

Beata Garlej

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Katedra Teorii Literatury

Wydział Nauk Humanistycznych

ORCID: 0000-0001-8737-7924

W KOTLE PARODII I PASTISZU: O MICKIEWICZU GOTOW(AN)YM UZDAŃSKIEGO

Kulinarne skojarzenie, jakie budzi tytuł artykułu, nie licuje – zdaje się – ani z nazwą, ani tym bardziej z rangą obchodów Roku Romantyzmu. Co więcej, sugeruje brak punktów wspólnych z organizowaną w ramach tych obchodów konferencją „Adam Mickiewicz i Ukraina. Obraz kraju – obraz poety – recepcja – konteksty europejskie”. Jaki może być bowiem związek wydanego w 2021 roku utworu Grzegorza Uzdąńskiego *Wypiór*¹ z problematyką zapowiadaną w tytule konferencji? Jedynie wątpla paralela, że w perspektywie genologicznej to rzecz z pogranicza, ponieważ łączy cechy poematu dygresyjnego i powieści obyczajowej, przez co jakkolwiek nawiązuje do geograficznego sąsiedztwa, byłaby tego nieoczywistym (czy w genologicznym zderzaniu obu tych gatunków oczywiste jest uruchamianie akurat polsko-ukraińskich tradycji z tego zakresu?), zakamuflowanym przejawem. Drążmy jednak dalej. Jaki jest tu związek, skoro autor *Wypiora* dokonuje pewnego rozrachunku z dziedzictwem romantyzmu, a personalną wizytówkę tej epoki – Adama Mickiewicza – wskrzesza i osadza w roli tytułowego „wypiora”, rezydującego w szafie jednego z warszawskich mieszkań?

Jaki jest wreszcie związek Mickiewicza „wypiora”, tak bardzo nieprzystającego do dzisiejszego „tu i teraz” (pod każdym właściwie względem: kulturowym, społecznym, politycznym, a nawet gospodarczym) z Ukrainą? Błahość chwytu, nad którym należy przejść obojętnie – można by skonstatować. Chwytu przecież znanego, eksploatowanego wielokrotnie w dziejach kultury, a polegającego na przeniesieniu żyjącego niegdyś człowieka do czasów współczesnych autorowi.

¹ G. Uzdąński, *Wypiór*, Warszawa 2021 [dalej: W i strona, z której pochodzi cytata].

Rzecz w tym, że realia XXI wieku są tak inne i nieprzystające do XIX stulecia, że Mickiewicza „wypiora” gotuje się tu od początku w kotle parodii i pastiszu. Co jednak przez ten zabieg – gotowania w kotle parodii i pastiszu – rozumiem i co on (jeśli w ogóle) mówi o związkach Mickiewicza z Ukrainą? Czy wskazuje coś, czego do tej pory nie dostrzegaliśmy? A może donosi nie tyle o samym Mickiewiczu, ile przede wszystkim o dzisiejszych czytelnikach jego dzieł, uczestnikach współczesnej kultury i o jej kondycji? Spróbuję na te pytania odpowiedzieć, a rozważania skoncentruję na przedstawieniu czterech kwestii:

- przybliżeniu postaci Mickiewicza w ujęciu Uzdańskiego, a więc tytułowego bohatera jego utworu,
- omówieniu teoretycznoliterackiego zabiegu gotowania postaci wieszczka w kotle parodii i pastiszu, w którego rezultacie stykamy się z Mickiewiczem gotowym – „wypiosem”,
- wskazaniu podstawowego motywu fabularnego *Wypiora*: wspomnienia małżeństwa z Celiną z Szymanowskich, które to przywołane wspomnienie, skutek gotowania postaci wieszczka w kotle parodii i pastiszu, niejako paradoksalnie i nieoczekiwanie skutecznia to, co ze związku Mickiewicza z Ukrainą nieraz się wyłaniało – konkretne jakości emocjonalne: tęsknota, melancholia, rozrzewnienie,
- zebraniu wniosków końcowych, wskazujących, że zabieg gotowania w kotle parodii i pastiszu nie umniejsza kulturowego statusu wieszczka, ale jest czymś w rodzaju testera nakierowanego na badanie kondycji dzisiejszej kultury, a nawet szerzej – współczesnego stylu życia.

1.

Adam Mickiewicz w ujęciu Grzegorza Uzdańskiego to sublokator. Rezyduje w mieszkaniu „w samym centrum miasta – tuż przy Zbawicielu” [W, s. 7] razem z odnajmującą to lokum od stryja Martą i jej chłopakiem Łukaszem². Przestrzeń tylko dlań przeznaczona to szafa. Właśnie w niej Mickiewicz się regeneruje:

Wypiór spał w szafie, za grubymi drzwiami
I wiszącymi Marty ubraniami,
Które jak tarcze falangi spiętrzone
Dały mu mocną, podwójną ochronę

² Opis wnętrza mieszkania, stanowiący aluzyjne nawiązanie do przedstawienia soplicowskiego dworu i prezentujący się w sparodiowanej odsłonie, określa fragment, który czytelnik z łatwością zidentyfikuje. Zob. [W, s. 8].

Przed światłem słońca w te długie dni letnie.

Wypiór spał w szafie, ukryty kompletnie.

[W, s. 35]³

Dlaczego szafa, a nie piwnica, jakiś piwniczny zakamarek przypisany do mieszkania, z którym związany byłby ten atrybut Mickiewicza, do którego odsyła nas informacja, że również wypiór Uzdańskiego unika słonecznego światła? Zapytajmy wprost: dlaczego szafa, nie zaś trumna? W pudełkowej przestrzeni pionowo stojącego mebla można widzieć sparodiowany wariant majestatycznej trumny. Ta ostatnia nie może się pojawić, ponieważ nie identyfikuje istotowej tożsamości Mickiewicza z utworu Uzdańskiego: nie jest on wampirem, lecz tytułowym wypiosem. Odnieśmy się bardziej szczegółowo do tej kwestii.

Nie jest łatwo ustalić status ontologiczny Mickiewicza wypiora, gdyż jak wynika z fabuły, jest kimś, kto istotowo ewoluje. Rekonstrukcja pośmiertnych losów jego ciała nasuwa przypuszczenie, że przynajmniej początkowo był wampirem. W trakcie przewożenia statkiem zwłok ze Stambułu do Francji ciało nieboszczyka ulokowane było w trumnie [W, s. 161], a gdy trumnę tę opuszcza, niczym klasyczny wampir z utworu Brama Stokera, z zębami „jak zwierzę” [W, s. 164] atakuje członków załogi, sycąc się ich krwią⁴. Z relacji majtka Jousta wynika, że: „»Przypominał człowieka (...) ale było w nim coś potwornego«” [W, s. 166]. Potworność tę identyfikują spotęgowane właściwości zmysłów niespotykane u ludzi, charakterystyczne jednak dla wybranych gatunków zwierząt: wypiór okazuje się „na wszystkie ludzkie alergię odporny”, posiada zdolny do selekcjonowania „ostry słuch wampirzy”, z pomocą którego „z dźwięków płataniny” [W, s. 169] potrafi namierzyć:

³ To zresztą miejsce nie tylko snu, ale także schronienia wypiora, jego ukrycia się przede wszystkim w sytuacji pojawiania się u pary nielicznych gości – znajomej Izy [W, s. 113] czy matki Marty [W, s. 136].

⁴ To niezbyt spektakularne porównanie dotyczące zębów (przypominają zwierzęce), zważywszy na ich mięsisty opis właściwy dla hrabiego z Transylwanii, w którym donosi się o nich, przybliżając całokształt sylwetki goszczącego Jonathana Harkera, jak i w wyizolowaniu od reszty ciała. Zob. B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Moltzan-Małkowska, Poznań 2011, s. 26, 30, 40. Zęby Draculi mają kształt psich. Ekspozycja tej części ciała jako sygnalizatora złych intencji nie stanowi domeny wyłącznie literatury grozy. Czytamy wszak w znanym dziełku Hermana Melville’a, w odniesieniu do profosa Claggarta, że „spoztrzęglszy w porę nadchodzącego Billy’ego, usuwał się nieco z drogi, by go przepuścić, i spoglądał nań chwilę z wyszczerzonymi ironicznie zębami” (H. Melville, *Billy Budd. Opowieść wtajemniczonego*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 2019, s. 80). Ich obnażanie jako demonstrowanie siły, mocy sprawczej, pojawia się także na kartach powieści Madeline Miller i właściwe jest nie tylko tytułowej bohaterce, ale także zaprzyjaźnionemu z nią bogu Glaukosowi czy skonfliktowanej z Kirke bogini Atenie. Zob. M. Miller, *Kirke*, przeł. P. Korombel, Warszawa 2018, s. 56, 253, 264, 372. Zęby Minotaura niemowlaka ranią także dotkliwie palce Kirke (tamże, s. 132).

(...) bieg myszy przez wysokie trawy,
 To, jak kaczka powoli w poprzek stawu płynie
 I skradanie się lisa w basenów ruinie. [W, s. 170]

Jest również, w razie konieczności (polowania albo w wypadku asekuracji – ucieczki z nieudanych łowów), o wiele szybszy od człowieka [W, s. 175]. Odnacza się nadludzką siłą, czego jest świadom chuderławej postury i na tym punkcie zakompleksiony Łukasz [W, s. 41]. Z klasycznym wampirem łączy go „konflikt (...) z »czasem solarnym«”⁵, jak i specyfika spojrzenia, którym „magnetyzuje i obezwładnia ofiarę”⁶. Mickiewicz wypiór w ujęciu Uzdańskiego ma jednak cechy charakterystyczne dla człowieka. Identyfikują je przede wszystkim wspomnienia i wywoływana za ich pośrednictwem tęsknota. A tęskni wypiór między innymi za jedzeniem:

Po latach znów mię wzięła tęsknota za jedzeniem, tym dawnym, ludzkim. Myślę o przesywającym smaku żuru, o barwie jego szarej, przypominającej grube jesienne chmury, o majeranku i czosnku. I o bigosie, kwaśnym i rozgrzewającym, i sam bym z pamięci *Tadeusza* o nim cytował, gdyby mi wstyd nie było takich błazeństw wyprawiać. I o kartoflach, o wytopionym maśle, spływającym po ich spękanej skórce. I o paląco-słodkawym pilawie, który jadłem w Konstantynopolu u Turków. I francuskim ragoût. I o eklerach. [W, s. 32]

Jest ponadto empatyczny, zwłaszcza wobec Marty [W, s. 57–58]. Cechy te sprawiają, że bliżej mu do upiора niż wampira, ściślej zaś do „żywego upiора”, który, powtórzmy za Łukaszem Kozakiem, umknął w badawczych dociekaniach podnoszących wątek powiązań upiора z wampirem⁷. Mickiewicz w ujęciu Uzdańskiego nie przestaje być wieszczem, chociaż twórczo jest nieaktywny. A skoro tak, to semantyczne wskazanie Jana Karłowicza, że „wieszcz” to „»człowiek, który po śmierci ma zostać upiorem, człowiek w ‘czepku’ się rodzący«”⁸, wyłącznie utrwała wniosek o niewampirycznym statusie Mickiewicza wypiора. Najistotniejsze jest jednak to, że tak pojęty ontologiczny status tytułowego bohatera utworu Uzdańskiego skorelowany jest z faktem etymologicznym, odwołującym geograficznie zarówno do Polski, jak i do Ukrainy: „Na wschodzie: dzisiejszym pograniczu polsko-ukraińskim, polsko-białoruskim i dalej na ziemiach ruskich, Podolu, Wołyniu, Pokuciu i Polesiu, występował upiór (również *upir*, *upier*, *upyr*, *opyr*, *wupar*,

⁵ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 138.

⁶ Tamże, s. 144.

⁷ Ł. Kozak, *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021, s. 15.

⁸ J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, T. 6, U–Ż, Kraków 1911, s. 120.

wpyr, wypiór, łupior”⁹. Ponieważ ustaliliśmy status ontologiczny obiektu „gotow(an)ego”, przejdźmy do kwestii drugiej i przyjrzyjmy się bliżej samemu zabiegowi gotowania postaci wieszczka w wykonaniu Uzdańskiego.

2.

Przedmiotowym odniesieniem wskazanego zabiegu uczyniliśmy sformułowanie „gotować w kotle parodii i pastiszu”. Nie bez powodu. Brzmienie tego sformułowania może się wydać w pierwszym odczytaniu kuriozalne, lecz analiza ostatniego elementu – pastiszu – zwłaszcza w mistrzowskim wydaniu Marcela Prousta, przekonuje o merytorycznej jego zasadności¹⁰. Na gruncie teoretyczno-literackim istnieje wielość propozycji objaśniania parodii i pastiszu, przy czym o wiele rzadziej stykamy się tutaj ze stanowiskami, które oba te zjawiska by od siebie oddzielały. Klasycznym tego przykładem są ich definicje zawarte w *Słowniku terminów literackich* (parodia – „najbardziej wyrazista odmiana stylizacji”, pastisz – „odmiana stylizacji”)¹¹. Sprawa jeszcze bardziej się komplikuje, jeśli wziąć pod uwagę głosy eksponujące różnicę między stylizacją a pastiszem¹². I parodia, i pastisz – niezależnie od tego, czy są definiowane w pryzmacie, czy poza pryzmatem stylizacji – bywają również ze sobą utożsamiane, choć jednocześnie to parodia okazuje się pojęciowo bardziej pojemna¹³. Nie miejsce tutaj na teoretycznoliterackie dywagacje na ten temat, warto jednak przywołać interesującą propozycję

⁹ Ł. Kozak, *Upiór*, wyd. cyt., s. 44.

¹⁰ M. Proust, *Sprawa Lemoine'a. Pastisze*, przeł. i wstęp A. Dwulit, Kraków 2020. Jak podkreśla Anastazja Dwulit: „Słowo pastisz pochodzi z włoskiego *pasticcio*, oznaczającego pasztet w sensie kulinarnym, a w przenośni także tarapaty, bałagan, pomieszanie z poplątaniem” (A. Dwulit, *Od tłumaczki*, [w:] tamże, s. 8–9). O „fenomenalnej zdolności imitatorskiej” Prousta donosił na polskim gruncie przede wszystkim Tadeusz Boy-Żeleński (*Obiad literacki. Proust i jego świat*, Warszawa 1958, s. 309).

¹¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 374 (*parodia*), 376 (*pastisz*).

¹² Michał Głowiński pisze: „Pastisz traktuje się niekiedy jako jedną z odmian stylizacji. W istocie mają one wspólne pewne elementy, w tym jednak tak zasadniczy, jak stosunek do stylów historycznych. Stosunek ten jednakże realizuje się w obydwu wypadkach w sposób całkiem różny” (M. Głowiński, *O stylizacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 160). Do jego myśli, jak i do stanowisk wielu innych badaczy dobywających w minionych wiekach właściwości pastiszu, oraz do różnic pastiszu względem parodii nawiązał Henryk Markiewicz, w którego szkicu czytelnik odnajdzie bogatą obcojęzyczną literaturę poświęconą temu problemowi. H. Markiewicz, *Kariera pastiszu*, [w:] *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2006, s. 196–209.

¹³ Poświadcza to choćby stwierdzenie Michała Pawła Markowskiego: „(...) jako narzędzie parodii, pastisz pozwalał Proustowi na rozpostarcie nieprzekraczalnego dystansu, w którym rwała się, dopiero co zasupłana nitka porozumienia” (M.P. Markowski, *Proust: sztuka pastiszu*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2, s. 200).

Lindy Hutcheon, która feruje właśnie postulat oddzielania parodii od pastiszu, co więcej, usiłuje wyizolować jej zakres znaczeniowy także od plagiatu, burleski, trawestacji, cytatu i ironii¹⁴.

Analiza jej *Teorii parodii* pozwala wyodrębnić parodię ze względu na fakt jej „ironicznej »transkontekstualizacji«”¹⁵, ale także i na tę właściwość, że „parodia naprawdę poszukuje odróżnienia w relacji ze swoim wzorcem”, podczas gdy pastisz „posługuje się raczej podobieństwem i odpowiedniością”¹⁶. Stąd wniosek, że „parodia jest transformatywna w swojej relacji z innymi tekstami; pastisz jest imitacyjny”¹⁷. Z czym stykamy się w wypadku *Wypiora*? Z mechanizmem mieszania obu, co jest dobrze widoczne w płaszczyźnie genologii utworu Uzdańskiego. Tutaj, zgodnie z ustaleniami Hutcheon, partie pastiszu występują „w obrębie tego samego gatunku, co jego wzorzec”, a partie parodii – wówczas, gdy tego skorelowania z wzorcem nie ma, parodia bowiem „pozwała na adaptację”¹⁸ innych gatunków.

W *Wypiorze* tekstowo identyfikowane jako pastisz będą zatem fragmenty, które uzgadniają się z genologiczno-formalnymi wzorcami właściwymi dla tworzonych przez wieszczą dzieł – Mickiewiczowskim trzynastozgłoskowcem, lecz nie tylko, gdyż: „W tym poemacie dygresyjnym Grzegorz Uzdański biegle wykorzystuje rozmaite formy metryczne, po które sięgali romantycy (szczególnie pięknie brzmi polski heksametr w przedostatnim fragmencie)”¹⁹. Za przykład parodii mogą z kolei posłużyć inkorporowane do *Wypiora* teksty okolicznościowo-użytkowej proveniencji: *Komentarze pod artykułem o meczu Bayernu Monachium na sport.pl* autorstwa wypiora zalogowanego jako adam1798 [W, s. 101–102] czy mail Adama Mickiewicza do Ignacego Domeyki, który w utworze Uzdańskiego również przeszedł transformację – stał się człowiekiem pumą żyjącym w chilijskiej dżungli:

Kochany Ignasiu,

u nas wszyscy zdrowi, Marta tylko zapadła na ospę wietrzną, chorobę życiu niezagrożającą, ale dla uporczywego swędzenia nader niemiłą. Przez tydzień Łukasz mieszkał u rodziców, by z dala od choroby trzymać się. On w dzieciństwie tego nie przechodził, a dla dorosłego ospa niebezpieczna. Marta wszakże już doszła do zdrowia i po

¹⁴ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007, s. 11. Z jej stanowiskiem polemizuje między innymi Artur Hellich, *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii?)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2, s. 30.

¹⁵ L. Hutcheon, *Teoria parodii*, wyd. cyt., s. 35. Przytoczone sformułowanie przekształcone gramatycznie w celu dostosowania do składni wywodu.

¹⁶ Tamże, s. 72.

¹⁷ Tamże, s. 73.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Jaworska, *Pastisz jako gest wampiryczny*, [w:] G. Uzdański, *Wypiór*, Warszawa 2021, s. 205.

dawnemu pełna werwy, a i Łukasz od rodziców wrócił, co sobie chwali (były tam jakieś konflikty, jakie – nie powiedział). Twoje listy i podarki zawsze wspominają, bardzo zasmakowali w alfajorach i pytają, kiedy nowy przepis przysłesz. Wczoraj widziałem w internecie komiks amerykański o Spider-Manie, gdzie występuje Puma. Poszukaj, czy u was na antypodach gdzie go nie sprzedają. Ja już całkiem od czytania odwykłem i tylko takie komiksy jeszcze czasem kartkować lub w laptopie przeglądać mogę. [W, s. 120–121]

Właśnie w tego rodzaju kotle, doprawionym sporą dozą sytuacyjnego komizmu i humoru²⁰, Uzdański osadził postać wieszczą – nie tyle odczarował, ile uwspółcześnił jego mit²¹. I jak poprzednio, *à propos* etymologii słowa „wypiór”, także tutaj odnajdujemy związek z Ukrainą, ukraińskim romantyzmem. Ponieważ: „Kultura mitu stała się również podstawą romantyzmu ukraińskiego”²², zabieg gotowania w kotle parodii i pastiszu odsyła bezpośrednio i naturalnie do żartobliwego tonu literatury małosyjskiej, zwłaszcza zaś do twórczości Piotra Hulki-Artemowskiego, zainspirowanego balladami Mickiewicza²³. Mylnie byłoby przy tym twierdzić, że zderzamy się z mitem upadłym, zdegradowanym. Mickiewicz gotowany w kotle parodii i pastiszu, Mickiewicz gotowy Uzdańskiego jest

²⁰ Komizmu sytuacyjnego w *Wypiórze* nie brakuje. Wymieńmy przykładowe jego przejawy: rozmowa Marty z Mickiewiczem o *Dziadach* wystawianych w Teatrze Polskim [W, s. 83–84], zwiedzanie przez wypiora z inicjatywy i w towarzystwie Marty Muzeum Mickiewicza [W, s. 156–160], zaspokojenie głodu przez wypicie w Cafe Kulturalna krwi Ksawerego [W, s. 194].

²¹ O tej ostatniej kwestii, jakże problemowej i złożonej, traktuje praca Jarosława Ławskiego, *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok 2010. Autor w jednym z podrozdziałów, *Osoba-mit*, dookreśla, kiedy i gdzie „(...) Mickiewicz znalazł miejsce dla siebie. Parafrazując swą rolę profesorską, określił się jako człowieka sprawującego *urząd słowa* przy boku Mistrza Andrzeja. Można by go w zastępstwie określić tłumaczem objawienia, kerygmatem profety, ale ja sam dodałbym określenie: głosiciel-hermeneuta rzeczywistości, scalacz znaku i rzeczywistości... (...) »Ja« piszące przeobraża się w »ja« działające, w całą, pełną, samodzielną osobę głosiciela i działacza, który staje się podmiotem wyższego rzędu jako już za życia osoba opisywana w kategoriach mitycznych. W ten sposób tworzy się Mickiewiczowska najwyższa, oderwana od pisma, a nawet słowa forma istnienia mitu. Narrację mityczną mającą swą symboliczną metalogikę zastępuje oto osoba-mit” (tamże, s. 122–123).

²² I. Szewczenko, *Adam Mickiewicz a debiut ukraińskiego romantyzmu*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszczą: 1818–2018*, red. J. Ławski i Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 271.

²³ Tamże, s. 273. W publikacji Stefana Kozaka, zwłaszcza zaś w rozdziale trzecim zatytułowanym *Hulak-Artemowski w kręgu Mickiewicza i problematyki polskiej*, czytelnik odnajdzie wyczerpujące omówienie tej kwestii. S. Kozak, *Hulak-Artemowski w kręgu Mickiewicza i problematyki polskiej*, [w:] tegoż, *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, Warszawa 2005, s. 43–61. Por. A. Nowacki, rec. S. Kozak, *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, Warszawa 2005, ss. 307, „Roczniki Humanistyczne” 2006–2007, z. 7, s. 181–185.

wielowymiarowy²⁴. Głębia tej wielowymiarowości warunkowana jest zabiegiem już omówionym, z drugiej zaś strony stoi doń w kontrze, wyzwając to, co może nie tyle nie miało prawa w ogóle zaistnieć, ile powinno się przejawiać w spłyceniu, skarleniu, być ośmieszane, niepoważne, ale takie nie jest: jakości emocjonalne identyfikujące wypiora, fundamentalne dla rysowania jego wersji uczłowieczonej, wersji, w której niebagatelną rolę odgrywa, ponownie, Ukraina.

3.

Rdzeniem problemowym *Wypiora*, motywem centralnym, jest to, co stoi w jakościowo emocjonalnej kontrze do zabiegu gotowania postaci wieszczka w kotle parodii i pastiszu: wspomnienia skoncentrowane na małżeństwie z Celiną z Szzymanowskich, które odsyłają również do wątku romansowego Mickiewicza z Ksawerą Deybel, zapoczątkowanego już w 1842 roku i trwającego około dekady²⁵. Celina Mickiewiczowa, jaką – zgodnie z sugestią syna Władysława – mogłaby anonsować dewiza „*Amo nesciri* – lubię, aby o mnie nie wiadano”²⁶, taką właśnie „enigmą”²⁷ we wspomnieniach wypiora pozostaje. Zaprzęta jednak nieustannie jego myśli²⁸. Wspomnienia o niej motywują także do przedsięwzięcia określonych działań:

(...) Adam znowu poszedł
Na Nowowiejską. Chodzi czasem do szpitala
Pomagać chorym w manii. Czy mu to pozwala
Złagodzić pamięć tamtej psychozy Celiny
I może też osłabić w nim poczucie winy,
Którym jest chyba jakoś jednak obciążony?
Że nie pomógł jak trzeba przy chorobie żony,
A więc pomoże teraz? [W, s. 23]

To „poczucie winy” wypiór sam werbalizuje, między innymi w trakcie oglądania w Muzeum Mickiewicza fotografii żony w czepku. Czynność tę wieńczą

²⁴ I choć to postać fikcyjna, to samoczynnie nakierowująca na myśl Zbigniewa Sudolskiego, że: „Niezwykle złożona jest prawda o człowieku, nie należy jej formułować zbyt pochopnie i jednostronnie, tym bardziej gdy ma to być prawda o »najwyższym z czujących«” (Z. Sudolski, *Panny Szzymanowskie i ich losy*, Warszawa 1982, s. 194).

²⁵ A. Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998, s. 129.

²⁶ W. Mickiewicz, *Moja matka*, Kraków 1926, s. 4.

²⁷ Tym określeniem obdarzyła ją Alina Witkowska (*Celina*, wyd. cyt., s. 33).

²⁸ Pod tym względem wypiór nasuwa skojarzenie z Adsem narratorem, zdającym sprawę również ze swojego doświadczenia miłości, który refleksyjnie zapytuje sam siebie: „(...) czy to, co teraz czynię, nie jest występłą uległością wobec ziemskiej namiętności wspomnienia” (U. Eco, *Imię różny*, przeł. A. Szzymanowski, Warszawa 2000, s. 327).

słowa: „»Nie traktowałem jej dobrze«” [W, s. 159]²⁹. To jej reakcję na przeobrażenie się w wypiora chciałby poznać: „Cóż rzekłaby Celina, gdyby wiedziała o mojej przemianie? Może śmiałaby się? Gorzki byłby to śmiech, jak nad naszymi wspólnymi latami” [W, s. 32]³⁰. I to jej postać doczekała się w kompozycji utworu odrębnych fragmentów – *Celina 1* i *Celina 2* [W, s. 87–91]. Stanowią one zilustrowanie przez Uzdańskiego znanych historykom literatury dwóch sytuacji z biografii żony wieszczka: kontrowersyjnej wizyty pani Mickiewiczowej u Adolfa Zaleskiego, podczas której, wkroczywszy boso i nieuczesana, dobyła z dzierzzonej w rękach szkatułki szmatę i wytarła nią twarz chorego³¹, jak i moment właściwy dla „gestu rytualnego położenia rąk na głowie” Celiny w wykonaniu Andrzeja Towiańskiego i wypowiedzianych wówczas słów, co (rzekomo) miało przyczynić się do ozdrowienia kobiety – przywrócenia „równowagi umysłu”³². Oba fragmenty kompozycyjnie i stylistycznie wyłączają się z pola działania parodii i pastiszu, w ich obrębie zabieg gotowania postaci wieszczka w trybie komiczno-humorystycznym nie ma mocy sprawczej. Dzieje się tak w każdym innym, choćby najmniejszym momencie wspominania Celiny, które uczłowieczają wypiora, doposażając postać Adama w jakości emocjonalne smutku, tęsknoty, melancholii, żalu. Jest więc odwrotnie,

²⁹ Skrzydłami wyrzutów sumienia obejmuje nie tylko nieboszczkę żonę, ale także nieżyjących już przyjaciół, co poświadczają jego „zapiski z roku 1996”, choćby fragment: „(...) nigdy mnie przyjaciele nie obchodzili, oni o mnie troszczyli się, robili, co mogli, aby na wszelkie sposoby mi pomóc, a ja tylko kolejne prośby i żądania wystosowywałem. Zanudzałem ich swoim splinem, a jakie oni trudności mają, to już mnie nie ciekawiło. Wieczne dziecko, którym wszyscy muszą bez końca opiekować się. Już wtedy byłem jak wypiór, wysysałem z nich siły, żywiłem się nimi i nic nie dawałem w zamian. Cóż zresztą przyjaciele, kiedy własnej żony cierpień nie widziałem” [W, s. 55]. Inaczej niż zaprezentował to Grzegorz Uzdański w *Wypiorze*, kwestię tę w odniesieniu do Mickiewicza postaci historycznej widzi między innymi Bernadetta Kuczera-Chachulska: „Zdarzyło mi się słyszeć zaskakujące zdania o »indywidualistycznym kabotyństwie« Mickiewicza (tak!), o jego lekceważeniu innych (list Norwida z Ameryki, pozostawiony bez odpowiedzi). A przecież ta – pozorna w jakiś sposób – strefa zachowań była również funkcją określonych emocji: wyjątkowej, genialnej osobowości o wulkanicznym potencjale uczuć i rzadkiej możliwości skupienia się na wybranym fragmencie działania, zadań twórczych (...), o sile woli mobilizującej krańcowe ukierunkowanie władz umysłowych na realizację określonego zadania. W podobnych sytuacjach mogło zdarzać się właśnie na przykład bezwiedne pomijanie innych” (B. Kuczera-Chachulska, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Wysłuchać się w szum wód*, Warszawa 2021, s. 16).

³⁰ Co godne podkreślenia, myśląc właśnie o swoim interlokutorze, Juliuszu Słowackim, zastanawia się także: „Cóż by uczynił, gdyby jego spotkało to, co mnie? (...) Co on by uczynił, gdyby pojął, że te kły, co mu wyrosły, na zawsze Muzę odeń odstraszyły, że najmniejszego rymu nie złoży już jak kiedyś?” [W, s. 52–53].

³¹ Przebieg wypadków – zob. A. Witkowska, *Celina*, wyd. cyt., s. 101–103. Jak podkreśla badaczka: „Szmata nasyciona własną krwią była prawdopodobnie krwią periodu miesięcznego (...)” (tamże, s. 106).

³² Tamże, s. 120.

niż zakładał mistrz pastiszu Proust, który „wytykał jako iluzję przekonanie, że istnieją w życiu »chwile prawdy« wywołane wyjątkowymi »momentami«”³³. Wypiór Uzdąńskiego pokazuje, że takie momenty nie tylko są, ale także stanowią gwarant istotowej tożsamości – nawet tej poddanej transformacji.

Wspomnienie Celinę udostępnia to, co było, czego nie da się cofnąć, zmienić, naprawić, ponieważ nie wróci. Jej postać, zdarzenia, których była uczestniczką, zabarwione są tą samą siłą smutku, głębią „smutności”, jaką w żyjącym Mickiewiczu poecie wyzwalają niektóre wyjątkowe krajobrazy obcych krajów, zdolne wszak udostępnić to, co było mu tak drogie – obrazy rodzimych stron, własnej ojczyzny. I tu, w tym „sercu” emocjonalności wypiora, uwypukla się Ukraina – jej krajobrazy, jej jakościowo-emocjonalne piękno. Mamy bowiem do czynienia z czymś w rodzaju skorelowania „patrzenia czulego”, o którym mówi wypiór, informując o swojej metodologii obserwowania obcych krajobrazów

(...) podczas moich wielu
Podróży, więc w Odessie, Italii, Stambule,
Zawsze miałem w pamięci, żeby patrzeć czule
Na wszystko (...) [W, s. 113],

z patrzeniem na Celinę w pryzmacie wspomnień. Powiedzieć, że to „patrzenie czule”, to za mało. Jest ono smutno-czule, w jakościowym zabarwieniu takie jak w sonecie *Stepy Akermzańskie*, który wieńczy dwuwiersz:

W takiej ciszy – tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła³⁴.

³³ J.-F. Revel, *O Marcelu Prouście*, przeł. G. Majcher, Warszawa 2021, s. 43.

³⁴ A. Mickiewicz, *Stepy Akermzańskie*, [w:] tegoż, *Sonety i sonety krymskie*, Warszawa 1922, s. 23. Szczegółowej analizy sonetu dokonał między innymi Roman Ingarden. Przytoczmy jej fragment istotny dla podjętego tu wątku rozważań: „To przejście od wzrokowych do słuchowych wygląków ma swe rzeczowe uzasadnienie w zapadaniu zmroku, ale artystycznie stanowi ono jedynie przejście, a potem podłoże wybuchającego nagle uczucia, które właśnie dlatego, że jedynie wyładowuje się w słownym zachowaniu się osoby mówiącej, narzuca się czytelnikowi na o c z n i e pod postacią jakości ogarniającego go wzruszenia. Wyglądy zmysłowe przechodzą w pozazmysłowy, ale nie mniej konkretny »wygląd« żywej emocji” (R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000, s. 28). Kwestia „wątpliwości, jaką nasuwa sposób skonkretyzowania przez Ingardena jednego z wygląków wyobraźniowo-słuchowych” właśnie z tego sonetu Mickiewicza, została podniesiona i omówiona przez Andrzeja Stoffa (*Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelniczej (na przykładzie „Trylogii”)*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja i E. Kruszyńska, Toruń 2010, s. 35–80 [dla tej kwestii kluczowe: s. 49–51]).

To patrzeć czujne, pożenione z „nasłuchiowaniem świata”³⁵ – patrzeć, które zdaje się spowalniać czas, by możliwe było zrozumienie samego siebie „z kiedyś”, z czasu minionego.

4.

Zabieg gotowania w kotle parodii i pastiszu nie umniejsza kulturowego statusu wieszczka, choć *Wypiór* Uzdąńskiego może być również odczytany jako przejaw rozrachunku współczesności z dziedzictwem romantyzmu – jeśli uwzględnić perspektywę bohaterów *quasi*-realnych: perypetie Marty i Łukasza. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Marta pracuje w Muzeum Mickiewicza, trudniąc się w wolnych chwilach, również w czasie przeznaczonym na zawodowe obowiązki, pisaniem swojej powieści „Towianki” [W, s. 34]. Wbrew przewidywaniom tworzenie utworu nie przebiega pomyślnie. Goszcząca wypiora kobieta uświadamia sobie, że to właśnie sublokator pomieszkujący w szafie jest kołem zamachowym jej twórczego procesu:

Ale nie wiem sama,
Czy poza tym, co słyszę czasem od Adama
O Celinie i o tym jego panu Marku,
Mam w ogóle pomysły? Siedzę nad tą kartką,
To znaczy przed ekranem, i mam pustkę w głowie.
Ja po prostu przerabiam to, co on mi powie,
Nic nowego od siebie wymyślić nie umiem. [W, s. 44]

Twórcza niemoc, zwątpienie w zderzeniu z legendą wieszczka tym bardziej się wyjaszczają, uzmysławiając Marcie stylizacyjny, skądinąd naśladowczy, tor jej pisarstwa – wzoruje się „na”, czerpie „z” opowieści wypiora. Mamy zatem przed sobą dramat pisarki pozbawionej własnych pomysłów, ogarniętej twórczą niemocą. Ale jest i jej współtowarzysz, aspirujący do roli poety chłopak, który:

Nie może znieść, że w domu jest jeszcze ktoś trzeci,
W dodatku właśnie Adam – to go kłuje w oczy!
Wiadomo, jak zazdrośni bywają poeci,
A Adama, cóż – Łukasz nigdy nie przeskoczy. [W, s. 11]

W wypadku Marty – niemoc twórcza, która jednak zdaje się na autorytet wielkiego poety, w odniesieniu do Łukasza, jego charakteru, to już wyłącznie

³⁵ B. Kuczera-Chachulska, *Wstęp*, wyd. cyt., s. 5.

stwierdzenie faktu niemożności dorównania, a tym bardziej zwyciężenia legendy romantyzmu. I tu stykamy się z konfliktem przybierającym na sile, w jakim ostrze krytyki wobec Mickiewicza – mitu, legendy, przede wszystkim jednak propagatora mesjanistycznej idei Polski: „Chrystusa narodów” – wymierza właśnie niespełniony współczesny poeta [W, s. 59–61]. Gdyby wszystko sprowadzić do optyki tej postaci – krytykującej wypiora dla samej krytyki, postaci wielce nietwórczej – można by przyjąć, że oto Uzdański otwiera furtkę rozrachunku z dziedzictwem romantyzmu, przez które należałoby rozumieć szkodliwe, trujące idee, które swoim zasięgiem objęły i pokaleczyły całe pokolenia (młodych ludzi, w zasadzie nagle niezdolnych do starania się o cokolwiek, ponieważ świadomych tego, jak niebotycznie wysoko „zawieszono poprzeczkę”). Rzecz w tym, że to optyka tylko tej postaci, zanurzonej ponadto w realiach innego, nie dziewiętnastowiecznego świata, gdyż tkwiącej w kotle, jak to określa Marcin Telicki, „metamodernizmu”³⁶. Rozrachunek z dziedzictwem romantyzmu jest tu czymś pozornym. Okazuje się rodzajem sztafazu, pod którego płytką wierzchnią warstwą obserwować może czytelnik inny proces. Oddajmy ponownie głos Telickiemu:

Z założenia, wzorcowo realizowanego pod kątem poetyki tekstu, autor i jego twórczy styl zostały zestawione ze współczesnym doświadczeniem kulturowym (w tym medialnym). Powstający efekt „nieprzystawalności” ma walor humorystyczny i krytyczny zarazem, jednak zgodnie z metamodernistyczną ramą nie dewaluuje ani wartości danego autora i kontekstu jego rzeczywistości, ani ludzi współczesnych, będących zarazem bohaterami i odbiorcami tych utworów³⁷.

O ile z tezą o niedewaluowaniu w *Wypiorze* Adama Mickiewicza i jego artystycznego stylu wypadnie się zgodzić, o tyle na wniosek o takim traktowaniu „ludzi współczesnych, będących zarazem bohaterami” tego konkretnie utworu, przystać już nie można. Być może w wypadku *Nowych wierszy sławnych poetów*³⁸ „metamodernistyczna rama” okazuje się na tyle giętka i elastyczna, że obejmuje swoim niedewaluującym zasięgiem zarówno postać historyczną – żyjącego niegdyś twórcę, jego artystyczny styl – jak i postaci przedstawione, fikcyjnych bohaterów, a nawet potencjalnego czytelnika wierszy Uzdańskiego. „Metamodernistyczna rama”

³⁶ Badacz stwierdza: „»Modernizmy« na kolejnych etapach rozwijały się pod wpływem poszczególnych typów mediów: modernizm wiązał się z upowszechnieniem radia, postmodernizm z przekazem telewizyjnym, natomiast metamodernizm jest rówieśnikiem Internetu” (M. Telicki, *Pedagogika pastiszu – co spodobałoby się Ignacemu Loyoli w „Nowych wierszach sławnych poetów” Grzegorza Uzdańskiego*, „Horyzonty Wychowania” 2022, T. 21, nr 57, s. 54).

³⁷ Tamże, s. 55.

³⁸ G. Uzdański, *Nowe wiersze sławnych poetów*, Kraków 2021.

braku dewaluacji nie dosięga postaci fikcyjnych *Wypiora*: pokazuje współczesny styl życia, rzeczywistość XXI wieku, w której „prawda siłą rzeczy nikogo nie interesuje, ponieważ nie przekłada się bezpośrednio na żaden konkretny zysk. Nie da się jej przetworzyć na jakiekolwiek przewidywalne wpływy i w związku z tym przestaje być przedmiotem czyjejkolwiek troski”³⁹. Tytułowy bohater, jego gotowanie w kotle parodii i pastiszu, umożliwia zatrzymanie się i namysł właśnie nad tym trudnym, jakże przecież bolesnym faktem.

Bohater książki Uzdańskiego ze względu na trzy wątki ukraińskiej proveniencji (etymologiczny, komizmu właściwego dla literatury małopolskiej, emocjonalności) ma w sobie coś z tej świecy, której wyrób na Krymie obserwował Mickiewicz: „Zabija się barana, odziera ze skóry, wrzuca do kotła i gotuje. Wygotowawszy, zbiera się tłuszcz pływający po wierzchu i odlewa się świece. Świecą taką mógłby się pożywić nawet najwybredniejszy Francuz”⁴⁰.

W płomieniu tej świecy warto byłoby pobliż zwłaszcza dziś...

Bibliografia

- Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958.
- Boy-Żeleński T., *Obiad literacki. Proust i jego świat*, Warszawa 1958.
- Dwulit A., *Od tłumaczki*, [w:] M. Proust, *Sprawa Lemoine’a. Pastisze*, przeł. i wstęp A. Dwulit, Kraków 2020.
- Eco U., *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2000.
- Głowiński M., *O stylizacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.
- Hellich A., *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii?)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2.
- Ingarden R., *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Jaworska J., *Pastisz jako gest wampiryczny*, [w:] G. Uzdański, *Wypiór*, Warszawa 2021.
- Karłowicz J., *Słownik gwar polskich*, T. 6, U-Ż, Kraków 1911.
- Kozak Ł., *Upiór. Historia naturalna*, Warszawa 2021.
- Kozak S., *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, Warszawa 2005.

³⁹ T. Stawiszyński, *Reguła 2: ogranicz używanie mediów społecznościowych*, [w:] tegoż, *Reguły na czas chaosu*, Kraków 2022, s. 55.

⁴⁰ *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 54.

- Kuczera-Chachulska B., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Wsluchać się w szum wód*, Warszawa 2021.
- Ławski J., *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok 2010.
- Markiewicz H., *Kariera pastiszu*, [w:] *Poetyka. Polityka. Retoryka*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2006.
- Markowski M.P., *Proust: sztuka pastiszu*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2.
- Melville H., *Billy Budd. Opowieść wtajemniczonego*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 2019.
- Mickiewicz A., *Stepy Akermanskie*, [w:] tegoż, *Sonety i sonety krymskie*, Warszawa 1922.
- Mickiewicz W., *Moja matka*, Kraków 1926.
- Miller M., *Kirke*, przeł. P. Korombel, Warszawa 2018.
- Nowacki A., rec. S. Kozak, *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005, ss. 307, „Roczniki Humanistyczne” 2006–2007, z. 7.
- Proust M., *Sprawa Lemoine’a. Pastisze*, przeł. i wstęp A. Dwulit, Kraków 2020.
- Revel J.-F., *O Marcelu Prouście*, przeł. G. Majcher, Warszawa 2021.
- Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
- Stawiszyński T., *Reguła 2: ogranicz używanie mediów społecznościowych*, [w:] tegoż, *Reguły na czas chaosu*, Kraków 2022.
- Stoff A., *Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelniczej (na przykładzie „Trylogii”)*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja i E. Kruszyńska, Toruń 2010.
- Stoker B., *Dracula*, przeł. M. Moltzan-Małkowska, Poznań 2011.
- Sudolski Z., *Panny Szymanowskie i ich losy*, Warszawa 1982.
- Szewczenko I., *Adam Mickiewicz a debiut ukraińskiego romantyzmu*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszczka: 1818–2018*, red. J. Ławski i Ł. Zabielski, Kraków 2021.
- Telicki M., *Pedagogika pastiszu – co spodobałoby się Ignacemu Loyoli w „Nowych wierszach sławnych poetów” Grzegorza Uzdąńskiego*, „Horyzonty Wychowania” 2022, T. 21, nr 57.
- Uzdąński G., *Nowe wiersze sławnych poetów*, Kraków 2021.
- Uzdąński G., *Wypiór*, Warszawa 2021.
- Witkowska A., *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998.

Beata Garlej

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

**IN THE CAULDRON OF PARODY AND PASTICHE:
ON UZDAŃSKI'S MICKIEWICZ IMPROV(IS)ED**

Summary

The paper aims to portray the literary depiction of Adam Mickiewicz depicted in Grzegorz Uzdąński's *Wypiór*. This modernized figure of the Bard, utilizing the mechanism of collaboration of two stylistic devices (pastiche and parody), is illuminated while underscoring the motifs indicating the titular character's ties to Ukraine (the etymology of the word "wypiór," the playful tone of Malorussian literature, the emotional qualities of longing and sadness characteristic of one of the Crimean sonnets, "The Akkerman Steppe"). The climax of the considerations is the proposition on the absence of devaluation of Adam Mickiewicz's figure and work, the source of the presented creation, juxtaposed to contemporary culture, reality in general, and in particular, the lifestyle this culture favours (devaluing the notion "truth").

Keywords: Adam Mickiewicz, pastiche, parody, Ukraine, Celina née Szymanowski, Grzegorz Uzdąński, Metamodernism.