

Motywy Mickiewiczowskie w międzywojennej poezji wileńskiej

Izabela Warzecha

IZABELA WARZECHA

MOTYWY MICKIEWICZOWSKIE W MIĘDZYWOJENNEJ POEZJI WILEŃSKIEJ*

Jedną z cech wspólnoty kresowej wymienianych przez Stanisława Uliasz jest koncepcja sztuki jako poszukiwania źródeł własnej tożsamości. Kresy jawią się tutaj jako obszar pamięci literackiej, w której pewne teksty oraz nazwiska pisarzy należały do sfery kanonu decydującego o homogeniczności obszaru ich przeszłości¹. Pamięć tradycji literackiej dawała wspólnocie kresowej poczucie tożsamości, lekturowy kanon stawał się często źródłem inspiracji dla pisarzy tworzących w różnych momentach procesu historycznoliterackiego. Jeśli tradycja jest szczególnie wartościową częścią dziedzictwa dla wspólnoty (nie tylko kresowej), to kanon literacki – jako krąg dzieł cennych – „ustanawia, konserwuje, porządkuje i hierarchizuje pamięć zbiorową niezbędną dla utrzymania poczucia wspólnego dobra”². Toteż każda wspólnota z literacką przeszłością przywraca pamięć tekstom mieszczącym się na liście kanonu. Dzieła cenne dla wspólnoty stanowią jej lekturowy repertuar, sięgają do nich także twórcy, dla których kanon jest skarbem motywów i cytatów. Ten dialog z tradycją przywołuje na myśl tzw. poetykę reminiscencji (pojmowaną tutaj szeroko, bo obejmującą chwytów takie, jak aluzja literacka, cytaty i inne odniesienia), a przede wszystkim koncepcję intertekstualności. Teoria wywodząca się z Bachtinowskiego „dialogu tekstów” i zapoczątkowana przez Julię Kristewą obecnie znacznie różni się od swojej pierwotnej wersji. Pojęciu intertekstualności przypisać można wiele definicji – różnorodnych i czasem wzajemnie sprzecznych. Terminologiczne rozbudowanie tej teorii³ nie sprzyja ujednoczeniu koncepcji intertekstualności, samej kategorii stawia się zarzuty nieoperacyjności. Skrajne, bo zasięgiem badań obejmujące wszystkie teksty, koncepcje zakładają, że w świecie wypowiedzi nie istnieje „*tabula rasa*”, pojedynczy

* Rozprawa ta stanowi rozdział pracy magisterskiej nagrodzonej w konkursie na temat życia i twórczości A. Mickiewicza zorganizowanym przez Instytut Badań Literackich PAN.

¹ Zob. S. Uliasz, *Literatura Kresów – kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej Dwudziestolecia międzywojennego*. Rzeszów 1994, s. 190.

² J. Prokop, *Kanon literacki i pamięć zbiorowa*. „Arcana” 1995, nr 5, s. 48.

³ Zob. G. Genette, *Palimpsesty*. Przełożył A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. Seria 2. T. 4. Kraków 1992, s. 317–322. Autor artykułu wyróżnia tutaj kilka rodzajów „relacji intertekstualnych”, obok intertekstualności (w postaci cytatu, plagiatu, aluzji literackiej) wymienia m.in. metatekstualność, architekstualność, hipertekstualność.

tekst wpisuje się w przestrzeń już zapisaną, toteż nie ma takiego tekstu, który nie miałby odniesień intertekstualnych⁴ (zatem są one uniwersalną cechą wszystkich wypowiedzi). Podobne teorie nie tylko odnoszą pojęcie intertekstualności do całego świata tekstów, ale ponadto nie rozróżniają nawiązań zamierzonych i przypadkowych. Znacznie węższą definicję terminu proponują koncepcje, w których intertekstualność pojmowana jest jako szczególna właściwość utworu literackiego, zamierzona taktyka autora podejmującego dialog z tradycją⁵. W tym znaczeniu do taktyki intertekstualnej należą: aluzja literacka, cytat, trawestacja, pastisz, stylizacja (np. na gatunek literacki) itp., natomiast synonimem pre-tekstu jest tradycyjny termin „wzorzec literacki” (albo źródło) jako kontekst macierzysty cytatu, motywu czy punkt odniesienia nawiązań stylistycznych. Wydaje się zatem, że teoria intertekstualności zastępuje „poetykę reminiscencji”, a za propedeutykę pierwszej uznano wpływołogię⁶. Badania „starszej siostry intertekstualności” dotyczyły często nawiązań podświadomych i epigońskich, natomiast teoria cytatu czy aluzji literackiej wyraźnie podkreśla zamierzony charakter obiektu swoich badań (podobnie w stylistyce rozróżnia się np. plagiat i pastisz). Posługiwanie się kategoriami „poetyki reminiscencji” jest uzasadnione tam zwłaszcza, gdzie mamy do czynienia z nawiązaniami celowymi i – jak to jest w przypadku omawianej poezji – często sygnalizowanymi.

Część dziedzictwa staje się tradycją dla konkretnej społeczności w nieprzypadkowym czasie – „tu i teraz”. Podobnie relatywny charakter ma kanon literacki – jest on zbiorem tekstów wyselekcjonowanych przez wspólnotę kulturową, mających dla niej istotną wartość. Dla społeczności międzywojennego Wilna, miejsca w szczególności związanego z Mickiewiczem, istotny był przywoływany często związek twórcy z przeszłością miasta i dlatego dla poetów wileńskich Dwudziestolecia międzywojennego utwory wieszczki stanowiły tradycję kluczową. Toteż *Dziady*, *Grażyna*, *Pan Tadeusz* i inne teksty Mickiewicza należały do kanonu, do którego sięgali niejednokrotnie wilnianie.

Cytaty czy aluzje literackie zawarte w ich utworach mają często mickiewiczowski rodowód; aktualizowane w poezji świadczą o żywotności tej tradycji literackiej. Należy jednak pamiętać, że dzieła wieszczki współtworzą zarazem literacki kanon narodowy – repertuar tekstów szczególnie cennych dla wspólnoty narodowej. Stosunek do tego dziedzictwa może mieć charakter sakralizacji, zdarza się jednak, że kanon literacki budzi „mieszane uczucia”:

warunkiem żywotności narodowej tradycji jest ustawiczne napięcie między autorytetem i wolnością, czcią i irytacją, kultem i bluźnierstwem, gdyby zabrakło jednego z tych biegunów,

⁴ Chodzi tu zwłaszcza o teorię R. Barthes'a. Zob. M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 192. Od pojmowania tekstu jako „mozaiki cytatów” (zob. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*. Tłumaczył W. Grajewski. W zb.: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Red. E. Czuplewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 394) niedaleko już do koncepcji tekstu jako intertekstu H. Bloom'a: „nie ma tekstów, są tylko relacje między tekstami” (cyt. za: Pfister, *op. cit.*, s. 193).

⁵ W tym znaczeniu M. Głowiński (*O intertekstualności*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 98–99) wprowadza pojęcie „intertekstualnych gatunków” (takich jak pastisz, trawestacja, parafraza itd.).

⁶ Zob. E. Kraskowska, A. Legeżyńska, *Słowa, słowa, słowa... O intertekstualności*. „Polonistyka” 1993, nr 8, s. 453. Prekursorską rozprawą dotyczącą wpływołogii jest dzieło W. Borowego *O wpływach i zależnościach w literaturze* (w: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1983).

mielibyśmy do czynienia albo ze zmumifikowaniem tradycji, albo z zerwaniem ciągłości poprzez całkowite odrzucenie⁷.

Aby tradycja narodowa była wciąż żywotna, konieczna jest jej ciągła reinterpretacja, a nawet demitologizacja, stąd znane w historii literatury parodie czy komiczne parafrazy wzorców literackich o charakterze koturnowym. Tylko krytyczna postawa wobec tekstów kanonicznych nadaje im wartość i zapewnia uznanie.

Analiza różnych typów reminiscencji o rodowodzie mickiewiczowskim jest próbą odpowiedzi na pytanie o stosunek poetów-wilnian do tego dziedzictwa. Był on hołdowniczy czy bluźnierczy? Mickiewiczowskie teksty dostarczały obiektów parodii, a może aktualizacja tego kanonu (w postaci cytatu, aluzji literackiej, parafrazy) stanowiła zarazem przywołanie autorytetu? Aby odpowiedzieć na postawione pytanie, trzeba dokonać oglądu nowego kontekstu, w jakim znalazło się owo przywołanie (rama ta wskazuje na stosunek do cudzego słowa), zbadać intencję autora nawiązującego dialog z twórczością Mickiewicza.

„Skrzydlate słowa” i aluzje literackie

Częstym sposobem aktualizacji tradycji literackiej jest cytowanie. Metafora „skrzydlatych słów”, mająca proveniencję homerycką, oznacza szybkość, z jaką pewne cudze słowa stają się powszechnie znaną sentencją czy aforyzmem. Niejednokrotnie zaciera się przy tym pamięć o ich kontekście macierzystym, odezwane od niego żyją własnym życiem. Inne, przywołane, odsyłają do źródła, są sygnaturą tekstu, z którego pochodzą. Zarazem cudze słowa umieszczone w utworze literackim pełnią rozmaite funkcje: przywołania autorytetów, erudycyjną, ornamentacyjną, stymulacyjno-wzmacniającą, estetyczną⁸. Obcy tekst w nowym kontekście może zyskiwać nowe znaczenia, cytowanie jest wyrazem stosunku wobec przytaczanych słów. Nie zawsze jednak przywołanie fragmentu czyjegoś tekstu ma charakter hołdowniczy, zdarza się, że cudze słowa wtopione w nowy kontekst tracą swoją wymowę, a nawet są obiektem polemiki literackiej.

Teoria cytatu proponuje różne sposoby rozumienia tego terminu. Dla Konrada Górskiego cytat jest formą bezpośredniej aluzji literackiej (obok trawestacji i parafrazy)⁹. To szerokie ujęcie zaciera różnicę między zjawiskiem, którego istotą jest sugerowanie, a jawnym przytoczeniem. Inna definicja wyraźnie oddziela te dwa typy nawiązań; w ujęciu Włodzimierza Boleckiego cytatem są tylko takie formy zapożyczeń międzytekstowych, którym można przyporządkować konkretne wypowiedzi – źródła. Ponadto są to przytoczenia „liniowych odcinków tekstu”, w przeciwieństwie do reminiscencji właściwych, „pojedynczych słów, między którymi – w nowych kontekstach – zostały porozrywane pierwotne związki”¹⁰

⁷ Prokop, *op. cit.*, s. 45.

⁸ Te funkcje cytatów wymienia S. M o r a w s k i w pracy *O cytacie bez cytatu* („Nurt” 1966, nr 8, s. 41–43).

⁹ Chodzi o prekursorską pracę K. G ó r s k i e g o *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)* (w antologii: *Problemy teorii literatury*. Seria I. Wyboru prac dokonał H. M a r k i e w i c z. Wrocław 1987, s. 329–332).

¹⁰ Zob. W. B o l e c k i, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991, s. 24. Drugim czynnikiem odróżniającym reminiscencję od cytatu jest według Boleckiego semantyka: „citat – choćby najkrótszy – jest zawsze częścią

(odwołanie reminiscencyjne jest podświadomym oddźwiękiem innego utworu, od cytatu różni się zatem skrajną dyskretnością i – w przeciwieństwie do przytoczenia cudzego słowa – nie jest celowo użyte). Definicja cytatu nie obejmuje również tzw. cytatów struktur¹¹ (rozumianych jako cytaty poetyk, stylów i innych systemów), pastiszu, reminiscencji. W obrębie tej definicji mieszczą się natomiast tzw. cytaty empiryczne, czyli właściwe (przytoczenia), ich parafrazy i kryptocytaty. Dotyczy ona zatem tylko tych „złotych myśli” czy „skrzydlatych słów”, których źródła można wskazać, natomiast sygnalizowanie aktu cytowania nie jest obligatoryjne (nie następuje np. w przypadku kryptocytatu).

Istotę aluzji literackiej *sensu stricto* stanowi nieświadomość. Nie jest to dosłowne przytoczenie cudzych słów, ale zasugerowane nawiązanie do czyjegoś tekstu. Aluzją literacką bywa konkretny obraz czy sytuacja liryczna, ale także imię bohatera lub wątek fabularny znany z innego utworu. Ten trop stylistyczny, podobnie jak cytat, może mieć różny stopień jawności – odwołania do kontekstu macierzystego są czytelne tylko dla odbiorcy wirtualnego. Toteż „poetyka reminiscencji” bezpośrednio wiąże się ze „stylem odbioru”¹². Jedyne czytelnik kompetentny odczytuje erudycyjne odwołania, a „lektura rozpoznająca” aluzje czy cytaty wzbogaca często interpretację tekstu. Aluzja literacka (podobnie jak cytat) jest „środkiem do jednoczesnego ożywienia dwóch tekstów literackich”¹³, rozpoznanie jej źródła aktualizuje tradycję, konkretny utwór. Tak jest w przypadku tzw. tematów imiennych¹⁴ (aluzji w formie imienia czy nazwiska znanego bohatera literackiego lub postaci realnie istniejącej), odsyłających do określonej fabuły literackiej, ale też do charakteru czy postawy przywołanej postaci. Toteż źródłem jawnych aluzji są niejednokrotnie utwory powszechnie znane. Także przytaczane cytaty pochodzą z narodowego kanonu literackiego – ze względu na znaczenie kanonicznych tekstów w historii literatury lub z uwagi na autorytet ich twórców. Wybór fragmentu cytowanego zależy również od postulowanego odbiorcy: czytelnik wirtualny powinien znać przytaczane słowa, a także ich kontekst macierzysty, zwłaszcza wtedy, gdy jest to obligatoryjne dla semantyki tekstu.

Międzywojenną poezję wileńską kultuwującą miejsca pamięci związane z Adamem Mickiewiczem wypełniają frazy z *Dziadów*, *Ody do młodości* czy *Pana Tadeusza*. Są to przeważnie cytaty właściwe, ponadto powszechnie znane, toteż rozpoznanie przytoczeń i wskazanie ich źródła nie jest trudne. Lokalizację cytatów często ułatwia poetyckie zasugerowanie ich kontekstu macierzystego. Tak jest

znaczącą [...]. Natomiast reminiscencja to jakby fonem cudzego tekstu – a więc cząstka, która choć służy do odróżniania elementów znaczeniowych, to jednak jest pozbawiona własnego znaczenia” (s. 25).

¹¹ Jest to termin wprowadzony przez D. D a n e k (*O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*. W zb.: *Prace z poetyki*. Red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński. Wrocław 1968) dla oznaczenia cytatów *langues*, nie: *paroles*. Według B o l e c k i e g o (*op. cit.*, s. 13) zastępuje on tradycyjne terminy, takie jak: stylizacja, pastisz, parodia.

¹² Terminem tym posługuję się za G ł o w i ń s k i m (*op. cit.*), twórcą teorii „stylów odbioru” (w tym „intertekstualnego stylu odbioru”).

¹³ Z. B e n - P o r a t, *Poetyka aluzji literackiej*. Przełożyła M. A d a m c z y k - G r a b o w s k a. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 318. Pojęcie aluzji literackiej jest tutaj zastąpione przez pojęcie „sygnału” – traktowanego jako metonimia określonego systemu (przywołanego tekstu).

¹⁴ Kategorię tę wprowadza J. A b r a m o w s k a w pracy *Serie tematyczne* (w zb.: *Między tekstami*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 47).

w przypadku utworów dotyczących Mickiewiczowskich miejsc wileńskich (związanych z pobytem poety w Wilnie). Zaułki: Bernardyński i Literacki w legendzie Mickiewicza są związane z konkretnymi aktami twórczymi (powstanie *Grażyny* i *Ody do młodości*), toteż w utworach wileńskich (*Zaułek Literacki nr 5* i *Zaułek Bernardyński nr 11* Elżbiety Ciechanowskiej) poetyckiemu obrazowi fragmentu biografii wieszczą towarzysząc cytaty wymienionych utworów:

Aż, śpiewnie, dźwięcznie, głos w ciszy się zważy:
„CORAZ TO CIEMNIEJ, WIATR PÓLNOCNY CHŁODZI”
[.]

Oto już druga zaczęła się strofa:
„ZAMEK NA BARKACH NOWOGRODZKIEJ GÓRY”
(*Zaułek Bernardyński nr 11*, WN¹⁵ 28)

I zachwycona dusza cudny odzew śpiewa:
„MŁODOŚCI! PODAJ MI SKRZYDŁA!”
(*Zaułek Literacki nr 5*, WN 25)

Cytaty, mające tutaj funkcję ornamentacyjną, poprzedzone są licznymi aluzjami biograficznymi; ponadto akt cytowania zasygnalizowany jest cudzysłowem, co ułatwia lokalizację przytoczenia. „Skrzydlate słowa” wywodzące się z kanonu literackiego można bardzo szybko zidentyfikować, nawet jeśli uległy modyfikacji. Łacińska formuła „*Gustavus obiit [...] hic natus est Conradus*”, parafrazowana przez wileńskich poetów, zawsze odsyła do źródła. Dla omawianych utworów niekoniecznie był nim tekst literacki (*Dziadów* część III), wydaje się, że częściej sięgano do tekstu kultury (chodzi o skróconą wersję formuły z *Dziadów* w postaci napisu na tablicy pamiątkowej znajdującej się w „celi Konrada”). Dotyczy to tekstów, których tematem jest „relikwia narodowa”. Nawiązania te miały charakter cytatu właściwego – w postaci przytoczonej łacińskiej formuły, jak w utworze Tadeusza Łopalewskiego:

Hic obiit Gustavus, natus est Conradus
Już z kształtu tego pisma nie zostało śladu¹⁶,

– albo jej polskiego ekwiwalentu w wierszu Ciechanowskiej:

I kreśl na swoim sercu, jak na oknie celi:
Tu narodził się Konrad, kiedy umarł Gustaw.
(*Bazylianie*, WN 30)

Poetycka formuła o rodowodzie mickiewiczowskim jest zarazem metaforą duchowej przemiany. Zestawienie imion Gustawa i Konrada – jako alegorii określonych postaw (romantycznego kochanka i bojownika o wolność narodu) – wydobywa kontrastowe znaczenie tych postaci i sens metafory. W takim ujęciu rozumiała jest parafraza w utworze Witolda Hulewicza:

Tu ślepy przejrzał. Tu zróst się ułomny.
Tu każdy siebie poznawał, czy jest.
Tu niejeden *Conradus natus est*¹⁷.

¹⁵ Tym skrótem odsyłam do tomu: E. Ciechanowska, *Wiersze niemodne. Z Wilna*. Kraków 1935. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

¹⁶ T. Łopalewski, *Cela Konrada*. W antologii: *W stronę Wilna*. Wybór wierszy i opracowanie T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1989, s. 25.

¹⁷ W. Hulewicz, *Mury bazylikańskie*. „Alma Mater Vilnensis” 1927, z. 5, s. 29. Przedruk w: *Miasto pod chmurami*. Wilno 1931.

Zmodyfikowane przytoczenie przywołane jest tutaj w funkcji mowy własnej, ten kryptocytat zostaje jednak bez trudu odczytany z uwagi na aluzję literacką (temat imienny). W podobny ukryty sposób do Mickiewiczowskiej formuły nawiązuje Teodor Bujnicki we *Wstępie do poematu*. Wiersz utrzymany w tonie patetycznym, będący „okrzykiem serc wiecznie młodych, nie zwarzonych klęską”, jest apologią życia i młodości, a zarazem katastroficznym przecuciem unicestwienia:

każda minuta bycia ma wartość bez ceny
i spada w czarną przeszłość garściami klejnotów.

W takim kontekście imię romantycznego kochanka zostaje przywołane polemicznie wobec postawy, jaką oznacza ta literacka aluzja:

Dni się śpią jak ziarna w parujący nawóz
i kielkują strzełiście łanem bujnych kłosów,
każdy skurcz mięśni krzyczy: *obiit Gustavus!*
Skończył się mdły romantyzm fałszywych patosów¹⁸.

Przywołanie fragmentu Mickiewiczowskiej formuły jest tutaj skomentowane, a umieszczenie kryptocytatu w nowym kontekście wyznacza kierunek interpretacji. Komentarz jest polemiką z „fałszywym patosem mdłego romantyzmu”. Ukryty cytat przywołuje temat imienny, a zarazem w sposób pośredni postawę bohatera, toteż wokół tego motywu powstaje określone pole semantyczne (ewokowana jest postawa romantycznego kochanka-samobójcy itp.). Nie jest to zatem polemika z cudzym słowem, ale z konkretną postawą – z romantyzmem spod znaku Gustawa. Analiza sposobów przywołań formuły z *Dziadów* pozwala uchwycić mechanizm cytowania. W poetyckich przewodnikach po „świętej relikwii narodowej” (wiersze Łopalewskiego i Ciechanowskiej) cytowany jest tekst kultury, toteż są to przytoczenia dosłowne. Tam jednak, gdzie uwypuklony jest metaforyczny charakter formuły (jak np. u Bujnickiego) i gdzie nawiązanie stanowi temat imienny, akt cytowania jest ukryty, przytoczenie ma charakter kryptocytatu.

W utworach, których tematem są wileńskie miejsca związane z wieszczem, szczególnie często przywoływano frazy o rodowodzie mickiewiczowskim: przebywanie w miejscu sakralizowanym było równoznaczne z ewokacją konkretnego cytatu (zarazem miejsce uświęcone obecnością wieszca miało charakter poezjotwórczy). W wierszu Władysława Arcimowicza *W dziedzińcu ks. Piotra Skargi* przywołanie dodatkowo motywowane jest, podobną jak w utworze cytowanym, sytuacją liryczną (postawą refleksji w ważnym momencie życiowej drogi, podsumowań i rozrachunków z przeszłością):

Za szeregami arkad, wsluchanych ciekawie,
czaiła się, nie znana uczonym, ballada...
[.]
Ona to podsłuchiła, jak szeptała młodość
Ostatnie pieszczotliwe pożegnania słowa,

¹⁸ Teodor Bujnicki, *Wstęp do poematu*. W antologii: *Patykiem po niebie. Poezje T. Bujnickiego, H. Halaburdy, A. Kompielskiej, W. Korabiewicz*. Wilno 1929, s. 8. Przedruk w: Teodor Bujnicki, *Wiersze wybrane*. Wyboru dokonał Tadeusz Bujnicki. Przedmową opatrzyła A. Jędrzychowska. Warszawa 1961, s. 23.

gdy „wiek męski, wiek klęski” zjawił się u wchodu,
otulon tajemniczo w zmierzchu płaszcz liliowy¹⁹.

Nawiązanie do Mickiewiczowskiego wiersza-płacz (określenie Juliana Przybosa) o incipicie „Połały się łzy me czyste, rzęsiste” ma charakter cytatu właściwego, jego pojawienie się motywuje analogia sytuacji lirycznej (choć u Arcimowicza moment refleksji przypada przed „wiekiem męskim”, nie jest to jeszcze próba syntezy życiowych doświadczeń). Zwięzły liryk lożański jest inspiracją do refleksji:

Odeszła młodość w stronę wieży Poczobuta,
wiek męski wszedł od strony dudniącego miasta...²⁰

Do cytatu empirycznego (zasygnalizowanego cudzysłowem) nawiązuje słowo-klucz w pierwotnym kontekście: frazeologizm poetycki „wiek męski”. To „myślenie Mickiewiczem” (w postaci cytatu) ma charakter całkowicie aprobatywny wobec wzorca. Podobnie hołdowniczy stosunek do czyjś tekst cełuje próbę naśladowania sposobu obrazowania czy stylu autora tego utworu. Wykluczam tutaj takie naśladowanie czyjejś manieri poetyckiej, które prowadzi do jej wyjaszkawienia i sparodiowania, a także praktykę pastiszu, będącego literacką zabawą. Chodzi raczej o budowanie poetyckiego obrazu za pomocą tropów stylistycznych, które są aluzją do cudzego tekstu. Tak jest w utworze Władysława Abramowicza pt. *Gegużyn*:

W zielonych sosen umieszczony kole,
Ciemnych, jak bór mickiewiczowskich Płużyn
[.]
Usypia na noc uroczy Gegużyn²¹.

Ta literacka aluzja „ożywia” dwa teksty. Porównanie współtworzy poetycki obraz „uroczego Gegużyna”, a zarazem ewokuje kontekst macierzysty (poprzez przywołanie incipitu Mickiewiczowskiej *Świtezii*: „Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie / Do Płużyn ciemnego boru [...]”). Aktualizacja określonego tekstu literackiego poprzez wykorzystanie zawartych w nim poetyckich obrazów wskazuje na żywotność tradycji romantycznej. Nie zawsze jednak nazwane jest źródło tego typu nawiązań międzytekstowych (niewykluczone są ponadto reminiscencje podświadome). Lektura *Pieśni o ziemi naszej* Teodora Bujnickiego uruchamia „pamięć tekstową” dwóch utworów. Tytuł, a także sparafrazowane cytaty nawiązują do poetyckiego oglądu „ziemi naszej” w pieśni Wincentego Pola. Utwory te zbliża jednak tylko formuła opisu krainy widzianej z lotu ptaka:

Tak i ty wyleć z gniazda. Pojmujesz to słowo?
i ten śnieg wigilijny na ojczystej ziemi.
Wtedy nie było szosy, lecz był trakt liliowy,
lasy gęściej szumiały czubami sinemi
i zbójców było pełno na drodze...²²

¹⁹ W. Arcimowicz, *W dziedzińcu ks. P. Skargi*. „Alma Mater Vilnensis” 1929, z. 8, s. 41.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ W. Abramowicz, *Gegużyn*. W: *Regionalne. Poezje*. Wilno 1933, s. 43.

²² T. Bujnicki, *Pieśń o ziemi naszej*. W: *Po omacku*. Wilno 1933, s. 27. Fragment wiersza drukowany był wcześniej w „Żagarach” (1931, nr 5, s. 3).

„Dziedzictwo Giedymina” płynące mlekiem i miodem z *Pieśni o ziemi naszej* Pola tutaj uległo degradacji, przypomnienie jego dziejów daje obraz ziemi „rozprutej wąwozami okopów”, pokrytej „szkieletami wymarłych pagórków”. Utwór Bujnickiego nie jest zatem radosną pochwałą ojczystego kraju, a wers zawierający poetyckie obrazowanie o mickiewiczowskim wzorcu („i zbójców było pełno na drodze”) zakłóca pieśniową rytmizację. Choć adres zaktualizowanego fragmentu tekstu (parafrazy ósmego wiersu z *Powrotu taty*) nie jest wskazany, powstały w ten sposób obraz poetycki jawi się jako „coś, co jest znane, już czytane”.

Cytowanie może służyć niekiedy innym celom. „Mówienie Mickiewiczem” w utworze *Pod Ostrą Bramę*. List Elżbiety Ciechanowskiej wyraża emocjonalny stosunek do postaci Józefa Piłsudskiego:

Oto namiestnik Wolności widomy,
Patron dziś Polski i Litwy! [WN 7]

Nawiązanie do konkretnej frazy z *Widzenia księdza Piotra* (w. 77) jest świadectwem wileńskiego kultu Oswobodziciela. Poetyckie nazwanie Piłsudskiego „namiestnikiem Wolności” ewokuje dodatkowe znaczenia. W kontekście macierzystym przytaczane słowa mają charakter profetyczny – są zapowiedzią misji wskrzesiciela narodu. Panegiryczny wiersz Ciechanowskiej przywołuje określony moment historyczny:

Kiedy przypomnę, że tędy, jak cudem,
Otoczon swymi ulany,
Oswobodziciel wjeżdżał między ludem,
Piłsudski, Wódz ukochany! [WN 9]

Mickiewiczowski cytat odnosi się zatem do misji spełnionej – zdobycia miasta przez „patrona Polski i Litwy”. Federacyjna koncepcja Piłsudskiego, której realizacja miała zachować Wspólnotę Obojga Narodów, urasta tym samym do rangi projektu wybawienia obu krajów od „Wieszatiela-kata” (przydomek carskiego generała, gubernatora wileńskiego – Michała Murawjowa – stał się symbolem szczególnej wrogości wobec Polaków i Litwinów).

Akt cytowania jest składnikiem sytuacji lirycznej w wierszu²³. Przytaczanie cudzych słów może być szczególnie akcentowane. W wileńskim utworze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pt. *Ofiara świerzopa* cytowanie umotywowane jest sytuacją liryczną:

Jest w I-ej księdze *Pana Tadeusza*
taki ustęp, panie doktorze:
„Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała...”
I właśnie przez ten świerzop neurastenia cała...²⁴

Cytat pełni tutaj funkcję ludyczną – na jego kanwie zbudowana jest poetycka zabawa z Mickiewiczowskim słowem, próba wyjaśnienia jego proveniencji (co sprawiało problemy także profesorom Uniwersytetu Stefana Batorego: Kridowi i Pigoniowi). Komizm utworu, a zwłaszcza jego pointy, ma swoje źródła w tym ludycznym wykorzystaniu cytowanego fragmentu. Akt cytowania uwypuklony

²³ Zob. Bolecki, *op. cit.*, s. 23.

²⁴ K. I. Gałczyński, *Ofiara świerzopa*. W: *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej. 1818–1855–1955. Antologia*. Opracował J. Starascki. Wrocław 1961, s. 440.

jest także w utworze Bujnickiego pt. *Moje wojaże. Wstęp do poematu*²⁵. Tutaj cytat jest pretekstem do poetyckiej gry intelektualnej, stanowi punkt wyjścia do rozmyślań podmiotu mówiącego, będąc obiektem zabawy słownej, zostaje wyeksponowany jako znaczący element w strukturze utworu. Cudze słowo pełni funkcje ludyczne w jednej z satyr Bujnickiego (z tomu *18 ohydnych paszkwilów na Wilno i wilnian*). W *Bajce*, zawierającej aluzje do ówczesnego życia kulturalnego, dziś trudne do odczytania, przytoczenie wersu z *Pana Tadeusza* (ks. IV, w. 566) jest zarazem repetycją określonej sytuacji fabularnej:

Myśliwiec sforę piesków poszczuł na niedźwiedzia...
 („Głupi niedźwiedziu, gdybyś w mateczniku siedział...”)
 Miś walki nie chciał, zmykał [...]”²⁶.

Tytuł utworu wskazuje na alegoryczny charakter postaci zwierzęcych (niedźwiedź, sfora psów), przywołane cudze słowa (w kontekście pierwotnym dotyczące faktycznych zwierząt) są pośrednim pouczeniem ze strony podmiotu mówiącego, bajorza-moralisty.

Tematy imienne

Częstą formą aluzji literackiej jest przywołanie imienia bohatera cudzego utworu. Znane postaci z kanonu literackiego stają się symbolem postawy życiowej, toteż nawiązanie takie bezpośrednio odsyła do konkretnej fabuły. Symboliczność imienia wykorzystana została w przywołaniach formuły „*Gustavus obiit [...]*”. Podobne repetycje tematów imiennych występują w innych tekstach poezji wileńskiej. Wykreowana postać literacka ma charakter jednostkowy, natomiast powtarzalne mogą być jej losy²⁷. Toteż imiona bohaterów zostają przywołane zwłaszcza w tych tekstach, w których ukazane są analogiczne perypetie. Tak jest w utworze Tadeusza Łopalewskiego pod znaczącym tytułem *Romantyczność*. Ten poetycki dyskurs przywraca pamięć czasom minionym: „Nieprawda, że to przeszłość, że czas ją w trumny zakuć!” Przywołany obraz Litwy ukazuje tę krainę jako palimpsest, miejsce, w którym wciąż żywa jest przeszłość. W tej pełnej anachronizmów krainie w epoce żelazobetonu mieszka się w drewnianych dworach („nic się tu nie zmieniło – chociaż zmieniło się wszystko”). Toteż mówić o terażniejszości można tylko w kontekście pamięci przeszłości:

W alei, gdzie dostępu już żaden płot nie broni,
 [.]
 Wczoraj ktoś z twarzą w dłoniach przeplakał wieczór cały –
 Ty wiesz, że to nie Gustaw rozpaczał po Maryli,

²⁵ Zob. T. Bujnicki, *Moje wojaże. Wstęp do poematu*. W: *Wiersze wybrane*, s. 277:

„Niedobre, nieczułe dziecię!”
 Nieraz do siebie te słowa,
 Cytując *Dziadów* część trzecią
 (wiersz pierwszy), zwracam surowo.

Cytat ów świadczy o pamięci o Mickiewiczowskich tekstach w wileńskiej poezji. Te odwołania pozwalają zilustrować tezę, że kanon literacki wieszcza stanowił dla tej poezji tradycję kluczową.

²⁶ T. Bujnicki, *Bajka*. W: *18 ohydnych paszkwilów na Wilno i wilnian*. Wilno 1934, s. 23. Przedruk w: *Wiersze wybrane*, s. 225.

²⁷ Zob. Abramowska, *op. cit.*, s. 47.

Ja wiem, że tam się dramat rozegrał równie wielki,
To błąd pan Antoni, sekretarz naszej gminy,
Cierpiał nad niewiernością panny nauczycielki²⁸.

Przywołanie imion romantycznych kochanków jest zarazem repetycją obrazów poetyckich z *Dziadów* części IV (m.in. rozpaczającego Gustawa w alejach parku). Doświadczenie zawarte w losie bohaterów Mickiewiczowskich ma charakter ponadczasowy. Jednocześnie przedstawienie sytuacji rzeczywistej (uczucia „sekretarza naszej gminy” do „panny nauczycielki”) na tle wyidealizowanego mitu miłości romantycznej może mieć wydźwięk ironiczny: przenoszenie literackich wzorców do rzeczywistości jest źródłem komizmu.

Miejsca związane z obecnością wieszczki przywołują na myśl postaci z jego utworów. Literatura kresowa jest wzorcem postrzegania krajobrazu – wędrówka po ścieżkach, którymi chadzali niegdyś twórcy kresowi, „odbywała się często tekstami ich utworów, które pełniły rolę krajoznawczych przewodników”²⁹. Ziemia nowogródzka – „kraj lat dziecińczych” poety – wraz z legendami z nią związanymi, stanowiła częstokroć tło fabuły jego utworów (m.in. *Grażyny, Ballad i romansów*). Toteż kraina ta mogła być postrzegana przez pryzmat dzieł Mickiewiczowskich, jak np. w *Nokturnie* Łopalewskiego:

Nowogródek śpi w puchach. Na górze Mendoga
Śniegiem fosy zawiało. Śnieg sypie od wczoraj.
Pod zamkiem na Żywile czeka rycerz Poraj
[.]
Żywila śpiewa w wieży – a może Aldona
na harfie gra ci, Alfie, pieśń do Wallenroda?
A może to Maryla balladą spłoszona
przy świecy książkę czyta? [...] ³⁰

Tematy imienne wypełniające ten utwór (Żywila i Poraj, Alf i Aldona) nawiązują do dwóch Mickiewiczowskich tekstów: *Żywili. Powiastki z dziejów literackich* oraz *Konrada Wallenroda*. Przywołanie imienia Maryli oscyluje pomiędzy aluzją historyczną (Maryla Wereszczakówna) a literacką (chodzi o nawiązanie do konkretnej sytuacji lirycznej – obrazu Maryli straszonej balladą *To lubię*³¹).

Przywołanie tematu imiennego nie zawsze jest równoznaczne z repetycją wątku fabularnego związanego z postacią. W wierszu Gałczyńskiego pt. *Szczęście w Wilnie* imiona bohaterów literackich zostają wymienione w kryptocytatach (będących kontaminacją w. 308–310 z księgi XI *Pana Tadeusza*):

Na wileńskiej ulicy – tak-to-tak, Gerwazeńku...
Na cóż to nam przyszło, kochana?

²⁸ T. Łopalewski, *Romantyczność*. „Środy Literackie” 1935, nr 1, s. 8–9.

²⁹ Uliasz, *op. cit.*, s. 208. O postrzeganiu ziemi wileńskiej i nowogródzkiej poprzez pryzmat utworów nadniemeńskich romantyków zob. także K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*. Do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziera. Warszawa 1991, s. 250: „Jeździłem po tym kraju »ballad i romansów« [...], podczas tych wędrówek myślałem o Świtezi, o Maryli Mickiewiczowej i Ludwice Słowackiej [...]”.

³⁰ T. Łopalewski, *Nokturn*. „Środy Literackie” 1936, nr 4, s. 15. Przedruk w: *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej*, s. 456.

³¹ Zob. A. Mickiewicz, *Do przyjaciół. Posyłając im balladę „To lubię”*. W: *Wybór poezji*. T. 1. Opracował Cz. Zgorzeński. Wrocław 1997, s. 136–137. BN 16.

Po wileńskiej ulicy – tak-to-tak, Protazeńku,
saniami trzeba pędzić od rana³².

Nawiązania te współtworzą oblicze Wilna pełnego romantyki, ale również zaściankowych anachronizmów. Imiona postaci literackich (Gerwazy, Protazy) stają się znakiem staroświeckości wileńskiej ulicy, a wiersz Gałczyńskiego jest zaproszeniem do miasta wypełnionego uroczymi symptomami dawności.

„Kresowy pacierz” – o „pokłosiu *Inwokacji*”

Częstym źródłem inspiracji dla poetów międzywojennego Wilna (i dla innych twórców kresowych) były słowa *Inwokacji*. „Kraj lat dziecinnych” Mickiewicza, zmitologizowany w *Panu Tadeuszu*, w późniejszych utworach postrzegany był przez pryzmat opisu zawartego w *Historii szlacheckiej z roku 1811 i 1812*. W niemalże wszystkich opisach litewskiej krainy pobrzmiewają echa Mickiewiczowskiego „widzę i opisuję”. Arkadyjski obraz „kraju lat dziecinnych” nie zawsze jest jednak wzorcem postrzegania litewskiego pejzażu. Równie często nawiązania do pierwszych wersów *Pana Tadeusza* mają charakter polemiczny, są zanegowaniem mitu sielskiej krainy malowanej słowem. Każdy apostroficzny zwrot do ojczyzny przywołuje jednak pamięć „biografii artystycznej tego pojęcia”³³. Mickiewiczowskie „skrzydlate słowa” zawsze odsyłają do macierzystego kontekstu. Każdorazowe przywołanie słów „Litwo! Ojczyzno moja” wiąże się z emocjonalnym stosunkiem wobec cytatu ze względu na szczególnego adresata apostrofy, bo „Litwa to większość słowa modlitwa”³⁴, i z uwagi na autorytet autora. Toteż Mickiewiczowska *Inwokacja* pełni rolę „kresowego pacierza” i w takim znaczeniu jej fragmenty cytowano w wileńskiej poezji. Modlitewny charakter apostrofy uwypuklony jest w utworze Łopalewskiego pt. *W Druskiennikach*:

Po tamtej stronie rzeki [...]

usłyszysz śpiewną mowę lub stłumiony śmiech

i ton pieśni litewskiej obcy a szczególny.

[.]

Cisza... Na próżno ucho natężyć spragnione,

pośród głosów dalekich milczy jeden głos,

i tylko ptak lecący z tej na tamtą stronę

spina lotem upartym to, co zerwał los.

I stoimy w zadumie, aż z kępy sitowia

wiatr nam modlitwę podpowie.

Wiatr szepnie: Litwo, ojczyzno moja,

a my: ty jesteś jak zdrowie³⁵.

Litwa jawi się tutaj jako kraina utracona, znajdująca się „po tamtej stronie rzeki”. Ten akwatyyczny motyw przywołuje na myśl analogiczny obraz rzeki-granicy, Niemna z *Konrada Wallenroda* (*Wstęp*, w. 7–13) – tam brzegi zwaśnionych

³² K. I. Gałczyński, *Szczęście w Wilnie*. „W niszy...” (dodatek do „Słowa”) 1934, nr 9, s. 2.

³³ Kraskowska, Legeżyńska, *op. cit.*, s. 454.

³⁴ Hulewicz, *Miasto pod chmurami*, s. 6. Zob. także utwór współczesnej nam poetki wileńskiej: K. Konecka, *Epilog. Mod-Litwa*. W: *Znad Wilii*. Warszawa 1991.

³⁵ T. Łopalewski, *W Druskiennikach*. „Środy Literackie” 1936, nr 5, s. 20.

plemion łączy „gałązka litewskiego chmielu” i „słowiki kowieńskiej dąbrowy”, tutaj mostem jest „lejący ptak”. W utworze Litwa nie jest pojmowana terytorialnie, jako określony obszar; kraj utożsamiony został z narodem, toteż znajduje się tam, gdzie brzmi ton litewskiej pieśni. W liryku Łopalewskiego zachował się etos poety-wygnańca. Apostrofa dotyczy jednak nie krainy lat dziecińczych, ojczyzny utraconej, ale ziemi obcej, odległej, nieznannej. Jest to zatem dramat nie tęsknoty za ojczyzną, lecz braku zakorzenienia, wyalienowania. Obraz taki współtworzy inne nawiązanie do mickiewiczowskiego wzorca – aluzja literacka do analogicznej sytuacji lirycznej. Wers „Cisza... Na próżno ucho natężyć spragnione” jest przywołaniem obrazu poety-pielgrzyma z *Sonetów krymskich* (chodzi o w. 13 *Stępów Akermańskich*). „Skrzydlate słowa” z *Inwokacji* cytowane są tutaj aprobatywnie, choć samo pojęcie ojczyzny pojmowane jest odmiennie niż w kontekście macierzystym przytaczanych słów.

Z potrzeby zakorzenienia w ojczyźnie wyrósł także liryk Kazimierzy Iłakowiczówny pt. *Wezwanie*. Podobnie jak w poprzednim utworze, stosunek podmiotu mówiącego do „kresowego pacierza” i jego adresata (Litwy-ojczyzny) ma charakter emocjonalny. Przywołanie cytatu wiąże się tutaj z repetycją pierwotnej sytuacji lirycznej:

O Litwo, o ojczyzno,
teraz się do mnie przyznaj.
Niczyją, z gniazda wypchniętą,
tutaj mię przygarnięto³⁶.

Jest to moment tęsknoty za ojczyzną utraconą. Topos Litwy-Arkadii w *Inwokacji* przywołuje obraz domu, swojskości (drugiego – obok ojczyzny – symbolu zakorzenienia). Liryczne wezwanie ukazuje sytuację bezdomności, braku przynależności do określonego „rodu”, jest ona symbolizowana przez metaforę „wypchnięcia z gniazda”. Biograficzna interpretacja wiersza Iłakowiczówny³⁷ nakazuje widzieć w motywie gniazda aluzję do smutnego dzieciństwa poetki, a w występującym w dalszej części utworu określeniu „żniwa” metaforę twórczości poetyckiej. Podobnie jak u Łopalewskiego, lecące ptaki są symbolem łączności z rajem (utraconym lub nieosiągalnym). Poetyckie wezwanie Litwy-ojczyzny pełni tutaj rolę klamry, jest zatem szczególnie akcentowanym wyrazem potrzeby powrotu do sytuacji zakorzenienia, ucieczki od bezdomności.

Trzecim „pokłosiem *Inwokacji* Mickiewicza”³⁸ jest wiersz bez tytułu Teodora Bujnickiego, o incipicie „LITWO, ojczyzno moja”. Początkowe słowa tego utworu są więc nawiązaniem dialogu z Mickiewiczowską *Inwokacją*. Cytat przekształca się w sieć odwołań aluzyjnych, ich odczytanie dopełnia interpretację utworu żagarysty. Litewski pejzaż tworzy tutaj mickiewiczowska rekwizytoria – malowane słowem obrazy „białych kościołów na płaskich wybrzeżach”, „jezior, szumiących trzcinami”, topól. Zarazem jest to poetycka polemika z obrazem Litwy wy-

³⁶ K. Iłakowiczówna, *Wezwanie*. W: *Słowik litewski*. Warszawa 1936, s. 22.

³⁷ Zob. W. J. Podgórski, *Myślenie Mickiewiczem*. (Iłakowiczówna, Bujnicki, Miłosz, Kijonka). W: *Litwa – Polska XIX i XX wieku. Inspiracje literackie, kulturalne, oświatowe. Wybór esejów*. Warszawa 1994, s. 149–151.

³⁸ Określenie Podgórskiego. Pod takim tytułem („*Litwo! Ojczyzno moja!*” *Pokłosie „Inwokacji” Mickiewicza*). Kowno 1992) drukuje on interpretacje poszerzone później w polskiej edycji książkowej (*Litwa – Polska XIX i XX wieku*, s. 8).

kreowanym przez wieszczka: krainie arkadyjskiej, „okolicy obfitej we zboże” przeciwstawiono „ziemię nieżyzną bławatków i ostów”, obraz „domów zapadłych w trumnę zgniłych ścian”; Mickiewiczowski opis zachodu słońca skontrastowano z inną wizją:

a wielkie słońce jak czerwony dzban,
na gęste chmury leje żywą krew³⁹.

Te wizyjne elementy litewskiego pejzażu nie współtworzą ładu i harmonii obrazu – elementy katastrofizmu wprowadzają do niego dysonanse. Pojawia się w tym wierszu również problem ojczyzny nie chcianej: „podarta wichrami jak wiszar, skrzywdzona przez stulecia i bóstwa”, nie może ona być miejscem zakotwiczenia. Nieafirmatywna postawa wobec ojczyzny motywowana jest trudną akceptacją krainy „upartych niepogód”. Bujnicki, cytując „słowa naszego pacierza”, jednocześnie podejmuje polemikę z Mickiewiczowskim rozumieniem ojczyzny; nie jest to negacja mitu ojczyzny w ogóle, lecz jej arkadyjskiej mitologizacji, zderzenie rajskiego obrazu ojczyzny wspomnianej przez poetę-wygnańca i ojczyzny widzianej przez wileńskiego katastrofistę. Poetyckie słowa, w których „brakuje wiary i nadziei”, są polemiką z wyznaniem wiary w powrót na łono ojczyzny – Arkadii.

Pierwsze wezwanie Litwy-Ojczyzny, aktualizowane w wileńskich utworach, ulega sakralizacji. Modlitewny charakter Mickiewiczowskiej apostrofy uwypuklony jest poprzez jej nowy kontekst: u Bujnickiego – wiersza-pacierza, u Iłakowiczówny – poetyckiej litanii. Nawiązania te są afirmatywne wobec wzorca, toteż przedmiotem polemiki mogło być samo rozumienie pojęcia ojczyzny (jak u Łopalewskiego i Bujnickiego), a nie Mickiewiczowskie słowa.

Ukazanie wykrzyknienia „Litwo! Ojczyzno moja” w różnych kontekstach uwypukla wieloznaczność słowa „Litwa”. W macierzystym kontekście adresatem apostrofy była Wspólnota Obojga Narodów – Litwa Mickiewiczowska. Na początku XX wieku wraz z rozwojem nacjonalizmów polskiego i litewskiego („litwomanią to wówczas nazywano”⁴⁰) stopniowo zmieniało się rozumienie pojęcia Litwy i Litwina. Dualizm Litwy Środkowej i Kowieńskiej sprzyjał temu procesowi: Litwin Mickiewiczowski nie mógł być utożsamiany z Litwinem w wąskim znaczeniu narodowościowym. Umiłowanie litewskiego pejzażu dyktowało pojmowanie Litwy jako określonego terytorium – takie rozumienie tego pojęcia było spadkiem po rzeczywistości historycznej, następstwem Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Cytowane „pokłosia *Inwokacji*” ilustrują, z jednej strony, inny niż w *Inwokacji*-wzorcu sposób rozumienia Litwy-ojczyzny (zwłaszcza w wierszu Łopalewskiego), z drugiej strony – są wyrazem tęsknoty za Mickiewiczowską Litwą i żalu „po rozdarciu Litwy na dwie połowy; na tę, co Unię z Polską zerwała, i na tę, co Unii z Polską pozostała wierna”⁴¹.

Interesujący z punktu widzenia poetyki reminiscencji jest inny tekst Bujnic-

³⁹ T. Bujnicki, *LITWO! Ojczyzno moja... W: W połowie drogi*. Wilno 1937, s. 29.

⁴⁰ Zob. W. Meysztowicz, *Litwa Środkowa*. W: *Gawędy o czasach i ludziach*. Londyn 1993, s. 31.

⁴¹ W. Dobaczewska, *Słowiki litewskie*. „Środy Literackie” 1936, nr 5, s. 19. Mianem „słowików litewskich” określa Dobaczewska m.in. T. Łopalewskiego i K. Iłakowiczównę, których teksty cytuje.

kiego, pt. *Mickiewicz*. Wiersz ten powstał po 1939 roku, jednak przywołanie obrazów w nim zawartych wydaje się istotne z uwagi na omawiane tutaj kwestie. Bogato inkrustowany różnymi typami mickiewiczowskich odniesień utwór stanowi kolaż aluzji literackich i tematów imiennych. Jego lektura uruchamia pamięć wielu fragmentów dzieł wieszczca. Sieć międzytekstowych nawiązań tworzy obrazy „kraju lat dzieciennych” – przy tym zostaje zachowany iluzyjny charakter tego pojęcia. Zmitologizowana w kontekście macierzystym kraina szczęśliwości tutaj jawi się jako obszar niedostępny:

Śnieg zawiął wszystkie drogi. Stały jeziora.
[.]
Licząc szlaki północy, południa i wschodu
Brniemy w głębokie zasy, w kruchą błot polewę.
Oto kraj lat dzieciennych na trzy klucze lodu
Zamknięty, otoczony mroźnych burz powiewem⁴².

Uczynienie tej krainy nieosiągalną enklawą szczęśliwości wzmacnia jej arkadyjskość. Jednak kolejne wersy stanowią zaprzeczenie mitu „lat dzieciennych”:

Tam nad Niemnem szeroko rozciągnięte pola
I Świtez jasno świeci w ciemnym borze Płużyn.
W Soplicowie dziś pusto. Zrąbano topole
I nie wrócił Tadeusz z dalekiej podróży⁴³.

Poetycki pejzaż, tworzony poprzez aluzyjne nawiązania do obrazów z Mickiewiczowskich tekstów („łąk zielonych / szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągniętych” z *Inwokacji* i „Płużyn ciemnego boru” ze *Świtezi*), dotknięty został piętnem „apokalipsy spełnionej”. Topole w kontekście macierzystym (*Inwokacja*, w. 27–28) chroniące dwór szlachecki od „wiatrów jesieni”, tu zrąbane, są symbolem degradacji krainy „lat dzieciennych”, zaprzeczeniem jej arkadyjskości. Zagłada krajobrazu była częstą u kresowca figurą utraty miejsc własnych, mających wartość⁴⁴, obraz powalonych drzew (symbolizujących zakorzenienie) wiąże się zatem z pojęciem bezdomności, braku zakotwiczenia. Kraina będąca zaprzeczeniem mickiewiczowskiego wzorca nie może już być azylem, tym większa jest jego iluzyjność. Kraje szczęśliwości, sytuowane w miejscach, które w pierwotnym kontekście były idealizowane (arkadyjska nadniemeńska ziemia, baśniowa Świtez, peryferyjny zaścianek Dobrzyńskich), teraz niedostępne, stają się przedmiotem tęsknoty. Pragnienie odszukania nie zdegradowanej krainy „lat dzieciennych” potęguje aluzja zawarta w wygłosie utworu:

A bruk miłego miasta parzy nasze stopy,
Jak kiedyś parzył Twoje twarde bruk paryski⁴⁵.

Sytuacja liryczna emigracyjności (nawiązująca do „dumania na paryskim bruku” z *Epilogu do Pana Tadeusza*) pogłębia sytuację tęsknoty za ideałem, obraz wykorzenienia i tułactwa.

⁴² T. Bujnicki, *Mickiewicz*. W: *Wiersze wybrane*, s. 152.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Uliasz, *op. cit.*, s. 63.

⁴⁵ Bujnicki, *Mickiewicz*, s. 153.

Stylizacje i parafrazy

Szczególną egzemplifikacją żywotności tradycji jest stylizacja literacka. Przedmiotem zabiegów stylizacyjnych może być konkretny tekst, gatunek literacki, ale również indywidualny styl pisarski. Ten rodzaj dialogu między tekstami przybiera różne formy, w zależności od intencji autora, jego stosunku do wzorca stylizacyjnego. Imitacja czyjegoś tekstu (czy stylu) czasem służy celom parodystycznym, literackiej zabawie (jak w przypadku pastiszu), może być także świadectwem uznania cudzej wypowiedzi za wzorcową. Imitacja ta dotyczy stylu pisarskiego, który uległ konwencjonalizacji, zarazem jego wskrzeszenie świadczy o żywotności czyjegoś sposobu mówienia, choć parodystyczne wersje stylizacji uwypuklają często skostnienie stylu, który naśladują.

„Mówienie Mickiewiczem” w utworze Witolda Hulewicza pt. *Miasto pod chmurami* jest przykładem stylizacji akceptatywnej⁴⁶. Wzorcem dla tego wiersza był styl poetycki realizowany w konkretnym tekście – *Panu Tadeuszu*:

Takich chmur, jak nad Wilnem, nie ma w żadnym kraju.
Tu, kiedy księżyc ciężki w noc za pługiem kroczy,
one mu wicherów bryzgi sypią w jasne oczy
i skiby obsiadają, jak goście z wyraju⁴⁷.

Tekst Mickiewiczowski ewokowany jest poprzez stylizację metryczną. Tok rytmiczno-intonacyjny upodabnia wiersz do wzorca, utwór ma bowiem kształt 13-zgłoskowca. Nawiązania dotyczą także warstwy tematycznej. Opis Hulewicza przywołuje na myśl analogiczny obraz „gry obłoków” w *Panu Tadeuszu* (ks. III, w. 634–653). Rekonstrukcja stylistyczna polega na naśladowaniu sposobu obrazowania (opis zbudowany jest za pomocą zabiegów identycznych jak we wzorcu: personifikacji i animizacji chmur, a także porównań homeryckich), a zwłaszcza strategii „widzę i opisuję”. „Mówienie Mickiewiczem” widoczne jest również w nadaniu opisywanemu litewskiemu krajobrazowi waloru niepowtarzalności i jedyności⁴⁸ („Takich chmur, jak nad Wilnem, nie ma w żadnym kraju”). Stylizacja jest w tym utworze dominantą kompozycyjno-wersyfikacyjną, toteż restytucja Mickiewiczowskiego stylu nie jest epigońskim naśladownictwem, tylko poetycką zabawą.

Stosunek do tekstu-wzorca komplikuje się w parafrazach, będących swobodnymi przeróbkami czyjegoś utworu, „w sferę parafraz wchodzi zawsze pewien element agresji”⁴⁹. Przykładem rozwijającego przekształcenia Mickiewiczowskiego tekstu jest wiersz postżagarysty Jana Huszczy pt. *Marzenie*:

⁴⁶ Terminem tym posługuję się za S. Balbusem (*Między stylami*. Kraków 1993, s. 61).

⁴⁷ Hulewicz, *Miasto pod chmurami*, s. 11.

⁴⁸ O wyjątkowym charakterze litewskich chmur niech zaświadczy opis wileńskiego krajobrazu widziany oczyma autora fotografii artystycznej – J. Bułhaka (*Krajobraz wileński*. W zb.: *Wilno i Ziemia Wileńska. Zarys monograficzny*. T. 1. Wilno 1930, s. 72. Podkreśl. i. W.): „Gdzie na zachwalonym południowym niebie [...] zobaczy kto takie cuda, jakie u nas są codziennym zjawiskiem? Chmury – upiory i apokaliptyczne zwierzęta, chmury – śnieżne górskie szczyty i zastygłe lodowce; [...] tysiączne zatory kształtów wabiących nieznużenie oko, n i e n a p o t y k a n y c h, wieczyste różnych i zmiennych”.

⁴⁹ J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*. W: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 361.

O gdybym kiedyś dożył tej pociechy,
 by awangarda zbłądziła pod strzechy!
 [.]
 by Zagórskiego bez miary wielbiono,
 by głośno nawet Piętaka chwalono –
 i oby starcy w wieczory zimowe
 deklamowali utwory Kurkowe,
 a znów staruszki z kwitnącym obliczem
 odpowiadały im – Czechowiczem⁵⁰.

Obiektem parafrazy uczyniono tym razem fragment *Epilogu* epopei narodowej. Nawiązanie jest uchwytnie dzięki początkowym wersom, całość została zbudowana na zasadzie swobodnego rozwinięcia wzorca (z zachowaniem układu wersyfikacyjnego). Parafrastyczne przekształcenie tekstu z kanonu narodowego może mieć charakter obrazoburczy, naruszać *tabu* dzieła uświęconego w świadomości narodowej. Utwór Huszczy nie ma jednak wydźwięku parodystycznego, nie został bowiem tu ośmieszony wzorzec stylizacyjny (fragment *Epilogu*), źródło komizmu tkwi raczej w planie treści, a zwłaszcza w niestosowności wysokiego stylu do tematu (czego wyrazem jest jedno z marzeń wypowiedziane w dalszej części wiersza: „by mocno trącał dusz dziewczęcych struny / panprzybosiowy do brzozy stosunek”). Mickiewiczowskie słowo nie stało się zatem przedmiotem drwiny, literacka forma pierwotekstu posłużyła raczej zabawie poetyckiej.

Kanon literacki, jak już zauważono, nie może być skamieniałym obiektem kultu. Tylko tradycja reinterpretowana jest wciąż żywotna. Zaktualizowanie tekstu literackiego w postaci parafrazy nie jest jednoznaczne z jego ośmieszeniem. Stosunek autora parafrazy do wzorca zależy od obiektu ośmieszania. Ostrze komizmu nie musi być skierowane przeciwko wartości pierwotekstu. Dla wilnian, sięgających po tekst Mickiewiczowski w celach stylizacyjnych, powszechnie znany wzorzec służył często celom pozaliterackim. Tymczasowi wilnianie, Witold Hulewicz i Tadeusz Łopalewski, są autorami parafrazy pt. *Do matki wilnianki*⁵¹. Już tytuł wiersza podejmuje dialog z Mickiewiczowskim tekstem – jest to trawestacja (rozumiana jako użycie pewnego znanego wzorca literackiego do żartu na tematy nieliterackie⁵²) utworu *Do matki Polki*. Wileński wiersz może być odebrany jako naruszenie świętości wzorca. Wrażenie takie potęguje zderzenie treści obu utworów: patetyczny pierwotekst o tematyce patriotycznej, dotyczący istotnych dla narodu momentów dziejowych, posłużył do ilustracji stosunków panujących w Wilnie, gdzie „nikomu niepilnie”. Parafraza Hulewicza i Łopalewskiego udziela matce-wilniance wielu cennych rad, dostarcza zarazem (w sposób aluzyjny) informacji na temat studenckiego życia wileńskiego (oczywiście poprzez wyjaskrawienie niektórych aspektów):

Szanowna pani, źle się syn twój bawi!
 [.]

⁵⁰ J. Huszcza, *Marzenie*. „Kolumna Literacka” (dodatek do „Kuriera Wileńskiego”) 1936, nr 286, s. 13.

⁵¹ Tekst przytacza J. Huszcza w książce *Wspominki nie zawsze frasośliwe* (Łódź 1960, s. 45–46).

⁵² Tak rozumie trawestację Ziomek (*op. cit.*, s. 366–367). W jego ujęciu trawestacja jest rodzajem parafrazy komicznej.

Każde mu wcześniej do Żorzów i Sztrali
 iść na rozmowy i wnikać głęboko,
 kogo się gani i za co się chwali
 nad mędrca szkiełko profesora Oko.
 [.]
 Tam się zgizberci, okłosi, zbułhaczy,
 łopalizując lorenczystym szramem,
 tam się rozhuli, zwęślawszczy, zdobaczy,
 zaruszczycony romernie na amen.

Utwór jest nieczytelny bez znajomości aktualiów międzywojennego Wilna (zwłaszcza przekształconych w cytowanych strofach nazwisk animatorów życia kulturalnego). Komizm wiersza tkwi w powstałym w ten sposób obrazie rzeczywistości miasta. Trawestacja Łopalewskiego i Hulewicza nie jest odczuwana jako nadużycie sakralności, zaktualizowanie wzorca służy celom satyrycznym. Parafraza komiczna nie degraduje wysokiego stylu i wzniosłego tematu wiersza Mickiewicza. Stylizacja lub parafraza są niekiedy rodzajem zabawy literackiej z tekstem-wzorcem. Ludyczne aspekty tych form nawiązań międzytekstowych widoczne są zwłaszcza w twórczości zamkniętego klubu artystycznego – wileńskiej „Smorgonii”.

Smorgońskie ballady

Nurt twórczości ludycznej, charakterystyczny dla całego Dwudziestolecia, znalazł w Wilnie ciekawe formy realizacji. Obok działalności Zespołu Szopki Akademickiej, radiowej „Kukułki Wileńskiej” rozwijała się ludyczna twórczość literacka. Autorstwo satyrycznych i humorystycznych tekstów ukrywane było pod pseudonimami. Na łamach czasopism wileńskich drukowali fikcyjni twórcy – Aron Pirnas (pseudonim literacki żagarystów: Teodora Bujnickiego, Józefa Maślińskiego, Czesława Miłozsa, Aleksandra Rymkiewicza, Jerzego Zagórskiego i Jana Huszczy⁵³) w „Kolumnie Literackiej” (satyrycznej wersji „Kolumny Literackiej” – dodatku do „Kuriera Wileńskiego”) oraz Felicja Romanowska (rzekoma autorka *Wileńskiej powieści kryminalnej*⁵⁴ w odcinkach, pod jej nazwiskiem ukrywali się: Józef i Stanisław Mackiewiczowie, Jerzy Wyszomirski i Walerian Charkiewicz) w „Słowie”. Twórcy ci kultywowali literackie formy stylizacyjne: potomek Kuźmy Prutkowa (Aron Pirnas) uprawiał parafrazy literackie⁵⁵, autorka *Wileńskiej powieści kryminalnej* parodiowała gatunek. Jednak intencją ich działalności literackiej nie była wyłącznie zabawa tekstem czy gatunkiem. Powieść odcinkowa Romanowskiej stanowiła funkcjonalne wykorzystanie powieści kryminalnej do celów parodystyczno-satyrycznych⁵⁶. Podobny charakter miały smorgońskie pa-

⁵³ Zob. J. Huszcza: *Prutkow i Pirnas*. „Poezja” 1981, nr 5/6, s. 61–62; *Wspominki nie zawsze frasobliwe*, s. 63–66.

⁵⁴ Zob. F. Romanowska, *Wileńska powieść kryminalna*. Wstępem i przypisami opatrzył W. Lewandowski. Londyn 1995 (zwłaszcza wstęp).

⁵⁵ Zob. m.in. parafrazę o proweniencji mickiewiczowskiej nawiązującą do wersów 1–2 księgi XI *Pana Tadeusza*, powstałą „przy współudziale” J. Zagórskiego, rozpoczynającą się od słów: „O Bąku ów! Kto cię dziś nie zna w naszym kraju!” (cyt. za: S. Lorentz, *Album wileńskie*. Warszawa 1986, s. 188–189).

⁵⁶ Zob. W. Lewandowski, wstęp w: Romanowska, *op. cit.*, s. 20–25.

rafrazy *Ballad i romansów* (autorami tekstów dla „Smorgonii” byli Witold Hulewicz, Tadeusz Łopalewski i Teodor Bujnicki). Aktualizacja gatunku romantycznego polegała na nadaniu konkretnej balladzie charakteru współczesnego. Zachowywano układ fabularny, zmiany dotyczyły tylko personaliów (bohaterami parafraz czyniono znanych wilnian) i miejsca „dziania się” (realia odnosiły się do międzywojennej „Florencji Północy”). Wprowadzenie wileńskiego konkretnością Mickiewiczowskie ballady i nadawało im charakter utworów zaangażowanych satyrycznie. Smorgońskie trawestacje nie były zatem wyłącznie literacką zabawą, za pomocą karykatury i wyjaskrawienia piętnowano w nich różne przejawy ówczesnego życia społeczno-kulturalnego. Zaangażowany charakter ballad wygłaszanych w „Smorgonii” widoczny jest w trzech trawestacjach Łopalewskiego⁵⁷. Są one echem konfliktu Mackiewiczowskiego „Słowa” z Radą Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych (a zwłaszcza z Hulewiczem) i pośrednią reakcją na pamfletowe ujęcie „elity wileńskiej” w „powieści kryminalnej” Romanowskiej. Toteż ostrze satyry wszystkich trzech trawestacji skierowane jest przeciwko redaktorowi „Słowa” i felietonistom „królewskiego organu ziemiańsko-papieskiego” (jak nazwano dziennik w jednej z ballad). Źródło komizmu tkwi w karykaturze tych postaci, wykorzystany został również humorystyczny efekt niespodzianki, wynikający z uwspółcześnienia bohaterów ballad. W parafrazie *Pani Twardowskiej* Hulewicz „na dzień kielicha” znajduje... Wysza (Jerzego Wyszomirskiego). Wśród prób, którym ma być poddany felietonista „Słowa”, jest umieszczenie smorgońskiego godła – niedźwiedzia – na sztandarze „Słowa” zamiast żubra (dziennik nazywano organem „żubrów wileńskich”, ziemiaństwa). W trawestacji *Powrotu taty* tenże Hulewicz wraz z dziećmi (pracownikami rozgłośni radiowej) napadnięty przez zbójców ze „Słowa” prosi:

Ach, bierzcie radio, ach, bierzcie anteny,
Tylko puszczajcie nas zdrowo,
Mogę przeczytać każdy inny dziennik,
Byle nie było nim „Słowo”.

W utworze *To lubię. Ballada regionalno-kryminalna* narrator (Tadeusz Łopalewski), jadąc do Lazara (tj. do żydowskiej restauracji wileńskiej) „w czas noclegu”, zaklęciem „to lubię” wywołuje grzeszną duszę „Wysza, wrzuconego w potoki redakcji, pośród jęków i zgrzytania zębów” przez Stasia (oczywiście Mackiewiczza). Parafrazy te mają charakter środowiskowy, wypchione aktualiami ocalają od zapomnienia wileński konkret. Skarykatyzowane postaci wskazane są imiennie – ludyczne parafrazy tekstów Mickiewiczowskich przekształcają się w chłostzącą satyrę. Wykorzystany jest przy tym jednoznaczny podział bohaterów świata balladowego na złych i dobrych: wilnianie poddani karykaturze zawsze znajdują się po stronie świata zła (tak więc „Wysz” jest potępioną duszą i Mefistofeilesem). Parafrazy ballad romantycznych służyły też czasem satyrze dobrotliwej. Na jednym z wieczorów smorgońskich Rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych i Związek Zawodowy Literatów Polskich żegnały opuszczającego Wilno Stanisława Lorentza trawestacją *Świtezianki*:

⁵⁷ Zamieszcza je Lorentz (*op. cit.*) – s. 135–139: *To lubię. Ballada regionalno-kryminalna*; s. 168–170: *Ballada* (trawestacja *Powrotu taty*); s. 194–196: *Ballada Łopalewskiego*, parafrazująca *Panią Twardowską*.

Jakiż to chłopiec piękny i młody,
Jakaż to obok dziewica? [tj. żona Lorentza – I. W.]
Co dzień do biura bieżną w zawody,
Aż wiatr im rumieni lica?⁵⁸

W Mickiewiczowskie teksty wpisywano więc również humorystyczne portrety członków „Bandy Cyganów”, wileńskiej szopki środowiskowej.

Komizm tekstów ludycznych ma niekiedy charakter degradacyjny – obniża wartość pewnego społecznie ustalonego *sacrum*. Parafrazy związane są z literacką grą, zabawą tekstem – każda parafraza zawiera jednak elementy agresji wobec wzorca. Jeśli przekształca się uświęcony w świadomości zbiorowej tekst pochodzący z kanonu literackiego – stopień tej agresji jest większy. Degradacji ulegają zwłaszcza wzorce o charakterze koturnowym, takie jak *Do matki Polki*. W wileńskim utworze nie zostało jednak naruszone literackie *sacrum*: przedmiotem żartów w wierszu *Do matki wilnianki* był temat pozaliteracki – środowisko akademickie widziane z satyrycznej perspektywy poetów-przybyszów. Nawet sakralizowana tradycja żywi się czcią i bluźnierstwem. Trawestacja Mickiewiczowskich tekstów (zwłaszcza ballady – gatunku o stylu niższym) nie jest zatem szyderstwem, raczej świadectwem żywotności tekstu romantycznego.

⁵⁸ Cyt. za: Lorentz, *op. cit.*, s. 193.