomie *Mazurek* wiersza *romantyczność*. Już sam tytuł, choć pisany małą literą, jest czytelną aluzją do ballady Mickiewicza i nie może być pominięty w interpretacyjnej próbie lektury tekstu. Jak zauważa Violetta Wróblewska:

Tytuł dzieła literackiego należy do tych niepozornych składowych autorskiego tekstu, jak motto czy dedykacja, do których i czytelnik, i badacz często nie przywiązują specjalnej uwagi, traktując jako pewien konwencjonalny sposób oznaczania zapisu¹⁵⁴.

¹⁵¹ P. Pilarzski, *Dąbrowski na sprzedaż*, „Pracownia” 2002, nr 29-30, s. 144-148.

¹⁵² S. Kuźnicki, *Jeszcze Polska nie zginęła*, „Tygiel Kultury” 2003, nr 7-9, s. 234-236.

¹⁵³ M. Rabizo-Birek, *Romantyzm postmodernistyczny? Poezja Tadeusza Dąbrowskiego*, „Kresy” 2007, nr 4, s. 106-119.

¹⁵⁴ V. Wróblewska, *Aluzyjność dzieła literackiego* [w:] *Aluzja literacka, Teoria – interpretacje – konteksty*, praca zbiorowa pod red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007, s. 115.

Autorka, wyraźnie podkreślając znaczenie aluzyjności tytułu, wprowadza pojęcie „sensu aluzyjnego”, który poszerza ramy interpretacyjne wiersza.

Dzieło poprzez tytuł w funkcji aluzji daje się rozpatrywać w kontekście innego utworu literackiego, co wprowadza je w dodatkowe, rzecz by można – naddane uwikłania semantyczne i kompozycyjne [...]. Przywołany tytuł lub parafraza tytułu dzieła rozpoznawalnego, wpisanego w tradycję literacką i obecnego w świadomości odbiorców, jest doskonałym punktem odniesienia, dzięki któremu łatwiejsze do odkrycia okazują się literackie nawiązania¹⁵⁵.

W przypadku wiersza Tadeusza Dąbrowskiego owe uwikłania tworzy ballada Mickiewicza. Okazuje się więc, że to, co w pobieżnej lekturze wydaje się nieistotne, może przy gruntownej analizie obrosnąć nowymi, głębokimi znaczeniami poetyckimi. Aby je odsłonić należy: „(...) oblegać cierpliwie twierdzę tekstu, wypraszać tajemnicę, morzyć załogę natarczywą cierpliwością¹⁵⁶”. Takie działanie pozwoli odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Tadeusz Dąbrowski zatytułował swój wiersz tak, jak Mickiewicz.

romantyczność

Pada deszcz a ty gubisz
parasolkę i wszystkie
klucze do siebie.

Mówisz:

Poszukajmy ich razem.

Mówię:

Daj spokój – jest domofon.

Pada. Mam cię w kieszeni.

Wciskam cokolwiek: (Kowalscy?

Śniadecy?). Wchodzę mówiąc:

*Ja.*¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 116.

¹⁵⁶ J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 21.

¹⁵⁷ T. Dąbrowski, *romantyczność*, [w:] *Mazurek*, Kraków 2002, s. 47.

W tym krótkim utworze Dąbrowski jawnie odwołuje się do wiersza Mickiewicza oraz narosłych wokół niego komentarzy. Oprócz znaczącego tytułu pojawia się bowiem jeszcze nazwisko Śniadeckich na wizytówce kasety domofonu. Bohater odrzuca propozycję wspólnego poszukania zgubionych przez kobietę przedmiotów: parasolki oraz kluczy do mieszkania. Wybiera własne działanie, nie pozwala, by ktoś zakłócił jego monolog i sam podejmuje decyzję, wciskając guzik domofonu. W odczycaniu Tomasza Cieślaka, który opisuje inspiracje romantyczne roczników 70., zachowanie bohatera utworu Dąbrowskiego, który „wciska cokolwiek”, ujawnia stosunek poety do romantycznej tradycji.

One (nazwiska na przyciskach – W.M.) się nie liczą, ważne jest „Ja”, wyodrębnione jako ostatni wers, niezakorzenione, obojętne na tradycję. Dąbrowski idzie drogą Świetlickiego z wiersza *Dla Jana Polkowskiego*, który wyraźnie opowiadał się w nim po stronie pojedynczości, intymności, przeciw więzom społecznym, budowanym na tradycji (...) ¹⁵⁸.

W tym kontekście należy przyjrzeć się bliżej postawie bohatera *romantyczności*. Pozostaje on obojętny na nazwiska, które mogą określać dwie drogi poetyckie: jedną, związaną z zapisem zwykłej codzienności, odzwierciedlać może nazwisko Kowalskich, które jest drugim pod względem popularności nazwiskiem w Polsce. Taki wybór może być zatem symbolem poezji mogącej dotykać codziennych spraw i ludzkich problemów. Druga droga poetycka związana byłaby z tradycją literacką minionych epok i obroną przeszłości. W przypadku omawianego utworu jej symbolicznym oznaczeniem jest nazwisko Śniadeckich, co – w kontekście tytułowym obydwu utworów – wskazuje na Jana Śniadeckiego i romantyczny konflikt dotyczący percepcji rzeczywistości. Wciśnięcie guzików domofonu z tymi nazwiskami, pomimo zapewnienia o przypadkowości tego działania, pokazuje w symboliczny sposób, że bohater nie odrzuca tradycji ani codzienności. Zna obydwie rodziny, które znają także jego i pozwalają mu dostać się do mieszkania. Ostatnie słowa wiersza podkreślają jednak, że zachowuje dystans do obu tych sfer i eksponuje siebie oraz własne doświadczenie poprzez silne położenie akcentu

¹⁵⁸ T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, pod red. M. Łukaszuk i D. Seweryna, Lublin 2007, s. 194.

na „Ja”. Jest to zresztą charakterystyczne dla całego tomiku poety. W jednej z recenzji Przemysław Pilarski zauważył, że:

Są to teksty pisane w większości w formie pierwszoosobowego wyznania, co wzmacnia silną atmosferę liryczności, prywatności, jaka emanuje na obcującego z nimi czytelnika¹⁵⁹.

Jeśli by doszukiwać się w *romantyczności* Dąbrowskiego poetyckiego manifestu jego twórczości, to wydaje się, że zawiera go ostatni wers, wskazujący na autonomiczność podmiotu, zdobytą nawet za cenę osamotnienia. Otwieranie drzwi można potraktować jako symboliczne wejście do pomieszczenia, w którym znajdzie się miejsce dla codzienności i tradycji. W obu tych sferach Dąbrowski będzie się poruszał i żadnej nie wykluczy. Potwierdzeniem tego jest fragment innego wiersza, w którym poeta godzi się na kompromis, jaki należy przyjąć przy ocenie własnej pracy.

(...) Tak to jest, że nieliczni robią epopeje,
a reszta telenowełe, ale umówmy się, póki
żyjemy, jedno i drugie jest równie dla nas
aktualne.¹⁶⁰

Poetycka wypowiedź autora *Te Deum* pokazuje więc wyraźnie, że w dysonansowej rzeczywistości, która rozpięta jest pomiędzy kulturą niską a wysoką, pomiędzy tradycją a nowoczesnością, można odnaleźć własne miejsce, które także będzie wartościowe. W takim przypadku sięgnięcie przez Dąbrowskiego po Mickiewiczowską aluzję w tytule wiersza jest jednoczesnym wykorzystaniem wiedzy o tym utworze jako manifestie, który jasno określa miejsce poety we współczesności oraz wskazuje na jeden z istotnych sposobów obserwacji świata – obserwacji z punktu naznaczonego indywidualizmem, własnym doświadczeniem. Owo doświadczenie odsłaniane jest przez poetyckie „ja” znajdujące się pośród literackiej tradycji, a zarazem zanurzone też głęboko w codzienność. W kolejnych tomikach poeta będzie próbował w różny sposób przedsta-

¹⁵⁹ P. Pilarski, *Dąbrowski na sprzedaż*, „Pracownia” 2002, nr 29-30, s. 144.

¹⁶⁰ T. Dąbrowski, *twarzą w twarz na wieczorze autorskim albo o problemach z dystrybucją*, [w:] idem, *Mazurek*, Kraków 2002, s. 31.

wiać to, co dla niego ważne. Skorzysta on ze znanego z Mickiewiczowskiej *Romantyczności* motywu „czucia”:

1.
poezja jest wtedy
gdy czujesz

to
coś

czujesz?
(...) ¹⁶¹

Ciekawe, że jeśli nazwiska na wizytówkach kasety domofonu zostaną zinterpretowane w jeszcze inny sposób, to do obszaru tematycznego twórczości Dąbrowskiego dołączyć można ważną sferę, jaką jest fascynacja miłością i kobiecością. Wspomniane w *romantyczności* nazwiska, Kowalscy i Śniadeccy, mogą odsyłać do kobiecych wątków z biografii Adama Mickiewicza. W życiu autora *Pana Tadeusza* kobiety odegrały role znaczące. W kontekście wiersza Dąbrowskiego ważne są Ludwika Śniadecka i Karolina Kowalska. Śniadecką, kobietę niezależną i odważną, która związała się w Turcji z Sadykiem Paszą, Mickiewicz poznał podczas pobytu w Stambule i mógł liczyć na jej troskę i przyjaźń. Dla współczesnego czytelnika postać Śniadeckiej częściej wiąże się wprawdzie z Juliuszem Słowackim, dla którego była pierwszą, nieszczęśliwą miłością i powierniczką młodego poety, ale ten trop pozostawiam na boku ze względu na obecność jednoznacznej, Mickiewiczowskiej aluzji w utworze. Bliższe relacje łączyły natomiast Mickiewicza z Karoliną Kowalską. Jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz: „Karolina była podobno damą wielkiej urody, poeta i jego przyjaciele określali ją w listach kowieńską Wenerą, mówiono nawet, że była najpiękniejszą kobietą na Litwie”¹⁶². Sięgnięcie po ten kontekst biografii Mickiewicza i przeniesienie go do wiersza może wskazywać także na sposób patrzenia Dąbrowskiego na literacką tradycję. Informacje dotyczące wykorzystanych nazwisk należą do wiedzy nadobowiązkowej, więc pamięć

¹⁶¹ T. Dąbrowski, *do skutku*, [w:] idem, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 44.

¹⁶² J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 241.

o Mickiewiczowskiej przeszłości nie dotyczy jedynie obligatoryjnej *Romantyczności*, ale jest świadomie umacniana i pogłębiana. W przypadku takiego rozpoznania obecności romantycznych śladów w omawianym utworze wymowne może być jego zakończenie, ponieważ bohater wchodzący w przestrzeń literackiej tradycji nie musi przy tym wyrzekać się własnego „ja”.

W utworze Tadeusza Dąbrowskiego słychać jeszcze jedno Mickiewiczowskie echo. Jest nim motyw zgubienia klucza. Wśród wielu ciekawostek dotyczących biografii autora *Dziadów* dość znana jest ta dotycząca jego ślubu z Celiną Szymanowską. Piśze o tym Joanna Knaflewska:

Ślub odbył się we wtorek 22 lipca, w dniu 22. urodzin Celiny. Mickiewicz spóźnił się na ceremonię, gdyż przez roztargnienie nie mógł dostać się do mieszkania, w którym znajdowało się jego ubranie – sądził, że zgubił klucz, który przez cały czas miał w kieszeni. W ostatniej chwili pożyczył frak od znajomego¹⁶³.

Trudno tu oczywiście o wskazanie jednoznacznych związków między Mickiewiczem a bohaterem wiersza Dąbrowskiego, niemniej jednak wydaje się, że pamięć o anegdocie z życia pisarza może rzucić delikatne światło analogii, która dodatkowo sytuuje wiersz wokół Mickiewiczowskich skojarzeń.

2.3. Sejsmograf szaleństwa i pesymizmu

Po Mickiewiczowską *Romantyczność* sięgał też Stanisław Dłuski w tomiku *Szczęśliwie powieszony*. Oto pełny tekst utworu *Romantyczność XXI wieku*:

Słuchaj dziewczeczko!

Zasnąłeś wśród traw i skowronków

Przytulona do matki

Ziemi milczenia

¹⁶³ J. Knaflewska, *Adam Mickiewicz*, Poznań 2000, s. 31.

Gdzie Twój Orfeusz
Śpiewak i choleryk
Tylko siwy włos pozostał

W Twoich włosach
Kilka kropli popiołu
Łza Dionizosa

W dłoni Niepojętego
Na czole śpiewająca
Blizna utraconej miłości

A gdzieś z głębi czasu
Skowyt słowa
krwi wytaczanej z palca

Usta pogryzione przez
Charona z czarnej rzeki
Naszych przegranych dni

Przegranych czy niepojętych
Kruchych czy bez-nadziejnych
Cichych czy rozkrzyczanych

To nie nasz czas
Zamieszkajmy wśród
Niezlomnych traw

W skorupie winniczka
Daleko od nocy
Wśród listków światła¹⁶⁴

W utworze *Romantyczność XXI wieku* ślad obecności twórczości autora *Ballad i romansów* jest bardzo wyraźny. Oprócz tytułu odwołującego się do ballady Mickiewi-

¹⁶⁴ S. Dłuski, *Szczęśliwie powieszony*, Rzeszów 2010, s. 43.

cza wiersz otwiera bowiem inicjalny wers ballady: „Słuchaj, dziewczeczko!”. Po tym zwrocie do Karusi podmiot przedstawia jej losy. Bohaterka umiera osamotniona, zapomniana. Nikt nie jest w stanie jej pomóc. Podmiot przywołuje mitologiczne postaci mające związek z życiem pozagrobowym. Z żalem i wyrzutem pyta, gdzie podział się jej Orfeusz, którego miłość mogłaby wydobyć bohaterkę z otchłani śmierci. Włosy dziewczyny zdobią krople popiołu, symbolu przemijania. To zamyślenie podmiotu nad zapomnieniem o bohaterce prowadzi do pesymistycznego wspomnienia „przebranych dni”. Być może chodzi tu tylko o to, że bohaterka się postarzała? Byłoby to pytanie o to, czy własną miłość można przeżyć, tak jak w wierszu Haliny Poświatowskiej *Jestem Julią*¹⁶⁵. Taki ton w poezji Dłuskiego powraca bardzo często. Grzegorz Kociuba uważa wręcz, że „poczucie wykorzenienia i wydziedziczenia” ma dla rzeszowskiego twórcy charakter fundamentalnego doświadczenia egzystencjalnego:

Wyjście z domu, porzucenie rustykalnego obrazu, rozstanie się z najbliższymi ludźmi staje się początkiem tragedii. W przestrzeni miasta, ale też w Polsce „wolnego rynku: dóbr, projektów, idei, wartości”, bohater Dłuskiego nie potrafi się odnaleźć. Żyje z doskwierającym poczuciem klęski, osamotnienia, inności, choroby¹⁶⁶.

Można przypuszczać, że dla kreacji takich właśnie cech bohatera wykorzystuje poeta aluzję Mickiewiczowską. Mały fragment *Romantyczności* ciągle pozostawia w tle historię Karusi, z którą właśnie osamotnienie, zagubienie, inność czy choroba są ściśle związane. Wykorzystanie słów Mickiewicza – pozornie incydentalne – staje się sposobem na ukazanie kruchej wrażliwości bohatera, a także jego pesymistycznej oceny świata.

Kociuba w recenzji tomiku, z którego pochodzi omawiany tutaj wiersz, zauważa, że Dłuski do opisywania nieprzystosowania i osamotnienia, czy do uwypuklenia tych stanów, bardzo często używa kilku figur. Są to: Hiob, Syn Marnotrawny, Łazarz, Szaleniec i Poeta Przeklęty¹⁶⁷. Każda z nich znajduje się w obszarze związanym ze śmiercią, stratą, oddziałując na ciemną, tajemniczą stronę wyobraźni. Wydaje się, że w przypadku *Romantyczności XXI wieku* zasadne jest zatrzymanie się na dwóch ostatnich figurach. Ballada Mickiewicza, do której odsyłają wymienione aluzje, może być

¹⁶⁵ H. Poświatowska, *Jestem Julią*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 1993, s. 35.

¹⁶⁶ G. Kociuba, *De profundis... i co dalej*, [w:] „Topos” 2009, nr 4, s. 156.

¹⁶⁷ *Ibidem* s. 156-157.

odczytywana jako utwór o szaleństwie. Karusia uznana za obłąkaną, staje więc w opozycji do innych, zostaje zepchnięta na margines społeczeństwa ze względu na swoją odmienność. Podobne doświadczenie dotyka wielu innych bohaterów wierszy autora *Lamentacji syna ziemi*. Szaleństwo w utworach Dłuskiego

z jednej strony stanowi synonim wykluczenia ze społeczności tzw. normalnych, a więc tych, którzy w miarę skutecznie wypełniają swoje role, z drugiej staje się czymś nobilitującym, bowiem wskazuje na intensywność, niepowtarzalność indywidualnego istnienia. Szaleniec jest rodzajem czułego sejsmografu, który rejestruje społeczne ruchy tektoniczne, często niewyczuwalne dla tzw. zdrowych i normalnych¹⁶⁸.

Poeta w *Romantyczności XXI wieku* sięga po zwrot z ballady Mickiewicza, by ów metaforyczny sejsmograf mógł w ogóle zadziałać. Kontekst odsyła do przeżyć Karusi, która widzi to, czego inni zobaczyć nie mogą. Bohater wiersza Dłuskiego w monologu skierowanym do dziewczyny utożsamia się z nią i z jej nieszczęściem. W dwóch ostatnich strofach symbolicznie zmieniają się zaimki: z rzeczownego na dzierżawczy. Bohater stwierdza: „To nie nasz czas” i chce znaleźć wspólne, bezpieczne miejsce do zamieszkania z dziewczyną. To stwierdzenie dotyczące czasu może odnosić się do wspomnianego w tytule XXI wieku. Dlaczego nie jest to czas dla bohatera i Karusi? Można przypuszczać, że podmiot wiersza to poeta obdarzony niezwykłą wyobraźnią, która pozwala mu na przemówienie do zmarłej. Jest to poeta znający przeszłość literatury, w którego słowach usłyszeć można echa greckiej mitologii czy poezji Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza lub Thomasa Stearnsa Eliota. Próbuje on nawiązać dialog z romantyczną bohaterką, ale ta nie wypowiada żadnego słowa. Może to obrazować stan współczesności, która coraz częściej zapomina o tradycji i drugim człowieku, bądź jest na niego obojętna. Być może jest to też obojętność wobec poezji, dlatego bohater chce „zamieszkać wśród traw”, schować się w ślimaczej skorupie. „Mówię, nikt nie rozumie” – mógłby on powiedzieć słowami Karusi i dlatego właśnie XXI wiek to nie jest jego czas. Bohater ów potrafi natomiast patrzeć „oczyma duszy”, gdyż w ten właśnie sposób widzi zmarłą bohaterkę. Wskazuje jednak, że taki sposób widzenia świata coraz częściej jest odrzucany przez nowoczesność, która skupia się na opisie rzeczywistości za pomocą „szkiełka i oka”, dostrzega jedynie to, co widzialne. W niezgodzie na

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 157.

taki stan podmiot pragnie odsunięcia się z nowoczesnego świata do świata natury, który może także symbolizować śmierć. Tutaj ujawnia się więc figura poety przeklętego, który nie może poradzić sobie z dotykającą go rzeczywistością „przegranych dni”. Mariusz Kalandyk, pisząc o wierszach Dłuskiego, zaznacza, że są one oskarżeniem nas wszystkich o zanik wrażliwości na ból i cierpienie.

Poeta odsłania to wszystko, co jest w nas wstydem, zażenowaniem, zmieszaniem wynikającym z przyjęcia za swoje społecznych konwencji i wmówień ułatwiających „normalne” i bezpieczne przeżywanie własnego losu: w mieszkanku z pelargonią, żoną, dziećmi i psem. Pokazuje codzienny wymiar apokalipsy – jest integralnym katastrofistą: zdziera pozłotkę z figur naszego istnienia. Pokazuje ludzi wyzutych z codzienności przez swoją odmienność¹⁶⁹.

W galerię takich właśnie postaci, dotkniętych brakiem zrozumienia, wpisuje się też Mickiewiczowska Karusia, którą można określić jako ich poetycką patronkę. To jeden z powodów, dla których Dłuski wykorzystuje aluzję do *Romantyczności*. Drugi może dotyczyć obecności tradycji. Poeta przekonuje, że wstąpienie na drogę intertekstualnego dialogu z przeszłością jest możliwe; wyraźnie akcentuje swój wybór, kierując czytelnika w znane mu rejony literatury. Wątpliwość budzi jednak pesymistyczny ton utworu, bowiem monolog bohatera skierowany jest do nieżyjącej dziewczyny. Pod smutnym stwierdzeniem „To nie nasz czas” może kryć się zwątpienie w misję poezji nowoczesnej, która relację z tradycją romantyczną odsuwa na boczny tor.

2.4. „Ja” w miasteczku i Karczmie Rzym

Inne spojrzenie na dziedzictwo Mickiewicza prezentuje Klara Nowakowska. W tomiku zatytułowanym *Zrosty*, wydanym w 1999 roku, znajduje się wiersz *Romantyczność*. Oto jego treść:

Kogut na dachu taksówki jak kurek na wieży.
Dokąd może mnie powieźć wesoły samochodzik
za dzisiejsze napiwki? Odjazd w dawne czasy;

¹⁶⁹ M. Kalandyk, *Szczęśliwie niepowieszony* [w:] „Topos” 2009, nr 5, s. 174.

Między drzewami niejasność (ogień świętego Elma?)

Wracam z Kampinoskiej, Elmo też wychodzi,
wlażł do telewizora – jest na Sezamkowej.
Właśnie bawi się zapalniczką, kiedy przechodzę
przez pokój, wysypuję z kieszeni parę żółtych
grzybków, zamykam się w łazience

W lustrze kłobuk, kurze łapki (rozbawiony).
Kurek srebrny parzy, mgła się gęsta ściele:
nurkowanie w wannie; depilator w kremie -
pięć minut i po skrzydłach. Dziób stulony ładnie,
na klęczkach puch w poduszkę prędko zgarniany

(kot! Kręci się na zewnątrz
i zza drzwi mnie woła)¹⁷⁰

Wiersz jest dość enigmatyczny i wydaje się, że poszukiwanie w nim śladu Mickiewiczowskiej ballady może być trudne. Zastanowienie budzi sam tytuł: *Romatyczność*. Jest to neologizm, który przy pierwszym, pobieżnym spojrzeniu odsyła czytelnika do wyrazu już istniejącego, czyli do *Romantyczności*. Nie może być mowy o przypadkowości czy edytorskiej pomyłce¹⁷¹. Potwierdza to sama autorka, która w jednej z rozmów odsłania tajniki swojej pracy: „Tytuł przychodzi zawsze na końcu. Czasami szyb-

¹⁷⁰ K. Nowakowska, *Romatyczność*, [w:] *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1991*, pod red. R. Honeta i M. Czyżowskiego, Kraków 2001, s. 230.

¹⁷¹ Moja pewność co do niemożliwości edytorskiej pomyłki w tym przypadku okazała się złudna. Na wiersz Nowakowskiej trafiłem przeglądając *Antologię nowej poezji polskiej 1990-1991* przygotowaną przez Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego. Jako że było to drugie, poprawione i rozszerzone, wydanie tego zbioru, uznałem, że usterki, które mogły pojawić się wcześniej, zostały wychwycone. Ufając swojemu przekonaniu, nie porównałem zgodności tytułu wiersza zawartego w antologii z utworem znajdującym się w tomiku *Zrosty*. Analizę i interpretację wykonałem więc w oparciu o utwór zawarty w wydaniu zbiorowym z 2001 roku. Na wiersz Nowakowskiej trafiłem później podczas lektury *Tekstyliów* (Por. P. Marecki, I. Stokwiszewski, M. Witkowski, *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002, s. 80-81), gdzie nosi on tytuł *Romatyczność*. To zaskakujące dla mnie spostrzeżenie zmusiło mnie do weryfikacji tytułu poprzez sięgnięcie do tomiku Nowakowskiej. Ostatecznie ustaliłem, że wiersz autorki *Niskiej rozdzielczości* nosi taki sam tytuł jak ballada Mickiewicza. W interpretacji, którą przedstawiam w pracy, staram się udowodnić, że autorka, pomimo zmiany zastosowanej w tytule, sięga po *Romantyczność* Mickiewicza. Moja intuicja w tej kwestii jest więc prawidłowa, choć naprawa edytorskiego błędu eliminuje jedno ze skojarzeniowych przypuszczeń. Fragment pracy, w którym omawiam wiersz Nowakowskiej, został opublikowany na łamach *Przeglądu Humanistycznego* (nr 2, 2014, s. 71-83), dlatego pozostawiam tekst w niezmienionej postaci, ukazując jednocześnie, jak odpowiedzialna jest praca redaktora, korektora i krytyka.

ko, ale czasem klaruje się miesiącami, tak długo, ile trwa praca nad wierszem”¹⁷². Przyczynę zastosowania takiego zabiegu odnajdujemy również w dalszej części utworu.

Bohaterka, wracająca z pracy kobieta, zadaje na początku retoryczne pytanie: „Dokąd może mnie powieźć wesoły samochodzik / za dzisiejsze napiwki?” i wydaje się, że w tej wypowiedzi można usłyszeć echo wiersza Wisławy Szymborskiej *Radość pisanania* („Dokąd biegnie ta sarna przez napisany las?”), który dotyczył sensu i możliwości tworzenia oraz siły wyobraźni. W taksówce dziewczyna myśli o przeszłości i obserwuje rzeczywistość, która wzbudza w niej ciąg skojarzeń: zauważone wśród drzew niejasne zjawisko łączy ze zwiastującymi burzę ogniami świętego Elma, a chwilę później jej świadomość kieruje się ku wspomnieniom z dzieciństwa („odjazd w dawne czasy”), bo przecież Elmo to sympatyczny bohater Ulicy Sezamkowej, czyli programu edukacyjnego dla dzieci, który był wyświetlany w Polsce w pierwszej połowie lat 90. XX wieku.

Te wspomnienia są dla bohaterki schronieniem, podobnie jak mieszkanie, w którym w lustrze pojawia się kłobuk, demon opiekujący się domowym ogniskiem, a odpoczynek w wannie przynosi niezwykle wyobrażenia o byciu ptakiem. W tej trzeciej strofie znajduje się jednak kilka elementów, które intertekstualną ścieżką prowadzą do ballady *Pani Twardowska*. Zaliczyć do nich można nagłe pojawienie się demona, określenie „kurze łapki” (w *Pani Twardowskiej* diabeł ma „kurzą nogę”), czy gorącą wodę, która sprawia, że kurki kranu parzą, podobnie jak diabła parzyła święcona woda. Te luźne odwołania mogłyby też rzucić nieco światła na tytuł utworu, gdyż Twardowski znajdował się w karczmie „Rzym”, co w języku łacińskim brzmi „Roma”. Być może Nowakowska, chcąc podkreślić źródło inspiracji, wplotła nazwę karczmy w tytuł utworu? Nie jest to jednoznaczne, podobnie jak wspomniana w wierszu podróż taksówką, która może wzbudzać skojarzenia związane ze *Stepami akemańskimi*, co wydaje się zaakcentowane poprzez charakterystyczne „wołanie” w zakończeniu wiersza.

Pozostaje jeszcze pytanie, co zbliża wiersz poetki do *Romantyczności* Mickiewicza. Przypuszczać można, że jest to w pewnym stopniu odniesienie do programowego charakteru ballady. Nowakowska w swoim utworze pokazuje sposób tworzenia własnej poezji. Dla poetki ważne są codzienne doświadczenia, w których pojawiają się nagłe skojarzenia i wspomnienia z przeszłości. Owej skłonności wyobraźni Karol Maliszewski w jednej z recenzji tomiku, z którego pochodzi utwór Nowakowskiej, nadaje określenie „adoracji chwilowości”:

¹⁷² Wywiad w *zawiasach*, z Klarą Nowakowską rozmawia Agnieszka Mirahina, „Odra” 2012, nr 4, s. 150.

Dużo się o tym pisze, o chwilach łapanych na gorącym uczynku, zatrzymanych w kadrze. Nie ufa się większym sekwencjom czasowym. Nie wydają się zbyt pewne. Adoracja prywatności. Dużo się o tym pisze, szczególnie w zestawieniu z ogromem, który gdzieś szumi i błyska, pochłaniając kolejne ofiary. Bohaterka tych wierszy jest nadzwyczaj dzielna, wręcz zawzięta w byciu po swoim, w polemice z tym, co wspólne i gatunkowe¹⁷³.

Wiersz Nowakowskiej jest przede wszystkim zapisem własnych, osobistych reminiscencji i skojarzeń, które mogą być niejasne dla czytelnika. Istotną rolę odgrywa wyobraźnia, która pozwala dostrzegać rzeczy niezwykle. Elementem programowości poezji Nowakowskiej są też lingwistyczne gry, co odzwierciedla neologizm zastosowany w tytule utworu. Nowakowska kamufluje znaczenia, które zaintrygowany czytelnik ma za zadanie odszukać. Ukazuje też, jak złudne mogą być przechowywane w pamięci językowe kalki zaczerpnięte z wielkiej literatury, które uaktywniają się przy powierzchownej lekturze. Poetka zauważa możliwości, jakie kryje wieloznaczeniowość, a dzięki temu zaskakuje odbiorcę nieschematycznym sposobem myślenia i tworzenia. Relacja między „patrzeć” a „widzieć” zostaje zaburzona i niepokoi. Pojawia się obawa, że można mylić się w ocenie tego co zostało uznane za pewnik.

Wiersz Nowakowskiej jest też przykładem sposobu funkcjonowania literackiej tradycji we współczesnej poezji. Utwory Mickiewicza wracają wielokrotnie i niczym echo odbijają się w utworze. Ta poetycka fala akustyczna jest nieco zniekształcona, ale nadal rozpoznawalna. Wnika w strukturę wiersza i staje się nowym, ciekawym poetyckim głosem. Nowakowskiej nie zależy na ukazaniu Mickiewicza jako patrona jej poezji czy poezji w ogóle. Byłoby to zbyt trywialne. Próbuje raczej pokazać, że to, co wielkie i znane, może świetnie funkcjonować w nowej formie i wyznaczać dodatkowe ścieżki, po których wędrowanie może okazać się bardzo intrygujące. Sposób tej interpretacyjnej podróży po jednocześnie znanym i nieznanym zależy już od odbiorcy. Pisze o tym sama Nowakowska, która stwierdza:

Pozostanie w izolacji od czytelnika jako takiego jest wszystkim, co mogę uczynić, pozostając jednocześnie w wewnętrznej zgodzie z sobą. Mogę zamknąć za sobą

¹⁷³ K. Maliszewski, *Dziewczyna z ostrym profilem* [w:] „Studium” 2000, nr 2/3, s. 193.

drzwi i zostawić ich (utwór i jego odbiorcę – W.M.) sam na sam. Pozwolić narodzić się zupełnie innej historii¹⁷⁴.

2.5. Problemy z widzeniem

Po aluzję do ballady Mickiewicza sięga także Tadeusz Pióro, który w tomiku *Asortyment* umieszcza utwór zatytułowany *Syntetyczność*¹⁷⁵:

ojciec umarł płonęły biblioteki
włożyłem cię na noc do szklanki
wzruszyłaś mnie wypaczonym konturem
nową gamą gestów nie zasnąłem

nie ma cię gdy otwieram oczy
nie ma cię gdy zamykam oczy
nie dotknę cię nigdy nie stawiasz
oporu jak mnie podniecisz

w tym skromnym muzeum
stereoskopii laleczko
laserowa zjawo zza różowej chmury

został nam jeszcze jeden pocałunek
pod czyjąś ambasadą
lub pałacem kultury¹⁷⁶

Starając się dotrzeć do Mickiewiczowskiej *Romantyczności* w wierszu Pióry, należy znaleźć punkt, który łączy obydwa utwory. Jest nim motyw patrzenia, a dokładniej – jego sposób. Poeta podejmuje polemikę z dwoma rodzajami patrzenia, które tak silnie

¹⁷⁴ K. Nowakowska, *Tekst i ja (szkic)* – www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?si-te=100&co=txt_0-979 [Dostęp 2012.06.26].

¹⁷⁵ Utwór ten pojawił się po raz pierwszy w tomiku zatytułowanym właśnie *Syntetyczność* w 1998 roku, dwa lata później autor umieścił go w zbiorze *Wola i Ochota*. Wybrałem tomik trzeci *Asortyment* z 2008 roku, w którym po raz trzeci ukazał się ten sam wiersz. Trudno powiedzieć dlaczego Pióro zdecydował się na takie powtórzenia. Uznaję, że utwór jest dla niego wyjątkowo ważny i nadal aktualny.

¹⁷⁶ T. Pióro, *Syntetyczność*, [w:] idem, *Asortyment*, Poznań 2008, s. 75.

– i w opozycji względem siebie – ukazał utwór Mickiewicza. Sam autor komentuje ten wiersz następująco:

Z wiersza *Romantyczność* chodziło mi zwłaszcza o szkiełko i oko. O to, jaka jest różnica między szkiełkiem a okiem. Bo właściwie, to co się w *Syntetyczności* dzieje, dzieje się wokół oczu, szkła, które jest przedłużeniem oka, a także jakichś sztucznych metod widzenia: na przykład symulacji komputerowej, hologramów, zjaw robionych przy pomocy laserów. W sporze romantyków z klasykami jedni opowiadali się za wyobraźnią, drudzy za rozumem. W tej chwili rozum stwarza duchy, które pochodzą z laserów i cała ta kwestia sporu między rozumem i wyobraźnią nabrała nowego wymiaru¹⁷⁷.

Pióro podkreśla, że romantyczna opozycja nie ma już tak jednoznacznego charakteru. To przy pomocy rozumu powstają urządzenia mogące wytworzyć obrazy, które pobudzają wyobraźnię. W wierszu zjawy dziewczyny ukazują się dzięki laserowym efektom. Jest sztuczna, dlatego bohater nie może jej dostrzec. Poeta ukazuje kondycję współczesności, która karmi się „sztucznymi prawdami” i „zmyślonymi cudami”, nie potrafi odczuwać, może tylko mieć wrażenie. W podobnym tonie o końcowym fragmencie wiersza wypowiada się Marcin Ziembicki, który odsłania obraz współczesnej metropolii wyłaniający się z utworów Pióry. Krytyk pisze:

Zewsząd widać jedynie liche, ułomne atrapy materii i ducha, śmieszne, ale i groźne zarazem, martwe byty, z których umknęła cała treść. Rzeczywistość syntetyczna jest pułapką dla człowieka, więzieniem, z którego nie sposób się wydostać, ponieważ świadomość jest bezwolna, skażona niemocą. Doznania stają się płytkie i niewystarczające, kobiety bezwstydnie bezcielesne, uczucia zamierają, a słowa nie mogą przedostać się przez barierę niechęci, ich wypowiadanie, zakorzenienie nie oznacza własności, raczej bezdomność, samotność wśród tego, co dobrze znane¹⁷⁸.

Tym „znanym” są właśnie ambasada i Pałac Kultury z finalnej części utworu. Wiersz Pióry to przede wszystkim zapis doświadczenia nowych czasów. Romantyczna

¹⁷⁷ Belkot *Mannowskiego humanizmu*, z Tadeuszem Piórą rozmawia Beata Adamek, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0214 [Dostęp: 27 października 2011].

¹⁷⁸ M. Ziembicki, *Pochwała nostalgii*, [w:] „Akcent” 2001, nr 1-2, s. 199-200.

opozycja między rozumem a wyobraźnią uległa więc przeobrażeniu a może nawet przestaje być potrzebna.

Przykład *Syntetyczności* ukazuje sposób Pióry na włączanie się w dialog z tradycją literacką. Poeta kwestionuje znane i mocne twierdzenia, wprowadza element wątpliwości. Czy, jak sugerowałby Mickiewicz, uznanie za słuszny wybór poznania świata za pomocą szkiełka i oka sprawi, że rzeczywistość, jaką zobaczymy, będzie zniekształcona? Odpowiedź na to pytanie daje współczesny poeta w utworze *Łzy klasyka*, który umieszczony jest tuż po wierszu *Syntetyczność* i pozostaje z nim w relacji ze względu na tematykę oraz aluzje do ballady Mickiewicza. Píše Pióro:

Ojciec umarł, płonęły dyskoteki (...)

Kroki bezdusznych baletnic

drażniły pod stroboskopem

spojrzenia jak szpilki z kryształu

padały przed tobą, laleczko

animatorko kultury:

nikt nie zna warunków

twojej kapitulacji, nagiej prawdy meldunków

zza barykad z makulatury

co dzielą wg woli to miasteczko¹⁷⁹.

Pulsujące światło rzucane przez lustrzano-szklane urządzenie kłuje w oczy, zaburza obraz i zakłóca prawidłową ocenę rzeczywistości. Podobnie jak w *Syntetyczności*, wzrok oszukuje laserowa zjawia kobiecej postaci. Nieprzypadkowo jest ona nazwana „laleczką”. To słowna, rymowana gra skojarzeniowa z utworem Mickiewicza (dieweczko – laleczko), ale też dodatkowa próba podkreślenia jej nienaturalności. Pióro wykorzystuje potoczne znaczenie słowa „laleczka”, którym określa się kobiety z mocnym, czasem przesadzonym makijażem. Wszystkie te elementy krążą właśnie wokół tytułowej syntetyczności, rozumianej jako sztuczność, imitacja, wypaczenie. Poprzez tak dobrane elementy poeta zdaje się formułować gorzką refleksję, że w rzeczywistości trudno o autentyczność. Co daje taka ocena sytuacji? Czy przed sztucznością nie można się uchronić? Iskrę nadziei w tym ujęciu dostrzega Jacek Gutorow, który w zbiorze kry-

¹⁷⁹ T. Pióro, *Łzy klasyka*, [w:] idem, *Asortyment*, Poznań 2008, s. 76.

tycznym *Niepodległość głosu* w interesujący sposób odczytuje znaczenie obydwu utworów poety:

Przede wszystkim Pióro stawia pewną diagnozę, proponuje pewien opis. Wizja współczesnej kultury jest raczej pesymistyczna (w *Łzach klasyka* mamy znaczący rym „kultura-makulatura”). Z drugiej strony nie jest to wizja beznadziejna – w końcu rozpoznanie sytuacji może być pierwszym krokiem do czegoś nowego¹⁸⁰.

2.6. Intertekstualny makijaż

W krytyczną wizję współczesnej rzeczywistości przedstawioną przez Tadeusza Pióro wpisuje się wiersz Jerzego Jarniewicza pt. *Katalog*¹⁸¹, zawarty w tomiku *Makijaż*. Utwór ten ma jednak nieco inną wymowę, ponieważ podejmuje temat trudnej relacji miłosnej między mężczyzną i kobietą.

Ona, słyszysz, nie słyszy. Słucha –
ma na uszach słuchawki.
Po znakach ani śladu, zostały tylko przedmioty,
nieznośnie przywiązane do niemej pojedynczości:
pendriva, komórka, suszarka z dyfuzorem.
Tuzinkowy katalog jak proteza porządku.

Ona, widzisz, nie widzi. Patrzy –
na szybki krajobraz, który składa się za oknem:
czołg poradziecki, wiadukt, skierniewicki cmentarz.
Mógłby wziąć ją za rękę, ale wzięciem
– wie, bo jakże – niczego nie załatwi. Nie
zatrzyma pociągu. Po śladach mógłby dotrzeć.
Trop zatrzeć. Zedrzeć żałobny tiszert.

Właśnie: to było u niej? W podróży?
Na cudzym prześcieradle? W rekwizytorni,
gdzie laptop, błyszczak, obcinacz do paznokci,

¹⁸⁰ J. Gutorow, *Niepodległość głosu*, Kraków 2003, s. 193-194.

¹⁸¹ J. Jarniewicz, *Katalog*, [w:] idem, *Makijaż*, Wrocław 2009, s. 11.

i ani znaku potem? Gubi
współrzędne. Nie składa mu się
zdanie, nie układa w języku. Nie słyszy.

Utwór rozpoczyna się od nawiązania do pierwszego wersu *Romantyczności* Mickiewicza. Kobieta przedstawiona w utworze Jarniewicza jest oddzielona od otoczenia, słucha, ale nie słyszy, patrzy, ale nie widzi i przywiązana jest do „niemej pojedynczości”, czyli kilku przedmiotów: pendrive’a, komórki, suszarki, błyszczyka czy laptopa. To odczytanie mogłoby wyjaśniać pojawienie się Mickiewiczowskiej aluzji. Służy ono podkreśleniu, że współczesna kultura, przywiązana do przedmiotu, gadżetu, odsuwa na dalszy plan możliwości wyobraźni i zdolności do uczucia, jaką miała romantyczna Karusia. W pewnym sensie następuje odwrócenie sytuacji znanej z ballady Mickiewicza. „Tuzinkowy katalog” przedmiotów daje złudzenie uporządkowania życia, które jednak bez miłości jest tylko namiastką istnienia. Charakterystyka bohaterki wiersza Jarniewicza odpowiada innym kobiecym kreacjom stworzonym przez poetę. Píše o nich Agnieszka Wolny-Hamkało:

Kobiety w książce Jarniewicza są silne, niezależne, to one rozdają karty. Wyniosłe i postawne. Kobiecość wymyka mu się z rąk, wypiera się siebie albo odwrotnie: nokautuje. Bohater próbuje pojąć, czym jest słabość, która ogania go w kontaktach z kobiecością, którą jest udręczony. Jest jej więźniem i nie ma wytchnienia, nie pomaga ani cynizm, ani humor¹⁸².

Postawa kobiety utrudnia relację z mężczyzną czy wręcz czyni ją niemożliwą do zbudowania. Oprócz czytelnej aluzji utwór Jarniewicza wiąże się z balladą *Romantyczność* w taki sposób, że porusza ten sam temat. Podobieństwo między bohaterkami utworów Mickiewicza i Jarniewicza ujawnia się, paradoksalnie, w ich odmienności. Funkcjonują bowiem jako negatyw u pozytyw. Karusia jest przerażona i zagubiona, a kobieta w utworze Jarniewicza surowa, nie zabiegająca o uczucie. Drugą analogią *à rebours* jest to, że u Mickiewicza dramat przeżywała kobieta, Karusia, natomiast u Jarniewicza – mężczyzna. Bohater zdaje sobie sprawę z tego, że nie będzie miał szansy na miłość. Wiemy, że coś tych dwoje ludzi łączyło, jednak po spotkaniu nie pozostał żaden znak, który mógłby pozostawić nadzieję na uczucie. Mężczyzna, próbując przypomnieć sobie

¹⁸² A. Wolny-Hamkało, *Wiersze Jarniewicza jak lusterka*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 281.

sytuację ich zbliżenia, gubi się we wspomnieniach. Dość niespodziewanie, wbrew stereotypom, to mężczyzna jest bardziej uczuciowy niż kobieta. Ta cecha przesuwą go bardziej w stronę romantycznej bohaterki. Słusznie zauważa Paweł Kaczmarzski, że:

Makijaż jest zbiorem wierszy, które niegdyś chciały być wierszami o miłości. Ta tematyka zdaje się od pierwszej lektury ich naturalnym tworzywem, a mimo to czytelnika zaskakują asocjacyjne przeskok, narracyjne ściągnięcia i skróty, które nieustannie odsyłają do zupełnie innych dyskursów i pól semantycznych¹⁸³.

Biorąc pod uwagę tytuł zbioru, z którego pochodzi utwór Jarniewicza, sparafrazowany fragment *Romantyczności* staje się też „intertekstualnym makijażem”. Aluzyjne słowa upiększają wiersz, nadają mu wyrazistość, moc, pokazują, że pod warstwą słów znajduje się coś jeszcze. Może być to fascynacja innym utworem, uznanie dla słownego kunsztu przeszłości albo wskazanie punktów ważnych dla tożsamości poety. W przypadku utworu Jarniewicza nawiązanie do *Romantyczności* spowodowane jest tym, że Mickiewiczowska ballada, po odrzuceniu kontekstu programowości, dotyka tematu uczucia, które wykracza poza granicę śmierci.

2.7. Morderstwo Karusi

Po Mickiewiczowską *Romantyczność* sięgnął także Przemysław Wątopek. W swoim debiutanckim tomiku *Trzecia przepaść ziemi* umieszcza utwór *Kotlety*:

śłuchaj dziewczeczko
ona nie słucha
a telewizor wyjada jej twarz
radio i prasa sączą się z ucha
najlepsze kotlety mielone dla mas

i choćby przyszło tysiąc atletów
i każdy zjadłby tysiąc kotletów
i każdy nie wiem jak się wytężał

¹⁸³ P. Kaczmarzski, *Opuszczone przestrzenie, nieobecne chwile*, „Odra” 2010, nr 5, s. 102.

nic nie wysrają ze swego wnętrza

wszystko się pięknie w nich rozłoży
roznosząc cudowny zapach zgnilizny
i będą wchłaniać swoje odchody
zgodnie z normami europejskimi

chodźcie dziewczeczki
chodźcie atleci
dzisiaj straciłem całą wiarę
został mi tylko nóż kuchenny
i zgoda na bożą karę

słuchaj dziewczeczko
ona nie słucha
krew z rozprutego jej brzucha bucha¹⁸⁴

Młody poeta w charakterystyczny dla siebie sposób próbuje, poprzez wykorzystanie ostrego języka, podkreślić sprzeciw wobec tandety rzeczywistości mediów elektronicznych, a także wobec obowiązującego systemu politycznego. Poeta stara się, by jego głos był mocny, w czym częściowo pomaga mu fragment *Romantyczności*. Bohalterka utworu Mickiewicza przywołana w cytacie otwierającym wiersz Wątorka nie słucha buntowniczego głosu lirycznego „ja”, gdyż jest wsłuchana w medialne przekazy, które uznaje za prawdę. Poeta sięga też po znany wiersz Juliana Tuwima *Lokomotywa* i wplata jego fragment w swój tekst. Zestawienie obok siebie dwóch utworów, niezwyklej ballady Mickiewicza i lekkiego wiersza Tuwima w połączeniu z motywami fekalnymi budzi niewątpliwie odrazę, ale też podkreśla bunt poety odrzucającego dominującą kulturę. Być może ten intertekstualny tygiel, połączony z wulgarnością, ma także odzwierciedlać kształt rzeczywistości, w której wszystko miesza się z wszystkim – także kultura niska i wysoka. W przestrzeni mediów te same informacje powtarzają się wielokrotnie, co nie oznacza, że są bardziej zrozumiałe. Przeciwnie, stają się wielokrotnie nałożonymi kalkami, w ograniczony sposób budującymi świadomość odbiorcy.

¹⁸⁴ P. Wątorek, *Kotlety* [w:] idem, *Trzecia przepaść ziemi*, Kraków 2001, 62-63.

Na tak zastaną rzeczywistość ostro reaguje podmiot wiersza: „dzisiaj straciłem całą wiarę / został mi tylko nóż kuchenny¹⁸⁵ / i zgoda na bożą karę”. Wypowiedziane słowa przez moment odsyłają odbiorcę do innego utworu Mickiewicza, czyli do ballady *Lilie*. Pojawia się narzędzie zbrodni – nóż oraz wspomnienie o zgodzie na boską karę, która tak mocno została zaakcentowana w przywołanym utworze. Okrutnie brzmi ostatnia strofa będąca połączeniem fragmentu *Romantyczności* i *Lokomotywy*. Finalne morderstwo budzi w czytelniku ostry sprzeciw etyczny i estetyczny, bowiem w brutalny sposób została tu uśmiercona niewinna literacka Karusia, a jej krzywda została zwielokrotniona.

Taki sposób wykorzystania przez Wątoraka Mickiewiczowskiej bohaterki nie świadczy jednak o walce z literacką tradycją, choć pojawia się pokusa takiego właśnie ujęcia. Ulatuje gdzieś przekonanie, że jest to inna, nowa bohaterka. Śmiertelny cios otrzymuje bowiem postać symbolizująca bezmyślne przyjmowanie medialnych komunikatów, za pomocą których jest niejako sterowana. Mickiewiczowski cytat staje się dla poety narzędziem, dzięki któremu może podkreślić kontestację rzeczywistości. Wątorak nie wchodzi w głęboki dialog z autorem *Pana Tadeusza*, nie jest też intencją współczesnego poety spieranie się ze światopoglądem jaki prezentuje ballada. Fragment *Romantyczności* jest tylko elementem potrzebnym do tego, by buntowniczy projekt poetycki mógł nabrać wyrazistości, by zaszokował. Inna sprawa, czy efekt estetyczny okazał się w tym wypadku zadowalający...

2.8. Zabawa szkiełkiem i piórkiem

Wśród utworów zawierających frazy z Mickiewiczowskiej *Romantyczności* są i takie, w których odnaleźć można jedynie jej drobne ułamki. Pomimo tak znikomej części ciągle jest to jednak miejsce łatwo rozpoznawalne. Okruch słowa szybko wpada do oka czytelnika i jest w stanie ewokować aluzyjne sensy. Skuteczność tego oddziaływania ukryta jest w mocy „skrzydlatego słowa”, które, chociaż przełamane, nadal mieni się swoim blaskiem, a czasem zaczyna świecić jeszcze intensywniej. Z taką sytuacją

¹⁸⁵ Wers „został mi tylko nóż kuchenny” może być też aluzją do znanego fragmentu *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego: *Miałeś, chamie, złoty róg, / miałeś, chamie, czapkę z piór [...] ostał ci się ino sznur*. Por. S. Wyspiański, *Wesele*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. IV, red. zesp. pod kier. L. Płoszowskiego, Kraków 1958, s. 228-229. Obecność takiej aluzji podkreśla w wierszu poczucie nieodwracalności sytuacji, w której znajduje się bohater.

spotkać się można w sonecie Marcina Sendeckiego [*Skoro jesień*], pochodzącego z tomiku 22:

Skoro jesień, to zaraz deszczowe wieczory
i kałuże w rewirze. Dzień, widomie chory,
położony na klatce stygnie tygodniami,
dopokąd się nie zjawią siostry z bandażami,

żeby zdusić, nim go żywcem rozdrapią bachory
pominięte w budzecie, cielne odsetkami
od chybionych kredytów. Mam wodę na gazie
i mało mnie obchodzą bankowe pobory.

Dobrze za to trzymać sztamę z potworami.
Słabo było mówione? Zakręćcie się sami,
Jak Bonaparte w Tylży. Gwardyjskie buciory

Mają ładną melodię. Ćwicz wapory
dla sportu. Dla plonu stercz z kubelkiem
pod kasztanowcami. Masz tu szkiełko i piórko. To na razie¹⁸⁶.

Pierwszy kontakt z utworem może wzbudzić w odbiorcy zakłopotanie związane z jego hermetycznością. Nie jest to w przypadku Sendeckiego nowością. Nietypowe, jakby wyrwane z kontekstu zdania są jednym ze znaków rozpoznawczych autora *Szkockiego dołu*. Anna Kałuża, poruszając tę kwestię w recenzji przywoływanego wyżej tomiku, pisze:

Od razu nasuwają się nam pytania o reguły, za pomocą których Sendekci wiąże słowa ze sobą, oraz przyczyny i konsekwencje tych powiązań. Odnosimy niejasne wrażenie, że te słowne konfiguracje to jakaś „lewa strona” języka, jego „podścielenie”, które zaznaczyło się w logicznym, refleksyjnym i rozumowym porządku gramatycznym¹⁸⁷.

¹⁸⁶ M. Sendekci, [*Skoro jesień*], [w:] idem, 22, Poznań 2009, s. 9.

¹⁸⁷ A. Kałuża, *Stłumienia*, „Fa-art” 2009, nr 4, s. 79.

Do tego głosu dodać także należy wypowiedź bardzo przychylnego poezji Sendeckiego Mariana Stali, który już na początku pisarskiej drogi poety odszyfrowywał przestrzeń jego utworów:

Ten świat zamyka się w doświadczeniu, które mogłoby być pełnie i sensowne. Zamiast całościowości zjawia się fragmentaryczność, zamiast ciągłości – punktowość i momentalność doznań. Teraźniejsze rozpuszcza się w przeszłości bądź przyszłości¹⁸⁸.

Mając na uwadze obydwie wypowiedzi, które zawierają istotne wskazówki interpretacyjne, należy odsłonić fragmenty jego świata, które pozwoliłyby na dotarcie do motywów użycia przez poetę Mickiewiczowskiej frazy. Rozpoczyna więc Sendecki od ogólnego przedstawienia pory roku, jesieni z jej dżdżystością. Później następuje krótki opis jednego z dni: „chorego widomie”, rozwleczonego, „stygnącego tygodniami” z czego korzystają niesforne dzieci. W ten dziwny czas zostają wplecione słowa znane, wymieniane najczęściej w przekazach medialnych: budżet, odsetki, kredyty. Krążą one wokół niepokojącego i wielokrotnie powtarzanego tematu kryzysu. W tym momencie pojawia się pierwszoosobowe stwierdzenie, które niejako rozbraja i odsuwa w niepamięć poprzednie informacje: „Mam wodę na gazie / i mało mnie obchodzą bankowe pobory”. Sendecki stopniowo odsłania kolejne warstwy rzeczywistości, ukazując jakby jedną poetycką kartkę z kalendarza, na której – zamiast dokładnej daty – znajdują się: pora roku – dzień – chwila. Od tego momentu chwilowości zaczynają pojawiać się wyrażenia, które wydają się wyrwane z kontekstu, jakby zasłyszane, być może polifonicznie dochodzące z telewizyjnego programu (czy podwórka) do pomieszczenia, w którym „woda stoi na gazie”. W tym szeregu, oprócz historycznego przywołania postaci Napoleona i pokoju w Tylży, występują dość absurdalne stwierdzenia i rady: „ćwicz wapory dla sportu”, „stercz z kubeczkiem pod kasztanowcami”. Na końcu wybrzmiewa aluzyjne: „Masz tu szkiełko i piórko. To na razie”.

Zakładając, że dwie ostatnie strofy są zapisem wiru codziennych odgłosów zasłyszanych w danej chwili, przez to poszarpanych, odrębnych, niemożliwych w logicznym połączeniu, można uznać, że przekształcona fraza z *Romantyczności* jest zdaniem wypowiedzianym przez bawiące się dzieci. Jedno z nich, które prawdopodobnie wraca do domu zostawia drugiemu swoje fascynujące skarby: piórko i szkiełko. W takim

¹⁸⁸ M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 230.

przypadku Mickiewiczowska obecność umieszczona zostaje przez Sendeckiego w kręgu przypadkowości, błahostki, literackiej zabawy. Znaczenie Mickiewicza zostaje zbagatelizowane. W obliczu problemów codzienności znika też problem obecności historii czy tradycji. Warto przywołać w tym miejscu także inną ocenę ułamkowej obecności ballady, której – posługując się kluczem programowości – dokonuje Jerzy Madejski:

Jak widzimy, Sendeki uznaje za swoje słowa, wobec których wieszcz się dystansował. Ale też zmieniając składnik wyrażenia, czyni sonet utworem programowym i warsztatowym. „Piórko” to przecież metonimia poezji. Pisanie jest więc aktem racjonalistycznego opracowania żywiołowego doznawania świata¹⁸⁹.

Takie odczytanie, choć zmienia uzasadnienie użycia fragmentu wyrażenia, nie mówi wszystkiego o roli Mickiewicza. Jego słowa, przepuszczone przez maszynkę przekształceń, gubią się bowiem w natrętnym rytmie codzienności.

Omówione teksty ukazują różne sposoby i przyczyny nawiązywania do Mickiewiczowskiej *Romantyczności* w najnowszej poezji polskiej. U części twórców, którzy w swoich wierszach sięgają po analogiczny tytuł bądź częściowo go zmieniają, istotną rolę odgrywa świadomość programowości tej ballady. Dzięki szczególnemu statusowi utworu Mickiewicza młodzi poeci podkreślają wagę swoich utworów, zaznaczając niejako, że znajdują się w nich elementy odsłaniające kluczowe problemy związane z poetycką tożsamością i postrzeganiem rzeczywistości. Tytułowe oznaczenie wskazuje też, że tworzenie w kontakcie z literacką przeszłością jest możliwe i nie musi wiązać się z utratą indywidualności. Przeciwnie, sposób tworzenia, opisywania świata staje się na Mickiewiczowskim tle bardziej widoczny. Warto w tym kontekście powtórzyć się słowami Stanisława Balbusa dotyczącymi jawnego naśladownictwa wzorów. Badacz pisał: „(...) tekst ma być tu czytany niejako pod auspicjami i patronatem artystycznym obranego „cudzego” stylu (...), to zaś, czy sam stanowi jego nowe wcielenie – jak dalece wierne – jest już kwestią innego rzędu”¹⁹⁰. Wykorzystanie cytatów z fragmentu *Romantyczności* w strukturze nowego wiersza może wiązać się także z chęcią wejścia przez poetów w polemikę z Mickiewiczem lub pragnieniem zmanifestowania idei, których nośnikiem jest jego utwór. Światopoglądowa i poetycka konfrontacja z Wieszczem pokazuje, że romantyczne „czucie i wiara” oraz „szkiełko i oko” nie są wystarczające do

¹⁸⁹ J. Madejski, „Admonicja na adhortację”, [w:] „Nowe Książki” 2009, nr 8, s. 20.

¹⁹⁰ S. Balbus, *op.cit.*, s. 244.

oceny współczesnej rzeczywistości, w której obraz może być syntetyczny, mylący, wytwarzany sztucznie. Aluzyjne wykorzystanie *Romantyczności* może służyć również próbie poetyckiego zaistnienia, przyciągnięcia uwagi, ryzykownej demonstracji gotowości do zmierzenia się z wielkim poprzednikiem. Tych miejsc odwołań do Mickiewiczowskiej *Romantyczności* w najnowszej poezji nie ma zbyt dużo, ale trzeba zaznaczyć, że te, które się pojawiają nie są przypadkowe, ale dokładnie przemyślane.

2.9. Próżne kuszenia Świtezianki

Do wszystkich tych głosów o „współczesnych” *Romantycznościach* dołączam jeszcze jeden utwór. Związany jest on z inną balladą Mickiewicza – ze *Świtezianką*. Sięgam po niego, bowiem na tle omawianych przykładów stanowi bardzo wyraźny punkt, w którym twórca dokonuje zanegowania twórczości Mickiewicza poprzez pastisz rozpoznawalnego dzieła. Autorem owego wiersza-manifestu jest Maciej Froński, urodzony w 1973 roku poeta i tłumacz mieszkający w Katowicach, którego na łamach gazety literackiej „Migotania, Przejaśnienia” Michał Piotrowski określił mianem „Sowizdrzała z osobnej półki”¹⁹¹. Owa osobność twórczości poety zaznaczyła się w 2006 roku, w jego debiutanckim tomiku zatytułowanym *Rozpoznanie bojem*. Froński opatrzył swój zbiorek sugestywnym mottem włoskiego poety Giambattisty Mariniego: „Rzeczą poety jest zadziwiać. Kto nie umie zadziwiać, niech idzie do stajni!”¹⁹². Idąc za tą radą, Froński próbuje zadziwić czytelnika, a czyni to między innymi w utworze zatytułowanym po Mickiewiczowsku – *Świtezianka*:

Znany nam chłopiec piękny i młody
Hańbą okrywa swe lico:
Gapi się w sine Świteziu wody,
Zamiast się zająć dziewicą.

Ona mu z kosza daje maliny,
On jej jagody zaś z dzbanka,
Lecz nie dostrzega pragnień dziewczyny,

¹⁹¹ sMPi (pseud. M. Piotrowski), *Sowizdrzał z osobnej półki*, „Migotania, Przejaśnienia” 2007, nr 16, s. 37.

¹⁹² M. Froński, *Rozpoznanie bojem*, Nowa Ruda 2006, s. 5.

Która już dosyć ma wianka.

Idą przez lasek, ona do ucha
Mu szepcze: „Poczuj się młody!”
On jej sugestii wcale nie słucha:
Podziwia piękno przyrody.

Dziewczę, bynajmniej nie zniechęcone,
Ramiączkom spadać pozwala,
Lecz on w przeciwną spogląda stronę:
„Spójrz, jak dziś srebrzy się fala!”

„Jaka tam fala, tu patrz, idioto,
Gdzie pierś faluje zmysłowo!”
Tak rzecze ona; on nie dba o to:
Gapi się w księżyc nad głową.

„Och,” – wzdycha dziewczę – „próżne zaloty
Przy tym najgłupszym ze stworzeń!
Już chyba prędej utraty cnoty
Doczekam żyjąc w klasztorze!”

Morał tej pieśni wart jest nagrody,
Jaką oklasków huk niesie:
Podziwiaj sobie piękno przyrody,
Ale gdy jesteś sam w lesie!¹⁹³

Froński dokonuje pastiszu i dekonstrukcji ballady Mickiewicza¹⁹⁴, a czyni to na dwóch płaszczyznach. Najpierw, na płaszczyźnie fabularnej, zmienia wydarzenia przedstawione w balladzie, choć jej początek wyraźnie wskazuje kilka elementów zbieżnych z utworem Arcypoety. Inicjalny wers utworu niesie informację na temat bohatera. Froń-

¹⁹³ M. Froński, *Świtezianka*, [w:] idem, *Rozpoznanie bojem*, Nowa Ruda 2006, s. 9-10.

¹⁹⁴ Przy okazji omawiania utworu Frońskiego warto jako ciekawostkę dodać, że ballada Mickiewicza stała się źródłem literackiej zabawy czytelników magazynu *Książki*. W jednym z numerów znaleźć można szereg pastiszowych form *Świtezianki*, a szczególnie jej drugiej strofy. Te niewielkie formy zostały określone jako „onamudaje”. Podaję tu jeden z przykładów: *Ona mu z kosza daje maliny, / Stokrotek on dla niej szuka; / Pewnie znajomym jest tej dziewczyny, / Dawnym znajomym z Facebooka*. Por. *Czytelnicy do pór! Onamudaje!*, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 2, s. 81.

ski zaznacza więc, że jest „znany nam” i szybko przypomina jego pochodzenie, wykorzystując Mickiewiczowskie uzupełnienie – „chłopiec piękny i młody”. Zbieżność dotyczy również bohaterki, dziewczyny („dziewicy”) oraz miejsca, w którym obserwujemy scenę, czyli brzeg jeziora Świtezi. Autor, stosując formę „Świtezium”, zmienia lub myli rodzaj gramatyczny nazwy jeziora. Chociaż już sam tytuł w jednoznaczny sposób sugerował, że utwór będzie w jakiś sposób odnosił się do ballady zawartej w debiutanckim tomiku Mickiewicza, to w pierwszej strofie otrzymujemy już część odpowiedzi, w jakim kierunku zmierzać będzie owo odniesienie.

Oprócz podobieństw Froński sygnalizuje bowiem także inne odstępstwo od znanej historii. Bohater jego utworu wykazuje się biernością wobec erotycznych sygnałów wysyłanych przez dziewczynę. Jest to poniekąd odwrócenie sytuacji znanej z ballady Mickiewicza, a przynajmniej z jej pierwszej części, kiedy to młody strzelec nakłania tajemniczą dziewczynę, by przy nim pozostała. Autor *Poezji Spokoju Moralnego* realizuje koncept swojego utworu, sięgając również po niezwykle objawienie się Świtezianki strzelcowi – do momentu wabienia go i doprowadzenia do stanu zapomnienia o złożonej obietnicy. Froński pozbawia jednak swój utwór niesamowitego zakończenia. Groteskowo wygląda sytuacja, w której nakłaniające wołanie Świtezianki „(...) Do mnie (...) pójdz do mnie”¹⁹⁵ zamienia się w zniecierpliwione: „(...) tu patrz idioto, / Gdzie pierś faluje zmysłowo!”. W tym wykrzyknieniu zawiera się również istotna dla utworu Frońskiego sfera erotyzmu, poprzez którą również dokonuje się zmiana sensu utworu. Zwróćmy uwagę, że określenie „dziewica” funkcjonuje tu nie tylko w podniosłym, poetyckim znaczeniu, które *Wielki słownik języka polskiego* definiuje jako „młoda, niezamężna kobieta”¹⁹⁶, ale przede wszystkim określa kobietę, która nie odbyła stosunku płciowego. Poeta nawiązuje bardziej do współczesnego znaczenia tego słowa, które zyskało zabarwienie pejoratywne. Stąd też bohaterka „dosyc ma wianka”, kusi mężczyznę, odsłania ramię, natomiast bohater, nie spełniający pragnienia kobiety, „hańbą okrywa swe lico”. Froński przenosi więc akcent ballady z tajemniczości i niezwykłości w stronę seksualności. Mickiewiczowska metafizyka, która skrywa się gdzieś w zachowaniu bohatera (wpatrywanie się w jezioro, księżyc, podziwianie przyrody), zostaje ośmieszona, a główny ciężar położony zostaje na świat realny, na człowieka, jego celeśność i zaspokajanie seksualnych potrzeb.

¹⁹⁵ A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] idem, *Dziela*, t.1, *Poezje*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 68.

¹⁹⁶ E. Dereń, E. Polański, *Wielki słownik języka polskiego*, Kraków 2008, s. 186.

Poza zmianą fabuły poeta dokonuje pastiszu Mickiewicza poprzez użycie wyrazistych cytatów. O kilku najistotniejszych, które pozwalają na łatwe odszukanie utworu prekursora, już wspomniałem, ale można również zwrócić uwagę na początek drugiej strofy. Pierwszy wers jest częścią oryginalnej *Świtezianki*, natomiast kolejny brzmi już inaczej. U Mickiewicza bowiem bohater daje dziewczynie „kwiatki do wianka”, a u Frońskiego daje jej „jagody z dzbanka”. Choć ta zmiana może nie wydaje się tak istotna, to jej funkcja ma podkreślić brak świadomości bohatera na temat potrzeb dziewczyny. W pierwszym przypadku strzelec wie, że dziewczyna jest dziewicą i ten fakt szanuje, natomiast we współczesnym utworze, pomimo bliskiej relacji, na jaką wskazuje wzajemne karmienie się owocami, bohater „nie dostrzega pragnień dziewczyny”, a więc zostaje ukazana jego naiwność.

Wśród elementów struktury „ballady naszych czasów” nie można także pominąć puenty. Froński, poprzez ironiczny i żartobliwy morał, który nie musi mieć wcale uniwersalnego charakteru, naśmiewa się trochę z Mickiewicza i jego rad umieszczonych w jego balladach. Choć w romantycznej *Świteziance* moralizatorski akcent nie pada, tak jak u Frońskiego, na końcu utworu, to sędzę, że odnosi się do ogólnego sensu stosowania takiego zabiegu przez Mickiewicza. Zatem poeta w bardzo wyraźny sposób dokonuje sparodiowania znanego utworu i staje w opozycji do Mickiewicza. Skoro czyni tak w swoim debiutanckim tomiku i biorąc pod uwagę, że odwołuje się do ballady, która stała się częścią zbioru uznanego za manifest polskiego romantyzmu, można zakładać, że chce także jasno zakreślić obszar swoich zainteresowań i wskazać na stosunek wobec literackiej tradycji oraz poetyckich wzorów. Froński sięga więc po twórczość autora *Ballad i romansów* i bez skrupułów, lekką ręką strąca ją niczym pionka z szachownicy.

Ciekawe, że jeśli przypatrzeć się tej współczesnej wersji *Świtezianki*, dostrzec można jej formalne podobieństwo z balladą Mickiewicza. Budowa czterowersowej strofy u obydwu autorów wygląda podobnie. Pierwszy i trzeci wers składa się z dziesięciu sylab, natomiast drugi i czwarty liczą po osiem. Zbieżny jest również układ rymów (*abab*), które, notabene, pozwalają współczesnemu poecie na pewną lekkość, żartobliwość, która przywodzi na myśl (ale i nicuje) wiersze Mickiewicza. Odzwierciedlenie formy utworu daje więc dodatkowe, dosyć zaskakujące wrażenie, że oto Froński „strzeła” do Mickiewicza z jego własnej broni. Pozostając w obrębie terminologii militarnej, można dodać, że w wielu wypadkach takie właśnie pojedynki są celem autora *Rozpoznania bojem*. Poeta potwierdza to w jednej z rozmów, wyjaśniając przyczyny korzystania z klasycznych form:

(...) moja poezja ma z reguły charakter polemiczny, ale mówienie o zemście jest przesadą. Czasami mam do pogadania z określonym wierszem, który trawestuję, typem poezji, którą parodiuję, czy szerzej – z jakąś filozofią, z którą się nie zgadzam. Często przebijam balon pychy, przedrzeźniam styl wysoki. (...) poezja, zwłaszcza nasza, to cała rekwizytornia póź profetycznych i jeszcze głębszych niż profetyczne¹⁹⁷.

A zatem poezja „płaszcz i szpady”¹⁹⁸ nie jest nakierowana wyłącznie na poetyczne zmagania z Mickiewiczem, choć trzeba przyznać, że jest on jednym z najczęstszych przeciwników Frońskiego. W debiutanckim tomiku poety obrywa się bowiem również Juliuszowi Słowackiemu (*Klitajmestry tolos, czyli rozmyślania młodego intelektualisty o moralnych aspektach sikania*, s. 11-13), Franciszkowi Karpińskiemu (*Laura i Filon*, s. 20), Williamowi Szekspirowi (*Hamleta monolog na koniec wieku*, s. 21) czy Williamowi Blake’owi (*Tygrys*, s. 30). Pytanie, czy takie prześmiewcze traktowanie przeszłości literackiej może być skutecznym pomysłem na wywalczenie własnego i wartościowego miejsca w poezji. Czy sposób, w jaki Froński wyraża w wierszach swoje poglądy na literaturę, pozwala obronić się jego twórczości? Jakub Winiarski w recenzji tomiku zamieszczonej w znanym serwisie literackie.pl ocenia, że działanie poety może być ciekawe, ale pewności co do poważnego potraktowania przez krytykę nie wyraża:

Od czasu do czasu dobrze jest spotkać taką książkę. Nie można stale przyjmować wszystkiego na serio. Potrzebni są tacy autorzy, dla których balon powagi to cel idealny, szukany i wymarzony. Maciek Froński jest takim autorem¹⁹⁹.

Z większym przekonaniem wypowiada się natomiast Roman Honet, który, zaliczając tomik *Rozpoznanie bojem* do najciekawszych debiutów 2006 roku, oprócz sensu pojedynków poety z wielkim poprzednikami dostrzega też inną wartość twórczości tego autora. Ma ona płynąć z bezkompromisowości oceny współczesnej rzeczywistości:

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Oprócz podkreślenia charakteru poetycznych pojedynków Frońskiego nawiązuję tu do wiersza autora zatytułowanego *Zakonnicy i wojacy*, który otrzymał podtytuł *Opowieść płaszcz i szpady*. Por. M. Froński, *Rozpoznanie bojem*, s. 16.

¹⁹⁹ J. Winiarski, *Trubadur* – <http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idtekstu=2136&idautora=102&lang=P-L> [Dostęp: 17.02.2014].

Maciek Froński natrzęsa się z filisterstwa i chciwości, drwi ze skostniałej bigoterii, wyszydza umysłową tępotę przejawiającą się w zaślepionym kultywowaniu tradycji, na pół martwej, na pół urojonej. Żeby nie było wątpliwości: to filisterstwo, ta bigoteria i ta tępota to przywary żywe, występujące współcześnie, tak, tu i teraz, w Polsce, obok nas²⁰⁰.

Wydaje mi się, że w wypowiedzi Honeta słysząc jednak populistyczną ogólnikowość, która wcale nie oddaje wartości poetyckich pomysłów Frońskiego. Opierając się na przykładzie współczesnej *Świtezianki*, niezależnie od oceny precyzji z jaką autor skroił swój utwór, należy zastanowić się, czy nie wpadamy tu w pułapkę łatwego śmiechu? Czy nie mamy tu przypadkiem do czynienia z pustą rozmową, która staje się rodzajem kabaretowej błazenady? Leszek Kołakowski pisze:

Postawa błazna [...] jest po prostu przewyciężaniem tego, co jest, dlatego, że jest właśnie; rządzi nią wszakże nie chęć do przekory, ale nieufność do wszelkiego świata ustabilizowanego²⁰¹.

W przypadku Frońskiego tą sferą stabilizacji, której się przeciwstawia, jest literacka tradycja. W tomiku *Rozpoznanie bojem* jest to aż nazbyt widoczne, wręcz natrętne.

Fragmenty obrazów codziennej rzeczywistości, która nie jest mocno nakreślona w *Świteziance*, odnaleźć można w innym utworze Frońskiego zatytułowanym *Widzenia albo poezja blokowiska*²⁰². Nie chcę tu dokonywać szerszej analizy tego tekstu, ale skupię się na wskazaniu kilku elementów istotnych dla poruszanej w mojej pracy tematyki. Poeta rozpoczyna wiersz od wzniosłego zawołania, które zawiera w sobie ironiczną nutę:

By znały mnie Miliony i Parnas doceniał,
Stylem, co laur przynosi, spiszę swe Widzenia:

²⁰⁰ R. Honet, *Poeci na nowy wiek. Rocznik 2006* (prezentacje) – <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/poeci-na-nowy-wiek-rocznik-2006/> [Dostęp: 17.02.2014.]

²⁰¹ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, [w:] *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, Kraków 2010, s. 79.

²⁰² M. Froński, *Widzenia albo poezja blokowiska*, [w:] idem, *Rozpoznanie bojem*, Nowa Ruda 2006, s. 39-40.

Budzę się w swym mieszkaniu w bloku z wielkiej płyty,
Patrzę w okno, a w oknie we krwi trup Rokity

W dalszej części utworu w różnych sytuacjach codziennych bohater napotyka na kolejne trupy ludzi związanych ze światem polskiej polityki (m.in. Zbigniewa Ziobry, Leszka Millera, Renaty Beger czy Aleksandry Jakubowskiej). Froński, tak jak w przypadku *Świtezianki*, drwi sobie z Mickiewicza, ale tym razem sięga do skojarzeń z trzecią częścią *Dziadów*. Już tytuł utworu sugeruje odniesienie do znanego widzenia Księdza Piotra²⁰³ ze sceny piątej dramatu Mickiewicza. Dodatkowo w pierwszej strofie pojawia się aluzja do monologu Konrada: „Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”²⁰⁴. Poeta dworuje również trochę z samego siebie, pokazując dystans do własnej twórczości. Demonstracyjnie informuje, że dzięki swemu profetycznemu widzeniu chce dostać się na poetycki szczyt, jednak kolejne strofy wcale nie mają cech kunsztowności, ale odsłaniają codzienność z wielokrotnie zaznaczonym tematem polityki, która nieustannie wdziera się do życia. I o tę prawdziwość egzystencji chodzi Frońskiemu w wierszu. Świat polityki zaliczony zostaje do sfery martwych rytuałów, natomiast życie ujawnia się w prostych czynnościach: kupowaniu pieczywa, krótkiej rozmowie w windzie lub obserwacji charakterystycznych miejskich obrazów: siedzącej przed blokiem z wielkiej płyty młodzieży czy pięknych i pełnych bez troski młodych dziewczyn. Froński zwraca również uwagę, że w obliczu codziennych życiowych obowiązków bycie poetą jest przybraną pozą lub niepraktyczną funkcją, dlatego w ostatniej strofie wracający z porannych zakupów bohater-poeta odnotowuje:

Wracam do domu. Wstały już moje kobiety.
Zuzanna cos rysuje. Co? Trupa poety.

W drugim tomiku Frońskiego, zatytułowanym *Poezja spokoju moralnego* znaleźć można również tematy związane z Mickiewiczem i romantyzmem, co wydaje się

²⁰³ Po jednoznaczną aluzję do tej sceny sięga Froński także w wierszu *Widzenie xiędza Maćka. Poemat katastroficzny*. Autor, sytuując siebie w roli bohatera Mickiewiczowskiego dramatu, przedstawia wizję zupełnego opanowania świata przez wegetarian, co doprowadza do wypuszczenia na wolność wszystkich świń. Poza funkcją prześmiewczą czy ludyczną trudno tu doszukiwać się w tym utworze większych wartości. Por. M. Froński, *Widzenie xiędza Maćka. Poemat katastroficzny*, [w:] idem, *Poezja spokoju moralnego*, Kraków 2008 (numerów stron nie oznaczono).

²⁰⁴ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, [w:] idem, *Dziela*, t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 164.

dosyć obsesyjne. Autor, komentując własne postępowanie w tej kwestii, nie po raz pierwszy wspomina swoją niezależność wobec tej części literackiej tradycji, ale w tym przypadku posługuje się znanym z *Czarnej wiosny* Antoniego Słonimskiego gestem:

Zrzucam z ramion płaszcz Konrada, bo nie jest mój, on mi nie pasuje, uwieramnie. Nie zamierzam cierpieć za miliony. Wolę obnosić się lekceważeniem wobec zachowań pożądaných, ale w rzeczywistości nienaturalnych i wydumanych²⁰⁵.

Wyrazem postawy deklarowanej przez poetę i zmanifestowaniem romantycznej martyrologii jest wiersz zatytułowany *Bełkot*²⁰⁶, w którym cięgi zbierają Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki oraz Cyprian Norwid. Froński rozpoczyna wiersz od zaakcentowania doświadczenia erotycznego, które sprawia, że bohater przestaje być poetą, traci twórczy rezon:

Straciłem cnotę (to już dwa miesiące),
I umarł we mnie poeta od razu:
Na bliźnich serce-m otworzył łaknące,
Lecz utraciłem klarowność wyrazu –
Więcej dostrzegam niż mędrca szkiełko,
Lecz moje słowa składają się w bełkot.

W drugiej części strofy umieszczona zostaje aluzja do *Romantyczności* Mickiewicza. Bohater, mając w pamięci programową balladę, zwraca uwagę, że pomimo podporządkowania się znanemu przesłaniu – „Miej serce i patrzaj w serce!”²⁰⁷ – i potrafi patrzeć tak jak obserwator wypowiadający się w dwóch ostatnich strofach utworu Mickiewicza, to nie doznaje mocy tworzenia, lecz doznaje porażki, a jego słowa stają się tytułowym bełkotem. Ten stan smutku przeniesiony zostaje z bohatera na otaczający go świat:

Wlokę się jedną z arterii Warszawy,

²⁰⁵ Bogdan Prejs, *Zrzucam płaszcz Konrada*, „Gazeta Mikołowska” – cyt. za. <http://maciekfroński.dzs.pl/recenzje/zrzucam-plaszcz-konrada/> [Dostęp: 18.02.2014]

²⁰⁶ M. Froński, *Bełkot*, [w:] idem, *Poezja spokoju moralnego*, Kraków 2008 (numerów stron nie oznaczono).

²⁰⁷ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] idem, *Dzieła*, t.1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 57.

Wokół mnie moi zbiedzeni rodacy:
Ci załatwiają prywatne swe sprawy,
Tamci zapewne, choć weekend są w pracy.
Piękna pogoda, złota polska jesień,
A w moim sercu coś płacze i rwie się...

Poeta pokazuje więc wycinek świata, ludzi zajętych swoimi sprawami na tle pięknej przyrody. Jednak ten obraz wcale nie wzbudza w bohaterze pozytywnych uczuć, bowiem coś melancholijnego tkwi w jego sercu. Ta strofa jest tylko rodzajem przygrywki, po której odsłonięte zostają przyczyny smutku:

Bo jestem z kraju nędznego tułaczy –
Jak pisał Norwid (chyba że coś pieprzę),
Gdzie prawo rzadko kiedy prawo znaczy,
A perły zwykle rzuca się przed wieprze.
Przed plac Grzybowski przechodzę powoli,
Patrzę po ludziach... O Jezu! Jak boli!

A zatem przyczyną cierpienia bohatera jest Polska, biedna, pełna niesprawiedliwości i wykluczająca możliwość zyskania uznania. Ten obraz kontrastuje z częścią poprzedniej strofy, w której obserwacja Warszawy nie przynosiła pesymistycznych skojarzeń, natomiast określenie ludzi jako „zbiedzonych” pochodzi od bohatera, jednak nie posiada żadnego uzasadnienia. Ów literacki cierpiętnik przytacza słowa Norwida, a zatem należy je sprawdzić i doprecyzować, bo – jak sam bohater przyznaje – może się mylić. I myli się, bowiem pierwsze słowa strofy pochodzą z utworu Juliusza Słowackiego *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, a ściślej z części zatytułowanej *Grób Agamemnona*. Przytaczam tylko krótki wyimek tego poematu:

Bo jestem z kraju smutnego Ilotów,
Z kraju — gdzie rozpacz nie sypie kurhanów²⁰⁸

Fragment utworu Słowackiego dotyczy sytuacji zniewolonej w rozbiorach Polski, dla której brak nadziei na wyzwolenie. Froński dookreśla kraj w inny sposób niż

²⁰⁸ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, [w:] idem, *Poematy*, t.1, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2009, s. 364-365.

Słowacki, ale pozostaje przy ciemnej wizji rzeczywistości. Dlaczego myli Norwida ze Słowackim? Sądzę, że chodzi tu o lekceważące przekonanie, że w zasadzie piszą oni o tym samym, więc nie jest istotne precyzyjne przyporządkowywanie wyrażen pochodzących z ich utworów. Z drugiej strony, jeśli uznać całą strofę za wypowiedź ironiczną, błędne przypisanie autorstwa cytatu i jego modyfikacja mogą świadczyć również o stosunku bohatera do tej części literackiej tradycji. To jednak nie wszystkie zawarte w strofie kryptocytaty²⁰⁹. W trzecim wersie słyhać bowiem echa poematu *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima. Jak pamiętamy, w utworze tym wybrzmiewają słowa dotyczące tego, na jakich wartościach budowana ma być Polska:

Niech prawo zawsze prawo znaczy,
A sprawiedliwość – sprawiedliwość²¹⁰.

Bohater, przypominając te słowa, wskazuje, że było to pobożne życzenie, bowiem rzeczywistość w Polsce, przynajmniej w jego opinii, nie uległa zmianie. Tak zakrojony obraz, pełny nostalgii i pesymizmu, staje się powodem wyartykułowanego bólu w ostatnim wersie strofy. Wykrzyknienie²¹¹ to sprawia jednak wrażenie mocno przesadzonego, co ma zapewne charakteryzować polską mentalność, której cechą jest nieuzasadnione narzekanie czy eksponowanie własnego cierpienia.

Wiersz Frońskiego to swoisty „bigos hultajski” – cytaty wymieszane ze sobą mają chyba sprawiać wrażenie, że kultura polska mówi jednym językiem patriotyczno-martyrologicznym. Takie wnioski wybrzmiewają także z ostatniej strofy:

Czy to nasz wybór, czy to przeznaczenie?
Może tak mamy ustawione w głowie?
Czemu za nami wciąż ciągną się cienie?
(Bo słońce świeci? To nie jest odpowiedź!)
Cieszyć to tylko Marię Janion może,
Mnie nieszczególnie... Tak mi smutno, Boże...

²⁰⁹ Wspomnieć też warto o cytacie z *Ewangelii według św. Mateusza*: „Nie dawajcie psom tego, co święte, i nie rzucajcie swych pereł przed świnie, by ich nie podeptały nogami, i obróciwszy się, was nie poszarpały” (Mt 7:6). „Froński poprzez to nawiązanie podkreśla negatywną cechę Polaków.

²¹⁰ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, [w:] idem, *Dzieła*, t.1, Kraków 1955, s. 106.

²¹¹ Sądzę, że owo wykrzyknienie można łączyć też z utworem Słowackiego *Beniowski* m.in. z fragmentem „A choć mi serce pęka – śmiech mię bierze”. Por. J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996, s. 95.

W dwóch początkowych wersach strofy jako wyjaśnienie zaproponowane zostają trzy czynniki, które mogą wpływać na określony sposób postrzegania rzeczywistości. Każdy jednak zostaje poddany w wątpliwość, bowiem wyrażony zostaje w formie retorycznego pytania. Pierwszy związany jest z indywidualną możliwością wyboru określonej postawy wobec życia i tożsamości. Drugi dotyczy sfery przekonań zbiorowych wpojonych przez kulturę narodową (w tę sferę można wpisać idee romantycznego mesjanizmu, przypisywaną Mickiewiczowi koncepcję Polski jako „Chrystusa narodów”²¹² i związaną z nią sakralizacją cierpienia). Trzeci czynnik wskazuje z kolei na „cienie” przeszłości, rzucane przez Mickiewicza, Norwida i Słowackiego –tego ostatniego dodatkowo można zidentyfikować po westchnieniu bohatera kończącym wiersz, gdzie wyraźnie rozpoznać można głos *Hymnu (Smutno mi Boże)*. Wspomnienie cienia może przywołać również na myśl pierwsze słowa utworu Norwida *Bema pamięci żałobny-rapsod*: „Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancerz”²¹³. Froński wybiera więc charakterystyczne utwory trzech poetów związane z cierpieniem oraz nostalgią, twierdzi, że ich słowa źle wpływają na stosunek rodaków do oceny nowej rzeczywistości w wolnej Polsce. Poeta zadaje też pytanie o zasadność zajmowania się tym tematem, roztrząsania go przez historyków literatury. Ostrze tej krytyki zostaje skierowane w kierunku badaczki romantyzmu Marii Janion, która wielokrotnie zajmowała się również tematem polskiego mesjanizmu. Autorka *Gorączki romantycznej* wywołana zostaje także w jednej z wypowiedzi poety dotyczącej szans zaistnienia kultury polskiej w świecie. Froński w rozmowie z Jakubem Winiarskim zwraca uwagę na negatywną, według niego, tendencję w polskiej kulturze:

²¹² Warto zaznaczyć, że u Mickiewicza nie pada takie określenie. Píše o tym Bogusław Dopart: „Rozumienie *Widzenia* Ks. Piotra w duchu ekspiacyjnej bądź zbawczej misji narodu polskiego pojawiło się – jak można sądzić – stosunkowo późno. Józef Ujejski zaświadcza, iż w religijno społecznym piśmiennictwie emigracji polistopadowej „ofiara krzyżowa Polski jest niemal *locus communis*, tylko że niektórzy używają jej jako raczej f i g u r y p o e t y c k i e j (podkr. B.D.), przejętej od Mickiewicza, inni biorą ją literalnie”. (...) Stanisław Wyspiański włoży w usta swego Konrada słowa w Mickiewiczowski mesjanizm, przede wszystkim bodaj w scenę V *Dziadów* wymierzone: „Na co mamy być Chrystusem narodów [...]”. Interpretacyjny schemat słowny, podobny do formuły poetyckiej Słowackiego „Polska Winkelriedem narodów”, jest gotów. Ale poddał go „czwarty wieszcz”, a nie sam tekst Mickiewicza. Por. B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002, s. 183-185. Zalecam tu lekturę całego rozdziału, zatytułowanego *Polska – Chrystusem narodów?* (s. 181-204).

²¹³ C. Norwid, *Bema pamięci żałobny-rapsod*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 470.

(...) namiętne grzebanie się w naszych własnych, polskich bebechach, to całe wchodzenie do Europy z naszymi trupami, to jest jakiś horror. To być może jest czasami potrzebne w jakichś naprawdę rozsądnych dawkach, ale jeśli pytasz o pomysł na promocję polskiej kultury w świecie, to chyba jednak nie tędy droga²¹⁴.

W wypowiedzi tej poeta nawiązuje do opublikowanej w 2000 roku pracy Marii Janion *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Froński w rozmowie nie wchodzi w głębszy dialog z badaczką, nie prowadzi dyskusji z wykorzystaniem konkretnych argumentów (bo trudno za taki uznać „pomysł na promocję polskiej kultury w świecie”), które mogłyby w przekonujący sposób trafić do odbiorcy. Podobnie zresztą czyni w wierszu, wywołując tylko nazwisko Marii Janion i w lekceważącym tonie dyskredytując jej pracę. Wyrażone przez Frońskiego stanowisko nie wskazuje, by zapoznał się on z książką Marii Janion, a co najwyżej przeczytał jedynie tytuł. Nie pisze więc o Mickiewiczu jako wielkim religijnym myślicielu i twórcy podstaw dialogu polsko-żydowskiego²¹⁵, ani o jego wierze „w ideę łączności żywych z umarłymi”²¹⁶. Autor *Rozpoznania bojem* nie podejmuje poznawczego wysiłku i pomija fakt, że Mickiewicz, Norwid i Słowacki to twórcy różnych wizji zbiorowości, pamięci historycznej.

W wypowiedzi poety brakuje informacji o remedium czy alternatywie, która mogłaby w jakiś inny sposób przedstawić polską kulturę Europie. Pomijam już to, że sam pomysł traktowania kultury jako towaru eksportowego brzmi dosyć trywialnie. Froński wspomina o otwarciu się na świat i czytelnika, wskazuje na wyeksponowanie kolorytu lokalnego i przekazywanie uniwersalnych treści, ale wszystko to pozostaje jednak w sporym uogólnieniu. W utworze pewne wątpliwości może wzbudzać wybór aluzyjnych elementów, który wydaje się nieco tendencyjny. W wierszu Frońskiego do wypowiedzi bohatera wkradają się poetyckie frazy romantycznych twórców, co w jakiś sposób sugeruje też, że narodowy pesymizm zostaje zaszczerpiony na poziomie edukacji, kształtowania języka. Poeta przedstawia jednak obraz romantyzmu, jaki posiada niedokształcony uczeń szkoły średniej. Te braki nie służą komunikacji, podstawowej właściwości literatury – poeta nie otwiera dyskusji, ale ją zamyka, bez argumentacji. W przypadku utworów Frońskiego można dokonać też dosyć przewrotnego spostrzeże-

²¹⁴ *Do Europy - tak, ale bez tych wszystkich trupów*, z M. Frońskim rozmawia J. Winiarski – <http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=102&idtekstu=2178&lang=PL> [Dostęp: 17.02.2014].

²¹⁵ Por. M. Janion, *Mickiewicz – nowożytny myśliciel religijny*, [w:] eadem, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 53-71.

²¹⁶ Por. M. Janion, *Misterium nieprzerwane*, [w:] eadem, *ibidem*, s. 6.

nia, że sam poeta poprzez mocne odżegnywanie się od części romantycznej tradycji ponownie ją wywołuje. Podobną uwagę uczynił w rozmowie z poetą Jakub Winiarski:

(...) Weź taki wiersz jak „Bełkot”, gdzie cały romantyzm z Marią Janion na dokładkę mieścisz, to jest przecież dokładnie realizacja tego słynnego "Do Europy, tak, ale z naszymi trupami". Co ty na to?

M.F.: No ale przecież ja w tym wierszu wyśmiewam właśnie taki sposób wypowiedzi i takie tematy! To są owoce z zatrutego drzewa! Stąd też i sam tytuł utworu – „Bełkot”. Nasza wielka poezja romantyczna to w znacznej mierze bełkot, bredzenie w malignie. Wiesz choćby, co to znaczy "czterdzieści i cztery"? 40,4°C. Przy takiej gorączce kolega Adam powinien był odpuścić sobie pisanie (...) ²¹⁷

Froński uległ chyba utopijnej pokusie, wedle której likwidacja tradycji kultury ma być gestem oczyszczenia. Poeta krytykuje takiego Mickiewicza, jakiego dzisiaj nie ma, nie zauważa polifonii jego poetyckiego głosu. Jego rozumienie twórczości Mickiewicza jest tu po prostu absurdalnie naiwne. Oceniając wiersz i wypowiedź Frońskiego można powtórzyć za Przemysławem Czaplińskim: „Demistyfikacji wstępnej nie towarzyszy wnikliwość w ukazywaniu dalszych ciągów” ²¹⁸.

W twórczości Frońskiego obserwujemy więc jasne i jednoznaczne stanowisko poety, który dokonuje zanegowania wartości części tradycji romantycznej oraz wskazuje na jej nieprzydatność czy wręcz szkodliwość. Z wierszy Frońskiego wynika, że jedną z figur, która w zasadniczy sposób wpływa na podtrzymywanie takiego obrazu świata, jest Mickiewicz. O ile współczesną *Świteziankę* można potraktować jako jednorazową próbę zmierzenia się z formą i przedrzeźnianiem Mickiewicza, to późniejsze utwory, a także autokomentarze poety pokazują, że bardzo serio traktuje on zmaganie z autorem *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Pomniejszanie znaczenia Mickiewicza dokonuje się poprzez częste sięganie do *Dziadów* i wybór kilku elementów, które wiążą się z martyrologiczną wizją Polski oraz mesjanizmem. To właśnie ograniczenie sprawia, że twórczość Mickiewicza zostaje zaszufładowana, pozbawiona różnorodności i uniwersalnych wartości, co w znaczący sposób ułatwia autorowi jednoznaczne ustawienie się w opozycji do prekursora. Zbyt częste, nieprzemyślane

²¹⁷ *Do Europy - tak, ale bez tych wszystkich trupów*, op. cit., [Dostęp: 17.02.2014].

²¹⁸ P. Czapliński, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 136.

ścieranie się z Mickiewiczem i czasem skrajne manifestowanie jego twórczości oraz romantyzmu wydaje się zbyt obsesyjne i jednostronne. Jest to słabość twórczości Frońskiego, która staje się zarazem ślepą uliczką recepcji Mickiewicza i polskiego romantyzmu.

Rozdział III

Powroty do Soplicowa

3.1. Pociąg do przeszłości

Pana Tadeusza czytamy (niektórzy pod przymusem, ale i są tacy, co to robią z dobrej woli) od ilu to już lat? Rychło a miną dwa stulecia (...). Po tylu latach lektur (i tylu pilnie naskrobanych stronach komentarzy) nasze narodowe arcydzieło nie powinno już chyba niczego przed nami ukrywać, jego całość już się ujawniła, jego istnienie niczego już przed nami nie zataja, wszystko już o nim powinniśmy wiedzieć²¹⁹.

W taki sposób, w jednym z artykułów, rozpoczyna swoje rozważania na temat mickiewiczowskiego utworu Jarosław Marek Rymkiewicz. Dla autora *Żmutu* ten kompletny obraz to jednak tylko pretekst do wciągnięcia czytelnika w intrygujące próby rozwikłania sekretów Mickiewiczowskiego utworu. Na kilka prostych pytań dotyczących *Pana Tadeusza*, które formułuje Rymkiewicz trudno bowiem do dziś znaleźć odpowiedź. Okazuje się, że arcydzieło, wielokrotnie badane, poddawane interpretacyjnym próbom nadal skrywa w sobie miejsca enigmatyczne. Nie jest moim celem zagłębianie się w szczegóły, świetnego skądinąd, szkicu Rymkiewicza, ale zwrócenie uwagi na aspekt, który pozwolił autorowi ukazać dysonans między ogólną, współczesną oceną *Pana Tadeusza*, a jego niektórymi elementami wewnętrznymi, pozostającymi w sferze niejednoznaczności czy nawet nierozstrzygalności. Interesuje mnie tu właśnie ta obiegowana, stereotypowa opinia, ocena „z nad”, że oto o utworze Mickiewicza wiemy już wszystko, że dzieło czytane przez lata nie powinno nas już niczym zaskoczyć.

W realizacji celu przedłożonej pracy, jakim jest poszukiwanie śladów obecności Adama Mickiewicza w najnowszej poezji polskiej, konieczna wydaje się choćby ogólna, odpowiedź na pytanie czym jest *Pan Tadeusz* współcześnie, w jakich społecznych rejestrach istnieje, jak oceniana jest jego wartość? Sądzę, że na podstawie uzyskanych odpowiedzi możliwe będzie odpowiednie usytuowanie i lepsze zrozumienie poetyckich głosów, w których pojawiają się nawiązania do Mickiewiczowskiej epopei.

²¹⁹ J. M. Rymkiewicz, *Mickiewicz, ale z kolczykiem w lewym uchu*, [w:] *Głowa owinięta koszulą*, Warszawa 2012, s. 123-124.

Najważniejszym miejscem tworzenia sądów na temat *Pana Tadeusza* jest szkoła. Dzieło Mickiewicza to w pierwszym rzędzie lektura, która najczęściej sprawia spore problemy i jest odbierana jako „polonistyczna piła”, którą zamęcza się uczniów. Krytyczną uwagę dotyczącą tego problemu zamieściła w filmowej recenzji Kazimiera Szczuka:

Wśród lektur szkolnych "Pan Tadeusz" uchodzi już od dawna za nudziarstwo. Znamy go raczej ze stereotypu niż z samodzielnej lektury. Grzybobranie, chmury, Tełlimena z mrówkami, spowiedź Jacka Soplicy - to hasła wywoławcze, a zarazem truismy gwoździe zamykające dostęp do tekstu²²⁰.

Lekturowe kłopoty biorą się w dużym stopniu z pewnego zaszufładowania utworu, powielaniu ogólnych słów-kluczy, za którymi – jeśliby o nie zapytać - trudno odnaleźć głębsze przemyślenia. Dydaktycy zwracają też uwagę, że niechęć uczniów do *Pana Tadeusza* wynika z coraz mniej rozumianego języka utworu. Jadwiga Kowalikowa w artykule „*Pan Tadeusz*” w szkole średniej zauważa, że:

Nauczyciele poloniści nie zawsze zdają sobie w pełni sprawę z faktu, iż za sprawą języka coraz bardziej oddala się od młodzieży świat mickiewiczowskiego poematu, że zamyka się przed nimi „na wciąż otwartą” soplicowska brama²²¹

Autorka proponuje publikację słownika polszczyzny Adama Mickiewicza lub przynajmniej leksykonu, który ułatwiłby czy nawet umożliwiłby kontakt z dziełem. Choć może wydawać się, że przedstawiona tutaj wizja jest jednostronnie negatywna, to jednak artykułów dotyczących *Pana Tadeusza* w systemie edukacji wypływa wniosek, który potwierdzają także opinie uczniów i nauczycieli: oto pokolenia młodych Polek i Polaków czytają poemat Mickiewicza ci ą g l e w t e n s a m s p o s ó b .

Z jednej strony panuje ogólne, z góry narzucone i powtarzane przekonanie, że jest to dzieło pomnikowe, genialne; z drugiej strony ta arcydzielnosc nie przekłada się

²²⁰ K. Szczuka, *Czar, co lby podchmiela* (recenzja) – <http://www.filmweb.pl/reviews/Czar%2C+c-o+%C5%82by+podchmiela-82> [Dostęp 1.03.2013 r.].

²²¹ J. Kowalikowa, „*Pan Tadeusz*” w szkole średniej, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Recepcja*, pod. red. B. Doparta, Kraków 2006, s. 453. W tomie tym warto także zwrócić uwagę na artykuł S. Boronowskiego *Arcydzieła Mickiewicza – kontekst szkolny* (s. 457-469). Autor przedstawia tu wyniki ankiety przeprowadzonej wśród uczniów dotyczącej oceny obecności Mickiewicza i jego utworów w programie nauczania.

na efekt zawładnięcia czytelnikiem. Pojawia się świadomość wielkości utworu, ale poza nią rzadko wymieniane są argumenty, które tę wielkość mogłyby wyjaśnić. Otrzymujemy więc informację o tym, że Adam Mickiewicz w kanonie lekturowym być musi, ponieważ to Adam Mickiewicz, a *Pan Tadeusz* to jego największy i najważniejszy utwór. Z kart epopei mrugają do czytelnika: Tadeusz, Telimena, Gerwazy, czy ksiądz Robak, ale tworzą raczej dziwną galerię onomastycznych osobliwości o jednoznacznych cechach, które powielane są w internetowych brykach. Wiele oczywiście zależy od przybranej przez nauczycieli strategii interpretacyjnej, ale ograniczenia, związane z nauką wedle maturalnego klucza, niekorzystnie wpływają na wykorzystanie szansy jaką jest różnorodność mickiewiczowskiego utworu. W niej to bowiem dydaktycy upatrują możliwości na niewymuszone zainteresowanie *Panem Tadeuszem*. Wiąże się z tym także wykorzystanie nowych możliwości multimedialnych, które uatrakcyjniają przekazywanie wiedzy. Co ciekawe, pomimo obserwacji tych negatywnych zjawisk związanych ze „złą obecnością” dzieła Mickiewicza, w uczniowskich ankietach – jak zauważa Stanisław Bortnowski – nadal łatwo zaobserwować przychyłność dla tego utworu:

(...) zdumiewa aura życzliwości wobec *Pana Tadeusza*. Zdanie, które mogłoby zostać ośmieszone, jak na lekcji opisanej przez Gombrowicza: „*Pan Tadeusz* to naprawdę piękny poemat”, zyskało aż 55,7% zwolenników, co w latach sceptycyzmu i niechęci do tradycji można uznać za swoisty fenomen odbioru epopei Mickiewicza²²².

Przedłużeniem tego sposobu rozumienia i wartościowania *Pana Tadeusza* jest funkcjonujące niczym wytrych określenie gatunkowe: „e p o p e j a”, bądź – w wersji nieco szerszej – „p o l s k a e p o p e j a n a r o d o w a”. Gdyby odwołać się raz jeszcze do przestrzeni edukacji szkolnej, to trzeba by stwierdzić, że termin „epopeja” obarczony jest w tym wypadku swoistym automatyzmem definicyjnym oraz związanym z nim jednoznacznym przyporządkowywaniem tego gatunku do konkretnego obszaru genologicznego i estetycznego. Za tym pojęciem, nawet jeśli nie grzeszy ono specjalną precyzją, kryje się jednak dość powszechna świadomość wielkości, przekonanie

²²² S. Bortnowski, *Arcydzieła Mickiewicza – kontekst szkolny*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Recepcja*, pod. red. B. Doparta, Kraków 2006, s. 463.

o nietuzinkowości i wyjątkowości tego utworu²²³. Poza tym ogólnym określeniem sposobu funkcjonowania *Pana Tadeusza* jako eposu zostają także zachowane najważniejsze informacje o tym, że sytuował się on na szczycie w hierarchii innych gatunków, a ponadto miał opowiadać o całokształcie życia, zawierać wszelką możliwą wiedzę, pokazywać życie zbiorowości w charakterystycznym, uwznioślającym tonie. Trzeba pamiętać również, że sama epopeja to gatunek przedstawiający skończoną, doskonałą wizję świata. Ów świat miał być afirmowany, uporządkowany metafizycznie²²⁴.

Łącząc ten fakt z wcześniejszymi rozważaniami, uzyskujemy więc dość dziwną diagnozę. Okazuje się, że szkolne doświadczanie *Pana Tadeusza* należy ulokować między życzliwością a niezrozumieniem, albo inaczej: między akceptacją dla jego kanonicznej pozycji a nudą stereotypowego odbioru. Taki model spotkania czytelnika z arcydziełem z pewnością decyduje też o sposobie jego oceny i o wątpliwym prawdopodobieństwie ponownego sięgnięcia po tę lekturę. Skutkiem tego będzie z kolei powielanie niekorzystnego osądu...

Oczywiście, nie można wykluczyć, że pozaszkolne, indywidualne doświadczenie czytelnicze przyniesie zmianę tego stanu rzeczy, istnieje jednak bardzo niewiele podobnych świadectw. Dotyczą one zresztą czytelników najbardziej świadomych, czyli głównie tych, których kontakt z literaturą jest najbliższy: polonistów szkolnych, młodych badaczy, wreszcie – poetów. Wśród tych ostatnich znalazł się Marcin Hamkało, który, odpowiadając na ankietę Zbigniewa Macheja na temat roli Mickiewicza i Słowackiego, napisał:

Najistotniejszym moim przeżyciem związanym z lekturą dzieł Mickiewicza i Słowackiego była prawdopodobnie jakaś klasówka z romantyzmu. Drugim w hierarchii intensywności doświadczeniem była przypadkowa i dobrowolna lektura niektórych rzeczy jednego i drugiego, która dała mi sporo do myślenia, i której efektem są elementarne rytmy i melodie, co gdzieś w głowie zostały i płaczą się po języku, kiedy się coś

²²³ Ten sposób interpretacji i wartościowania *Pana Tadeusza* doskonale oddaje klasyczne studium I. Opackiego *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?*, [w:] idem, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 196-207.

²²⁴ Wskazywanie na porządek panujący w świecie Mickiewiczowskiego poematu ma długą tradycję. Dość wspomnieć o rozprawie J. Kleinera o „*Panu Tadeuszu*” – *książce budującej*, pochodzącej z 1938 roku i wielokrotnie przedrukowywanej (m.in. w książce J. Kleinera *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 286-300) oraz o wielokrotnie wznawianym wstępie Stanisława Pigonia do wydania *Pana Tadeusza* w serii Biblioteka Narodowa (I wydanie w tej edycji: 1925; wyd. 12: 2012).

samemu próbuje napisać. Prawdę mówiąc, za największe nieszczęście, jakie spotkało twórczość tych dwóch, uważam kontekst edukacyjny, w którym większość z nas się z nią spotyka. Późniejsze alergie są już oczywiste i nie zawsze przewyżcza je wartość samych tekstów. Oba tym przyzwoitym przecież poetom należałoby się w końcu miejsce poważniejsze, niż rola mało lubianych, chociaż nieźle już wylansowanych, autorów literatury dla dzieci i młodzieży²²⁵.

W tej wypowiedzi dostrzec można ważną sugestię, która ukazuje możliwość zupełnie innej oceny *Pana Tadeusza*, a także wpływu, jaki ze sobą niesie. Wymaga ona jednak ponownego, nieprzymuszonego i nieuprzedzonego odczytania dzieła Mickiewicza²²⁶. Dzięki takiej lekturze, która „pobudza do myślenia” i sytuuje Mickiewiczowski utwór w przestrzeni ważnych wartości literackich, rangę poematu traktuje się już z szacunkiem i w pełni świadomie dostrzega się jego niebanalne oddziaływanie.

Na marginesie warto przypomnieć, że *Pan Tadeusz* może mieć swoją nowoczesną legendę – w jej ramach mógłby kojarzyć się (głównie pokoleniu dzisiejszych czterdziestolatków, takich jak Hamkało) z przedmiotem na swój sposób nieosiągalnym, trudnym do zdobycia. Trzeba bowiem pamiętać o realiach panujących w prężnych i ubogich latach 80. ubiegłego stulecia, kiedy to książki (a więc również Mickiewiczowska epopeja) były towarem deficytowym. Zdobycie w księgarni *Pana Tadeusza* mogło więc generować inne jeszcze, poprzedzające lekturę, sentymentalne emocje...

Zstąpmy jednak „z hymnu do prostej powieści”²²⁷. Zapewne nie jest przypadkiem, że Hamkało jest poetą i że wygłosił przytoczoną opinię u początków swojej pisarskiej drogi²²⁸. Wskazuje ona na to, że współcześni pisarze młodych pokoleń mogą trak-

²²⁵ Z. Machej, *Mickiewicz, Słowacki i my. Wyniki ankiety wśród młodych polskich poetów*, „Krasnogruda” 1998, nr 11 – http://pogranicze.sejny.pl/krasnogruda_nr_11_zbigniew_machej_mickiewicz_slowacki_i_my_wyniki_ankiety_wsrod_mlodych_polskich_poetow,1311-1,12369.html [Dostęp: 20.08.2014].

²²⁶ Choć w cytowanym fragmencie Marcin Hamkało nie wypowiada się bezpośrednio o samym *Panu Tadeuszu*, to w tej samej ankiecie na pytanie o najbardziej ulubione utwory czy fragmenty z Mickiewicza lub Słowackiego odpowiada:

Są to chyba jedyne rymowanki, które mógłbym recytować po pijanemu, gdybym nie był zaprzysięgłym abstynentem. Do najważniejszych z nich zaliczam (mam nadzieję, że jestem oryginalny): Inwokację *Pana Tadeusza*, *Redutę Ordona* i *[Polaty się lzy...]* Adama Mickiewicza oraz *Te-stament mój* i *[Smutno mi, Boże]* Juliusza Słowackiego.

W oparciu o tak sformułowaną odpowiedź uznaję, że owe „rytmy i melodie, co gdzieś w głowie zostały i płaczą się po języku” w dużej mierze mają swoje źródło właśnie w *Panu Tadeuszu*.

²²⁷ Por. A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2: *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego, Warszawa 1994, s. 103.

²²⁸ Ankieta „Krasnogrudy” została przeprowadzona na początku stycznia 1998 roku. Marcin Hamkało miał wtedy 27 lat. Dwa lata wcześniej opublikował swój pierwszy tomik poezji.

tować *Pana Tadeusza* jako swoisty wzorzec tradycyjnej poetyckości, który zapada głęboko w pamięć i niejednokrotnie przychodzi na myśl w trakcie procesu twórczego. W ich oczach ten wzorzec nieco trąci myszką, ale jest też niedościgniony w swej osobliwej doskonałości; wabi swoim pięknem, choć nie ma do niego dostępu. Jako taki może jednak niespodziewanie awansować do rangi artystycznego punktu odniesienia – w tym sensie może stać się źródłem nawiązań i aluzji, międzytekstowej gry z tradycją, a nawet kryterium oceny wartości wszelkiej poezji.

Pan Tadeusz nie funkcjonuje jednak wyłącznie jako dzieło poetyckie. Jego obecność rozprzestrzenia się także na inne obszary kultury, zwłaszcza popularnej. Być może najbardziej znaną jego postacią jest adaptacja filmowa w reżyserii Andrzeja Wajdy – film ten stał się przecież dla bardzo wielu odbiorców swoistym zamiennikiem poematu. Bywa często ostatnią deską ratunku przed maturą, choć może też stać się też pretekstem do ponownej próby zmierzenia się z jego oryginalną, poetycką formą.

Jeśli chodzi o kulturę popularną, to obecność *Pana Tadeusza* zaznacza się współcześnie również w sferze piosenki i kabaretu. Stanisław Soyka i Grzegorz Turnau zaśpiewali wspólnie utwór *Soplicowo*, który został napisany przez Leszka Aleksandra Moczulskiego do filmowej adaptacji epopei. Muzyczną interpretację *Inwokacji* stworzył także Artur Gadowski, wokalista zespołu IRA. Obydwa utwory traktują Mickiewicza w sposób poważny, jako wartość i – jak można przeczytać w komentarzach zamieszczonych pod teledyskami – pełnią rolę dydaktyczną, bowiem zachęcają do sięgnięcia po poemat oraz ułatwiają pamięciową naukę jego fragmentów²²⁹. W ludycznym charakterze *Pan Tadeusz* występuje w kabeletach. Skecze, w których utwór Mickiewicza jest głównym tematem, mają w swoim repertuarze m.in. Kabaret Moralnego Niepokoju, OT.TO i Smile.

We współczesnej kulturze zaznaczył się jednak wyraźnie również inny model lektury Mickiewiczowskiego dzieła. Opiera się on na przekonaniu, że *Pan Tadeusz* to znakomita poezja metafizyczna. Taki styl jego rozumienia został w ostatnich dekadach zadekretowany przez najwybitniejszych czytelników arcypoe­matu (dość wspomnieć o pracach Czesława Miłosza, Aliny Witkowskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza czy Bogusława Doparta) i jako taki stanowi normę interpretacyjną w wielu kręgach inteligencji humanistycznej.

²²⁹ Ocenę wartości dydaktycznej tych utworów formułuję na podstawie komentarzy zamieszczonych pod nagraniami utworów, które umieszczone są w internetowym serwisie YouTube.pl.

Tak czytany *Pan Tadeusz* chyba najpełniej odsłania swą niezwykłość: metafizyczną głębię i estetyczną doskonałość, pogodny idyllizm i mroczne tajemnice bytu. W popularnej monografii *Mickiewicz. Słowo i czyn* Alina Witkowska pisała o tej niezwykłej właściwości utworu:

Niektóre postaci, takie jak Zosia, i pewne sfery bytu, takie jak litewska przyroda, wypromieniowują bowiem jakieś tajemnicze światło o szczególnej czystości i intensywności, światło – chciałoby się powiedzieć – numenalne, które zmienia kontury całej dookolnej rzeczywistości. Uświęca ją, zaczarowuje w poezję, przydaje duchowego blasku nawet flamandzkiej karczmie²³⁰.

Według uczoney ważnym wymiarem *Pana Tadeusza* jest też idyllizm:

Ściśle określona i zamknięta przestrzeń geograficzna poematu Mickiewicza wyznacza ramy tego świata – syntezy, mikrokosmosu wielkiej całości. Ona stoi na straży czytelności obrazu życia i wyrazistości każdego detalu, który można w tej małej przestrzeni z rozmysłem umieścić, wyeksponować, nacieszyć się nim dowoli. Ale może przede wszystkim gwarantuje poczucie oswojenia, zadowolenia, tkliwej więzi łączącej wszystkie elementy tej małej całości²³¹.

W podobnym, uwznioślającym tonie wypowiada się też Jarosław Marek Rymkiewicz. W jego odczytaniach źródło przyciągania *Pana Tadeusza* znajduje się w sferze, do której dotrzeć nie można. Arcydzieło posiada niezwykłą cechę: odsłania się przed czytelnikiem, absorbuje jego wyobraźnię, ale jednocześnie pilnie strzeże wielu sekretów, nie pozwala dotrzeć do odpowiedzi na wszystkie pytania:

(...) czytając *Pana Tadeusza*, krążymy wokół czegoś tajemniczego, dotykamy jakiejś tajemnicy, nawet wchodzimy (możemy wejść, jeśli się trochę postaramy) do wnętrza tajemnicy, w głąb jej tajemniczości. Ale kiedy się w tej tajemniczości próbujemy rozejrzeć i już, już tajemnica ma nam objawić swoją tajemnicę, to nagle okazuje się, że wcale nie ma ona na to ochoty i że nadal- mimo wszystkich naszych pytań i prób sformułowania na nie odpowiedzi - pozostanie dla nas, bo tak się jej podoba (tak podo-

²³⁰ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 174.

²³¹ *Ibidem*, s. 153.

ba się temu poematowi i jego poeci), tajemnicą. Na tym też właśnie (moim zdaniem) polega wielka atrakcyjność Pana Tadeusza, a także jego wielka duchowa potęga²³².

Do głosów tych należy jeszcze dołączyć stanowisko Bogusława Doparta, w którym podkreśla uniwersalizm dzieła Mickiewicza:

Rozległy, liczący 9 680 wersów poemat, stanowi, rzecz jasna, symboliczny obraz romantycznego Uniwersum, rozbudowującemu się ku niebu i wychylonego w przyszłość. Obszarem problemowym tego dzieła-syntezy jest uniwersalna więź historii, natury i człowieczeństwa, postawionego pośrodku wielkiego dramatu życia i wielkiego ładu świata oraz wobec darów własnego ducha, w tym twórczości i poezji; wszystko zaś – dramat woli i egzystencji, ład kosmiczny i domowy, cud natchnienia i splendor pieśni – ewokuje obecność wymiaru duchowego, metafizycznej podstawy rzeczywistości, Opatrzności nad dziejami ludzkimi, przymierza Boga z człowiekiem²³³.

Wracając do wyników ankiety przeprowadzonej przez redakcję czasopisma „Krasnogruda”, warto zauważyć, że to właśnie prace Rymkiewicza są wymieniane najczęściej jako te, do których sięgali młodzi poeci, pogłębiając wiedzę o Mickiewiczowskich utworach²³⁴. Przychylność względem takich odczytań wskazuje również na to, że sposób interpretowania *Pana Tadeusza* jako poematu nieuchwytniej tajemnicy jest im bliski, a to z pewnością może wpływać na budowanie własnej poetyckiej tożsamości.

Dzieło Mickiewicza jest więc wzorcem jakości wartym poznania i zgłębienia. Poza elementami metafizyki, tajemnicy, opisu, posiada również znakomitą fabułę, może być opowieścią o zwyczajnym życiu. Nie musi ona jednak być naznaczona nostalgią i oddziaływać tak jak na Skawińskiego w *Latarniku*. Może też odsłaniać piękno szarej rzeczywistości, która – jak się okazuje – jest wielostronna, intensywna, pełna humoru, wieloimienna, a przede wszystkim – posiada metafizyczne tło.

²³² J. M. Rymkiewicz, *Mickiewicz, ale z kolczykiem w lewym uchu*, [w:] *Głowa owinięta koszulką*, Warszawa 2012, s. 150.

²³³ *Historia Literatury Polskiej w dziesięciu tomach*, t. V, *Romantyzm*, cz. I, red. A. Skoczek, Bochnia-Kraków-Warszawa, s. 334.

²³⁴ Wśród ankietowanych znalazło się dwunastu poetów: Miłosz L. Biedrzycki, Wojciech Bonowicz, Mirosław Dzień, Marcin Hamkało, Mariusz Grzebalski, Jacek Gutorow, Bartłomiej Majzel, Maciej Melecki, Andrzej Niewiadomski, Tomasz Różycki, Krzysztof Siwczyk, Adam Wiedemann. Prace Rymkiewicza o Mickiewiczu przeczytało pięciu. Pozostali przywołali innych autorów lub przekonywali, że książek o wieszczach nie czytają w ogóle.

Zbierając więc w całość informacje o sposobach funkcjonowania *Pana Tadeusza* w świadomości społecznej, otrzymujemy obraz, który zbudowany jest z opozycji. Poeumat Mickiewicza jawi się jako lektura szkolna nie do końca zrozumiana, na której ciąży jej obowiązkowość, czy może nawet przymus. Na tym poziomie zagrożeniem w jej odbiorze jest schematyczna interpretacja. Dzieło Mickiewicza zostaje wtedy zaszufladkowane i trudno już o ponowne do tej szuflady sięgnięcie. Oczywiście, nie można tu zanegować zupełnie wartości szkolnego doświadczenia lekturowego, bowiem wiedza na temat wybitności tego dzieła jest powszechnie respektowana. Problematicznym zadaniem jest natomiast wydobyć cechy, które w przekonujący sposób mogłyby zaświadczyć o wartości utworu dla współczesnego czytelnika, żyjącego w innym świecie i posługującego się innym językiem. W pewnym stopniu dochodzi bowiem do zakłócenia komunikacji między dziełem literackim a młodym odbiorcą, który, stykając się z tekstem wymagającym uwagi i przepelnionym formami, które wyszły z codziennego użycia, zostaje postawiony w ambiwalentnej pozycji: wie, że spotyka się z arcydziełem, ale jednocześnie uznaje je za relikw przesłości, utwór aktualny w dobie romantyzmu, który jednak niewiele może powiedzieć o dzisiejszym świecie.

W opozycji do szkolnego spotkania z *Panem Tadeuszem* usytuować można postawę pisarzy i poetów, którzy zdają sobie sprawę z tego, że w polskiej tradycji literackiej istnieje dzieło, które jest istotne i którego nie da się ominąć. W ich oczach *Pan Tadeusz* staje się na różne sposoby użyteczny i inspirujący, bywa też wyzwaniem, punktem wyznaczającym twórczy cel, pretekstem do zmierzania się z mistrzem słowa i oceny własnej twórczości w oparciu o idealny model; może on również sprawiać problemy, być negowany jako niemożliwy do prześcignięcia, lekceważony, manifestacyjnie deprecjonowany. Każda z tych form jest jednak zawsze zaznaczeniem obecności Mickiewicza na mapie współczesnej literatury bądź świadectwem jej aktualnej kondycji.

3.2. Stacja Soplicowo

Już po napisaniu całości byłem przekonany, że nie będę tego nigdzie publikował, gdyż żadne wydawnictwo nie opublikuje takiej rzeczy. Rzeczy, która nie ma właściwie żadnego tematu, nie ma akcji. Składa się w 90 procentach z dygresji i jakichś

tam pastiszów czy parodiowania czegoś. Nie miałem ochoty tego posyłać do wydawcy.²³⁵

Tak o okresie poprzedzającym wydanie poematu *Dwanaście stacji* mówił jego autor Tomasz Różycki. Za namową przyjaciół i znajomych pisarz zdecydował się jednak na wysłanie wydruków tekstu do kilku wydawnictw. Entuzjastycznie odpowiedział krakowski „Znak” i w 2004 roku zdecydował się opublikować książkę. Jak się okazało, było to doskonałe posunięcie. Różycki został doceniony przez krytyków, bowiem jeszcze w tym samym roku otrzymał prestiżową Nagrodę Kościelskich. Jego utwór spotkał się też z uznaniem czytelników, którzy licznie zjawiali się na spotkaniach autorskich i, sięgając po poemat, zainteresowali się także tomikami poezji tego autora. Jak zauważył Marian Stala, oceniając reprezentantów poezji pokolenia przełomu: „Po *Dwunastu stacjach* świadomość, że Różycki to poeta wybitny, utrwaliła się i jest powielana”²³⁶.

Wyjątkowość utworu, który – jeśli wierzyć autorowi – światło dzienne ujrzał dość przypadkowo, w dużym stopniu polega na tym, że Różycki zdecydował się w nim wykorzystać inspiracje romantyczne. *Dwanaście stacji* to bowiem poemat będący pastiszem *Pana Tadeusza*, a jednocześnie bardzo ważny i wyraźny punkt na mapie Mickiewiczowskiej obecności w polskiej literaturze początku XXI wieku. Utwór Różyckiego nie mógł więc umknąć uwadze literackiej krytyki. Tak więc Adriana Szymańska zachwyciła się konstrukcją postaci i świata, która jest „popisem narracyjnego kunsztu poety”²³⁷. Alina Świeściak, oceniając poemat jako udany, skupiła się na jego wielopoziomowym, ironicznym charakterze, który „działa (...) jak samonapędzający się mechanizm, staje się manierą stylistyczną”²³⁸. Kornelia Ćwiklak, przyglądając się obecnemu w poemacie mitowi Kresów, połączonemu z rodzinną historią, zaznaczyła, że książka Różyckiego jest „zapisem doświadczenia życia w cieniu mitu”²³⁹. Grzegorz Sowula w krótkiej recenzji wskazał kilka tropów związanych z *Panem Tadeuszem* i wskazał, że poeta „pomieścił w swoim pastiszu wszystkie Mickiewiczowskie wątki, kunsztownie je mieszając i malując na nowo ulubione sceny”²⁴⁰. Paweł Wolski zesta-

²³⁵ Nie można mnie czytać „przez coś”, z Tomaszem Różyckim rozmawia Przemysław Witkowski, „Odra” 2009, nr 2, s. 67.

²³⁶ O poezji pokolenia przełomu, rozmawiają Marian Stala i Paweł Próchniak, „Polonistyka” 2010, nr 3, s. 15.

²³⁷ A. Szymańska, *Odnaleziona zasada świata*, „Nowe Książki” 2004, nr 8, s. 39.

²³⁸ A. Świeściak, *Ironiczna nostalgia*, „Dekada Literacka” 2004, nr 5/6, s. 66.

²³⁹ K. Ćwiklak, *Hanys i Chadzaj w jednym stali domu*, „Polonistyka” 2006, nr 3, s. 60.

²⁴⁰ G. Sowula, *Pan Tomasz czyli zajazd na Ukrainę*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 71, s. 10.

wiając *Dwanaście stacji* z *Wierszami* Różyckiego przekonywał, że poemat „jest dobrą prozą napisaną niezłym wierszem”²⁴¹. O utworze pisał również Tomasz Cieślak, który umieścił go wśród najciekawszych przykładów inspiracji romantycznych poetów z roczników 60. i 70.²⁴². W każdej z pojawiających się recenzji poematu, w różnym stopniu, zaznaczone zostały elementy, które łączą go z *Panem Tadeuszem*.

Chcąc ukazać Mickiewiczowskie cechy utworu Różyckiego starałem się wybrać te fragmenty, które nie były poddawane przez krytyków szczegółowej analizie, a jednocześnie w interesujący sposób łączą się z epopeją.

Historia, którą przedstawia Różycki, ma swój początek w Opolu. Opis miasta otwierający poemat jednoznacznie odsyła w doskonale znane Mickiewiczowskie rejony:

To miasto, choroba moja! Prątek czarnej żółci, smutny tumor
rozrastający się w duszy – jakże cię nienawidzę, miasto!
Zostawić cię, wyjechać, opuścić na zawsze! Namolny
koszmarze, potworze bez duszy, bez twarzy zarazku!
Zgiń, przepadnij, zły duchu, smogu marnych życzeń,
Porzuconych planów, marzeń, przekleństwo każdego ranka,
Przepadnij na wieki! Ach, miasto – to miasto,
wszelkich mych uniesień świadek i mych zgryzot!²⁴³

Odnosząc się opozycyjnie do Mickiewiczowskiej *Inwokacji*, autor rozpoczyna budowanie osobistego, współczesnego obrazu rzeczywistości. Wyodrębia go jednak, zastępując pozytywne, wzniosłe i gloryfikujące Litwę określenia innymi, które są ich przeciwieństwami: „ojczyzna” zamienia się w „miasto”, „zdrowie” w „chorobę”, niebezpieczną melancholię i nowotwór duszy, smutek po utracie ojczyzny zastępuje chęć opuszczenia znienawidzonego miejsca. Już w tym aluzyjnym zestawianiu otwierającym poemat ujawnia się mocny punkt utworu Różyckiego, czyli humorystyczny persyflaż i (auto)ironia. Mając w pamięci wzniosły ton Mickiewiczowskiej *Inwokacji*, w której wyraźnie słychać afirmację, u Różyckiego otrzymujemy fragment anty-afirmacyjny

²⁴¹ P. Wolski, *Dochodzenie do stacji*, „Pogranicza” 2004, nr 6, s. 100.

²⁴² Por. T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk i D. Seweryn, Lublin 2007, s. 198-202.

²⁴³ T. Różycki, *Dwanaście stacji*, Kraków 2009, s. 7.

z przesadnie negatywnym nacechowaniem, co sprawia, że nie do końca wierzymy w tę niechęć narratora do Opola. Mieszkający tam autor *Dwunastu stacji* w interesujący sposób mówi o mieście w jednym z wywiadów:

Opole to coś, co istnieje na co dzień, z czym trzeba się zmierzyć, i dlatego zawsze będzie przegrywać z tamtą fantastyczną, latającą krainą. Tu są prawdziwe problemy, prawdziwe życie, łatwo powiedzieć o nim, że nie jest idealne. Ile trzeba cenić Litwę, wie się dopiero w Paryżu, po przymusowej deportacji. Gdyby wyrzucono moją rodzinę z Opola, w którym mieszkała od niepamiętnych czasów, do Lwowa, pewnie byłoby odwrotnie.²⁴⁴

Zarysowuje się już tutaj pewien sposób postępowania autora tworzącego poemat. Pokazuje, że będzie to niejako rewers *Pana Tadeusza*. Sięgając po inicjalny fragment Mickiewiczowskiej epepei Różycki postępuje zgodnie ze strategią pastiszową, bowiem:

Twórca pastiszu ma prawo wykorzystywać nie tylko osobliwe cechy wypowiedziowe wzorca, lecz także przejmować charakterystyczne słowa, a nawet początki charakterystycznych frazeologizmów czy fragmenty poszczególnych zdań²⁴⁵.

Skonfrontowanie w taki sposób przeszłości z teraźniejszością, utworu fundamentalnego dla literatury polskiej z jego nową wariacją daje, charakterystyczne dla całego poematu Różyckiego, czytelnicze wrażenie dwoistości „bycia pomiędzy”. Podążamy za nicią wydarzeń *Dwunastu stacji*, ale co jakiś czas spoglądamy – lub więcej nawet: zatrzymujemy się – by spojrzeć w kierunku *Pana Tadeusza*, przypominając sobie jego charakterystyczne epizody, frazy czy pojedyncze słowa. Dodatkową ramą, która podtrzymuje przekonanie o podobieństwie obydwu utworów, jest sama kompozycja poematu. Różycki podzielił bowiem swój utwór na dwanaście części, podobnie jak Mickiewicz. Posłużył się jednak metaforą kolejową, nazywając rozdziały stacjami. Symboliczne jest także umieszczenie na okładce pierwszego wydania poematu ręcznej zwrotnicy torowej. Przenosząc jej działanie do określania repertuaru zabiegów pisarskich, wiemy już, że w tej niezwyklej lekturowej podróży nasza uwaga zostanie czasem w specyficzny spo-

²⁴⁴ *Mejle z cieniami*. z Tomaszem Różyckim rozmawia Jolanta Kowalska, http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/288/mejle_z_cieniami/ [Dostęp: 1.05.2013 r.]

²⁴⁵ R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 231.

sób skierowana na inny tor, związany z romantyczną tradycją. Takie postępowanie, zgodnie z myślą teoretyka pastiszowych form - Ryszarda Nycza, jest charakterystyczne dla ponowoczesności:

Wedle jednej z obiegowych formuł, postmodernistyczna wrażliwość jest „oczekiwaniem przeszłości i nostalgią za przyszłością”. Ta paradoksalna charakterystyka, choć zapewne nie wyraża w pełni ducha współczesności, wyjątkowo dobrze, jak się zdaje, przystaje do pastiszopisarstwa, dla którego przyszłość jest zamknięta, bo przezeń nie kształtowana, przeszłość natomiast stoi otworem, okazuje się podatna na zmiany²⁴⁶.

Przeszłość staje się więc dla pisarza źródłem nowych możliwości i wyzwań, jednakże trzeba także pamiętać, że w przypadku pastiszu, a szczególnie w przypadku pastiszu *Pana Tadeusza*, w którym miejsca stylizacji są widoczne, gra jest bardzo ryzykowna. Różycki, co znalazło potwierdzenie już w pierwszych recenzjach jego poematu, temu trudnemu zadaniu podołał. Andrzej Skrendo, zauważając dwuznaczność utworu, oprócz jego realistycznego wymiaru zwrócił też uwagę na umiejętności stylizacyjne pisarza:

Różycki przedstawia nam w dwunastu częściach niejako nową wersję *Pana Tadeusza*, mierzy się z tradycją, z gatunkiem, z formą poematu. (...) Idzie jednak – by tak rzec – na skos, nie prze do czołowego zderzenia, nie mierzy się z Mickiewiczem wprost (byłoby to samobójstwem albo po prostu uczyniło z poematu serię grubiańskich i jałowych szyderstw). Inteligentnie i złośliwie – bardziej wobec nas niż wobec wieszka – wykorzystuje mickiewiczowskie wzory do podwójnej krytyki: języka i społeczeństwa, które pewną interpretację *Pana Tadeusza* przyjęło za wyznacznik swej tożsamości²⁴⁷.

Autorowi *Kolonii* udało się także uniknąć artefaktycznych i intelektualnych mizn dzięki pewnej delikatności, z jaką przekształcił literackie obrazy pierwowzoru. Oczywiście, nie brakuje w *Dwunastu stacjach* miejsc ostrych, jak wspomniana wcześniej negatywna wersja inwokacji, ale pojawiająca się znacznie częściej żartobliwość łagodzi je i zmniejsza dystans między utworami. Jak zaznacza Andrzej Skrendo,

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 245.

²⁴⁷ A. Skrendo, *Ów Różycki* „Odra” 2004, nr 1/2, s. 73.

„śmiej Różyckiego nie dochodzi do granicy szyderstwa. Nie sam prosty akt negacji, nie tylko wyśmiewanie i przedrzeźnianie jest tu celem”²⁴⁸. Zaobserwować to można na przykładzie zestawienia wybranych fragmentów *Pana Tadeusza* i *Dwunastu stacji*. Obydwa są umieszczone analogicznie w częściach otwierających utwory. U Mickiewicza, w księdze pierwszej zatytułowanej *Gospodarstwo*, w dworku w Soplicowie pojawia się Tadeusz i pod nieobecność domowników szuka swojego pokoju, w którym mieszkał w dzieciństwie. Oto jedna z jego obserwacji:

A na oknach donice z pachnącymi ziołki,
Geranium, lewkonija, astry i fijołki.
Podróżny stanął w jednym z okien – nowe dziwo:
W sadzie, na brzegu niegdyś zarosłym pokrzywą,
Był maleńki ogródek, ścieżkami porzniety,
Pełen bukietów trawy anielskiej i mięty.
Drewniany, drobny, w cyfrę powiązany płotek
Połyskał się wstążkami jaskrawych stokrotek.
Grządki, widać, że były świeżo polewane;
Tuż stało wody pełne naczynie blaszane; (...)
Podróżny długo w oknie stał patrząc, dumając,
Wonnymi powiewami kwiatów oddychając (...)²⁴⁹.

Do tego obrazu należy także dołączyć opis sadu z drugiej księgi *Pana Tadeusza*. Otrzymamy wówczas pełny obraz idealnego ogrodu nakreślony przez Mickiewicza w jego utworze.

Podobną sytuację w swoim poemacie umieszcza Różycki. Główny bohater przyjeżdża do położonej na peryferiach Opola kamienicy, w której mieszka jego babcia. On także przekracza próg pokoju – szczególnego, zapamiętanego w dzieciństwie:

Tam ciężko sapiąc, stanął tuż przy oknie, które wychodziło
na mały ogródek, spoczynek dla oka. Zanim jednak zdążył obejrzeć
jabłonkę, zobaczył na parapecie znajomą wystawę:
w pudełkach z tworzyw sztucznych, plastikowych miskach
i w wypełnionych ziemią głębokich doniczkach rosły małe trawki,

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz* [w:], *Dzieła*, t. 3, oprac. Z. Jerzy Nowak, Warszawa 1995, s. 13-14.

nad wyraz ostrożnie kierując się ku światłu. Od razu rozpoznał
w owych chimerycznych bytach przyszłe zarośla ogrodu.
I tak w pojemniku po margarynie wyśmienitej do smarowania rosły
niepowstrzymane olbrzymie pomidory, już prawie gotowe do zmiany
miejscza zamieszkania, w kubku po jogurcie selery, pory i dalej boćwinka
w pudełku po śledziu i słonych rolmopsach, potem kwiatki: tulipan,
który się rozwinął i inne, mało znane, ale już dojrzałe,
oczekujące na przesadzenie w inne okolice. Ta wiosna,
ten widok na roślinny mikrokosmos nagle napotkany we wnętrzu pokoju
zupełnie już z naszego wędrowca zdjął zmęczenie
i przywrócił przyrodzoną mu wesołość i optymizm,
co się objawiały szczerymi wybuchami wilgotnego śmiechu,
pryskliwym rechotem i obfitą pracą ślinianek przyusznych²⁵⁰.

Różycki, bazując na pierwowzorze, w którym ogród został przedstawiony w sposób niezwykle, harmonijny, wyidealizowany, podaje własny, zastępczy, żartobliwy obraz. Efekt łagodnej żartobliwości uzyskuje on poprzez miniaturyzację. Dokonał jej także Mickiewicz, ale cel miał nieco inny. Zwróćmy uwagę, że w swoim opisie użył określenia „maleńki ogródek”. To deminutivum paradoksalnie jest jednak bardzo pojemne, bo w przytoczonym fragmencie niejako kondensuje piękno, porządek, intensywność zapachu. Autor *Pana Tadeusza* odmalował tu obraz natury doskonałej, podporządkowanej człowiekowi, bezpiecznej, bo niewychodzącej na szeroką przestrzeń. Narysowana przez niego przestrzeń wydaje się łatwa do uchwycenia, może zmieścić się na dłoni, co powoduje, że przedstawiony obraz jest niemal odrealniony w swej doskonałości. Inaczej jest w *Dwunastu stacjach*, gdzie sam ogródek jest nieco metaforyczny, bo stanowią go rośliny mieszczące się na parapecie, ale jego „maleńkość” jest już rzeczywista. Różyckiemu nie chodzi tu oczywiście o negowanie Mickiewiczowskiego sposobu przedstawiania przyrody, ale o ukazanie znanego tła, na którym może pokazać własny, inny świat. W konfrontacji idealnego z rzeczywistym ta inność staje się bardzo widoczna. Z „roślinnego mikrokosmosu” zaproponowanego przez poetę zapamiętamy więc głównie to, co do niego nie przystaje, czyli „plastikowe pudełko po rolmopsach”, „pojemnik po margarynie wyśmienitej” czy „kubek po jogurcie”. Wzbudza to uśmiech, ale uśmiejemy się, bo dobrze znamy tę rzeczywistość. Świat, który ukazuje Różycki,

²⁵⁰ T. Różycki, *op. cit.*, s. 12-13.

wydaje się więc niedoskonały, ponieważ to, co naturalne, miesza się z tym, co sztuczne i już niepotrzebne, ale ten świat ciągle pozostaje nasz.

Ciekawe jednak, że ta dwubiegunowość naturalności i sztuczności nastraja bohatera optymizmem, zdejmując z niego zmęczenie. Można z tego wysnuć wniosek, że pomimo świadomości defektów świata istnieje szansa, by go zaakceptować i zachwycić się jego autentycznym choć ułomnym pięknem.. Być może właśnie takie odczytanie tłumaczy dość enigmatyczne słowa Różyckiego na temat decyzji o napisaniu poematu:

Dwanaście stacji było jakby prywatną terapią; pisałem to, mając zupełnie inne zamiary. Chciałem napisać coś prozą. Później, ze względu na pewną specyficzną sytuację, w jakiej się wtedy znajdowałem, pisałem to – powiedzmy – żeby sobie poprawić humor.²⁵¹

Wypowiedź ta w dużym stopniu świadczy o tym, jak ważny dla poety jest jego utwór. Można się domyślać, że za fasadą „poprawy humoru” kryje się coś głębszego, osobistego, intymnego. Istotne jest jednak to, że głównym narzędziem „prywatnej terapii” staje się dzieło pisane w ścisłym kontakcie z literacką przeszłością, w tym przypadku z Mickiewiczem. Efektem tej specyficznej terapii jest odzyskiwanie, przypomnianie fundamentów tożsamości pisarskiej, co umożliwia zbudowanie nowego utworu, w którym ujawni się twórcza oryginalność poety. W podobnym tonie w jednej z recenzji utworu wypowiada się Alina Świeściak:

(...) celem Różyckiego nie było przełożenie romantycznej epopei na epopeję ponowoczesną. Byłoby to zdanie beznadziejne – głównie dlatego, że beznadziejnie śmieszne. Różycki wykorzystał *Pana Tadeusza* do własnych perwersyjnych celów. Początkowo udaje, że pisze epopeję ponowoczesną, bawi się aluzjami do Mickiewicza, żywi się nim, a kiedy już jest syty – resztki wyrzuca i proponuje własny świat²⁵².

Trudno zgodzić się w tym przypadku jedynie z określeniem perwersyjności działania Różyckiego. Gra z wielkością Mickiewiczowskiej epopei wymaga chyba bardziej autorskiej odwagi, działania konsekwentnego i precyzyjnego. Sama próba takiej konfron-

²⁵¹ Nie można mnie czytać „przez coś”, z Tomaszem Różyckim rozmawia Przemysław Witkowski, „Odra” 2009, nr 2, s. 69.

²⁵² A. Świeściak, *Ironiczna nostalgia*, „Dekada Literacka” 2004, nr 5/6, s. 63.

tacji musi ocierać się o pisarską brawurę, ale gdy stawką jest zmanifestowanie własnej autentyczności, zostaje ona jednak poniekąd usprawiedliwiona, tym bardziej, że efekt ryzyka w przypadku Różyckiego był opłacalny. Dostrzega to także Świeściak, która pisze:

Żyjemy w trudnych postmodernistycznych czasach pastiszu, wiadomo więc, że w końcu taka rzecz musiała powstać. I nie należy przykładać do niej miary arcydzielnosci (...), bo ta książka jest przede wszystkim grą poetycką, jak sędzę – mimo iż dostrzegam jej braki – grą całkiem udaną.²⁵³

Autorka przykłady mankamentów poematu Różyckiego odnajduje w stylizacji na *Pana Tadeusza*, która – według niej – balansuje na granicy dobrego smaku i „momentami staje się zbyt nachalna, zbyt oczywista i łatwa”²⁵⁴.

Sporo w *Dwunastu stacjach* zabarwiania ironicznego i groteskowego, które widoczne jest już od samego początku. To bardzo ważny element poematu pozwalający nadać mu charakterystyczny ton w zestawieniu z jasnym tłem, którym stają się Mickiewiczowskie utwory. Przykładów takich odnaleźć można wiele. Dla wyostrenia smaku przytoczę taki, w który pokazuje jedną z motywacji działania głównego bohatera:

Szedł żwawym krokiem przez znane podwórko,
to, które świadkiem niegdyś mu było słodkiego dzieciństwa,
a teraz leżało w zgliszczach oraz w gruzie, szedł przez kałuże,
błota i wertepy, omijał, wpadał i wycierał buty, a prowadziła go,
jak Przewodniczka Gwiazda, wciąż nad nim świecąc, jedna myśl:
pierogi. (...) ²⁵⁵

Adriana Szymańska zauważa, że takie właśnie elementy utworu Różyckiego są nie tylko cechą mitycznej podróży w przeszłość:

Traktując generalnie świat z wielką uwagą i czułością, wobec samego siebie stosuje Różycki autoironię, a nawet sarkazm. Witakcowsko-gombrowiczowski zmysł humoru każe poecie inkrustować czystej wody groteską liryczno-narracyjne partie

²⁵³ *Ibidem*, s. 62-63.

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 66.

²⁵⁵ *Dwanaście stacji*, s. 23.

książki, co – przy całej romantycznej otoczce – sprawia, że *Dwanaście stacji* to książka na wskroś nowoczesna²⁵⁶.

Na pierwszy rzut wydaje się, że poprzez zastosowanie tak ostrych wartości estetycznych nie będzie możliwe nadanie światu proponowanemu przez autora znamion afirmacji, które pozwalałyby utrwalić przeszłość i ująć ją w ramy rodzinnej opowieści. Spodziewać się można raczej konfrontacji, w której groteska i ironia stałyby się instrumentem krytyki Mickiewiczowskiego utworu, ale także współczesnej rzeczywistości. Tymczasem zamiast wrażenia „ataku”, co odbiłoby się negatywnie na całości poematu Różyckiego i odsunęłoby całą opowiedzianą przez niego historię na dalszy plan, pojawia się efekt dystansu. Dzięki niemu zyskujemy przekonanie, że ta opowieść nie może być napisana inaczej niż „na kanwie” *Pana Tadeusza*, ale jednocześnie nie może być napisana w taki sam sposób. Alina Świeściak, która wielokrotnie uznawała *Dwanaście stacji* za ważny tekst, uważa, że jeśli idzie o samą ironię, to jej funkcjonowanie u Różyckiego i Mickiewicza jest odmienne:

W *Panu Tadeuszu* ironia jest tylko tropem, którego pragmatyka pomaga w wyłożeniu narodowej ideologii, jest środkiem interwencyjnym – dzięki niej Mickiewicz buduje obraz odchodzącej w przeszłość Polski jako kraju, mówiąc łagodnie, dalekiego od ideału, który domaga się naprawy. A poza tym ironia jest tu nieustannie łagodzona: z jednej strony idealizacyjnym działaniem nostalgii, z drugiej - wiarą w lepszą przyszłość kraju, posiadającego obok szlacheckich wad także całe mnóstwo zalet, na których można zbudować przyszłość. Ironia nie podważa więc tutaj ciągłości czasu, nie jest siłą niszczącą świat tekstu i jego podmiot. Gdyby tak było, nie można by mówić o epopeiczności *Pana Tadeusza*. A taka jest właśnie rola tej kategorii u Różyckiego. W *Dwunastu stacjach* mamy do czynienia z ironią totalną (określenie Beaudelaire’a), dlatego uważam, że nie jest to rzecz lekka, łatwa i przyjemna – choć i taki model czytania nie jest wykluczony²⁵⁷.

U Różyckiego za tym ironicznym przeklinaniem rzeczywistości (jak choćby we fragmencie o Opolu) nie kryje się wizja zmiany czy naprawy świata. Pojawia się raczej świadomość, inaczej niż u Mickiewicza, że zmiana tej rzeczywistości nie jest możliwa i każda nowa będzie równie niewygodna, co wynika po prostu z niedoskonałości świata.

²⁵⁶ A. Szymańska, *Odnaleziona zasada świata*, [w:] „Nowe Książki” 2004, nr 8, s. 38.

²⁵⁷ A. Świeściak, *op. cit.*, s. 63.

Bohater będzie więc utyskiwał nad swoim „tu i teraz”, będziemy uśmiechać się na myśl o sposobie, w jaki to robi, ale czujemy, że ta wyolbrzymiona ułomność świata wcale jej nie eliminuje. Widać to we fragmencie opisującym fragment miasta:

A pierwsza była Brama Milicyjska, od milicyjskiego sklepu nazwana,
w którym od zawsze sprzedawali piwo i produkty najpierwszej potrzeby
stróżom prawa oraz ich podopiecznym. Przy niej najstraszliwsze napisy
na murze i najpotworniejsze zapachy odstraszały nieostrożnych wędrowców²⁵⁸.

Zostajemy więc ze światem niedoskonałym, ale prawdziwym.

Ważny tekst, będący krótkim podsumowaniem inspiracji romantycznych zawartych w *Dwunastu stacjach*, zamieścił Tomasz Cieślak w obszernym tomie zatytułowanym *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*. Autor nie wchodzi na drogę interpretacji, ale skupia się głównie na zarejestrowaniu romantycznych cech utworu oraz uzasadnieniu ich zastosowania. Czyni to, przedstawiając kilkustopniowe analogie pomiędzy utworem Różyckiego i Mickiewicza. Według tego autora dotyczą one miejsca akcji początkowych wydarzeń, czyli kamienicy znajdującej się na peryferiach Opola oraz kreacji poszczególnych bohaterów. Cieślak trafnie odnajduje pierwowzory:

Kamienica jest jak Soplicowo z Zaosinym ogródkiem (w poemacie Różyckiego ogródka doglądała Babcia Zosia, „ostatnia, co tak pierogi lepiła”); wejście Wnuka do mieszkania Babci tworzy analog powrotu Pana Tadeusza w *Księdze Pierwszej*; Wujek mieszkający z Babcią, sympatyczny mimo wszystko nierób i alkoholik, nosi cechy dworskiego rezydenta (Wojskiego?); bogata galeria typów rodziny Michaliszynów w Moszczance pod Opolem przypomina Dobrzyńskich, z ich zapalczywością, a Antoni Major Michaliszyn, „starzec z siwymi wąsami / z ogromną szablą”, to wręcz wcielenie Macieja Dobrzyńskiego z jego „rózeczka”; jedna z cioć tak jest „bywała” w świecie, dzięki wycieczkom z TPPR, jak Mickiewiczowska Telimena „obyta” w petersburskim światku; cały zresztą ten powiatowy świat przypomina inny powiat – litewski²⁵⁹

²⁵⁸ *Dwanaście stacji*, s. 8.

²⁵⁹ T. Cieślak, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, [w:] *op. cit.*, s. 199.

Tak w skrócie wygląda galeria postaci, które pojawiają się na kartach *Dwunastu stacji*. Trzeba jeszcze zaznaczyć, że Różycki nadaje głównemu bohaterowi nie tylko cechy młodego Tadeusza, ale w dużym stopniu także Księdza Robaka. Wnuk jest bowiem postacią, która staje się niejako motorem napędowym całej historii poematu. To on otrzymuje od Babci dość nietypowe zadanie, które musi zrealizować. Musi dotrzeć do członków rozrzuconej po Polsce rodziny, zebrać ich, by mogli dotrzeć na Ukrainę, do Glinian i Zadwórze (rodzinnych miejscowości Babci oraz Cioci), wziąć udział w majowym nabożeństwie oraz przekazać pieniądze na ratowanie upadających parafii. Interesującej konstatacji dotyczącej charakterystycznego określenia bohatera dokonał Piotr Śliwiński. Autor *Świata na brudno* zauważa:

Bohater poematu nazywany jest Wnukiem, co zdaje się dotyczyć nie tylko jego pozycji w opolsko-kresowej rodzinie, o której traktuje opowieść, lecz i wskazuje na położenie autora względem wielkiego protoplasty. By uwolnić poetę od ewentualnego zarzutu nieskromności, powtórzę, żeśmy z niego wszyscy²⁶⁰.

Wokół organizacyjnej misji Wnuka, która kończy się wspólną sentymentalną kolejową podróżą do wyznaczonego celu, Różycki kreśli szereg pobocznych, reminiscencyjnych wątków. W historii przedstawionej przez opolskiego poetę pojawiają się również analogie fabularne, które przez Cieślaka uznane zostają za drugą płaszczyznę Mickiewiczowskich nawiązań. Autor przywołuje ich siedem, ale by pokazać ich charakter oraz intensywność, sięgnę po trzy, dodając dla ilustracji niewielkie fragmenty tekstu poematu.

Pierwszy przykład dotyczy momentu, w którym odbywa się rodzinna narada przed wyjazdem na Ukrainę. Przypomina ona przygotowywanie się do zajazdu w *Panu Tadeuszu*. Po niezrozumiałym (przez braki w uzębieniu) przemówieniu seniora rodu, dziadka Antoniego, który niczym Klucznik próbuje wymachiwać szablą, głos ma zabrać babcia Kazimiera (tu podobieństwo do Macieja Dobrzyńskiego), ale wymawia tylko sylabę „Oj” i zasypia, co wzbudza burzę, jak w przypadku ostrej dyskusji dotyczącej ataku na dwór w Soplicowie.

Trudno opisać hałas i harmider, które nastąpiły po tym wystąpieniu.

²⁶⁰ P. Śliwiński, *12 stacji*, Tomasz Różycki, „Gazeta Wyborcza” z 7 kwietnia 2004 r. <http://tekturaopolska.pl/przegląd-mediów/2843-12-stacji-tomasz-rozycki.html> [Dostęp: 1.05.2013 r.].

Jedni krzyczeli, żeby jechać, patrzeć, drudzy odradzali,
strasząc mafią, rezunami, biedą i niechętnym przyjęciem,
inni wspominali, że tam żyją do dzisiaj ci, którzy własnoręcznie
rznąli i palili, inni prosili, aby jechać zaraz, coraz to wznoszono
do góry kieliszki i wkrótce z pakunku wiezionego z Prudnika
zostały puste flaszki (...) ²⁶¹

Fabularne nawiązanie do epopei Mickiewicza dostrzec można również, gdy podróżująca rodzina korzysta z wolnego toczenia się pociągu i udaje się do lasu. Automatycznie przychodzą tu na myśl sceny ze słynnego grzybobrania z *Księgi trzeciej* arcypomatu.

Lasy tutejsze tymczasem pełnie 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. Tym razem podróżni często wychodzili
rwać dzikie poziomki, bubki i czerniawki, jako że wiosna była w pełni ²⁶².

Co ciekawe, Różycki nie powtarza żadnej z nazw gatunków, wymienia inne lub stosuje zamienne lub potoczne określenia, np. borowik – prawdziwek, muchomor – sromotnik, purchawka – pierdziawka, kozłak – kozak. Ukazuje to pracę autora na poziomie szczegółów. Sam rejestr grzybów bez wątplenia odsyła do fragmentu *Pana Tadeusza*, gdzie Mickiewicz również wyliczał, choć nieco obszerniej, poszczególne gatunki, ale zauważyć też można groteskowe odkształcenia – na czele z uznaniem muchomorów sromotnikowych za „bardzo przydatne w produkcji bigosu, barszczu i uszek”...

Fabularne podobieństwo między utworem Mickiewicza i Różyckiego odnaleźć można również w dwóch obszernych opisach bitwy. Echa zajazdu na dwór w Soplicowie i jego obrona pobrzmiewają bowiem w przedostatnim rozdziale *Dwanaście stacji*. To – jak sądzę – najbardziej udana pastiszowa partia całego poematu. Stajemy się w niej świadkami wojny mrówek o ogród:

(...) Młode mrówki,

²⁶¹ *Dwanaście stacji*, s. 105.

²⁶² *Ibidem*, s. 113-114.

zająwszy budynek stacyjki i budkę dróżnika opodał,
stały czulek w czulek z najdzikszym oddziałem mrówek
czerwonych, pędzących na złamane karku od samych działek,
nazywanym Pierwszą Armią Mrówczą, wślawnym rzeziom mszyc
i szczypawek. Okrążone broniły się dzielnie, odpierając siedem
wściekłych szturmów i zadając nieprzyjaciółom duże straty (...)

(...) Furtka, podkopana od strony południa przez ich mrowisko,
pochyliła się wreszcie, zrywając za sobą stalową siatkę –
ogród był zdobyty²⁶³.

Szczególnie końcowy fragment splata się z finałem Mickiewiczowskiej bitwy,
w którym odnajduje się major Płut:

Wyszedł wreszcie, ujrawszy, że było po bitwie.
Taki miał koniec zajazd ostatni na Litwie²⁶⁴.

Sam efekt pastiszowania nie miałby w tym przypadku tak dużej wartości, gdyby
nie jego charakter symboliczny. Mrówki muszą toczyć walkę z innymi dlatego, że
wcześniej zostały zaatakowane przez koparki i buldożery, które definitywnie pozbawiły
ich miejsca zamieszkania. Jest to więc opowieść o tym, co utracone, a w *Dwunastu sta-
cjach* są to wschodnie Kresy, do których w sentymentalnej podróży zmierza rodzina
pod przewodnictwem Wnuka. Ta podróż jest niezwykła, o czym w interesujący sposób
pisze Adriana Szymańska:

Rzeczywistość, po części już magiczna, podczas całego podróżowania powoli
przemienia się w rzeczywistość cudowną, w którym miesza się to, co realne, z tym, co
nadprzyrodzone, przybierając postać ni to iluminacji, ni to sennego widziadła. Pociąg
rzeczywisty zamienia się tuż przed granicą w pociąg-widmo prowadzony przez Dziad-
ka, od dawna nieżyjącego, osobę czczoną w rodzinie, wraz z jego dawnym kolejarskim
mundurem i świętym ryngrafem, towarzyszącym teraz Wnukowi. (...) Kreacja wszyst-
kich tych postaci żywych bratających się z umarłymi jest popisem narratorskiego kunsz-

²⁶³ *Ibidem*, s. 128-129.

²⁶⁴ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1998, s. 274.

tu poety, gdyż ten nieistniejący już przecież świat przybiera w jego słowach kształty, barwy i zapachy rzeczywiste²⁶⁵.

Wyjątkowość podróży zostaje uwypuklona jeszcze bardziej przez to, że przez cały czas, mniej lub bardziej intensywnie, towarzyszy jej *Pan Tadeusz*, który służy „próbie weryfikacji, jak dalecy jesteśmy my, współcześni, od Mickiewiczowskiego świata”²⁶⁶. Wydaje się, że w finale poematu otrzymujemy odpowiedź: moc pastiszu słabnie na tyle, by mógł się przez niego przebić uniwersalny obraz „szczęśliwego kraju lat dzieciennych”. To tutaj kończy się jedna podróż i zaczyna się kolejna.

(...) Kiedy zaś pociąg zwolnił,
powiedział, wskazując dom w oddali, osobny, z ogródkiem, niczego sobie,
nic nadzwyczajnego, bardzo znajomy, ale całkiem inny,
powiedział tak głośno, że Wnuk usłyszał mimo pisku hamulców:
„To tutaj, tu będziemy teraz mieszkać, dalej nie jedziemy”²⁶⁷.

Zbierając te wszystkie informacje dotyczące sposobu funkcjonowania *Pana Tadeusza* w *Dwunastu stacjach* należy zastanowić się jeszcze, ku czemu prowadzi ten specyficzny dialog teraźniejszości z przeszłością? W jakimś sensie jest on poszukiwaniem znanego szlaku „myślenia o kształcie polskości”, który został wcześniej wyznaczony za pośrednictwem dzieła Mickiewicza. Wydaje się, że poemat Różyckiego byłby tu centrum opowieści o współczesnej Polsce, z zaznaczeniem nostalgii kresowej, z opisem zwyczajów i szczegółowym przywołaniem elementów codziennego życia. Czytając bowiem *Dwanaście stacji* pomimo jednoznacznego kontekstu Mickiewiczowskiego wcale nie wydaje się nam, abyśmy uciekali tylko w stronę przeszłości, nie odnosiśmy też wrażenia, że natykamy się na pretensjonalny falsyfikat, który uzurpowałby sobie prawo do bycia arcydziełem. Jest to opowieść o nas, o naszej rzeczywistości z końca XX wieku i początku XXI wieku. Pomimo jaskrawej ironii i humoru, czy przerysowania niektórych postaci, jest to historia opowiedziana na serio. I w tym miejscu trzeba jeszcze raz odwołać się do fragmentu już cytowanej wypowiedzi Różyckiego na temat *Dwunastu stacji*. Autor stwierdził w niej, że to „Rzecz, która nie ma żadnego spe-

²⁶⁵ A. Szymańska, *op. cit.*, s. 39.

²⁶⁶ T. Cieślak, *op. cit.*, s. 201.

²⁶⁷ T. Różycki, *Dwanaście stacji*, s. 139-140.

cialnie tematu, nie ma akcji. Składa się w 90% z dygresji”²⁶⁸. Jednoznacznie sugeruje to, że mamy do czynienia z poematem dygresyjnym. I choć to wydaje się oczywiste, nie zostało zauważone przez krytykę. Jak wiadomo poemat dygresyjny jest świadectwem kryzysu romantycznego²⁶⁹. Pisarz zdaje sobie sprawę, że należy przesunąć granicę powieści i nakierować ją na „ja” autora bądź narratora. Wywraca więc naturalną konstrukcję utworu, fragmentaryzuje narrację, uprzywilejowuje „ja” opowiadającego:

ów demonstracyjnie samowolny opowiadacz, podejmuje różne tematy, bardzo niekiedy od siebie odległe, z grubsza jednak całość narracji podzielić można wedle dwu haseł: informacje o bohaterze; wszystkie inne informacje, niezwiązane bezpośrednio z bohaterem i jego perypetiami. Na temat pierwszy składa się wiele luźnych epizodów powiązanych zazwyczaj motywem podróży bohatera (...) ²⁷⁰.

Odmiana poematu opisowego, która powstała w dobie romantyzmu zrodziła się ze świadomości, że nie można opowiedzieć historii za pomocą powieści poetyckiej czy eposu. Potrzeba czegoś nowego, co umożliwi pełniejsze wyrażenie światopoglądu. Być może dlatego właśnie po te elementy dygresyjności sięga Różycki. Wie, że nie można opowiedzieć o współczesnej polskości stwarzając replikę *Pana Tadeusza*, ale można w tym celu zastosować szereg „dygresyjnych błysnięć”, które służą różnorodności, a jednocześnie umożliwiają sugestywne zaznaczenie Mickiewiczowskiej obecności. Autor *Animy* wykorzystuje charakterystyczne punkty romantycznej epopei, przemienia je w coś innego, nowego. Nie można mu uczynić zarzutu, że czyni to naiwnie. Fabuła staje się tu tylko pretekstem, jest negatywem *Pana Tadeusza*, a skoro pisarz decyduje się na taki zamiar, to podpowiada, że będzie kreował inną rzeczywistość. Różycki pokazuje więc codzienność w krzywym zwierciadle, ale korzysta z blasku utworu Mickiewicza, by dokonać delikatnej afirmacji świata wykreowanego we własnym poemacie.

Ciekawie wyglądają próby określenia relacji między arcypoematem a utworem stworzonym przez Różyckiego. Tu propozycji krytyków jest kilka. Niektórzy pozostają przy formule podkreślającej zamiar stylizatorski Różyckiego. Czyni tak Grzegorz So-

²⁶⁸ Z Tomaszem Różyckim rozmawia Przemysław Witkowski http://poewiki.org/index.php?title=Sto-na_osobista:Przemek_Witkowski/Wywiad_z_Tomaszem_R%C3%B3%C5%BCyckim_dla_Odry [Dostęp: 1.04.2013 r.].

²⁶⁹ Odwołuję się tu do klasycznej pracy S. Treugutta, „*Beniowski*”. *Kryzys romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1964.

²⁷⁰ J. Brzozowski, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2009, s. 196.

wuła, który pisze o t r a w e s t a c j i *P a n a T a d e u s z a* i w tytule swojej recenzji sam takiego symbolicznego zabiegu dokonuje, w intrygujący sposób określając książkę Różyckiego quasi-tytułem „Pan Tomasz czyli zajazd na Ukrainę”²⁷¹. Leszek Szaruga jednoznacznie stwierdza, że to e p o s „m a j ą c y c e c h y p o e m a t u h e r o i - k o m i c z n e g o”²⁷². Andrzej Skrendo pisze o n o w e j w e r s j i *P a n a T a d e u s z a* – inteligentnej i złośliwej, która „wykorzystuje mickiewiczowskie wzory do podwójnej krytyki: języka i społeczeństwa, które pewną interpretację *Pana Tadeusza* przyjęło za wyznacznik swojej tożsamości”²⁷³. W podobnym tonie wypowiada się Kornelia Ćwiklak zwracając też uwagę na fakt, że Mickiewiczowska epopeja stała się też pewnym „archetypem polskiej tożsamości”. Autorka pisze:

Wydaje się, że poprzez p a r o d i ę n a r o d o w e j e p o p e i [podkr. W.M.] autor dokonuje krytyki polskiego społeczeństwa, które utożsamia się z pewnym sposobem odczytywania tego utworu, uznając go za depozytariusza własnej tożsamości, rodzaj „świętej księgi”. Dlatego jest to nie tyle nowa wersja *Pana Tadeusza* („Pan Tadeusz” współczesny), co oznaczałoby kontynuację, ile polemika z nim (...) ²⁷⁴.

Paweł Wolski natomiast polemizuje z pojawiającym się sloganem, że mamy do czynienia z „n o w y m P a n e m T a d e u s z e m ” i dodaje:

to takie niefrasobliwe przyklejanie *Dwunastu stacjom* twarzy *Pana Tadeusza* jest (...), powiedzmy najdelikatniej – dużym, choć z oczywistych powodów niepozba- wionym swoich racji skrótem²⁷⁵.

Z kolei Leonardo Massi umieszcza utwór Różyckiego na mapie badań postkolo- nialnych:

(...) poemat jak najbardziej może być odczytywany jako p r ó b a z m i e - r z e n i a s i ę z e p o s e m [podkr. W.M.], jak również z całą tradycją literatury

²⁷¹ G. Sowuła, *Pan Tomasz czyli ostatni zajazd na Ukrainę*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 71, s. 10.

²⁷² L. Szaruga, *Świat poetycki (XXVI)*, „Zeszyty Literackie” nr 90, s. 175.

²⁷³ A. Skrendo, *Ów Różycki* [w:] „Odra” 2004, nr 1/2, s. 73.

²⁷⁴ K. Ćwiklak, *Hanys i Chadziaj w jednym stali domu*, „Polonistyka” 2006, nr 3, s. 190.

²⁷⁵ P. Wolski, *Dochodzenie do stacji*, [w:] „Pogranicza” 2004, nr 6, s. 99.

narodowej – jednakże dla samego poety owa problematyka jest jedynie punktem wyjścia, a ciągle do niej powracanie służy pogłębieniu refleksji nad pojęciem „granicy”²⁷⁶.

Jeszcze inne spojrzenie w entuzjastycznej recenzji prezentuje Piotr Śliwiński, który skłania się ku tezie, że Różycki poprzez wykorzystywanie Mickiewiczowskich odniesień nie ma zamiaru sparodiować utworu, ale nadać cechę wyjątkowości swojemu poematowi:

Paradoksalnie można by powiedzieć, że Mickiewicz daje wzór indywidualności, a Różycki z niego korzysta. Jeśli tak, to „12 stacji” nie jest kopią „Pana Tadeusza” czy też jego zaprzeczeniem, ale raczej *e c h e m , j a k i m ś d a l e k i m n a s t ę p - s t w e m* [podkr. W.M.], a może życiem po życiu - nie pozbawionym cech archetypu, jednak całkiem innym²⁷⁷.

Otrzymujemy więc szereg odpowiedzi, które nie są jednoznaczne, aczkolwiek konsekwentnie krążą wokół określeń „nowości”, „aktualizacji”, „nowej wersji”. Pojawia się także istotna i świadcząca o oryginalności „inność”. Być może udałoby się te wszystkie cechy podane przez krytyków i wynikające z kontekstu *Pana Tadeusza* umieścić pod wspólnym mianownikiem polskiej epopei postmodernistycznej. *Dwanaście stacji* jest bowiem dziełem, które balansuje między teraźniejszością a przeszłością, pokazuje współczesną rzeczywistość za pomocą ironii, manifestuje swoją odrębność i integralność, a jednocześnie mierzy się z literacką tradycją. Tutaj wyraźnie wskazuje na współczesny sposób jej funkcjonowania w literaturze: poprzez nawiązanie do motywów, formalnego układu, wykorzystanie „dygresyjnych błysnięć” wyraźnie przywołuje znane Mickiewiczowskie kadry, utrwalone w świadomości społecznej wielu pokoleń. Wydawać by się mogło, że Mickiewicz jest bardzo blisko, że dochodzi do odnowienia wzorca epopeicznego, a tekst Różyckiego jest tylko werniksem położonym na gotowy obraz. Ale to nie wszystko, bowiem jednocześnie okazuje się, że w owych kadrach autor wprowadził zmiany, które automatycznie oddalają od Mickiewicza, odsuwają myśli o *Panu Tadeuszu*, a pozwalają przypatrzeć się nowej rzeczywistości. W tym optycznym zabiegu „bliżej – dalej” pojawia się charakterystyczne wraże-

²⁷⁶ L. Maśi, *Granice we mgle. O poezji Tomasza Różyckiego*, przeł. K. Skórska – <http://tektura-opolska.pl/przegląd-mediów/2849-granice-we-mgle-o-poezji-tomasza-rozyckiego.html> [Dostęp: 20.11.2014].

²⁷⁷ P. Śliwiński, *op. cit.* [Dostęp: 1.05.2013 r.]

nia „odbijania się” od literackiej przeszłości. Różycki wychodzi z tej poetyckiej konfrontacji obronną ręką, bo pokazuje wyraźnie, że jego wizja świata może być równie ciekawa, a może nawet ciekawsza. Jest to także świadectwem nowoczesnej estetyki, która, jak pisze Michał Kuziak:

Jest estetyką awangardy, nowości i oryginalności, sztuki odpowiadającej swojemu czasowi. Również Mickiewicz domaga się takiej sztuki, ale jednocześnie odrzuca zdefiniowane przez René Girarda tak zwane kłamstwo romantyczne związane z wizją literatury powstającej w sposób inspiracyjny, poza tradycją. Dla poety przeciwnie – oryginalność oznacza zakorzenienie tekstu w tradycji: „Jest to konieczna i nieuchronna kolej rzeczy: pisarz zawsze musi przejść poprzez wszystkie szkoły, które go poprzedziły, musi przebyć różne kręgi przeszłości, nim się wzbije w przyszłość”. I w tym przypadku możemy zatem mówić o parafrazie, tym razem kategorii nowoczesnej, jaką jest oryginalność. W poetyce tekstów Mickiewicza parafraza ta manifestuje się nieraz w ich ostentacyjnej intertekstualności (przykładem mogą być *Dziady*)²⁷⁸.

W tym kontekście intertekstualny poemat *Dwanaście stacji* znakomicie wpisuje się w tę właśnie wizję. Pisanie w kontakcie z przeszłością jest więc dla Różyckiego bardzo ważnym sprawdzianem – to egzamin z Mickiewicza, a konkretnie z *Pana Tadeusza*, a więc wyzwanie w polskiej literaturze najtrudniejsze. Wydaje się, że autor *Księgi obrotów* złożył ten egzamin z dużym powodzeniem. Buduje swoją historię na dobrych fundamentach tradycji, co nie wszystkim musi się podobać, ale tę historię projektuje w sposób bardzo oryginalny: realizuje swój osobisty powrót do niezwyklej krainy, której nie widział, którą mu w dzieciństwie tylko opisywano. Różycki w jednym z wywiadów tłumaczy:

Długo próbowałem znaleźć język pozwalający mi na bezpieczne pisanie tego typu sentymentalnej w gruncie rzeczy opowieści²⁷⁹.

Jaki inny utwór mógłby lepiej ewokować te wspomnienia niż *Pan Tadeusz*? To właśnie dlatego, jak zauważa Piotr Śliwiński:

²⁷⁸ M. Kuziak, *Mickiewicz wobec nowoczesności* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 99-100. Wypowiedź umieszczona w cytacie należy do Adama Mickiewicza i pochodzi z: *Dzieła* [Wydanie Jubileuszowe], tom X, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1955, s. 352.

²⁷⁹ *Na własny rachunek*. z Tomaszem Różyckim rozmawia Beata Zaręba, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 47. Dodatek: „Książki w Tygodniku”.

Parafrazy Mickiewiczowskiego arcydzieła pojawiają się w utworze Tomasza Różyckiego nie tyle w celu sparodiowania, ile aktualizacji. Przypominają nam o podstawowej zasadzie odnajdywania się ogólnego w konkretnym, uniwersalnego w partykularnym, wspólnotowego w osobistym. W efekcie epopeja romantyczna okazuje się prototypem twórczości poświęconej rodzinie, dojrzewaniu, uwikłaniu w mit, małej ojczyźnie²⁸⁰.

Wykorzystując metaforykę kolejową, która w bardzo widoczny sposób zaznacza się w *Dwunastu stacjach*, można powiedzieć, że Różycki podpiną wagon swojej twórczości do pociągu tradycji. Efekt tego działania znamy:

Przeszedł do przodu,
Aż do lokomotywy, po chybliwym trapie
I tam w straszliwym huku i łomocie rozpoznał wewnątrz parowozu (...) ²⁸¹.

Michał Kuziak, zwracając uwagę na związki romantyzmu z nowoczesnością, zastanawiał się nad przyczynami rzadkich reinterpretacji twórczości pisarzy doby romantyzmu – „jak byśmy woleli nie pytać o inny możliwy romantyzm i poprzestawać na tym, co już znane, obłaskawione i wykorzystane”²⁸². I choć kieruje one tę uwagę głównie w stronę środowiska badaczy romantyzmu, to podobne pytanie stawiają niektórzy współcześni twórcy. *Dwanaście stacji* byłby tutaj chlubnym przykładem odwagi twórczej. Wydaje się bowiem, że poemat Tomasza Różyckiego jest odpowiedzią na pytanie o aktualne miejsce Mickiewicza oraz romantyzmu w kulturze polskiej. Kuziak, przedstawiając stanowisko Michaela Foucaulta dotyczące granicy klasycyzmu i nowoczesności, pisze:

na początku XIX wieku dokonała się zmian *episteme*, kończąca epokę ładu i inicjująca epokę historii oraz człowieka. W związku z tym procesem romantyzm będzie usiłował skonstruować/zrekonstruować mitologie, które sprostaby wyzwaniom nowoczesności, stałyby się mitologiami nowoczesnego „ja”²⁸³.

²⁸⁰ P. Śliwiński, *op. cit.* [Dostęp: 1.05.2013 r.].

²⁸¹ T. Różycki, *Dwanaście stacji*, s. 139.

²⁸² M. Kuziak, *Romantyzm i nowoczesność?*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 11.

²⁸³ *Ibidem*, s. 11.

Gdyby spojrzeć na *Dwanaście stacji* z tego punktu widzenia, stałyby się one przykładem utworu, który realizuje takie założenia, ale idzie krok dalej, w tym sensie jest ponowoczesnym dialogiem z romantyzmem. Różycki bowiem stworzył poemat dający możliwość pogodzenia ze sobą kilku elementów: osobistej rodzinnej historii związanej z utraconymi kresami, stworzenia „ja” które pozwoliłoby umitycznić tę opowieść, a także osadzenia jej na trwałym Mickiewiczowskim fundamencie. Różycki skonstruował więc mitologię osobistą za pomocą rekonstrukcji dzieła romantycznego, korzystając ze świadomości tego, na jakich najczęściej poziomach jest ono odczytywane; włączył w swój projekt przewidywalność interpretacyjną utworu z kanonu literatury polskiej, dzięki czemu zyskał obraz, który, namalowany na znanym tle, sprostął współczesnym oczekiwaniom. Trudno doszukać się w poemacie linii sporu z Mickiewiczem czy z romantyczną tradycją. Bardziej jest to uznanie wzorca i pokazanie, że tkwią w nim nadal nowe możliwości dla literatury, bez względu na odległość czasową. Oczywiście nie wszystkie aspekty dzieła możliwe są do aktualizacji w nowej rzeczywistości, ale część z nich pozostaje kulturowym uniwersum.

Taka byłaby ocena *Pana Tadeusza* na początku XXI wieku. Bez wątpienia *Dwanaście stacji* stało się utworem bardzo śmiałym, otwartym i chyba jedynym, który w tak jednoznaczny sposób i na tak szeroko zakrojoną skalę zwraca się w stronę romantycznej epopei. To jasny punkt polskiej literatury i mocne zaznaczenie obecności Adama Mickiewicza w nowym tysiącleciu. Okazuje się, że Arcypoety może otwierać nową, interesującą perspektywę rozwoju literatury polskiej.

3.3. *Pan Tadeusz* w toalecie

Tak szczególnego uwypuklenia *Pana Tadeusza* jak w *Dwunastu stacjach* nie sposób doszukać się w poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku. Nie znaczy to jednak, że w ogóle się nie pojawia. Większość śladów obecności Mickiewiczowskiego poematu sprowadza się do aluzji, kryptocytatów, urywków.

Ślad ponownie prowadzi do Opola, gdzie urodził się Paweł Marcinkiewicz. Nie jest to postać zbyt szeroko znana jako poeta. Częściej kojarzony jest jako tłumacz amerykańskiej i angielskiej poezji, historyk literatury czy wykładowca na Uniwersytecie Opolskim. W najważniejszych pracach krytycznych dotyczących literatury końca XX wieku nazwisko autora nie pojawia się zbyt często. W przewodniku *Literatura polska*

1976-1998 Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński umieszczają go (wraz z tomikiem *Świat dla opornych*) w „indeksie niepełnym i nieobowiązującym” młodej poezji²⁸⁴. Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski, pisząc o poezji tzw. pokolenia „bruLionu”, akcentują tylko, że poezja Marcinkiewicza została „wciągnięta w obieg konfliktu o’haryzmu z klasycyzmem”²⁸⁵.

Najszerzej komentowany był tomik *Świat dla opornych*, który został wydany przez krakowskie Wydawnictwo Znak. Opinie wyrażone w recenzjach miały ambiwalentny charakter. Sławomir Sadowski, zwracając uwagę, że poeta używa języka popkultury i nadal „penetruje świat mediów, rządzone reklamami szamponów i proszków do prania”²⁸⁶, stwierdził, że to zbiór świadczący o wybitności poety. Rezerwę wobec wartości tomu, między innymi z powodu nadużywania literackich odniesień, wyraziła natomiast Dorota Korwin-Piotrowska:

(...) budzić może mieszane uczucia, a zapewne prowokować niezbyt sprawiedliwe oceny. Dzieje się tak dlatego, że autor chętnie nawiązuje w nim do współczesnego repertuaru, m.in. do wierszy Brodskiego, Herberta, Miłosza czy Barańczaka. Własny język artystyczny trudno więc jest odnaleźć poza warsztatem poetyckim i wyobraźnią innych²⁸⁷.

Stykamy się więc z ciekawą sytuacją graniczną, która jest niebezpieczna dla każdego poety – oto bowiem w aluzyjnym wielogłosie, który jest cechą strategii Marcinkiewicza, zdaje się on gubić własną pisarską tożsamość. Sytuacja związana z odbiorem tomiku *Świat dla opornych* jest więc przykładem, który jasno uświadamia, że intertekstualne zabiegi mogą doprowadzić do utraty poetyckiej wiarygodności i zaufania odbiorcy.

Dodajmy do tych wstępnych rozpoznań, że zamieszczone w przywołanym tomie wiersze zawierają także aluzje do twórczości Adama Mickiewicza. I choć krytycy nie zwrócili szczególnej uwagi na tę właśnie obecność (najprawdopodobniej ze względu na okazjonalny charakter swoich wypowiedzi), wydaje się, że warto to uczynić, by poka-

²⁸⁴ Por. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura Polska 1987-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 293-294.

²⁸⁵ Por. J. Klejnocki i J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 91.

²⁸⁶ S. Sadowski, *Pojawił się Macinkiewicz*, „Życie” 1997, nr 126, s. 9.

²⁸⁷ D. Korwin-Piotrowska, *W poetyckim supermarkecie*, „Znak” 1998, nr 6, s. 182.

zać sposób i celowość posłużenia się aluzjami przez Marcinkiewicza, a co za tym idzie, ocenić ich jakość.

Mickiewiczowski fragment dostrzec można w wierszu zatytułowanym *Diarhoea*²⁸⁸:

Groźnie było, lecz zdążył... Już po wszystkim szpera w stosie
Zawilgłych gazet: *Żyj na max – wączhaj Dosię...*
Wojna w Bośni... Papież zatrul się masłem...
Spod niego wyciąga worek drewnianych żabek i opasłe

Tomisko, nie wiadomo przez kogo, kiedy i na co
Tu przytargane. Odkurza je, po czym zmęczony tą pracą
Rozprostowuje nogi i czyta: *Ale, ale kapitanie,*
Przerwał Robak, i cóż się tedy z nami stanie...

Kran nad umywalką wydaje stłumione jęki.
Mucha startuje z szarego sufitu i miękkim
Łukiem okrąża butelkę płynu do kąpieli.
Wsluchuje się w szum swojego serca, płuc, jelit,

I czy właśnie nie teraz jest najpełniej, najwyraźniej,
Najboleśniej sobą, bez gęby, maski, rozdarcia jaźni
Na duszę i ciało? Jedno siedemdziesiąt kilo kości,
Mięsa i krwi. Jedno dwadzieścia siedem lat świadomości.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że sytuacja liryczna w wierszu nie jest skomplikowana. Pytania, które się pojawiają, dotyczą przede wszystkim dość dziwnego tytułu utworu oraz jego pierwszych słów. Sugerują one, że wydarzyło się coś, o czym nie wiemy, co nie zostało tutaj opisane i kryje się za wielokropkiem. W celu odnalezienia znaczenia tytułu sięgam do kilku wydań *Słownika wyrazów obcych*, ale okazuje się, że we współczesnej polszczyźnie słowo to nie funkcjonuje. Sugerując się informacją umieszczoną na okładce, mówiącą, że Marcinkiewicz jest anglistą, a także tym, że w części tomiku *Świat dla opornych* umieścił autorskie tłumaczenia wierszy amerykań-

²⁸⁸ P. Marcinkiewicz, *Diarhoea*, [w:] idem, *Świat dla opornych*, Kraków 1997, s. 64.

skich poetów, próbuję odszukać wyrazu w *Słowniku angielsko-polskim*²⁸⁹. Tutaj pojawia się odpowiedź dość zaskakująca, bowiem diarrhoea (w tytule wiersza Marcinkiewicza wyraz pozbawiony jest jednej litery „r”) oznacza tyle co *biegunka* lub *rozwolnienie*. Tym samym odnajdujemy już jednoznaczną odpowiedź na temat miejsca przebywania bohatera wiersza oraz przyczyn tej sytuacji. Natykamy się więc na bohatera, który znajduje się w toalecie. Sięga po jakieś kolorowe gazety, pełne reklam i różnych wiadomości. Sądząc po tytułach artykułów, tematy poważne, tragiczne (wojna) mieszają się tu z tanią sensacją, mającą przyciągnąć czytelników (zatrucie papieża masłem).

Poeta zaakcentował tu charakter współczesności, rozwijającego się świata mediów i reklamy z końca XX wieku. Ale pod stosem czasopism bohater odnajduje gruby tom, książkę, która nie wiadomo, jak się tu znalazła. Fragment odczytanego utworu wskazuje, że jest nią *Pan Tadeusz* – chodzi bowiem o cytat z *Księgi dziesiątej*. Po bitwie z Rosjanami trwa tajna narada w pokoju Sędziego i ksiądz Robak zwraca się do kapitana Rykova z wezwaniem, by ten dotrzymał słowa i nie informował zwierzchników o bitewnym zajściu. Pomimo odrzucenia przez wojskowego proponowanych pieniędzy, otrzymuje zapewnianie, że zdarzenia w Soplicowie zostaną ukazane jako nie-szczęśliwy wypadek, którego przyczyną był alkohol. Samo miejsce, z którego zaczerpnięty został fragment, nie ma tu jednak znaczenia, gdyż oddaje przypadkowość otwarcia książki przez bohatera utworu Marcinkiewicza. Autor wybiera jednak cytat, który poprzez pojawienie się w nim informacji o księdzu Robaku w jasny sposób wskazuje, z jakiego dzieła pochodzi. Istotna będzie więc teraz próba odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenie ma to, że opolski poeta umieścił *Pana Tadeusza* w toalecie? Być może dzięki temu zdołamy też wyjaśnić wybór cytatu z Mickiewiczowskiej epopei.

Henry Miller w tomie *Książki mojego życia* poświęconym pisarzom, którzy mieli na niego największy wpływ i których najbardziej ceni, pisze:

Przypuszczam, że każdy ma swój ulubiony rodzaj lektury w zaciszu toalety. Niektórzy przedzierają się przez długie powieści, inni czytują tylko najgorszą szmirę. A niektórzy pewnie tylko przewracają kartki i marzą. Ciekawe – co im się marzy? Jaki odcień mają ich marzenia?²⁹⁰

²⁸⁹ J. Fisiak, A. Adamska-Sałaciak, M. Idzikowski, M. Jankowski, *Podręczny słownik angielsko-polski, polsko-angielski*, Essex 1999, s. 163.

²⁹⁰ H. Miller, *Książki mojego życia*, przeł. M. Fedyszak, Warszawa 2002, s. 278.

Autor *Zwrotnika Koziorożca* wyraźnie zaznacza jednak:

zadnemu, nawet nieżyjącemu autorowi nie pochlebia kojarzenie jego twórczości z instalacją kanalizacyjną²⁹¹.

W przypadku wiersza Marcinkiewicza samo nietypowe zestawienie epopei i toalety sygnalizuje konflikt między literackim sacrum a somatycznym profanum. Rodzi się niezgoda na taki zabieg, który wydaje się nieprzyzwoity i wskazujący na bezceremonialne potraktowanie *Pana Tadeusza*, co wiązałoby się z czytelnicznym przekonaniem, że celem autora było pokazanie braku znaczenia Mickiewiczowskiego utworu we współczesnym świecie. Ale to tylko jedno z możliwych odczytań utworu, bowiem o wstydliwym sposobie lektury w otwarty sposób mówi, w jednym z wywiadów, Umberto Eco:

Kiedy wybieram do toalety jakąś książkę, oznacza to, że jest wartościowa, i zamierzam zajmować się nią przez kolejne dni. Kiedy odwiedzają mnie znajomi i znajdują w toalecie swoje książki, są zazwyczaj lekko zirytowani. Przynajmniej dopóki im nie wytłumaczę, że to jest przywilej, a nie oznaka lekceważenia²⁹².

Do tej opinii dodać można jeszcze ciekawy fragment żartobliwego tekstu Tomasa Pindela, który na łamach „Bluszczu” podjął temat „literatury klozetowej”, wyróżniając w niej m.in. fundament duchowy:

Zgodnie ze scholastyczną wizją świata, istota ludzka umiejscowiona jest na drabinie bytów między aniołami a zwierzętami, a zatem rozpięta między tym, co wzniosłe, a tym co przyziemne. Alegoryczny obraz człowieka siedzącego na toalecie z książką wpisuje się w ów kontrast między biologiczną fizycznością, a obcowaniem z wyższą formą kultury, a tym samym celnie oddaje istotę człowieczeństwa: dopiero człowiek, czytając w ubikacji, jest człowiekiem w pełnym tego słowa znaczeniu²⁹³.

²⁹¹ *Ibidem*, s. 281.

²⁹² J. Sobolewska, *A ty co czytasz w toalecie?* <http://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/artykuly/66341,sobolewska-a-ty-co-czytasz-w-toalecie.html> [Dostęp: 4.05.2013].

²⁹³ T. Pindel, *Literatura klozetowa*, „Bluszcz” 2012, nr 5, s. 91.

Choć trudno skłonić się do tego ostatniego stwierdzenia, które ma w tym przypadku dosadnie określać najlepszy według Pindela typ lektury, to jednak z przytoczonych wyżej wypowiedzi otrzymujemy jasno brzmiący komunikat, który może być istotny w próbie zinterpretowania wiersza Marcinkiewicza. Wskazuje on, że kłopotowa lektura *Pana Tadeusza* wcale nie musi wiązać się z jego nicowaniem. W tak zakrojonej perspektywie powróćmy do samego utworu. W drugiej strofie bohater po otwarciu książki rozpoczyna krótką lekturę. Pojawia się Mickiewiczowski cytat, ale zostaje urwany: *Ale, ale kapitanie, / Przerwał Robak, i cóż się tedy z nami stanie...* To niedokończenie może zostać zinterpretowane w dwojaki sposób. Otóż albo bohater czyta dalej rozpoczęty fragment, albo słowa, które przeczytał, kierują jego myśli w zupełnie inną stronę, ewokują jakieś wspomnienie czy zmuszają do zastanowienia się nad czymś.

Kolejne strofy wskazują na takie właśnie odczytanie. Postać mężczyzny odrywa się od lektury, obserwuje latającą muchę, słyszy dźwięk kapiącego kranu i zaczyna zdawać sobie sprawę ze swojej cielesności, co podkreślają nazwy części ciała: serce, płuca, jelita, kości, krew. Wyraźnie wkraczamy tu w problematykę egzystencjalną, którą prowokuje też retoryczne pytanie, kluczowe dla całego utworu i nadające mu właśnie filozoficzny charakter:

I czy właśnie nie teraz jest najpełniej, najwyraźniej,
Najboleśniej sobą, bez gęby, maski, rozdarcia jaźni
Na duszę i ciało?

Odpowiedź oczywiście nie nadchodzi, bowiem Marcinkiewicz próbuje zmusić do zastanowienia się nad tą kwestią samego odbiorcę i mam wrażenie, że robi to bardzo skutecznie. W końcowych wersach zostaje podana waga i wiek bohatera. Korzystając z tej informacji i dodając owe „dwadzieścia siedem lat świadomości” do daty urodzenia Marcinkiewicza (1969 r.), otrzymamy rok 1996, który zbliżony jest do daty wydania tomiku (1997). Może być to sugestia, że postacią w wierszu jest porte-parole poety, który w pewnym momencie swojego życia zadaje sobie trudne pytania egzystencjalne związane z intensywnym doświadczeniem własnej cielesności.

Zwrócić należy też uwagę, że w wierszu bohater „wysłuchuje się” w dźwięki swoich trzewi i ten moment staje się bardzo ważny, bowiem potęguje świadomość i harmonię istnienia, odrywa go od codzienności. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę

na analogię wiersza Marcinkiewicza z utworem Stanisława Barańczaka *Kontrapunkt*. Bohater tego wiersza musi szybko dotrzeć do miasta i znaleźć parking, by nie spóźnić się na wiec, włącza w samochodowym odtwarzaczu *Wariacje dla Goldberga* w nagraniu Glenna Goulda i zatrzymując się przed skrzyżowaniem, uświadamia sobie, że

(...) w tak gęstej muzyce
jest miejsce na wszystko, z nim włącznie – że jedno nie przeciwdziała
drugiemu, że nie on słucha, ale muzyka używa
mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała²⁹⁴.

Wydaje się, że „muzyka ciała”, którą słyszy bohater wiersza Marcinkiewicza, doprowadzić go może do tego samego spostrzeżenia, do głębszego przeżycia chwili współzależności ciała i zmysłów. Uniwersalizm tego tematu sprawia, że w końcowych wersach utworu Marcinkiewicza każdy czytelnik, który próbuje wczuć się w rolę bohatera i przemyśleć sposób, w jaki sam odbiera swoje istnienie, może w miejsce informacji o wadze i wieku podstawić własne dane. Tutaj właśnie upatruję siłę i wartość utworu Marcinkiewicza, który odciąga odbiorcę od świata swojego utworu i kieruje go w stronę własnych odczuć związanych z odbiorem rzeczywistości.

Przyjmując taki sposób oceny dwóch ostatnich strof utworu, wrócić należy do elementu, który poprzedził te egzystencjalne rozterki bohatera, czyli do Mickiewiczowskiej aluzji. Pamiętając zarówno o ogólnym (*Pan Tadeusz*), jak i konkretnym (*Księga dziesiąta*) miejscu tego odwołania, nie sposób znaleźć uzasadnienia dla pojawienia się tego właśnie cytatu; brakuje tu nici, za którą można byłoby w jakiś sposób podążyć do epopei. Jedynym sposobem na doszukanie się związków między cytatem z *Pana Tadeusza* a ogólną wymową utworu Marcinkiewicza jest odsunięcie samego romantycznego kontekstu i zwrócenie uwagi na samo pytanie, które zadaje ksiądz Robak i które zostaje przez Marcinkiewicza przerwane. Cytat kończy się w momencie wyrażającym pewien niepokój: „i cóż się tedy z nami stanie”. Tę część wypowiedzi można czytać osobno i potraktować ją jako jedno z wielkich eschatologicznych pytań ludzkości. W utworze Marcinkiewicza mielibyśmy wtedy do czynienia z sytuacją, kiedy to bohater, sięgnąwszy po *Pana Tadeusza*, wybiera na chybił trafił stronę przypadkowej książki i natrafia

²⁹⁴ S. Barańczak, *Kontrapunkt*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 375.

na przywołany wyżej fragment. Ów cytat wcale nie wciąga go w lekturę, lecz staje się pretekstem do zupełnie innych, głębokich, filozoficznych przemyśleń, w których pojawia się „chęć powiedzenia wszystkiego najważniejszego”²⁹⁵. Wydaje się zatem, że w swoim wierszu Marcinkiewicz sugeruje, że nawet trywialne, zdawałoby się, niepoetyckie chwile egzystencji ludzkiej mogą owocować bardzo poważnymi doświadczeniami duchowymi.

Nie tłumaczy to jednak samego umieszczenia w toalecie akurat utworu Mickiewicza. Przypuszczam, że dałoby się to wyjaśnić w następujący sposób. Otóż pojawia się on tutaj w celu odzwierciedlenia stanu współczesnej kultury, w której często spotykamy się z opozycyjnymi Pakościami – tym, co niskie i błahe, oraz tym, co wysokie i wartościowe.

3.4. Małe Soplicowo

Cytat włączony do utworu *Diarhoea* to nie jedyny mickiewiczowski ślad, jaki pojawia się w tomiku *Świat dla opornych*. Inny wiersz²⁹⁶ został opatrzony przez Marcinkiewicza mottem z krótkiego wiersza autora *Dziadów* zatytułowanego [*Gęby za lud krzyczące...*], a w *Dzienniczku lektur* ponownie doszukać się można interesujących mnie w tej części pracy elementów związanych z obecnością *Pana Tadeusza*. Marcinkiewicz sięga tu po obraz z *Księgi trzeciej*, kiedy Hrabia w ogrodzie obserwuje Zosię, i w swoim wierszu tworzy inną, współczesną wersję tej sytuacji. Odbijają się w niej echa epopei: ogród zamienia się w działkę, Hrabia jest bohater przedstawiający swoje obserwacje w formie pierwszoosobowej wypowiedzi, a Zosią staje się córka sąsiadów:

Od samego rana tkwię w altanie na działce
Bez chwili wytchnienia, raniąc do krwi palce,

Czytam *Gravity's Rainbow* Thomasa Pynchona
Córka sąsiadów z naprzeciwka, rozmarzona

Czternastolatka, właśnie plewi szczypiorek:
Najpierw wypina się powoli w moja stronę,

²⁹⁵ P. Kępiński, „Ma w sobie przeszkodę”, „Czas Kultury” 1999, nr 4, s. 75-77.

²⁹⁶ Mowa o utworze *Witamy w Babel* (s. 28).

W tej pozycji wyrywa kos perzu, po czym,
Już wyprostowana, odgarnia z czoła włosy.

Gapię się na jej smukłe plecy jak cielę.
Odkładam książkę... Sięgam po „Camele”...

Za tydzień będzie można zebrać agrest.
Ale brzoskwinie są wciąż małe i twarde.

Ciekawe, że marchew jeszcze nie wzeszła.
Uff, niewygodne to oparcie krzesła...

Wstaję, podchodzę do przerdzewiałej
Siatki ogrodzenia, rzucam niedopałek

Między goździki sąsiadów i pijany
Czerwcowym powietrzem – wracam do altany.

Biorę do rąk książkę, niechętnie, niemalże z bólem.
Jestem kaleką. Książki to moje przeklęte kule.²⁹⁷

Utwór Marcinkiewicza jest swobodnym, zrozumiałym opisem sytuacji, w której czytający w altance mężczyzna obserwuje młodą dziewczynę. Zastosowanie rymów nadaje temu opisowi wrażenie lekkości, ale odsyła także w rejony *Pana Tadeusza*. Skoro jednak uwaga odbiorcy zostaje zwrócona w kierunku Mickiewicza, być może trzeba podążać na początku tym właśnie torem. Poeta wykorzystuje więc specyficzny, męski, „ukradkowy” punkt widzenia jaki łączy Hrabiego oraz bohatera, którzy stają się obserwatorami kobiecych wdzięków. Współczesna „ogrodniczka” i jej romantyczny pierwowzór także mają w tym przypadku cechę wspólną – wiek. W *Panu Tadeuszu* informację o tym ile lat ma Zosia, przekazuje Telimena:

Kochana Zosiu, już też całkiem zapominasz

²⁹⁷ P. Marcinkiewicz, *Dzienniczek lektur*, [w:] idem, *Świat dla opornych*, Kraków 1997, s. 64.

I na stan, i na wiek twój; wszak to dziś zaczynasz
Rok czternasty, czas rzucić indyki i kurki²⁹⁸.

Mężczyzna z wiersza Marcinkiewicza kontempluje młodzieńczą urodę i gesty pracującej dziewczyny, paląc papierosa. W kolejnych dystychach pojawia się myśl bohatera związana z owocami i warzywami, które rosną na działce. Są to agrest, brzoskwinie i marchew. To właśnie pierwszą z wymienionych roślin, która – poruszona przypadkiem przez Hrabiego – przyciągała uwagę Zosi, dwukrotnie odnaleźć można w księdze *Pana Tadeusza*:

I wcisnął się po cichu jak wilk do obory;
Nieszczęściem, trącił krzaki suchego agrestu.²⁹⁹

Tak zatrudniona, przecież obracała głowę
Na pamiętne szelestem krzaki agrestowe (...) ³⁰⁰.

Na tym Mickiewiczowskim tle wyróżnia się jeden element, który jakby nie przystaje do sposobu przedstawiania sytuacji. Jest to książka, którą czyta bohater, zatytułowana *Gravity's Rainbow* (tłum. *Tęcza grawitacji*) Thomasa Pynchona. To największe dzieło amerykańskiego pisarza, w którym przedstawia niezwykle perypetie oficera Williama Slothrop, który podczas II wojny światowej znalazł się na tropie niemieckich rakiet V2.

Najprościej byłoby powiedzieć, że V-2 jest złotym runem, po które podróżuje Odyseusz w mundurze US Army. Ale w tej powieści nic nie jest proste – narracja gubi się w gąszczu dygresji i wątków pobocznych, zamyka się myląc w opowieściach szkatułkowych – czasami niedorzecznych. Najczęstsze interpretacje przekonują, że Pynchon w tej powieści jest bezlitosnym krytykiem całej zachodniej cywilizacji (...) ³⁰¹.

Sądzę, że w wierszu Marcinkiewicza książka ta może być ważna z kilku powodów, mających także związek z zastosowaniem motywów mickiewiczowskich. Ze

²⁹⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 142.

²⁹⁹ *Ibidem*, s. 72.

³⁰⁰ *Ibidem*, s. 77.

³⁰¹ K. Varga, *Tęcza grawitacji, Pynchon, Thomas*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie internetowe z 13.01.2006 – <http://wyborcza.pl/1,75517,640569.html> [Dostęp: 7.05.2013 r.].

względu na datę wydania tomiku *Świat dla opornych* pewne jest, że bohater nie czyta jej w języku polskim, bowiem tłumaczenie ukazało się dopiero w 2001 roku. Pamiętając o tym, że opolski poeta jest także anglistą można domniemywać, że to on jest bohaterem utworu. Wskazuje także na to tytuł wiersza – *Dzienniczek lektur*, który sugeruje osobisty i czytelniczy charakter utworu. Te wątpliwości rozwiewa zupełnie Marcinkiewicz, który w umieszczonym obok wiersza tekście, mającym pełnić funkcję dopowiedzenia, pisze o lekturowym wspomnieniu z dzieciństwa:

Bardzo dawno temu chodziłem do szkoły podstawowej i moim cotygodniowym zadaniem domowym z języka polskiego było wpisywanie przeczytanych książek do „dzienniczka lektur”. Pamiętam ów zatłuszczony kajet. Był oprawny w ceratę, miał zgięte rogi i wydzieliał ostry zapach, trochę podobny do ludzkiego potu. (...) Jedyne, co mi pozostało z czasów analogowego dzieciństwa, to nawyk zapisywania tytułów przeczytanych książek, wraz z krótką notką wyjaśniającą ich treść.³⁰²

Opierając się na wypowiedzi Marcinkiewicza można powiedzieć, że w omawianym tu wierszu dokonał czegoś w poetycki wycinek z owego dzienniczka. Zrobił to w inny sposób niż do tej pory, bowiem wymyślił utwór, w którym umieścił – w sposób bezpośredni (Pynchon) i pośredni (Mickiewicz) informację o przeczytanych lekturach. Trudno powiedzieć, czy są one dla poety najważniejsze, ponieważ sięga on także do innych autorów, ale wydaje się, że w jakiś sposób bardziej akcentuje ich obecność. Taki sposób wskazania na obydwu twórców odsłania także strategię pisarską Marcinkiewicza. Trzeba pamiętać, że *Tęcza grawitacji* to powieść postmodernistyczna, przez którą przebrnięcie z powodu wielu odwołań i aluzji jest dla przeciętnego czytelnika wielkim wyzwaniem i graniczy nawet niemożliwością. Analogicznie, pod względem częstotliwości występowania aluzji oraz korzystania z dorobku innych twórców wiersze Marcinkiewicza znajdują się bardzo wysoko, co zostało rozpoznane już na początku jego poetyckiej drogi i co potwierdzają kolejne tomiki.

W *Dzienniczku lektur* zwraca więc autor uwagę na to, że wybierze taki sposób tworzenia poezji i demonstracyjnie pokazuje to poprzez nawiązanie do *Pana Tadeusza*, które, co wynika z analizy utworu, jest przemyślane i poprzedzone uważną lekturą. Skoro jednak sięga do tego dzieła, studiując je wcześniej i wybierając kilka detali, dzięki

³⁰² P. Marcinkiewicz, *Dzienniczek lektur*, [w:] idem, *Świat dla opornych*, Kraków 1997, s. 65.

którym możliwe jest odnalezienie podobieństwa, wysyła sygnał, że zdaje sobie sprawę z wagi przeszłości literatury. Potwierdzenie znajduje tu opinia Mariana Stali, który zwracał uwagę na świadomość Marcinkiewicza dotyczącą tego, że:

(...) innej drogi już wciąż nie ma, poezja nie może odrzucić po prostu swej przeszłości, bo wtedy grozi jej rozplynięcie się w nie-poezji, poddanie naciskowi świata (ten zaś jaki jest – każdy widzi)...³⁰³

Potwierdzeniem tego, że Marcinkiewicz musie skłonić się do poparcia takiego właśnie stanowiska są ostatnie słowa wiersza, które uzmysławiają konieczność odwoływania się do literackiej tradycji: „Biorę do rąk książkę, niechętnie, niemalże z bólem. / Jestem kaleką. Książki to moje przeklęte kule”. Co ciekawe także w tej puencie usłyszeć można Mickiewiczowskie echa z czwartej części *Dziadów*, a dokładniej słowa Puustelnika:

Wszakże lubisz książki świeckie?...
Ach, te to, książki zbójcekie!
(ciska książkę)
Młodości mojej niebo i tortury!
One zwichnęły osadę mych skrzydeł
I wyłamały do góry,
Że już nie mogłem na dół skrócić lotu³⁰⁴.

Marcinkiewicz podkreśla więc, że jako poeta odczuwa ciężar wielkości literatury, także ciężar Mickiewicza. Jest w tym trochę pretensji, ale jest także akceptacja, która ujawnia się przytoczonym przed chwilą, manifestacyjnym stwierdzeniu z ostatniego wersu *Dzienniczka lektur*. Aktem tej akceptacji jest pisanie bez obawy o utratę indywidualności i z wiarą, że: „Lektury poety są jakby negatywem jego poezji”³⁰⁵.

Trzy lata po ukazaniu się *Świata dla opornych* Marcinkiewicz opublikował kolejny zbiór wierszy zatytułowany *Tivoli*³⁰⁶, w którym nie zrezygnował z realizacji swo-

³⁰³ M. Stala, *Teraz jesteś wolny* [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 271-272.

³⁰⁴ A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV*, [w:] idem, *Dziela*, t. 3, Warszawa 1995, s. 49.

³⁰⁵ P. Marcinkiewicz, *Dzienniczek lektur*, [w:] idem, *Świat dla opornych*, Kraków 1997, s. 65.

³⁰⁶ P. Marcinkiewicz, *Tivoli*, Kraków 2000.

jego intertekstualnego pomysłu na poezję. Wydaje się jednak, że tym razem więcej uwagi skupił na ocenie polskiej rzeczywistości, ukazując jej mniej atrakcyjne, choć (trzeba dodać) prawdziwe oblicze. W jednej z recenzji tomu Tadeusz Dąbrowski jasno określił świat, w którym porusza się bohater wierszy Marcinkiewicza:

Przestrzeń ta rysuje się grubą i zdecydowaną kreską, jest na ogół konkretna, ciężka, i, co najważniejsze, doskonale nam wszystkim znana: Polska, szare miasto, betonowa dzielnica, brud, zaduch, klaustrofobia, punkty orientacyjne – „Tania Książka”, „Bar Roma”, „Superlumpeks”. Wszystko – nasze, pośród wszystkiego wróbel – kwintesencja „naszości”. Pejzaż powiedzielibyśmy zwyczajny, ale podejście Marcinkiewicza do tego pejzażu niezwykle; bo ileż sympatii i ciepła w opisach szyldów reklamowych, wystaw sklepowych, ulic, wciśniętych pomiędzy bloki parczków³⁰⁷.

Skoro w tym współczesnym obrazie pojawia się „Bar Roma” można się już domyślać, że Marcinkiewicz nie pominie w swoim tomiku także tematów Mickiewiczowskich. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie są one wplecione w najobszerniejszą część tomiku, w której obserwujemy poczynania bohatera zanurzonego w życiu miasta. Poeta komponując tomik podzielił go na pięć części. Najbardziej rozbudowana jest właśnie ta pierwsza, zatytułowana *Godzina cieni*, później w *Wehikule czasu* bohater staje się „Podróżnikiem w Czasie”, odwiedza miejsca z przeszłości, opisuje nieznane postaci, niezwykłym nocnym pociągiem dociera także do galaktyk swoich obaw i uczuć. Trzecia część, zatytułowana *Pugerups Gård*, to wiersze powstałe podczas pobytu poety w Skandynawii. Kolejny element w strukturze zbioru jest najmniejszy, bowiem składa się z jednego tylko utworu. Ta część została opatrzona tytułem *Mała pauza*, a zamieszczony w niej wiersz nosi nazwę *Soplicowo*. Całość dopełnia krótki poemat *We mgle*. Oczywiście, najbardziej interesująca dla rozważań o obecności Mickiewicza we współczesnej poezji jest – „romantyczna pauza”, która w całości poświęcona jest *Panu Tadeuszowi*. Utwór ten, zbudowany z sześciu ośmiowersowych strof rozpoczyna się od nocnego marzenia Tadeusza:

Tadeusz nie może zasnąć. Komary oblaży mu szyję.

Wciąż go łaskocze srebrny śmiech Telimeny.

– Ach, być jej wachlarzem... Pucharem, z którego pije...

³⁰⁷ T. Dąbrowski, „Oto przeszedłem połowę drogi przez czas”, „Topos” 2001, nr 1, s. 157.

W marzeniu całuje ją w nosek i – co dalej nie wiemy.
Na zwiewnej parze obłoków gotuje się Mleczna Droga.
O północy zjawia staje w oknie dworskiej izby.
Jak romantycznie wzdycha! Jak pieści zimny brokat!
Daremne jej umizgi.

Gdyby spróbować umiejscowić tę sytuację w epopei Mickiewicza można łatwo dostrzec, że dzieje ona między trzecią a czwartą księgą i poprzedza polowanie. W księdze *Dyplomatyka i łowy* otrzymujemy bowiem następującą informację:

W Soplicowie ruch wielki; lecz ni psów hałasy,
Ani rżące rumaki, skrzypiące kolasy,
Ni odgłos trąb dających hasło polowania
Nie mogły Tadeusza wyciągnąć z posłania;
Ubrany padłszy w łóżko, spał jak bobak w norze.
Nikt z młodzieży nie myślał szukać go po dworze,
Każdy sobą zajęty śpieszył, gdzie kazano;
O towarzyszu sennym całkiem zapomniano.

On chrapał; słońce w otwór, co śród okienicy
Wyrznięty był w kształt serca, wpadło do ciemnicy
Słupem ognistym, prosto sennemu na czoło;
On jeszcze chciał zadrzemać i kręcił się w koło,
Chroniąc się blasku, nagle usłyszał stuknienie,
Przebudził się; wesołe było przebudzenie.
Czuł się rzeźwym jak ptaszek, z lekkością oddychał,
Czuł się szczęśliwym, sam się do siebie uśmiechał:
Myśląc o wszystkim, co mu wczora się zdarzyło,
Rumienił się i wzdychał, i serce mu biło³⁰⁸.

Celem Marcinkiewicza jest tu dopisanie do znanej historii dodatkowego, onirycznego fragmentu. Autor dba o to, by ów fragment pasował do *Pana Tadeusza* i wykorzystuje informacje z tekstu epopei. Można zatem przypuszczać, że bohater rozmyśla o Telimienie, która jako wzdychająca zjawia pojawiła się o północy w jednym z okien

³⁰⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] *Dzieła*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 106.

dworku. Wydaje się, że Marcinkiewicz dookreśla to, o czym milczy Mickiewicz. Nie jest to jednak zupełnie ścisła informacja. Mickiewicz opisał bowiem chwilę, gdy Tadeusz powędrował nocą do pokoju Telimeny, ale jego przyjaciele, którym przed publikacją czytał swój poemat, uznali ów fragment za niemoralny i postulowali jego wykreślenie. Mickiewicz przystał na ten postulat. Fragment nie został wydrukowany, ale ocalał³⁰⁹. Marcinkiewicz sięgnął więc w swoim utworze do tego fragmentu *Pana Tadeusza*, który nie pojawia się w większości wydań epopei. Poeta odsłania mniej znaną informację posługując się precyzyjną wiedzą dotyczącą historii powstania poematu Mickiewicza.

Ostatni wers pierwszej strofy *Soplicowa* przynosi stwierdzenie „Daremne jej umizgi”, co niejako wskazuje czytelnikowi, że pomimo tego, że otrzymuje nową informację, to poza dookreśleniem, bieg Mickiewiczowskiej epopei nie ulegnie tutaj znaczącej zmianie. I tak dzieje się właśnie w drugiej strofie, która poświęcona jest głównie czwartej księdze.

Skoro świt polowanie. Już Asesor z Rejentem
Idą z psami gościńcem. Przed nimi ciemnieje puszcza.
Przesieką pędzi niedźwiedź: Hrabia ma oczy zamknięte
Z przerażenia, Tadeusz flintę z rąk wypuszcza.
Wtem pada strzał; niedźwiedź martwy. Kto trafił?
Ze stu kroków! W środek paszczęki! Robak? To ci księżyna!
Wojski wyciąga róg i gra, jak on jeden potrafi.
Bigos kipieć zaczyna.

Marcinkiewicz streszcza tu najważniejsze wydarzenia *Księgi czwartej*, z których wybiera charakterystyczne elementy, które są bardzo dobrze znane. Korzysta też z pojedynczych określeń, które odszukać można w księdze *Dyplomatyka i łowy*, jak np. gościńiec, paszczęka, księżyna. Zapewnia odbiorcę w ten sposób, że porusza się po bardzo dobrze znanym obszarze, że pamiętamy dramatyczny moment ataku niedźwiedzia na Tadeusza i Hrabiego, precyzyjny i ryzykowny strzał księdza Robaka, grającego na rogu Wojskiego i smakowity bigos, który kończy polowanie. Kiedy jednak spróbujemy porównać strofę Marcinkiewicza z czwartą księgą okazuje się, że nie wszystkie detale są

³⁰⁹ Por. A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 434-435.

identyczne. Po pierwsze poeta pisze, że niedźwiedź pędzi przesieką, czyli leśną drogą, która powstaje w wyniku wycięcia drzew w linii. Tymczasem w utworze Mickiewicza dwukrotnie podana zostaje informacja, że niedźwiedź po prostu wychodzi z lasu:

Głupi niedźwiedziu! Gdybyś w mateczniku siedział (...).
Wyszedłeś na brzeg puszczy, gdzie się las przerzedził...³¹⁰.

oraz

Tu las był rzadszy; słychać z głębi ryk, trzask łomu,
Aż z gęstwy, jak z chmur, wypadł niedźwiedź na kształt gromu (...)³¹¹.

Podobne, nieznaczące odstępstwa od Mickiewiczowskiej epopei dotyczą zachowania Hrabiego i Tadeusza w obliczu niebezpieczeństwa. Marcinkiewicz przekonuje, że ów pierwszy z przerażenia zamknął oczy, a drugi wypuścił broń z rąk. W *Panu Tadeuszu* zachowanie „ostatnich strażników obławy” wygląda nieco inaczej. Po tym, jak strzelając jednocześnie strzelili do niedźwiedzia, chybiając celu

(...) tuż utkwiony
Oszczep jeden chwycili czterema ramiony,
Wydierali go sobie; spojrzą, aż tu z pyska
Wielkiego, czerwonego dwa rzędy kłów błyska
I łapa z pazurami już się na łby spuszcza;
Pobledli, w tył skoczyli, i gdzie rzadnie puszcza,
Zmykali (...)³¹².

Chociaż zachowania bohaterów, jakie przedstawia Marcinkiewicz, nie da się wykluczyć, to jednak u Mickiewicza ono nie występuje. Zmiany wprowadzone przez opolskiego poetę mogą wydawać się nieistotne, bowiem ogólny plan wydarzeń nie zostaje zmieniony, ale można się zastanowić nad celowością takiego zabiegu. Sądzę, że właśnie za zignorowaniem literackich faktów kryją się intencje autora, który, owszem,

³¹⁰ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 121.

³¹¹ *Ibidem*, s. 123.

³¹² *Ibidem*.

musi stosować pewne zmiany, bowiem inaczej jego pomysł byłby pozbawiony sensu i polegałby wyłącznie na skrótowym przepisaniu *Pana Tadeusza*. Autor demonstruje więc jak w naszej świadomości funkcjonuje romantyczna epopeja Mickiewicza i jak łatwo wyręczamy się ogólnikową wiedzą, której zdajemy się pewni. O ile nie było z tym problemu w pierwszej strofie, bowiem mieliśmy tam do czynienia z przestrzenią możliwą, ale nową, wykreowaną w oparciu o małą część fabularną, to w drugiej strofie, właśnie poprzez przywołanie fragmentu doskonale znanego, uwaga czytelnicza może nie być tak czuła na detale. Dalsze wydarzenia obserwujemy w trzeciej strofie:

Tymczasem Telimienie żar zmysłów uderza do głowy
Wniebowzięty Tadeusz zbiera z jej nóżek mrówki.
Prostaczek, ale kocha mocniej od Casanovy.
Pobędzie na salonach, to zrobi się słodziutki.
Przy wieczerzy klótnia. – Zaa-jee-chaac, tokuje Gerwazy.
Sędzia rzuca Hrabiemu pozew jak rękawice.
Moczyębom z Dobrzyna nie trzeba mówić dwa razy:
- Hajże na Soplicę!

Marcinkiewicz odnotowuje tutaj kilka istotnych wydarzeń z trzech kolejnych ksiąg *Pana Tadeusza*. Najbardziej rozbudowuje wątek dotyczący „planów myśliwskich” Telimeny z księgi piątej. Wykorzystuje określenie Tadeusza („prostaczek”), którym posługuje się w utworze bohaterka, ale dalszą część opisu jej myśli przetwarza według swojego pomysłu, stosując porównanie mające podkreślić, pierwsze uczucie bohatera. W tym kontekście nie mogło też zabraknąć komicznego (i jednocześnie najbardziej erotycznego) w całej epopei wątku związanego ze zmaganiem Telimeny i Tadeusza z mrówkami. Trzeba zwrócić uwagę, że Marcinkiewicz uwypuklił w swoim utworze tę relację obojga bohaterów, a na margines zepchnął postać Zosi³¹³. Wytlumaczyć to można chyba barwną Telimeną, która jest przez czytelnika dobrze zapamiętana. Alina Witkowska w zbiorowej pracy *Mickiewicz. Encyklopedia* zauważa:

Telimena jest jedyną kobietą postacią utworu, której cielesność została przez poetę nie tylko dostrzeżona, lecz wyeksponowana. Z nią też łączą się sceny nasycone erotyzmem (Telimena i mrówki) lub sygnały narracyjne pozwalające się domyślać mi-

³¹³ Zosia pojawi się w przedostatniej strofie, ale ta obecność będzie tylko incydentalna.

łosnych spełnień (np. powód, dla którego Tadeusz spóźnił się na polowanie. Z tych też względów była Telimena postacią kontrowersyjną, budzącą zastrzeżenia, a czasem wręcz niechęć czytelników i krytyki³¹⁴.

Współcześnie nade wszystko uważa się Telimenę za „trzpikę”, „metresę” uganiającą się za mężczyznami. Bohaterka *Pana Tadeusza* nadal jest jednak bardzo intrygująca, a erotyzm, jaki jest w nią wpisany, pozostaje mocna, łatwą do zapamiętania cechą. W dalszej części strofy dostrzec można punkty zaczerpnięte z *Księgi piątej* (kłótnia oraz aluzyjne, podniesione do stopnia pewności i konieczności słowo Gerwazego „Zaa-jee-chać”), *Księgi szóstej* (pozew przeciw Hrabiemu) oraz *Księgi siódmej* (wykorzystanie cytatu „Hajże na Soplicę”, który zamyka księgę). W czwartej strofie utworu Marcinkiewicza nie odnajdujemy (poza samym poetyckim streszczeniem *Pana Tadeusza*) elementów, które w jakiś sposób uzupełniłyby jego odczytanie lub pozwoliły na przeprowadzenie szczegółowych porównań.

Nad Soplicowem błyska komety krwawe oko.
Hrabia na czele zbrojnych przybywa zająć majątek
Widząc go Telimena mdleje raniona głęboko
Strzałą Amora; rankiem Moskałe buszują wśród grządek.
Major Płut dziarsko prosi Telimenę do mazura.
Jegry taplają się w błocie niby muchy w smole,
Wszyscy pijani, więc bitwa trwa krótko. Śmierć-matula
Trupami ściele pole.

Można tu zwrócić uwagę na nieco zmienioną przyczynę omdlenia Telimeny, które Marcinkiewicz odsłania w ciekawy sposób za pomocą przerzutni klauzulowej. Bohaterka w eposie mdleje błagając o litość Hrabiego, który ze swą zbrojnie najechał na dwór w Soplicowie:

Tymczasem Telimena wpadła między konie,
Wyciągnęła ku Hrabi załamane dłonie:
«Na twój honor!» krzyknęła przeraźliwym głosem,

³¹⁴ Mickiewicz. *Encyklopedia*, pod. red. J. M. Rymkiewicza, D. Siwickiej, A. Witkowskiej, M. Zielińskiej, Warszawa 2001, s. 538.

Z głową w tył wychyloną, z rozpuszczonym włosom,
«Przez wszystko, co jest świętym, na klęczkach błagamy!
Hrabio, śmiesz odmówić? Proszą ciebie damy;
Okrutniku, nas pierwszej musisz zamordować!»
Padła zemdlona – Hrabia skoczył ją ratować (...) ³¹⁵.

Uwaga Marcinkiewicza dotycząca zranienia Telimeny strzałą Amora ma tutaj odzwierciedlać charakter jej zachowania. Nie chodzi tu nagłą, miłosną epifanię. Bohaterka postępuje bowiem jak heroina romansów, która rzuca się do stóp rycerza, a ten musi ją ratować.

W szóstej strofie nadal przez chwilę śledzimy wydarzenia fabularne, skrócone zresztą, w sposób maksymalny, ale w ostatnich wersach następuje częściowe przełamanie tej konstrukcji i zwrócenie się w kierunku autorskiego dopowiedzenia historii przedstawianej w *Panu Tadeuszu*

Ksiądz Robak postrzelony umiera. Gangrena.
Na szczęście zdążył się wyświadczyć Gerwazemu.
Zwycięskich młodzianków płaczą Zosia i Telimena:
Emigracja jak żeniaczka – pisana każdemu.
Sopiców znów cichy. Szarak pomyka w ściernisko.
Sędzia dula węgrzyna prosto z pękatej butelki.
Ból w krzyżu mówi mu, że koniec poematu blisko.
Od jutra ani kropelki.

Marcinkiewicz kończy przetwarzanie utworu Mickiewicza, ale umieszcza w nim analogicznego, znanego szczęśliwego finału, z odtąńczonym polonezem i dźwiękami *Mazurka Dąbrowskiego*. Zakończenie wydaje się dość nostalgiczne: bohaterowie opuszczają Soplicowo, udając się na emigrację, tak jak w dziesiątej księdze *Pana Tadeusza*, ale nie spotkamy już tańczących bohaterów. Marcinkiewicz w oparciu o ostatnią księgę arcypoeematu projektuje scenę Sędziego pijącego alkohol. Rodzaj trunku nie jest przypadkowy, bowiem jak pisze Mickiewicz o gościach bawiących podczas uczty:

³¹⁵ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 236-237.

Wszystko prędko z żołnierskim jedli apetytem,
Kieliszki napęlniając węgrzynem obfitym³¹⁶.

Sędzia upija się więc, na co wskazuje ostatni wers strofy: „Od jutra ani kropelki”, ale jego samopoczucie zapowiada zarazem zakończenie całego poematu, jakby posiadał on niezwykłą świadomość tego, że jest postacią literackiego utworu. Wytlumaczeniem tego może być oczywiście jakieś alkoholowe złudzenie bohatera, ale sam pomysł Marcinkiewicza nadaje też Sędziemu nową umiejętność – przeczuwania końca. Poeta nie wykorzystuje dalej tego konceptu, ale pozostawia czytelnika z dziwnym uczuciem i wyobrażeniem, że gdzieś poza znanym obrazem bohatera znajduje się też jego inna, nieznana strona. Cała historia pozostaje więc niejako zawieszona w „momencie końca”, ale także nie chodzi tylko o koniec poematu, ale o koniec intensywnego, pełnego przygód, uczuć i emocji świata, który na oczach czytelnika umyka bardzo szybko. Elementy tego świata, jego istotę odsłania ostatnia strofa:

I tak mijają sezony. Poranne światło
Maluje na imbryku z kawą złote kreski.
Za oknem kuchni pyszni się w błękicie jabłoń.
Leniwy obłok sunie między dzikie agresty
To tylko z rzadka świat jest czysty jak ta chwila
I rzeczy są, jakie są, wierne swojej duszy...
Wojski zawzięcie tarmosi kuchcika: gamoń wylał
Kawę na obrusik.

Spoglądając na całość utworu Marcinkiewicza, można zauważyć, że ta strofa ma zupełnie inny charakter niż poprzednie. Oczywiście, w ostatnich wersach pojawi się jeszcze jeden z bohaterów *Pana Tadeusza*, ale jego obecność będzie miała już inną rolę. Kluczowe do odczytania ogólnej wymowy wiersza wydają się słowa „To tylko z rzadka świat jest czysty jak ta chwila”. Poeta przywołuje więc kilka takich przykładów. Są to refleks świetlny odbity w naczyniu z poranną kawą, jabłoń na tle błękitu nieba, obłok przesuwający się po niebie. A zatem są to obrazy jasne i czyste, będące pięknymi epifaniami świata. Marcinkiewicz sięga po nie czasem w innych wierszach z tomu *Tivoli*. Odpowiednim przykładem jest tu np. utwór *Prazdnik maja. Miasto popiołu*, w którym

³¹⁶ *Ibidem*, s. 338.

dwaj uczniowie po ucieczce z pierwszomajowego pochodu są spisywani przez milicjantów, ale to wydarzenie nie ma znaczenia, bo odbywa się właśnie w takim jasnym momencie:

Oglądają mój dowód, spisują, rzną głupa.

Nie mogą wiele zrobić. W powietrzu drży upał.

Jak błyszczą samochody, jak wibruje przestwór!

Jaskółki tuż nad nami nie boją się przestróg

Obłoków, które suną dostojnie z północy.

Jak nic będzie dziś burza. Mrużę w słońcu oczy³¹⁷.

Te wyjątkowe momenty dostrzega w poezji autora *Świata dla opornych* Konstanty Pieńkosz. Krytyk ten w jednej z recenzji zwraca uwagę, że chociaż z utworów Marcinkiewicza „przeziera dosyć okrutny realizm, dookolna brzydota, grymas jednostkowego i społecznego cierpienia”³¹⁸ to bohater potrafi wrosnąć w tę nieatrakcyjną rzeczywistość i spostrzec piękno świata. Poeta w opinii badacza „spokrewnia zatem realizm z mistycznym przeblyskiem i pozwala odejść rozpaczcy «na tę krótką jak mgnienie chwilę»”³¹⁹. Widać więc, że w ostatniej strofie *Soplicowa* Marcinkiewicz wskazuje na ważność tych mgnień w doświadczaniu rzeczywistości. To jednak nie wszystko, bowiem wyjaśnienia wymagają jeszcze relacje tej kończącej utwór strofy wobec wcześniejszego odtworzenia fabuły *Pana Tadeusza*. Sądzę, że ten zamysł odczytywać należy w dwojaki sposób. Te najbardziej uwypuklone przez Marcinkiewicza chwile kiedy „rzeczy są wierne swojej duszy”, są bardzo mickiewiczowskie i nietrudno je odnaleźć w poemacie. Są to przecież jego najbardziej metafizyczne części, w których realizuje się słynne „widzę i opisuję”.

Wspomniane w utworze Marcinkiewicza agrest i jabłoń z pewnością swoją proveniencję zawdzięczają *Panu Tadeuszowi*. A jak potwierdzają badacze, Mickiewiczowski sad ma w sobie cechy doskonałości, urasta do rangi raju, a więc jest miejscem auten-

³¹⁷ P. Marcinkiewicz, *Przedmiot maja. Miasto popiołu*, [w:] idem, *Tivoli*, Kraków 2000, s. 17.

³¹⁸ K. Pieńkosz, *Mgła i światło*, „Więź” 2001, nr 3, s. 171-172.

³¹⁹ *Ibidem*, s. 174.

tycznego zachwytu. Adela Kuik-Kalinowska w interesującym artykule dotyczącym tego tematu pisze:

W ogrodach, w tychże boskimi energiami formowanych przestrzeniach, natura żłobiła swe tajemne hieroglify, w nich człowiek poczuć mógł się radosny i nieskrępowany niczym wieczne dziecko, wśród nich odnajdywał swą spontaniczną moc tworzenia. Nad nim samym i poprzez różnorodne formy roślinnej „materii” przeświecał metafizyczny sens. Tu przez chwilę zatrzymywał się bieg historii, troski codzienności³²⁰.

Podobne cechy u Mickiewicza mają także chmury, światło i błękit, które umieszcza Marcinkiewicz w ostatniej strofie³²¹. Wynika z tego, że współczesny poeta dostrzega wartość tych elementów, są one bliskie jego poetyckiej wyobraźni, a może nawet są ważnym punktem jego tożsamości zaczerpniętym z Mickiewicza. W tym sensie, powoływanie się na klasyka polskiej literatury ma jednoznacznie odsłonić źródło pisarskiej inspiracji i być demonstracją tego, że to właśnie Mickiewicz dotarł do takiego stopnia artyzmu, którego nie da się przekroczyć, ale można, z szacunku dla niego, powtórzyć go, włączyć w nowy utwór.

Autor *Tivoli* nie pozostaje jednak zupełnie bezkrytyczny wobec swojego poprzednika. Zwróćmy uwagę, że podkreśla rzadkość pojawiania się tych niezwykłych błysków rzeczywistości. Nie ma złudzeń, że świat i życie nie zmierzają wyłącznie do pozytywnego zakończenia. Koniec bywa najczęściej odczuwany jako bolesny. Dlatego właśnie *Soplicowo* Marcinkiewicza, inaczej niż *Pan Tadeusz*, kończy się w momencie emigracji, opuszczenia centrum świata, w którym wydarzało się „Wszystko”.

Ostatnie wersy utworu, które akcentują jeszcze podróż do poematu Mickiewicza, przynoszą zaskoczenie, bo oto widzimy Wojskiego, który tarmosi kucharczyka, bowiem wylał on kawę na obrus. O ile we wcześniejszych strofach Marcinkiewicz, sięgając po *Pana Tadeusza*, wprowadzał niewielkie zmiany w wydarzeniach lub poszczególnych scenach, zachowując chronologię, to w finale utworu umieścił scenę, której u Mickiewicza nie znajdziemy. Znając już jednak postępowanie poety w omawianym tutaj wierszu, można na podstawie tych dwóch wersów odszukać w eposie przestrzenie,

³²⁰ A. Kuik-Kalinowska, „*Był sad...*” – *O kontekstach i poetyce jednego z opisów*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, pod. red. B. Doparta i F. Ziejki, Kraków 1999, s. 497.

³²¹ Szerzej na ten temat pisze Leszek Zwierzyński w artykule *Pan Tadeusz – metafizyczny kształt świata w obrazach żywiołów*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, pod. red. B. Doparta i F. Ziejki, Kraków 1999, s. 407-429.

które uwzględniałyby postać Wojskiego, kuchcików oraz motyw kawy. Najbardziej widocznym tropem jest kawa, której Mickiewicz poświęcił w *Księdze drugiej* obszerny fragment, gdzie przyrządzanie, podanie i spożywanie napoju wywyższył do rangi rytuału:

Takiej kawy jak w Polsce nie ma w żadnym kraju:
W Polsce, w domu porządnym, z dawnego zwyczaju,
Jest do robienia kawy osobna niewiasta,
Nazywa się kawiarka; ta sprowadza z miasta
Lub z wicin bierze ziarna w najlepszym gatunku
I zna tajne sposoby gotowania trunku,
Który ma czarność węgla, przejrzystość bursztynu,
Zapach moki i gęstość miodowego płynu³²².

W tej samej księdze, nieco później, znajdziemy też Wojskiego, który jest zajęty łapaniem muchy, a kuchcikowie pojawiają się w opowieści Gerwazego o ataku Moskali. Obecność postaci, poza związkiem formalnym utworu, nie ma tu ścisłego powiązania z wyżej przywołanym opisem, ale charakter przedstawionego motywu kawy należy zapamiętać, bowiem będzie on, jak sądzę, pomocny w interpretacji wiersza Marcinkiewicza. Drugą przestrzeń *Pana Tadeusza*, z której mógł korzystać poeta umieszczając sytuację z rozlaną kawą odnajdujemy w przedostatniej księdze. To Wojski jest odpowiedzialny za przygotowanie biesiady, która ma „dom Sopliców na wiek wieków wsławić”³²³. Bohater przejmuje więc rolę kucharza, dodajmy „Kucharza doskonałego”, bo z księgi o takim właśnie tytule korzysta bohater, przygotowując potrawy:

Co Wojski wyczytawszy pojmie i obwieści,
To natychmiast kucharze robią umiętni.
Wre robota, pięćdziesiąt nożów w stoły tętni,
Zwijają się kuchciki czarne jak szatany:
Ci niosą drwa, ci z mlekiem i z winem sagany,
Leją w kotły, skowrody, w rondle, dym wybucha;
Dwóch kuchcików przy piecu siedzi, w mieszki dmucha,
Wojski, ażeby ogień tym łącniej rozpalać,

³²² A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 61.

³²³ *Ibidem*, s. 310.

Rozkazał stopionego masła na drwa nalać
(Zbytek ten dozwolony jest w dostatnim domu).
Kuchciki sypią w ogień suche pęki łomu.
Inni na różny sadzą ogromne pieczenie
Wołowe, sarnie, combry dzicze i jelenie (...) ³²⁴.

W fragmencie tym kilkakrotnie obserwujemy skrzętnie pracujących kuchcików. To być może tutaj, w pośpiechu, w krzątaniu jeden z nich „wylał / Kawę na obrusik”? Zaznaczając kilka źródeł, z których korzysta Marcinkiewicz, chcę pokazać, że w jego przypadku lektura *Pana Tadeusza* jest wnikliwa, choć przy pierwszym odczytaniu całego utworu, kiedy napotykamy sporo ogólników upraszczających fabułę możemy mieć co do tego sporo wątpliwości. W przytoczonych fragmentach istotne znaczenie ma to, że Mickiewicz ukazuje tu wyjątkowość wykreowanego świata, ideał rzeczywistości. Zyskujemy dzięki temu przekonanie, że kawa w *Panu Tadeuszu* jest najsmaczniejszą kawą świata, a potrawy przygotowane przez Wojskiego i kuchcików są kwintesencją smaku. W tej doskonałej przestrzeni nie ma miejsca na pomyłkę. W tym kontekście zauważamy wyraźny kontrast między obrazem zaproponowanym przez Marcinkiewicza, bowiem natrafiamy w nim na różnorodne defekty, które zupełnie nie odpowiadają światu przedstawianemu przez autora arcypoematu. Zakończenie utworu Marcinkiewicza jest więc potwierdzeniem takiej wizji świata, niekoniecznie pesymistycznej, ale realistycznej, która podkreśla, że w życiu mogą pojawiać się tylko przebłyśki ideału, że nie ma tu miejsca na jego pełne wypełnienie. Właśnie dlatego w utworze Marcinkiewicza historia zaczerpnięta z *Pana Tadeusza* nie ma szczęśliwego zakończenia, ale zostaje zawieszona w momencie smutnej tęsknoty Wojskiego, zagłuszanej popijaniem węgrzynem. Wydaje się więc, że przyjęcie takich rozwiązań interpretacyjnych usprawiedliwia tak szerokie, aluzyjne wykorzystanie poematu Mickiewicza.

Współczesny poeta posłużył się *Panem Tadeuszem* w specyficzny sposób. Najpierw uspił czujność czytelników sugerując, że romantyczne dzieło jest doskonale znane, że potrafimy je z łatwością otworzyć, ustalić – jak podczas lekcji języka polskiego – ogólny plan wydarzeń i uznać go za prawidłowy. Potem, poprzez wprowadzenie szeregu modyfikacji fabularnych pokazał jednak, że próba aktualizacji utworu Mickiewicza jest trudniejsza niż się wydaje, choć jest on tak mocno zakorzeniony w literacką świa-

³²⁴ *Ibidem*, s. 311.

domość. Właśnie dlatego przy pierwszym odczytaniu wiersza Marcinkiewicza pojawia się wrażenie prostego powtórzenia fabuły arcypoematu, a jedynym uzasadnieniem takiego gestu wydaje się chęć sprawdzenia przez Marcinkiewicza własnych możliwości warsztatowych, pozwalających na zawarcie obszernego dzieła w poetyckiej miniaturze. Takie przekonanie towarzyszy Marii Cyranowicz, która w nietypowej, wierszowanej recenzji tomiku kilka razy zwróciła uwagę na jego Mickiewiczowską część, nie uznając jej wcale za mocny punkt zbioru:

Czemu panek Tadeusz zajeżdża przed ganek?

W dodatku po staremu, nie na nowszej jawie?

(...)

Ale tak jak arbuzy z melonem mylone,

Tak streszczanie eposu jest nieefektywne.

(...)

Zresztą sześćdziesiąt wersów³²⁵ powinno na jawie

innej niż Marcinkiewicza soplicowski ganek

wystarczyć o „Tivoli”. Choć to nie śmietanka³²⁶.

Można zgodzić się z autorką co do nieefektywności utworu Marcinkiewicza, ale sądzę, że właśnie na wytworzeniu takiego wrażenia zależało poecie, ponieważ ma to odzwierciedlać ogólne funkcjonowanie *Pana Tadeusza* współcześnie, często ograniczane do skróconego planu wydarzeń. Wydaje się, że Marcinkiewicz nie tutaj widzi siłę Mickiewiczowskiego dzieła – tkwi ona raczej w jednostkowych elementach epifanii zachwyty, odczuwania wieczności.

3.5. W mocy Inwokacji

Ślady obecności Mickiewiczowskiego poematu odnaleźć także w twórczości Dariusza Suski. Pisarz ze Złotoryji w swoim drugim tomiku poetyckim z 1998 roku zatytułowanym enigmatycznie *DB 6160221*³²⁷ umieścił wiersz *Elegia podróżna*. Utwór

³²⁵ Autorka nawiązuje do długości własnej recenzji.

³²⁶ M. Cyranowicz, *Pawła Marcinkiewicza „Tivoli” czytane w sierpniu 2000 roku na siódmym piętrze bloku ocieplanego styropianem*, „Studium” 2000, nr 4, s. 179-180.

³²⁷ D. Suska, *DB 6160221*, Kraków, 1998.

ten znajduje się także w wydanym dziesięć lat później zbiorze *Czysta ziemia*³²⁸, w którym zgromadzone zostały cztery tomy poetyckie. Autor w nocie zamykającej zbiór odnosi się do wprowadzonych nim zmian i rozszyfrowuje znaczenie wcześniejszego tytułu:

Wiersze w pierwszej części „Światło” pochodzą z tomu o nieczytelnym już tytule *DB 6160221*, który był numerem mojego ówczesnego dowodu osobistego. Zrezygnowałem w tej części z tekstów, które moim zdaniem się zestarzały³²⁹.

Ta autorska uwaga wskazuje na dwie, dosyć ważne sprawy w kontekście obecności aluzji Mickiewiczowskich w utworze *Elegia podróżna*. Użycie numeru dowodu osobistego jako tytułu tomiku może wskazywać, że wiersze, które zostały w nim umieszczone naznaczone są indywidualizmem, niepowtarzalną tożsamością autora. Oczekiwać można, że poeta zawarł tu tematy dla niego samego bardzo istotne, inspirujące, wzorcowe. Oczywiście dopuszczać można tu także wydźwięk związany z pewnym odgórnym, państwowym naznaczeniem, przyporządkowaniem, ale sądzę, że idzie tu o rzecz nieco szerszą, związaną z konsekwencjami samego faktu urodzenia się człowieka w danym czasie i miejscu. Sam Suska w jednym ze swoich tekstów pisze:

(...) My nie możemy być bezstronni, bo jesteśmy skażeni przez akt urodzenia, który automatycznie zawęża perspektywę. Mapa, o ile nie jest mapą naszej duszy, obiektywizuje i nie wyróżnia jednych miejsc kosztem innych. Akt urodzenia arbitralnie i bez udziału naszej woli opowiada się po stronie tego właśnie miejsca i tego właśnie czasu, choćby miało być to miejsce o przekreślonej historii i czas, który ostatecznie zo-bojętniał na istnienie ludzi i domów.

Swoim zamaszystym charakterem pisma urzędnik bezpowrotnie dokonał takiego, a nie innego wpisu do naszego dowodu osobistego. Wykaligrafował w nim nie podlegającą zażaleniom i odwołaniom nazwę miejsca urodzenia (...) ³³⁰.

Poecie może więc zależeć na pokazaniu swojego funkcjonowania w tej rzeczywistości, do której został wrzucony, wskazaniu niektórych ważnych miejsc na życiowej mapie. Także kryterium wyboru tekstów do tomu *Czysta ziemia*, w którym główne znaczenie

³²⁸ D. Suska, *Czysta ziemia (1998-2008)*, Wrocław 2008.

³²⁹ *Ibidem*, s. 145.

³³⁰ D. Suska, *DB 6160221*, „Frona” 1998. nr 7, s. 46-47.

ma aktualność pozostaje, jak sędzę, w związku z wierszami nawiązującymi aluzyjnie do Mickiewicza. Świadczy to bowiem o tym, że twórczość autora *Dziadów* opiera się upływowi czasu i nadal może być dla poety jednym z ożywczych źródeł mających wpływ na jego literackie próby. Te dwa założenia mogą okazać się pomocne w końcowej ocenie tego czy Mickiewicz rzeczywiście jest dla Suski ważny, czy staje się tylko przypadkową grą z jednym z jego utworów.

Elegia podróżna

z coraz większą prędkością Ziemia się obraca,
wiec choć zwiesz je domem, to rzadko powracasz
do tych łąk upstrzonych plamami osiedli,
do klatek schodowych i pilśniowych mebli,

wszędzie jednakowych kubków z porcelany,
tu gdzie Panna Święta zniknęła ze ściany
stołowego pokoju, a plakat z Eltonem
zaprasza, by uciec pod jego obronę

od za ciemnych kuchni, bukietów z makatek,
malejących ojców, bolejących matek,
rajów, gdzie cudowne rozbłyski wieczorów
opromienia niebieska mgła telewizorów³³¹

W budowie wiersza w sposób jednoznaczny wyróżnić można kilka motywów, które zaczerpnięte zostały z *Pana Tadeusza*. Oczywistymi aluzjami są wyrażenia: „Panna Święta”, „do tych łąk”, ale też cała koncepcja utworu pomyślana została jako trawestacja Mickiewiczowskiej *Inwokacji*. Wiersz nie jest pisany trzynastozgłoskowcem, lecz dwunastozgłoskowcem (z trzema wyjątkami)³³², ale pojawiają się w nim rymy w układzie parzystym, co w dodatkowy sposób przybliża utwory Suski i Mickiewicza. Radosław Kobierski w recenzji pierwszego wydania tomu zauważa, że w *Elegii podróżnej* zrytmizowanie dominuje nad składnią, co pozostawia otwarte pytanie: „na ile

³³¹ D. Suska, *Elegia podróżna* [w:] idem, *Czysta ziemia (1998-2008)*, Wrocław 2008, s. 20.

³³² W całym utworze trzynaście zgłosek mają pierwszy, siódmy i ostatni wers. Może być to swoista „Mickiewiczowska klamra”, która spina cały wiersz Suski.

Suska prowadzi świadomą «grę» z romantyzmem, a na ile poprzestaje na realizacji określonego wzorca formalnego?»³³³. Spostrzeżenie Kobierskiego jest zasadne, bowiem jeśli spojrzeć na całą twórczość Suski, rzeczywiście można odnieść wrażenie, że większość jego wierszy ma charakterystyczny, Mickiewiczowski puls. To właśnie on powoduje, że pojawia się pytanie, czy nie ma w nich jakiejś formy dialogu z romantyzmem, pomimo tego, że są to dialogi niejednoznaczne i co najwyżej mogą zawierać dalekie echa utworów Mickiewicza. Dla zobrazowania tej strategii przywołuję ostatnią strofę wiersza Suski zatytułowanego *Światło*:

(...) światło, nic innego ci się nie przydarzy
oko wewnątrz oka zgromadzi obrazy
przypadkowych ławek, blaszanych śmietników
pod zelżałym śniegiem dziur w jezdni, chodników³³⁴

Zestawmy ją z doskonale znanym fragmentem *Pana Tadeusza*:

Tymczasem przenoś moję duszę utęsknioną
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągniętych (...) ³³⁵.

Podobnych przykładów w twórczości Suski z pewnością można odnaleźć więcej, ale sądzę, że próba uzyskania odpowiedzi na pytanie, czy Mickiewicz jest dla niego ważnym literackim patronem, z którym próbuje prowadzić dialog, na tak kruchej podstawie nie będzie możliwa i zakończy się tylko na niepewnych domysłach. Zakładam jednak, że na drodze interpretacji wiersza *Elegia podróżna*, w którym punkty zaczepienia między utworami Suski i Mickiewicza są czytelne, możliwe jest choćby częściowe stwierdzenie, czy możemy mówić o dialogu, czy też o incydentalnej grze z formą. W wierszu autora *Calej w piachu* już na początku, gdy uruchomione zostają tryby aluzji do *Pana Tadeusza*, odbiorca uzyskuje informację, że pomimo osadzenia utworu w ramie *Inwokacji* dojdzie do skonstrastowania zachowań i odczuć związanych z tęsknotą. Oto bowiem bohater, znajdujący się w oddaleniu od miejsca zamieszkania podróż-

³³³ R. Kobierski, *Światło nic ponadto*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_0405 [Dostęp: 7.09. 2013].

³³⁴ D. Suska, *Światło*, [w:] *Czysta ziemia (1998-2008)*, Wrocław 2008, s. 9.

³³⁵ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1998, s. 11.

nik, wcale nie manifestuje tak mocno, jak poeta w epopei, swojej nostalgii. Co więcej, nie gloryfikuje domu, ale raczej dokonuje marginalizacji jego wartości, co podkreślone zostaje dodatkowo przez stwierdzenie o rzadkich do niego powrotach. Dalej poeta przedstawia cechy miejsca, które jest wycinkiem szarej i biednej rzeczywistości. Osiedle, na którym mieszkał bohater, nie ma oryginalnego kształtu, ani żadnej cechy wyróżniającej. W samym domu brakuje także różnorodności; kuchnia jest ciemna, kwiaty, które ożywiałyby to miejsce, są sztuczne, namalowane bądź wyszyte na ściennych matkach. Zniknięcie obrazu Matki Bożej z pokoju i podsunięcie ewentualności zwrócenia się o opiekę do wizerunku Eltona Johna można tłumaczyć na kilka sposobów. Obecność plakatu z brytyjskim piosenkarzem, który – jak można domniemywać – był młodzieńczym idolem bohatera utworu, świadczy o niezmienności miejsca i zastygnięciu czasu. Puste miejsce po obrazie może też symbolicznie wskazywać, że jest to miejsce opuszczone przez Boga, a skonfrontowanie tej nieobecności z plakatem Eltona wydaje się w jakiś sposób odzwierciedlać kondycję współczesności, w której kultura popularna wypiera inne wartości, także te związane z religią chrześcijańską.

W przedstawianych obrazach Suska nie zawęża opisywanego miejsca wyłącznie do własnego domu. Oczywiście, niektóre przedmioty wskazują na pojedynczość i konkretność, ale, co widoczne jest szczególnie w ostatniej strofie, ukazane zostaje zwielokrotnienie tego obrazu, doświadczenie indywidualne zamienia się w doświadczenie wielu innych jednostek, żyjących w danym obszarze osiedla. Bardzo daleko stąd do Soplicowskiej idylli, co w smutny sposób podkreślają starość i cierpienie zamieszkujących w domu rodziców oraz ironiczne przedstawienie szczęśliwego raj, którym staje się wieczorne oglądanie telewizji.

Warto jeszcze zbadać przyczyny, dla których bohater rzadko wraca do swojego domu. Oczywiście, cały przedstawiony obraz mieszkania, naznaczony schyłkowością, nie zachęca do jego odwiedzenia i to właśnie wydaje się przyczyną postępowania bohatera. Jeśli jednak dokładnie przyjrzymy się pierwszej strofie, odnajdziemy inny, główny argument. Autor zdradza go w pierwszym wersie, pisząc: „z coraz większą prędkością Ziemia się obraca”. Suska próbuje pokazać ten melancholijny element ludzkiego życia, w którym człowiek po oderwaniu się od rodziny, zanurzeniu w wir świata, projektowaniu własnej egzystencji, sięga w rzadkich momentach powrotu do przeszłości, dzieciństwa i spostrzega, że w tych miejscach, które go kształtowały, które nadal określa domem, nieubłagane postępuje czas i powoli zostają one zagarniane przez rozpad, śmierć. Obraz przedstawiony przez Suskę z dwóch powodów staje się bardzo osobistym wy-

znaniem. W pierwszym rzędzie wskazuje na to sam tytuł. Elegia w swoim założeniu jest bowiem utworem, który dotyka spraw osobistych i ważnych egzystencjalnych zagadnień. Z drugiej strony istotne może być także sięgnięcie po *Inwokację*, w której Mickiewicz także wyraził swoje osobiste uczucia.

Zatrzymując się jeszcze przy samym gatunku elegii zaznaczyć trzeba, że jej istotną cechą jest rozpamiętywanie wydarzeń minionych jako czasu wartościowego³³⁶. U Suski, tak jak w *Panu Tadeuszu*, „elegijna sytuacja odsłania podmiot nostalgicznie ożywiający dawne sceny i obrazy (...)”³³⁷. W zestawieniu utworów Mickiewicza i Suski dość wyraźnie zaznacza się antonimia przyimków „od-do”, używanych w momencie samego wspomnienia. Pamiętne „Tymczasem przenoś moję duszę utęsknioną / Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych”, zostaje skonfrontowane z ucieczką „od za ciemnych kuchni, (...)” i pozostałych elementów smutnej rzeczywistości domu. Bohater ucieka więc od świata i wydaje się, że nie afirmuje przeszłości. Sądzę jednak, że elegijny charakter utworu daje podstawy, by spojrzeć na tę sytuację z nieco innej strony. Wydaje mi się, że bohater wiersza Suski znajduje się w sytuacji, którą znamy ze *Stepów Akermaskich*. W ostatniej strofie tego sonetu (mam na myśli słynną frazę „Jedźmy, nikt nie woła”) daje się słyszeć nie tylko głos tęsknoty, ale też świadomość momentu, w którym człowiek staje między dwiema przestrzeniami: domem i światem. Dom to stabilność, dzieciństwo, bezpieczeństwo; świat to niepewność, obcość, lęk. Bohater podejmuje to ryzyko, dojrzewa do skierowania się ku światu i konfrontacji z nim³³⁸.

U Suski zaakcentowany zostaje moment, w którym nostalgia jest intensywna, bowiem dochodzi do niełatwego rozpoznania, że pewien świat został odebrany na zawsze i powrócić do niego można wyłącznie poprzez wspomnienia. Wartość samego doświadczenia z przeszłości nie zostaje tu zanegowana, uwypuklone natomiast jest rozczarowanie rozpadem „tamtego” świata, co, choć bolesne, umożliwia otwarcie na podróż, wpisującą się w podobny jak u Mickiewicza topos wędrowca. Ów moment można scharakteryzować także w nieco inny – wydaje mi się – bardzo celny sposób:

³³⁶ Por. B. Kuczera-Chachulska, *Wprowadzenie*, [w:] eadem, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 14.

³³⁷ B. Kuczera-Chachulska, „*Pan Tadeusz*” – poemat elegijny, [w:] eadem, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 147.

³³⁸ Por. I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*, [w:] idem, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 35-50.

Powitanie z pożegnaniem
w jednym spojrzeniu³³⁹

To ułamek wiersza Wisławy Szymborskiej zatytułowanego tak jak utwór Suski – *Elegia podróżna*. Zbieżność ta z pewnością nie jest przypadkowa, ale stanowi dodatkowy, nostalgiczny trop.

Odniesienie do *Pana Tadeusza* w wierszu Suski pełni także inną rolę. Pozwala poecie na ukazanie rzeczywistości takiej, jaka jest: odmitologizowanej, niezawierającej zbędnej wzniosłości. Poeta nie dyskredytuje utworu Mickiewicza, lecz ma świadomość wagi tego najbardziej znanego w polskiej literaturze tekstu, jego nostalgicznego tonu. Suska wykorzystuje tę wiedzę i w oparciu o nią wprowadza do swojego wiersza nieco inny odcień tęsknoty, mniej uroczystej, codziennej, w której nie pojawia się piękno, gdzie kolory złota, srebra, bursztynu, bieli zastąpione zostają przez ciemność, sztuczną mgłę i szarość rzeczywistości. W efekcie odbiorca natyka się na mocny kontrast, który na początku daje efekt zabawnej gry z Mickiewiczem, w której odświeżność miesza się z pospolitością.

Pozorną lekkość utworu Suska uzyskuje za pomocą rymów, które (takie można odnieść wrażenie) „nie pasują” do melancholijnego nastroju wiersza. Tę poetycką metodę, która stała się znakiem rozpoznawczym twórczości Suski, w następujący sposób tłumaczy Piotr Śliwiński:

[Poeta – przyp. W.M.] Rymuje, jednak nie po to, by oddzielić się od języka zwykłości, od mowy, którą posługuje się rzeczywistość, lecz raczej aby pokazać, że pewnie rodzaj ludzkiego doświadczenia utrwała się i wypowiada w sposób cokolwiek odświeżny, że obrazy płynnie, skrzydłato przesuwają się w pamięci, że – słowem – dykcja spraw ostatecznych jest dykcją tradycyjnie poetycką³⁴⁰.

Nieco inne spojrzenie na „upiorne rymowanie” Suski – jak je sam określa – ma Karol Maliszewski, który jednak wiąże ów pomysł poetycki z tematem kresu życia:

(...) myślę, że chodzi o niepadanie na twarz przed śmiercią, o próbę wzięcia jej śmiechem, zgryźliwym humorem, wreszcie katarynkowym, mantrycznym rymem, osza-

³³⁹ W. Szymborska, *Elegia podróżna*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 75.

³⁴⁰ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002, s. 197.

lałym, jakby wysapanym, zaśpiewem. Bo wiersze Suski nie są ckliwe ani sentymentalne, tylko na pozór się wydaje, że mamy do czynienia z rodzinnymi, domowymi, podwórkowymi trenami³⁴¹.

Zgadając się z obydwoma wypowiedziami krytyków, chcę dodać, że u Suski to właśnie rytmizacja jest formą opowiedzenia się po stronie życia, nawet jeśli tak mocno, jak wyraża to poeta, związane jest ono z odchodzeniem i brakiem. Rytm odpowiada intensywności egzystencji, jest oznaką trwania, działania, ruchu, oddechu. W *Elegii podróżnej* ta rymotwórcza koncepcja łączy się dodatkowo z usprawiedliwieniem rzadkich powrotów do domu, ponieważ pozwala na odczucie metaforycznej prędkości obracania się świata. Suska posłużył się więc fragmentem *Pana Tadeusza* nie po to, by wchodzić w szerszy dialog z Mickiewiczem, ale potrzebował pewnego punktu odbicia dla jednorazowej realizacji pomysłu własnego tekstu. Pomimo tego, że aluzje do epopei są bardzo widoczne, to pomagają w zdefiniowaniu charakteru współczesnego utworu. Nie jest istotne spieranie się o siłę tęsknoty czy melancholii, ale o wspólnotę doświadczenia, które zawsze posiadać będzie pewną dozę odrębności, wyjątkowości.

Elementy związane z Mickiewiczowską *Inwokacją* odnaleźć można w również w twórczości Krzysztofa Kleszcza. Ów poeta, urodzony w 1974 roku, ma w swoim dorobku dwie książki wydane przez łódzką oficynę Kwadratura. W 2008 roku ukazał się jego debiutancki tomik zatytułowany *Ė*, za który otrzymał wyróżnienie w konkursie „Złoty Środek Poezji”, natomiast cztery lata później wydał zbiór *Przecieki z gór*. Autor trzykrotnie nominowany był również do nagrody głównej Konkursu im. Jacka Biereżina (lata: 2004, 2006, 2007). Brał także udział w wielu poetyckich turniejach. W 2013 roku został zwycięzcą odbywającego się w Tomaszowie Mazowieckim XXX Turnieju Jednego Wiersza pt. „Kobieta”. Kleszcz zaprezentował wtedy utwór zatytułowany *Erotyk Adama*. Sięgam właśnie po ten tekst, bowiem w wyraźny sposób ujawniają się w nim Mickiewiczowskie motywy. Całość wiersza przytaczam za popularnym internetowym serwisem poetyckim Literackie.pl, w którym można też odnaleźć kilka innych utworów tego poety.

³⁴¹ K. Maliszewski, *Rozproszone głosy*, Warszawa 2006, s. 182.

Posiał dziecielinę dla rumieńca. Za cały strój
miała makijaż. Ciągłe mówiła, a on
kochał się w jej języku.

Liniował papier, używał dziurkacza, przystawiał
pieczątki. I znowu: malinki
na szyi żyrafy.

Jedli sól z paluszków, kładli na serwetkach
piętki z makową posypką. Powiedziała a
nową czcionką.

Aż gdy radio zapiało pobudkę, zawiązał
kokardkę ze sznurówek i poszedł w poniedziałek,
w grykę jak śnieg.

Cały we śnie, w którym słowo jak ciało
i ciało jak słowo. Cały w pieśni, z tytułem
do ostatniej księgi.

Postrzelony strzałą patrzy – trzynastozgłoskowo.
Pisze trafiony, chce powiedzieć b.
W każdym b jest jej brzuszek³⁴².

W utworze dosyć łatwo można wychwycić te elementy, które przywodzą na myśl znany, inicjalny fragment *Pana Tadeusza*. Pojawia się więc charakterystyczne motywy, czyli „dziecielinę”, następnie „gryka jak śnieg”, dzięki którym odbiorca w jednoznaczny sposób definiuje źródło inspiracji. Przytoczne ułamki poematu Mickiewicza na stałe weszły do polskiego języka i stały się inwokacyjnym znakiem rozpoznawczym, więc ich proveniencja nie podlega wątpliwości. Inne Mickiewiczowskie odwołania, związane już budową epepei oraz jej kształtem wersyfikacyjnym (podział na księgi oraz trzynastozgłoskowa forma wiersza), uzupełniają i potwierdzają pierwsze spostrzeżenie. W tak rozpoznanym kontekście znaczenia może nabierać również imię

³⁴² K. Kleszcz, *Erotyk Adama* – [http://www.literackie.pl/utwory.asp?idautora=105&idtekstu=3653&lang=\\$z](http://www.literackie.pl/utwory.asp?idautora=105&idtekstu=3653&lang=$z). [Dostęp: 17.01.2013].

znajdujące się w tytule utworu – Adam. Samo rozpoznanie nie daje jednak odpowiedzi na pytanie o cel sięgnięcia przez poetę do utworu Mickiewicza. Spróbujmy zatem rozszyfrować sens aluzji wiersz Kleszcza.

W utworze przedstawiona jest krótka, intymna historia kobiety i mężczyzny. Pierwszy wers wydaje się nieco niezrozumiały i chyba trudno go wyjaśnić próbując przełożyć obraz poetycki na konkretną sytuację. Po pierwsze, czynność bohatera, który sieje dzięcielnię, by uzyskać rumieniec może odwoływać się do automatycznych skojarzeń czytelniczych. Pamiętamy dokładnie, że w *Inwokacji* dzięcielina „pała” „panieńskim rumieńcem”. Zdanie to funkcjonuje jako całość – jeśli pojawia się jedna jego częśćka, wówczas na myśl przychodzi jej element brakujący. W takim odczytaniu czynność zasiania ziaren symbolizuje w wierszu Kleszcza początek, który ma przerodzić się w charakterystyczny rumieniec. Jako że utwór Kleszcza jest, jak podpowiada tytuł, erotykiem, można spodziewać się, że idzie tu o metaforyczne zasianie ziarna miłosnej intrygi, która ma wywołać rumieniec - zaczerwienienie twarzy, w tym przypadku mogące łączyć się z napięciem seksualnym.

Zwrot użyty przez poetę można również wyjaśnić w nieco inny sposób. Otóż czasownik „posiać” funkcjonuje również w znaczeniu „zgubić” czy „zapodziać”. Obranie takiego toru interpretacji niesie inne wytłumaczenie sensu początkowej części wypowiedzi poetyckiej Kleszcza. Dzięcielina w tym przypadku jest metaforycznym określeniem literatury, bądź dzieła Mickiewicza, które za pomocą „inwokacyjnej gry” zostaje porzucone na rzecz rumieńca symbolizującego miłość do kobiety. Mamy więc tutaj sytuację, kiedy intensywność życia wypiera literaturę, ale jednocześnie ta literatura nie chce się poddać działaniu bohatera, bowiem pozostaje w języku i udowadnia, że nadal może tłumaczyć ludzkie przeżycia. Ujawnia się w tym miejscu element strategii pisarskiej Kleszcza związanej właśnie z językiem, w którym umiejscowione zostają doświadczenia codziennego życia. Pisze o tym Sławomir Kuźnicki w recenzji tomiku *Ė*:

(...) poeta wyznaje: *język, język – on cię nie wystawi* (...), co należy rozumieć nie inaczej niż jako oznakę pełnej symbiozy systemu poetyckiego z doznaniem absolutnie emocjonalnymi i prywatnymi³⁴³.

³⁴³ S. Kuźnicki, recenzja tomiku *Ė* Krzysztofa Kleszcza, „Red” 2010, nr. 2 – http://1.bp.blogspot.com_k-fgk59pnXBI/S5aKJm4yTHI/AAAAAAAAC3U/463UbVqylXo/s1600-h/Recenzja+z+RED-a.jpg [Dostęp: 12.11.2014].

Z pewnością miłosne doświadczenie, z którym spotyka się bohater *Erotyku Adama* zaliczyć można do szeregu przeżyć wspomnianych przez autora recenzji. Ten element języka i jego uwodzicielskiej władzy zostaje również podkreślony w wierszu poety („kochał się w jej języku”) i oznacza, jak miemam, w rozmowę bądź intensywność miłosnego pocałunku. Czynności, które wykonuje bohater w drugiej strofie: liniowanie papieru, używanie dziurkacza, przystawienie pieczątki mogą łączyć się z jakąś biurową pracą, którą wykonuje, a podczas której wraca pamięcią do miłosnego spotkania, ale mogą również sugerować przygotowanie arkusza papieru do napisania nowej, wspólnej historii. Pieczątki mogłaby tu być potwierdzeniem prawdziwości stron przygotowanych do zapisania, czyli powołanie do istnienia.

Historia, którą opisuje Kleszcz, zaczyna się od wspólnie spędzonej nocy, podczas której, w miłosnym uniesieniu kobieta lub mężczyzna, wykrzykuje pierwszą litera alfabetu. Kleszcz do tej historii „dopisuje”, poza tekstem, znane porzekadło, że „jeśli powiedziało się A, to należy powiedzieć B”. Chęć dokończenia, czy kontynuowania historii, po jednorazowym spotkaniu miłosnym, wyraża bohater. Wcześniej jednak obserwujemy opuszczane przez niego mieszkanie. Nocne doznania, w których przeplatają się cielesność i oniryczność, przeradzają się w coś głębszego niż wyłącznie przeżycie seksualne. Wyjście bohatera Kleszcz opisuje następująco:

(...) i poszedł w poniedziałek,
w grykę jak śnieg.

Cały we śnie, w którym słowo jak ciało
i ciało jak słowo.

Przytaczam fragment wiersza raz jeszcze, by pokazać rodzaj gry zastosowanej przez autora *Przecieków z gór*. Przy odczytywaniu przedostatniej strofy włącza się automatyzm pamięciowego przytoczenia Mickiewiczowskiego fragmentu. Porównanie „gryka jak śnieg biała” doskonale znane z *Inwokacji*, utrwalone w niezmienną językowej kliszy sprawia, że koniec wersu w utworze Kleszcza wydaje się nienaturalnie skrócony, jakby brakowało w nim epitetu określającego barwę śniegu. Zwróćmy jednak uwagę, że poeta w interesujący sposób dokonuje jednak tego dookreślenia, wykorzystując pustą przestrzeń oddzielającą strofy. Ta przestrzeń właśnie, która zwykle pozostaje niezauważona, zaczyna spełniać dodatkową funkcję: graficznie przedstawia wydawało-

by się brakującą biel. Dochodzi w tym miejscu do interesującego zjawiska, w którym, poprzez wykorzystanie elementu graficznego, konkretyzuje się całość Mickiewiczowskiej frazy. Można powiedzieć, że jest to „pisanie między wierszami”. Fragment *Pana Tadeusza* staje się elementem scalającym, częściowo w tekście niewidzialnym, ale słyszalnym w czytelniczym dopowiedzeniu, a jednocześnie zastąpionym widzialno-niewidzialnym elementem graficznym.

Efekt metody, którą zastosował Kleszcz pokazuje jeden ze sposobów istnienia literackiej tradycji, siłę głęboko zakorzenionej w języku frazy, która przy zdeformowaniu, skróceniu sama niejako dopomina się powrotu do swojego pierwotnego kształtu czy brzmienia. W samym wierszu „pójście w grykę” oznacza zderzenie się bohatera ze jasnością i wyrazistością dnia, kontrastującą z tajemniczą nocą, podczas której doszło do jego miłosego spotkania z kobietą. Wyrażenie „gryka, jak śnieg biała” może też ewokować klimat szczęścia, arkadyjskiego wręcz szczęścia. Uczucia bohatera w dalszej części utworu także zostają wyrażone poprzez Mickiewicza. Mężczyzna jest „Cały w pieśni, z tytułem / do ostatniej księgi”. Jak pamiętamy, ostatnia księga *Pana Tadeusza* nosi tytuł *Kochajmy się*, a zatem ujawnia się nadzieja na to, że spotkanie może zamienić się w głębsze uczucie, w miłość, której strzałą został ugodzony bohater.

W ostatniej strofie przedstawiane zostaje działanie bohatera, który „(...) patrzy – trzynastozgłoskowo. / Pisze trafiony (...)”. Sądzę, że można połączyć obydwa czasowniki z wersem Mickiewicza, co tworzyłby rodzaj analogii – „Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”. Można zakładać, że ten trzynastozgłoskowy fragment niejednokrotnie przychodzi na myśl bohaterowi utworu Kleszcza. Mickiewiczowskie „widzę i opisuję” zostaje zastąpione podobnym „patrzę i piszę”. Motywacja opisywania i pisania pozostaje taka sama – jest nią tęsknota. Dotyczy ona oczywiście odmiennych tematów, ale dzięki odwołaniu Kleszcza do utworu Mickiewicza odbiorca otrzymuje informację o tym, jak ważne dla bohatera jest znaczenie spotkania z kobietą. Wybrzmiewa to również w zakończeniu wiersza, bowiem pojawiają się słowa oznajmujące nadzieję mężczyzny na stworzenie głębszej relacji: na liniowanym przez niego papierze może zostać zapisana litera „b”, która jest odpowiedzią na wypowiedziane wcześniej przez kobietę „a”. Poeta kończy utwór wersem „W każdym b jest jej brzuszek”, co może być rozumiane na dwa sposoby. Z jednej strony oznacza to, że bohater piszący, jak możemy się domyślać list, e-mail bądź smsa, jest zauroczony do tego stopnia, iż nawet najmniejsze elementy codzienności prowadzą do ewokacji wspomnienia o pięknie ciała kobiety. W innym odczytaniu, według mnie bardziej prawdopodobnym, ze względu na ciekaw-

szą pointę, brzusek oznaczać może następstwo wspólnie spędzonej nocy, a więc ciążę. W tak zakrojonym utworze nie chodziłoby więc wyłącznie o zaakcentowanie zmysłowej miłości, ukazanie chwili uniesienia i tęsknoty, ale o ukazanie życiowego doświadczenia, pokazującego konsekwencje ludzkiego działania.

Kleszcz, pomimo oznaczenia swojego utworu jako erotyku, sprowadza utwór z rejestru wzniosłego, skupiającego się bardziej na ławym rozpamiętywaniu uczucia, do sfery bliższej życiu, codzienności, która zaskakuje w nieoczekiwanym momencie. Poeta wplatając w swój wiersz znane elementy *Pana Tadeusza* udowadnia, że tworzenie w kontakcie dialogu z tradycją literacką daje ciekawe rezultaty, a co więcej, owocuje oryginalnym utworem, który jest w stanie odzwierciedlić współczesną rzeczywistość.

Poprzez zakotwiczenie fragmentów wiersza w epopei autor pokazuje, że dzieło Mickiewicza nie musi być przytaczane z zachowaniem pierwotnego znaczenia, ale może w umiejętny sposób tłumaczyć sceny codziennego doświadczenia. Mam tu na myśli ową inwokacyjną tęsknotę, której ciężar zostaje skierowany bardziej ku indywidualnemu doznaniu miłości do człowieka, niż do nostalgii za przeszłością i za utraconą ojczyzną. To przeniesienie elementu tęsknoty wcale nie burzy przesłania nowego utworu. Odbiorca w naturalny sposób godzi się na taki zabieg, wychwytyjąc przede wszystkim ciężar tęsknoty, podpowiadającej, że to doświadczenie Mickiewicza nie jest wcale niedostępne, jest uniwersalne i może przydarzyć się każdemu człowiekowi. Więcej nawet, doświadczenie tęsknoty za kobietą, które pojawia się w miejscu tęsknoty za Litwą, pozwala – w jeszcze bardziej intensywny sposób – odczuć rodzaj siły Mickiewiczowskich słów i potwierdzić, że wypływają z życia.

Kleszcz poprzez sięgnięcie po znane z literatury skrzydlate słowa pozwala również na spostrzeżenie niezmienności literackich klisz językowych, które mogą być użyteczne. Poeta z pełną świadomością wykorzystuje mechanizmy automatycznego przywoływania części struktur Mickiewiczowskiego utworu i czyni ważnym elementem kompozycyjnego zamysłu.

Wśród utworów współczesnych poetów pojawiają się również takie, które tylko w incydentalny sposób nawiązują do Mickiewiczowskiej *Inwokacji*. Mimo tego warto poświęcić im chwilę uwagi. Na taką sytuację natykamy się na przykład w twórczości Agnieszki Mirahiny, która do szerszego grona odbiorców poezji trafiła dzięki nagrodzie Biura Literackiego „Połów 2009”. Wrocławskie wydawnictwo umożliwiło poetce publikację tomiku *Radiowidmo*, który został uznany za jeden z ciekawszych debiutów

pierwszej dekady trzeciego tysiąclecia³⁴⁴. W zbiorze tym znajduje się utwór zatytułowany *Isztar*³⁴⁵, którego początek w sposób jednoznaczny odsyła do *Pana Tadeusza*.

niemcy ojczyzna moja. do niemiec modłę się po niemiecku. bogini isztar, stara babilońska dama, ukochana, do której przez berlin ślę wszystkie moje modlitwy.

mein lieber schatz! bogini isztar jest czymś więcej niż miłością. jest chciwością, która mnie oślepia i obejmuje. rękami bogini isztar rozpięłam sobie spodnie, krzyknęłam o boże i upadłam na łóżko. rano opowiedziała mi o tym moja dziewczyna. pomyślałam – der soldat, das nicht zum schuss kam. jest brama³⁴⁶ w muzeum pergamonu przez którą trzeba przejść żeby duch isztar spłynął – der ausgang, der geist i ogień który trzeba pokłonać, ein feuer anzünden, żeby zacząć mówić we wszystkich językach i tym jednym, najważniejszym – po niemiecku, auf deutsch. auf deutsch, mein lieber schatz. drauflos, auf deutsch!³⁴⁷

Utwór Mirahiny, który wydaje się dosyć enigmatyczny, rozpoczyna się od spafrazowanego początku Mickiewiczowskiej *Inwokacji*. w miejscu Litwy pojawia się inny kraj, Niemcy, co (biorąc pod uwagę tragiczną przeszłość stosunków polsko-niemieckich i patriotyczną rolę Mickiewiczowskiego utworu) może, jak sądzę, sprawiać wrażenie obrazoburczej prowokacji. W tym kontekście odkrywamy, jak wielkie, symboliczne znacznie ma rola Mickiewicza jako narodowego wieszczka. Jego twórczość uchodzi za ośrodek kształtowania się tożsamości narodowej, co sprawia, że dochodzi do jednoznacznego przyporządkowania jego słów do kręgu polskiej, wyłącznie polskiej kultury. Tymczasem u Mirahiny *Pan Tadeusz*, a szczególnie wybrzmiewająca w nim

³⁴⁴ Najbardziej wyrazistym głosem uznającym wartość debiutu Agnieszki Mirahiny była recenzja Jacka Gutorowa na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Autor rozpoczął swój tekst następująco: „Mam wreszcie odpowiedź na pytanie o ważny debiut poetycki ostatnich kilku lat. Przede mną *Radiowidmo* Agnieszki Mirahiny. Tom mocny, soczysty i niełatwy. (...)”. Por. J. Gutorow, *A imię jego nieprzewidywalność*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 30. Artykuł dostępny jest także na stronie Biura Literackiego, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/a-imie-jego-nieprzewidywalnosc/> [Dostęp: 12.11.2014].

³⁴⁵ Utwór po raz pierwszy został opublikowany w 2008 roku, w niewielkim, wydanym przez Biuro Literackie arkuszu opatrzonym tytułem *Wszystkie radiostacje związku radzieckiego*. Następnie, jak większość utworów z tegoż arkusza, został włączony do debiutanckiego tomiku Mirahiny *Radiowidmo*.

³⁴⁶ Wydaje mi się, że owo „jest brama” może być aluzją do początku *Uspokojenia* Juliusza Słowackiego: *Co nam zdrady! Jest u nas kolumna w Warszawie [...]*. Por. J. Słowacki, *Uspokojenie*, [w:] idem, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 285-288. W wierszu tym przedstawiona została wizja wietrznej rewolucji, który zrywa się w Warszawie i ogrania całe miasto. To symboliczny obraz nadejścia nowych czasów. W utworze Mirahiny także obserwujemy kształtowanie się czegoś nowego – tożsamości, która rodzi się z doświadczenia dualizmu, z opozycyjności języka, kultury, uczuć.

³⁴⁷ A. Mirahina, *Radiowidmo*, Wrocław 2009, s. 17.

Inwokacja, stają się czymś więcej niż szlachecką historią. Są częścią kultury, która krąży wokół wielkich, ogólnych tematów, jak patriotyzm, polskość, ojczyzna, tradycja. Wszystko to sprawia, że na wszelkie próby przekształcenia Mickiewiczowskiego utworu, zmiany jego języka czy struktury, jesteśmy bardzo wyczuleni. Dlatego właśnie początek wiersza autorki *Do rozpuku* uruchamia tryby mechanizmu, podkreślającego kontrast. Konfrontacja między tym, co utrwalone, a tym, co owo utrwalenie dekonstruuje, prowadzi, w przypadku wiersza Mirahiny, do niezgody na takie wykorzystanie utworu Mickiewicza, do konstatacji, że pewnych rzeczy z jego twórczością robić się nie powinno. Parafraza inicjalnej części *Inwokacji*, w którą wpisane zostają Niemcy, budzi pewną nieufność i zmusza do zadania pytania o przyczyny zastosowania takiego właśnie zabiegu przez poetkę. Paweł Kaczmarski w recenzyjnym rozpoznaniu tomiku *Radiowidmo*, zwracając uwagę na elementy autorskiego pomysłu poetyckiego, pisze:

Mirahina chwyta pojedyncze nici z osnowy rzeczywistości – orientalne słowa, krótkie sceny, tematy – i zdaje się splatać z nich na nowo przestrzeń języka. Wrogiem okazują się zastane struktury znaczeń, wyłania się opozycja żywe-statyczne. To, co już użyte – przetworzone przez świat, kulturę, literaturę – staje przeciw jednostce, usiłuje zmusić ją do uległości. Powrót do pierwotnego obrazu, do najgłębszego doświadczenia, jest odzyskaniem jednostkowej przestrzeni, przywróceniem mowie jej indywidualności. (...) Narracja *Radiowidma* opiera się temu, co statyczne i normatywizowane, co jednostka zastaje w świecie jako barierę oddzielającą ją od żywej mowy. Stąd obsesyjne poszukiwanie zagubionych w języku miejsc, potrzeba zaskakiwania, prowadzenia wierszy do ich ostatecznych konsekwencji³⁴⁸.

Obraz poezji Mirahiny, który kreśli Kaczmarski, przynosi jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie o przyczyny parafrazy Mickiewiczowskiego fragmentu. Poetka czyni to, by rozbić usankcjonowany tradycją kod językowy, poddać go przełamać go po to, by zaakcentować własną indywidualność poetycką. Ta indywidualność w dużym stopniu opiera się na odrzuceniu schematyczności, poszukiwaniu własnego, oryginalnego i nieprzewidywalnego języka. Poetka w wywiadach sporo mówi właśnie o języku, o jego nadrzędnej roli:

³⁴⁸ P. Kaczmarski, *Sceny szaleństwa*, „Tygiel Kultury” 2009, nr 7-9, s. 196-197.

Chodzi o szybkość i siłę rażenia. Poszukuję siły wyrazu, lekkości, płynności, wielości skojarzeń, które płyną z konotacji, łączliwości wyrazów. Poszukuję w poezji także magii, sztuki perswazji. Jak ją rozumieć? Chodzi o bezwzględność języka (...) Jestem gotowa zrezygnować z bardziej rozbudowanych struktur logicznych, zarzucić treść. Treść należy do czytelnika. Treść należy też do języka, ja ten język tylko wprowadzam na salony. Mój język jest mięśniami w ścisłym tego słowa znaczeniu³⁴⁹.

A zatem obrazoburczy wydawałoby się charakter fragmentu wiersza *Isztar* niekoniecznie musi stanowić poetycką prowokację, nie musi też negować samego Mickiewicza, ale może być wyrazem językowego eksperymentu, mającego zademonstrować rozbicie stałej formy, literackiego sacrum. Reakcja odbiorcy wobec tego działania pokazać ma natomiast, jak głęboko zakorzenione są w języku niektóre frazy wytworzone przez literaturę. Zmiana części Mickiewiczowskiego fragmentu pozwala na uzyskanie efektu perswazyjności, o który zabiega poetka. Czytelnik zostaje zaintrygowany innym sposobem patrzenia, jest zdumiony zmianą znanego kodu, co staje się punktem zaczepienia, decydującym o wejściu w grę zaproponowaną przez poetkę.

Podjęcie tej gry może prowadzić do różnorodnych odczytań. Jeśli pozostać w obszarze Mickiewiczowskiej *Inwokacji* i pamiętając o tych elementach, które zawierają osobiste doświadczenia autora *Ballad i romansów*, można zastanawiać się nad tym, czy poetka w początkowym fragmencie swojego utworu nie wskazuje również elementów, które budują w specyficzny sposób jej tożsamość. Jak można odczytać w biogramie autorki, urodziła się ona w Szczecinie, a mieszka obecnie we Wrocławiu³⁵⁰. W tożsamość obydwu tych miast mocno wpisana jest przeszłość związana z Niemcami. Być może poetka odsłania tu element związany z rodzinnym zakorzeniem. Autorka częściowo wskazuje na to w jednej z rozmów dotyczących tematyki militarnej, która pojawia się w jej poezji.

Myślami jestem głęboko zakorzeniona w przeszłości, zawsze lubiałam słuchać wszelkich historii rodzinnych i nie tylko. Początkowo nawet chętniej niż po literaturę,

³⁴⁹ A. Mirahina, o *sobie* (wypowiedź, nie wiersz), „Wakat/Notoria”, nr 11 - <http://www.sdk.pl/wakat/nr11/AgnieszkaMirahina.html> ? [Dostęp 12.11.2014].

³⁵⁰ Informację podaję za biogramem zamieszczonym w antologii *Poeci na nowy wiek*, wyb. i red. R. Honet, Wrocław 2010, s. 393.

sięgałam po książki stricte historyczne, sporo tam było połączanych historii wojennych i niestety coś z tego wojennego romantyzmu mi się udzieliło³⁵¹.

Rozpatrywanie fragmentu wiersza Mirahiny w tym historycznym kontekście mogłoby przynieść rozwiązanie, ale mam wrażenie, że jest w tym temacie zbyt dużo niepewności, dlatego pozostawiam tę ewentualność pod znakiem zapytania. Chcę poprzez to pokazać również, w jakie rejony może zawędrować czytelnik, próbując zrozumieć parafrazę Mickiewiczowskiego utworu. Niewielki fragment *Inwokacji* niesie za sobą wiele znaczeń, w których odbiorca poszukuje motywacji powstania nowego utworu. Kieruję się więc w inną stronę, pozostając bliżej samego tekstu. Autorka oznacza go tytułem *Isztar*. Użyte słowo tłumaczy w jednej z recenzji Przemysław Witkowski, który posuwa również myśl, że utwory Mirahiny dotyczą tajemniczej sfery oniryczności.

Te wiersze są jak zapis snów, o których Freud miałby sporo do powiedzenia – bo jest i dominacja wbudowana w nazistowską symbolikę, ciągła obecność ciała jako obiektu i ciała jako celu pożądania. Stereotypowo męska to przygoda z fizycznością, nietypowa dla sztamowo potraktowanego kobiecego rekwizytarium w poezji. Pojawia się też u warszawsko-wrocławskiej autorki motyw *Isztar* – babilońskiej bogini miłości i wojny, bo miłość i wojna splatają się u Mirahiny nie tylko na poziomie wspomnianego już przeze mnie rekwizytarium, ale są praktycznie tożsame. Pożądanie to walka ze sobą i z ciałem, którego pożądamy, to gwałtowne emocje, które nie pozwalają nam oderwać się od obiektu, to sny, których nie można zgasić; to coś, co rośnie wewnątrz nas i każe nam zderzyć się z drugą osobą, oddać rozkoszy, ale to także metafora relacji przyciągania-odpychania między parą kochanków – to wybuchy namiętności, a potem wybuchy kłótni, to pożądanie i chłód, cofanie się do wnętrza³⁵².

Założenie, że wiersze Mirahiny są naznaczone onirycznością, w której ważną rolę mogłyby odegrać badania Freuda, tłumaczy pewną odrębność tematyczną, w której po zmodyfikowanym Mickiewiczowskim fragmencie następuje modlitewne zwrócenie się do bogini *Isztar*. Trudny do określenia, oniryczno-wizyjny charakter utworu potwierdza sama bohaterka wiersza, która wspomina, że informację o tym, że upadała na

³⁵¹ *Mam oko na zmarłych*, z A. Mirahiną rozmawia G. Czekański - http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1672. Dostęp [22.01.2014].

³⁵² P. Witkowski, *Radiowidmo* – recenzja, „Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia - Dodatek Literacki” 2009, nr 4, s. 19. Korzystam z wydania internetowego tego czasopisma. http://nagrodaliterackagdynia.pl/wp-content/uploads/2011/05/dodatek_literacki_nr_5.pdf [Dostęp: 23.01.2014 r.].

łóżko (w omdleniu? w zaśnięciu?) przekazała jej dziewczyna. Trudno zrozumieć motywację bohaterki wiersza, która w spotkaniu z boginią doświadcza jej dotyku, ale jej pragnieniem jest możliwość mówienia we wszystkich językach, w „tym jednym, najważniejszym – po niemiecku”.

W sennej wizji umiejętność tę ma jej dać przejście przez bramę Isztar, która notabene znajduje się obecnie w muzeum Pergamońskim w Berlinie. Pragnienie mówienia innym językiem, o czym świadczy zapis wiersza, staje się jednak niemożliwie. Owszem, w wierszu bohaterka używa niemieckiego języka, ale nie jest on dominujący, to raczej miłosne zwroty („mein lieber schatz”), powtórzenia („auf deutsch”), czy frazy wyjęte ze sfery wojskowości („der soldat, das nich zum schuss kam”).

W onirycznym wierszu Mirahiny schodzą się więc dwa zakresy leksykalne związane z wojną i miłością. Miłość ukazana jest jako wojna, a wojna jak miłość. Patronką tej relacji jest Isztar – bogini obu tych sfer. Isztar oznacza też, jak można się domyślać, osobę, która jest uczestniczką tego erotycznego aktu. Przedstawiony obraz staje się symbolem tożsamości, która rodzi się w konfrontacji polskiej i niemieckiej kultury. Konfrontacja ta przypomina miłość dominującą. Taki kontekst stwarza możliwość ukazania mocy języka polskiego, który głęboko zakorzeniony w osobowości nie pozwala na zupełnie zdominowanie przez inną mowę i – nawet jeśli dochodzi do zafałszowania jego utrwalonych wyrażen („niemcy ojczyzna moja”) – pozostaje on nadal rozpoznawalny i wyjątkowy, nie pozwala się podporządkować innej frazie. Określenia „niemcy”, „niemiec”, „berlin”, „isztar”, zwrot „o boże” czy niemieckie rzeczowniki, które przecież zapisywanie są wielką literą, pozostają w wypowiedzi równoprawne, ciężar nie zostaje przeniesiony na żaden z tych elementów. Mirahina ukazuje, że próba połączenia dwóch systemów językowych niesie za sobą wiele napięć, w których trudno o uchwycenie sensów, a łatwiej o zauważenie historycznych i kulturowych asocjacji. Mogą one doprowadzić do mocnych stwierdzeń, bo czyż czytelnicze wykrzyknienie „Szaleństwo!” nie będzie uzasadnioną reakcją na słowa „niemcy ojczyzna moja”? Poetka zdaje sobie z tego sprawę, o czym wspomina w innym wierszu: „muszę być szalona niesiona akcentem obcego języka (...)”³⁵³.

³⁵³ A. Mirahina, *Głód* [w:] eadem, *Radiowidmo*, s. 32.

3.6. Miłosne nomen omen

Wśród wielu tematów, które pojawiają się w *Panu Tadeuszu* niewątpliwie jednym z najbardziej intrygujących jest miłość. Mickiewiczowska epopeja problem relacji damsko-męskich ujmuje w sposób wieloaspektowy, pokazując jak skomplikowaną drogą podążają ludzkie uczucia. Miłość zyskuje jednocześnie rangę aktu wtajemniczenia w świat – w tym sensie znajduje się niejako ponad innymi doświadczeniami człowieka³⁵⁴.

Historia Tadeusza i Zosi³⁵⁵, zawiązana w pierwszej księdze utworu i zwieńczona zaręczynami w ostatniej księdze poematu, stanowi klamrę spinającą cały utwór. Wieloletnia recepcja *Pana Tadeusza* utrwaliła obraz literackiej pary, która stała się symbolem idealnej miłości i jedną z najbardziej rozpoznawalnych figur w polskiej literaturze. Problem, który współcześnie rodzi się w przypadku tak utrwalonych postaci literackich, dotyczy z pewnością oceny, na ile zostają one utrwalone przez świadome przeżycie, a na ile popularność czy rozpoznawalność pozostaje wyłącznie przekazanym symbolem, za którym kryje się szczątkowa wiedza.

Do tego właśnie zagadnienia zdaje się nawiązywać utwór pochodzącego z Rybnika poety Roberta Rybickiego. W wydany w 2005 roku tomiku *Motta robali* zamieścił on wiersz zatytułowany *Ukończenie światła. Czat*. Dosyć obszerny utwór złożony jest z pięciu oznaczonych liczbami części. Przywołuję fragment czwartej, w której poeta m.in. porusza temat związany z obecnością epopei w szkolnej edukacji. Sięgam po cały fragment, by zilustrować specyficzną dykcję tego autora:

4.

Teraz mamy do wyboru *Rzymską czwórkę* albo *Tryptyk rzymski*.

Wychodzę z założenia,
że każdy człowiek na ziemi
powinien mieć dedykowany

³⁵⁴ O roli miłości jako wtajemniczenia w dorosłość w *Panu Tadeuszu* pisze Marian Tatara w rozprawie *O kojącej roli „Pana Tadeusza”*, [w:] idem, *Od Kochanowskiego do Norwida. Lektury i rozprawy*, oprac. B. Dopart i M. Stanisławski, wstępem opatrzył B. Dopart, materiały bibliograficzne zebrał M. Stanisławski, Kraków 2007, s. 170-174.

³⁵⁵ O głównych bohaterach poematu piszą m.in.: Z. Kramsztyk, *Bohaterowie „Pana Tadeusza”*, Warszawa 1910, t. 4; L. Podhorski-Okółów, *Tadeusz i Zosia*, [w:] idem, *Realia Mickiewiczowskie*, Warszawa 1955, t. 2.

sobie przynajmniej jeden wiersz.

Chłopaki, przynieście wazelinę i wódkę!

Niestety, nie jestem gejem. Ani gejszą.

Niestety moi koledzy nie są gejami.

Dlaczego wszyscy myślą, że jestem gejem?!?

A ja kupiłem sobie białe stringi;

zrobiłem zdjęcie *mojego* tyłka w stringach

i za pomocą Photoscopa zrobię montaż

mojego tyłka i *mojej* brody i

to będzie zdjęcie autora na tylnej

okładce tomu *Motta robali*.

Co autor miał na myśli?

Będę wołał **Bogga**-epileptyka o pomoc.

Oto przykłady wypowiedzi maturzystów na jednej z klasówek:

a). Miłość jest tematem uniwersalnym, przewija się przez wszystkie epoki w literaturze. Romantyzm to epoka tajemnicza, przepełniona uczuciem i spirytyzmem. Miłość może być platoniczna, odwzajemniona. Miłość jest bardzo pięknym uczuciem, lecz nieodwzajemniona może prowadzić do katastrofy. W literaturze miłość pojawia się, np. *Pan Tadeusz* – miłość Tadeusza i Zosi, *Konrad Wallenrod* – miłość platoniczna.

b). Miłość w literaturze ukazuje się często. Pisarze lubią pisać o miłości. Utwory te pisane są przeważnie do ukochanej osoby lub też do ojczyzny. Miłość występuje w różnych utworach jednym z nich jest *Quo vadis*.

c). O miłości w literaturze można ale nie starczy czasu więc napiszę o miłości w *Panu Tadeuszu*. Tadeusz główny bohater zakochał się szczerze w Zosi, wychowawicy Telimeny.

Zaznacz prawidłową odpowiedź i zadzwoń pod numer 423 77 74, może Ci udzielią kredytu albo, nie wiem, podwyższą o!cenę?

Albo pod ten numer: 0 801 124 124; tam też udzielają kredytów dla niewypłacalnych z gwarancją odesłania na tamten świat – gratis

Kończy się czwarta część nie przeplaconej raty wiersza³⁵⁶.

Przypuszczam, że każdy, kto zetknął się z poezją Roberta Rybickiego, doświadczył na pewnego zakłopotania, które wynika z trudności jej ogólnych sensów. Jak pisze Piotr Sobolczyk, „to poezja zamierzenie hermetyczna i sprawiająca początkowo wrażenie chaosu, takiego rozpadu, wydaje się, że tomik rozpada się na kilkadziesiąt wierszy, które są zupełnie nieporównywalne (...)”³⁵⁷. Dobrze można to zaobserwować właśnie na przykładzie wiersza *Ukończenie światła. Czat*. Utwór jest wyraźnie podzielony na kilka mniejszych, wydzielonych partii, ale nawet w ich obrębie pojawiają się znamienne niespójności. Kiedy wydaje się, że znajdujemy punkt zaczepienia, natykamy się bowiem na obrazy zupełnie niepasujące do poprzednich. Jest to poezja specyficznym kolażem, wykonanym z językowych gier, często osadzonych w codzienności, potocznych wypowiedzi osobistych i przemyśleń bohatera, pouczeń oraz nakazów, kulturowych odwołań, akcentów indywidualnych przeżyć, podsłuchanych i zapamiętanych odgłosów świata.

Początek omawianego tutaj utworu można przyrównać do wspomnianego w części tytułowej czatu. W chaotycznej rozmowie pojawiają się kolejne stwierdzenia. Wykrzyknienie zaznaczone kursywą wydaje się jakimś głosem z zewnątrz lub głosem wypowiedzianym przez bohatera w trakcie pisania na czacie. Temat dotyczący homoseksualizmu wydaje się odpowiedzią na pytanie pojawiające się na czacie, zadane przez innego, anonimowego użytkownika. Można założyć, że czatowanie odbywa się podczas jakiegoś towarzyskiego spotkania. Rozmowy uczestników mieszają się z prowadzonym równolegle czatem. Dochodzi tu do pomieszania tematów poważnych i zwyczajnych. Ich wybór pozostaje otwarty, co zaznaczone zostaje symbolicznie na początku części wiersza poprzez zestawienie dwóch utworów z odmiennych rejestrów poetyckich. Znanym szeroko *Tryptyk rzymski* to metafizyczny, medytacyjny poemat papieża Jana Pawła II, natomiast *Rzymska czwórka* odnosi się do tytułu tomiku poezji Krzysztofa Śliwki. Autor ten podejmuje w nim tematy związane z kulturą masową, zastanawiając się m.in.

³⁵⁶ R. Rybicki, *Ukończenie światła. Czat*, [w:] idem, *Motta robali*, Mikołów 2005, s. 72-73.

³⁵⁷ *Nocne krytyków czaty*, o tomiku Roberta Rybickiego *Motta Robali* rozmawiają Piotr Sobolczyk i Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Tygiel Kultury” 2006, nr 10-12, s. 202.

nad kulturowym znaczeniem kiczu. Ta dychotomia – symbolizowana przez utwory Jana Pawła II i Krzysztofa Śliwkę – odzwierciedla obraz współczesnego świata, ale Rybicki nie opowiada się jednoznacznie po żadnej ze stron. W kolejnych wersach utworu Rybickiego odsłaniają się elementy dotyczące jego tomiku, tak jakby przywoływał jedną z rozmów, w których przedstawił koncepcję graficznego wyglądu tomiku swoim towarzyszom. Ponieważ pomysł okładki nie okazał się zbyt trafiony pojawiło się pytanie: „Co autor miał na myśli?”. Właśnie poprzez to pytanie poeta zmienił temat swojego monologu, kierując uwagę czytelnika na model rodzimej edukacji. Pytanie z jednej strony dotyczy niesmacznych propozycji bohatera-poety, z drugiej strony odwołuje się do pytania nadużywanego na lekcjach języka polskiego. Jak wiadomo, stało się ono swoistym rytuałem dydaktycznym, zwrotem nie lubianym, zwrotem nacechowanym automatyzmem, pytaniem o wrażenia z lektury. To pytanie prowokuje też do refleksji nad granicami interpretacji oraz wolnością lektury. Rybicki igra więc trochę z odbiorcą i wymusza na nim namysł nad tym, do czego prowadzi bezmyślne, automatyczne czytanie. W całym utworze czyni to kilkakrotnie. W drugiej części pojawia się cała strofa będąca pytaniem o intencje autora:

Co autor rozpruł sobie w myśli?
Co autor chciał nam wszystkim powiedzieć
i jaka szczytna idea doprowadziła do
powstania tego wiersza?³⁵⁸

Ten szkolny obszar staje się elementem łączącym z dalszą częścią utworu, funkcjonuje jednak w odmiennym rejestrze, któremu brak liryzmu i poetyckości. Rybicki włącza bowiem do wiersza trzy warianty odpowiedzi licealistów na temat miłości w literaturze. Przykładowe „cytaty” z wypracowań roją się od stereotypów. A zatem wielki temat musi być „uniwersalny” i musi ukazywać się często w utworach literackich różnych epok. W dalszej części tych symulowanych wypowiedzi pojawiają się przykłady. *Pan Tadeusz* z głównymi bohaterami – Tadeuszem i Zosią (dwukrotnie), równolegle przywołany zostaje również *Konrad Wallenrod*, a lektury uzupełnia sienkiewiczowskie *Quo vadis*. Repertuar lekturowy tego obszernego tematu nie jest więc zbyt bogaty, ale ilustruje – i to jest, jak sądzę, jedną z motywacji Rybickiego – sposób

³⁵⁸ R. Rybicki, *Ukończenie światła. Czat.*, [w:] idem, *Motta robali*, Mikołów 2005, s. 71.

funkcjonowania Mickiewiczowskiej epopei w polskiej literaturze i edukacji. Wydaje mi się, że autorowi chodzi również o pokazanie, jak dużą rolę w świadomości szkolnej odgrywa romantyzm.

Zwróćmy uwagę, że w pierwszej odpowiedzi licealisty, zaraz po informacji dotyczącej wszechobecności tematu miłości, pojawia się zdanie: „Romantyzm to epoka tajemnicza, przepełniona / uczuciem i spirytyzmem”. A zatem Rybicki zwraca uwagę na schemat, w którym miłość od razu zostaje przyporządkowana romantyzmowi, następnie zostaje skierowana w stronę Mickiewicza. Otrzymujemy więc najczęściej utarty ciąg myślowy: miłość w literaturze – Mickiewicz – *Pan Tadeusz* – Tadeusz i Zosia. Poeta nie odrzuca takiej logiki, ale zaznacza jej jednostronność, odsłaniając szkolny model myślenia o literaturze, w którym dominuje mechaniczne przyporządkowanie utworów literackich do konkretnych tematów³⁵⁹. Kazimierz Cysewski, pisząc o kreacji postaci w *Panu Tadeuszu*, przedstawia tendencje, które decydują o zapamiętaniu przez odbiorcę bohaterów epopei:

Uporządkowanie postaci w pary miłosne (jest ich wszak w utworze kilka), podlegające zasadzie wymienności. Stanowią one ważny czynnik aktywizujący fabułę, a wątek miłosny służy ukazaniu psychiki bohaterów³⁶⁰.

Autor zwraca też uwagę, że elementy erotyczne dotyczą w głównej mierze Tadeusza i Telimeny, natomiast kreację Zosi uznaje za „antyerotyczną”. Wydawać się może, że w tym kontekście bardziej zapadać powinna w pamięci kreacja tej właśnie pary, ale finalne narzeczeństwo Tadeusza i Zosi oraz ich relacje budowane w oparciu o subtelne uczucie przechodzi do szkolnej świadomości literackiej jako idealny model miłości. Ów mechanizm zostaje, owszem, zbudowany w oparciu o wielkość dzieła Mickiewicza, ale – jak można wywnioskować z utworu Rybickiego – staje się nieco od niej oderwany, funkcjonuje jako gotowa odpowiedź, która zamyka dalszą część wypowiedzi. Daje to wrażenie, jakby na *Panu Tadeuszu* kończyła się polska literatura. Można by oczywiście powątpiewać, czy licealne klasówki i „humor z zeszytów szkolnych” faktycznie ukazują kondycję literatury czy edukacji w Polsce.

³⁵⁹ Na temat obecności dzieł Mickiewicza w edukacji szkolnej pisze Stanisław Bortnowski. Por. S. Bortnowski, *Arcydzieła Mickiewicza – kontekst szkolny*, [w:] „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Recepcja*, pod red. B. Doparta, Kraków 2006, s. 457-469.

³⁶⁰ K. Cysewski, *Problematyka kreacji postaci w „Panu Tadeuszu”*. *Poemat*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo*, pod red. B. Doparta i F. Ziejki, Kraków 1999, s. 233.

Spójrzmy jednak na dalszą część wiersza Rybickiego. Poeta po zaprezentowaniu trzech wypowiedzi licealistów umieścił pod swoistą instrukcją: „Zaznacz prawidłową odpowiedź i zadzwoń pod numer 423 77 74, / może Ci udzieli kredytu albo, nie wiem, podwyższą o!cenę?”. Rybicki zdaje się w ten sposób wskazywać na nieprzydatność podobnych form edukacji szkolnej. W zasadzie jedyną korzyścią okazuje się ocena, ale i to zostaje poddane w wątpliwość w końcowej formule („podwyższą o!cenę?”). Retoryczne pytania są zresztą charakterystyczne dla całego tomiku *Motta robali*, na co zwraca uwagę zwraca Tomasz Cieślak-Sokołowski.

(...) większość tych kategorii, wypowiedzi, obrazów, większość obsesji wyobrażeniowych wynika nie tyle z zasady, co ze względu na sam dyktat pisma jest brane właśnie albo w nawias, albo opatrywane znakiem zapytania, albo urywa zdanie, kończy je dwukropkiem, średnikiem. Brak tutaj i zdań, i myśli, i pewnych koncepcji, i konstatacji, które byłyby szczelnie domknięte³⁶¹.

Tego domknięcia brakuje również w kontekście elementów związanych ze szkolnym doświadczeniem *Pana Tadeusza*, bowiem cały ironiczny instruktaż oraz możliwość wyboru trzech odpowiedzi przywodzą na myśl popularne, szczególnie w latach 90. ubiegłego stulecia, telewizyjne konkursy audiotele. Formułowane tam pytania nie były trudne, często okazywały się wręcz banalne. Przeniesienie tego schematu do wiersza Rybickiego jest, jak sądzę, dosyć pesymistyczną konstatacją, zaznaczeniem marginalizacji wiedzy z zakresu literatury, sprowadzeniem jej do bezwartościowego quizu. Poprzez ironię poeta nie tyle odnosi się krytycznie do samego Mickiewicza i charakteru obecności jego utworów w systemie edukacji, co wskazuje również na problem jakości nauczania, w którym formułowane i powtarzane są niezmiennie, stereotypowe formuły. Dlatego właśnie w krytycznej opinii Marka Krystiana Emanuela Baczewskiego

Zamiarem rybnickiego poety byłoby zatem oczyszczenie języka z osadu osądów niejako zapośredniczonych w zastygłych konwenansach, pustych frazach, gestach pozbawionych najmniejszego sensu (...) ³⁶².

³⁶¹ *Nocne krytyków czaty*, o tomiku Roberta Rybickiego *Motta Robali* rozmawiają Piotr Sobolczyk i Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Tygiel Kultury” 2006, nr 10-12, s. 203.

³⁶² M.K.E. Baczewski *Andrzej Lepper polskiej poezji*, recenzja tomiku R. Rybickiego *Motta robali* - <http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=54&idtekstu=1200&lang=PL> [Dostęp: 28.01.2014].

Rybicki te frazy i gesty pokazuje w swojej poezji. Poprzez „ustawiczne doświadczenie siebie”³⁶³ i obserwację rzeczywistości opisuje to „co jest na najbliższej niwie”³⁶⁴, co niepokoi, co zostaje zdezaktualizowane, co żyje pozornie w powielonym schemacie. Mickiewiczowska para (Tadeusz i Zosia) nie zostaje przez poetę ośmieszona ani odrzucona, podobnie jak autor *Pana Tadeusza*. Poeta ukazuje natomiast jednostronność pamięciowego przywoływania literackich postaci literatury polskiej, które symbolizują miłość.

Po Mickiewiczowski motyw miłosnej pary sięga Edward Pasewicz w utworze *Drobne! Drobne!*, który znalazł się w wydany w 2008 roku tomiku pod takim samym tytułem. Autor *Śmierci w Darkroomie* przywołuje w utworze kilkanaście imion lub pseudonimów osób, które, jak można domniemywać, pojawiały się w jego życiu i w lakoniczny sposób definiuje ich losy lub zapamiętane sytuacje. Wymienione elementy odsłania częściowo pierwsza strofa wiersza:

No i jest jeszcze Basia, Skrivanek i jego kolega Piter
(robił nam zdjęcia przy śniadaniu), jest Skrivanka siostra
i, jak mówiłem, Basia i Bodzio z Łucją w Grzechu Warte³⁶⁵.

Większych problemów nie sprawia określenie miejsca, w którym postaci wymienione w wierszu pojawiały się. Ulice Roosvelta, Czartoria, Chwaliszewo (tu mieszka poeta) to elementy związane z topografią Poznania. Także kończące pierwszą strofę „Grzechu Warte” jest elementem przestrzeni miasta, bowiem jest to nazwa klubu gejowskiego. Obserwujemy więc konkretne miejsca, w których spotykają się bohaterowie wiersza. Dla Pasewicza spotkanie z Poznaniem to przede wszystkim spotkanie z ludźmi. Poeta w jednym z wywiadów opowiada o początkach doświadczenia miasta:

Miałem wtedy 17 lat. Najfajniejsze były dla mnie knajpy i to wcale nie gejowskie. Chodziłem do nich, by poznawać ludzi, gadać do białego rana. Pamiętam, jak przysiadł się do mnie specjalista od języka sumeryjskiego, opowiadał o odcyfrowywaniu tego pisma. Fascynujące. Poznawałem kolejnych ludzi, rozmawia-

³⁶³ R. Rybicki, *Osobie samej w sobie bez potomności*, [w:] idem, *Motta robali*, Mikołów 2005, s. 75.

³⁶⁴ R. Rybicki, *Ukończenie światła. Czat.*, [w:] idem, *Motta robali*, Mikołów 2005, s. 70.

³⁶⁵ E. Pasewicz, *Drobne! Drobne!*, [w:] idem, *Drobne! Drobne!*, Poznań 2008, s. 17.

łem ze znajomymi znajomych. Dowiadywałem się nowych rzeczy, rozwijałem się. Małe miasteczka, jak Międzyrzecz, są jak stawy, w których woda nigdy się nie zmienia. A duże miasto to rwąca rzeka, ciągle coś się dzieje. Ja nie mogę funkcjonować bez ludzi, nienawidzę być sam, mieć pustych wieczorów, pustego domu. Uwielbiam ludzi wokół siebie, gadanie z nimi³⁶⁶.

Pasewicz właśnie w utworze *Drobne! Drobne!* odwołuje się do tych licznych spotkań i rozmów, z których czerpie tyle satysfakcji. Tworzy galerię postaci, które z pewnością rozpoznawalne są w środowisku lokalnym. Dla czytelnika, który nie jest w stanie zidentyfikować postaci (choć nie jest to wcale konieczne), pozostaje ułamek ich historii. Sądzę, że istotną rolę pełni tu jednak zaznaczenie czasu teraźniejszego. Bohater utworu dokonuje czegoś w rodzaju prezentacji swoich towarzyszy, wyliczenia na zasadzie „jest dziś z nami...”, co sprawia, że wiersz nie nabiera formy wspomnieniowej, lecz wskazuje na ciągle trwanie, zatrzymanie się w chwili obecności innych osób. Niewykluczone, że pojawienie się postaci jest poetyckim podziękowaniem dla nich, bowiem każda, w różny sposób, nadaje życiu koloryt oraz intensywność, staje się jednym z poetyckich źródeł określonego rytmu języka. W ostatniej strofie wiersza Pasewicza bohaterowie zostają niejako spowinowaceni z bohaterami *Pana Tadeusza*:

Przemka szybowce Są, jego: *I love koniak!*, jest Tadeusz
i Zosia, jak w każdej miłosnej historii są drobne na tramwaj,
drobne na taksówkę, szyfr, szyfr, który objawił się w gazecie,

*bo prawda jest wdową po czym innym przecie*³⁶⁷.

Poeta, wykorzystując najprawdopodobniej zbieżność imion swoich bohaterów z imionami utworu Mickiewicza, w sposób żartobliwy nadał im dodatkowe znaczenia aluzyjne. Taka gra, choć z pewnością nie ma na celu głębszego wejścia w dialog z Mickiewiczem, jest przede wszystkim dowodem na głębokie zakorzenienie w literaturze i kulturze pary romantycznych postaci z epopei. Zestawienie imion w automatyczny sposób przenosi skojarzenie w stronę *Pana Tadeusza*. Bohaterowie Pasewicza otrzymują więc po trosze cechy swoich imienników, choć nie ma pewności,

³⁶⁶ Czy *gej* to postać tragiczna? z E. Pasewiczem rozmawia Michał Wybieralski - http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,6885708,Czy_gej_to_postac_tragiczna_.html?as=1. [Dostęp: 28.01.2014].

³⁶⁷ E. Pasewicz, *op. cit.*, s. 17.

a przynajmniej nie wynika to z wiersza, że są parą (tylko kontekst aluzji podpowiada, aby tak właśnie spojrzeć na ich relację). O odrębności mogłaby świadczyć przerzutnia, która oddziela bohaterów, ale nie jest to do końca pewne. Sugerując się tytułem można więc powiedzieć, że Pasewicz zastosował „drobną” aluzję i nadał jej funkcję ornamentu własnego utworu.

Wśród popularnych do dziś bohaterów *Pana Tadeusza* jest również Telimena³⁶⁸. Postać ta już w *Księdze pierwszej* została zarysowana wyraźnie, ze szczególnym zwróceniem uwagi na wygląd zewnętrzny:

Jej zjawienie się nagle, jej wzrost i uroda,
Jej ubiór zwrócił oczy; wszyscy ją witali;
Prócz Tadeusza, widać, że ją wszyscy znali.
Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną (...) ³⁶⁹.

W dalszej części, po opisie stroju, bystre oko czytelnika wyłapuje lekkie poślizgnięcie się bohaterki, która wspiera się na ramieniu Tadeusza, co jest próbą zwrócenia jego uwagi. Tak rozpoczyna się miłosny flirt dwójki bohaterów, który, jak doskonale pamiętamy, zakończył się ich rozstaniem. Z tego właśnie powodu postać ta oprócz takich cech, jak: inteligencja, pewność siebie, aura erotyzmu i dojrzałość jest również symbolem niespełnienia miłosnych zamiarów.

W tym ostatnim kontekście pojawia się wzmianka o Telimenie w utworze Marty Podgórnik zatytułowanym *Taksówkarz, co brał tylko intratne zlecenia*³⁷⁰. Przywoływanie całego wiersza nie jest tu konieczne, bowiem odwołanie ma charakter incydentalny i konkretny. Zarysuję krótko sytuację liryczną: tytułowy taksówkarz podczas weekendu rozwozi „z dyskoteki / Chłopców, dziewczęta w plastikowych strojach”. Jego rola nie sprowadza się jednak wyłącznie do przewożenia młodzieży, bowiem jest on kimś w rodzaju powiernika tajemnic:

³⁶⁸ O postaci Telimeny pisali m.in.: S. Dobrzycki, *Rodowód Telimeny*, Warszawa 1934; Z. Kramsztyk, *Bohaterowie „Pana Tadeusza”*, Warszawa 1910, t. IV; W. Maciąg: *Muza Soplicowska*. „Życie Literackie” 1960, nr 16; K. Górski, *Onomastyka Mickiewicza*, [w:] idem, *Mickiewicz artyzm i język*, Warszawa 1977; M. Głowiński, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007.

³⁶⁹ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 27.

³⁷⁰ M. Podgórnik, *Taksówkarz, co brał tylko intratne zlecenia*, [w:] eadem, *Dwa do jeden*, Wrocław 2006, s. 8.

Co weekend stawał pod Bravo albo Telimeną,
i słuchał ich opowieści o złamanych sercach,
aż sam zaczął wierzyć, że Serca istnieją, aż
pewnego dnia stwierdził, że domu już nie ma (...) ³⁷¹

Mickiewiczowska Telimena pojawia się więc w wierszu Podgórnik jako nazwa jednej z dyskotek i oznacza tym samym charakter tego miejsca. Możemy spodziewać więc, że będą się tu wydarzać historie miłosne. Część z nich, analogicznie jak w *Panu Tadeuszu*, dotyczyć będzie „złamanych serc”. Poetka stosuje więc formę skojarzeniowej gry z epopeją Mickiewicza, która ma za zadanie nadbudować znaczenie niewielkiego fragmentu utworu. Na tym jednak kończy się ów poetycki dialog.

W podobnym, jednostkowym przywołaniu odnaleźć można postać Telimeny w twórczości Andrzeja Niewiadomskiego, o którym Piotr Śliwiński pisze:

(...) nie pozuje na narcyza przeglądającego się w lustrze swej samowystarczalnej erudycji. Nie ma w nim snobizmu na życie tekstowe. Rozejście się słów i rzeczy, odkrycie, że język snuje własne opowieści, że wyrazy oblekają się w znaczenia trudne do przewidzenia (...) ³⁷²

Swoją językową opowieść z pierwiastkiem Mickiewiczowskim snuje poeta w wierszu zatytułowanym *Czasy* ³⁷³. Obserwujemy tu podróżującego bohatera, który wziął „(...) kurs – zamiast / w stronę miasta – na knajpę w ruinach”. Zimową porą, z jakiegoś wysokiego, bliżej nieokreślonego punktu spogląda on na świat. Widzi „siwe i rude, zachrypnięte bażanty”, które na „boisku-pastwisku” „nakładają zielone dresy”. Wizja ta jest dosyć dziwna i nie do końca zrozumiała. Być może jest to wyobrażenie, że chodzące po śniegu ptaki rozgrywają na śniegu mecz piłkarski lub odwrotnie, to obserwacja z odległego punktu grających w piłkę ludzi podsuwa bohaterowi skojarzenia z wędrującym gromadnie ptactwem. Pewności tu nie ma, co wybrzmiewa też w zakończeniu utworu: „(...) Jak ty / mnie zwodzisz materio, w której nikt nie ma / racji (...)”. Odnotowanie tego zaobserwowanego fragmentu świata jest ważne

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² P. Śliwiński, *Kruszywo, Niewiadomski, Andrzej* – <http://wyborcza.pl/1,75517,779062.html> [Dostęp: 19.01.2014].

³⁷³ A. Niewiadomski, *Czasy*, [w:] idem, *Kruszywo*, Legnica 2001, s. 41.

w kontekście słów wypowiedzianych przez bohatera opisującego miejsce, w którym się znajduje. Zaznacza on:

(...) Siedzę
na górze niczym na tronie, królując
jak Telimena, Thoreau i Castorp razem
wzięci i szybko powtarzam: „teraz, teraz,
teraz”. Co z tego, kiedy prowadzi to
w stronę opowieści. (...) ³⁷⁴

Ostatnie słowa bohatera łączą się właśnie z obserwowanym „meczem piłkarskim”, gdyż w komentarzu sportowym pojawiają się w momencie, gdy zawodnik dochodzi do sytuacji strzeleckiej³⁷⁵. Bohater staje się więc jednocześnie widzem i komentatorem rzeczywistości, znajduje się ponad światem. Jego panowanie zostaje przyrównane do dwóch postaci literackich: Mickiewiczowskiej Telimeny oraz Hansa Castorpa, bohatera powieści Tomasza Manna *Czarodziejska góra*. „Królowanie” jest też w wierszu udziałem amerykańskiego pisarza i poety Henry’ego Davida Thoreau. Pytanie, które się rodzi, dotyczy przyczyn pojawiania się tych trzech postaci. Ich oryginalność polega bowiem na tym, że żadna nie funkcjonuje jako wyraźny synonim sprawowania władzy. Napotykamy więc na sytuację, o której w przywołanym fragmencie recenzji wspomina Piotr Śliwiński, a zatem pojawia się trudność przewidzenia znaczenia, które należy odszyfrować. Na komplikację stylu Niewiadomskiego zwraca też uwagę Jacek Gutorow, który oceniając tom *Kruszywo* pisze, że poeta:

(...) ukazuje wewnętrzną mechanikę języka, dynamizm polegający na tym, że nakładające się na siebie sensy wywołują nieoczekiwane i przypadkowe efekty. Niewiadomski odsłania geologię mowy. Chaotyczność poezji wynika z chaotyczności ję-

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Powtórzone „teraz” przywodzi na myśl komentarz Dariusza Szpakowskiego z Mistrzostw Świata w piłce nożnej, które odbyły się w 1986 roku w Meksyku. Dziennikarz użył ich w meczu Polska – Portugalia, kiedy zwycięską bramkę dla „Biało-Czerwonych” zdobył Włodzimierz Smolarek. Później słowa Szpakowskiego zapisały się w świadomości kibiców piłkarskich dzięki użyciu ich w znanej czołówce telewizyjnego Magazynu Piłkarskiego „Gol”. Urodzonemu w 1965 roku Andrzejowi Niewiadomskiemu obydwie konteksty słów z pewnością muszą być znane, bowiem w swojej twórczości niejednokrotnie sięga po metafory piłkarskie czy elementy związane z tą dyscypliną sportu. W tomiku *Kruszywo* są to m.in. *** (s. 22-23), *** (s. 24), 33 (s. 28-29).

zyka: jego wypiętrzeń, uskoków, nawarstwień i namuleń, usypisk i fałd. Właściwie w każdym wierszu z tego tomu dochodzi do jakichś nieoczekiwanych tąpnięć³⁷⁶.

Spróbujemy zatem dotrzeć do znaczeń wspólnego „królowania” umieszczonych w utworze postaci, zostawiając na koniec ułamek Mickiewiczowski.

Jedyną w tej trójce rzeczywistą postacią jest Henry David Thoreau, w twórczości którego na pierwszy plan wybija się jego najbardziej znane dzieło z kanonu literatury amerykańskiej – *Walden, czyli życie w lesie*. Wydany w 1854 roku zbiór pamiętnikowych opowiadań, esejów, które powstały w samotni, w trakcie ponad dwuletniego mieszkania w domku położonym w nad stawem Walden, w amerykańskim stanie Massachusetts. Dzieło Thoreau ma charakter buntowniczy i w tradycji kultury zostało utrwalone jako krytyka świata konsumpcjonizmu, odrzucającego poszanowanie natury³⁷⁷. Thoreau stał się symbolem obywatelskiego nieposłuszeństwa. Jego antyspołeczna postawa pokazywała, że państwo jest instytucją opresyjną wobec jednostki. Sprzeciw wobec państwa stał się jedną z form istnienia w nim.

W poezji Niewiadomskiego te wątki wybrzmiewają często, jak choćby we fragmencie wiersza *Expoli*, gdzie

(...) Ekologia
i polityka śpią z wyłączonym telefonem nie śpi to,
co wydobywa się z brzucha góry, niknie w mokradłach
i świergoleniu (...)

a „(...) obok gum, / puszek, kapsli, butelek” można „ogłądać / wiejski klasycyzm, białe wieże, rzędy topól, / podmokłe boisko”³⁷⁸.

Poeta, podobnie jak Thoreau sięga po elementu realizmu, dlatego na drodze jego samotnych wędrówek zobaczymy zdegradowaną część współczesnego świata: „(...) puste butelki, / strzępy pornograficznych pism w rowie, papierosy „Carmen”/ i „Męskie”³⁷⁹. Obrazy te sąsiadują z elementami natury. Thoreau wymienia w jednym z esejów zwierzęta mieszkające nad jeziorem, a Niewiadomski pisze: (...) rozbijały się

³⁷⁶ J. Gutorow, *Quelle. O „Kruszywie” Andrzeja Niewiadomskiego* - http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0929 [Dostęp: 11.02.2014].

³⁷⁷ Spośród polskich poetów bardzo częste odniesienia do Thoreau stosuje Jacek Podsiadło.

³⁷⁸ A. Niewiadomski, *Expolio*, [w:] idem, *Kruszywo*, Legnica 2001, s. 47.

³⁷⁹ A. Niewiadomski, *Obeo*, [w:] idem, *Kruszywo*, Legnica 2001, s. 51.

o mnie trzmiele i baki, pierzchały / jaszczurki³⁸⁰”. Widać więc wyraźnie, że amerykański pisarz jest inspiracją dla poety, obserwatorem chłonącym naturę, samotnikiem, który wybiera własną drogę, znajduje się „ponad” przeciętnością, a zatem w swojej indywidualności „króluje” nad otoczeniem. W tym właśnie sensie można chyba odczytać porównanie do Thoreau, którego użył Niewiadomski w wierszu.

Ważną postacią dla poety jest również główny bohater *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Rozstrzygnięcie przyczyn wykorzystania Hansa Castorpa do obrazu „królowania” ponad światem jest w tym przypadku nieco łatwiejsze. Bohater przebywa w sanatorium Davos i jego pobyt tam Mann zmienia w wielkie studium życia. Castorp znajduje się więc w wysokim punkcie przestrzeni i taki obraz zostaje przeniesiony do utworu Niewiadomskiego. Podobieństw związanych z bohaterem powieści jest w tomiku *Kruszywo* więcej. Jedną z nich odnaleźć można choćby w wierszu *Recreo*, w którym natykamy się na wypowiedź: „Nazajutrz jadę / do uzdrowiska, chcąc sprawdzić czy wszystko / jest w porządku, Na starym miejscu siedzę, / na górze, ruszyły deszcze i trwa znów wygląda / jak wiosną”³⁸¹. Niewiadomski nie korzysta więc z aluzji do *Czarodziejskiej góry* incydentalnie, ale sięga nieco dalej. Wydaje się, że przyczynę tego postępowania można odnaleźć w jednym z początkowych fragmentów powieści Manna, gdzie ujawnia się oczekiwanie bohatera związane z wizytą w sanatorium:

Nie miał zamiaru przywiązywać szczególnej uwagi do swojej podróży, oddać się jej wewnętrznej istotą. Raczej pragnął szybko odbyć tę podróż, bo odbyć ją musiał, chciał powrócić zupełnie takim samym, jakim był wyjeżdżając, i na nowo rozpocząć życie dokładnie w tym samym miejscu, w którym musiał je na chwilę porzucić³⁸².

Wiadomo doskonale, że zamierzenia Castorpa nie zostały spełnione i to również jest istotne dla poezji Niewiadomskiego. Podobnie bowiem bohater jego wierszy, bardzo często podróżnik wyrusza na wyprawę, która nieoczekiwanie zmienia i kształtuje jego życie.

Trzecią „królującą” postacią w wierszu autora *Prewentorium* jest Telimena. W całym tomie *Kruszywo* jej postać stanowi jedyny rozpoznawalny element, związany z twórczością Mickiewicza. W przywołanym wcześniej fragmencie *Pana Tadeusza*,

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ A. Niewiadomski, *Recero*, [w:] idem, *Kruszywo*, Legnica 2001, s. 46.

³⁸² T. Mann, *Czarodziejska góra*, Warszawa 1965, s. 8.

opisującym pierwsze spotkanie Tadeusza z bohaterką, pojawiają się słowa: „wszyscy ją witali”. Uwaga zebranych skupia się więc wyłącznie na Telimenie i scena ta wygląda tak, jakby wchodziła królowa:

(...) w rękę kręciła wachlarz dla zabawki
(Bo nie było gorąca); wachlarz pozłocisty
Powiewając rozlewał deszcz iskier rzęsisty.
Głowa do włosów, włosy pozwijane w kręgi,
W pukle, i przeplatane różowymi wstęgi,
Pośród nich brylant, niby zakryty od oczu,
Świecił się jako gwiazda w komety warkoczu (...) ³⁸³.

Złoto, brylanty, gwiazdy podkreślają blask i niezwykłość Telimeny. Podobną funkcję pełni ubiór, suknie, których piękno pozostaje w sferze niewypowiedzianego piękna, o czym dowiadujemy się w ostatniej księdze:

Jaką miała sukienkę, jaki strój na głowie,
Daremnie pisać, pióro tego nie wypowie,
Chyba pędzel by skreślił te tiule, ptyfenie,
Blondyny, kaszemiry, perły i kamienie,
I oblicze różane, i żywe wejrzenie ³⁸⁴.

Te dwa fragmenty w wystarczający sposób ukazują aurę roztaczaną przez Telimenę w *Panu Tadeuszu*. Niewiadomski odwołuje się więc w wierszu do piękna jej figury, wyjątkowego wyglądu zewnętrznego, dzięki któremu sprawuje ona estetyczną władzę nad światem przedstawionym poematu.

Można zatem przypuszczać, że poprzez porównanie bohatera do trzech postaci związanych z literaturą Niewiadomski nadaje mu charakterystyczną tożsamość. Jest to więc podróżnik, obserwator codzienności, zwracający uwagę na estetykę rzeczywistości. Swoje spojrzenie kieruje on nie tylko na piękno świata i języka, ale dostrzega również obszary zdegradowane, które uzupełniają jego całościowy obraz świata. Zaznaczenie literackiego kontekstu porównań wskazuje również na określoną świadomość prze-

³⁸³ A. Mickiewicz, *op. cit.*, 27-28.

³⁸⁴ A. Mickiewicz, *op. cit.*, 347.

strzeni literatury. Tak zakrojony profil pozwala sądzić, że bohaterem wiersza jest twórca, który ukazuje obraz własnego działania poetyckiego, moment obserwacji zmierzającej nieuchronnie „w stronę opowieści”. Nie są to opowieści lekkie i łatwe, często rwą się, oddalają i nie powracają, ale, jak zauważa Karol Maliszewski w recenzji tomiku Niewiadomskiego: „Skoro ucieka się od prostolinijności, od linearności prostego komunikatu, to znaczy, że się chce powiedzieć coś więcej. I mówi tą właśnie strukturą. Tym zaburzeniem”³⁸⁵.

Wiersze Roberta Rybickiego, Edwarda Pasewicza, Marty Podgórnika i Andrzeja Niewiadomskiego pokazują siłę postaci wykreowanych w Mickiewiczowskiej epopei oraz przypisanych im wzorców funkcjonowania. Pojawiające się w wierszach postacie Mickiewiczowskiego poematu nie stają się tu głównymi bohaterami. Przywołanie ich imion służy raczej wywołaniu jednorazowego skojarzenia, które jest tylko jedną z części danego utworu. Są zamknięci we własnym *nomen omen*, stanowią symbole, dzięki którym można naznaczyć określoną cechą miejsca lub innych bohaterów.

3.7. Echa koncertu Jankiela

Wśród incydentalnych odniesień do *Pana Tadeusza* znajdują się również takie, które związane są ze słynną sceną koncertu Jankiela z ostatniej księgi poematu. Chcę zwrócić uwagę na dwa rozwinięcia tego motywu, których dokonali Jacek Podsiadło w 1991 roku oraz Robert Król w roku 2009. W obydwu przypadkach „Koncert nad koncertami” pełni funkcję symbolu, za którym znajduje się określenie muzycznej doskonałości, ale ma ona jednak różne odcienie.

Podsiadło w wyraźny sposób pod Mickiewiczowską postać sięga w wierszu zatytułowanym *Następca Jankiela*³⁸⁶. Poeta przedstawia w utworze krótką historię starego portiera, cymbalisty, który otrzymał zaproszenie do udziału w audycji radiowej. W oczekiwaniu na redaktorkę przedstawia bohaterowi (być może samemu Podsiadłemu, który jest radiowcem) znajdującemu się w studiu swoje dokonania:

Za późno zrozumiałem. Kiedy rozkładał zdjęcia,
gdy mówił o swoich występach na festiwalach folkloru,

³⁸⁵ K. Maliszewski, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 198.

³⁸⁶ J. Podsiadło, *Następca Jankiela*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, cz. II, Warszawa 1998, s. 373.

gdy kazał mi czytać wycięty z prasy artykuł „Następca Jankiela”
i gdy wyliczał: „Znam melodie polskie, niemieckie i żydowskie...”,
sądziłem, że szuka zrozumienia dla pasji swojego życia.
„Rozumiem, ja sam, niech pan patrzy, też czytam sobie właśnie
taką książeczkę z tekstami żydowskich pieśni, ciekawa”.

Nic więcej nie powiedział. Rozumiem już – chciał podziwu.

Zamknięcie i rozczarowanie cymbalisty, który „zabrał swoje wycinki i odszedł
zwiedziony, nieważny”, wynika z braku dostatecznego oddania szacunku dla jego twórczości, ale wiąże się jeszcze z jednym aspektem. W końcowej części utworu otrzymujemy informację: „A portier, nieszczęście chciało, był amatorem poetą, / tu i tam nagrodzonym i obeznanym z drukiem”. W tym kontekście można zrozumieć, jakie znaczenie miał dla owego poety wycinek prasowy z gloryfikującym go tytułem. Ów ludowy muzyk został w ten sposób niejako namaszczonej poprzez zestawienie go z bohaterem Mickiewiczowskiej epopei, a zatem jego twórcza ranga wydawała mu się bardzo mocna, „nie był byle kim, pisano o nim w gazecie”. Przy założeniu autentyzmu historii opisanej w wierszu można przypuszczać, że zaproszony cymbalista wiedział, że rozmawia z innym poetą³⁸⁷, stąd jego oczekiwania na entuzjastyczną reakcję, a także docenienie owego porównania w tytule artykułu.

Epopeja Mickiewicza jawi się więc w tym przypadku jako dzieło wartościowe, fundamentalne dla polskiej literatury. Źródłem rezygnacji „następcy Jankiela” jest zupełnie inne potraktowanie go niż ma to miejsce w *Panu Tadeuszu*, gdzie

Wiedzą wszyscy, że mu nikt na tym instrumencie
Nie wyrówna w biegłości, w guście i w talencie.
Proszą, ażeby zagrał, podają cymbały (...) ³⁸⁸.

U Podsiadły pojawia się natomiast obraz opozycyjny, gdzie zaimek rzeczowny upowszechniający „wszyscy” zostaje zastąpiony zaimkiem rzeczownym przeczącym „nikt”:

³⁸⁷ Jacek Podsiadło w roku 1990, kiedy powstał wiersz miał już na swoim koncie dwa tomiki poetyckie.

³⁸⁸ A. Mickiewicz, *op. cit.*, 354.

W radiowym rozgardiaszu nikt prawie nie zważał na niego,
starego cymbalistę wytrzaśniętego do kilkuminutowej audycji

Niezależnie od dosyć smutnego wydźwięku wiersza Podsiadły, poemat Mickiewicza jawi się jako dzieło, które poprzez wykreowanie charakterystycznego bohatera ukształtowało wzorzec mogący stanowić rodzaj uświęcenia wykonywanego zawodu czy dowartościowania pasji. Dziwny rodzaj melancholii płynący z utworu wiąże się również ze zderzeniem teraźniejszości z przeszłością, ze zmianą świata, w którym to, co kiedyś było rozrywką czy miało wartość sztuki, stało się już przebrzmiałe. Dlatego właśnie cymbalista jest tu traktowany jako osobliwa ciekawostka, człowiek z innego świata, poświęcający swoje życie pasji, którą docenić potrafi niewielu. Jest żywym anachronizmem.

W bardziej optymistycznym tonie pojawia się Mickiewiczowski motyw w wierszu Roberta Króla zatytułowanym *Wtedy tęsknimy*³⁸⁹. Poeta przywołuje zapamiętaną w przeszłości scenę wyprawy do „muzeum nagłośnienia”, której wspomnienie ewokowane jest poprzez wsłuchiwanie się w muzykę dobiegającą z komputera lub radia. Opis muzeum rozpoczyna się od zaakcentowania związanego z *Panem Tadeuszem*:

(...) A tam różne rodzaje cymbałów,

od tych, których było wielu, z których żaden nie
śmiał grywać na podmiejskich salach. (...)

Król wykorzystuje znany fragment poematu, od którego zaczyna się przedstawienie umiejętności Jankiela. W wierszu nie skupia się jednak na tym bohaterze, ale na innych muzykach-cymbalistach, o których wzmianka pozwoliła Mickiewiczowi ukazać wyjątkowość talentu Żyda:

Było cymbalistów wielu
Ale żaden z nich nie śmiał zagrać przy Jankielu (...) ³⁹⁰.

³⁸⁹ R. Król, *Wtedy tęsknimy*, [w:] idem, *Pamięć podręczna*, Kraków 2009, s. 68.

³⁹⁰ A. Mickiewicz, *op. cit.*, 354.

Zestawiając fragmenty obydwu poetów można zauważyć, że Król wprowadza zmianę w określeniu muzyków i wydaje się, że w tym odchyleniu od Mickiewiczowskiego poematu wprowadza inny, współczesny kontekst. „Grywanie w podmiejskich salach” wiąże się z występem podczas uroczystości weselnych. W takiej roli wystąpił Jankiel podczas zaręczyn Zosi i Tadeusza. Słowo dane bohaterce sprawia, że cymbalista decyduje się na wykonanie koncertu („Wszak nieraz przyrzekałeś grać na mym weselu!”³⁹¹). Informacja o tym, że żaden z cymbalistów, którzy przekazali swoje instrumenty do muzeum, nie grywał na weselach, wiąże się z ich profesjonalnym podejściem do wykonywanego zawodu. Współcześnie występy weselne nie są bowiem oceniane muzycznie jako wartościowe i nobilitujące, ale często sprowadzane są do kategorii „chałtury” czy zarobkowego przymusu. Aluzja z *Pana Tadeusza* pojawia się tu niejako automatycznie – literackim archetypem wyeksponowanych w muzeum instrumentów są bowiem cymbały Mickiewiczowskie.

Dosyć enigmatycznie brzmią natomiast dalsze słowa wiersza, które pojawiają się po wspomnieniu muzyków.

(...) w rachubę
nie wchodził też żaden teledysk, żadna epopeja
bez prawa do odwołań i przesunięć w opisach.

Sądzę, że Król zaakcentował tutaj czystość dziecięcego doświadczenia. W muzycznym muzeum nie można było bowiem dostrzec tego, co współcześnie nieodłącznie związane ze światem muzyki popularnej i młodzieżowej, czyli teledysków. Zwiedzający nie znał też Mickiewiczowskiego utworu, o którym wiedzę zyskał później. Przekonanie o epopei jako arcydziele doskonałym i nietykalnym mógł zdobyć w trakcie edukacji szkolnej. Wiersz wskazuje jednak, że autor wyszedł poza przekonanie o niemożliwości aktywnego korzystania z Mickiewiczowskiego utworu, a więc sięgnął po „odwołanie” do fragmentu związanego z koncertem Jankiela i dokonał „przesunięcia w opisie”, a więc zmienił część utworu dostosowując go do swojego pomysłu. Taka zmienność, dynamika, przeskakiwanie obrazów to cechy charakterystyczne poezji Króla. Wspomina o tym w recenzji tomiku *Pamięci podręcznej* Marcin Orlński, który zauważa, że poeta

³⁹¹ *Ibidem*.

zdaje się kolekcjonować przypadkowe obrazy, które wprawdzie dają się powiązać (ot, choćby na zasadzie następstwa czasowego lub ciągłości gramatycznej), ale ostatecznie nie mają ze sobą zbyt wiele wspólnego. Jakby nie było istotne, czy błona utrwali rzecz ważną czy też nic nie znaczący szczegół (...). podobnie zresztą jak w poprzednich tomach wierszy, bez wytchnienia cytuje, naśladuje i przetwarza, dzięki czemu jego prywatna podróż przez meandry codzienności staje się barwna, wieloznaczna i nieoczywista³⁹².

Tę zmianę obrazów zaobserwować można również na przykładzie odwołania do koncertu z *Pana Tadeusza*, gdzie to, co przeszłe, przesuwają się w teraźniejszość i nadaje zapamiętanemu momentowi uroczystego charakteru. Mickiewiczowska aluzja pozwala również pogłębić wspomnienie. W tym samym momencie, gdy ono się pojawia. To rodzaj podwójnego sięgnięcia do przeszłości, kiedy pamięć wydarzenia dobiera sobie pamięć literatury i rozbudowuje wartość wspomnienia. Nie należy tu jednak zapomnieć o istocie koncertu: o muzyce, o dźwięku, który uwalnia obrazy. „Wtedy zatęsknimy” – podpowiada przecież poeta. To właśnie dźwięk nadaje utworowi Króla subtelnych cech pięknej reminiscencji, dlatego nie otrzymujemy precyzyjnych informacji, o czym były opowieści przewodnika po muzeum – pana Mateusza „od pamiątek” – ale obserwujemy okoliczności temu towarzyszące, co w wymowny sposób zostaje zaakcentowane na końcu utworu:

(...) Parkiet szumiał
im pod stopami, jak skorupka przed gradem
uderzeń łyżeczki. Po wszystkim kupili pocztówki³⁹³.

Pamięć i muzyka to dwa główne elementy, które pojawiają się w wierszu Króla i są wzajemnie powiązane. Kiedy w pierwszym wersie pada krótkie zdanie: „Wszystko jest spisane”, próbujemy znaleźć odpowiedź na szereg pytań: co i gdzie jest spisane, a także co kryje się za określeniem „wszystko”. Lektura utworu pozwala zrozumieć, że chodzi o zakodowane w pamięci wspomnienia. To właśnie przeszłość jest osobistym

³⁹² M.Orliński, *Zasady projektowania*, „Arterie” 2009, nr 2, s. 124-125.

³⁹³ R. Król, *op. cit.*, s. 68.

bagażem, „pamięcią podręczną”, pozwalającą odszukać dane o naszej tożsamości. Poznajemy ją w chwili odosobnienia, w momencie cichnięcia zgiełku świata, w mroku:

(...) Plac pustoszeje przed 20.,
zgaśnie światło w altanie, w lufcikach liniowców.
Wtedy zatęsknimy. Przed komputerem, przy radiu
z muzyką na światowym poziomie.³⁹⁴

Paweł Lekszycki, wykorzystując fragment tekstu umieszczonego na skrzydełku tylnej okładki *Pamięci podręcznej*, zauważa:

Król skrupulatnie i z dużym wyczuciem surfuje po grzywie spienionej przeszłości, bo wie, że „prawdopodobieństwo ponownego użycia jej zasobów w przyszłości jest dosyć wysokie i może ujawnić obecność całkiem nowych, nieuświadomionych wcześniej przyjemności, ponieważ pewne dane, utrwalone w druku okazują się zauważalne i przydatne dopiero po upływie czasu.” Stąd wrażliwość na detal, skupienie na wielorakości, czułość i słuch³⁹⁵.

Dodać należy, że w tej wrażliwej pamięci Króla znajduje się także niewielkie, ale łatwe do rozpoznania miejsce związane z *Panem Tadeuszem* i w dźwiękach przeszłości usłyszeć też można echa koncertu Jankiela.

3.8. *Pan Tadeusz* a nieczytanie

Krzysztof Kleszcz, którego utwór omawiałem już w tym rozdziale, sięga ponownie po *Pana Tadeusza* w wierszu zatytułowanym *Cała Polska czyta? „Pana Tadeusza”*? Utwór ten opublikowany został w konserwatywnym „magazynie apokaliptycznym” „Czterdzieści i cztery”³⁹⁶, w którym wiele miejsca poświęca się m.in. refleksji nad polskim mesjanizmem. Wiersz Kleszcza jest jednak dosyć daleki od tych idei, a skupia się raczej na problemie obecności epopei i twórczości Mickiewicza we współczesnym świecie.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ P. Lekszycki, *Czy Robert Król ma słabą pamięć?*, „ArtPapier”, nr 14, 2009 - <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=88&artykul=2029&kat=17> [Dostęp: 11.11.2014].

³⁹⁶ K. Kleszcz, *Cała Polska czyta? „Pana Tadeusza”*?, „Czterdzieści i cztery” 2012, nr 5, s. 128.

Okoliczności są poetyckie bardzo.
Poezja, te, jak im tam – wierszyki!
Sam lubię napisać coś do rymu,
jak Szymborska, poetka, choć ona nie żyje.
Albo Tuwim, choć ja na liryce się nie znam.
Odfajkujmy: był rok Miłosza, będzie Dzień Tadeusza,
Pana. Bo przecież: „*Kochajmy się!*” to takie uniwersalne.
W złych czasach dla biur podróży i dla linii lotniczych,
wiem, wam też nie jest lekko, poeci! Choć piękna wokół tyle,
trzęsących się gałęzi, bohaterów, co nie mają z kim przegrać.
Policzki dla was wzdymam, bawoli róg chwytam -
tyle mogę zrobić. Tu przerwał. I weszły reklamy.

Obraz przedstawiony przez Kleszcza jest dosyć krytyczną wizją funkcjonowania nie tylko Mickiewicza, ale i samej poezji we współczesnej kulturze polskiej. Refleksja Kleszcza przybiera kształt dosyć ironicznej satyry, ale ta lekkość jest wyraźnie skonstruowana z ciężarem sceptycyzmu poety wobec działań, popularyzujących poezję. Powątpiewanie zaakcentowane zostaje już poprzez umieszczenie znaków zapytania w tytule wiersza, który nawiązuje do ogólnopolskiej akcji „Narodowe Czytanie *Pana Tadeusza*” zorganizowanej 8 września 2012 roku z okazji 200-lecia wydarzeń opisanych w epopei przez Mickiewicza³⁹⁷.

³⁹⁷ Inicjatorem akcji był Prezydent Polski Bronisław Komorowski, który w liście poprzedzającym wydarzenie pisał w podniosłym tonie:

(...) To dzieło o szczególnym znaczeniu dla nas Polaków. Zachwyca od pokoleń bogactwem języka, pięknem opisów i harmonią słowa. Stanowi zarazem nieocenione źródło najlepszych patriotycznych uczuć i wiedzy o nas samych.

Poemat *Pan Tadeusz* to nieodłączna część polskiego kanonu kulturowego, który czyni nas wspólnotą. Łączy nas też pokoleniowo z naszymi prababkami i pradziadkami, którzy często znali ten poemat na pamięć.

Niech 8 września będzie więc spotkaniem nas wszystkich z językiem ojczystym w najwybitniejszym wydaniu oraz z polskością, której jakże pięknym wyrazem jest *Pan Tadeusz*. Odkrywajmy wartość bycia razem wokół słów i rzeczy pięknych.

Pierwszy znak zapytania postawiony w tytule wiersza poddaje w wątpliwość, czy rzeczywiście wszyscy Polacy czytają³⁹⁸, drugi kwestionuje znajomość poematu Mickiewicza. Wyalienowanie poezji od współczesnego świata wyrażone zostaje również w początkowej wypowiedzi bohatera, kiedy nie może przypomnieć sobie, co jest nośnikiem poezji. Deminutivum „wierszyki” również ma charakter lekceważący, sugeruje, że poezja to mało istotna błahostka. Następnie dosyć przypadkowo, w oparciu o szybkie skojarzenia, pojawiają się nazwiska poetów, które zapamiętał bohater: Szymborska, Tuwim, Miłosz. Do tego grona, choć nie przywołany bezpośrednio, dołącza jeszcze Mickiewicz, który uobecnia się poprzez informację o „Dniu Tadeusza Pana”, choć sam tytuł poematu nie jest podany wprost, ale za pomocą przerzutni, dodatkowo z odwróconym szykiem wyrazów. Obrazuje to moment zawahania bohatera, który dopiero po chwili przypomina sobie tytuł, dookreśla go.

Działaniem wskazującym na brak prawdziwego zaangażowania w literaturę jest również „odfajkowanie”, a więc zaliczanie ustanowionych rocznie związanych z Miłoszem i Mickiewiczem. Oznaczałoby to, że są one ograniczone jedynie do martwego społecznego rytuału, który nie ma przełożenia na rzeczywiste zainteresowanie tymi pisarzami czy ich twórczością. Nieco więcej światła rzuca świadomość bohatera, że epopeja Mickiewicza zawiera księgę zatytułowaną *Kochajmy się*, ale ta uwaga również podszyta jest ironią, piętnuje bowiem utopię powszechnej zgody społecznej. W tym sensie wiersz Kleszcza wpisuje się w tradycję poezji zaangażowanej (także politycznie).

W kolejnej części wypowiedzi bohater zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że współczesny świat, w którym wiele mówi się o kryzysie (stąd w wierszu mniejszy popyt na zagraniczne wycieczki), jest jeszcze bardziej trudny dla marginalizowanych poetów.

³⁹⁸ Posługując się rozróżnieniem zaproponowanym przez Mariana Stalę w *Notatce o nieczytaniu*, znak zapytania w tytule utworu Kleszcza można uznać za przejaw „nieczytania nieświadomego”. Jak pisze autor *Pejzażu człowieka*:

Wynika ono z braku wiedzy o tym, że można (albo trzeba) czytać, że czytanie jest potrzebne, że coś daje czytającemu. Takie nieczytanie jest jedną z form wtórnego analfabetyzmu; słyszymy o nim aż za często (zwłaszcza w postaci kolejnych wiadomości o tym, że sześćdziesiąt procent Polaków nie sięga w ciągu roku po ani jedną książkę)...

Por. M. Stala, *Notatka o nieczytaniu*, [w:] idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 27.

Końcowa część wiersza może być, jak sędzę, interpretowana na dwa sposoby. Jeśli uznać, że dwa ostatnie wersy są dalszą częścią wypowiedzi bohatera, znaczyłoby to, że próbuje on jednak docenić wagę poezji w sposób, w jaki potrafi, czyli poprzez metaforyczne chwycenie rogu Wojskiego. Sędzę, że w kontekście Roku *Pana Tadeusza* idzie tu o przywołanie z pamięci fragmentu koncertu Wojskiego, jego charakterystycznego początku, znanego dzięki szkolnej edukacji. Byłoby to włączenie się, pomimo wszystko, w rocznicową akcję mającą upamiętnić Mickiewicza. Problem w tym, że słowa bohatera zostają przerwane przez komunikat reklamowy, symbol świata komercji, której głos staje się silniejszy od dźwięku rogu Wojskiego. Pamiętamy doskonale fragment epopei: „Tu przerwał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało, / Że Wojski wciąż gra jeszcze, a to echo grało”³⁹⁹. U Mickiewicza chwilowe przerwanie koncertu dodaje mu niezwykłości, muzyka z pewnością dźwięczy w uszach uczestników polowania, odbija się echem, a chwilowa cisza nadaje koncertowi spójności. Inaczej jest w utworze Kleszcza. Poeta sięga do fragmentu frazy Mickiewicza, ale ucina ją, koncert nagle cichnie „(...) - Tu przerwał. i weszły reklamy”.

Trudno zdefiniować okoliczności, jakie towarzyszą sytuacji lirycznej wiersza, ale reklamy pozwalają na snucie domysłów. Pojawienie się komunikatu reklamowego kojarzymy najczęściej z przekazem telewizyjnym. Gdyby zastosować takie założenie, to, być może, w końcowej części utworu bohater ogląda ekranizację *Pana Tadeusza* w telewizji i to film zostaje przerywany reklamą. Moment przerywania seansu pasuje, jak sędzę, do strategii marketingowej, bowiem komunikat reklamowy zostaje włączony w rozpoznawalnej scenie, która buduje napięcie przed dalszą akcją (polowaniem), co, przed przerywnikiem reklamowym, ma przekonać odbiorcę do powrotu przed telewizyjny odbiornik. Takie rozpatrywanie sceny pokazywałoby jeden z obrazów współczesnej rzeczywistości medialnej, w której sztuka wpleciona jest również w prawa rynku. Ilustruje to również sposób funkcjonowania Mickiewiczowskiej epopei, która co jakiś czas wraca do świadomości społecznej poprzez dzieło filmowe.

Dwa końcowe wersy można interpretować również nieco inaczej, zakładając, że nie przemawia w nich już ten sam bohater, ale wywołany przez niego poeta. Wzdymanie policzków i chwycenie ze bawoli róg mogą oznaczać bezinteresowny akt twórczy. Poeta zdaje sobie sprawę z oceny swojej pozycji we współczesności i nie może nic poradzić na tę sytuację. Pomimo zmarginalizowania znaczenia poezji nie rezygnuje ze

³⁹⁹ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 124.

swojej twórczej powinności („tyle mogę zrobić”) i podejmuje kolejne poetyckie próby. Ostatnie słowa utworu niosą jednak pesymistyczne przesłanie, bowiem medialny huk świata zagłusza tę próbę, spychając ją w sferę nieważności. Treść wiersza tłumaczy więc wątpliwości zawarte już w jego tytule i choć wybór interpretacji może je nieco zmniejszyć, to Kleszcz w sposób jednoznaczny pokazuje kondycję współczesnej poezji.

Analizowane przykłady utworów, w których poeci odwołują się do *Pana Tadeusza*, ukazują wieloaspektowy charakter obecności poematu Mickiewicza w poezji najnowszej. Nie brakuje zatem tekstów, w których nawiązania do epopei są szerokie i łatwo rozpoznawalne, tworzą intrygujący palimpsest umożliwiający zbudowanie oryginalnej, metafizycznej opowieści o współczesnej rzeczywistości i jej umitycznieniu. Mickiewiczowski utwór jest również traktowany jako estetyczny wzorzec pomocny twórcom w określeniu ich poetyckiej tożsamości lub wzbogacaniu pisarskiego warsztatu. Poeci mierząc się z dziełem Mickiewicza wskazują, że nadal jest ono źródłem inspiracji. *Pan Tadeusz* to także symbol literackiej tradycji, papierek lakmusowy jej funkcjonowania i znaczenia we współczesnej kulturze. Poemat Mickiewicza (szczególnie *Inwokacja*) jest ponadto olbrzymią skarbnicą „skrzydlatych słów”, które powracają w aluzjach, cytatach, kryptocytatach czy parafrazach. W tych niewielkich częściach twórczość autora *Pana Tadeusza* odbija się bardzo wyraźnie, stając się pretekstem do wejścia w dialog z literacką tradycją.

Rozdział IV

Słowa, które „grają”, „świecą” i nie tylko

Konrad Górski w teoretycznych rozważaniach dotyczących istoty zjawiska aluzji pisze:

Aluzja literacka jest rodzajem hołdu złożonemu dawnemu dziełu, do którego nowe nawiązuje jako do pewnej podniety twórczej. Posługując się w sposób jawny i otwarty cudzym dziełem, jako pośrednikiem w wyrażaniu intencji własnej, autor, który sięga po aluzję literacką podnosi znaczenie i wartość cudzego dzieła w całokształcie literackiego życia, propaguje pośrednio jego treść, zmusza czytelnika, aby zapoznał się z utworem, bez którego znajomości dane dzieło nie może być w pełni zrozumiałe⁴⁰⁰.

Podczas poszukiwania śladów twórczości Mickiewicza w poezji polskiej po 1989 roku bardzo często można natknąć się na utwory, w których pojawiają się rozmaite aluzje, będące formą uobecnienia dzieł Arcycpoety. Wiele z nich dotyczy *Ballad i romansów* oraz *Pana Tadeusza*. Fakt ten z pewnością jest znaczący bowiem ukazuje Mickiewicza jako inicjatora nowego nurtu poetyckiego i arcymistrza słowa, ale „młodzi” poeci korzystają także z innych obszarów bogatej twórczości autora *Dziadów*.

Ze względu na różnorodność tych odniesień oraz ich form zastosowałem w tytule rozdziału aluzję do *Improwizacji*. Można zatem powiedzieć, że poeci sięgają po Mickiewiczowskie słowa, które „leczą / Rozsypują się po niebie, / Toczą się, grają i świecą”⁴⁰¹. Metafora ta stała się także w przypadku niniejszego rozdziału ważnym kryterium doboru tekstów, pokazującym, że „młodzi” poeci sięgają do rozmaitych utworów Mickiewicza. Jakie sensy poprzez to działanie odsłaniają? Andrzej Stoff podpowiada, że „ostatecznie wartość aluzji wiąże się z wynikami interpretacji utworu, w którym została zastosowana”⁴⁰².

⁴⁰⁰ K. Górski, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, [w:] idem, *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*, Lublin 1984, s. 177.

⁴⁰¹ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, [w:], *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 158.

⁴⁰² A. Stoff, *Aksjologia aluzji literackiej*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, pod red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007, s. 139.

4.1. Co lubi Mickiewicz? Co lubią poeci?

Przykładem aluzji z wykorzystaniem analogicznego tytułu ballady Mickiewicza jest utwór Artura Szlosarka *To lubię*⁴⁰³, który zamieszczony został w tomiku *Popiół i miód*. W wierszu tym, poza samym tytułem, trudno jednak znaleźć elementy, które, w tak ewidentny sposób mogłyby łączyć się jeszcze z utworem Mickiewicza. Bardziej widoczny jest w nim trop związany z erotyką Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta*, bowiem trzy strofy rozpoczynają się, podobnie jak u autora *Melodii mgieł nocnych*, od stwierdzenia „lubię” (choć trzeba zaznaczyć, że u Szlosarka czasownik ten pisany jest małą literą). Temat wiersza współczesnego poety nie jest jednak skupiony na gloryfikacji powabów kobiecego ciała. Jest to raczej zapis upodobań bohatera, w których codzienne doświadczenie miesza się z przemyśleniami niemal egzystencjalnymi, dlatego też dowiadujemy się, że bohater lubi czytać wiersze w toalecie, „mocny alkohol”, letni sen i „(...) myślenie / o losie, przeznaczeniu”. Gdyby tak pozostawić związki wiersza Szlosarka z twórczością Mickiewicza, to funkcja tytułu ograniczona zostałaby wyłącznie do literackiej zabawy, ozdobnika, który wnosi niewiele poza samym miejscem odwołania. W przypadku poezji autora *Pięciu wierszy elegijnych* takie postępowanie jest to dosyć podejrzane, bo nie jest to poeta, który na tak prosty zabieg mógłby się zdecydować. Marian Stala w uwagach na temat twórczości autora pisze:

Wyrazistość poetyckiej dykcji Szlosarka nie jest tożsama z jej łatwością ani, tym bardziej z oczywistością. Przeciwnie: autor *Wierszy napisanych* należy do twórców wymagających od czytelnika intensywnego współ-myślenia, do poetów nazywanych przeważnie – trudnymi...⁴⁰⁴

Twórczość „trudnego poety” wymaga więc głębszego zastanowienia, większej czujności i detektywistycznego sprawdzenia tropów, które mogłyby naprowadzić na Mickiewicza. Przy szczegółowym porównaniu obydwu utworów *To lubię* można odnaleźć jeden wspólny element występujący jako sceneria przedstawianych obrazów. Jest

⁴⁰³ A. Szlosarek, *To lubię*, [w:] idem, *Popiół i miód*, Kraków 1996, s. 31.

⁴⁰⁴ M. Stala, *Stróż ciemniejszej strony*, [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 257.

nim zaznaczony obszar wodny⁴⁰⁵. U Mickiewicza pojawia się „rzeczulka”, nad którą w „zielonym grobie” złożone są kości Józia⁴⁰⁶, natomiast u Szłosarka bohater lubi prześadywać nad „rzeką”. Idąc tym śladem, przywołuję dwie strofy wiersza:

lubię siadać w ciepłą noc nad rzeką
i wstrzymując oddech, czuć jak bardzo
jest świętokradczy,

dygoczę cały, gdy z ukrycia podsłuchuję
przyszłych kochanków – znając ją, jego
wydobywam z barwy głosu,

Intymną scenę przedstawioną przez bohatera można potraktować jako zapis szczególnie zapamiętanej obserwacji, ale wydaje się, że obraz ten ma również nieco Mickiewiczowski ton. Para kochanków, noc, woda – rozpoznajemy znane tropy prowadzące do innej ballady niż podpowiada tytuł, a mianowicie – do *Świtezianki*. Owszem, chcąc zachować precyzję nie ma tu ani „rzeki”, ani „rzeczulki”, ale sine wody jeziora Świtez. To jednak nie jest tak istotne, chodzi bowiem o sam wymiar sceny. Zmiana tropu z *To lubię* na *Świteziankę* stwarza niejednoznaczność, ale ważne, że nadal pozostajemy w sferze Mickiewiczowskich ballad. Pewne podobieństwo pomiędzy obydwoma utworami dotyczy również prezentacji postaci. W *Świteziance* narrator wypowiada słowa: „Młody jest strzelcem w tutejszym borze, / Kto jest dziewczyna? — ja nie wiem”⁴⁰⁷. U Szłosarka bohater, świadek i obserwator miłosnej sceny wie, kim jest dziewczyna, choć tego nie ujawnia, nie wie natomiast, kim jest jej adorator i próbuje go scharakteryzować po głosie. Widać więc, że obraz prezentowany przez Szłosarka w dwóch strofach jego utworu posiada elementy, które kierują skojarzenia ku balladom Mickiewicza.

Dlaczego zamierzeniem poety było nadanie fragmentowi wiersza romantycznego tonu? Zwrócić należy uwagę na owo „lubię”. Bohater odsłania w swojej wypowiedzi

⁴⁰⁵ O znaczeniach wody u Mickiewicza pisze Agnieszka Ziółowicz. Por. A. Ziółowicz, *Żywiół wody w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 7-8, s. 141-154.

⁴⁰⁶ Por. A. Mickiewicz, *To lubię*, [w:] idem, *Dziela*, t.1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 89.

⁴⁰⁷ A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] idem, *Dziela*, t.1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 65.

dzi szereg własnych doświadczeń, te zaś, choć wydają się zwyczajne, to jednak podlegają indywidualnej ocenie, która tłumaczy ich wyjątkowość. Dlatego właśnie, wspomniana wcześniej przedpołudniowa lektura wierszy w toalecie, nie miałaby w sobie nic nadzwyczajnego, gdyby nie dodatkowe spostrzeżenie bohatera, że wtedy „mieszają się światła, / elektryczne i prawdziwe”⁴⁰⁸. W innym wierszu poeta mówi:

myślę, że każdy jest
zobowiązany mówić wyłącznie
od siebie, tylko⁴⁰⁹

Szlosarek, stosując się do tego poetyckiego credo, wydobywa z codzienności własną prawdę doświadczenia, widzi wyraźniej i dalej. W podobny sposób funkcjonuje u niego odwołanie Mickiewiczowskie. Na własną obserwację fragmentu rzeczywistości nakłada znaną, literacką scenę – sprawia, że w tym podobieństwie przeżycie zostaje wzbogacone tajemniczością, niesamowitością, znaną z ballad Mickiewicza. Chodzi o intensywność, którą daje doświadczenie, ten „świętokradczy” moment rozedrgania, w którym wstrzymuje się oddech. Oczywiście to, co nazywam obserwacją świata i chłonięciem jego obrazów, może ktoś, szczególnie w kontekście intymnej rozmowy kochanków, nazwać podglądaniem, które ma w sobie odcień niepotrzebnej ciekawości, zagarniania tego, co nie należy do bohatera. Poeta doskonale zdaje sobie z tego sprawę i odpowiada pytaniem:

(...) ile umiera piękna
pod spojrzeniem? Ile traci
świat na naturalności, wiedząc,
że podglądam?⁴¹⁰

A zatem to podglądanie nie ma w sobie niczego negatywnego, bowiem nie odbiera nic obserwowanym, a dla bohatera staje się źródłem osobliwego doświadczenia, które przetwarza przez swoją wyobraźnię. Agata Bielik-Robson w tekście poświęconym pokusie podglądania pisze:

⁴⁰⁸ A. Szlosarek, *op. cit.*, s. 31.

⁴⁰⁹ A. Szlosarek, *Je ne sais quoi*, [w:] idem, *Popiół i miód*, Kraków 1996, s. 7.

⁴¹⁰ A. Szlosarek, *****, [w:] idem, *Popiół i miód*, Kraków 1996, s. 20.

To nie przypadek (...), że zwykle mamy ochotę podglądać to, czego nie rozumiemy, co przekracza granicę naszego pojmowania. Podglądamy dzieła Erosa i Thanatosa; podglądamy narodziny, miłość i śmierć. Podglądamy miejsca styku między światem, jaki znamy, a światem spoza, który tradycja nazywa obszarem metafizycznym. Podglądamy, ponieważ powoduje nami głód rzeczywistości, głód absolutnie ludzki, nieznanym zwierzętom, całkowicie zadowolonym z przebywania w swojej oswojonej nisz. Akty podglądactwa są zarazem naganne i niezbędne; stanowią paradoksalny przedmiot wyraźnego zakazu i milczącego przyzwolenia⁴¹¹.

Bohater wiersza Szlosarka ulega więc czasem wspomnianej pokusie, związanej z Erosem, ale wrażenie nieprzyzwoitości obserwacji zostaje zniwelowane poprzez połączenie jej z Mickiewiczem i jego balladami. Ono właśnie sprawia, że poetyckie doświadczenie wykracza poza obszar zwyczajności. Interpretacja wiersza Szlosarka pozwala wysnuć wniosek, że poeta wobec Mickiewicza i jego twórczości także może wypowiedzieć słowa „To lubię”.

Sam autor w ankiecie dotyczącej ważności Arcypoety w obszerny sposób przedstawił swoje stanowisko⁴¹². Poniżej przytaczam tylko fragment jego wypowiedzi, który tłumaczy nie tylko szacunek do Mickiewicza, ale rzuca też nieco światła na sposób włączenia jego utworów do innego, nowego wiersza współczesnego poety. Szlosarek pisze:

(...) nie mogę wspomnieć choćby mimochodem, że ilekroć myślę o współczesnym języku poetyckim, nie potrafię oprzeć się wrażeniu, iż jest on w swoich najlepszych realizacjach językiem w ogóle nie do pomyślenia bez Mickiewicza (To truizm, ale, i tu proszę o wybaczenie, nie mogłem się oprzeć...).

Dla mnie w ogóle (albo z małymi wyjątkami...) nie istnieje dzieło poetyckie jako pełna i pewna całość (albo z małymi wyjątkami...) poświęcam dużo uwagi jego co celniejszym dla mnie (i przez to inspirującym...) fragmentom. Tak też działa na mnie Mickiewicz⁴¹³.

⁴¹¹ A. Bielik-Robson, *Podglądanie, czyli głód rzeczywistości*, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 2000, nr 6 – <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/44/bielik.html> [Dostęp: 12.11.2014].

⁴¹² Por. A. Szlosarek, *Karp srebrnopióry*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 70-72.

⁴¹³ *Ibidem*, s. 72.

Efekt działania, o którym wspomina poeta, widoczny jest między innymi w wierszu *To lubię*, choć inspirujący był tu nie tylko jeden, konkretny fragment, ale też krążące wokół *Ballad i romansów* skojarzenia. Choć giną one jak „(...) bładawy obłoczek, / Kiedy zefiry nań dmuchną”⁴¹⁴, to dodają doświadczeniu poetyckiego świata uroku rzeczywistości Mickiewiczowskiej.

Tytuł *To lubię* zastosował w jednym ze swoich wierszy także Zbigniew Machej. Utwór ten umieszczony został w tomiku *Kraina wiecznych zer*⁴¹⁵ z 2000 roku, ale obecny jest również w „banku wierszy”⁴¹⁶ przygotowanym przez redakcję Biura Literackiego w ramach konkursu „Poezja do śpiewania”. W zbiorze dostępnym w sieci znalazło się 171 utworów współczesnych poetów, w tym dziewięć autorstwa Macheja⁴¹⁷. Wiersz *To lubię* przytaczam korzystając z tego właśnie zbioru:

Lubię kiedy muzyka
liże mnie po nogach
aż drży od tej pieśczoły
pode mną podłoga

Lubię kiedy muzyka
pieści moje podbrzusze
dostarczając mi nowych
estetycznych wzruszeń

Lubię kiedy muzyka
wpija mi się w usta
dając mi taką rozkosz
jak lektura Prousta

Lubię kiedy muzyka
całuje mnie w czoło

⁴¹⁴ A. Mickiewicz, *To lubię*, [w:] idem, *Dzieła*, t.1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 90.

⁴¹⁵ Z. Machej, *Kraina wiecznych zer*, Wrocław 2000.

⁴¹⁶ Poezja do śpiewania. Bank wierszy. 1. Edycja konkursu na muzyczną interpretację wiersza - http://portliteracki.pl/wp-content/uploads/2014/10/Poezja_do_spiewania_2015_-_Bank_wierszy.pdf [Dostęp: 30.10.2014].

⁴¹⁷ Warto dodać, że autorskiego odczytania wiersza *To lubię* można również wysłuchać w serwisie portliteracki.pl: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/kraina-wiecznych-zer/> [Dostęp: 30.10.2014].

bo wtedy odlatuje
mego smutku gołąb

Lubię kiedy muzyka
bierze mnie przez uszy
i kamienną oponę
mego słuchu kruszy⁴¹⁸

Podobnie jak w przypadku omawianego wcześniej wiersza Artura Szlosarka, także i u Macheja dostrzec można inspirację znanym wierszem Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta*. Przypomnę tylko, że erotyk ten to jeden z głośnych utworów, które pozwoliły powiedzieć o jego autorze: „(...) pierwszy odkrył rzecz dość oczywistą, a zdumiewająco w poezji przeoczoną, że kobieta ma ciało, bo dotychczas była bezcielesnym aniołem”⁴¹⁹. Ze skojarzenia związanego z balladą Mickiewicza szybko przeskakujemy więc do innego utworu i próżno szukać kolejnych punktów zaczepienia związanych z autorem *Liryków lozańskich*. W przedostatniej strofie wiersza dostrzec można natomiast aluzję do utworu Juliusza Słowackiego *Rozłączenie*, a konkretnie do początkowych wersów: „Rozłączeni – lecz jedno o drugim pamięta; / Pomiędzy nami lata biały gołąb smutku”⁴²⁰. Machej wykorzystuje niewielki fragment tego cytatu, stosując inwersję: „smutku gołąb”. Odniesienie to przypomina o tęsknocie zawartej w utworze Słowackiego, a zarazem ukazuje moc muzyki, która potrafi stłumić melancholię. Ułamek *Rozłączenia* ma tu wyrażać głębię oraz intensywność uczuć, bowiem takie odczytanie utrwaliło się w literackim kanonie. Utwór Słowackiego pełni tu również funkcję hiperboli, która ma w humorystycznym wierszu zabarwienie nieco ironiczne. Cały bowiem wiersz jest erotykiem, w którym literalnie obiektem westchnień nie jest kobieta, ale muzyka. Machej ukazuje jej zmysłowe oddziaływanie, balansując na granicy zmysłowego erotyku. Poeta nie określa dokładnie, o jaką muzykę chodzi. To uogólnienie połączone z erotycznym kontekstem wiersza Tetmajera pozwala wysnuć wniosek, że owa muzyka to nic innego niż dźwięki towarzyszące aktowi seksualnemu. Utwór *Lubię, kiedy kobieta* stanowi tu wyraźną ramę, która skłania do takiej właśnie interpretacji. Machej igra z czytelnikiem i dokonuje żar-

⁴¹⁸ http://portliteracki.pl/wp-content/uploads/2014/10/Poezja_do_spiewania_2015_-_Bank_wierszy.pdf [Dostęp: 30.10.2014].

⁴¹⁹ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2004, s. 97.

⁴²⁰ J. Słowacki, *Rozłączenie*, idem, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 99.

tobliwego dialogu z wierszem Tetmajera. Leszek Szaruga, oceniając tomik *Kraina wiecznych zer*, napisał:

(...) już od dawna – poza Barańczakiem – nikt w Polsce nie śmie publikować wierszy zabawnych, zabawowych, takich, gdzie sens podkopywany bywa nonsensem, gdzie znaczenia grają zgoła inaczej niż w przestrzeni języka skonstruowanej w oparciu o zasady zdroworozsądkowej logiki⁴²¹.

Krytyczna opinia Szarugi pozwala na wytłumaczenie oznaczenia samego tytułu wiersza. Próba szukania związków między balladą Mickiewicza a utworem Macheja, co wydaje się naturalnym postępowaniem, nie przynosi rezultatu, ponieważ autor dokonał tu właśnie znaczeniowej gry. Tytuł jest dla czytelnika pretekstem do odniesienia w obręb tradycji literatury, ale jest to rodzaj zmyłki. Lektura wiersza pokazuje, że nie o głęboką analogię z Mickiewiczem chodzi. *To lubię* wydaje się po prostu aprobatą przyjemności seksualnej przedstawionej w wierszu, a zarazem apologią samej muzyki, jej oddziaływania na zmysły. Machej, mając świadomość możliwości języka, korzysta więc z utrwalonego w kulturze literackiej znaczenia tytułu i odsłania jego nieliterackie znaczenie.

4.2. Zima miejska współcześnie

Śledząc obecność poezji Adama Mickiewicza w najnowszej poezji polskiej, warto zwrócić uwagę na „wyłowionego” przez Biuro Literackie Tomasza Fijałkowskiego. W niewielkim tomiku, zatytułowanym *Rozgrzewka* (jego tytuł łączy się z pewnością z debiutanckim charakterem zbioru), urodzony w 1977 roku poeta umieszcza wiersz ze znaną Mickiewiczowską frazą – nosi on bowiem tytuł *Zima miejska*. Jak doskonale pamiętamy, utwór pod takim samym tytułem był prasowym debiutem późniejszego autora *Pana Tadeusza*. Jacek Łukasiewicz pisze:

Zima miejska (...) wydrukowana została z podpisem A.[dam] N.[apoleon] Mickiewicz w „Tygodniku Wileńskim” 1818, VI 254-256. Wcześniej, jesienią 1817, na jed-

⁴²¹ L. Szaruga, *Zobaczone, przeczytane*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 4, s. 134-135.

nym z posiedzeń Towarzystwa Filomatów odczytany został wiersz *Powaby zimy*. Opisanie. Być może był to ten sam utwór dziewiętnastoletniego studenta⁴²².

Sam pomysł aluzyjnego wykorzystania tytułu utworu tego konkretnego wiersza może już sugerować pewne autorskie, symboliczne oznaczenie debiutanckiego charakteru zbioru. Na pewno świadome i celowe, bo chyba można tego spodziewać się po absolwencie polonistyki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Na skrzydełku okładki swojego tomiku Fijałkowski umieszcza, krótki wpis: „Chciałbym, żeby ten arkusz był zapowiedzią większej całości, przedsmakiem, epką zwiastującą longplay, rozgrzewką przed dłuższym spotkaniem...”⁴²³. Skoro więc na liście utworów „egzemplarza promocyjnego” znajduje się utwór, w którego skomponowaniu „pomógł” Mickiewicz, to można sądzić, że ta „współpraca” nie będzie incydentalna. Potwierdzeniem tego założenia mogą być także słowa samego poety, który zdradza swoje twórcze inspiracje:

Mam kilku „wielkich”, z którymi wciąż prowadzę nieustający dialog, kłócę się, potakuję im. Moje podejście do poezji i sztuki w ogóle ukształtował Zygmunt Kubiak i jego przesiąknięte gorzką mądrością eseje. Kubiak przyprowadził mi Horacego, Propertiusza, Owidiusza i wielu innych z tragikami na czele. Dalej Kochanowski i Mickiewicz. To wielki język poetycki. Precyzja i siła. Miłosz. Wszechobecny wzrok. Ritsos. Tranströmer. Heaney. Montale. Mógłbym długo wymieniać. Znajduję dla [nich – dop. W.M.] wspólny mianownik – opisują widzialny świat i nie czuję się przez nich oszukiwany⁴²⁴.

Poprzez wybór tego klasycyzującego literackiego repertuaru Fijałkowski podkreśla zaufanie do wymienionych pisarzy i zaznacza także swoje poetyckie credo: autentyczność opisywania świata, które wyrażone zostaje właśnie w wierszu zawierającym Mickiewiczowską aluzję.

Zima miejska

Wczoraj paliliśmy w piecach deskami ze starej altany, więc rano

⁴²² J. Łukasiewicz, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003, s. 18.

⁴²³ T. Fijałkowski, *Rozgrzewka*, Wrocław 2006 (cytat ze wewnętrznego skrzydła okładki).

⁴²⁴ *Kliniczny przypadek mizantropa*, z T. Fijałkowskim rozmawia T. Ważny, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/kliniczny-przypadek-mizantropa/> [Dostęp: 12.11.2014].

rozsypanem na chodniku popiół i poskręcane żarem gwoździe.
Dotarły do mnie słowa Guślarza o duszach czyścicowych
wszczepionych za karę w drewno. Bo czym innym mogły być
te wątle istnienia wdeptane w zamarznięty śnieg?

Wzdłuż ulicy zaspy. Gąbki spalin. Psie gówna. Psi żółty mocz.
Niedopałki i zamarznięty kubek po jogurcie. Egipskie bóstwa
z głowami wróbli patroszą łupiny chleba. Poszarpana reklamówka
w gałązkach lipy. Obrazy, których nie mogę do niczego porównać,
By nie posłużyć się językiem zaborcy⁴²⁵.

W treści utworu w jednoznaczny sposób uwidoczniła się postać Guślarza, o której wspomina bohater. Odbiorca otrzymuje więc drugi wyraźny Mickiewiczowski sygnał, tym razem pochodzący z *Dziadów*. Zwrócić należy uwagę, że jego pojawienie wiąże się z wykonywaniem zwykłej czynności, rozsypywaniem popiołu na zimowym chodniku. Jest to więc skojarzenie bohatera, który posiada wiedzę na temat utworów Mickiewicza. Wiedzę na tyle ugruntowaną, że wyobraźnia podsuwa zapamiętane fragmenty utworów i pozwala bohaterowi na doświadczenie dość osobliwe, w którym rzeczywistość niejako tłumaczy literaturę. Słowa Guślarza pochodzą z jednej z jego początkowych wypowiedzi pojawiającej się w II części *Dziadów*, dotyczącej zwoływania dusz na misterium:

Czyscowe duszeczki!
W jakiegokolwiek świata stronie:
Czyli które w smole płonie,
Czyli marznie na dnie rzeczki,
Czyli dla dotkliwszej kary
W surowym wszczepiona drewnie,
Gdy ją w piecu gryzą żary,
I piszczy i płacze rzewnie
Każda spieszcie do gromady!
(...)⁴²⁶

⁴²⁵ T. Fijałkowski, *Zima miejska*, [w:] idem, *Rozgrzewka*, Wrocław 2006, s. 9.

⁴²⁶ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, [w:] *Dzieła*, t. 3, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 15.

Fragment dotyczący konkretnych czyśćcowych kar, jakie cierpią dusze, odsłania tę, o której wspomina w swoim utworze Fijałkowski. To właśnie owa najsurowsza kara utkwiała w pamięci bohaterowi, który wyobraża sobie dusze jako gwoździe wbite w drewno. Gdyby pójść krok dalej, w kierunku eschatologicznym, to można powiedzieć, że natykamy się na metaforyczny obraz uwolnienia dusz z mąk częściowych. Śnieżna sceneria, jaka towarzyszy wierszowi, w połączeniu z oczyszczeniem z win, przywodzą na myśl także biblijny cytat z Księgi Izajasza, w którym przez usta proroka Bóg zwraca się do ludu z zapewnieniem: „Choćby wasze grzechy były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją (...)”⁴²⁷. Ten religijny akcent już bezpośrednio, bez zbiegów skojarzeniowych, w tomiku Fijałkowskiego pojawia się także w innych wierszach, jak choćby w *Popołudniu półanalfabetów* czy w *Biednym heteroseksualiście*, co wiąże się także z jasno wyrażonym światopoglądem. Jak mówi poeta w jednym z wywiadów: „Jestem religijnym typem. Wierzę i nie wyobrażam sobie, że coś mogłoby mnie z tej drogi zepchnąć”⁴²⁸.

W *Zimie miejskiej* ujawnia się chyba jeszcze rodzaj innej wiary, wiary w słowo, w poezję, która staje się formą literackiej sakralizacji codzienności. Oto bowiem jednej ze zwyczajnych, wydawałoby się: zupełnie niepoetyckich, czynności zostaje przypisana inna, odświętna rola, w której istotą jest wytłumaczenie – mam wrażenie w sposób bardzo trafny – niewielkiego fragmentu dzieła Mickiewicza. Fijałkowski pokazuje, że zwyczajność nie jest jednofunkcyjna i potencjalnie może posiadać swoje drugie życie, co wybrzmiewa w pytaniu kończącym pierwszą strofę: „Bo czym innym mogły być / te wątle istnienia wdeptane w zamrożony śnieg?”. W przypadku *Zimy miejskiej* codzienność ma zasięg jeszcze większy, bowiem poprzez zestawienie z konkretnym miejscem z *Dziadów* dotyka sfery niewyraźnej, zaświatowej.

Zwrócić trzeba też uwagę, że punkt, w którym dochodzi do spotkania twórczości Mickiewicza i Fijałkowskiego, jest bardzo absorbujący. Wpływ na to w duże mierze ma wybór partii tekstu *Dziadów*, która zostaje powiązana z czynnością wykonywaną przez bohatera. Myślę tu o pewnego rodzaju drugorzędnej rozpoznawalności wykorzystanego fragmentu Mickiewicza, oczywiście w stosunku do innych bardziej znanych, powtarzanych, szkolnych cytatów z dramatu. W ogólnej świadomości z przywoływanej części *Dziadów* bardziej pamiętane są choćby: zawołanie chóru („Ciemno wszędzie, głucho

⁴²⁷ Iz 1, 18.

⁴²⁸ *Kliniczny przypadek mizantropa*, op. cit. [Dostęp: 12.11.2014].

wszędzie...”), czy opis zjawy dziewczyny („Na głowie ma kraśny wianek...”⁴²⁹). Sądzę, że w przypadku dusz czyścicowych „wszczepionych za karę w drewno” czytelnik sięga jednak do tekstu Mickiewicza, by przypomnieć sobie ów ciekawy skądinąd fragment. Jerzy Jarniewicz, recenzując tomik Fijałkowskiego, pisze, że poeta:

(...) wiąże słowa, odwołując się z całą świadomością (i należyтым dystansem) do znanych rekwizytów i do powielanych, dobrze zakotwiczonych narracji. Wydaje się, że wiemy, dokąd nas to może poprowadzić, ale wiersz Fijałkowskiego potrafi nagle pęknąć pod ciśnieniem osobnego obrazu, na przykład skromnego porównania, które otwiera obszar tekstu na świat jeszcze przez niego nietknięty (...)⁴³⁰

Z taką właśnie sytuacją spotykamy się w *Zimie miejskiej*. Porównanie ma nieco inny wymiar, nie jest bezpośrednio określone w tekście, ale realizuje się na przestrzeni dwóch różnych utworów, między którymi dochodzi do dialogu, z którego może wynikać, że współczesność potrzebuje pewnego obrazowego uproszczenia, by móc lepiej zrozumieć i bardziej odczuć to, co minione, zamknięte w kanonie.

Z drugiej strony zostaje także zaprezentowany sposób istnienia w świecie, w którym przeszłość powraca, nadal intryguje, a więc nie pozostaje bez znaczenia i udziału w kształtowaniu rzeczywistości. Co więcej, może pojawiać się w momentach najmniej nieoczekiwanych. Fijałkowski zaznacza również indywidualność pracy ludzkiej wyobraźni i doświadczenia literatury. Na początku pierwszej strofy dowiadujemy się bowiem o wspólnym działaniu bohatera („paliliśmy w piecach”) i nieokreślonych osób (w domyśle członków rodziny), następnie natykamy się już na jego odrębną czynność, prowokującą kolejne, Mickiewiczowskie skojarzenie. Zatem świadomość literacka pozwala także nadawać nowy sens temu, co zupełnie nieliterackie, ukryte w pospolitości, szarości dnia. Pokazuje to również sposób, w jaki poeta uwypukla ważność Mickiewiczowskiego skojarzenia. Czynność bohatera przedstawiona zostaje na tle obrazu świata zaśmieconego, brudnego. I choć w innym wierszu zapewnia bohater: „O śmierci wiem niewiele. Nie używam jej jako rekwizytu ani pretekstu. / Nie argu-

⁴²⁹ Słowa Guślarza przedstawiające zjawę Zosi w znaczący sposób zostały zapisane w kulturze popularnej za sprawą muzycznego utworu zespołu Kult zatytułowanego *Baranek*. W piosence wykonywanej przez Kazimierza Staszewskiego słowa zostały nieco zmienione, brzmią: „Na głowie kwietny ma wianek, w rękę zielony badylek, a przed nią bieży baranek, a nad nią lata motylek”. Warto w tym miejscu dodać, że autorem utworu *Baranek* był ojciec wokalisty Kultu, poeta, Stanisław Staszewski.

⁴³⁰ J. Jarniewicz, *Opinie o książce* – <http://biuroliterackie.pl/ksiazki/rozgrzewka-3/opinie/> [Dostęp: 11.10.2013].

mentuję nią. Mało piszę o nieobecnych (...)”⁴³¹, to w przestrzeni *Zimy miejskiej* odnajdujemy elementy, które naznaczone są końcem, martwością, deformacją i bezużytecznością (popiół, niedopałki papierosów, kubek po jogurcie, podarta reklamówka).

Pozornie nie pasuje tutaj fragment drugiej strofy: „Egipskie bóstwa / z głowami wróbla patroszą łupiny chleba”, ale wydaje mi się, że idzie tu właśnie o jeszcze większe zaakcentowanie charakteru opisywanej rzeczywistości. Postać bóstwa odsyła bowiem do wierzeń cywilizacji starożytnych Egipcjan. Niektórzy z mitologicznych bogów przedstawiani byli jako połączenie ludzi i zwierząt. Jednym z takich przykładów jest chociażby Horus, bóg nieba, który posiadał ludzki tułów i głowę sokoła. To właśnie ta druga, „nieprzystająca” część utworu Fijałkowskiego nawiązuje do roli owego boga. Wśród plejady egipskich bogów nie ma postaci związanej z wróblem. Jeśli podążyc jeszcze tym egipskim tropem, możemy co najwyżej dotrzeć do elementu pisma hieroglificznego, w którym znak wróbla znaczy tyle co słaby i mały⁴³². Sądzę jednak, że Fijałkowski korzysta tu z potocznego znaczenia tego motywu, czyli właśnie pospolitości, szarości, a dodając mu charakteru bóstwa podkreśla, że takie właśnie cechy „królują” w opisywanym przez niego świecie. Pomimo tego niezbyt przyjemnego obrazu bohater zaznacza, że znajduje się on w kręgu jego życia.

Aby nie odbiec jednak zbyt daleko od Mickiewiczowskiego kontekstu należy dodać, że ta zwyczajność świata, którą przedstawia poeta, częściowo zostaje także podkreślona poprzez relację, na którą wskazuje sam tytuł utworu. Zima, zarówno u Mickiewicza, jak i u Fijałkowskiego, staje się tylko tłem wydarzeń czy sytuacji opisanych w wierszu. I tutaj, oprócz wspomnianego wcześniej debiutanckiego znaczenia, trudno doszukać się innych analogii. Pojawia się natomiast jedna, zasadnicza różnica w przedstawianym obrazie. Otóż podmiot w utworze Mickiewicza opowiada między innymi o miejskiej, pełnej radości, zabawy uczcie, po której „Młodzież, dzień kończąc wesoło spędzony, / Tysiączną sanią szlifuje ulice”⁴³³. Utwór ukazuje więc intensywność życia, jego dynamikę. Korzysta z tego Fijałkowski i pokazuje w aluzyjnym kontraście inność przedstawianego przez siebie świata, zachowując jednak pamięć o Mickiewiczu

⁴³¹ T. Fijałkowski, *Rozgrzewka* [w:] idem, *Rozgrzewka*, Wrocław 2006, s. 13.

⁴³² Por. *Wielki słownik języka polskiego*, red. E. Polański, Kraków 2008, s. 913.

⁴³³ A. Mickiewicz, *Zima miejska*, [w:] idem, *Dziela*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 37.

i jego wielkości. Widać więc wyraźnie złożoność obrazu, jaką w swojej poetyce proponuje Fijałkowski. Jak pisze Anna Kałuża, poeta

Narracyjną frazę potrafi nieźle uzgadniać z bogactwem aluzji i kilkoma piętrami realności, na jakich zwykle rozpisuje swoje wiersze. Wielopiętrowości potrzebuje do zapisów kolejnych doświadczeń spotkania ze światem (...) ⁴³⁴.

W tym spotkaniu czasem udział bierze także Mickiewicz, którego twórczość wyraźnie pozostaje w kręgu fascynacji kaliskiego poety.

W 2001 roku wrocławski poeta Tomasz Majeran (rocznik 1971) opublikował, po kilkuletniej przerwie ⁴³⁵, swój drugi tomik zatytułowany *Ruchome święta*. Rok później do rąk czytelników trafił kolejny zbiór oznaczony tytułem *Koty. Podręcznik użytkownika*. Joanna Orska, charakteryzując podmiot wierszy obydwu tomów, pisze:

[...] „liryczny hochsztapler” przewijający się przez obie książki przymierza wiele literackich ról, wypożycza sobie wiele literackich języków, wywołuje do odpowiedzi wielu swoich poetyckich bohaterów – nie tylko Eliota ustanawiającego tu przestrzeń poetyckiej dyskusji, ale i Szekspira, Kochanowskiego, Mickiewicza, Baudelaire’a, Herberta, Szymborską, O’Harę, Sosnowskiego (oczywiście Andrzeja), Zadurę, Świetlickiego. A czyni to zazwyczaj w sposób przekorny – jak Hemingway „pożyczający” sobie od Eliota dziesięć funtów, po to, by natychmiast je przegrać na wyścigach konnych ⁴³⁶.

Śluszność spostrzeżenia autorki można zweryfikować na przykładzie wiersza Majerana, w którym łatwo można dostrzec Mickiewiczowską inspirację. W opublikowanym w 2001 roku tomiku *Ruchome święta* autor umieścił utwór zatytułowany *Zima miejska*:

⁴³⁴ A. Kałuża, *Opinie o książce* – <http://biuroliterackie.pl/ksiazki/rozgrzewka-3/opinie/> [Dostęp: 11.10.2013].

⁴³⁵ Pierwszy tomik zatytułowany *Elegia na dwa głosy* ukazał się w 1994 roku.

⁴³⁶ J. Orska, *Liryczny hochsztapler*, „FA-art.” 2002, nr 4, s. 55.

Połowa kwietnia, mróz; zima znów zaskoczyła
drogowców – gwałtowny nawrót śniegu
zablokował centrum. Wyż atlantycki poległ
na froncie atmosferycznym na tyłach

Europy i warszawiacy z nadzieją patrzą w stronę
zimnych kaloryferów. Obywatel innego miasta
i raczej zdrajca niż rajca – powoli wrastam
w obcy pejzaż: tyle tu świateł o północy! i one

wszystkie czekają na hydraulika! Och, raczej
rura niż Zadura – wierzę w życie po życie
i wierzę w elektryczność inaczej. Raczej

rydz niż nic – myślę już letnie okrycie
wyciągnąć z szafy (znaczy się prochowiec).
Noc pusta jest, no; wierzę własnej wątrobie⁴³⁷.

W wierszu Majerana, poza zbieżnością tytułu, nie występują już tak jednoznaczne podobieństwa z młodzieńczym utworem Mickiewicza. Punktem zaczepienia jest obraz zimy, w którego przedstawieniu widać jednak wiele różnic. U Mickiewicza mroźna pora roku opisana jest w sposób sielankowy, afirmujący. Zima jest „dobroczynna”, „błoga” i oczekiwana. Inaczej w wierszu Majerana. Zima pojawia się wczesną wiosną, niespodziewanie, powoduje utrudnienia i paraliż Warszawy. Sytuacja ta zostaje przedstawiona z perspektywy bohatera, który w mieście przebywa od niedawna, jest obserwatorem próbującym oswoić się z nową przestrzenią. Miasto ukazane jest nocą, co może stanowić element analogii z ostatnią strofą utworu Mickiewicza, w której młodzież rozpoczyna jazdę saniami, „(...) gdy noc ciemne rozepnie zasłony / i szklannym światłem błysną kamienice (...)”⁴³⁸. W wierszu Majerana bohater mówi opisując miasto:

⁴³⁷ T. Majeran, *Zima miejska*, [w:] idem, *Ruchome święta*, Wrocław 2001, s. 16.

⁴³⁸ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 37.

„tyle tu świateł o północy!”. Podobieństwo szybko jednak gaśnie, bowiem w ostatnim wersie noc traci swój blask, jest „pusta”.

Z zaobserwowanymi światłami także jest pewien problem, bowiem, jak się dowiadujemy, „wszystkie czekają na hydraulika”. Można przypuszczać, że chodzi tu o awarię linii wodociągu, na naprawę której oczekują mieszkańcy miasta. „Och raczej / rura niż Zadura” – mówi bohater, a więc w tym czasie istotna staje się niewygodna spowodowana awarią (pęknięta rura?) niż poezja, którą symbolizuje nazwisko Bohdana Zadury, użyte, jak sądzę, ze względu na rymową zabawę skojarzeniową, w której ironia podszyta jest bardziej żartem niż złośliwością.

Bohater wiersza wydaje się nieco wycofany z życia, sam mówi o sobie „raczej zdrajca niż rajca” i przedstawia pewien rodzaj własnego credo, w które, jako główny element, zostaje wpisany alkohol. Tak bowiem należy chyba rozumieć wiarę we własną wątrobę, co wyrażone zostaje w ostatnim wersie oraz w motcie poprzedzającym wiersz („Chciałbym wierzyć w nieśmiertelną wątrobę”⁴³⁹). Alkoholowe skojarzenie wzbudza też stwierdzenie „wierzę w życie po życie”. Mianem „żyto”, jak podpowiada *Słownik współczesnego języka polskiego*, rekompensując daremne poszukiwania hasła w *Polskim słowniku pijackim* Juliana Tuwima, określa się potocznie „butelkę żytniówki”⁴⁴⁰, czyli wódki sporządzanej z żyta. Motyw spożywanego alkoholu łączy się z wierszem Mickiewicza, choć zgodność co do rodzaju wypijanego trunku tu nie występuje⁴⁴¹. Zwróćmy uwagę, że Majeran, stosując określenie zwrot „wierzę w życie po życie”, igra w tym przypadku z językiem i zmienia jego utrwalony schemat, co daje zaskakujący efekt. Zauważa to Jacek Podsiadło, który pisze, że poeta:

Cytatom i parafrazom tak kanonicznych wypisów z literatury, jak i wytartych formułek, nadaje różną, lecz zawsze nową jakość. (...) Myśli jego bywają skrzydlate, ale lecą nie tam, gdzie moglibyśmy się spodziewać. Dociekliwość Majerana względem języka jest bowiem niepohamowana i zdarza się, że nagle zbija z tropu czytelnika (...) ⁴⁴².

⁴³⁹ Tłum. W.M.

⁴⁴⁰ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. nauk., B. Dunaj, Kraków (brak daty wydania), s. 457-458.

⁴⁴¹ W utworze Mickiewicza biesiadnicy piją węgrzyn, koniak, poncz i muszkata.

⁴⁴² J. Podsiadło, *Poezja po byku*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 160, s. 52-53.

Wydaje się, że taką właśnie zasadę zastosował Majeran sięgając po tytuł utworu, sygnalizujący obecność Mickiewicza. Jest tu więc owa przekora, o której wspomniała Joanna Orska. Majeran nie wchodzi w dialog z Mickiewiczem. Wywołuje go głównie poprzez tytuł, a następnie realizuje własny poetycki pomysł, pozostawiając niewielkie możliwości doszukania się punktów wspólnych z twórczością autora *Dziadów*. Ukazuje własną zimę – inną, odległą od tej zapisanej przez Mickiewicza. Doświadczeniu radości wspólnoty przeciwstawia pojedynczość bohatera i jego doświadczenie odrębności, nie do końca sprecyzowanej tożsamości („wierzę w elektryczność inaczej”), która być może jest powodem alkoholowej ucieczki. Jeśli potraktować deklaracje wiary zawarte w wierszu jako formę zaakcentowania cech poezji istotnych dla Majerana, to wiara w „życie po życie” może wskazywać na zainteresowanie grą, przekształcaniem, wystawianiem języka na próbę. Wiara „własnej wątrobie” to niekoniecznie tylko rodzaj zaufania organizmowi w sytuacji nadmiernego spożywania alkoholu, ale pisanie o tym, co mieści się gdzieś w związku frazeologicznym „coś leży komuś na wątrobie”. Poezja rodzi się ze pewnego zmartwienia, z frustracji, z czegoś, co musi zostać wypowiedziane i zapisane. Tytuł przywołujący na myśl utwór Mickiewicza jest w przypadku wiersza Majerana sposobem zaintrygowania czytelnika, sprowokowania go do wejścia w znaną zimową przestrzeń, a następnie zaskakującego przeskoku we współczesny wycinek miejskiej zimy. Mickiewicz jest tu więc pretekstem, który służy autorowi *Xięgi przysłów* do wyraźnego zaakcentowania własnej poetyckiej wizji.

W próbie oceny celowości zastosowania przez Majerana kontekstu Mickiewiczowskiego istotne wydaje mi się jeszcze jedno zagadnienie. Jarosław Marek Rymkiewicz, rozwijając hasło *Zima miejska* w Mickiewiczowskiej encyklopedii, zwrócił uwagę na sporne kwestie dotyczące tego, czy ów wiersz „(...) jest w warstwie formalnej utworem serio, czy parodią stylu pseudoklasycznego (...)”⁴⁴³. Nie chcę tu rozstrzygać tego problemu. Dociekliwych odsyłam do prac Wacława Kubackiego⁴⁴⁴, Wacława Borowego⁴⁴⁵ czy Stefanii Skwarczyńskiej⁴⁴⁶. Sądzę, że w przypadku utworu Majerana można mieć podobne wątpliwości, które dotyczą wyboru gatunku literackiego i sposobu jego realizacji. Łatwo bowiem dostrzec, że Majeran w *Zimie miejskiej* sięgnął po formę sonetu. Pozostała w nim rama układu strof, ale rymy są najczęściej przybliżone. Jacek

⁴⁴³ Mickiewicz. *Encyklopedia*, s. 625.

⁴⁴⁴ W. Kubacki, *Zima miejska*, [w:] idem, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 61-86.

⁴⁴⁵ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. I, s. 33-35.

⁴⁴⁶ S. Skwarczyńska, „*Zima miejska*” jako heroikomiczne opisanie, „*Zagadnienia Literackie*” 1946, z. 2, s. 53-58.

Podsiadło w recenzji *Ruchomych świat* nie szczędzi poecie ironicznych uwag dotyczących ożywiania sonetu:

Jeśli w szkołach pisania wciąż traktuje się sonet jako test poetyckiej sprawności, to Majeranowi od ręki należy się tytuł antymistrza. Powinien go ucieszyć, bo w wierszu „O lecie”, gdzie między innymi składa w rym Pana Boga i hot doga, przedstawia się jako „bardziej bufon niż serio” i „bardziej błazen niż kapłan”. I w to akurat łatwo uwierzyć, bo choć zdarza mu się uderzyć nawet w ton elegijny, to i tak więcej u niego językowej błazenady. Błazenada ta, powiedzmy od razu, jest błazenadą w wielkim stylu⁴⁴⁷.

Sądzę, że owa błazenada pokazuje wyraźnie to, co interesuje Majerana, a więc język i jego możliwości. Nie układa się on gładko, szarpie, podąża w innym kierunku, nie chce dać się zamknąć w ustalonej formie sonetu. Przekracza go, nie dając się okiełzać. Jest wolny, bywa nielogiczny, wymyka się w strony absurdu, żartu, bezproblemowo przesuwając się w sferze sacrum i profanum. Jacek Gutorow słusznie podpowiada, że w wierszach poety

Rzadko mamy do czynienia z logiką wywodu, a zatem ruchem w jedną stronę – słowa dobiegają z różnych stron i mają różny ciężar; w rezultacie wiersz zdaje się dążyć ku czemuś, co sam dopiero określi, rezygnując z odkrywania jakiegokolwiek głębi⁴⁴⁸.

A zatem Majeran projektuje swój wiersz jako formalną antytezę utworu Mickiewicza. *Zima miejska* „o krystalicznie czystej klasycystycznej formie”⁴⁴⁹ zostaje zastąpiona *Zimą miejską*, która sformalizowaniu i precyzji umyka. W przypadku Mickiewicza utwór stanowił pokaz poetyckiego talentu i opanowania warsztatu, natomiast Majeran pokazuje, że język jest dla niego rodzajem żywiołu, którego do końca nie można opanować i który może być niszczący. Pozostajemy więc z podobnym jak w przypadku wiersza Mickiewicza pytaniem, czy są to poetyckie żarty czy koncept traktowany serio. Wierzę, że „Raczej / rydz niż nic”⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ J. Podsiadło, *op. cit.* s. 52.

⁴⁴⁸ J. Gutorow, *Spiętrzone lustro wody*, [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, Katowice 2003, s. 231.

⁴⁴⁹ J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 624.

⁴⁵⁰ T. Majeran, *Zima miejska*, [w:] idem, *Ruchome święta*, Wrocław 2001, s. 16.

Do tych dwóch wierszy, które poprzez analogię tytułu odsyłają do utworu Adama Mickiewicza, należy dołączyć jeszcze jeden, którego autorem jest urodzony w 1978 roku Artur Nowaczewski. Gdański poeta opublikował w 2010 tomik zatytułowany *Elegia dla Iana Curtisa*. Autor zamieścił w tomiku posłowie, w którym wyjaśnił motywację umieszczenia nazwiska wokalisty grupy Joy Division. Muzyka towarzyszyła pocie i jego przyjaciółom podczas studiów, który były okresem bezpiecznym, radosnym i beztróskim. Nowaczewski pisze:

Wtedy muzyka była tłem, to był nasz świat, jeszcze bezpieczny, ale nad którym już zbierały się czarne chmury. Przyszedł czas, że skończyły się nasze wielkie miłości, rozpadły małżeństwa i stałe związki a my sami rozproszyliśmy się po świecie. I tak muzyka Joy Division stała się elegią poświęconą nam samym. Widzieliśmy w niej siebie, kiedyś, sprzed naszych osobistych katastrof. Zmarły przedwcześnie, w wieku 23 lat, *Ian Curtis* okazał się odpowiednim patronem dla tego utraconego czasu. *Ian Curtis* w moim życiu jako ktoś ważny, pokrewny, długo pozostawał nierozpoznany. Dopiero dziś jakoś splatam go z własnymi latami chmurnymi, durnymi.⁴⁵¹

W tomiku poety znajdują się więc wiersze, które są zapisem wspomnień, młodościowych reminiscencji, doświadczeń intensywnych i jasnych. W wierszach Nowaczewskiego snują się więc popkulturowi bohaterowie tego czasu, jak znany z filmu *Piraci z Karaibów* Jack Sparrow czy *Leon zawodowiec*, w którego pamiętną rolę wcielił się Jean Reno. Nie brakuje w tomiku również powrotów do czasu dzieciństwa, w którym zdomowali się: Jakub Paganel, naukowiec z powieści Juliusza Verne'a *Dzieci kapitana Granta* oraz komiksowi bohaterowie Kajko i Kokosz. Są również przywoływani w cytatach bądź aluzjach znani twórcy literatury, jak Joseph Conrad, John Ronald Reuel Tolkien, Thomas Stearns Eliot, Fiodor Dostojewski, Bruno Schulz, Czesław Miłosz czy Henryk Sienkiewicz. Ważny jest także Adam Mickiewicz. Nie bez powodu Nowaczewski w końcowej części przywołanej wypowiedzi sparafrazował wiersz o incipicie [*Polaty się lzy me czyste, rześiste...*]. Cały tomik jest bowiem nieco nostalgicznym spojrzeniem na przeszłość. Bez błędnie wychwycili to recenzenci tomiki (wystarczy przytoczyć tylko kilka tytułów: *Śmierć męskich mitów*⁴⁵², *Raj utracony*⁴⁵³, *Wiek kłęski*⁴⁵⁴ czy *Poezja chłopcem podszyta*⁴⁵⁵).

⁴⁵¹ A. Nowaczewski, *Elegia dla Iana Curtisa*, Sopot 2010, s. 43.

⁴⁵² W. Kudyba, *Śmierć męskich mitów*, „Acana” 2010, nr 96, s. 216-219.

Fragment autorskiej noty to nie jedyne miejsce obecności Mickiewicza w tomiku Nowaczewskiego. Autor zamieścił bowiem w zbiorze utwór *zima miejska*⁴⁵⁶. Jedynym elementem, który różni zapis wiersza Nowaczewskiego od utworu Mickiewicza, jest brak wielkiej litery na początku zapisu. Nie jest to norma ortograficzna przyjęta w całym zbiorze wierszy, dlatego można przypuszczać, że ta mała litera ma tu swoje znaczenie. Rozważenie tej kwestii pozostawiam na później, by domysły mogły zostać bardziej ugruntowane.

Wiersz Nowaczewskiego dedykowany innemu poecie, Tomaszowi Majerowi, można podzielić na dwie części tematyczne. Pierwsza dotyczy powinności, które muszą spełnić bohaterowie, młodzi poeci, którzy chcą uzyskać dojrzałość twórczą oraz status poetów-buntowników. Jeden z bohaterów mówi:

założmy sprane koszule,
zakaszmy rękawy. znajdziemy się w górach,
dajmy na to – w Beskidzie Niskim
jak zachrypnięty głos Stasiuka.
założmy, że będziemy szorstcy. nieźle przepici.
i wiersze nasze nich będą też szorstkie
spisane w wymiętym brulionie.
ok., więc będziemy młodymi zbuntowanymi pisarzami
jeżdżącymi na wschód. zmiękczą nas
cygańskie pieśni. wchłonie Ukraina,
przyjmie Armenia. jak wilki będziemy się przemykać
przez doliny Kaukaz. niech każda linijka
będzie jak litr potu, każdy wiersz jak litr wódki.
chodzi o to, żeby słowa krążyły w nas jak krew⁴⁵⁷.

Słowa te brzmią jak rodzaj gotowej recepty na poetycką doskonałość, na dołknięcie poezji, w której życie odciska mocny ślad. Ta recepta złożona została z wyobrażeń o byciu „prawdziwym” pisarzem. W wierszu ideałem takiego twórcy jest

⁴⁵³ M. Solecki, *Raj utracony*, „Wyspa” 2010, nr 4, s. 145-147.

⁴⁵⁴ P. Dakowicz, *Wiek kłęski. o Nowaczewskim, Mickiewiczu i innych*, „Topos” 2010, nr 2-3, s. 71-80.

⁴⁵⁵ M. Urbanowski, *Poezja chłopcem podszyta*, „Czterdzieści i cztery. Magazyn apokaliptyczny”, 2011, nr 3, s. 316-322.

⁴⁵⁶ A. Nowaczewski, *zima miejska*, [w:] idem, *Elegia dla Iana Curtisa*, Sopot 2010, s. 34.

⁴⁵⁷ A. Nowaczewski, *op. cit.*, s. 34.

Andrzej Stasiuk. Wojciech Kudyba rozpatrując obecność autora *Jadąc na Babadag* w wierszu Nowaczewskiego, pisze:

(...) w krytycznoliterackich narracjach ostatnich dziesięcioleci twórczość Andrzeja Stasiuka stała się wzorem tzw. „męskiego pisania”, a on sam ikoną współczesnego pisarza-mężczyzny. Któż z nas, obdarzonych ciałem wątłym, stałym zatrudnieniem i słabą głową nie chciałby być jak on!⁴⁵⁸

Wydaje się, że takie właśnie pragnienie pojawia w wierszu Nowaczewskiego. Ze Stasiukiem wiąże się również przywołana „szorstkość”. Rafał Grupiński i Izolda Kiec, grupując środowiska pisarskie, początku lat 90. ubiegłego wieku, wyróżnili twórców „szorstkich”, wśród których najjaśniejszą postacią był właśnie Stasiuk. Oto jak autorzy definiują pisarzy szorstkich:

Są w większości sensualistami, artystami i filozofami w jednej osobie. Nie wierzą oni (...) w nic poza własnym doświadczeniem, lecz pokorni zarazem wobec świata, próbują opisywać go przy pomocy wszystkich zmysłów jako kosmos dostępny nawet w najmniejszej swej drobinie. Zatem prawie każdy wers, każde wypowiedziane przez nich zdanie to także próba syntetycznego prawdy, a do odczucia pełni prowadzą, ich zdaniem, przede wszystkim zmysły⁴⁵⁹.

Aprobatę idei sensualizmu wyrażają wersy, w których alkohol staje się źródłem głębszego doświadczenia świata i specyficznego odczuwania poetyckiego, a słowa stają się całym życiem, są jego mechanizmem napędowym. Pytanie, jakie pojawia się w odniesieniu do tych elementów, warunkujących wkroczenie na wyjątkową pisarską drogę, są elementem ironii czy też należy je traktować serio? Wspomniany Wojciech Kudyba uważa, że Nowaczewski dokonuje tu dekonstrukcji mitu pisarza-mężczyzny⁴⁶⁰. Niewykluczone, że autor recenzji ma rację, ale wydaje mi się również, że jest w tym utworze coś z prawdy młodzieńczego doświadczenia, tak jakby poeta, także poprzez dedykację dla swojego kolegi chciał powiedzieć: „Spójrz, właśnie tacy byliśmy”. I tu właśnie można przywołać kolejny raz Mickiewiczowskie określenia młodości.

W dalszej części utworu obserwujemy hipotetyczną wędrówkę bohaterów,

⁴⁵⁸ W. Kudyba, *op. cit.*, s. 218-219.

⁴⁵⁹ R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto*, Poznań 1997, s. 126.

⁴⁶⁰ Por. W. Kudyba, *op. cit.*, s. 218.

w której alkoholowa biesiada staje się celem. Wyłania się też drugi obraz, związany tym razem z Mickiewiczem:

pojedziemy do Wilna. urzniemy się
i nad ranem, kiedy wyjdziemy przed pub
uderzy w nas tak jak w filomatów w 1817
środek miejskiej zimy.
tego dnia pili przez całą noc. niezła mieszanka:
był setny węgrzyn. były koniaki i poncz.
potem wsiedli do sań. (szalona jazda!)
ale Mickiewicz zaniemógł.
wysiadł z tej sanny i rzygał oparty o mur.
kulig ustał na chwilę. ktoś szczał w krzakach.
ktoś inny ryczał sprośną piosenkę.
(normalka: tańce, hulanki, swawola).
a Mickiewicz? Mickiewicz wziął głęboki oddech
i już był na powrót z nami.
wgramolił się na sanie
(choć może była to dorożka) i zawołał:
jedźmy!⁴⁶¹

Bohater Nowaczewskiego, podając kolejne pomysły na to, by stać się prawdziwym poetą, w pewnym momencie zaczyna przedstawiać wizję, w której doświadczenie alkoholowej nocy spędzonej w barze może połączyć się z wydarzeniami, jakie zostały opisane w *Zimie miejskiej* Mickiewicza. Nadmieniam od razu, że nie jest to pełne odzwierciedlenie obrazów pojawiających się w utworze. Spróbujmy to prześledzić.

Rok 1817 przywołany przez Nowaczewskiego to data powstania Mickiewiczowskiego wiersza, który rok później trafił na łamy „Tygodnika Wileńskiego”. Wypowiedź bohatera sugeruje też, że nocne pijaństwo było udziałem filomatów. Przemysław Dakowicz w tekście poświęconym obecności Mickiewicza w wierszu Nowaczewskiego zwraca uwagę, że mało prawdopodobne jest, by młody poeta uczestniczył w nocnych biesiadach mocno zakrapianych alkoholem. „Nie włączył się po redutach i mansardach, wolny czas przeznaczał na zdobywanie wiedzy i doskonalenie warsztatu filologiczne-

⁴⁶¹ A. Nowaczewski, *op. cit.*, s. 34.

go”⁴⁶². Autor kategorycznie stwierdza, że opisane w *Zimie miejskiej* wydarzenia nie mogły być doświadczeniem Mickiewicza. Decydowała o tym rzecz jasna sytuacja materialna poety. Potwierdza to także Jacek Łukasiewicz, choć nie odmawia Mickiewiczowi i jego towarzyszom skłonności do radosnego spędzania czasu:

Szumne i wytworne biesiadowanie, opisane w *Zimie miejskiej*, młodzi przyjaciele wiedzy, Filomaci, odkładali (...) raczej na później, jeśli w ogóle do nich dążyli. Nie znaczy to, by wcześniej pili wyłącznie mleko na filareckich majówkach i nie tańcowali w karnawale⁴⁶³.

Uwagi obydwu badaczy pozwalają umieścić rzekome pijaństwo Mickiewicza przedstawione w wierszu Nowaczewskiego poza sferą potwierdzonych historycznie zdarzeń. Autor *Commodore 64* sugeruje jednak, że to Mickiewicz i jego kompani są bohaterami utworu *Zima miejska*, a następnie dodaje własny obraz, który jest wymyślnym epizodem rozgrywającym się podczas sanny. Co ciekawe, poeta buduje ów obraz częściowo za pomocą elementów Mickiewiczowskich tekstów, tworząc rodzaj intertekstualnej kompilacji. Z *Zimy miejskiej*, oprócz motywu jazdy saniami, zaczerpnięte zostały nazwy alkoholi: koniaki, poncz i węgrzyn, którego określenie „setny” także pochodzi z wiersza. Ogólny zapis charakteru spędzanego czasu, czyli „tańce, hulanki, swawola” to słowa wyjęte z ballady *Pani Twardowska*, natomiast końcowe wołanie „jedźmy!” odsyła do *Stepów Akemańskich*. Ten ostatni wers, w odróżnieniu od wymowy finalnej części sonetu Mickiewicza, nie ma charakteru nostalgicznego, ale jest okrzykiem podkreślającym trwanie chwili, koncentrację wyłącznie na przyjemności zabawy i jazdy saniami. Zwrócić należy uwagę, że elementy utworów Mickiewicza mocno kontrastują z potocznymi i kolokwialnymi wyrażeniami. Przemysław Dakowicz ocenia taki zabieg w kategorii efektu zaskoczenia czytelnika, ale pisze też, że utwór Nowaczewskiego można „(...) uznać za dość gorzki, sarkastyczny, a może i autoironiczny komentarz do tego, jak wiele zmieniło się w języku poezji w ciągu bez mała dwustu lat”⁴⁶⁴. Sądzę, że taka propozycja interpretacyjna jest słuszna, bowiem językowy dysonans słychać w wierszu Nowaczewskiego bardzo wyraźnie. Myślę jednak, że podobnie jak w przypadku początkowej części utworu poeta zwraca uwagę na

⁴⁶² P. Dakowicz, *op. cit.*, s. 71-72.

⁴⁶³ J. Łukasiewicz, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003, s. 21.

⁴⁶⁴ P. Dakowicz, *op. cit.*, s. 73.

stan poetyckiej młodości, buntu, jaki ze sobą niesie, fascynacji wielkimi twórcami i chęcią nawiązania z nimi kontaktu.

Zwróćmy uwagę, że od początku utworu często pojawiają się czasowniki wyrażające pewną potencjalność działań, które bohaterowie – poeci wykonają w przyszłości („zakaszemy”, „znajdziemy”, „będziemy”). Kiedy po słowach „uderzy w nas tak jak w filomatów w 1817 / środek miejskiej zimy” rozpoczyna się przedstawienie owych zimowych wydarzeń, można zakładać, że kolejne sceny będą odwoływać się do innych realiów Mickiewiczowskiej *Zimy miejskiej* i wyobrażenia związanego z uczestnictwem Mickiewicza w sannie. I tak jest w istocie, ale nie jest to jedynie wspomnienie i uzupełnienie obrazu opisywanego jako przeszły, bowiem w końcowej części utworu ponownie wraca odmieniony zaimek osobowy „my”: „Mickiewicz wziął głęboki oddech / i już na powrót był z nami”. A zatem w opisywanych wydarzeniach bezpośrednimi uczestnikami stają się młodzi poeci. Dochodzi tu do ich kontaktu z Mickiewiczem.

Wydaje się więc, że obraz pijanego w sztok Mickiewicza jest nie tyle kontrowersyjną rekonstrukcją, mającą wywoływać spór o to, czy takie zachowanie było możliwe, ile samym wyobrażeniem poetów o biesiadzie, której uczestniczą wspólnie z Mickiewiczem. Wspólna jazda saniami lub dorożką może być realizacją porzekadła, że oto my wszyscy (tu: poeci) jedziemy na tym samym wózku. Sądzę, że Nowaczewski chce w ironiczny sposób ukazać będących na początku swojej drogi poetyckiej młodych twórców, którzy poszukują wzorców, szukają sposobów na to, by znaleźć uznanie i zostać zauważonym. Opierają swój pomysł na naśladowaniu Andrzeja Stasiuka – symbolu współczesnego sukcesu literackiego oraz Adama Mickiewicza – symbolu wielkości całej literatury polskiej. Obraz związany z pijaństwem Mickiewicza odzwierciedla zabawę samych poetów, którzy, może podczas jednego ze studenckich spotkań zakrapianych alkoholem, wymyślają hipotetyczne sytuacje związane z tradycją literacką, która ich kształtuje i której chcą być częścią. Nawiązania i aluzje, które pojawiają się w utworze, wskazują na ich literacką erudycję. Wybór łatwo zauważalnego kontekstu *Zimy miejskiej* służy nie tylko rozwinięciu zaczerpniętego motywu z wiersza, ale jest również oznaczeniem ważności tego utworu w biografii Mickiewicza, jako utworu młodzińskiego, inicjującego jego twórczość. Na początku pisarskiej drogi są też bohaterowie wiersza Nowaczewskiego próbujący stworzyć swój manifest twórczy, w którym naśladowanie zachowania pisarza, podróże i alkohol mają pełnić rolę fundamentalną.

Jakie mogły być efekty realizacji takich założeń? W samym wierszu odpowiedzią może być intertekstualna rekonstrukcja obrazu z utworu Mickiewicza. Jest to ra-

czej forma zabawy, krzyżowania języka literackiego i codziennego. Jeśli uznać wiersz Nowaczewskiego za zapis jednego z młodzieńczych wspomnień okresu studiów, a samego autora za uczestnika tych wydarzeń, można chyba rozpoznać ironiczny śmiech poety wobec własnych doświadczeń i ówczesnego sposobu myślenia. Być może dlatego właśnie wspomnienie niedojrzałości mogło zostać przez Nowaczewskiego zamknięte w utworze zatytułowanym po Mickiewiczowsku, ale z zastosowaniem małej litery.

4.3. Komu jeszcze śniła się zima?

W szóstym odcinku krótkiego filmiku, zatytułowanego „Jedna linijka”, który jest częścią stworzonego przez wrocławską oficynę „Biuro Literackie” cyklu mającego promować literaturę w multimedialnych czasach⁴⁶⁵, prowadzący Andrzej Sosnowski omawia inicjalny wers z wiersza Adama Mickiewicza [*Śniła się zima...*]. Jeden z najbardziej wybitnych i docenianych poetów ostatnich lat z wielkim szacunkiem wypowiada się o tym fragmencie:

(...) jeden z najwspanialszych wersów w historii poezji polskiej, jak sądzę. Wers Adama Mickiewicza z 1832 roku, będący początkiem zapisu snu z 23 marca 1832 roku. Rzecz bardzo interesująca, bo chwilę później Adam Mickiewicz zaczął pisać trzecią część *Dziadów*. Być może więc ten wers, ten sen poetycki jest już jakimś zwiastunem tej inwazji poezji, jaka nastąpiła w życiu Adama Mickiewicza w 1832 roku. (...) Wers, o którym mowa, brzmi: „Śniła się zima, ja biegłem w szeregu”. To co najbardziej uderzające i wspaniałe, to sposób w jaki on otwiera wiersz. Otwiera go mianowicie w taki sposób, że autor w następnych wersach może zrobić cokolwiek bądź. (...) i ten rozpad wersu na dwie części: „Śniła się zima”, tak jakby zima śniła się sobie, a on sobie „biegł w szeregu” z drugiej strony ustanawia całkowitą wolność, pokazuje, że wiersz w tym momencie otwiera się na dobre. Co będzie dalej – absolutnie nie wiadomo⁴⁶⁶.

Choć nie mam pewności co do kryterium wyboru kolejnych wielkich wersów przez Sosnowskiego w całym cyklu, to jednak w tonie jego wypowiedzi wyraźnie sły-

⁴⁶⁵ Cykl „Jedna linijka” ukazywał się na antenie TVP Kultury w ramach programu literackiego „Poezję”.

⁴⁶⁶ Andrzej Sosnowski, *Jedna linijka: z wiersza Adama Mickiewicza* – prezentacja filmowa. Realizacja: Artur Burszta, Jolanta Kowalska Spisane za: <http://blitest.portliteracki.pl/autorzy/andrzej-sosnowski-3/media/?singlemovie=97663>

chać podziw dla Mickiewicza i frazy, która otwiera poecie uniwersalną drogę do realizacji dalszego twórczego zamierzenia. Poeta wyraz fascynacji utworem daje również w swoich wierszach, a szczególnie w opublikowanym w 2007 roku tomiku *Po tęczy*, za który otrzymał Wrocławską Nagrodę Poetycką Silesius. W zbiorze tym obecność Mickiewiczowskiej twórczości zaznacza się kilkakrotnie, a wyraźne aluzje do utworu [*Śniła się zima...*] zawiera drugi wiersz w tomiku zatytułowany dosyć nietypowo: [*wypada daleko chociaż może w wannie*]. Przytaczam go w całości:

wypada daleko chociaż może w wannie
czy pod natryskiem lecz tylko w hotelu
w szklanej kabinie z jasną czaszą wody
(szkło granitowe ciemne hartowane)
gadając tylko z szumem ciepłej wody
i dziękując uprzejmie za to że tak ciepło
śniła się wiosna raz lato raz jesień
pisząc na wodzie tylko zamki i sezony
[*tu nie wyczytasz*] skończone androny
czy na świeżym powietrzu w ładnej okolicy
może w lasku nad rzeką lub na benzynowej
stacji w Szeligach albo nad Giewontem
śniła się zima biegło się w szeregu
zima się nie śni to przestałem biec⁴⁶⁷

Zarówno w wypowiedzi Sosnowskiego, jak i w wierszu, w którym zapożyczył on słowa Arcypoety, ujawnia się sposób funkcjonowania Mickiewiczowskiego poematu [*Śniła się zima...*]. Rozpoznawalny jest on właśnie poprzez konstrukcje bezosobowe, a zwłaszcza przez charakterystyczną, początkową frazę, która stała się rodzajem „skrzydlatego słowa” i wydaje się istnieć niejako w oderwaniu od dalszej części wiersza. Częściej natomiast pierwszy wers łączony jest z niezwyklej okolicznością powstania utworu, którą Mickiewicz zaznaczył w słowie poprzedzającym:

Miałem sen w Dreźnie 1832 marca 23
który ciemny i dla mnie niezrozumiany.

⁴⁶⁷ A. Sosnowski, [*wypada daleko chociaż może w wannie*], [w:] *Pozytywki i marienbadki* (1987-2007), Wrocław 2009, s. 436.

Wstawszy zapisałem go wierszem. –
Teraz, 1840, przepisuję dla pamiętki⁴⁶⁸.

Ta właśnie informacja decyduje o wyjątkowym traktowaniu tego utworu, ujawnia się jego niecodzienność, bowiem wypływa bezpośrednio ze sfery onirycznej. Jak zauważa Jacek Łukasiewicz:

Piszący jest swego rodzaju medium, zapisuje to, co wyjawia we śnie podświadomość. (...) Każdy może mieć taki sen (albo i ważniejszy, piękniejszy), ale nie każdemu on tak się zapisze, jak zapisał się Mickiewiczowi. Zapisał mu się przy tym własnym duktem poetyckim, twórczo – odmieniając coś, inicjując nie tylko w jego życiu, ale i w jego poezji⁴⁶⁹.

W ten właśnie nadzwyczajny kontekst ubrana jest często fraza, która otwiera Mickiewiczowski utwór. Doświadczenie poetyckie jest tu zamknięte w niewyraźności. Zanurzone w oniryczności elementy stają się intrygującym symbolem, który można odnieść do poetyckiej tajemnicy tworzenia albo do zagadki ludzkiej egzystencji. W takim dosyć enigmatycznym obszarze sytuuje się utwór Sosnowskiego. Mickiewiczowski wers jest tu przekształcany, ulega modyfikacjom, odwróceniom, odchyleniom. Poeta na moment zmienia elementy sennej wizji, w której przeplatają się pory roku. Dynamika zmienności obrazu sprawia, że droga do uchwycenia sensu nagle kończy się. Owo poetyckie zapętlenie jest charakterystyczne dla autora *Życia na Korei*, o czym wspomina w recenzyjnej nocie Grzegorz Hetman:

Słowa, frazy, cytaty, powtórzenia tworzą tu strefę wzmożonego ruchu, zwiększonego przyciągania; wielokierunkowa energia języka przybiera dowolne kształty, lecz zanim okrzepnie w jakiejś znajomej, rozpoznawalnej postaci, natychmiast przelewa się w coś innego. Cały ten chaos sprawia jednak wrażenie sprawnie kontrolowanego. Lektura *Po tęczy*, istotnie, przypominać może „pobudkę na morzu i bez kry” – trudno znaleźć jakkolwiek punkt oparcia czy chociaż zaczepienia w tym natłoku motywów, nawiązań, powińzań. Tak jakby istniały tylko konteksty kontekstów, tropy tropów, znikąd

⁴⁶⁸ A. Mickiewicz, [*Śniła się zima...*], [w:] idem, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 332.

⁴⁶⁹ J. Łukasiewicz, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003, s. 117.

donikąd prowadzące łańcuchy słów, z których czasem wyłania się jakaś kra-znaczenie, by zaraz roztopić się w morzu, zniknąć pod powierzchnią języka⁴⁷⁰.

Sens w utworze Sosnowskiego zacierany jest już od początku, gdy racjonalnie próbujemy formułować pytania związane z dookreśleniem owego „wypada daleko”. Co wypada zrobić? Z tym pytaniem podążamy dalej, ale co jakiś czas musimy je pozostawić, bowiem pojawiają się kolejne „przeszkody”, które ponownie przywodzą na myśl frazy z wiersza Mickiewicza. Do nich należy również brakujący fragment utworu, który został uzupełniony odrębnym, oznaczonym kursywą, komentarzem poety [*tu nie wyczytasz*]. Podobną uwagę można odnaleźć u Mickiewicza w kontekście utworu [*Wszłuchać się w szum wód głuchy...*]. Autor przy próbie przepisania własnego wiersza nie mógł rozpoznać jednego ze słów, dlatego – jak pisze Czesław Zgorzelski:

(...) dał tylko uwagę nawiasową: *nie wyczytam* (...) Uwagę tę, źle odcyfrowaną (*nie wyczytasz*) włączono w pdr [pierwodruku – dop. W.M] i w następnych wydaniach wskutek nieporozumienia do tekstu fragmentu jako początek ostatniego wiersza, przez poetę niedokończony w czasie jego kopiowania⁴⁷¹.

Oprócz wskazanej zmienności obrazu, która zaznaczona zostaje poprzez nieznaną, nieodczytany fragment tekstu, sięgnięcie po ów trop przez Sosnowskiego pozwala stwierdzić, że zainteresowanie poety twórczością Mickiewicza pozbawione jest lekturowej powierzchowności, a podejmowane jest z precyzją dojrzałego, aktywnego czytelnika i twórcy. Sam autor nie ukrywa też swoich inspiracji i na pytanie o ważnych dla niego poetów odpowiada: „Jest trzech. Chronologicznie rzecz biorąc są to Hölderlin, Mickiewicz, Rimbaud. Thank you very much”⁴⁷². Zwrócić należy też uwagę, że Sosnowski, umieszczając w strukturze swojego wiersza Mickiewiczowski komentarz „*[tu nie wyczytasz]*”, dokonuje ciekawego zabiegu, który można by określić mianem „przemilczenia o przemilczeniu”. Jest w nim oczywiście wyróżnione przez Stefanię Skwar-

⁴⁷⁰ G. Hetman, *Opinie o książce* – <http://biuroliterackie.pl/ksiazki/po-teczy-2/opinie/> [Dostęp: 12.11.2014].

⁴⁷¹ Fragment komentarza do wiersza cytuję za: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, t. 2, s. 346.

⁴⁷² Andrzej Sosnowski w Pogotowiu Literackim – relacja; <http://portliteracki.pl/projekty/newsy/andrzej-sosnowski-w-pogotowiu-literackim-relacja/> [Dostęp: 25.02.2014].

czyńską przemilczenie, funkcjonujące w „najelementarniejszej postaci stylistycznej”⁴⁷³, czyli aluzji, która w tym przypadku „domaga się od odbiorcy pewnej bystrości”⁴⁷⁴, ale jej odszyfrowanie niesie ze sobą kontekst kolejnego przemilczenia Mickiewiczowskiego. To z kolei nie wynika z autorskich intencji, lecz jest świadectwem autorskiej bezradności, przez co otwiera następny horyzont tajemnicy. Sosnowski wykorzystuje w swoim wierszu aluzję do Mickiewicza, by otworzyć przed odbiorcą taką właśnie perspektywę, w której znaczenie ma nieuchwytność sensu. Odpowiada to wspomnianej w wierszu sferze onirycznej, odzwierciedla moment, w którym sen zostaje zatarty, a jego przypomnienie staje się niemożliwe. Miejsce, w którym odczytane słów w utworze staje się niemożliwe, łączy się też z wcześniejszymi uwagami dotyczącymi próby odnalezienia tego, co „wypada daleko”. Można odnieść wrażenie, że gdyby udało się odkryć brakujące słowa, wówczas cała prawda uległaby objawieniu, tymczasem nadal jest ona nierozpoznana. Słusznie więc zauważa Marcin Jurzysta, że w przypadku poezji Sosnowskiego czytelnik staje się

(...) obserwatorem zmagania z nakazem komunikowania. Jedyłą enklawą języka w czystej formie, jedynym rezerwatem pośród głośnych castingów – jest poezja, w której język nie musi być jednoznacznym komunikatem, w której jest miejsce na niedopowiedzenie, swoistą magiczność, irracjonalizm⁴⁷⁵.

To właśnie skoncentrowanie się na języku, które odsuwa na boczny tor sensy wypowiedzi czy uporządkowanie naddane utworu, sprawia, że trudno odnaleźć regułę rządzącą tym fragmentem. Być może Sosnowski wykorzystuje frazę Mickiewiczowską po to, by pokazać rozbrajanie tego, co w jego pamięci zostało utrwalone. Dlatego właśnie autor *Sezonu na Helu* dwukrotnie rozpoczyna wersy znanym „śniła się...”, pozwalając im wybrzmieć wewnątrz utworu, a zarazem podporządkowując je nurtowi własnej wypowiedzi.

W ostatnim wersie obserwujemy natomiast moment, w którym język przeciwstawia się Mickiewiczowskiej frazie, ale odsłania jednocześnie nierozzerwalność jej elementów. W przywoływanym wyżej fragmencie audycji „Jedna linijka” Sosnowski

⁴⁷³ S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] eadem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 31.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁴⁷⁵ M. Jurzysta, *Andrzej, jak jasno!*, „Odra” 2008, nr 11, s. 119.

zwrócił uwagę na dwuczęściowy rozpad wersu, na osobność aktów „śnienia się zimy” i „biegu”. W utworze ukazuje jednak, że zmiana pierwszej części wpływa na zmianę drugiej, a zatem brak śnienia zimy powoduje bierność podmiotu. Poeta zwraca więc uwagę na wartość i siłę Mickiewiczowskiego wersu, poddaje go próbom, przeinaczeniom, by doprowadzić język niejako do pierwotnej postaci, nieobciążonej pamięcią wcześniejszych użyć. A czy ostatecznie uda się z tej zmienności, gry językiem uzyskać odpowiedź na pytanie, co „wypada daleko”? Poeta pozostawi tylko krótką informację: „ja ci po prostu nie odpowiem”⁴⁷⁶. Marcin Orlński podpowiada, że czytać Sosnowskiego można

wybierając sobie jedną lub kilka ścieżek, która (które) najbardziej odpowiada (odpowiadają), również w sensie dialogicznym, naszej własnej pamięci, tym i innym mapom, z których się sami składamy (...)⁴⁷⁷.

W tej niezwyklej podróży z pewnością przyda się Mickiewiczowska mapa. Można biec wtedy ponownie, choć nieco inaczej zobaczymy, jak „Śniła się wiosna raz; lato raz: jesień”⁴⁷⁸ i dostrzeżemy dziewczynę, która „drzemie nad zbójcką książką”⁴⁷⁹. Podróż można też odbyć koleją. Wsiadamy. „Pociąg nurza się w tonach, skupione sygnały / na obrysach pędu”⁴⁸⁰.

Po cytatach z onirycznego utworu Mickiewicza sięga także Marcin Sendecki i czyni to w sposób bardzo widoczny. W wierszu zatytułowanym *Rok w rok*⁴⁸¹, który znajduje się w wydany w 2008 roku tomiku *Trap*, wers „Śniła się zima, ja biegłem w szeregu” został włączony do jednej ze strof, wyróżniony kursywą, a dodatkowo, co rzadko spotkać można w poezji, otrzymał też dodatkowy komentarz w przypisie, niemal w całości sporządzonym w języku angielskim. Nie jest to typowe autorskie objaśnienie, ale rodzaj poetyckiego, metatekstowego instruktażu. Uzasadnienie relacji pomiędzy wierszem Sendeckiego i Mickiewicza oraz dodanym objaśnieniem może podążać w różnych kie-

⁴⁷⁶ A. Sosnowski, * [w:] idem, *Pozytywki i marienbadki (1987-2007)*, Wrocław 2009, s. 440.

⁴⁷⁷ M. Orlński, *Konkretna nadrealina*, „Twórczość” 2008, nr 7, s. 114.

⁴⁷⁸ A. Sosnowski, * [w:] *Pozytywki i marienbadki (1987-2007)*, Wrocław 2009, s. 447.

⁴⁷⁹ A. Sosnowski, * [w:] ibidem, s. 445.

⁴⁸⁰ A. Sosnowski, * [w:] ibidem, s. 368.

⁴⁸¹ M. Sendecki, *Krok w krok*, [w:] idem, *Blam 1985-2011*, Wrocław 2012, s. 182-183.

runkach, dlatego przytaczam całość utworu, dodając przetłumaczoną część zawartą w poetyckim przypisie.

Mówią, że nie zmorze tego żaden medykament,
Ani reprimenda szorstkiej pięści śniegu.
Rok w rok się przyjmuje wątpliwy sakrament

I budzi oburzenie dziwaczny ornament
Intencji odstępców, co chromając w biegu,
Mówią, że nie zmoże tego żaden medykament.

Dobrzy ludzie lunetą celują w firmament.
Nikt jeszcze nie wypatrzył rozsądnego ściegu,
Ale rok w rok się przyjmuje wątpliwy sakrament,

Jakby nagrodą miał być abonament
Na doroczną wycieczkę do świetnego brzegu.
Mówią, że nie zmoże tego żaden medykament.

Trzeba narzucić na twarz paludament:
*Śniła się zima, ja biegłem w szeregu*¹.
Tak rok w rok się przyjmuje wątpliwy sakrament,

Szlachetnie utyskując na gorzki mankament,
Że coraz to inny brzeg wychodzi z obiegu.
Mówią, że nie zmoże twego żaden medykament.
Rok w rok się przyjmuje wątpliwy sakrament.

¹ Write a good, serious poem of at least ten lines on some subject that interests you.

Some ideas and moods are given below.

1. an old lady – sympathy
2. athletic ability – admiration
3. snobbish people – anger
4. beauty of winter – joy
5. death – sadness

6. music – excitement
7. the beach in October – loneliness
8. an accident – curiosity
9. cruelty of children – disgust
10. examination results – relief

Before you begin writing the poem, build up a poem pattern in point form, outlining some ideas on the thought, emotion, form, sound, suggestion, imagery, and rhythm that you intend to use.

Collect the finished poems and turn them face down on the main desk. Select several and read them aloud to the class. Discussion suggesting constructive criticism should follow each reading. Vote to determine who has written the best poetry. Przetłumacz ⁴⁸².

W krytycznym odbiorze poezji Sendeckiego, podobnie zresztą jak w przypadku Andrzeja Sosnowskiego, dosyć często pojawiają się uwagi o jej hermetyczności, co właściwe staje się zarzutem podkreślającym niemożliwość jej zrozumienia. Ważnym głosem, który rozpoczął tę dyskusję, był opublikowany w 2000 roku tekst Jacka Podsiadły „Daj mi tam, gdzie mogę dobiec”, który ukazał się na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Autor ów, pisząc o sposobach komunikacji najnowszej poezji, stwierdził:

(...) w obcowaniu z wcale pokaźną częścią powstających ostatnio wierszy zwyczajnie nie kumam bazy, ergo: semantyczne pole, w jakie się mnie wyprowadza, jest zbyt szczere, więc motywująca związki między kolejnymi słowami, zdaniem – często niejasna lub w ogóle nieuchwytna⁴⁸³.

⁴⁸² Tłumaczenie fragmentu:

Napisz dobry, poważny wiersz, przynajmniej dziesięć wersów na jakiś temat, który cię interesuje.

Niektóre pomysły i nastroje podano poniżej:

1. stara kobieta – współczucie
2. sportowe zdolności – podziw
3. snobistyczni ludzie – złość
4. piękno zimy – radość
5. śmierć – smutek
6. muzyka – podekscytowanie
7. plaża w październiku – samotność
8. wypadek – ciekawość
9. okrucieństwo wobec dzieci – wstręt
10. wyniki egzaminu – ulga

Zanim zaczniesz pisać wiersz, zbuduj plan wiersza w formie punktów, nakreśl pewne pomysły na zdania, emocje, kształt, brzmienie, sugestie, obrazowanie i rytm, których masz zamiar użyć.

Zbierz ukończone wiersze i połóż odwracając kartkę na głównym biurku. Wybierz kilka i przeczytaj je głośno w klasie. Konstruktywna krytyka powinna towarzyszyć każdemu odczytaniu. Zagłosuj, kto napisał najlepszy wiersz. Przetłumacz.

⁴⁸³ J. Podsiadły, *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24, s. 9.

Na krytyczną wypowiedź Podsiadły odpowiedział Jacek Gutorow, który wskazał na wtórność niektórych argumentów, jednostronne sprowadzenie punktu oceny niezrozumiałej poezji do „statystycznego czytelnika”. Autor *Niepodległości głosu* pisał też, że „poezja z definicji jest niejednoznaczna, alogiczna i sprzeczna z rozsądkiem”⁴⁸⁴. Jeśli tak, to pojawia się kolejne pytanie, ważne w kontekście twórczości Sendeckiego: co zrobić z taką poezją, w której często stajemy przed niezrozumiałą wypowiedzią, do wnętrza której nie sposób dotrzeć. Karol Maliszewski stwierdza, że

(...) „takie rzeczy” trzeba koniecznie interpretować i tylko interpretować, bo czytać się nie da. (...) Tak nauczyliśmy się tę naszą lirykę wznosić na intertekstualne wyżyny i wikłać w systemy karkołomnych interpretacji, że o czytaniu, radości z czytania zupełnie się zapomniało⁴⁸⁵.

Piotr Kępiński zwraca uwagę na fragmentaryczność poetyki Sendeckiego, którą uznaje za konstytutywną cechę wykreowanego przezeń świata. Dlatego przekonuje:

(...) poezja powinna w dzisiejszym świecie musi pozostawiać puste miejsca. Jeżeli komentuje albo jest wszechwiedząca, to kłamie. I Sendecki zostawia białe plamy. Daje czytelnikowi wolną rękę – niechaj to on mówi, dopowiada, interpretuje⁴⁸⁶.

Sam poeta jest podobnego zdania, choć wcale nie uznaje własnej twórczości za hermetyczną, która miałaby stanowić dla czytelnika barierę niemożliwą do złamania. Poeta wymaga jednak od odbiorcy zaangażowania, które pozwoliłoby odkryć to, co wydaje się zakamuflowane. Sendecki w rozmowie z Beatą Adamek tłumaczy swoje twórcze działanie w następujący sposób:

Z pewnością nie zależy mi na tym, żeby udziwniać, czy chować pewne rzeczy tylko po to, żeby je chować. Z wierszem jest rzeczywiście trochę tak, jak kiedyś mówił Miłosz Biedrzycki w jakimś wywiadzie – jak ze spakowanym programem albo plikiem komputerowym, który jest skompresowany i jak się ma właściwy klucz, to go można otworzyć i odczytać. Choć ja bym dodał do tego jeszcze to, że pewnie można go otwo-

⁴⁸⁴ J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 35, s. 12.

⁴⁸⁵ K. Maliszewski, *Jak wolny ptak pod „niebem literatury”*, [w:] idem, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 240.

⁴⁸⁶ P. Kępiński, *Zawsze chaos. Taki jest Marcin Sendecki*, [w:] idem, *Bez stempla*, Wrocław 2007, s. 51.

rzyć na parę różnych sposobów i w różny sposób odczytać. Natomiast nie czuję się hermetyczny, absolutnie⁴⁸⁷.

Możliwości wielorakich odczytań w przypadku poezji Sendeckiego dają również widoczne cytaty. Z jednej strony stanowią one pewne ułatwienie, bowiem odbiorca natyka na punkty, które są dla niego rozpoznawalne i zrozumiałe, z drugiej mogą jeszcze bardziej komplikować sens utworów, ponieważ wymagają wytłumaczenia celowości ich wykorzystania oraz zbadania rodzaju współzależności z pozostałą częścią wiersza. Skuteczną receptą na złamanie hermetyczności poezji autora *Farszu* jest po prostu interpretacja, ze swoimi fundamentalnymi potrzebami⁴⁸⁸, wśród których na czoło wysuwa się „potrzeba uwolnienia się od męczącej obfitości możliwych znaczeń tekstu: dążenie do poskromienia tego nadmiaru, woła poszukiwania rozjaśnień i ujednoznaczeń”⁴⁸⁹. Potrzebę taką, w przypadku wiersza *Rok w rok*, wzmacnia obecność Mickiewiczowskiej frazy „Śniła się zima, ja biegłem w szeregu” oraz jej anglojęzyczne „omówienie” w przypisie. Sposób wyeksponowania wersu usuwa bowiem podejrzenie, że został on użyty przypadkowo. Przeciwnie: wydaje się raczej hermeneutycznym kluczem, po który należy sięgnąć, by dostać się do wnętrza wiersza.

Interpretację rozpoczynam więc od próby wyjaśnienia tego, co w wierszu Sendeckiego charakterystyczne i powtarzalne, a co pozostaje także w obszarze niedookreślenia. Poeta czterokrotnie używa frazy: „Mówią, że nie zmorze tego żaden medykament”, w której zastosowanie zaimka wskazującego „tego” buduje w całym wierszu zagadkę, bowiem poeta nie wyjaśnia wprost, o jaką dolegliwość czy chorobę chodzi. Podsuwa jednak szereg podpowiedzi. Kilka razy powtórzona zostaje formuła związana z działaniem wykonywanym pomimo wcześniejszego zaakcentowania nieskuteczności leków: „rok w rok przyjmuje się wątpliwy sakrament”. O ile w przypadku określenia, o jakiej chorobie mówi poeta, pojawia się problem, to punkt zaczepienia można łatwiej odnaleźć w przypadku wspomnianego „sakramentu”. Skojarzenie prowadzi do tematyki chrześcijańskiej. W Kościele katolickim bowiem sakramenty

⁴⁸⁷ *Pewnego rodzaju historyjki*, z M. Sendeckim rozmawia B. Adamek. Zob. <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/pewnego-rodzaju-historyjki/> [Dostęp: 20.11.2014].

⁴⁸⁸ Por. J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 94-100.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, s. 95.

(...) są skutecznymi znakami łaski, ustanowionymi przez Chrystusa i powierzonymi Kościołowi. Przez te znaki jest nam udzielane życie Boże. Obrzędy widzialne, w których celebrowane są sakramenty, oznaczają i urzeczywistniają łaski właściwe każdemu sakramentowi. Przynoszą one owoc w tych, którzy je przyjmują z odpowiednią dyspozycją⁴⁹⁰.

W grupie siedmiu sakramentów dwa z nich należy przyjmować raz do roku, co wynika z regulacji *Pięciu przykazań kościelnych*:

2. Przynajmniej raz w roku przystąpić do sakramentu pokuty.
3. Przynajmniej raz w roku, w okresie wielkanocnym, przyjąć Komunię Świętą⁴⁹¹.

Określenie sakramentalnego minimum w wierszu Sendeckiego wyrażone zostaje poprzez określenie „rok w rok” i potwierdza też prawidłowe miejsce poszukiwań. Wskazanie konkretnego sakramentu, o którym mowa w utworze, nie jest jednoznaczne, choć formuły przykazań kościelnych oraz język związany ze sferą sakralną podpowiadają, że „przyjęcie” związane jest raczej z Komunią Świętą. To doprecyzowanie nie jest jednak tak istotne, bowiem obydwa sakramenty otwierają przed przyjmującymi perspektywę zbawienia i w wierszu Sendeckiego mogą występować wymiennie, razem lub służyć mogą zaznaczeniu określonego miejsca odwołania. W tym kontekście pojawia się również odpowiedź dotycząca choroby, której „nie zmorze [...] żaden medykament”. To właśnie grzech, jak myślę, kryje się pod tym, czego nie da się wyleczyć. Oczywiście słowa użyte przez Sendeckiego mają charakter metaforyczny, bowiem sakrament grzech usuwa, ale w życiową podróż chrześcijanina kolejne upadki czy potknięcia są wkalkulowane.

Temat wiary i związane z nią trudności zostają uwypuklone w drugiej strofie. Oburzenie wywołują bowiem słowa „odstępców” – sądzę, że mogą to być ateści lub osoby poszukujące wiary – którzy „chromając w biegu”, czyli kulejąc, twierdzą, że na ich kaleństwo nie ma lekarstwa. Sprzeciw rodzi się oczywiście w tych ludziach, którzy wierzą. Określenie „chromając w biegu” przywodzi na myśl skojarzenia biblijne. Czasownik „chromać” wyszedł z użycia we współczesnym języku polskim, ale znane jest

⁴⁹⁰ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 279.

⁴⁹¹ *List Episkopatu Polski na temat przykazań kościelnych* - http://episkopat.pl/dokumenty/listy_pasterskie/4515.1,List_Episkopatu_Polski_na_temat_przykazan_koscielnych.html [Dostęp: 20.11.2014].

z Pisma Świętego określenie „chromi”. Pojawia się ono między innymi w *Nowym Testamencie* w kontekście uzdrowień dokonywanych przez Jezusa. W *Ewangelii Świętego Mateusza* czytamy:

I przyszły do Niego wielkie tłumy, mając z sobą c h r o m y c h , ułomnych, niewidomych, niemych i wielu innych, i położyli ich u nóg Jego, a On ich uzdrowił. Tłumy zdumiewały się widząc, że niemi mówią, ułomni są zdrowi, c h r o m i chodzą, niewidomi widzą. I wielbiły Boga Izraela⁴⁹².

A zatem w wierszu Sendeckiego „chromanie” otrzymuje znaczenie fizycznego kalectwa, o jakim mowa w Ewangelii, ale może ono również mieć znaczenie ogólne, symbolizujące upadek, potknięcie. Do takiej interpretacji skłania ów „bieg”, który z kolei może wiązać się ze znanym początkiem *2 Listu Świętego Pawła do Tymoteusza*: „W dobrych zawodach wystąpiłem, bieg ukończyłem, wiary ustrzegłem”⁴⁹³. Przebywający w więzieniu Paweł, świadomy śmierci, podsumowuje swoje życie, które przyrównane zostaje do udziału w biegu. Stąd też w wierszu Sendeckiego bieg odstępców uzyskuje podobne znaczenie. Problem wiary i niepewności, które pojawiają się na jej drodze, występuje w utworze kilkakrotnie. Zaakcentowane jest to mocno w powtarzającej się wypowiedzi podmiotu, która sakrament określa „wątpliwym”. Osoba ta wyraźnie znajduje się na drodze poszukiwania widzialnych dowodów na istnienie Boga, dlatego też zwraca uwagę, że wpatrując się w niebo, „Nikt jeszcze nie wypatrzył rozsądnego ściegu”, a więc metaforycznego miejsca, które zdradzałoby działanie Boga – kreatora świata. W tym miejscu, dzięki niewielkiemu elementowi z terminologii krawieckiej, próbie zostaje poddana pewność znana z *Pieśni XXV* Jana Kochanowskiego: „Tyś pan wszytkiego świata, Tyś niebo zbudował / I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował (...)”⁴⁹⁴. W ironiczny sposób zaakcentowana też zostaje motywacja przyjmowania sakramentu: „Jakby nagrodą miał być abonament / Na doroczną wycieczkę do świetnego brzegu”. Przedostatnia strofa niesie enigmatyczne przesłanie, w które włączony zostaje utwór Mickiewicza: „Trzeba narzucić na twarz paludament: *Śniła się zima, ja bieglem*

⁴⁹² Mt 15:30-31.

⁴⁹³ 2 Tm 4:7.

⁴⁹⁴ J. Kochanowski, *Pieśń XXV*, [w:] idem, *Dziela polskie*, wstęp. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, s. 345.

w szeregu”. *Słownik wyrazów obcych* podpowiada, że słowo paludament funkcjonuje w dwóch znaczeniach:

1. teatr. rodzaj udrapowanych firanek nad sceną, tworzących jakby sklepienie, sufit.
2. hist. długi płaszcz z prostokątnego płata tkaniny, spinany na ramieniu, noszony w staroż. Rzymie w okresie cesarstwa przez cesarza (purpurowy) i dowódców wojska (biały)⁴⁹⁵.

Wybór jednej z definicji, która odpowiadałaby powiązaniu jej z Mickiewiczowskim utworem, nie jest jednoznaczny. Sięgając po pierwsze ze znaczeń można zakładać, że wiersz [*Śniła się zima...*] jest ważnym elementem scenerii zawieszanej niejako nad utworem Sendeckiego. Jeśli sięgniemy do drugiej definicji i odwołamy się do białej barwy płaszcza, wówczas będzie to wyraz metaforycznego narzucenia na twarz utworu Mickiewicza, w którym biel jest istotnym kolorem. Do tematyki wiersza Sendeckiego pasują jednak także biblijne słowa, w których mowa o bieli i purpurze. W starotestamentowej *Księdze Izajasza* Bóg, w widzeniu danym prorokowi, zapewnia swój lud, że jeśli zachowa sprawiedliwość i dobro, wszelkie winy zostaną mu wymazane: „Choćby wasze grzechy były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją; choćby czerwone jak purpura, staną się jak wełna”⁴⁹⁶. W każdym z proponowanych tłumaczeń sięgnięcia przez poetę do gestu okrycia paludamentem można zauważyć więc przybliżanie się do utworu Mickiewicza.

Zanim sięgniemy głębiej, zwrócić też trzeba uwagę, że ślady prowadzące do poetyckiego zapisu niezwykłego snu w Dreźnie pojawiają się w wierszu Sendeckiego w każdej z czterech wcześniejszych strof. W pierwszej jest to pojedynczy rzeczownik („śniegu”), w drugiej jest to czynność biegnięcia. Trzecia strofa, w której ludzie próżno spoglądają w niebo, by zobaczyć jakiś Boski znak, jest po trosze rewersem zjawiska zaobserwowanego przez śniącego Mickiewicza na początku drugiego z widzianych obrazów:

Wtem weszło słońce – lato – śnieg nie spłynął,
Lecz jak ptak biały dwa skrzydła rozwinął
I skacząc leciał; niebo się odkryło

⁴⁹⁵ *Słownik wyrazów obcych PWN*, pod red. J. Tokarskiego, Warszawa 1980, s. 544.

⁴⁹⁶ Iz 1: 18.

I wkoło ciepło i błękitno było!⁴⁹⁷

Ponadto w finalnej części utworu śniący budzi się „z obliczem ku niebu”. W trzeciej strofie elementem, który zbliża do wiersza Mickiewicza, jest wzmianka o nagrodzie, którą jest wycieczka do „świątynnego brzegu”, a przecież na początku drezdeńskiej wizji ukazana zostaje procesja ludu „na brzeg Jordanu”. Odnotowany przez Sendeckiego brzeg może mieć więc podobne znaczenie jak ten z utworu Arcypoety. Jacek Łukasiewicz, tłumacząc ów fragment zimowej wizji⁴⁹⁸, pisze:

Przedstawiona zaś procesja może być jednocześnie procesją w czasie prawosławnego święta Jordanu (przypadającego w styczniu, na katolickich Trzech Króli), podczas którego święci się wodę w rzece. I może być pielgrzymką do Ziemi Świętej. Może być też procesją rzymską, jakie Mickiewicz często oglądał w Wiecznym Mieście, a więc procesją żywych lub okazać się pochodem bliskich umarłych („Spojrzałem w twarze, są i mnie znajome, / Zląkłem się: wszystkie jak głąz nieruchome”), tedy rodzajem święta dziadów⁴⁹⁹.

W przypadku wiersza Sendeckiego wymiar tej podróży nad „świątynny brzeg” ma chyba bardziej eschatologiczny wymiar, dotyczy kresu ludzkiego pielgrzymowania, nagrody nieba, która jednak w utworze, co wynika z przekonań bohatera, poddana zostaje w wątpliwość, potraktowana w sposób błahy, jako „wycieczka”. Rodzajem „intertekstualnej wycieczki” w przypadku Sendeckiego jest również samo sięgnięcie po Mickiewiczowską wizję. Zasadność tego działania częściowo została odsłonięta, ale przyczyna, dla której autor *Parceli* karze „narzucić na twarz paludament”, tkwi w ogólnej ocenie wpływu snu na śniącego, która łączy się z tematem wiary. Przypomnieć należy zatem krótko, jak postrzegane są Mickiewiczowskie wizje zawarte w utworze. Czesław Zgorzelski pisze, że scena procesji nad brzeg Jordanu

(...) kończy się epizodem jałmużny i zawstydzeniem poety, interpretowanym przez niektórych badaczy jako objaw wyrzutów sumienia na myśl o grzechu patriotycznym wobec powstania. Druga część rozwija swą „fantastykę” niemal jak w baśni, opo-

⁴⁹⁷ A. Mickiewicz, *[Śniła się zima...]*, [w:] idem, *Dziela*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 333.

⁴⁹⁸ Szeroko opisuje ten element również Andrzej Litwornia w artykule *Nad tekstem Mickiewicza „Śniła się zima...”*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 2, s. 29-39.

⁴⁹⁹ J. Łukasiewicz, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003, s. 119.

wiada o spotkaniu z Ewą, wśród zapachy „róż i jażminu”, i o tym, jak ona, niby jaskółka, zebrać ma w locie wieści o nim z Litwy. Poetę ogarnia przerażenie, że wyjdą na jaw dawne jego „szaleńcze zapędy”. Tym razem – grzechy osobiste⁵⁰⁰.

Owo przerażenie oraz intensywność onirycznej wizji podkreślone zostają w zakończeniu utworu:

Przebudziłem się – z obliczem ku niebu,
Z rękami na krzyż, jakby do pogrzebu.
Sen mój był cichy – łzy jeszcze płynęły
Gęsto po licach (...) ⁵⁰¹.

Wzruszenie poety z pewnością może wynikać z samej mocy onirycznego doznania i jego niezwykłości, ale również w znaczący sposób może być rezultatem ulgi, jaką zrodziła potrzeba powrotu do rzeczywistości w momencie uświadomienia niedoskonałości dotychczasowego życia i popełnianych w nim błędów. Sądzę, że to właśnie przeżycie jest ważne w utworze Sendeckiego. Poeta przywołuje Mickiewiczowski obraz, w którym bohater dochodzi do momentu mogącego stać się punktem zwrotnym w całym jego życiu, początkiem przemian, próbą naprawy błędów. Gest narzucenia paludamentu, którym byłoby przytoczenie fragmentu utworu Mickiewicza, stanowiłby symboliczną próbę wyobrażenia sobie sytuacji kresu egzystencji i dokonania w tej perspektywie oceny własnego postępowania. Fakt, że mogłaby ona nie być pozytywna, tworzyłby motywację do zmiany tego stanu. Dlatego, jak pisze Sendek, „Tak rok w rok się przyjmuje wątpliwy sakrament”.

Mickiewiczowski utwór otwiera więc poecie jedną z dróg, która pozwala na nieszablonowe rozwinięcie tematu, ukazanie momentu strachu przed konsekwencjami własnych słabości i potknięć, które wpisane są w życie człowieka. Ogólne znaczenie narzucenia paludamentu można również tłumaczyć jako zrobienie rachunku sumienia. W taki sposób wiersz Mickiewicza interpretował Rafał Marcelli Blüth, korzystając z metod psychoanalizy Freuda⁵⁰².

⁵⁰⁰ Wstęp do: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 2, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. LXXVIII-LXXIX.

⁵⁰¹ A. Mickiewicz, *op. cit.*, 334.

⁵⁰² Por. R. M. Blüth, *Psychogeneza „Snu w Dreźnie”*, [w:] idem, *Pisma literackie*, oprac. A. Nowaczyński, Kraków 1987, s. 19-53.

Utwór Sendeckiego w swoim ogólnym sensie może zostać odczytany na dwa sposoby, które oscylują między wiarą, jej widzialnym przejawem i znakiem (przyjmowanie sakramentów) a niewiarą – wyrażaną w słownym powątpiewaniu w moc sakramentu i ironicznej obserwacji powtarzania rytuału. Doświadczenie podmiotu może zostać uznane za próbę poszukiwania afirmacji, ale wydaje się też ostrzejsze, manifestacyjne i opozycyjne. W powtarzaniu spostrzeżenia o corocznym przyjmowaniu sakramentu można dostrzec też nie tyle automatyzm, który mógłby sugerować spłykanie samego aktu, ale konsekwencję w jego przyjmowaniu pomimo wszelkich niepewności spotykanych na drodze wiary. Nie bez znaczenia jest też to, że ostatni wers w utworze Sendeckiego akcentuje jednak fakt przyjmowania sakramentu.

Mickiewiczowski cytat służy poecie do uzupełniania części własnego utworu i jednoczesnego rozbudowania jego tematycznego pola. Rozpoznanie części sensu szkatułkowego wiersza Sendeckiego możliwe jest poprzez otwarcie jego wewnętrznej części, sprawdzenie jej zawartości i odnalezienie współbrzmiących elementów Mickiewiczowskich. Sendecki korzysta z wybranego odczytania utworu, dotyczącego emocji śniącego. Ocena stosunku do samego Mickiewicza z pewnością nie ma tutaj cech negatywnych, wyraża raczej akceptację wartości i trwania wiersza, z zachowaniem możliwości włączenia go do nowego tekstu, otwarcia na dodatkową, użyteczną, dookreślającą funkcję.

W wierszu Sendeckiego osobnego rozpatrzenia wymaga zastosowanie przypisu, którym oznaczony został cytat z Mickiewicza. Paweł Mackiewicz w recenzji tomiku *Trap* pisze:

Tłumaczenie siebie i własnego świata to nic innego jak dopisywanie glos, odsyłaczy, komentarzy do opowieści powtarzanej, znanej, lecz domagającej się wciąż nowego przetwarzania⁵⁰³.

Można więc przypuszczać, że w omawianym przypadku Sendecki próbuje wytłumaczyć swój stosunek do Mickiewicza.

O ile w próbie określenia użyteczności cytatu *Śniła się zima, ja biegłem w szeregu* dla całego utworu można było odnaleźć widoczne punkty zaczepienia, to w przypadku napisanego w języku angielskim komentarza elementy podobieństwa są

⁵⁰³ P. Mackiewicz, *Przechodzisz albo wpadasz*, „Odra” 2008, nr 10, s. 127.

dosyć odległe. Dla uporządkowania trzeba odnotować, że tekst zawarty w przypisie wydaje się rodzajem instrukcji zaproponowanej na lekcji języka angielskiego czy w trakcie jednego ze szkolnych sprawdzianów. Zadaniem odbiorcy jest przetłumaczenie tekstu oraz (jak można domniemywać) napisanie własnego utworu. W instrukcji znajdują się wskazówki, które mają ułatwić odbiorcy (uczniowi?, studentowi?) wykonanie tego działania. Wymienione zostają więc tematy możliwe do opisanie, z przyporządkowanymi im emocjami. W intencji piszącego pozostaje również wybór formy utworu, rytmu czy obrazowania, a także sporządzenie planu wiersza w punktach. Całość jest pewnego rodzaju lekcją, której temat brzmi: „Jak napisać dobry wiersz?”. Finalną częścią zajęć jest odczytanie napisanych wierszy, publiczne ich odczytanie, krytyka oraz wybór najlepszego.

Pytanie, jakie się pojawia w tym kontekście, dotyczy związku między tym poetyckim instruktażem i plebiscytem a utworem Mickiewicza, przy fragmencie którego Sendek umieścił ów przypis. Niewielkimi elementami, które w jakiś sposób mogą łączyć użyty w utworze cytat z jego komentarzem, są dwie wymienione w przypisie pary tematyczne: „śmierć – smutek” oraz „piękno zimy – radość”. Związki te jednak wydają mi się dość nieprecyzyjne i nazbyt odległe, by na ich podstawie jednoznacznie określić sens aluzji Mickiewiczowskiej.

Zestawienie wiersza Sendeka ze szkolną, poetycką instrukcją wzbudza natomiast szereg opozycyjnych skojarzeń: wiersz doskonały – wiersz nienapisany, wiersz wypływający ze sfery onirycznej – wiersz z zasugerowaną tematyką, wiersz niezaplanowany – wiersz sporządzony według zasad, wiersz uznany – wiersz potrzebujący uznania. Różnice są tu więc dosyć mocno zarysowane. Utwór oceniany jako poetycka kwintesencja tajemniczości zostaje skonfrontowany z rzemieślniczym działaniem mającym na celu naukę pisania. Wydaje mi się, że Sendek wokół tych właśnie różnic formułuje refleksję na temat samego aktu twórczego i jego źródeł. W przypadku Mickiewicza senne źródło jest enigmatyczne i fascynujące, jest rodzajem poetyckiego daru. Zbigniew Majchrowski, oceniając znaczenie tego utworu dla Mickiewicza i tłumacząc celowość późniejszego przepisania wiersza „dla pamiątki”, zauważa:

Mógł to być zarówno akt konsolacyjnej ucieczki w przeszłość („Rozrzutnik młody, resztę skarbu chwycę, w ziemię zakopię!”), jak i rodzaj autoprowokacji – pobudzenia wyobraźni poetyckiej przez „odnowienie” przesileniowego snu, kiedy to „rozbiła się bania z poezją”. Można by powiedzieć, że Mickiewicz pozostawał więźniem wizji

dreźniejszej, ale też znajdował w niej poręczenie własnej mocy wizyjnej – a tę utożsamiał z prawdą, również z prawdą poezji⁵⁰⁴.

Ugruntowane przekonanie o wyjątkowej roli Mickiewiczowskiego snu, który stał się motorem napędowym jego wyobraźni i powstania późniejszych dzieł, sprawia, że utwór [*Śniła się zima...*] otrzymuje status epifanicznej doskonałości. Nie trzeba tłumaczyć, jak przy takim wierszu, który we śnie przedzie się samoistnie, wypadają pierwsze, szkolne próby napisania nowego utworu – kontrast jest nadto widoczny. Przypis pojawiający się przy Mickiewiczowskiej frazie, który na początku zawiera informację o możliwości napisania „dobrego i poważnego wiersza”, może być wskazaniem, że oznaczony cytat jest właśnie przykładem doskonałego utworu, symbolem wzorca poetyckiego, do którego należy dążyć. Jedną z metod takiego postępowania wydaje się właśnie szkolne działanie: ćwiczenie pisania, rozwijanie języka, nie tylko języka polskiego. Wydaje się, że Sendeki odsłania tutaj inną drogę poetyckiego tworzenia niż ta, która wypływa z wiersza Mickiewicza, gdzie źródłem doskonałości staje się siła tajemniczego natchnienia. Wiersz jest zatem wynikiem kolejnych prób artystycznych, działaniem żmudnym i czasochłonnym.

4.4. M jak Maryla

W wydanym w 2013 roku tomie *Zebrane* Marcin Baran umieścił kilka utworów, które znalazły się w części zatytułowanej *Nic się nie zmarnuje (rozproszone, spoza zbiorów, niedrukowane, dawne i nowe)*. W badaniu obecności elementów Mickiewiczowskich w młodej poezji polskiej interesujący jest wiersz, który otwiera tę partię „nowych” utworów. Intrygująco brzmi jego tytuł – *Warunkowa Maryla*⁵⁰⁵. Jeśli to imię pojawia się w kontekście poezji, wówczas można być niemal pewnym, że w jakiś sposób będzie się ono odnosić do miłosnych relacji pomiędzy Marylą Wereszczakówną (a później Marią Puttkamerową) z Adamem Mickiewiczem. Jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz, był to „najsłynniejszy polski romans”⁵⁰⁶. Dzieje związku Maryli

⁵⁰⁴ Z. Majchrowski, „*Miałem sen w Dreźnie...*”, [w:] Mickiewicz. *Sen i widzenie*, pod red. Z. Majchrowskiego i W. Owczarskiego, Gdańsk 2000, s. 26.

⁵⁰⁵ M. Baran, *Warunkowa Maryla*, [w:] *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, Kraków 2013, s. 421.

⁵⁰⁶ J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 448.

i Mickiewicza były wielokrotnie opisywane⁵⁰⁷, dlatego przypomnę je tylko w najogólniejszych zarysach, a odwołam się do szczegółowych badań w miejscach, które będą ważne dla interpretacji utworu Barana.

Jak wiadomo, Maryla była nie tylko pierwszą wielką miłością Mickiewicza, ale także ważną inspiracją dla poety:

(...) od młodzieńczych wierszy sztambuchowych oraz tych z pierwszego tomu *Poezji* (*Pierwiosnek*, romans *Kurhanek Maryli* oraz ballada *To lubię*) poprzez *Renegata* i *Stepy akemańskie* z *Sonetów krymskich* („Jedźmy nikt nie woła”) aż do napisanego zapewne w czasie podróży do Włoch wiersza z 1829 *Do*** Na Alpach w Splügen*, uważanego przez wielu badaczy za wiersz pożegnalny, ostatni z tych wielu utworów przeznaczonych dla kochanki z lat młodości⁵⁰⁸.

Do tego zestawu dołączyć należy również znany wiersz z 1823 roku zatytułowany *Do M****, którego fragment będzie istotny w interpretacji *Warunkowej Maryli* Barana. Jak pamiętamy, w wierszu Mickiewicza bohater, zwracając się do ukochanej, przedstawia potencjalne miejsca i sytuacje, które rodzą wspomnienie dawnej miłości. Gdyby przyjrzeć się relacji, jaka budowana jest w utworze za pomocą zaimków, można dostrzec, że w znacznej części odbywa się ona na przestrzeni ja-ty, moja-twoja, a więc z zaznaczeniem odrębności. Tylko w dwóch strofach występuje zaimek przymiotny „nasz”, który mógłby podkreślić połączenie kochanków:

Czy książkę weźmiesz, gdzie smutnym wyrokiem
Stargane ujrzysz kochanków nadzieje,
Złożywszy książkę z westchnieniem głębokiem,
Pomyślisz sobie: ach, to nasze dzieje...

A jeśli autor po zawilej probie
Parę miłosną na ostatek złączył,

⁵⁰⁷ Por. W. Bełza, *Maryla i jej stosunek do Mickiewicza*, Lwów 1887; A. Drogozewski, *Mickiewicz poznaje Marylę*, „Ruch Literacki” 1930, nr 9; D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Adam i Maryla. Dzieje romantycznej miłości Adama Mickiewicza i Maryli Wereszczakówny*, Warszawa 1990; J. M. Rymkiewicz, *Żmut*, Warszawa 1991; M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1998; S. Koper, *Kobiety w życiu Mickiewicza*, Warszawa 2010; R. Koropeczyj, *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. M. Glasenapp, Warszawa 2013.

⁵⁰⁸ J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 451.

Zagasisz świecę i pomyślisz sobie:
Czemu nasz romans tak się nie zakończył?...⁵⁰⁹

Mickiewicz podkreśla w utworze rozstanie się pary kochanków, wskazuje, że historia nie ułożyła się tak, jak można było tego oczekiwać, zważywszy siłę oraz intensywność ich uczucia. Pytanie o przyczynę finału, a właściwie jego braku osnute jest wspomnieniem wywołującym smutek i tęsknotę za minionym, które nie jest już możliwe do odzyskania. Temat utworu krąży więc wokół miłości niespełnionej. Przyczyny takiego stanu nie są w utworze Mickiewicza podane. Owszem, w pierwszej strofie pada słynne „Precz z mich oczu!”, ale niekoniecznie muszą być to słowa, które usłyszał od kochanki bohater mówiący w wierszu, bowiem cała jego wypowiedź jest ukształtowana jako wewnętrzny dialog z ukochaną. Podobną tonację przybrał w swoim utworze Marcin Baran. Również wybrzmiewa tutaj nuta niespełnionej miłości, co zaznaczone zostaje już na początku utworu:

Gdybyśmy się kochali
coś nieodwołalnego stałoby się wtedy.

Gdybyśmy się kochali,
choćby przez najkrótszy czas,
twoje zmrużone spojrzenie
i najłżejszy uśmiech
byłyby dla mnie
i tylko dla mnie⁵¹⁰.

Poeta, podobnie jak w wyróżnionych strofach Mickiewicza, „łączy” parę stosując liczbę mnogą w czasowniku „gdybyśmy”, ale także i tu współlistnienie staje się pozorne. Wyrażenie „Gdybyśmy się kochali” w całym utworze pojawia się aż siedmiokrotnie i rozpoczyna każdą strofę. Poprzez te zwroty Baran uzyskuje wrażenie melancholii związanej z utratą uczucia. Smutny ton wybrzmiewa jeszcze mocniej na końcu utworu, bowiem westchnienie bohatera funkcjonuje tu już samodzielnie, bez dodatko-

⁵⁰⁹ A. Mickiewicz, *Do M****. Wiersz napisany w roku 1823, [w:] idem, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 156.

⁵¹⁰ M. Baran, *Warunkowa Maryla*, [w:] idem, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, Kraków 2013, s. 421.

wego rozpamiętywania. Poeta pozostawia więc bohatera samego, oderwanego od świata, zatopionego we własnych myślach i wyobrażeniach niespełnienia. Wymowa wiersza Barana nie jest jednak tak prosta, jak mogłoby się wydawać. Należy przyjrzeć się bliżej owej tytułowej „warunkowości”, a ściślej – poznać, co by się stało, gdyby wyrażony wielokrotnie warunek „gdybyśmy się kochali” został jednak zrealizowany.

Poeta zdaje się odpowiadać na to pytanie w dwojaki sposób. Otóż albo stałoby się coś „nieodwołalnego”, albo mogłoby się zdarzyć „wszystko” (z zaakcentowaniem niewiadomej: „kto wie, co mogłoby się zdarzyć”). Ale oprócz tych sformułowań pojawiają się również konkretne obrazy, które dodają więcej informacji na temat relacji kobiety i mężczyzny. W trzeciej strofie bohater mówi więc:

twoje nieznane ciało, które,
jak się domyślam, jest podobne
do ciał innych kobiet,
przeznaczyłoby swój czas dla mnie
i tylko dla mnie

Dowiadujemy się więc, że bohatera i obiektu jego westchnień nie łączyły bliższe relacje intymne, a zatem pod zwrotem „gdybyśmy się kochali” niekoniecznie musi kryć się obraz miłości subtelnej, wyidealizowanej; może być określenie aktu seksualnego. Tę hipotezę może również potwierdzać zakończenie utworu: „gdybyśmy się kochali / w jakimkolwiek innym miesiącu, / dniu, sekundzie, chwili”. Takie odczytanie dziwić nie powinno, bowiem – jak mówi bohater (porte-parole autora⁵¹¹) w innym wierszu:

Z początkiem roku dwutysięcznego
Byłem mężczyzną trzydziestosiedmioletnim:
Heteroseksualnym samcem rasy białej (...) ⁵¹².

A zatem można przypuszczać, że wszystko to, co „nie wydarzyło się” między dwojgiem ludzi w utworze *Warunkowa Maryla*, odnosi się do czasu zakreślonego przez

⁵¹¹ Uprawnienie do takiej sugestii daje wiek bohatera podany w wierszu, który jest zbieżny z wiekiem Marcina Barana.

⁵¹² M. Baran, *Maranatha*, [w:] idem, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, Kraków 2013, s. 294. Wiersz ten pierwotnie znalazł się w tomiku *Gnijąca wisienka i inne wcielenia* z 2003 roku.

bohatera. Z drugiej jednak strony wiemy, że bohater, wspominając niespełnienie, znajduje się już w innym miejscu swojego życia, dlatego jest już prawdopodobnie:

(...) trzydziestoosmioletnim
Dłużnikiem, któremu nikt nie jest winien,
Trupem, co niechcący obraca się wniwecz⁵¹³.

Skoro wywołana została figura trupa – umarłego to skojarzenia z pewnością mogą podążyć w znane Mickiewiczowskie rejony związane z *Upiorem*, bo czyż w *Warunkowej Maryli* bohater nie musi „(...) ścigać myśli po przeszłych obrazach”⁵¹⁴? Nie idzie rzecz jasna o stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z kolejnym powrotem upiora, ale o sposób zaakcentowania charakteru bohatera wiersza Barana i podkreśleniu ważności tego, co utracone. Autor *Destylatu*, inaczej niż Mickiewicz, tęsknotę kieruje jednak, w pierwszym rzędzie, w stronę cielesnego wymiaru spotkania kobiety i mężczyzny, w erotykę, która – jak zauważa Paweł Próchniak – jest „dominium”⁵¹⁵ jego twórczości. Dopiero później może się wydarzyć „wszystko”. Zaznaczyć trzeba, że w przypadku omawianego tu wiersza balansowanie między miłością uczuciową a erotyczną prowadzone jest w sposób subtelny, znaczenia przesuwają się w obie strony, a efekt ten poniekąd możliwy jest dzięki językowej dwuznaczności zwrotu „kochać się”.

Pozostaje jeszcze próba uzasadnienia tytułu wiersza *Warunkowa Maryla*. Jeśli samo imię skierowało nas w stronę Mickiewicza, to wytłumaczenia należy szukać w osobie lub twórczości Wieszcza. Jak wiadomo, Maria Puttkamerowa stała się dla pisarza nie tylko kochanką, ale miłością i muzą. Wydaje się, że w wierszu Barana za zasłoną erotyzmu znajduje się ukryte pragnienie lub nadzieja na znalezienie podobnej inspiracji kobiecej, czyli niejako „drugiej” Maryli. Warunek, który musi według bohatera zostać spełniony, znamy – wyraża go zwrot „gdybyśmy się kochali”. To jednak w żadnym aspekcie nie zostaje zrealizowane. Jeśli potraktować imię Maryli jako synonim cechy osobowości, wówczas otrzymalibyśmy obraz kobiety silnej, która dyktuje

⁵¹³ *Ibidem*, s. 294.

⁵¹⁴ A. Mickiewicz, *Upiór*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 3, *Dramaty*, s. 12.

⁵¹⁵ Por. P. Próchniak, *Lekkość ponad pojęcie. Sosnowski, Sendek, Baran (centon)*, [w:] idem, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008, s. 219-223.

warunki⁵¹⁶ i decyduje o dalszym losie relacji, co zaznaczone też zostaje w wierszu: „nasze słowa zbliżyłyby się bardziej, / niż chcesz się na to zgodzić”.

Nie można też pominąć możliwości chyba najprostszej, w której bohaterka utworu rzeczywiście nosiła imię Maryla bądź posiadała taki pseudonim. Wówczas odwołanie do romansu Mickiewicza nabrałoby dodatkowego znaczenia. Bez względu jednak na kierunek interpretacji, zarówno u Mickiewicza, jak i u Barana kobiety mają postać, której „zazdroszczą anieli” i pozostają „Zmysłowe, dziwne, piękne. Tajemnicze, bo nie mogą być inne”⁵¹⁷.

4.5. Podróże do Splügen

Piotr Śliwiński w opublikowanym w 1998 roku tekście *Na co komu Mickiewicz?*, podejmującym problem obecności Mickiewicza w poezji tzw. pokolenia „bruLionu”, zwraca uwagę na rozdźwięk krytycznych opinii dotyczących rangi owej obecności. Pisze między innymi, iż autorzy *Chwilowego zawieszenia broni*, Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski, pomimo tego, że w jednej z dyskusji poświęconej zagadnieniu literatury najnowszej „(...) próbowali (...) odwrócić tezę o wydziedziczeniu młodej literatury lub – tym bardziej – jej ignoranckim lub barbarzyńskim stosunku do tradycji”⁵¹⁸, to w „pierwszej monografii literatury 30-latków”⁵¹⁹ tylko incydentalnie wymieniali Mickiewicza jako istotny punkt odniesienia dla twórców pokolenia „bruLionu”. Obydwaj autorzy nie zdecydowali się później na dodatkową krytyczną głosę związaną z tym tematem, ale stosunek do Arcypoeety, choć już nie w kontekście „bruLionu”, ujawnia się w ich poezji. Sięgam więc po nią, by sprawdzić, jak funkcjonuje Mickiewicz u twórców, którzy znajdują się w dosyć ciekawej roli „krytyków-poetów” i „poetów-krytyków” będących pokoleniowymi rówieśnikami „bruLionowców”. Nie chodzi

⁵¹⁶ Można tu również przywołać podobną decyzję, przed jaką stanęła Maryla Wereszczakówna, wiążąc się z Wawrzyńcem Puttkamerem, a odrzucając Mickiewicza. Sławomir Koper w książce poświęconej kobietom pisarza stwierdza: „(...) panna Wereszczakówna zachowała się jak rozsądna dziewczyna z dobrego domu, a nie jak romantyczny podłotek. Mając do wyboru Puttkamera i Mickiewicza, zdecydowanie postawiła na pierwszego z wielbicieli” (S. Koper, *Kobiety w życiu Mickiewicza*, Warszawa 2010, s. 36). Nie znamy przyczyn, dla których w wierszu Barana kobieta staje się tylko niezrealizowaną miłością, ale nie można też wykluczyć, że przyczyną rozstania był inny mężczyzna.

⁵¹⁷ M. Baran, *Zmysłowe sylwetki kobiet*, [w:] idem, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, Kraków 2013, s. 422.

⁵¹⁸ P. Śliwiński, *Na co komu Mickiewicz?*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 83.

⁵¹⁹ Korzystam z określenia, które pojawiło się na okładce książki Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”* (1986-1996), Warszawa 1996.

mi tu o wskazywanie różnic czy podobieństw między nimi, ale o próbę prześledzenia poetyckiej odpowiedzi obydwu autorów na postawione przez Śliwińskiego pytanie o współczesną przydatność Mickiewicza.

Analityczno-interpretacyjnemu badaniu poddaję dwa utwory, wzajemnie dedykowane sobie przez autorów. Pierwszy poetycki głos, zaznaczający Mickiewiczowską obecność, należy do Jarosława Klejnockiego. Poeta w 1998 roku wydał niewielki tomik zatytułowany *W drodze do Delft*, w którym, jak informuje dookreślający dopisek tytułu, umieścił *Piętnaście portretów*. Joanna Bielska-Krawczyk napisała w recenzji tomiku:

(...) nie mamy tu do czynienia z wizerunkami ludzi, ale – jak sam autor zaznacza w krótkim komentarzu do tych wierszy – z portretami „sytuacji, w których literatura splata się nierozzerwalnie z egzystencją”⁵²⁰.

W tym połączeniu trwa bohater wierszy Klejnockiego, wrażliwy podróżnik, urodzony w Warszawie, powracający często do ważnych miejsc z przeszłości, „przybysz zdziwiony”, który „(...) jest tylko cieniem / tylko wpadł na chwilę bez nadmiernych złudzeń bez winy”⁵²¹. Powroty dotyczą sytuacji intensywnych, o których nie można zapomnieć, stąd „pierwszy i wieczny” pocałunek i strach przed naganą za spóźnienie, mogące odsłonić swoją intymną przyczynę. Cel wędrówki określony jest w tytule tomiku. To holenderskie miasto Delft, które widnieje na okładce zbioru jako zreprodukowany obraz Jana Johannesa Vermera *Widok Delft*. Podróż jest wyjątkowa, bowiem jej istotą jest nie tyle dotarcie do miasta w sensie geograficznym⁵²², jest to wędrówka wyobraźni, która rozpoczyna się w momencie patrzenia na obraz. Punktem kulminacyjnym jest kontemplacja, czystość doznania, własna projekcja skojarzeń, która pozwala podmiotowi na stwierdzenie, że „(...) dzieli nas woda wieczność milczenie widoków / nieśmiertelność i dzieli nas niedotykalny blask (...)”⁵²³.

⁵²⁰ J. Bielska-Krawczyk, *Obraz utracony*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 4, s. 218.

⁵²¹ J. Klejnocki, *Plac Konstytucji, szósta rano*, [w:] idem, *Podróż do Delft*, Warszawa 1998, s. 8.

⁵²² Niewykluczone, że inspiracją do napisania wiersza jest rzeczywista podróż Jarosława Klejnockiego i możliwość obejrzenia dzieła Vermera znajdującego się w Muzeum Mauritshuis w Hadze. Pewność taka przebiega się w wierszu, na końcu którego pojawia się stwierdzenie: „(...) Unieruchomiony stoję moje / oczy płoną”.

⁵²³ J. Klejnocki, *Plac Konstytucji, szósta rano*, [w:] idem, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998, s. 8.

Zanim jednak bohater dotrze do celu swej wędrówki, kilka razy zatrzyma się w innych miejscach. Jedno z nich określone jest w tytule wiersza jako *Splügen, stacja benzynowa*⁵²⁴:

Nieprawda, można zapomnieć. Nie trzeba się łudzić.
Nad naszymi głowami mgły biorą w posiadanie ostre
stoki, żleby i tę małą wysepkę szkła, jarzeniówek
neonów. Czerwień zachodu i granat wieczoru. Obojętność
zmotoryzowanych wędrowców, obojętność naszych spojrzeń.

Cicha przełęcz, cichy las. Światła w dole, światła
w górze. Milczymy, patrząc jak to puste piękno
obejmuje nas przerażająco delikatnie. Wszystko
co będzie uśmiecha się do nas: kpiąco, litościwie,
wrozumiale.

Możesz zapomnieć, tak naprawdę niewiele trzeba: zawrzyj
aksamitne małżeństwo ze światem, codziennie dotykaj
sprzętów, nie myśl o ogniu, wystrzegaj się płomienia,
zanurzaj dłonie w ziemi, zamykaj drzwi za sobą.

Mickiewiczowska aluzja znajduje się w oznaczeniu miejsca, w którym zatrzymał się bohater. *Splügen* to nazwa miejscowości leżącej w Szwajcarii, jak również określenie przełęczy położonej na szwajcarsko-włoskiej granicy. Ów onomastyczny element topografii znany jest także z twórczości Mickiewicza, a konkretnie z powstałego podczas podróży do Szwajcarii⁵²⁵ wiersza *Do****, którego podtytuł przynosi informację: *Na Alpach w Splügen 1829*. Klejnocki podąża więc śladem autora *Ucieczki*, staje być może w tym samym miejscu co on, ale miejsce to jest już odmienione przez cywilizacyjny rozwój. Klejnocki o kontekście podróży do *Splügen* i umieszczeniu w tytule stacji benzynowej opowiada w komentarzu opublikowanym na stronie internetowej Jerzego Sosnowskiego trzynastcie lat po ukazaniu się tomiku:

⁵²⁴ J. Klejnocki, *Splügen, stacja benzynowa*, [w:] idem, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998, s. 11.

⁵²⁵ Por. A. Bronarski, *Z dziejów pobytu i kultu Adama Mickiewicza w Szwajcarii*, [w:] Adam Mickiewicz. *Księga na stulecie zgonu*, Londyn 1959, s. 110-137.

W moim wierszu jest element licencji poetyckiej – oczywiście na samej przełęczy żadnej stacji benzynowej nie ma – takie są rzeczy jasna po drodze, ale znacznie niżej. Pozwoliłem więc sobie jedną z takich stacji „przesunąć” i umieścić ją w surowym alpejskim wysokogórskim pejzażu.

W te wakacje znów przejeżdżałem, tym razem z całą rodziną, przez Splügen. Na przełęczy przeczytaliśmy na głos wiersz Mickiewicza. Było zimno (około 7 stopni), choć środek lipca. Wokół chmury i wiatr. Świat wydawał się groźny. I w tych warunkach, przez chwilę, wydawało mi się, że jest to wiersz (między innymi) o utracie złudzeń⁵²⁶.

Odczytanie utworu Mickiewicza w tak wymownym miejscu, odwiedzionym po raz drugi, świadczy z pewnością o szacunku, jakim darzy Arcypoetę Klejnocki. Można więc na tej podstawie zyskać pewność, iż wspólnota alpejskiego doświadczenia, zaakcentowana w tytule współczesnego wiersza, nie jest jedynym tropem prowadzącym w Mickiewiczowskie rejony, ale jest znacznie głębsza. Na formę dyskusji czy poetyckiego dialogu wskazuje wers, który otwiera utwór Klejnockiego. To mocny, przekonujący głos wyrażający zaprzeczenie, że jednak „można zapomnieć”. Pytania nasuwają się automatycznie: Do kogo skierowane jest owo przeczenie? Kto jako pierwszy i gdzie wyraża swoje zdanie otwierające możliwość dyskusji? Co jest tym spornym punktem pamięci bądź jej braku? Rozwiązań może być kilka.

Wiersz dedykowany jest Jerzemu Sosnowskiemu, więc można zakładać, że stanowi próbę oryginalnej odpowiedzi na jakiś poruszany w przyjacielskiej rozmowie problem. Jej treść nie jest jednak znana, więc w takim przypadku, poza samym opisem pejzażu, odpowiedź na to pytanie utwór nie jest możliwa. Trzeba więc pozostawić ten pomysł bez dalszych rozważań.

Druga, bardziej prawdopodobna ścieżka interpretacyjna dotyczy obecności pamięci – w tomiku Klejnockiego. Temat ten został podjęty szczególnie w wierszu *Waleta jesienna*, który znajduje się tuż przed utworem *Splügen, stacja benzynowa* (nie jest to bez znaczenia dla przesłania obydwu utworów). Przytaczam dwa fragmenty tego wiersza, które tematycznie mogą korespondować ze stwierdzeniem o możliwości zapomnienia. Klejnocki pisze:

Dlaczego nie zapominałem o tobie ulico i

⁵²⁶ <http://www.jerzysosnowski.pl/?p=555> [Dostęp: 14.03.2014].

o tobie pagórku usypany z gruzu gospodarzu
naszych zabaw i gonitw wieczornych.

(...) Dlaczego
pamiętam twój uśmiech ściana ognia między nami
dawno wyrzuciłem twoje podarunki dziecinne maskotki
niegdyś pod ochroną.⁵²⁷

Poeta zaznacza więc nurtujący go problem niemożliwości wymazania z pamięci wspomnień, szczególnie tych związanych z rodzinnym miastem oraz pierwszymi, miłymi uczuciami. Akcentuje rozczarowanie biegiem życia, w którym plany, wyobrażenia, oczekiwania pozostają niespełnione („Co innego było mi obiecywane”, „miałem żyć lekko bez wspomnień”). Pamięć niektórych wydarzeń staje się więc pewnego rodzaju obciążeniem absorbującym myśli bohatera. Być może więc w podróży próbuje on odnaleźć antidotum na swoje egzystencjalne rozterki i właśnie w momencie dotarcia do Splügen nabiera pewności, że „można zapomnieć” o wspomnieniach. Receptą jest nawiązanie głębszej relacji ze światem, przedmiotami, nie myślenie „o ogniu” przeszłości, zaakceptowanie jej i pozostawienie za zamkniętymi drzwiami. A zatem rozwiązaniem niewiadomej z wiersza *Splügen, stacja benzynowa* może być wcześniejszy utwór w tomiku *W drodze do Delft* – tekst ukazujący dynamikę życia i odnalezienie rozwiązania na niepokoje egzystencjalne.

Trzecie z możliwych odczytań wiedzie bezpośrednio, zgodnie z tytułową aluzją, do wskazanego utworu Adama Mickiewicza. Pewne podobieństwa między obydwoma wierszami można spostrzec już w ich początkowych częściach. Czesław Zgorzelski, zwracając uwagę na metody konstrukcji wypowiedzi w poezji Mickiewicza, zwraca uwagę na znamienne otwarcie utworu *Do ***. Na Alpach w Splügen 1829*:

„Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!” Jakby to był dalszy ciąg rozpoczętej przed chwilą rozmowy, w której spójnik „więc” nawiązuje do jakichś pominiętych, wcześniejszych członów wypowiedzi⁵²⁸.

⁵²⁷ J. Klejnocki, *Waleta jesienna*, [w:] idem, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998, s. 9.

⁵²⁸ Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 2001, s. 412.

Wcześniejsze rozważania pokazały, że podobną uwagę można dopisać przy inicjalnym wersie wiersza Klejnockiego. Tutaj również mamy wskazanie, że pojawił się jakiś inny głos. W obydwu przypadkach inicjalna część utworu zostaje mocno zaakcentowana: u Mickiewicza poprzez wykrzyknienie, a u Klejnockiego dzięki zastosowaniu stanowczego zaprzeczenia. Pozostaje więc poszukanie kontekstu, którego ów wers jest zaprzeczeniem.

Przypomnijmy: utwór Mickiewicza to monolog bohatera skierowany do kobiety, której imię zostało zatajone w tytule. Jacek Łukasiewicz, opisując początkową, liryczną część wiersza Mickiewicza, zauważa:

Ta, z którą „rozstać się nie mogę” jest wspomnieniem, lecz – więcej niż wspomnieniem. Myśl o niej wciąż towarzyszy podmiotowi wiersza, a jest to tak intensywna, natrętna myśl, że może wywołać realną obecność wspomnianej postaci. Przemieszcza się ona w czasie i przestrzeni. Im jej wspomnienie jest bliżej, im mocniej wiąże się ono z teraźniejszym czasem i teraźniejszą przestrzenią wspominającego, tym ona staje się realniejsza, ze sfery pamięci przechodzi w byt materialny⁵²⁹.

Ową kobietą postacią, o której mowa w wierszu, w opinii większości badaczy jest Maria Puttkamerowa, a sam utwór uważany jest „za wiersz pożegnalny, ostatni z tych wielu utworów przeznaczonych dla kochanki lat młodości”⁵³⁰. Z całości Mickiewiczowskiego wiersza na pierwszy plan wysuwa się więc niemożność zapomnienia o kobiecie, ciągle powracanie do przeszłości („Szukam Litwy i domku twojego, i ciebie”⁵³¹). Temat podobnej tęsknoty pojawia się u Klejnockiego. „Miejsca pamięci” odnajdujemy poza wierszem *Splügen, stacja benzynowa*. W miejscu Litwy pojawia się więc Warszawa, domek zastępuje nienazwana ulica lub most, pod którym doszło do spotkania oraz nagłej ucieczki dziewczyny. Zwrot „ciebie” zastąpiony zostaje czułym „kochana”, choć czułość ta podszyta jest smutkiem, bowiem (jak wspomina bohater) jego wyznanie miłości zakończyło się urwaniem kontaktu („przestałaś / odpowiadać na moje telefony”). Tutaj zbieżności między utworem Mickiewicza i Klejnockiego się kończą, bowiem bohater współczesnego poety, który doświadcza głębokiej tęsknoty,

⁵²⁹ J. Łukasiewicz, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003, s. 77-78.

⁵³⁰ J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 451.

⁵³¹ A. Mickiewicz, *Do ***. Na Alpach w Splügen 1829*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 319.

stwierdza, że wcale nie jest tak, jak pisze Mickiewicz, że oto można zapomnieć o tych delikatnych, pierwszych, bolesnych momentach. Tę zmianę dostrzec można nie tylko w dosadnych słowach podmiotu, ale również przez porównanie czynionej w tym samym miejscu, w Splügen, obserwacji przyrody oraz kierunku towarzyszących jej przemysłów. W utworze Mickiewicza przeżywanie piękna krajobrazu od początku zakłócone jest przez wspomnienia, dlatego podmiot słyszy głos kobiety „w szumie alpejskiej kaskady” a dręczącej pamięci nie potrafi wyzbyć się także później, gdy znajduje się w momencie ewokowanej przez krajobraz wzniosłości:

Niewdzięczna! Gdy ja dzisiaj, w tych podniebnych górach
Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,
Wstrzymuję krok, wiecznymi utrudzony lody,
I oczy przecierając z lejącej się wody,
Szukam północnej gwiazdy na zamglonym niebie (...) ⁵³².

To doświadczanie świata w wyjątkowym, alpejskim miejscu nie jest jednak w stanie odsunąć tęsknych myśli podmiotu, co dowodzi też, jak głęboko potrafią być zakorzenione. W dalszej części Mickiewiczowskiego wiersza nie odnajdziemy już akcentów, w których górski widok przejąłby władzę nad przemyśleniami związanymi z kobietą. Jedyny akcent dotyczy wyobrażenia sobie wspólnego wędrowania po górach („ja bym cię za rękę po tych skałach wodził”, „ja bym pierwszy w ryczące rzucił się strumienie” ⁵³³), ale pozostaje on jedynie w sferze potencjalności.

Inny tok obserwacji pojawia się natomiast w wierszu Klejnockiego. Poeta rozpoczyna opis krajobrazu zaznaczając pokrewieństwo do obrazu wykreowanego przez Mickiewicza:

Nad naszymi głowami mgły biorą w posiadanie ostre
stoki, żleby i tę małą wysepkę szkła, jarzeniówek,
neonów. Czerwień zachodu i granat wieczoru ⁵³⁴.

⁵³² *Ibidem*, s. 319.

⁵³³ *Ibidem*, s. 319, 320.

⁵³⁴ J. Klejnocki, *Splügen, stacja benzynowa*, [w:] idem, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998, s. 11.

W dalszej części nie dochodzi jednak, jak u Mickiewicza, do skupienia się na przeszłości i kontemplacji wspomnień, ale do skoncentrowania myśli na cichym przeżywaniu wzniosłości: „Milczymy, patrząc jak to puste piękno / obejmuje nas przerażająco delikatnie”. W tym zamyśleniu ważniejsza staje się przyszłość i związane z nią oczekiwania i nadzieje, które pozostają tajemnicą, a które w danym momencie przeżywania wydają się uśmiechać „kpiąco, litościwie, wyrozumiale”. Ten właśnie zwrot w kierunku teraźniejszości i przyszłości jest też zabiegiem, który wiąże się z jedną z końcowych rad ułatwiających zapomnienie, symboliczne zamknięcie za sobą drzwi.

Nieco inne spojrzenie na obecność Mickiewiczowskiej aluzji w wierszu Klejnockiego ma Robert Chojnacki. W szkicu zatytułowanym *Tao profana* jako element podobieństwa z Mickiewiczem przywołuje znany z *Pana Tadeusza*, mityczny „kraj lat dziecinnych” oraz „pierwsze kochanie”. Autor zaznacza jednak, że u Klejnockiego obydwa problemy pozbawione zostają pozytywnego nacechowania, natomiast najbardziej wybrzmiewającym przeczeniem Mickiewiczowi jest właśnie wiersz *Splügen, stacja benzynowa*. Chojnacki pisze:

(...) dopiero stąd widać odmiennność całości, dopiero tu naprawdę rysuje się różnica. Chodzi o niemożliwość stworzenia prywatnego mitu w arkadyjsko-mickiewiczowskim sensie. Dlaczego? U autora *Pana Tadeusza* mit kraju lat dziecinnych powstaje przez podporządkowanie prywatnego doświadczenia egzystencjalnego estetyce Arkadii, krainy szczęśliwości. Dokonana zostaje selekcja doświadczeń i ich przewartościowanie poprzez pryzmat czasu, który jak wiadomo, leczy rany. Czas wg Klejnockiego ran nie leczy, bo nie przemienia się, nie daje dystansu⁵³⁵.

Nie neguję tych interesujących spostrzeżeń, skłaniałbym się jednak ku nieco innej ocenie wychwyconych przez autora różnic. Wydaje mi się, że Klejnocki nie tyle wskazuje na niemożliwość realizacji mitu na kształt Mickiewiczowski, co próbuje zbudować odrębny, indywidualny świat, w którym melancholijne wspomnienia również będą częścią prywatnego mitu. Natomiast aluzję w wierszu *Splügen, stacja benzynowa* rozpatrywałbym głównie jako sygnał pamięci pierwszego związku, spotkania z ukochaną kobietą i późniejszymi wspomnieniami. O takim połączeniu decyduje w głównej mierze konkretne miejsce, do którego prowadzi droga aluzji oraz usystematyzowana

⁵³⁵ R. Chojnacki, *Tao profana (o nowych tomach wierszy Jarosława Klejnockiego i Marcina Świetlickiego)*, „Studium” 1998, nr 13/14, s. 198.

w recepcji ocena Mickiewiczowskiego utworu, w którym wątek kobiety wysuwa się na pierwszy plan⁵³⁶. Mocne stwierdzenie w wierszu Klejnockiego – „Nieprawda, można zapomnieć” oraz pozostałe udzielone rady wskazują jednak wyraźnie na to, że czas leczy rany, a pomocne jest w tej sytuacji również intensywne doświadczanie świata. Oczywiście, jeśli osobno odczytamy poszczególne wiersze, w których niepowodzenie i pesymizm bohatera lirycznego zaznaczają się w wyraźny sposób, wówczas można przyjąć, jak robi to Chojnacki, że upływ czasu nie zmieni tych zapisanych wspomnień. Istotną sprawą jest jednak to, że bohater wierszy znajduje się w drodze, stopniowo zostawia za sobą wspomnienia i w tym podróżniczym doświadczeniu dochodzi do momentu, w którym może pozwolić sobie na mocne stwierdzenie. Jest ono w mojej ocenie przekonujące, nie jest próbą oszukania własnej osobowości, sztucznego zamanifestowania, które miałyby przynieść ulgę pamięci. Okazuje się, że usytuowanie poety w miejscu Mickiewiczowskim niekoniecznie musi wiązać się z akceptacją wymowy jego utworu. Klejnocki pokazuje więc odmiennność własnego doświadczenia, wchodzi w poetycki dialog z Mickiewiczem, zaprzecza mu wyraźnie, jednak nie czyni tego na zasadzie odrzucenia cudzych argumentów, ale raczej przytoczenia własnych, wpływających z poznawania siebie i doznawania świata.

Do poetyckiej dyskusji między Mickiewiczem a Klejnockim włączył się, wywołany poniekąd poprzez dedykację wiersza *Splügen, stacja benzynowa*, Jerzy Sosnowski. Uczynił to na łamach literackiego czasopisma „Fraza” w 2013 roku, gdzie opublikowany został utwór *Daleko od Splügen (Przyjechał cyrk)*, który został zadedykowany „Jarosławowi Klejnockiemu, w odpowiedzi”:

To prawda można zapomnieć Ukryty wśród liści
z siną dyktą pleców namalowany na płask

Puste miejsce pod powłoką twarzy

Zapomnieć i zrozumieć Stary sen
(żadnych symboli po prostu tak jak było)

⁵³⁶ Por. B. Kuczera-Chachulska, *Alpejski wiersz o miłości*, [w:] eadem, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku. Mickiewicz - Słowacki - Norwid - Faleński - Asnyk - Konopnicka*, Warszawa 2002, s. 111-126.

już wieczne wakacje camping las gdzie się spotykamy
przy umywalni – Ach to ty to już tyle lat

Ale komu się to śniło

Można zapomnieć wszystko można wszystko
Rozchybotani na podpórkach z deszczulek

dykty poruszane wiatrem⁵³⁷

Dla ścisłości zaznaczyć trzeba, że wiersz ten wcześniej pojawił się na blogu Jerzego Sosnowskiego, gdzie autor podjął własną próbę interpretacji utworu Klejnockiego, a w jej końcowej części zdradził również okoliczności, w jakich udzielił swej poetyckiej odpowiedzi przyjacielowi. Oto one:

W niektórych książkach w moim księgozbiorze są jeszcze na marginesie notatki kobiety, która kiedyś, w głębokiej przeszłości, była mi bardzo bliska, i choć tyle w moim życiu się zmieniło, odbudowało, skłamałbym twierdząc, że kiedy je odkrywam, nie towarzyszą mi żadne emocje. A gdy ostatnio musiałem obok zanotować jakąś własną uwagę, przeleciało mi przez głowę, że to jak rozmowa, od dawna już niemożliwa. I pewnie dlatego wiele lat temu Andrzej Walczak, mieszkający gdzieś w środku mnie i z rzadka odzywający się wierszem, na utwór Klejnockiego zareagował gorzką ripostą – sprowokowany, jak pamiętam, widokiem porzuconej w krzakach na Powiślu reklamy cyrku (...) ⁵³⁸.

Powyższe słowa Sosnowskiego pozwalają na sformułowanie założenia związanego z akceptacją wiersza przez autora. Skoro poeta, pisząc wcześniej utwór pod pseudonimem, zdecydował się na jego opublikowanie w niezmienionej formie, już pod prawdziwym nazwiskiem, może oznaczać to, że utwierdza się w przekonaniu wyrażonym w pierwszym wersie utworu. A zatem jego doświadczenie pomimo upływu czasu nie uległo żadnej metamorfozie, ocena pozostała taka sama, a zatem przekazana w wierszu prawda nadal wydała się aktualna. Wniosek, który można wysnuć z wypowiedzi Sosnowskiego, odsłania również w pewien sposób model odczytania przez niego

⁵³⁷ J. Sosnowski, *Daleko od Splügen (Przyjechał cyrk)*, „Fraza” 2013, s. 164.

⁵³⁸ <http://www.jerzysosnowski.pl/?p=555> [Dostęp: 14.03.2014]

wiersza Klejnockiego, a zatem dotyka on problematyki miłości i przeszłej relacji z kobietą. Ta właśnie tematyka staje się więc kluczową kwestią w poetyckim dialogu między Mickiewiczem, Klejnockim i Sosnowskim. Pozostaje więc przyjrzenie się relacji, w jakiej znajduje się wiersz *Daleko od Splügen (Przyjechał cyrk)*, wobec utworów dwóch wcześniej wymienionych twórców.

Stwierdzenie Sosnowskiego otwierające jego utwór stanowi niejako potwierdzenie poetyckiej konstatacji Klejnockiego, ale ograniczenie się do takiej tylko konkluzji, bez wgłębienia się w zapis indywidualnej obserwacji, nie miałoby większej wartości. Autor *Prądu zatokowego* odmienne doświadczenie zaznacza bowiem już w samym tytule, w którym określa miejsce swojego monologu. Dowiadujemy się więc, że – inaczej niż u Mickiewicza i Klejnockiego – powstanie wiersza nie jest bezpośrednio związane z pobytem w Splügen, a dzieje się wręcz w zupełnie innym, odległym miejscu. Przemyślenia dotyczące możliwości zapomnienia o miłości rodzą się nie w obliczu pięknego krajobrazu, ale w prozaicznej sytuacji, która – wydawać by się mogło – nie jest zbyt inspirująca poetycko. Trzeba przyznać, że gdyby nie autokomentarz Sosnowskiego zdradzający przyczyny powstania wiersza, to odgadnięcie, iż częścią kontekstu jest reklama cyrku, byłoby bardzo trudne. W próbie zrozumienia przedstawionego przez poetę obrazu odsuwam więc ten element.

Po pierwszej uwadze o możliwości zapomnienia, Sosnowski wplata w swój utwór dosyć enigmatyczną część, która wydaje się zapisem jakiegoś osobistego spostrzeżenia. A zatem widzimy fragment przedmiotu, nieokreślony obraz, zagrzebany wśród liści, z siną, butwiejącą dyktą. Przedstawia postać, której twarzy dokładnie nie widać. Identyfikowanie namalowanej postaci jest niemożliwe, ale całość tego opisu sugeruje sytuację odrzucenia, pustki, nieważności. Jest to więc metaforyczny obraz zapomnienia bądź zagrzebane w pamięci wspomnienie, które znane jest tylko poecie. Niewykluczone, że sam obraz jest tylko punktem, który kieruje myśli w stronę przeszłości. W dalszej części wiersza pojawia się kolejne stwierdzenie, które wydaje się uzupełnieniem do tego wypowiedzianego na początku utworu. A zatem można „zapomnieć i zrozumieć”, czyli pogodzić się z przeszłością. Słowa te mogą być jednak również rozumiane jako wypowiedziane przez bohatera w celu przekonania samego siebie o konieczności takiego zachowania. Ta zasiana wątpliwość podtrzymywana jest w kolejnym, onirycznym obrazie, w którym przywołane zostaje wakacyjne spotkanie po latach („Ach to ty to już tyle lat”). Dowiadujemy się jednak, że jest to zapis wspomnienia, które odżyło już niejednokrotnie we śnie („stary sen”). I kiedy wydaje się, że śnią-

cym jest liryczny bohater utworu, że przypomina sobie wakacyjne spotkanie przy umywalni, pojawia się nieoczekiwane pytanie: „Ale komu się to śniło”. Napotykamy na niespodziewaną sytuację, w której bohater śni nie swój sen lub zapomina, że śniło się to jemu. Ta kwestia jest trudna do rozstrzygnięcia, jak większość onirycznych doświadczeń, ale wskazuje na możliwość zapomnienia, co wyrażone zostaje w kolejnym wersie: „Można zapomnieć wszystko można wszystko”. Końcowa część wiersza nie oddaje jednak, jak sądzę, optymizmu związanego z świadomością zapominania. W słowach: „Rozchybotani na podpórkach z deszczulek / dykty poruszane wiatrem” jest raczej coś z melancholii i pustki. Wydaje mi się, że w wydźwięku wiersza Sosnowskiego jest jednak sporo rozczarowania – bohater chciałby wierzyć w Mickiewiczowskie „(...) nigdy z tobą rozstać się nie mogę!”, ale jego własne doświadczenie podpowiada mu, że uwolnienie się od intensywnych, miłosnych wspomnień w miarę upływu czasu jest możliwe.

Utwory Klejnockiego i Sosnowskiego pokazują, że Mickiewicz jest twórcą podejmującym tematy uniwersalne, któremu nie są obce rozterki, z jakimi zmagają się każdy z nas. Otwiera to drogę do dialogu wokół fundamentalnego doświadczenia miłości, weryfikacji własnych odczuć oraz spostrzeżeń i skonfrontowania ich z utworem autora *Rozmowy*.

4.6. Z lekcji lozańskich

Liryki lozańskie jako aluzja pojawiają się w wierszu Jacka Gutorowa *Zimne, wykalkulowane wiersze*, znajdującego w dodanym do tomu utworów zebranych cyklu *W cieniu kwitnących sadów*⁵³⁹. Poeta w utworze dotyczącym doświadczenia twórczego dokonuje opisu właściwości swoich wierszy. Tak więc, w pierwszej strofie zdradza, że:

Są jak kryształ, cichy wodospad wśród rzeczy: biurka,
książek na półce, zielonej lampki. Drewniane serce pełne drzazg
też w nich jest, i sad za murem, którego się nie przeszło⁵⁴⁰.

Gutorow zwraca więc uwagę na wyjątkowość wiersza, który od początku ma cechy piękna, przezroczystości, delikatności i kruchości, ale wyraźnie zaznacza rów-

⁵³⁹ J. Gutorow, *Zimne, wykalkulowane wiersze*, [w:] idem, *Nad brzegiem rzeki (1990-2010)*, Wrocław 2010, s. 290.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

niez, że powstaje on w konkretnym miejscu pracy twórczej i budowany jest w oparciu o doświadczenia z przeszłości, także te dziecinnie, które nie były możliwe do zrealizowania lub okazały się porażką. W kolejnych strofach Gutorow przedstawia dalsze etapy i okoliczności rodzenia się wierszy. A zatem, „mają w sobie coś z niania koralików. Tu czerwony, tam zielony; / plotą się i burzą (...)”, mają w sobie pamięć proszącego śniegu, odbitego blasku słońca, snów i ludzi, poranków i popołudni. Pisanie wiąże się również z lękiem, ponieważ słowa „Zalegają w głębi nieba, którego się boisz”. Następnie poeta zaznacza indywidualizm tworzenia, gdzie pojawia się również Mickiewiczowska aluzja:

Chcesz wymówić czyjeś imię i wymawiasz swoje. Patrz: tyka

jak szwajcarski zegarek. Obudzisz się pełen geometrii w świecie
zmniejszonym do kilku refleksów. Staniesz nad wodą, ani wielką,
ani czystą,

sunącą bez słowa w zatarasowanym pejzażu.

Gutorow w ciekawy sposób zaakcentował doświadczenie próby napisania wiersza i mocnego zaangażowania „ja” poety. Własne imię tyka jak szwajcarski zegarek, bo poeta najlepiej zna siebie, swój rytm, swoją precyzję, najlepiej pisać mu „we własnym imieniu”. Wtedy może stanąć w niezwykłym „świecie refleksów”. Można się domyślać, że owe błysnięcia na wodzie symbolizują znalezienie się poety w punkcie kulminacyjnym, gdy wiersz otwiera się i dąży do ukończenia. W tym miejscu jednak poeta natrafia na ślad utworu Mickiewicza, co – jak przypuszczam – oznacza pewien rodzaj konfrontacji, mającej prowadzić do zachowania indywidualizmu. Pojawia się tu bowiem zjawisko, które w *Lęku przed wpływem* definiuje Harold Bloom w następujący sposób:

Kenosis, czyli mechanizm zerwania podobny do mechanizmów obronnych, jakich używa nasza psychika w walce z przymusem powtarzania. *Kenosis* pozwala poecie zerwać ciągłość, jaka łączy go z prekursorem⁵⁴¹.

⁵⁴¹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 58.

A zatem Gutorow pokazuje w wierszu ten właśnie moment, w którym poeta musi wywalczyć autentyczność. Gdy pojawia się fragment „Staniesz nad wodą...”, to przy próbie jej określenia uruchamia się automatyczne skojarzenie związane z najbardziej znanym z cyklu łoańskiego utworem Mickiewicza o incipicie *Nad wodą wielką i czystą*. Marian Stala w cennych uwagach dotyczących obecności liryków łoańskich w dwudziestowiecznej poezji zwraca uwagę na to, że

(...) znaczna część owych śladów kieruje w stronę podwójnego epitetu „wielka, czysta” bądź frazy „Nad wodą wielką i czystą” bądź symboliki wody wielkiej i czystej, bądź wreszcie sytuacji bycia wobec owej wody i jej kontemplowania.

Fascynacja tym, co wielkie i czyste, tyleż jasna, ile wieloznaczna, przybiera wiele form. W najprostszej z nich „woda wielka i czysta” to wartościujące przywołanie poezji Mickiewicza i jego postawy wobec świata (...) ⁵⁴².

Wybór Mickiewiczowskiego fragmentu w wierszu Gutorowa ma więc uzasadnienie w jego doskonałości i związanej z nią późniejszej recepcji utworu. Poeta ma świadomość mocy słów, wie, że są mocno zakorzenione w języku, ale dokonuje nie tyle zaprzeczenia, ile raczej wskazuje, że jego fraza wcale nie podąży w tym kierunku. Z pewnością Mickiewiczowskie słowa wybrzmiały w wyobraźni Gutorowa, czego dowodzą także cytowane fragmenty wiersza, ale poeta podejmuje decyzję, że tym śladem nie podąży, stąd też podwójna partykuła przecząca („ani wielką, ani czystą”). Mickiewicz zostaje więc przywołany, ale potem szybko odsunięty, co umożliwia poecie zaakcentowanie własnego pomysłu na zakończenie utworu, zachowanie wiary we własną tożsamość twórczą. Końcowe usytuowanie bohatera nad wodą (niekoniecznie nad spokojnym jeziorem; częściej nad wartką rzeką) w całej twórczości Gutorowa powtarza się wielokrotnie ⁵⁴³, jest rozpoznawalnym, powtarzającym się motywem jego wierszy. Punkt obserwacji jest wyjątkowy, bo – jak mówi bohater:

(...) z tego miejsca widzę swój początek, obietnicę długiej, zawilej historii ⁵⁴⁴.

⁵⁴² M. Stala, *Szukając śladów wierszy znad Lemanu. Dwanaście uwag o obecności liryków łoańskich w poezji XX wieku*, [w:] idem, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 14.

⁵⁴³ Warto dodać, że wydany w 2010 roku przez Biuro Literackie tom zbierający poezję Gutorowa nosi tytuł *Nad brzegiem rzeki*.

⁵⁴⁴ J. Gutorow, *Liczę się tylko chwile*, [w:] idem, *Nad brzegiem rzeki (1990-2010)*, Wrocław 2010, s. 284.

Ocena tego, czy dany wiersz nawiązuje do liryku Mickiewicza, bywa dosyć trudna, bowiem ewentualny cytat, przetworzony w wyobraźni poetów, może być zakamuflowany i niemożliwy do jednoznacznej identyfikacji. Można to ocenić na podstawie wypowiedzi i przykładu podanego przez innego poetę, Artura Szlosarkę, który opowiada o swoim doświadczeniach z Mickiewiczem, a szczególnie o najbardziej znanym lozańskim incipicie:

Przeważnie literackie obrazy wody mają dosyć zawziętego we mnie czytelnika (...) wydaje mi się, że to „wodne uczulenie” mógłbym też przypisać lozańskiej rzeczy, ale nie chciałbym ponad miarę przesadzać. W każdym razie z całą pewnością obraz obudzony w moich myślach, albo inaczej, sceneria ewokowana przez „Nad wodą wielką i czystą...” i to, jak ja ją „ujrzałem”, zaciążyła w zasadniczy sposób na sposobie „widzenia” innego wiersza, zanotowanego później przez całkiem innego poetę. Mowa o tym wierszu Paula Celana, który udało mi się w taki oto sposób spolszczyć:

W RZEKACH NA PÓŁNOC OD PRZYSZŁOŚCI

zarzucam sieć, którą ty
wahając się obciążasz
zapisanymi przez kamienie
cieniami⁵⁴⁵.

Obecność Mickiewicza w wierszu Celana z pewnością może być sporym zaskoczeniem. Nie chcę jednak zagłębiać się w teorie translatologiczne, ale zamierzam wskazać, jak może zostać przekształcony („odbity”) utwór (lub fraza) Mickiewicza w nowym wierszu. Sądzę, że warto trzymać się krytycznej rady Mariana Stali i zwracać uwagę na poetycką sytuację „bycia wobec owej wody”. Taką właśnie napotkać można w wierszu Mariusza Grzebalskiego zatytułowanym *Nowiny*⁵⁴⁶. Obecność Mickiewiczowskiego echa można zauważyć w pierwszej strofie utworu:

Wczoraj w trakcie przejażdżki
rozmawiałem z drzewami i przydrożnymi krzewami.
Myślałem o wodzie, która wszystko ogarnia.

⁵⁴⁵ A. Szlosarek, *Karp srebrnopióry*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 71-72.

⁵⁴⁶ M. Grzebalski, *Nowiny*, [w:] *Kronika zakłóceń (1994-2010)*, Wrocław 2010, s. 152. Utwór znalazł się w wydanym w 2004 roku tomiku *Słynne i świetne*.

Myślałem, że płynę – zrozumiałem: to dryf.

Już na początku utworu zaznacza się pewna gradacja spostrzeżeń i odczuć bohatera. A zatem, widzimy człowieka w podróży, który ma możliwość obcowania z naturą i projektuje sobie pewną wizję jej całości oraz dokonuje umiejscowienia własnej osoby w świecie. Mierzy się on z poczuciem rozczarowania, gdyż nagle rozpoznaje, że jego własne wyobrażenia o sposobie i wartości istnienia nie są prawdziwe. To rozgoryczenie zostaje wyrażone poprzez zestawienie dwóch czynności „płynięcia” i „dryfowania”: jednego związanego z działaniem, przeciwstawianiem się oporowi, walką; drugiego naznaczonego biernością i zdaniem się na działania losu. Dodatkowy wymiar zyskuje „płynięcie” dzięki odwołaniu do Mickiewiczowskiego „Nad wodą wielką i czystą...”, a dokładniej do końcowej części z pamiętnym:

Skałom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginać,
Mnie płynąć, płynąć i płynąć – ⁵⁴⁷

Jacek Łukasiewicz w cennych interpretacjach utworów autora *Pana Tadeusza* przedstawia również wymowę przywołanej części wiersza i zwraca uwagę na szczególnie rodzaj przemijania, który dotyczy bohatera:

(...) końcowe „płynąć, płynąć i płynąć – ” nie tylko jest – czujemy to – przemijaniem. Ten ruch dokonuje się oczywiście w czasie, lecz jakby w innym czasie niż ten, w którym dokonało się mignięcie błyskawicy, przesuwanie się chmur, nawet kruszenie skał. Myślnik postawiony przez poetę na końcu utworu, jest wymowny, oznacza otwarcie, a nie zamknięcie⁵⁴⁸.

Autor przywołuje również opinię Jana Prokopa:

„W odniesieniu do podmiotu litycznego trzykrotne powtórzenie czasownika »płynąć« oznacza bezkres, ruch, pielgrzymowanie, które jest zarazem wznoszeniem się.

⁵⁴⁷ A. Mickiewicz, *[Nad wodą wielką i czystą...]*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 412.

⁵⁴⁸ J. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 150.

Jest to ruch prawdziwy, w przeciwieństwie do pozornego ruchu w porządku przemijalnych spraw tego świata [...]. Trwanie jest bowiem ruchem nie zmaconym znikomością zjawisk”⁵⁴⁹.

A zatem, motyw „płynięcia” nabiera tu wyjątkowej wartości, jest on bowiem symbolem tajemnicy życia, trwania w niej w jej metafizycznym sensie. Grzebalski w jednorazowym odniesieniu do Mickiewiczowskiego wiersza sięga po zestaw przypisywanych temu motywowi znaczeń, by pokazać stan przeciwny do stanu bohatera, który zмага się z utratą sensu istnienia. Nie pojawia się jednak informacja, która mogłaby wskazać przyczyny tej sytuacji. Być może jest to rodzaj melancholijnej rezygnacji:

I w ogóle finisz, kropka,
koniec sztuki, w której samotny młodzieniec
wdraża się w szlachetną sztukę mądrości

Niewykluczone również, że pesymizm i bierność spowodowane zostały konkretną życiową sytuacją, która pozostawiła traumatyczny ślad:

Życie rozjechało się jak stopy niewprawnego łyżwiarza,
który długo namawiany
zdecydował się wreszcie wstąpić na lód –
nic potem nie było już takie jak dawniej.

Gdyby prześledzić wszystkie wiersze z tomiku *Słynne i świetne*, można by wysnuć domysł, że powodem rozczarowania jest skomplikowana sytuacja miłosna:

Miłość przyszła, ale nie chciał jej zatrzymać.
Został po niej ślad jak blizna⁵⁵⁰

Bez względu jednak na przyczynę istotna jest tu, jak sądzę, owa utrata celowości – esencji istnienia – jaką prezentuje ostatni wers „Nad wodą wielką i czystą...”. Do wiersza Grzebalskiego zamiast metafizycznych przemyśleń wkracza więc problem

⁵⁴⁹ J. Prokop, *Adam Mickiewicz: „Nad wodą wielką i czystą”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1971 (cyt. za: J. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 151).

⁵⁵⁰ M. Grzebalski, *Z notatnika*, [w:] idem, *Kronika zakłóceń (1994-2010)*, Wrocław 2010, s. 185.

zmagania się z trudem przynoszącej rozczarowanie codzienności. Końcowa część utworu zmniejsza nieco gorycz bohatera i przenosi jego spostrzeżenie w sferę obserwacji bezpiecznej czułości, kiedy wspólnie z przyjacielem widzi śpiącą parę – „Ona mówi przez sen, uśmiechając się do niego”.

4.7. Bóg raczy wiedzieć, co napisał Mickiewicz...

Sformułowanie tytułu podrozdziału z pewnością może wydawać się nieco absurdalne, bo przecież twórczość Adama Mickiewicza została już wielokrotnie – i bardzo precyzyjnie – opracowana. Istnieją jednak i nadal istnieć będą miejsca, które poprzez niedopowiedzenia czy przemilczenia intrygują, a niejednokrotnie skłaniają odbiorcę do próby odsłonięcia swych tajemnic. W tym spotkaniu z niedostępną tajemnicą może pojawić się czasem stwierdzenie „Bóg raczy wiedzieć”, wyrażające pewną wątpliwość czy bezradność poznawczą. Ów związek frazeologiczny posłużył za tytuł poematu jednemu z czołowych przedstawicieli pokolenia „bruLionu”, Marcinowi Baranowi. Krakowski poeta podejmuje we fragmencie swojego poematu *Bóg raczy wiedzieć* ciekawą grę z jednym z Mickiewiczowskich utworów. Trzeba zaznaczyć, że już sama obecność Mickiewicza oraz jego wiersza ma tu duże znaczenie, bowiem utwór Barana jest bardzo ważny dla jego całej twórczości. Píše o tym Marian Stala:

Fundamenty swojej poetyckiej strategii ogłosił niegdyś Marcin Baran w sylwicznym poemacie *Bóg raczy wiedzieć*. Znaleźć tam można, jak powiada sam poeta, jego „ulubioną definicję wiersza”, wedle której ma to być „impresyjny i esencjonalny zapis przemyślanej emocjonalnie i doznanej intelektualnie egzystencji”. (Dodajmy od razu: w tym samym poemacie znaleźć też można „spisek członków Tajnego Bractwa Impresyjnych Esencjonalistów”. Zaczyna się od Safony i Horacego, kończy – nazwiskami Jana Polkowskiego i Marcina Senddeckiego. Wiele wskazuje też na to, że ów żartobliwie nazwany „spisek” jest prywatnym kanonem literatury Marcina Barana)⁵⁵¹.

⁵⁵¹ M. Stala, *Zmyślane przyjemności przemijania*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 18, s. 13.

Na sporządzonej przez poetę liście twórców, których dzieła stały się „strukturalnie pragmatyczne / modelowo wzorcowe / po prostu idiomatyczne”⁵⁵², nie brakuje rzecz jasna Adama Mickiewicza, który znalazł się na piątym miejscu⁵⁵³ i w krótkim komentarzu został przedstawiony jako najwybitniejszy poeta polski. O tym, że Baran ma do Mickiewicza wiele szacunku, dowiadujemy się również z jego pozaliterackich wypowiedzi. Najbardziej znana zamieszczona została w czasopiśmie „Res Publica Nowa”, w którym Baran odpowiedź na pytanie o znaczenie poezji Mickiewicza rozpoczyna w następujący sposób:

Pytanie o znaczenie poezji Adama Mickiewicza jest dla mnie niemal równoznaczne z pytaniem o znaczenie oddychania. Oddychać muszę; jeśli chciałbym przestać oddychać, to niechybnie bym umarł, ale wcześniej musiałbym zadać gwałt swojemu ciału. A gwałt na sobie, zwłaszcza tak ostateczny gwałt, nie jest rzeczą, która bym praktykował często. Tak więc nie ma tu miejsca na wybór. Jest tylko oczywista konieczność i konieczna oczywistość⁵⁵⁴.

Wypowiedź wydaje się nazbyt egzaltowana i można odnieść wrażenie, że poeta dworuje sobie nieco z odbiorcy i może z samego Mickiewicza. Sądzę jednak, że przyjęta przez Barana zawadiacko-ironiczna forma wynika z pewnego kłopotu związanego z poczuciem niestosowności czy banalności pytania, które wydaje się mieć przypisaną tylko jedną możliwą odpowiedź. Na to właśnie zwraca uwagę krakowski poeta, ale w dalszej części wypowiedzi odnotowuje już w bardziej precyzyjny sposób powody fascynacji twórczością Mickiewicza. Przywołam je nieco później, gdyż poniekąd będą one tłumaczyć przyczyny sięgnięcia po konkretny utwór autora *Pana Tadeusza*.

Baran wchodzi w dialog z Mickiewiczem w ostatniej części poematu *Bóg raczy wiedzieć*. Dla wymowy utworu część ta wydaje się najdonioślejsza, gdyż zawiera rozważania egzystencjalne bohatera, który boi się samotności i bezsilności, a następnie otwiera się na doświadczenie literackiej tajemnicy:

Dopóki żyję mam do rozwiązywania niezwykłą zagadkę.

⁵⁵² M. Baran, *Bóg raczy wiedzieć*, [w:] idem, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, s. 275.

⁵⁵³ Oprócz pisarzy wspomnianych przez Mariana Stalę przed Mickiewiczem umieszczeni zostali Dante Alighieri oraz Friedrich Hölderlin.

⁵⁵⁴ M. Baran, *Jakie znaczenie ma dla ciebie poezja Adama Mickiewicza? (Zadanie domowe)*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 72.

Jest taki późny wiersz Adama Mickiewicza –

Wsluchać się w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznąć myśl wód jak przez znaki,
Dać się unosić wiatrom, nie wiedzieć gdzie lotnym,
I zliczyć każdy dźwięk w ich ruchu kołowym,
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami (...)
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda (...)

Jak podaje komentarz BeeNki, autograf zaginął. Rękopis został jakoby ocalony przez Aleksandra Chodźkę od spalenia przez poetę wraz z innymi papierami, a był zapewne kopią poety z dawnego i widocznie bardzo nieczytelnego własnego zapisu; Mickiewicz, odpisując go, nie mógł odcyfrować zakończenia wiersza 5 i 6. Wacław Borowy tak o tym relacjonuje w materiałach do wydania sejmowego: (...) „po wyrazie rybami następował jakiś wyraz przypuszczalnie trzygłoskowy, bo rytm wiersza chyba się tu nie zmienił, po którym poeta, przepisując wiersz do nowego autografu, dał tylko uwagę nawiasową: nie wyczytałem”⁵⁵⁵.

W dalszej części utworu Baran, opierając się na informacjach umieszczonych w komentarzu do wiersza [*Wsluchać się w szum wód głuchy...*] zawartego w *Wyborze Poezji Mickiewicza* wydanego przez Bibliotekę Narodową⁵⁵⁶, przywołuje jeszcze prawdopodobne miejsce i rok, w którym poeta napisał utwór. Te ostatnie dane nie są tak istotne, bowiem krakowskiego poetę interesuje, przede wszystkim, wspomniana nieczytelność („Jakie słowa były tam na końcu?”) ostatnich wersów Mickiewiczowskiego utworu, która skłania go do próby odgadnięcia brakujących elementów⁵⁵⁷. Baran podaje więc trzy możliwe propozycje:

Może tak –

(...)

⁵⁵⁵ M. Baran, *Bóg raczy wiedzieć*, [w:] idem, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, s. 287.

⁵⁵⁶ Część wiersza dotyczącą informacji o losach utworu konfrontuję z: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. Czesław Zgorzelski, t. 2, wyd. 3. zm., Wrocław 1986, s. 346-347.

⁵⁵⁷ Warto w tym miejscu wspomnieć o najbardziej znanym pastiszu utworu [*Wsluchać się w szum wód głuchy...*], którego autorem jest Kazimierz Wyka. Autor podjął interesującą próbę rekonstrukcji wiersza, w którym jego własna nadbudowa poszerza rozmiar całego utworu ponad dwukrotnie. Z efektem pracy Wyki można zapoznać się sięgając po tom zatytułowany intrygująco *Duchy poetów podsłuchane*, Kraków 1962, s. 29.

Wnurzyć się w łono rzeki z rybami ciemnymi
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda ryc w ziemi

Może tak –

(...)

Wnurzyć się w łono rzeki z rybami ciechemi
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda tknąć cieni

Może tak –

(...)

Wnurzyć się w łono rzeki z rybami zimnymi
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda strzec ziemi

A może zupełnie inaczej?⁵⁵⁸

Poeta dokonuje uzupełnienia Mickiewiczowskiego utworu korzystając z podpowiedzi zawartej w komentarzu wiersza. Przedostatni wiersz kończy się więc każdorazowo wyrazami składającymi się z trzech sylab. W wersie finalnym poeta umieszcza natomiast wyrażenia, które mają utrzymać zrytmizowanie całego utworu. Sięga tu również po bezosobową formę bezokolicznika, co jest zabiegiem wynikającym z logicznej oceny wcześniejszych wersów utworu Mickiewicza, w których autor konsekwentnie umieścił takie właśnie formy. Każdy z dodanych elementów uzupełnia utwór w taki sposób, by we wszystkich wersach zachowana została także liczba trzynastu sylab. Domniemany układ formalny jest więc przez poetę zachowany. Sprawdzenia wymaga jednak to, czy podstawienie nowych elementów ma poza „matematycznym” charakterem uzasadnienie znaczeniowe, czy w sposób logiczny odsłania perspektywę wymowy całości wiersza. Aby dokonać takiej oceny, należy, jak sądzę, choćby pokrótce przybliżyć tematykę Mickiewiczowskiego utworu.

W wydaniu Biblioteki Narodowej wiersz ten został umieszczony w części poezji z okresu parysko-lożańskiego i pobrzmiewa w nim charakterystyczny ton tęsknoty człowieka do włączenia się w nieodgadniony rytm natury. Próba tej niezwyklej integra-

⁵⁵⁸ M. Baran, *op. cit.*, s. 288-289.

cji dokonuje się subtelnie w kilku etapach, poczynawszy od skoncentrowania na doznaniach zmysłowych („wysłuchać się”), przez poddanie się naturze („dać się unosić wiatrem”), a skończywszy na symbolicznym wejściu w nią („wnurzyć się w łono rzeki”). Bezokoliczniki użyte w utworze sprawiają, że wizja staje się uniwersalna, niejako „wyjęta” za czasu. Nie jest narzucona odbiorcy, nie sugeruje też w bezpośredni sposób czyjejś obserwacji, ale mimo tego nadal pozostaje sugestywna, umożliwia wyobraźni wejście w niezwykłą przestrzeń bezpiecznej i spokojnej natury.

We fragmencie poematu poprzedzającym bezpośrednio rekonstrukcyjne próby Barana odnaleźć też można krótką informację: „A jednak intuicja podpowiada, że bezokolicznik jest bardziej w czasie teraźniejszym / niż przeszłym”⁵⁵⁹. Może to odnosić się do wiersza Mickiewicza i świadczyć o świadomości bohatera utworu Barana (będącego przecież poetą), że tekst „pierwowzoru”, pomimo upływu lat nadal pozostaje aktualny, a więc posiada wewnętrzne właściwości „przekraczające czas”. W te cechy nadające wierszowi wyjątkowego charakteru włączam jeszcze uwagę Czesława Zgorzelskiego, który wskazał na niemożliwe do odczytania przez Mickiewicza fragmenty i zasugerował, że wiersz mógł powstać w intensywnym, ale efemerycznym momencie:

Pragnienie, otwarte w życzeniach bezokoliczników, zostało w jakiejś chwili nagłego poruszenia, na gorąco zapewne, w pośpiechu za ulotną myślą zanotowane tak nieczytelnie, że sam poeta, przepisując to po jakimś czasie, zaznaczył w autografie bezzadnymi słowami: „nie wyczytam”⁵⁶⁰.

Przyczyna sięgnięcia przez Marcina Barana po ten konkretny utwór Mickiewicza może wiązać się z tym, że włączany jest on do cyklu lozańskiego. Autor *Zabiegów miłosnych* w innej części przywoływanej wypowiedzi, zwracając uwagę na kondycję współczesności, wymienił też istotne dla niego utwory polskiego romantyka:

Nasza metafizyka, miażdżona codziennym folgowaniem bylejakości i wygodzie, nie ma, jak się zdaje, Mickiewiczowskiego rozmachu i wigoru. Nasz język nie jest już tak silny niewinną naiwnością jak język Mickiewicza. I może właśnie dlatego *Pan Tadeusz*, „Wielka Improwizacja” czy liryki lozańskie wciąż mają w sobie taką moc. Są napisane kunsztownie, obrazują najważniejsze i najbardziej podstawowe roz-

⁵⁵⁹ M. Baran, *op. cit.*, s. 287.

⁵⁶⁰ A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, oprac. Czesław Zgorzelski, t. 2, Wrocław 1986, s. CXIII.

terki i radości ludzkiej duszy i ciała, a jednocześnie są intensywnie naturalne. Są patetyczne i nieco, jak na dzisiejszy smak, stylizowane, ale zarazem są niepowtarzalnie potrzebne⁵⁶¹.

Baran zdradza więc, że jednym z obszarów twórczości Mickiewicza, który ma dla niego ważne znaczenie, są liryki lozańskie. W tym kontekście próba rekonstrukcji utworu [*Wysłuchać się w szum wód głuchy...*] może być powodowana chęcią wejścia czy dotknięcia tego, co poeta uznaje za bardzo wartościowe, co jest jawnym przedmiotem jego fascynacji oraz inspiracji twórczej.

Wróćmy jednak do niedookreślonych miejsc, które uzupełnił Marcin Baran. Zarys tematyki i opis nastroju wiersza pozwalają zawęzić możliwości dopisania brakujących elementów tak, by były one jak najbliższe Mickiewiczowi i mogły potencjalnie zmieścić się w granicach jego stylu. Takie założenie i jego ewentualna realizacja przez poetę, który uzupełnia tekst prekursora, może świadczyć o charakterze i celowości samego zamiaru. Im próba bardziej precyzyjna i trafna, tym bardziej twórca odchodzi od zwykłej, żartobliwej zabawy literackiej, a zbliża się do zaprezentowania wartości własnego warsztatu poetyckiego. W przypadku utworu Marcina Barana otrzymujemy jasną informację, że bohater-poeta będzie próbował naśladować Mickiewicza, więc jakość efektu tego zabiegu odsłania też jego stosunek do wielkiego poprzednika. Zwrócić należy uwagę, że niedookreślone miejsce w wierszu Mickiewicza daje możliwość dosyć łatwego przemieszczania się między pastiszem a parodią. A zatem intencją poety może być

(...) dostrzeżenie a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regułach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź też jakiegoś koniecznego (...) a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości (...) ⁵⁶²

lub wyraźne sparodiowanie utworu, sugerujące odcięcie się od literackiego poprzednika i jego utworu. Pierwsza, pobieżna lektura, związana z układem formalnym utworu Mic-

⁵⁶¹ M. Baran, *Jakie znaczenie ma dla ciebie poezja Adama Mickiewicza? (Zadanie domowe)*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 72.

⁵⁶² R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 239-240.

kiewiczza i próbą uzupełnienia go przez Barana, nie sugeruje ostrych różnic. Spróbujmy więc bliżej przyjrzeć trzem propozycjom poety.

W pierwszym z podanych przykładów określa on ryby „ciemnemi”. Taką formę przymiotnika można znaleźć u Mickiewicza⁵⁶³, a wydaje się również, że rodzaj barwy pasuje do wiersza, dodając mu tajemnicy. Mało zrozumiale i przekonująco brzmi natomiast zakończenie „(...) okiem niewzruszonym jak gwiazda ryc w ziemi”, bowiem w całym utworze czynności związane są z pewną delikatnością działania oraz ze scalem z naturą. Owo „rycie” wzrokiem w ziemi, nawet jeśli oznacza tutaj nieruchome wpatrywanie się w ziemię, nie buduje subtelnego uczucia, które w jakiś sposób wskazywałoby na osobliwe połączenie się ze światem.

W drugiej wersji uzupełnienia Mickiewiczowskiego utworu Baran stosuje wyrażenie „rybami cichemi”. Epitet ten, podobnie jak w przypadku pierwszej propozycji, wydaje się pasować do twórczości Mickiewicza. Określenia takiego używa pisarz choćby w *Sonetach krymskich*, gdzie w utworze *Cisza morska* znajduje się wers: „Cichemi gra pierśmiami rozjaśniona woda”⁵⁶⁴. Stan bezgłosu jest również logicznym następstwem zanurzenia się „w łono rzeki” oraz łączy się także z milczeniem ryb.

W porównaniu z pierwszą zaproponowaną przez krakowskiego poetę wersją zakończenia utworu większe wrażenie podobieństwa daje wers „Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda tknąć cieni”. Takie rozwiązanie finalne pozwala na zaakcentowanie dotknięcia czegoś nieuchwytnego, tajemniczego. W ostatniej z sugerowanych przez autora *Gnijącej wisienki* możliwości dokończenia wiersza Mickiewicza, do określania ryb zostaje użyty epitet „zimnemi”. Wyraz „zimny” pojawia się również w pierwszym wersie, jako cecha wody, więc to powtórzenie nie do końca wydaje się trafione, jest chyba zbyteczne. Najciekawsze rozwiązanie przynosi natomiast wers „Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda strzec ziemi”. Wybór takiego zakończenia sprawia, że w pragnieniu połączenia się z naturą bohater otrzymuje (czy bardziej wyznacza sobie) zadanie bycia strażnikiem ziemi, niezwyklej obserwatores mającym na oku świat. Można domyślać się, że uznanie jego wartości będzie się wiązać z poświęceniem.

Baran przedstawia więc trzy wersje własnego zakończenia wiersza Mickiewicza i każdorazowo pokazuje, jak trudno dotrzeć do doskonałości. Kiedy wydaje się, że wy-

⁵⁶³ Dla przykładu przywołuję dwa użyte przez Mickiewicza określenia z innych utworów. W *Grażynie* odnaleźć można zdanie: „Wąwóz **ciemnemi** wiedzie ich zatoki, (...)” (w. 825), a w XI księdze *Pana Tadeusza* znajduje się fragment: „Wojna! Wojna! Nie było na Litwie kąta ziemi. / Gdzie by jej huk nie doszedł; pomiędzy **ciemnemi** / Puszciami chłop, którego (...)” (w. 49-51).

⁵⁶⁴ A. Mickiewicz, *Cisza morska* [w:] idem, *Poezje*, t. 2, wstęp i układ J. Kallenbach, Kraków 1928, s. 76.

bór jednego z rozwiązań jest prawidłowy, w innym miejscu mierzymy się z niepewnością. Taki wniosek pojawia się również w samym utworze, bowiem po trzykrotnym „Może tak – ” pojawia się retoryczne pytanie: „A może zupełnie inaczej?”. Autor wskazuje w ten sposób na niemożność dotarcia do prawdziwych, nieodczytanych słów Mickiewicza. Czy oznacza to, że działanie, które podejmuje poeta, pozbawione jest sensu? Bohater, który w poemacie dokonuje rekonstrukcji wiersza, nie tłumaczy celowości swojego działania. Owszem, mówi o „niezwykłej zagadce”, którą ma do rozwiązania, ale po przedstawieniu swoich propozycji nie zdradza ich motywacji, ale po prostu przyjmuje z góry za ważne uzupełnianie Mickiewiczowskiego utworu:

Więc mam co robić
zanim
pomrzemy my wszyscy, my wszyscy poeci boscy.
zanim
pomrzemy my wszyscy, my wszyscy poeci polscy⁵⁶⁵.

Ta uwaga o umieraniu wpisuje się w szerszą wizję poematu, który porusza też tematy związane z przemijaniem i niepokojącym, specyficznym przeżywaniem doświadczenia „tu i teraz”. Tu właśnie rodzi się poczucie rozdarcia bohatera. Odnotowuje on, że lubi, gdy „(...) świat roztacza się wokół, / przenika i tak mocno jest”⁵⁶⁶, ale podczas dziwnej podróży autobusem natrafia na znak prowadzący ku śmierci – „NASTĘPNY PRZSYTANEK: CMENTARZ. NA ŻĄDANIE”⁵⁶⁷. Poemat od początku ujawnia dziwne rozedrganie bohatera, przedstawia jego strumień świadomości, w którym mieszają się różne spostrzeżenia, ułożone przypadkowo elementy obserwacji codzienności. Wiele z tych przemyśleń nie pochodzi od samego bohatera, ale są to przytoczone i oznaczone myśli pisarzy, poetów czy znanych postaci⁵⁶⁸. Z jednej strony daje to wrażenie, że w wielu przypadkach na rozterki bohatera receptą jest literatura, podsuwająca różne odpowiedzi, z drugiej strony staje się ona nieznośna („Tracę przytomność! Tyle razy sobie obiecywałem, że nie będę już czytał!”⁵⁶⁹). Sam bohater zaczyna zasta-

⁵⁶⁵ M. Baran, *Bóg raczy wiedzieć*, [w:] idem, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, s. 289.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, s. 251.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, s. 253.

⁵⁶⁸ By poszerzyć jeszcze tematykę związaną z Mickiewiczem, warto zauważyć, że jedną z przywoływanych przez poetę postaci jest Andrzej Towiański.

⁵⁶⁹ M. Baran, *op. cit.*, s. 274.

nawiać się, czy nie jest „estetycznie zanieczyszczony” przez natłok przytoczeń innych twórców i skąd ma „licencję na cytowanie”? Widzi w tym działaniu pewne zagrożenie:

Istnieje realna groźba zacytowania się na śmierć. Najpierw cytujesz, bo lubisz i cytujesz to, co lubisz. Następnie cytujesz prawie wszystko w za dużych ilościach. Potem cytujesz wszystko, jak leci i dla zdobycia cytatu gotów jesteś na wszystko. Na koniec sam wymyślasz cytaty⁵⁷⁰.

Marian Stala, definiując poetycką strategię krakowskiego twórcy, zwraca uwagę, że właśnie w poemacie *Bóg raczy wiedzieć* zostaje ona odsłonięta w największym stopniu. Autor *Przeszukiwania czasu* pisze:

Baran należy do tych twórców, dla których sztuka poetycka jest przede wszystkim sztuką łączenia (zderzania, sklejanie, zestawiania...) różnych jakości i języków. Albo, inaczej, sztuką montażu utrwalonych w języku śladów czyjegoś mówienia, myślenia, odczuwania, przeżywania. Sztuką zbierania językowych fragmentów, okruszków, drobin – należących do różnych odmian, odcieni, poziomów współczesnej kultury...⁵⁷¹

W tę manię cytowania włączony zostaje również Mickiewicz i jego wiersz zapisany zostaje aż czterokrotnie (wliczając w to również próby uzupełnienia brakujących części tekstu), co wyróżnia go na tle całości poematu, spowalnia bieg spostrzeżeń bohatera i koncentruje jego działanie na jednym elemencie. Wyjątkowość utworu Mickiewicza polega na tym, że nie jest on wyłącznie cytatem, ale posiada pewną niewiadomą, którą można wypełnić poprzez twórcze działanie. Rekonstrukcja utworu Mickiewicza daje poczucie włączenia się w twórczość wielkiego poprzednika, pisanie w ścisłym kontakcie poetyckim i wykreowanie utworu, w którym głosy poetów będą współbrzmieć. Poszukiwanie tych brakujących elementów utworu jest również działaniem, które ma wyrwać bohatera z rozmyślań o przemijaniu czasu. Dokonywanie rekonstrukcji utworu wielkiego poety ma także odzwierciedlać pragnienie uzyskania doskonałości utworu, co staje się argumentem na konieczność życia, zaklinaniem przemijającej rzeczywistości, że jeszcze nie wszystko zostało na tym świecie zrobione, więc nie czas jeszcze na ostateczne odejście.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, s. 279.

⁵⁷¹ M. Stala, *Zmyślane przyjemności przemijania*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 18, s. 13.

Wiersz Mickiewicza mówi o intensywnym doznaniu świata, więc być może bohater tęskni za taką właśnie intensywnością, która oddala go od śmierci, a przynajmniej od obsesyjnego o niej myślenia. To ciągle przytaczanie cudzych wypowiedzi, cytatów, nazwisk wydaje się przygniatające („Za dużo chcę zapamiętać na chwilę śmierci”⁵⁷²) i doprowadza bohatera do wątpliwości związanych z określeniem własnego istnienia. Końcowa część poematu podtrzymuje ten stan niepewności:

Bo wszystko to z myślenia.

Myślę, więc zmyślam?

Bóg raczy wiedzieć⁵⁷³.

Baran stosuje rodzaj językowej gry, która pozwala wyrazić dwuznaczność tej poetyckiej wypowiedzi. Pod określeniem „wszystko” kryć się mogą, choć nie jest to do końca jasne, wcześniejsze spostrzeżenia i uwagi bohatera krążące wokół przemijania. Wówczas stwierdzenie „Bo wszystko to z myślenia” staje się rodzajem westchnienia, którym bohater usprawiedliwia dotychczasowy ton swojej wypowiedzi. Zdanie to może nabrać także innego sensu, w którym wyrażenie „z myślenia” zamieni się w rzeczownik „zmyślenia”, co w jakiś sposób sugeruje również następny wers poematu. Przy takim odczytaniu bohater będący poetą nazwałby swoje twórcze działanie „zmyśleniem”, co byłoby czytelną aluzją do formuły tytułowej pamiętników Johanna Wolfganga Goethego *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*⁵⁷⁴. Pojawia się ono następnie jako element zastępczy w znanym zdaniu z *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza. Bohater nie ma pewności, że jego tworzenie jest dowodem na istnienie, co zostaje zasugerowane przez znak oraz finalny frazeologizm.

Rok po opublikowaniu tomiku *Bóg raczy wiedzieć* ukazała się kolejna książka poetycka Marcina Barana – wybór wierszy zatytułowany *Destylat*. Zbiorek składa się z siedmiu części, które oznaczone są graficznie, jako krople destylatu właśnie⁵⁷⁵. Zna-

⁵⁷² M. Baran, *op. cit.*, s. 286.

⁵⁷³ M. Baran, *Bóg raczy wiedzieć*, [w:] idem, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, s. 290.

⁵⁷⁴ J. W. Goethe, *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, przeł. A. Guttry, t. 1-2, Warszawa 1957.

⁵⁷⁵ To graficzne oznaczenie wiąże się z przedstawionym na okładce rysunkiem autorstwa Dmitrija Szewionkowa-Kisielowa, na którym znajduje się niezwykle destylator. Jego częściowo odsłonięty mecha-

czenie tytułu ma w dużym stopniu swoje odzwierciedlenie w doborze zaprezentowanych tu utworów. Ta decyzja wydawnicza pozwoliła Jarosławowi Klejnockiemu na sformułowanie uwag określających poezję krakowskiego poety:

Wybory wierszy pomagają nam zazwyczaj prześledzić drogę twórczą pisarza, jego rozwój lub regres. Baran myli jednak tropy, ustawiając teksty na nowo – w porządku niechronologicznym. Tym samym jednak książka zyskuje w lekturze, bo autor *Destylatu* jawi nam się od swych najwcześniejszych wierszy poetą ukształtowanym, panującym nad językiem i świadomie przetapiającym doświadczenia emocjonalne i duchowe w udane metafory. Baran jest lirykiem, który oscyluje pomiędzy poezją metafizycznej refleksji (liczne świetne wiersze!), wyradzającej się niemal zawsze z obserwacji szczegółu, z nagłej refleksji osadzonej w konkretności świata, a zmysłową erotyką z rzadką w dzisiejszych czasach elegancją skomponowaną⁵⁷⁶.

Do tego repertuaru, trafnie zresztą definiującego poetykę Barana, należy z pewnością dodać oniryczne wizje, które otwierają przed czytelnikiem dziwny świat ciągłej dysharmonii. Jak mówi bohater otwierającego tom wiersza (nawiązującego zresztą do utworu Czesława Miłosza *Dużo śpię*⁵⁷⁷):

(...) o tak, bardzo
dużo śpię (czy to nie cukrzyca?), wtedy
nie grzeszę. Ale i grzeszę, bo nie wyczekuję
przyjścia pana, zaś sny mam cudzołożne⁵⁷⁸.

W jednym z takich sennych utworów zatytułowanych *Z notatnika morfeinisty*⁵⁷⁹ wspomniany zostaje Mickiewicz i *Pan Tadeusz*. Zwrócić należy uwagę, że sam tytuł odsyła do sfery onirycznej. Baran tworzy bowiem neologizm, który zbudowany został w specyficzny sposób, bowiem krzyżują się w nim dwa określenia. Pierwsze to morfini-

nizm umieszczony jest we wnętrzu jakiegoś fantastycznego stworzenia. Krople destylatu wydobywające się z języka-rurki stworzenia spadają do szklanego kielicha przymocowanego do głowy – nomen omen – barana.

⁵⁷⁶ J. Klejnocki, *Destylat, Baran, Marcin* - <http://wyborcza.pl/1,82204,706322.html> [Dostęp: 29.01.2014 r.].

⁵⁷⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 537-538.

⁵⁷⁸ M. Baran, *Sprzeczne fragmenty zapelniania*, [w:] idem, *Destylat*, Kraków 2001, s. 8.

⁵⁷⁹ Utwór ten po raz pierwszy pojawił się również w tomiku *Tanero* z 1998 roku a także opublikowany został w czasopiśmie „Odra” 1998, nr 9, s. 80-81.

sta, czyli człowiek nadużywający morfiny⁵⁸⁰, drugie odsyła do Morfeusza – znanego z greckiej mitologii boga sennych marzeń. Takie zestawienie daje autorowi *Gnijącej wisienki* możliwość zbudowania wiersza o wyjątkowym, senno-narkotycznym charakterze:

W moim śnie młody Marek Perepeczko użył
swojej cielesności Mickiewiczowi w sile wieku, o
szorstkiej, owłosionej piersi, na której płakał
Czesław Wołłejko, siwiuteńki jak gołąbek, wyschły
staruszek, co niegdyś wprowadzał Mickiewicza
w świat homoseksualny. Teraz łka histerycznie,
bardzo czymś poruszony. Zamiana ról – Czesław
Wołłejko jest starym Mickiewiczem, który w
Perepeczce, francuskim zecerze, składającym jego
Starcze goetheańskie dzieło (druga część „Pana
Tadeusza”), widzi siebie sprzed wielu, wielu lat i
Wspomina swego homoseksualnego mentora.
Wszystko to we śnie sensualnym, delikatnym,
Zwiewnym. Nieomal pastelowym⁵⁸¹.

Zanim spróbuję bliżej przyjrzeć się utworowi Barana, muszę zwrócić uwagę, że jest to jedna z części większej całości. Poeta, komponując ten wiersz, podzielił go na dwanaście elementów oznaczonych rzymskimi liczbami⁵⁸², co być może w jakiś sposób łączy się ze wspomnianym w wierszu *Panem Tadeuszem*. Trop ten nie jest wyraźny, dlatego nie poddaję go dalszym rozważaniom. Każda z krótkich notatek tworzących utwór rozpoczyna się od zaakcentowania, że jest to sen. Co zatem śni się bohaterowi? Jego senne wizje są dosyć zagmatwane, niepokojące, splątane nićmi absurdu; czasem senne sytuacje przebiegają po myśli bohatera (odwzajemniane pożądanie zamaskowanej ochroniarki), częściej jednak związane są z zagrożeniem (Superman rezygnuje ze swej pomocnej roli i staje się homoseksualistą) i przed wszystkim ze śmiercią (sen o uszach

⁵⁸⁰ Przy pierwszym spojrzeniu na tytuł jesteśmy skłonni nawet automatycznie sięgnąć po to słowo. Taka pomyłka przydarzyła się choćby twórcom Polskiej Bibliografii Literackiej, którzy tak właśnie zmienili tytuł wiersza autora. Patrz: http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy_szczeg&p_zapis=496355 [Dostęp: 29.01.2013].

⁵⁸¹ M. Baran, *Z notatnika morfeinisty*, [w:] idem, *Destylat*, Kraków 2001, s. 75.

⁵⁸² Cytowany utwór jest oznaczony liczbą X.

martwego mężczyzny, byciu norweskim królem skazanym na rozstrzelanie czy duszeniu kobiety). Poszczególne obrazy przesuwają się, budując napięcie, którego apogeum następuje w ostatniej części, gdy bohater trafia do piekła i staje przed diabłem, który może sprawić, że zostanie stracony.

Na tle takich marzeń sennych wizja związana z Mickiewiczem nie wygląda tak niepokojąco, ale z pewnością zestawienie postaci występujących w utworze wydaje się bardzo dziwne. Rozpocząć należy jednak od identyfikacji wymienionych w utworze bohaterów: Marka Perepeczki oraz Czesława Wołłejki. Obaj byli znakomitymi polskimi aktorami filmowymi i teatralnymi. Baran wykorzystał fizjonomię Perepeczki, by ukazać fizyczność Mickiewicza. Szorstka, owłosiona pierś, o której opowiada śniący, przywołała na myśl główną rolę aktora ze znanego serialu *Janosik*. W sennej wizji drugi aktor, Czesław Wołłejko (ukazany jako starzec), jest homoseksualistą związanym z Mickiewiczem. Pojawienie się obydwu aktorów w utworze stwarza pytanie, czy poeta przeniósł tę lub podobną scenę z jakiegoś filmu, w którym występują. Liczba ról zarówno teatralnych, jak i filmowych, w jakich wystąpili obaj aktorzy, jest tu sporym utrudnieniem, ale można założyć, że aby scena była rozpoznawalna, musi łączyć się z jakimś znanym dziełem. Ogólny przegląd filmografii wskazuje, że punktami wspólnymi są *Wesele* (1972) Andrzeja Wajdy, seriale *Przygody Pana Michała* (1969) w reżyserii Jerzego Hoffmana oraz *Gniewko, syn rybaka* (1969) Bohdana Poręby. W żadnym jednak z tych filmów sceny podobnej odnaleźć nie sposób. W dwóch pierwszych, losy bohaterów odgrywanych przez aktorów bezpośrednio się nie splatają. Dzieje się tak natomiast w ostatnim z wymienionych filmów. Tytułowy Gniewko (Marek Perepeczko), którego rodzice zostali zabici, ma zostać rycerzem i dwukrotnie ratuje życie wojewodzie poznańskiemu oraz dowódcy wojsk Władysława Łokietka, Wincentemu z Szamotuł (Czesław Wołłejko)⁵⁸³. W serialu tym również nie ma sceny, która mogłaby się sugerować intymny związek obydwu bohaterów. Wątek homoseksualny można odnaleźć jedynie w jednej z ról Czesława Wołłejki. Otóż w 1981 roku wystąpił on w filmie Krzysztofa Rogulskiego *Wielka majówka*, gdzie – w jednej ze scen – zgodnie z informacją, jaką można odczytać na wizytówce wręczonej grupie młodych ludzi – zagrał rolę Radomira Korsza-Umielskiego z Laboratorium Ekspresji Ciała, który jest w istocie osobą wprowadzającą młodzież w tajniki homoseksualizmu. Ta rola pozwala na wysnucie analogii z fragmentem utworu Barana, może budować część wyobrażenia, ale nie wyjaśnia mo-

⁵⁸³ Por. <http://www.filmweb.pl/serial/Gniewko%2C+syn+rybaka-1969-36962/descs> [Dostęp: 29.01.2014].

tywacji przedstawianej sceny. Przegląd filmografii daje więc tylko częściową podpowiedź dotyczącą rzeczywistego kontekstu wiersza i ponownie sprowadza go w obszary sennej wizji, w której wszelkie komplikacje historii są możliwe, bez względu na stopień ich absurdalności. Do snu przedostają się więc tylko strzępki zapamiętanych obrazów.

W dalszej części snu, kiedy role aktorów zostają odwrócone, Baran projektuje krótką wizję dalszego życia Mickiewicza, który będąc starcem tworzy drugą część *Pana Tadeusza* i wspomina swoją homoseksualną przeszłość. Po trudności w ocenie znaczenia „filmowej strony” utworu natrafiamy więc na kolejną zagadkę, bowiem doszukiwanie się homoseksualnych wątków w biografii Mickiewicza nie przyniesie żadnego rezultatu. Właściwie tylko sam „francuski zecer”, rzecz jasna bez przypisanej w wierszu Barana orientacji seksualnej, w jakiś sposób pozwala na wytworzenie skojarzenia z życiem autora *Dziadów*. W posłowie do wydania *Pana Tadeusza* z Biblioteki Narodowej Janusz Odrowąż-Pieniążek tak opisuje początki powstania dzieła Mickiewicza:

Francuzi wiec odbijali *Pana Tadeusza*, a najpewniej również poemat składali, nic bowiem nie wiadomo o tym, by w drukarni Pinarda pracowali również Polacy. Odbiło się to niekorzystnie na ilości błędów zecerskich⁵⁸⁴.

Informacji o tożsamości zecera w utworze Barana brakuje, podobnie jak ustalić nie można tożsamości owego „homoseksualnego przewodnika”. Niewiadomą jest również treść drugiej części *Pana Tadeusza*. Widać więc wyraźnie, że bardzo trudno doszukać się mocnego zaczepienia wizji Barana w rzeczywistości historycznej, brakuje interpretacyjnej nici. Osobowy konkret bohaterów: Mickiewicza, Wołłejki i Perepeczki miesza się z fikcją przedstawionej sytuacji. Z całości utworu wybrzmiewa przede wszystkim fałszywa informacja o homoseksualizmie Mickiewicza, a utwór zostaje skonstruowany jako czułościowa i nostalgiczna scena. Ten drugi aspekt zostaje podkreślony poprzez końcowe słowa „Wszystko to we śnie sensualnym, delikatnym, / Zwiewnym. Nieomal pastelowym”. Można odnieść wrażenie, że to dopowiedzenie, uwypuklające charakter opisywanego obrazu, przypomina nieco didaskalia, co przysuwałoby całość sceny w kierunku teatralności. Być może tłumaczyłoby to również pojawienie się dwójki aktorów i właśnie w twórczości teatralnej należałoby szukać

⁵⁸⁴ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, t. 1, Wrocław 1981, s. XIV.

przyczyn sięgnięcia po te właśnie postaci? Adrianna Szymańska o poezji autora *Proza-ku lirycznego* pisze, co następuje:

(...) wydaje się poddana bezmiarowi wrażeń i pozorów. Dla Marcina Barana liczy się przede wszystkim widowisko. Teatralność jego liryki bierze się m.in. z upodobania do surrealistycznych wizji jawy pomieszanej ze snem. *Trzeba obrzędu, obrazu, oparu / co podtrzymują wiarę w Mojżeszowy kij* – te słowa ze środka jednego z utworów – to właściwe motto *Destylatu* (...). Jednakże w ujęciu nie ma takiego miejsca ani takiej mocy, która wstrzymałaby rozpad świata i ludzkiej osobowości⁵⁸⁵.

Przypatrując się utworowi *Z notatnika morfeinisty* można zaobserwować ów rozpad. Być może jest to temat dla Barana tak dalece odczuwalny i nieznosny, że odciśka się również w sferze snu, który przecież w naturalny sposób ma nieść ukojenie. W tym kontekście głębszego i bardziej niepokojącego znaczenia nabierze

Sen o czarnych półbutach niedawno kupionych,
którym na czubkach nagle zrobiły się wielkie,
okrągłe dziury, jakby były zrobione z tektury, a nie
z prawdziwej skóry⁵⁸⁶.

Rozpad tłumaczyłby również wizję związaną z Mickiewiczem. Jego życiorys zostaje bowiem zdeformowany, gdyż informacja o homoseksualizmie jest nieprawdziwa. Ckliwe wzruszenie współczesnego poety tęskniącego za przeszłością, przedstawione na pastelowym tle, daje efekt groteskowy. Dochodzi więc do zniszczenia tego, co ukonstytuowane, wielokrotnie zbadane. Nie sędzę, aby Baranowi zależało na nicowaniu Mickiewicza, bowiem w wielu miejscach swojej twórczości daje on wyraz ważności pisania w kontakcie z autorem *Sonetów krymskich*⁵⁸⁷. Mickiewicz jest jednak symbo-

⁵⁸⁵ A. Szymańska, *Pewność i wątplenie*, recenzje tomików wierszy: J. Stefko, *Ja nikogo nie lubię oprócz siebie*, M. Barana, *Destylat*, K. Lisowskiego, *Stróża wiersze ze światła* i A. Zająca, *Po prostu Jest*, „Przegląd Powszechny” 2003, nr 1, s. 121.

⁵⁸⁶ M. Baran, *Z notatnika morfeinisty*, [w:] idem, *Destylat*, Kraków 2001, s. 73.

⁵⁸⁷ W tomiku *Destylat* znajduje się osobna część, w której poeta umieścił szereg krótkich myśli, cytatów, komentarzy. Całość została opatrzona tytułem *Zdania i obrazy 1983-1998*. Adrianna Szymańska w cytowanej już recenzji zwróciła uwagę, że narzuca się tu „analogia z Mickiewiczowskimi *Zdaniami i fragmentami*”. Autorka, która z pewnością miała na myśli *Zdania i uwagi*, pisze:

lem, który może posłużyć do przekazania szerszego kontekstu. Przerazający rozpad świata w notatce Barana dotyczy więc również samej literatury. Senna wizja przynosi ból i cierpienie, nieuchronnie zmierza do śmierci i sfery piekła, dlatego z ulgą przyjmujemy zakończenie utworu: „Budzę się z zimna i przerażenia”.

4.8. „Czterdzieści i cztery” powroty upiora

Serce ustało... – takim mottem opatrzony został poemat Marcina Kurka zatytułowany *Oleander*⁵⁸⁸, który ukazał się w 2010 roku w Serii Poetyckiej „Zeszytów Literackich”. Identyfikacja tego krótkiego zdania nie nastręcza żadnych trudności. Doskonale pamiętamy bowiem *Upiora*⁵⁸⁹ poprzedzającego Mickiewiczowskie *Dziady*. Umieszczenie owej frazy, jako myśli przewodniej nowego utworu, sugeruje związek z wcześniejszym dziełem. Zastosowany przez Kurka wielokropek otwiera dwie czytelnicze perspektywy. Pierwsza związana jest z przeszłością, z konkretną balladą Mickiewicza, druga natomiast jest trudniejsza i możliwa do uchwycenia w trakcie lektury poematu. Na początku jest jednak rodzajem szyfru, w którym wiadomą jest utwór Mickiewicza, ale jego funkcje intertekstualne nie od razu stają się jasne.

Aby uchwycić część znaczenia Mickiewiczowskiego cytatu, należy przytoczyć ogólny zapis historii, która jest główną osią poematu. To wokół niej Kurek nakreśla inne, dodatkowe spostrzeżenia i sensory. Główny bohater wypija kilka szklanek wody z butelki, w której jego rodzina bądź przyjaciele przywieźli z podróży gałązkę rośliny, tytułowego oleandra. Po sprawdzeniu informacji o roślinie w słowniku okazuje się, że jest ona śmiertelnie trująca. Nikt nie może jednak rozwiać wątpliwości, czy wypicie

Baran na różne sposoby szuka tu lekarstwa dla rozdartej wątpieniem i lękiem duszy współczesnego człowieka, zapisując myśli zarówno wzniosłe, jak i trywialne. Bo – paradoksalnie – cały trud poety zmierza ku odnalezieniu sensu istnienia i jego transcendencji (s. 122).

Zauważona analogia, choć może nie prowadzi w jakiś istotny sposób do wejścia w dialog z Mickiewiczem, to pozwala poecie pisać w kontakcie z prekursorem, a jednocześnie, już poprzez sam tekst, daje wrażenie artystycznej oryginalności.

⁵⁸⁸ M. Kurek, *Oleander*, Warszawa 2010, ss. 68.

⁵⁸⁹ Warto przypomnieć, że ballada *Upiór* była także inspiracją dla Marcina Świetlickiego i Tomasza Różyckiego. Obaj poeci stworzyli wiersze, które zatytułowali po Mickiewiczowsku – *Upiór*. Szerzej o utworze autora *Zimnych krajów* piszę w artykule *Tropy Mickiewiczowskie w twórczości Marcina Świetlickiego*, [w:] *Adam Mickiewicz w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, pod red. I. Jokiel i M. Burzki-Janik, Opole 2012, s. 127-136. Ciekawej interpretacji wiersza drugiego z poetów dokonuje natomiast Magdalena Rabizo-Birek w tekście „Ballady i romanse” naszych czasów. O tomiku „Anima” Tomasza Różyckiego, [w:] *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, pod red. K. Maciąga i M. Stanisza, Rzeszów 2007, s. 306-323.

wody, w której znajdował się oleander, niesie zagrożenie dla życia. Bohater doświadcza zatem wielkiego niepokoju wynikającego z braku pewności swojego dalszego losu. Znajduje się więc w specyficznej sytuacji granicznej: żyje, ale dociera do niego świadomość, że mogą to być ostatnie chwile jego egzystencji⁵⁹⁰. Dlatego właśnie już na początku utworu pojawiają się pytania:

(...) Jak to się stało,
jak doszło do tego, że leżę teraz
martwy na podłodze? Martwy?⁵⁹¹

Niepewność wyrażona w ostatnim znaku zapytania pozwala Kurkowi umieścić bohatera swojego poematu w stanie pomiędzy życiem a śmiercią. W tym miejscu uruchomiony zostaje właśnie ciąg skojarzeń związanych z Mickiewiczowską balladą *Upiór*, bowiem o sytuacji bohatera poematu *Oleander* z pewnością można powiedzieć: „Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!”⁵⁹². Ostateczne określenie stanu bohatera Kurek odkłada bowiem na koniec poematu, a wcześniej trzyma czytelnika w napięciu i niepewności co do stanu swojego bohatera. Wyrażone zostaje to m.in. w relacji z lekarskiej konsultacji telefonicznej, której dokonuje ktoś z przyjaciół bohatera:

Oddział zatruć nie zna takiego przypadku,
więc lekarz zostawia J. ze słuchawką w dłoni,
a sam idzie sprawdzić „w literaturze”⁵⁹³.

Ujęte w cudzysłowie miejsce poszukiwań można rozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze, może to być określenie wskazujące na specjalistyczną część medycznych podręczników, co w logiczny sposób odpowiadałoby działaniu lekarza. Niewykluczone jednak, że chodzi o inną literaturę – o literaturę piękną, bowiem jej ułamki, w postaci cytatów i aluzji, pojawiają się niemal na każdej stronie poematu. Wśród nich jest oczy-

⁵⁹⁰ Marcin Kurek w jednym z wywiadów tłumaczy, że historia, która pojawia się w jego poemacie, zdarzyła się naprawdę: „Zaczęło się od groteskowej czy wręcz tragikomicznej sytuacji, kiedy sądziłem, że otrujęm się wodą, w której znad Morza Śródziemnego przywieźliśmy gałązkę. Nie wiedziałem jeszcze, że to oleander, jedna z najbardziej trujących roślin”. Cyt. *Ile kosztuje słowo do Polski?* z M. Kurkiem rozmawia A. Wolny-Hamkało, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 239, s. 15.

⁵⁹¹ M. Kurek, *Oleander*, Warszawa 2010, s. 7.

⁵⁹² A. Mickiewicz, *Upior* [w:] idem, *Dzieła*, t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 9.

⁵⁹³ M. Kurek, *Oleander*, s. 48.

wiecie *Upiór* przywołany w motcie, a więc w pewien sposób dochodzi tu do wskazania podobnego „przypadku klinicznego” bohaterów Kurka i Mickiewicza, przynajmniej jeśli chodzi o stan, w którym można nazwać ich „umarłymi-żywymi” czy „żywymi-umarłymi”. Liczne odwołania literackie w poemacie Kruka związane są m.in. z taką wizją twórczości, w której poeta czy pisarz mają świadomość, że wszystko zostało już napisane. Dlatego właśnie na początku szóstego rozdziału utworu umieszczone zostają słowa:

Czy skowyt, to jedyny sposób, by powiedzieć coś
własnymi słowami? Wiersz z natury.
Pokusa poematu złożonego z samych cytatów⁵⁹⁴.

Sam Kurek w jednej z rozmów tłumaczy ów fragment w następujący sposób: uznaje, że „pisanie z cytatów” oraz „pisanie z natury” są rodzajem bardzo ważnej twórczej kłamry: „Między tymi dwiema skrajnościami zawiera się cała literatura. U każdego pisarza wahadło wychyla się raz w jedną, raz w drugą stronę”⁵⁹⁵. Te dwa odchylenia można zaobserwować w poemacie *Oleander*.

Kurek z jednej strony przesuwając bohatera w sferę natury, co przejawia się choćby w opisach sytuacji, małych spektaklach przyrody, w których pojawiają się rośliny, zwierzęta czy ptaki. Dla zaznaczenia tego rozpoznania przywołuję jeden z wielu takich fragmentów:

(...) Dwie pliszki
przeskakują między gałęziami świerka,
wesołe, ale nie płochliwe, i gdy jedna
zawisa w powietrzu, widzę jej grzbiet
na tle przyprószonych igieł,
a światło prześlizguje się po nich
i tnie kryształowe powietrze⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, s. 47.

⁵⁹⁵ *Ile kosztuje słowo do Polski?* z M. Kurkiem rozmawia A. Wolny-Hamkało, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 239, s. 15.

⁵⁹⁶ M. Kurek, *Oleander*, s. 9.

To piękno natury bywa jednak złudne. Zbyt bliski kontakt z jej wytworami, jak choćby trująca gałązka oleandra, może być niebezpieczny, a czasem zapowiada śmierć. Przykład odnajdujemy już na początku poematu, kiedy bohater obserwuje lot sroki. Po pytaniu: „A co pokażemy sroczo?”⁵⁹⁷ pojawia się informacja o śmierci Czesława Miłosza. W kontekście zastosowanego motto można chyba powiedzieć, że funkcja przyrody w *Oleandrze* jest czasem podobna do przyrody z *Ballad i romansów* Mickiewicza, choć jej tajemniczość i niesamowitość nie są tak bardzo spotęgowane. Jak słusznie uważa Aleksandra Reimann:

Zatruta woda, zdraдлиwe ziele wpisują się w kontinuum romantycznej topiki, która w poemacie Kurka zostaje uwspółcześniona, zachowuje zaledwie pamięć dawnej mocy i niezwykłości. (...) Zamiast wymierzającej sprawiedliwość przyrody, działającej według zasady „Nie masz zbrodni bez kary”, w opowieści Kurka decyduje ślepy los, a może kolejny żart śmierci z niezmiennie wątpliwej kondycji człowieka⁵⁹⁸.

Z drugiej strony poeta prowadzi intertekstualną grę z czytelnikiem, o czym również wspomina w wywiadzie, charakteryzując odbiorcę swojego tekstu: „Nie wiem, czy formuła inteligenta coś jeszcze znaczy, ale pisząc tę książkę, wyobrażałem sobie czytelnika, który odszyfruje większość cytatów, aluzji, kontekstów”⁵⁹⁹. Lektura *Oleandra* staje się więc swoistą wycieczką przez gąszcz wielu literackich odniesień. Tak więc, w przywołanym wyżej zdaniu o srocze znajdujemy nie tylko element natury, ale również cytaty z *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza⁶⁰⁰. Poetycki pomysł Kurka staje się więc dla czytelnika sporym wyzwaniem. Czasem intryguje, czasem nuży lub wprawia w zakłopotanie, bowiem odbiorca musi nieustannie zastanawiać się na przyczynami obecności poszczególnych fragmentów zapożyczonych z innych utworów. Pojawia się więc pytanie, czy jest to tylko literacka gra, czy może autor oznacza też pole własnych zainteresowań literackich, tradycji, która jest mu szczególnie bliska. Tomasz Różycki w opinii na temat tomu Kurka podsuwa następujące wytłumaczenie:

⁵⁹⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁵⁹⁸ A. Reimann, „*Więc ile kosztuje słowo do Polski?*”, „Nowe Książki” 2011, nr 1, s. 47.

⁵⁹⁹ *Ile kosztuje słowo do Polski?* z M. Kurkiem rozmawia A. Wolny-Hamkało, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 239, s. 15.

⁶⁰⁰ Por. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 2004, s. 22.

Te cytaty zacieśnią pole ostrzału, ale niczego nie wytłumaczają – zamiast dać odpowiedź, postawią kolejne pytania, na które nie będzie odpowiedzi. Pierwszą trucizną, źródłem udręk *Oleandra*, jest więc literatura. To nie zabójcza trutka, lecz ktoś raz nią poczęstowany, choruje już często do końca życia na dziwną chorobę zadawania pytań, poszukiwania tropów, poszukiwania pięknych, celnych zdań, chorobę, o której mówi nam poemat⁶⁰¹.

Ocena Różyckiego tłumaczy ogólny sens multiplikacji cytatów i aluzji w poemacie Kurka, choć „chorowanie na literaturę” ma tu charakter ambiwalentny, bowiem z jednej strony staje się przyczyną cierpień, z drugiej natomiast staje się źródłem osobliwego przymusu poszukiwania tego, co doskonale i już istniejące. Można więc w tym miejscu również dodać, że bohater nie wyraża wyłącznie Borgesowskiej idei, w której „pewność, że wszystko jest napisane, unicestwia nas lub czyni widmami”⁶⁰². Kurek, zdaje sobie sprawę z istnienia takiej właśnie pułapki, ale pamięta również o konsekwencjach, jakie może ona oznaczać dla twórcy. Ta świadomość pozwala autorowi *Oleandra* utworzyć rodzaj interesującego kolażu, w którym pomysłowość zaświadcza już o nieszablonowości pisarskiej wyobraźni igrającej z literaturą, z tradycją, z tym co ukonstytuowane i zakorzenione w czytelniczej świadomości. Dlatego właśnie, gdy w trakcie lektury obserwujemy stan głównego bohatera, możemy dostrzec w nim rysy Mickiewiczowskiego upiora, ale mamy pewność, że pomimo sugestywnej analogii jest to zupełnie inna postać. O ryzyku, jakie wiąże się z zastosowaniem motta w poemacie, pisze Jacek Bierut:

Ryzyko polega na tym, że jeśli czytać je tuż przed lekturą *Oleandra*, czyli tak, jak w tym wypadku powinniśmy, można odnieść mylne wrażenie, a nawet uprzedzić się do książki. Oto następny „romantyczny” (nadwrażliwy, skrajnie egocentryczny i pełny emocji) poeta ogłasza swoje dzieło. Szybko jednak czytelnik przekonuje się, jak celny jest ów cytat i w jak przewrotny sposób został użyty⁶⁰³.

Choć nie zgadzam się w pełni ze zdaniem Bieruta sugerującym możliwość zniechęcenia lekturą już poprzez sam romantyczny charakter motta – przeciwnie, sądzę, że

⁶⁰¹ *Opinie o tomie „Oleander” Marcina Kurka*, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 112, s. 156-157.

⁶⁰² J. L. Borges, *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi, przypisy oprac. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 2003, s. 47.

⁶⁰³ J. Bierut, *Otruty kwiatem*, „Akcent” 2011, nr 1, s. 140.

może ono wzmacniać czytelniczą ciekawość – to w pełni uznaję charakter lekturowego doświadczenia odbiorcy, związanego z przewrotną celowością wykorzystania Mickiewiczowskiego cytatu. W utworze Kurka romantyczny upiór zostaje przetworzony, zbudowany w inny sposób. Przyczyna takiej kreacji postaci może wiązać się z ogólną refleksją na temat obecności tematyki śmierci w dzisiejszym świecie. Wydaje się, że Mickiewiczowska figura nie do końca odpowiada współczesnym czasom, że powrót upiora z zaświatów motywowany nieszczęśliwą miłością jest zbyt oderwany od rzeczywistości, która jest chyba bardziej skierowana na doświadczenie wizualne, na poznawanie świata za pomocą „szkiełka i oka”. Mam tu na myśli wszechobecną kulturę mediów, szczególnie telewizji oraz Internetu. Śmierć nie robi tu dużego wrażenia, jest codziennością, a przyciąga uwagę jedynie jej niekonwencjonalna przyczyna.

W tym kontekście historia, na której zbudował swój poemat Kurek, jest bardzo chwytliwa, bo właśnie niecodzienna. Napięcie w utworze wytwarza niepewność co do zakończenia samej opowieści. Dostrzegamy zapis jego wspomnień, które pojawiają się na krótko, są rozerwane, chaotyczne; odkrywamy przeszłość bohatera; w aluzjach widzimy być może jego lektury, „odklejające” się z pamięci w przedśmiertnym stanie, ale gdzieś w głębi zastanawiamy się, czy bohater znajdzie się ostatecznie po stronie życia lub śmierci, śmierci nie tyle poruszającej i strasznej, co sensacyjnej i absurdalnej, nadającej się idealnie jako przyciągający wzrok nagłówek artykułu w Internecie czy tabloidzie. Jest to więc przedstawienie pewnego wycinka kultury. Zauważa to Adam Poprawa:

W Oleandrze (...) gdzieś głęboko kryje się intuicja o kulturze jako formie szczególnie intensywnego doznawania śmierci. Bo też jest to książka kulturowo intensywna i mocno tanatologiczna⁶⁰⁴.

Obecność Mickiewicza i jego twórczości w poemacie Kurka nie sprowadza się wyłącznie do motta. Wiele wyraźnych śladów odnajdujemy w innych fragmentach tekstu. Dwukrotnie pojawia się na przykład ulica Mickiewicza.

W pierwszym przypadku pełni funkcję linii wyznaczającej, wspólnie z ulicą Kochanowskiego, granice ogrodu szkicowanego przez bohatera⁶⁰⁵. Symbolikę tego topo-

⁶⁰⁴ A. Poprawa, *Dwa lub trzy razy M, dystychem elegijnym o zmiennym rytmie*, „Odra” 2010, nr 11, s. 122.

⁶⁰⁵ Por. M. Kurek, *Oleander*, s. 35.

graficznego oznaczenia dostrzega Anna Spólna, która w następujący sposób określa również funkcję „fali” aluzji i cytatów w poemacie Kurka:

(...) odnoszą się one nie tylko do pożegnania z życiem, ale także do problemu ludzkiej tożsamości i pamięci kulturowej, kryzysu reprezentacji w sztuce, romantycznego mitu podróży jako duchowej pielgrzymki, pytań o soteryczny charakter sztuki. Wszystkie te kwestie roztrząsane są w nieustannym dialogu z tradycją, głównie romantyczną. Kurek sytuuje się jednak na przecięciu wielu nurtów literackich (bohater podsuwa symboliczne znaczki swojego adresu: mieszka na skrzyżowaniach dwóch ulic, czyli w *objęciach Kochanowskiego / i Mickiewicza*⁶⁰⁶.

Uwagi badaczki są trafne, choć trzeba dodać, że określenie miejsca zamieszkania bohatera nie jest precyzyjne, bowiem w poemacie, tuż po słowach zacytowanych przez autorkę, odnajdujemy fragment, w którym bohater wspomina korespondencyjny błąd, jaki przytrafił się jego znajomemu: „(...) a ty, pisząc / do mnie list, pomyliłeś Słowiańską / ze Słowackiego (...)”⁶⁰⁷.

Poczynione dookreślenie nie zmienia sensu wniosków Spólnej, ale sądzę, że pozwala na jeszcze szersze spojrzenie na diagnozę stanu, w jakim znajduje się bohater. Wydaje mi się, że w owej Słowiańskiej ulicy istotny jest rzeczownik, od którego pochodzi ta nazwa, a zatem „słowo”. Zamieszkujący na tej ulicy bohater jest Słowianinem, czyli osobą „znającą słowo”, „zbudowaną ze słowa”. Z podobieństwa słów właśnie; mogła wziąć się pocztowa omyłka ze Słowackim. Bohater ma świadomość wartości słowa, zna odpowiedź na często pojawiające się w poemacie pytanie „Ile kosztuje słowo do Polski?”. W ten właśnie „słowny” kontekst zostają wpisaniu twórcy, którzy dla polskiego słowa zasługi mają szczególne, dlatego właśnie Kochanowski i Mickiewicz wyznaczają granice literackiej mapy ogrodu szkicowanego przez bohatera. Można zwrócić też uwagę na charakter samego ogrodu, który urządzony jest w „stylu angielskim”, a zatem z wrażeniem naturalności i swobody. Uznać więc można, że dwaj przywołani przez Kurka twórcy odegrali fundamentalne role w aranżacji ogrodu polskiej literatury.

⁶⁰⁶ A. Spólna, *Poemat jako wyzwanie. Narracyjne gry z romantyzmem w „Dwunastu stacjach” Tomasza Różyckiego i „Oleandrze” Marcina Kurka*, [w:] *Narracyjność języka i kultury. Literatura i media*, pod red. D. Filar i D. Piekarczyk, Lublin 2013, s. 79-80.

⁶⁰⁷ M. Kurek, *Oleander*, s. 35.

Drugi raz ulica Mickiewicza pojawia się natomiast jako odpowiedź na pytanie bez precyzyjnie określonego kontekstu.

Przepraszam? Nie dosłyszałem.

Mickiewicza II/447⁶⁰⁸

Wydaje mi się, że w tym miejscu Kurek jeszcze bardziej spiętrza Mickiewiczowskie odniesienia. W jednym z wcześniejszych, podobnych do zacytowanego fragmentów pada odpowiedź „Kochanowskiego 54/2”⁶⁰⁹. Widać więc niewielką zmianę w zapisie numeru mieszkania. Można oczywiście uznać, że nie ma to większego znaczenia, ale trzeba przyznać, że stosowanie rzymskiej numeracji w adresie jest raczej rzadko spotykane. Ta uwaga pozwala więc na próbę poszukiwania głębszego sensu tego zapisu. Mając w pamięci motto poematu, skłaniać się można ku Mickiewiczowskim *Dziadom*, a konkretnie ku ich *Części II*. Adres w utworze Kurka uznaję więc za adres bibliograficzny. Odszukany 447 wers brzmi: „Ach, i zawsze sama jestem!”⁶¹⁰. Może się wydawać, że jest to trop nietrafiony, bowiem trudno skojarzyć ów cytat z sytuacją bohatera poematu *Oleander*. Oczywiście, jest on w sytuacji, kiedy w obliczu śmierci może odczuwać w bardzo intensywny sposób samotność, ale taka interpretacja nie jest chyba satysfakcjonująca, a przynajmniej nie odpowiada podjętym działaniom poszukiwawczym. Trzymając się jednak nadal tego tropu warto zwrócić uwagę na osobę, która wypowiada owe słowa. Jest to duch Dziewczyny, która odrzucała wszystkie miłosne propozycje kandydatów. Tę oznaczoną w przytoczonym wersie samotność dookreśla ona w dalszej części wypowiedzi:

Przykro mi, że bez ustanku

Wiatr mną jak piórkiem pomiata.

Nie wiem, czy jestem z tego, czy z tamtego świata.

(...)

Ani wzbić się pod niebiosą,

Ani ziemi dotknąć nie mogę⁶¹¹.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, s. 60.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, s. 57.

⁶¹⁰ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, [w:] idem, *Dzieła* t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 32.

⁶¹¹ *Ibidem*.

Oznaczony poprzez rzymską cyfrę cytat dotyczy więc wypowiedzi postaci, która – podobnie jak bohaterowie *Upiora* oraz *Oleandra* – znajdują się w niezwyklej sytuacji „pomiędzy”, są „zawieszone” między życiem a śmiercią. Kurek nakierowuje więc czytelnika, który zdołał złamać ukryty szyfr, na podobny motyw literacki, jaki sam zastosował w poemacie. Sposób dotarcia do tajemnicy i samo jej rozwiązanie daje wrażenie głębi przedstawianej historii. Odnieść można bowiem wrażenie, że gdzieś pod spodem opowieści Kurka żyją jej wcześniejsze, romantyczne odpowiedniki. W jakimś stopniu jest to też odzwierciedlenie sposobu istnienia literackiej tradycji i konkretnych utworów z przeszłości literatury. Funkcjonują one na podobnej zasadzie jak figura „umarłego-żywego”. Można je potraktować jako elementy z odległej przeszłości, ale kiedy zostają wspomniane w nowym utworze, odzyskują swój status, zostają zaktualizowane, wracają do świata.

Odniesienie do podobnego motywu to jednak nie jedyny punkt wskazujący, że przedstawiona tu interpretacja wiedzie prawidłową ścieżką. Dziewczyna z dramatu Mickiewicza nosi imię Zosia („Tak Zosią byłam, dziewczyną z tej wioski, / Imię moje u was głośne”⁶¹²). Takie samo imię pojawia się kilkakrotnie w poemacie Kurka, w siódmej części utworu, z której pochodzi wzmianka o mieszkaniu przy ulicy Mickiewicza. Imię bohaterki powtórzone jest, przede wszystkim, w trzykrotnym wyrażeniu „Witaj Zosieńko, *come closer, look deep*”. Identyfikacja Zosieńki jako bohaterki *Dziadów* w dalszej części poematu zmienia się, bowiem Kurek przy czwartym powtórzeniu zmienia angielskie elementy zdania, wprowadzając cytat z *Pana Tadeusza*: „Witaj Zosieńko. / Jankiel niezmiernie Zosię lubił”⁶¹³. Tenże cytat sprawia, że skłonni jesteśmy uznać, że przywołane imię należy do Zosi z Mickiewiczowskiej epopei. Potwierdza to również inny fragment pojawiający się w kontekście „Zosieńki”:

Znasz ten pokaz mody? Zielona sukienka,
wianek z rozmarynu i nad czołem
sierp jak jasny nów?⁶¹⁴

⁶¹² *Ibidem*, s. 31.

⁶¹³ M. Kurek, *Oleander*, s. 62. Por. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 354.

⁶¹⁴ M. Kurek, *Oleander*, s. 62.

Opis wyglądu bohaterki, który przedstawia autor *Oleandra*, łączy się w oczywisty sposób z jedenastą księgą *Pana Tadeusza*, ze sceną, w której czekającym w zamkowej sali gościom zostaje zaprezentowana Zosia. Wygląd bohaterka jest przedstawiony przez Mickiewicza w postaci dosyć obszernego opisu, dlatego wybieram te fragmenty, które bezpośrednio łączą się z przytoczonym cytatem z poematu Kurka.

Spódniczkę miała długą, białą; suknię krótką
Z zielonego kamlotu, z różową obwódką;
Gorset także zielony (...)
Na skroniach zielonego wianek rozmarynu,
(...)
A na czoło włożyła zwyczajem żniwiarki
Sierp krzywy, świeżym żęciem traw oszlifowany,
Jasny jak nów miesięczny nad czołem Dyjany⁶¹⁵.

Zapożyczenia z Mickiewiczowskiego poematu można w tym porównaniu wychwycić bez problemów. Kurek ten sam opis utworu umieszcza jednak także nieco wcześniej, z pominięciem uwagi o „pokazie mody” oraz bez cytatu dotyczącego stosunku Jankiela do Zosi. Odnoszę wrażenie, że właśnie w tym pierwszym odczytaniu czytelnik jest skłonny skojarzyć słowa z poematu Kurka z innym fragmentem Mickiewiczowskim, bardziej rozpowszechnionym w naszej kulturze. Jest nim mianowicie wypowiedź Guślarza bądź Dziewczyny z drugiej części *Dziadów*:

Na głowie ma kraśny wianek,
W ręku zielony badylek,
A przed nią bieży baranek,
a nad nią lata motylek⁶¹⁶.

Nie wykluczam, że mogę mylić się w tej ocenie, gdyż zacytowane fragmenty byłyby zbieżne tylko w kilku elementach (zielony kolor, wianek i przyimek „nad”), jednak sądzę, że intuicja odbiorcy przywoła ów kontekst najprędzej. Wracamy więc ponownie do bohaterki z dramatu Mickiewicza, który zostaje jeszcze dodatkowo i już

⁶¹⁵ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 327.

⁶¹⁶ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II* [w:] idem, *Dzieła* t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 29.

bez żadnych wątpliwości wywołany w *Oleandrze* poprzez użycie enigmatycznego określenia „Czterdzieści i cztery”⁶¹⁷, a także przez cytat pochodzący z prologu do *Dziadów. Części III*: „Prośby jej na tamtym świecie / strzegły długo wiek twój młody”⁶¹⁸. Kurek zmusza więc odbiorcę swojego poematu do testu pamięci, celowo myli tropy, wprowadza wieloznaczność skojarzeń, a podczas identyfikacji postaci literackich zmusza do wyłączenia uwagi i uruchomienia głębokich pokładów erudycji (Zosia z *Dziadów* zmienia się w Zosię z *Pana Tadeusza*, gdzieś ponad tymi postaciami błąka się upiór, a w finalnej części następuje zwrot ku otrutemu oleandrem bohaterowi).

Dynamika przemienności obrazów, skojarzeń i cytatów jest, jak sędzę, realizacją autorskiej koncepcji, która zawiera się w zdaniu zawartym w poemacie, brzmiącym jak sentencja: „Wszystko, co istnieje, dopomina się o pamięć”⁶¹⁹. Gdyby wziąć pod uwagę ilość cytatów, aluzji, trawestacji literackich zastosowanych w *Oleandrze*, można by przypuścić, że o tę pamięć dopomina się literacka tradycja. A zatem wszystko to, co zostało zapisane, zmierza do istnienia, choć formy tej egzystencji mogą być rozmaite, co widać wyraźnie na omówionych, Mickiewiczowskich przykładach.

Z ogólnej oceny poematu Kurka wynika, że twórczość Mickiewicza pełni w nim rolę najistotniejszą, wyróżnia się na tle pozostałych, licznych odniesień literackich. Najwyraźniej widać to w ostatniej części poematu, w której najłatwiej zauważyć związki z drugą częścią *Dziadów*. Spójrzmy raz jeszcze na wers związany z bohaterką dramatu: „Witaj Zosieńko, *come closer, look deep*”. Zachęta wyrażona w języku angielskim („podejdź bliżej, spójrz głębiej”⁶²⁰) przypomina słowa Guślarza zapraszającego dusze na ucztę. Konstrukcja ostatniego rozdziału i oznaczony kontekst *Dziadów* sprawia, że w umyśle bohatera, który jest przekonany o nieuchronności własnej śmierci, pojawia się wizja, będąca w jakimś stopniu przetworzeniem uroczystości dziadów przedstawionej przez Mickiewicza. Powracającymi duchami przeszłości są znane, „przemawiające” dzieła literatury. Zbliżone spostrzeżenia odnotowuje Tomasz Różycki:

(...) w wielkim korowodzie duchów literatury głos ma bardzo wielu: od starożytnych do współczesnych autorów. W tym półśnie, półhipnotycznej malignie wywoła-

⁶¹⁷ M. Kurek, *Oleander*, s. 63.

⁶¹⁸ *Ibidem*, s. 59-60. Por. A. Mickiewicz, *Dziady. Część III* [w:] idem, *Dzieła* t. 3, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 125.

⁶¹⁹ M. Kurek, *Oleander*, s. 57.

⁶²⁰ Tłum. W.M.

nej zatruciem chóry duchów zdają się walczyć ze sobą i kłócić, jakby odprawiano działy podobne do tych, które znamy z innych poematów przeszłości⁶²¹.

Aby ukazać jakość wizji bohatera i nie ograniczyć jej jedynie do samego Mickiewicza, wymieniam „duchy” pojawiające się w ostatniej tylko części poematu, które zdołałem rozpoznać. Są to więc: Jan Kochanowski (*Treny, Z greckiego (Nie sądź mnie za umarłą, gościu mój miły...)*), Stanisław Wyspiański (*Bolesław Śmiały*), Juliusz Słowacki (*Pogrzeb kapitana Meyznera, [Anioł ognisty - mój anioł lewy...], [Prowadził mnie na bardzo ciemne węzowisko...], [Szli krzycząc: Polska! Polska!...], [I wstał Anieli z grobu – za nim wszystkie duchy...], [Dajcie mi tylko jedne ziemi milę...]*), Cyprian Norwid (*Bema pamięci żałobny rapsod*), Joseph Conrad (*Smuga Cienia*), Witold Gombrowicz (*Ferdynand*), Zbigniew Herbert (*Kamień, Nigdy o tobie* oraz fragment korespondencji do Czesława Miłosza), Agnieszka Osiecka (*Wielka woda*), Jarosław Marek Rymkiewicz (*Wieszanie* oraz *Słowacki. Encyklopedia*), Joan Brossa (*Powiem wiele...*⁶²²)... Kończę ten ciąg wielokropkiem, ponieważ nie mam pewności, czy zdołałem odsłonić wszystkie zakamuflowane utwory. Warto w tym miejscu przywołać fragment opinii Ewy Bieńkowskiej, która przedstawia obraz czytelniczego sposobu mierzenia się z poematem Kurka:

Nie byłem najlepszym czytelnikiem – teraz się wstydzę, bo przy pierwszym podejściu utwór wydał mi się zbyt trudny, a ciągi skojarzeń, które go budują, nieuchwytnie. Przy drugiej, trzeciej lekturze spostrzegłam, jak trudności się odsuwają, ciemne miejsca rozjaśniają dzięki konsekwentnej logice rządzącej sekwencjami obrazów. Tekst staje się nie tylko zrozumiały (o ile przy dziele sztuki wolno tak powiedzieć), ale bogaty i przy tym uroczy⁶²³.

Specyfika lektury utworu Kurka polega więc na trudności jednoczesnego poruszania się w przestrzeni nowego utworu oraz ciągłego spoglądania w literacką przeszłość. Odbiorca tekstu znajduje się więc w sytuacji „pomiędzy”, co poniekąd przypomina także ów stan „zawieszenia” wyprowadzony przez Kurka z Mickiewiczowskiego *Upióra*. Doświadczenie przeszukiwania literatury, identyfikacji cytatów, podążania za

⁶²¹ *Opinie o tomie „Oleander” Marcina Kurka*, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 112, s. 156-157.

⁶²² Wiersz ten został przetłumaczony przez Marcina Kurka. Por. J. Brossa, *62 wiersze*, Kraków 2006.

⁶²³ *Opinie o tomie „Oleander” Marcina Kurka*, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 112, s. 153.

skojarzeniami, wertowania intuicyjnie wytypowanych lektur, frustracji w obliczu bezowocności działań, zdziwienie wynikające z wielości intertekstualnych zagadek – te wszystkie aspekty zmuszają czytelnika (oczywiście tylko tego, który podejmie grę zaproponowaną przez autora) do przyjrzenia się własnej pamięci i sposobowi jej działania. Z pokrewnym doświadczeniem zmierzył się sam Kurek projektując swój poemat, wpasowując kolejne elementy układanki. Wspominał o tym w wywiadzie:

Kiedy zacząłem pisać, zdałem sobie sprawę, że pamiętam niewiele, że pamięć działa jak automat, który zapisuje wciąż coś nowego na starej taśmie. Uświadomiłem sobie, że istnieją okresy, które niemal w całości wyparłem. Dlatego pisanie było jak budowanie tożsamości⁶²⁴.

Podjęcie próby odnalezienia cytatów i podążenia za literackimi skojarzeniami ma podobny charakter. Może nie tyle chodzi tu o budowanie tożsamości, ile o wydobywanie z pamięci (a w zasadzie z niepamięci) tego, co tę tożsamość budowało. Jest to też forma sprawdzenia stopnia zapamiętania przez czytelnika jego lektur, a w przypadku ponownej lektury utworów cytowanych weryfikacja tego, w jaki sposób zostały one zakodowane. To doświadczenie lekturowe u każdego czytelnika na pewno jest odmienne, dlatego Kurek różnicuje fragmenty na mniej lub bardziej rozpoznawalne, na znane z edukacji na szczeblu szkoły średniej i na związane ze szczegółowymi badaniami literaturoznawczymi. Agnieszka Wolny-Hamkało, rozważając kwestię pamięci w poemacie Kurka, pisze:

Oleander to (...) metafora życia jako niepełnej narracji toczonej przez ułomność pamięci: białe plamy, przekłamania, iluzje przenikają się z elementami silniej zakorzenionymi, przywodzącymi na myśl nerwicę natręctw. To osobiste symbole, związane z życiowymi sytuacjami granicznymi. Ale część z nich zapadła w pamięć z tajemniczych względów; albo bez powodu⁶²⁵.

Motywacja do użycia poszczególnych fraz z literackiej przeszłości w przypadku ostatniej części poematu wiąże się bezpośrednio z samym stanem bohatera. Zbliża się

⁶²⁴ *Ile kosztuje słowo do Polski?* z M. Kurkiem rozmawia A. Wolny-Hamkało, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 239, s. 15.

⁶²⁵ *Opinie o tomie „Oleander” Marcina Kurka*, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 112, s. 161.

bowiem moment kulminacyjny, w którym pojawi się w końcu odpowiedź na pytanie o jego dalsze losy. Czytelnik dowie się, czy roślinna trucizna będzie przyczyną śmierci. Właśnie w tematycznym obszarze tanatologii – z nielicznymi wyjątkami – znajdują się utwory, które przywołałem w wyliczeniu. Kurek tworzy więc obraz umierania poprzez literaturę, wskazuje ją jako pewien element kształtujący wyobrażenia o śmierci, co jednocześnie, w dość paradoksalny sposób, pokazuje, jak blisko jest ona życia. Być może właśnie dlatego powtarza się w poemacie prośba lub wskazówka „Nie sądz mnie za umarłą”. Jest to oczywiście fragment jednej z fraszek⁶²⁶ Jana Kochanowskiego. W poemacie Kurka ten wyodrębniony cytat może wybrzmiewać jako tajemniczy głos samej literatury, przekonującej o swojej żywotności. Wypowiedź za pomocą słów „ojca polskiej poezji” nabiera autorytarnego charakteru, przemawia bowiem do czytelnika to, co literacko usankcjonowane i fundamentalne.

Poemat Kurka jest więc w tym przypadku rodzajem manifestu, w którym istotną rolę pełni przekonanie, że kultura, szczególnie jej część związana z literaturą, ma ciągły charakter i nieustannie uobecnia się w rzeczywistości. Przeszłość literatury nie jest tu wyłącznie muzeum zastygłych form, bowiem mogą one w sposób żywy służyć jako kod porozumienia, budują nowy, poetycki świat. W tej kreacji pomocna jest w dużym stopniu twórczość Mickiewicza, szczególnie wspomniane motto z *Upiora*. Gdy zaczynamy rozumieć, dlaczego Kurek przed swoim utworem postawił Mickiewiczowski stempel, może się wydawać, że częściowe przeniesienie modelu istnienia bohatera ballady na sytuację współczesnego bohatera jest rodzajem ironicznej gry mającej na celu odrzucenie przeszłości. Zwrócił na to uwagę Tomasz Różycki, jednak jego wniosek wiąże się jednak z afirmacyjnym charakterem przeszłości czy samego romantyzmu. Autor *Księgi obrotów* pisze:

(...) bohater leży martwy na podłodze swego mieszkania, a jednak wciąż żyje, tak jak żyli upiorni bohaterowie polskiego romantyzmu. To powtórzenie romantycznego sposobu rozmowy ze światem objawia się w poemacie w groteskowy, wykrzywiony, ale wciąż prawdziwy sposób⁶²⁷.

⁶²⁶ Por. J. Kochanowski, *Z greckiego (Nie sądz mnie za umarłą, gościu mój miły...)*, [w:] idem, *Dzieła poetyckie*, t.1, wstęp. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, s. 202.

⁶²⁷ *Opinie o tomie „Oleander” Marcina Kurka*, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 112, s. 158.

A zatem pod ironicznym uśmiechem kryłby się jednak element poważny, a byłby nim sposób przechowania literackiej tradycji. Toczony w poemacie Kurka dialog jest wprawdzie zniekształcony, ale nadal tkwi w nim mocna nić porozumienia. Obranie Mickiewicza jako klucza w odczytaniu poematu Marcina Kurka pozwala więc na zdefiniowanie oceny relacji między nowym utworem a obecnymi w nim w bardzo intensywny sposób utworami polskiej literatury. W *Oleandrze* obecność Mickiewicza zaznacza się mocno poprzez zastosowanie przetworzonego motywu z ballady *Upiór*, a później w finalnej części poematu. Jeśli jednak porównać częstotliwość zastosowania Mickiewiczowskich cytatów i aluzji pojawiających się w strukturze utworu z twórczością innych pisarzy, to wynik nie będzie tak jednoznaczny. Twórczość autora *Dziadów* zostaje bowiem przywołana obok wielu dzieł innych twórców, które tworzą fundamenty polskiej literatury.

Pierwszy wers Mickiewiczowskiego *Upiöra* to element, który znajduje się również w tomiku Andrzeja Sosnowskiego zatytułowanym *poems*⁶²⁸. Inaczej niż w przypadku *Oleandra* cytat ten został wykorzystany na samym końcu zbiorku, po notce dotyczącej źródeł zamieszczonych w utworach Sosnowskiego. Jest to rodzaj autorского dopowiedzenia oznaczonego tytułem *Wybrane łączy (czynne w nocy z 20 na 21 stycznia 2010 roku)*. Sosnowski rozpoczyna wypowiedź następująco:

„Serce ustało, pierś już lodowata” – chyba jedynie taki nastrój i stan ducha mogą usprawiedliwić „spektakl” równie widmowych przypisów, Nie tylko tytuł, ale też ogólny ton i plan tomiku *poems* (ang. „wiersze”; „poema”) powstały pod wpływem książki Harrisa *Kult cargo. Kredyt i czas*, będące zgrabną polemiką z *Sein und Zeit* Heideggera. Tak wiele jej zawdzięczam, że po prostu wszystkich do niej tu odsyłam – wszystkich, którzy sądzą, że wyjaśnianie moich prób warte jest jakiegokolwiek trudu⁶²⁹.

Przypisy, o których wspomina autor, to piętnaście internetowych linków do teledysków umieszczonych w popularnym serwisie youtube.com. Sosnowski dodaje:

Nie wiem dokładnie, na czym polega sieciowa technika, którą posługuję się tutaj dowolnie dla własnych celów. „Umarły wraca na młodości kraje/ Szukać lubego ob-

⁶²⁸ Por. A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010, ss. 40.

⁶²⁹ *Ibidem*, s. 36.

licza”? Jednak rzeczywiście niektóre śpiewy, gusła, inkantacje zostały fragmentarycznie, lecz po większej części wiernie z popularnych obszarów sieci wzięte⁶³⁰.

Fragment drugiej strofy *Upiora* sugeruje, że w oknach, jakie otworzą się po wpisaniu podanych adresów do wyszukiwarki internetowej, pojawią się obrazy, utwory muzyczne, które w jakiś sposób oddziaływały na autora w czasie jego młodości, kiedy nieobce były mu również uczucia miłosnego zranienia. Uruchomienie linków nie jest jednak tak oczywiste. Było to możliwe, jak podpowiada podtytuł, „w nocy z 20 na 21 stycznia 2010 roku”. Sprawdzam hiperłącza. Poprawnie otwiera się siedem. Pozostałe nie są dostępne, bądź konta, na których funkcjonowały, zostały usunięte. A zatem nie ma już pełnej możliwości przyjrzenia się wszystkim przypisom. W ten sposób stają się one, jak nazywa je autor, widmowe. Istnieją poniekąd życiem upiora: są zapisane, ale niedostępne dla odbiorcy. Widmową książką jest także *Kult cargo. Kredyt i czas* Marvin Harris, o której wspomina Sosnowski. Píše o tym Mikołaj Gliński:

Problem (...) w tym, że owa książka nie istnieje (mimo to w internecie można znaleźć o niej wzmianki, a nawet jedną recenzję). Ta procedura jest może symboliczna dla całej poezji Sosnowskiego, którego wiersze poprzez swoją hermetyczność, fajerwerki erudycji (albo po prostu erudycyjne możliwości Google'a) cały czas gdzieś odsyłają, każąc myśleć, że sens jest gdzieś daleko poza nimi⁶³¹.

Sądzę, że uwaga autora jest bardzo trafna i oddaje pewną strategię poetycką przyjętą przez Sosnowskiego, co widać również na przykładzie tomiku *poems*, który jest zróżnicowany. Pojawiają się tu m.in. przekłady didaskaliów z greckich tragedii Aj-schylosa i Eurypidesa, aluzje do wielu znanych tekstów literackiej tradycji, do muzyki z jej poważnym i popkulturowym zakresem, do filmu oraz malarstwa. Nie brakuje tu także pojęć związanych z fotografią, komputerami, reklamą, mediami. Język, którym posługuje się Sosnowski, wydaje się rwany, chaotyczny, polifoniczny, trudny w odbiorze (choćby przez zastosowanie licznych neologizmów). Jednak ciągle pozostaje wrażenie, że jest to język, którego musimy się nauczyć, że wystarczy się w niego wsłuchać i uchwycimy głęboko w nim ukryte historie. U Sosnowskiego język wydaje

⁶³⁰ Por. *Ibidem*.

⁶³¹ M. Gliński, *Andrzej Sosnowski „Sylwetki i cienie”* – <http://culture.pl/pl/artykul/andrzej-sosnowski-sylwetki-i-cienie> [Dostęp: 15.10.2014 r.].

się trochę nie z tego świata, choć paradoksalnie jest to właśnie język świata, o czym wspomina sam autor w jednym z wywiadów:

Ponieważ ten świat jest tak bardzo wielowątkowy i wielogłosowy, ponieważ tak dużo się dzieje, zarówno w przestrzeni słownej, jak i niesłownej. Jesteśmy tak zupełnie otoczeni przez najrozmaitszego rodzaju obrazki, ikony, reklamy, filmy, wideoklipy i jest wiele muzyki w powietrzu, więc pojawia się pomysł na to, żeby książka poetycka nawiązywała rozmowę z tym wszystkim, co się dzieje⁶³².

Z językiem wiąże się także kwestia pamięci, jej utrwalania i przemijania. Sosnowski sięga więc po znane z tradycji literackiej fragmenty, ułamki tekstów, pokazując, że nadal silnie zakorzenione są w języku. Do Mickiewiczowskich przykładów pojawiających się w tomiku należą: „świerzop”⁶³³, „to lubię”⁶³⁴, przemiana Gustawa w Konrada („gustaw digimorfuje w konrada”⁶³⁵ i znany fragment listu Mickiewicza do Czczota dotyczącego *Grażyny*: „(...) wiersze wyciągam jak druty żelazne i nie wiem, czy za tydzień skończyć potrafię (...)”⁶³⁶, który został sparafrazowany w następujący sposób: „wyciągam wiersze jak żelazne druty”⁶³⁷. Ostatni z przytoczonych cytatów znajduje się w wierszu, którego tytuł zbieżny jest z tytułem całego tomiku. To nie jedynie Mickiewiczowski element w utworze *Poems*. Pojawia się w nim również zwrot poety do osoby, wobec której miał zobowiązanie: „obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło / co było nam pisane monotonna muzo”. Ową muzą jest kobieta o imieniu Johasia (w wierszu zapis małą literą). W kontekście Mickiewiczowskim aluzja związana z tym imieniem jest czytelna. Jarosław Marek Rymkiewicz pisze:

W sprawie Johasi pewne jest tylko to, że była to jakaś panna, w której Mickiewicz kochał się (lub z którą niewinne romansował), mając lat dziewiętnaście albo dwa-

⁶³² *Interpretacyjna improwizacja*, z A. Sosnowskim rozmawia M. Iwanek – <http://popmoderna.pl/wywiad-andrzej-sosnowski/> - [Dostęp: 15.10.2014 r.].

⁶³³ Por. A. Sosnowski, *Zabawy wiosenne*, [w:] idem, *poems*, Wrocław 2010, s. 9.

⁶³⁴ Por. A. Sosnowski, *, [w:] *poems*, Wrocław 2010, s. 26.

⁶³⁵ Por. A. Sosnowski, *, [w:] *poems*, Wrocław 2010, s. 29.

⁶³⁶ Cyt. za: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 176.

⁶³⁷ Por. A. Sosnowski, *poems*, [w:] idem, *poems*, Wrocław 2010, s. 25.

dzieńcia. [...] w Johasi kochali się też, nawet próbowali z nią romansować, przyjaciele Mickiewicza⁶³⁸.

Często w sprawie Johasi przywoływane jest też postępowanie Mickiewicza związane z dedykacją ballady *To lubię*. Pisze o tym Sławomir Koper:

(...) coś z dawnego oczarowania przeniknęło do ballady *To lubię* – w pierwszej redakcji [Mickiewicz – dop. W.M.] zwracał się do Johasi, a nie do Maryli. Kiedy drukowano utwory na potrzeby cenzury, poprosił o dodatkowy egzemplarz ballady. Miał zamiar posłać wiersz dziewczynie, dla której go napisał. Ostatecznie zmienił jednak imię bohaterki, o czym dobrze wiedziała hrabina Maria Puttkamerowa – nowa adresatka ballady⁶³⁹.

Wydaje się więc, że w wierszu Sosnowskiego słysząc głos Mickiewicza, który powraca do tego epizodu, zastanawiając się nad niespełnionym losem uczucia. Bliskie temu będzie wspomniane pytanie: „Umarły wraca na młodości kraje / Szukać lubego oblicza”? A może „johasia” jest tu pewnym symbolem obietnicy składanej samej poezji przez piszącego? Rozstrzygnąć tej kwestii nie sposób. Sosnowski nie pozwala bowiem na sformułowanie jednoznacznej odpowiedzi. Pozostawia otwarte ścieżki, gubi niektóre ślady, wskazuje na zupełnie inne. W utworze *poems* zauważyć można szczególnie widmowość, która nieustannie towarzyszy całemu zbiorowi. Patronem owej widmowości jest Mickiewicz, którego słysząc też w pulsie wierszy pisanych przez Sosnowskiego jedenasto- i trzynastozgłoskowcem. W ten sposób autor *Sylwetek i cieniów* splota romantyczną przestrzeń z rzeczywistością, w której na pierwszy plan wysuwa się sfera internetowa. Jakie możliwości daje takie połączenie? W jednym z wywiadów poeta deklaruje:

Chętnie powiedziałbym, że kiedy „klikamy myszą” i wywołujemy coś z przestrzeni Internetu, to urządzamy sobie coś w rodzaju małych dziadów. Co to będzie, co to będzie? A kysz, a kysz!⁶⁴⁰

⁶³⁸ J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 213.

⁶³⁹ S. Koper, *Kobiety w życiu Mickiewicza*, Warszawa 2010, s. 11-12.

⁶⁴⁰ *Magical Mystery Tour*, z A. Sosnowskim rozmawia M. Topolski – <http://niedoczytania.pl/magical-mystery-tour-z-andrzejem-sosnowskim-rozmawia-maciej-topolski/> [Dostęp: 1.11.2014].

Co to będzie? Kilka odpowiedzi no to pytanie Sosnowski udziela w tomiku. Można więc, jak w wierszu *poems*, trafić na (upiorną?) piosenkę zespołu Las Ketchup *The Ketchup Song*. Otwierając *Wybrane łącza* można ożywić utwory Malcolma McLarena, Freda Astaire’a, Johnnego Casha, Davida Bowie, Johna Lennona. Można też, uruchamiając hiperłącze, trafić w pustkę, w której umieszczone na końcu tomiku „To do zobaczenia” nie będzie możliwe do zrealizowania. I nie trzeba tu, jak w Mickiewiczowskich *Dziadach*, prosić duchów o zniknięcie – one same znikają z tego świata.

Podsumowanie

W tytule niniejszej rozprawy, po cytacie z sonetu *Ajudah*, postawiłem znak zapytania. Użyłem go, by nie tyle zaakcentować własną wątpliwość w żywotność dzieł Mickiewicza, ale by móc wyraźniej wsłuchać się w jego odpowiedź. Paweł Próchniak pisze:

[Krytyk – dop. aut.] słucha (...) jak w słowach dopiero co wypowiedzianych, brzmia głosy, które od dawna zna, którym ufa. Chce wiedzieć, czy nowa literatura jest odpowiedzią. A jeśli tak – to na jaką miarę. Chce znać jej próbę. Stara się rozpoznać skalę⁶⁴¹.

Jak zatem wygląda skala obecności dzieł Adama Mickiewicza w poezji polskiej po 1989 roku? W swojej rozprawie zinterpretowałem utwory ponad czterdziestu poetek i poetów, którzy w różnorodny sposób odwołują się do osoby i twórczości autora *Pana Tadeusza*. Biorąc pod uwagę fakt, że w Polsce wydaje się rocznie kilkaset tomików z poezją⁶⁴², liczba ta może nie wydać się imponująca. Uważam jednak, że uwzględniony w niniejszej rozprawie materiał badawczy jest dostatecznie bogaty, by określić funkcjonowanie i rolę Mickiewicza w poezji najnowszej.

Spojrzenie na wszystkie przywołane utwory i wskazanie powinowactw młodych twórców z dziełami Arcypoety pozwala przede wszystkim na stwierdzenie, że źródła odwołań są rozmaite. Obecność twórczości Mickiewicza w poezji ostatniego 25-lecia ma więc charakter polifoniczny i wielowarstwowy.

Wśród Mickiewiczowskich inspiracji na pierwszy plan wysuwa się *Pan Tadeusz*, z którego uniwersalności korzystają poeci reprezentujący różne punkty widzenia i odmienne światopoglądy. Najpełniej czyni to w poemacie *Dwanaście stacji* Tomasz Różycki, dla którego twórczość Mickiewicza jest fundamentalnym kontekstem. Autor ten „rozmaitymi zauważalnymi cechami własnej konstrukcji sam wskazuje na inny tekst, wywołując go z obszarów tradycji i uobecniając „przy sobie” jako partnera

⁶⁴¹ P. Próchniak, *Z autu (notatki o krytyce)*, [w:] idem, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008, s. 355.

⁶⁴² Por. B. Sadulski, *Jak wam się wydaje?*, „Dwutygodnik” 2014, nr 146, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5547-jak-wam-sie-wydaje.html> [Dostęp: 15.11.2014].

semiotycznej interakcji”⁶⁴³. A zatem korzysta Różycki z poetyki *Pana Tadeusza*, stosuje podobną ramę kompozycyjną utworu, wprowadza analogiczne motywy, używa podobnych zabiegów i środków stylistycznych, sięga po liczne i czytelne aluzje. Różycki pokazuje Mickiewiczowską epopeję jako lustro współczesnego świata. Zachowuje przy tym odpowiednie proporcje, co pozwala mu na zbudowanie własnej wizji rzeczywistości, w której o pięknie i nostalgicznej aurze w dużej mierze decyduje poemat Mickiewicza.

Podobną, kontekstową funkcję, choć z silniejszym akcentem nostalgicznym, ma między innymi *Inwokacja*, której echa odbijają się w *Elegii podróжной* Dariusza Suski. Poeta zestawia uroczystość i nastrojowość początkowego fragmentu *Pana Tadeusza* z opisem zdegradowanej przestrzeni rodzinnego domu. Pokazuje, że można tęsknić jak Mickiewicz, choć za zupełnie innym, ale jednak własnym światem. Nieco inaczej wygląda sytuacja z utworem Pawła Marcinkiewicza *Dzienniczek lektur*. Tutaj poeta przedstawia obraz rzeczywistości, w której odbijają się jedynie odległe echa epopei. Pozwala to na zaakcentowanie roli lektury dzieła Mickiewicza w kształtowaniu współczesnego doświadczenia literackiego.

W uniwersum *Pana Tadeusza* znajdują się także kreacje bohaterów, którzy stali się synonimami określonych cech czy też wzorców zachowań. Przywołanie ich imion wystarcza, by nadać nowe znacznie konkretnym miejscom lub sytuacjom. Zaobserwować to można w wierszach Edwarda Pasewicza, Roberta Rybickiego (gdzie pojawiają się Tadeusz i Zosia), Marty Podgórnika, Andrzeja Niewiadomskiego (nawiązującego do postaci Telimeny) oraz Jacka Podsiadły (odwołującego się do osoby Jankiela). Podobną funkcję odgrywają nawiązania do Mickiewiczowskiej *Inwokacji* czy też osobliwe, zapisane w kilku strofach „streszczenia” *Pana Tadeusza* (jak w utworze Pawła Marcinkiewicza *Soplicowo*). W wierszach wymienionych poetów dzieło Mickiewicza staje się przeto w pierwszym rzędzie **ź r ó d ł e m p o e t y c k i e g o j ę z y k a**, jest **l i t e r a c k i m w z o r c e m**, który bywa wykorzystywany dla sprawdzenia bądź udoskonalenia własnego warsztatu.

Pan Tadeusz funkcjonuje też jako **t e k s t k u l t u r y**. Mam tu na myśli istnienie epopei Mickiewicza jako dzieła literackiego, posiadającego określony status oraz recepcję, będącego „lekturą obowiązkową” i nośnikiem znanych idei. W takim właśnie rozumieniu poemat Mickiewicza pojawia się m.in. w wierszu Krzysztofa

⁶⁴³ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 15-16.

Kleszcza *Cała Polska czyta? „Pana Tadeusza”*?, w którym autor ukazuje aktualną kondycję współczesnej kultury polskiej, pomniejszającej znaczenie Mickiewicza i samej literatury. Podobne wątpliwości dotyczące aktualnego miejsca i roli *Pana Tadeusza* wyrażone zostały także w wierszu *Diarhoea* Pawła Marcinkiewicza.

W funkcjonowanie twórczości Mickiewicza jako rezerwuaru tekstów kultury wpisuje się ponadto część wierszy, w których odnaleźć można inspiracje związane z balladą *Romantyczność*. Programowy i polemiczny charakter tego manifestu poetyckiego oraz jego znaczenie dla ukształtowania się polskiego romantyzmu sprawiają, że młodzi poeci polscy odwołują się do niego, by zdefiniować swoje postawy i określić wybory – artystyczne oraz światopoglądowe. W tym celu stosują m.in. analogiczne lub podobne tytuły, przez co akcentują wagę własnych utworów, w których prezentują swoją pisarską strategię (*Romantyczność XXI wieku* Stanisława Dłuskiego, *Romantyczność* Klary Nowakowskiej i *romantyczność* Tadeusza Dąbrowskiego). Nie brakuje tu także rozpoznań dotyczących roli tradycji literackiej, która może być ważną częścią współczesnego świata. Ballada Mickiewicza to także element głębszej, światopoglądowej polemiki toczonej wokół sposobu postrzegania rzeczywistości (jak w *Syntetyczności* Tadeusza Pióry, gdzie ciężar argumentów w sporze znanym z *Romantyczności* przechylił się na szalę „szkiełka i oka”, a następnie został ukazany jako kluczowy dla współczesności). Mickiewiczowska ballada pomogła w tym przypadku ukazać dynamikę stale zmieniającej się rzeczywistości, podsuwającej coraz to nowe zagadnienia wymagające dyskusji. Kontrapunktem do takich właśnie, aprobatywnych i polemicznych (ale zawsze uzasadnionych), aktów sięgania po twórczość Mickiewicza są przykłady utworów Macieja Frońskiego – z za czysto ludycznych cech jego wierszy wyłania bowiem obraz autora, który nie odrobił rzetelnie lekcji romantyzmu.

Droga dotarcia do utworu Mickiewicza jako do tekstu może być poprzedzona obecnością pretekstową. Twórczość Mickiewicza funkcjonująca jako p r e t e k s t to skarbnica aluzji, kryptocytatów, cytatów i „skrzydlatych słów”. W analizowanych w niniejszej rozprawie wierszach tych elementów wydaje się najwięcej – są one rozsiiane w licznych utworach (takich jak: *Mandarynka* Jacka Gutorowa, *[Skoro jesień]* Marcina Sendeckiego, *Erotyk Adama* Krzysztofa Kleszcza, *Isztar* Agnieszki Mirahiny, *Kotlety* Przemysława Wątorka, *Katalog* Jerzego Jarniewicza, *Wtedy tęsknimy* Roberta Króla). Bywa, że są rodzajem inkrustacji, podstawą sytuacyjnych skojarzeń lub gier słów-

nych. W takich przypadkach można skłaniać się do opinii Piotra Śliwińskiego, że są to głosy płytkie i zniekształcone⁶⁴⁴. Przychylam się jednak do tezy Andrzeja Stoffa, zgodnie z którą „Stwierdzenie występowania aluzji literackiej, jej wyjaśnienie oraz określenie funkcji w utworze i znaczenia dla jego sensu jako całości są podstawowymi zadaniami interpretacji”⁶⁴⁵. W większości badanych przeze mnie utworów poetyckich stosowanie się do tej zasady pozwoliło na ukazanie jakości związków z twórczością Mickiewicza oraz ich głęboko przemyślanych podstaw.

Pretekstowy charakter mają także inne nawiązania do twórczości Mickiewicza w wierszach młodych poetów polskich: ballada *To lubię* staje się elementem podkreślającym tajemniczość romantycznego świata (Artur Szlosarek), ale także rodzajem poetyckiego fortelu mającego zmylić czytelnika (Zbigniew Machej); *Zima miejska* dodaje dynamiki i barwy szarej rzeczywistości (Tomasz Fijałkowski), służy ukazaniu obyczajowych kontrastów (Tomasz Majeran), jest miejscem wyimaginowanego spotkania z samym Mickiewiczem (Artur Nowaczewski). Inna zima, ta która przyśniła się Mickiewiczowi, staje się zaś językowym kodem, mocną, doskonałą formą poetycko-oniryczną, którą trudno przełamać (Andrzej Sosnowski, Marcin Senddecki). Przykłady lekcji lozańskich (Jacek Gutorow, Mariusz Grzebalski) ukazują trwałość metafizycznego spojrzenia na poezję i egzystencję, natomiast próby uzupełniania utworu o incipicie *[Wysłuchać się w szum wód głuchy...]* (Marcin Baran) wskazują na chęć dotknięcia tego, co niewyrażalne. Również wiersze Jerzego Sosnowskiego i Jarosława Klejnockiego, których do dyskusji sprowokował wiersz *Do***. Na Alpach w Splügen 1829*, pozwalają spojrzeć na Mickiewicza jako na twórcę podejmującego fundamentalne problemy egzystencji. Pretekstowe i tekstowe funkcje pełnią ponadto Mickiewiczowskie *Dziady* i *Upiór*. U Andrzeja Sosnowskiego współczesny obrzęd dziadów odbywa się w przestrzeni internetowej, a w poemacie *Oleander* Marcin Kurek w przewrotny sposób sięga po figurę „żywego-umarłego”. Ten repertuar uzupełnia jeszcze utwór *Warunkowa Maryla* Marcina Barana, w którym autor sięgnął do biografii Mickiewicza i jego miłosnych wierszy.

W wierszach młodych poetów aluzje Mickiewiczowskie przybierają także formę o d n i e s i e ń o s o b o w y c h . Ta grupa wierszy nie jest liczna, a najbardziej znane (autorstwa Miłosza Biedrzyckiego, Krzysztofa Jaworskiego, Dariusza Foksa,

⁶⁴⁴ Por. P. Śliwiński, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002, s. 214-215.

⁶⁴⁵ A. Stoff, *Tezy o aluzji literackiej*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, pod red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007, s. 21.

Mirosława Dzienia) pojawiły się na początku lat 90. i były manifestami w sporze dotyczącym powinności poezji w nowej rzeczywistości. Rola Mickiewicza była w tych utworach marginalizowana lub, co najwyżej, miała charakter ambiwalentny. Autor *Konrada Wallenroda* funkcjonował jako symbol poezji tyrtejskiej i to znaczenie na początku lat 90. ubiegłego stulecia łączyło się z rodzajem zasufladkowania, programowego lekceważenia części jego twórczości.

Im dłużej jednak żyjemy w niepodległej Polsce, tym bardziej dystans do Mickiewicza i jego poetyckiego dzieła zamienia swój charakter. Wydaje mi się, że etap nągrywania się i „wykrzywania gęby” mamy już za sobą. Owszem, zdarzają się wiersze, w których Mickiewiczowska obecność wiąże się z kpiną czy ironicznym wygłupem, ale są one nieliczne i zwykle niezbyt przemyślane. Coraz częściej natomiast postawa wobec Mickiewicza wiąże się z uznaniem i akceptacją jego dorobku, przejawia się w sięganiu po mocne frazy poetyckie głęboko zakorzenione w Mickiewiczowskim języku, staje się sygnałem odkrywania uniwersalnego charakteru jego twórczości. Słowem – jawi się jako niezawodna metoda wywoływania „nieśmiertelnych pieśni”.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

Antologia nowej poezji polskiej 1990-1991, pod red. Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego, Kraków 2001.

Baran Marcin, *Mistyka i zmysły*, Kraków-Budapeszt 2008.

Biedrzycki Miłosz, *Dwa groszki*, Kraków 1994.

Biedrzycki Miłosz, *, Kraków-Warszawa 1993.

Baran Marcin, *Destylat*, Kraków 2001.

Baran Marcin, *Zebrane. Wiersze i poematy 1983-2013*, Kraków 2013.

Barańczak Stanisław, *Kontrapunkt*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 375.

Cecko Marcin, *Rozbiorek*, Kraków 2004.

Czytelnicy do piór! Onamudaje!, „Książki. Magazyn do czytania” 2014, nr 2, s. 81.

Dąbrowski Tadeusz, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009.

Dąbrowski Tadeusz, *Mazurek*, Kraków 2002.

Dąbrowski Tadeusz, *Te Deum*, Kraków 2007.

Dehnel Jacek, *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999-2010*, Wrocław 2011.

Dłuski Stanisław, *Dom i świat*, Warszawa 1998.

Dłuski Stanisław, *Pelargonia dla najstarszej kurwy z Placu Wolności* - http://www.prores.nazwa.pl/prometej/plugins/p2_news/printarticle.php?p2_articleid=116 [Dostęp: 18.06.2014].

Dłuski Stanisław, *Samotny zielony krawat*, Warszawa 2001.

Dłuski Stanisław, *Szczęśliwie powieszony*, Rzeszów 2010.

Dzień Mirosław, *Dylemat*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 5.

Dzień Mirosław, *Pelnia albo Mickiewicz*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 5.

Fijałkowski Tomasz, *Rozgrzewka*, Wrocław 2006.

- Foks Dariusz, Jaworski Krzysztof, *Jazz zmartwychwstania*, [w:] *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku*, Wybór i oprac. Paweł Dunin-Wąsowicz, Jarosław Klejnocki, Krzysztof Varga, Warszawa 1997.
- Foks Dariusz, *Konrad Wallenrod*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 8.
- Froński Maciej, *Poezja spokoju moralnego*, Kraków 2008.
- Froński Maciej, *Rozpoznanie bojem*, Nowa Ruda 2006.
- Goethe Johann Wolfgang, *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, przeł. Aleksander Guttry, t. 1-2, Warszawa 1957.
- Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk*, Kraków 2004.
- Grzebalski Mariusz, *Kronika zakłóceń*, Wrocław 2010.
- Gutorow Jacek, *Nad brzegiem rzeki (1990-2010)*, Wrocław 2010.
- Herbert Zbigniew, *Potęga smaku*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 523.
- Honet Roman, Czyżowski Mariusz, *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*, Kraków 2001.
- Jarniewicz Jerzy, *Makijaż*, Wrocław 2009.
- Jarniewicz Jerzy, *Na dzień dzisiejszy i chwilę obecną*, Wrocław 2012.
- Jarniewicz Jerzy, *Skądinąd (1977-2007)*, Wrocław 2007.
- Jarniewicz Jerzy, *Wybór wiersza*, Poznań 2012.
- Jaworski Krzysztof, *Czas triumfu gołębi*, Wrocław 2000.
- Jaworski Krzysztof, *Drażniące przyjemności*, Wrocław 2008.
- Klejnocki, *Burza, szepty*, „Tytuł” 1994, s. 114.
- Klejnocki Jarosław, *Plac Konstytucji, szósta rano*, [w:] idem, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998.
- Kleszcz Krzysztof, *Erotyk Adama* – [http://www.literackie.pl/utwory.asp?idautora=105&idtekstu=3653&lang=\\$z](http://www.literackie.pl/utwory.asp?idautora=105&idtekstu=3653&lang=$z). [Dostęp: 17.01.2013].
- Kleszcz Krzysztof, *Cała Polska czyta? „Pana Tadeusza”?*, „Czterdzieści i cztery” 2012, nr 5, s. 128.
- Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, wstęp. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955.
- Koehler Krzysztof, *Nieudana pielgrzymka*, Warszawa-Kraków 1993.

- Koehler Krzysztof, *Świątynia*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 3, s. 11.
- Koehler Krzysztof, *Trzecia część*, Kraków 2003.
- Koehler Krzysztof, *Partyzant prawdy*, Kraków-Warszawa 1996.
- Koehler Krzysztof, *Wiersze*, Kraków 1990.
- Komoń Magdalena, *pudełko na makaron*, Warszawa 2005.
- Konstrat Bartosz, *Samochody i krew*, Kraków 2009.
- Król Robert, *Czternastki*, Poznań 2010.
- Król Robert, *Lida*, Tychy 2004.
- Król Robert, *Pamięć podręczna*, Kraków 2009.
- Kurek Marcin, *Oleander*, Warszawa 2010.
- Lenkowska Krystyna, *Ukraina Ukraina*, „Twórczość” 2010, nr 1, s. 21-22.
- Machej Zbigniew, *Kraina wiecznych zer*, Legnica 2000.
- Machej Zbigniew, *Prolegomena*, Legnica 2003.
- Machej Zbigniew, *Wiersze przeciwko opodatkowaniu poezji*, Wrocław 2007.
- Machej Zbigniew, *Wspomnienia z poezji nowoczesnej*, Wrocław 2005.
- Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 r.*, wyb. i oprac. Paweł. Dunin-Wąsowicz, Jarosław Klejnocki, Krzysztof Varga
- Majeran Tomasz, *Elegia na dwa głosy*, Wrocław 1994.
- Majeran Tomasz, *Ruchome święta*, Wrocław 2001.
- Mann Tomasz, *Czarodziejska góra*, przeł. Józef Kramsztyk i Jan Łukowski; posł. Roman Karst, t. 1-2, Warszawa 1965.
- Marcinkiewicz Paweł, *Tivoli*, Kraków 2000.
- Marcinkiewicz Paweł, *real,-*, Krosno 2004.
- Marcinkiewicz Paweł, *Dni*, Poznań 2009.
- Marcinkiewicz Paweł, *Świat dla opornych*, Kraków 1997.
- Marcinkiewicz Paweł, *Uciekaj Macinkiewicz uciekaj*, Warszawa 1990.

- Marcinkiewicz Paweł, *Zawieram z tobą przymierze*, Kraków 1993.
- Marcinkiewicz Paweł, *Zostaw noc, niech płynie*, Opole 1989.
- Mickiewicz Adam, *Cisza morska* [w:] idem, *Poezje*, t. 2, wstęp i układ Józef Kallenbach, Kraków 1928, s. 76
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 2: *Poematy*, oprac. Władysław Floryan, Warszawa 1994.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Zofia Stefanowska, Warszawa 1995.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Zbigniew Jerzy Nowak, Warszawa 1995.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Zbigniew Dokurno, Warszawa 1997.
- Mickiewicz Adam, *Wybór poezyj*, oprac. Czesław Zgorzelski, t. 1-2, Wrocław 1986.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, t. 1, Wrocław 1981.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz*, komentarze, oprac. i wstęp S. Pigoń, BN I, 83, Wrocław 1972.
- Mickiewicz a my [ankieta], „Kartki” 1998, nr 18.
- Mickiewicz dojadą Słowackiemu - <http://krzysztofjaworski.blogspot.com/2014/03/mickiewicz-dojada-slowackiemu.html> [Dostęp: 20.06.2014].
- Mickiewicz, Słowacki i my [ankieta] „Krasnogruda” 1999, nr 1.
- Miłosz Czesław, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Mirahina Agnieszka, *Radiowidmo*, Wrocław 2009.
- Mitzner Piotr, *Podmiot domyślny*, Warszawa 2007.
- MLB [Biedrzycki Miłosz], 69, Warszawa 2006.
- MLB [Biedrzycki Miłosz], *Sofostrofa i inne wiersze*, Kraków 2007.
- Mueller Joanna, *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003.
- Niewiadomski Andrzej, *Kruszywo*, Legnica 2001.

- Norwid Cyprian, *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa 1968.
- Nowaczewski Artur, *Commodore 64*, Sopot 2005.
- Nowaczewski Artur, *Elegia dla Iana Curtisa*, Sopot 2010.
- Nowakowska Klara, *Romatyczność*, [w:] *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1991*, pod red. Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego, Kraków 2001.
- Nowakowska Klara, *Tekst i ja (szkic)*, http://www.biuroliterackie.pl/przytan/czytaj.php?site=100&co=txt_0979 [Dostęp 2012.06.26].
- Nowakowska Klara, *Zrosty*, Łódź 2000.
- Pasewicz Edward, *Drobne! Drobne!*, Poznań 2008.
- Pewnego rodzaju historyjki, z Marcinem Sendeckim rozmawia B. Adamek – <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/pewnego-rodzaju-historyjki/> [Dostęp: 12.11.2014].
- Pióro Tadeusz, *Asortyment*, Poznań 2008.
- Pióro Tadeusz, *Warszawianka*, „Kresy” 1993, nr 16, s. 78-81.
- Pióro Tadeusz, *O dwa kroki stąd 1992-2011*, Wrocław 2011.
- Podgórnik Marta, *Pięć opakowań*, Wrocław 2008.
- Podgórnik Marta, *Dwa do jeden*, Wrocław 2006.
- Podsiadło Jacek, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1998.
- Poezi na nowy wiek*, red. Roman Honet, Wrocław 2010.
- Poezja do śpiewania. Bank wierszy. 1. Edycja konkursu na muzyczną interpretację wiersza* – http://portliteracki.pl/wp-content/uploads/2014/10/Poezja_do_spiewania_2015_-_Bank_wierszy.pdf [Dostęp: 30.10.2014].
- Poświatowska Halina, *Jestem Julią*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 1993, s. 35.
- Różycki Tomasz, *Dwanaście stacji*, Kraków 2009.
- Różycki Tomasz, *Kolonie*, Kraków 2007.
- Różycki Tomasz, *Księga obrotów*, Kraków 2010.
- Różycki Tomasz, *Wiersze*, Warszawa 2004.
- Rybicki Robert, *Motta robali*, Mikołów 2005.

- Sendecki Marcin, *22*, Poznań 2009.
- Sendecki Marcin, *Błam 1985-2011*, Wrocław 2012.
- Sendecki Marcin, *Farsz*, Wrocław 2011.
- Sendecki Marcin, *Pół*, Wrocław 2010.
- Sendecki Marcin, *Trap*, Wrocław 2008.
- Sienkiewicz Henryk, *Potop*, Warszawa 1999.
- Słowacki Juliusz, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996.
- Słowacki Juliusz, *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, [w:] idem, *Poematy*, t.1, oprac. Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak, Poznań 2009.
- Słowacki Juliusz, *Uspokojenie*, [w:] idem, *Wiersze*, oprac. Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak, Poznań 2005, s. 285-288.
- Słowacki, *Rozłączenie*, [w:] idem, *Wiersze*, oprac. Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak, Poznań 2005, s. 99.
- Solistki. Antologia poezji kobiet (1989 -2009)*, red. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska, Warszawa 2009.
- Sosnowski Andrzej, *Jedna linijka: z wiersza Adama Mickiewicza – prezentacja filmowa*. Realizacja: Artur Burszta, Jolanta Kowalska Spisane za: <http://blitest.portliteracki.pl/autorzy/andrzej-sosnowski-3/media/?singlemovie=97663>.
- Sosnowski Andrzej, *Poems*, Wrocław 2010.
- Sosnowski Andrzej, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009.
- Sosnowski Jerzy, *Daleko od Splügen (Przyjechał cyrk)*, „Fraza” 2013, s. 164.
- Sośnicki Dariusz, *O rzeczach i ludziach*, Wrocław 2011.
- Suska Dariusz, *Czysta ziemia 1998-2008*, Wrocław 2008.
- Suska Dariusz, *DB 6160221*, „Frona” 1998. nr 7, s. 46-47.
- Suska Dariusz, *Duchy dni*, Wrocław 2012.
- Szlosarek Artur, *Karp srebrnopióry*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 70-72.
- Szlosarek Artur, *Popiół i miód*, Kraków 1996.

- Szlosarek Artur, *To lubię*, „NaGłos” 1994, nr 17 s. 6.
- Szlosarek Artur, *Wiersze powtórzone*, Kraków 2002.
- Szymańska Adriana, *In terra*, Kraków 2003.
- Szymańska Adriana, *Lato 1999*, Warszawa 2000.
- Szymańska Adriana, *Urojenie*, Warszawa 1995.
- Szyborska Wisława, *Elegia podróżna*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 75.
- Świetlicki Marcin, *Wiersze*, Kraków 2011.
- Świetlicki Marcin, *Zimne kraje*, Warszawa 2002.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Imię i znamię*, Wrocław 2011.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Oddam wiersze w dobre ręce (1998-2010)*, Wrocław 2010.
- Tuwim Julian, *Kwiaty polskie*, [w:] idem, *Dzieła*, t.1, Kraków 1955.
- Wątor Przemysław, *Trzecia przepaść ziemi*, Kraków 2001.
- Wencel Wojciech, *Burza*, [w:] *Wiersze*, 1995, s. 23.
- Winiarski Jakub, *Piosenki starego serca*, Brzeg 2011.
- Witkowski Przemysław, *Preparaty*, Wrocław 2010.
- Wojdyło Marek, *Duchy i dusze*, Kraków 2007.
- Wyspiański, *Wesele*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. IV, red. zesp. pod kier. Leona Płoszowskiego, Kraków 1958.
- Zbierska Magdalena, *Wibrujące ucho*, Brzeg 2009.

Bibliografia przedmiotowa:

- Adam Mickiewicz. *Dwa wieki kultury polskiej*, pod red. Kazimierza Maciąga i Marka Stanisza, Rzeszów 2007.
- Adam Mickiewicz w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych, pod. red. Ireny Jokiel, Małgorzaty Burzki-Janik, Opole 2012.
- Aluzja literacka, Teoria – interpretacje – konteksty*, praca zbiorowa pod red. Andrzeja Stoffa i Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007.
- Baczewski Marek Krystian Emanuel, *Andrzej Lepper polskiej poezji*, recenzja tomiku Roberta Rybickiego *Motta robali* <http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=54&idtekstu=1200&lang=PL> [Dostęp: 28.01.2014].
- Bagłajewski Arkadiusz, *Mickiewicz wśród „klasycystów” i „barbarzyńców”*, „Kresy” 1999, nr 2/3 (38-39), s. 111-122.
- Bagłajewski Arkadiusz, *O tradycji romantycznej, czyli Mickiewicz - dzisiaj (uwag kilka)*, „Zeszyty Szkolne” 2005, nr 3, s. 24-35.
- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1996.
- Baran Marcin, *Jakie znaczenie ma dla ciebie poezja Adama Mickiewicza? (Zadanie domowe)*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8.
- Bąk Magdalena, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Belkot Mannowskiego humanizmu*, z Tadeuszem Piórą rozmawia Beata Adamek, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0612 [Dostęp: 27 października 2011].
- Bełza Władysław, *Maryla i jej stosunek do Mickiewicza*, Lwów 1887.
- Bereś Stanisław, *Świetlicki, bękart Mickiewicza*, „Dziennik”, 16-17 XII 2006, s. 28-29.
- Bielik-Robson Agata, *Podglądanie, czyli głód rzeczywistości*, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 2000, nr 6 – <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/44/bielik.html> [Dostęp: 12.11.2014].
- Bielska-Krawczyk Joanna, *Obraz utracony*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 4.
- Bieg bez przeszkód?*, [rozmawiają Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński], „Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” nr 13/14 (31/32), Kraków, 20-27 grudnia 1998.

- Bielska-Krawczyk Joanna, *Obraz utracony*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1999, nr 4, s. 118-120.
- Bierut Jacek, *Otruty kwiatem*, „Akcent” 2011, nr 1.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002.
- Blüth Rafał Marcei, *Psychogeneza „Snu w Dreźnie”*, [w:] idem, *Pisma literackie*, oprac. Piotr Nowaczyński, Kraków 1987, s. 19-53.
- Błoński Jan, *Romans z tekstem*, Kraków 1981.
- Bonowicz Wojciech, *Wytłumaczenie*, „Kartki”, nr 18, 1998, s. 6.
- Borges Jorge Luis, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzusi, przypisy oprac. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Warszawa 2003.
- Borowy Wacław, *O poezji Mickiewicza*, t. I, Lublin 1958.
- Bortnowski Stanisław, *Arcydzieła Mickiewicza – kontekst szkolny*, [w:] „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Recepcja*, pod red. Bogusława Doparta, Kraków 2006, s. 457-469.
- Bronarski Alfons, *Z dziejów pobytu i kultu Adama Mickiewicza w Szwajcarii*, [w:] *Adam Mickiewicz. Księga na stulecie zgonu*, Londyn 1959, s. 110-137.
- Brzozowski Jacek, *Kilka uwag o recepcji poetyckich ech liryków lozańskich*, [w:] *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Zofia Trojanowiczowa, Krzysztof Trybuś, Poznań 2002, s. 117-131.
- Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. i wstęp: Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski, Katowice 2003.
- Chojnacki Robert, *Tao profana (o nowych tomach wierszy Jarosława Klejnockiego i Marcina Świetlickiego)*, „Studium” 1998, nr 13/14.
- Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, red. Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski, Warszawa 1996.
- Cieślak Tomasz, *Inspiracje romantyczne w poezji polskiej roczników 60. i 70. (na wybranych przykładach)*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. Małgorzata Łukaszuk i Dariusz Seweryn, Lublin 2007.
- Cyranowicz Maria, *Pawła Marcinkiewicza „Tivoli” czytane w sierpniu 2000 roku na siódmym piętrze bloku ocieplanego styropianem*, „Studium” 2000, nr 4.
- Cysewski Kazimierz., *O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1987.

- Cysewski Kazimierz, *Problematyka kreacji postaci w „Panu Tadeuszu”. Poemat*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo*, pod red. Bogusława Doparta i Franciszka Ziejki, Kraków 1999. s. 231-237.
- Czapliński Przemysław, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003.
- Czapliński Przemysław, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004.
- Czapliński Przemysław, *Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji*, „Kresy” 1998, nr 34.
- Czapliński Przemysław, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.
- Czapliński Przemysław, *Ruchome marginesy*, Kraków 2002.
- Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.
- Czy *gej to postać tragiczna?* Z Edwardem Pasewiczem rozmawia Michał Wybieralski - http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,6885708,Czy_gej_to_postac_tragiczna_.html?as=1. [Dostęp: 28.01.2014].
- Ćwiklak Kornelia, *Hanys i Chadziaj w jednym stali domu*, „Polonistyka” 2006, nr 3, s. 60-62.
- Dakowicz Przemysław, *Wiek kłęski. O Nowaczewskim, Mickiewiczu i innych*, „Topos” 2010, nr 2-3, s. 71-80.
- Dąbrowski Tadeusz, *„Oto przeszedłem połowę drogi przez czas”*, „Topos” 2001, nr 1.
- Dereń Ewa, Polański Edward, *Wielki słownik języka polskiego*, Kraków 2008.
- Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*, red. Joanna Dembińska-Pawelec i Adam Dziadek, Katowice 2006.
- Do Europy – tak, ale bez tych wszystkich trupów*, z Maciejem Frońskim rozmawia Jakub Winiarski <http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=102&idtekstu=2178&lang=PL> [Dostęp: 17.02.2014]
- Dobrzycki Stanisław, *Rodowód Telimeny*, Warszawa 1934.
- Dopart Bogusław, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
- Dopart Bogusław, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002.
- Dopart Bogusław, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999.

- Drogoszewski Aureli, *Mickiewicz poznaje Marylę*, „Ruch Literacki” 1930, nr 9.
- Dunin-Wąsowicz Paweł, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2005.
- Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, pod red. Arlety Galant i Ingi Iwasiów, Szczecin 2008.
- „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. Bogusław Dopart, Kraków 1999.
- Eliot Thomas Stearns, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
- Fisiak Jacek, Adamska-Sałaciak Arleta, Idzikowski Mariusz, Jankowski Michał, *Podręczny słownik angielsko-polski, polsko-angielski*, Essex 1999.
- Friedrich Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przełożyła i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Mielecki, Gdańsk 2014.
- Gliński Mikołaj, *Andrzej Sosnowski „Sylwetki i cienie”* – <http://culture.pl/pl/artykul/andrzej-sosnowski-sylwetki-i-cienie> [Dostęp: 15.10.2014 r.].
- Głowiński., *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Głowiński Michał, *O stylizacji*, [w:] idem, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Głowiński Michał, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] idem, *Prace wybrane*, pod red. Ryszarda Nycza, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 136-153.
- Głowiński Michał, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007.
- Głowiński Michał, *Tradycja literacka*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. Henryka Markiewicza, Wrocław 1967.
- Gniewko, syn rybaka* – opis filmu – <http://www.filmweb.pl/serial/Gniewko%2C+syn+rybaka-1969-36962/descs> [Dostęp: 29.01.2014].
- Goethe Johann Wolfgang, *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, przeł. A. Guttry, t. 1-2, Warszawa 1957.

- Górski Konrad, *Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)*, „Twórczość” 1961, nr 8, s. 101-124.
- Górski Konrad, *Onomastyka Mickiewicza*, [w:] idem, *Mickiewicz artyzm i język*, Warszawa 1977.
- Górski Konrad, *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*, Lublin 1984.
- Grupiński Rafał, Kiec Izolda, *Niebawem spadnie błoto*, Poznań 1997.
- Gutorow Jacek, *A imię jego nieprzewidywalność*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 30.
- Gutorow Jacek, *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 35.
- Gutorow Jacek, *Spiętrzone lustro wody*, [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, w opracowaniu i ze wstępem Dariusza Nowackiego, Katowice 2003, s. 230-235.
- Gutorow Jacek, *Niepodległość głosu*, Kraków 2003.
- Gutorow Jacek, *Quelle o „Kruszywie” Andrzeja Niewiadomskiego* – http://www.biuro-literackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0929 [Dostęp: 11.02.2014].
- „Gwałtu, rety, co się dzieje”, czyli „coś” poważnego o romantyzmie, z udziałem: Ewy Graczyk, Doroty Siwickiej, Danuty Sosnowskiej, Arkadiusza Bałajewskiego, Marka Bieńczyka, Aleksandra Nawareckiego, „Kresy” 1994, nr 2.
- Hahn Wiktor, *Udział Słowackiego w uczcie ku czci Mickiewicza*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, pod red. Z. Czernego i inn., Kraków 1961.
- Hetman Grzegorz, *Opinie o książce Andrzeja Sosnowskiego „Po tęczy”* – <http://biuroliterackie.pl/ksiazki/po-teczy-2/opinie/> [Dostęp: 12.11.2014].
- Historia Literatury Polskiej w dziesięciu tomach*, t. V, *Romantyzm*, cz. I, red. Anna Skoczek, Bochnia-Kraków-Warszawa
- Honet Roman, *Poeci na nowy wiek. Rocznik 2006* – <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/poeci-na-nowy-wiek-rocznik-2006/> [Dostęp: 17.02.2014.]
- Hutnikiewicz Artur, *Młoda Polska*, Warszawa 2004.
- Ile kosztuje słowo do Polski? Z Marcinem Kurkiem rozmawia Agnieszka Wolny-Hamkało*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 239.
- Interpretacyjna improwizacja*, z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Małgorzata Iwanek – <http://popmoderna.pl/wywiad-andrzej-sosnowski/> [Dostęp: 15.10.2014 r.].
- Jack Sparrow spotyka Adama Mickiewicza*, z Arturem Nowaczewskim o *Elegii dla Iana Curtisa*, działalności krytycznej i podróżach rozmawia Marek Doskocz – <http://szafa.strefa.pl/35/35/htm/wywiad/doskocz.html>.

- Janion Maria, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 48-95.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonych dzieł*, Gdańsk 2004.
- Jaworski Paweł, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009.
- Jurzysta Marcin, *Andrzej, jak jasno!*, „Odra” 2008, nr 11.
- Kaczmarek Paweł, *Opuszczone przestrzenie, nieobecne chwile* [w:] „Odra” 2010, nr 5.
- Kaczmarek Paweł, *Sceny szaleństwa*, „Tygiel Kultury” 2009, nr 7-9.
- Kalandycki Mariusz, *Szczęśliwie niepowieszony*, „Topos” 2009, nr 5.
- Kałuża Anna, *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.
- Kałuża Anna, *Opinie o książce* – <http://biuroliterackie.pl/ksiazki/rozgrzewka-3/opinie/> [Dostęp: 11.10.2013].
- Kałuża Anna, *Słumienia*, „Fa-art” 2009, nr 4.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994.
- Kępiński Piotr, *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław 2007.
- Kępiński Piotr, „*Ma w sobie przeszkodę*”, „Czas Kultury” 1999, nr 4.
- Kępiński Zdzisław, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.
- Kierkegaard Søren, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. Bronisław Świdorski, Warszawa 2000.
- Kiślak Elżbieta, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.
- Kleiner Juliusz, *Mickiewicz, t.1, Dzieje Gustawa*, Lublin 1995.
- Kleiner Juliusz, *Mickiewicz, t.2, cz. 1, Dzieje Konrada*, Lublin 1997.
- Kleiner Juliusz, *Mickiewicz, t.2, cz. 2, Dzieje Konrada*, Lublin 1998.
- Kleiner Juliusz, „*Pan Tadeusz*” – *książka budująca*, [w:] idem, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. Artur Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 286-300.

- Klejnocki Jarosław, *Destylat*, Baran, Marcin – <http://wyborcza.pl/1,82204,706322.html> [Dostęp: 29.01.2014 r.].
- Klejnocki Jarosław, *W sieci syndromu muzealnego ciecica*, „Res Publica Nowa” 1998, s. 69.
- Kliniczny przypadek mizantropa*, z Tomaszem Fijałkowskim rozmawia Tomasz Ważny, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/kliniczny-przypadek-mizantropa/> [Dostęp: 12.11.2014].
- Knaflewska Joanna, *Adam Mickiewicz*, Poznań (brak daty wydania).
- Kobierski Radosław, *Światło nic ponadto*. http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_0405 [Dostęp: 7.09. 2013].
- Kociuba Grzegorz, *De profundis... i co dalej*, [w:] „Topos” 2009, nr 4.
- Kołąkowski Leszek, *Kapłan i błazen*, [w:] idem, *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, Kraków 2010.
- Koper Sławomir, *Kobiety w życiu Mickiewicza*, Warszawa 2010.
- Koropeczyj Roman, *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*, przeł. Małgorzata Glasenapp, Warszawa 2013.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *W poetyckim supermarkecie*, „Znak” 1998, nr 6.
- Kowalczykowa Alina, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.
- Kowalczykowa Alina, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 39-57.
- Kramsztyk Zygmunt, *Bohaterowie „Pana Tadeusza”*, t. 4, Warszawa 1910.
- Kridl Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzec o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, pod red. Zygmunta Czernego [i in.], Kraków 1961.
- Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. Jacka Kolbuszowskiego, Wrocław 1993.
- Kubacki Wacław, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951.
- Kubacki Wacław, *Zima miejska*, [w:] idem, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 61-86.

- Kuczera-Chachulska Bernadetta, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Warszawa 2002.
- Kudyba Wojciech, *Śmierć męskich mitów*, „Acana” 2010, nr 96, s. 216-219.
- Kuik-Kalinowska Adela, „*Był sad...*” – *O kontekstach i poetyce jednego z opisów*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, pod. red. Bogusława Doparta i Franciszka Ziejki, Kraków 1999, s. 477-498.
- Kuziak Michał, *Mickiewicz wobec nowoczesności*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. idem, Kraków 2009, s. 81-108.
- Kuziak Michał, *Romantyzm i nowoczesność?*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. idem, Kraków 2009, s. 5-13.
- Kuźnicki Sławomir, *Jeszcze Polska nie zginęła*, „Tygiel Kultury” 2003, nr 7-9, s. 234-236.
- Kuźnicki Sławomir, recenzja tomiku *Ę* Krzysztofa Kleszcza, „Red” 2010, nr 2 – http://1.bp.blogspot.com/_kfgk59pnXBI/S5aKJm4yTHI/AAAAAAAAAC3U/463UbVqylXo/s1600-h/Recenzja+z+RED-a.jpg [Dostęp: 12.11.2014].
- Legeżyńska Anna, Śliwiński Piotr, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000.
- Lekszycki Paweł, *Czy Robert Król ma słabą pamięć?*, „ArtPapier”, nr 14, 2009 – <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=88&artykul=2029&kat=17> [Dostęp: 11.11.2014].
- Liryka polska. Interpretacje*, pod red. Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego, Kraków 1971.
- Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. Marian Stala, Kraków 1998.
- List Episkopatu Polski na temat przykazań kościelnych* – http://episkopat.pl/dokumenty/listy_pasterskie/4515.1,List_Episkopatu_Polski_na_temat_przykazan_koscielnych.html [Dostęp: 20.11.2014].
- Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Kraków 1999.
- Literatura polska 1990–2000*, t.1, pod red. Tomasza Cieślaka i Krystyny Pietrych, Kraków 2002.
- Litwornia Andrzej, *Nad tekstem Mickiewicza „Śniła się zima...”*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z.2, s. 29-39.
- Łubieński Tomasz, *M jak Mickiewicz*, Warszawa 1998.
- Łukasiewicz Jacek, *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003.

- Machej Zbigniew, *Mickiewicz, Słowacki i my. Wyniki ankiety wśród młodych polskich poetów* – http://pogranicze.sejny.pl/krasnogruda_nr_11_zbigniew_machej_mickiewicz_slowacki_i_my_wyniki_ankiety_wsrod_mlodych_polskich_poetow,1311-1,12369.html [Dostęp: 20.08.2014].
- Maciąg Włodzimierz, *Muza Soplicowska*, „Życie Literackie” 1960, nr 60.
- Mackiewicz Paweł, *Przechodzisz albo wpadasz*, „Odra” 2008, nr 10.
- Madejski Jerzy, „*Admonicja na adhortację*”, „Nowe Książki” 2009, nr 8.
- Magical Mystery Tour*, z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Maciej Topolski <http://niedoczytania.pl/magical-mystery-tour-z-andrzejem-sosnowskim-rozmawia-maciej-topolski/> [Dostęp: 4.03.2013].
- Maliszewski Karol, *Dziewczyna z ostrym profilem*, „Studium” 2000, nr 2/3.
- Maliszewski Karol, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.
- Maliszewski Karol, *Proste zestawienia i dalsze konsekwencje*, „Nowy Nurt” 1996, nr 2.
- Maliszewski Karol, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006.
- Mam oko na zmarłych*, z Agnieszką Mirahiną rozmawia G. Czekański – http://www.biuro-literackie.pl/przy-stan/czytaj.php?site=100&co=txt_1672 .Dostęp [22.01.2014].
- Marecki Piotr, Stokfiszewski Igor, Witkowski Michał, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002.
- Markiewicz Henryk, Romanowski Andrzej, *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, Warszawa 2007.
- Markiewicz Henryk, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markiewicz Henryk, *Parodia i inne gatunki literackie*, [w:] idem, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976.
- Massi Leonardo, *Granice we mgle. O poezji Tomasza Różyckiego*, przeł. Katarzyna Skórska. http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_1_masi.pdf.
- Mejle z cieniami*, z Tomaszem Różyckim rozmawia Jolanta Kowalska – http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/288/mejle_z_cieniami/ [Dostęp: 1.05.2013 r.].
- Melecki Maciej, *Przypadek bardziej skomplikowany*, Legnica 1997.
- Mickiewicz [ankieta]*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8.

- Mickiewicz czyli wszystko...*, z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa, Warszawa 1994.
- Mickiewicz czytany w szkole. Materiały z konferencji naukowej nauczycieli, 23-25 września 2005*, pod red. Jacka Brzozowskiego i Krystyny Pietrych, Łódź 2007.
- Mickiewicz. Encyklopedia*, red. Jarosław Marek Rymkiewicz, Dorota Siwicka, Alina Witkowska, Marta Zielińska, Warszawa 2001.
- Mickiewicz. Sen i widzenie*, pod. red. Zbigniewa Majchrowskiego i Wojciecha Owczarskiego, Gdańsk 2000.
- Miller Henry, *Książki mojego życia*, Warszawa 2002.
- Mirahina Agnieszka, *O sobie (wypowiedź, nie wiersz)*, „Wakat/Notoria” – <http://www.sdk.pl/wakat/nr11/AgnieszkaMirahina.html> [Dostęp: 12.11.2014].
- Na własny rachunek*. Z Tomaszem Różyckim rozmawia Beata Zaręba, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 47. Dodatek: „Książki w Tygodniku”.
- Nie można mnie czytać „przez coś”*, z Tomaszem Różyckim rozmawia Przemysław Witkowski, „Odra” 2009, nr 2.
- Nocne krytyków czaty*, o tomiku Roberta Rybickiego *Motta Robali* rozmawiają Piotr Sobolczyk i Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Tygiel Kultury” 2006, nr. 10-12.
- Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*, pod red. Przemysława Czaplińskiego, Piotra Śliwińskiego, Poznań 2006.
- Norwid Cyprian, *Bema pamięci żałobny-rapsod*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1968.
- Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, pod red. Tomasza Cieślaka, Krystyny Pietrych, Kraków 2009.
- Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, pod red. Hanny Gosk, Warszawa 2010.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- O poezji pokolenia przełomu*, rozmawiają Marian Stala i Paweł Próchniak, „Polonistyka” 2010, nr 3, s. 6-17.
- Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku*, pod. red. Ilona Glatzel, Jerzy Smulskiego i Anny Sobolewskiej, Toruń 1999.
- Opacki Ireneusz, *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.

- Opinie o tomie „Oleander” Marcina Kurka*, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 112.
- Orliński Marcin, *Konkretna nadrealina*, „Twórczość” 2008, nr 7.
- Orliński Marcin, *Zasady projektowania*, „Arterie” 2009, nr 2.
- Orska Joanna, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.
- Orska Joanna, *Liryczny hochsztapler*, „Fa-art” 2002, nr 4, s. 55.
- Owczarski Wojciech, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002.
- Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Recepcja*, pod red. Bogusława Doparta, Kraków 2006.
- Parnas Bis – słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1998.
- Pasterski Janusz, *Tradycja mickiewiczowska w poezji Krzysztofa Karaska*, [w:] *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, studia pod red. Kazimierza Maciąga i Marka Stanisza, Rzeszów 2007, s. 515-524.
- Pawelec Dariusz, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998.
- Piechota Marek, Lyszczyński Jacek, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000.
- Pieńkosz Konstanty, *Mgła i światło*, „Wież” 2001, nr 3.
- Pigoń Stanisław, *Pan Tadeusz. Wzrost, wielkość i sława*, Kraków 2002.
- Pilarski Przemysław, *Dąbrowski na sprzedaż*, „Pracowania” 2002, nr 29-30.
- Pindel Tomasz, *Literatura klozetowa*, „Bluszcz” 2012, nr 5, s. 91.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3 popr., Poznań-Warszawa 1990.
- Piwińska Marta, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.
- Podsiadło Jacek, *Poezja po byku*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 160.
- Podsiadło Jacek, *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24.
- Podhorski-Okołów Leonard, *Tadeusz i Zosia*, [w:] idem, *Realia Mickiewiczowskie*, Warszawa 1955, t. 2.
- Poetów akceptuje Adam Michnik*, z Marcinem Świetlickim rozmawia Robert Ziębiński, „Newsweek” 2011 - <http://kultura.newsweek.pl/marcin-swietlicki--poetow-akceptuje-adam--michnik,77480,1,2.html> [Dostęp: 20.07.2014].

- Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, pod red. Małgorzaty Łukaszuk i Dariusza Seweryna, Lublin 2007.
- Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, pod red. Aleksandra Głowczewskiego i Macieja Wróblewskiego, Toruń 2007.
- Poprawa Adam, *Dwa lub trzy razy M, dystychem elegijnym o zmiennym rytmie*, „Odra” 2010, nr 11.
- Pożegnanie z romantyzmem*, z Marią Janion rozmawia Andrzej Bernat, „Nowe Książki” 1991, nr 6, s. 1-4.
- Prejs Bogdan, *Zrzucam płaszcz Konrada*, „Gazeta Mikołowska” – cyt za. <http://maciekfronski.dzs.pl/recenzje/zrzucam-plaszcz-konrada/> [Dostęp: 18.02.2014].
- Prokop Jan, *Adam Mickiewicz: „Nad wodą wielką i czystą”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego, Kraków 1971.
- Próchniak Paweł, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008.
- Przybylski Ryszard K., *Ofensywa w rozproszeniu (niby-wprowadzenie do dyskusji)*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, Poznań XI 1995.
- Rabizo-Birek Magdalena, *„Ballady i romanse” naszych czasów. O tomiku „Anima” Tomasza Różyckiego*, [w:] *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, pod red. K. Maciąga i M. Stanisza, Rzeszów 2007, s. 306-323.
- Rabizo-Birek Magdalena, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Rabizo-Birek Magdalena, *Romantyk postmodernistyczny? O poezji Tadeusza Dąbrowskiego*, [w:] *Nowa poezja. Twórcy – tematy – motywy*, pod red. Tomasza Cieślaka i Krystyny Pietrych, Kraków 2009, s. 439-460.
- Rabizo-Birek Magdalena, *Tomasza Różyckiego poetyckie podróże na Ukrainę*, [w:] *Pogranicze kulturowe. Odrębność – wymiana – przenikanie – dialog*, pod red. Oksany Weretiuk, Jana Wolskiego i Grzegorza Jaśkiewicza, Rzeszów 2009, s. 288-307.
- Reimann Aleksandra, *„Więc ile kosztuje słowo do Polski?”*, „Nowe Książki” 2011, nr 1.
- Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Kraków 2009.
- Rosiek Stanisław, *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013.
- Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, rozm. Magdalena Rybak, fot. Elżbieta Lempp, Wrocław 2007.

- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Baket*, Warszawa 1991.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Głowa owinięta koszulką*, Warszawa 2012.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Kilka szczegółów*, Warszawa 1994.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Żmut*, Kraków 1991.
- Sadowski Sławomir, *Pojawił się Macinkiewicz*, „Życie” 1997, nr 126.
- Sadulski Bartosz, *Jak wam się wydaje?*, „Dwutygodnik” 2014, nr 146, <http://www.dwutygo-dnik.com/artukul/5547-jak-wam-sie-wydaje.html> [Dostęp: 15.11.2014].
- Sadulski Bartosz, Witkowski Przemysław, *Rozpoznanie pola walki. O poezji roczników 80.*, „Rita Baum” 2009, nr 13.
- Siwicka Dorota, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007.
- Skrendo Andrzej, *Ów Różycki*, „Odra” 2004, nr 1/2, s. 73-74.
- Skuczyński Janusz, *Gdy idą między żywych duchy. Dziady i „Dziady” w dramacie polskim XIX i XX wieku*, Toruń 2005.
- Skwarczyńska Stefania, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] eadem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.
- Skwarczyńska Stefania, *„Zima miejska” jako heroikomiczne opisanie*, „Zagadnienia Literackie” 1946, z. 2, s. 53-58..
- Sławiński Janusz, *Dzieło – Język – Tradycja. Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2000.
- Sławiński Janusz, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.
- Słowacki mistyczny*, pod red. Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachorza i Aliny Kowalczykowej, Wrocław 2009.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. nauk., Bogusław Dunaj, Kraków (brak daty wydania).
- Słownik wyrazów obcych PWN*, pod red. Jana Tokarskiego, Warszawa 1980.
- sMPi (pseud. M. Piotrowski), *Sowizdrzał z osobnej półki*, „Migotania, Przejaśnienia” 2007, nr 16, s. 37.

- Sobolewska Justyna, *A ty co czytasz w toalecie*, „Dziennik” – <http://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/artykuly/66341,sobolewska-a-ty-co-czytasz-w-toalecie.html> [Dostęp: 4.05.2013].
- Solecki Mariusz, *Raj utracony*, „Wyspa” 2010, nr 4, s. 145-147.
- Sosnowski Andrzej, *„Najryzykowniej”*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Sosnowski Jerzy, strona domowa – <http://www.jerzysosnowski.pl/?p=555> [Dostęp: 14.03.2014].
- Sowula Grzegorz, *Pan Tomasz czyli zajazd na Ukrainę*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 71, s. 10.
- Spólna Anna, *Czas zatrzymany, spiętrzony, przywrócony. Odczytania „Pana Tadeusza” w najnowszej poezji polskiej*, [w:] *Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. nauk. Ż. Nalewajk, red. prow. M. Mips, Warszawa 2013, s. 113-132.
- Spólna Anna, *Poemat jako wyzwanie. Narracyjne gry z romantyzmem w „Dwunastu stacjach” Tomasza Różyckiego i „Oleandrze” Marcina Kurka*, [w:] *Narracyjność języka i kultury. Literatura i media*, pod red. Doroty Filar i Doroty Piekarczyk, Lublin 2013.
- Stala Marian, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
- Stala Marian, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011.
- Stala Marian, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004.
- Stala Marian, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stala Marian, *Zmyślane przyjemności przemijania*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 18, s. 13.
- Stala Marian, *Jako jutrzienka zaświeci*, „Apokryf”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego”, nr 14, grudzień 1998.
- Stanisz Marek, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- Stanisz Marek, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
- Stefanowska Zofia, *Próba zdrowego rozumu*, Warszawa 2001.
- Sudolski Zbigniew, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995.
- Szaruga Leszek, *Świat poetycki (XXVI)*, „Zeszyty Literackie” nr 90.

- Szaruga Leszek, *Zobaczone, przeczytane*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 4.
- Szczuka Kazimiera, *Czar, co łby podchmiela*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Czar-%2C+co+%C5%82by+podchmiela-82> [Dostęp 1.03.2013 r.].
- Szlosarek Artur, *Karp srebrnopióry*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 71-72.
- Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, pod red. Dariusza Szczukowskiego i Grażyny B. Tomaszewskiej, Gdańsk 2014.
- Sztuka interpretacji*, wyb. i oprac. Henryk Markiewicz, t. I-II, Wrocław 1971.
- Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. III, wyb. i oprac. Henryk Markiewicz, współudz. Teresa Walas, Kraków 2011.
- Szymańska Adrianna, *Odnaleziona zasada świata*, „Nowe Książki” 2004, nr 8, s. 38-39.
- Szymańska Adrianna, *Pewność i wątplenie*, „Przegląd Powszechny” 2003, nr 1, s. 121.
- Śliwiński Piotr, *Albo Mickiewicz* [w:] idem, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002, s. 208-226.
- Śliwiński Piotr, *12 stacji, Tomasz Różycki*, „Gazeta Wyborcza”, 7 kwietnia 2004 – <http://wyborcza.pl/1,75517,2011525.html> [Dostęp: 1.05.2013].
- Śliwiński Piotr, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012.
- Śliwiński Piotr, *Kruszywo, Niewiadomski, Andrzej* – <http://wyborcza.pl/1,75517,77-9062.html> [Dostęp: 19.01.2014].
- Śliwiński Piotr, *Na co komu Mickiewicz?*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8, s. 81-87.
- Śliwiński Piotr, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
- Świeściak Alina, *Ironiczna nostalgia*, „Dekada Literacka” 2004, nr 5/6, s. 62-67.
- Świeściak Alina, *Poezja o obliczu Różyckiego*, „Res Publica Nowa” 2005, nr 122/123, s. 5.
- Tatara Marian, *O kojącej roli „Pana Tadeusza”*, [w:] idem, *Od Kochanowskiego do Norwida. Lektury i rozprawy*, oprac. Bogusław Dopart i Marek Stanisław, wstępem opatrzył Bogusław Dopart, materiały bibliograficzne zebrał Marek Stanisław, Kraków 2007, s. 153-174.
- Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych*, pod red. Piotra Mareckiego, Igora Stokfiszewskiego i Michała Witkowskiego, Kraków 2002.
- Treugutt Stefan, *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Łódź 1999.

- Urbanowski Maciej, *Poezja chłopcem podszyta*, „Czterdzieści i Cztery. Magazyn Apokaliptyczny”, 2011, nr 3, s. 316-322.
- Varga Krzysztof, *Tęcza grawitacji, Pynchon, Thomas*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie internetowe z 13.01.2006. <http://wyborcza.pl/1,75517,640569.html> [Dostęp: 7.05.2013 r.]
- Walc Jan, *Architekt arki*, Chotomów 1991.
- Wawrzykowska-Wierciochowa Dionizja, *Adam i Maryla. Dzieje romantycznej miłości Adama Mickiewicza i Maryli Wereszczakówny*, Warszawa 1990.
- Wiedemann Adam, *Niespecjalnie...*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7-8.
- Wielki słownik języka polskiego*, red. Edward Polański, Kraków 2008.
- Winiarski Jakub, *Trubadur*, rec. tomiku *Rozpoznanie bojem* Macieja Frońskiego – <http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idtekstu=2136&idautora=102&lang=PL> [Dostęp: 17.02.2014].
- Witkowska Alina, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, [w:] *Słowacki mistyczny*, pod red. Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- Witkowska Alina, Przybylski Ryszard, *Romantyzm*, Warszawa 2003.
- Witkowska Alina, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983.
- Witkowski Przemysław, *Radiowidmo* – recenzja, „Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia” – Dodatek Literacki 2009, nr 4.
- Wolny-Hamkało Agnieszka, *Katalog białych plam*, „Tygodnik Powszechny” – <http://tygodnik.onet.pl/kultura/katalog-bialych-plam/bxh7z> [Dostęp: 20.05.2014].
- Wolny-Hamkało Agnieszka, *Wiersze Jarniewicza jak lusterka*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 281.
- Wolski Paweł, *Dochodzenie do stacji*, „Pogranicza” 2004, nr 6, s. 99-101.
- Wyka Kazimierz, *Duchy poetów podsłuchane*, Kraków 1962.
- Wypełnianie bolesnych luk*, z Tadeuszem Dąbrowskim rozmawia Michał Piotrowski, „Studium” 2002, nr 1.
- Wywiad w zawiasach*, z Klarą Nowakowską rozmawia Agnieszka Mirahina, „Odra” 2012, nr 4.
- Z badań nad polską tradycją literacką*, pod red. Jacka Łukasiewicza, Wrocław 1993.

- Z Tomaszem Różyckim rozmawia Przemysław Witkowski – http://poewiki.org/index.php?title=Strona_osobista:Przemek_Witkowski/Wywiad_z_Tomaszem_R%C3%B3%C5%BCyckim_dla_Odry [Dostęp: 1.04.2013 r.].
- Zawieszony, [o poezji Marcina Świetlickiego dyskutują Jerzy Borowczyk i Michał Larek], „Czas Kultury” 2006, nr 4.
- Zgorzelski Czesław, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 2001.
- Zielińska Marta, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.
- Zielińska Marta, *Opowieść o Gustawie i Maryli czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1998.
- Ziembicki Marcin, *Pochwała nostalgii*, [w:] „Akcent” 2001, nr 1-2.
- Ziołowicz Agnieszka, *Żywioł wody w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 7-8, s. 141-154.
- Zmiana kodu, z Marią Janion rozmawia Adam Krzemiński, „Polityka” 1999, nr 48.
- Zwierzyński Leszek, *Pan Tadeusz – metafizyczny kształt świata w obrazach żywiołów*, [w:] *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, pod. red. Bogusława Doparta i Franciszka Ziejki, Kraków 1999, s. 407-429.
- Żurowski Maciej, „Romantyczność” wśród manifestów romantyzmu, „Poezja” 1975, z. 11-12, s. 70-76, „Poezja” 1975, z. 11-12, s. 70-76.