

Anna Kurska*

Kryminał i romantyzm. Przypadek *Tancerza* Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka

We współczesnej literaturze popularnej można odkryć wiele nawiązań do tradycji romantycznej. Mnie interesować będzie szczególnie przypadek. Chciałabym pokazać, w jaki sposób autorzy polskiego kryminału, posługując się gotowymi formułami, kliszami i powtórzeniami, przemodelowują gatunek dzięki wykorzystaniu romantycznego kontekstu. Wybrałam do tego eksperymentu *Tancerza* (2007) Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka. Zamierzam poddać fabułę wnikliwej analizie, przede wszystkim po to, by odsłonić metodę łączenia tropów popkulturowych z romantyzmem oraz zastanowić się, jakie kontaminacja ta przynosi rezultaty. Zaproponowany rodzaj czytania umożliwi także przyjrzenie się strategii „oswajania” dawnej literatury w popkulturowej przestrzeni; w konsekwencji pozwoli rozpoznać mechanizmy swoistego recyklingu romantyzmu¹ oraz umożliwi zbadanie, na ile tekst adresowany do szerokiego kręgu odbiorców wzmacnia w procesie przekształceń ich kompetencje kulturowe, na ile zaś utwierdza w stereotypach.

Orbitowski i Urbaniuk odwołują się do niezwykle atrakcyjnego w popkulturze tropu – bohaterów-poszukiwaczy zdążających ku niezwykle celowi. Posługują się też wieloma innymi nawiązaniami. Ich źródłem są: kino „nowej przygody” spod znaku Indiany Jonesa (*Poszukiwacze zaginionej Arki*, 1981 i *Indiana Jones i ostateczna krucjata*, 1989 – reż. Steven Spielberg), opowieści o tematyce satanistycznej (*Klub Dumasa* Artura Pereza-Revertego, 1993 i film nakręcony na podstawie książki przez Romana Polańskiego *Dziewiąte wrota*, 1999) oraz komiksowe projekty. Sami wprowadzają do świata popkultury nowych „poszukiwaczy”. W ich

* Dr hab., emerytowany prof. Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego w Kielcach; ul. Świętokrzyska 15G, 25-406 Kielce; e-mail: annakurska@op.pl.

1 G. Gajewska, *Teksty kultury popularnej w badaniach humanistycznych*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. S. Buryły, L. Gąsowskiej, D. Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 13–30.

wersji będą to szczególnie badacze przeszłości² – historycy literatury próbujący odnaleźć zaginione fragmenty dzieła romantycznego poety, by dzięki lekturze spełnić marzenie – przekroczyć ludzką kondycję i osiągnąć boskość. Orbitowski i Urbaniuk proponują więc czytelnikom opowieść o bohaterach podejmujących popularną w świecie popkultury „podróż”, w której znaczącą rolę odgrywa motyw rzeczy albo rzeczy-tekstu o niezwyklej mocy (zaginiona Arka Przymierza; notes – *Indiana Jones i ostatnia Krucjata*; księga pod tytułem *Dziwięcioro Wrót do Królestwa Cieni – Klub Dumasa*; *Necronomicon* – mroczna księga zawierająca niebezpieczną, zakazaną wiedzę tajemną, wymyślona przez Howarda Phillipsa Lovecrafta; kaseta video – *Ring*, 2002, reż. Gore Verbinski; dziennik – *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, 2003, film Chrisa Columbusa na podstawie książki J.K. Rowling; pierścień – *Władca Pierścieni. Drużyna Pierścienia*, 2001; *Władca Pierścieni. Dwie Wieże*, 2002; *Władca Pierścieni. Powrót Króla*, 2003 – reż. Peter Jackson. Filmy zrealizowane na podstawie książek J.R.R. Tolkiena). Wykorzystując topos zaginionego, osnutego legendą dzieła, tworzą kolejną opowieść, tym razem nawiązującą do polskiego kręgu kulturowego. Wspierają ją także innymi popularnymi rozwiązaniami: z kina przejmują motyw brawurowych pościgów (np. *Bullitt*, 1968, reż. Peter Yates); z filmów horrorów – halucynacyjne wizje; z poetyki gotyckiej – frenetyczne obrazy ciała; z komiksów – kreację bohaterów mocy urzeczywistniających fantazje o przekraczaniu granic ludzkiej kondycji (*Avengers*, 2012 – ekranizacja na podstawie serii komiksów, reż. Joss Whedon; *X-Men*, 2000 – na podstawie serii komiksów, reż. Bryan Singer); z fantasy i nie tylko – topos księgi przeklętej, magicznej, poszukiwanej niczym Graal; z najnowszych kryminałów – upodobanie do wędrówki po mieście i prezentacji jego topografii (w *Tancerzu* przywołują przestrzeń Krakowa, Paryża, Istambułu). Innymi słowy wykorzystują materię popkultury, by wykreować rodzimą wersję opowieści o „poszukiwaczach”, dążących do odnalezienia niezwykłego dzieła, mającego odmienić los tego, który zdoła się dzięki lekturze przeobrazić. Dlatego Orbitowski i Urbaniuk na popularne tropy będą w powieści kryminalnej³ nakładać swoje „ślady” – wywodzące się z polskiej kultury romantycznej.

Autorzy czas akcji sytuują w polskiej współczesności – w latach 90. XX wieku. Tworzą realne jej zarysy: przywołują „aferę teczkową”⁴, odwołanie rządu Jana Ol-

2 W opowieściach popkulturowych zarówno literackich, jak i filmowych szczególnie popularnymi badaczami przeszłości są historycy sztuki, antykwariusze, muzealnicy, archiwiści, archeologowie. Zob. K. Szalewska, *Literatura popularna i nowy historyzm*, w: *Tropy literatury...*, s. 33–34.

3 Posługuję się terminem ‘powieść kryminalna’ za: M. Kraska, *Zbrodnia doskonała. Rzecz o popularności kryminału*, w: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Universitas, Kraków 2011, s. 369–387.

4 Związana z realizacją uchwały Sejmu z 28 maja 1992, która zobowiązywała Antoniego Macierewicza ministra spraw wewnętrznych do ujawnienia nazwisk posłów, senatorów, ministrów, wojewodów, sędziów i prokuratorów – tajnych współpracowników UB i SB w latach 1945–1990. Antoni Macierewicz przesłał do sejmu dwie listy w związku z realizacją ustawy

szewskiego – wydarzenia mające konsekwencje w zarządzaniu policją, instytucją, z którą związani są bohaterowie opowieści. Powracająca w obrazach-migawkach rzeczywistość skontrastowana zostaje z przerażającymi wydarzeniami. Mówi o tym formuła początku: w trywialnej przestrzeni magazynu ciało młodego człowieka rozerwane zostaje na strzępy; staje się to podczas lektury romantycznego tekstu:

Krew była wszędzie, zbrązowiałe smugi, szerokie i na metr, ciągnęły się od podłogi przez sufit; kapało. Z półek zwisały fragmenty skóry w czerwonych girlandach, sterczały pokruszone kości, ich odłamki mieszały się ze skrzepami na paczkach. W ogryzkach pod ścianą Gil rozpoznał resztki palców. Nie sposób było tu normalnie chodzić: wszędzie krew, wnętrzności, skóra. Ale najgorsze było rozmazane oko, niby wielkie rybie jajo, ciśnięte na wywrócony stolik. Na jedną z nóg nabita była naga tu i ówdzie czaszka, strzaskana kość czołowa ukazywała różową gąbkę mózgu. Zęby wybito, dolna warga, już czarna, zwisała na pasku skóry. I wszędzie drobiazgi z ludzkiego ciała: przełamana ręka, odarta stopa, lecz bez palców, żuchwa na dwie przedzielona. Wreszcie kawałki ubrania, bardzo małe, niemal nieodróżnialne od ciała, i but ze sterczącą zeń kością (s. 18)⁵.

Utrzymanych w podobnym stylu gore opisów jest w kryminale więcej. Poznajemy je z dokumentów policyjnych, którymi zajmują się śledczy: policjant Zbigniew Enka i towarzyszący mu ksiądz konsultant Andrzej Gil⁶ powołani przez autorów do wyjaśnienia przyczyn i okoliczności powtarzających się makabrycznych zdarzeń. Działania policjantów wspiera postać Rajmunda Cnoty. Przypisanie postaciom określonych ról odsyła do kulturowego wzorca rodem z *Romantyczności* Mickiewicza. Enka posługuje się zdrowym rozsądkiem, w optyce autorów uproszczoną wersją „szkiełka i oka”. Gil stanowi jego przeciwieństwo. W rozpoznaniach

lustracyjnej. Znajdowały się na nich nazwiska osób zarejestrowanych w archiwach po byłej SB jako tajni współpracownicy UB i SB – ówczesnego prezydenta Lecha Wałęsy, Marszałka Sejmu Władysława Chrzanowskiego, parlamentarzystów ze wszystkich niemal ugrupowań sejmowych, szefów doradców premiera, dwóch konstytucyjnych ministrów i sześciu wiceministrów. Ujawnienie niesprawdzonych informacji o powiązaniach z tajnymi służbami bezpieczeństwa osób z tzw. listy Macierewicza skompromitowało uchwałę „lustracyjną” i przyczyniło się do upadku rządu Jana Olszewskiego (czerwiec 1992).

- 5 Wszystkie cytaty z *Tancerza* pochodzą z wydania: Ł. Orbitowski, J. Urbaniak, *Pies i Klecha. Tancerz*, Fabryka Słów, Lublin 2008.
- 6 Wykreowani zostali w poprzedzającym *Tancerza* tomie *Pies i Klecha. Przeciwno wszystkim* (2007). Autorzy posługują się rozwiązaniami, które preferują stałych bohaterów cykli kryminalnych. Tak rzecz układał Raymond Chandler, kreując Philipa Marlowe, tak układa Marek Krajewski, tworząc postać Eberharda Mocka; podobnie postąpili Orbitowski i Urbaniak – zaproponowali dwóch bohaterów: Zbigniewa Enkę i Andrzeja Gila.

kieruje się intuicją i emocjami, dlatego bliska jest mu postawa „czucia i wiary”. Odwołanie do wzorca kulturowego zakłada obecność jeszcze jednej postaci, która miałaby wgląd w świat „nierozumu”. Tę rolę spełnia właśnie Rajmund Cnota. Autorzy przypisują mu zdolność przenikania przyszłości i moc sprawczą⁷. Ów szczególnie podział kompetencji tworzy nie tylko kontrastowe wizerunki postaci. Wpływa też na charakter prowadzonego śledztwa oraz aktualizuje romantyczny kontekst decydujący o specyfice świata, gdzie racjonalność zderza się z intuicyjnym, wizyjnym poznaniem i prorocstwem. Między innymi dzięki tej strategii autorzy modelują określoną postawę czytelnika – otwartą „na niemożliwe”. Odbiorca uczestniczy w poszukiwaniu niezwykłego dzieła, którego lektura ma przemienić człowieka w anioła. Odnajdywanie fragmentów utworu oraz próby ich „czytania” organizują świat przedstawiony zakorzeniony w popkulturze z wyraźnie naddanym rysem romantycznym.

Głównym bohaterem *Tancerza* staje się tekst⁸ w tekście (podobnie jak w *Klubie Dumasa* – księga, w *Harrym Potterze* i *Komnacie Tajemnic* – dziennik). On wywołuje „niemożliwe” – może zabić lub „przeanielić”. Stopniowo autorzy odkrywają jego tajemnice i w ten sposób budują oś kompozycyjną kryminału. Najpierw czytelnik dowiaduje się o fascynacji współczesnych humanistów fragmentami dzieła, któremu przypisuje się niezwykłą moc. Szkopuł jednak w tym, że wszystkie próby lektury kończą się katastrofą – „rozdarciem” ciała, skrupulatnie opisanym nie tylko w przywołanym wyżej fragmencie. Sugeruje się, że ktoś wysłał urywki utworu do

-
- 7 Autorzy, tworząc postać Rajmunda Cnoty, skorzystali z motywu często wykorzystywanego w romantyzmie – szaleństwa, które traktuje się nie jak chorobę, lecz wyjątkową zdolność wnikania w istotę rzeczy. Chory na epilepsję Cnota ma kontakt z transcendencją, a jego dar, choć podobny do daru księdza Piotra z III części *Dziadów*, nie tworzy postaci mocnej pozycji w tekście. Przeciwnie, balansuje ona na granicy między tonem serio i nie serio, bowiem ciągle podważa się jej dar widzenia, co ostatecznie uniemożliwia osadzenie postaci we wzniosłym planie. Decyduje o tym także język Cnoty – śląski górnik mówi gwarą. Jego portret to kalka wyobrażeń Mickiewicza i Towiańskiego o „prostaczku” – ufnym, pokornym, pozostającym z „Pónbóczkiem za pan brat” (s. 153). Stąd bierze się migotliwość portretu bohatera zawieszonoego między kondycją szaleńca a proroka; tyle, że ów dystans, paradoksalnie, uwiarygodnia w powieści postać – nie wpycha jej w anachroniczność.
- 8 Autorzy od początku budują wokół niego szczególny klimat. Przede wszystkim poddawany jest wielokrotnym oględzinom-opisom: Enka: „Literey kładły się na sobie, kreślone zapewne grubym piórem, w pośpiechu. [...] wypatrzył jeszcze coś niby nuty i schematycznie nakreślone ludzkie sylwetki w dziwnych pozach” (s. 21–22). „Przyjrzał się lepiej. [...] jakby ktoś specjalnie próbował narysować kroki i gesty, które łamią kości” (s. 22); Gil: „Literey, cyfry i figury, nie podobały mu się tak samo albo nawet bardziej. Esy i floresy raptem układały się w litery w słowa, by rozmyć się razem po przeczytaniu. Wyłaniały się i niknęły, Gil musiał je zapamiętać, a nie chciał, nie wiedział nawet, czemu nie chciał, żeby takie rzeczy leżały się w jego głowie” (s. 27); „Nad tekstem ciągnął się wianuszek maleńkich postaci poprzetykanych liczbami i innymi symbolami. Przebiegł po nich wzrokiem, zakręciło mu się w głowie, ale w oczach ułożył się obraz animowanego tańca” (s. 41).

zainteresowanych i na nich testuje jego działanie, by ostatecznie samemu przygotować się do przemiany. Odkrycie, kim jest osoba moralnie odpowiedzialna za śmierć tych, którzy poddali się lekturze romantycznego tekstu, staje się jednym z celów działań Enki, Gila i Cnoty.

Prowadzone przez nich śledztwo dotyczy zdarzeń mających miejsce w Krakowie, Warszawie, Szczecinie. Autorzy historykom literatury – badaczom przeszłości⁹ powierzają zadanie wprowadzenia czytelnika w tajemnice świata przedstawionego, by stał się pełnoprawnym uczestnikiem rozgrywających się wydarzeń. Narracja jednego z nich – Rutczyńskiego – wpisana została w sensacyjne ramy. Od niego czytelnik dowiaduje się, że owym tekstem, który zabija, jest V część *Dziadów* Adama Mickiewicza. Powstała – w wersji autorów – dzięki niezwyklej relacji poety z Ksawerą Deybel. W opowieści Ksawerze-kochance przypisano rolę sukkuba, który „siada na piersi” Mickiewicza „jak zmora”, by ową „wizualizację” można było skojarzyć z niesamowitym, nasyconym erotyzmem i wzbudzającym lęk, obrazem Johana Heinricha Füssiego zatytułowanym *Nightmare* (wystawionym w Royal Academy w 1872). Tyle że w *Tancerzu* Mickiewicz przejął rolę kobiety – istoty duszonej, Ksawera zaś demona. Nadto autorzy odsłoniли tajemnicę powstania niezwykłego dzieła:

Poeta przestał pisać, zwrócił się w stronę religii. Ku Towiańskiemu. Ale gromadziła się w nim energia, co szła wcześniej na pisanie, zaczął więc śnić, w tych snach ktoś, coś dyktowało mu wiersze, których na jawie nie potrafił wypowiedzieć. Potrafiła to Ksawera Deybel. [...] Mówiła przez niego, jego poezja przez jej usta. Jej pieśni. Piąta część najprawdopodobniej powstała właśnie w ten sposób (s. 199).

Opowieść Rutczyńskiego nie tylko zabarwia erotycznie dzieje V części *Dziadów*, rozbudowuje także kształtowaną popkulturowo wiedzę czytelnika o tekście,

9 Informacji wstępnych dostarcza dr Dariusz Kosecki – pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego. W Paryżu tę rolę przejmie Krzysztof Rutczyński, w Poznaniu zaś Dopard, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Z ich narracji wyłania się szczególnie wizerunek Mickiewicza. Eksponują bowiem w jego biografii motyw przygody i erotyzm. Znaczną rolę w kreacji tak spreparowanego popkulturowo portretu poety spełnia Rutczyński. Wydaje się, że jego postać ma swój pierwowzór. Autorzy odwołują się do Krzysztofa Rutkowskiego, literaturoznawcy związanego z Paryżem, autora książek o Mickiewiczu. Rutkowski napisał też tekst o Ksawerze Deybel, który nie ma nic wspólnego z opowieściami postaci z *Tancerza* (*Miejsce Ksawery Deybel w rodzinie Mickiewiczów*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1998; zob. K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Libella, Paryż 1988). Także nazwisko Doparda rodzi pewne skojarzenia z nazwiskiem historyka literatury, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Bogusława Doparta, autora książek o romantyzmie (*Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, 1992; *Romantyzm polski. Pluralizm i synkretyzm dzieła*, 1999).

czyli o jego historii i mocy. Odsłania, że lektura fragmentu dzieła nie wystarcza, by mogło dojść do „przeanielenia”. Nadto, że nie każdy może takiej próbie podołać. Wiedzę Ruczyńskiego zarówno o mocy Mickiewiczowskiego tekstu, jak i o sile woli tego, który podda się przemianie, wzbogaca kolekcjoner pamiętek po poecie, Domeyko: „Każdy kto zdobędzie całą część piątą, przeczyta, odczyni, stanie się aniołem” (s. 215). Autorzy *Tancerza* postaci tej przypisują także przeświadczenie, że „*Dziady* część piątą są zapisem pewnej przemiany” samego Mickiewicza¹⁰, a lektura jego dzieła zmierzać ma do powtórzenia doświadczenia poety (*Klub Dumasa, Harry Potter i Komnata Tajemnic*). Tylko bowiem wtedy będzie można osiągnąć cel.

Historię V części *Dziadów* oraz dzieje osób-poszukiwaczy w całość spina opowieść kolejnego historyka literatury, Doparda – ucznia profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kazimierza Malickiego, który pierwszy¹¹ wprowadził tak zwaną metodę próby wielokrotnej – testował na innych moc V część *Dziadów*. Dopardowi przydzielona została rola uczestnika zdarzeń inspirowanych przez Malickiego. On jeden umożliwia czytelnikowi wgląd w doświadczenie „poszukiwaczy”. Opowiada o pustce i obłędzie „tancerzy”. Tak bowiem nazywa tych, którzy poddali się próbie lektury. Odsłania też zgubne skutki fascynacji romantyczną ideą przemiany.

Orbitowski i Urbaniuk, by wzmocnić napięcie opowieści, wprowadzają do gry jeszcze jedną postać „poszukiwacza” – Rosjanina, wykreowanego w stylu bohaterów Mocy (Avengers, X-men) o psychotronicznych zdolnościach, uosabiającego mroczność i zło (na wzór Anakina Skywalker z Gwiezdných Wojen, który przeszedł na ciemną stronę Mocy i stał się Darthem Vaderem). On właśnie próbuje odebrać innemu „poszukiwaczowi” (Markowi Nejmanowi) zakupiony fragment Mickiewiczowskiego tekstu. Przeszkadzają mu w tym Enka, Gil i Cnota. Z pogonią za Rosjaninem łączą się brawurowe pościgi po Paryżu. W pierwszym z nich ginie Ruczyński. Drugi kończy się śmiercią Rosjanina. Autorzy w ten sposób redukują jedno z napięć opowieści, ale i odsłaniają, że głównym zadaniem bohaterów kryminału będzie nie tyle samo odkrycie zagadki, kto testuje dzieło romantycznego poety, ile

10 Autorzy korzystają ze znanego w kulturze motywu, iż każda książka posiada własną duszę. I to zarówno duszę tego, kto daną książkę napisał, jak i duszę tych, którzy tę książkę przeczytali (Terry Pratchett, *Równoumagicznie*, 1987; Walter Moers, *Miasto śniących książek*, 2004). *Tancerz* jest swoistą wariacją na ten temat. W ujęciu autorów w *Dziadach* części V żyje Mickiewicz i jego dusza. Tylko zniszczenie dzieła może go wyzwolić od istnienia w tekście. Autorzy konsekwentnie wykorzystują poetykę, w której sens metaforyczny traktowany jest w sposób dosłowny.

11 Autorzy opowiadają o fascynacji historyków literatury projektem „nowego człowieka” Mickiewicza i Towiańskiego. Dlatego informują czytelnika, że jedna z postaci – Malicki – podjęła próbę powtórzenia doświadczenia Mickiewicza i Towiańskiego („Żył Mickiewiczem i Towiańskim, chciał znaleźć źródło, z którego oni czerpali. Może nawet znalazł”, s. 72). Do wypowiedzi innej osoby (Koseckiego) autorzy wpisali sugestię, że „Poglądy Malickiego były właściwie współczesnieniem też Towiańskiego” (s. 72). Nie wyjaśnili jednak jakich.

zmagania ze złem. Wykluczenie z gry Rosjanina przedstawianego jako uosobienie „diabelskości” staje się pierwszym w tej walce sukcesem bohaterów *Tancerza*.

Ostatnia część opowieści skupiona została wokół osobistej rozprawy Enki, Gila i Cnoty z „poszukiwaczem” Nejmanem, który zdobył wszystkie fragmenty V części *Dziadów* i wyruszył do Istambułu, by w domu, gdzie umarł poeta, dokonać przemiany. Tam też podążają, całkiem już prywatnie, bohaterowie *Tancerza*, by podjąć walkę ze złem. Autorzy zmierzają więc do ostatecznego rozstrzygnięcia, lecz ich zamysł wykracza poza stereotypowe zamknięcie kryminalnej powieści.

Zanim jednak rozważę tajniki wykorzystanej przez nich strategii, może najpierw warto zapytać, czemu generalnie służą nawiązania do romantyzmu obecne w materii fabularnej utworu Orbitowskiego i Urbaniuka? Są próbą reinterpretacji romantyzmu? Wzmacniają kompetencje kulturowe odbiorcy? Współtworzą atrakcyjność opowieści dzięki symbiozie z popkulturą, którą wykorzystują jako rodzaj wehikułu, umożliwiającego zachowanie oraz transmisję cennych elementów tradycji romantycznej?

Nie ulega wątpliwości, że autorzy próbowali popkulturowy trop związany z „poszukiwaczami” i dążeniem do przemiany wzbogacić romantycznym kontekstem, tym bardziej, że fantazja o boskości (Faust Goethego, Manfred Byrona, Konrad Mickiewicza) była niegdyś jedną z inspiracji w tworzeniu superbohaterów (bohaterów Mocy) w popkulturze. Pisarze niejako powrócili do tego źródła. Zasugerowali nawet, że zainteresował ich duchowy projekt Mickiewicza z ostatniego okresu jego życia. Jednak nie wciągnęli czytelnika w opowieść odsłaniającą walkę poety o sens własnej egzystencji. Nie skupili uwagi na religijnym doświadczeniu Mickiewicza, mimo że z niego właśnie zrodziła się idea „przebóstwienia” wyraźnie obecna już w *Zdaniach i uwagach* wydanych w 1836 roku. Nie opowiedzieli o jego wierze w możliwość stałego moralnego doskonalenia i duchowego przeobrażenia¹². Nie odsłanili również, że wiara poety zakorzeniona w mistycyzmie i religii związana została z romantyczną tęsknotą do przekraczania granic człowieczeństwa. Wreszcie, że ta potrzeba duchowej pracy była w dużej mierze sposobem na przezwyciężenie pustki egzystencji. Potraktowali projekt Mickiewicza popkulturowo – duchowy wysiłek zastąpili wiarą w cud natychmiastowej przemiany.

Autorzy sugerowali również, że interesuje ich związek Mickiewicza z Towiańskim. Nie ma jednak w *Tancerzu* znaczących odwołań do towianizmu¹³. Żaden

12 Zob. Mickiewicz mistyczny, red. A. Fabianowski, E. Hoffman-Piotrowska, Wydawnictwo UW, Warszawa 2005 (zwłaszcza: M. Burta, *Idea boskości człowieka w „Zdaniach i uwagach”*. Eeckhart – Boehme – Silesius – Mickiewicz, s. 275–289; K. Sawicka, *Śmierć i doświadczenie mistyczne Mickiewicza towiańczyka*, s. 388–394).

13 A. Sikora, *Postannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967; K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Libella, Paryż 1988; A. Witkowska, *Towiańczycy*, Państwowy Instytut Wydawniczy,

tekst, nawet Biblia, nie odgrywał w doświadczeniu towianistycznym tak znaczącej roli, jak V część *Dziadów* w powieści Orbitowskiego i Urbaniuka. Przeobrażać miał bowiem duchowy, heroiczny wysiłek podejmowany przez towiańczyka każdego dnia. Zadaniem osoby zdzierającej z siebie brud świata (zło) było współbrzmieć z innymi; bo też nie chodziło o przemianę jednego człowieka, lecz całej zbiorowości. Wspólnie należało realizować ideę przemiany i nie opóźniać (przez zaleniwienie czyjś pojedynczego ducha) drogi do celu – Królestwa Bożego na ziemi. Dlatego tak wielką rolę przypisywano indywidualnemu wysiłkowi, by wypracować ton współbrzmiący z innymi. Tylko zgodność tonów – według towiańczyków – dawała szansę nadejścia Królestwa Bożego na ziemi. Także pomysł przypisania im kondycji „tancerzy” nie współgrał z projektami Towiańskiego i Mickiewicza. Towiańczycy byli raczej muzykami, nie „tancerzami”; dążyli do remuzykalizacji świata, czyli przywrócenia mu niegdyś utraconej harmonii¹⁴. Wydaje się więc, że pomysł przemiany człowieka w anioła ma w *Tancerzu* przede wszystkim źródła popkulturowe, odwołujące się bezpośrednio do kreacji bohatera Mocy, nie zaś do „wielkiej przemiany” i idei „nowego człowieka” Towiańskiego. Niemniej warto zwrócić uwagę, że popkulturowe fantazje można traktować jako wyraźne echo idei „przebóstwienia” zakorzenionej w romantyzmie¹⁵; co więcej nie tylko w projekcie Mickiewicza i Towiańskiego, lecz także w twórczości Juliusza Słowackiego.... Poeta preferował maksymalistyczny wzór: „zjadaczy chleba” chciał w „aniołów przerobić” (*Testament mój*).

Orbitowski i Urbaniuk, zapowiadając nawiązania do towianizmu, wprowadzają postać Andrzeja Towiańskiego. Nie próbują jednak pokazać swojej wersji relacji

Warszawa 1989; D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród Towiańczyków*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990; E. Hoffman-Piotrowska, *Mickiewicz – towiańczyk. Studium myśli*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.

¹⁴ Towiańczycy ideę remuzykalizacji świata łączyli z przywracaniem utraconej harmonii świata. Termin ten wprowadził Leo Spitzer, który rozróżniał dwa wyobrażenia: panowania harmonii i jej rozpadu (demuzykalizacji). Towiańczycy projektowali utopijną wizję jej przywrócenia, odnowienia harmonii jako zgodnie brzmiącej jedności. Preferowali odczucie świata jako harmonijnej jedności muzycznej, odwołując się do wyobrażeń harmonii niebieskiej, w której wszelkie życie manifestuje się w regularnych ruchach po wyznaczonej drodze. Bóg w tak wyobrażonym świecie występuje jako dyrygent wielkiej orkiestry. Zob. D. Sawicka, *Ton i bicz...*, s. 46–59.

¹⁵ Stąd niewątpliwie tak częste odwołania do Wielkiej Improwizacji – najbardziej oczywistej romantycznej fantazji o mocy i pragnieniu boskiej władzy nad ludźmi. Pisząc o fantazji, odwołując się do Agaty Bielik-Robson, która zwracała szczególną uwagę na rolę romantyków w formowaniu się koncepcji rzeczywistości psychicznej Freuda. On właśnie stawiał znak równości między nią i fantazją. Chodzi mi tu zwłaszcza o bohatera, który, nie mogąc podołać rzeczywistości, ucieka się do fantazji, ponieważ nie zna innego sposobu przeciwstawienia się temu, co realne. Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 153, 178.

między Mickiewiczem a Towiańskim. Korzystają głównie ze skandalizującej, dzisiaj już anachronicznej, interpretacji przedstawiającej towianizm Mickiewicza jako rodzaj choroby – szaleństwa¹⁶. Tak o nim pisał jeszcze w latach osiemdziesiątych Konrad Górski¹⁷. Można sądzić, że autorom *Tancerza* związek poety z Towiańskim (ciągle wymykający się satysfakcjonującym rozpoznaniem historyków literatury) wydał się atrakcyjny, gdyż został naznaczony aurą skandalu obyczajowego. Z tego zapewne powodu niebagatelną rolę w opowieści o Mickiewiczzu odegrała nie postać Towiańskiego, lecz Ksawery Deybel – kochanki poety.

Najważniejszym tematem *Tancerza* stała się przemiana w anioła¹⁸. Orbitowski i Urbaniuk ledwie zarysowują proces „przebóstwiania”. Opowiadają, że lektura dzieła wywołuje u czytających jakieś wewnętrzne rozchwianie, utratę równowagi, niepokój odczuwany także fizycznie w ciele, halucynacje. Niekonwencjonalny przebieg „czytania” wzbudzać miał w odbiorcy napięcie i oczekiwanie na to, co się dalej wydarzy. W zgodzie z konwencją kryminału autorzy w najciekawszym momencie zawieszali narrację, czytelnik zaś otrzymywał drastyczne opisy rozerwanych ciał albo opowieść o perypetiach bohaterów w podróży. Postgotycka¹⁹ poetyka niewątpliwie miała nasycić tekst emocjami, zaś relacje z wędrowek wydłużyć czas oczekiwania na puentę. Autorzy w ten sposób wzmacniali napięcie, by pobudzić ciekawość odbiorcy, a ostatecznie zaskoczyć go nieoczekiwanym rozwiązaniem.

Warto dodać, że pisarze „przemianie w anioła” odebrali wartość. Identyfikowali ją z dążeniem do „boskiej” władzy, z Konradowym „rządem dusz” – ze złem. W tekście nie ma jednak konsekwencji. Bo na przykład Dopard – jedyny bezpośredni świadek eksperymentu – odsłania także fascynującą stronę obcowania z romantycznym tekstem. Opowiada, że szukał prawdy, że podczas lektury przeżył coś niezwykłego, wreszcie, że tekst odkrywał mu sens wszystkiego²⁰. Można by powiedzieć, że stał się w *Tancerzu* reprezentantem romantycznego bohatera – jego bezbrzeżnych marzeń, ale i rozczarowań prowadzących ku zatraceniu... Tym bardziej, że ambiwalentna postawa Doparta przełamywała popkulturowy wzór.

16 To absolutnie przeciw myśleniu Towiańskiego, także Mickiewicza. W ich ujęciu choroba była symptomem zawłaszczenia ducha przez zło. Warto też przypomnieć, że choroba, w tym szaleństwo, była postrzegana jako znak zejścia z drogi wewnętrznego doskonalenia.

17 K. Górski, *Mickiewicz – Towiański*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

18 Opowiada się o kondycji anioła, ale nie przedstawia przeobrażenia ani duchowego, ani zewnętrznego, choć mówi się o tym, że może dojść także do zmiany wyglądu.

19 A. Izdebska, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. I. Opacki, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001, s. 130–136.

20 Dopard: „Ona [piąta część *Dziadów*] nadaje sens [...] wszystkiemu”, s. 322. Taka wizja dzieła ma swoje arcyromantyczne korzenie. Romantycy marzyli o stworzeniu wiedzy totalnej, która pozwoliłaby objąć zarówno świat materialny, jak i duchowy, łączyłaby „ideę encyklopedii z ideą powieści, a zwłaszcza Biblii”. Zob. M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 16.

Inaczej została skonstruowana postać Nejmana, który konsekwentnie dąży w *Tancerzu* do przemiany. Autorzy przypisali mu zło, uczynili moralnie odpowiedzialnym za śmierć tych, którzy z jego inspiracji podjęli próbę lektury romantycznego tekstu. Nie odsłonili jednak przeżyć bohatera. Sugerowali jedynie, że owo zdążanie ku „przeanieleniu” mogło wynikać z człowieczej pychy; z bezwartościowego życia podporządkowanego pieniądzu, także próby przełamania pustki egzystencji; a może z pragnienia niczym nieograniczonej władzy? Ostatecznie Orbitowski i Urbaniuk, używając słów Słowackiego, Nejmana „przerobią w anioła” na ludzki sposób. Skojarzą bowiem przemianę nie z romantyczną fantazją, czyli pragnieniem rządu dusz i boską władzą nad światem, lecz z dążeniem do etyczności. W swoistym epilogu zasugerują, że taką właśnie drogą, za sprawą Gila, a zwłaszcza Cnoty, podążać będzie ich bohater. Można więc powiedzieć, że romantyczna idea o przebóstwieniu została uracjonalniona²¹. I dopiero w takiej wersji mogła urzeczywistnić się w powieści kryminalnej.

Równie popularny w przestrzeni popkulturowej – jak topos „poszukiwaczy” i przemiany – stał się motyw księgi, której przypisywano niezwykle właściwości²². Autorzy w *Tancerzu* nadali V części *Dziadów* taki właśnie wyjątkowy status. Miała mieć, jak inne „księgi” w popkulturze, moc sprawczą. Zgodnie ze znanym tropem fikcyjne dzieło Mickiewicza stało się głównym bohaterem powieści kryminalnej. Autorzy osadzili je w biografii Mickiewicza – w późnym okresie jego życia²³. Wybrali znany tytuł nawiązujący do cyklicznej kompozycji z sugestią, że to ostatnie dzieło poety. W ten sposób uwiarygodniali jego istnienie, wiadomo

21 Autorzy zdają się przemianę kojarzyć z wypowiedzeniem o charakterze przenośnym: „anioł dobroci”, „anioł nie człowiek”. Zob. *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 56.

22 Uważa się, że Umberto Eco w *Imieniu róży*, a wcześniej Michael Ende w *Niekończącej się historii* stworzyli podwaliny kreacji tajemniczej księgi, powielanej, przekształcanej przez innych autorów zwłaszcza *fantasy*. Zob. M. Skibińska, *Popkultura w „kujonkach, czyli moda na pisanie o czytaniu*, w: *Mody w kulturze...*, s. 217–242.

23 J.B. Zaleski: „Ile razy zabierał się do pisania dalszych części *Dziadów* – doświadczał wielkich wzruszeń i cierpień. [...] W *Dziadach* streścić chciał wszystkie potęgi swego ducha, rozrachunki z Bogiem, zapasy i walki sumienia człowieczego, żary i bole patrioty. Z *Dziadów* uczynić miał «główne i jedyne dzieło godne czytania». Istotnie, w tym czasie na luźnych kartkach pisał nocami nieczytelne notaty i urywki do dalszych części *Dziadów*. Te kartki widziałem i wtedy w Sévres, i po leciech jeszcze w Lozannie, kiedy mnie sam wtajemniczał w ich arkana” (*List do syna Adama przez J.-B. Zaleskiego*, w: *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania Pana Tadeusza*, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1875, s. 19). Mickiewicz pisał do A.E. Odyńca w liście z 14 lutego 1834: „Przekonałem się, że się nadto żyło i pracowało dla świata tylko, dla pustych pochwał i celów drobnych. Zdaje mi się, że nigdy już pióra na fraszki nie użyję. Te tylko dzieło warte czegoś, z którego człowiek może poprawić się lub mądrości nauczyć. Może bym i Tadeusza zaniedbał, ale już był bliski końca. [...] Ledwie skończył, bo mnie już duch zrywał gdzie indziej, do dalszych części *Dziadów*, których kawałki oderwane mimojazzdem pisałem.

bowiem, że poeta powracał do *Dziadów* niemal przez całe życie²⁴. Także przywołane przez autorów okoliczności powstania tekstu współtworzą aurę autentyczności. By ją dodatkowo wzmocnić, odwołano się do wypowiedzi Mickiewicza, który po napisaniu Wielkiej Improwizacji²⁵ myślał, że za obrazoburstwo ukarany zostanie śmiercią. Echa tej wypowiedzi pojawiają się w opowieści Rutczyńskiego w związku z V częścią *Dziadów*²⁶. Strategia zamazywania fikcyjności może jednak rodzić pytania. Na przykład, czy postaci występujące w roli historyków literatury powinny wskazywać czytelnikowi fałszywe tropy w sytuacji, gdy współczesny kryminał ma ambicję poszerzania kompetencji kulturowych czytelnika? Albo czy można posługiwać się znanym fragmentem tekstu Mickiewicza²⁷ i nadawać mu fikcyjny tytuł? Budowanie opowieści-fikcji – to oczywiście prawo autorów²⁸. Wydaje się jednak, że

Z *Dziadów* chcę zrobić jedyne dzieło moje warte czytania" (A. Mickiewicz, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 15: *Listy*, cz. 2, oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 118–119).

- 24 O planach Mickiewicza pisała Zofia Trojanowiczowa: „*Dziady*” Adama Mickiewicza jako „*Niedokończony poemat*”, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996, s. 45–56.
- 25 Odyniec pisał o tym do Lucjana Siemieńskiego, List z 20 kwietnia 1871. Zob. L. Siemieński, *Religijność i mistyka w życiu i poezjach Adama Mickiewicza*, Kraków 1871, s. 147–148.
- 26 Postaci Rutczyńskiego przypisano wiedzę o genezie powstania V części *Dziadów*: „Poeta napisał ją w czymś większym niż natchnienie, korzystał ze starszych fragmentów, ale dzieło powstało podczas jednej nocy. Boże, w ciągu jednej szalonej nocy, coś mu ją powiedziało, pisały ją jego nerwy, kości, serce zmieniło się w ropień. Ale napisał. Bał się, że umrze, więc natychmiast przepisał ją ponownie, słowo po słowie, znak po znaku” (s. 214).
- 27 Autorzy posługują się fragmentami autentycznego utworu Mickiewicza pod tytułem *Widzenie*. W *Tancerzu* należą one do V części *Dziadów*. Orbitowski i Urbaniuk w każdym z przywołanych fragmentów dokonali drobnych zmian. W cytacie „*Dźwięk mnie uderzył, nagle moje ciało...*” – czasownik „uderzył” zamienili na „ogarnął”; w kolejnym fragmencie „*I jak zbudzony ociera pot z czoła, / Tak ocierałem moje przeszłe czyny, / Które wisały przy mnie jak łupiny*” – zamiast czasownika „zbudzony” wprowadzono „strudzony”.
- 28 Autorzy próbują wzmocnić kompetencje czytelnika, nie zawsze jednak są rzetelni. Na przykład o Ksawerze Deybel (*Tancerze*, s. 101) pierwszy napisał nie Pigoń, ale Tadeusz Żeleński. Zob. T. Żeleński (Boy), *Pisma*, oprac. H. Markiewicz, przedmową opatrzyła M. Janion, t. 4: *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 119–141; także przywołanie fragmentu o Mickiewiczu z prelekcji w Muzeum Mickiewicza w Paryżu wydaje się mocno anachroniczne: „Przez lat pięćdziesiąt zakłamywano Mickiewicza, widząc w tym szczerym patriotcie, wielkim indywidualiście, twórcę ludowego, niskiego, oddanego tematyce wiejskiej, a zatem przyziemnej. Konsekwentnie wyrugowano antyrosyjskie wątki, pomniejszono ich rolę, słowem, jego wielkie dzieło zostało wyjęte z kontekstu politycznego, tak bieżącego, jak i długofalowego” (s. 169). Tak myślano o Mickiewiczu może w latach pięćdziesiątych, nie dziewięćdziesiątych. Maria Janion i Pracownia Romantyzmu IBL stworzyła nowoczesną szkołę myślenia o polskim romantyzmie. Korekty wymaga także informacja o tym, że Mickiewicz pracował w Odessie jako nauczyciel (s. 100). Miał pracować, ale ostatecznie nie zgodzono się na zatrudnienie go w szkole. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Odessa*,

warto zdawać sobie sprawę ze skutków proponowanych rozwiązań. W Internecie odnaleźć można wypowiedzi odnoszące się do *Tancerza*, z których jasno wynika, że czytelnicy traktują V część *Dziadów* jako kolejne, napisane przez Mickiewicza dzieło²⁹. Nawet fakt, że w planie fabularnym zostało zniszczone, wcale nie poddaje w wątpliwość jego istnienia:

Tancerz – pisze internauta – urzekł mnie przede wszystkim samą tematyką. Fabuła osnuta jest dookoła ostatniego tekstu, jaki w swoim życiu popełnił Adam Mickiewicz. *Dziady* część V, bo o nich mowa, to utwór najbardziej niezwykły spośród całego dorobku *Wieszcz*a³⁰.

Można więc zapytać, czy cena za obecność romantyzmu w popkulturowej przestrzeni nie jest zbyt wygórowana?

Orbitowski i Urbaniuk wykorzystali modne tropy popkulturowe (badacze przeszłości, poszukiwania, podróz, księga) jako narzędzia nawiązania kontaktu z odbiorcą. Rozszerzyli ramy tej komunikacji przez wzbogacenie znanych toposów rozwiązaniami zakorzenionymi w romantyzmie, tyle że całkowicie podporządkowali je czytelniczym oczekiwaniom – głównie sensacji, zwłaszcza obyczajowej, tym samym zaprzepaszczając szansę bardziej wnikliwego wkroczenia w przestrzeń romantycznej tradycji. O charakterze opowieści w głównej mierze zdecydowało kryterium atrakcyjności³¹. Daje się to zauważyć nie tylko w kreacjach fikcyjnych postaci opartych na romantycznych kalkach (np. Dopard – żywy trup), także w prezentacji postaci historycznych (Mickiewicz, Towiański, Deybel, Słowacki), nade wszystko w sposobie przedstawienia tematu głównego – „przebóstwienia”. Dlatego charakter nawiązań i strategii wykorzystanych w procesie aktualizacji romantyzmu w *Tancerzu* prowadzi do zawężania znaczeń, w konsekwencji uproszczeń, zwłaszcza w przedstawieniu portretu Mickiewicza oraz idei romantycznego dzieła.

w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 366.

²⁹ Warto zwrócić uwagę, że autorzy, pisząc o dziele-energii (s. 302), w jakimś sensie nawiązują do Mickiewiczowskiego nowego stosunku do tekstu i słowa. Jak twierdzi Dorota Siwicka, opierał się on na nieufności do słowa jako nośnika gotowej prawdy. Aby ją urzeczywistnić, potrzebna była energia: „Tej nieufności – dodaje Siwicka – towarzyszyło zarazem uwielbienie dla słowa, które samo byłoby energią i potrafiłoby nią działać przez wypowiedzenie. Stanowiło ono dla Mickiewicza-towiańczyka rodzaj energetycznego ładunku, nie zaś przedstawienie ani nawet symbol. Sam starał się używać słów, starał się uderzać nimi, poruszać do czynu. Miał to być język bezpośredniej energii wewnętrznej, twórczej siły” (D. Siwicka, *Ton i bicz...*, s. 27).

³⁰ Zob. orbitowski.pl/category/pies-i-klecha [dostęp: 20.08. 2017].

³¹ Zob. A. Martuszewska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.

Autorzy jednak przygotowują niespodziankę. Właśnie dla niej przełamują poetykę kryminału, pozbawiając czytelnika uczestnictwa w stereotypowej czynności – rozwiązywaniu zagadki³². W zamian zaproponują niekonwencjonalną przygodę, która ostatecznie przerodzi się w propozycję wzięcia udziału w literackiej grze. Już w formule początkowej zasygnalizowali, że czytelnik będzie miał do czynienia z opowieścią składającą się z czterech części, z których każdą poprzedza szczególna scena: dialog ptaków czuwających nad światem przedstawionym i mających wgląd (jak puszczuki w *Zamku kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego) w to, co się w nim dzieje³³. Pomysł ów³⁴ wzmacnia literackość opowieści, sugeruje, że projektowana rzeczywistość nie mieści się w „szkiełku i oku”... Kształtuje ją bowiem romantyczno-ludowa wyobraźnia (*Zamek kaniowski*), można by powiedzieć, zmieszana z poetyką fantasy (*Gra o tron* George’a R.R. Martina) i motyw trójkiej wrony).

By czytelnik mógł zaangażować się po stronie bohaterów, jak to w świecie popkultury bywa, autorzy oswiają go ze szczególnym językiem opowieści wykraczającym poza schemat mówienia, wypracowany zwłaszcza w kulturze szkolnej. Prowokują i uwodzą ostentacyjnym obrazoburstwem. Najmocniej tę strategię wykorzystują w języku Enki: „wieszcz marny herbatnik” (s. 172); „ludzie mają szmergla z tym Mickiewiczem”, „mieli korbę na punkcie romantyków” (s. 98); „nie cierpiał romantyków właśnie, tych nieudaczných, egzaltowanych dupków rymujących kompletne dyrdymały” (s. 45). Autorzy ów styl wypowiedzi skonfrontowali z językiem innych postaci. Sędziwemu Domeyce przypisali patetyczny ton znamieny dla dawnej narracji o romantyzmie: „Ten tekst jest wielką świętością, a jego fragmenty relikwiami” (s. 217). Fascynację zabarwioną grozą wpisali do języka Rutczyńskiego: „romantycy to święte bestie”; podobny charakter nadali wypowiedziom Doparda: „mogliśmy dotknąć niewypowiedzianego” (s. 322). Wielość stylów zawieszonych między obrazoburstwem a fascynacją doprowadza w powieści do zderzeń i zgrzytów wywołujących ironię i śmiech. One właśnie formują odmienny od przyjętego styl opowieści o romantycznej literaturze. W ten sposób

32 Porzucanie zagadki w kryminale staje się coraz częstszym posunięciem autorów tego gatunku. Zob. J.Z. Lichański, *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, w: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. A. Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 9–43.

33 Ten zamysł został przez Orbitowskiego i Urbaniuka wykorzystany już wcześniej w utworze *Pies i klecha* (2007).

34 Może autorzy odwołują się do tradycji hinduskiej i alegorii z *Upaniszadów* Mundaka: „Dwa ptaki, nierozłączni towarzysze, żyją na tym samym drzewie; jeden zjada jego owoce, drugi tylko patrzy, nie jedząc. Pierwszy z tych ptaków to Dźiwatma. Drugi to Atman, czyste poznanie, wolne i nieuwarunkowane” (cyt. za J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Znak, Kraków 2000, s. 339). Ptaki z *Tancerza* są jakoś do nich podobne. Siedzą na drzewie, z którego widać krańce świata. Jeden zjada robaki i dziobie, drugi patrzy i opowiada, co widzi. Gdy kończy się opowieść, ptaki będą spały i nie podejmą już dialogu.

autorzy odpowiadają na czytelnicze oczekiwania. W jakiejś mierze formują także nowe wzory mówienia o romantyzmie. Wspierają czytelnika w buncie przeciw tradycji, a równocześnie w poszukiwaniu odmiennych – niż dotąd preferowane – sposobów wyrażania. W konsekwencji otwierają pole dla krytyki romantyzmu z rzadka podejmowanej przed 2007 rokiem, w którym opublikowano *Tancerza*. Warto dodać, że osvajanie czytelnika z obrazoburczym tonem wypowiedzi sprzyjać ma zaangażowaniu go w sensacyjne wydarzenie – rozprawę z samym Mickiewiczem i jego tekstem.

Po symbolicznym przekroczeniu progu domu³⁵, w którym zmarł poeta, bohaterowie Orbitowskiego i Urbaniuka zostali poddani mocy romantyzmu (jedną z popkulturowych inspiracji może być seria komiksów X-Men i motyw nieokiełznanej mocy bohatera, Wolverine'a). Zawładnie nimi czas przeszły. Jawa przemieniać się będzie w urojenia o onirycznym charakterze, a widziane obrazy zanikać i rozpadać się, jak w halucynacji albo świecie komiksowym. Przestrzeń domu fantastycznie będzie się rozrastać, kurczyć, drgać, otwierać na kosmos. Bohaterowie poddani zostaną jej władzy i „zaatakowani” obrazami o najrozmaitszym charakterze i estetyce: metaforyczne mieszać się więc będą z historycznymi, groteskowe z realistycznymi, wizyjne zakorzenione w filmowej poetyce z teatralnymi utrzymanymi w misteryjnym stylu z aniołami i diabłami walczącymi o duszę Mickiewicza. W przestrzeni zawłaszczanej przez poetę i jego tekst materia biograficzna wdziera się w literaturę. W „wizyjno-filmowych” projekcjach pojawi się scena nawiązująca do III części *Dziadów*, w której w roli wampira wystąpi Adam-Konrad³⁶ z przepisaną przez autorów *Pieśnią zemsty*³⁷. Sceny z literackich dzieł przemieszane zostaną z fragmentami obrazów z życia poety w Dreźnie i Paryżu. Autorzy, bombardując mnogością obrazów, przypisują bohaterom zmienną kondycję: raz pozwalają im jedynie doświadczać świata przeszłego z dystansu, innym razem dają szansę wdarcia się do środka, do przeszłości (przypomina to w zarysach poetykę filmu *Ucieczka z kina „Wolność”*, 1990, reż. Wojciech Marczewski).

Oskarżycielem w sensacyjnej rozprawie z Mickiewiczem (romantyzmem) stanie się przede wszystkim Enka. On właśnie „dotyka” okiem przestrzeni „nasyconej” poetą, która wypełnia się erotycznymi scenami obrazoburczo zderzonymi z panoramą powstańczej Warszawy i postacią Orдона. „Wizyjna” biografia

35 O pojęciu progu i granicy: M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płucienik, Universitas, Kraków 2002, s. 19–21.

36 W planie wizyjnym postać Adama Mickiewicza utożsamiana jest z bohaterem *Dziadów* części III – Konradem.

37 *Pieśń zemsty*, którą Konrad śpiewa w I scenie III części *Dziadów* nadaje mu rys wampiryczny. Autorzy wykorzystują go w prezentacji bohatera jako wampira w planie wizyjnym. Można by powiedzieć, że „uwodzą strachem” czytelnika.

Mickiewicza³⁸ prowadzi do prezentacji skandalizującego portretu poety. Autorzy przypisują mu nieokiełzany erotyzm poprzez wizualizację kiczowatych obrazów („dziewczyna już wyraźniejsza, a Adam prawie jak człowiek. Enka widział, jak rusza się w niej, intensywnie czerwony członek w widmowej, półwidzialnej pochwie”, s. 372). Orbitowski i Urbaniuk rozszerzają pole oskarżeń. Odwołują się nie tylko do Mickiewicza doświadczeń seksualnych oraz „grzechu” nieuczestnictwa w powstaniu, ale i wieszczego słowa. Jego kompromitacji służy właśnie wyjątkowo drapieżna wizja o metaforycznym charakterze. Poeta został w niej przedstawiony jako król w czerwonej (krwawej?) koronie; władca, niczym Konrad w Wielkiej Improwizacji słowem, które skazuje na ból i śmierć wiernych słuchaczy. Stąd pojawia się ostro wyeksponowany wizualnie (mający zakorzenienie w frenezji romantycznej) obraz cierpiących, okaleczonych, umierających ofiar Mickiewicza (romantyzmu?). Autorzy *Tancerza* obarczyli w ten sposób poetę odpowiedzialnością za symboliczną przemoc, za słowo, które przez pokolenia wyzwałało w odbiorcach heroizm prowadzący do indywidualnego i zbiorowego nieszczęścia. Warto zaznaczyć, że w kontekście owego obrazu-metafory V część *Dziadów* traktować trzeba jako reprezentację romantycznego dzieła, poświadczającego destrukcyjną moc Mickiewiczowskiej poezji³⁹.

Autorzy poddali krytyce także dzieło poety. Również tych, którzy chcą przejąć jego moc. W powieści *Gil* nie dopuszcza do przemiany Nejmana w anioła oraz niszczy V część *Dziadów* (nawiązania do filmu Polańskiego *Dziwiętę wrota*).

38 Autorzy rezygnują z opowieści o biografii Mickiewicza, odwołującej się do lat 40. XIX wieku i jego związków z Towiańskim. Rozpoczynają od mocno zbanalizowanej historii, która ujmuje biografię poety – można by rzec – w konwencji awanturniczej: podróże, uwodzenie kobiet, zabawy i przyjęcia w Poznaniu i oczywiście grzech nieuczestnictwa w powstaniu listopadowym (tu jednak z uwagą, że poeta żałował tej decyzji do końca życia). Również biografia Towiańskiego została dalece uproszczona (bioenergoterapeuta, lekarz Celiny Mickiewiczowej, założyciel Koła Sprawy Bożej) z ostentacyjnie wyeksponowanym akcentem skandalizującym. Jeden z historyków literatury Kosecki opowiada: „A towiańszczyzna, Andrzej, to była histeria, wycie, kult samego Towiańskiego, a nawet okładanie po pyskach tych, którzy nie byli do niego, tego kultu, przekonani” (s. 70). Czytelnik nie odnajdzie żadnej próby opowieści o relacji Mickiewicza z Towiańskim. Właściwie postać autora *Biesiady* pojawia się w narracji hasłowo, bez znaczących odwołań.

39 Przypomnieć warto, że diametralnie odmienną wizję Mickiewicza-poety w wersji popkulturowej zaproponował Julian Jończyk. Jego instalacja przemieniła pomnik Mickiewicza w Krakowie. Artysta obdarzył wieszca trzema świetlistymi neonami. Można by pomyśleć, że ofiarował mu trzy świetlne miecze Rycerzy Jedi z *Gwiezdnych wojen*. Posługując się językiem popkultury – przypisał mu Moc. Orbitowski i Urbaniuk uczynili przeciwnie – Mickiewicza i jego dzieło usytuowali w przestrzeni zła i destrukcji. Zob. A. Kurska, *O poszukiwaniach ponowoczesnego sposobu wyrażania tradycji romantycznej*, „Czytanie Literatury” 2015, nr 4, s. 135–136; D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, w: tejsze, *Zapytaj Mickiewicza*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 100–104.

Dzięki temu uwalnia Mickiewicza od zła przez wyzwolenie go od życia w tekście⁴⁰. Karze także poszukiwacza-winowajcę (Nejmana) i odnajduje ratunek dla tych, którzy zginęli w próbach wielokrotnych dzięki zainicjowaniu obrzędu dziadów (sic!). Orbitowski i Urbaniuk katolickiego księdza ostentacyjnie obsadzili w roli Mickiewiczowskiego Guślarza: Gil rozpala ogień, wysypuje ziarno i zwołuje dusze czyścowe. Rolę złego pana przypisali Nejmanowi. Jak w II części *Dziadów*, tak i w *Tancerzu*, przywołali ptactwo, które nie będzie „wydzierać z gardła jadła”⁴¹, lecz odzierać Nejmana z ciała zgodnie, można by rzec, z Mickiewiczowską inspiracją: „niechaj nagie świecą kości”. Tak Nejman zostanie ukarany za zło, które czynił innym ludziom. Autorzy *Tancerza* zmodyfikowali jednak rolę złego pana z Mickiewiczowskich *Dziadów*⁴². Odślonili bowiem dalszy ciąg jego ludzkiej historii, a rytuał obrzędu dziadów skompilowali z elementami obrządku chrześcijańskiego.

Orbitowski i Urbaniuk zaproponowali więc czytelnikowi uczestnictwo w intertekstualnej grze. Zło V części *Dziadów* „odczynili” innym romantycznym tekstem – czyli II częścią *Dziadów*, którą – jak wolno się domyślać – wykorzystali ze względu na jej atrakcyjność w zaspakajaniu „krwiożerczych” oczekiwań czytelnika. Ale też autorzy, inscenizując nową wersję II części *Dziadów* w *Tancerzu*, ostro ją przełamali nie tylko w kreacji księdza-guślarza. Obrazy sączące się z jakichś halucynacyjno-sennych widzeń wrzucili w trywialną przestrzeń schowka na szczotki⁴³, co znacząco naruszyło poetycki wzór; w konsekwencji zmiażdżyło romantyczny ton. Nadto zatarli granice między wizyjnością a planem „realnym”, dzięki czemu bohaterowie mogli przenikać światy bez przeszkód, zgodnie z modną w popkulturze

40 Być może jest to wariacja na temat przekonania Mickiewicza, że człowieka można czytać jak tekst. Inspiracją dla tego rodzaju myślenia może być aforyzm ze *Zdań i uwag* zatytułowany *Reszta prawd*: „Jest i więcej prawd w piśmie, lecz kto o nie pyta,/ Niech sam zostanie pismem – w sobie je wyczyta” (A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi. Z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*, w: Adam Mickiewicz, *Wiersze*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 396). Odwracając rzecz: przez tekst można wyczytać, a nawet powołać do istnienia jego autora, zwłaszcza, że V część *Dziadów* traktuje się jako zapis duchowej przemiany poety. Warto zwrócić uwagę, że autorzy posługują się poetyką, w której metaforyczność rozmaitych ujęć traktuje się w sposób dosłowny. Tak też jest w tym przypadku. W tekst wpisany jest autor, co w języku Orbitowskiego i Urbaniuka znaczy: w tekście żyje autor. Nie umiera dotąd, dopóki istnieje tekst. Autorzy nawiązują do tego motywu także w wypowiedziach postaci. Jedna z bohaterek mówi o Ence: „można z ciebie czytać jak z książki” (s. 260).

41 Cytaty z II części *Dziadów* pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 11–37.

42 Układają rzecz popkulturowo. Księdza przemieniają w guślarza bez żadnych konsekwencji. Katolicki ksiądz inicjuje pogański obrzęd dziadów i staje się odpowiedzialny za masakrę Nejmana. Co ciekawe, jego postawa nie zostaje poddana ocenie – nie sytuuje się jej w planie etycznym.

43 Nie wiadomo jednak, czy Orbitowski i Urbaniuk nawiązują do popkulturowych rozwiązań wykorzystujących motyw magiczny. Czy też schowek na szczotki, jak w *Procesie* Kafki, jest miejscem urzeczywistniania się ciągłe odbywającej się kary...

strategią stosowaną zarówno w filmie (*Ucieczka z kina „Wolność”*; *Purpurowa róża z Kairu*, 1985, reż. Woody Allen), jak i w opowieściach fantasy.

Kalejdoskopowość użytych w planie wizyjnym poetyk spełnić miała ważną funkcję: przede wszystkim porazić bohaterów (w jakiejś mierze także czytelnika) wplątanych w przestrzeń atakującą halucynacyjnymi wizjami wyzwalającymi – jak w filmie grozy – napięcie, lęk, przerażenie. Tym bardziej, że bohaterowie przestają być tylko oglądaczami obrazów. Próbuje się do nich wdrzeć i unicestwić zło tkwiące w Mickiewiczu i jego dziele. Koniecznym warunkiem stanie się pokonanie tajemniczej sfery. Przeniknie ją jedynie „czysty” etycznie Cnota, który w aż nazbyt trywialny sposób rozprawi się z poetą. Warto zwrócić uwagę, że autorzy konsekwentnie nie tylko w języku, ale również w formowaniu wizerunku Mickiewicza odrzucają poetykę patosu i wzniosłości na rzecz ostentacyjnie manifestowanej trywialności. Tym razem zarysowują twarz bezzębego Mickiewicza zniekształconą ciosem Cnoty. Nie szczędzą czytelnikowi także mocnych wrażeń, zwłaszcza przerażających wizji zakorzenionych w poetyce horroru i mrocznego thrillera. Epatują obrazami aktów seksualnych oraz opisami okaleczonych ciał, nawiązując do poetyki filmów *gore*⁴⁴. Nasycenie obrazów tego typu estetyką zmierzać miało do wywołania silnego dreszczu emocji. Walka z mocą Mickiewicza i jego złem została wsparta także gotycko-misteryjną poetyką, nieco anachroniczną w zestawieniu z dominacją wielu nurtów fantastyki grozy eksponowanych w *Tancerzu*. Autorzy mają tego świadomość, czego dowodem metanarracyjny komentarz Enki:

Rzucił okiem na aniołów: w zbrojach, ze skrzydłami powinni wyglądać na uciekinierów z kościelnego baletu albo postacie z jasełek. Czuł ich siłę wbrew temu. Zrozumiał, że nie może ich zobaczyć inaczej, tamten świat pojawia się w formach tego świata, zresztą chuj z tym, diabły były zwyczajnie straszne, a trzeba było pokonać poetę. Enka zrozumiał, czemu nie podołał – tylko człowiek czysty, pozbawiony pychy lub pragnienia zemsty zdoła przejść przez sferę (s. 384).

Orbitowski i Urbaniuk postać Mickiewicza umieszczają także w ramach przestrzeni misteryjnej. Dla niej właśnie uobecniają świat anielski i diabelski, jakby uzależnieni od kontekstu III części *Dziadów*. Toteż przywołaną wypowiedź Enki można potraktować jako rodzaj wyjaśnienia...

44 Adam Mazurkiewicz zwraca uwagę na synkretizm konwencji prowadzący do zatarcia granic między różnymi nurtami powieści popularnej. Jednym z nich jest *paranormal crime fiction*. Utwory z tego nurtu według niego łączą wątki nadprzyrodzone właściwe różnym nurtom fantastyki grozy, tj. horrorowi, powieści postgotyckiej, powieści tajemnic, *gothic fantasy*, elementy zagadki inspirowane literaturą kryminalną oraz – niekiedy – psychologizację postaci, zmienną dla dreszczowca (thrillera). Zob. A. Mazurkiewicz, *Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej*, w: *Śledztwo w sprawie gatunków...*, s. 171–172.

Autorzy, angażując czytelnika w literacką grę, nie ułatwiają mu zadania. Z jednej strony bowiem przedstawiają krytyczny stosunek do Mickiewicza i romantyzmu, z drugiej zaś wikłają bohaterów w romantyczne role. Gil staje się Guślarzem z II części *Dziadów*, Enka podejmuje rolę Konrada w monologu prze-pisanym z Wielkiej Improwizacji, Cnota występuje w roli księdza Piotra, wyzwalając postać Mickiewicza od zła. Czy zatem – można pytać – autorzy prowadzą grę z czytelnikiem, ironizując z ról, w które wrzucili bohaterów, by w konsekwencji zwrócić uwagę na jakąś niemożność przewyciężenia romantycznej tradycji – uwięzienia w niej? Czy też wciągają prze-pisane teksty romantyczne do gry na tej samej zasadzie, jak poetykę gore, horroru, thrillera, fantasy..., by ich niekonwencjonalne współistnienie podporządkować szczególnej przyjemności czytelnika?

Tym bardziej, że powieść kryminalna Orbitowskiego i Urbaniuka ostentacyjnie odsyła zarówno do tropów popkulturowych, jak i romantycznych. Warto przypomnieć, że topos niebezpiecznej książki („zbójcekiej”) został rozpowszechniony w romantyzmie, podobnie jak model czytelnika-szaleńca⁴⁵. Zostały one przejęte przez popkulturę i były przetwarzane w najrozmaitszych wersjach. Jak silny bywa proces przenikania romantyzmu i popkultury ostentacyjnie widać w prze-pisanym fragmencie II części *Dziadów*. W ujęciu Orbitowskiego i Urbaniuka przypomina ona nie tylko sceny z dzieła Mickiewicza przedstawiające walkę widma złego pana z „żarłocznym ptactwem” („sowami, krukami i puchaczami”), które nie pozwalają mu „pożywić się i napoić” (s. 22), gdyż „szponami, krzywymi dzioby” szarpią „jadło na sztuki!”. Mickiewiczowski tekst nie wizualizuje jednak drapieżności ptactwa, raczej ją sugeruje: „Chociażbyś trzymał już w gębie,/ I tam ja szponę zagłębię;/ Dostanę aż do wątroby”. „A kiedy jadła nie stanie,/ Szarpajmy ciało na sztuki,/ Niechaj nagie świecą kości” (s. 23). Autorzy wzmacniają krwiożerczą wymowę sceny z II części *Dziadów*. Dlatego dokonują zmian w oryginale. W ich wersji ptaki nie „jadło” szarpią, lecz ciało⁴⁶. Stąd krwawe obrazy, których u Mickiewicza nie ma: „Ptaki spadły na niego, pazury wpiły w przedramiona, uda, dalej, rwały mięso do kości, rzeczywiście, Nejman w okamgnieniu zrobił się czerwony. Biły w twarz, oderwały wargę [...] ręce obdarto do kości. [...] ptaki znieruchomiały, z krwią na pazurach, mięsem w dziobach, jeden, największy, siedział na barkach Nejmana. Przekrzywił głowę, mrugnął okiem. Wydawał się zwyczajny” (s. 389). Orbitowski i Urbaniuk sceny z II części *Dziadów* przekształcają w *Tancerzu* w przerażające obrazy kojarzone ze słynnym filmem Alfreda Hitchcocka *Ptaki* (1963). W tym przypadku można więc

45 Pisze o tym Małgorzata Skibińska w artykule: *Popkultura w „kujonkach”, czyli moda na pisanie o czytaniu*, w: *Mody w kulturze...*, s. 226–231.

46 W ich wersji fragment z II części *Dziadów* brzmi: „Nie znałeś litości, panie! I my nie znajmy litości, szargajmy ciało na sztuki, niechaj nagie świecą kości” (s. 389). Wersja Mickiewicza: „I my nie znajmy litości:/ Szarpajmy jadło na sztuki,/ A kiedy jadła nie stanie,/ Szarpajmy ciało na sztuki,/ Niechaj nagie świecą kości” (s. 23).

mówić o swoistym, wpisanym w popkulturowe ramy, recyklingu romantyzmu, polegającym na prze-pisywaniu Mickiewiczowskiej II części *Dziadów* z wykorzystaniem poetyki horroru złamanej ostatecznie trywialnością przestrzeni, w której się rzecz dzieje... W tej wersji – wydaje się – mamy do czynienia z rodzajem popkulturowej zabawy, w której używa się znanego romantycznego tekstu.

Jednak chyba nie tylko, bowiem autorzy w *Tancerzu* przywołują tekst romantyczny, można by rzec, także w czystej formie. Ich postaci wielokrotnie deklamują fragmenty Wielkiej Improwizacji, widzenia Księdza Piotra, wiersza *Widzenie*, także Słowackiego *Pośród niesnasków Pan Bóg uderza*... Tę obecność słowa romantycznego zderzają z intertekstualną grą z prze-pisanymi w popkulturowym stylu fragmentami nie tylko II części *Dziadów*, także *Pieśni zemsty*, *Wielkiej Improwizacji* z III części *Dziadów*. Wprowadzenie do *Tancerza* romantycznych tekstów wydaje się cennym posunięciem, oswajającym dawną literaturę w popkulturowej przestrzeni. Strategia wzbogacania tropów (poszukiwaczy, księgi, przemiany) kontekstem romantycznym niewątpliwie uatrakcyjnia popkulturę. Ta szczególna symbioza nie zadawała historyków literatury, ale też warto pytać, czy jest jakieś inne wyjście w odnawianiu obecności romantycznej tradycji w kulturze popularnej? W tym przypadku popkultura staje się wehikułem, dzięki któremu odbywa się transponowanie literatury romantycznej na język przyswajalny przez masowego odbiorcę. Rezultaty są nieoczywiste. Można dostrzec zawężanie znaczeń i utrwalanie często najgorszych stereotypów (wprowadzenie do kryminału postaci „diabelskiego” Rosjanina⁴⁷), ale i odkryć nowe życie dzieła romantycznego w przestrzeni wykraczającej poza tekst, gdzie na przykład II część *Dziadów* pozostaje w relacji z *Ptakami* Hitchcocka dzięki skojarzeniowej strategii wyzyskanej przez Orbitowskiego i Urbaniuka w *Tancerzu*. Otwiera się jakieś rozległe pole gry przełamującej granice literatury...

Tym bardziej rozległe, że w świecie *Tancerza* da się zobaczyć szczególnie splątanie romantyzmu z popkulturą. Niejednokrotnie trudno oddzielić owe materie,

47 Konflikt Polaków z Rosjanami rodem z Mickiewiczowskich *Dziadów* zostanie w *Tancerzu* przetworzony w starcie Gila i Enki z Abrahamem Ardziwanem, któremu przypisuje się w powieści zło (diabelskość). Autorzy *Tancerza*, wprowadzając ów wątek, wzmacniają niestety najgorsze polskie stereotypy związane z obrazem złego Rosjanina (diabła). Przypomnienie wiersza *Do przyjaciół Moskali* nie osłabia mocy tego posunięcia. Odwołanie do utworu mogło być okazją do przedstawienia poety z niekonwencjonalnej perspektywy. Mickiewicz bowiem próbował rodaków wytrącić ze schematu myślenia i zakorzenionej nienawiści do wroga. Dlatego po upadku powstania listopadowego otwarcie przyznawał się do przyjaźni z Rosjanami (utwór był skierowany do przyjaciół poety: Bestużewa i Rylejewa). Warto pamiętać, że Mickiewicz w *Ustępie* nie portretował Rosjan jednoznacznie. Tymczasem autorzy potraktowali wiersz Mickiewicza jako *curiosum*, wzbudzające jedynie zdziwienie („nie przypominał sobie, żeby Moskałom w tamtych czasach byli Polakom przyjaciółmi”, s. 172). Tak autorzy zaprzepaścili szansę na przełamanie schematu wyobrażeń o złym Rosjaninie...

bowiem zachodzi między nimi swoiste sprzężenie zwrotne. Autorzy wychodzą poza popkulturę, na przykład, gdy przywołują Mickiewiczowski projekt tekstu pojmowanego jako dzieło-energia, którego korzenie przypisać można koncepcji poezji czynu burzącej formułę tradycyjnie pojmowanej literatury⁴⁸. Z drugiej jednak strony popkulturowa fantazja stwarza niewyczerpane wprost wizje dzieła niszczącego konwencjonalne rozwiązania (magicznego, przekłętego, zatrutego, mogącego zabić⁴⁹). W tej zaś sytuacji problematyczne staje się wyznaczenie w *Tancerzu* wyraźnej granicy między wyobraźnią romantyczną a popkulturową. Zwłaszcza, że wykorzystanie metanarracji oraz intertekstualności, a także intermedialności dość ostentacyjnie przełamuje model klasycznego kryminału, wpisując go w krąg gatunków zmąconych⁵⁰. Wolno więc przyjąć, że obecność kontekstu romantycznego sprzyja ewolucji kryminału, a na pewno przekształcaniu jego formy.

Wydaje się jednak, że dla autorów *Tancerza* najważniejsze stało się uruchomienie funkcji obrazoburczych tekstu, podważających stereotypowe wyobrażenia o romantyzmie na rzecz skandalizującego portretu Mickiewicza. Można by zasugerować, że Orbitowski i Urbaniuk zaproponowali czytelnikowi uczestnictwo w procesie zbiorowego myślenia mitycznego, którego celem stało się wyzwalenie od dyktatu kultury romantycznej – zwłaszcza od propagowania idealizujących-wzniosłych wizerunków wieszczów oraz symbolicznej przemocy romantycznego słowa. I ów rodzaj wyzwolenia w planie fabularnym urzeczywistnili. Bohaterowie pokonali zło tkwiące w tekście i uwolnili od niego Mickiewicza, a dzięki obrzędowi dziadów uratowali dusze tych, którym romantyczny tekst odebrał życie i skazał na duchowe tułactwo; także Nejman zdążający do „przebóstwienia” został ukarany. Jednak fakt, że autorzy wyzwalają swoich bohaterów od romantycznego zła romantycznymi *Dziadami* zastanawia. Pojawia się nawet wątpliwość, czy Orbitowski

48 Mickiewicz już w trakcie pisania *Pana Tadeusza* przeformułowywał swoje zapatrywania na twórczość literacką. Najwyrazistszym tego dowodem jest znany list do Hieronima Kajsiewicza z października 1835 roku: „Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą, że trzeba będzie natchnienia i wiadomości z góry o rzeczach, o których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki, która nadto długo była aktorką, nierządnicą lub polityczną gazetą [...]; często zdaje mi się, że widzę ziemię obiecaną poezji jak Mojżesz z góry, ale czuję, że niegodzien zejść do niej. Wiem przecież, gdzie leży, i wy młodszy patrzcie w tamtą stronę” (A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 15: *Listy*, cz. 2, s. 149–150).

49 M. Skibińska, *Popkultura w „kujonkach, czyli moda na pisanie o czytaniu, w: Mody w kulturze...”, s. 217–242. Autorka zwraca uwagę na panującą modę pisania o czytaniu, książkach, bibliotekach i czytelniku. Jej zdaniem topos niebezpiecznej czy magicznej książki utrwalił w literaturze: Michael Ende (*Niekończąca się historia*, 1979) oraz Umberto Eco (*Imię róży*, 1980). Do tekstów, które stały się inspiracją dla opowieści o niezwykłych książkach zalicza między innymi Carlosa Ruiza Zafóna *Cień wiatru* (2001), Waltera Moersa *Miasto śniących książek* (2004).*

50 C. Geertz, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.

i Urbaniuk, projektując świat *Tancerza*, sami oswobodzili się z uwięzienia w tradycji romantycznej? Na pewno ich tekst ośmiela czytelnika do podjęcia indywidualnego rozrachunku z romantyzmem i zastanowienia się, jak obronić się przed jego złem, ale i co wziąć z owej najsilniejszej polskiej tradycji. Dlatego pytanie przypisane jednej z postaci *Tancerza*: „Czy sztuka ma moc przemieniania ludzi” pozostaje – pomimo sensacyjnej rozprawy z romantyzmem – otwarte...

Bibliografia

- Aguirre Manuel, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. Agnieszka Izdebska, w: *Wokół gotycyzmów*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Universitas, Kraków 2002, s. 15–32.
- Bielik-Robson Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004.
- Caillois Roger, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. Jan Błoński, w: Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór Maciej Żurowski, wstęp Jan Błoński, przekł. Jan Błoński et al., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 167–209
- Cieśla-Korytowska Maria, *O romantycznym poznaniu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przekł. Ireneusz Kania, Znak, Kraków 2000.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w Mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk, 2010.
- Edensor Tim, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przekł. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Gajewska Grażyna, *Teksty kultury popularnej w badaniach humanistycznych*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej, Danuty Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 13–30.
- Geertz Clifford, *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Zdzisław Łapiński, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 113–130.
- Górski Konrad, *Mickiewicz – Towiański*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Hoffman-Piotrowska Ewa, *Mickiewicz – towiańczyk. Studium myśli*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2004.
- Izdebska Agnieszka, *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*, w: *Genealogia dzisiaj*, red. Ireneusz Opacki, Włodzimierz Bolecki, Seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 82, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 130–136.

- Kraska Mariusz, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Lasić Stanko, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przekł. Magdalena Petryńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, pod red. Anny Gemry, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014.
- Martuszevska Anna, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Mazurkiewicz Adam, *Kulturowy recykling gotycyzmu? O „odzyskiwaniu” motywów gotyckich przez kulturę popularną*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej, Danuty Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 45–63.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 1–16, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, t. 15: *Listy*, cz. 2, oprac. Stanisław Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1955.
- Mickiewicz Adam, *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1955, s. 11–37.
- Mickiewicz mistyczny*, red. Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffman-Piotrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, Universitas, Kraków 2011.
- Orbitowski Łukasz, Urbaniak Jarosław, *Pies i Klecha. Tancerz*, Fabryka Słów, Lublin 2008.
- Rutkowski Krzysztof, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Libella, Paris 1988.
- Rutkowski Krzysztof, *Miejsce Ksawery Deybel w rodzinie Mickiewiczów*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. Marta Zielińska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 29–62.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, Siwicka Dorota, Witkowska Alina, Zielińska Marta, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001.
- Siemieński Lucjan, *Religijność i mistyka w życiu i poezjach Adama Mickiewicza*, nakładem wydawnictwa dzieł Władysława Jaworskiego, Kraków 1871.
- Sikora Adam, *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
- Siwicka Dorota, *Ton i bicz. Mickiewicz wobec Towiańczyków*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Siwicka Dorota, *Zapytaj Mickiewicza*, w: Dorota Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007, s. 100–104.
- Skibińska Małgorzata, *Popkultura w „kujonkach, czyli moda na pisanie o czytaniu*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej*, pod red. Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej, Danuty Ossowskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 217–242.
- Trojanowiczowa Zofia, „*Dziady*” Adama Mickiewicza jako „*Niedokończony poemat*”, w: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, pod red. Elżbiety Kiślak, Marka Gumkowskiego, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1966, s. 45–56.

Witkowska Alina, *Towiańczycy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
[Zaleski Józef Bohdan], *List do syna Adama przez J.-B. Zaleskiego*, w: Józef Bohdan Zaleski, *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania Pana Tadeusza*, Księgarnia Luxemburska, Paryż 1875.

Żeleński Boy Tadeusz, *Pisma*, oprac. Henryk Markiewicz, przedmową opatrzyła Maria Janion, t. 4: *Brzozownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 119–141.

Anna Kurska

Kryminał i romantyzm. Przypadek *Tancerza* Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka

Streszczenie

Artykuł rozważa wykorzystanie przez Orbitowskiego i Urbaniuka kontekstu romantycznego w kryminale *Tancerz*. Próbuję pokazać, w jaki sposób popkulturowo kształtowaną opowieść autorzy wzbogacają w planie fabularnym, językowym i poetyckim dzięki odwołaniom do romantyzmu. Zwracam uwagę na wielość rozwiązań, które z jednej strony prowadzą do uproszczenia znaczeń, z drugiej zaś zachęcają czytelnika do podjęcia literackiej gry, sprzyjającej wypracowaniu krytycznego stosunku do tradycji romantycznej oskarżanej o symboliczną przemoc. Odsłaniam, że zaangażowanie czytelnika w popkulturową zabawę wykorzystującą intertekstualność, zwłaszcza poetykę prze-pisywania słynnych romantycznych tekstów oraz równie słynnych romantycznych ról, służy w powieści kryminalnej przypomnieniu dawnej tradycji, ale przede wszystkim podważaniu stereotypowych wyobrażeń o romantyzmie na rzecz skandalizującego (sensacyjnego) portretu Adama Mickiewicza. Autorzy powieści, posługując się tendencją obrazoburczą w *Tancerzu*, sprzyjają bowiem procesowi uwalniania czytelnika od języka i fantazji kształtowanych przez romantyzm.

Słowa kluczowe: intertekstualność, prze-pisywanie romantyzmu, powieść kryminalna, opowieść pop-kulturowa

Crime and Romanticism. The case of Lukasz Orbitowski and Jarosław Urbaniuk's *Tancerz (Dancer)*

Summary

This article describes the use of romantic elements in Orbitowski and Urbaniuk's criminal novel, *Tancerz (Dancer)*. It also shows how the authors of the pop-cultural story enrich the plot, language and poetry thanks by referring to Romanticism. I draw attention to the multiplicity of solutions that, on the one hand, lead to the simplification of meanings, but, on the other, encourage the reader to undertake a literary game that fosters a critical attitude towards the romantic tradition accused of symbolic violence. I show that the reader's involvement in pop-cultural play based on intertextuality, especially the poetics of rewriting famous romantic texts and equally famous romantic roles, serves in the crime novel to echo old traditions and to undermine the stereotypical notions of Romanticism by scandalizing the portrait of Adam Mickiewicz. Using the iconoclastic tendency, *Tancerz (Dancer)* favors the process of freeing the reader from the language and fantasies shaped by Romanticism.

Keywords: intertextuality, rewriting Romanticism, crime novel, pop-cultural story

Anna Kurska – dr hab.; emerytowany profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. Zajmuje się literaturą romantyczną: problemami estetyki, związkami popkultury z romantyzmem, dziewiętnastowiecznym podróżopisarstwem. Autorka książek: *Fragment romantyczny* (Wrocław 1989), *Polska romantyków* (Kielce 1993), *Zamek romantyczny w kilku odsłonach* (Kielce 2010), *Dziewiętnastowieczne relacje z wędrówek na Święty Krzyż* (w druku).