

Co zostało z Romantyzmu? O obrazie epoki romantyzmu we współczesnej kulturze popularnej.

Zbiór tekstów Marii Janion pod znaczącym tytułem *Do Europy tak, ale razem z naszymi Umarłymi* rozpoczyna się zapisem przemówienia wygłoszonego 7.01.1999 roku na warszawskim Zamku Królewskim podczas ceremonii wręczenia Nagrody Wielkiej Fundacji Kultury. Badaczka twierdzi:

„Romantyzm w Polsce jest pewnym gestem, rytuałem, formą pamięci i to już wystarczy. (...) »Nie chcemy Romantyzmu pod żadną postacią« – słyszy się nieraz, ale jednocześnie przyznaje, że jednak, choćby tylko niekiedy, chwyta za serce mowa naszych poetów i nie możemy bez niej żyć”¹.

W eseju *Zmierzch paradygmatu* zauważa z kolei, że jednolitość kultury narodowej, wysokiej i niskiej, polega na tym, iż z kanonu lektur szkolnych, z tak zwanej literatury narodowej czerpią inspirację, także językową, twórcy kabaretowi, tacy jak na przykład Olga Lipińska. Innymi słowy, Polacy pozbawieni wiedzy o własnej tradycji literackiej przestaliby rozumieć swoje kabarety². Janion ma wiele słuszności. Tam, gdzie mówi się o jakości kultury narodowej, nawet, jeśli dzieje się to w sferze kultury popularnej, trzeba korzystać z pewnej zrozumiałej dla wszystkich Polaków, jednolitej sfery pojęć. Co więcej, przy ocenach tradycji rozumienia owej kultury – ze względu na patriotyzm, kanon dzieł narodowych, najważniejszych twórców i tak dalej – dla ich wiarygodności i miarodajności należy posiadać świadomość jej genealogii. Ta w Polsce w ogromnej mierze wywodzi się z epoki romantyzmu. Po pierwsze, to przede wszystkim romantycy opisują narodowy kanon bohaterów i pojęć, który choć szeroko dyskutowany i reinterpretowany przez kolejne epoki, będzie towarzyszył rodakom przez wiek zaborów. To romantycy utrwalają nad Wisłą

¹ M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 6.

² Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu* [w:] Ibidem, s. 26.

kult Napoleona i jego polskich popleczników, i to ich dziećmi duchowymi będą bohaterowie późniejszych książek Bolesława Prusa, Wacława Gąsiorowskiego, Waldemara Łysiaka. To z romantycznym mitotwórstwem będzie polemizował Stefan Żeromski w *Popiołach* i Eustachy Ryłski w *Warunku*. To romantyzm kształtuje tak naprawdę nowożytnie pojęcie narodu, patriotyzmu i ojczyzny³. Co więcej, przynosi zestaw tekstów literackich i wywodzących się z nich symboli, które, pojawiając się, przywołane dosłownie jako cytaty lub ukryte, jako parafraza czy trawestacja, stanowią budulec późniejszych tekstów kultury polskiej.

Nie dziwią nawiązania do dziewiętnastowiecznej kultury wysokiej w dziełach współczesnych podobnej klasy. Wróćmy jednak do słów Marii Janion. Twierdzi ona, że kultura popularna także karmi się narodową tradycją romantyczną. Taka teza prowokuje pytanie: co właściwie owa kultura niższa rozumie przez romantyzm? Jak go interpretuje, które jego aspekty dziś będą dla niej znaczące i w jaki sposób? Próbą rozważenia tego problemu będzie poniższy tekst.

Analizę najlepiej przeprowadzić na przykładach. Kanwą jej będą stanowiły trzy utwory z ostatniej dekady, operujące różnymi środkami stylistycznymi i poetyckimi, ale także środkami przekazu, jednak w dużej mierze składające się z przekazu tekstowego. Każdy z nich w swojej dziedzinie twórczości oscyluje na granicy kultury wysokiej i masowej. Dramat Marka Koterskiego *Dzień świra* pierwotnie napisany na zamknięty konkurs dramatyczny ogłoszony przez Telewizję Polską i opublikowany w „Dialogu” w sierpniu 2000 roku stał się podstawą popularnego filmu w reżyserii autora pod

³ Zob. więcej na ten temat: G. Królikiewicz, *Z dziejów romantycznej idei narodu* [w:] „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1992, t. 28, B. Chlebowski, *Literatura polska porozbiorowa jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, wyd. M. Kridl, Lwów 1923.

tym samym tytułem⁴. Teksty z albumu muzycznego *Gusła* z 2002 roku zespołu Lao Che, autorstwa Huberta Dobaczewskiego „Śpiętego”, stworzone są z bogatych intertekstualnych odwołań do polskiej i zagranicznej literatury pięknej⁵. Komiks *Romantyzm* (wydanie francuskie i polskie – w Warszawie – 2007) narysowany przez Krzysztofa Gawronkiewicza do scenariusza Grzegorza Janusza reprezentuje rzadki w Polsce nurt opowieści graficznych filozofujących i ambitnych artystycznie, w czym zresztą specjalizuje się rysownik.

Drugie życie Mickiewicza

Okazuje się, że tworzywo, z którego współczesna kultura popularna korzysta, tworząc opowieść o polskim romantyzmie, jest zadziwiająco ubogie. Nie wchodzi doń większość wątków wskazywanych przez literaturoznawców i kulturoznawców, opisujących tę epokę w sposób naukowy. Nie przypomina się, nie trawestuje ani nie parafrazuje tak zwanej szkoły ukraińskiej: stylizowanych na dumki kozackie liryków i przepelnionych grozą oraz kresową ornamentyką powieści poetyckich, stanowiących ogromną część rodzimej romantycznej kultury sprzed powstania listopadowego. Twórcy tacy jak Seweryn Goszczyński i Antoni Malczewski oraz ich utwory, odpowiednio – *Zamek Kaniowski* (opowieść o nieszczęśliwej miłości na kozaczyźnie) czy *Maria* (powieść poetycka luźno osnuta na autentycznych wydarzeniach – losach małżeństwa Szczęsnego Potockiego), bardzo wysoko cenione przez literaturoznawców⁶, są być może dla odbiorcy masowego skomplikowane lub po prostu zbyt słabo mu znane, żeby stanowiły istotne, zrozumiałe w swojej intertekstualności uzupełnienie treści utworu współczesnego. Lub, zaryzykujemy niebezpieczne stwierdzenie, za mało kojarzą się z tym, co kultura masowa określa jako „romantyzm”? Podobnie wygląda sprawa

⁴ Film pochodzi z 2002 roku, scenariusz od wersji dramatycznej różni się przede wszystkim końcówką (w dramacie brak sceny „modlitwy Polaków”); lokalizacje cytatów z dramatu Koterskiego, jak również z komiksu *Romantyzm* wedle podanych wydań będą się pojawiały w samym tekście, jako numery stron.

⁵ Więcej o zespole na jego stronie internetowej: www.laoche.art.pl. Cytaty z tekstów także za tą stroną.

⁶ Zob. choćby D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 rok: o Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000.

z dziewiętnastowiecznymi powieściami historycznymi i społecznymi, zarówno twórców mniej płodnych, na przykład Józefa Korzeniowskiego, jak i samego Józefa Ignacego Kraszewskiego. Brak w analizowanych współczesnych tekstach śladów znajomości twórczości międzypowstaniowych romantyków krajowych. Co najdziwniejsze jednak, brak tu prawie zupełnie śladów postaci i dzieł romantyków znanych, „wieszczów” narodowych: Cypriana Kamila Norwida, Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego⁷. Co prawda, jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym, w pochodzącej z 1937 roku powieści *Ferdynand* Witold Gombrowicz wspominał syna Salomei (słynne „Słowacki wielkim poetą był”). Wówczas jednak Słowacki cieszył się szczególną pośmiertną popularnością. Był, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli, czyniąc ukłon w stronę kultury masowej, „na topie”. Niedawno sprowadzono jego zwłoki z Paryża do Krakowa, dodatkowo wielkim miłośnikiem poety pozostawał zmarły parę lat przed pierwodrukiem tekstu Gombrowicza marszałek Piłsudski. Nic też dziwnego w tych okolicznościach, że twórczość Juliusza Słowackiego dobrze znało pokolenie wojenne – jak pokazane zostało w *Kamieniach na szaniec* Aleksandra Kamińskiego. Jednak już w omawianych utworach współczesnych, tylko w jednym – w *Gustach* Lao Che – można się doszukiwać odwołań do wymienionych wcześniej „wieszczów”. Najczęściej jednak romantyzm (czy lepiej: nawiązanie do idei romantyzmu) zostaje wprowadzony przede wszystkim poprzez postać i utwory Adama Mickiewicza. U Koterskiego oraz Janusza i Gawronkiewicza Mickiewicz panuje zaś niepodzielnie.

Za każdym razem obecność intertekstualnych nawiązań do jego dzieł i biografii w utworze pozornie służy uzyskaniu nieco innego efektu. Adaś Miauczyński w *Dniu świra* traktuje poezję Mickiewicza jako ucieczkę od rzeczywistości. Rozwodnik nieradzający sobie z własną rodziną i uciążliwymi

⁷ W powieści *Kościół Świętego Rocha* Krzysztof Rutkowski poświęca Słowackiemu wiele miejsca. To jednak nieco inny typ tekstu kultury od tych omawianych w artykule. Rutkowski jest archiwistą, wybitnym znawcą źródeł poświęconych Wielkiej Emigracji i, wykorzystując zdobytą podczas badań wiedzę pisze swoją książkę – możliwą historię Polaków w Paryżu.

sąsiadami, cierpiący na nerwicę natręctw niespełniony inteligent, który sam o sobie opowiada:

„O! Bracia – poloniści! Siostry – polonistki!

Sto trzydzieścioro było nas na pierwszym roku.

Myśleliśmy, że nogi Boga złapaliśmy:

Że oto przyjęto nas do Szkoły Poetów!

Przez pięć lat – stron tysiące... dni w Ossolineum...

A potem – bida... Bida i rozczarowanie...” (s. 23).

w *Sonetach krymskich* szuka recepty na życie. „Pracuje nad nimi” (co to oznacza, ani Miauczyński, ani didaskalia nie tłumaczą) specjalnie zatemperowanym ołówkiem (s. 18), w ich tekście szuka sposobu na zastąpienie kobiety z marzeń osobą realną. Biografia dawno zmarłego Adama Mickiewicza, do której wielokrotnego, regularnego powtarzania uczniom w szkole z racji wykonywanego zawodu nauczyciela jest zmuszony, kompensuje mu szarość własnego życia. Wczuwa się w to, co im opowiada. Zaczyna od przyjęcia pierwszoosobowej perspektywy, tak, jakby opisywał własne losy, wraz z rozwojem narracji przejmuje zaś formę jednego z utworów Mistrza: trzynastozgłoskowiec. Wówczas opowiada o poecie tak, jak tamten mógłby opowiadać o dziejach życia Pana Tadeusza:

„W góry krymskie pojechał trzy miesiące później.

Kraina, co pomiędzy morzem i górami

Wydała mu się jedną z najpiękniejszych w świecie.

Niebo tutaj tak czyste, klimat tak łagodny... (...)” (s. 21).

Niespełniony polonista, wzorem Mistrza, sam próbuje pisać wiersze, cały czas jednak nie potrafi wyjść poza pierwszą linijkę: „Pośród ogrodu siedzi ta królewska para”.

Język Adasia Miauczyńskiego w całym dramacie często przechodzi z prozy w lirykę i odwrotnie. Sam Koterski zresztą na wstępie uprzedza czytelnika, czego ma się spodziewać. Pisze:

„I od układu – też proszę – z daleka; bo przez monolog – przeważnie rytmiczny –

przebiwychyna trzynastozgłoskowiec” (s. 6).

Mimo że mamy do czynienia z dramatem, świat wewnętrzny dzieła w *Dniu świra* przedstawiony jest arbitralnie, z punktu widzenia głównego bohatera. Dzieje się tak, gdyż nad całością tekstu dominuje jego monolog. Dodatkowo nazwy postaci są określeniami nadawanymi im przez Miauczyńskiego (Ja, Lala, Pedał itp.), przy czym część z tych postaci nie jest realna, a pochodzi z jego fantazji. Pozorne dialogi prowadzone z nimi są w rzeczywistości podzielonym na role monologiem Adasia z samym sobą, prowadzonym jego językiem i za pomocą stosowanych przez niego pojęć. Bywa, że przewijają się w tych rozmowach motywy mickiewiczowskie, jak wtedy, gdy prowadzi z „Rączką” dyskusję na temat: „skąd wracali Litwini (nawiązanie do ballady *Trzech Budrysów*). Zatem cały utwór jest po prostu eksploracją kompleksów, osobowości i uwarunkowań psychicznych głównego bohatera. Zinterioryzowanie biografii i twórczości jednego z najbardziej znanych polskich poetów ma takie właśnie podłoże. Prawdopodobnie należałoby je rozumieć jako kompensację niespełnionych ambicji, związanych ze studiami polonistycznymi. I tu właśnie należy uczynić ważne spostrzeżenie. Miauczyński w pewnym momencie przyznaje się, co prawda, do znajomości dzieł Witkacego (s. 10) i Eliota (s. 39), jednak te fakty nie wpływają specjalnie na sposób postrzegania świata przez bohatera. Literaturą idealną, a jednocześnie wzorcem kultury wysokiej, jaki buduje nieumiejący odnaleźć się w rzeczywistym, pozaliterackim świecie Adaś, jest twórczość poety sprzed niemal dwustu lat, Mickiewicza. Autor tekstu Marek Koterski posiada znaczne doświadczenie literackie – w biografiach na serwisach filmowych⁸ można znaleźć informacje, że z zasady nie reżyseruje nie swoich tekstów – co jednak ważniejsze, jest z wykształcenia polonistą (ukończył polonistykę we Wrocławiu). Musi sobie zatem zdawać sprawę z istnienia wielu innych niż Mickiewicz ważnych dla kultury polskiej literatów, tak poza epoką

⁸ <http://www.stopklatka.pl/filmowcy/osoba.asp?oi=1120>.

romantyczną, jak i wewnątrz niej. Czyżby sugerował, że kto kocha literaturę, ten dużym prawdopodobieństwem ceni też szczególnie poetę z Nowogródka? Ale przecież Miauczyński to niespełniony miłośnik literatury! Zamiast pisać, być wydawcą, pracować w mediach lub reklamie (co także należy do zajęć absolwentów polonistyki), siedzi w szkole. I nawet nie udaje, że trafił tam z powołania – to zajęcie nuży go i denerwuje. Może zatem wyobrażenie Mickiewicza jako patrona literatury narodowej, tudzież twórczości poetyckiej jako takiej, zaległe w głowie bohatera stanowi właśnie pokłosie pracy – ciągłego uczenia i ciągłego przerabiania tego samego, okrojonego w stosunku do ogromu uniwersum literatury znanego ze studiów filologicznych programu? Mickiewicz to wzór prosty – bo dający się wyklądać w szkole, zrozumiały – bo każdy Polak musiał się z nim zetknąć (poprzez utwory, fakty z biografii), i – co najważniejsze – patetyczny, kompensujący bohaterowi szare, płytkie życie codzienne, jakie prowadzi. Język Mickiewicza wraz z kręgiem pojęć mających źródło w jego poezji nie pokrywa się z językiem, którym Adaś Miauczyński porozumiewa się z otoczeniem: w stosunku do otoczenia używa raczej wulgarnych i nieliterackich zwrotów typu „dzizus kurwa ja pierdołę”. Mickiewicz pozostaje w nim samym – i przede wszystkim w nim. Wyobrażenia bohatera, których źródła szukać należy w twórczości romantyka, jawią się jako symptomy nerwicy natręctw. Tę interpretację potwierdza zresztą podobieństwo inicjałów bohatera dramatu i narodowego wieszca: A.M.

Podobnie jak Miauczyński, propagatorem Mickiewicza jest jeden z bohaterów komiksu *Romantyzm*. Postać ta nosi pewne cechy polonisty z wykształcenia. Z wyglądu (a w komiksie sfera ikoniczna pełni rolę co najmniej równie ważną i znaczącą, co tekstowa) przypomina bowiem bardzo wyraźnie Pawła Dunina-Wąsowicza, krytyka literackiego, propagatora sztuki komiksu i wydawcę, właściciela oficyny Lampa i Iskra Boża. Bohater, literaturofil, gardzi współczesną literaturą popularną, żyje za to wśród znaków obecności Mickiewicza. Chadza w koszulce z wizerunkiem poety

wystylizowanego na Ernesta Che Guevarę, mieszka w mieszkaniu o numerze 44 („A imię jego będzie czterdzieści i cztery” pisał poeta o przyszłym zbawcy ojczyzny w Wielkiej Improwizacji z *Dziadów* części III), zaś jego największym skarbem jest zegarek, który otrzymał jako nagrodę w konkursie na najlepsze wypracowanie o romantyzmie. Mówi cytatami z „wieszczą”, w przeciwieństwie do Miauczyńskiego ma ich bardziej zróżnicowany repertuar (*Oda do młodości*, *Romantyczność*, *Dziady*, *Pan Tadeusz*, *Rezygnacja*, *Burza*), porozumiewa się też za ich pomocą z otoczeniem. Tym razem głębokie zanurzenie w rzeczywistości literackiej nie komplikuje bohaterowi życia, ale staje się pomocne dla niego i jego przyjaciół. Fabuła komiksu opowiada o tym, jak trzech starzy Mistrzowie, w tym Adam Mickiewicz, zostają przywrócenii do życia w rzeczywistości współczesnej Polski. Władze Ministerstwa Kultury, prowadzącej całą sprawę, twierdzą bowiem, że:

„Nasi Mistrzowie (...) Przybyli do nas wprost z czasów romantyzmu, najwspanialszej epoki w dziejach naszej kultury” (s. 16).

Poeta, Kompozytor i Malarz (żyjący nieco później niż pozostali Jan Matejko) powrócili jednak jako upiory, które siłę do tworzenia czerpią, wysysając ludzką krew. W pewnej chwili jeden z nich oznaczony literką A jak Adam (owe potwory nie posiadają twarzy) głośno przyznaje się do swojej demonicznej istoty, powtarzając *Pieśń zemsty* Konrada z trzeciej części *Dziadów*:

„Pieśń ma była już znajomość grobie, już chłodna,
Krew poczuła – spod ziemi wygląda –
i jak upiór powstaje krwi głodna:
i krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda” (s. 20).

Znajomość tego utworu, a przez to istoty potwora, pomoże bohaterom w jego pokonaniu. Literaturofil radzi przyjacielowi Ottonowi, co ten ma zrobić, parafrazując słowa Mickiewicza: „Miej serce i wbij mu kołek (w oryginale: patrzaj w serce” (s. 32).

W *Guslach* Lao Che także mamy do czynienia z motywem powrotu

zmarłych. Tu Mickiewicz jest przede wszystkim patronem konwencji przekazu. Oto muzycy odprawiają współczesne dziady. Podobnie jak w znanym dramacie romantycznego poety, przywoływane są kolejne, dawno nieistniejące postacie, których słowa i zachowania stają się eksplikacją ogólnych prawd życiowych, w tym przypadku – dekalogu. I tak na przykład poprzez Astrologa wytłumaczone zostaje przykazanie „Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną”, poprzez Wiedźmę zaś „Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu twemu”.

Dodatkowo poezja Mickiewicza jest tu źródłem licznych intertekstualnych zapożyczeń. Wywoływanie zmarłych dla Lao Che to bowiem nie tylko wzywanie osób. To także przypominanie dawnych tekstów literackich autorstwa najczęściej nieżyjących już poetów i pisarzy: Adama Mickiewicza, ale także Henryka Sienkiewicza, Edwarda Stachury czy Aleksandra Puszkina. One, podobnie jak konkretni ludzie, dają tu świadectwo prawd etycznych i moralnych. Ich dobór nie zaskakuje – większość cytatów pochodzi z dzieł znanych i uznanych w kanonie literatury narodowej, ewentualnie (przy zapożyczeniach z Puszkina, Marqueza czy Okudźawy) światowej. Wyjątek stanowi tylko piosenka o *Astrologu*, która prawdopodobnie opiera się na mało znanym młodzieńczym utworze Zygmunta Krasieńskiego *Grób rodziny Reichstalów*. W jej tekście opowiadającym o człowieku, który przedłożył nad życie naukę i księgi, pobrzmiewają jednak również słowa Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Obecność tych i innych dawnych tekstów we współczesnym utworze pokazuje, że prawa moralne nie zmieniły się przez wieki. Spośród romantyków polskich najsilniej reprezentowany w tekstach „Spiętego” autor to twórca *Pana Tadeusza*. Krasieński pojawia się tylko raz, Juliusza Słowackiego reprezentuje jedynie parafraza fragmentu wiersza *Testament mój* w utworze *Klucznik*. Za to wizję świata wykreowaną przez mistrza Adama przypominają liczne nawiązania do *Grażyny* (w *Mars – anioł choroby*), *Konrada Wallenroda* (*Komtur*), wreszcie do czwartej części *Dziadów*, gdy w tekście *Klucznika*

pojawia się zdanie: „Człeku, puchu ty marny, dezerterze moralny (...)”, w którym desygnat przenośni o puchu zostaje przeniesiony z kobiety (u Mickiewicza) na ludzi w ogóle.

Skąd tak silna dominacja odwołań do twórczości i postaci Mickiewicza na tle innych romantyków? Czyżby w jego tekstach skupiała się współcześnie rozumiana ontologia romantyzmu? Czy może chodzi o to, że Mickiewiczowskie utwory wyjątkowo łatwo poddają się wieloznacznym interpretacjom i grom literackim? Zauważmy, że utwory tego poety należą do najchętniej kontynuowanych zarówno w trakcie trwania epoki, jak i po jej zakończeniu. *Pan Tadeusz* zyskał dodatkowe części, tak poważne, jak i nieprzyzwoite, za sprawą między innymi Juliusza Słowackiego i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego⁹. *Dziady* z kolei to jeden z najczęściej wystawianych polskich dramatów, a jednocześnie najróżnorodniej interpretowanych. Leszek Kolankiewicz twierdzi nawet, że nie wystawiono jeszcze wszystkich możliwych wersji tego utworu i że ten moment jest bardzo odległy w czasie¹⁰. A interpretacje były przecież różne: *Dziady* Kazimierza, Dejmka, Konrada Swinarskiego, *Lawa* Tadeusza Konwickiego, *Gusła* Gardzienic i wiele, wiele innych.

Chopin raz jeszcze

Drugim oprócz Adama Mickiewicza polskim twórcą romantycznym, który zostaje przywołany w omawianych utworach, jest Fryderyk Chopin. On także posiada status Mistrza i guru. I, podobnie jak w przypadku poety, jego nazwisko działa jak hasło wywołujące nie zawsze pozytywne skojarzenia. W *Romantyzmie* Chopin pojawia się we współczesnej Warszawie jako jeden z trzech upiórów dawnych twórców. Jako Kompozytor grający na kościanej fujarce wysysa życie ze zwykłych ludzi. To, co dosłownie przedstawiono rysunkiem w komiksie, jest w rzeczywistości metaforą. Siłę życiową wysysa nie

⁹ Wiele przykładów takich kontynuacji podaje B. Zakrzewski, *Potomstwo „Pana Tadeusza”*, Wrocław 1998.

¹⁰ Zob. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta Zmarłych*, Warszawa 1999, s. 222.

tyle Kompozytor, co sztuczność jego kultu. O ile *nemesis* literaturofila okazuje się demon Mickiewicza (choć ostatecznie bohater ginie z winy Kompozytora), to osobistym demonem jego sąsiada, detektywa Ottona, jest Fryderyk Chopin. Otton nie czyta wielkiej literatury, ogląda jedynie kryminały i nie zna się na kulturze. Negatywny stosunek do tradycji wyrobiła w nim edukacja szkolna. W retrospekcji autorzy komiksu pokazali nam scenę, kiedy malutki Otto Bohater zostaje zapytany w szkole o miejsce pochówku serca Fryderyka Chopina. Nie umie udzielić odpowiedzi, pytanie wydaje się zresztą wyraźnie sztuczne i trochę niedopasowane do wieku chłopca. Otton jest malutki, przestraszony, a nauczycielka wielka i – choć młoda blondynka w okularach – to groźna:

„Nauczycielka: Otto...do odpowiedzi! Co się stało z sercem naszego największego kompozytora?

(Otto zastanawia się, za oknem w tle ginie słońce, pojawia się księżyc i jakieś dziwne skrzydlate postacie.)

Otto: Nasz wielki Kompozytor jako człowiek romantyczny wysłał swe serce ukochanej na walentynki. (Śmiech klasy.) Nie... Nasz wielki Kompozytor jako człowiek postępowy zapisał swe serce w testamencie Muzeum Anatomicznemu. (Większy śmiech.) Nie, nie... Nasz wielki Kompozytor jako człowiek wrażliwy przekazał swe serce na rzecz głodujących chłopów. (Gigantyczny śmiech klasy.)

Nauczycielka: Siadaj! (Wpisuje Ottonowi kolejną jedynekę.)” (s. 22–23).

Co więcej, bohater mieszka w okolicy Muzeum Fryderyka Chopina na warszawskiej Tamce. W jednym z kadrów możemy przeczytać napis pod portretem muzyka przy wejściu, taki, jakim mija go dorosły już Otto. Tabliczka w komiksie różni się od autentycznej, faktycznie znajdującej się w tym miejscu Warszawy niekomiksowej. Napis u Janusza i Gawronkiewicza nie przypomina zwyczajnie brzmiącej informacji typu: „Muzeum Fryderyka Chopina”, głosi sztucznie i patetycznie: „Muzeum Wielkiego Kompozytora”. Nie wiadomo, jak wygląda w środku. Żaden z bohaterów nigdy do niego nie zagląda.

Z czasem dostajemy jeszcze jedną ważną informację, dotyczącą zmagania detektywa z demonami romantyzmu. Demon Chopina nie posiada serca. Co

zresztą logiczne, w końcu pochowano je (do czego wiele lat wcześniej nie mógł dojść Otto) w warszawskim kościele Świętego Krzyża. Muzyka, którą tworzy po przywróceniu do życia, jest więc sztuczna, tak samo jak jego kult, polegający na wymuszaniu szacunku dla kompozytora wśród osób zbyt niedojrzałych, by znać i rozumieć dzieła twórcy.

Adaś Miauczyński z *Dnia świra* ma inny problem. Lubi i ceni Chopina, jednak z innymi miłośnikami jego muzyki nie potrafi o nim rozmawiać. Dialog, który prowadzi z synem, jest wulgarny, tandetny i mógłby właściwie dotyczyć jakiegokolwiek muzyka pochodzącego z jakiegokolwiek innej epoki. Nie oddaje specyfiki utworów polskiego kompozytora, a jedynie wulgaryzuje je, ale to niczemu głębszemu nie służy.

„Syn: Co jest najbardziej znane Szopena?

Ja: Szopena?!... Polonez As-dur?... Etiuda Rewolucyjna?...

Syn: Ale takie najbardziej. Że od początku już wiadomo.

Ja: To Etiuda Rewolucyjna.

Syn: Podobno napisał to dla jakiejś dupy.

Ja: Dla dupy to nie rewolucyjna. Chyba.

Syn: Ciekawe czy popuściła mu szpary.

Ja: Czy co zrobiła?

Syn: No – czy zapiął ją. Gwint zerwał...

Ja: No ja lecę spieszę się lecę” (s. 30).

Z drugiej strony, sąsiad z dołu, pałający do utworów Chopina głębokim sentymentem, nastawia radio na cały regulator i zmusza Miauczyńskiego do wysłuchiwania etiud, kiedy ten zupełnie nie ma na to nastroju. Ten człowiek wydaje się przeciwieństwem prostackiego syna Adasia: głęboko kulturalny, czasem aż za bardzo, śledzi przebieg konkursów fortepianowych, nosi się elegancko i nie wymawia „r”. Jest przy tym homoseksualistą, czego Miauczyński zaakceptować nie może. Nazywa go po prostu „Pedalem”.

„Ja: Czy nie można by ciszej?!

Gościu stoi tyłem,

Więc wchodzę do łazienki:

– Ciszej by nie można?!

Gościu robi piruet i porywa ręcznik.

Można ciszej?!

Pedał: Mój dhogi, to jest przecież Szopen.

Ja: Chodź pan!

– wlokę go za próg, drzwi zamykam: Szopen.

Słyszysz pan?! To tylko słycać w całym domu!

Jak ryczy!?

Cwel popada w święte oburzenie” (s. 17).

Problem bohatera polega na tym, że w swoim szacunku dla kompozytora stara się zachować emocjonalną równowagę – przesadna wulgaryzacja rozmów o kompozytorze wrywa go z kręgu kultury wysokiej, czego tak naprawdę Miauczyński nie chce. Tęskni przecież za życiem inteligenta, a w takim nie ma potrzeby wulgaryzowania tradycji narodowej ani poklasku dla podobnych działań. Jednakże uznaje kulturę narodową, kiedy zagłębia się w nią dobrowolnie, a nie zostaje do tego zmuszony. Zbytняя afektacja także nie znajduje posłuchu u Adasia. Po pierwsze, bohater nie należy do osób tolerancyjnych, a taki stosunek do sztuki kojarzy mu się z grupą społeczną homoseksualistów, której nie lubi. Po drugie, jego życie i tak pełne jest sztuczności w zachowaniu (specjalnych rytuałów wstawania, mycia zębów, gotowania i tak dalej) i nie ma w nim miejsca na więcej. W efekcie także Chopin staje się dla niego pewnego rodzaju demonem, tyle, że demonem wewnętrznym.

Wnioski dotyczące sposobu funkcjonowania romantyzmu we współczesnej kulturze polskiej pozostającej poza kręgami kultury wysokiej lub na ich granicy, które można wysnuć na podstawie omawianych utworów, są smutne. Oto ta bogata w wątki dziewiętnastowieczna epoka współczesnym jawi się przede wszystkim jako źródło upiórów. Analizowane teksty ujawniają niewygodny i często bolesny obowiązek znajomości i poszanowania jej dziedzictwa, bez nacisku na głębsze zrozumienie. Niekiedy, jak u Lao Che,

duchy romantyzmu, choć potężne, pojawiają się w dobrej wierze, zazwyczaj są jednak groźne, niebezpieczne, bo żywią się naszymi narodowymi kompleksami i traumami. Rodzi je sztuczny, promowany przez szkoły i władze kult romantyzmu jako źródła współczesnej polskości, kult twórców tak wielkich, że aż nieludzkich. Zauważmy – i Miarczyński, i literaturofil z *Romantyzmu* lubią i szanują spuściznę artystyczną Mickiewicza i Chopina. Zostają skrzywdzeni dopiero w wyniku kontaktu z przesadnym, sztucznym kultem tych twórców. Literaturofil ginie z rąk odkopanych z grobów i wskrzeszonych przez władze Poety i Kompozytora, Miauczyńskiego niszczy zaś konieczność wykładania romantyzmu w szkole niezainteresowanym tematem uczniom i to, że do słuchania muzyki Chopina zostaje zmuszony, a nie może sam wybrać czasu i miejsca delectowania się nią. Maria Janion pisze, że współczesne upiory narodziły się w romantyzmie, a ich pierwowzorem były postacie z cyklu sztychów Goi *Okropności wojny*.

„Są one efektem kryzysu świadomości europejskiej, oświeceniowego ładu (...). Awangarda tamtych czasów zamieszkała w ruinach, lochach, podziemiach gotyckich zamków. W grobowcach (...)”¹¹.

Nasze narodowe upiory są chyba jednak przede wszystkim dziećmi Mickiewicza, potomkami Gustawa-Konrada z krwawym, kainowym znamieniem na czole, który, nawet uwięziony, śpiewa wyzywające i niebezpieczne dla współwięźniów pieśni i któremu siły wyższe nie pozwalają do końca odejść ze świata żywych. Komiks Gawronkiewicza i Janusza pokazuje, jak bardzo nie pozwalamy spocząć naszym zmarłym patronom sztuki narodowej. Nie wystarczają nam przemykające w tle kadrów pomniki na ulicach. Na siłę ciągniemy ich za sobą – do Europy czy gdziekolwiek.

Romantyzm współcześnie funkcjonuje przede wszystkim w hasłach. Mówią one o wielkich kompozytorach, wielkich poetach (zwłaszcza jednym poecie), epoce mistycyzmu i duchów. Znamy ją wszyscy, my Polacy,

¹¹ M. Janion, *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm*, Gdańsk 1972, s. 390.

i rozumiemy podstawowe odniesienia, których wyuczono nas w szkole. Nasz romantyzm to Chopin (towar eksportowy, promowany na międzynarodowych konkursach fortepianowych), Mickiewicz, obrzęd dziadów i liczba 44. W jednej z komedii filmowych Józefa Gębskiego *Filip z Konopii* (nieco starszej niż omawiane powyżej teksty, z 1981 roku), mogliśmy być świadkami ciekawej rozmowy dwóch robotników zakładających telefony: zastanawiali się nad sensem liczby 44. Dla nich był prosty: to numer wywoławczy warszawskiego Mokotowa! Komizm wypływał ze zderzenia tej prostej i oczywistej pozornie odpowiedzi z bagażem, jaki wokół tej liczby nagromadziła tradycja narodowa.

Film stary, ale przesłanie owej sceny nadal pozostaje aktualne. Wielki symbol narodowy łatwo obrócić w żart. Tak się dzieje, jeśli symbole nabierają zbyt patetyczności. A nabierają, jeśli promuje się je, nie pokazując pełni tła, na jakim powstały. Dzięki takim działaniom współcześnie funkcjonują wśród Polaków właściwie dwa romantyzmy. Jeden „narodowy”, ten promowany, znany powszechnie, ale nudny i źle przyjmowany: kult Wielkich Twórców z Mickiewiczem na czele. I drugi, znany przede wszystkim badaczom, bardziej złożony i mniej strywializowany – romantyzm tła: wrażliwości szkoły ukraińskiej, cyganerii warszawskiej i innych twórców kultury, pozostających poza kanonem Wielkich Twórców Narodowych.