

# O poszukiwaniach ponowoczesnego sposobu wyrażania tradycji romantycznej

Hans-Georg Gadamer w książce *Aktualność piękna* napisał:

Jako istoty ograniczone tkwimy w tradycji. Niezależnie od tego, czy tę tradycję znamy, czy też nie, czy uświadamiamy ją sobie, czy też jesteśmy na tyle zaślepieni, by myśleć, że zaczynamy od nowa – niczego to nie zmienia w mocy, jaką ma nad nami tradycja. Zmienia wszelako cokolwiek w naszym rozumieniu to, czy tradycjom, spośród których żyjemy, i możliwościom, które nam one zapewniają na przyszłość, śmiało patrzymy w twarz, czy też wyobrażamy sobie, że moglibyśmy się odwrócić od przyszłości, w którą żyjąc wchodzimy, i na nowo się zaprogramować i skonstruować. Tradycja oznacza oczywiście nie tylko konserwowanie, ale i przekazy. Przekazywanie implikuje wszakże to, że nic nie pozostaje w stanie nie zmienionym, tylko się konserwując, a my uczymy się nowego wyrażania i pojmowania dawnych treści<sup>1</sup>.

Warto zapytać, jak po 1989 roku uczymy się nowego wyrażania i pojmowania tradycji, która – jak twierdzi Marcin Król – stała się „niebem i piekłem” Polaków?<sup>2</sup> Tradycji, która przez 200 lat formowała naszą świadomość, styl zachowań, system wartości, kształtowała kanon piękna, nadała formę, ale i zniewoliła naszą zbiorową wyobraźnię; tradycji, dla której nie odnaleziono, jak wielu sądzi, wystarczająco silnego alternatywnego projektu

\* Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Zakład Historii Literatury do 1918 roku.

<sup>1</sup> H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekł. K. Krzemińska, Warszawa 1993, s. 65.

<sup>2</sup> M. Król, *Romantyzm: piekło i niebo Polaków*, seria: *Polskie obrachunki na koniec milenium*, Warszawa 1998.

tożsamościowo-kulturowego, dlatego trwa zakorzeniona zwłaszcza w polskiej mentalności często w wersji anachronicznej, nieprzystającej do doświadczeń współczesnego człowieka.

### O romantyzmie po odzyskaniu niepodległości w 1918 i 1989 roku

Po raz pierwszy ostro i definitywnie zapowiadano zmierzch romantyzmu po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku<sup>3</sup>:

Będziemy zwożić taczkami z placuw, skweruw i ulic ńeświeże mumie mickiewiczów i słowackich. Czas opróżnić postumenty, oczyścić place, przygotować miejsca tym którzy idą<sup>4</sup>.

Naród polski nie może już żyć próchnami królów i dziadów<sup>5</sup>.

Toteż w manifestach futurystów pojawiało się kategoryczne żądanie: „Więcej światła, powietrza, przestrzeni”, by nie żyć zapachem trupa i trumny, „lecz ciałem, nerwami, krwią, żądzą i namiętnością”.

Po raz drugi<sup>6</sup> o końcu romantycznego paradygmatu pisała Maria Janion w 1996 roku – przeświadczona o zmierzchu symboliczno-romantycznej kultury<sup>7</sup>. Rok 1989 i jego polityczne konsekwencje, podobnie jak wcześniej 1918,

<sup>3</sup> Wierzono wówczas, że od romantycznej tradycji od razu i na zawsze da się uwolnić. Poświadczają to deklaracje Słonimskiego z *Czarnej wiosny*, który wołał w uniesieniu „Oczyzna moja wolna, wolna... Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada”, Lechonia piszącego w *Herostratesie*: „Wiosną, niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”, a przede wszystkim obrazoburcze manifestacje futurystów: „Precz – głosił *Nuż w bżuchu* – z ujeżdżaną od 20 wieków przez romantyków, symbolistów i ekspresjonistów nieistniejącą szkapą metafizyki”. Futuryści ostro występowali przeciw romantyzmowi, kwestionując jego dziedzictwo rozumiane jako klasyczna, kanonizowana tradycja kultury narodowej. Ich bunt wzmacniała polemika z Młodą Polską, która w tradycji romantycznej szukała – jak wiadomo – własnej genealogii. Futuryści, oczywiście, byli świadomi roli, jaką romantyzm odegrał w dziejach polskiej kultury. Bruno Jasiński pisał w swym *Mańfescie*: „My, futuryści polscy, składamy w tym miejscu polskiej poezji romantycznej okresu niewoli, której widma dzisiaj bez litości szcuć i dobijać będziemy – hold za to, że w czasach wielkiego skupiańa się i powolnego dojrzewania Narodu Polskiego nie była sztuką „czystą”, a właśnie głęboko narodową” (B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Mańfest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz opracował Z. Jarosiński, wybór i oprac. tekstów H. Zaworska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 8).

<sup>4</sup> Tamże, s. 9.

<sup>5</sup> T. Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmowi – Uwiad starczy symbolizmu – Śmierć programizmu*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 40.

<sup>6</sup> Futurystów i ich postawę wobec tradycji romantycznej przywołuję ze względu na pewne historyczne podobieństwo 1918 i 1989 roku. Nie relacjonuję tu trwających przez wiek XIX i XX polemik z romantyzmem, bo – jak wiadomo – toczyły się one już wewnątrz samego romantyzmu (Słowacki i jego ironiczna koncepcja sztuki), także w pozytywizmie i potem. W tym tekście interesuje mnie czas po 1989 roku, dlatego nie zajmuję się rewizjami romantyzmu Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego, Tadeusza Boya-Zeleńskiego ani też nieprzerwanymi od wieku XIX sporami o romantyzm, a więc i o model polskiej kultury. Z tego samego powodu nie interesuje mnie również twórczość Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka i wielu innych, którzy w znaczący sposób budowali dialog z tradycją romantyczną. Pisała o tym między innymi Marta Piwińska w książce *Legenda romantyczna i szyderycy* (Warszawa 1973).

<sup>7</sup> M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] *taż*, „*Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*”, Warszawa 1996. Autorka ów tekst opatrzyła informacją o czasie jego powstania: 1990-1992.

odbierał tak pojmowanej kulturze rację bytu. Wydawało się, że odzyskanie wolności prowadzi do unieważnienia dotąd kulturowanej misji literatury jako służby narodowej i przekreśla aktualność narodowo-patriotycznej tematyki. Wydawało się także, że myślenie w kategoriach martyrologiczno-mesjanistycznych przestało mieć jakikolwiek sens. Dzięki Marii Janion – inspiratorce nowoczesnego myślenia o polskim romantyzmie – sytuacja odejścia od paradygmatu romantycznego została poddana refleksji. Badaczka, diagnozując stan polskiej kultury, wskazywała na konieczność reinterpretacji najsilniejszej z tradycji; kierowała uwagę ku romantycznemu projektowi egzystencjalnemu, widziała też potrzebę przepracowania romantycznej emocjonalności, ujawnionej w doświadczeniu Solidarności. Formowała więc nowe zadania, jakie w związku z tradycją romantyczną miały stać przed polską kulturą. I sama je wypełniała, pisząc wraz z Marią Żmigrodzką książkę o doświadczeniu egzystencjalnym romantyków<sup>8</sup>. Janion utwierdzała w przekonaniu, że budowanie nowoczesnej „formy” narodowej po odzyskaniu niepodległości musi wyrazić się w tworzeniu nowych opowieści o nas samych i odcięciu się od starych narracji. Doświadczenie z 2004 roku, związane z procesem wchodzenia do Unii Europejskiej pokazało jednak, że nie uwolniliśmy się od dawnych opowieści, że obecne narracje mocno są zakorzenione w stereotypowych wyobrażeniach romantycznych. Ów stan rzeczy Maria Janion zdiagnozowała w książce *Niesamowita Słowiańszczyzna* (2007) i przedstawiła jako rozległy kryzys polskiej kultury. Jego przyczyny widziała w słabej umiejętności czytania dawnej kultury polskiej, w dominacji kultury popularnej, w braku zainteresowania kulturą narodową ze strony elit, w kryzysie tradycyjnie pojmowanej tożsamości narodowej, która odwołuje się do zbanalizowanego paradygmatu romantycznego: zubożonego i zredukowanego<sup>9</sup>. Dla wyrazistości diagnozy opisała najpopularniejsze schematy i kalki romantyczne, którymi posługiwała się klasa polityczna w roku przystąpienia Polski do Unii Europejskiej, odkrywając tym samym proces petryfikacji romantyzmu. Widziała w tym zjawisku kolejną odsłonę narodowego dramatu, ponieważ – w jej przekonaniu – to zbiór romantycznych stereotypów tworzyć miał fundament polskość<sup>10</sup>. Z rozpoznaniem Janion dotyczącymi zwłaszcza znaczenia powrotu zbanalizowanego romantyzmu polemizował Przemysław Czapliński:

Kłopot polskiej kultury w późnej nowoczesności [...] polega na niezdolności wypracowania form nowych, które zostałyby uznane za społecznie ważne i przez to zdolne zapewniać szacunek. W kulturze walczymy bowiem nie tylko o prawdę, lecz także (a może przede wszystkim) o prestiż. Ten zaś najłatwiej zdobyć, powtarzając „stare zaklęcia ludzkości”. Romantyzm oglądany z tej perspektywy jest zbiorem form kulturowych, które przez największą część społeczeństwa są postrzegane właśnie jako nośniki wspólnego kapitału symbolicznego. Kto nim się posługuje, otrzymuje

<sup>8</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.

<sup>9</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 7–34.

<sup>10</sup> Tamże, s. 303–307.

wyrazistą tożsamość, a także dawkę społecznego uznania. To niekiedy więcej niż prawda.

Być może więc istota naszego kryzysu polega nie na tym, że nie potrafimy wyjść poza romantyzm, lecz na tym, że sztukę, która poza romantyzm kanoniczny wychodzi, uznajemy za destruktywną dla wartości życia zbiorowego albo nieprzydatną dla zdobywania szacunku. Z tej perspektywy potrzebny nam jest nie tylko inny romantyzm (bo pod tym względem Maria Janion ma rację) i nie tylko potrzebna nam jest romantyczna lekcja inności, lecz przede wszystkim kultura, w której formy budowania prestiżu nie byłyby tak ubogie<sup>11</sup>.

Refleksja Marii Janion o stanie polskiej kultury, diagnozowanej w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie*, odnosiła się w dużej mierze do czasu związanego z wejściem do Unii Europejskiej, bo właśnie wówczas najsilniej zostały obnażone fundamenty tożsamości narodowej, opartej na mocno uproszczonej wersji popularnego romantyzmu. Rozpoznania Janion zostały potwierdzone przez kolejne doświadczenie polskie z kwietnia 2010 roku, które ujawniło niezwykłą moc romantycznej emocjonalności w mesjanistycznym wydaniu. Katastrofa samolotu z parą prezydencką na pokładzie, pogrzeby znanych osobistości, wyzyskanie symbolicznej przestrzeni Wawelu doprowadziły do wybuchu emocji, które musiały znaleźć jakiegoś ujście. Znalazły w postromantycznych wierszach *Do Jarosława Kaczyńskiego* Jarosława Marka Rymkiewicza i *Golgocie* Marcina Wolskiego<sup>12</sup>, przede wszystkim jednak w obrzędowości, której miejsce wyznaczono przed pałacem prezydenckim na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie<sup>13</sup>. Okazało się, że romantyzm martyrologiczno-mesjański wpisany jest w mentalność Polaków, że nadal część polskiej społeczności jest w nim uwięziona, gdyż nie wypracowała nowoczesnych sposobów radzenia sobie z traumą narodowego nieszczęścia. Wykorzystując stare klisze, oparte na wierze w Polskę-naród wybrany, przypisała wypadkowi lotniczemu wyższy porządek i sens, wspierając tym samym megalomanię narodową. Maria Janion w rozmowie z Kazimierą Szczuką nazwała tę postawę popmesjanizmem i uznała za rzecz we współczesnym świecie niebezpieczną:

żeby dziś szerzyć mesjanizm, trzeba albo traktować Polskę jako wybraną Bogą spośród narodów świata, obdarzoną szczególną misją, albo utrzymywać, że Polska jest nadal w niewoli. Albo i jedno, i drugie. Co zresztą cechuje swoisty popmesjanizm objawiający się w różny sposób, obecnie

<sup>11</sup> P. Czapliński, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury, Maria Janion*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 19 (z 23 stycznia), s. 13.

<sup>12</sup> Wiersze te zostały umieszczone na stronie internetowej i opatrzone tytułem *Wiersze smoleńskie. Antologia polskiej poezji inspirowanej tragedią 10 kwietnia 2010 roku*. Antologia ma charakter otwarty i jest wciąż uzupełniana. Jej redaktorem oraz administratorem strony został Wojciech Wencel. Zob. [wierszeosmoleńsku.blogspot.com](http://wierszeosmoleńsku.blogspot.com) [data dostępu: 8 kwietnia 2015 r.]. Antologia została także wydana przez Stowarzyszenie Solidarni 2010 jako *Antologia smoleńska. 96 wierszy ze wstępem Andrzeja Nowaka i posłowiem ks. Stanisława Małkowskiego* (2015).

<sup>13</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Warszawa-Kraków 2013; J. Wójcik, *Trzy krzyże. Romantyzm i tożsamość*, [w:] *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. D. Dąbrowska i E. Szczepan, Szczecin 2014, s. 174–187.

przede wszystkim w teorii zamachu na samolot prezydencki pod Smoleńskiem i wynikających z tego supozycjach antyrządowych, oskarżeniach co najmniej o zdradę narodową, jeśli nie o zamierzone morderstwo. „Wieniec męczeński na skroni” mówiąc słowami Józefa Ujejskiego, historyka meksjanizmu – oto za czym mają tęsknić współcześni Polacy<sup>14</sup>.

## Powiązania kultury ponowoczesnej z tradycją romantyczną

Tymczasem w najnowszej literaturze polskiej trudno zaobserwować tak mocną żywotność paradygmatu romantycznego. Wydaje się, że bunt młodych z późnych lat 80. i 90. XX wieku nie był już tak spektakularnie antyromantyczny jak futurystów, choć ponownie zanegowano zarówno etyczne zadania sztuki, jak i społeczne zaangażowanie artysty. Ale deklarowano raczej dystans wobec tradycji niż postawę buntu i odrzucenia. Wiersz Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*, uznany bardziej przez krytykę niż samego autora za manifest nowego pokolenia, był potwierdzeniem wyboru „prywatności”, wyzwolenia się spod ciśnienia narodowych i społecznych obowiązków literatury zaangażowanej.

Minął już czas, w którym idee romantyzmu stanowiły ważną osnowę twórczości największych polskich artystów: Gombrowicza, Miłosza, Różewicza, Grotowskiego. Oni przede wszystkim prowadzili z nią dialog, który został znacząco przeformułowany w ostatnich latach. W jakimś sensie wiązać to trzeba z charakterem obecnej sztuki, wpisującej się – przez kulturę wyczerpania – w poetykę prze-pisywania. Oczywiście, nowy projekt literatury pozostaje w jakiejś zależności od zanegowanego. Jean François Lyotard nazywał to zjawisko „pasożytniczym spożytkowaniem”<sup>15</sup>. Ze zjawiskiem tym związany jest jeden z ważnych tropów relacji romantyzmu ze współczesnością opartej w literaturze na systemie nawiązań: prześmiewczych czy szyderczych parafraz, nawet żartów<sup>16</sup>, a także pastiszów i przede wszystkim intertekstualnych gier<sup>17</sup>. Świetny przykład tego typu więzi z tradycją romantyczną można odnaleźć w *Dwunastu stacjach* (2004) Tomasza Różyckiego.

Charakterystyczną cechą ponowoczesnej kultury polskiej staje się kalejdoskopowość relacji współczesności z romantyzmem, bowiem obok

<sup>14</sup> Rozmowa Kazimiery Szczuki z Marią Janion, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 160 (z 28 kwietnia), s. 17.

<sup>15</sup> J. F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.

<sup>16</sup> Tak można potraktować dalszy ciąg *Pana Tadeusza* według Sławomira Shutego, *Soplicowo, czyli niespodziewane wypadki w majątku na Litwie*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 166 (z 18 lipca), s. 18.

<sup>17</sup> Nad poezją pokolenia 60. i 70. i jej związkami z tradycją romantyczną, głównie z twórczością Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, zastanawiali się między innymi P. Czaplinski, *Niezależność (O dziedzictwie „brulionu”)*, [w:] tenże, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002; P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002; A. Bağlajewski, *Słowacki w czasach „brulionu”*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 203–234; T. Cieślak, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011; M. Rabizo-Birek, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.

poszukiwań nowego języka mamy do czynienia z procesem petryfikacji romantyzmu, czyli ze zbanalizowaniem paradygmatu przez uwięzienie w romantycznych stereotypach. Kwestionowana w późnych latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych postawa zaangażowania artysty w problemy zbiorowości również została poddana rewizji. Twórcy, skupieni zwłaszcza wokół Krytyki Politycznej, odnawiają model sztuki zaangażowanej, która przeciwstawia się „zastygłym mitom romantycznym” kształtującym wyobrażenia o wspólnocie narodowej. W literaturze młodych pojawia się sprzeciw wobec stereotypów Polaka-katolika, matki-Polki, megalomanii narodowej i polskim wyobrażeniami o Rosjanach. Tematy tego rodzaju podejmują: Dorota Masłowska w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* (2003), Olga Tokarczuk w *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009), Sylwia Chutnik w *Kieszonkowym atlasie kobiet* (2013), Ignacy Karpowicz w *Ościach* (2013). Wszyscy oni poddają krytyce i analizie strywalizowany i uproszczony romantyczny stereotyp wyobrażeń o narodzie, społeczeństwie i wzajemnych relacjach Polaków, świadomi, że ów stereotyp znacząco utrudnia proces przemodelowywania myślenia o polskości oraz tworzenia projektu nowej formy tożsamościowej. Sadzę, że to kluczowy trop powiązań między kulturą ponowoczesną a tradycją romantyczną.

Cechą istotną obecnego czasu wydaje się zmiana statusu owej „mocnej” do 1989 roku tradycji, która współcześnie przez wielu autorów traktowana jest już jako jeden z elementów „muzeum wyobraźni”. Odwołuję się tu do metafory André Malraux, który umieszczał w owym muzeum wszystkie epoki sztuki i jej dokonania. Wydaje się, że większość polskich artystów właśnie tworzy taki zbiór. Choć można również wskazać postawy odmienne. Myślę tu zwłaszcza o Jarosławie Marku Rymkiewiczu. Warto przypomnieć, że w książce *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, wydanej jeszcze w 1977, zwracał uwagę na niezwykłą żywotność tradycji romantycznej. Pisał wówczas: „ta dziwna formacja duchowa, co wciąż się kończy i wciąż się skończyć nie może, i pewnie – straszna myśl – nigdy się nie skończy”<sup>18</sup>. Rymkiewicz, wypowiadając się w ten sposób, mówił w jakiejś mierze o swojej fascynacji romantyzmem, od której się nie uwolnił i którą ostentacyjnie manifestował, choćby w rozmowach z Adamem Poprąwą, zatytułowanych *Mickiewicz czyli wszystko* (1994). Rymkiewicz pozostaje nadal w szczególnej więzi z romantyzmem. Dowodzi tego nie tylko styl wiersza *Do Jarosława Kaczyńskiego*, ale i jego eseje historyczne: *Samuel Zborowski* (2010), *Rejtan. Upadek Polski* (2013).

Nasilające się współcześnie zainteresowanie przeszłością (w tym także pierwszą połową XIX wieku), a zwłaszcza jej „uobecnianiem” w literaturze oraz krytyka współczesnych teorii poznawania historii stwarzają nową możliwość odkrywania romantycznego czasu w opowieściach o bardzo różnej proveniencji i heterogenicznych formach: eseju historycznym czy mocno zeseizowanej powieści historycznej, kryminale romantycznym, sensacyjnych opowieściach biograficznych, nawiązujących do formuły stworzonej przez

<sup>18</sup> J. M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1982, s. 14.

Jarosława Marka Rymkiewicza w esejach: *Aleksander Fredro jest w złym humorze* (1977), *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (1982), *Żmut* (1987) czy *Baket* (1989). Cechą znamioną nowych opowieści stała się dalece posunięta subiektywizacja wizji przeszłości, prowadząca nie tylko do jej reinterpretacji, ale często do odsłaniania przez pryzmat przeszłości nowego wymiaru współczesności. Warto tu wymienić *Mesjaszy* (2009) György Spiró, *Jula* (2010) Pawła Goźlińskiego<sup>19</sup>, *Matkę Makrynę* (2014) Jacka Dehnela. Wszystkie one wpisują się w rozległy nurt ponowoczesnej powieści o charakterze eseistyczno-historycznym, wykorzystujący popkulturowe wzorce sensacyjności. Tego typu tekstom przypisuje się ważne zadanie tworzenia nowych opowieści o XIX-wiecznym doświadczeniu człowieka rozpoznawanym ponowoczesnym okiem.

Ważne tropy nawiązań do romantyzmu odnaleźć można nie tylko w zwrocie ku reinterpretacji dziewiętnastowiecznej historii oraz w nawiązaniach do folkloru – najsilniej obecnych w muzyce, w sztuce użytkowej i modzie<sup>20</sup>. Równie wartościowe, odwołujące się do tradycji romantycznej, wydaje się propagowanie „powrotu do natury”. Za inspiratora i odnowiciela relacji ponowoczesnego człowieka z przyrodą i kosmosem uważany jest Kenneth White<sup>21</sup>. Jego wersja geopoetyki, jak i poezji, zrodziła się właśnie z odwołań do romantyzmu, czyli do Friedricha Hölderlina i koncepcji „człowieka, który poetycko zamieszkuje na Ziemi”<sup>22</sup>, Novalisa mówiącego o „pisarstwie ziemi”, odnajdywanym „na skrzydłach ptaka, na muszlach, w chmurach”<sup>23</sup>, czy Walta Whitmana – poety marzącego o tym, by wyrazić „marszczenie fal i oddech oceanu”<sup>24</sup>, którego wiersze przenika wiara w harmonię wszechświata. W tym szukaniu możliwości tworzenia i wyrażenia bliskości z naturą współcześni mają odnaleźć inspiracje dla budowania nowych, głęboko humanistycznych czy raczej już posthumanistycznych postaw wobec natury, Ziemi, kosmosu. Ów projekt wspierać ma właśnie geopoetyka o romantycznych korzeniach, rozwijana z powodzeniem (nie tylko w poetyckiej wersji White’a) również w Polsce<sup>25</sup>.

Przywołane rodzaje „nawiązań” uzmysławiają, że w dalszym ciągu romantyzm może być źródłem inspiracji dla współczesnej literatury. I to zarówno tej, która wykorzystuje literackie gry i intertekstualność, jak i tej, która szuka korzeni w romantycznej postawie wobec natury, albo też zdecydowanie odcina się od odziedziczonego po romantyzmie modelu

<sup>19</sup> Szczególnie zainteresowanie budzi Towiański i Koło Sprawy Bożej. Zob. np. K. Rutkowski, *Mistrz i widowisko*, Gdańsk 1996; M. Ivaskevicius, *Mistrz. Dramat w czterech aktach*, przeł. M. Litwinowicz-Drożdźiel, „Dialog” 2011, nr 6, s. 62–94.

<sup>20</sup> W. J. Burszta, *Od folkloru lokalnego do postfolklorizmu narodowego*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1989, z. 3, s. 158–164. O jednym z tropów zainteresowania folklorem pisze M.Z. Bukala w szkicu *Długie trwanie romantycznego folklorizmu? Casus zespołu R.U.T.A.*, [w:] *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej...*, s. 188–201.

<sup>21</sup> K. White, *Zarys geopoetyki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 7–25; *Poeta kosmograf*, wybór, oprac., przekł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010.

<sup>22</sup> Tenże, *Zarys geopoetyki...*, s. 19.

<sup>23</sup> Tamże, s. 19.

<sup>24</sup> Tamże, s. 19.

<sup>25</sup> Znakomitym tego przykładem jest książka Anny Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.

tożsamościowego na rzecz tworzenia nowego, uwolnionego od ksenofobiczności. Warto także zwrócić uwagę, że literackie nawiązania do romantyzmu wspiera refleksja literaturoznawcza i filozoficzna<sup>26</sup>.

## Romantyzm i popkultura

Literatura współczesna nie ma tej siły oddziaływania, jaką dysponowała niegdyś romantyczna. Dlatego w ponowoczesności, gdy walka toczy się o społeczną uwagę, coraz bardziej znaczący staje się dialog popkultury z tak zwaną sztuką wysoką, a więc także z romantyzmem. Zderzenie kultury niegdyś dominującej w polskiej tradycji z popkulturą, która w okresie zaawansowanej nowoczesności właśnie zyskała dominację, wydaje się nie do uniknięcia. Można by nawet powiedzieć, że pod wpływem globalizacji, mediatyzacji, przemian technologicznych adaptacja tradycji romantycznej do warunków współczesnych staje się faktem<sup>27</sup>. Sytuacja ta rodzi przeciwstawne postawy – niezgody na zaistniały stan rzeczy, czego konsekwencją są zarzuty formułowane pod adresem popkultury przekształcającej tradycję<sup>28</sup> (warto tu przypomnieć, że Maria Janion widziała w dominacji kultury popularnej jedno z istotnych zagrożeń dla polskiej kultury) oraz przyzwolenia wiążącego się z przekonaniem o potrzebie wypracowania nowego stanowiska, pozwalającego spojrzeć na popkulturę jak na wehikuł, umożliwiający zachowanie i transmisję cennych elementów przemijającego świata. Wydaje się, że nie ma innego wyjścia, bowiem dziedzictwo kulturowe, wzorem innych dziedzin, nie może się uchronić od procesów nowego wyrażania i pojmowania dawnych treści, a więc także popularyzacji<sup>29</sup>. Charakter utopijny mają przekonania, że można coś zachować, ocalić w niezmiennym kształcie. Na przykład Danuta Dąbrowska we wstępie do książki *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej* zastanawia się, na ile romantyzm może być przeciwwagą „dla dyskursu postmodernistycznego, dla modelu współczesnej kultury konsumpcyjnej, z jej płynnością i fragmentaryzowaniem świata”<sup>30</sup>. Wydaje się, że romantyzm w ponowoczesnym świecie ma dużo większą szansę zaistnieć w szczególnej symbiozie z popkulturą

<sup>26</sup> Otwartą na poszukiwanie i budowanie nowych relacji współczesności z tradycją romantyczną okazała się książka D. Siwickiej *Zapytaj Mickiewicza* (Gdańsk 2007); także propozycje A. Bielik-Robson *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia* (Kraków 2004) i *Romantyzm niedokończony projekt. Eseje* (Kraków 2008) są próbą odkrywania aktualności romantyzmu. Podobnie *Romantyzm i nowoczesność* (Kraków 2009), wydana pod redakcją M. Kuziaka, i *Romantyzm w lustrze postmodernizmu* (Warszawa 2014) pod redakcją W. Hamerskiego, M. Kuziaka, S. Rzepczyńskiego odsłaniają związki nowoczesności i ponowoczesności z romantyzmem. Na uwagę zasługuje również przywoływany wcześniej *Romantyzm użytkowy...*, wydany pod redakcją D. Dąbrowskiej i E. Szczepan.

<sup>27</sup> A. Czerner, E. Nieroba, M. S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 9.

<sup>28</sup> O zagrożeniach i zgubnym wpływie kultury masowej na kulturę „wysoką” zob.: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przekł. W.J. Burszta, Poznań 1998, s. 22–30.

<sup>29</sup> Tamże, s. 41–46.

<sup>30</sup> D. Dąbrowska, *Wprowadzenie*, [w:] *Romantyzm użytkowy...*, s. 14.



niz – jak oczekuje Dąbrowska – „przeciwstawić spójną i całościową narrację” postnowoczesności.

Świetnym wprowadzeniem do rozważań o relacjach romantyzmu z popkulturą może być instalacja Juliana Jończyka, zaproponowana na festiwalu „Re-wizje romantyzmu”, zorganizowanym przez Teatr Stary w Krakowie. Zamiast – jak futuryści – nawoływać, by wywozić taczkami pomniki wieszczów, artysta zaproponował przedstawienie w nowym duchu pomnika Adama Mickiewicza na rynku w Krakowie. Pozbawił go tradycyjnego nocnego oświetlenia po to, by tym mocniej widz mógł uczestniczyć w przemianie wizerunku wieszca. Publiczność zobaczyła postać poety trzymającego w ręku trzy rozświetlone neony. Dorota Siwicka ów projekt instalacji znakomicie zinterpretowała:

pomnik przestał być oświetlany i sam stał się źródłem światła. Jakby sam Mickiewicz zaczął świecić, dawać jasność. [...] Świetlisty atrybut wyraźnie przypomina kij, może laskę pielgrzyma [...] W instalacji Jończyka ten idealizujący efekt został jeszcze wzmocniony, wręcz spotęgowany. Pasterski kij, który w symbolice biblijnej oznacza przywódcę narodu, zyskuje ponadnaturalny blask, nimb, jakby był laską Mojżesza, albo przynajmniej czarodziejską różdżką. Rośnie zatem moc i potęga w dłoni posągu. Mickiewicz jest wielkim magiem, prorokiem, kapłanem, cudotwórcą. [...] Wyrażona światłem moc ma charakter duchowy, bo światło, a szczególnie światło neonu [...] wywołuje takie właśnie, spirytualne wrażenie. Widzimy zatem moc duchową, albo po prostu ducha, którego wizualizacja stała się możliwa dzięki zaawansowanej technice świetlnej<sup>31</sup>.

Siwicka zwróciła uwagę na silne wrażenie, jakie wywołała instalacja Jończyka wśród widzów. Twierdziła, że nowy wizerunek wieszca wybijał z nawyków codzienności, ale jednocześnie nie wpisywał się w język obrazoburców i prowokatorów:

Było to uwieńczenie, hołd dla magii i dla tajemnicy poezji. Efektem tego hołdu okazała się wzniosłość [...]. A stało się to możliwe dzięki dekonstrukcji pomnika obejmującej krytykę, ironiczną dwuznaczność, nicowanie tradycji, a równocześnie jej podtrzymywanie, przede wszystkim zaś świetlistą afirmację<sup>32</sup>.

W figurze tej można widzieć metaforę, można – wzorem artystów ze Starego Teatru – „re-wizję”. I nie mam na myśli tylko podobnego połączenia tradycji i współczesności, wzniosłości i żartu. Trzeba nam trochę magii i tej nagle objawiającej się tajemnicy – świetlistego blasku ducha. Ale też myślę, że ten gest artysty określa w pewien sposób nasz horyzont, wrażliwość naszych czasów, a także nasze możliwości techniczne, bo gdyby nie współczesne techniki oświetleniowe, gestu tego nie dałoby się ani wykonać, ani nawet zaplanować. I sądzę, że chcąc stworzyć

<sup>31</sup> D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza...*, s. 101–102.

<sup>32</sup> Tamże, s. 103–104.

warunki, w których Mickiewicz będzie świecił własnym światłem, my też możemy użyć „neonów”. Rozliczne środki w tym zakresie dają nam przecież nowe media<sup>33</sup>.

Ów Mickiewicz z rozświetlonymi neonami został przez Jończyka wpisany w pejzaż sztuki popularnej: *Gwiazdnych wojen*, powieści *fantasy*, komiksów, gier komputerowych, w których występują herosi popkultury<sup>34</sup> ze świetlistymi mieczami. Poeta w instalacji stał się jednym z nich. Dzięki fascynująco prostemu zamysłowi i technicznym możliwościom Mickiewicz został przeniesiony do nowej przestrzeni – ponowoczesnej wyobraźni. Powróć jeszcze do tej kwestii.

Szczególnie interesujące dla dialogu romantyzmu z popkulturą wydają się przekłady romantycznego tekstu na język filmu, zwłaszcza takiego, w którym fantastyka odgrywa znaczącą rolę w kreacji świata przedstawionego. Znakomitym tego przykładem może być ekranizacja Mickiewiczowskiej ballady *Świtez* autorstwa Kamila Polaka, który wyzyskał obecną w literaturze romantycznej baśniowość, grozę, wizję legendowej historii i nowoczesnie połączył z malarstwem, muzyką i animacją. Wykorzystał w stworzonym przez siebie filmie elementy malarstwa olejnego i temperowego i przeniósł je w trójwymiarową przestrzeń. Połączył w ten sposób środki wyrazu klasycznej animacji z efektami i animacją komputerową. Wizja obrazowa została wzmocniona i podporządkowana skomponowanej na potrzeby filmu muzyce na orkiestrę symfoniczną i chór. Wykorzystanie różnych środków wyrazu oraz technik pozwoliło zaaranżować ekspresywną, niezwykłą estetycznie całość. Można by, za Dorotą Siwicką, powiedzieć, że możliwości techniczne współczesności pozwoliły na fascynujące połączenie różnych sztuk oraz wpisanie romantycznej ballady w poetykę *fantasy* z wyzyskaniem gry realistycznych i ikonicznych obrazów konstruowanych w technice 3D. Fantastyka obecna w romantycznych dziełach, a także nazwana przez Marię Janion „romantyczna zasada filmowa”, polegająca na narracji prowadzonej niczym ruch kamery filmowej – dla oddania występującej w tekstach romantycznych zmienności punktów widzenia<sup>35</sup>, otwierają możliwość twórczego dialogu między literaturą a sztukami wizualnymi, który – zdaniem Janion – mógłby przywrócić romantyzmowi ruch jego myśli i żywiołowość wyobraźni<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Tamże, s. 104.

<sup>34</sup> Warto przypomnieć, że Mary Shelley była prekursorką literatury fantastyczno-naukowej i autorką książki *Frankenstein albo współczesny Prometeusz* (1818). Stworzony przez pisarkę sztuczny człowiek stał się prototypem bohatera kultury popularnej w rozlicznych wersjach.

<sup>35</sup> Janion wskazała na pewien interesujący trop, jaki łączy literaturę romantyczną z filmem. Pisała o typie wyobraźni, którą nazwała „romantyczną zasadą filmową”, polegającą na narracji prowadzonej niczym ruch kamery filmowej, dla oddania zmienności punktów widzenia. Posługiwali się tą techniką zwłaszcza autorzy powieści poetyckiej, na przykład Antoni Malczewski w *Marii* czy Seweryn Goszczyński w *Zamku kaniowskim* (*Ruch wyobraźni romantycznej*, [w:] też, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 156–167).

<sup>36</sup> Należy zwrócić uwagę, że sztuka filmowa odgrywa współcześnie bardzo ważną rolę w kształtowaniu wyobrażeń o romantyzmie. Z ostatnich lat można przywołać np. film *Jaśniejsza od gwiazd* (2009) w reżyserii Jane Campion, odwołujący się do biografii Johna Keatsa.

Najoczywistszą formą popularyzacji romantycznego tekstu w popkulturze wydaje się poezja jako „pożywka” dla piosenki. Warto tu przywołać interpretacje poezji Norwida w wykonaniu Czesława Niemena lub Wandy Warszawskiej czy też poezji Mickiewicza w interpretacji Marka Grechuty. Obecnie tych wersji jest wiele: poezję Norwida (*Moja piosenka, Bema pamięci żałobny rapsod*) śpiewa Maciej Maleńczuk z zespołem Homo Twist, ale także zespół De Press; balladę *Pani Twardowska* – Dorota Frontczak i Dorota Młynarczyk-Lizun z zespołem Paręśłów; *Redutę Ordona* – rapowy zespół Trzeci Wymiar; fragmenty *Dziadów, Stepy Akermzańskie* Mickiewicza oraz *Marię* (pieśń drugą) Antoniego Malczewskiego – raper Leszek Kaźmierczak (Eldo). Znamienne dla tego typu przekładów wydaje się to, że romantyczne utwory wpisuje się w poetykę ostro kontrastującą z romantycznym stylem. *Maria* Malczewskiego, jeden z najwybitniejszych tekstów polskiego romantyzmu, został zaprezentowany w wersji hip-hopowej. Możliwe się to stało przez wyraźne w ponowoczesnej kulturze zacieranie granic między sztuką wysoką i popularną oraz wzajemne przenikanie się estetyk, czego dowodem wyzyskana przez Dorotę Maślowską poetyka hip-hopu w literaturze – w *Pawiu królowej* (2005).

Wydaje się, że popkultura nie tylko wprowadza w obieg teksty romantyczne, przyczyniając się do ich popularyzacji, stwarza też pewne możliwości formowania nowego kształtu opowieści o historycznym doświadczeniu Polaków. Warto odwołać się, na przykład, do piosenkowej wersji „Powstania Warszawskiego” zaprezentowanej przez zespół Lao Che. Jego wokalista Hubert Dobaczewski opowiadał:

Pomysł był taki, żeby stworzyć fikcyjnego bohatera, który od wybuchu powstania aż do swej śmierci przechodzi ulicami miasta Warszawy, walczy tu, tam, siam, ginie. Jest człowiekiem, zmagają się ze swoimi słabościami, boi się, zastanawia się nad sensem tego wszystkiego. Bywa agresywny, używa niepięknego języka<sup>37</sup>.

Awangardowo-rockowe Lao Che, odwołując się do piosenkowej tradycji popularnego romantyzmu (choćby do liryków o powstaniu listopadowym Wincentego Pola: *Pieśni Janusza*, 1835), zaproponowało nową formę opowieści o doświadczeniu historycznym Polaków, która mocuje się z utrwalonym modelem narracji w duchu narodowo-patriotycznego romantyzmu. Można powiedzieć, że Lao Che odnalazło dla opowieści o powstaniu język, w którym patos wypowiedzi-cytatów polityków („Niech was prowadzi: Bóg, Honor, Ojczyzna”, „Niech żyje wolna, niepodległa Polska”) oraz poezji Kamila Baczyńskiego został przełamany popularną okupacyjną piosenką, autentycznymi cytatami z potocznej mowy i antyniemieckimi rymowankami, np.:

---

Dodatkową wartością filmu jest wykorzystanie przez reżyserkę malarstwa romantycznego jako źródła inspiracji do aranżowania plenerowych obrazów. Podobnie ciekawą propozycją, promującą malarstwo romantyczne, jest biograficzny film *Mr. Turner* (2014) w reżyserii Mike’a Leigh.

<sup>37</sup> R. Sankowski, J. Słodkowski, J. Świąder, *Buntownicy nadal są ważni*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 79 (z 4 kwietnia), s. 20-21.

„Tylko świnie siedzą w kinie”; również wypowiedziami z pamiętników powstańców i dosadnym językiem samej opowieści: „wiara się rozkrochmała”, „Jęczmień w oku, łać się chce, dziś ogolić gęby nie dam rady już”, „Barykado – nasza Polsko mała idź pod prąd / Na barykadzie”, „na Rejtana jeden, drugi będzie w portki rznąć / Żaden to wstyd...”; także wypowiedziami nie stroniącymi od humorystycznego i zabarwionego ironią tonu: „Halo, Halo tutaj Londyn / Ona czarna a on blondyn; Co tam u was? – jest spokojnie jak na wojnie, / Tu pierdolnie, tam pierdolnie...”, „Witamy w Krainie, / W której Fryco ginie”. Zespół Lao Che skontrastował ze sobą nie tylko słowa patetyczne: „Niech żyje wolna, niepodległa Polska” z rejestrem stylistycznym wykraczającym poza konwencjonalną wypowiedź: „zarządzenie pańskie to mam w dupie – ja”. Podobnie dzieje się z muzyką, w której odnaleźć można wiele cytatów: piosenki ulicznej, hymnu batalionu Parasol, motywów polki i walca zderzonych z mocnym rockiem. Zespół Lao Che, nawiązując do tradycji romantycznej narracji o polskiej walce niepodległościowej, odnalazł swój własny ton, który łamie romantyczne klisze, drastycznie „odczarowując” bohaterów narodowych. Siła oddziaływania tej opowieści o powstaniu warszawskim została wzmocniona dzięki koncertom w Muzeum Powstania Warszawskiego (czerwiec 2005), a przede wszystkim w Parku Wolności – 27 lipca 2013 roku. Zaprezentowano tam wielkie widowisko, towarzyszyła mu bowiem wyjątkowa oprawa multimedialna w postaci mappingu architektonicznego 3D. Przełamanie tradycyjnego języka narracji wsparło brzmienie rocka i multimedialność, dzięki czemu Lao Che nie tylko odnowiło język opowieści o powstaniu warszawskim, ale nadało jej nowoczesną oprawę plastyczną.

Można by wskazać wiele innych tropów przełamywania stereotypowej narracji romantycznej o historycznym doświadczeniu Polaków. Nie zajmuje mnie jednak ich systematyczne katalogowanie, a raczej przywołanie takich propozycji, które ostro wykraczają poza stereotyp społecznych wyobrażeń. Z tego punktu widzenia znaczące dla związków popkultury z romantyzmem wydaje się nawiązanie do tradycji obrzędu dziadów, która inspirowała wielu artystów i ukształtowała pewną formę polskiej duchowości (wspieraną przez Marię Janion, o czym świadczy choćby tytuł jednej z jej książek: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*<sup>38</sup>). Odwołania tego typu można odnaleźć w najnowszej literaturze<sup>39</sup>. Szczególnym przykładem jest niekonwencjonalna książka Igora Ostachowicza *Noc żywych Żydów* (2012), napisana w stylu groteskowo-humorystyczno-gotyckim<sup>40</sup>. To próba budowania pamięci o zamordowanych w Warszawie Żydach, którzy jako trupy wychodzą z piwnic, przypominając Polakom o swoim niegdysiejszym istnieniu. Ostachowicz przez poetykę popularnej powieści, niekonwencjonalnie przełamanej humorem, ironią i żartem, oswaja żydowską śmierć i wpisuje ją w przestrzeń

<sup>38</sup> M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.

<sup>39</sup> Ciekawym przykładem jest książka Liliany Hermetz *Alicyjka* (Warszawa 2013), w której autorka inicjuje jakby indywidualne, feministyczne dziady.

<sup>40</sup> Sylwia Chutnik w jakiejś mierze nawiązuje do *Nocy żywych Żydów* Ostachowicza w *Murano*, napisanym na zamówienie Teatru Dramatycznego na festiwal Walka Czarnucha z Europą (2011).

miasta, by odbudować pamięć po spalonych, zamordowanych, umarłych z głodu Żydach w warszawskiej dzielnicy Muranów. Autor łączy świat powieści z tradycją polskiej kultury dziadów, reinterpretowaną w języku popkultury (odwołuje się do filmów George'a Romero: *Noc żywych trupów*, 1968; *Świt żywych trupów*, 1978; *Dzień żywych trupów*, 1985), budując w ten sposób szczególny rodzaj więzi, której fundamentem ma być pamięć Polaków o Żydach, wpisana w przestrzeń romantyczno-popkulturowych wyobrażeń. Opowieść *Noc żywych Żydów* można uznać za próbę nowej narracji o przeszłości, która odwołując się do tradycji romantycznej, przełamuje stereotypowy jej wzór dzięki nawiązaniom do popkultury.

Zdecydowanie odmienne tropy więzi z tradycją, o mocno konserwatywnym charakterze, można odnaleźć w hip-hopowych utworach raperów ostentacyjnie nawiązujących do patriotyczno-narodowego romantyzmu w wydaniu popularnym. Jakub Rużyłło, badacz kultury hip-hopowej, zwracał uwagę na łamach „Gazety Wyborczej”, że polski hip-hop staje się coraz bardziej ksenofobiczny i narodowy<sup>41</sup>. Poświadczał swą tezę wieloma przykładami. Między innymi powoływał się na utwór pod znamionym tytułem *Rząd dusz*. Raper, występujący pod pseudonimem Medium, śpiewa w nim: „Wołam Bóg, honor, ojczyzna, nasza historia! / Cześć i chwała, bohaterom”. Odżywianie w popkulturze nawiązań do popularnego romantyzmu narodowo-patriotycznego prowadzi do wykorzystania w narracji zarówno o przeszłości, jak i terażniejszości kalek i schematów. W tego typu odwołaniach nie ma jednak mowy o twórczej postawie poszukującej nowych środków wyrażania i pojmowania tradycji.

Między tymi skrajnymi propozycjami można usytuować kolejny, który poszukuje nowego języka, ale też nie odrzuca klisz i szablonów. W moim przekonaniu taką propozycją wydaje się film *Miasto 44* Jana Komasy, który odcina się od bohatersko-heroicznej tradycji przedstawiania powstania warszawskiego. Reżyser świadomie wybrał język popkultury: komiksu, thrilleru, posłużył się efektami specjalnymi, by młodego odbiorcę niejako wciągnąć w przedstawiany świat i zaangażować emocjonalnie przede wszystkim po to, by przerazić wizją historii-makabry. Z drugiej strony Komasa w swej narracji korzysta z pewnych schematów: jego bohater według romantycznych wzorów porzuca ukochaną, by walczyć w powstaniu. Także wizja miłości, spajająca narrację, nawiązuje nie tylko do popkulturowych, ale i romantycznych konwencji. Niemniej opowieść ta wykracza poza schemat romantyczny; Komasa dekonstruuje go, odcinając się od tonacji bohaterskiej na rzecz katastroficznej opowieści o zagładzie miasta. Język popkultury, został tu wyzyskany nie dla fascynacji efektami specjalnymi, ale – paradoksalnie – dla uchwycenia prawdy o powstaniu. Widz może jej „dotknąć” dzięki emocjom, które wyzwalają pokulturowe obrazy. Komasa oczywiście w filmowej narracji rekonstruuje dzieje powstania (funkcję poznawczą wykorzystuje również Lao Che, wzbogacając album tekstami utworów i osadzając je w kontekście historycznym), nie chodzi mu jednak

<sup>41</sup> *Bóg, honor, hip-hop*. Z Jakubem Rużyłłą, badaczem kultury hiphopowej, rozmawia Aleksandra Szyłło, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 56 (z 8-9 marca), s. 16-17.

tylko o aktywizowanie pamięci wydarzeń. Ważniejsza wydaje się makabryczna wizja, która wstrząsa odbiorcą i każe doświadczyć tego, co wydarzyło się w sierpniu i we wrześniu 1944 roku w Warszawie. Zaskakujące, że właśnie filmowy język popkultury wydaje się najbardziej adekwatny do opowieści o koszmarze wojny. Pozostaje tylko pytanie, czy widz, przyzwyczajony do wirtualnej rzeczywistości pełnej okrucieństwa i masowej śmierci, jest jeszcze zdolny do takiego doświadczenia?

### **Dramat romantyczny w świecie popkultury. Przypadek *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Radosława Rychcika**

*Dziady* wystawione przez Radosława Rychcika w Teatrze Nowym w Poznaniu zajmują, w moim przekonaniu, szczególnie ważną rolę w poszukiwaniu nowych sposobów wyrażania tradycji romantycznej. Dlatego zastanawiając się nad nimi, odchodzę od syntetycznych ujęć na rzecz interpretacji, pozwalającej wnikliwiej odsłonić wieloplanowość odniesień do romantyzmu w ponowoczesnej sztuce.

Reżyser wybrał dramat Mickiewicza do opowiedzenia o fundamentalnych sprawach współczesności – o inności, wykluczeniu, rasizmie, podziałach społeczeństwa, a także marzeniach o urzeczywistnieniu w świecie idei wolności, sprawiedliwości oraz szacunku dla ludzkiej godności. Zestawił ze sobą doświadczenie polskie z amerykańskim, łamiąc polską ksenofobiczność przez otwarcie arcynarodowego dramatu na świat, na Amerykę.

Zapowiedział swój zamiśl, przywołując dedykację Mickiewiczowską z III części *Dziadów* i samowolnie ją rozszerzając przez wpisanie nowych nazwisk postaci, funkcjonujących w zbiorowej pamięci jako symbole walki o wolność, niezależność, równość. Można powiedzieć, że Radosław Rychcik zainscenizował obrzęd dziadów w teatrze także dla Martina Luthera Kinga, Johna Fitzgeralda Kennedy'ego, Roberta Francisa Kennedy'ego, Malcolma X, Johna Lennona. Dlatego wpisał do dedykacji nie tylko nowe nazwiska, ale i miejsca: obok Petersburga i Archaangielska – Poznań, Memphis, Los Angeles, Dallas, Nowy York. Poszerzenie Mickiewiczowskiej dedykacji odbywa się w przedstawieniu na oczach widza. Stuk maszyny do pisania uzmysławia, że niejako znajdujemy się w „tekście”, a tym tekstem jest teatr, bo nowa wersja dedykacji zapisana została na teatralnej kurtynie.

Rychcik znacząco przekształca świat Mickiewiczowskich *Dziadów*. Przypisuje postaciom nowe, nakładające się na dawne, role, sam zresztą występuje w podwójnej: reżysera, ale i autora uzurpującego sobie prawo do rozszerzenia dedykacji oraz do ułożenia fragmentów *Dziadów* Mickiewicza w nowym porządku<sup>42</sup>, czemu wyjątkowo sprzyja luźność kompozycyjna

<sup>42</sup> Rychcik w rozmowie z Tomaszem Kireńczukiem o decyzji rozszerzenia dedykacji powiedział: „Może na taki stosunek do Mickiewicza mogłem sobie pozwolić dlatego, że go dobrze znam, a może dlatego, że kiedyś chciałem zostać poetą i widziałem swoje nazwisko pomiędzy nazwiskami innych poetów. W efekcie nigdy nie miałem ani do Mickiewicza, ani do żadnego innego pisarza stosunku bojaźliwego. Jeśli Mickiewicz w dedykacji do *Dziadów* nie podpisuje się swoim imieniem, ale właśnie określeniem „Autor”, to jestem pewien, że on puszcza do mnie porozumiewawcze oko, zachęca mnie do tego, żebym w geście autorskim tę dedykację zmienił, dopisał to, co ważne jest dla mnie tu i teraz”. (*Teatr kłamie zawodowo*).

dramatu romantycznego. Reżyser tworzy przedstawienie „palimpsestowe”: nakłada na romantyczny świat niemal we wszystkich wymiarach przedstawienia – ponowoczesny. Przenosi *Dziady* do popkulturowej wyobraźni podobnie, jak wcześniej uczynił to Julian Jończyk z wizerunkiem Mickiewicza. Konsekwencje są szokujące: Guślarz (Tomasz Nosinski) przybiera postać Jokera z *Mrocznego rycerza* Christophera Nolana, (ma też coś z diabolicznego konferansjera, wodzireja, mistrza ceremonii z *Kabaretu* Boba Fosse’a). Różia (Marta Szumiel) i Józio (Grzegorz Gołaszewski) z II części *Dziadów* stają się dziećmi z IV i jednocześnie siostrami z filmu *Lśnienie* Stanley’a Kubricka; Nowosilcow gra rolę amerykańskiego farmera, a pani Rollinson – postać z amerykańskiej reklamy Aunt Jemimy; jej teatralna kreacja wyraźnie nawiązuje do stereotypowej roli murzyńskiej kobiety, której wizerunek powielany był w wielu słynnych tekstach, od *Chaty wuja Toma* (1852) po *Przeminęło z wiatrem* (1936). Kobieta z IX sceny oraz Ewa z IV sceny III części *Dziadów* wcielią się w postać Marylin Monroe (Gabriela Frycz). Gustaw-Konrad (Mariusz Zaniewski) wystąpi ze znanym, wytatuowanym na plecach napisem o przemianie. Reżyser – nawiązując do intencji Mickiewicza – zaskakująco go przeobrazi: z Gustawa... w Martina Luthera Kinga, wygłaszającego słynne przemówienie. Obsadzi również w roli Konrada czarnoskórego aktora, który nie wypowie ani słowa, za to będzie śnił<sup>43</sup>. Z jego śnienia wyłoni się głos Gustawa Holoubka, wypowiadającego Wielką Improwizację. Rychcik wykreował więc aż trzech Konradów. Teatralne rozwiązania szokują, ale konsekwentnie wpisują się w poetykę spektaklu, w którym palimpsestowość ról wydaje się kluczowa. Tym bardziej – na co warto zwrócić uwagę – że koresponduje ona w jakiejś mierze z zamysłem Mickiewicza, który posługiwał się nieco podobną poetyką: Upiór, Widmo, Gustaw, Konrad, Pielgrzym to „wersje” tego samego bohatera, o różnych imionach i sposobach istnienia, ale wyraźnie palimpsestowe, nakładające się na siebie. Także chór z obrzędu dziadów przyjmie nową rolę – wystąpi jako trio kobiece (Oksana Hamerska, Anna Mierzwa, Julia Rybakowska). Wieczorowe suknie, a zwłaszcza śpiewane standardy jazzowe znacząco przełamują klimat Mickiewiczowskiego tekstu. Przemieszanie i nakładanie ról to mocny zabieg reżysera, podkreślający teatralność świata. Postaci z odmiennych kulturowych przestrzeni: dramatu romantycznego, filmów (*Koszmara z ulicy wiązów*, *Lśnienie*, *Mroczny rycerz*, *Kabaret*, *Miasteczko Twin Peaks*), reklamy i historii usytuowane zostały w przestrzeni teatralnej, w której nie ma granic dla wyobraźni. Widowiskowość (cecha romantycznego dramatu) staje się fundamentem świata wykreowanego przez reżysera w pierwszej części przedstawienia.

Dla reżyserskiego zamysłu Anna Maria Kaczmarska stworzyła wieloplanową scenografię, by ów świat „bez granic” mógł się pomieścić: centralne

Z Radosławem Rychcikiem rozmowę przeprowadził Tomasz Kireńczuk, „Didaskalia” 2014, nr 121/122, s. 6).

<sup>43</sup> Tamże, s. 8. Rychcik w wywiadzie akcentował wagę poetyki snu w swoim przedstawieniu: „Cała druga część spektaklu zaczyna się od snu czarnoskórego chłopca. Sen staje się tutaj czymś, co pozwala nam zobaczyć i stworzyć każdy, nawet najbardziej nienaturalny świat”.

miejsce zajęło boisko do gry w kosza, z umieszczoną w głębi po lewej stronie widownią. Bliżej proscenium zaaranżowano wewnątrz mieszkalne w stylu lat sześćdziesiątych: po prawej stronie z telewizorem, po lewej z fotelami i stolikiem, przy którym zasiadają szansonistki. Na scenie po lewej umieszczono także automat do *coca coli*, a po prawej w kieszeni – podest, na którym postawiono łóżko Nowosilcowa. Także na tym podeście w ostatniej części przedstawienia zostanie zaaranżowana scena przy stole.

Reżyser w odsłonie pierwszej wykorzystał I i II część *Dziadów*, balladę *Upiór*, scenę dziewiątą z III części oraz obszerne fragmenty z IV części dramatu, bo Gustaw także uczestniczy w obrzędzie. Tekst Mickiewiczowski zestawiał z kabaretową piosenką, komunikatem radiowym, reportażem telewizyjnym przedstawiającym przejazd Johna Kennedy'ego w Dallas, wzorami graficznymi wypełniającymi ekran telewizyjny i wielością scen przywołanych z różnych porządków, które spina Mickiewiczowski obrzęd dziadów, pozwalając zaistnieć postaciom z dowolnego czasu i różnych przestrzeni. Rychcik nadał w ten sposób obrzędowi nowy kształt, zmieniając kaplicę w boisko do kosza, chór w kobiece trio blusowe, a inicjację Guślarza w rodzaj popkulturowej aranżacji w wydaniu Jokera z *Mrocznego rycerza*, którego ubrał w strój jakby wyjęty z filmowej przestrzeni. Guślarz w stroju dandysa z twarzą błazna od początku niepokoi widza swoją niepochwytnością przez przynależność do różnych kulturowych porządków. Wizualnie wywodzi się z filmowych klisz, ale mówi też językiem Mickiewicza wzbogacany przez ironię, humor, kabaretowy gest, piosenkę, taneczny ruch, użyty rekwizyt. Widać jak „jokierskość” decyduje o roli Guślarza, który zyskuje na demoniczności, staje się mroczny, diaboliczny, ale i... zabawny. W przedstawieniu, jak Guślarz w II części *Dziadów*, wywołuje duchy... i wyzwala zło. To on nakłada worek na głowę Innemu i przynosi sznur, by go powiesić. On wraz z innymi śpiewa pieśń zemsty, on ładuje strzelbę, by można było zabić. Guślarz-Joker odkrywa zło świata i sam niejako jest jego aranżerem i sprawcą... jak w *Mrocznym rycerzu*. Romantyczna sfera duchowości Guślarza, który miał kontakt ze światem umarłych, znał przyszłość, została przełożona na język ponowoczesnej wyobraźni, której źródła odnaleźć można w filmach Nolana, Kubricka, Lyncha i innych.

Warto jednak zwrócić uwagę, że Rychcik nie tyle wytrąca postaci z Mickiewiczowskich ról, co narzuca im podwójny byt, i w ten sposób wpisuje romantyczny tekst w przestrzeń współczesnej zbiorowej wyobraźni, rewolucyjnie łącząc estetyki: romantyczną z popkulturową. Dla tych różnych porządków znajduje spoiwo – magię snu. Stale powraca w przedstawieniu efekt dymu-mgły, przysłaniający albo oddalający w niebyt sceny-obrazy. Rychcik wspiera senną aurę również przez nawiązania do *Koszmaru z ulicy wiązów* i *Lśnienia*. Klimat filmów w szczególnie sposób współgra z romantyczną poetyką snu, eksponowaną w śnieniu Konrada, Nowosilcowa i Ewy, a także Gustawa-Kinga mówiącego o amerykańskim śnie-marzeniu. Obrazy z romantycznego dramatu, przez nawiązania do popkulturowej wyobraźni wykorzystującej motyw snu, szaleństwa, okrucieństwa, zastępują romantyczną duchowość, a obrzęd dziadów staje się przede wszystkim przywołaniem pamięci o przeszłości i ciągle obecnym w świecie złu. Rychcik



przypomina o nim przez zaaranżowanie ekspresywnych scen, w których odrzuca słowo na rzecz obrazu. Widzowie są świadkami ksenofobicznych zachowań wobec Innego, które prowadzą do drastycznych zdarzeń: wieszania (można dla tych scen szukać także inspiracji w filmie *Zielona mila* w reżyserii Franka Darabonta). Obrzęd *Dziadów* w wersji Rychcika staje się oskarżeniem współczesnego świata. Puentą dla tej części przedstawienia są skargi Mickiewiczowskich postaci-ptaków z II części *Dziadów*, występujących w roli Innego, czyli wielonarodowej zbiorowości o różnym kolorze skóry. Aktorzy „przejmują” kondycję ptaków: ich ramiona i ręce unoszą się niby skrzydła, ich gardła wydobywają coraz mocniejszy krzyk „kra” skierowany ku widowni. Ta poruszająca scena świetnie wpisuje się w Mickiewiczowskie *Dziady*. Ma tę siłę ekspresji, która została zapisana przez poetę w słowie. Rychcik przełożył ją na dźwięk i ruch. Przypisał też ważną funkcję. Teatralnie wyrażony przejaw buntu będzie miał ciąg dalszy w Konradowej pieśni zemsty, wykonanej w stylu *soul* w drugiej części przedstawienia.

Reżyser, przez nakładanie popkulturowych ról na figury Mickiewiczowskie, manifestuje potrzebę odnawiania znaczeń *Dziadów*:

Uważam, że to tekst, który ma coś powiedzieć nie tylko o nas, ale także o innych i byłoby wspaniale popatrzeć na *Dziady* nie tylko przez nas, przez naszą historię, przez nasze traumy. Może się wtedy okazać, że to jest dzieło o przesłaniu uniwersalnym, że nie jest uwięzione na polskim podwórku. Mickiewicz to słowa, wielka moc słów. One mogą zmienić świat. Podobnie uważał Martin Luther King<sup>44</sup>.

Próbuje więc opowiadać w teatrze zupełnie inną historię niż ta, do której opowiadania przywykliśmy. *Dziady* w jego reżyserii stały się teatralną wypowiedzią w sprawie wolności, jednak nie tej politycznej, lecz rozumianej jako prawo do odmienności, do różnorodności, do ludzkiej godności. Dlatego po raz pierwszy w historii wystawiania *Dziadów*, wprowadził ciemnoskórych aktorów na scenę. Odrzucił opowieść o polskiej historii i szkolny model lektury, której fundamentem była miłość do ojczyzny i romantyczny patriotyzm<sup>45</sup>. Posłużył się też szczególnym językiem teatralnym. Pierwszą część przedstawienia przeładował scenicznymi atrakcjami; wprowadził media: reportaż telewizyjny, informację radiową, przywołał klisze filmowe; posłużył się poetyką kabaretu: piosenkami, standardami jazzowymi, także kabaretową konferansjerką i połączył z wywoływaniem przez Guślarza-Jokera duchów; zaproponował też opowieść o miłości. Wszystko to „przełamał” grą w kosza, piciem *coca coli*, krzykiem, tańcem, silnie eksponowaną

<sup>44</sup> *Słowa mają moc. Z Radostawem Rychcikiem rozmawia Mike Urbaniak* [online] – 2014, 19 marca. Tryb dostępu: <https://mikeurbaniak.wordpress.com/tag/teatr-dramatyczny-w-warszawie/>, [data dostępu: 9 października 2015 r.].

<sup>45</sup> Rychcik w wywiadzie mówił: „Chodzi o to, żeby uwolnić *Dziady* od klątwy szkolno-narodowej” (*Czy jestem wystarczająco czarny. Z Radostawem Rychcikiem rozmawia Mateusz Węgrzyn* [dokument elektroniczny], „dwutygodnik.com: strona kultury” [online] – 2014, wyd. 129 (marzec). Tryb dostępu: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5109-czy-jestem-wystarczajaco-czarny.html>, [data dostępu: 9 października 2015 r.].

seksualnością (rola Zosi, ale i nakładanie na role Kobiety i Ewy nowej popkulturowej ikony kobiecości w stylu Marilyn Monroe). Rychcik akcentuje metateatralność spektaklu. Przedstawienie otwiera piosenka *Blue Room* śpiewana przez Guślarza-Jokera, opowiadająca o miejscu, w którym wszystko, co sobie wyobrazimy, może się wydarzyć:

Zadaniem Guślarza jest zatem wciągnięcie widza w ten świat. To Joker zmusza nas do wzięcia udziału w tej grze fikcji i rzeczywistości. Guślarz-Joker musi być groźny i rozrywkowy, bo ja na widowni chciałbym zobaczyć widza cyrkowego, który z zachwytem i niedowierzaniem patrzy na występy akrobatów. W ten sposób chciałbym przywrócić wiarę w teatralność, pokazać, że fikcja ma bardzo wiele do zaproponowania rzeczywistości<sup>46</sup>.

Rychcik tę teatralność podkreślał również w przełamywaniu romantycznego stylu zarówno przez drastycznie nieprzystające do Mickiewicza teksty działania postaci: gra w kosza, malowanie paznokci, struganie i jedzenie jabłek, oglądanie telewizji, jak i szokujące zestawienie tekstu z użytymi rekwizytami. Postać Marilyn Monroe w roli kobiety z IX sceny *Dziadów* maluje usta szminką, którą Joker-Guślarz wyjmuje z kieszeni; zamiast trzech świec, których gaśnięcie wyznacza porządek monologu Gustawa z IV części, reżyser posłuży się trzema butelkami *coca coli*, które postać kupuje w automacie znajdującym się na scenie. Piłka do kosza stanie się nieodłącznym rekwizytem monologujących postaci Gustawa i Ewy, a w dalszej części przedstawienia na piłce do kosza wygrywany będzie rytm pieśni zemsty. Podobnie szokująco wypada prezentacja bohaterów, na przykład Gustaw wystąpi w trampkach, dźwigając wielki magnetofon w rękę; opowiadając, będzie żuł gumę i pił *coca colę*. Zdziwienie wywołuje również koncepcja estetyczna przedstawienia, a zwłaszcza zderzenie grozy z kabaretowością, powagi z zabawą. Warto przypomnieć, że Mickiewicz posługiwał się w *Dziadach* kontrastem: wzniosłości i brzydoty, piękna i groteski. Rychcik wykorzystuje poetykę kontrastu, lecz już w ponowoczesnym, można by powiedzieć, campowym stylu, w którym teatralność<sup>47</sup> i nadmiar (mnogość scen i ich wieloplanowość, duża liczba postaci, „palimpsestowość”

<sup>46</sup> *Teatr kłamie zawodowo...*, s. 7.

<sup>47</sup> Tamże: „Sporo mówiłeś o teatralności. I rzeczywiście, w *Dziadach* wydaje się ona bardzo istotna. Bawisz się tutaj zresztą samym teatrem jako miejscem. Przed wejściem do teatru ustawiasz czarnoskórą żebraczkę z wózkami, płaszcze od widzów odbierają czarnoskórzy szatniarze, a przy wejściu na salę teatralną ustawiasz czarnoskórego boya hotelowego w liberii. Przyglądasz się reakcjom swojej widowni?”

Miałem wrażenie, że cała ta instalacja była dla widzów przezroczysta. Nawet nie o to chodzi, aby ludzie wchodzący do teatru mieli się poczuć skrępowani dlatego, że są obsługiwani przez czarnych. Ważniejsze jest to, że od samego początku mogą być pewni, że uczestniczą w sytuacji wyjątkowej i niepowtarzalnej. Wydaje mi się, że to jest właśnie istotna praca do wykonania w teatrze: odbudowanie medialności teatru, przywrócenie rangi wieczorowi teatralnemu, odbudowanie wszystkich mieszczańskich nawyków publiczności teatralnej. Być może po latach budowania autentyczności w teatrze, pozwolimy sobie obecnie na czystą przyjemność płynącą z bycia w teatrze; przyjemność nieobciążoną oczekiwaniem prawdy. Teatr to przecież miejsce, w którym kłamie się zawodowo, a skoro tak, to musi on cały czas udawać, że jest najważniejszy na świecie.

Dlaczego wracasz do teatralności?

ról) określa charakter przedstawienia. Wrażenie nadmiaru, atakującego zarówno wzrok, jak i słuch widza, nie tylko oddaje ducha ponowoczesnego świata, ale spełnia też inną funkcję. Buduje ostrą opozycję wobec drugiej części spektaklu, utrzymanej w odmiennej poetyce, której celem miała być próba wywołania u widza uczucia wzniosłości.

Warto tu przypomnieć refleksję Doroty Siwickiej. Zastanawiała się ona nad niezdolnością współczesnego odbiorcy do przeżycia wzniosłości w kontakcie z *Dziadami* Mickiewicza. Pisała, „że tylko wtedy, gdy czytelnik lub widz teatralny jest zdolny emocjonalnie odpowiedzieć na apel wzniosłości, można mówić o pełnym ich odbiorze, o udanej komunikacji z Mickiewiczem. Jeśli do tego nie dojdzie, to część przekazu pozostaje martwa”<sup>48</sup>. Dlatego próba Rychcika, by choćby cień takiego stanu u widza wskrzesić, odsłania proponowany przez niego model teatru oparty na emocjach. Wrażenie ma wywołać mocny kontrast, który – warto pamiętać – był znamioną cechą sztuki romantycznej. Reżyser zderzył estetycznie kolejne części przedstawienia. Przede wszystkim pozbawiał drugą część feerii popkulturowych obrazów nakładających się na mickiewiczowskie. Odrzucił je na rzecz głębokiej ascetyczności, której kwintesencją stała się pusta, „przysłonięta” ciemnością scena. To z niej wydobywają się głosy: najpierw bohaterów pierwszej sceny, a potem Gustawa Holoubka, wypowiadającego Wielką Improwizację<sup>49</sup>, która funkcjonuje w przedstawieniu jako „cytat” z filmu Tadeusza Konwickiego *Lawa*. Ona też buduje jeden z punktów kulminacyjnych *Dziadów* Rychcika, stając się oskarżeniem zła, dziejącego się w świecie. W ciemności i na pustej scenie słyhać sztukmistrzowsko<sup>50</sup> wypowiedziany przez Holoubka monolog Konrada (zapisany na taśmie dźwiękowej), który ma stać się wyjątkowym doświadczeniem widza. Zwłaszcza, że reżyser próbuje wzmocnić emocje przez zestawienie Improwizacji z dramatycznym opowiadaniem Jana Sobolewskiego z pierwszej sceny III części

---

Powrót do teatralności to powrót do zabawy, do czegoś, co było źródłem teatru. Wiem, że w Polsce to nie jest zbyt popularne przekonanie, ale bardzo szybko zrozumiałem, że teatr jest absolutnie produktem a widz absolutnie klientem, co oczywiście nie oznacza, że teatr ma się do widza wdzięczyc. Niemieckie teatry, w których drogie abonamenty wykupuje mieszczańska widownia, są w stosunku do reprezentowanej przez tę widownię kasty społecznej bardzo krytyczne, a mimo to doskonale funkcjonują. Myślę, że nadal aktualna jest intuicja Petera Handkego zapisana w *Publiczności zwymyślanej*. Może właśnie perwersyjną potrzebą widza jest bycie zwymyślonym, zaatakowanym?”

<sup>48</sup> D. Siwicka, *Dziady III – bez odbioru*, [w:] taż, *Zapytaj Mickiewicza...*, s. 21.

<sup>49</sup> Rychcik jest bardzo konsekwentny w swych działaniach. Tworząc *Dziady* popkulturowe, zaproponował wersję telewizyjną, kierując przedstawienie także do masowego odbiorcy. W wersji telewizyjnej zrezygnował z ciemnej i pustej sceny. Telewizja wymusiła obraz. Dlatego wprowadził aktorów do sceny więziennej. Na ekranie pojawił się też Holoubek wypowiadający Improwizację, która dodatkowo w wersji telewizyjnej została przez reżysera zilustrowana fragmentami dokumentalnych filmów przedstawiających tragedie ludzkości: wojny, Holokaust...

<sup>50</sup> Reżyser w rozmowie z Tomaszem Kireńczukiem wyjaśniał, z jakich powodów przywołał Wielką Improwizację w interpretacji Gustawa Holoubka: „Przede wszystkim po to, żeby pokazać siłę, która ukryta jest w ludzkim głosie. Ale to też jest gest guślarza, o którym mówisz: decydowanie o tym, kiedy gasną i kiedy zapalają się światła. Rezygnacja z wchodzenia z własnym ego w Wielką Improwizację, ten gest wycofania się, daje w spektaklu rzecz fantastyczną, pozwala nam przez chwilę obcować z geniuszem: wspaniałym tekstem, genialnie interpretowanym przez wybitnego aktora” (*Teatr kłamie zawodowo...*, s. 8).

*Dziadów*. W zderzeniu z Improwizacją staje się ono jakby unaocznieniem zła w świecie. Jak wiadomo, Mickiewicz przypisał tej opowieści-reporażowi ważną funkcję. Sobolewski wystąpił w dramacie w roli świadka, który opowiada o prześladowanych i wywożonych na Sybir filomatów. Opowieść-świadeństwo miała ocalić od zapomnienia, spełnić w dramacie również funkcję konsolidującą, wreszcie być przesłaniem, kośćcem tradycji. Rychcik świetnie zrozumiał wagę tej wypowiedzi w *Dziadach*, dlatego wyeksponował ją i poddał uniwersalizacji. Stała się symboliczną narracją o prześladowanych w przeszłości i teraźniejszości, których niezgoda na zastaną rzeczywistość ma stać się drogowskazem działania. To z tej opowieści Rychcik przejmuje dla swych bohaterów rekwizyty – kajdany oraz romantyczny gest: wzniesioną ku górze rękę i wzniosły okrzyk. W języku romantycznym były one znakiem niezłomnego buntu i świętej ofiary. Wiadomo, że gest ten przeradzał się zarówno w groźbę zemsty, jak i symbol zwiastujący wolność. Tak też jest w przedstawieniu. To Gustaw wznosi ku górze uwięzione w kajdanach ręce i wypowiada słynne przemówienie Martina Luthera Kinga „I Have a Dream”, w którym wyrażone zostało marzenie o wolności, równości i sprawiedliwości w świecie. Zestawione ze sobą opowieść i przemówienie tworzą teatralną narrację. Dzieje filomatów stają się figurą losu nie Chrystusa – jak chciał Mickiewicz – ale wszystkich prześladowanych, których marzenia zostały wyrażone przez inny tekst, wypowiedziany w Ameryce. Rychcik wskazuje na paralelność Wielkiej Improwizacji i przemówienia Kinga, udowadniając, że choć wywodzą się z różnych kulturowych źródeł, przekazują ważną i aktualną myśl oraz głębokie pragnienie urzeczywistnienia niezrealizowanych dotąd we współczesnym świecie marzeń o wolności, równości i sprawiedliwości. Można by powiedzieć, że w drugiej części przedstawienia reżyser ponawia obrzęd dziadów, w którym wypowiadają się kolejne „duchy” zmarłych: obok Jana Sobolewskiego (warto pamiętać, że Mickiewicz wprowadził go do III części *Dziadów* jako osobę już nieżyjącą, co zaznaczył w dedykacji), Martina Luthera Kinga, zastrzelonego w 1968 roku w Memphis oraz Gustawa Holoubka, zmarłego w 2008 roku. Tak więc obrzęd przywoływania duchów zmarłych odbywa się w przedstawieniu Rychcika na wielu planach – ma wspierać pamięć o przeszłości:

Zajmuję się bardziej czymś, co prowadzi naprzód, co jest ideą pracy nad przyszłością [...] nie zatrzymywać się na przeszłości, ale zadbać o tolerancję społeczną. Teza jest zupełnie banalna, chodzi o miłość, równość, braterstwo. Być może teraz tym ostatnim najbardziej powinniśmy się zajmować<sup>51</sup>.

Powracając do estetycznego projektu drugiej części przedstawienia warto zwrócić uwagę, że Rychcik, sytuując tekst Martina Luthera Kinga jako równorzędny wobec Wielkiej Improwizacji, wprowadza do spektaklu

---

<sup>51</sup> Czy jestem wystarczająco czarny. Z Radosławem Rychcikiem rozmawia Mateusz Wegrzyn... [data dostępu: 9 października 2015 r.].

kolejny moment szczytowy akcji, zgodnie zresztą z poetyką Mickiewiczowskich *Dziadów*, w których obecna jest wielość punktów kulminacyjnych. Znamienne, że zamiast Widzenia księdza Piotra (które budowało punkt kulminacyjny, a nadto pozostawało w szczególnym związku z opowiadaniem Jana Sobolewskiego i Wielką Improwizacją) wybiera wypowiedź Martina Luthera Kinga. Słowa amerykańskiego obrońcy praw człowieka wypowiada w nagim tłumie nagi Gustaw. Kajdany splecione z nagością budują mocny efekt. Ciemność, rozświetlana na chwilę błyskami światła, to jakby nawiązanie do wskazań poetyki wzniosłości Edmunda Burke'a, postulującej mocny kontrast. Głos Gustawa Holoubka, przerywany dysonansowymi dźwiękami, groza opowieści Sobolewskiego, gra ciszy i dźwięku, drżący nagi tłum, wylaniający się dzięki błyskowi światła z ciemności (przypominający tłum na targu niewolników), stwarzają podstawy dla wywołania uczucia wzniosłości. Moc wrażeń, które rodzą kolejne obrazy układające się w polsko-amerykańską palimpsestową opowieść, wzmacnia *Pieśń zemsty* – wyraz rewolucyjnego buntu. Zostanie on w ostatniej części przedstawienia wpisany w ramy poetyki teatru w teatrze, podporządkowanej stylistyce filmów Tarantino. Jak ujął to recenzent Witold Mrozek, w ostatniej części *Dziadów* „ofiary biorą groteskowy odwet”<sup>52</sup>.

Trzecią część przedstawienia inscenizator rozegrał przy stole. Posadził za nim: matkę Rollinsona w masce Murzynki, Nowosilcowa w roli amerykańskiego farmera, księdza Piotra oraz postaci, które wypowiadają się zarówno jako goście salonu warszawskiego, jak i zausznicy Nowosilcowa – wszyscy ubrani w stroje członków Ku-Klux-Klanu. Rozmowa zawiera rozmaite fragmenty dialogów z Salonu Warszawskiego i Balu u Senatora, ostatecznie skupia się wokół Rollinsona, obnażając amoralność Nowosilcowa i jego współpracowników. W ten dialog przy stole wtrącony został fragment Widzenia księdza Piotra, któremu reżyser odebrał wagę i patos z III części *Dziadów*. Książd (Mariusz Puchalski) wydaje się bowiem nie całkiem trzeźwy. Jego głowa opada na talerz. Wypowiada Widzenie ze śladami jedzenia na twarzy..., zaciągając się papierosem. Reżyser do końca ostro więc gra z przyzwyczajeniami odbiorcy. Tym bardziej, że w tej scenie biesiadnicy jedzą kukurydzę i opluwają się wzajemnie. Reżyser kieruje oko widza na twarze postaci oblepione śliną i kukurydzą, rozrzuconą także na stole i podłodze; wspiera tę wyraźnie dającą się odczuć niestosowność zachowanie postaci Rollinsonowej, która z garnka drewnianą łyżką coraz niechlujniej nakłada, a w końcu rozrzuca na talerze i stół jedzenie. Reżyser próbuje wywołać w widzu rodzaj fizycznego obrzydzenia, które – jak można sądzić – chce przenieść w sferę moralnej oceny postaw biesiadników... Zamyka obraz po tarantinowsku: Rollinsonowa w masce Murzynki strzela do zauszników Nowosilcowa ubranych w stroje Klu-Klux-Klanu. W scenie tej szczególną uwagę zwraca teatralność gestów aktorów. By krew objawiła się jako dowód rany, aktorka ostentacyjnie naciska balonik z czerwoną farbą. Nawiązując do *Django* Tarantino, Rychcik z żelazną konsekwencją układa popkulturowe *Dziady*.

<sup>52</sup> W. Mrozek, *Konrad Luther King*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 72 (z 27 marca), s. 15.

Wybrana przez niego konwencja niejako zmusza do zaaranżowania optymistycznej puenty, osłabiając wymowę pieśni zemsty, która realizuje się w przedstawieniu jedynie w groteskowej formie. Ostatnia scena staje się więc popkulturowym *katharsis*. Konwencja fantastyczno-groteskowa może szokować, służy jednak spójności przedstawienia w prze-pisaniu Mickiewiczowskich *Dziadów* na tekst popkultury oraz zamierzonej teatralności, która w ostatniej części spektaklu osiąga apogeum. To aktorzy, oklaskując *Dziady* zaaranżowane w stylu Tarantino, zamykają przedstawienie, a ramą dla całości staje się piosenka Johna Lennona *Mother*.

Powszechne jest przekonanie, że polska literatura należy do hermetycznych, trudnych do zrozumienia dla wywodzącego się z innego kręgu kulturowego odbiorcy. Do tego zestawu tekstów zaliczane są również *Dziady*. Znacząco w tej sprawie wypowiadał się Michał Masłowski uczestniczący w wielokrotnych zmaganiach Andrzeja Seweryna z dziełem Mickiewicza, wystawianym dla francuskich widzów<sup>53</sup>. Masłowski przekonywał, że dzieło romantycznego poety należy uniwersalizować, bo interpretacja patriotyczna utworu po odzyskaniu niepodległości przestała być aktualna. *Dziady* – jego zdaniem – mogą okazać się zrozumiałe bez znajomości historii Polski, pod warunkiem, że znajdzie się dla nich klucz albo intelektualny, albo emocjonalno-artystyczny. Wspierał swe przekonanie opinią krytyka Guy Amsellema, który radził podobnie: „trzeba znaleźć jakiś nowoczesny awangardowy klucz estetyczny”<sup>54</sup>. W moim przekonaniu Rychcik go właśnie znalazł...

Niemniej *Dziady* w jego reżyserii niepokoją i zmuszają do formułowania pytań, na które chyba nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Przede wszystkim – o kompetencje kulturowe odbiorcy. Rychcik zachęca do wypracowania dynamicznej postawy: tych z wyobraźnią kształtowaną przez popkulturę niejako zmusza do otwarcia na tradycję, tych zaś przywiązanych do kanonu – otwiera na popkulturę. Rodzi się jednak wątpliwość, czy istnieje publiczność przygotowana do oglądania *Dziadów* w jego reżyserii, skoro do niedawna przebiegała ostra granica między kulturą wysoką a popularną. W każdym razie Rychcik opowiada się za romantycznym ruchem wyobraźni, przemieszeniem estetyk, co w konsekwencji ma prowadzić do zadomowienia *Dziadów* w ponowoczesnej wyobraźni. Powstaje też inny problem. Reżyser rewolucyjnie rozbija tekst kanoniczny: nie ma biografii przeobrażającego się Konrada ani mesjanistycznej historiozofii, bo odrzucony został plan metafizyczny. Misteryjność została zastąpiona poetyką snu, mającą nie tylko romantyczne, ale i popkulturowe korzenie. Konsekwencją odrzucenia planu sakralnego było zastąpienie diabłów Jokerem z *Mrocznego rycerza*, zdeprecjonowanie Widzenia księdza Piotra, które okazało się w interpretacji reżysera rodzajem alkoholowego zwidu! W związku z taką strategią reżysera rodzi się kolejne pytanie: czy można zgodzić się na taką wersję prze-pisanego kanonu oraz na swoiste zacieranie przez popkulturę komunikacji z tekstem

<sup>53</sup> M. Masłowski, *Oratoryjne „Dziady” w realizacjach Andrzeja Seweryna (Gennevilliers – Awinion – Paryż – Bruksela)*, [w:] *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007, s. 21–33.

<sup>54</sup> Tamże.

dawnym? Na rodzaj ekwiwalentu zamiast dzieła kanonicznego? I czy istnieje jakieś inne wyjście, jeśli chcemy, by dzieła romantyczne przeniknęły do wyobraźni młodych Polaków? Warto jednak zauważyć, że *Dziady* w interpretacji Rychcika pozwalają na rozpoznanie współczesności i rozmawianie o niej. Reżyser co prawda nie proponuje głębokiej diagnozy, ale sugestywnie przypomina o złu w świecie, wobec którego niepodobna być obojętnym. Opowiada się za otwartą, przyjazną, solidarną relacją z Innym. Posługując się romantycznym tekstem, próbuje zaangażować emocjonalnie widza. Chce go wzruszyć, przerazić, zabawić, poddać eksperymentowi, chce wyzwolić w nim „uczucie” wzniosłości, ale i obrzydzenia... Wbrew mechanizmom popkulturowym zmusza też do intelektualnego wysiłku, rodzi w odbiorcy potrzebę pytań, którą wyzwala teatralna interpretacja *Dziadów* wywołująca zdziwienie, niekiedy szok. Warto też zwrócić uwagę, że Rychcik, wspierając się na sztuce romantycznej, właśnie z jej ducha tworzy formułę teatru zaangażowanego. Również z romantycznego źródła pochodzi upodobanie do zderzania przeciwstawnych poetyk i kreacji wyobraźni. Reżyser pozbawia Mickiewiczowskie *Dziady* czasu świętego, odrzuca porządek teleologiczny na rzecz przyczynowo-skutkowego, czyli rezygnuje z tego, co współcześnie wydaje się anachroniczne – wizji Polski jako Chrystusa narodów<sup>55</sup>, portretu człowieka, którego osaczają diabły bądź wspierają anioły po to, by poddać dramat racjonalizacji i uniwersalizacji. W wersji teatralnej jego siłą miała być nie wiara w opatrność i naród wybrany, ale ludzka niezgoda na zastany świat, w którym narusza się godność człowieka. Warto tu przypomnieć, że romantycy wierzyli w potęgę buntu, w moc ludzkiego ducha kształtującego świat. Ta moc została przez Rychcika wyeksponowana w przedstawieniu w słowie Wielkiej Improwizacji, opowieści Jana Sobolewskiego i przemówieniu Martina Luthera Kinga<sup>56</sup>. Zaskakujące, że mimo dokonanych przez reżysera zmian *Dziady* pozostały tekstem o wolności i niewoli. Reżyser nie zatarł istoty Mickiewiczowskiego dzieła, ale go odnowił i wzmocnił, preferując ideę międzyludzkiej solidarności objawiającej się w potrzebie ofiarowania pomocy drugiemu człowiekowi. Także z tego powodu przedstawiona przez Radosława Rychcika wersja uwspółcześnienia dawnego tekstu pozwala na pewien optymizm w myśleniu o perspektywach relacji między popkulturą a romantyczną tradycją w ponowoczesności.

<sup>55</sup> Nie tylko teatr Rychcika odrzuca idee chrystusowości narodu polskiego i próbuje walczyć z anachroniczną mentalnością polskiego społeczeństwa, które poddaje się zbanalizowanemu romantycznemu paradygmatowi wciąż kształtującemu tożsamość narodową i zbiorowe wyobrażenia. Jan Kłata, co prawda w tonacji pół żartem pół serio, zastanawiał się – jak niegdyś Jarosław Marek Rymkiewicz – nad trwałością romantyzmu w rozmowie z Dorotą Wodecką: „Może jesteśmy skazani na paradygmat, bo nie mamy niczego równie efektywnego. Polka – Wita – Chrystusem narodów. Cóż my mamy innego do zaferowania światu? Słowiańskie dziewczyny plus „za wolność waszą i naszą”, choć, jak pokazuje historia, to głównie szło o waszą” (*Polska walka o ogień*. Z Janem Klatą rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza” 2014, *Magazyn* z 31 maja–1 czerwca, s. 29). Wydaje się, że ważną rolę w podważaniu stereotypowych wyobrażeń o nas samych odgrywa teatr tworzony przez Klatę, który swoją koncepcję sztuki podporządkowuje walce z polską mentalnością ukształtowaną przez patriarchalno-narodowo-patriotyczny popularny romantyzm. Równie mocno ze stereotypami walczy teatr tworzony przez Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego (np. *Błękitna trybuna*).

<sup>56</sup> Zob. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 97.

## Ku otwartej postawie

Przedstawiona panorama relacji między kulturą współczesną a tradycją romantyczną pokazuje, że nowe jej wyrażanie w dużej mierze opiera się na związkach z popkulturą. Najpełniej dowodzą tego *Dziady* Rychcika, w których wykorzystanie popkulturowych tropów w przekładzie dramatu na język teatru prowadzi do przewyższenia istniejących schematów lektury. Warto też pamiętać, że niezwykle zasoby techniczne, którymi dysponuje współczesność, stwarzają szansę dla niewiarygodnych wręcz możliwości romantycznego postulatu syntezy sztuk. Przywołane przykłady dokumentują nadto, że związki z popkulturą tworzą jakości niezmiernie zróżnicowane i różnej wartości. Dzieła popkulturowe – filmowa wersja *Świtezii* Polaka czy *Dziady* Rychcika – okazują się komunikatem skomplikowanym, wymagającym od odbiorcy aktywności, a więc postawy zwykle przypisywanej odbiorcom kultury wysokiej. Wykorzystanie popkulturowych tropów – „narzędzi”<sup>57</sup> dla nawiązania kontaktu z odbiorcą (poetyka kryminału, estetyka gotycka i jej ponowoczesne wersje, *science fiction*) nie musi więc – jak widać – prowadzić do banalizacji. *Noc żywych Żydów* Ostachowicza jest dowodem, że popkulturowe tropy, wykorzystane w opowieści o traumatycznych doświadczeniach człowieka, wymuszają co prawda przekroczenie stosownej dla tematu estetyki, ale dzięki temu właśnie prowadzą do powstania nowego języka opowieści. Popkultura pozwala więc na odnawianie sposobów opowiadania. Służy często uatrakcyjnianiu opowieści i przekształcaniu zastanych form, w konsekwencji do nowatorskich rozwiązań – przekraczania granic gatunkowych i estetycznych. Można by nawet powiedzieć, że nowe wyrażanie dawnej tradycji korzystać wręcz musi z najrozmaitszych materii oraz łączenia ich ze sobą w nowe całości, zaś przyswajanie i wchłanianie popkulturowych tropów w tekstach kultury zaciera ustanowione niegdyś granice. Przywołane przykłady uzmysławiają, że granica między tak zwaną kulturą wysoką a popularną mocno jest już zatarta. Dlatego wobec nowo powstających jakości, tworzonych w sztuce dzięki asocjacji z popkulturą, trzeba wypracować otwartą i dynamiczną postawę, czyli odrzucić anachroniczne już dzisiaj przekonanie, że wykorzystanie popkulturowych tropów zwłaszcza w literaturze może być jedynie zagrożeniem dla narodowej kultury.

## BIBLIOGRAFIA

- A. Bagłajewski, *Słowacki w czasach „brulionu”*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 203–234.
- Ch. Baker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przekł. A. Sadza, Kraków 2005.
- A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.

<sup>57</sup> G. Gajewska, *Teksty kultury popularnej w badaniach humanistycznych*, [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014, s. 13–29.



- A. Bielik-Robson, *Romantyzm niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.
- Bóg, honor, hip-hop. Z Jakubem Rużyłtą, badaczem kultury hiphopowej, rozmawia Aleksandra Szyłto, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 56 (z 8–9 marca), s. 16–17.
- W.J. Burszta, *Od folkloru lokalnego do postfolkloryzmu narodowego*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1989, z. 3, s. 158–164.
- T. Cieślak, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011.
- P. Czapliński, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Maria Janion, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 19 (z 23 stycznia), s. 13.
- P. Czapliński, *Niezależność (O dziedzictwie „brulionu”)*, [w:] tenże, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 43–59.
- A. Czerner, E. Nieroba, M.S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Czy jestem wystarczająco czarny*. Z Radosławem Rychcikiem rozmawia Mateusz Węgrzyn [dokument elektroniczny], „dwutygodnik.com: strona kultury” [online] 2014, wyd. 129 (marzec). <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5109-czy-jestem-wystarczajaco-czarny.html>, [data dostępu: 9 października 2015 r.].
- T. Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmowi – Uwiad starczy symbolizmu – Śmierć programizmu*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i oprac. tekstów H. Zaworska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.
- H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- G. Gajewska, *Teksty kultury popularnej w badaniach humanistycznych*, [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014, s. 13–29.
- L. Hermetz, *Alicyjka*, Warszawa 2013.
- M. Ivaskevicius, *Mistrz. Dramat w czterech aktach*, przeł. M. Litwinowicz-Drożdżel, „Dialog” 2011, nr 6, s. 62–94.
- M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
- M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Warszawa 1996.
- M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.
- D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Warszawa-Kraków 2013.
- M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
- A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.
- M. Król, *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków. Polskie obrachunki na koniec milenium*, Warszawa 1998.
- J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.
- M. Masłowski, *Oratoryjne „Dziady” w realizacjach Andrzeja Seweryna (Genewilliers – Awinion – Paryż – Bruksela)*, [w:] *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Kraków 2007, s. 21–33.

- Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.
- W. Mrozek, *Konrad Luther King*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 72 (z 27 marca), s. 15.
- M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szyderycy*, Warszawa 1973.
- Polska walka o ogień*. Z Janem Klatą rozmawia Dorota Wodecka, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 125 (z 31 maja–1 czerwca), s. 29.
- M. Rabizo-Birek, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Romantyzm w lustrze postmodernizmu*, red. W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński, Warszawa 2014.
- Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w kulturze*, red. D. Dąbrowska i E. Szczepan, Szczecin 2014.
- K. Rutkowski, *Mistrz i widowisko*, Gdańsk 1996.
- J.M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1982.
- R. Sankowski, J. Słodkowski, J. Świąder, *Buntownicy nadal są ważni*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 79 (z 4 kwietnia), s. 20–21.
- S. Shuty, *Soplicowo, czyli niespodziewane wypadki w majątku na Litwie*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 166 (z 18 lipca), s. 18.
- D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007.
- Słowa mają moc*. Z Radostawem Rychcikiem rozmawia Mike Urbaniak [online] – 2014, 19 marca. <https://mikeurbaniak.wordpress.com/tag/teatr-dramatyczny-w-warszawie/>, [dostęp: 9 października 2015].
- D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przekł. W.J. Burszta, Poznań 1998.
- P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
- Teatr kłamię zawodowo*. Z Radostawem Rychcikiem rozmowę przeprowadził Tomasz Kireńczuk, „Didaskalia” 2014, nr 121/122, s. 6.
- Tropy literatury i kultury popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Warszawa 2014.
- K. White, *Poeta kosmograf*, wybór, oprac., przekł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010.
- K. White, *Zarys geopoetyki*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 7–25.
- Z prof. Marią Janion rozmawia Kazimiera Szczuka, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 160 (z 28 kwietnia), s. 17.
- Z prof. Marią Janion rozmawia Kazimiera Szczuka, *Janion: Religia smoleńska to szkodliwy popmesjanizm*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 34 (z 9–10 lutego), s. 18–19.

## STRESZCZENIE

Zajmują mnie powiązania kultury ponowoczesnej z tradycją romantyczną: twórcze sposoby jej wyrażania oraz takie, które wiążą się z procesem petryfikacji romantyzmu. Proponuję syntetyczne ujęcie, które pozwala pokazać charakter

nawiązań obecnych w ponowoczesnej sztuce: od pastiszy i intertekstualnych gier z romantycznymi tekstami po sprzeciw wobec romantycznych mitów kształtujących wyobrażenia o wspólnocie narodowej. Nadto przywołuję romantyczne tropy w geopoetyce tworzonej przez Kennetha White, propagującego powrót do natury i odwołującego się do twórczości Friedricha Hölderlina, Novalisa, Walta Whitmana. Wskazuję na związki z romantyzmem w eseistyczno-historycznej literaturze podejmującej reinterpretację dziewiętnastowiecznej historii. Przede wszystkim jednak interesują mnie więzi romantyzmu z popkulturą, zwłaszcza dotyczące odnawiania języka narracji o historycznym doświadczeniu Polaków. Panoramę powiązań kultury współczesnej z tradycją romantyczną w ujęciu syntetycznym dopełniam interpretacją, pozwalającą wnikliwiej odsłonić wieloplanowość odnieść do romantyzmu w ponowoczesnej sztuce. Pokazuję, w jaki sposób Radosław Rychcik przełożył *Dziady* Mickiewicza na język popkultury oraz jakie problemy wiążą się z tego typu interpretacją tekstu dawnego. Przedstawiona sieć powiązań, przekonuje o potrzebie wypracowania otwartej i dynamicznej postawy wobec dzieł, w których odnaleźć można asocjacje między tradycją romantyczną a popkulturą.

### Słowa kluczowe

tradycja romantyczna, popkultura, Radosław Rychcik, *Dziady*

### SUMMARY

#### On searching for a postmodern way to express the Romantic tradition

In my research I concentrate on postmodern culture and its ties with the Romantic tradition: creative ways of expressing it, as well as those that are associated with the process of petrification of Romanticism (hip-hop projects referring to the patriotic and national Romanticism). I propose a synthetic approach, which enables us to demonstrate the character of references present in postmodern art, from pastiche and intertextual games with Romantic lyrics in opposition to the romantic myths that shape the image of the national community (Dorota Masłowska *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*; Sylwia Chutnik *Kieszonkowy atlas kobiet*, Ignacy Karłowicz, *Ości*). Moreover, I discuss Romantic themes in the geopoetics of Kenneth White, who promotes a return to nature and refers to the works of Friedrich Hölderlin, Novalis, and Walt Whitman. I point out associations with Romanticism in essays and historical literature reinterpreting the nineteenth-century history (György Spiró, *Messiahs*; Paweł Goźliński, *Jul*; Jacek Dehnel, *Matka Makryna*). Above all, I am interested in Romantic ties with pop culture, especially concerning the renewal of the language of the narrative of the historical experience of Poles (*Powstanie warszawskie* by Lao Che, *Noc żywych Żydów* by Igor Ostachowicz, *Miasto 44* by Jan Komasa). The synthetic overview of the links between contemporary culture and the Romantic tradition is accompanied with an interpretation that reveals the multifaceted references to Romanticism in postmodern art. I demonstrate how Radosław Rychcik translated Mickiewicz's *Forefathers' Eve* into the language of pop culture, and what

problems are associated with this type of interpretation of an old text. The network of connections indicates the need to develop an open and dynamic attitude towards works in which one can find associations between the Romantic tradition and pop culture.

**Keywords**

Tradition, Romantic, pop culture, Radosław Rychcik, *Forefathers' Eve*