

„I przystąpiwszy cicho szepnęła...”. Michała Żebrowskiego miłosno-poetyckie dialogi z muzyką w tle (na marginesie teorii korespondencji sztuk i romantycznych sposobów odbioru tekstu literackiego).

I. Na wstępie

Truizmem jest stwierdzenie, że postępująca w coraz szybszym tempie mediatyzacja kultury¹ stwarza nowe sytuacje odbiorcze dla tekstów przynależnych do kultury określanej jako wysoka. W trwającym napięciu tworzącym się pomiędzy klasycznym odbiorem tekstów literackich (odczytanie tekstu drukowanego w formie tradycyjnej książki) a odbiorem proponowanym przez nowe media i ich nośniki (odnalezienie tekstu w Internecie, odczytanie go z ekranu komputera w wersji zdigitalizowanej, odsłuchanie tekstu zapisanego w wersji cyfrowej na własnym odtwarzaczu MP3, odsłuchanie audiobooka itd.) literatura, w tym także poezja – chciałoby się powiedzieć „poezja klasyczna lub tradycyjna”, tworzona przez poetę, przelewającego myśl na papier w postaci wersów lub zbitek słów, bez względu na epokę literacką, szkołę poetycką i styl pisarstwa, w odróżnieniu od rozwijającej się np. we współczesnej kulturze poezji cybernetycznej, w której prócz autora rolę konstruktywną odgrywa kod komputerowy, podejmujący grę z odbiorcą² – poszukuje dla siebie miejsca i staje się uczestnikiem zaciętej rywalizacji, w której nagrodą ma być zainteresowanie ze strony odbiorcy. „Poezja tradycyjna” staje w szranki o możliwość, poza dobrze znaną sytuacją szkolnego odbioru tekstu w ramach procesu edukacji literackiej, funkcjonowania w świadomości szerokiej grupy odbiorców i spełniania funkcji, jakie przypisano jej przede wszystkim w okresie romantyzmu. Nowe media mogą jej w tym pomóc, ale i także jej zagrozić.

¹ Pod terminem *mediatyzacja* rozumiem wpływ, jaki współczesne, nowe media wywierają na kulturę i człowieka w niej funkcjonującego.

² O cyberpoezji zob. M. Pisarski: *Poezja pod prądem O poezji cybernetycznej*, <http://epolis.sienko.net.pl/biblioteka/czytelnia/poezja-pod-pradem-o-poezji-cybernetycznej>, 2 maja 2009; *poezja cybernetyczna – samookreślenie*, <http://szafranchinche.ovh.org/teor/samookreślenie.html>, 2 maja 2009; M. Pisarski: *Poezja ex Machina. Nowy numer pisma "Techsty"*, http://www.wiadomosci24.pl /artykul/ poezja_ex_machina_nowy_numer_pisma_techsty_83250.html, 2 maja 2009. Warto odwiedzić także stronę www.CyberPoezja.com, gdzie znajdujemy prowokacyjny podtytuł tejże strony w brzmieniu: „wiersze generowane przez automat do lodów” oraz link *Poeta*, pod którym czytamy: „Strona zawiera wierszyki wygenerowane przez automatyczny program *Poeta 1.26*”. Rozwój poezji cybernetycznej wprowadził w strefie nowych mediów rozdział na „poezję na ekranie” (np. cyfrowych wersji wierszy, które można następnie wydrukować) i „poezję dla ekranu”, gdzie ekran komputera stanowi scenę, na której rozegra się „coś”, w czym uczestniczy autor, kod komputerowy i aktywny odbiorca. Należałoby przy tym podzielać pamiętań, że poezję można również zaśpiewać i, jako utwór muzyczny, zapisać w postaci cyfrowej, w formacie zapisu plików dźwiękowych.

W niniejszym artykule chcę pokazać, na ile sposób wykonania tekstów poetyckich i metody ich rozpowszechnienia przez nowe media zaproponowane przez aktora – Michała Żebrowskiego – przy okazji wydania płyt *Zakochany Pan Tadeusz* i *Lubię, kiedy kobieta...*, mogą stanowić kontynuację XIX – wiecznej tradycji przekazu i odbioru tekstu literackiego, a na ile wprowadzają zmiany w stosunku do dawnego modelu komunikacji między twórcą a odbiorcą. Na wstępie należy także zaznaczyć, że zagadnieniem, wokół którego niniejszy tekst został stworzony, jest romantyczna koncepcja korespondencji (syntezy) sztuk, która zaowocowała zainteresowaniem problematyką koegzystencji poezji i muzyki. Utwory poetyckie wykonane przez Żebrowskiego stanowią kontynuację tych zainteresowań.

II. O romantycznej koncepcji korespondencji sztuk słów kilka.

W filmie *Trędowata* (1976) w reżyserii Jerzego Hoffmana, stanowiącym ekranizację bestsellerowej powieści Heleny Mniszkówny, widzimy scenę, w której główna bohaterka, Stefania Rudecka, przy akompaniamencie fortepianu śpiewa słowa wiersza Adama Mickiewicza zatytułowanego *Do M****.³ Mało kto zdaje sobie sprawę z tego, że muzykę do słów Mickiewiczowskiego tekstu skomponował Fryderyk Chopin, całości zaś nadał tytuł *Precz z moich oczu*, co stanowiło początkowe słowa utworu poety. W ekranizacji Hoffmana bohaterka z egzaltacją oddaje się muzykowaniu. Gra i śpiew nie są tu jednak obliczone na czczą zabawę. Pełnią one, w filmie traktującym o uczuciach rodzących się między kobietą i mężczyzną, rolę nadrzędną. Otóż śpiew Rudeckiej stanowi wyraz jej skrytych uczuć i ma moc przywoływania partnera. Wszak w końcowych partiach pieśni zjawia się w salonie Waldi Michorowski. To przykład sytuacji, w której istnieją przeszkody dla otwartego wyrażania uczuć, i w której muzyka może stać się „sublimacją uczuć podświadomych.”⁴

Romantyczna teoria korespondencji sztuk narodziła się we Francji. To twór nadal nie do końca jasny i oczywisty. Próżno szukać odrębnego traktatu, który mówiłby wyłącznie o tym zjawisku estetycznym, choć w pismach teoretycznych i w tekstach literackich niemalże wszystkich romantyków znajdziemy jej echa. Teoria ta doprowadziła do upowszechnienia się przekonania, że poszczególne sztuki – poezja, muzyka, malarstwo – wyrastają ze wspólnego źródła, za które uważano twórczą świadomość i kreatywność człowieka.⁵ Romantycy wypowiadali się na temat powinowactwa poezji i muzyki, nie biorąc pod uwagę fizycznych

³ *Trędowata*, reż. J. Hoffman, „Silesia” 1976.

⁴ J. Kolbuszewski: *Muzyka jako romantyczny „głos uczuć”*, w: Karol Lipiński. *Życie, działalność, epoka*, t. 3, red. D. Kanafa i M. Zduniak, Wrocław 2003, s. 17. Kolbuszewski odnalazł w powieści *Bez przesądów* (1847) Pauliny Wilkońskiej scenę korespondującą z przedstawionym fragmentem *Trędowatej*.

⁵ J. Skarbowski: *„Taka pieśń jest siła, dzielność,/Taka pieśń jest nieśmiertelność!”*. *Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003, s. 13.

właściwości dzieł, choć zdawali sobie sprawę z faktu, że każda ze sztuk mówi innym językiem i ma różny wyjściowy budulec, a określenie, jaki dokładnie dźwięk muzyczny ma odpowiadać poszczególnym głoskom lub słowom, jest właściwie niemożliwe.⁶ Romantyczną domeną poezji i muzyki były uczucie, wyobraźnia, pierwiastek duchowy, a skoro udało się wyznaczyć wspólny dla tych sztuk teren, uznano, że obie te sfery estetyki koniecznie muszą ze sobą współpracować. Krytyk literacki, Jan Ludwik Żukowski, napisał w 1828 r., że „żywoły, tworzące sztuki piękne, najdują się wszystkie w duszy człowieka.”⁷ On też, dzieląc sztuki na trzy „oddziały”, poezję i muzykę nazwał sztukami głównymi, zaś deklamację przejściem z tej pierwszej do drugiej.⁸ Adam Mickiewicz pytał: „Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie?”⁹ W innym miejscu twierdził, że muzyka jest „głosem uczucia.”¹⁰ Wtórował mu w tym Zygmunt Krasiński, dla którego muzyka była „najwyższą mową ludzkości, łączącą nas z zaświatem duchów, wyrażającą wszystkie uczucia, na które słów nie mamy [...]”¹¹ Zupełnie podobne poglądy miała George Sand, która uważała, że muzyka „jest objawem nieskończoności i uczuć wyższych, niż wyrażalne w słowie. [...] pozwala nam ujrzeć [...] przedmioty, do których przenosi naszą wyobraźnię.”¹² Zauważmy, że u Sand wprowadzona została wyobraźnia, która przez romantyków traktowana była jako kategoria poznawcza, przeciwstawiana nauce, pozwalająca wyjaśnić wszystko poza nauką¹³ oraz funkcjonująca jako organ poznania dzieła sztuki. Jeśli do powyższych poglądów dołączymy wypowiedzi traktujące o istocie poezji, stanie się zrozumiałym, skąd pochodziło tak łatwe łączenie sztuki poetyckiej i muzycznej. Za przykład niech posłuży opinia Lamartine’a, dla którego poezja była: „Wcieleniem tego, co człowiek ma najintymniejszego w sercu i najbardziej boskiego w myśli [...]. To równocześnie uczucie i wrażenie, duch i materia, [...] idea dla duszy, obraz

⁶ Pojawiły się późniejsze koncepcje, z których wynikało, że samogłoski są bardziej muzyczne od spółgłosek. J. Tenner, *Technika żywego słowa*, Lwów 1932, twierdził, że samogłoska A miała oznaczać jasność, czystość, pełnię, O – uroczyść i wspaniałość, U - zgryzotę i żal.

⁷ J. L. Żukowski: *O sztuce*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, wyd. 2, uzup., Wrocław 2000, s. 179. Dla porządku warto dodać, że Żukowski zaliczył do drugiego „oddziału” malarstwo, rzeźbę, architekturę, które uznał za podrzędne wobec poezji i muzyki. Trzeci „oddział” stanowiły sztuki przechodnie, np. deklamacja.

⁸ *Ibidem*, s. 178.

⁹ A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski, *Dzieła* (wyd. jubileuszowe), t. 10, Warszawa 1955, s. 168, cyt. za: Cz. Zgorzelski: *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, pod red. T. Weissa, Kraków 1984, s. 7.

¹⁰ J. Kolbuszewski: op. cit., s. 12.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Sand: *Consuelo*, tłum. J. Woronow, cyt. za: I. Woronow: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 60.

¹³ Zob. M. Cieśla-Korytkowska: *Romantyzm a poznanie*, w: *tejsze, O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 25.

dla wyobraźni i muzyka dla uszu.”¹⁴ Korespondencja sztuk znajdowała najpełniejszy wyraz w momencie konkretyzacji dzieła sztuki, czyli jego wykonania, zatem traktowana była także jako narzędzie interpretacji, na co zwróciła uwagę Ilona Woronow¹⁵, a wcześniej Alina Kowalczykowa, która, odnosząc się do epistemologicznej kategorii wyobraźni, twierdziła, że wykorzystując muzykę dla pełniejszej interpretacji dzieła literackiego dążono do „zapełnienia sobie w wyobraźni miejsc w języku danej sztuki niewyraźnych.”¹⁶ I wypada w tym miejscu zgodzić się z Kowalczykową. Muzyka pozwalała na wypełnienie istniejących w utworze poetyckim „miejsc niedookreślenia” i pozwalała na głębsze odczuwanie, dlatego tak bardzo jej poszukiwano.

III. O tym, jak poezja przy akompaniamencie muzyki wyszła z kart tomików w przestrzeń salonu

Tytuł rozdziału przywodzi na myśl obraz upersonifikowanych sztuk przechadzających się w przestrzeni salonu literacko-artystycznego. Może daleko posunięte to wyobrażenie, lecz nie bezpodstawne. Dziewiętnastowieczny, romantyczny salon artystyczny był miejscem, w którym wytworzył się specyficzny styl bycia. Ówczesna obyczajowość wymagała posiadania zdolności muzycznych, oratorskich, improwizacyjnych, czy deklamacyjnych¹⁷, a, jak podkreślono wcześniej, deklamacja miała odgrywać funkcję łącznika pomiędzy poezją a muzyką, często zresztą przekształcała się w sposób wykonania utworu, który dziś nazwalibyśmy melorecytacją, jeśli ktoś akompaniował deklamującemu. Poezja zatem funkcjonowała w obiegu ustnym, stwarzając okoliczności wiązania jej z muzyką.

Możliwość częstego obcowania z muzyką miała dla ówczesnego odbiorcy ogromne znaczenie. Decydowała o tym przede wszystkim świadomość epoki, która w muzyce upatrywała siłę tajemną, poruszającą głębię i oddającą najsubtelniejsze uczucia.¹⁸ Jeśli romantyk-twórca nie potrafił sam układać nut do własnej poezji, oczekiwał, aby uczynili to kompozytorzy, po czym utwór wykonywano przed salonową publicznością. Wysłuchanie go wywoływało silne emocjonalne przeżycie, nierzadko łązy, zaspokajając potrzebę estetycznych doznań. Czasem sytuacja komunikacyjna, w którą uwikłane były poezja i muzyka w salonie

¹⁴ A. Lamartine: *Destinées de la poésie*, cyt. za: I. Woronow: op. cit., s. 55-56.

¹⁵ I. Woronow: op. cit., s. 50.

¹⁶ A. Kowalczykowa: *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 181.

¹⁷ Zob. Z. Szelaąg: *Ustny obieg nielegalnej literatury w okresie międzypowstaniowym. Wariant deklamacyjny*, w: *Instytucje – publiczność – sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, pod red. J. Kosteckiego, t. 2, Warszawa 1990, s. 57.

¹⁸ W takim duchu o muzyce wypowiadał się A. Einstein w książce *Muzyka w epoce romantyzmu*. Zob. J. Kolbuszewski: op. cit., s. 17.

artystycznym, ocierała się o niesamowitość. Tak działo się w przypadku improwizacji, które najczęściej odbywały się z towarzyszeniem muzyki. Poeta Antoni Edward Odyniec zapisał w swych *Wspomnieniach z przeszłości* relację z improwizacji Mickiewicza, podczas której:

Adam nagle zawołał na Frejenta, aby zagrał nutę *Filona*, którą zawsze lubił najbardziej; stanął w środku i zaczął improwizować balladę. [...] Poeta opowiadał z początku, a raczej nucił, spokojnie, ale twarz jego przeobraziła się nagle, głos nabrał dziwnej rozciągłości i mocy przy śpiewie strof ostatnich [...].¹⁹

Zwróćmy uwagę na czynność nucenia, które następnie przeszło w śpiew. Muzyka wywołała specyficzne zachowanie poety. Pozwoliła zastąpić recytację śpiewem, a z drugiej strony – odegrała rolę medium dla treści, które poeta pragnął przekazać. Mickiewicz nie pozwalał zapisywać swych improwizacji, podkreślając ich „chwilowość”²⁰ i jednokrotność, bowiem na tych dwóch zasadach była w salonie artystycznym budowana sytuacja komunikacyjna między nadawcą (twórcą, wykonawcą utworu poetycko-muzycznego) a odbiorcą (słuchaczem). Romantyzm obfitował w rytuały czytania i, jak się okazało, słuchania literatury, które miały uaktywnić wrażliwość odbiorcy. Jak podkreśliła Marta Zielińska, o wartości „literatury zaczynały decydować okoliczności zewnętrzne [...]”²¹, na które składały się, wprowadźmy roboczą terminologię, „sytuacje obcowania” z literaturą. Sytuacje owe tworzyła zarówno rzeczywistość, jak i proponowała w swych obrazach sama literatura. Uwagę zwraca upodobanie do intymnego odbioru tekstu. Bohaterowie literaccy często czytają wspólnie, w otoczeniu przyrody. Gustaw z IV cz. *Dziadów* Mickiewicza wspomina: „Tutaj na wzgórkach, Russa czytaliśmy razem.”²² W poemacie *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego znajdujemy natomiast passus: „Było to rankiem – pomnę – pod kaskadą.../ Byliśmy niczem niestrwożeni, sami,/ Czytając książkę pełną łez, ze łzami.”²³ Przeżycie literackie powstaje tu dzięki wzajemnym oddziaływaniom lektury i okoliczności towarzyszących. Romantycy pragnęli też intymnego słuchania muzyki i poezji, w zaciszu domowym, w najbliższym gronie, w nastrojowych warunkach, w których śpiewak lub deklamator mógł wyrażać najbardziej osobiste uczucia. To właśnie wtedy nawiązywała się głęboka i prywatna więź pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Słuchacz w trakcie wykonywania utworu przez artystę zaczynał z nim współodczuwać, współuczestniczyć w występie, czuł się

¹⁹ A. E. Odyniec: *Wspomnienia z przeszłości opowiedane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 285.

²⁰ M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984, s. 139.

²¹ Ibidem, s. 135.

²² A. Mickiewicz: *Dziady*, Warszawa 1998, s. 73.

²³ J. Słowacki: *W Szwajcarii*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, Kraków 1882, s. 124.

porwany przez wyjątkową aurę uczuciową i nastrój, mógł reagować emocjonalnie. Muzyka i poezja dawały w takich sytuacjach szansę na autentyczne doznania, wyjątkowe i jednorazowe, niemożliwe do powtórzenia kolejnym razem, bo niemożliwe było wierne powtórzenie okoliczności towarzyszących ich odbiorowi.

Praktykowane w okresie romantyzmu dopisywanie muzyki do znanych utworów literackich, przede wszystkim zaś do tekstów poetyckich spełniało dwie funkcje: ułatwiała zapamiętywanie tych utworów i umożliwiało pełniejszą ich interpretację, wzbogacając o nowe możliwości.²⁴ Praktyka ta oczywiście wyrastała z zapotrzebowania społecznego i wiązała się z modą koncertowania, spotkań w salonach, demonstrowania talentów. Modne było wspólne muzykowanie, w tym także śpiewanie, dlatego pojawiały się coraz częściej tomiki popularnych wierszy, wzbogacone ułożonymi do nich nutami. Prym wśród takich wydawnictw wiodł *Śpiewnik domowy* Stanisława Moniuszki, który zawierał nuty do tekstów poetyckich m.in. Johanna Goethego, Jana Czeczota (słynna *Prząśniczka*), Aleksandra Chodźki, Lucjana Siemieńskiego, Adama Mickiewicza (*Świtezianka*, a w zeszycie szóstym jego ballady i poezje) i wielu innych.²⁵ Popularność śpiewników Moniuszki spowodowała, że warszawski „Tygodnik Ilustrowany” mógł w 1860 r. napisać: „Już teraz mało koncertów, na których by piosnki Moniuszki się nie odzywały, nie ma salonu, gdzie by ich nie śpiewano.”²⁶ Wspólne śpiewanie zaspokajało potrzebę przeżyć estetycznych, wiązało głębokimi uczuciowymi więzami jego uczestników, stanowiło ważny element w miłośnej komunikacji, wytwarzało wspólnotę śpiewających/wykonawców i słuchających, pobudzało wyobraźnię, było doskonałą zabawą, wypełniającą czas. Bo choć romantyk przede wszystkim oddawał się głębokiej kontemplacji nad tekstem poetyckim i nad dźwiękiem mu towarzyszącym, doskonale wiedział, że obie sztuki można zużytkować w kontaktach towarzyskich. Poezję zaśpiewano i zagrano, a śpiew ten rozbrzmiewa po czasy współczesne.

IV. Poezja w nowych przestrzeniach.

Jerzy Skarbowski obliczył, że w latach 1820-1850 powstało 50 kompozycji muzycznych opartych o teksty Mickiewicza, w latach 1856-1899 ponad 170, a wieku XX ok. 100.²⁷ Kompozytorzy/muzycy wykazywali ogromne zainteresowanie twórczością poety, które nie opadło po dzień dzisiejszy. Utwory Mickiewicza przedstawiają głębokie wewnętrzne przeżycia człowieka, doskonale ujawniają stany psychiczne. Być może takimi kryteriami

²⁴ J. Kamionkova: *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.*, Warszawa 1970, s. 87.

²⁵ Ibidem, s. 88.

²⁶ Cyt. za: S. Wasylewski: *Życie polskie w XIX wieku*, Kraków 1962, s. 323.

²⁷ J. Skarbowski: op. cit., s. 200-201.

kierował się Michał Żebrowski decydując się na nowe, muzyczne wykonanie *Niepewności* tego poety. Gdy w 1999 r., przy okazji wydania płyty *Zakochany Pan Tadeusz*, na której Żebrowski wystąpił w roli recytatora fragmentów *Pana Tadeusza*, aktor ten wraz z Anną Marią Jopek zaproponował słuchaczom utwór zatytułowany *Wspomnienie*²⁸, stało się oczywistym, że Mickiewicza nadal można śpiewać, a kompozycje tworzone na kanwie jego słów pełnią funkcje podobne do tych, jakie pełniły w epoce romantyzmu, realizując teorię korespondencji sztuk, choć zmieniła się sytuacja poezji, strategie jej przekazu i odbioru za pośrednictwem nowych mediów. *Wspomnienie* zostało bardzo dobrze przyjęte podobnie, jak utwory, które Żebrowski zaproponował słuchaczom przy okazji wydania płyty *Lubię, kiedy kobieta...* (2001), na której aktor, w towarzystwie kilku polskich wokalistek, zaproponował własną interpretację miłosnych liryków, w tym Mickiewiczowskiej *Niepewności*, śpiewanej już wcześniej przez Marka Grechutę. Przyjrzyjmy się propozycjom Żebrowskiego bliżej.

Uwagę odbiorcy tekstów poetyckich wykorzystanych przez Żebrowskiego zwraca przekształcenie sytuacji komunikacyjnej wewnątrz znanych utworów. Zarówno *Niepewność* Mickiewicza, *Cnoty* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Przywitanie* Emila Zegadłowicza prezentują monologową sytuację podmiotu lirycznego (kobiety lub mężczyzny) borykającego się z własnymi emocjami. W wykonaniu Żebrowskiego i kobiet mu towarzyszących, znane liryki przyjmują postać damsko-męskich dialogów, pozwalających na głęboką analizę skomplikowanych zależności między kochankami. Sytuacja rozmowy jest jedynie wpisana w świat przedstawiony *Upojenia* Stanisława Grochowiaka, co Żebrowski doskonale wyzyskuje w wykonaniu z Anną Marią Jopek.²⁹ Dialog wprowadza napięcie między jego uczestnikami, zmuszając do interakcji. Role pełnione przez aktora i wokalistki zostały wyraźnie podzielone – kobieta śpiewa łagodnym głosem, a towarzyszy jej szeptała, ocierająca się o zmysłowość, recytacja mężczyzny, przy czym raz to on jest inicjatorem owej wyśpiewanej i wyrecytowanej rozmowy, jak np. w *Przywitaniu*, a innym razem ona, co słyszymy w *Niepewności*. Adam Mickiewicz wpisał w swą *Niepewność* moment indywidualnych rozważań mężczyzny nad swoimi uczuciami. Idąc tym tropem, wspomniany już Grechuta wyśpiewał ją samodzielnie. Wykonanie zaś Żebrowskiego wspólnie z Katarzyną Stankiewicz wydawałoby się tworzyć nową jakość. Przypomnieć należy jednak, że wspólne czytanie, tudzież śpiewanie przez kochanków, było jednym z najbardziej popularnych form odbioru literatury w romantyzmie. Zwrócić wypada uwagę na swobodne operowanie tekstem

²⁸ *Wspomnienie*, muzyka: P. Betley, A. M. Jopek, słowa: A. Mickiewicz w opracowaniu K. Gosztyły.

²⁹ Żebrowski i Jopek dokonują swoistego podziału tekstu *Upojenia*. Strofa, w której mowa jest o doznaniach mężczyzny, została wyrecytowana przez Żebrowskiego. Kolejna zaś, w której mówi się o kobiecie, została zaśpiewana przez Jopek.

literackim, który dostosowany został do ram nowego utworu – kompozycji poetycko-muzycznej. Tekst *Niepewności* został pozbawiony strof drugiej, piątej i szóstej, a wersy: „I znowu sobie zadaję pytanie,/Czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?” (raz ich kolejne wersje w liryku) recytowane przez Żebrowskiego, zdają się pełnić funkcję refrenu. Z *Przywitania* usunięto czwartą strofę, a całość zyskała postać dialogową złożoną z kilkakrotnie naprzemiennie powtarzanych w różnych układach strof 1, 2 i 3. Najciekawszy zabieg obserwujemy we *Wspomnieniu*, w którym Żebrowski przybiera rolę zarówno narratora, jak i uczestnika dialogu. Tekst utworu stanowi układ wersów zaczerpniętych z trzech ksiąg *Pana Tadeusza* – pierwszej, ósmej i dwunastej, przy czym podstawową kanwą, na której kompozycję zbudowano, jest rozmowa Telimeny i Tadeusza osadzona przez Mickiewicza w księdze ósmej. Takie operowanie tekstem może zakłócać odbiór utworu, jeśli zdarzy się sytuacja, że odbiorcą będzie słuchacz doskonale znający słowa oryginalnego dzieła poetyckiego.³⁰ Z drugiej zaś strony ukazuje nowe możliwości wykorzystania tekstu Mickiewiczowskiego dzieła. Tutaj może pojawić się refleksja, czy powstała w ten sposób kompozycja jest nadal poezją, której towarzyszy muzyka, czy to już zupełnie nowa jakość – utwór muzyczny, piosenka i nic więcej.³¹ Idąc jednak ścieżką wyznaczoną przez romantyczną koncepcję syntezy sztuk, uważam, że utwory Żebrowskiego, w których ważne są zarówno tekst, jak i muzyka, są doskonałym przykładem jej realizacji i wpisują się w dostosowany przez Wenera Wolfa do odniesień muzyczno-literackich termin „multimedialności”, umieszczony przez niego w strefie zagadnień związanych z „intermedialnością zewnątrzkompozycyjną.”³² Dla badacza tego multimedialna jest kompozycja (np. muzyka wokalna, a zatem także poezja śpiewana, opera, balet), w której współlistnieją dwa lub więcej media, rozumiane jako środki przekazu pewnych treści. W naszym przypadku treścią są uczucia, środkami ich przekazu – dwie sfery estetyki: poezja i muzyka.

Zastanówmy się nad sytuacją odbioru zaśpiewanej i wyrecytowanej poezji, wpuszczonej przez Żebrowskiego do percepcyjnego krwioobiegu, czy raczej do współczesnej

³⁰ Uwagę na to zwróciła A. Helman: *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, w: *Pogranicza i korespondencje...*, s. 15.

³¹ Wg Susanne Langer, która swoje poglądy wyraziła w *Feeling and Form* (New York 1953), muzyka unieważnia wszelkie literackie konstrukcje słowne i pochłania poezję. Uzyskujemy zatem po prostu pieśń – twór przynależny wyłącznie do sfery muzyki. Nie liczą się słowa, a jedynie dźwięki – te muzyki, i te mowy ludzkiej.

³² Na związki między muzyką a literaturą W. Wolff zwrócił uwagę w artykule *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality* (2002). Mówił on o dużej popularności formuły “intermedialność” wśród humanistów. Analizując przypadki muzyczno-literackie wyróżnił on intermedialność “wewnątrzkompozycyjną” i “zewnątrzkompozycyjną”. Do pierwszej zaliczał “transmedialność” (np. pewne motywy wspólne dla literatury, opery, filmu itd.) oraz “transpozycje intermedialne” (przekształcenia w rodzaju adaptacji filmowej). Do drugiej zaś wspomnianą powyżej “multimedialność” oraz “odniesienia intermedialne” (np. tematyzacja muzyki w literaturze). Patrz: A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 32-33.

przestrzeni publicznej, za pośrednictwem tradycyjnych mediów (np. radio) i nowych mediów, przez które chcę rozumieć wszelkie techniki służące pozyskiwaniu, utrwalaniu, przetwarzaniu i przekazywaniu informacji, które pojawiły się po rozpowszechnieniu radia i telewizji. Wyróżnikiem współczesnej komunikacji medialnej jest funkcjonowanie jej według schematu: nadawca – przekaźnik – odbiorca.³³ Przekażnikami w interesującym nas przypadku są zarówno radio i telewizja (jeśli będziemy rozpatrywać kompozycje Żebrowskiego w powiązaniu z wideoklipami), jak i odtwarzacze CD, DVD, MP3, iPody, które są w stanie odczytać utwór zapisany w określonym formacie pliku dźwiękowego. Nie pomijamy Internetu, tego gwałtownie rozwijającego się medium, a pozwalającego odbiorcy na szybkie zaspokojenie potrzeby zarówno informacji, jak i przeżyć estetycznych, i w ramach którego omawiane utwory Żebrowskiego znajdziemy zarówno na stronach www zbierających pliki muzyczne – w tych swoistych składach różności muzycznych, jak w programach licznych stacji radia internetowego, dla przykładu: Radio Internetowe POLSKASTACJA uruchomiło kanał radiowy o nazwie *Poezja Śpiewana*, którego repertuar określono następująco: „Poezja śpiewana, muzyka z kręgu krainy łagodności, piosenka autorska, kabaretowa, ambitna, piosenki, w których oprócz muzyki istotny jest też tekst.”³⁴ Nie zapominajmy o komputerze osobistym lub laptopie, które stają się nie tylko przekaźnikami, ale też miejscami przechowywania pewnego, stworzonego przez użytkownika i przez niego wciąż rozwijanego fragmentu estetycznej rzeczywistości. Myślę tu np. o tworzeniu własnej listy odtwarzanych utworów lub bibliotek mediów w odtwarzaczach plików multimedialnych np. Winamp.

Funkcjonujący przekaźnik powoduje zarówno zmiany w stosunku do dawnych sposobów odbioru śpiewanej poezji, ale też stwarza szansę na pewne kontynuacje tradycji. Problem ten wiąże się bezpośrednio z pytaniem postawionym przez Krzysztofa Kopiczyńskiego w eseju *Od romantyzmu ku erze nowych mediów*: „[...] kto to jest: polski odbiorca nowych mediów, i w jakiej mierze jego zachowania dadzą się opisać poprzez odwołanie do romantycznych stylów odbioru?”³⁵ Romantycy poszukiwali odbioru intymnego. Dziś, wydaje mi się, mamy sytuację dwojaką: z jednej strony możemy mówić o intymności „zatraconej”, z drugiej zaś – o „zwielokrotnionej”, choć oba te przypadki wzajemnie się przenikają. Pierwszy przypadek obejmuje sytuacje, gdy ogromna ilość zróżnicowanych i anonimowych użytkowników słucha w tym samym czasie tego samego utworu za pośrednictwem tradycyjnego lub internetowego radia. W okresie, gdy na ekrany kin wchodził

³³ M. Szkop: *Poezja w przestrzeni publicznej*, „verte. Krytyczny Magazyn Internetowy” 2007, nr 35, <http://verte.art.pl/literatura/poezjawprzestrzenipublicznej/>, 2 maja 2009.

³⁴ <http://www.polskastacja.pl/index.php?details=47>, 2 maja 2009.

³⁵ K. Kopiczyński: *Od romantyzmu ku erze nowych mediów*, Kraków 2003, s. 163.

Pan Tadeusz Andrzeja Wajdy, *Wspomnienie Jopek i Żebrowskiego* często rozbrzmiewało w programach radiowych. To już nie jest odbiór intymny, a odbiór masowy, który poszerza krąg słuchaczy, powodując, że dostęp do niego ma także „człowiek przeciętny”, nie zdający sobie najczęściej sprawy, że np. *Upojenie* to tak naprawdę poetycki tekst Grochowiaka. Masowy odbiór stwarza sytuację, w której sztuka, niegdyś zaliczana do kręgu kultury wysokiej, dziś wchodzi w obszar kultury popularnej, a więc nie romantyczny, zamknięty salon wypełniony wpieryw arystokracją, a potem sferą mieszczańską, a przestrzeń publiczna wypełniona odbiorcami o różnych upodobaniach, z których część definitywnie odrzuci Żebrowskiego upojenia, wspomnienia i przywitania, część potraktuje jako przyjemną i relaksującą piosenkę, a jeszcze inni – jako doskonały sposób przekazu poezji i wyrazu emocji. Masowość wywołuje np. sytuację, w której pojawia się krąg, obcych sobie (zauważmy, że w salonie romantycznym wszyscy przeważnie się znali), odbiorców podobnie, entuzjastycznie reagujących na utwory Żebrowskiego. By potwierdzić to zjawisko, wystarczy dokonać przeglądu forów internetowych, których użytkownicy wypowiadali się o płycie *Lubię, kiedy kobieta...*, utrzymując swe opinie w pochwalnej tonacji.³⁶ Z drugiej strony nie jest wykluczone, pojawienie się głosów krytycznych, gdyż stosunek ludzi do ekspansji multimediiów obejmuje całą skalę reakcji: od afirmacji po krytykę.³⁷

Drugi rodzaj intymności określiłam mianem „zwielokrotnionej”. Dotyczy ona sytuacji indywidualnych. Tu zaliczyć wypada wszelkie sytuacje, w których np. para zakochanych, dla stworzenia odpowiedniego nastroju, słucha kompozycji Żebrowskiego. Stanowi to bezpośrednią kontynuację tradycji romantycznej w zakresie stylów odbioru, w których klimat płynący z lektury i pieśni oraz nastrój wywołany obecnością partnera przenikały się wzajemnie. Dzięki zaś temu, że płytę z utworami Żebrowskiego może kupić każdy zakochany (a takie było m.in. życzenie samego aktora) lub po prostu poszukać kompozycji w Internecie, wiele par może przeżywać podobną sytuację intymnego ich odbioru. Do tej kategorii intymności wypada zaliczyć także odbiór indywidualny z użyciem własnego odtwarzacza w zaciszu domowym lub w każdym innym miejscu, gdy wykorzystamy np. przenośny odtwarzacz MP3.

David Bolter w książce *Człowiek Turinga* określił człowieka epoki elektronicznej, czyli współczesnego odbiorcę, jako maszynę, która przyjmuje lub odrzuca podstawiane jej

³⁶ Np. <http://www.filmweb.pl/topic/348008/Lubi%C4%99,+kiedy+kobieta.html>, 2 maja 2009.

³⁷ W pracy M. Dankowskiej-Kosman: *Media i ich odbiorcy. Międzypokoleniowe różnice w odbiorze*, Warszawa 2008, s. 98, pojawia się termin *masa społeczna*, użyty na określenie kręgu anonimowych odbiorców treści przekazywanych przez media. Autorka przywołuje definicję socjologa Herberta Blumera, który masę społeczną określa jako „zróżnicowaną pod względem społecznym, ekonomicznym i kulturalnym [podr. M.D.] zbiorowość anonimowych jednostek, między którymi występują słabe interakcje i niewielka wymiana doświadczeń [...]”.

pod nos gotowe produkty, i która zgodnie z oprogramowaniem może poruszać się tylko wedle skonkretyzowanej wcześniej przestrzeni umowności.³⁸ Nie wydaje się to do końca słuszna uwaga. Owszem, można manipulować percepcją odbiorcy, ale też i odbiorca ma słuszne prawo do dokonywania wyborów, a „[...] media powinny dostosować swoją osobowość do [jego] osobowości [...]”³⁹ Skoro użytkownik chce słyszeć poezję recytowaną przez Żebrowskiego przy akompaniamencie muzyki, niech ją słyszy. Media powinny mu to ułatwić.

Propozycję Żebrowskiego można nieśmiało podciągnąć pod zjawisko określane mianem *poetry in motion*, co w tłumaczeniu dosłownym znaczy *poezja w ruchu*, a w pierwotnej praktyce polegało na wykorzystywaniu środków transportu miejskiego do upowszechniania tekstów poetyckich.⁴⁰ *Poetry in motion* może oznaczać poezję funkcjonującą we wszystkich interakcjach w przestrzeni publicznej. Niech będzie to Żebrowski, którego można usłyszeć w tramwaju, gdy motorniczy ma włączone radio, którego można słuchać jadąc samochodem lub stojąc w korku, którego można kontemplować w czasie spaceru, mając na uszach słuchawki odtwarzacza MP3 albo odsłuchiwać w czasie surfowania po Internecie itd. Przykłady można mnożyć. Poezja, w trosce o własną przyszłość, weszła w przestrzeń, w których funkcjonuje współczesny człowiek. Pozostaje pytanie, co dzieje się z nią dalej? Jeśli nie będziemy oczekiwali od mediów niczego więcej poza rozrywką i informacją, nie będą one przekazywały wartości⁴¹, a tym bardziej ich kreowały. Badania przeprowadzone przez Małgorzatę Dankowską-Kosman wykazały, że zdolność współczesnych mediów do kreowania wartości estetycznych (poszerzania przeżyć estetycznych) oraz emocjonalnych (media potrafią wzruszyć, rozbawić) jest ceniona przez współczesnych odbiorców najniżej.⁴² A przecież zadaniem poezji i muzyki w romantyzmie było wyrażanie niewyrażalnego, wywoływanie emocji, ujawnianie głębi człowieka lub pomaganie mu w wypowiedzeniu tego, co własnymi słowami wyrazić się obawiał, a może nie umiał. Po powyższych moich uwagach można stwierdzić, że kompozycje Żebrowskiego mogą, a nawet powinny być wykorzystywane w „uczuciowej komunikacji.”⁴³ Są one w stanie realizować romantyczne style obioru. Skoro zostaną w nie wprzęgnięte, ich domeną

³⁸ Zob. M. Szkop: op. cit.

³⁹ B. Reeves, C. Nass: *Media i ludzie*, przeł. H. Szczerkowska, Warszawa 2000, s. 130.

⁴⁰ *Poetry in motion* to akcja powstała w 1992 r. z inicjatywy Poetry Society of America, a inspirowana podobną akcją w londyńskim metrze. Polegała na umieszczaniu plakatów z tekstami poetyckimi w autobusach i kolejkach miejskich w miejscach, gdzie wcześniej umieszczano reklamy.

⁴¹ K. Kopczyński: op. cit., s. 157.

⁴² M. Dankowska-Kosman: op. cit., s. 130-139. Autorka wydzieliła trzy grupy odbiorców: gimnazjalistów, studentów i dorosłych (40-60 lat). Dla wszystkich grup najistotniejsze było lansowanie przez media wartości intelektualnych.

⁴³ Określenie zapożyczone od J. Kolbuszewskiego: op. cit., s. 15.

pozostaną przeżycia wewnętrzne, tak, jak strefą oddziaływań poezji i muzyki były i są uczucia. Widzimy zatem, że kompozycje te przy użyciu nowych środków przekazu mogą służyć nawiązywaniu więzi intymnej, choć, jak zauważył Krzysztof Kopiczyński w eseju *Wyobraźnia i miłość romantyczna w Internecie*, uważa się często, że nowe media dzieli ludzi, a nie łączy.⁴⁴ Praktyka pokazuje jednak, że „formuła łączenia” jest tu także prawdziwa.⁴⁵ Po drugie miłośno-poetyckie dialogi Żebrowskiego prowadzone z wokalistkami to kontynuacja tradycji komponowania muzyki do popularnych tekstów poetyckich. W powstających w ten sposób utworach muzyka dookreślała poezję, rozszerzając możliwości jej interpretacji, potęgowała jej siłę wyrazu, współistniała z nią na zasadach syntezy i wzmacniała wrażliwość. Po trzecie współczesne media, w tym głównie Internet, to miejsce nieograniczonej pracy wyobraźni, a wyobraźnia była podstawową kategorią poznawczą romantyzmu. Utwory takie, jak zaproponował Żebrowski, mogą jedynie wspomóc jej pracę, a każde „marzenie – jak pisał Gaston Bachelard – stwarza wokół nas jakiś obszar intymności, dla którego nie ma granic – obszar, w którym intymność naszego marzącego jestestwa spotyka się z intymnością jestestw, o których marzymy.”⁴⁶ W ten sposób może powstawać krąg odbiorców, u których kompozycje Żebrowskiego wywołały podobne „marzenie”, pomogły odnaleźć innego człowieka podobnie odczuwającego (niekoniecznie w realu, lecz w sieci właśnie – stąd już blisko do romantycznej korespondencji drogą mailową lub za pośrednictwem komunikatora internetowego) i doprowadziły do przyjęcia rzeczywistości wyobrażonej, jako prawdziwa (taka jest wszak zasada działania mediów, w których wyobraźnia zwycięża rzeczywistość, a to zgodne jest z romantycznym przesłaniem). Po czwarte wreszcie – media rozwijają się gwałtownie, ale też gwałtownie zmieniają się i rodzą nowe oczekiwania i gusta użytkowników, za którymi media chcą nadążyć. „Każdy akt mediatyzacji zależy od innego aktu mediatyzacji”⁴⁷ – stwierdzali David Bolter i Richard Grusin. Co zrobi użytkownik z utworami Żebrowskiego? Istnieje prawdopodobieństwo, że przy wykorzystaniu nowych mediów przekształci je i w nowej postaci do krwioobiegu odbiorczego. Remixy *Niepewności*, *Upojenia*, *Wspomnienia*? A dlaczego nie? We współczesnej przestrzeni publicznej możliwe jest wszystko.

⁴⁴ K. Kopiczyński: op. cit., s. 150.

⁴⁵ K. Kopiczyński przedstawił historię 34-letniej Ann i 69-letniego Chucka, którzy, czując się bezpiecznie ze względu na odległość i pewną anonimowość, jaką daje Internet, pisali do siebie pełne uroku i uczuć listy, choć ich miłość nie miała wielkich szans na spełnienie w rzeczywistości.

⁴⁶ G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybory dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, wstęp J. Błoński, Warszawa 1975, s. 404.

⁴⁷ D. Bolter, R. Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 1999, s. 55.

Wypada zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny fakt. Żebrowski i towarzyszące mu wokalistki wprowadzili poezję na powrót do sfery oralnej, a ustny obieg literatury jest najwłaściwszym miejscem jej egzystencji. W kulturze, w której mało kto czyta na głos utwory poetyckie, aktorzy pełnią funkcję niegdysiejszych recytatorów, deklamatorów itd.

V. Na zakończenie

Romantyzm poszukujący swego miejsca w nowoczesności znalazł ujście w kompozycjach łączących śpiew i deklamację, integrujących muzykę i poezję, a przekazanych za pośrednictwem współczesnych mediów. Co więcej, przekazanych przez aktora, o którym pisze się, że „gra kochanków, bo jest romantykiem”, i którego reżyser filmowy, Jacek Bromski, stawia w rzędzie współczesnych bohaterów romantycznych, wspólnie ze Zbyszkiem Cybulskim, Danielem Olbrychskim i Krzysztofem Kolbergerem.⁴⁸ Oto romantyzm i jego koncepcje funkcjonujące w zmediatyzowanej kulturze. Osamotniony zaś, zagubiony i poszukujący wartości i nowych jakości współczesny człowiek podejmuje próbę ucieczki w media, które mogą (lub też nie) zaspokoić jego oczekiwania i pragnienia. I właśnie na płaszczyźnie nowych mediów może dojść do spotkania romantyzmu z człowiekiem współczesnym, z *homo praesens*, który odpowiednio do swych potrzeb zużytkuje przejawy dawnego paradygmatu.

Bibliografia:

1. A. M. Jopek, M. Żebrowski: *Wspomnienie*, w: *Zakochany Pan Tadeusz*, 1999.
2. A.M. Jopek, M. Żebrowski: *Upojenie*, w: *Lubię, kiedy kobieta...*, 2001.
3. A.M. Jopek, M. Żebrowski: *Wszystkie cnoty*, w: *Lubię, kiedy kobieta...*, 2001.
4. K. Nosowska, M. Żebrowski: *Przywitanie*, w: *Lubię, kiedy kobieta...*, 2001.
5. K. Stankiewicz, M. Żebrowski: *Niepewność*, w: *Lubię, kiedy kobieta...*, 2001.
6. *Trędowata*, reż. J. Hoffman, 1976.
7. *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, wyd. II, uzup., Wrocław 2000.
8. M. Cieśla-Korytkowska: *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
9. J. Kamionkova: *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w.*, Warszawa 1970.

⁴⁸ E. Kozakiewicz: *Michał Żebrowski gra kochanków, bo jest romantykiem*, http://www.wiadomosci24.pl/arttykul/michal_zebrowski_gra_kochankow_bo_jest_romantykiem_5879.html, 2 maja 2009.

10. M. Pisarski: *Poezja pod prądem* > *O poezji cybernetycznej*, <http://epolis.sienko.net.pl/biblioteka/czytelnia/poezja-pod-pradem-o-poezji-cybernetycznej>
11. M. Pisarski: *Poezja ex Machina. Nowy numer pisma "Techsty"*, http://www.wiadomosci24.pl/artykul/poezja_ex_machina_nowy_numer_pisma_techsty_83250.html
12. J. Kolbuszewski: *Muzyka jako romantyczny „głos uczuć”*, w: *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 3, red. D. Kanafa i M. Zduniak, Wrocław 2003.
13. J. Skarbowski: *„Taka pieśń jest siłą, dzielność,/Taka pieśń jest nieśmiertelność!”*. *Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003.
14. J. Tenner: *Technika żywego słowa*, Lwów 1932.
15. Cz. Zgorzelski: *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, pod red. T. Weissa, Kraków 1984.
16. I. Woronow: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.
17. A. Kowalczykova: *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.
18. Z. Szelaąg: *Ustny obieg nielegalnej literatury w okresie międzypowstaniowym. Wariant deklamacyjny*, w: *Instytucje – publiczność – sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, pod red. J. Kosteckiego, t. 2, Warszawa 1990.
19. A. E. Odyniec: *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884.
20. M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.
21. A. Mickiewicz: *Dziady*, Warszawa 1998.
22. J. Słowacki: *W Szwajcarii*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, Kraków 1882.
23. S. Wasylewski: *Życie polskie w XIX wieku*, Kraków 1962.
24. A. Helman: *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.
25. A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
26. M. Szkop: *Poezja w przestrzeni publicznej*, „verte. Krytyczny Magazyn Internetowy” 2007, nr 35, <http://verte.art.pl/literatura/poezjawprzestrzenipublicznej>
27. <http://www.polskastacja.pl/index.php?details=47>
28. K. Kopczyński: *Od romantyzmu ku erze nowych mediów*, Kraków 2003.

29. B. Reeves, C. Nass: *Media i ludzie*, przeł. H. Szczerkowska, Warszawa 2000.
30. M. Dankowska-Kosman: *Media i ich odbiorcy. Międzypokoleniowe różnice w odbiorze*, Warszawa 2008.
31. G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybory dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, wstęp J. Błoński, Warszawa 1975.
32. D. Bolter, R. Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 1999.
33. E. Kozakiewicz: *Michał Żebrowski gra kochanków, bo jest romantykiem*,
http://www.wiadomosci24.pl/artykul/michal_zebrowski_gra_kochankow_bo_jest_romantykiem_5879.html