

## Romantyzm – widmowy czy wampiryczny?

Paradygmat romantyczny jako temat współczesnej literatury

na przykładzie *Wypiór* Grzegorza Uzdąńskiego

Michał Gliński\*

DOI 10.24425/rl.2023.146698

**ruch literacki** • R. LXIV • 2023 • Z. 1 (376) PL • **młody romantyzm**

zeszyt pod red. Magdaleny Siwiec (Wydział Polonistyki UJ) i Iwony Puchalskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Temat żywotności paradygmatu romantycznego<sup>1</sup>, jego ciągłego trwania, przekształceń i wypaczeń, pozostaje niezwykle aktualny na gruncie współczesnej polskiej kultury. Jednym z najciekawszych w ostatnim czasie komentarzy do tego zjawiska, ujętych w formę literatury pięknej, jest wydana w 2021 roku powieść *Wypiór* Grzegorza Uzdąńskiego<sup>2</sup>. Opowiada ona raczej banalną historię rozpadającego się związku dwójki warszawskich trzydziestolatków, z jedną istotną komplikacją: w szafie wynajmowanego przez nich mieszkania ukrywa się za dnia przemieniony w wampira Adam Mickiewicz. Ciekawszy od tej nieskomplikowanej fabuły jest sposób jej przedstawienia.

\* Michał Gliński – mgr, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UJ.  
ORCID: 0000-0002-5765-2531

- 1 Odwołuję się oczywiście do ustaleń Marii Janion z esejów *Zmierzch romantyzmu i Zmierzch paradygmatu*, oraz do wciąż niezakończonych dyskusji, którą zapoczątkowały. Temat krytycznie podejmował m.in. Paweł Rojek (głównie z perspektywy „odczarowywania” mesjanizmu; zob. m.in. tenże, *Liturgia dziejów. Jan Paweł II i polski mesjanizm*, Kraków 2016), ciekawie rozwijali go Przemysław Czapliński (choćby [w:] tenże, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009) czy Tomasz Pląta (*Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2015). Przykłady można by mnożyć.
- 2 G. Uzdąński, *Wypiór*, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Uzdański, znany z poetyckiego naśladownictwa i pastiszu, autor m.in. *Nowych wierszy sławnych poetów*<sup>3</sup>, zdecydował się nadać książce formę trzynastożłóskowca, przetykanego heksametrem, dramatem, z rzadka prozą. Sięga zatem do form esencjonalnych dla polskiego romantyzmu, świadomie podejmuje z nimi grę.

Tak napisana książka z konieczności służy jako obszerna, wielowątkowa wypowiedź w niekończącej się dyskusji o obecności romantyzmu czy paradygmatu romantycznego we współczesnej polskiej kulturze. Samo wyobrażenie Mickiewicza jako wampira, który, mimo swoich najlepszych chęci, musi zwyczajem wszystkich wampirów pasożytować, wysysać wraz z krwią życie innych, aby samemu przeżyć, wydaje się czytelną sugestią wobec roli tradycji romantycznej w społeczeństwie.

Przedstawiony w książce obraz Mickiewicza jest zakorzeniony w jego własnej twórczości, w wyobrażeniach ludowych, które ją inspirowały, a także w przesądach dotyczących postaci samego poety – różne aspekty tego problemu szczegółowo opisał Łukasz Kozak w książce *Upiór*<sup>4</sup>. Temat upioryczności w dziełach wieszczka nie jest nowy, samo utożsamienie go z upiorem – także. Uzdański odwołuje się jednak do odmiennej estetyki i zamiast ludowego upiora posługuje się tropem popkulturowego wampira, który posiada oczywiście cechy wspólne z upiorem, ale operuje na innych zgoła zasadach.

## Wampir a Wpiór. Konwencje i cechy

Sam autor *Dziadów*, zdaniem Marii Janion, „żywił niezłomne przekonanie o słowiańskim rodowodzie wampirów”<sup>5</sup>, lecz ich współczesny obraz, oparty na popkulturowych kliszach, różni się znacznie od dziewiętnastowiecznego. Wampir najczęściej „zaraża” czy transformuje śmiertelnika poprzez ugryzienie, mając osobistą kontrolę nad tym swoistym rytuałem przejścia (co, w książce Uzdańskiego, spotkało wieszczka podczas pobytu w Stambule). Tymczasem według analizy Kozaka, upiór najbliższy Mickiewiczowi, wywodzący się z kresowego folkloru (przede wszystkim ukraińskiego), nie jest związany z żadnym rytuałem przemienienia, nie jest też ofiarą innego wampira. Upioryzm jest pewną szczególną predyspozycją, objawiającą się już za życia (można natrafić na świadectwa o żyjących upiorach), często kojarzoną z rozdwojeniem duszy – według licznych wschodnich wierzeń, człowiek może narodzić się z dwiema duszami przez co nie umiera w pełni i powstaje niekiedy z grobu<sup>6</sup>. Sądzę, że to podwojenie jest jednym z powodów, dla

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

4 Ł. Kozak, *Upiór*, Warszawa 2021, s. 41–43.

5 M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 127.

6 Zob. Ł. Kozak, dz. cyt., s. 54–55, 96.

których w wyobraźni poetyckiej Mickiewicza kondycja upiora tak silnie kojarzy się z kondycją niestałego, przynależącego jakby do dwóch różnych światów poety. Zwraca na to uwagę również Janion, pisząc, że „dwoistość istnienia wampira przypomina inne dwoistości egzystencji ludzkiej u romantyków, interesujące ich rozdzielenia osobowości”<sup>7</sup>, odnosząc się jednak do ówczesnych wyobrażeń. Ta cecha upodabnia upioryzm również do poetyckiego natchnienia – jest on zarówno darem, jak i przekleństwem, w dodatku o niewiadomym pochodzeniu. Daje wgląd w inną sferę rzeczywistości, jednocześnie jednak odsuwa upiora od bliskich, czyni go niezrozumiałym, często po prostu prześladowanym<sup>8</sup>. To wszystko z kolei sprawia, że upiór budzi istotne skojarzenia z derridiańskim widmem.

Wpisanie mickiewiczowskich upiorów w logikę widmontologii przychodzi dość naturalnie i wydaje się obiecujące badawczo; rozwinę ten wątek niżej. Warto najpierw zauważyć, że Uzdański częściej określa swojego bohatera tytułowym mianem „wypiora”. To forma archaiczna, pochodząca od tego samego co „upiór” źródłosłowu, dziś w zasadzie nieużywana (choć często pojawia się w nazwiskach). Kuszącym jest, by po derridiańsku skupić się na tym jednym, niecodziennym przecieź słowie. Czy „wypiór” komunikuje jakąś treść, której powszechnie używany „upiór” ze sobą nie niesie? Zwracam uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, „upiór” konotuje strach, przerażenie, w dalszej kolejności pewną negatywną, emocjonalną ocenę; „upiorny” funkcjonuje często jako kategoria estetyczna, a według *Słownika Języka Polskiego PAN* może oznaczać nawet „mający znaczne rozmiary lub znaczną intensywność”<sup>9</sup>. To wszystko znaczenia, z których autor *Wypiora* rezygnuje.

Co wydaje się ważniejsze, to mało znane słowo na pierwszy rzut oka przypomina raczej konstrukcję z przedrostkiem „wy-”, intuicyjnie przywołującym na myśl (odniosę się raz jeszcze do słownika) „ruch od wewnątrz na zewnątrz, od dołu ku górze [...], osiąganie celu, wyczerpanie zakresu czynności, np. *wyblagać, wybudować*, osiąganie stanu zaspokojenia, przesyty, znużenia itp.”<sup>10</sup>. Wszystkie te znaczenia odnoszą się w tym przypadku do „pióra”<sup>11</sup>, będącego czytelną alegorią twórczości literackiej. Zatem, za-

7 M. Janion, dz. cyt., s. 130.

8 Kozak dostarcza licznych przykładów zarówno systematycznego prześladowania jak i spontanicznych samosądów na ludziach uznanych za upiory; zob. Ł. Kozak, dz. cyt., s. 79–129 (rozdział *Żywy upiór*).

9 *Upiorny*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, red. Piotr Źmigrodzki, Instytut Języka Polskiego PAN [https://wsjp.pl/haslo/do\_druku/15909/upiorny, dostęp: 26.02.2023]

10 *Wy-*, [hasło w:] *Słownik Języka Polskiego PWN* [https://sjp.pwn.pl/sjp/wy;2538494.html, [dostęp: 26.02.2023].

11 Istnieje zresztą tradycja etymologiczna wywodząca słowo „upiór” i pochodne od „pierza”; zob. Ł. Kozak, dz. cyt., s. 68.

miast bohatera „upiornego”, Uzdański proponowałby podmiot „wypiórzony” – wyczerpany twórczo, znużony pisaniem?

Istotnie, najciekawszym fabularnym aspektem książki, i niezwykle obiecującym interpretacyjnie chwytem, jest uczynienie Mickiewicza-wampira niezdolnym do lirycznej ekspresji. Kondycja nieumarłego, wyobrażona przez Uzdańskiego, uniemożliwia pisanie wierszy. Stan ten nie zostaje nigdy wyjaśniony, ale ukazany jest przez samego Mickiewicza-wampira jako fakt; najbardziej chyba obszernie w akapicie z dziennika, w którym – zaraz po ogólnych rozważaniach na temat nudy i rezygnacji wywołanych nieśmiertelnością – wspomina Słowackiego:

Myślę o Słowackim. Nie myślałem o nim od lat blisko dwudziestu. Cóż by uczynił, gdyby jego spotkało to, co mnie? Utrata daru po przejściu w wypiora nie była dla mnie aż tak nowa, jeszcze przed Konstantynopolem całe lata nie pisałem nic prawie, inne też znajdowałem sobie zatrudnienia. Ale Juliusz, który innych zatrudnień niż wiersze nigdy nie miał i mieć nie chciał? 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? Jak powitałby to uczucie pustki w głowie i piersiach, które ja wpiery rozwodnione po kawałku kosztowałem, by potem poznać je w całości?<sup>12</sup>

We wcześniejszym fragmencie wspomina jeszcze: „Ale zmilczę, bo pisać o sprawach duchowych od dawna nie mam prawa”<sup>13</sup>.

Wydaje się zatem, że „utrata daru” przez Wypiora spowodowało oddzielenie od spraw duchowych, może zaś w ogóle brak duszy, utraconej w akcie przemiany. To ciekawe, bo tak przedstawiony wampir nie jest ani trochę „spektralny” – przeciwnie, jest w bolesny sposób ograniczony do pustej cielesności. W akapicie następującym bezpośrednio po wspomnieniu o Słowackim, bohater Uzdańskiego pisze:

Moje zimne ciało to parodia ciała przemienionego. Krzywe zwierciadło. Wstałem z grobu, moje organa nie produkują waporów, skóra i mięśnie nie starzeją się. Jestem niemal nieśmiertelny, nic poza słońcem zabić mnie nie zdoła. Wszystko to jednak cień, przedrzeźnianie prawdziwego zmartwychwstania ciał, o którym tyleśmy czytali. Dlatego całe stworzenie odwraca się ode mnie ze wstrętem. A przecież i nocne istoty jakiś cel mają dla swego potępieńczego żywota. Jaki? Tego pytania i zadać boję się.<sup>14</sup>

Taki wampiryzm zawiera pewien pierwiastek szatański – skoro jawi się jako parodia boskiego stworzenia i przepowiedzianego zmartwychwstania. Jest jednak zjawiskiem przede wszystkim fizycznym, fizjologicznym wręcz,

12 G. Uzdański, *Wypiór*, dz. cyt., s. 53.

13 Tamże, s. 31.

14 Tamże.

zaś cielesnej powłoki po transformacji nie sposób zabić ani nawet uszkodzić (wypiór jest zresztą nie tylko nieśmiertelny, ale też szybszy i silniejszy niż śmiertelnik) – być może właśnie dlatego, że nie jest już ona „powłoką”, ale sednem istnienia, jedynym nośnikiem pozbawionego duszy, wampirzego bytu.

Z łatwością można odnaleźć w liryce Mickiewicza ślady zarówno wiary w pełną oddzielność duszy i ciała, jak i myślenia o duszy jako jeśli nie źródle, to nośniku poetyckiego natchnienia, umożliwiającym pracę wyobraźni i wszelką artystyczną twórczość. W wierszu *Gdy tu mój trup...* dusza podmiotu usamodzielnia się, oddziela od ciała („Dusza w ten czas daleka, ach daleka! / Błąka się i narzeka, ach narzeka!”), a następnie przenosi do tajemniczaj „ojczyzny myśli”<sup>15</sup>. Podobnych przykładów jest zresztą więcej.

### Aspekt widmowy

Sytuację w interesujący sposób komplikują *Dziady*, które spośród dzieł wieszczka najbardziej pogłębiają sztafaż upioryczno-widmowych metafor. Widmo wprowadzone w drugiej części dramatu, w przeciwieństwie do pozostałych duchów, ani razu nie przemawia. Jak czytelnik dowiadyuje się z części trzeciej, dusza Gustawa została prawdopodobnie ściągnięta mocą rytuału z żyjącego jeszcze ciała, w związku z czym nie posiadała głosu. Mówi Guślarz:

On żył może, gdym go badał,  
 Dlatego nie odpowiadał.  
 Bo na duchów zgromadzenie,  
 W tajemniczą noc na Dziady,  
 Można wzywać żywych cienie.  
 [...]  
 Dusza zwana po imieniu  
 Objawia się w lekkim cieniu;  
 Lecz póki żyje, ust nie ma,  
 Stoi biała, głucha, niema.<sup>16</sup>

W ramach obrzędu dziadów wypowiadać się mogą wyłącznie duchy zmarłych – wezwana dusza osoby żywej pozostaje niema. Można potraktować słowa Guślarza jako wtórną próbę zrationalizowania tego, co wydarzyło się w części drugiej dramatu: przybycia zjawy, której nie dało się

<sup>15</sup> A Mickiewicz, *Gdy tu mój trup...*, [w:] tenże, *Brzegi Lemanu. Krąg wierszy lozańskich*, Kraków 2019, s. 41 oraz M. Stala, *Jako jutrzeńska świeci*, [w:] tamże, s. 131.

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *Dziady, część III*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1955, s. 256–257.

zamknąć w przyjętych regułach obrzędu (tym bardziej, że duch nie został wcale „wezwany”; przybył już po zakończonym rytuale). Skoro celem tradycyjnie rozumianych dziadów jest udzielenie duszom czyścicowym pomocy w „przejściu na tamten świat”, to widmo Gustawa istotnie jest intruzem, elementem obcym. Jest jednak także niezbędnym łącznikiem pomiędzy wpisanym w *Dziady* aspektem etycznym a etyką gościnności i widmontologią Derridy. Na przestrzeni całego dramatu ukazany jest podmiot funkcjonujący poza dychotomią życia i śmierci, rozbijający – podobnie jak derridiańskie widmo – binarną logikę obecności i nieobecności<sup>17</sup>. Dlatego też dopiero ostatnia, niema zjawia z części drugiej, wymusza odniesienie do postulatów etycznych późnej dekonstrukcji; nakazuje „Nawiązać porozumienie i rozmówić się – w sposób pozbawiony jakiejkolwiek gwarancji czy symetrii – z tym, co nawiedza i rodzi obsesję”<sup>18</sup>. Widmo wykonuje jeden jedyny gest – wpatrzone w pasterkę, pokazuje ręką na swoje serce, naznaczone tajemniczą „pasową pręgą”. Trudno rozpatrywać taki ruch jako prosty komunikat; stanowi raczej rodzaj dramatycznego wyznania, przypomnienia – a może wyrzutu, oskarżenia?

Zatem, wpisany w drugą część dramatu widmowy przybysz, którego nie sposób się pozbyć, lecz nie sposób także nawiązać z nim dialogu, każe przemyśleć głębiej poetycką „niemotę”, czyli niemoc twórczą, powieściowego Mickiewicza-wampira (w sposób całkowicie niezależny od intencji autorskiej Uzdańskiego).

Skomplikowana kwestia mickiewiczowskich podmiotów „widmowych”, zawieszonych między życiem i śmiercią, zostaje przez Uzdańskiego uproszczona do postaci popkulturowego tropu wampira, funkcjonującego na podobnych co one zasadach. Logika, jaką wieszcz stosuje wobec zjaw w swoich tekstach, może zatem stanowić wskazówkę interpretacyjną. Jeśli widmo potrafi przemawiać tylko w imieniu zmarłego, być może problemem Wypiora jest nie domniemany brak duszy, oddzielenie od spraw duchowych, ale właśnie nieśmiertelność i oddzielenie od sfery śmierci? Oba te ujęcia nie muszą się wzajemnie wykluczać, ale to drugie kładzie nacisk na mroczną, nocną stronę romantycznego tworzenia, którego źródłem nie jest wiecznie żyjąca dusza lecz bliskość sfery śmierci; jak u Novalisa, dla którego noc, umieranie, miłość i poezja przynależą do tego samego pola znaczeniowego, a śmierć kochanki jest najdoskonalszym sakramentem miłosnym, dzięki któremu Henryk von Ofterdingen może zostać prawdziwym poetą. Wampir jest co prawda „nocną istotą”, ale właśnie dlatego noc jest dla niego powszednia i zwyczajna. Novalis swoje *Hymny do Nocy* rozpoczyna apoteozą

<sup>17</sup> Zob. J. Derrida, *Widma Marksa. Praca żałoby, stan długu i nowa międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 31–33 (problem powraca zresztą w przytaczanej książce wielokrotnie).

<sup>18</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 181.

dnia („Kto z żyjących, czuciem udarowanych, ponad wszystkie cudowne zjawiska szerokiej dokoła przestrzeni nie kocha radującego światła, z barwami, promieniami i falami jego, z jego dobroczynną wszechobecnością w postaci budzącego dnia?”<sup>19</sup>), aby następnie zadeklarować: „W inną zwracam się stronę ku świętej, niewysłowionej, tajemniczej Nocy” i rozpocząć długą tejszę pochwałę, w ramach której zapomina szybko o dobrodziejstwach dnia („Jakże nędzne teraz i dziecinne zdaje mi się być światło...”<sup>20</sup>). Wampir Uzdańskiego jest znudzony, zmęczony nocą – spędza wolne chwile, między innymi, wyszukując w Internecie zdjęcia pól czy lasów za dnia, aby przynajmniej w ten sposób przeżyć bliskość zakazanego światła. Choć przynależy do sfery nocy, płynące z jej tajemniczości natchnienie jest dla niego całkowicie niedostępne.

Oczywiście, wnioski te odnoszą się w znaczący sposób do samego paradygmatu romantycznego, którego wieszcz jest tu analogonem: podobnie jak Mickiewicz-wampir jest niezdolny do tworzenia poezji, tak i romantyzm jako swoisty upiór dawnej epoki nie daje prawdziwej inspiracji, uniemożliwia nowatorską artystyczną ekspresję. Wypiór, poeta oderwany od sfery natchnienia i tajemnicy, staje się dla współczesnych młodych ludzi jedynie ciężarem i wydaje się, że los paradygmatu, który (zdaniem wielu) wyczerpał się i umarł, jest podobny: to, co stanowiło o jego sile, staje się ograniczeniem. Romantyzm staje się własnym krzywym odbiciem, podobnie zresztą jak martwe ciało Wypiora jawi się jako karykatura ciała zmartwychwstałego. Jeżeli zachowuje on według Uzdańskiego jakąkolwiek żywotność, produktywność, to jedynie jako zespół atrakcyjnych form literackich, z którego zdolny stylista – taki jak on sam – może czerpać.

Mickiewicz Uzdańskiego nie daje się wciągnąć w żadne polityczno-społeczne inicjatywy, namówić do pisania, czyta co prawda podrzucone przez Martę wiersze czy fragmenty jej własnej powieści, ale nigdy nie zgłasza do nich konkretnych uwag („Wprawdzie się Marcie zrobić tę redakcję zgodził / Ale powiedział tylko, że «wszystko jest świetne», / I nie miał żadnych uwag, więc zawiódł kompletnie”)<sup>21</sup>. Nie bez powodu powieści towarzyszy motto z wiersza Lechonia *Mickiewicz zmęczony*: „Powróciwszy do domu od Sekwany strony, / Mickiewicz się rozebrał z splamionej czamary / I położył na łóżku. Nie był jeszcze stary, / Lecz bardzo wiele cierpiał i był już zmęczony”, i chyba także nie bez powodu autor urywa cytaty właśnie w tym miejscu, wycinając stanowiący sedno liryku, zawarty w sen wieszczą o Maryli<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Novalis, *Hymny do Nocy*, tłum. T. Newlin, Warszawa 1923, s. 19.

<sup>20</sup> Tamże, s. 20.

<sup>21</sup> G. Uzdański, *Wypiór*, dz. cyt., s. 65.

<sup>22</sup> Zob. J. Lechoń, *Mickiewicz zmęczony*, [w:] tenże, *Poezje*, Wrocław 1990, BN I 256, s. 101.

Korzystając z języka romantycznej poezji, autor *Wypióra* problematyzuje swoją własną relację z nią, wskazuje na niemożliwość (po części może także niechęć) realnego oderwania się od niej. Pastisz jest tu istotnie, jak nazywa go Justyna Jaworska w tytule swojego posłowania, „gestem wampirycznym” – jego celem nie jest tchnięcie życia w pochodzący z przeszłości język, przeciwnie, jest nim posilenie się jego kosztem, „wyssanie” zeń życia. Problem w tym, że Uzdański, wedle wpisanego w jego własną książkę klucza interpretacyjnego, jawi się jako wampir próbujący wypić krew innego (starszego i potężniejszego) wampira.

### Upiór jako pasożyt

„Pasożytniczość” książki Uzdańskiego jest oczywiście wielowarstwowa. Złożona z krótkich fragmentów prozatorskich, lirycznych i dramatycznych konstrukcja powieści budzi pewne skojarzenia z dramatem romantycznym i z romantyczną formą otwartą czy fragmentaryczną w ogóle. Jest jednak bliższa postmodernistycznym eksperymentom narracyjnym, wykorzystującym wielość narratorów, mieszającym źródła prawdziwe z fikcjonalnymi (Uzdański podobnie włącza w treść swojej powieści fragment autentycznego pamiętnika Zofii Szymanowskiej). Finalny efekt przypomina raczej nie dramat romantyczny, ale współczesny sitcom – utkany z krótkich scenek, ukierunkowanych przede wszystkim na rozbawienie widza.

Niemniej jednak gatunkowy synkretyzm, fragmentaryczność i płynność granic, to cechy o romantycznym rodowodzie. Ewa Wojciechowska identyfikuje korzystanie z form dialogicznych – dramatów czy listów, oraz zależność od gatunkowych konwencji (np. romansu), jako konstytutywne cechy noweli fantastycznej epoki romantyzmu<sup>23</sup>. *Wypiór* nie realizuje w pełni tych samych schematów narracyjnych i fabularnych, które analizuje w swojej książce badaczka, tematyzuje jednak „pasożytniczość” na kilku poziomach: 1) Mickiewicz jako intruz w relacji Marty i Łukasza, uczestnik (mimo woli) miłosego trójkąta, figura ciągłej obecności „tego trzeciego”; 2) wszechwiedzący narrator wypowiadający się wierszem, „podglądający” postaci w najbardziej intymnych momentach; 3) czytelnik, któremu autor podsuwa prywatne listy, dzienniki, internetowe wiadomości itp., wymuszając również na nim rolę podglądacza; 4) sam autor, który swobodnie przebiera w konwencjach, fikcjonalnych i prawdziwych źródłach, nigdy jednak nie ujawnia własnej tożsamości, własnego głosu. Wnikliwa analiza poszczególnych scen zapewne pozwoliłaby zarysować więcej przykładów; chodzi jednak przede wszystkim o dostrzeżenie, że powieść Uzdańskiego jest książką o niesymetrycznych relacjach, zawsze komplikowanych przez intruza, któ-

<sup>23</sup> E. Wojciechowska, *Ciało upióra. Polska nowela fantastyczna epoki romantyzmu (1822–1865)*, Warszawa 2021.



ry zaburza ich normalny schemat. Tym, co zasadniczo różni *Wypiora* od, na przykład, analizowanych przez Wojciechowską nowel romantycznych, jest bierność opisanych relacji, przez którą ich zerwanie czy zaburzenie staje się bezproduktywne. Intruz może potencjalnie pomóc zakochanemu wyzwolić się z „marazmu i przerażającej nudy” zamknięcia we własnym Ja. Wojciechowska pisze (analizując nowele Dziekońskiego):

Obnażając pustkę fantazji, Dziekoński nie przechodzi na pozycje racjonalistyczne lub pragmatyczne [...], jego mieszczańscy bohaterowie, którzy według własnych deklaracji są bardzo blisko „prawdziwego życia” i „rzeczywistości”, w istocie są automatami, które nie żyją naprawdę, co najwyżej wegetują. Pisarz pokazuje, w jaki sposób to właśnie marzenie i rozczarowanie nim umożliwia prawdziwe życie, przeżycie relacji miłosnej – to właśnie wejście w świat fantazji, wytworów własnego Ja, budzi w podmiocie tęsknotę i głód, otwiera na „Ty” i tym samym pozwala, by realny Inny mógł przypadkowo pojawić się w romansowym scenariuszu i naruszyć jego kształt.<sup>24</sup>

I dodaje nieco dalej:

Pasożytując na romansie, nie kpi z zakochanych – sympatyzuje z bohaterami, a swojemu czytelnikowi, którego pozbawił komfortu obcowania ze znaną formą, pozostawia nadzieję, wiarę w produktywność rozczarowań i pomyłek.<sup>25</sup>

To stanowi chyba o najważniejszej różnicy: „automaty” Uzdańskiego pozostają bierne i wegetujące, ponieważ tym, co wyrzywa je z codziennego marazmu, jest jeszcze bardziej znudzony i pozbawiony marzeń *Wypiór*. W szerszym ujęciu ponownie ukazuje się tu widmowość paradygmatu romantycznego, będącego jednocześnie figurą pustki i trwania. Przywołany wyżej derridiański postulat „rozmówienia się z tym, co nawiedza i rodzi obsesję” rozbija się tu o istotny problem: co, jeśli nawiedzające widmo nie ma nam nic do powiedzenia?

Uzdański dosyć trafnie uchwycił naturę widma – ufundowanego na pustce, nigdy nie obecnego w pełni, a jednak nakazującego działanie, domagającego się spłaty nieokreślonego długu od tego, kogo nawiedza. Mark Fisher ustanawia na tej cesze swoją uproszczoną re-definicję derridiańskiej widmologii jako oddziaływania tego, co już lub jeszcze nie jest obecne<sup>26</sup>. W świetle widmowego oddziaływania romantyzmu, *Wypiór* wpisuje się w diagnozę Tomasza Platy, według którego polskie społeczeństwo przepracowuje utratę paradygmatu „w systematycznie ponawianych performatywnych aktach, w ramach których przekaz kultury romantycznej zostaje

<sup>24</sup> Tamże, s. 157–158.

<sup>25</sup> Tamże, s. 158.

<sup>26</sup> M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester 2014, s. 18.

odegrany, przeinterpretowany, zawłaszczony”<sup>27</sup>. Książka Uzdąńskiego jest kolejnym w długim łańcuchu takich zawłaszczeń, które – być może – stają się coraz bardziej samoświadome, ale świadomości tej nie wykorzystują, aby zerwać z ciężącym paradygmatem.

## Widmo – trwała obecność

Jak piszę wyżej, widmo nigdy nie jest w pełni obecne, funkcjonuje poza opozycjami bytu/niebytu, przeszłości/przyszłości, życia/śmierci. Jednak z definicji jest również tym, co trwa, pewną pozostałością, wciąż dostrzegalnym śladem. Według Jakuba Momry może być ono (między innymi) „oznaka trwania mimo wszystko, pewnej kondycji jednostkowości – kondycji opierającej się na »przeciw-życiu«, na repetycyjnym powtarzaniu w języku doświadczenia czasu”<sup>28</sup>. W innym zaś miejscu badacz zauważa: „odczarowanie jako konstytutywny element modernistycznego świata polega na trwaniu w stanie traumy”<sup>29</sup>. Oświeceniowe „odczarowanie” świata wiąże się w istotny sposób ze śmiercią, bowiem – na poziomie postulatu lub przynajmniej nieoczekiwanego skutku – zaburza ono pracę żałoby, radykalnie oddziela świat żywych od świata zmarłych, nie oferując podmiotowi w zamian żadnego narzędzia radzenia sobie z traumą.

W jaki sposób to wszystko odnosi się do *Wypiora*? Mickiewicz jako inaustrator polskiej myśli romantycznej diagnozuje problemy filozofii oświecenia, od samego początku (w programowej *Romantyczności* chociażby) odnosząc się do kwestii wspomnianego już oświeceniowego odczarowania świata i zwracając uwagę na kwestię realności zjawisk pozaracjonalnych, przede wszystkim: zjaw i upiórów. Myśliciele oświeceniowi dokonali bowiem przesunięcia, którego skutki w pełni zaczynają odczuwać właśnie romantycy; jak pisze Terry Castle, „jeżeli duchy miały być tylko myślami, wówczas same myśli przejęły – przynajmniej hipotetycznie – nawiedzoną rzeczywistość duchów. Umysł stał się przestrzenią dla widmowej obecności”<sup>30</sup>. Wyłączenie „duchów” poza światopogląd racjonalnego człowieka doprowadziło do ich psychologizacji, do pogłębionej alienacji tych, którzy nie chcą porzucić wiary w przenikanie się świata zmarłych i żywych oraz, ostatecznie, do nieufności podmiotu względem własnych zmysłów, procesów myślowych, względem samego siebie. Pisząc o romantykach niemieckich, głównie Schleglu, oraz o ich procesie twórczym, Michał Paweł Markowski zwraca uwagę na „komplikację wprowadzoną w samo pojęcie autonomicz-

<sup>27</sup> T. Pląta, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2015, s. 150.

<sup>28</sup> J. Momro, *Widmontologie nowoczości*, Warszawa 2014, s. 48.

<sup>29</sup> Tamże, s. 41.

<sup>30</sup> Cyt. za: C. Davies, *Powrót umarłych*, przekł. Andrzej Marzec, [w:] „Czas Kultury” 2/2013, s. 27.

nego podmiotu, który nagle odnajduje w sobie nieprzebrane pokłady inności i musi sobie z nimi poradzić<sup>31</sup>. Mniemam, że kwestia tej „inności odnalezionej w sobie” jest jedną z kluczowych również dla Mickiewicza i że to ona stoi za jego fascynacją upiorami, metaforyzacją własnej kondycji jako kondycji żywego zmarłego lub powracającego upiora, szczególnie wyraźnie zrealizowaną w *Dziadach*. Widmowe podmioty Mickiewicza są jednak najczęściej dynamiczne, przemieszczają się między życiem a śmiercią (jak bohater poematu *Upiór*, regularnie wstający i wracający do grobu) lub, jak w liryku *Do samotności*, wznoszą się i upadają w porywach natchnienia:

Nurzam się i wzbijam w myślach nad myślami,  
Igram z nimi jak z falami,  
Aż ostygły, znużony, złożę moje zwłoki  
Choć na chwilę w sen głęboki.<sup>32</sup>

W fabule *Wypiora* Uzdański przetwarza zatem istotny temat mickiewiczowski, czyniąc jednak wieszczą figurą biernego trwania. W tym kontekście przysposobienie mu wampirycznych klów nie dziwi: Maria Janion w pierwszym zdaniu *Wampira. Biografii* zwraca uwagę na „wiecznotrwałość” mitu wampira, przywołując dalej zdanie Aleksandra Dumasa: „Dokądkolwiek pójdziemy, będzie zawsze szedł za nami”<sup>33</sup>. Takie trwanie jest jednak rodzajem paraliżu, permanentnej traumy. Momro pisze o podmiocie nowoczesnym jako samopoznającym siebie poprzez śmierć oraz dramatyzację, przedstawianie własnej śmierci<sup>34</sup>. Taki model autorefleksji nie jest oczywiście jednorazowym aktem, przeciwnie, stanowi ciągły proces, jednak radykalne usunięcie śmierci jako możliwości całkowicie ten proces wstrzymuje. Wracam w tym miejscu do opisaney wyżej roli śmierci czy też nocy jako źródła twórczości artystycznej, aby wskazać, że jest to kwestia tematyzowana już przez samych romantyków; oczywiście bez użycia języka współczesnej dialektyki.

## Poziom zerowy

Tematyzacja romantyzmu jako nie-żywego, wstającego zza grobu itp. łączy się bezpośrednio z powszechną w dzisiejszej kulturze fascynacją żywymi zmarłymi – jaką diagnozuje m.in. Slavoj Žižek. Bezpośrednim przykładem tego połączenia, bliskim pod wieloma względami powieści Uzdańskiego, może być książka *Ale z naszymi umartwymi* Jacka Dehnela<sup>35</sup>. Przytaczam ją

31 M.P. Markowski, s. XLIV.

32 A. Mickiewicz, *Do samotności*, [w:] tenże, *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 352.

33 M. Janion, dz. cyt., s. 7.

34 J. Momro, dz. cyt., s. 45–48.

35 J. Dehnel, *Ale z naszymi umartwymi*, Kraków 2019.

tu kontekstowo, bez intencji szczegółowej analizy i porównania, aby wskazać na pewien kluczowy aspekt, stanowiący być może o różnicy pomiędzy wampirem Uzdańskiego, a Dehnelowskimi *zombie* i pozwalający uchwycić to, co w *Wypiorze* może być najciekawsze.

Jak pisze Žižek:

Bycie *zombie* to poziom zerowy człowieczeństwa, nieludzki/mechaniczny rdzeń ludzkości. Wstrząs spotkania z *zombie* to nie wstrząs spotkania z obcą istotą, ale wstrząs konfrontacji z wypartym fundamentem naszego własnego człowieczeństwa.<sup>36</sup> [tłum. własne – M.G.]

Prosta diagnoza wynikająca ze spotkania wizji Dehnela z Źiżkowską interpretacją to interpretacja romantyzmu jako „wypartego fundamentu” naszej tożsamości. „Poziom zerowy człowieczeństwa” to także ograniczenie do odruchów, funkcji biologicznych. Jedną z kluczowych możliwości człowieka jako podmiotu jest śmierć, z której również zostaje na tym poziomie odarty, *zombie* nie jest jednak podmiotem i nie zdobywa samowiedzy – służy natomiast temu, aby wymusić na żywych podmiotach „konfrontację z wypartym” oraz z własną śmiertelnością. W powieści Dehnela, w nieco przekształcony sposób, się to udaje: *zombie* stanowią czynnik destabilizujący, służą (co stanowi o przesłaniu książki) zaognieniu ksenofobicznych dyskursów. Te z nich, które wpływały na losy kraju za życia, domagają się tego wpływu ponownie, aktywnie działają (*zombie*–Piłsudski rusza na Wilno), co drastycznie odróżnia je od Wypiora, który unika (nie w pełni skutecznie) wywierania wpływu, rzeka się „rządu dusz”, odwracając do góry nogami kulturowy obraz wielkiego wieszczka. Uzdański wyzyskuje to odwrócenie głównie dla komizmu, formułuje jednak przy tym tezę ciekawszą, niż ostrzeżenia – zawarte m.in. u Dehnela – dotyczące powracających z przeszłości mesjańskich mitów, kompleksów, przemocowych języków. Autor *Wypiora* dostrzega, że na ponowoczesnym cmentarzu dyskursów nawet najbardziej wpływowy z nich pozostaje jedynie dyskursem, źródłem tropów i konwencji – i, jakby na potwierdzenie tej tezy, rozpisuje ją, bawiąc się przy tym romantycznymi formami.

Na takim cmentarzu, z którego duchy nigdy nie odchodzą i nie wykazują większego zainteresowania żywymi, niemożliwe staje się należyte odprawienie rytuału dziadów, tak silnie wpisanego w naszą kulturę przez Mickiewiczowski dramat. Romantyzm jawi się w tym kontekście nie jako duch-powrotnik, ale jako Widmo z II części *Dziadów*, wyłączone z zasad obrzędu, głuche na prośby i wezwania, nieme i ciągle, uparcie obecne.

36 S. Žižek, *Madness and Habit in German Idealism: Discipline between the Two Freedoms – Part 1*, <https://www.lacan.com/zizdazedandconfused.html>, [dostęp: 26.02.2023].

Michał Gliński

PhD student, Doctoral School in the Humanities, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5765-2531](https://orcid.org/0000-0002-5765-2531)

## Romanticism – spectral or vampiric? The Romantic paradigm in contemporary fiction: The case of *Wypiór* by Grzegorz Uzdąński

### Summary

This article discusses Grzegorz Uzdąński's verse novel *Wypiór* (2021, the title is a pun on the word 'upiór', Pol. spectre) which is multifaceted commentary on the Romantic tradition and the 'Romantic paradigm', epitomized in the figure of Adam Mickiewicz transformed into a vampire. The pop-cultural frame invites the reader to pursue all kinds of links between *Wypiór* and the gallery of the living dead, ghosts and spectres in Mickiewicz's stories (conceived both as characters from the past and a metaphoric projections of the Romantic poet). The article compares the references and allusions in Uzdąński's novel to Mickiewicz's own text as well as the text of another contemporary comic horror novel, *Ale razem z naszymi umarłymi* (*But Not Without Our Dead*) by Jacek Dehnel. The analyses, which rely on a methodological toolkit inspired by Jacques Derrida's hauntology, offer a more accurate reading of *Wypiór* and highlight its place in the contemporary reception of Romanticism with its predilection for haunting, ghosts or persistent spectral presence.

### Key words

Polish contemporary literature – the comic horror novel – the Romantic tradition – the Polish Romantic paradigm – vampires and ghosts – hauntology – Adam Mickiewicz (1798–1855) – Jacques Derrida (1930–2004) – Jacek Dehnel (b. 1980) – Grzegorz Uzdąński (b. 1979)

### Słowa kluczowe

*Upiór*, *Wypiór*, paradygmat romantyczny, literatura współczesna, widmontologia, Adam Mickiewicz, *Dziady*

## Bibliografia

- Czapliński P., 2009, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa.
- Davies C., 2013, *Powrót umarłych*, przekł. Andrzej Marzec, [w:] „Czas Kultury” 2/2013.
- Dehnel J., 2019, *Ale z naszymi umarłymi*, Kraków.
- Derrida J., 2016, *Widma Marksa. Praca żałoby, stan długu i nowa międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Warszawa.
- Fisher M., 2014, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester.
- Janion M., 2008, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk.
- Kozak Ł., 2021, *Upiór*, Warszawa.
- Lechoń J., 1990, *Poezje*, Wrocław.
- Mickiewicz A., 2019, *Brzegi Lemanu. Krąg wierszy lozańskich*, Kraków.
- Mickiewicz A., 1955, *Wiersze*, Warszawa.
- Mickiewicz A., 1955, *Utwory dramatyczne*, Warszawa.
- Momro J., 2014, *Widmologie nowoczesności*, Warszawa.
- Novalis, 1923, *Hymny do Nocy*, tłum. T. Newlin, Warszawa.
- Uzdański G., 2021, *Wypiór*, Warszawa.
- Wojciechowska E., 2021, *Ciało upiora. Polska nowela fantastyczna epoki romantyzmu (1822–1865)*, Warszawa.
- Markowski M.P., 2009, *Poesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, [w:] F. Schlegel, *Fragmenty*, Kraków.
- Žižek S., *Madness and Habit in German Idealism: Discipline between the Two Freedoms – Part 1*, <https://www.lacan.com/zizdazedandconfused.html>, [dostęp 26.02.2023].